

## الشعر والحدائثة

الدكتور ديزيره سقال \*

### ١ - مقدّمة

أن نتكلّم على الشعر وعلاقته بالحدائثة، أو على الشعر والحدائثة، يعني أن ندرس حالاً من حالات التطوّر الفئويّ دقيقة جدّاً، وتفترض تحديد المصطلحين للولوج إلى عمق التفاعل بين الفنّ والحضارة، وبين الفنّ والحياة. وإن يكن الشعر، بطبيعته، فنّاً من الفنون الجميلة، فهو يختلف عن الفنون الفراغية، كالرسم مثلاً، في أنّه يحمل معظم عناصرها، بالإضافة إلى عنصر اللغة والتجسيم الصوتي. ومن البديهي أن تعرف حياة الفنّ، كلّ فنّ، تطوّراً مستمرّاً، وتغيّراً يكون بعضه بطيئاً، ويكون بعضه الآخر سريعاً، وفنّاً للحالات الحضاريّة التي يواكب مسيرته.

### ٢ - الشعر والنظريّة / آراء القدامى

نظر معظم العرب القدامى إلى الشعر على أنّه «صناعة» لها مقوماتها وأصولها التي يتعلّمها المرء ليحيد قرص الشعر. يقول أبو هلال العسكري: «إذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، واحطرها على قلبك، واطلب لها وزناً بتأتى فيه إيرادها وقافيةً يحتملها... فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها...»<sup>(١)</sup>. ويقول ابن طباطبا: «فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخضّ للمعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ

(٥) أستاذ في الجامعة اللبنانية.

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، دار الكتب العلميّة، ط ٢، ١٩٨٩، ص ١٥٧.

التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس القول عليه<sup>(١)</sup>. ومعنى هذا الكلام، أن الشعر يُصنَع، وأنه يُلقَّن تلقينًا، وأن المادة (المعنى) لها عالم مستقل عن الشكل (الأسلوب).

وفي الواقع، افترض معظم النقاد هذا وانطلقوا منه. فقد قال قدامة بن جعفر إن الشعر «قول موزون مقفى، يدل على معنى»<sup>(٢)</sup>. ورأى أن «المعاني كلها معرضة للشاعر... إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيه كالصورة»<sup>(٣)</sup>. فالنظم أساس للشعر، يفرقه عن الشعر، إنه، على حدّ تعبير ابن طباطبا «كلام منظوم، بائن عن المشور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما حُصّ به من النظم الذي إن عُديل عن جهته مجّته الأسماع، وفشّد على الذوق»<sup>(٤)</sup>. والشعر هو «الكلام الموزون المقفى»<sup>(٥)</sup>. فالمعنى عندهم معرض لكلّ الناس، ولكن فضل الناظم أن يسكب هذا المعنى في حلّة يتميّز بها، «فالشعر صناعة، وضرب من الصيغ، وجنس من التصوير... والمعاني مطروحة في الطريق...»<sup>(٦)</sup>.

على أن واحدًا من النقاد القدامى كان له رأي فيه من الجيدة ما يلفت الأنظار، هو عبد القاهر الجرجاني، ولا سيّما في كتابيه «أسرار البلاغة»، و«دلائل الإعجاز». فهو يرى أنّ الوزن ليس الأساس في الشعر<sup>(٧)</sup>، ولكن المبنى والمعنى يجتمعان في نوع من الأتحاد والاتساق، فالألفاظ «تخدم المعاني»، والمعاني «هي

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٨٢، ص ١١.

(٢) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، المطبعة البولسية، ١٩٥٨، ص ١٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٩.

(٥) ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث، ط ٤، ص ٥٦٦.

(٦) المحافظ، كتاب الحيوان، دار صعب، ط ٢، ١٩٧٨، ٤٤٤/١.

(٧) يقول: «فإن زعم (من يرفض الشعر وأخباره) أنه إنما كره الوزن لأنه سبب لأن يُقنى ويُتلقى به، فإننا إذا كنا لم ندعُ إلى الشعر من أجل ذلك، وإنما دعواناه إلى اللفظ الجزل، والقول الفصّل، إلخ... فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا...» (دلائل الإعجاز، دار للفرقة، ١٩٧٨، ص ٢٠).

