مجلة جامعة الملك سعود، م٢، الآداب (٢)، ص ص ٦١٩ ـ ٦٥١ (١٤١٠هـ/١٩٩٠م).

الأصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث

إبراهيم عبدالرحيم السعافين

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

(ورد بتاريخ ١٤٠٨/٩/٨هـ وقبل للنشر بتاريخ ١٤٠٩/١٣/١٦هـ)

ملخص البحث. يعالج هذا البحث الأصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث من واقع الإبداع ذاته بشكل رئيس. فيناقش، أول الأمر، مفهوم كل من الأصالة والحداثة على ضوء الحداثة الغربية ومنطلقاتها وتجلياتها، ويبين آثارها في الحداثة العربية في النظرية والتطبيق. ولما كانت الحداثة نتاج عوامل موضوعية مختلفة فإن البحث يركز على الحداثة في الشعر العربي الحديث من خلال خصائصه على ضوء ارتباطه بالتراث وسعيه نحو الحداثة، ويركز بصورة رئيسة على دور اللغة في اكتشاف تجليات الحداثة. ويخلص البحث إلى اقتراح بعض الملامح التي قد تميِّز الحداثة الشعرية ومنها التمييز بين ما هو تيَّار طليعي يسود في مرحلة لاحقة، وبين ما هو زي عرضي يظل، مهما تطل به الحياة، تيارًا هامشيًّا، ومنها أيضًا، الالتفات إلى الإيقاع الشعري الذي يميِّز الجنس الشعري من أشكال الكتابة الأخرى.

يصعب على الباحث تناول قضية الأصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث في غياب تحديد المصطلح، إذ إن غموضًا شديدًا لايزال يلف هذين المصطلحين.

وسيحاول هذا البحث أن يتعرض لمفهوم كل منهما، متسهديًا بملامح حركة الحداثة الغربية بتجلياتها المختلفة، مثلما يحاول أن يجيب عن سؤال رئيس يتصل بوجود حداثة عربية تتميز من الحداثة الغربية وتنفرد بخصائصها وملامحها وتجلياتها.

وإذا كان الحديث النظري لا يؤدي إلى نتائج ملموسة فإن ملاحظة مفهوم الحداثة في الشعر العربي الحديث لا يكون إلاَّ من خلال النظر في الإبداع الشعري، وعلى هذا النحو سيتجاوز البحث الإطار النظري إلى ملاحظة مفهوم كل من الأصالة والحداثة من خلال حركة الشعر الحديث بمختلف اتجاهاتها وتياراتها ومرتكزاتها الفكرية والنقدية.

وسيتعرض البحث لقضية مهمة تتصل بقيمة الزمن في تحديد مفهوم الأصالة والحداثة ثم يقف عند عنصرين رئيسين يتفاعلان معًا في إبداع النص الشعري وهما اللغة والواقع ليتحدد في إطارهما مفهوم الأصالة والحداثة، وسيناقش بعض الخصائص التاريخية التي تميِّز إبداعًا شعريًّا في فترة زمنية معينة، ولعل البحث يطمح إلى أن يتجاوز الوقوف عند محاورة الإبداع، ليقف عند مفهوم الشعر على اختلاف المنطلقات والاتجاهات، وليتعرف على إمكانية التعرف إلى مفهوم الحداثة في كل مرحلة تاريخية.

— ١ —

اتفق مؤرخو الحداثة الغربية modernism على أنها تبدأ بعام ١٨٩٠م على وجه التقريب، إذ بدت هذه الحركة التي تستوعب حركات وتيَّارات واتجاهات مختلفة، متصلة أشد الاتصال بالتطورات الحضارية من فلسفية واجتماعية وسياسية وتكنولوجية ونحو ذلك، فالحداثة الغربية ليست مسألة أسلوب بقدر ما هي مسألة حضارية، ولقد انتهت كل مساعيها الحثيثة لتحقيق مفاهيم إنسانية وحضارية جديدة، وثمة اتفاق على كون الحداثة ظاهرة تاريخية متطورة، ظاهرة واكبتها فترة من التأزم والقلق.[١] وإذ يرى فرانك كرمود أن لكل قرن نقطة تحول تحدد موقف الناس من الأزمات وتجعلهم يتأملون التاريخ كسلسلة من التطور وتجعلهم كذلك يتدارسون نهاية عالم جديد وبدايته. إن لهذا الإدراك بطبيعة الحال، تاريخًا يمتد إلى أعماق الماضي السحيق، وما تفعله الحداثة هو إثارة الاهتمام بأهمية الزمن، وهذا أحد الأسباب وراء المحاولات الجريئة لتمييز نقطة التحول التي هي بحدِّ ذاتها أحد معالم الإدراك الحديث.[٢]

---

(١) مالكلم برادبري وجيمس ماكفرلين (محرران)، *الحداثة*، ترجمة مؤيد حسن فوزي (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧م)، ص٣٦.

(٢) برادبري وماكفرلين، *الحداثة*، ص٥٢.

وإذا كان الزمن هو الحكم الفصل في التجديد على نحو ما يرى أصحاب الحداثة، فإن الحداثة لا تأتي من فراغ فالمجتمع الغربي في أوائل هذا القرن «كان يتغير بسرعة بسبب الاختراعات العلمية والنمو الاقتصادي والتوتر السياسي. أما الجانب الآخر من الصورة فيمثل كيف يمكن أن يخلق خيال الفنان أشكالاً ثورية جديدة في التعبير، لايمكن أن يعمل خيال الفنان أو الكاتب أو المفكر المبدع في الفراغ وعشوائيًّا، من المحتمل أن فناني السنوات الأولى من القرن العشرين وكتابها ومفكريها، كانوا يمتلكون الإدراك العالي والمتطور، وهذا ما أهلهم لأن يكونوا متجاوبين مع الاتجاهات والصراعات الاجتماعية والأخلاقية والفكرية والروحية التي كانت تلوح في الأفق. لذلك بدأوا يفتشون عن لغة وأشكال جديدة ليُعبِّروا بها عن تلك الصراعات والاتجاهات وليكونوا سابقين زمانهم.»[٣]

لقد تضمنت الحداثة نوعًا من الانقطاع التاريخي أو الفجوة الواضحة مع الماضي، فبدا الحداثيون مع كل تجربة إنسانية ضدَّ العادة، والنظام المجرد حتى ضد العقل نفسه.[٤]

لقد ارتبطت الحداثة بأعلام في مختلف المجالات أحدثوا تغييرًا جذريًّا في مفهوم الحداثة الذي بدا يعطي معاني التورط والغربة والعدمية واللانظام واليأس والفوضى، مثلما كانت الحداثة في معظم البلدان مركبًا غريبًا من المستقبلية والعدمية، من المحافظة والثورية، من الطبيعية والرمزية، من الرومانسية والكلاسيكية، كانت ترحيبًا بالعصر التكنولوجي واستهجانًا له، كانت الإيمان بأن أشكال التعبير الجديد هي هروب من التاريخ ومن وطأة الزمن وفي الوقت نفسه بصدق الأشكال في التعبير عن الزمن. أما لفظ الحداثة فوصف بأنه مزيج انفجاري مرعب، مزيج من العقل واللاعقل، من العقل والعاطفة، من الذاتية والموضوعية.

لقد أدَّى هذا الخلط بين هذه المتناقضات إلى نسف كل أنظمة الفكر وقلب قواعد اللغة والفن التقليدية وكذلك العلاقات بين الكلمات وبين الكلمات والأشياء وفتح الباب

---

(٣) برادبري وماكفرلين، *الحداثة*، ص٧٠.

(٤) Graham Martin and A.N. Furbank, *Twentieth Century Poetry: Critical Essays and Documents* (Stony Stratford; The Open University Press, 1979), p. 197.

على مصراعيه أمام الانتقال المفاجيء وغير المنطقي من موضوع إلى آخر.

إن المسار الذي اتخذته الحداثة هو تدمير كل ما يمت إلى الواقعية بصلة وهذا ما نجده في الحركات التي تنضوي تحت لواء الحداثة كالانطباعية وما بعد الانطباعية والتكعيبية والدوامية والمستقبلية والتعبيرية والدادائية والسريالية.(٥)

لقد شكَّ الحداثيون في الأشكال القديمة ممَّا جعلهم يبحثون عن قرابات في التمردات القديمة، أو يصارعون لوضع أعمالهم غير الموروثة في مجرى التاريخ. لقد صارعوا دومًا دون كلل من أجل العثور على نقطة البدء، وبدا حديثهم عن الماضي يوحي بالمواجهة ولكنها مواجهة تصبح جزءًا من التجربة.(٦)

لقد أعلى الأدب الحديث من شأن الوجود الفردي في مقابل الإنسان الاجتماعي ومن الشعور اللاواعي في مقابل مفهوم وعي الذات ومن العاطفة والرغبة في مقابل الثقافة والأخلاق المنظمة، ومن الرؤية الديناميكية تجاه الصورة السكونية ومن الحقيقة المكثفة في وجه الواقع العملي.(٧)

وفي هذا الإطار ظهرت تجليات الحداثة في مجالات مختلفة في الرغبة في المغايرة والتجاوز والفوضى وتهشيم القواعد والأنظمة وفي التفكك والتناقض وتحطيم المنطق والأخذ بمنطق بديل يتمثل في الأحلام والأساطير ونحوها.

