الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإ سلامية قسنطينة

كلية الآداب والحضارة الإسلامية

قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي.....:

رقم التسجيل.....:

حوار الحضارات في الشعر العربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه ل م د في اللغة والأدب العربي، شعبة: دراسات أدبية

تخصص: أدب عربي معاصر

إعداد الطالبة:

نرجس بخوش

إشراف الأستاذة الدكتورة:

آمال لواتي

أعضاء لجنة المناقشة

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د.رياض بن الشيخ	أستاذالتعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة	رئيسا
أ.د.آمال لواتي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة	مشرفا
أ.د. ناصر لوحيشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة	عضوا
أ.د.فتيحة كحلوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد لمين دباغين–سطيف2	عضوا
أ.د. يوسف وغليسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري–قسنطينة1	عضوا
أ.د. زهيرة بولفوس	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد الصديق يحي–جيجل	عضوا

السنة الجامعية: 1444–1445هـ/ 2023–2024م

حوار الحضارات في
الشعر العربي المعاصر

قَالَ تَعَالَىٰ:

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ ١٣ ﴾

[الحجرات: 13]

إهداء

إلى كلِّ قلمٍ حرٍّ مجَّد الشعر

في الأزمنة كلِّها... فتقبَّل

ثقافة الحوار... وتقبَّل الآخر

الحضاري...

حبًّا...

شكر وتقدير

انطلاقا من قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴾ [إبراهيم: 7] .

وقوله ﷺ: {لَا يَشْكُرُ اللهَ مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ}،

رواه أحمد.

فإنني أتقدّم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذتي الفاضلة الدكتورة: آمال لواتي، التي أشرفت على هذا العمل المتواضع، فلها جزيل الشكر وعظيم التقدير على توجيهاتها ونصائحها التي قدّمتها لتذليل الصعوبات التي لقيتها في البحث، وبصمات توجيهاتها ظاهرة جلية، فجعلها الله ذخرا للعلم وسندا لطلابه.

مقدمة

مقدمة

عاشت الأمم متغيِّراتٍ كثيرةٍ أنتجت تحدِّياتٍ عديدةٍ وصراعاتٍ شديدةٍ، وامتدَّت هذه الأخيرة لتشمل نواحي الحياة الاقتصاديَّة والسياسيَّة والاجتماعيَّة والفلسفيَّة، وقد تنوَّعت الأساليب في مواجهة هذه الصراعات، فالبعض اتَّجهوا إلى منطق القوَّة لفرض ثقافتهم وفلسفتهم على الآخرين، والبعض الآخر اتَّخذ طريق الحوار لعرض ثقافته وفلسفته وحضارته، وصنفٌ ثالثٌ وقف محتارًا متردِّدًا بين الخوف والمواجهة. من هذا المنطلق ظهر الصراع بين الحضارات، الذي لايزال يمتدُّ يومًا بعد يومٍ حتَّى بدأ العالم يستشعر ضرورة توقُّف هذا الصراع، وقد تبلورت الفكرة لدى فئة المفكرين والمثقفين، ليظهر ما يسمى "حوار الحضارات" على المستويين العربي والغربي، وهو حوارٌ لا يخلو من انعكاس التيارات الفكريَّة المختلفة، كلٌّ في رحلته إلى البناء أو الهدم.

والأدب كان ولا يزال، الصوت المعبِّر عن الحضارات عبر الحقب الزمانيَّة المختلفة، وقد شكَّل الأدب العربيُّ، صورةً خلاَّقةً لموروث الحضارة العربيَّة، حتَّى لا تكاد تخلو حضارةٌ من الحضارات من أثره الفاعل فيها، فغدا اللسانَ الحضاريَّ الناطق، يقيم الحوار ويتخطَّى حدوده ليتَّصل بالآداب الأخرى، ويقيم حواره معها، لتجاوز فكرة صراع الحضارات وصولاً إلى حوار الحضارات، ومن العولمة التي تُفرض قسرًا على البشريَّة إلى العالَميَّة التي تدعو إلى التَّعارفيَّة للوصول إلى المشترك الإنسانيِّ. وأضحى من الضروري دراسة المنطقة المشتركة على المستوى الإنسانيِّ، القادرة على الجمع بين الفرقاء مهما اتَّسعت بينهم شقَّة الخلاف، ولعلَّ أرقى الأنماط الجدليَّة في التاريخ ما دعا إليه الإسلام ورسوله الخاتم من المجادلة بالتِّي هي أحسن، بناءً على منطق الدعوة بالحكمة والموعظة الحسنة، وهو قياسٌ حضاريٌّ إنسانيٌّ متفرِّدٌ. واليوم يحتاج العالم إلى خطابٍ دينيٍّ إنسانيٍّ حضاريٍّ جامعٍ بين احترام الوحدة والتَّنوُّع معًا، وليس في هذا أرقى من خطاب رسول الله ﷺ في حجة الوداع حينما قال: «يا أَيّها النَّاسُ! ألا إِنَّ ربَّكم واحدٌ وَإِنَّ أَبَاكم واحدٌ، ألا لا فَضلَ لِعربِيّ على عَجميّ وَلَا لِعَجميّ عَلَى عَرَبِيّ، ولَا أحمر على أَسودَ وَلَا أَسودَ

على أَحمرَ إِلَّا بِالتَّقوى»[1]. وقد تجسَّد هذا المفهوم على وجه الخصوص في الخطاب الأدبيِّ الإسلاميِّ الذي يمثِّل إرهاصاتٍ حقيقيَّةٍ للمشترك الإنسانيِّ، ومداخل رحبةً للتَّعارف بين الشعوب والأمم والحضارات. والذي أكَّد أنَّ الإسلام هو دين الحوار والتعارف والاعتراف بالآخر، وهو شريعة تطوير القواسم المشتركة بين الإنسان وأخيه الإنسان، وإيجاد السبل الضامنة لتحقيق التعايش والسلام والأمن؛ بل ويحفظ الإنسانَ من أن يحيا حياة الإبعاد والإقصاء ونكران الآخر؛ حيث أرسى منهجًا حضاريًّا متكاملاً رسَّخ فيه مبادئ الحوار بين الشعوب والأمم، وهو بذلك ينبذ المركزيَّة الحضاريَّة التي ترمي إلى جعل العالم حضارةً واحدةً مسيطرةً ومهيمنةً على الكيانات الحضاريَّة الأخرى، ويؤمن بالتعدُّدية الحضاريَّة، لأنَّ علاقة الأنا بالآخر تُشكِّل أهم مظاهر الوعي بعمليَّة الانتقال الحضاريِّ في المجتمعات، كون طبيعة هذه العلاقة تحدِّد شروط الوعي، وكذا شكل حضور مفهوم الآخر في تجربة الوعي بالذات، وتُفعَّل هذه العلاقة كلَّما تعلَّق الأمر بعملية بناء مشروعٍ حضاريٍّ.

ومن هذا المنطلق جاء اختيارنا للبحث الموسوم: (**حوار الحضارات في الشعر العربي المعاصر**)، الذي يسعى إلى بحث إحدى أهم إشكاليات الأدب العربي المعاصر المرتبطة بالهويَّة العربية وعلاقها بالآخر/ الغرب، من خلال استقراء النصوص الشعريَّة المعاصرة، التي جسَّدت الحوار الحضاريَّ واقعًا واستشرافًا.

- **أهمية البحث**

تنبع أهميَّة البحث في كونه من أوائل البحوث في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، الذي يقوم على أرضية علاقة الأنا بالآخر التي مثَّلت فكرة الصراع في مرحلةٍ سابقةٍ، والحوار في المرحلة الراهنة. وهو ما كشفته الأنماط الأدبيَّة التي تقصَّت تلاقح أدب الأنا بأدب الآخر، فالحضارة التي تنشد إقامة حوارٍ مع الحضارات الإنسانيَّة الأخرى، يمكنها الاستعانة بالأدب لمعرفة الحضارات الأخرى التي يمثِّل الأدب روحها، ويجسِّد خصوصيَّتها ضمن التَّنوُّع الإنسانيِّ، ولها أن تعهد إلى أدبها بالتَّعريف بها وتمثيلها، واختزال روحها، والإفصاح عن خصوصيَّتها، وعليه، فإنَّ معرفة الآخر من خلال الأدب بغرض إقامة حوارٍ معه هي من أجدى سبل معرفة الآخر. قناعةً منَّا بدور حوار الحضارات في تحقيق التعايش ونشر

[1]- رواه الإمام أحمد في مسنده، برقم (23489)، 411/5.

السلام، ذلك أنَّ معظم الصراعات تنبع من عدم إحلال التَّسامح، فالتنوُّع الذي جُبِلت عليه البشريَّة، جاء لإثراء فكرة التعارفيَّة والتعلُّم من هذا الاختلاف، والتي بإمكانها تعزيز التعايش السلميِّ بين البشر، فالحوار بين الحضارات يستلزم تبادل الأفكار وتقبُّل التنوُّع الثقافيِّ بغية تطوير فهمٍ عميقٍ عن الآخر المخالف. وهذا ما عكسه الشعر العربي المعاصر، حيث بادر الشعراء العرب المعاصرون إلى الدعوة إلى الحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانيَّة، إيمانًا منهم بكونه وسيلةً ناجعةً تؤدِّي دورًا مهمًّا في التأسيس للحوار المنشود. وإذا كان الحوار بين الحضارات ينبغي أن يؤسَّس على المعرفة بين الأنا والآخر طرفي الحوار، فإنَّ الشعر بالتَّأكيد من أفضل سبل معرفة الذات ومعرفة الآخر.

إشكالية البحث

تُعدُّ الدعوة إلى حوار الحضارات في الوقت الراهن إحدى أهم الأطروحات الفكريَّة والأدبيَّة في المنظور العربيِّ والإسلاميِّ المعاصر المثير للجدل، والتي أثارت بدورها الكثير من الإشكاليات الجديدة، وجدَّدت أخرى قديمةٍ، أهمُّها: العلاقة بين الخصوصيَّة والكونيَّة، ومفاهيم الهويَّة الحضارية، وقضيَّة النقد الذاتي، والعلاقة مع الآخر، فأضحى الحوار الحضاريُّ يحمل في طيَّاته الكثير من التساؤلات، لاسيما في ظل العولمة التي تسعى إلى إعادة تشكيل الآخر وفق ثقافةٍ منمَّطةٍ وموحَّدةٍ، يفرضها الطرف المهيمن. وبقدر ما تعظم الحاجة إلى حوارٍ حضاريٍّ جادٍ وصادقٍ بين الثقافات والحضارات لإقامة جسور التفاهم بين الأمم والشعوب، ولبلوغ مستوًى لائقٍ من التعايش الثقافيِّ والحضاريِّ، تقوم الضرورة لتهيِّئ الأجواء الملائمة لخطاب الحوار، وإيجاد الشروط الكفيلة لتوجيهه الوجهة الصحيحة بغية تحقيق الغاية المنشودة. وسعيًا منَّا للكشف عن تجارب الشعوب في تقاربها وتباعدها، والأسباب الموجبة لذلك، والكشف عن الأطروحات القديمة والجديدة التي سادت العلاقات بين الشعوب، والتركيز على دور الأدب عمومًا والشعر منه خصوصًا في إدارة هذا الحوار وأهدافه لدى العرب والغرب، من خلال نماذج من القصائد العربيَّة المعاصرة، التي جسَّدت فكرة الحوار الحضاريِّ بين الأنا/ الشرق والآخر/ الغرب، فإنَّ الإشكاليَّة الأساسيَّة التي تعرضها مقاربة هذا البحث تكمن في:

-ما المقصود بحوار الحضارات؟، وهل هناك أسس وضوابط لهذا الحوار؟، وهل من الممكن أن يتم هذا الحوار في ظل وجود منطق القوة والهيمنة؟، ما هو أصل العلاقة بين الحضارات؟، هل هي قائمة

بالفعل على التضاد والتعارض والصراع، أم هناك مقصد لبناء جسور التعارف والقبول المتبادل؟.

-هل يمكن لمكتسبات الحضارة الإسلاميَّة، بمصدرها الدينيِّ وتراثها القيميِّ أن يتفاعل مع الحضارة الغربيَّة، رغم اختلاف مقوماتها الدينيَّة والثقافيَّة والسياسيَّة والاقتصاديَّة؟، هل تستطيع الأنا العربيَّة أن تكون ذاتًا فاعلةً في الحضارة، وتبقى محافظةً على ذاتها؟. ما هي العلاقة التي يمكن أن تقوم بين الأنا والآخر، وماهي حدودها في عالم يتغير باستمرار؟، ما هي ظروف وسياقات تعرف الأنا العربية على الآخر الغربي؟.

- ما الدور الذي يمكن أن يؤدِّيه الأدب في حوار الحضارات المنشود سبيلاً إلى بلوغ التَّلاقح المرجو؟، هل لدى العرب مشروعٌ فكريٌّ وأدبيٌّ واضحٌ للحوار مع الحضارات الأخرى؟، هل صراع الحضارات أقرب للواقع أم حوار الحضارات؟، إلى أي حدٍّ ساهمت أطروحات ونظريات الحوار الحضاريِّ في الرد على فكرة الصراع الحضاريِّ؟، وهل أصبح الحوار ضرورةً تفرضها المتغيِّرات العالميَّة الراهنة لتحقيق التَّعايش السلميِّ بين الشعوب؟.

-كيف تحدّدت علاقة الأنا والآخر في الإبداع الأدبيِّ الحضاريِّ؟، هل أبدع الشاعر العربيُّ نصَّه الشعريَّ بما يناسب خطابه الحضاري على المستوى الدينيِّ والتاريخيِّ والفكريِّ والاجتماعيِّ والسياسيِّ؟، هل اكتفى بتمثل التجربة الآخر الغربي، ، أم أنَّه أبدع نصه المبني على الخصوصية القائمة على التفاعل والحوار؟.

