الكتابة الشعرية والتراث:

مكانة القصيدتين القديمة والحديثة

الدكتورة ريتا عوض

ليس غريباً أن يُعاد طرح مسألة الكتابة والتراث التي يتواصل النقاش حولها بين الكتّاب العرب منذ ما يزيد عن نصف قرن، ما دمنا لم نصل فيها بعد إلى تغليب قناعة معينة. ولعل من أسباب ذلك تقصير البعض عن إدراك ما تنطوي عليه هذه القضية من أبعاد فلسفية وحضارية عميقة ومتعددة الوجوه واختلاط المفاهيم والمبادىء التي ينطوي عليها هذا الموضوع الكبير على البعض الآخر. فظلت المسألة، بوجه عام، تراوح في مكانها، مخلّفة أحياناً مزيداً من الغموض والالتباس. وليس القصد هو الإيحاء بوجود قول فصل في هذه المسألة، فالأمور الفكرية ليست حقائق مطلقة ولا معادلات رياضية، لكنها بالرغم من ذلك تسير في اتجاهات محددة تكون منسجمة مع روح العصر الذي تظهر فيه. وقد كان للعصر الحديث ولفلسفة الحداثة موقفها المنسجم في مسألة المعاصرة والتراث.

إن العلاقة بين الكتابة والتراث مسألة يطرحها كل عمل فني يتم إبداعه. لكن هذه المسألة تبرز أكثر ما تبرز في الفترات التي تشهد انطلاق اتجاهات أو مذاهب فنية تبدو مغايرة لما هو سائد. ولا تشكل هذه العلاقة قضية في عصور يسودها الشعور بالانسجام والاستمرارية لأن المبدعين فيها لا يواجهون صعوبة في تحديد تلك العلاقة. وقد برزت هذه المسألة في تراثنا العربي وعرفت في مطلع العصر العباسي باسم الصراع بين القدماء والمحدثين وأفرد جانب كبير من التراث النقدي العربي لما سمي بالسرقات الشعرية، وبحث النقاد قضية المعاني المتكررة في الشعر ومسألة السبق إليها.

وفي الغرب، طرحت مسألة المعاصرة والتراث مع بدايات عصر التنوير في أوروبا، وكانت الاستجابة هي العودة إلى استلهام الموروث ومحاكاة الأعمال الفنية والأدبية الكبرى في التراث الإغريقي. لكن هذه المسألة لم تتخذ أبعادها الحقيقية إلا بانطلاق الحركة الرومنطيقية في أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر.

تميزت الرومنطيقية بشكل أخص بتأكيد أهمية العنصر الفردي في الأدب بسبب موقفها الفلسفي الذي يسبّق الفرد على المجتمع من حيث الأهمية. وكانت النتيجة الحتمية لهذه النظرة هي الإيمان بأن الإبداع انقطاع عن التراث يحقق ذاتية الأديب أو الفنان ويكسبه شخصيته. ولعل الحركة الرومنطيقية في أوروبا وتجلّياتها الأميركية المتأخرة التي عرفت في الولايات المتحدة في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن باسم المدرسة التجريبية، انفردت في تاريخ الأدب الغربي باتخاذ موقف يدعو إلى الانفصال عن التراث ومناهضته. لذلك فإن كاتب موضوع «التراث» في **موسوعة الشعر وفن الشعر** استهل موضوعه بقوله إن دراسة شاملة لموضوع التراث في علاقته بالشعر تشتمل على تاريخ الشعر بأكمله لندرة الاتجاهات المناهضة للتراث في تاريخ الأدب. لذلك ليس دقيقاً القول بأن تاريخ الأدب تحوّل دائري مستمر بين التراثية والثورة على التراث، لأن نسبة هذه الثورة كانت ضيئلة[1].

لكن التحول إلى التراثية في الغرب عاد بانطلاق حركة الشعر الحديث التي قامت لمواجهة الحركة الرومنطيقية وسميت أحياناً في النقد الإنكليزي والأميركي الحديث كلاسيكية القرن العشرين. ولعل أول من ثار في وجه الرومنطيقية بشكل منهجي، وثبّت بالمقابل نظرة جديدة في الأدب والشعر هو الشاعر والناقد الانكليزي تي. أي. هيوم في مقالته المهمة التي كتبها عام ١٩١٣ بعنوان «الرومنطيقية والكلاسيكية»[2] والتي عُدّت بحق بداية مرحلة أدبية جديدة هي مرحلة ما سمي بحركة الشعر الحديث التي كان هيوم نفسه وإزرا باوند وتي. أس. اليوت من أكبر دعاتها وشعرائها في الحياة الأدبية الغربية في القرن العشرين.

تميزت مقالة هيوم بأنها أول دراسة في الأدب تلتفت إلى التحولات الحضارية لتفسر بها التحول من مذهب أدبي إلى آخر. وكان هيوم من أول من تنبه إلى أن الشكل الفني في الأدب الحديث سيتحول بشكل مواز لتحول مسار الفن التشكيلي الحديث، وأول من تنبأ بخصائص هذا الشكل الشعري قبل انطلاق الحركة الشعرية الحديثة. وبهذا سعى هيوم إلى تثبيت مذهب نقدي على غير الأسس التي قام عليها

النقد الأدبي المرتبط بالحركة الرومنطيقية، لاعتقاده بأن المرحلة الرومنطيقية في الشعر الغربي قد انتهت لكن مبادئها ظلت مستمرة في النقد الأدبي. يرى هيوم أن الاتجاهين الرومنطيقي والكلاسيكي يقومان على مبادىء حضارية متناقضة. فأساس الرومنطيقية هو الإيمان بلامحدودية إمكانات الإنسان الفرد الذي لو أعيد تنظيم المجتمع بالقضاء على النظام المستبد فيه لاستطاع تحقيق التقدم. أما الكلاسيكية فأساسها الاعتقاد بأن الإنسان ذو طبيعة محدودة وثابتة ولا يمكن تطويره إلا بالتراث والتنظيم[٣].

استطاع هيوم أن يثبّت مبادىء جديدة أفاد منها إزرا باوند بشكل أخص في وضع أسس المدرسة التصويرية (Imagism) وتي. اس. اليوت في تأكيده ارتباط الإبداع الحديث بالتراث. وأهم هذه المبادىء نفي مبدأ الذاتية في الشعر والتعبير عن العواطف الفردية. ودعا إلى استخدام الصورة الحسية والاستعارة غير المألوفة التي تجعل القارىء يرى باستمرار أشياء حسية وتمنع من الوقوع في التجريد[٤]. بهذا رسم هيوم معالم القصيدة الحديثة التي يمكن استنتاج مبادئها الأساسية من دراسته وإن لم يستخدم بنفسه المصطلحات النقدية التي أصبحت مألوفة فيما بعد. وهذه المبادىء هي التالية:

أولاً ـ استقلالية القصيدة عن مبدعها لأنها ليست تعبيراً عن الهموم الذاتية للشاعر، وهو مبدأ يُسمّى في النقد الأدبي بلاشخصية الشعر الحديث، ويرتبط بالميل إلى تخطي مظاهر الطبيعة العضوية بما في ذلك الإنسان الفرد وتأكيد اللاشخصية والموضوعية كأسلوب في الأدب. وهذا ما يفسر عودة الأدب الحديث إلى الأسلوب الملحمي في أعمال أدبية أساسية خصوصاً مع جيمس جويس في كتابه **يوليسيز** الذي استلهم فيه البناء الملحمي الهومري[٥]، وعُدّ أحد الكتب الأساسية في الحركة الأدبية الحديثة. من هنا أيضاً تكتسب كلمة «خلق» أو «إبداع» أحد معانيها في النقد الحديث إذ يصبح الأديب مثل الله الخالق مستقلاً عما يبدع، وجوده غير مرئي.

ثانياً ـ ارتباط القصيدة بالتراث الشعري نتيجة لانقطاعها عن مبدعها، بل ولادتها من التراث، ولذلك سمّى هيوم الحركة الشعرية الجديدة: «كلاسيكية»، ومنه أفاد اليوت في تطوير هذه المبادىء بشكل أخص في مقالته «التراث والموهبة الفردية» التي كتبها عام ١٩١٩.

ثالثاً ـ مكانية النص الشعري الناتجة عن تحوّله إلى صورة شعرية تجعل القراءة عملية مشاهدة في المكان وتلغي البعد الزماني بما هو تسلسل وتتابع. وقد طوّر باوند هذا المبدأ خصوصاً في تعريفه الشهير للصورة الشعرية بما هي «تلك التي تمثّل مركّباً فكرياً وعاطفياً في لحظة من الزمن»[٦] مؤكداً الخاصية المكانية ونافياً التتابع الزمني بتحويل الزمن نفسه إلى مكان.

رابعاً ـ حذف البعد الثالث، وهو مبدأ مستفاد من الفنون التشكيلية ومرتبط بمكانية النص من ناحية وبابتعاده عن نقل مظاهر الطبيعة العضوية من ناحية ثانية، وناتج عن تحويل القصيدة بأكملها إلى صورة شعرية واحدة تتواجد أجزاؤها بشكل متزامن في لحظة من الزمن. وإن كان البعد الثالث في الفن التشكيلي هو المنظور الذي يكسب العمل الفني عمقاً طبيعياً فإنه في الأدب البعد الزمني الذي يكسب العمل الأدبي صفة الاقتراب من محاكاة الوجود الطبيعي. وحذف هذا البعد يبعد العمل الأدبي عن مطابقة المظاهر الطبيعية للوجود العضوي ويربطه بالنصوص الأخرى التي تشكل معاً نظاماً مستقلاً هو التراث الأدبي.

خامساً ـ العودة إلى البدائية المرتبطة بحذف البعد الثالث، وهي نتيجة لموقف الإنسان الحديث من الوجود المشابه لموقف الإنسان البدائي، وكلاهما موقف غير منسجم مع الواقع يسعى بالفن إلى تخطيه فيبدع أعمالاً لا تنقل ذلك الواقع فتلغي البعد الذي يكسب العمل الفني صورته المطابقة للواقع وهو المنظور في الرسم والزمن في الكتابة.

أفاد هيوم في دراساته المهمة في الشعر بصورة خاصة من علماء الفن التشكيلي ونقاده من الألمان الذين اهتموا منذ أواخر القرن التاسع عشر بدراسة العلاقة بين الشكل في الفن والجو الحضاري الذي ينشأ فيه. وتابعوا بالتفصيل مسألة الانتقال من شكل فني إلى آخر معللين ذلك بالموقف الوجودي والحضاري للإنسان كما أشار الناقد الأميركي جوزف فرانك في مقالته الممتعة التي نشرها عام ١٩٤٥ بعنوان «الشكل المكاني في الأدب الحديث»[٧]. يرى فرانك أن هيوم تأثر بشكل أساسي بالفيلسوف والناقد التشكيلي الألماني ولهيلم ڤورنغر، خصوصاً في كتابه **التجريد والتقمص الوجداني**[٨] الذي نشره كأطروحة دكتوراه عام ١٩٠٨، وكان لهذا الكتاب التأثير الأكبر على النقد الأدبي الإنكليزي الحديث بأسره من خلال هيوم واليوت الذي أفاد من هيوم[٩].