بيد أن طموح أصحاب الحداثة إلى التغيير الجذري بمهاجمة الأدب التقليدي القديم، لم يعف هذا الحديث من أن يصبح تقليديًّا بصورة سريعة تدعو إلى العجب ممَّا جعلهم يحاولون باستمرار السعي نحو التغيير الجذري.(٨)

(٥) برادبري وماكفرلين، *الحداثة*، ص ص ٤٢ ـ ٥١.

(٦) Martin, *Twentieth*, pp. 197-98.

(٧) Ibid., p. 197.

(٨) برادبري وماكفرلين، *الحداثة*، ص ٧٨.

وإذا كانت حركة الحداثة modernism وجدت صورتها في المذاهب والاتجاهات والتيَّارات التي جاءت ردة فعل للمذاهب السابقة وخاصة الواقعية فإن مصطلح modernity يتصل بالحداثة بمعزل عن صورتها التاريخية التي تجلَّت في ظهورها حركة عنيفة منذ نهاية القرن التاسع عشر على النحو الذي أشرنا.

إن الحداثة modernity باعتبارها مفهومًا متصلاً بالحداثة الأولى ومغايرًا لها في الوقت عينه هي التي تعنينا في الحديث عن حداثة الشعر العربي الحديث. وسنحاول أن نعرض لمفهوم النقاد العرب لهذا المفهوم على ضوء الأصالة في فهم إطار الحركة الإبداعية في العصر الحديث.

— ٢ —

خضعت مناقشة الدارسين العرب لمفهوم الأصالة والحداثة لفكرة الحداثة الغربية وتجلياتها، على الرغم من اختلاف الظروف التي نجمت عنها الحداثة عند الغربيين والعرب. ولعلَّ الزعم بوجود حداثة عربية مستقلة عن تجليات الحداثة الغربية ضرب من تجاهل الحقيقة التاريخية ومشكلة المثاقفة، إذ نجد تشابهًا كبيرًا بين الأفكار النظرية التي صاحبت حركة الحداثة الغربية والأفكار التي رافقت جانبًا من حركة الحداثة العربية، حتى إنه ليسهل على الباحث أن يردها إلى أصولها عند الغربيين، وامتدَّ التأثير ليشمل الوسائل من مثل البيانات والصحف والتجمعات الأدبية والفنية، وظهرت آثاره السلبية أحيانًا في بعض صور الإبداع عند مجموعة من الأدعياء، وليس أدلّ على هذا المعنى مما ورد في كتاب الحداثة حول أدعياء الحداثة الغربيين:

«إلاَّ أنَّ أدعياء الحداثة كانوا كثيرين، وغالبًا ما كانت لهم نزعات وميول مختلفة. فكل من شعر «باختلاف» عن الآخرين، وكل من عدّ نفسه «حساسًا» وكل من شعر بـ «النرفزة» وكل من اختلف مع القيم السائدة — كل هؤلاء — ادَّعوا الحداثة.»(٩)

ولعلَّ أهم قضية جابهت الذين تصدوا لمفهوم الحداثة هي الموقف من التراث خاصة والموقف من الزمن عامة. وإذا كان أصحاب الحداثة لم ينكروا أهمية الزمن في تحديد مفهوم

(٩) برادبري وماكفرلين، *الحداثة*، ص ص ١١٩، ص١٢٥.

الحَداثة فإنّ هذه الأهمية لم تتضح بدرجة كافية في كتابات بعض أصحاب الحداثة من مثل أدونيس، إذ نجد كتاباته الأخيرة تحمل تحديدًا لهذه الأهمية بدرجة أكبر ممَّا هي عليه في كتاباته السابقة، وإن ظلَّ يكتنفها بعض الغموض في عبارات قد تشي بشيء من التناقض.

ففي كتابه *زمن الشعر* يرى أنَّ أهمية الممارسة الكتابية تبدو من حيث هي فعل ثوري يغير البنية الثقافية القديمة. هنا كذلك يتجلى بشكل خاص دور الكاتب العربي في المرحلة الثورية الراهنة، وعمله المباشر هو أن يمارس تفجير مواهبه في هدم القديم وبناء الجديد.

لانستطيع أن نتجاوز الموضوعات التي عالجها الشاعر الجاهلي، أو الأموي دون أن نتجاوز في الوقت ذاته لغته الشعرية، بالمعنى الواسع لهذه العبارة. إن الثورة تؤدي حتميًّا إلى تفكك البنية الحضارية القديمة وزوالها؛ كل ثورة على المحتوى هي لذلك ثورة على الشكل، وثورة في طريق الفهم والنظر.

. إذن حين يمارس الشاعر العربي هذا التجاوز ينفصل عن البنية الحضارية السائدة. هكذا يجابه مأزقًا: إذا لم يمارس هذا التجاوز يبطل أن يكون ثوريًّا وإذا مارسه انفصل، بشكل أو آخر، عمَّا هو سائد.»[١٠]

ويمكننا أن نتابع هذا التصور بعبارات مختلفة في مواطن كثيرة أخرى.[١١] على أننا نلمح تعديلاً في تصوره لمفهوم الحداثة وصلتها بالتراث في كتاباته الأخيرة ولاسيما *الشعرية العربية*، و*سياسة الشعر*، فلم تعد الحداثة تمثل انقطاعًا معرفيًّا أو انفصالاً حاسمًا وإنما بدت زمانية ولا زمانية في آن معًا على نحو ما يتضح ذلك في كتابه *الشعرية العربية*.

فالحداثة «زمانية ولا زمانية في آن: زمانية لأنها متأصلة في حركية التاريخ، في إبداعية الإنسان، متواصلة في تطلعه وتجاوزه، ولا زمانية لأنها رؤية تحتضن الأزمنة كلها ولا تتأرخ

(١٠) علي أحمد سعيد أدونيس، *زمن الشعر* (بيروت: دار العودة، د. ت.)، ص ص ٨٩ ـ ٩٠.
(١١) أدونيس، *زمن الشعر*، ص ص ١١٢ ـ ١١٣.

بمجرد التاريخ السردي شأن الواقع والأحداث: إنها عمودية، وسيرها الأفقي، ليس إلاَّ الصورة الظاهرة لباطنها العميق، إنها بعبارة ثانية، ليست صيرورة اللغة وحسب، وإنما هي كذلك وجودها،» ذلك أن الحداثة الشعرية في لغة ما هي أولاً حداثة هذه اللغة ذاتها. فقبل أن تكون «حديثًا» في الشعر أو «قديمًا» يجب أولاً أن تكون شاعرًا. ولا تكون شاعرًا في لغة ما، إلاَّ إذا شعرت وكتبت كأنك أنت هي، وهي أنت.

وبما أن اللغة قيمة صوتية، موسيقية اجتماعية، فإن لها تاريخًا وماضيًا. لذلك لا تمكن الحداثة الشعرية فيها في معزل عن معرفة تاريخها وماضيها ولا يمكن بالتالي أن تكون للحداثة قيمة، خارج قيمة اللغة، وتاريخها الإبداعي، فتأسيس قيمة فنية جديدة في لغة ما يستند أولاً على معرفة تاريخ القيمة في هذه اللغة، وعلى استيعابها وتمثلها، بشكل كامل وشامل.[١٢]

ويرى أن الحداثة والقدم الشعريين وجهان للّغة الواحدة، والإبداعية الواحدة. ويوضح الوشائج القوية التي تربط القديم بالحديث في أمثلة من الشعر القديم والحديث: «فالحديث، شعريًّا، لم يعد نقيضًا للقديم، شعريًّا، ولم يكن، في الأساس نقيضًا. جبران «الحديث» والسياب «الحديث» يجلسان في بيت شعري واحد، مع امرىء القيس وطرفة «القديمين» ومع أبي نواس وأبي تمام اللذين كانا حديثين «محدثين» بالقياس إلى القديم الجاهلي وهما اليوم «قديمان» بالقياس إلى الزمن التاريخي. هؤلاء جميعًا ينصهرون فيما وراء «الحداثة» و«القدم» في بؤرة الإبداع الشعري الواحد، في ما أسميه الكل الشعري الأصلي أو ما أسميه، من منظور تاريخي، بـ «الحداثة الثانية».

ماذا كان يعني «الحديث» النواسي أو الأبي تمامي؟ كان يعني أمرين: التجديد، لا لنفي القديم الجاهلي، بل لإثبات الحياة المتجددة. والانتظام الفني — الفكري في النسق الجمالي الذي كشف عنه هذا الجديد، على صعيد النظر والتعبير معًا.[١٣]

---

(١٢) علي أحمد سعيد أدونيس، *الشعرية العربية* (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥م)، ص ص ١١٠ ـ ١١١.

(١٣) أدونيس، *الشعرية العربية*، ص ص ١٠٧ ـ ١٠٨.

ولعلَّ ندوة الحداثة[١٤] التي نشرتها مجلة *فصول* تلخص أهم الآراء حول مفهوم الحداثة وعلاقاتها وتجلياتها إلى جانب محور الحداثة[١٥] الذي نشر في عددين من هذه المجلة، وتضمن دراسات نظرية وتطبيقية تعالج فكرة الحداثة وقد تراوحت الآراء في الندوة المشار إليها في تحديد فكرة الحداثة بين تاريخية الحداثة ولازمنيتها، فبينما ذهب بعضهم إلى رفض الاعتماد على الأصول وإلى الانقطاع المعرفي[١٦] ذهب آخرون إلى الحديث عن طفرات جعلت الحديث عن حداثتين أولى وثانية أمرًا ضروريًّا،[١٧] ورأى فريق ثالث أن البحث عن مفهوم مطلق مفارق للزمان قفز فوق المشكلات وهروب من الأسئلة الحقيقية التفصيلية التي من شأنها أن تصيب معرفتنا بعدم التوازن واقترح أن يكون البحث عن معنى للحداثة استقراء وليس فرضًا لمفهوم معيَّن،[١٨] وقد ظهرت تجلياتها في أمثلة وصور متعددة أتى على ذكر بعضها المشاركون في هذه الندوة.