للمالكة سياستها<sup>(١)</sup>. فالمعنى يُطلب لفظه ويستدعيه، وأفضل النظم أن ترسل المعاني على سجيّتها لكي تطلب الألفاظ لنفسها<sup>(٢)</sup>.

وقد تبنى جيلُ الخدّاءة هذا الموقف، وستوقف عنده لاحقاً. ولم يكد واحد من القدماء - باستثناء عبد القاهر الجرجاني - يخرج من نظرية الشعر هذه، وإن يكن بعض الشعراء قد خرجوا عليها في قصائدهم، كأبي نّوّاس، وأبي تمام، والمتنبي، وسواهم... وعليه، يكون الشعر، في نظر القدامى من العرب، كلاماً موزوناً، مقفى، يُصاغ فيه المعنى، أي أنه تعبير جميل عن الفكرة، يخضع لشروط مسيقة.

### ٣ - الخدّاءة. تحديدها

رأى معظم المنظرين أنّ الخدّاءة حركة من صلب التراث العربيّ، عرفتها العرب عبر العصور. ولعلّ أدونيس من أكبر المنظرين لهذا التيار، فهو يعتبرها ظهرت، سياسياً، مع معاوية<sup>(٣)</sup>، وقهوباً - دنيّاً مع ابن الراوندي وابن المقفّع وجابر بن حيّان، والرازي...<sup>(٤)</sup> وثوريّاً مع ثورثي الزّجج والقرامطة<sup>(٥)</sup>، وفتياً مع أبي نّوّاس وبشار بن برد وأبي تمام<sup>(٦)</sup>، وأنّ المعطيات الغريبة التي رفدت الخدّاءة ليست كلّ شيء. ويرى آخرون أنّها «مرحلة تاريخية جديدة كلّ الجيّد بدأت حوالى الخمسينات...»<sup>(٧)</sup> وهي «كثيراً ما تقترن بالتكنولوجيا بحيث تُستعمل الكلمتان بمعنى واحد»<sup>(٨)</sup>. ولقد تبنت هذه الحركة موقف الإنسان من شتى وجوهه، وما عقّده المدينة في الذات، والتفتت إلى ما هو إنسانيّ، شامل، يمس مباشرة معدن

(١) الخطّابي والرمثاني والجرجاني، ثلاث مسائل في إعجاز القرآن، دار المعارف، ط ٢، ١٩٦٨، ص ١٤٣.

(٢) الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة وزارة المعارف (استانبول)، ١٩٥٤، ص ٨.

(٣) أدونيس، الثابت والمتحوّل، دار العودة، ط ١، ١٩٧٤، ٣٨/١.

(٤) المصدر نفسه، ٧٣/٢.

(٥) المصدر نفسه، ٦٣/٢.

(٦) المصدر نفسه، ١٠٦/٢ وما بعدها.

(٧) أنطون للقمسي، مقاربات من الخدّاءة، مجلّة مواطن، عدد ٣٥، ص ٣.

(٨) المصدر نفسه، ص ٤.

الإنسان وقضاياها الملحة<sup>(١)</sup>. فطرحت هذه الحركة «مشكلة الإنسان في وجوده، وحلقت في فلك استلهاهم الموقف الحضاري»<sup>(٢)</sup>.

أ - في الغرب: ولقد عبرت الحدائة، في الغرب، عن موقف جديد من العالم. فبعد سقوط الكلاسيكية مع انهيار الأنظمة الملكية عملياً، وبعد التركيز على الإنسان في الواقع جوهراً للعالم، تغيرت المقاييس، وصار الكون يعني الفرد بمقدار ما هو موجود يتفاعل معه. فالتحوّلات الكبيرة التي شهدتها العصر، والثورة العلميّة، وتغيّر الفكر الفلسفي من فلسفة ديكارت وكانط وهيغل، إلى فلسفة شوبنهاور وكيركيغارد ونيتشه التي جعلت مفهومي الوجود والإنسان مختلفين. وبعد أن كان الكون مُسلماً به، كاملاً، صار على غير ما يُرام، وصارت الذات في صراع مستمرّ معه بهدف جعله متناسلاً وإياها. وعبر الإنسان عن أزمات القلق، معتبراً أن آدم قد سقط لأنه فقد براءته العَدَنِيّة، وأنّ البراءة تعني الجهل<sup>(٣)</sup>، وأنّ الخطيئة الأصليّة هي العلم وتذوّق ثمرته<sup>(٤)</sup>. وأفرغ ما وراء العالم من محتواذ. وجاء نيتشه يعلن موت الله وولادة الإنسان الجديد، وهو «جبلٌ منصوب بين الحيوان والإنسان المتفوّق»<sup>(٥)</sup>. وجاء آينشتاين ليعلن فاتحة عهد جديد، وزوال مفاهيم المطلق في الفيزياء لتحلّ محلّها مفاهيم النسبيّة (relativisme) (الفيزياء النسبيّة)، وكان هذا فتحاً كبيراً في العلم طبع العصر بكامله. ونتيجة لهذه الرؤيا الرهيبة، ابتلعت العالم حربان عالميتان أوصل إليهما هذا الفكر الفاروسني، ومثله خير تمثيل رجلان، هما الصورة المصنّدة للإنسان المتفوّق: هتلر وستالين.