يهدف ڤورنغر في كتابه إلى شرح أسباب الانتقال المستمر في تاريخ الفنون التشكيلية بين المذهب الطبيعي والمذهب اللاطبيعي في الفن. ففي الفترات التي يسود فيها المذهب الطبيعي مثل العصر الكلاسيكي للنحت والهندسة الأغريقية وعصر النهضة الإيطالية وفن أوروبا الغربية حتى نهاية القرن التاسع عشر يتجه الفنان إلى تمثيل العالم الموضوعي الثلاثي الأبعاد للتجربة العادية ويسعى بدقة إلى إعادة انتاج نماذج الطبيعة العضوية بما في ذلك الإنسان. ومن ناحية أخرى، ففي الفترات التي يسود فيها المذهب اللاطبيعي مثل فن الشعوب البدائية، والنحت النُصُبي الفرعوني والفن الشرقي والفن البيزنطي والنحت الغوطي وفن القرن العشرين، يتخلى الفنان عن العالم الثلاثي الأبعاد ويعود إلى المستوى ويختزل الطبيعة العضوية، بما فيها الإنسان، إلى خطوط هندسية فيحوّل العالم إلى خطوط خالصة وأشكال وألوان. ويقول ڤورنغر إنه بالرغم من وجود فروق شاسعة بين الأعمال الفنية في العصور المختلفة التي جُمعت بدون تمييز في كلتا هاتين الفئتين فإن التشابه الأساسي بين الأعمال في الفئة الواحدة

والاختلاف الأساسي بينها كمجموعة وبين الأعمال في الفئة الثانية يبرزان بشكل مثير[١٠].

لعل من أهم ما وصل إليه فورنغر وثبّته في النقد الحديث قوله إن هاتين الفئتين ليس أي منهما معياراً يتوجب على الفئة الأخرى اتّباعه. وقد شكّل هذا القول رداً على الفكر الغربي منذ مطلع النهضة وحتى نهاية القرن التاسع عشر الذي عدّ المذهب اللاطبيعي انحرافاً بربرياً ناتجاً عن انعدام المقدرة الفنية. وبهذا نقل فورنغر مركز الثقل في دراسة الشكل الفني من السببية الآلية الخالصة إلى سبب قائم على التوظيف المتعمّد لما أسماه إرادة الفن أو إرادة التشكيل[١١]. من هذا المنطلق تصبح المذاهب الفنية حلقات متواصلة ومتنامية تعبّر عن اتجاهات حضارية ذات أبعاد فلسفية، وليست أهواء فردية وشطحات ذاتية. وتكون عودة الفنان الحديث طبيعية إلى التراث الفني الذي يعبّر عن روح مشابهة للروح السائدة في هذا العصر، أو أن الأشكال الفنية تلتقي عبر الزمن بالتقاء الأجواء الحضارية والمواقف الوجودية فتلغي بلقائها هذا البعد الزمني وتغدو هي نفسها متزامنة في المكان.

استطاع هيوم بحسّه وبحدسه أن يرى أن الأدب لا بد سيسير في الاتجاه الذي انطلقت فيه الفنون التشكيلية الحديثة. وكانت الرومنطيقية الأوروبية في مرحلة انحطاطها، وكانت الحركة في الولايات المتحدة تستعيد التجارب الأوروبية السالفة فيما سمي بالمدرسة التجريبية. فرسم هيوم في مقالته «الكلاسيكية والرومنطيقية» الخطوط العريضة للاتجاه الشعري الجديد مفيداً من تجربة الفن التشكيلي ومن آراء الكتّاب الألمان في فلسفة الحضارة وارتباط المذاهب الفنية بالتحولات الحضارية. وقد واصل تي. أس. اليوت وازرا باوند وغيرهما من الشعراء والنقاد وضع أسس الحداثة في الشعر والأدب. وكانت تجربة اليوت الشعرية وآراؤه النقدية سبيلاً إلى ترسيخ حركة نقدية حديثة بلغت أوجها فيما بعد في منهجين أساسيين هما المنهج الأسطوري والمنهج البنيوي اللذان وإن كانا غير مرتبطين بنقد اليوت إلا أنهما يصوغان ويؤكّدان بأسلوب منهجي متكامل بعض الآراء الثاقبة المنثورة في مقالاته. وقد أكد هذان المنهجان العلاقة الإيجابية بين الكتابة المعاصرة والتراث، بل لعلهما يقومان أصلاً على إثبات تلك العلاقة.

لعل موضوع الكتابة والتراث من أهم القضايا النقدية التي طرحها اليوت، وكان تعريفه للتراث الذي ينم عن نظرة ثاقبة وواعية ومثقّفة حجر الزاوية في بنية النقد الأدبي الحديث. يقول اليوت إن التراث يتضمن، أساساً، الحس التاريخي الذي ينطوي على إدراك نافذ ليس لماضوية الماضي فحسب بل لحضوره، وهو يلزم الشاعر بأن يكتب لا بوعي الانتماء إلى جيله فحسب، بل بتأثير الشعور بأن أدب بلاده بأسره متواجد بشكل متزامن ويؤلف نظاماً متزامناً. هذا الحس التاريخي ـ على حد قوله ـ هو حس بالسرمدي وهو حس بالزمني أيضاً كما أنه حس بالسرمدي وبالزمني معاً. وهو في الوقت نفسه ما يجعل الكاتب يعي بحدة مكانه في الزمن أي كونه معاصراً[١٢]. ويستنتج اليوت مبدأ أساسياً في النقد يعدّ من ركائز المنهجين الأسطوري والبنيوي وهو أنه «ما من شاعر أو فنان، في أي فن من الفنون، يصل إلى معناه الكامل وحده. إن أهميته وإدراك قدره هما إدراك وتقدير لعلاقته مع الشعراء والفنانين الراحلين... إن ضرورة التماثل والانسجام والتماسك ليست من جانب واحد، فما يحدث عند إبداع عمل فني جديد يحدث بشكل متزامن لكافة الأعمال الفنية التي سبقته. فالأعمال الفنية القائمة تشكل نظاماً مثالياً فيما بينها يتحور بدخول العمل الفني الجديد إليها.. إن الماضي يجب أن يبدّله الحاضر كما أن الحاضر يوجهه الماضي، والشاعر الواعي لذلك يكون واعياً للصعوبات الكبيرة التي يواجهها ولمسؤولياته العظيمة»[١٣].

كانت المبادىء التي أكدها اليوت منطلقاً للمسار الذي أنصبّ فيه النقد الأدبي الإنكليزي الحديث الذي كان المنهج الإسطوري هو النظام النقدي الأساسي فيه، وهو المنهج الذي صاغه الناقد الكندي المعاصر نورثروب فراي بصورة متكاملة في كتابه المهم **تشريح النقد** الذي نشره عام ١٩٥٧[١٤]، حتى قيل إن فراي كان له أثر كلي بل سيطرة مطلقة على جيل من النقاد الأدبيين أعظم من أثر أي منظّر في تاريخ النقد الأدبي الحديث»[١٥].

يقدّم فراي في كتابه هذا نظرة شاملة للأدب يركّز فيها اهتمامه على الأشكال والأصناف الأدبية وعلى تكرار الموضوعات والنماذج الأسطورية. وكانت عودة الأدب الحديث إلى استلهام التراث الأسطوري من أبرز خصائص الحداثة فيه، وتتمثل في لقاء شخصيات هذا العصر بالشخصيات الأسطورية القديمة الاستمراريةُ الحقيقة للجنس البشري. وبهذا اللقاء يتحقق تجاور مستمر بين مظاهر الماضي والحاضر التي تتخطى الحدود التاريخية وتحيط بكل الأزمنة، فيتحول عالم الزمن التاريخي إلى عالم الأسطورة السرمدي وتتجلى الأشياء في صورة مكانية مستوية.

سعى النقد الأسطوري، كما اكتمل في كتابات فراي وبخاصة في **تشريح النقد**، إلى إعادة ربط الشعر بالحضارة، فدرس القصيدة الواحدة بما هي جزء من التراث الشعري، ودرس الشعر بما هو جزء من الحضارة الإنسانية. فأصبح العمل الأدبي الواحد نغماً منفرداً لا معنى له بذاته، بل بما يؤديه مع الأنغام الأخرى بخلق سمفونية كاملة. وبذلك عمل النقد الأسطوري على إبراز موقع كل عمل أدبي منفرد من التراث الأدبي العام. وقد أكد فراي أن الأدب، بروافده جميعاً، يشكل إطاراً عاماً لكل عمل أدبي فرد، كما أن التراث الأسطوري المتكامل يشكل إطاراً عاماً لكل أسطورة منفردة. ويرى أن الأسطورة عنصر بنائي في الأدب لأن التراث الأدبي حلّ محلّ الأساطير. وقد بحث فعاد إلى الرموز التي تتكرر في الأعمال الأدبية لأنها نماذج أصلية تصوّر حقائق نفسية مطلقة مكبوتة في اللاوعي الجماعي الإنساني، ورأى أن النماذج الأصليّة تؤدي إلى صهر التجارب

الأدبية المتعدّدة في وحدة متكاملة فتغدو دراسة النماذج الأصلية محور النقد الأسطوري لأن الأسطورة هي النموذج الأصلي في الصيغة السردية والنموذج الأصلي هو الأسطورة في الصيغة الدلالية[١٦].

ارتكز المنهج الأسطوري على النماذج الأصلية لأنه أخذ من الأسطورة دلالتها وأهمل السرد فيها وأحلّ محلّه البناء الأسطوري. ولم يكن فراي نفسه بعيداً عن الدراسات البنيوية خصوصاً تلك التي كتبها كلود ليفي شتراوس في الأسطورة والتي بدأ بنشرها منذ عام ١٩٣٦. عدّ ليفي شتراوس الأسطورة موازية للغة، فعاد إلى علم اللسانيات الحديث ليفيد منه منهجه. فقد لاحظ علماء اللغة أن بعض الأصوات في لغة معيّنة ترتبط بمعان محددة، وسعوا إلى اكتشاف علة ارتباط الأصوات بتلك المعاني، لكن محاولتهم لم تعط النتيجة المرجوّة لأن الأصوات نفسها توجد في لغات أخرى وتحمل معاني مختلفة، فاستنتجوا أن الأصوات ليست لها قيمة بذاتها، وأن الأهمية تكمن في العلاقة التي تربط ما بين الوحدات الصوتية المختلفة[١٧]. كذلك وازى ليفي شتراوس بين الأسطورة والموسيقى، لأن النغم المنفرد لا يحمل معنى بذاته. فترابط الأنغام يؤلّف البناء الموسيقي، كما يؤدي ترابط التفاصيل إلى تأليف القصة الأسطورية[١٨]. ولم تكن النتيجة التي وصل إليها ليفي شتراوس في دراساته المقارنة هي أن الأساطير جميعاً تؤدي الحقيقة نفسها، بل إن مجموع ما تؤدّيه الأساطير مجتمعة هي الحقيقة التي لا تستطيع أسطورة بمفردها أن تؤدّيها[١٩]. وهذا ليس ببعيد عما قاله اليوت عن علاقة العمل الأدبي الفرد بالتراث الأدبي.