ومهما يكن، فإن قضية الحداثة في اقترانها بالأصالة لاتزال تتعرض لاجتهادات مختلفة، إذ ليس من الميسور أن نتصور أن الحداثة عامة والحداثة في الشعر العربي يمكن أن تفهم في ظل انقطاع معرفي، فهي حركة مستمرة تتجه نحو المستقبل دون انفصال عن الماضي.

وفي هذا الصدد يقول شكري عيَّاد في خلاصة بحثه عن «مفهوم الأصالة والمعاصرة»:

---

(١٤) ندوة مفهوم الحداثة، مجلة *فصول*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٣، ع١ (١٩٨٢م)، ص ص ٢٥٧ ـ ٢٧٩.

(١٥) ندوة محور الحداثة مجلة *فصول*، مجموعة كتاب العدد (محمد برادة وآخرون) ج١، مج٤، ع٣، ص ص ١١ ـ ١٧٢، مج٤، ع٣، (١٩٨٤م)، ص ص ٤٢ ـ ٦٣؛ مجموعة كتاب العدد (صالح جودة الطعمة وآخرون) ج٢، مج٤، ع٤، ص ص ١١ ـ ١٨٤، مج٤، ع٤ (١٩٨٤م)، ص ص ١٢ ـ ٢٢.

(١٦) كمال أبو ديب، ندوة العدد (الحداثة)، مجلة *فصول*، مج٣، ع١ (١٩٨٢م)، ص٢٦١.

(١٧) عبدالسلام المسدي، ندوة العدد (الحداثة)، مجلة *فصول*، مج٣، ع١، (١٩٨٢م)، ص٢٦٦.

(١٨) أحمد عبدالمعطي حجازي، ندوة العدد (الحداثة)، مجلة *فصول*، مج٣، ع١، (١٩٨٢م)، ص٢٦٣.

لقد انتهينا إلى أن «الأصالة» تتضمن معنى الديمومة والاستمرار، أما «المعاصرة» فعلى الرغم من استعمالها المبهم من حيث التحديد الزمني فإن معناها يتضح بملاحظة نقيضها وهو «التقدم» ومن هنا يبدو أن «المعاصرة» تمثل جانب الحركة التقدمية في مركب الديمومة الذي يكون الأصالة.

فعندما يتوقف الإنتاج الأدبي والفكري عن الشعور بمشكلات العصر والتصدي لها تستحيل الأصالة جمودًا. وإذن فالتصادم الذي يبدو أحيانًا بين «الأصالة» و«المعاصرة» إنما يرجع إلى نسيان العنصر الحركي في الأصالة أو نسيان انتماء المعاصرة إلى مركب الديمومة.»[١٩]

على أن الأصالة لا ينبغي أن تحتفظ بمفهومها الحقيقي إلَّا حين تقترن بالمعاصرة، بالجانب الحركي التقدمي الذي يكشف عن انسجام المفاهيم والأفكار والتصورات.

ولقد حاول بعض النقاد أن يلاحظ فروقًا على طبيعة الزمان عند العرب وعند الغربيين فرأى جبرا إبراهيم جبرا أن الزمن في الحضارة العربية دائري في حين يبدو عند الغربيين أفقيًّا عموديًّا، مثلما رأى اختلافًا في مفهوم الأصالة في الحضارتين فالأصالة تعني عند الغربي العودة إلى الذات؛ أما الأصالة العربية فهي عبقرية العودة إلى الذات والجذور.[٢٠] وأميل إلى الظن بأن مفهوم «الأصالة» عند الغربيين لا يجافي مفهومها عند العرب في جانب من تعريفها من مثل بنيتها المحكمة وجودتها ومفارقتها للتقليد إلى جانب الارتباط بالعام من جهة والتفرد من جهة أخرى، فالأصيل إنسان متفرد ينتمي إلى الطبيعة والثقافة اللتين تتغيران أيضًا باستمرار.[٢١]

وفي إطار هذا الفهم للأصالة والحداثة فإن الفن لا ينفي بعضه بعضًا ولا ينقض بعضه بعضًا، إنه يتجاوز ويتتابع، بيد أن الزمن ذو سطوة فيما يتصل بكل عصر، فالفن

(١٩) شكري عياد، *الرؤيا المقيدة* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م)، ص٢٩.

(٢٠) جبرا إبراهيم جبرا، ندوة العدد (الحداثة)، *مجلة فصول*، مج٣، ع١ (١٩٨٢م)، ص٢٦٤.

(٢١) Roger Fowler, ed., *Dictionary of Modern Critical Terms* (London: Routledge and Kegan Paul, 1973), pp. 134-35.

للمتلقي يظل فنًا في كل العصور، على أن المبدع يظل ابن اللحظة التاريخية التي تعبر عن الإنسان وعن الحياة بشكل مختلف عن لحظة تاريخية سابقة.

ولعلنا نستطيع القول إن الملامح الخاصة في كل عصر لا تتحدد باتجاه يمثل «فئة» أو «نخبة» أو «تيَّارًا» تمثل الرفض الكامل وتتسلح بـ «الانقطاع المعرفي.» صحيح أن هناك «طليعة» في كل مرحلة تختلف ملامحها وصورتها وطبيعتها ودورها في كل عصر، بيد أن هذه الطليعة تكتسب جدارتها حين تسود مفاهيمها وتصوراتها بحيث تصبح مفاهيم المرحلة كلها. إن فرض التصورات والأفكار والمفاهيم تظل بغير ذلك اعتسافا. وسيكون حديثنا عن الأصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث من خلال رحلة الإبداع نفسه عامة ومن خلال اللغة خاصة محاولين التفريق بين حركة الحداثة الحقيقية وملامح حداثة مدعاة.

— ٣ —

عرف الشعر العربي في ثلاثة القرون الأخيرة التي سبقت النهضة جمودًا واضحًا. إذ فقد الشعر مفهومه بغض النظر عن اختلاف الرؤية الفنية، وهي تكاد تبدو مرحلة استثنائية في تاريخ الشعر العربي بكل المقاييس، إذ انتهى الشعر إلى الولع بالشكل الخارجي حتى استحال الشعر أخيرًا ضربًا من الإحالات والمبالغات، ثم لونًا من الكلمات المتقاطعة والأحاجي والألغاز.

وفي القرن التاسع عشر — في إطار حركة التعليم وإنشاء المدارس وبعث البعوث وإحياء كتب التراث — ظهرت أجيال من الشعراء، عاشت في محنة صراع مع اللغة، إذ ليس من اليسير على من تربى على أساليب مفارقة لأي مفهوم للشعر، أن يجد اللغة التي تحمل همه أو تشكل عالمه أو أن تتجسد فيها رؤياه أو رؤيته. واستمر هذا الصراع جيلاً بعد جيل، يقتنص الشاعر فيها معجم شاعر متأخر ليصارع من أجل أن يعبر من خلاله عن معنى أولاً ثم عن شعور في النادر، ثم يتقدم الشاعر في جيل لاحق، ليتعامل مع معجم شاعر متقدم ولا ينجو — في الوقت نفسه — من إسار شاعر متأخر، فيعبر عن معنى حينًا، ويعبر عن تجربة أو شعور في بعض الأحيان، دون أن تسلم له لغته، وهكذا تستمر المحاولة

ويتصل الصراع مع اللغة، فتخلص له لغة المعجم القديم أو «الشاعر القديم» أو تكاد فيعبِّر بها عن معنًى أو شعور. لقد غالبها في بداية الأمر ثم غلبها، أو راح في جيل آخر يحاورها جماليًّا فيشكل منها تشكيلات خاصة يدعيها في أحيان كثيرة، ولكن يسهل على الناقد المتأمل أن يرد تعبيرات وألفاظًا ورموزًا وشيات إلى أصولها في معجم الشاعر القديم وتراثه. إن محاورة الشاعر القديم والصراع معه استمرت فترة طويلة، تشهد عليها أجيال كثيرة من البارودي وشوقي وحافظ والكاظمي والرصافي والزهاوي واليازجي وحتى بدوي الجبل والجواهري... فأين هؤلاء من الحداثة إذن؟

هل سار هؤلا على سنن أسلافهم في نظرتهم إلى الحياة وإلى الكون وإلى نظام الحياة وبناء المجتمع، ماذا نقول في هذا الصراع مع اللغة في مراحل مختلفة وأجيال مختلفة؟

لقد شعر هؤلاء أنهم يواجهون عالمًا مختلفًا عن عالم أسلافهم ولكنهم واجهوه بلغة ينبغي أن تطوع لأغراضهم فعاشوا معها في صراع طويل، صراع داخلي للتعبير عما يحسون به أو ما يفكرون فيه وصراع خارجي يتمثل في تطويع الإشارات والرموز والمسميات، والأدوات البلاغية والتعبيرية لغايات معاصرة.