-كيف استقرأ الشاعر العربي المعاصر في منجزه الشعري المحتوى الحضاري، الذي اتَّخذ مسلكين، الأول واقعيٌّ توصيفيٌّ لطبيعة العلاقة بين الأنا والآخر، والثاني رؤيوي استشرافي للعلاقة المنشودة بينهما، في ظل ما يمكن أن تحقِّقه فكرة الحوار الحضاريِّ شعريًّا؟

- **أهداف البحث**

يسعى البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف نُجمِلها فيما يأتي:

-الكشف عن مفهوم الحوار الحضاريِّ في الفكر الإنسانيِّ، ومنه الأدب وذلك بيان أنَّ ثقافة الحوار هي البديل عن الصراع بين الحضارات، المتجسِّدة في أثر العولمة التي تعمل على زرع الحواجز الذاتيَّة

والموضوعيَّة التي تحول دون التواصل مع الآخر، وتحقيق حوارٍ أدبيٍّ حضاريٍّ.

-تقصي أهم المحاور التي ربطت الأنا الشعريَّة العربيَّة بالآخر الغربيِّ، في محاولةٍ لاستقراء مظاهر حضورها في النص الشعريِّ العربيِّ المعاصر، الذي كشف عن التلاقح والحوار الذي جمع الأنا الشاعرة العربية بالآخر الغربي.

-إظهار أثر الحوار الحضاريِّ على مستوى الشعر ببعده القيميِّ والجماليِّ المشكِّل لرؤية الحوار الحضاريِّ الأدبيِّ، وبيان مدى انفتاح الأنا العربيَّة على الآخر الغربيِّ في نطاق الإنتاج الشعريِّ.

- **دوافع اختيار البحث**

ترجع دوافع اختيارنا للبحث في النقاط الآتية:

-محاولة استقصاء أهم تجليات التأثيرات الشعريَّة التي انتقلت إلى نص الأنا الشعريِّ من قبل الآخر الغربيِّ.

-تفنيد الادِّعاءات التي تقلِّل من إنجازات الأنا، مقابل تعظيم إنجاز الآخر، بعدِّه رائدًا ومؤثرًا في ثقافة الأنا وأدبها.

-استقراء النصوص الشعريَّة المعاصرة في إطار توجيه خطاب الحداثة الإيجابيِّ، من خلال البحث في كيفيَّة تمثُّل أو تبادل الحضارات للمعارف وتلاقحها، من خلال ثقافة الانتقاء أو الفرز الحضاري.

-تتبع مسار تحولات الأدب عمومًا، والشعر منه على الخصوص؛ حيث تحوَّل النتاج الأدبيُّ من البحث في جدليَّة صراع الحضارات إلى فكرة الحوار.

-التنبيه إلى أنَّ إشكالية علاقة العرب بالغرب مازالت من النقاط المحوريَّة التي تثير أسئلةً نقديَّةً استشرافيَّةً حول طبيعة هذه العلاقة على المستوى الحضاريِّ والفكريِّ والأدبيِّ.

- **منهج البحث**

يتطلب البحث استثمار المنهج الوصفي التحليليِّ، في تتبع مسار تطور فكرة الحوار الحضاريِّ في الشعر بوجهٍ خاصٍ، من خلال رصد مدى تحاور النص الشعريِّ العربي المعاصر مع نص الآخر الغربيِّ. بالإضافة إلى الاستعانة بالمنهج السيميائيِّ في قراءة الدواوين الشعريَّة العربية، كون القراءة مفهومٌ

سيميولوجيٌّ بحتٌ، يعين على الغوص في أعماق النص، وسبر أغواره، وإبراز دلالاته وجمالياته. ولأنَّ موضوع البحث موضوعٌ حضاريٌّ، فإنَّه لا يمكن فصله عن نسقه الثقافي الذي أنتجه، لذا كان من متطلِّبات البحث الاعتماد على بعض آليات النقد الثقافيِّ منهجًا للبحث، كونه يقوم على استقراء النُّصوص واستجلاء مكنوناتها وأنساقها، وقراءته للنص هي قراءةٌ تحليليةٌ، تستهدف كشف التَّمثلات الجماليَّة والشيفرات الثقافيَّة في البنى النَّصيَّة، فهو يركز على النسق بوصفه عنصرًا مركزيًّا في الحضارة والمعرفة والثقافة والسياسة والمجتمع. ومنها ظاهرة حوار الحضارات باعتبارها ظاهرةً ثقافيَّةً تتماشى مع القيم الحضاريَّة والدينيَّة والسياقات التاريخيَّة والاجتماعيَّة والسياسية والأخلاقيَّة والإنسانيَّة، لكشف مرجعيَّاته وإبراز جمالياته.

- **الدراسات السابقة للبحث**

بغية تكوين أساسٍ معرفيٍّ بإشكاليات البحث، كان لابدَّ من رصد أهم الدراسات التي خاضت في تفرعات البحث من قريبٍ أو بعيدٍ، علمًا أنَّه لا توجد دراسةٌ أكاديميَّة تناولت موضوع بحثنا، بالعنوان الذي سطرناه في حدود ما وصلنا إليه من مصادر ومراجع، ومن الدراسات التي خاضت في بعض جزئيات البحث:

– التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، لأحمد ياسين السليماني، أطروحة دكتوراه مطبوعة (دار الزمان، دمشق سوريا، ط1، 2009م)، وقد قُسِّمت الأطروحة إلى ثلاثة أبوابٍ رئيسةٍ، تمَّ فيها استجلاء ظاهرة الأنا والآخر، من خلال الكشف عن متخيَّل الآخريَّة في الوعي العربيِّ والإسلاميِّ. ورصد التجليات الشكليَّة والتقنيَّة لعلاقة الأنا بالآخر، حاول فيها استجلاء التأثيرات الشكلية في بنية القصيدة العربية الجديدة القادمة من الآخر، وكذا التأثيرات الفنية فيها، والتنوُّع الشعري لأنماط الآخر.

وتشترك هذه الدراسة مع بحثي في استثمار بعض الجوانب الخاصة بالتجليات الشكلية والفنية المرتبطة بثنائية الانا والآخر، وقد تفرَّد بحثي عن هذه الدراسة بتنوُّع المدونة الشعريَّة التي تم التطبيق عليها مقارنةٍ بهذه الدراسة التي اعتمدت ستة شعراء معاصرين فقط، وكذا التوسع في تفاصيل الحوار الحضاري الأدبي الذي جمع الأنا بالآخر، من خلال محاولة الإلمام بنواحٍ أخرى.

وتمَّ الاعتماد على ما يمكن الاستفادة منه في مجال الدراسات الفكريَّة التي خاضت في حوار الحضارات، وكذا الدراسات النقديَّة المقارنة التي اهتمَّت بقضايا فكريَّةٍ جماليَّةٍ تعكس فكرة البحث، من ذلك: كتاب الأدب وحوار الحضارات المنهج والمصطلح والنماذج، لسالم المعوش، (دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2007م). وكتاب فوزي عيسى: صورة الآخر في الشعر العربي الحديث، (مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2011م). ونجم عبد الله كاظم: الآخر في الشعر العربي الحديث: تمثل وتوظيف وتأثير، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010م).

- **هيكلة البحث**

استوجبت متطلبات البحث تقسيمه إلى أربعة فصولٍ رئيسةٍ، انضوت تحتها عناصر عدَّةٌ، رئيسةٌ وأخرى فرعيَّةٌ تصبُّ في لبِّ البحث ومتطلباته. تضمَّن الفصل الأول استجلاء مسار التحولات التاريخيَّة والفكريَّة لموضوع حوار الحضارات؛ في محاولةٍ لاستقراء الدلالات التاريخيَّة لنشوء حوار الحضارات في الفكر المعاصر، بناءً على الدلالات اللغويَّة والفلسفيَّة والنفسيَّة، ومعرفة الأطروحات الفكريَّة المعاصرة التي جسَّدت خطابي الصدام والحوار، اللَّذين حضرا في النص الشعريِّ المعاصر. وبحث النصوص الحضاريَّة التراثيَّة القديمة والحديثة، التي بدت فيها ظاهرة الحوار الحضاري جليَّةً، وبرزت من خلالها العلاقة التي ربطت ثنائيَّة الأنا والآخر في التراث سواء كان ذلك في الكتابة السرديَّة أو الشعريَّة، التي تعدُّ مدخلاً للعلاقة التي ربطت الثنائيَّة في المنجز الأدبي المعاصر. وتتبَّع الفصل الثاني مسار تحولات خطاب الأنا والآخر في الشعر العربيِّ المعاصر بين الصراع والحوار، الذي عمل على استجلاء خطاب الأصالة، القائم على الدعوة للحفاظ على الهويَّة العربيَّة، وإحياء تراثها، ورصد خطاب الحداثة القائم على الدعوة لتجاوز فكرة الصراع مع الآخر، وضرورة الانفتاح على منجزاته، ثم كشف أنماط الأنا والآخر الشعريَّة، القائمة على رصد صور التَّلاقي الحضاريِّ لكلٍّ من الأنا والآخر في الشعر العربيِّ المعاصر؛ حيث تمَّ البحث عن صورة الآخر في متخيل الأنا، وصورة الأنا في متخيل الآخر. وانفتح الفصل الثالث على تمظهرات الحوار الحضاريِّ في الشعر العربي المعاصر، والذي رصد وحدة التراث الإنساني، الذي بحث في العناصر التي وحَّدت التراث الإنسانيِّ وكانت محل التقاء الحضارات، والبحث في القيم التي اشتركت فيها الإنسانيَّة، وتوضيح علاقة الإسلام بحوار الحضارات، والذي عُدَّ بحقٍّ دينًا إنسانيًّا، قائم على مبدأ التعارفيَّة، ونبذ

التمييز العنصريِّ. وقد عُني الفصل الرابع برصد جماليات الحوار الحضاريِّ في الشعر العربي المعاصر، والذي ركَّز على تتبع حواريَّة اللغة الشعريَّة، وأنَّ اللغة العربية قادرةٌ على الانفتاح ومحاورة لغة الآخر؛ حيث عمد الشعراء العرب المعاصرون من خلال استجلاب مفردات من النتاج الشعريِّ للآخر الغربيَّ، ثمَّ توظيفها في بنية القصيدة الحداثيَّة توظيفًا إبداعيًّا، ورصد الضمائر التي تنوَّعت دلالات توظيفها فمنها ما يمثل الأنا ومنها ما يشير إلى خطاب الآخر، واستقراء أهم أساليب الحوار الشعري، وقوفًا على أهم تقنيات الحوار الحضاري ممثلةً في الأسطورة والرمز والتناص ثمَّ الكشف عن أهميَّة تطور الإيقاع الشعريِّ وفاعلية الحوار الذي أدَّى دورًا هامًا على المستوى الفنيِّ للقصيدة العربيَّة المعاصرة.

- **صعوبات البحث**

من الطبيعي أنَّ أيَّ بحثٍ أكاديميٍّ تعترض مساره صعوباتٌ، لكنَّ إرادة البحث التي يُفترض بها أن تدفع الباحث دائمًا دون كللٍ إلى بذل الجهد من أجل بناء تصورٍ علميٍّ مشروطٍ بملامح الواقع الثقافيِّ والعلميِّ، هي التي تذلل تلك الصعوبات بغية المضي في البحث العلميِّ وامتلاك الأدوات المنهجيَّة، ومن أبرز العقبات التي اعترضتنا:

- تشعُّب موضوع حوار الحضارات في الشعر العربيِّ المعاصر، في الدرس النقدي العربيِّ والغربيِّ، ممَّا صعَّب علينا الإلمام بكل حيثياته وتفاصيله.
- غزارة وتنوُّع المدوَّنة الشعريَّة، ممَّا جعل اختيار النصوص الشعريَّة رهانًا عسيرًا.
- عدم وجود مراجع كافية من كتبٍ متخصِّصةٍ أو بحوث، تعالج فكرة حوار الحضارات، في شقِّه الأدبيِّ عمومًا والشعريِّ منه خصوصًا.

وإقراراً وعرفاناً لأهل الفضل، فإنَّني أتوجَّه بخالص الشكر إلى فضيلة الدكتورة: آمال لواتي، التي لم تدَّخر جهداً في توجيهي وإرشادي، فلها منِّي جزيل الشكر والتقدير، وأسأل الله تعالى أن يجزيها خير الجزاء والعطاء. كما أتقدَّم بالشكر والتقدير مقدما لأعضاء لجنة المناقشة العلميَّة الموقرة على ما ستبذله من جهد بالغ في تقويم هذه الأطروحة، وما ستتفضل به من آراء وأفكار وتوجيه سيكون له الأثر الكبير في إثراء هذا البحث.

ختاماً، فإنَّ الله يأبى العصمة لكتاب غير كتابه، ورحم الله القائل:

فـإنْ تجِـد عيبـاً فسُـدَّ الخَلـلا فجَـلَّ مـن لا عيـب فيـه وعَـلاَ

والله أسأل أن يوفقني إلى الصواب في القول والعمل، وأن يلهمني التوفيق والسداد، وأن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، وفي ميزان حسناتنا أجمعين.

الفصل الأول:
المرجعيَّات التَّاريخيَّة والفكريَّة لحوار الحضارات

أولا: تاريخيَّة حوار الحضارات

1/ حوار الحضارات: قراءة في النظام المفاهيمي

2/ الحضارات من الصراع إلى الحوار

ثانيا: جذور اللقاء الحضاري في الأدب العربي

1/ الحوار الأدبي الحضاري

2/ قنوات التواصل الحضاري واستيعاب الآخر

ثالثا: حوار النصوص الحضارية في الأدب العربي

1/ مثاقفة الأنا الشعرية التراثية للآخر

2/ مثاقفة الأنا النثرية التراثية للآخر

الفصل الأول

المرجعيّات التّاريخيّة والفكريّة لحوار الحضارات

يُعدُّ الحوار الحضاريُّ قيمةً من قيم الحضارة الإسلاميَّة المستندة إلى مبادئ الدين الإسلاميِّ وتعاليمه السمحة، باعتباره تعبيرًا عن أبرز سمات الشخصيَّة الإسلاميَّة السويَّة وهي سمة التسامح والمرونة في التفكير، وبذلك فإنَّ الحوار الحضاريَّ وسيلةٌ ناجحةٌ من وسائل الدفاع عن كيان الأمَّة وعقيدتها ومنهجها، لغرض تبليغ رسالتها وإظهار حقيقتها وإسماع صوتها، بعد أن طالها تشويهٌ متعمَّدٌ من الآخر الغربيِّ، وانطلاقًا من هذه النظرة للأنا العربيَّة الإسلاميَّة كان لزامًا أن يعتمد الحوار الحضاريُّ مع الأخر على أسلوب التفاعل الحضاريِّ، المبني على مدِّ جسور التلاقي والتعاون والتعارف والتكامل الثقافي مع مختلف الثقافات والحضارات، رغم التباين والتعدد الثقافيُّ فيما بينهم في الدين واللغة والقيم والإيديولوجيات، وهو ما يحقق الألفة والاستقرار الاجتماعيَّ، وليس المعيار هو الصراع الحضاريُّ المبني على الهيمنة والسيطرة. وممَّا هو معلومٌ فإنَّ الحضارات في تلقيها للثقافات الدخيلة، تكون على ثلاثة مستوياتٍ: إمَّا القبول التام بالثقافات الدخيلة، فتكون تابعة لها ، وإمَّا أن تصمد أمام تحدياتها وبالتالي رفضها، وهو ما ينجر عنه الصراع الحضاريُّ، وإمَّا أن تنظر إليها بعين الوسطية، بأن تسعى لانتقاء ما يتناسب وقيم مجتمعها، وقد يغلب على المجتمع سيادة الثقافة الأقوى، فيظهر الصراع الحضاريُّ والتباين الثقافيُّ في المجتمعات.