من جينة ثانية، عرف العصر تحوّلاً واسماً نحو المدن، وطفّت الشركات

(١) ديزيرو سغال، حركة الحدائة، منشورات ميريم، ط ١، ١٩٩١، ص ٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٠.

(٣) Søren Kierkegaard, *Le Concept de l'Angoisse*, trad. Knud Ferlov et J. Gateau, Gallimard-idées nrf, 1968, p. 43, 45.

(٤) *Ibid.*, p. 44

(٥) Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. et prés. Georges Arthur Goldschmidt, livre de poche classique, 1972, p. 10.

الضخمة والمصانع الهائلة على حياة الإنسان، ولازم طابع «المُغفل» حياته، كرتاسة الشركات والمصانع وإداراتها، وما لبث الإنسان أن تحوّل إلى نقطة ضائعة في شبكة الحياة الهائلة، لها دورها، ولكن كبنية صغيرة من بني الوجود. إنه عصر البيوتية التي سماها روجيه غارودي «فلسفة موت الإنسان». وقد جرّد العصر المذكور الإنسان من إنسانيته ليحوّله إلى بنية لا حياة خاصة لها.

تلك هي أزمة الحداثة في الغرب. وهي، على العموم، أزمة «ضمير تعس»، يتملّص بحثًا عن «بعد ثالث»: فلا مفاهيم المطلق النهائي القديمة أمنت له حدوده ويقينه النهائي، ولا إسقاط هذا المطلق ومعاييرهُ أتمن له ما يريد. وبات البحث عن «البعد الثالث» محتومًا وحشيًا، لعله ينجح أخيرًا في حمل الخلاص للإنسان المعذب. تلك هي حدود الحداثة في الحقيقة، وذلك هو أفق يقينها. إنَّها محاولة دؤوب لاستعادة الفردوس المفقود، ولكن من غير أن يتنازل الإنسان عن تذوق الشمر المحرّم. إنَّها عصر جديد من القلق والبحث اللذين لا يبدآن.

ب - في الشرق: وبعد، ما هي آفاق الحداثة في الشرق؟ وهل فهمها العرب كما فهمها الغرب وعاشها؟

في الواقع، لم تكن حداثة الشرق قطّ لتحمل آفاق انزياح التي حملتها حداثة الغرب، لأنّ الحضارة الشرقيّة لم تمرّ بالتجربة العقلية التي مرّت بها حضارة الغرب. إنَّها، بطبيعتها، حضارة طوباوية utopique (يوتوبية) ترضى بالمطلق، وترفض أن تتنازل عنه. وهي تحاول أن تبني الإنسان داخل هذا المطلق، لا خارجه، وأن تبني واقعها كذلك. فمن النهضة إلى الحداثة طريق مرّت بها مرحلتان:

١ . مرحلة النهضة التي عنت استعادة الذات وعيها بنفسها، بعد أن غُيِبَ هذا الوعي في عصر الانحطاط. هنا تنتهي حدود النهضة ولا تتخطاها، لأنّ وظيفة هذه المرحلة لم تكن، عندي، غير هذا.

٢ . مرحلة الحداثة التي تعني اشتراك الذات في صنع الحضارة البشريّة، وبالتالي مرحلة ما بعد وعي الذات لنفسها، أي أنّ تصبغ الذات وحنة فاعلة في التاريخ الإنساني، محافظة على خصوصياتها ومميزاتها. أي أنّ الذات تتصل

بغيرها، عبر المعطيات الثقافية والفكرية، فتمي عناصر «الغريزية» بعد أن وعت عناصر الذاتية<sup>(١)</sup>.