إن هؤلاء الشعراء، بلا شك، يتجاوزون ما سبقهم من شعر، ولكنه شعر لايدخل في باب الحداثة، إذا فهمناها على أنها تمثل مفصلاً أساسيًّا في تحولات الشعر من خلال حوار اللغة للوعي والكون والعالم. إنَّ إسهامات هؤلاء تَجَاوُزٌ لما كان قائمًا في الرؤية والنظر والإبداع، ولكنه متصل بما سبق متواصل معه.

فثمة تجاوز في اللغة وفي المضمون الشعري وفي الجملة الشعرية وفي الصورة والبناء الكلي... ثمة تجاوز في البنية الإيقاعية، في مفهوم القافية وفي تنوّعها ولكنها متصلة بالقديم متواصلة معه. وفي أعقاب الحرب العالمية ظهرت بوادر حركة الشعر الجديد، وكانت حركة جديدة بمعنى لم يألفه النقد والشعر من قبل. فما مقاييسها وما أُسسها وما موقعها من حركة الحداثة.

— ٤ —

يكشف كتاب *قضايا الشعر المعاصر* لنازك الملائكة إحدى رواد الشعر الجديد عن أزمة «المفهوم» إذ يعرض الكتاب للعوامل الموضوعية التي أدَّت إلى ظهور هذا الشكل الجديد، بيد أنه يكشف عن اختلاف جذري في فهم صلة هذا «الجديد» بتراث الشعر العربي، إنَّها ترفض ما لا يتفق مع وجهة نظرها في التفعيلة، ترفض قصيدة النثر جملة، وترفض الترخص اللغوي وتحارب اللهجات العامية.(٢٢)

ويثير كتابها من جهة أخرى ردود فعل غاضبة، تتهمها بالنكوص والردة، أو التوقف عن متابعة طريق التجديد في الأقل.

تعرضت نازك الملائكة في هجومها على من تنكبوا الأُسس التي ارتضتها، إلى هجوم غالبية الشعراء والنقاد، فلم تؤب بعداوة تجمع «شعر» هدف الهجوم، فيما يبدو فحسب، بل عادت بخصومة آخرين منهم محمد النويهي الذي نشر كتابه *قضية الشعر الجديد* مستهدفًا فيما استهدف كتابها *قضايا الشعر المعاصر*، مفسحًا المجال أمام أساس إيقاعي جديد للقصيدة هو النبر.(٢٣)

فأين الحداثة من هذه التحولات التي أصابت كثيرين بالدهشة وعقدت ألسنة آخرين، وحملت آخرين على إيقاد حملة شعواء ضد رموز الشعر الجديد، مفندة صنيعهم، بل موجهة إليهم شتَّى التهم.

وظلَّت حركة الشعر تتطور وتتحول وتتفرع، تتطور داخليًّا لدى الشعراء أنفسهم، فبدر شاكر السياب صاحب قصيدة «هل كان حبًّا»(٢٤) هو صاحب قصيدة «أُنشودة

---

(٢٢) نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر* (بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٦٥م)، ص١٦٥.

(٢٣) محمد النويهي، *قضية الشعر الجديد* (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧١م)، ص ص١٠٠ ـ ١٠١.

(٢٤) بدر شاكر السياب، *ديوانه* (بيروت: دار العودة، ١٩٧١م)، مج١، ص ص ١٠١ ـ ١٠٢.

المطر»[٢٥] وقصيدة «الموت والنهر»[٢٦] وقصيدة «سفر أيوب،»[٢٧] وتتحول من إيقاع إلى إيقاع من شعر التفعيلة عند أدونيس إلى قصيدة النثر من «رماد عائشة»[٢٨] إلى قصائد «أغاني مهيار الدمشقي»[٢٩] من مثل «حوار»[٣٠] و«خطيئة»[٣١] إلى «فصل المواقف»[٣٢] إلى «جسد»[٣٣] و«سيماء»[٣٤] و«إسماعيل.»[٣٥]

ونرى نفرًا من «تجمع شعر» يرفض أية صلة بشعر المرحلة السابقة، فيرفض لغة الشعر العربي التقليدي ورموزه وموضوعاته ومعانيه، حتى إنَّ الرفض ليبدو الهاجس الأوحد في العملية الشعرية. إذ نجد مفردات تستبدل بغيرها على نحو ما نرى في دراسة كمال خير بك *حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر*[٣٦] من مثل حرى — حارة، ارتياع — خوف. يبوح — يسر. داكن — أسود. مظلم — معتم.

ويتحدث كمال خير بك — وأراه جانب الصواب — عن دخول كلمات مبتذلة في شعر نابهين معروفين إذ يقول: «إنها المرة الأولى في تاريخ الشعر العربي التي تنشر فيها أعمال

(٢٥) السياب، ديوانه، مج٢، ص٤٧٤.
(٢٦) السياب، *ديوانه*، مج١، ص٤٥٣.
(٢٧) السياب، *ديوانه*، مج١، ص٢٤٨.
(٢٨) علي أحمد سعيد أدونيس، *الأعمال الشعرية الكاملة* (بيروت: دار العودة، ١٩٨٥م)، مج١، ص١٦١.
(٢٩) أدونيس، *الأعمال الشعرية*، مج١، ص٢٤٥.
(٣٠) أدونيس، *الأعمال الشعرية*، مج١، ص٢٨٨.
(٣١) أدونيس، *الأعمال الشعرية*، مج١، ص٢٨٩.
(٣٢) أدونيس، *الأعمال الشعرية*، مج٢، ص٥٦٦.
(٣٣) أدونيس، *الأعمال الشعرية*، مج٢، ص٥٧٥.
(٣٤) أدونيس، *الأعمال الشعرية*، مج٢، ص٦٥٣.
(٣٥) كمال أبو ديب، «الحداثة / السلطة / النص،» مجلة *فصول*، جـ١، م٤، ع٣ (١٩٨٤م)، ص ص ٦٢ - ٦٣.
(٣٦) كمال خير بك، *حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر*، ط٢ (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦م)، ص١٣٦.

شعـراء معـروفـين، تضم كلمات كانت تعـد حتى ذلـك الحين: «نابية» أو «فاحشة» أو «صفيقة»، مثل «ضاجع» و«قفا» و«بال» و«خصى» و«فرج» و«مني» إلخ.

وإذا كانت هذه الكلمات «الصفيقة» شائعة في قصائد الشعراء المدعوين بـ «الشعراء الغاضبين» كمحمد الماغوط وإنسي الحاج، فإن الشعراء الجادين كأدونيس وحاوي وعظمة والخال، عبروا هم أيضًا عن تمردهم — في ميدان المفردات والقاموس الشعري — بكلمات «فـظة» وإذا لم تكن تشكل مساسًا بالحياء والأخلاق العامة، فإنها تشكل مع ذلك خرقًا للطهرية التقليدية في التعبير الشعري وتبدو هذه «الفظاظة» التعبيرية في كلمات كَـ «القيء» و«القمل» و«النعال» و«المعدة» و«بصق»، إلخ . . . .»[٣٧]

ويذكر كمال خير بك أمثلة أخرى على الثورة اللغوية تتمثل في المفردات الجديدة ذات الأُصول في لغة التراث والكلمات التي لا أصل لها في المعجم العربي ثم الكلمات التي جدّدت وأُعيد إحياؤها والمفردات العاميّة الدَّارجة إلى جانب اللغة المبتذلة التي أشرنا إليها. وقد رصد الحقول الدَّلالية التي وجد أهمها الفراغ والعدم والشك والقلق والفجر والانعزال والعجز والعبودية، السفر والهروب والبحث عن الحقيقة والخلاص، والاستسلام والحزن واليأس والفشل والعبث، التطهير والتحدي والرفض والنضال والخصب والرجاء والنصر.[٣٨] وقد رصد هذا التحول في تغيير الجملة الشعرية وتركيبها النحوي ومدلولاتها وغايتها التعبيرية أو الخلقية. . . لغة الدلالة والتعبير، ولغة الخلق والتفجير.

ثمة ثورة استهدفت بنية الكلمة وبنية الجملة الشعرية وبنية القصيدة بدءًا بمفرداتها وانتهاء بإيقاعها، إنَّها الثورة الكوبرنيكية التي يهجس بها أدونيس دائمًا، محاولة تغيير العالم من خلال تغيير القصيدة.

---

(٣٧) خير بك، *حركة الحداثة*، ص ص ١٣٦ ـ ١٣٨. ومع أن كمال خير بك يستدرك على قوله بالتذكير ببعض ما ورد من ألفاظ نابية وغيرها في التراث إلَّا أنَّه جعل ذلك محصورًا في أعمال فئة، يتداول شعرها والصحيح أن من يقرأ شعر النقائض وشعر الغزل الماجن ومجونيات ابن سكرة وابن حجاج، يرى صورًا ساخة ماجنة تشيع فيها معظم الألفاظ التي ورد ذكرها.

(٣٨) خير بك، *حركة الحداثة*، ص ص ١٤٠ ـ ١٤١.