وإذا كان الأدب مرتبطاً بالنظام الأسطوري فليس غريباً أن يجعله البنيويون موازياً للغة. ولم يكن المنهج البنيوي في النقد الأدبي الذي بلغ أوجه في فرنسا في العقد السادس من هذا القرن بعيداً عن الخط الذي سار فيه المنهج الأسطوري. وترتكز البنيوية على القول بأنه إذا كان للأعمال الإنسانية أو للإنتاج الإنساني معنى فهناك بالضرورة نظام ضمنيّ من الأعراف والتقاليد يجعل هذا المعنى ممكناً. وقد وجد البنيويون أن علم اللسانيات الحديث يوفّر نموذجاً منهجياً لدراسة ظواهر حضارية أخرى غير اللغة، لأن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست جواهر مطلقة بذاتها، بل يمكن تعريفها من خلال العلاقات الداخلية القائمة فيما بينها ومن خلال مواقعها في البنى الاجتماعية والثقافية المتصلة بها. وهذه الظواهر ليست مجرد أشياء ولا حوادث، لكنها أشياء وحوادث ذات معنى، أي إشارات[٢٠].

يرتكز المنهج البنيوي على الاعتقاد بأن الأدب، وهو فن يستخدم اللغة، يشكّل بذاته لغة لأن معانيه لا تُفهم إلا من خلال أنظمة من التقاليد. كما أن الأدب، وهو ظاهرة ثقافية وحضارية، نظام إشارات كما اللغة. هذا المبدأ يسمح بافتراض نظرية منهجية في الأدب تدرسه كما يدرس علم اللسانيات اللغة. وإذا افترضنا مع تشومسكي أن علم النحو يمكن أن يعدّ نظرية في اللغة فإن نظرية الأدب التي تحدّث عنها فراي يمكن أن تُعدّ علمَ نحو الأدب أو الكفاءة الأدبية التي أفادها القراء وإن لم يكونوا على وعي بها[٢١]. وكما أن علم نحو اللغة يستنتج من الكلام الذي عبّرت به هذه اللغة عن نفسها ويتجاوزه ليصبح قانوناً يعلو عليه ويُقاس كل كلام عليه ويسمح بإبداع كلام جديد يلتزم بشروطه، كذلك يمكن استنتاج علم نحو الأدب من الأعمال الأدبية التي تم إبداعها في لغة معينة وثقافة معيّنة وضمن ظروف حضارية محدّدة، وهو يتجاوز الأعمال الموجودة ويعلو عليها، ويصبح الإبداع الجديد ضمن المنطق الخاصّ الذي يحدده. وهذا ما يجعل علاقة الأدب المعاصر بالتراث الأدبي علاقة حتمية.

ومن البديهي أن اللغة ليست هي الأدب. والأدب وإن كانت أداته اللغة فهو يستخدم هذه الأداة بصيغة خاصّة تختلف عن الاستخدام العادي لها. لذلك فمعرفة اللغة تخوّل الإنسان أن يفهم تركيبات وجملاً مصوغة بتلك اللغة. لكنه لا يفهمها من حيث هي أدب، لأن الأدب تنتظمه قوانين خاصّة به تسمح للمطّلع عليها أن يحوّل الجمل اللغوية العادية إلى أبنية ومعانٍ أدبية. والشعر لا يمكن أن يكون له معنى إلا بالنسبة لأولئك الذين استوعبوا التقاليد التي تنتظم الأدب من حيث هو نظام ومؤسسة. والقصيدة الواحدة تستمدّ معناها من النظام الشعري العام كما تستمدّ الجملة الواحدة معناها من النظام اللغوي. ولعل هذا ما قصد إليه نورثروب فراي بقوله: «إن القصائد الشعرية يتم إبداعها من قصائد شعرية أخرى والروايات من روايات أخرى»[٢٢].

هذه النظرية تؤدي إلى تثبيت مبدأ التقاليد الشعرية والأجناس الأدبية، لأن الجملة يختلف معناها من نص إلى آخر ومن جنس أدبي إلى جنس أدبي، لأنها ليست ذات معنى بذاتها بل يتغيّر معناها بتغيّر العلاقات التي تربط بينها وبين الجمل الأخرى في النصوص المختلفة وبحسب موقعها من البناء الأدبي الذي تشكّل جزءاً منه. ويلتقي المنهج الأسطوري بالمنهج البنيوي في طرح مبدأ ارتباط العمل الأدبي الواحد بالتقاليد الأدبية التي تشكّل جنساً أدبياً معيّناً وتفرّق بينه وبين أجناس أدبية أخرى. يقول فراي إن الشاعر الإنكليزي جون ميلتون حين أراد أن يكتب قصيدة عن إدوارد كينغ لم يسأل نفسه ماذا يمكنني أن أجد لأقوله عن كينغ؟ ولكن كيف يتحتّم شعرياً معالجة موضوع كهذا؟ إن المفهوم القائل بأن التقليد دليل على انعدام العاطفة وأن الشاعر يصل إلى «الصدق» (الذي يعني عادة العاطفة المفصحة)[٢٣] بإغفاله، معارض لجميع حقائق التجربة الأدبية والتاريخ الأدبي. وأصل هذا المفهوم هو الرأي القائل بأن الشعر وصف للعواطف وأن معناه «الحرفي» هو انعكاس لعاطفة الشاعر الفرد. لكن أية دراسة جدّية للأدب تكشف أن الفرق الحقيقيّ بين الشاعر الأصيل والشاعر المقلّد هو أن الأول مقلّد بصورة أكثر خفاء. ويرى فراي أن اتباع التقاليد الشعرية يكسب الشاعر جلالاً لاشخصياً ويزيد عمله غنى بربطه بالأعمال الشعرية الأخرى[٢٤].

إذن كانت الحداثة في الفن والأدب بما قدّمته من فكر ونقد وإبداع فني وأدبي عودة إلى تأكيد حتمية العلاقة الإيجابية بين المعاصرة والتراث. وهذا المبدأ الذي أكدّه الشعراء والنقاد والمفكرون الذين أسهموا في وضع أسس الحركة الحديثة بمختلف مذاهبهم واتجاهاتهم لا يعني عودة عمياء إلى الوراء لمحاكاة الأعمال الأدبية التي جاء بها القدماء، ولا يُقصد به استنساخ الأنماط القديمة ولا نقل أسلوب دون غيره في التعبير الأدبي ولا الالتزام بالأجناس الأدبية التقليديّة. ويجب التفريق هنا بين التقليد من ناحية واتباع التقاليد الأدبية من ناحية ثانية، فذلك يؤدي إلى التمييز بين الاتباع الأعمى، وبين الإبداع الذي وإن قام على استلهام التراث والتغذّي منه فإنه يأتي بعمل فني أصيل يمتلك شخصيته الخاصة. والتراث ليس هو التراث الشعري أو الأدبي فحسب، إنه موروث الأمة الحضاري والثقافي بأسره، بمختلف وجوهه وتجلياته. إنه إنجازاتها التاريخية والفكرية والفنية، وهو كل شاهد في عصرنا على وجود تلك الأمة عبر التاريخ. فعلاقة أمة من الأمم بتراثها هي وعيها لحضورها في الماضي ولحضور ماضيها في الحاضر.

* * *

لعل هذه المقدمة الطويلة تسهم في توضيح المفاهيم والمبادىء التي ارتكزت عليها الحداثة بالغرب في موقفها من قضية العلاقة بين الإبداع المعاصر والتراث. ذلك لأن حركة الحداثة العربية خصوصاً في مجال الشعر يُفترض أنها عادت إليها وأفادت منها. لكن يبدو لمن يتتبع ما يكتب ويقال عن قضية العلاقة بين الشاعر العربي وتراثه أن المسألة بعيدة عن الوضوح في أذهان عدد من منظري الحداثة الشعرية العربية. بل إن بعضهم يقرّ صراحة أنه لا يدرك معنى هذه القضية أو أنه يدركه بشكل مبتسر وسطحي. يقول أدونيس:

ــ إذا سئلتُ الآن: كيف تحدّد علاقتك، أنت الشاعر الحديث، بتراثك الشعريّ العربيّ؟ فكيف تجيب؟

ــ أجيب أولاً: لا معنى لهذا السؤال ـ ذلك أنني لا أستطيع أن أحدّد علاقتي مع شيء غائم غير محدّد، وإنما أحدّدها مع شاعر معين. وأجيب ثانياً بتساؤل: **ماذا تعني العلاقة**، هنا.

إذا كان السؤال مطروحاً بمنطق الثقافة السائدة فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مؤتلفاً مع «تراثي»، **أي أن لا آتي بشيء إذا لم يكن أسلافي من الشعراء عرفوه ومارسوه وأقرّوه.**

أما إذا كان السؤال مطروحاً بمنطق **الرؤيا الإبداعية** فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مختلفاً عن أسلافي من الشعراء... بل أكثر: **لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقاً إلا إذا اختلف عن أسلافه، فكل إبداع اختلاف**[٢٥].

من المؤسف أنه بعد أكثر من نصف قرن من الممارسة الإبداعية والنقدية لا يتمكن شاعر عربي حديث كأدونيس من أن يأتي بنظرة عميقة ومثقفة في قضية العلاقة بين الشاعر الحديث وتراثه، فلا يزيد عن أن يردّد ما كان يقال عن هذه المسألة في بدايات ما كان يسمى بالحركة الرومنطيقية العربية كمثل ما جاء به أبو القاسم الشابي في محاضرته عام ١٩٢٩ عن «الخيال الشعري عند العرب». فأدونيس ما زال يظنّ أن علاقة الشاعر الحديث بتراثه تعني نقل تجارب الشعراء السالفين وأقوالهم، ولذلك فهو لا يستطيع إلا أن يحدّد علاقته مع شاعر معين، لأنه كيف يمكن النقل عن أكثر من شاعر؟ وطبيعي لمن ينطلق من افتراض خاطىء أن يصل إلى نتيجة خاطئة فيقول أدونيس ويردد في كل مناسبة ما قاله مثلاً في كتابه **الثابت والمتحول ـ صدمة الحداثة**: «... فإن أشكال التعبير الموروثة، لغة وبناء، إنما هي بمثابة القشرة والسطح ولا بد من تمزيقها، لكي نصل إلى لغة وبناء جديدين»[٢٦] ويقول: «إن العلاقة الأولى للجدة الشعرية هي في إيصال الانفصال، إن صح التعبير، أي في نفي السائد المعمم، ورفض الاندراج فيه، والانفصال عن هذا الكل القمعي. فالرفض أو النفي هو، بهذا المعنى، علامة الأصالة، إلى كونه علامة الجدّة»[٢٧].