وفي سياق هذا الفصل سيتم التركيز على أهم التحولات التاريخيَّة والفكريَّة. التي طالت موضوع حوار الحضارات، انطلاقًا من تأصيل مفهوم حوار الحضارات، مرورًا إلى أهم الأطروحات الفكريَّة التي دعت إلى صدام الحضارات، وفي المقابل تلك التي دعت إلى حوار الحضارات، وصولاً إلى أبرز النصوص الحضاريَّة العربيَّة التي جسَّدت الحوار مع الآخر قديماً وحديثًا.

أولاً: تاريخيَّة حوار الحضارات

تعدُّ فكرة حوار الحضارات من الأفكار والمفاهيم الأساسية التي ميَّزت القرن العشرين، حيث أصبحت تحتل الصدارة في قائمة الاهتمامات لدى الأدباء، كما أصبح هذا الموضوع مطروقاً بقوَّةٍ على جدول أعمال الكثير من الملتقيات الدولية الثقافية، والدعوة إلى حوار الحضارات في الوقت الراهن تعدُّ إحدى الإشكاليات الكبرى المثيرة للجدل المطروقة في الأدب العربي والإسلامي المعاصر، والذي أثار بدوره عدَّة إشكالياتٍ جديدةٍ، وجدَّد طرح أخرى قديمة، لعلَّ أهمَّها: العلاقة بين الخصوصية والكونية، ومفاهيم الهوية، وقضية النقد الذاتي، والعلاقة مع الآخر (الغرب) بفكره وحضارته، سيَّما في ظل العولمة التي تسعى إلى إعادة تشكيل الآخر وفق ثقافةٍ منمَّطةٍ وموحَّدةٍ يفرضها الطرف المهيمن، الأمر الذي يجعلنا نتساءل عن مفهوم فكرة "حوار الحضارات"؟، وعن العلاقات الدولية الأدبية الراهنة ما إذا كانت مهيمنةً لحوارٍ حضاريٍّ نديٍّ بين الشرق والغرب أو بين الأنا والآخر؟، وفيما يأتي أفصل القول في معنى حوار الحضارات، وذلك بتفكيك الكلمة إلى أجزائها المكوِّنة لها، وهي "الحوار" و"الحضارة"، فمعرفة معنى كل مصطلحٍ على حدةٍ يعين على معرفة المصطلح الكلي.

1/ حوار الحضارات: قراءة في الجهاز المفاهيمي

1.1/ مفهوم حوار الحضارات

1.1.1/ مفهوم الحوار

- **الحوار/ لغة**

الحوار يفيد معنى الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، يقال: حار إلى الشيء وعنه، حوارٌ ومحاورةٌ بمعنى رجع عنه وإليه. ويقال: يتحاورون أي يتراجعون الكلام[1]، وقد ورد في هذا المعنى قوله تعالى: ﴿ وَكَانَ لَهُۥ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَٰحِبِهِۦ وَهُوَ يُحَاوِرُهُۥٓ أَنَا۠ أَكْثَرُ مِنكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا ﴾[2].

---

[1]–ابن منظور، لسان العرب، طبعة دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، 2/ 1042.

[2]– سورة الكهف: الآية 34.

- **الحوار/ اصطلاحا**

الحوار في أبسط تعاريفه هو: "حديث بين طرفين او أكثر عن طريق السؤال والجواب، بشرط وحدة الموضوع أو الهدف، فيتبادلان النقاش حول امر معين قد يصلان إلى نتيجة، وقد لا يقنع أحدهما الآخر، ولكنَّ السامع يأخذ العبرة ويكوّن لنفسه موقفا"[1]. وغاية الحوار هي "توليد الأفكار الجديدة في ذهن المتكلم، لا الاقتصار على عرض الأفكار القديمة، وفي هذا التجاوب توضيحٌ للمعاني وإغناءٌ للمفاهيم يفضيان إلى تقدُّم الفكر"[2]. وبالتالي فإنَّ الخاصية الأولى للحوار هي ضرورة تعدُّد الأطراف المشاركة فيه، لأنَّ التعدُّد يعني ضمنياً قبول الآخر والاستعداد للتعايش معه، فالحوار لا يعني "التبعية قدر ما يعني عملية في المثاقفة تمكن الأطراف المتحاورة من إنجاز ما يطور علاقتهما كذلك بموضوع الحوار"[3].

وعليه فإنَّ الحوار يعني الأخذ والعطاء والتفاعل، ونحن إذ نتحدث عن الحوار في هذا البحث فإنَّا لا نقصد به الحوار بمعناه العام البسيط، إنَّما نقصد به الحوار الحضاري في العمل الأدبي عامَّةً والشعري خاصةً بين الأنا والآخر، بين الشرق والغرب، بين الإسلام والمسيحية.

ومن المصطلحات القريبة من الحوار نجد "الجدال" و"الحجاج"، فالجدال هو: المفاوضة على سبيل المنازعة والمغالبة لإلزام الخصم، ومنه ما هو محمود، ومنه ما هو مذموم، من ذلك قوله تعالى: ﴿ قَالُوا۟ يَـٰنُوحُ قَدْ جَـٰدَلْتَنَا فَأَكْثَرْتَ جِدَٰلَنَا فَأْتِنَا بِمَا تَعِدُنَآ إِن كُنتَ مِنَ ٱلصَّـٰدِقِينَ ﴿٣٢﴾ ﴾[4]. ويعرف الجدل عند المناطقة بأنَّه: "قياسٌ مؤلَّفٌ من مقدِّماتٍ مشهورةٍ أو مسلمةٍ، وغرضه إلزام الخصم وإفحام من هو قاصرٌ عن إدراك مقدِّمات البرهان"[5].

وأمَّا في المفهوم الفلسفي الأفلاطوني هو فن الحوار والمناقشة، فالجدلي عند أفلاطون هو: " الذي يحسن السؤال والجواب، وغايته الارتقاء من تصوُّرٍ إلى تصوُّر، ومن قولٍ إلى قولٍ للوصول إلى أهم التصوُّرات وأعلى

---

(1)- النحلاوي، عبد الرحمن، أصول التربية الإسلامية وأساليبها، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1983م، ص206.

(2)- السايح، أحمد عبد الرحيم، الغزو الفكري (الحوار الحضاري)، د.ن، قطر، ط1، 1414هـ/1993م، ص107.

(3)- صحراوي، إبراهيم، هل النص الأدبي فضاء للحوار؟، مجلة الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ع1، جوان 2006م، ص176- 178

(4)- سورة هود: الآية 32.

(5)- الجرجاني، أبو الحسن، التعريفات، مادة (جَدَل)، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1971م، ص41.

المبادئ"[1]، والحجاج لا يخرج عن المعنى العام للجدال يقول تعالى: ﴿ وَحَآجَّهُۥ قَوۡمُهُۥۚ قَالَ أَتُحَٰٓجُّوٓنِّي فِي ٱللَّهِ وَقَدۡ هَدَىٰنِۚ وَلَآ أَخَافُ مَا تُشۡرِكُونَ بِهِۦٓ إِلَّآ أَن يَشَآءَ رَبِّي شَيۡـٔٗاۗ وَسِعَ رَبِّي كُلَّ شَيۡءٍ عِلۡمًاۗ أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ ﴾ [2]، فالحجاج هو المجادلة التي يكون سببها الخلاف على وجهة نظرٍ ما، ويكون الهدف منها إثبات الرأي، وهو الغلبة على الخصوم في الكلام والخطاب، باستخدام الحجَّة والبرهان. ويعتبر أرسطو الحجاج نشاطاً خطابياً وبلاغياً؛ بحيث يشكِّل الأساس لعمليات الحوار الفلسفي والجماعي[3].

وقد وردت كلمتا الحوار والجدال في أكثر من موضعٍ في القرآن الكريم، ولكن كلمة الحوار جاءت أقل استعمالاً من كلمة "الجدال"، فلا نجد لها ذكراً إلاَّ في ثلاث آيات جاءت اثنان منها في سورة الكهف في معرض الحديث عن قصة صاحب الجنتين، وأمَّا الثانية فقد جاءت في سورة المجادلة في قصة المرأة التي أتت إلى النَّبي شاكيةً زوجها. أمَّا كلمة "الجدال" فقد جاءت الإشارة إليها في سبعةٍ وعشرين موضعاً، في القضايا الخاصة والعامَّة، سواء دينيةً تتعلق بقضايا العقيدة والحياة، أو اجتماعيةً تدخل في أمور المجتمع[4].

ولطغيان ورود كلمة "الجدل" في القرآن الكريم على نظيرها "الحوار" مسوِّغاتٌ يوردها محمد حسين فضل الله في قوله: "ولعلَّ السر في هذه المساحة الواسعة التي أخذتها الكلمة في القران الكريم فيما واجهه الإسلام من قضايا أو عاش فيه الإنسان من مواقف، وهو أنَّ ذلك أقرب إلى الواقع العملي الذي عاش فيه الإسلام، فقد واجه التحديات الفكرية والتقليدية التي تعيش في داخل وعي الإنسان وفكره، ممَّا يدخل في حركة التغيير التي يريد الإسلام لها أن تغزو أعماق الإنسان وفكره، لتنقله من ظلمات الشك والكفر والضلال إلى نور الإيمان والتوحيد والهداية"[5]. وهي مسوغاتٌ منطقيةٌ، ذلك أنَّ الإسلام واجه تحديات خارجية من الفئة التي لم تكن تؤمن بالله والتي سعت لتعطيل تقدُّم الإسلام، ولهذا لجأ الإسلام إلى الجدل القائم على الحوار المباشر؛ حيث كان يطرح جدال الإنسان الذاتي مع نفسه إلى جانب جداله مع مجتمعه، ومع الفئات التي تمثِّل القوَّة المعارضة آنذاك مع الأجوبة، ليوفِّر على المتصارعين جهد البحث عن سؤال، قد لا يجدونه جاهزاً في أفكارهم[6].

---

[1]- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1982م، 391/1.

[2]-سورة الأنعام: الآية 80.

[3]- أرسطوطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط1، 1979م، ص71.

[4]- فضل الله، محمد حسين، الحوار في القرآن، دار المنصوري للنشر، الجزائر، د.ط، د.ت، ص15.

[5]- المرجع نفسه، ص16.

[6]- المرجع نفسه، ص17 .

ويمكن التفريق بين الحوار والجدل في أنَّ كلمة "حوار" أوسع مدلولاً من كلمة "جدل"، باعتبار أنَّ الجدل لا يشيع إلاَّ في أجواء الخلاف والصراع الفكري، بينما تتَّسع كلمة "حوار" لتشمل طرفاً من هذا الصراع وتزيد عليه ــوهو الأهمــ بإيضاح الفكرة بالطرق الهادفة التي تدفع غائلة الاختلاف الذي لا يصل إلى نتيجةٍ حاسمةٍ أو تفاهماتٍ محتملة[1].

1.1 .2/ مفهوم الحضارة

- **الحضارة/ لغة**

الحضارة مأخوذةٌ من الحَضَر خلاف البدو، والحاضر خلاف البادي، وحضر الغائب حضوراً: قدم، ويقال حضر فلان–حضارة أقام في الحَضَر. وحاضر القوم أي جالسهم وحادثهم بما يحضره. ومنه فلان حَسَنُ المحاضرة. والحاضرة خلاف البادية، وهي المدن والقرى والريف. والعاصمة وحاضرة الشيء: القريبة منه، وفي القرآن الكريم: ﴿ وَسْـَٔلْهُمْ عَنِ ٱلْقَرْيَةِ ٱلَّتِى كَانَتْ حَاضِرَةَ ٱلْبَحْرِ ﴾[2]، والحِضارة (بكسر الحاء) الإقامة في الحضر، وتأتي كذلك بالفتح، ومنه قول الشاعر:

وَمَـــنْ تَكُـــنِ الحضَـــارَةُ أَعْجَبَتْـــهُ فـــأيُّ رِجَـــالِ بَادِيَـــةٍ تُرَانَـــاَ[3]

وجاء في الحديث الشريف «لَا يَبِعْ حَاضِرٌ لِبَادٍ»[4]، ولما سئل عبد اللّه بن عباسﷺ عن ذلك قال: "لا يكون الحاضر سمساراً له"، وهذا منهيٌ عنه لما فيه ضرر المشتركين، فإنَّ المقيم إذا توكل للقادم في بيع سلعة الناس إليه، والقادم لا يعرف السعر ضرّ ذلك المشتري فقال ﷺ: "دَعُوا النَّاسَ يَرْزُقُ اللّه بَعْضَهُمْ مِنْ بَعْضٍ"[5] وهذه إشارةٌ إلى ما بين البداوة والحضر من اختلافٍ.