— ٥ —

ولعـلَّ المعضلة الأساس في نظرتنا إلى الأصالة / الحداثة تكمن في التطبيق لا في التنظير، إذ من الأيسر — فيما أرى — أن نرى رأيًا نطالب به الشعراء أو نطالب به أنفسنا أن يتحقق، ولعلَّ الفكر النقدي منذ جبران والعقاد وميخائيل نعيمة وشكري والمازني وطه حسـين وهكيل والشـابي وغيرهم قد اصطدم بالدرجة الأولى بحقيقة الإبداع الشعري، ويتجـلى ذلـك أوضـح ما يكـون في شعر العقاد. فقد شَنَّ العقاد حملة شعواء على شعر الإحيائي شوقي، وعاب شعره وفق مقاييس نقدية تصح — في أغلب الأحيان — في ضوء منهجـه النقـدي، ولكنهـا تتداعى، بشكل واضح أو تكاد، حين ترتبط بعملية الإبداع الشعري، إذ ثمة ثغرات خطيرة تتهدد الجانب النظري من فكره النقدي.[٣٩]

فبـأي مقياس نقيس، إذن، شعر جبران وخليل مطران والشابي والعقاد والسياب والبياتي وصلاح عبدالصبور ونازك الملائكة وخليل حاوي وأدونيس؟! أنقيسه بآرائهم النقدية أم بوجهـات نظرهم في الـتراث والمعاصرة والحداثة والكون والحياة ومفهوم الزمن والوعي والذات واللغة ورؤية العالم والواقع إلخ . . . .

إنَّ مفهوم الحداثة والأصالة في الشعر ليس فكرًا مجردًا، وليس أقوالاً نظريَّة لا ترتبط بحقيقة الإبداع وهي من جوهره وأساسه . . . وهي بعد ذلك وقبله مرتبطة بالتراث من جهة ومـرتبطة بحركة الزمن من جهة أخرى . . . فالشروط الأساسية للشعر أن يكون شعرًا، وكينونته الشعرية لا تتعارض مع ارتباطه بالتراث ارتباط ولادة وانتماء وإعادة تشكل، ولا تستقيم في تشكيل حقيقي إلاَّ إذا كانت منتمية إلى اللحـظة الـزمنية المعـاصرة من جهة التحـولات الفكرية والاجتماعية والسياسية والفلسفية ومتصلة بجوهر الإنسانية الممتد في أبعاد الزمن الثلاثة.

وإذا كان لابدَّ من موقف تتحدد به الحداثة والأصالة فلا أدعي إلى تحديدها كحدٍّ أدنى من الموقف الفني . . . الموقف الفني الذي يحترم التراث ويسعى إلى تجاوزه لا إلى نفيه والانبتات عنه . . . . .

(٣٩) إبراهيم عبدالرحيم السعافين، «شعر العقاد والتراث،» سينشر في مجلة *فصول*.

ولذا تغدو الحداثة غير الجدة، غير الزيّ، غير الموضة أو التقليعة، غير النقل من الخارج أو تقليد الآخر أو إدعائه، يبدو حركة مستمرة في تيّار الزمن وهنا تكمن الصعوبة بغض النظر عن المفاهيم النظرية في وظيفة الشعر ودوره.

لذا، فإن حركة الحداثة لا تتجلّى إلاّ في معاناة اللغة، وهي المعاناة التي أشرنا إليها في حياة الشعر في مرحلة الإحياء ومرحلة الانفتاح على التيارات الذاتية والفردية والوطنية والرومانسية. . . أعادت اختيار اللغة القديمة وأعادت تشكيلها، ثم اقتحمت حقولاً دلالية نجمت عن نجاحات في رحلة المعاناة، ثم دخلت رحلة المعاناة آفاقًا جديدة حين اقتحم الشعر عالم الحياة الرحب بتناقضاته وبتآلفاته، بأحلامه وأوهامه، بثنائياته ومشكلاته، بكل شيء فيه. . . .

ولعلَّ أهم ما في هذه المرحلة — مرحلة الشعر الجديد — تعقد المعاناة واستمراريتها، وظلّت اللغة أداة هذه المعاناة وروحها وشكلها في آن معًا. صحيح أن اللغة ليست كل ما ميز الشعر الجديد، بل إن إيقاعه أوّل ما لفت إليه الخصوم أو الأنصار فحين نقرأ مقطعًا من قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة:(٤٠)

سكن الليل
اصغ إلى وقع صدى الأنّات
في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات
صرخات تعلو، تضطرب
حزن يتدفق، يلتهب
يتعثر فيه صدى الآهات
في كل فؤاد غليان
في الكوخ الساكن أحزان
في كل مكان روح تصرخ فيه الظلمات
في كل مكان يبكي صوت

(٤٠) نازك الملائكة، *ديوانها* (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩م)، مج٢، ص ص ١٣٨ ـ ١٤٢.

هذا ما قد مزقه الموت
الموت الموت الموت
يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

نجد ثمة تعبيرات تراثية تتردد من مثل «أصخ» «انظر ركب الراكبين» «لاتحص أصخ للباكينا» وتعبيرات رومانسية مبتذلة «اسمع صوت الطفل المسكين» أو «في كل مكان جسد يندبه محزون،» «لا لحظة إخلاد لا صمت،» «تشكو البشرية ما يرتكب الموت،» و«حقدًا يتدفق موتورا» «في شخص الكوليرا ينتقم الموت» إلى عبارات تراثية أو صحفية تشيع فيها ألفاظ من مثل: ثوى، ونوح، وزفير، والهيضة.

ولا تكاد تختلف لغة قصيدة «هل كان حبًّا» للسياب عن لغة قصيدة نازك السابقة فهي صورة من تجربة المرحلة التي قيلت فيها، يمتح فيها من معجم الرومانسيين الذي يتصارع مع لغة التراث في الحقول الدلالية التي اقتحمتها القصيدة، فهو يتحدث عن الهيام والغرام وجنون الأمانيّ والنوح والأضلع الحرَّى والتلاقي والاشتياق والاستسقاء والأوام والعيون الحور والصحاب والأقداح والحباب والمكلوم والثغر والالتثام وينيل الطرف... حتى صورتها الإيقاعية جاءت قريبة من البنية الإيقاعية التقليدية في وزنها وقافيتها إذ يقول منها: (٤١)

هل تسمّين الذي ألقى هيامًا؟
أم جُنونًا بالأماني؟ أم غرامًا؟
ما يكون الحب؟ نوْحًا وابتسامًا؟
أم خفوق الأضلع الحرى، إذا حان التلاقي
بين عينينا، فأطرقت، فرارًا باشتياقي
عن سماء ليس تسقيني، إذا ما؟
جئتها مستسقيًا، إلَّا أواما
* * *

(٤١) السياب، *ديوانه*، مج١، ص ص ١٠١ ـ ١٠٢.

العيون الحور، لو أصبحن ظِلاًّ في شرابي
جفت الأقداح في أيدي صحابي
دون أن يحظين حتى بالحباب.
هيّئي، يا كأس، من حاناتك السكرى، مكانًا
تتلاقى فيه، يومًا، شفتانا
في خفوق والتهاب
وابتعاد شاع في آفاقه ظل اقتراب

* * *

وتظل معاناة الكلمة هي التي تحمل الملامح الأساسية لتطور حركة الشعر الحديث بغض النظر عن الشكل العروضي الذي اختاره الشاعر على نحو ما رأينا في المثلين السابقين.

إذ سنلاحظ فيما بعد كيف استطاعت نازك الملائكة وكيف استطاع بدر شاكر السياب أن يكتبا قصائد متفوقة على هذا الشكل الجديد من مثل قصيدة «نهاية السلم»(٤٢) لنازك الملائكة وقصيدة «أنشودة المطر» أو قصيدة «الموت والنهر» لبدر شاكر السياب.

ويمكننا أن نتابع هذه الملاحظة في شعر الرواد من مثل عبدالصبور وحجازي والبياتي وحاوي وأدونيس وغيرهم.

إنَّ معاناة اللغة هي التي تعطي أيّ شكل جدارته وجودته ومغزاه، إذ لا بدَّ أن ينطلق من عمومية الجنس الأدبي وهو «الشعر» ومن خصوصية كل من التجربة الروحية الحضارية للغة التي يكتب بها وينتمي إليها، والتجربة الذاتية للمبدع/ الشاعر وهي — بطبيعة الحال — معاناة مستمرة متصلة متفاعلة جدليًّا مع الفكر والحياة والوجود، في حوار لاينتهي ولا يهدأ مع فاعلية الزمن.

(٤٢) الملائكة، *ديوانها*، مج٢، ص١١٠.

هذه المعـانـاة ليست نتيجـة هيمنـة الفكر على الإبداع، ولا محصلة توجيه الفكر للإبداع، ولا هي ترجمة الفكر في الإبداع، بل هي أعمق من محاورة الفكر للإبداع، إنها توحد الفكر في الإبداع، حتى لا نكاد نحس للفكر ماهية خارج الإبداع. فالإبداع ليس فكـرًا، وليس تصورًا، وليس مقولة، وليس نظرية، وليس حكمة أو رأيًا أو مثلاً سائرًا، والإبداع ليس احتجاجًا أو رفضًا أو نفيًا أو موقفًا أو جدلاً نافيًا للَّحظة الماضية، إذ لا ماهية لأولئك كله، ولا ملمح لأولئك كله، ولا وظيفة ولا دور لأولئك كله خارج الإبداع. غير أن هذا المفهوم لا ينفي عن الإبداع رسالته، إنها، في رأيي، دافعه الجوهري.

ولعلَّ أخطر ما واجه حركة الحداثة هو فرض الفكر على الإبداع وهو خطر متحقق من جوانب مختلفة: من جانب التقليديين والرواد وبعض أنصار الحداثة وأدعيائها.(٤٣)

إن الفكر أساس مهم في جدله مع الحياة والأحياء، ولا يتم إبداع إلَّا من خلال علاقة مع فكـر. والقضية — في رأيي — أكبر من التبسيط الذي تبدو فيه وأعمق، إنها إقحام للفكر في الإبداع، وهو إقحام لا يصدر عن اختيار فردي أو جمعي، وإنما هو تحريض على رؤية معينة، تتخذ موقفًا من الفن والكون والوجود والحياة والإنسان حينًا، وتدعو إلى تثوير، «أحادي» الجانب، يكفر بوجوه الثورة الأخرى أو مناحي التغيير أو التفجير التي تتسق مع هذه الدعوة أو سواها، أو مع هذا التصور أو سواه.