وجدت آراء أدونيس صدى لدى عدد لا يستهان به من المريدين والتلامذة الذين يردّدون أقواله بدون أدنى مناقشة. ولم يكن الذين ردّوا على أدونيس، بصورة عامة، مختلفين عنه من حيث المنطق وأسلوب المعالجة. فقد قام من كفره ومن خونه ومن هزىء به. والحق أن ما يعاني منه نقدنا الأدبي الحديث، على وجه العموم، هو انعدام المنهج وضعف الفكر الفلسفي الموجّه. إن نقدنا الأدبي المعاصر لم يتمكن حتى اليوم من وضع أسس نظرية لمفهوم الحداثة في الأدب، ولم يستطع أن يرسي مبادىء فكرية تحدّد علاقة الشاعر أو الأديب بتراثه وبالتراث الإنساني، كما قصّر عن دراسة الشكل الفنيّ في الشعر والأدب دراسة منهجيّة، فلم يكن بمقدوره أن يواكب الحركة الشعرية والأدبية الحديثة فظلّت الحركة منقوصة تتصف إلى حد بعيد بالتجريبية بالرغم من وجود شعراء وأدباء كبار فيها.

والحق أن ما يدخل في نطاق النقد الأدبي هو المنطق الذي ترتكز عليه أقوال أدونيس والأسلوب الذي يعالج به هذه القضية. أما الحديث عن إلحاد أدونيس أو إيمانه، عن خيانته أو وطنيته، فليس نقداً أدبياً بل يدخل في نطاق ما يمكن تسميته بالتزثرة في الأدب. إن النقد الأدبي العربي يحتاج إلى دراسات منهجية ومناقشة للمناهج السائدة فيه. ويبدو لي أن ما يطرحه أدونيس يعاني من اختلال في المنهج، وهذا ما سأحاول تبيينه.

في أيار/ مايو ١٩٨١ عقدت المنظّمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ندوة عن قضايا الشعر العربي المعاصر في الحمامات بتونس قدم فيها أدونيس بحثاً بعنوان «في الشعرية»[٢٨] ضمّنه موقفه من مسألة العلاقة بين الشعر المعاصر والتراث. وتميّز هذا البحث بأنه اختصر موقف أدونيس من هذه المسألة، وحاول الإفادة من علم اللسانيات الذي ارتكز عليه البنيويّون في دراساتهم النقدية. ورأت كاتبة هذا البحث

ضرورة مناقشة بحث أدونيس فأعدت بحثاً بعنوان «في المعاصرة والتراث» بيّنت فيه المغالطات المنهجية التي وقع فيها أدونيس[٢٩]. وسأبرز هنا أهم ما جاء فيه.

يطرح أدونيس موقفه من علاقة الإبداع المعاصر بالتراث بقوله: «كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقاً مما هو وما هو، كذات كاتبة، مغاير، بالضرورة، لما هو غيره ـ قديماً أو حديثاً». فيكون الانطباع المباشر لدى القارىء أن أدونيس يظن أن وجود علاقة بين الشعر المعاصر والتراث يعني بالضرورة النقل والتقليد. ويتأكد هذا الانطباع حين يواصل أدونيس حديثه عن التراث العربي متسائلاً عن هويته، خالصاً إلى التأكيد أن التراث ليس شاعراً واحداً وليس مذهباً فنياً واحداً، وأنه «ليست له إبداعياً هوية واحدة ـ هوية التشابه والتآلف وإنما هو متنوّع، متمايز إلى درجة التناقض». وكأنه يقول إنه ليس بالإمكان الارتباط بالتراث بسبب هذا التنوع، إذ كيف يمكن للشاعر المعاصر أن يرتبط بشعراء مختلفين وباتجاهات متباينة وبروح غير محدّدة أو متغيّرة؟

وإذا صح أن ما يسمّيه أدونيس «الخطاب التراثي» السائد ـ أي الرأي القائل بضرورة الارتباط بالتراث ـ يقوم على منطق إرادة توحيد التراث، فهو منطق ظاهر البطلان لا يستحق المناقشة أصلاً. ونجد أن أدونيس الذي لا يعيّن هوية أصحاب «الخطاب التراثي» ولا يعطي أمثلة على حججهم يستخدم المنطق نفسه الذي يرفض. فإن كان ثمة من يتخذ موقفاً متطرفاً وغريباً يقول بوحدة التراث، فذلك يعني أن هذا المنطق يؤدي حتماً إلى القول بأن علاقة المعاصر بالتراث هي علاقة نقل ومحاكاة. وحين أراد أدونيس أن يرفض هذه العلاقة عكس مبدأ الوحدة وقال بالتنوع والتعدد ليثبت استحالة النقل عن القديم، لأن العلاقة بالتراث تعني بالنسبة إليه أيضاً النقل والمحاكاة. وأقحم في هذا المجال حديثاً عن وحدة الوزن والقافية باعتبار أنها العنصر الفرد الذي يوحد التراث الشعري العربي. وهذا زعْمٌ لم يعد وارداً في النقد العربي الحديث، وقد جاء على هامش تراثنا النقدي القديم، ولم يصمد طويلاً من حاول الأخذ به لمحاربة التجديد في شعرنا العربي المعاصر.

ويحاول أدونيس أن يثبت ضرورة انقطاع الشعر المعاصر عن التراث فيلجأ إلى التحديد الذي وضعه فرديناند دو سوسور، مؤسس علم اللسانيات الحديث، للتفريق بين **اللسان والكلام**[٣٠] من حيث أن اللسان هو النظام اللغوي الذي تحكمه مجموعة من القوانين والأعراف، ويتشكل ضمنه الكلام وهو مجموع التجليات الواقعية لهذا النظام. فاللسان هنا هو اللغة العربية بكل ما تتضمّنه من احتمالات تعبيرية، وليس مجموع ما قيل أو كتب باللغة العربية حتى اليوم. وقياساً على هذا التفريق يرى أدونيس «أن هوية الشاعر العربي لا تتحدد **بالشكل الكلامي الذي نطق به أسلافه** الشعراء وإنما تتحدد **بخصوصية اللسان العربي نفسه**». **وبالتالي يقول إن اللغة العربية** ليست هي الشعر الجاهلي، وكلام شاعر جاهلي ما لا ينبع من كلام شاعر جاهلي آخر بل ينبع من اللسان العربي. من هنا يستنتج أدونيس أن مسألة الوزن/ القافية تصبح مسألة كلامية لا لسانية وبالتالي يمكن «للسان العربي أن يتجسد شعراً في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية». ويصل أدونيس إلى رسم ما يسمّيه تخطيطاً أولياً للعلاقة بين الشاعر العربي الحديث وتراثه تقوم على أسس ثلاثة: أولاً ـ إن الشاعر العربي الحديث «أياً كان كلامه أو أسلوبه وأياً كان اتجاهه هو تموّج في ماء التراث» لأنه يكتب باللغة العربية. ثانياً ـ إن هذا الشاعر يتواصل في المدّ الشعري العربي حتى حين يكون ضدياً، ثالثاً ـ لا يمكن لهذا التواصل أن يكون فعّالاً يغني الإبداع الشعري إلا إذا كان **انقطاعاً** عن كلام الشعراء السابقين حتى لا يصبح الشعر تقليداً.

من الواضح هنا أن أدونيس يخلط بين الأدب واللغة، وهذه هي المغالطة الأساسية التي وقع فيها. فقد اعتبر أدونيس أن **الكلام** هو مجموعة القصائد الشعرية العربية الكلاسيكية وأن **اللسان** هو اللغة العربية حتى يستطيع أن يصل إلى نتيجة باطلة هي أن كل ما يكتب باللغة العربية هو بالضرورة تراثي حتى حين يكون «ضدّياً»، بل يؤكد ضرورة كونه ضدياً ووجوب انقطاعه عن التراث. والحق أن القياس ليس ما ذكره أدونيس. فإذا كان **الكلام** ـ شعرياً ـ هو مجموع ما أبدع من قصائد، فإن **اللسان** هو الشعر من حيث هو نظام تستنتج مبادئه من التجليات الشعرية الموجودة ويتخطاها بتحويل هذه المبادىء إلى إطار يضمّ الشعر، فتصبح هذه المبادىء للشعر ما هو علم النحو للغة من حيث هو موّجه وقياس. في هذا الإطار يتم الإبداع لا بما هو استنساخ لنماذج شعرية سابقة جاهلية أو أموية أو عباسية وضمن ذلك غزلية أو رثائية أو هجائية أو ذات وحدة أو تنوّع أو إلغاء للوزن والقافية، بل بما هو خلق لقصائد جديدة ضمن إطار العبقرية الشعرية العربية لا كما عبّرت عن نفسها بل كما يمكن أن تسمح بالتعبير عن نفسها ضمن خصائص هذه العبقرية. كما أن للغة العربية عبقريتها وهويتها الخاصة التي تسمح بنطق جمل لم تنطق من قبل، لكن سامعها ـ إذا كان على معرفة باللغة العربية ـ يدرك أنها عربية أو أعجمية من حيث المصطلح والصياغة.

يبدو لي أن أدونيس الذي يتحدّث عن الحداثة في الشعر العربي وكأنه القيّم عليها، ليس في نقده سوى استمرار للمذهب الرومنطيقي الذي قامت القصيدة الحديثة والنقد الحديث على أساس نقضه. أما قول أدونيس بأن «الشاعر العربي الحديث أياً كان كلامه أو أسلوبه، وأياً كان اتجاهه هو تموّج في ماء التراث» فليس مجرد تمييع لمدلول كلمة «تراث» وإفراغ لها من معناها فحسب، بل هو نفي وإلغاء من الأساس لقضية العلاقة بين المعاصرة والتراث عندما يصبح أي كلام وأي أسلوب وأي اتجاه معاصر مهما كان، مرتبطاً بالتراث. ويحاول أدونيس أن يعطي للمفاهيم التي يقول بها صبغة موضوعية أو منهجية

فيعود إلى علم اللسانيات، لكنه يسيء ـ جاهلاً أو عامداً ـ تطبيقه على الأدب والشعر، ويحوّر في منطلقاته بغية الوصول إلى نتائج باطلة تؤكد ضرورة الوقوف موقفاً «ضدياً» من التراث وترى في الإبداع انقطاعاً عن التراث وتأكيداً رومنطيقياً ساذجاً للفردية والذاتية في الإبداع الأدبي. بينما يقوم الاتجاه البنيوي في النقد الأدبي الذي استفاد من علم اللسانيات على تأكيد ارتباط القصيدة الواحدة بالتراث الشعري بدون الوقوع في وهم الخوف من النقل والاتباع والاستنساخ.