وعليه فمعنى الحضارة لا يخرج عن دائرة الإقامة في الحضر، أي المدن والقرى، فهي نقيض البداوة، ويراد منها ما يستتبع من الإقامة في الحضر، من تعاونٍ وتآزرٍ وتبادلٍ للأفكار في مختلف ميادين الحياة، من علومٍ

---

[1]– فضل الله، محمد حسين، الحوار في القرآن، ص18.

[2]– سورة الأعراف: الآية 163.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (حَضَر)، 2/ 906.

[4]– رواه البخاري، في صحيحه، كتاب البيوع، باب النهي عن تلقي الركبان، برقم3،72/2162.

[5]– انظر: المبرد، محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة (مصر)، ط3، 1997م، 55/1.

وعمرانٍ وثقافةٍ ومعارف، وغير ذلك ما يتصل بتقدُّم الإنسان وترقِّيه في مختلف مناحي الحياة. فالحضارة في جذرها اللغوي " تعنىَ وتُركِّز على الجانب الاجتماعي، وكأنَّ اللغة تشير إلى أنَّ الحضارة مفهومٌ اجتماعيٌّ منذ نشأته، كما أنَّها لا تكون إلاَّ حيث توجد علاقاتٌ اجتماعيةٌ متبادلةٌ بين الناس تظهر فيها معاني التعاون والتنظيم والانتظام في إطارٍ مكانيٍّ محدَّدٍ هو المدينة، ولعلَّ هذا فيه إشارةٌ لاهتمام النَّبي ﷺ بتسمية (يثرب) باسم (المدينة)، بما يتضمَّنه لفظ المدينة من قيمٍ اجتماعيَّةٍ وحضاريَّةٍ بعيدة الأثر في النفس الإنسانيَّة"[1].

وفي اللغة الأجنبيَّة، نجد لفظ الحضارة (Civilisation) قد ظهر في اللغة الفرنسيَّة عام 1734م (عصر الأنوار)، وينحدر أصله من صفة (Civilise) (متحضِّر) في القرن السابع عشر، هذه الصفة تنحدر من الفعل (Civiliser) في القرن الثالث عشر المشتق من الظرف (Civilement) ومن الصفة (Civil) (مدني، متحضّر) في القرن الحادي عشر، المأخوذة من (Civitas)[2]، ثم تطور المصطلح في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فأصبح يعني حالة التحضُّر في مقابل التوحُّش والهمجية، فالمتحضر هو الذي يحمل الصفة المكتسبة والظواهر المميزة للعالم المتقدِّم الذي يمثله الإنسان الأوربي آنذاك، وبذلك أسِّس المفهوم على المركزيَّة الأوربيَّة، أي هيمنة أوربا على شعوب العالم في جميع المجالات، وأصبح التقدم العلمي والتكنولوجي معيار التمييز بين المجتمعات المتحضرة عن المجتمعات غير المتحضرة.

- **الحضارة/ اصطلاحا**

تعدَّدت آراء العلماء والباحثين حول مفهوم الحضارة، حيث يعدُّ **ابن خلدون** أوَّل من تصدَّى لمعالجة موضوع الحضارة بصورةٍ شموليَّةٍ ومنهجيَّةٍ في التراث العربي؛ بل عدَّه بعض المؤرخين مؤسِّس علم الحضارات أو كما أسماه هو "علم العمران البشري"، ويظهر من تعريفه أنَّه لا يفصل بين الحضارة والعمران؛ بل يعدُّ الحضارة نتاجاً بشريًّا تداوليًّا تعاقبيًّا تجتمع فيه الأجيال المتعاقبة، فهي عملٌ تاريخيٌّ تراكميٌّ لا ينبغي أن ينسب إلى جيلٍ من الأجيال أو مرحلةٍ تاريخيةٍ بعينها، وجاء ذلك في قوله: "طورٌ طبيعيٌّ أو جيلٌ من أجيالٍ طبيعيةٍ من حياة المجتمعات المختلفة، وأنَّها غاية العمران البشري"[3]، ويبدو أنَّ ابن خلدون يجعل الحضارة المرحلة

---

[1]- بن الحسن، بدران، في مفهوم الحضارة، مجلة نوافذ: اتجاهات فكرية، الخميس، ذو القعدة 1424الموافق 25 ديسمبر 2003.

[2]- بريتون، رولان، جغرافيا الحضارات، تر: خليل أحمد خليل، دن، بيروت، ط1، 1993م، ص19.

[3]- ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، د.ت، ص38- 42.

المتطورة والمتقدمة التي ينتهي إليها العمل الحضاري، ولذلك جعلها غاية العمران، وقد ورد في تعريفه للحضارة ما يؤكد هذا المفهوم حينما قال: "إنَّها أحوالٌ زائدةٌ على الضروري من أحوال العمران زيادةً تتفاوت بتفاوت الرقة وتفاوت الأمم في القلَّة والكثرة تفاوتاً غير منحصرٍ، ويقع عند التفنُّن في أنواعها وأصنافها، فتكون بمنزلة الصانع، ويحتاج كل صنف منها إلى المهرة فيه"[1]. وانطلاقاً من ذلك ينبغي القول إنَّ العمران هو المرحلة القاعديَّة التأسيسيَّة لأيِّ دولةٍ أو كيانٍ بشريٍّ وأنَّ وجود هذه الدولة وهذا الكيان لا يتحقَّق إلاَّ بهذا الحدّ العمراني الأدنى، أمَّا الزيادة على هذا الحد ممَّا يسميه بعض الباحثين "الإضافات الحضاريَّة"، فهو الحضارة بعينها، لأنَّها قياس المدّ الحضاري وينطلق من هذه المرحلة[2]. والمنحى الذي يذهب إليه ابن خلدون في مدلول لفظ الحضارة يشير إلى استعماله لفظ الحضارة للدلالة على نوعٍ معيَّنٍ من الحياة يشبه إلى حدٍّ كبيرٍ مدلول لفظ " المدنية " في العصر الحاضر عند بعض الباحثين الذين يرون المدنية مجموعة المظاهر المادية التي تمثل مستوى إشباع الحاجات الإنسانية في المجتمع[3].

ويعرفها **ول ديورانت*** بأنَّها: "نظامٌ اجتماعيٌّ يعين الإنسان على الزيادة من إنتاجه الثقافي، وإنَّ الحضارة تتألَّف من عناصر أربعة: الموارد الاقتصادية، والنظم السياسية، والتقاليد الخلقية، ومتابعة العلوم والفنون، وهي تبدأ حيث ينتهي الاضطراب والقلق[4].

ويعرفها الأنثروبولوجي **تايلور****(Tylor) بأنَّها "الكل المركب الذي يحتوي على المعرفة والمعتقد والفن والأخلاقيات والقانون والعادة وكل القدرات والاعتبارات الأخرى، يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع" أو

---

[1]- ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، ص38- 42.

[2]- بوروايح، محمد، نظريات حوار وصدام الحضارات _رؤية تحليلية نقدية_، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط1، 2010م ص19، 20.

[3]- بطاينة، محمد ضيف الله، مفهوم الحضارة، نقلا عن موقع: https://khutabaa.com/%D8 %AE/210422، بتاريخ: 2019/10/13م، الساعة: 11:11.

[*]- ويليام جيمس ديورانت William James Durant (1885- 1981) فيلسوف، مؤرخ وكاتب أمريكي من أشهر مؤلفاته كتاب" قصة الحضارة "، والذي شاركته زوجته أريل ديورانت في تأليفه. انظر: ول ديورانت، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، تر: محمد المشعشع، منشورات مكتبة المعارف، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص616، 617.

[4]- ديورانت، ول، قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر،القاهرة، 194/1.

[**]- السير إدوارد بيرنت تايلور Edward Burnett Tylor (1832- 1917)، هو أنثروبولوجي إنجليزي ومؤسس لعلم الأنثروبولوجيا الثقافية، ساعدت دراساته على تحديد مجال الأنثروبولوجية وتطور الاهتمام بذلك العلم. كان أستاذاً للأنثروبولوجية بجامعة أكسفورد(1909– 1896). أهم كتبه "الثقافة البدائية" (1871 م) و"النثروبولوجية" (1881م). انظر: بابتي، عزيزة فوال، موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 2009م، 9/2.

هي "درجة من التقدم الثقافي، تكون فيها الفنون والعلوم والحياة السياسية في درجة متقدمة"[1] .

والملاحظ على تعريف كل من **ديورانت** و**تايلور** أنَّ الأول ينظر إلى الحضارة من جهتين؛ أنَّها نظامٌ اجتماعيٌّ يقدم للإنسان القدرة على تحقيق إنجازاتٍ ثقافيَّةٍ، ومن جهةٍ أخرى أنَّها مرحلةٌ من مراحل التقدم البشري تكون فيها الحياة الإنسانيَّة تتجه نحو التنظيم لما تتوفر لها مجموعةٌ من العناصر، أمَّا الثاني فإنَّه يعرف الحضارة على اعتبار أنَّها درجةٌ من التقدم الثقافي لها نتائجها السياسيَّة والاقتصادية والاجتماعية، وهو في تعريفه هذا يتجه إلى تعريف الحضارة بالنظر إلى غايتها التي تحققها في المجتمع[2].

وفي الاتِّجاه نفسه يصفها **رالف لنتون**[*] (Ralph Linton) ضمن أبسط مفردةٍ على أنَّها (النمط المميز للحياة التي تعيشها الجماعة)، ويميزها عن الثقافة[**] بكون الأخيرة مصطلحاً ملائماً لتعيين المجموعة المنظمة من العادات والأفكار والمواقف التي ليشترك فيها أعضاء المجتمع. ويقول **رالف لنتون**: "من الأمور ذات الدلالة الخاصّة أنَّ اصطلاحَي حضارة ومجتمع يُستعملان كمترادفين في غالب الأحيان... فالمجتمع عبارة عن مجموعة منظّمة من الأفراد، والحضارة مجموعة منظّمة من الاستجابات الّتي تعلّمها الأفراد وأصبحت من مميِّزات مجتمع معيّن"[3]. وهكذا يربط لنتون بين الحضارة والمجتمع فالحضارة والمجتمع على حدّ تعبير رالف لنتون "يتّصلان ببعضهما عن طريق الأفراد الّذين يكوِّنون المجتمع ويفصح سلوكهم عن نوع حضارتهم"[4]. ولنتون "يفرّق بين عناصر الحضارة وبين الجهاز التقني الّذي يملكه المجتمع، ويرى أنّ الحضارات الّتي تتشابه

---

(1)- E.B.Taylor, Dictionary of Anthropology, Special Indian Edition.

(2)- بن الحسن، بدران، في مفهوم الحضارة، مجلة نوافذ: اتجاهات فكرية، الخميس، ذو القعدة 1424الموافق 25 ديسمبر 2003م، ص 50.

(*)- رالف لنتون Ralph Linton (1893- 1953)، مواطن أمريكي قدير وعالم في مجال الأنطروبولوجيا في منتصف القرن العشرين. انظر: موسوعة الحرة ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org، بتاريخ: 2019/01/09م، الساعة: 23:15.

(**)- لابدَّ من التمييز بين مصطلحي الثقافة والحضارة، لأنَّ هناك من الباحثين من يربط الحوار بالحضارات وأحيانا بالثقافة، وكثيرا ما يحدث خلط في استخدام المصطلحين إلاَّ أنَّهما مختلفين فالثقافة تشير إلى "وسيلة من وسائل الحياة وتشمل أسلوب الحياة البسيطة والمعقدة، فهي تمتاز بصفات مستقرة بمعنى أنَّها تشير إلى الاستجابات والمواقف التي يواجه بها شعب من الشعوب ضرورات وجوده الطبيعي بما يعمله من عادات ومعتقدات وآداب وأعياد، أمَّا كلمة حضارة فهي تشير إلى التجسيد العملي لتلك الاستجابات والمواقف، وهي بالتالي تنزع إلى العمومية وتمسُّ "الحياة التي تتصف بنظم اقتصادية وحكومية واجتماعية معقدة"، ولذلك فبالرغم من أنَّ كل إنسان يعيش في إطار ثقافة ما إلاَّ انَّه لا يعيش كل فرد في إطار حضارة معينة. ومن ثم وجب ربط الحوار بالحضارة لا بالثقافة لأنَّ الحضارة أشمل وأعم. انظر: الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1999م، 9/ 423.

(3)- لنتون، رالف، الحضارة، تر: أحمد فخري، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، د.ط، د.ت، 65/1.

(4)- المرجع نفسه، 71/1.

جدّاً في تكنولوجيّتها قد تختلف اختلافاً تامّاً في تكوينها الاجتماعيّ وفي ديانتها وفي فنّها .. ويقول أنّ "علماء الدراسات الأنتروبولوجيّة يميلون الآن إلى إخراج تلك الأشياء نفسها من مفهوم الحضارة "[1].

ويرى **ألفريد فيبر** (Alfrid Wiber)[*] أنَّ الحضارة Civilization "هي نموٌّ فروع المعرفة وتقدُّم سبل السيطرة على القوى الطبيعيَّة، ذلك التقدُّم المتماسك الّذي له نظامٌ منتظمٌ ينتقل من شعبٍ إلى آخر"[2] .

ويعرفها **شبنجلر**[**] (Shpingler) (1880- 1936) في كتابه "تدهور الحضارة الغربية" بقوله: هي " ظاهرةٌ روحيةٌ لجماعةٍ من الناس لها تصورٌ واحدٌ عن العالم، وتتبلور وحدة تصورهم في مظاهر حضاريةً من الفن والدين والفلسفة والسياسة والعلم"[3]، فالحضارة في نظره لا تخرج عن الصبغة الروحية والتي لا تتحقق إلاَّ بوجود الدين كعاملٍ مهم في التكوين والبناء والحضاري إلى جانب مجموعة القيم الأخرى: الفن والفلسفة والسياسة والعلم، والتي سماها –مع الدين– المظاهر الحضارية، ومن الواضح أنَّ شبنجلر ينتقد الأنموذج الحضاري الغربي الذي أفرغ من محتواه الروحي والديني، والذي يفضي لما سماه "تدهور الحضارة الغربية"، وهو التوجه الذي تسعى بعض الفلسفات المستنيرة المعاصرة لتأكيده، وفي هذا المجال يعد كتاب "حوار بين الحضارات" لروجيه غارودي من أهم الدراسات التي عالجت معادلة الرقي الحضاري والانحطاط الديني، وأنَّ بقاء الأوَّل مرهونٌ بزوال فكرة معاداة الدين أو عدِّه عنصراً غير ضروريٍّ في البناء الحضاري[4]. والحضارة عنده تطلق على دورين واللَّذين تمر بهما كلُّ حضارةٍ إنسانيةٍ، دورٌ سمَّاه الفتوَّة والإنتاج الروحي(دور الطفولة والشباب)، أمَّا الدور الثاني فهو دور الركود والإنتاج المادي، ويمثِّل مرحلة المدنية.