إن الإبداع يتأبى على فرض القيود، فهو مفتوح على مصادر شتَّى، على التراث وعلى الواقع وعلى الفكر وعلى الحياة وعلى المستقبل، لايتشكل وفق موقف أحادي الجانب.

لقد نمت القصيدة الحديثة (التي اصطنعت شعر التفعيلة) على الرغم مما واجهت من حملات عنيفة، واستطاعت أن تعبر عن الإنسان عامة وعن الإنسان المتفرد في صورة الشاعر ووطنه وحضارته وأمته، فهذا عبدالصبور ينحت لغته الخاصة من حجر لغته العربية فتتميز وتتألق وتغدو لغته الخاصة التي تقارن بلغة أسلافه من مثل حافظ وشوقي اللذين سبقاه في

(٤٣) خير بك، *حركة الحداثة*، ص ص ١٤٧ ـ ٢٠٢.

استلهام «حادثة دنشواي» فيبدو التفوق ليس في التعبير فحسب بل في خلق عالم فني جميل، إذ يقول عبدالصبور:(٤٤)

كان زهران غلامًا
وأمه سمراء والأب مولد
وبعينه وسامه
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكًا سيفًا، وتحت الوشم ننبش كالكتابة
اسم قرية
دنشواي
. . . . . .
شب زهران قويًّا . . . ونقيًّا
يطأ الأرض خفيفًا . . . وأليفًا
كان ضحّاكًا . . . ولوعًا بالغناء
وسماع الشعر في ليل الشتاء .
مرَّ زهران بظهر السوق يومًا
واشترى شالاً منمنم
ومشى يختال عُجْبًا مثل تركيّ معمّم
ويجيل الطرف . . . ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبًّا
عندما يجهد أَنْ يصطاد قلبًا
. . . . . .
كان ياما كان أَنْ زُفَّت لزهران جميلة
كان ياما كان أَنْ أنجب زهران غلامًا وغلامًا

(٤٤) صلاح عبدالصبور، *ديوانه* (بيروت: دار العودة، ١٩٨٦م)، ص ص ١٨ ـ ١٩ .

لقد استطاع عبدالصبور من خلال دعوته إلى إعادة النظر إلى التراث في أسسها الثلاثة: الانتخاب وإعادة التفسير والتجاوز[٤٥] أن يقيم أساسًا ثابتًا في عملية مستمرة متجددة تقوم على حوار التراث من جهة وعلى حوار واقعه وعالمه وذاته حوار تعبير وخلق.

إنه في تجربته الشعرية يقيم حوارًا مع الواقع، مجسدًا معاناة اللغة على نحو ما نرى في قصيدة «الحزن» التي يقول منها:

يا صاحبي، إني حزين
طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم يُنِرْ وجهي الصباح!
وخرجتُ من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح،
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف،
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش.
فشربت شايًا في الطريق
ورتقت نعلي،
ولعبت بالنرد المُوزّع بين كفي والصديق،
قل ساعة أو ساعتين،
قل عشرة أو عشرين!

لقد أصبحت هذه القصيدة مثلاً على النثرية عند بعض النقاد والنزول بلغة الشعر إلى «السوقية» من مثل «فشربت شايًا في الطريق، ورتقت نعلي...»[٤٦] إذ يقول أحمد سليمان الأحمد متهكمًا على الشعراء الذين ما إن يلتقطوا تعبيرًا أو صورة إلاَّ واستهلكوها استعمالاً حتى أصبحت رواسم وتعبيرات جاهزة: «وشرب أحد الشعراء المحدثين شايًا في

(٤٥) إبراهيم عبدالرحمن، «نظرية الشعر في كتابات صلاح عبدالصبور،» مجلة *فصول*، مج٢ (١٩٨١م)، ص١٧٨.

(٤٦) عبدالقادر القط، *قضايا ومواقف* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م)، ص ص ٢٣ ـ ٢٤، وانظر: أحمد سليمان الأحمد، *الشعر العربي الحديث* (طرابلس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٢م)، ص١٨١.

الطريق ورتق نعله، ومنذ ذلك الوقت غدَا الشاي شراب الشعر السائغ، وكثرت النعال المخروقة التي هي بحاجة إلى رتق. . . . »[٤٧]

وقد ظهرت روح جديدة في شعر الأرض المحتلة، إذ استطاع الشعراء وهم يعانون في تشكيل لغتهم تشكيلاً ينقل إحساساتهم ويخلق عالمهم الفني البديل للواقع المؤلم على نحو ما نرى في قصيدة محمود درويش «عاشق من فلسطين» التي يقول منها: [٤٨]

ولكني نسيت. . نسيت يا مجهولة الصوت:
رحيلك أصدأ القيثار. . أم صمتي؟!
رأيتك أمس في الميناء
مسافرة بلا أهل. . بلا زاد
ركضت إليك كالأيتام. .
أسأل حكمة الأجداد:
لماذا تسحب البيارة الخضراء
إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء
وتبقى، رغم رحلتها
ورغم روائح الأملاح والأشواق
تبقى دائمًا خضراء؟
وأكتب في مفكرتي:
أحب البرتقال. وأكره الميناء
وأردف في مفكرتي:
على الميناء
وقفت. وكانت الدنيا عيون شتاء
وقشر البرتقال لنا. وخلفي كانت الصحراء!

---

(٤٧) الأحمد، *الشعر العربي الحديث*، ص١٨١.

(٤٨) محمود درويش، *ديوانه* (بيروت: دار العودة، د. ت.)، مج١، ص ص١٣١ ـ ١٤٢.

إذ يستلهم التراث الشعبي ليخلق معادل الواقع الفني، فيحيل الواقع المؤلم إلى أمل في التغيير بمعادله الأمثل:

وأُقسم:
من رموش العين سوف أخيط منديلاً
وأنقش فوقه شعرًا لعينيك
واسمًا حين أسقيه فؤادًا ذاب ترتيلاً..
يمد عرائش الأيك
سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبل:
فلسطينية كانت. ولم تزل!

وتحمل رموزًا تراثية لاستخدامها معنى عميقًا في شعر الأرض المحتلة حين تبدو المعضلة معضلة وجود حضاري واقتلاع من مثل قوله في هذه القصيدة:

حملتك في دفاتري القديمة
نار أشعاري
حملتك زاد أسفاري
وباسمك، صحت في الوديان:
خيول الروم!.. أعرفها
وإن يتبدل الميدان!
خذوا حِذرًا..
من البرق الذي صكته أغنيتي على الصوان
أنا زين الشباب، وفارس الفرسان
أنا. ومحطم الأوثان.
حدود الشام أزرعها
قصائد تطلق العقبان!

ومن معجم التراث الشعبي ومعاناة الشاعر مع اللغة في خلق واقعه الفني البديل نقرأ قصيدة توفيق زياد: (٤٩)

أناديكم
أشدّ على أياديكم
أبوس الأرض تحت نعالكم
وأقول أفديكم
وأهديكم ضيا عيني
ودفء القلب أعطيكم
فمأساتي التي أحيا
نصيبي من مآسيكم
. . . . . .
أنا ما هنت في وطني
ولا صغّرت أكتافي
وقفت بوجه ظلامي
يتيمًا عاريًا حافي
حملت دمي على كفي
وما نكّست أعلامي
وصنت العشب فوق قبور أسلافي
أناديكم . . . أشدّ على أياديكم .

لقد خاطب سميح القاسم أخاه بقصيدة «الرسالة» حملت المفارقة بين أسلوبين في العيش وبين أسلوبين في الرؤية إلى القضايا الأساسية فجاءت خاتمتها على بساطتها تحمل ثنائية الانفصام وتناقض الداخل/ الخارج: (٥٠)

إليك هناك . . يا جرحي ويا عاري

(٤٩) يوسف الخطيب (جامع)، ديوانه *الوطن المحتل* (دمشق: دار فلسطين، ١٩٦٨م)، ص٤٤٧ .
(٥٠) سميح القاسم، *ديوانه* (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣م)، ص٤٦٤ .

ويا ساكب ماء الوجه في ناري
إليك إليك من قلبي المقاوم جائعًا عاري
تحياتي وأشواقي
ولعنة بيتك الباقي!

وتقف فدوى على الأطلال تستلهم أطلال الأقدمين في بناء تجربتها الشعورية ولكنها تتحدث عن أطلالها هي: أطلال الذكرى الطريّة الدافئة وأطلال الواقع/ المعرفة والوعي والدهشة.. حين التقت بشعراء الأرض المحتلّة بعد غياب.. شاعر الأرض المحتلة هو الحضور وما عداه في غياب وجهل وأوهام فها هي تقول لهم:(٥١)

على أبواب يافا يا أحبائي
وفي فوضى حطام الدور، بين الردم والشوك
وقفت وقلت للعينين:
قفا نبك
على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادي من بناها الدار
وتنعى من بناها الدار
وأنّ القلب منسحقًا
وقال القلب:
ما فعلت
بك الأيام يا دار
وأين القاطنون هنا
وهل جاءتك بعد الناي هل جاءتك أخبار

— ٦ —

إن من يتأمل الشعر الحديث أو شعر التفعيلة يلاحظ أنه بدأ يتميز بشكله، الذي راح يسوغ ابتداعه، من خلال معاناة الشاعر مع اللغة... الشاعر المنتمي إلى التراث

(٥١) فدوى طوقان، *ديوانها* (بيروت: دار العودة، ١٩٧٥م)، ص٥١٢.