إن هذا الطرح لمسألة العلاقة بين القصيدة العربية الحديثة والتراث العربي هي منطلق لعمل نقدي منهجي يتناول تراثنا الشعري ليستنتج خصائصه، كما تدرس اللغة لاستنتاج مبادئها العامة أو علم نحوها. ولعل أفضل مثال على هذا التوجّه المنهجيّ هو ما حاوله الخليل بن أحمد في دراسته الشهيرة لأوزان الشعر العربي. ولعله، لانفراد التراث العربي بهذه المحاولة المنهجية، شاع الظن بأن الأوزان والقوافي هي العنصر الموحّد للشعر العربي. لكن ليس هذا هو المقصود بدراسة منهجية لتراثنا الشعري، لأن الشعر العربي لا تحدّده أوزانه، فهو ليس كلاماً موزوناً مقفى. إنه كلام قائم على منطق شعري خاص عبّرت به العبقرية الشعرية العربية عن ذاتها. كيف يُحدد هذا المنطق الشعري؟ وبمَ يتميّز؟ ولماذا اتخذ هذا الشكل؟ ولمَ وحدة الوزن والقافية؟ ولماذا اتجه في هذا المسار؟ هذه ليست أسئلة بسيطة يمكن لناقد واحد أو لعدد من النقاد أن يجيبوا عنها في مقالة أو مقالات أو كتاب أو كتب. إنها حجر الأساس الذي يجب أن ترتكز عليه الدراسة النقدية العربية حتى يصبح النقد الأدبي العربي علماً قائماً بذاته وتطرح الرثرثة والأحاديث المسلية. ولن يتمكن النقد الأدبي من دراسة شعرنا الحديث دراسة جدية ذات قيمة ما لم يكن الناقد على وعي نقدي تام بالتراث العربي، لا في مجال الشعر فحسب، بل على المستويات الحضارية جميعاً. فالأمة التي لا تعي ماضيها أمة تعيش على هامش التاريخ وعلى هامش الحاضر وتمارس ضد ذاتها عملية إبادة.

إن المبدأ الأساسي الذي ينبغي أن تنطلق منه أية دراسة لتراثنا الأدبي هي ضرورة استبطان هذا التراث لاكتشاف جماليته الذاتية وعبقريته الخاصة، بدل الانطلاق من إثبات مقاييس مطلقة وعقد مقارنات خاطئة وأصدار أحكام جائرة ومتعجلة. ومن الغريب والمؤسف معاً أن عدداً كبيراً من الذين أخذوا على عاتقهم مهمة التجديد في الشعر العربي في هذا القرن نظروا إلى التراث العربي نظرة احتقار كنظرة الغربيين حتى نهاية القرن التاسع عشر إلى تراث الشعوب غير الأوروبية الذي لم يندرج في الاتجاه الفني الطبيعي. وذلك ابتداء من الموقف الذي وقفه أبو القاسم الشابي من التراث الشعري العربي في محاضرته «الخيال الشعري عند العرب» التي حاكم فيها الشعر العربي بأسره بمنطق رومنطيقية القرن التاسع عشر في أوروبا وفرض عليه معاييرها فقال: «قد انتهى بي البحث في الأدب العربي وتتبع روحه في أهم نواحيه إلى فكرة شائعة فيه شيوع النور في الفضاء لا يشذ عنها قسم من أقسامه ولا ناحية من نواحيه، وهاته الفكرة هي أنه أدب مادي لا سمو فيه ولا إلهام ولا تشوف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وأنه كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق بعيد القرار ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس»[٣١]، إلى موقف أدونيس المطابق لهذا الموقف؛ وهو يختصر به الشعر العربي بأسره ويسحبه على الإنسان العربي في عصرنا باستثناء نفسه وبعض تابعيه. يقول: «وإذا عرفنا أن الجاحظ لا يميّز الشعر والخطابة بل يرى أنهما واحد، أدركنا كيف أن الشعر العربي يقوم على فضائل «الأمية» و«البداهة» و«الارتجال» ـ وهي فضائل ما يزال يعتمدها معظم العرب المحدثين ـ قرّاء، ونقّاداً، وشعراء»[٣٢].

ما زلنا في أواخر القرن العشرين نتعامل مع أنفسنا بمنطق الغرب في القرن التاسع عشر في تعامله معنا. ولم نخطُ بعد الخطوة الفكرية التي تخوّلنا الوصول إلى الحداثة الحقيقية ولو على سبيل الإفادة من الغير، وإن برع بعض شعرائنا وكتّابنا بنقل بعض النماذج الشعرية الغربية وسمّوا ذلك حداثة، وظلوا يفكرون بمنطق ما قبل الحداثة. وما نحتاج إليه هو النقلة إلى إضفاء البعد الحضاري على نقدنا الأدبي حتى نستطيع أن نتفهم تراثنا وثقافتنا لعلنا نقدّرها حق قدرها. وقد تكون العودة إلى الأصول التي ارتكز عليها النقد الأدبيّ الغربيّ المرتبط بالحركة الحديثة، خصوصاً في المبادىء التي وضعها ثورنغر، سبيلاً إلى كشف خصائص تراثنا الفني والشعري لنتمكن من تحديد علاقتنا به وموقع أدبنا الحديث منه. يبدو لي أنه يمكننا الإفادة من التقسيم الذي اعتمده ثورنغر بين اتجاهين حضاريين أساسيين هما الاتجاه الطبيعي والاتجاه اللاطبيعي، ولكن لا كحقيقة مطلقة وكمقياس وحيد وتحديد نهائي لطبيعة تراثنا وهويته بل كمحاولة لفلسفة الأشكال الفنية التي انصبّ فيها هذا التراث[٣٣].

إذا اعتبرنا مع ثورنغر أن الحضارات التي لم تكن تشعر بالانسجام مع الوجود ومع المظاهر الطبيعية التي يعيش فيها الإنسان أو التي كان الاتجاه الديني الغالب فيها يرفض العالم الدنيويّ لأنه عالم شر وفساد، فإنها تسعى إلى الهروب من هذه المظاهر وتجاوزها بأسلوب فني لا ينقل الوجود الطبيعي بل يحوّره ويختزله وينفي عنه المظاهر التي تقرّبه من الطبيعة فيبدع نماذج تندرج في الاتجاه الذي أطلق عليه ثورنغر الاتجاه اللاطبيعي في الفن، وهو ما أسماه التجريد أي اعتماد الأشكال الهندسية والخطوط الخالصة والألوان. ومن المسلّم به أن الفن التشكيلي في تراثنا العربي، خصوصاً في اتجاهه إلى الزخرفة التي سمّيت في الغرب الأرابسك، أقرب ما يكون إلى الاتجاه التجريدي الذي تحدث عنه ثورنغر.

وكان الناقد التشكيلي النمساوي الشهير الوا ريغل من أوائل الذين عرّفوا الأرابسك في أوروبا في العصر الحديث عام ١٨٩٣ بأنه شكل زخرفي خاص، اقتصر ظهوره في الحضارة الإسلامية، يمثّل نباتاً نزعت عنه مظاهره الطبيعية ويتألّف من أغصان مبرعمة تتشعب منها أوراق

الأشجار على فروع لولبية معترشة غير عضوية[٣٤]. وكان ڤورنغر قد أفاد بشكل خاص من نظريات ريغل في الفنون التشكيلية الذي كان أول من نبّه إلى أن الدافع للخلق في الفنون التشكيلية ليس الرغبة في محاكاة الأشياء الطبيعية، ولو كان الأمر كذلك، لكانت القيمة الجمالية مطابقة للبراعة في إعادة انتاج مظاهر الطبيعة[٣٥]. ويلحظ في تعريف ريغل للارابسك تأكيده على لاطبيعية الأشكال النباتية ولاعضويتها، وهو ما يضع هذا الفن ضمن الاتجاه اللاطبيعي واللاعضوي الذي ثبّته ڤورنغر.

غير أن هذا الفن الزخرفي الذي يعدّ الصفة الغالبة والمسيطرة في الفن الإسلامي بأسره، كما قال العالم الألماني هرزفلد في مقالته في الطبعة الأولى من **الموسوعة الإسلامية**[٣٦] «لا يقتصر كما هو معروف في تاريخ الفن على رسم الأشكال النباتية ـ الذي يُسمّى التوريق ـ بل يتعداه إلى كل الأشكال الهندسية وتخطيط الحروف العربية ويشتمل حتى على الأشكال البشرية والحيوانية التي لم تكن لها سوى الدلالة الزخرفية[٣٧]. أي أن هذا الفن نزع المظهر الطبيعي عن التجليات العضوية في الطبيعة كالإنسان والحيوان والنبات فحوّلها إلى أشكال زخرفية مختزلاً الأشكال البشرية إلى منمنمات أحياناً أو نماذج مستوية حاذفاً منها البعد الثالث الذي يمنحها العمق الطبيعي ومختصراً النبات إلى تصاميم تجريدية من أوراق الشجر المتصلة بأشكال هندسية معقدة.