---

[1]-لنتون، رالف، الحضارة، 1/75- 78.

[*]– ألفريد فيبر: عالم اقتصاد واجتماع ألماني، ولد ام 1868م، من أهم أعماله: نظرية الموقع الاقتصادي.

[2]- دينكن متشل: معجم علم الاجتماع، مادّة (Civilization)، تر: إحسان محمّد الحسن، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980م، ص 86.

[**]–أوسفالد أرنولد غوتفريد شبينغلر (Oswald Arnold Gottfried Spengler) (1880- 1936م)، مؤرخ وفيلسوف ألماني، شملت اهتماماته أيضاً الرياضيات والعلم والفن، يعرف بكتابه "انحدار الغرب، وترجم كتابه إلى اللغة العربية بعنوان "تدهور الحضارة الغربية "، الذي يعرض نظرية عن سقوط وازدهار الحضارات، وأنَّ ذلك يتم بشكل دوري، ويغطي كل تاريخ العالم، وقدم نظرية جديدة جعل فيها عمر الحضارات محدوداً وأنَّ مصيرها إلى الأفول، ولعله تأثر بما كتبه ابن خلدون في هذا المجال. انظر: الموسوعة العربية الميسرة، ص12.

[3] – شبنجلر، أوزالد، تدهور الحضارة الغربية، تر: أحمد الشيباني، دار مكتبة الحياة، لبنان، ص13، 14.

[4]- بورويح، محمد، نظريات حوار وصدام الحضارات، ص20.

وعرَّف **هنتنغتون**[*] (Huntington) الحضارة وربطها بعض الشيء بالثقافة فقال: " الحضارة هي كيانٌ ثقافيٌ، فالقرى والأقاليم والمجموعات الإثنيَّة والقوميَّات والمجموعات الدينيَّة لها جميعها ثقافاتٌ متميِّزةٌ، وإن تكن على مستوياتٍ مختلفةٍ من عدم التَّجانس الثقافي، فقد تكون ثقافة قريةٍ في جنوب إيطاليا مختلفةً عن قريةٍ في شمال إيطاليا، لكنَّهما تشتركان معاً في ثقافةٍ إيطاليةٍ مشتركة تميزها عن القرى الألمانية. والمجتمعات الأوربية بدورها تتقاسم ملامح ثقافيةً تميزها عن المجتمعات العربية أو الصينية"[1]. ويقدم هنتنجتون تفسيراً آخر أكثر توسعاً وشموليةً للحضارة إذ يعرفها بأنَّها كيانٌ ثقافيٌ واسعٌ يمثل أوسع مستويات الهوية الثقافية، بحيث لا يوجد مستوًى أعلى للتحديد والتمايز الهوياتي من مستوى الحضارة فيقول: "الحضارة هي الشكل الأعلى للتجمع والمستوى الأسمى للهوية الثقافية الذي يحتاج إليه البشر للتمايز عن باقي الأنواع"[2].

من خلال ما تقدم يتضح أنَّ الباحثين ينقسمون في مدلول لفظ الحضارة قسمين اثنين:

-قسم يرون أنَّ الحضارة تكمن في مستوى التقدم الذي بلغه المجتمع في الميدان الفكري والمادي.

-وقسم يرون أنَّ الحضارة هي الروح العميقة للمجتمع، وتقوم على تأكيد الأصالة الروحية والحقيقة الفلسفية والعاطفية للإنسان، وبالتالي تركز على الجانب الفكري فقط.

وعليه فالحضارة هي أرقى المراحل التي وصلت إليها أمَّة من الأمم في نواحي حياتها وأنشطتها الفكرية والعلمية، من عمران وعلوم ومعارف وفنون ومختلف المكتسبات. وهي نسق متكامل لا انفصام فيه بين الجانب المادي الذي يتمثل في العلم والتكنولوجيا، والجانب الروحي الذى يشمل الدين والفن والفلسفة والأسطورة واللغة ..إلخ، فكان لابدَّ من تحقيق التوازن بين الجانبين حتَّى لا تكون الحضارة عرضة للانهيار

---

[*]-صموئيل فلبس هنتنغتون (Samuel. Huntington) (1927- 2008م)، مفكرٌ أمريكيٌّ من أصلٍ يهوديٍّ، متخصص في الإدارة العامة، ومدير معهد جون أونلاين للدراسات الاستراتيجية بجامعة هارفارد، وقد كرس حياته لموضوع الاستراتيجية العسكرية بحثاً وتدريساً، واهتم بصورةٍ مباشرةٍ بالدراسة المقارنة في مجال السياسة الأمريكية، وسياسات دول العالم الثالث، وقد اسندت إليه ما بين عامي 1977 و1978 مسؤولية قسم الاستشراف بمجلس الأمن القومي الأمريكي، اشتهر بكتابه "صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي". انظر: الموسوعة العربية الميسرة، ص13.

[1]- هنتنجتون، صمويل، الصدام بين الحضارات، تر: مجلة شؤون الشرق الأوسط،1998 مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق، بيروت، ط1، 1995م، ص18.

[2]- Samuel huntington, le choc des civilisations,odile jacob,paris,1997,p40.

(صموئيل هنتنجتون، صراع الحضارات، أوديل جاكوب، باريس 1997، ص 40.)

والدمار، ولهذا كان من نتيجة سيطرة الجانب المادي في عصرنا أن تدهورت المعتقدات الدينية والأخلاقية وأصبحت الحضارة المعاصرة في طريقها إلى الانهيار والتلاشي[1]. فالقوة المادية تكون سبب البطش والطغيان إذا لم تكن منضبطة بقيم دينية صحيحة، يقول تعالى: ﴿ أَتَبْنُونَ بِكُلِّ رِيعٍ ءَايَةً تَعْبَثُونَ ﴿١٢٨﴾ وَتَتَّخِذُونَ مَصَانِعَ لَعَلَّكُمْ تَخْلُدُونَ ﴿١٢٩﴾ وَإِذَا بَطَشْتُم بَطَشْتُمْ جَبَّارِينَ ﴿١٣٠﴾ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ ﴿١٣١﴾ ﴾[2] . فقد بدا للعديد من المفكرين والفلاسفة أنَّ الحضارة الغربية رغم أنَّها أذهلت العالم بالتفوق العلمي والتكنولوجي، ورغم أنها حققت كل ما يمكن أن تحلم به أي حضارة أخرى، فإنَّها لم تعد تحقق للإنسان كل آماله وسعادته. فمثلا يرى شبنجلر أنَّها تدخل الآن مرحلة التداعي، وأنها قد حكم عليها بالموت والدمار، ويرى شفيتسر أنَّها تعيش الأن مرحلة انهيار كامل، ويرى نيتشه أنَّها تسير الى الهاوية، ويرى أريك فروم أنَّ الإنسان في ظل حضارته الراهنة أصبح يشعر بالعجز وعبثية وجوده، ويرى أورتيجا أنَّ عصرنا أصبح يفتقر إلى المثل العليا، وانتشرت فيه البربرية وسادت جوانب حياتنا ..إلخ[3].

ويمكن القول إنَّ المفاهيم السابقة للحضارة تعني مجتمعةً الحصيلة الشاملة للمدنية والثقافة، فهي مجموع الحياة في صورها وأنماطها المادية والمعنوية، فتشمل بذلك المادة والروح، حتَّى تلائم فطرة الإنسان وتتحاور مع مشاعره وعواطفه وحاجاته، لهذا يمكن القول إنَّ أقرب تعريف للحضارة هو ما جاء به **ألبرت شفايتزر**[*](Albert Schweitzer) الذي يعرفها بقوله: "الحضارة هي التقدم الروحي والمادي للأفراد والجماعات والجماهير على السواء"[4]، لأنَّه جمع بين جانبين أساسيين: المادة والروح، وهما أهم مقومات الحضارة.

ومن خلال ما سبق يمكن القول إنَّ حضارة أية أمَّةٍ هي مجموعة المفاهيم الموجودة عند الأمَّة حيال الكون والإنسان والحياة، وبمعنىً آخر عقيدة الأمَّة، وما ينبثق عن هذه المفاهيم – أي عن العقيدة –، من

---

[1]- سلكها، إبراهيم طلبه، الجوانية عند عثمان أمين، أصولها وخصائصها، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1، 2018م، ص35.

[2]- سورة الشعراء: الآية 128- 131.

[3]- سلكها، إبراهيم طلبه، الجوانية عند عثمان أمين، أصولها وخصائصها، ص35.

[*]- ألبرت شفايتزر Albert Schweitzer (1875- 1965)، فيلسوف، طبيب، عالم ديني، وموسيقي ألماني، أصله من الألزاس، حصل عام 1952 على جائزة نوبل للسلام. انظر: الموسوعة العربية الميسرة، ص14.

[4]- صبحي، أحمد محمود، في فلسفة الحضارة، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص40.

قوانين وأنظمةً وأفكارٍ تعالج المشكلات المتعلقة بأفراد الناس وجماعاتهم في المجتمع وما يتصل بهم من مصالح تعود عليهم، فعقيدة الأمُّة وما ينبثق عنها من حلول لمشكلات الأمَّة على شكل قوانين وأنظمة وأفكار، هي التي تمنح الأمَّة شخصيتها الحضاريَّة المتميزة، ويمكن أن تكون برأينا مدلول لفظ الحضارة، وعند تبني هذا المدلول للفظ الحضارة نجد من السهل معرفة ما بين الحضارات الغربية والمادية والإسلامية من فروق ويدرك سرّ التمايز بينها.[1]

3.1.1/ مفهوم حوار الحضارات

يعدُّ "حوار الحضارات" من المصطلحات الحديثة التي دعت إلى استعماله وشيوعه العلاقات الدولية وتشابك المصالح بين الأمم، ويرتبط لفظ الحوار في هذا السياق بمصطلح الحضارات، فليس هناك مفهومٌ توافقيٌّ بين الباحثين لأنَّ حوار الحضارات من المفاهيم الجدلية التي اختلفت بشأنها الآراء اختلافاً جمًّا، فإذا انطلقنا من مفهومٍ موسَّعٍ للحضارة، تكون مواضيع حوار الحضارات وميادينه كثيرةٌ، تشمل الدين، والفكر الاجتماعيّ والسياسيّ، والتاريخ، والفنون، والقانون، والتراث، والأدب، وغير ذلك من الجوانب والأبعاد التي تتكوَّن منها الحضارة، وفيما يأتي بيان لأهم تلك التعريفات:

يرى **عبد الملك منصور حسن المصعبي** أنَّ "حوار الحضارات من حيث مفهومه العام، هو ذلك الحوار الذي يتم بين الحضارات بتوسط المنتمين إليها سواء على المستوى الفردي أو الجماعي أو الشعبي أو الرسمي، وسواء كان حواراً كلامياً أم حواراً غير كلاميٍّ، أو منظماً أو غير منظمٍ وفي أي مجالٍ كان، وذلك لهدفٍ موضوعيٍّ، أمَّا بمعناه المتبادر والشائع فإنَّ حوار الحضارات يقصد به الحوار الكلامي المنظم بين أتباع الحضارات لهدفٍ موضوعيٍّ"[2]. ويرى عبد الملك منصور أنَّ الهدف الموضوعي لحوار الحضارات _كما سماه_ ليس من السهل تحقُّقه أو تحقيقه في ظل وجود اختلافاتٍ جوهريَّةٍ بين الحضارات لا مناص من الإقرار بها، وتعزى هذه الاختلافات في الأساس إلى جملة أمورٍ:

---

[1]- بطاينة، محمد ضيف الله، مفهوم الحضارة، نقلا عن موقع: https://khutabaa.com/%D8 %AE/210422، بتاريخ: 2019/02/10م، الساعة: 10:25.

[2]- المصعبي، عبد الملك منصور، حوار الحضارات: المفهوم والمقومات، ضمن أعمال ندوة (موقع الإسلام في القيم الكونية وحوار الحضارات)، مركز الدراسات الإسلامية، القيروان، تونس، 2005م، ص17.

-اختلاف الصبغة الدينية للحضارات والتي تحدِّد المرجعية الدينية لكل حضارةٍ ليس من السهل تذليله أو تجاوزه إلاَّ في نطاقٍ محدودٍ.

-اختلاف الصبغة القومية للحضارات، فصراع القوميات المختلفة يزيد من صعوبة الوصول إلى أهدافٍ موضوعيةٍ في عملية الحوار الحضاري.

-اختلاف المواقف بشأن الحوار بين الحضارات في ظل وجود تياراتٍ مؤيدةٍ وأخرى رافضةٍ لفكرة الحوار تحت ذريعة الحفاظ على الهوية والخصوصية[1].

يرى روجيه غارودي[*] (Roger Garaudy) أنَّ: "الحوار بين الحضارات وحده يمكن أن يولِّد مشروعاً كونياً يتَّسع مع اختراع المستقبل ذلك ابتغاء أن يخترع الجميع مستقبل الجميع"[2]. وأطروحة غارودي هي دعوةٌ لتغيير منهجية التعامل الغربي مع الآخر الحضاري من خارج محيطه الغربي، والانفتاح عليه أكثر من ذلك؛ حيث يعتقد غارودي أنَّ من الواجب على الغرب أن يتعلم من الحضارات الأخرى بصورةٍ أساسيةٍ، وأنَّ الحضارات اللاَّغربية تعلمنا أنَّ الفرد ليس مركز كل شيءٍ، وأنَّ فضلها الأعظم يرجع إلى أنَّها تعلمنا كيف نكتشف الآخر، وكل الآخر دون فكرةٍ مبيَّتةٍ تضمر التنافس والسيطرة. ويُقر أنَّه لا يمكن أن يكون حوار الحضارات حقيقياً ولا جائزاً إلاَّ إذا اعتبر الإنسان الآخر والثقافة الأخرى جزءاً من ذاته، يعمِّر كيانه، ويكشف له عمَّا يعوزه[3].