يحاوره ويقبله ويرفضه، دون أن يقيم مفاصلة توحي بالانقطاع أو الرفض المبدئي أو الانبتات.

إن المجرى الرئيس للشعر الحديث لم يتنكب الملامح الأساسية التي تمثل الاستمرارية في التراث، وحمل في الوقت عينه ملامح الحداثة التي تؤهله أن يعيش الفترة الزمنية التي أبدعته، يتميز به من سواه تميزًا حقيقيًّا، يدل به على خصوصية اللحظة الزمنية في علاقتها الجدلية مع اللحظة الروحية الحضارية المتواشجة مع الأبعاد المادية المؤثرة والمتأثرة في آن معًا.

وإذا كنَّا نتحدث عن مجرى رئيس تقود إليه فروع غزيرة العطاء تتمثل في عدد من الشعراء المتميزين الكبار، بغض النظر عن الجيل الذي ينتمي كل منهم إليه، الذين تميزوا في لغتهم وفي شخصيتهم الشعرية، فإننا ينبغي أن نميز، في هذا الصدد قضيتين رئيستين هما:

١ ـ موقع إنتاج التقليد من حركة الحداثة.

٢ ـ موقع إنتاج من ارتضوا أن يكونوا خارج المجرى الرئيس لتيَّار حركة الشعر الجديد أو الحر.

— ٧ —

لعلَّ من غير المنكور في حركات التجديد الكبرى أن يحدث ما يشبه بالصدمة أو لعلَّها الدهشة أمام معانٍ جديدةٍ وأفكار جديدة وملامح حضارية واجتماعية جديدة. إذ تبدو اللغة في حيرة أمام هذه المعاني والأفكار والملامح، فهي تريد أن تغامر على غير مثال ممهد، يحاور الشاعر ويتجاوز ويتخطى أو بالأحرى يجدد من خلاله، على نحو ما ذكر بعض الباحثين في تفسير عدم التمثل في أساليب الشعراء المخضرمين في صدر الإسلام.(٥٢)

ونحن هنا، إذا لم نكن أمام معانٍ جديدةٍ كل الجدة، وإذا لم نكن أمام انقلاب معرفي على النحو الذي نجده في انقلاب جذري في حياة الأمة بعد الإسلام، فإننا — وإن كنَّا

(٥٢) شكري فيصل، *تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام* (بيروت: دار العلم للملايين، د. ت.)، ص٢٢٥.

لاننفي التحولات المختلفة في المناحي المختلفة — أمام تحول في الشعر، تحولاً لا عهد للشعراء به من قبل، عدا محاولات ظهرت هنا وهناك في هذا العهد أو ذاك. فلا بدَّ أن نلحظ تعثرًا في بداية التجربة أو في مرحلة المخاض، ولا بدَّ في الوقت عينه من أن نلحظ آثار التقليد في الأجيال التالية لجيل الرواد خاصة.

وإذا كان التقليد سمة واضحة في كل البيئات والعصور، إلَّا أنَّ خطر التقليد قد يبدو أشدَّ في حالة الشعر الجديد لأسباب قد يعود بعضها إلى طبيعته وقد يعود بعضها الآخر إلى طبيعة عصور التراث التي لم تسمح ظروف الاتصالات ووسائل النشر من إذاعة الأعمال ونشرها وتيسير وصولها إلى الشعراء بهذه السرعة التي نشهدها اليوم.

ومهما يكن فإن من الملاحظات التي وجهت إلى الشعر الحر كانت مشكلة التقليد، حتى إن هذه الملاحظة لم تقتصر على خصوم الحركة، وإنما اعترف بها رواد الحركة أنفسهم بدءًا بنازك الملائكة وانتهاء بأدونيس، إذ إن عددًا من الشعراء، لأسباب مختلفة، راحو يقتاتون على قصائد الرواد، ويكررون المعاني نفسها والتعبيرات والمفردات والأساليب والصور نفسها، وهي مشكلة خطيرة حقًّا يتفق الجميع على خطرها وأثرها في العملية الإبداعية وحقيقة الإبداع الشعري.

وهذا الذي دفع بعض الشعراء إلى رفض التقليد وإلى الدعوة إلى أن تكون اللغة الشعرية جديدة دائمًا.

إن معاناة اللغة في تحاورها مع الإنسان وفي اختراقها الواقع والطبيعة وإحالتهما إلى رموز تلتحم في اللغة الإبداعية، لاتتم إلَّا من خلال الحركة الإبداعية المستمرة، بالتجاوز، على اختلاف ما بين من تصورات النقاد من فهمه لطبيعة التجاوز ونوعيته.

إن كمًّا هائلاً من الشعر لا حقيقة له إلا شكله الخارجي أو زيّه الخارجي وهو بطبيعة الحال خارج على روح العملية الإبداعية ولا شأن له بمفهوم الحداثة.

— ٨ —

وأمَّا الذين ارتضوا أن يكونوا خارج المجرى الرئيس لتيار حركة الشعر الجديد فلأنهم أدركوا أن تجديد «الرواد» لم يقنعهم بأن شكل التفعيلة غاية، ولاحظوا على ذلك ملاحظات عدة، أهمها أن الشكل الجديد لم يعد وحده قادرًا على حمل مفهوم «الحداثة» وبدل أن يحاولوا أن يجددوا من داخل هذا الشكل، ليتجاوزوا مفهوم «الشكل» العام، ويغوصوا إلى الإنساني الجوهري. امتدت ثورتهم إلى تجاوز الشكل الجديد، ورفضوا شعر «التفعيلة» التي لاتعدو أن تكون قيدًا من قيود العروض الخليلي، بل امتدَّ ذلك إلى اللغة نفسها، نحوها وتراكيبها ونظام الجملة العربية وبنيتها، حتى اللغة الفصيحة لم يروها قادرة على حمل رغبتهم في الثورة والتغيير وربَّما التفجير، فاختاروا اللهجة أو اللهجات العامية... ولقد فصَّلَ كمال خير بك في كتابه *حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر* اتجاهات هذه الحركة واختلافاتها وتنوع منطلقاتها وأهدافها وتباين مشاربها وأذواقها ممَّا أدَّى إلى تفسخها ممثلة بتفسخ «تجمع شعر.»[٥٣]

لقد حملت هذه التحولات رغبة حقيقية في التغيير بغض النظر عن منطلقاتها وأهدافها، ولكنها جوبهت بأسئلة متعددة من داخلها ومن خارجها... ولعلَّ أهمها ما هو حقيقة الشعر وما طبيعته، وما الشعر الذي نودُّ أن نبدعه، وهل له هوية، وهل له بالتحديد هوية عربية تنتمي إلى اللغة التي تجسده كيانًا لغويًّا لا ملامح له ولا هوية إلَّا من خلالها؟

فهل القضية هي قضية الشكل «الزيّ» حتى تصبح القضية مرتبطة بمفهوم زمني خارجي، فتبدو «الحداثة» مرتبطة بالسرعة ثم بالتسارع ثم بالانطلاق الرهيب في فضاء لا حدَّ له أو في الفراغ؟! أهي شعر التفعيلة ثم قصيدة النثر، ثم اللغة المكية، ثم تهديم بنية اللغة وتحطيمها بفئوس الحقد والكراهية؟!

إذن الحداثة لا تقف عند حدود تغيير الشكل الخارجي (الوزن الخليلي) بل تتعداه إلى أمر جوهري يتصل باللغة نفسها، فالتفعيلة تستمد قيمتها من اللغة الشعرية التي تبدع القصيدة.

---

(٥٣) خير بك، *حركة الحداثة*، ص٦٣ وما بعدها.

لقد ظهرت تجليات الحداثة في النص الشعري في غير وجه، وكانت اللغة من أبرز هذه التجليات إذ أولاها النقاد أهمية بالغة، حين رأوا أن دورها جوهري في عملية الإبداع الشعري.

ولعلَّ الحديث عن فاعلية اللغة ينحو منحيين مختلفين وإن كانا غير متناقضين بالضرورة. فثمة تحليل لطبيعة اللغة ووظيفتها الفنية دون تنحيتها عن «الواقع» من مثل ما نرى في قول جابر عصفور:

والقصيدة المحدثة «تجذب الانتباه إلى نفسها بوصفها صنعًا متميزًا في اللغة وباللغة، وتشدنا إلى علاقاتها الدلالية نفسها قبل أن تشدنا إلى شيء آخر قبلها أو بعدها، وهي قصيدة تتسم، ضمن ما تتسم بصدمة التلقي التي قد تقرنها بالغموض، ذلك لأنها قصيدة تغير العلاقات الوظيفية بين الوعي والعالم واللغة... وتتباعد هذه القصيدة عن الصفات التقليدية للمحاكاة، والصدق الوجداني، والانعكاس، والمعادل الموضوعي.»[٥٤]

وثمة منحى يصر على صياغة العالم بالدرجة الأولى على أنه عالم من الكلمات دون اعتبار لوظيفة الإبداع، وعلى أساس تجاوز ما هو واقعي، وربما تبدو القضية في بعض صورها أقرب إلى التلاعب بالكلمات حين يغير الشعر الجديد إيقاع «نقل» الواقع بإيقاع «إبداعه.»[٥٥]

وتبدو اللهجة المستخدمة في وصف دور اللغة مزيجًا من الأفكار النقدية التي ظهرت منذ الرومانسيين في مواجهة عالم الاتزان والنظام والوضوح والعقل الذي مثله الكلاسيكيون، إذ تمتزج أفكار الرمزيين والسرياليين والدادائيين والمستقبليين والفوضويين فنرى هذه اللغة الحديثة التي تخلق الوعي أو تعيد تشكيله بمثابة عاصفة شعرية، تقتحم

(٥٤) جابر عصفور، «معنى الحداثة في الشعر المعاصر،» *مجلة فصول*، جـ١، م٤، ع٣ (١٩٨٤م)، ص٤٢.