وقد ربط هرزفلد بين الاتجاه الفني الزخرفي وبين طبيعة النظرة الإسلامية إلى الحياة التي يرى أنها معارضة للنظرة الكلاسيكية القديمة وحتى للنظرة المسيحية. وقال إن تلك النظرة أدت إلى اختفاء عنصر التشخيص من الأعمال الفنية لدى الشعوب التي دخلت في الإسلام بعد أن كانت الأشكال البشرية عنصراً أساسياً في فنونها[٣٨]. والحق أن الاختلاف أساسي بين النظرة الكلاسيكية الإغريقية والرومانية إلى الوجود وبين النظرة الإسلامية. فالكلاسيكية لم تضع حداً فاصلاً بين البشر والآلهة، وهم بشر متفوقون لا يختلفون كثيراً عن العاديين من الناس ويتعايشون معاً في حوار يومي. فكان الفن الكلاسيكي قائماً على الإنسان في صورته الطبيعية والعضوية، غير أن النظرة المسيحية ليست مطابقة تماماً للنظرة الكلاسيكية وإن تأثرت بها في بعض مراحلها بالغرب وخصوصاً في عصر النهضة. أما المسيحية الشرقية فكانت مختلفة وكانت لها بذاتها بعض التأثيرات على المسيحية الغربية في القرون الوسطى. من هنا كان الفن البيزنطي المسيحي الشرقي تجريدياً لا طبيعياً. وكذلك كان النحت الغوطي في أوروبا بين القرن الثاني عشر والقرن السادس عشر، بعيداً عن تمثيل الأشكال البشرية في طبيعتها العضوية وأقرب ما يكون إلى المنحوتات الشرقية في الحضارات القديمة. وقد رأى ڤورنغر أن الفن البيزنطي والنحت الغوطي يندرجان في الاتجاه التجريدي اللاطبيعي ويختلفان اختلافاً أساسياً عن الاتجاه الكلاسيكي الطبيعي[٣٩]. أما الإسلام ففرق تفريقاً تاماً بين الله والإنسان فرفض مبدأ التجسّد ووضع حداً فاصلاً عن عالم الكون والفساد وبين دار الخلد التي يعيش المؤمن في توق دائم إليها حتى إنه يختار الاستشهاد سبيلاً. هذه النظرة التي تحتقر دار الفناء وتسعى لتحقيق الحياة الأبدية في العالم الآخر لا تلجأ إلى نقل نماذج الحياة الدنيا بل تتجاوزها بتحويل مظاهرها عن طبيعتها واختزالها إلى خطوط مجردة وألوان خالصة. وقد التقت هذه النظرة مع نظرة الإنسان العربي قبل الإسلام إلى بيئته الطبيعية المقفرة والجافة والمخيفة التي عاش في صراع دائم معها ومع وحوشها الصحراوية باحثاً فيها عن ركني حياته الماء والكلأ. وقد رأى العالم الألماني كوهنيل في مقالته عن «الأرابسك» في الطبعة الثانية من **الموسوعة الإسلامية** أن الفن الزخرفي سمي أرابسك لأن إبداعه كان بالحق وبالتأكيد نتيجة لموقف عربي خاص من الحياة والوجود[٤٠]، فلم يربط بينه وبين النظرة الإسلامية بل جعله أكثر ارتباطاً بالطبيعة العربية. والحق أنه ليس من تعارض جوهري بين موقف الإنسان العربي من الطبيعة والوجود قبل الإسلام وموقفه منها بعد الإسلام. فكانت الاستمرارية في أشكال التعبير الفني بين العهدين أمراً حتمياً وطبيعياً.

يبدي كوهنيل ملاحظة موجزة وثاقبة في مقالته عن الفن الزخرفي العربي يقول فيها «وتوجد تطورات موازية في الشعر العربي والموسيقى العربية»[٤١]، ويربط بينها وبين الموقف العربي الخاص من الحياة الذي كان الفن الزخرفي أسلوبه في التعبير التشكيلي. هذه الملاحظة الدقيقة موازية للخطوة التي خطاها هيوم في دراسته للشعر والأدب حين اكتشف أن المذاهب الأدبية تسير في الاتجاه الذي تسير فيه الفنون التشكيلية لأنها جميعاً مرتبطة بالاتجاهات الحضارية. هذه الملاحظة المهمة يمكن أن تكون مفتاح دراستنا للتراث الشعري العربي. فإذا كان الفن التشكيلي العربي يندرج في المذهب اللاطبيعي واللاعضوي فإن الشعر العربي أيضاً قد سار في الاتجاه نفسه، وهو ما أطلق عليه جوزف فرانك اسم الشكل المكاني، المتصف أساساً بحذف البعد الثالث في الأدب كما هو محذوف في الفن، أي أن تراثنا الشعري العربي، من حيث الشكل الفني، يلتقي بالقصيدة الحديثة كما حددها مفكرو الحداثة ونقادها بالغرب، في الاتجاه التعبيري وفي المنطق الذي يحكمه.

كيف كانت القصيدة العربية مكانية؟ وما هي مضامين هذا التعريف؟ وماذا ينتج عنه؟ إذا اعتبرنا مع فرانك أن البعد الثالث في الأدب، وهو الذي يقرّب النص الأدبي من محاكاة المظاهر الطبيعية للوجود التي تُحدد ـ أساساً ـ بالكون والفساد، هو الزمن، علة التحولات الطبيعية، فإن تجنّب التعبير عن تلك المظاهر الطبيعية في الشعر يقتضي ألغاء عنصر الزمن بما هو تسلسل وتتابع، فينتفي السرد القصصي. ولعل هذا ما يفسّر خلو التراث الشعري العربي من الشعر القصصي الذي يعدّ خاصية أساسية من خصائص الشعر الكلاسيكي الأوروبي[٤٢]. ولعله يجيب عن السؤال الذي طالما طرحه المهتمون

بالشعر العربي في هذا القرن: لماذا لم يكتب العرب ملحمة شعرية؟ وهذا ما يعلل عدم اكتراث العرب القدماء بالشعر اليوناني الملحمي والدرامي لأنه مناقض تماماً للتوجه الحضاري العربي وغير منسجم مع ما نتج عنه من شكل فني للقصيدة العربية. وقد كان العرب منسجمين مع أنفسهم ومع موقفهم من الكون والحياة والطبيعة حين أهملوا الشعر الكلاسيكي اليوناني الذي جاء معبّراً ـ كما فن النحت والعمارة اليوناني ـ عن المذهب الطبيعي العضوي، وواصلوا تطوير الشكل الفني الشعري الخاص بهم الذي لم يكن سوى التعبير الحتمي عن توجّه الحضارة العربية. من هنا فإن الذين تساءلوا لمَ لمْ يفد العرب من الشعر اليوناني القديم لم يدركوا الأبعاد الحضارية للمذاهب الفنية. وهم يعتقدون أن الحضارة الإغريقية أرفع شأناً من الحضارة العربية، وأن الإنسان العربي لا يرقى إلى ما حققه غيره من مستوى حضاري أو حتى إنساني، ولذلك فهم يطالبونه باللحاق بالغير واتباعه. وقد اختصر الشابي على سبيل المثال هذا الموقف حين تساءل في محاضرته: لمَ لمْ يترجم العرب آداب اليونان والرومان حتى يحدثوا ما أسماه انقلاباً في الروح العربية، وأجاب: «هذا سؤال لم يجب عليه التاريخ. وما أحال السبب في ذلك إلا الغرور، فقد كان العرب معتزين بأدبهم يحسبون أنه هو كل شيء في العالم، فلم يجدوا حاجة تدفعهم إلى ترجمة الآداب الأخرى وظل المثل الأعلى الذي تحتذيه العصور الإسلامية في روحه وأسلوبه هو الشعر الجاهلي»[43]. والإجابة ليست كذلك. فإن الحضارة العربية، وهي في أوج الحيوية والعطاء والوعي لذاتها، أدركت ـ ولو بالحدس ـ أنها تسير في غير الاتجاه الكلاسيكي الإغريقي الذي تتناقض أشكاله الفنية مع الإبداع العربي. والحضارة الحية لا تفيد من الغير إلا ما يتماشى مع روحها وما يمكنها أن تصهره.

ومن ناحية ثانية فإن إلغاء البعد الزمني وتأكيد الخاصية المكانية يحوّلان النص الشعري إلى أجزاء متجاورة تُشاهد معاً في لحظة من الزمان على حد تعبير إزرا باوند في تعريفه للصورة الشعرية الحديثة. ولهذا كانت القصيدة العربية مجموعة من المشاهد المتجاورة التي يمكن أن يتم تبديل مواقعها بدون أن يختل البناء العام، لأن هذه المشاهد متزامنة، أي أنها حادثة معاً وتشاهد معاً[44]. فهذا التبديل ليس «تقديماً» ولا «تأخيراً» لأن التقديم والتأخير يفترضان التتابع والتسلسل الزمني، وهما أمران لا تدّعيهما القصيدة العربية الممتدة أفقياً في المكان. من هنا فالشاعر العربي يذكر الأطلال والصحراء ويتغزل بحبيبته ويصف ناقته وفرسه ومعركة خاضها ورحلة صيد قام بها. وتتجاور المشاهد المختلفة بدون أن يقصد أن يؤلف منها كياناً عضوياً[45]. إنه ـ واعياً أو لاواعياً ـ يسعى إلى الهروب من الظاهرة الطبيعية العضوية باختزال البعد العمقي وتحقيق صورة متكاملة مسطحة ومستوية. بل إن المشهد الواحد يتكون من مجموعة متجاورة من الصور التي يستقل كل منها في بيت شعري محدد بالقافية كوسيلة لفصله عن الصورة المجاورة المستقلة في البيت الشعري المجاور له، حتى إن امتداد الصورة أو المعنى إلى بيت ثان ـ وهو ما سمي بالتضمين ـ عدّ عيباً من عيوب التعبير الشعري. وقد كانت القافية وسيلة فصل ووصل في آن معاً، فهي إذ تفصل بين البيت والبيت تعيد بتكرارها ربط الأبيات جميعاً ضمن إطار واحد. ولعل هذا الأسلوب الفسيفسائي أقرب تعبير في الأدب إلى الأسلوب الزخرفي الذي تميّز به الفن العربي وانفرد به العرب وسيلة في التعبير التشكيلي، حيث الخطوط الخالصة مترابطة ومتداخلة وحيث الألوان خالصة غير ممزوجة. وقد لا يكون ذلك بعيداً عن أسلوب الفنانين الانطباعيين في العصر الحديث. فالرسام الانطباعي يضع على لوحته ألواناً خالصة متجاورة بدل أن يمزجها على خشبته فيترك لعين المشاهد مهمة القيام بهذا المزج. وتبرز في هذا البناء الشعري حتمية وحدة الوزن في البيت الواحد، إذ إنها السبيل إلى الربط بين الأبيات التي تبدو منفصلة، كما بين المشاهد المتجاورة. وقد كان الإيقاع الوزني محدداً في الشعر كما كانت الصور والأبيات والمشاهد، وكما كانت الخطوط الواضحة والألوان الخالصة في الزخرفة. من هنا فليس من الغريب أن تكتسب وحدة الوزن والقافية أهميتها في تاريخ الشعر العربي كوسيلة من وسائل البناء الفني للقصيدة العربية. وتكون وحدة الوزن والقافية نتيجة لفلسفة معينة في الحياة وفي الفن وليست بذاتها تعريفاً للشعر.