وقد مهد لقيام الحداثة في الشرق بُعد سياسي يتمثل في العقائد التقدمية (الناصرية، البعث، الاشتراكية، الشيوعية...)، وبعد حضاري يتمثل في زحف القرى نحو المدن، وفي توسع المدينة بطابعها وعاداتها وأخلاقيتها. ويتمثل أيضًا في دخول التكنولوجيا بشكل حادّ وعتيف إلى صلب الحياة العربية، وكذلك دخول عنصر «المُعقل»، وإن بنسبة أقل، إلى صلب الواقع العربي. فالحداثة العربية محتومة، إذًا، وليست موضع شك، ولكن طبيعتها تختلف نوعيًا عن طبيعة الحداثة الغربية.

على أنّ مفهومًا جديدًا قد أظهرته الحداثة العربية، هو تحوّل النظرة إلى الله في بعض الأوساط، حيث لم يعد ذاك الإله المتعالي المنتقم الذي يخافه الإنسان، بل صار إلهاً رؤوفاً، ينظرهم، يصعد من أعماق الفرد<sup>(٢)</sup>، وزالت قساوته ووحشته<sup>(٣)</sup>. هكذا اكتمل الاتصال بين الحداثتين الشرقية والغربية، ولكن مع

(١) قارن ما ذكره فحفي التريكي ورشيدة التريكي في: فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، ١٩٩٢، ص ٣٥.

(٢) يقول أدونيس:

تمنني ولا نصفي لذلك الإله  
ثقتنا إلى رت حديد سواة...

(الآثار الكاملة، دار العودة، ط ١، ١٩٧١، ١/٣٦٣).

ويقول:

مات إله كان من هناك

هبوط من صحمة انسامة

أرثنا في الذعر والهلاك

في انبئس في انشاء

بصعد من أعماقي الإله...

(المسرد نفسه، ١/٥٠٠)

(٣) يقول صلاح عبد الصبور:

يا أيها الإله...

كم أنت قاسٍ مرحقٌ يا أيها الإله

(صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ط ١، ١٩٧٢، ١/٣١١).

استمرار التمايز في طبيعة الحضارتين: الحضارة الفاروسية (الأوروبية) والحضارة الطوباوية (الشرقية). تلك هي نقطة التوتر الأعمق بين الحدائتين.

من هنا، لا يمكننا أن نعتبر الحدائة شيئاً من صلب التراث العربي. إنها تحول للتراث إذا صح التعبير. وهي لم تكن في أي عصر من قبل، كما زعم بعضهم، بل كانت وليدة القرن العشرين في الشرق، ووليدة الخمسينات تقريباً من هذا القرن. وعلينا، بالتالي، أن نتميز بين ما هو «جديد» nouveau، وما هو معاصر contemporain، وما هو حديث moderne.

#### ٤ - الحدائة والشعر

أ - في الغرب: تحول الشعر نحو الحدائة تدريجياً، تماماً كتحول العصر. فالمعطيات الحضارية الجديدة كان لا بُد لها من أن تلمس ظواهر الحضارة بعامة، والشعر من أهمها. فمع سقوط يقين الكلاسيكية المطلق، وولادة قلق الرومنطيقية وتوترها وألمها، بدأ ثبات الشعر يتزعزع لينفتح على الإمكانيات الدائمة. فمن التعبير عن هدوء المطلق، ومناجاة كماله من خلال الطبيعة البشرية، ومن خلال شكل ثابت أو شبه ثابت<sup>(١)</sup> للشعر، ومن خلال تأكيد الكلاسيكيين على مبدأ المحاكاة imitation الأرسطي، وعلى تقليد الأقدمين والأخذ عنهم، عبر الكلاسيكيون عن كمال العالم، وبالتالي عن يقين المطلق الذي يتجسد من خلال أشياء الوجود. وما احتراز هذا اليقين مع الرومنطيقية إلا إحساس بأن شيئاً ما على غير ما يُرام في هذا العالم. فالرومنطيقية هي، في شكل من الأشكال، استعادة لذات من قبضة المطلق الذي غيبها. من هنا القلق والألم اللذان يرافقان نتاج الرومنطيقية، وتصعيد الذات الحاذ مع جان جاك روسو<sup>(٢)</sup>، ومن هنا العالم الذي لا يتلاءم بكامله والذات.