2.1/ مصطلحات حوار الحضارات

من المصطلحات التي ينبني عليها جوهر حوار الحضارات ثنائية الأنا والآخر، واللَّذين يُعدَّان من أكثر العبارات تداولاً في الخطاب العربي الحديث والمعاصر، وكذا علم الصورة، والمثاقفة والأنسنة، والعالمية والعولمة، وتبعاً لذلك فإنَّه لابدَّ من الوقوف على كنه تلك المصطلحات، والبحث عن العلاقة القائمة بينها وبين حوار الحضارات، وكيف تنبني؟ وكيف انعكست على مستوى الشعر.

---

[1]- بورويح، محمد، نظريات حوار وصدام الحضارات، ص21، 22.

[*]- روجيه غارودي (Roger Garaudy) (1913- 1998)، فيلسوف وكاتب فرنسي، اعتنق الإسلام عام 1982م، اشتهر بنظرية "حوار الحضارات" من خلال كتابه "في سبيل حوار بين الحضارات". انظر: طرابيشي، جورج، معجم الفلاسفة، ص420.

[2]- غارودي، روجيه، في سبيل حوار الحضارات، تر: عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1999، ص10.

[3]- انظر: المرجع نفسه، ص158- 162.

1.2.1/ الأنا والآخر

تدخل ثنائية الأنا والآخر ضمن مبحث **علم الصورة** (Imageologie)، هذا المبحث من مرتكزاته الاهتمام بالتصورات التي ينتجها النص سواء كان أدبياً أم فكرياً أم فلسفياً عن الآخرين؛ وبالتالي يتيح لنا هذا العلم معرفة علاقة الإنسان بغيره، "إذ تعمل ذات الآخر مرآةً نرى فيها ذواتنا التي تعمل بدورها كمرآةٍ تساعد الآخر على رؤية ذاته، ممَّا ينتج تبادلاً للنظرات وتقاطعها، فيغدو بذلك الناظر منظوراً إليه، والمنظور إليه ناظراً في آنٍ معاً"[1]، فالعزلة لا تؤدي إلى إدراك سر الحياة، وانطلاقاً من هذه العلاقة تأتي أهمية الحديث عن الأنا والآخر ومدى ارتباطهما بمصطلح الصورة

- **الأنا**

لقد شكَّل حضور **الأنا** في الشعر العربي ظاهرةً أدبيةً استرعت اهتمام النقاد والدارسين، وبغض النظر عن توظيف الأنا في الشعر في هذا العصر أو ذاك، أو في تجربةٍ ما دون غيرها، يظل لهذا التوظيف دلالاتٌ تكاد تكون متشابهةً إن لم تكن واحدةً، هي الالتفات إلى الذات المبدعة من خلال دراسة سلوك الفرد، ومعرفة الطاقة التي تكمن وراء تفاعلاته مشكِّلاً بذلك "الأنا". وقد وردت عدَّة تعريفاتٍ تحدِّد مفهوم "الأنا"، وفيما يأتي تفصيل ذلك:

- **الأنا/ لغة**

"أنا" (The Ego) ضمير للمتكلم المفرد، واللغويون يصفون الضمائر على أنَّها كلمات تستخدم بدائل للأسماء[2]. فقد ورد في لسان العرب: " أنا: اسم مكنيٌّ، وهو للمتكلم وحده، وإنَّما يبنى على الفتح فرقاً بينه وبين أنْ التي هي حرف ناصب للفعل، والألف الأخيرة إنَّما هي لبيان الحركة في الوقف، فإن وسِّطت سقطت، ومرويٌّ عن قطرب أنَّه قال: في أنا خمس لغات: أنا فعلتُ، أنَ فعلتُ، آنَ فعلتُ، وأنْ فعلتُ، وأنَهْ فعلتُ"[3]. و"أنا" ضمير منفصل واضح الدلالة على المتكلم وعلى إفراده، ولكنه يفتقر إلى الدلالة على النوع، فهو يستعمل للمذكر والمؤنث، وهو في هذا لا يخالف نظائره في اللغات السامية؛ بل

---

[1]- أسعد، ميخائيل إبراهيم، شخصيتي كيف أعرفها؟، دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط3، 1987م، ص72.

[2]- إيغوركون، البحث عن الذات: دراسة في الشخصية ووعي الذات، تر: غسان أرب نصر، دار معد، دمشق، 1992م، ص6.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (أنن)، 28/13.

لعل هذه الظاهرة عامة في باقي اللغات[1]. وقد قيل: أعرف المعارف "أنا"، و أوسطها "أنت"، وأدناها "هو"[2]. وذكرت "الأنا" في القرآن الكريم في مواقع كثيرة وبصيغٍ مختلفةٍ للدلالة على الذات الإلهية المطلقة، وقدرته بصفةٍ خاصةٍ، وتعظيم شأنه، ونشر دينه الإسلامي بصفةٍ عامَّةٍ. حيث ورد بصيغة المفرد (أنا، إنّي، إنّني)، وبصيغة الجمع (إنَّا، أنَّا، نحن)، يقول تعالى: ﴿ إِلَّا ٱلَّذِينَ تَابُواْ وَأَصۡلَحُواْ وَبَيَّنُواْ فَأُوْلَٰٓئِكَ أَتُوبُ عَلَيۡهِمۡ وَأَنَا ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴿١٦٠﴾ ﴾[3].

- **الأنا/ اصطلاحا**

يعدُّ مفهوم "الأنا" من أكثر المفاهيم تعقيداً لأنَّه يدخل في مشاركة مع أغلب العلوم الإنسانية، سواء في الفلسفة أو في علم النفس أو في علم الاجتماع أو في الدراسات الأدبية، نظراً لكثرة الاتجاهات والآراء والنقاشات التي تحاول كلٌ منها سبر أغوار النفس الإنسانية للوصول إلى حقيقتها، لذلك اختلفت تعريفات العلماء وتنوَّعت في مفهوم الأنا، وفيما يأتي نعرض لأهم المفاهيم:

ففي **الفلسفة** تداخل مصطلح "الأنا" بين النفس والعقل عند الفلاسفة العرب، وفي ذلك يقول **يوسف الحداد**: "تطابقت الأنا بوصفها مع الذات المفكرة بوصفها عقلاً، وقد تأرجحت الأنا بين العقل والنفس في الفلسفة العربية حتى أصبحت أقرب إلى النفس منها إلى العقل"[4]، وبالتالي فهي ترمز إلى النفس المدركة، وهو مذهب ابن سينا حيث يقول: " المراد بالنفس ما يشير إليه كل احد بقوله: أنا"، وهو ما أشار إليه الرازي في قوله: "إنَّ النفس لا معنى لها إلاَّ المشار إليها بقولي أنا"[5].

أمَّا في الفلسفة الحديثة فلـ "الأنا" معانٍ عدَّةً، فالفيلسوف **ديفيد هيوم** (David Hume) ينكر أن تكون "الأنا" مادة، وفي المقابل توصَّل **إيمانويل كانط** (Emmanuel Kant) إلى مصطلح الأنا الخالص، كما

---

(1)- جبر، محمد عبد الله، الضمائر في اللغة العربية، دار المعارف، مصر، 1983م، ص19.

(2)- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1، 1982م، 139/1.

(3)- سورة البقرة، الآية 160.

(4)- الحداد، عباس يوسف، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 2009م، ص102.

(5)- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، 1/ 139، 140.

تدل كلمة "الأنا" على ما يهتم به الفرد من افعال معتادة ينسبها إلى نفسه نحو: أنا فعلت، أنا بصرت[1].

وعند الوجوديين تشير "الأنا" إلى جوهر حقيقي ثابت، يحمل الأعراض نفسها التي يتألف منها الشعور الواقعي المفارق للإحساسات والعواطف والأفكار، وفي المعنى المنطقي تدل كلمة "الأنا" على المدرك من حيث أنَّ وحدته وهويته شرطان ضروريان يتضمنها تركيب المختلف الذي في الحدس[2].

وفي **علم النفس** ارتبط "الأنا" بالشخصية الإنسانية، ويقصد به "المكوّن من الشخصية الذي يتعامل مع العالم الخارجي ومطالبه العملية، وبتحديد أكثر فإنَّ الأنا هو الذي يمكِّننا من أن ندرك، وأن نفكِّر، وأن نحل المشكلات، وأن نختبر الواقع"[3]. ويعرفه **وليم جيمس**[*] **(William James)** بأنَّه "مجموع كل ما يمكنه أن يسميه الإنسان خاصته، ليس فقط جسمه وقدرته النفسية وحسب؛ بل ثيابه وبيته وزوجته وأطفاله، جدوده، أصدقاؤه، شهرته، مؤلفاته، أرضه [...]"[4].

ويعد **فرويد**[**] (Freud) أوَّل من تعرَّض لدراسة "الأنا"، ومفهوم "الأنا" من المفاهيم التي ركَّز عليها في دراساته الأولى، والذي يختلف فيه عن غيره من علماء النفس، فهو يرى أنَّ كل إنسانٍ تنقسم شخصيته إلى ثلاثة فروعٍ رئيسةٍ:

الهو (Id) يمثل الجانب اللاشعوري في الشخصية، وهو كتلة من الميول والرغبات والدوافع التي تولد مع الإنسان، وهي دوافع منضبطة وتوصف بالبدائية والحيوانية والشهوانية، وحسب فرويد فشخصية الطفل

---

(1)- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، في النقد الأدبي، إشراف، جابر أحمد عصفور، دار الزمان، دمشق، ط1، 2009م، ص90.

(2)- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، 140/1، 141.

(3)- عبد الحميد، جابر وكفافي، علاء الدين، معجم علم النفس والطب النفسي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1990، 1084/3.

(*)- وليم جيمس (William James)، (11يناير 1842- 26أغسطس 1910) فيلسوف وعالم نفس أمريكي، من أصل أيرلندي، أول معلّم يقدم دورة في علم النفس في الولايات المتحدة الأمريكية، و«مؤسس علم النفس الأمريكي». من أشهر آثاره: «مبادئ علم النفس» (1890)، و«إرادة الاعتقاد» (1897)، و«الفلسفة العملية» (1907)، و«معنى الحقيقة» (1909)، و«مقالات في التجريبية المتطرفة» (1912). الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1999م، 682/8.

(4)- سيلامي، نوربير، المعجم الموسوعي في علم النفس، 311/1.

(**)- سيغموند فرويد Freud (1856- 1939م)، فيلسوف نمساوي، من أعماله: "تفسير الأحلام"، "التحليل النفسي". انظر: الحسن، عيسى، أعظم شخصيات التاريخ، الأهلية للنش والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م، ص409.

الصغير تتكون من هذه القوى[1]، ووظيفة هذا الجانب من الشخصية هو إشباع الرغبات بشتى الوسائل، وإن تطلب الأمر إشباع تلك الغرائز بوساطة الخيال أو الحلم.

الأنا (Ego) يمثل الجانب الواعي من الشخصية الإنسانية، وهي تمثل حلقة الوصل بين ذات الفرد والعالم الخارجي[2].

الأنا الأعلى أو الأنا المثال (Super ego) يقوم بدور الرقيب لكل التصرفات والأعمال فهو " جملة من القيم ولمعتقدات والمبادئ الخلقية التي يستخدمها الفرد في الحكم على سلوكه ودوافعه، وهو ما يعرف عادةً بالضمير"، وهذا الأخير يمثل صورة المجتمع بكل ما يحدث فيه، إذ يختلف هذا الضمير باختلاف طبيعة الأشخاص.

ويذهب فرويد إلى أنَّ "الأنا" يشرف على الحركة الإرادية، ويقوم بمهمة حفظ الذات وكبح الرغبات الغريزية التي تنبعث من الهو، ويكبت ما يرى هناك ضرورة لكبته، فـ"الأنا" تمثل الحكمة وسلامة العقل[3]، وهي أكثر تمدناً وتحضراً من الذات "الهو"، التي تمثل الجانب البدائي من الذات، ويرى فرويد أنَّ هذه "الأنا" إذا كانت قوية، فإنَّها تستطيع أن ترغم "الأنا الدنيا" على الانتصار في إشباع داخلها حين تحين الفرص[4]. أمَّا إذا كانت "الأنا" ضعيفة فإنَّها ستخضع لسطوة الـ "هو" وعندها سيسود مبدأ اللذة ويحل مبدأ الواقع، وقد تخضع "الأنا الضعيفة" لتأثير "الأنا الأعلى"، فتصبح "الأنا" متزمتة مشلولة غير قادرة على القيام بمهامها وأورادها في إشباع الحاجات الأساسية فتكتنفها الحيرة والقلق والتوتر، فتميل إلى الكبت في أعماق اللاشعور[5].

وفرويد يرى أنَّه "ليس بين الأنا والذات انفصام حاسم، وبخاصةٍ في الجزء السفلي من الأنا؛ حيث

---

[1]- عيسوي، عبد الرحمن محمد، اتجاهات جديدة في علم النفس الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1981م، ص 113.

[2]- شكشك، أنس، أسرار الشخصية وبناء الذات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2009م، ص30.

[3]- فرويد، سيمون، الأنا والهو، دار الشروق، بيروت، ط4، 1982م، ص16، 17.

[4]- عيسوي، عبد الرحمن محمد، اتجاهات جديدة في علم النفس الحديث، ص 114.

[5]- شكشك، أنس، أسرار الشخصية وبناء الذات، ص30.

تنزعان إلى الاختلاط"[1]، في حين نجد **يونغ*** (Jung) يميز بين الأنا والذات ويفرق بينهما[**]، فـ "الأنا" هي المسؤولة عن شعور المرء بهويته في حين أنَّ الذات هي المعادل للنفس أو الشخصية الكلية[2]. ورغم عدم تطرق علماء النفس لموضوع الآخر بشكل مباشر، إلاَّ أنَّ ذلك لا يمنع "أنَّ نشأة الأنا رهينة بوجود الآخر"[3].