كذلك فإن النص الشعري العربي بابتعاده عن تمثيل مظاهر الطبيعة العضوية، بما فيها الإنسان، كان تحقيقاً لمبدأ اللاشخصية في الشعر. وهذا أمر طبيعي بالنسبة للإنسان العربي الذي كان يشعر أنه لا يقوى بنفسه على مواجهة الطبيعة القاسية والوجود الغامض والقاهر، فاحتمى بالقبيلة، وأضاف إليها فيما بعد الدين والدولة، وظل عضواً في مجموعة. من هنا لم تكن القصيدة العربية، بصورة عامة، تعبيراً عن شخصية الشاعر الفرد، بل كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتقاليد الشعرية التي تكوّن ما يُسمّى بأغراض الشعر[46]. فليس هناك فارق بين الأطلال ببرقة ثهمد وما خلّفته الحبيبة وعشيرتها بسقط اللوى وبحومانة الدراج أو ببرقة شمّاء. وتتشابه مشاهد الحرب والصيد وأوصاف الخيل والنوق. كذلك تختلط صفات الأبطال حتى يؤلف مجموعها صورة لبطل واحد كامل. وتتشابه النساء فكأن الشعراء جميعاً يصفون امرأة واحدة يسمونها تارة سلمى وأخرى سعاد أو خولة أو هند، لأن الشعر فن له تقاليده وأصوله، وهو مرجع ذاته، وليس وصفاً عادياً للواقع الخارجي ولا نقلاً عنه. ويعود الشعراء إلى تقاليد معيّنة في المديح وفي الرثاء وفي الهجاء وفي الغزل، الأمر الذي يؤدي إلى إكساب مجموعة القصائد التي تستلهم التقاليد نفسها شخصية خاصة بها. فتكون لاشخصية القصيدة سبيلاً إلى تأكيد شخصية الغرض الشعري. ولا يعني ذلك أن قصائد الرثاء مثلاً تقلد الواحدة الأخرى وينقل الشاعر الواحد فيها عن الآخر، لكن هذه القصائد

الرثائية جميعاً تتبع تقاليد شعرية معينة تكسبها هويتها[٤٧]، وهو أمر لا ينفي الإبداع بل يؤكّده. فليس هناك إبداع إلا ضمن إطار التقاليد الفنية أو الشعرية. وأما ما عدا ذلك فهو وصف ونقل أو هلوسة ذاتية، وليس إبداعاً ولا فناً. هذا المبدأ أكده الأدب الغربي والنقد الذي تناوله، وهو الذي أشار إليه فراي بقوله إن ميلتون حين أراد أن يكتب قصيدة عن إدوارد كينغ لم يسأل نفسه ماذا يمكنني أن أجد لأقوله عن كينغ؟ ولكن كيف يتحتم شعرياً معالجة موضوع كهذا[٤٨]. هذا المبدأ يؤكد أن الفن بأشكاله جميعاً ليس هوى ذاتياً بل هو تراث متماسك ومتنام.

هذه الملاحظات، وإن كانت لا تدعي الإحاطة بخصائص الشعر العربي ولا يقصد منها دراسته دراسة استقصاء، فهي مؤشرات تسهم في إلقاء بعض الضوء على خصوصية التراث الشعري العربي. وتتمثل هذه الخصوصية في حذف البعد الثالث في البناء الشعري وهو البعد الذي بإثباته يقترب العمل الشعري من محاكاة مظاهر الطبيعة العضوية، وبذلك امتدت القصيدة العربية أفقياً في المكان وتحوّلت إلى مجموعة متجاورة من الصور ضمن إطار واحد حددته وحدة الوزن والقافية، وأصبحت القصيدة بأكملها صورة واحدة تشاهد أجزاؤها بشكل متزامن في لحظة من الزمن. وكان هذا الاتجاه الفني في البناء الشعري انعكاساً للاتجاه الحضاري العربي المتصف بعدم الانسجام بين الإنسان ومظاهر الطبيعة والوجود، وهو موقف يؤدي بالإنسان إلى تجاوز هذه المظاهر بأسلوب فني لا طبيعي ولا عضوي يختزل هذه المظاهر ويحوّلها عن طبيعتها فينتصر بالفن عليها. وبابتعاد هذا المذهب الفني عن الوصف والنقل للمظاهر الخارجية وعن التعبير عن ذاتية الشاعر الفرد، فإنه أكّد الإبداع الفني ووثق الصلة بالتقاليد الفنية وعزّز مفهوم التراث.

هذه المبادىء نفسها عادت الحركة الحديثة في الفن والشعر في الغرب إلى إثباتها، وهي حركة معارضة في الفكر والممارسة الفنية للمذهبين الكلاسيكي والرومنطيقي في الغرب. والحق أن الشعر العربي نقيض الاتجاهين الكلاسيكي والرومنطيقي، وقد أسيء فهمه وتقديره حتى الآن لأنه يحاكم بمنطق هذين الاتجاهين وهو منطق غريب عن طبيعته. والحق أن شعرنا العربي الحديث الذي يلتقي مع الحداثة الغربية في مبادئها العامة وقد أفاد فعلاً من فكرها وممارساتها، هو استمرار لتراثنا الشعري العربي وجزء لا يتجزأ منه لأنه يقوم أساساً على المنطق نفسه ويهتدي بالمبادىء ذاتها. لكن ذلك لا يعني أن الشعر الغربي الحديث شبيه بالشعر العربي القديم من حيث وسائل التعبير وإن وجدا ضمن اتجاه واحد. فهذا أبعد ما يكون عن المنطق وعن الواقع. فكل حضارة لها وسائلها وكل عصر يبدع أساليبه وإن كان ذلك ضمن إطار عام. فكما أن الفن الفرعوني والفن البيزنطي وفن القرن العشرين، وإن أمكن جمعها في اتجاه واحد لوجود قواسم مشتركة أساسية بينها، فخصائصها لا تتطابق ولا تتخذ وسيلة واحدة في التعبير، فإن الشعر العربي القديم والشعر الغربي الحديث أوجد كل منهما حلوله التعبيرية الخاصة لمواجهة إشكاليته الحضارية والفنية المتشابهتين في المبادىء الأساسية. كذلك فحين نتحدث عن العلاقة الوثيقة بين شعرنا العربي الحديث وبين تراثنا الشعري فينبغي ألا يفهم من ذلك أن الشاعر العربي الحديث مطالب باستخدام البناء الفني الذي أبدعه شعراؤنا القدماء، ولا بالالتزام بموضوعاتهم أو بالأغراض الشعرية التقليدية. كما لا ينبغي أن يفهم أن هذا الشاعر بإمكانه أن يقلد الشعر الغربي الحديث ما دام هذا الشعر يدخل في الاتجاه الذي سار فيه شعرنا القديم، لأنه يكتب ضمن تراث فكري وفني يستمد منه ذاته كشاعر ويولّد منه شعره الحديث. والشاعر الحقيقي الواعي والمثقف يستطيع بنفسه اكتشاف طبيعة علاقته بتراثه وتحديد موقعه ضمن ذاك التراث الحي المتواصل في الإبداع الحديث. أما الناقد الأدبي فيضع الأسس العامة ويثبت المبادىء الفكرية، ويكشف عن الأعمال الأدبية المهمة والكبيرة ويعلل تميّزها مستنتجاً بذلك مبادىء نقدية تواكب الحركة الأدبية وتعززها بالنظرية وتدعمها بالفكر.

وحين ينظر الناقد في التجربة الشعرية العربية الحديثة التي بدت تجريبية في العقد الخامس من هذا القرن يجد أنها نضجت عبر ذرى إبداعية جليلة على مدى ثلاثة عقود من الزمن واثبتت نفسها وترسخت في إطار التراث الشعري العربي. وقد كان الأصيلون من رواد هذه الحركة مدركين لموقعهم الحضاري ولدورهم النهضوي، فكانوا واعين لعلاقتهم بالتراث. ولعل خليل حاوي بوعيه وثقافته وتجربته الشعرية المتميّزة عبّر خير تعبير عن هذه المسألة بقوله:

«حين أعيد النظر في نهضة الشعر العربي الحديث التي أطلقناها نحن الرواد عبر الخمسينات، أرى أننا كنا نحاول واعين أن نحدث ثورة تجعل الشعر الحديث ينفصل عن التراث الشعري العربي بقدر ما يتصل به. وكان كل منا يحاول الانطلاق مما يراه عناصر حية في التراث. واعتقد أن كل نهضة شعرية في أمة تحمل تراثاً شعرياً عريقاً متراكماً لا بد لها من العودة إلى الينابيع الأصيلة التي كانت مصدر كل نهضة في الماضي، وهذه العودة تختلف عما يدعى بالسلفية الشعرية، ذلك أنها ليست عودة لإحياء الأنماط والنماذج التي استقرت في قوالب جامدة، بل إلى الينابيع التي تفجرت منها روح حيوية تولّد أنماطاً ونماذج. لهذا كان في شعرنا ما يشبه الاستلهام لروح الفطرة في الشعر الجاهلي والثورة في الشعر العباسي التي انتهت إلى غايتها من التطور في نتاج المتنبي. ولا شك أنه يسمح في الشعر الحديث غصة وثورة ونفار من واقع الحياة العربية الحاضره، وهذه تكاد تكون شبيهة بما عاناه المتنبي الذي عاش في عصر كانت فيه الحضارة العربية تشارف على الأفول، وكان المتنبي يحاول أن يبعثها من جديد، كما حاول الأصيلون من الشعراء المحدثين في هذا العصر»[٤٩].

في هذا النص المهم يحيط حاوي بجانب كبير من خصائص الحركة الشعرية العربية الحديثة التي كان واحداً من أبرز روادها في الشعر وفي النقد الأدبي. فهذه الحركة هي نهضة وثورة. نهضة لأنها انطلقت بعد قرون من الجمود انطفأت فيها جذوة الإبداع الشعري. وثورة على الاتجاهات التي سبقتها مباشرة، ما حاكى منها الشعر العربي القديم بدون أن يدرك الشاعر المحاكي موقعه في العصر الحديث، وما نقل منها عن الشعر الغربي بدون أن يعي الشاعر الناقل موقعه من تراثه. وفي كلتا الحالتين كان أولئك الشعراء غير مدركين للبعد الحضاري للشعر وغير واعين لدوره الحقيقي. وكانت الثورة التي أحدثت نهضة هي تحقيق الحداثة من قلب التراث ومن أعماقه، وهي حداثة من يعي ذاته الحضارية ويعي غيره بوعيه لذاته. من هنا كان على الشاعر العربي الحديث وقد اختار لنفسه الثورة سبيلاً وتحقيق النهضة غاية أن يحدد طبيعة علاقته بالتراث فيكتشف العناصر الحية فيه التي يمكنه الارتباط بها والتأسيس عليها والانطلاق منها. وقد رأى حاوي مثلاً، أن الفطرة والثورة هما خاصّيتان من خصائص التراث الشعري العربي يمكن أن يستلهمهما الشعر العربي الحديث، وهما من مبادئه.