(١) نشأ هذا البحر الإسكندري alexandrin الذي أعلن نيكور هينر تدميره قائلاً: «لقد نككت هذا البحر الإسكندري الكبير. وكتب قصيدته «الجان» Les djinns التي نشأ فيها من البحر ذي المنطقين العرويين وصولاً إلى البحر ذي الانتي عشر مقطعاً (الإسكندري)، ثم عاد مُجنّداً، فنقل طول البحر ليعود شيئاً فشيئاً إلى البحر ذي اللقطين. (٢) اعتبر روسو نفسه في مقامة الاعترافات أن الله قد خلقه نسيخ وحده في هذه الدنيا.

ومع الثورة العلمية والصناعية تحوّلت الذات شيئاً فشيئاً نحو الواقعية *réalisme* والطبيعية *naturalisme* متأثرة بتطوّر العلوم، وراح الأدب ينقل أتجاه العلم إلى تحسين حياة الإنسان، أيّ قرّة الإنسان في تطوّر الحياة، وفي هذا تأكيد على تصعيد الذات وتقليص المطلق. ومع البرناسية تكوّنت له عزلة الذات عن الوجود وبرجعاجيتها، حتى صار الفنّ من أجل الفنّ، أيّ أنه لم يعد يعبر عن هموم الإنسان ومشاكل الواقع، بل يكفي بابتكار الجمال، أي بتغيير معالم الأشياء حتى أقبحها، وإعادة تكوينها<sup>(١)</sup>. ومعنى هذا أنّ الإنسان بات يخلق وينتكر كلّ ما لا يراه سليماً. وقد صعد الرمزيون هذا الأتجاه، ووصل مع مالارميه إلى أقصى درجاته، حتى بحث عن المثل في العدم الصافي، واقترح، من أجل إعادة خلق الكون، ومن أجل الوصول إلى أقصى درجات الجمال، أي إليّ أروع حالات الخلق، أن نردّ الأشياء إلى حكم العدم<sup>(٢)</sup> متّفا من تشرب الزمن إليها كيلا يفسدها. ومعنى هذا أنّ العالم يتغيّر بالكلمة. ولهذا نجد مالارميه يرحل في الموت والرماد<sup>(٣)</sup>، ونجد شاعره يبحث عن اللازورد *azur* وهو يمثّل حال الانخفاف إلى الأعلى حيث لا وجود للزمن<sup>(٤)</sup>...

ثمّ جاء عصر المستقبلية والسريالية. فعنى مارينتي الماضي، ومجدد روح المستقبل من خلال تمجيده السرعة والتطوّر كحالة من حالات الجمال الجديد<sup>(٥)</sup>. ورحبت المستقبلية بالمعصر في بيانها، وبضجيج المدن الكبرى وأصواتها: «سنغني للحشود الكبيرة المنهمكة والمتعة أو الثورة: سنغني لتيارات

(١) يمكن أن نعود ما إلى قصيدة بولدبير «الجيفة» *La Charogne* في ديوانه «أزهار الشر» *Les*

*Fleurs du Mal* حيث يحوّل الشاعر جيفة حيوان يحمرها الدود إلى قصيدة رائعة!

(٢) يقول مالارميه: «لا شيء غير الجمال - وما له سوى تعبير كامل: الشعر، كلّ الباقي كذب - إلا بالنسبة إلى من يعيشون بالجمد والحث، وحبّ الروح هذا، والعلاقة... بالنسبة إليّ بعلمي الشعر بالحث لأنّ الشعر مأخوذ نفسه، وشهوته تسقط بلذّة في روحه».

Mallarmé, *Cœuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris,

Gallimard, 1945, p. 238.

(٣) راجع في هذا قصيدته: «إيجيتور أو جنون ألبيهنون» *igitur ou la Folie d'Albehnnon*.

(٤) راجع قصيدته: «اللازورد» *l'Azur*.

(٥) الهداية، مالكلم براديري وجيسس ماكفارلن، تعريب: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة

وانتشر، بغداد ١٩٨٧، ص ٢٣٤.