وفي **علم الاجتماع** يتم دراسة "الأنا" من خلال علاقاته بمحيطه المتمثلة في الآخر، ولهذا عُرِّف الأنا بأنَّه " فردٌ واعٍ لهويته المستمرة ولارتباطه بالمحيط"[4]. ذلك أنَّ المحيط يؤثر في الإنسان ويتأثر به، فـ "الأنا" يتشكل ويتكوَّن من خلال تشابك العلاقات داخل المجتمع، والتي في غيابها "لا تستطيع الإنسانية أن تستمر، لا أخلاقياً ولا مادياً"[5]. وبالتالي فـ"الأنا" لا يحقق ذاته إلاَّ من خلال تواجد الآخر والانسجام معه من خلال نسيجٍ من العلاقات معه، والتي بها يتحقَّق التكامل الاجتماعي، فأغلب نظريات "الأنا" و"الذات" تتركز على إدراك الفرد لكيفية رؤية الآخرين له، وعلى مقارنة نفسه بالأنماط الاجتماعية الموجودة

---

(1)- سيلامي، نوربير، المعجم الموسوعي في علم النفس، تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2001، 1122/3.

(*)- كارل غوستاف يونغ carl jung(1875- 1961م)، عالم نفس سويسري، مؤسس علم النفس التحليلي، من أعماله: "دور اللاشعور"، و"معنى علم النفس للإنسان الحديث". انظر: طرابيشي، جورج، معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، د.ت، ص266.

(**)- ينقسم العلماء إلى قسمين في النظر إلى مفهومي "الأنا" و"الذات"، فتذهب ثلة منهم إلى أنَّ هناك اختلاف بين الأنا والذات، في حين يرى الآخرون أنَّهما يعبران عن شيء واحد. فمن يميزون يعتبرون الذات "هي الشخص كليته"، والأنا "هي مرجع نفسي تحدده وظائفه"، وبتعبير آخر فإنَّ الأنا هو ذلك الجزء من الشخصية (نواة الشخصية)، النظام النفسي الذي يتصل بالعالم الخارجي، وهو المسؤول عن تنظيم السلوك وضبط الانفعالات، والذات هي تقييم الفرد لقيمته كشخص؛ أي تقييم الشخص لنفسه، وحسب أصحاب هذا الاتجاه فإنَّ الذات تتكون بواسطة الأنا، معنى هذا أنَّ الذات من صنع الأنا، فهي تكتسب وتتكوَّن بواسطة الأنا، وهو ما أشار إليه وليم جيمس وكذا غوستاف يونغ. في حين يرى الاتجاه الآخر أنَّ الأنا والذات مرادفان يؤديان المعنى ذاته، وهو رأي فرويد. انظر: سيلامي، نوربير، المعجم الموسوعي في علم النفس، 311/1. فهمي، مصطفى، التوافق الشخصي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1979، ص80. زروق، أسعد، موسوعة علم النفس، مراجعة عبد الله الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987، ص125.

(2)- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص100.

(3)- طه، فرج عبد القادر، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار غريب، مصر ط2، 2003م، ص5.

(4)- أسعد، ميخائيل إبراهيم، شخصيتي كيف أعرفها؟، دار الأفاق الجديدة، لبنان، ط3، 2003، ص70.

(5)- بن نبي، مالك، ميلاد مجتمع، من كتاب مشكلات الحضارة، دار الفكر، سوريا، د.ط، 2000، 94/1.

من حوله، وحسب نظرية **أدلر**[*](Adler) في فهم شخصية الفرد، فإنَّه لا يمكن فهم "أنا" الفرد وذاته إلاَّ في ضوء مشاركته وتفاعله مع غيره من أعضاء المجتمع[1]. هذا وقد سعت ثلة من العلماء في بداية النصف الثاني من القرن العشرين في إبراز الدور الاجتماعي للأنا، منهم **هاري ستاك سوليفان**[**] (Harry Stack Sullivan)، الذي قال بأنَّ "الأنا" او الشخصية كيانٌ فرضيٌّ خالصٌ، لا يمكن ملاحظته أو دراسته بمعزلٍ عن المواقف المتبادلة مع الآخرين، كما أنَّه لا يمكن تخيُّل "الأنا" أو الشخص معزولاً عن المجتمع[2]. وبالتالي "فإذا استطعنا أن نتصور الأنا قوَّةً من بين القوى التي توجد في مجال سلوكنا فيمكن تصور النحن قوَّةً من بين القوى، تضم الأنا بحيث يصبح جزءاً من الكل ولا يقوم كقوَّةٍ مستقلةٍ"[3]. وعليه فإنَّ العامل الاجتماعي يعدُّ عاملاً مهماً في تكوين "الأنا" وبنائها.

وأمَّا في **الفكر العربي** تعدُّ الأنا "مجموعة من القيم والمبادئ التي جاء بها الدين الإسلامي، فحينما نستخدم مصطلح الأنا أو الذات، فإنَّ المقصود من ذلك هو القيم المعيارية المتعالية على الزمان والمكان، مع تجربة إنزال تلك القيم المعيارية المطلقة على الواقع النسبي الثابت والمتغير"[4]. حيث تمثل "الأنا" الذات العربية الإسلامية بكل ما تنطوي عليه من موروثٍ يشكِّل هويَّة تلك الأنا ويحافظ عليها، من تاريخٍ وثقافةٍ ودينٍ وأخلاقٍ وغيرها...، في حين تعني "الأنا" في **الدراسات الأدبية** وفي الشعر خاصةً الأنا الفاعلة للشاعر المتكلم المفرد أو الضمير الشخصي له، حيث كانت "الأنا" معادلاً رياضياً فعلياً للناطق، ما جعل

---

[*]- ألفريد أدلر(Alfred Adler)، (1870 - 1937م)، هو طبيب عقلي نمساوي، مؤسس مدرسة علم النفس الفردي، اختلف مع فرويد وكارل يونغ على أنَّ القوة الدافعة في حياة الإنسان هي الشعور بالنقص، والتي تبدأ حالما يبدأ الطفل بفهم وجود الناس الآخرين، والذين عندهم قدرة أحسن منه للعناية بأنفسهم والتكيف مع بيئتهم. انظر: مجموعة من الباحثين، معجم الفلاسفة الأمريكان من البرجماتيين إلى ما بعد الحداثيين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015م، ص123.

[1]- المليجي، حلمي، علم نفس الشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، 2001، ص91.

[**]- هاري ستاك سوليفان (Harry Stack Sullivan) ولد في 21 فبراير 1892 في نوريتش(نيويورك)، وتوفي في 14يناير 1949 في باريس(فرنسا)، هو طبيب نفسي أمريكي ترتكز نظرياته في التحليل النفسي على الملاحظة المباشرة للظواهر المادية والملموسة، والتي يمكن التأكد من صحتها عمليًا، وذلك على عكس منهج سيغموند فرويد وتابعيه، الذي يعتمد على الآراء النظرية عن العقل الباطن.

[2]- بكري، علاء الدين، الأنا، نقلا عن موقع الموسوعة العربية،: http://www.arab- ency.com/index.php!module بتاريخ: 2020/10/23، الساعة: 16:52.

[3]- سويف، يوسف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، د.ط، 1959، ص139.

[4]- محفوظ، محمد، إشكالية الأنا والآخر في الفكر العربي المعاصر، صحيفة الرياض، ع1764، 2008، نقلا عن موقع: http:// www.alryadh.com ، بتاريخ: 2020/10/22، الساعة: 21:33.

"أنا" الشاعر تحتل موقعاً محورياً من النص داخل القصيدة العربية التقليدية، يدير من خلالها الشاعر دفَّة الكلمات بما يخدم مصالحه ويحقق رغباته[1]، ولعلَّ ما فرض وجود "أنا الشاعر" وجوداً مركزياً هو ارتباط القصيدة العربية ارتباطاً وثيقاً بالرؤية الغنائية، ما جعله يجر إليه لغة القصيدة وصورها وأنساقها، لما في طغيان الأنا من تمركزٍ إزاء الموضوع المندرج عادةً في غرضٍ عامٍ، أو معنىً شائعٍ أو صورٍ نموذجيةٍ، وأوزانٍ مناسبةٍ للموضوع، وحتىَّ اقتراح مدخلٍ (أو مطلعٍ) مناسبٍ، وتخلُّصٍ فذٍّ وخاتمةٍ أو بيت قصيدٍ. إلاَّ أنَّ تكرُّس الغنائية في القصيدة العربية التقليدية، القائمة على تكرار الموضوعات، وإثقال اللغة بفضاءات المجاز، والصور المشحونة بالانفعال الوجداني العاطفي، والهيجان الصوري والإيقاعي، نتج عنه احتكار أنا الشاعر لمساحة الملفوظ في القصيدة المعبِّرة عن الانفعال الوجداني والعاطفي له، ممَّا جعل حوار الآخر والعالم والأشياء مفقوداً[2]. ويبرر عز الدين إسماعيل طغيان "الأنا" على حساب "الآخر" في القصائد الغنائية، بأنَّ "الشعر الغنائي كان لصيقاً بـ "الأنا"، وليس في وسع أحدٍ أن يحصي أبيات الشعر التي تبدأ بالضمير "أنا"، وطوال الزمن كانت هذه "الأنا" تميل إلى شخص الشاعر، صاحب القصيدة، إلى أن استطاع النقد الحديث أن يفك هذا الاشتباك فيقصل بين "أنا الشاعر" و"الأنا الشعرية"؛ أي "الأنا" التي تتكلم في القصيدة وكأنَّها "أنا" أخرى تختلف في قليلٍ أو كثيرٍ عن "أنا الشاعر" "[3]. وبهذا تعدُّ "الأنا الشاعرة –بوصفها فاعلاً شعرياً نائباً عن الشاعر في ميدان العملية الشعرية– المركز البؤري الأساس والجوهري، الذي يجب فحصه ومعاينته وتأويله حين يتعلق الأمر بأيِّ إجراءٍ قرائيٍّ يناور ويغامر باقتحام عالم القصيدة"[4]. وما تركيزنا على الشعر في تعريفنا للأنا في هذه الجزئية إلاَّ لكون الدراسة تختص بالاشتغال على النص الشعري وهذا في حقيقة الأمر ينسجم مع التوجيهات لمنهجية لهذا البحث.

وللوقوف على تفاصيل مفهوم "الأنا" لا مناص من الوقوف على مقابلها، وهو مفهوم الآخر.

---

[1]- قلعةجي، إسماعيل، صوت الأنا في الشعر الجاهلي، نقلا عن موقع: فور آداب، http://www.4adab.com/en/archive/index.php/t- 21247.html، بتاريخ: 23/10/ 2020، الساعة: 17:56.

[2]- الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص30.

[3]- إسماعيل، عز الدين، الأنا والأنا، ورقة عمل عن كتاب جدلية الذات والآخر في الثقافة العربية (أبحاث وأوراق عمل)، مركز الدراسات الإنسانية والمستقبليات، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 2002، ص58.

[4]- عبيد، محمد صابر، رؤيا الحداثة الشعرية نحو قصيدة عربية جديدة، منشورات امانة عمان الكبرى، عمان، 2005، ص45.

- **الآخر**

يعدُّ مفهوم الآخر (The other) مفهومٌ متعدِّد المعاني، ومختلفٌ باختلاف وجهات النظر والرؤى البحثية فلسفياً ونفسياً حوله، رغم أنَّ ثمَّة اتفاقٌ على أنَّ هذا الآخر أو الغير مجاوزٌ لمعنى الأنا أو الهو؛ بحيث تنحصر دلالته في المفهوم الشائع في معنى الآخر أو الغير المتميز عن (الأنا) أو الذات الفردية –أي هو كل ما ليس أنا–، سواء كان هذا الآخر ذاتاً فرديةً (أنت)، أو كان ذاتاً جماعيةً بشقَّيها، مثل الذات الجماعية التي تنتسب إليها ذات الفرد وهي (نحن)، أو الذات الجماعية المقابلة للجماعة التي تنتمي إليها ذات الفرد، وهي آخر الآخر (هم)، والتي إمَّا تكون ذاتاً جمعيةً لصديقٍ أو لعدوٍّ[1]. فالآخر هو "أنا" أخرى منظورٌ لها من قبل الـ "أنا"، فكل ذاتٍ تتحوَّل من "أنا" إلى "آخر"، وهذا راجعٌ إلى زاوية النَّظر التي تُلاحَظ منها، وقد وردت عدَّة تعريفاتٍ تحدِّد مفهوم "الآخر"، وفيما يأتي تفصيل ذلك:

- **الآخر/ لغة**

وردت كلمة "الآخر" في لسان العرب بمعنى "أحد الشيئين، وهو اسمٌ على أَفْعَل ... والآخر بمعنى غير، كقولك رجلٌ آخَر، وثوبٌ آخَر وأصله أفْعل من التأخُّر، فلمَّا اجتمعت همزتان في حرفٍ واحدٍ استُثقِلتا، فأُبدلت الثانية ألفاً لسكوتها وانفتاح الأولى قبلها، وتصغير "آخر" "أُوَيْخَر"، والجمع آخرون، ويقال: هذا آخر وهذه أخرى في التذكير والتأنيث..."[2]، وقد ذُكرت لفظة "آخر" في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ فَإِنْ عُثِرَ عَلَىٰٓ أَنَّهُمَا ٱسْتَحَقَّآ إِثْمًا فَـَٔاخَرَانِ يَقُومَانِ مَقَامَهُمَا مِنَ ٱلَّذِينَ ٱسْتَحَقَّ عَلَيْهِمُ ٱلْأَوْلَيَٰنِ فَيُقْسِمَانِ بِٱللَّهِ لَشَهَٰدَتُنَآ أَحَقُّ مِن شَهَٰدَتِهِمَا وَمَا ٱعْتَدَيْنَآ إِنَّآ إِذًا لَّمِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾[3]، قال الفراء: معناه آخران من غير دينكم من النصارى واليهود[4]. والمفهوم ذاته في تاج العروس: "أحد الشيئين وبمعنى غير، كقولك رجلٌ آخر، و وثوبٌ آخر، ثم صار بمعنى المغاير"[5]. لهذا جاء تعريف الآخر بأنَّه: "المغاير للشيء،

---

[1]- عباس، خضر، الأنا والآخر بين الفلسفة والسيكولوجيا، نقلا عن موقع:
https://drabbass.wordpress.com/2013/01/16، بتاريخ: 10/20/ 2020، الساعة: 10:15.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (آخر)، 87/1 .