ولعل من أهم ما يطرحه حاوي في هذا النص هو المقارنة التي يعقدها بين واقع الحياة العربية الحاضرة والمرحلة الحضارية التي عاشها المتنبي، وقد وصفها بالمشارفة على الأفول. ومنها يستنتج أن دور الشاعر الحديث هو تحقيق البعث الحضاري الذي رأى أن المتنبي رمى إليه. وقد كان حاوي أميناً في تجربته الشعرية ونتاجه الشعري لهذا الموقف. ولعل إحدى السمات الأساسية التي اتصف بها الشعر العربي الحديث هي إعادة ربط الفن الشعري بالبناء الحضاري الذي ينبثق الشعر عنه ويكوّن صورة له. والشاعر الحديث الحقيقي من الشعراء العرب هو الشاعر الذي أدرك العلاقة الجدلية التي تربط بين الإنسان والحضارة من حيث إن الإنسان أبو الحضارة وابنها، وهو الفاعل فيها والمنفعل بها. كما وعى قضية التحديات التي تواجهها الحضارة العربية منذ أكثر من قرن، وعاناها معاناة يومية عميقة وحادة، وكان صاحب موقف راسخ وواضح من هذه المسألة[٣]. وقد اكتسب الشعر العربي الحديث بالتزامه بالقضية الحضارية خاصية أساسية من خصائص الحداثة هي اللاشخصية في الشعر. فلم يعد الشعر بوحاً ذاتياً ولا انعكاساً لهموم شخصيةولا وصفاً لمظاهر خارجية، واتجه إلى التعبير عن ضمير الأمة في همومها الحضارية، فعاد إلى الأسطورة التراثية والحكاية الشعبية فحوّلها إلى رمز يصل الماضي بالحاضر ويختصر الزمن، فكانت العنقاء والسندباد والحلاج والخضر والحسين وغيرها رموزاً أسطورية تراثية أعادت صياغة الماضي والحاضر معاً. وأما العودة إلى الأسطورة التراثية القائمة في ضمير الإنسان العربي والحاضرة في وعيه فقد ساعدت الشاعر في الإفادة من الدلالة الأسطورية، بالإشارة السريعة، دون اللجوء إلى السرد القصصي، فتحولت القصيدة الحديثة إلى مشاهد أبرزت الذرى الشعرية وألغت التقرير. فأسقط البعد الزمني، وحققت القصيدة خاصيتها المكانية، فكانت مرتبطة بأبرز الخصائص الفنية للقصيدة العربية القديمة وهي الامتداد في المكان. ولعل ما لاحظه حاوي من موقف الشاعر الحديث غير المنسجم مع الواقع، الموقف الذي ولّد في الشعر ما أسماه غصّة وثورة ونفاراً، هو الذي أدى به إلى رفض مظاهر ذلك الواقع وتخطيه بشكل فني يلغي طبيعته، وهو موقف مشابه للموقف الذي اتخذه الشاعر العربي القديم من الوجود والطبيعة والواقع. فكان التعبير الشعري في تراثنا القديم وفي عصرنا الحديث انعكاساً للاتجاهات الحضارية والتوجهات الفكرية.

تونس

هوامش

(١) Solomon Fishman, «Tradition», **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (New Jersey, 1974), P. 859.

(٢) T.E. Hulme, «Romanticism and Classicism», **Criticism; The Foundation of Modern Literary Judgment** (New York, 1958), P. 257.

(٣) Ibid., P. 258.

(٤) Ibid., P. 264.

(٥) R. Mchugh, «James Joyce», **Cassell's Encyclopedia of World Literature** (London, 1973), Vol. II,P. 761.

(٦) T.S. Eliot ed., **Literary Essays of Ezra Pound** (London, 1963), P. 4.

(٧) Joseph Frank, «Spatial form in Modern Literature» **Criticism,** P. 379.

(٨) Wilhelm Worringer, **Abstraktion und Einfühlung (Abstraction and Empathy).**

(٩) Frank, P. 388.

(١٠) يطلق ڤورنغر مصطلح التقمص الوجداني على المذهب الطبيعي في الفن ويعني «فناء شخصية المتأمل في موضوع التأمل حتى يستوعبه استيعاباً تاماً. وقد استند الشعراء الرومانتيكيون في انجلترا إلى هذا المفهوم في تفسيرهم لشعورهم القوي بما في الطبيعة من جمال، وذلك خاصة في حالة الشاعر وليام وردزورث».

Magdi Wahba, «Empathy», **A Dictionary of Literary Terms** (Beirut, 1974), P. 131.

لذلك عدّ هيوم الرومنطيقية خير مثال على المذهب الطبيعي مع أن ما عناه ڤورنغر كان أوسع وأعمق من ذلك إلى حد كبير.

(١١) Frank, PP. 388 - 389.

(١٢) T.S. Eliot, **Selected Prose** (London, 1965), PP. 22 - 23.

(١٣) Ibid., P. 23.

(١٤) Northrop Frye, **Anatomy of Criticism** (Princeton, 1957).

والكتاب يضم المادة التي قدمها فراي في أربع محاضرات عامة في جامعة برنستون الأميركية في آذار/مارس ١٩٥٤. وكان قد بدأ في وضع أسس مذهبه ما قبل عام ١٩٣٢ حين اكتمل جانب كبير منه خلال تدريسه طلاب السنة النهائية في برنستون، وقد نشر فراي الجزء الأكبر من مادة الكتاب في المجلات الأدبية منذ عام ١٩٤٢ وحتى عام ١٩٥٥.

Anatomy, PP. vii - viii.

(١٥) William Willeford, «Myth Criticism», **Ency. of Poetry**, P. 957.

(١٦) انظر دراسة مفصلة عن هذا الموضوع في كتاب لمؤلفة هذا البحث بعنوان **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث** (بيروت، ١٩٧٨).

(١٧) Claude Lévi - Strauss, «The Structural Study of Myth», **Myth; A Symposium** (Indiana, 1965), PP. 83 - 84.

(١٨) Edmund Leach ed., «Introduction», **The Structural Study of Myth and Totemism** (U.S.A. 1969), P. ix.

(١٩) **أسطورة الموت والانبعاث**، ص ٢٣.

(٢٠) Jonathan D. Culler, «Structuralism», **Ency. of Poetry**, P. 983.

(٢١) Johathan Culler, **Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature** (London, 1977) P. 122.

(٢٢) **Anatomy**, P. 97.

(٢٣) الهلالان في الأصل.

(٢٤) **Anatomy**, PP. 97 - 98.

(٢٥) أدونيس، **الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عن العرب، ٣ صدمة الحداثة** (بيروت، ١٩٧٨)، ص ٢٢٩ - ٢٣٠، والتأكيد في النص الأصلي.

(٢٦) **المصدر نفسه**، ص. ٢٠٥.

(٢٧) **المصدر نفسه**، ص. ٢٥١.

(٢٨) نشر في مجلة **الكرمل** (بيروت، صيف ١٩٨١)، العدد الثالث، ص ١٤٩ - ١٥٦.

(٢٩) نشر في العدد نفسه من **الكرمل**، ص. ١٤٩ - ١٥٦.

(٣٠) أشار أدونيس إلى هذا التفريق في **صدمة الحداثة**، ص. ١٤٩ - ١٥٠.

(٣١) أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب** (تونس، ١٩٧٥)، ص. ١٠٣.

(٣٢) **صدمة الحداثة**، ص ١٣٣.

(٣٣) أكد فرانك في بحثه أنه لا هو ولا فورنغر ينظران إلى هذه التقسيمات على أنها مطلقة إلا من الناحية النظرية. هذه الأساليب المختلفة هي بنى مثالية يقترب منها الفن في العصور المختلفة بنسبة تزيد أو تنقص ويمكن أن توجد عناصر من كلا الاتجاهين في كل العصور، والثقافات تبدع اتجاهاً أو آخر على أساس تغليب ذلك الاتجاه لا على أساس النفي المطلق للآخر.

Frank, P. 390, footnote no. (5).

(٣٤) E. Kühnel «Arabeseque», **Encyclopedia of Islam** (Leiden, 1954), Vol. I, P. 558, col. 2.

(٣٥) Frank, P. 389.

وقد طوّر فورنغر هذه النظرة واستند إليها في نظريته، وربط بينها وبين الاتجاهات الحضارية.

(٣٦) E. Herzfeld, «Arabesque», **Encyclopedia of Islam** (Leiden, 1911), Vol I, P. 366, col, 2.

(٣٧) Ibid., P. 363, col. 2 and P. 365, col. 1.

(٣٨) Ibid., P. 366.

(٣٩) Frank, P. 389.

(٤٠) Kühnel, P. 560, col. 1.

(٤١) Idem.

(٤٢) بل إن ما يمكن إدراجه في الأدب القصصي العربي لا يخضع للسرد القصصي. ولعل خير مثال هو الأسلوب الروائي **لألف ليلة وليلة** التي تتألف من مجموعة قصص يكاد لا يربط بعضها بالبعض الآخر سوى الإطار العام وهو قصة الملك شهريار وشهرزاد التي تحدثه بقصص مختلفة لليال ألف وواحدة. راجع في هذا الموضوع للمؤلفة دراسة بعنوان «**حكايات حارتنا: مفهوم جديدة للرواية**»، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير** (بيروت، ١٩٧٩)، ٢٢٣ - ٢٤٧. ولعل هذا الأسلوب ليس ببعيد عن الاتجاهات الروائية الحديثة في الغرب التي سارت في الاتجاه الذي سار فيه الشعر. ومن هنا اهتمام الغربيين اليوم **بألف ليلة وليلة**.

(٤٣) أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب**، (تونس ١٩٧٥).

(٤٤) يلحظ أن هذا أيضاً هو أسلوب التعبير الفني في **القرآن**، فكأن الكتاب بأسره مجموعة مشاهد خارج إطار الزمن، تبدو غير مترابطة، ولعل أفضل مثال هو سورة الكهف التي تجمع بين قصة موسى والخضر، وذي القرنين وفتية الكهف، فتتجاوز هذه القصص، وأحياناً تتداخل، مختزلة الزمن والتاريخ سامية عليهما.

راجع **أسطورة الموت والانبعاث**، ص ٥٢ - ٦٤.

(٤٥) الوحدة العضوية هي المبدأ النقدي الذي أطلقه الشاعر والناقد الإنكليزي الرومنطيقي صموئيل تايلور كولريدج، وقد أخذه عن الناقد والفيلسوف الألماني جوهان غوتفريد هردر. وقد شاع استعماله في النقد الغربي وفي نقدنا العربي الحديث حتى ظن أنه حكم مطلق على الشعر بأسره. وهو ليس سوى مبدأ نقدي رومنطيقي لا ينبغي تعميمه.

(٤٦) مرة أخرى أشير إلى أن هذا الحكم ليس على سبيل الإطلاق بل يمثل الصفة الغالبة، وهو ليس صحيحاً بالقدر نفسه في العصور المختلفة، ولعله يصح أكثر ما يصح على الشعر الجاهلي.

(٤٧) التقاليد الشعرية موجودة حتى في أكثر الاتجاهات ذاتية. ولعل الرومنطيقية الغربية خير دليل على ذلك، ويصح وصف الطبيعة في الشعر الإنكليزي مثالاً. فكل حركة تخلق قاموسها الخاص وتقاليدها وإلا لما سميت حركة.

(٤٨) راجع هامش (٢٤) من هذا البحث.

(٤٩) محيي الدين صبحي، «مقابلة مع خليل حاوي»، **مجلة المعرفة** (دمشق، آذار ١٩٧٣)، العدد ١٣٣ ص ٩٧.

(٥٠) راجع للمؤلفة بحثاً بعنوان «خليل حاوي يكتب ملحمة الإنسان والحضارة»، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص ٩٧ - ١٧٢.