الثورة المتعددة الألوان والأنغام، تلك التيارات الموجودة في العواصم المعاصرة. سنغني لجمعية الليالي وحراراتها في ورشات السفن ومراسيها، السفن التي تشع فيها الأعمار الكهربائية الصاخبة، سنغني لمحطات القطار التي تلتهم الدخان، سنغني للمصانع التي تربطها أعمدة الدخان بالسحب<sup>(١)</sup>. أما السريالية فعبّرت عن أقصى رفض الإنسان للقيم، لأنّ هذه القيم قد أوصلت المجتمع إلى الحرب العالمية الأولى. وكانت الدادائية قبلها قد أصدرت مجلّات أدبية عديدة<sup>(٢)</sup>، ثمّ أصدر أندره بريتون بياناته، وهدف، من خلال مذهبه الأدبي، التعبير عن حياة الإنسان الباطنية، عن لاوعيه، في الأدب والشعر. فقد رأى السرياليون «أنّ العالم سيوقف عن كونه خليطاً من شظايا لا يربطها رابط، وتجعل الإنسان يشعر بالغرابة والضياغ إذا ما طوّرت ملكة العقل في الترابط. وهذا يعني استعادة استقلالنا القوي التي كنّا نملكها في الماضي قبل أن تضعف الحضارة المادّية...» ويدعون «أنّ للقياس الشعريّ القدرة على كشف مبدأ ترابط الفعل الإنسانيّ بالكون الخارجي، وهذا يقود الإنسان إلى تغيير رأيه في مكانه في العالم»<sup>(٣)</sup>.

هكذا كانت كلّ هذه المذاهب تعكس تحوّلاً جذريّاً في مفهوم الشعر. وكانت السريالية آخر المدارس الشعرية، تبدّدت بعدها الأصوات الشعرية شيئاً ومذاهب، من سان جون بيرس، إلى فرانسيس يونج وميشيل ديغني وايف برتفوا وغيرهم... ولقد تأثرت هذه الأصوات، بشكل أو بآخر، بالسريالية، إلى جانب تأثرها بالبنوية. فقد صار الشعر تعبيراً عن حالات التصدّع في الحضارة والمجتمع، بعد أن كان، مع الكلاسيكيين، ولعقود طويلة من الزمن، تعبيراً عن حالات التجانس والتكامل. صار الشعر كيمياء التغيير، ومسرحاً للتحوّلات الكبيرة، يبحث فيه الإنسان عن وجود جديد. وبعد أن عبّر عن التكامل الطلق بين الذات والوجود، بات يفتش عن مصالحة جديدة بينهما، أو عن مشروع إعادة بناء للالتين معاً!!

(١) للرجع نفسه، ص ٢٣٥.

(٢) منها مجلّة «الأدب» (تزلزل) و«دلدا» (تزارا) و«الكوربارب» (تزارا) و«391» (بيكاي) و«بروفرب» (ليلول) و«كانياله» (بيكاي) و«بروجيكتور» (سليبي أرنولد) و«زنت» (بول درب).

(٣) للرجع السابق، ص ٢٩٥.

ب - في الشرق: ذكرنا أنّ مفهوم الشعر عند العرب كان، بعامة، مفهوم «صناعة» يتلقنها الإنسان. وظلّت هذه الفكرة المفهوميّة سائدة حتى الخمسينات تقريباً في هذا القرن. على أنّ بعض الهزّات قد عرفتها ساحة الشعر في الأوساط العريضة قبل هذه الفترة بقليل، ولا سيّما مع وصول رياح الرمزيّة إلى العالم العربيّ (سعيد عقل - بشر فارس - أديب مظهر...) وكان ديوان «المجدليّة» لسعيد عقل، ثمّ ديوان «بلوتلانده» للويس عوض بمقدّمته المشهورة التي غنّونها «حطّموا عمود الشعر» تطويلاً لكسر مفهوم الشعر التقليديّ الذي استمرّ قرونًا طويلة.

وكان ظهور مجلّة «شعر»<sup>(١)</sup> تطويلاً لهذه المفاهيم، فقد غيرت طبيعة التعامل مع النصّ الشعريّ، وطرحت مفاهيم جديدة لم يكن العرب ليقبلوها من قبل، نقلتها أيضًا كتب عدد من الرّواد.