(٥٥) أدونيس، *زمن الشعر*، ص١١.

الحاضر المستقبل: «الموغل بالإرهاب والعنف، فتقتحم الأعراف الموروثة في وعي القراء، لتحطم حدود اللياقة والألفة والعرف والمشاكلة والتناسب، والوضوح، والرقة، والعاطفة، فتحطم حدود الاتزان، والقبول والإذعان، والتسليم، والحذر، والوخم، والتكلس، والصدأ، تلك الحدود التي يحطمها شاعر متميز.»(٥٦)

نرى بعضهم يذهب مذهبًا فوضويًّا حين يصر على تدمير سلطة اللغة، تدمير اللغة وقواعدها من الداخل «ومحاولة لإعادتها إلى بناها اللاقاعدية، اللامتشكلة.» ويطمح إلى أن يتحول «الحدث (الشيء) إلى وجود رمزي صرف، يختفي فيه الحدث اختفاء شبه مطلق.»(٥٧)

إن قصر وظيفة اللغة على هذا الهدف الفوضوي مدمر ويمثل منحى من مناحي أدعياء الحداثة الذين يعجزون عن أن يكونوا مبدعين حقيقيين، أو أولئك الذين عناهم إحسان عباس في *اتجاهات الشعر العربي المعاصر* في رفضهم الجازم لكل ما هو متشكل باستمرار، ويرون أن التاريخ يصبح عبئًا مثلما يصبح التخلص منه ضروريًّا، «أو يتم اختيار» الأسطورة الثانية «لأنها تعين على الانتصاف من ذلك بإبراز دور تاريخي مناهض.»(٥٨)

ولقد حاول عدد من الدارسين أن يتخطى التنظير للحداثة في الشعر العربي الحديث بالنظر في الإبداع، بيد أن كثيرًا من ملاحظاتهم على خصائص شعر الحداثة وقع في الغالب أسيرًا للنظر النقدي الغربي، وللدراسات التطبيقية في آن معًا من مثل الحديث عن ازدواجية الوعي ووحدة الأضداد والتناص والذات والزمن والغموض والأقنعة وتفتيت الزمان والمكان والحدث والداخل والخارج والمفتوح والمغلق والمركب والبسيط والغموض والوضوح والالتحام

(٥٦) جابر عصفور، *معنى الحداثة*، ص٥٩.

(٥٧) كمال أبو ديب، «الحداثة،» ص ص ٥١ ـ ٥٣.

(٥٨) إحسان عباس، *اتجاهات الشعر العربي المعاصر: الموقف من التراث* (الكويت: المجلس الوطني للآداب والفنون، ١٩٧٨م)، ص١٤٠.

بالعصر أو الواقع الذي يسير نحو الدمار الأسطورة. إلى غير ذلك مما ورد بأشكال مختلفة في مؤلفات الحداثة في الفترة المبكرة وفي الفترات اللاحقة.

ولعلَّ *اتجاهات الشعر العربي المعاصر* من أكثر المؤلفات التي تناولت حركة الشعر العربي الحديث هدوءًا في معالجة قضية الحداثة دون ادعاء بأنه يخوض فيها، فخرج بتقسيمات حقيقية رسمت معالم تجليات الحداثة في الشعر الحديث من خلال موقفه من كل من المرأة والتراث والزمن والمدينة وغيرها(٥٩) دون ضجيج أو افتعال أو قسر النظريات على الإبداع.

ومهما يكن، فإن ملاحظة حركة الحداثة لا بدَّ أن تتم من خلال الإبداع الشعري الذي يلتحم بالواقع على اختلاف رؤية المبدع إلى هذا الواقع، وإذا كان العمل الإبداعي في حقيقته رؤية نافذة تخترق الواقع وتعيد تشكيله فإن العمل المتفوق لابدَّ أن يكون حديثًا وليس جديدًا فحسب.(٦٠)

إن الحديث عن حركة الحداثة في الشعر الحديث لا يكتمل دون تحديد الموقف من تشكيله الإيقاعي فإذا كان الشعر لا يقوم إلَّا بلغة «خاصة» تتشكل تشكيلاً خاصًّا، فإن بنيتها الإيقاعية تمثل أساسًا جوهريًّا في تحديد «نوعها» الأدبي.

لذا فإن الشعر لا ينبغي أن يقبل أو يرفض من خلال (مشكله) الخارجي، فإذا كان معظم الشعر الحديث ينتمي إلى شعر «التفعيلة» فإن جزءًا منه ينتسب إلى شعر «الشطرين،» فرواد الحداثة أنفسهم يكتبون شعر «الشطرين» حين يجدون الإيقاع الداخلي يلح على تشكيل معين، إذ نجد شعراء من مثل أدونيس والبياتي والسياب وحجازي وعبدالصبور ونذير العظمة وأمل دنقل يشكلون بعض تجاربهم جزئيًّا أو كليًّا من خلال مشكل «الشطرين.»(٦١)

---

(٥٩) إحسان عباس، *اتجاهات الشعر*، ص ص ١٤٠ ـ ١٤٨.

(٦٠) Fowler, *Dictionary*, pp. 117-118.

(٦١) للكاتب بحث حول قصيدة من شعر الشطرين لنذير العظمة عنوانها: «طائر الفاو» بعنوان «طائر الفاو بين قلق الضعف ووثوقية القوة الغائبة،» مجلة *شئون أدبية*، الشارقة: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، (١٩٨٧م)، ع١١، ص ص ٩٧ ـ ١١٦.

وإذا كان الشعر روحًا عميقة تكسب العمل جنسه وحياته وتألفه وتتأبى على الشكل الخارجي (التفعيلة/ الشطرين) فإن ملاحظة معايير إيقاعية أو بنائية لا بدَّ منها لتحديد نوع الكتابة، وإذا كان بعض النقاد يزيلون الحواجز بين أنواع الكتابة فلا تعود هذه القضية مشكلة حقيقية عندهم، فإن من يتحدث عن نوع شعري عليه أن يقدم حدًّا للشعر مهما يكن هذا الحد مرنًا أو متسامحًا.

الخاتمة

مما تقدم، لاحظنا أن حركة الحداثة في الغرب نشأت في ظلِّ تطورات حادة جابهت النظام الغربي القديم في ظلِّ معطيات مادية وروحية. بيد أن حركة الحداثة العربية لم تنشأ في الفترة عينها لاختلاف الظروف الحضارية وهي على هذا النحو لا تشكل مذهبًا ولا ينبغي لها ذلك. وتتفق الحداثة في رأيي مع كثير من المذاهب الغربية التي وجدت صداها في العالم العربي في فترة لاحقة من مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية. ولعلَّ ذلك يعود إلى أثر الواقع بمعطياته المتشابكة في استنبات مذهب أو في تأثره أيضًا.

وإذا كان الحديث عن حداثة غربية يوحي بحركات ما بعد الواقعية، فإن حركة الحداثة في الشعر العربي لا يمكنها أن تنفصل عن «الواقعية» بمعناها العام، إذ إن «الواقعية» الغربية بأشكالها المختلفة تجلت بشكل رئيس في القصة والرواية والمسرحية. ويمكننا أن نقول الشيء نفسه عن الحداثة العربية، فلقد ظهرت أهم تجلياتها بالمعنى الآنف الذكر في الفنون القصصية والمسرحية.

ومهما يكن، فإن حركة الحداثة تيَّار رئيس في مسيرة الأدب المعاصر ولا يمكن أن تتمثل في تيَّار هامشي على ضفاف حركة الحضارة العربية عامة والثقافة العربية خاصة، ولا نستطيع أن نتحدث عن تجليات الحداثة العربية إلَّا من خلال الإبداع الذي يبدعه شعراء هذا التيَّار الرئيس دون اختيار فئوي أو «نخبوي» يتجاوز في اختياره شروط الإبداع والعصر.

Originality and Modernity in Modern Arabic Poetry

Ibrahim A. Al-Saafin
Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts,
Yarmouk University, Irbid, Jordan

Abstract. This paper deals with originality and modernity in modern Arabic poetry through a consideration of the creative work itself. It begins with a discussion of the two concepts in the light of western modernity and its reflection in Arabic poetic output.

Since modernity is the product of various objective factors, this paper deals with this concept in modern Arabic poetry through its affinities with tradition and its efforts towards modernity, with special attention to the part played by language in casting light on the aspects of modernity.

The paper concludes with pointing out some aspects which may characterize poetic modernity, like distinguishing what may be an avant - garde trend that could dominate at a later stage, or what may be a marginal occurence that may not grow out of that stage. A special emphasis is laid on poetic rhythm which singles out the poetic genre from other genres of writing.