وقد ركّز معظم هؤلاء على اللغة معتبرين أنّها باتت بحاجة إلى إعادة تطوير لكي نستطيع أن نعبر تعبيرًا حيًّا «عن خلجات نفوسنا وتأملات عقولنا... فاللغة للأديب، وفي الأخصّ الشاعر، هي كلّ شيء»<sup>(٢)</sup>. ويصف أدونيس لغة الشعر الحديث قائلاً: «على اللغة أن تحيد عن معناها العادي... إنّ لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ اللغة العاديّة هي لغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلّم أن تُقوله... ما لا تعرف اللغة العاديّة أن ترجمه هو أحد مجالات الشعر. يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة»<sup>(٣)</sup>. والحدائث عنده توكيد مطلق «على أوّليّة التعبير»<sup>(٤)</sup>.

هكذا تنول الحدائث، في شعرها، ما لم يقله التقليد فيه، أو، بتعبير آخر، تبدأ الحدائث قولها في الشعر من حيث يتبهي قول التقليد. فـ «الحدائث في الشعر إبداع

(١) مع أنّ هناك محلات أُخرى قد انتشرت، ومنها «حوارة» (لتوفيق العياشي) و«الآداب» (لسهيل إدريس)، اخترنا مجلّة «شعر» لأنّها كانت الأكثر تعبيرًا عن واقع الحدائث، ولأنّها استفطبت أهمّ روادها وأكثرهم.

(٢) يوسف الخال، الحدائث في الشعر، ط ١، ١٩٧٨، ص ٧.

(٣) أدونيس، مقدّمة للشعر العربيّ، دار العودة، ط ١، ١٩٧١، ص ١٢٥ - ١٢٦.

(٤) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط ١، ١٩٧٢، ص ١٣٠.

وخروج به على ما سلف<sup>(١)</sup>. وهي «دفعه كيانية»، و«رؤيا واحدة»، و«حدس واحدة»<sup>(٢)</sup>. من هنا فهي قبل القليليات، ولا تتقبل الحدود، بل تخترقها كلها، وتنتقل من مفهوم «السقف» في النص إلى مفهوم «الفضاء». والشعر، في عُرف الحدائث العريضة، ليس محاولة تركيبية، تقوم على الوزن والقافية كما اعتبر القدماء، بل مفهوم جديد للعالم، يتشكل في أسلوب جديد، وبلغة جديدة، ويجب أن نعتبر عنه بلا قيود. من هنا يميز الحدائثيون بين الشعر والنظم، على اعتبار أن الشعر قد صار تعبيراً عن حالة نفسية بلغة خاصة، لها إيقاعها الخاص، وتحوّلانها المميزة. ويقبلون بأن تكون القصيدة بلا وزن<sup>(٣)</sup>، لأنّ بالوزن ليس الشعر، ولأنّه لا يميّز الشعر عن الشعر، بل يميّز النظم عن سواه<sup>(٤)</sup>.

تقدّم لنا القصيدة الحديثة مجموعة حالات تقترح علينا أن نعيشها، فلا يشكّل الفهم أساساً مهشأ، لأنّ الفهم ابن العقل، والعقل ليس مجال الشعر، بنظر الحدائث، بل مجال الشعر. فالنصّ الشعري يتوجّه إلى النفس، وهدفه أن يترك أثرًا ما، نعيشه، تقاربه، وقد لا تفهمه بالضرورة. إنّه يتعامل مع الحال النفسية، لا مع الفكرة بحدّ ذاتها، ومن هنا غموضه. وإن كان العرب قد هاجموا الغموض قديماً<sup>(٥)</sup> واعتبروه عيباً شعرياً، بل عيباً لغوياً<sup>(٦)</sup>، فإنّ جيل الحدائث العريضة قد رأى انعكس، لأنّ الحال النفسية، بطبيعتها، صعبة على من يعانها، فكيف بالنسبة إلى المتلقي؟

(١) يوسف الخال، الحدائث في الشعر، ص ١٥.

(٢) أدونيس، مقدّمة للشعر العربيّ، ص ١٠٦.

(٣) إصطلاح معظم النقاد تسمية هذا النوع من القصائد باسم «قصيدة الشعر». وكانت قد ظهرت قبل مجلّة الشعر، مع أمين الريحاني، مثلاً، في ربحانياته. لكنّ محلّة «شعر» و«وؤده» قد مضوا لها وبخاشة أدونيس (عدد ١١ من مجلّة شعر) وأنسي الحاج (مقدّمة ديوانه «١٩٥٠»). وكان من أبرز من استعملها: أنسي الحاج، محمّد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا، توفيق الصايغ، وغيرهم...

(٤) يقول أدونيس: «في قصيدة الشعر، إذن، موسيقى، لكنّها ليست موسيقى الخمر أو الإيقاعات القديمة. بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الحسنة - وهو إيقاع يتحدّد كلّ لحظة». (مقدّمة للشعر العربيّ، ص ١١٦).

(٥) في هذا المجال ما ذكر الصولي أنّ أحدهم قال لأيّ تمام: «يا أبا تمام، لماذا لا تقول من اشعر ما يُعترف؟» فأجابها: «وأنت، لماذا لا تعرف من اشعر ما يقال؟» فأفهمه (الصولي، أخبار أبي تمام، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، لا تاريخ، ص ٧٢).

(٦) نحن نميّز، هنا، بين الإبهام، وهو الصعوبة اللغوية الناتجة عن المفردات أو عن تركيب الحسنة الصعب تقدّماً وتأخيراً وحذفاً... والغموض الناتج عن طبيعة التجربة الصعبة وعمقها.

هكذا تغيّر مفهوم الشعر مع الحدائنة، وأتسع ليستوعب الحياة الجديدة وكل ما فيها من تعقيد. وبعد أن كان الشعر فكرة في كسوة جميلة، صار رؤيا متكاملة. بمعنى آخر، بعد أن تصوّر القدامى للأفكار عالماً مستقلاً، وللأسلوب واللغة عالماً مستقلاً آخر، ووظيفة الشاعر أن يلائم بين هذين العالمين، جاء الشاعر الحديث وألغى هذه الازدواجية المفجعة بين الشكل والمادة (بين الفكرة والتعبير) ليحرّر الشعر من أغلاله. وبعد أن كانت المفردات نهائية، لها حدود فاصلة بين بعضها، عمد الحدائثيون إلى إلغاء الحدود فيما بينها، فتشكّل الانحراف *écart* أساساً لعملية الخلق الشعري، فتوالدت الكلمات من جديد شبيهة بكلمة الخلق الأولى، بكرة، متجددة، لا تبدأ في حال. تلك هي العلاقة الأعمق بين الشعر والحدائنة في العقل العربي: علاقة تعيد النظر في اللغة وفي إمكانات استعمالها فتيّاً كيلا تحتفظ أو تصير نصّاً مقدّداً، أو تماثلاً رخامياً، جميل المنظر من الخارج، ولكنه بارد كالموت. ولكن تكن شعارات الحدائنة ومفاهيمها قد سمحت للفيف من الصعاليك والتافيين أن يرفعوا رؤوسهم مدّعين انتماءهم إلى ملكوت الشعر، فيسيرون إلى طبيعتها لأنهم عاجزون، فإنّ هذا الواقع لا يجعل من الحدائنة في الشعر عملاً فارشاً وضرباً من العبث.

## ٥ - خاتمة

وبعد، نستنتج من كلّ هذا أنّ الشعر قد مرّ بطورين أساسيين:

١ - طور كلاسيكيّ عتبر عن تلاؤم الذات مع الوجود، وبالتالي فهم على أنه صناعة لا تُشغلهم، بل يُؤخذ بها كما هي، ويُنقل نقلاً، فلا يتغيّر فيه شيء، لأنك لا تستطيع أن تغيّر شيئاً في الخلق التام الكامل، بل تتأمله وتستعيد باستمرار.

٢ - طور تجديديّ عتبر عن عدم التلاؤم، ولم يعد يقبل باستلابام الأشياء، بل يعمل على خلقها من جديد خلقاً يرضي طموح الإنسان إلى تصعيد نفسه. فالشعر والحدائنة طبيعتان متجانستان غير متافرتين، والحدائنة مرحلة طبيعية من مراحل الشعر، تبتدئ عن توسيع إمكاناته وتعمين أدائه ليظلّ قفاً حيّاً، يستوعب تعقيدات العصر، وضجيج الحضارة الجديدة...