[3]- سورة المائدة: الآية 107.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (آخر)، 13/4.

[5]- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، 34/10.

ويراد به ما سوى الشيء ممَّا هو مختلف أو متميِّز عنه"[1]. قال المتنبي:

ودَعْ كُـلَّ صـوتٍ غيـر صـوتي فـإنَّني أنـاَ الصَّـائح المحكـيُّ والآخـر الصَّـدى[2]

ومن خلال ما سبق يتبيَّن أنَّ "الآخر" ليس له دلالةٌ في التراث القديم سوى "الغيرية". وأوَّل من نصَّ على الغيرية صاحب (تاج العروس)، وإنَّما اكتسب المصطلح دلالته وغناه من الدراسات النقدية الحديثة التي جعلت منه محورٌ لها[3]. وبالتالي فـ "الآخر" يأتي بمعنى الغير والمخالف.

- **الآخر/ اصطلاحا**

تتعدَّد الكلمات الدالة على ما يقابل "الأنا"، مثل "اللاأنا"، و"الآخر"، "الهو"، و"الغير"، وهي دوال تتقارب وتختلف فيما بينها من جهة، وتختلف من جوانب أخرى.

ففي **المنظور الفلسفي** يعدُّ الإنسان كائناً اجتماعياً بطبعه، ليس بمقدوره العيش بمفرده دون تواصله مع الآخرين، فالآخر يأتي بمعنى صفة كل ما هو غير أنا، وفكرة الآخر بمعنى غير الأنا مقولة إبستمولوجية ملخصها الإقرار بوجودٍ خارج الذات العارفة؛ أي كينونات موضوعية[4]. ويربطه **هيدجر** (Martin Heidegger)[*] بالسقوط، فهذا الآخر قد رمي به في هذا العالم، غير أنَّه لا يملك سوى التسليم به، فـ"بغيره ما كان يمكن وجود أن يكتشف لنفسه، ولولاه لظل وجودي في إمكانات الوجود لا نهاية لها، أي سقوطي هو الذي حدَّدني وبتحديدي تحقَّق وجودي العيني"[5]. فالعلاقة مع الآخر ضرورةٌ من ضرورات الوجود، ويمكن للمرء من خلال الآخر أن يكتشف نفسه ويقف على قدراته، وهو مذهب **سارتر** (Jean-

---

[1]- وهبة، مراد، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، ط1، 2007م، ص45.

[2]- المتنبي، شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، ض407هـ- 1987م، 3/2.

[3]- التريّسي، عبد الله طاهر، ثنائية الأنا والآخر (الصعاليك والمجتمع الجاهلي)، مجلة التراث العربي، دمشق، ع120- 121، كانون الثاني، نيسان، 2011م، ص173.

[4]- انظر: الحداد، عباس يوسف، الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجا، دار الحوار، سورية، ط2، 2009م، ص281.

[*]- مارتن هيدجرMartin Heidegger (1889- 1976م)، فيلسوف ألماني، من أعماله: الوجود والزمن. انظر: مقدمة كتاب هيجر، مارتن، الكينونة والزمان، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، د.ت، ص1.

[5]- البدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية، النهضة المصرية، مصر، ط2، 1966م، ص85، 86.

Paul Sartre) [*]إذ يقول: " الآخرون هم أساساً الأهم فينا كي نتعرَّف على ذاتنا"[1]، ويقول أيضاً: "...أنا محتاج إلى الآخر لأكون ما أنا عليه"[2]. ويرى **فوكو** (Michel Foucault)[**] أنَّ الآخر "متعلق بالذات تعلقاً لا فكاك منه شأنه في ذلك ارتباط الحياة بالموت"[3].

ومن منظور **علم النفس** فإنَّ "لفظ (الآخر) أو(الغير) مقابل للفظة (أنا)، فكل ما كان موجوداً خارج الذات المدركة أو مستقلا عنها كان غيرها، ونحن نطلق على الشيء الموجود خارج الأنا، اسم اللاأنا أو الآخر، فالأنا إذن هي الذات المفكّرة، والموضوع الخارجي هو الآخر"[4]. فكل ما هو ليس أنا هو آخر، فالآخر يشير إلى مجموعةٍ من السمات والسلوكات الاجتماعية والنفسية والفكرية التي تنسبها (ذات) —فرد أو جماعة– إلى آخرين، لتبيِّن أنَّهم غيرها، أو أنَّهم لا ينتمون إليها عرفاً أو طبعاً[5]. ويرى **جاك لاكان** (Jacques Lacan)[***] أنَّ "المرء لا يتشكَّل كفردٍ دون علاقةٍ تربطه بالآخر، فالطفل حين يرى صوراً في المرآة فإنَّه لايزال يستبدل صورة الآخر هذه بنوعٍ من (الأنا)، ولكنَّه تدريجياً يدرك أنَّ الصورة محض صورةٍ خارجيةٍ بالنسبة للذات... وتتحوَّل الصورة إلى علاقةٍ للأنا، وهذه هي مرحلة نظام الرمز (صورة في المرآة

---

[*] – جان بول سارتر Jean- Paul Sartre (1905– 1980م)، فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي كاتب سيناريو وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي، من أعماله: "الوجود والعدم"، "نقد العقل الجدلي"، ومجموعة قصص قصيرة مثل: "الحائط" وروايات مثل: "الغثيان"، وثلاثية "طرق الحرية"، ومسرحية: "الذباب"، "الغرفة المغلقة"، "العاهرة الفاضلة"، "الشيطان والله الصالح"، و"مساجين ألتونا ". انظر: بابتي، عزيزة فوال، موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين، 329/2.

[1]- عازار، عبد الله، الآخر حسب سارتر وظاهرية ميرلوبونتي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع86، 87، مارس 1991م، ص106.

[2]- المرجع نفسه، ص108.

[**]– ميشال فوكو Michel Foucault (1926 –1984) فيلسوف فرنسي، يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالبنيويين ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه "تاريخ الجنون". انظر: بابتي، عزيزة فوال، موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين، 290/2.

[3]- الرويلي، ميجان، البازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط5، 2007م، ص22.

[4]- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، 131/2.

[5]- انظر: الذويخ، سعد الفهد، صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الاموي حتى نهاية العصر العباسي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 1430هـ/2009م، ص9، 10. عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، دار نوبار للطباعة ط3، 2003م، ص68.

[***]– جاك لاكان Jacques Lacan (1901 –1981)، محلل نفسي فرنسي، اشتهر بقراءته التفسيرية لفرويد ومساهمته في التعريف بالتحليل النفسي الفرويدي في فرنسا في الثلاثينيات من هذا القرن، وبالتغيير العميق الذي أحدثه في مفاهيم التحليل النفسي ومناهجه. انظر: بابتي، عزيزة فوال، موسوعة العرب والمسلمين والعالميين، 11/4.

رمز أو علاقة أو دال يشير إلى الأنا)"[1].

ومن منظور **علم الاجتماع** فإنَّ مصطلح "الآخر" مرتبط بمفهوم "الأنا"، فالحديث عن الآخر اجتماعياً لا يكون إلاَّ بوجود الاختلاف والغيرية بين الجماعات الإنسانية، لأنَّ "طبيعة التفاعل الاجتماعي بين الأفراد ليست بالعملية البسيطة، فهي على درجة عالية من التعقيد، لكثرة المتغيرات التي تؤثر في عملية التفاعل الاجتماعي بخصائص الأفراد المعنيين بالأمر، وتعلقهم بالبيئة المحيطة، فالآخر حضورٌ دائمٌ عند الذات في جميع مراحل الحياة، كما أنَّ حضوره في هذا ليس شيئاً عارضاً، لكنَّه في الوقت نفسه ليس شيئاً ثابتاً باستمرار؛ بل تتغير خصائصه تبعاً لتغير الظروف والمواقع التي يتواجد فيها، إذ يمكن أن يكون في ذلك فرداً أو جماعةً، كما يمكن أن يكون معروفاً للذَّات وقريبٌ منها، كما يمكن أن يكون بعيداً عنها"[2]. ف "الآخر" هو الكليَّة التامَّة التي تقودنا إلى فهم طبيعة علاقة الإنسان بنفسه وبيئته ومحيطه ومجتمعه، أي كل ما يقع خارج الذات، أو ما يختلف عنها من مادَّةٍ ومعنىً، كما يقدِّم بدوره صورةً عنها من خلال تعامله معها على النَّحو الذي يتجلَّى فيه السلوك[3]. وعليه فإنَّ "الآخر" هو جملةٌ من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها الفرد أو الجماعة إلى الآخرين الذين هم خارجها.

2.2.1/ علم الصورة/ الصورائية

علم الصورة (الصورائية): هي أحد فروع الأدب المقارن، وأحدث مجالات البحث فيه وأهمِّها، كونها تهتم بالعلاقات بين الشعوب واحتكاكها وتواصلها الثقافيّ، فهي تسعى إلى دراسة صورة البلد الأجنبي وتجلياتها في الأعمال الأدبيَّة، ممَّا يسمح بإجلاء الغموض الذي يعتري الصور الخاطئة التي تقدِّمها الأمم لغيرها نتيجة سوء الفهم وقلَّة الاطِّلاع، وعدم الوقوف على الحقائق، فهي العلم "الذي يُعنى بدراسة الصور الثقافيَّة التي رسمتها الشعوب عن بعضها، المنبثقة تحت وطأة غياب أو المتسربة من مسكوتٍ عنه، وتهتم برصد انطباعات المجتمعات الرابضة في مخيال الوعي الجمعيّ، التي تنمُّ على أنساق معرفيَّةٍ عامَّةٍ"[4]، والصورة قبل كل شيءٍ

---

[1]- الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص231.

[2]- لبيب، الطاهر، صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية لعلم الاجتماع، بيروت، ط1، 1999م، ص419.

[3]- التريسي، عبد الله طاهر، ثنائية الأنا والآخر (الصعاليك والمجتمع الجاهلي)، ص173.

[4]- انظر: الحمداني، نوافل يونس، الصورلوجيا في السرد الروائي عند مهدي عيسى الصقر، مجلة ديالي، ع 55، 2012م. رايس رشيد، صورة الجزائر والجزائري في الكتابات النثرية الفرنسية خلال القرن التاسع عشر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004م، ص12.

"لغة.. فعل ثقافةٌ وممارسةٌ إنسانيةٌ (متعلقة بالإنسان) للتعبير عن الهوية والغيرية في الوقت نفسه"[1]، وهي أداةٌ للتعبير عن الآخر والتواصل معه، فهي "نتاجٌ من إنتاجات المخيِّلة والحس الإبداعيِّ"[2]، تتمظهر في النصوص الأدبية بعدِّها "إدراكٌ منفتحٌ على العالم والأشياء من منظور وعي الراوي"[3]، الذي يحمل موقفاً تجاه الأمور، يجسِّده في الصور التي تشكِّل بها عمله الأدبيّ. ويشكِّل الآخر أو الأجنبيّ موضوعاً لهذه الصورة التي تجسِّده وترسمه وفقاً لما تعبَّأ به من معطياتٍ فكريَّةٍ، وثقافيَّةٍ، واجتماعيَّةٍ، ذلك أنَّ كلَّ "صورةٍ هي ترجمةٌ للآخر"، هذا الآخر الذي ليس فقط القريب أو البعيد عنَّا، وإنَّما المختلف معنا من حيث المكان والزمان، على أنَّ هذا الاختلاف هو ما يلاحظه الأديب، إذ يرى عند الآخر ما ليس فيه؛ وبالتالي يهتم بتصويره ولفت الانتباه إليه، حتى يغدو مظهراً مهماً يطبع صورة هذا الآخر، وإن كانت دراسة الصور تهتم –في أغلب الأحوال– ليس بالأشياء والمظاهر الخارجية، وإنَّما برؤية الأديب المصور لهذه الأشياء، وموقفه من الأشخاص، بمعنى أنَّ الصورة لا تُعنى بتقديم الحقائق والوقائع كما هي، وإنَّما بجملة الاحكام والأحاسيس تجاه هذا الآخر. ولو كان خلاف ذلك لكنَّا في غنًى عن الادب، واجهنا لكتب التاريخ وعلم الاجتماع التي تتوافر على أدقِّ المعلومات عن الشعوب وعاداتها ومظاهر حضارتها[4].

والصورة نوعان إمَّا فرديَّةٌ أو جماعيَّةٌ، إذ تقدِّم الأولى موضوعاً معيَّناً يميِّز أمَّةً من الأمم، يُعنى بها أديبٌ ما، تبرز من خلال دراسة شخصيَّةٍ هذا الأديب، والاطلاع على حياته ومؤلفاته الأدبيَّة في حين تهتم الثانية بظاهرةٍ طبيعيَّةٍ اجتماعيَّةٍ أو تاريخيَّةٍ، خاصَّةٍ ببلدٍ معيَّنٍ ضمن أدب بلدٍ آخر[5]. وكثيراً "ما تتغلب العناصر الموضوعيَّة لتمنحنا صورةً مغلوطةً عن الآخر، لأنَّ الأجنبيّ لا يقدم لنا صورة البلد الذي يتناوله مثلما هي عليه، وإنَّما مثلما يريدها أن تكون، انطلاقاً من خلفياتٍ نفسيَّةٍ، ثقافيَّةٍ، واجتماعيَّةٍ معيَّنةً"[6]. وقد ظهر

---

(1)- باجو، دانييل هنري، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997م، ص92، 93.

(2)- أفاية، نور الدين محمد، المتخيل والتواصل– مفارقات العرب والغرب– ، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1993م، ص7.

(3)- حليفي، شعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص161.

(4)- علوش، سعيد، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي– دراسة مقارنة– ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص178.

(5)- المرجع نفسه، ص178.

(6)- المرجع نفسه، ص178.

علم الصورة في المدرسة الفرنسية مع جان ماري كاريه (J.M Carre)، كما أخذه ماريوس فرانسوا غويار (M.F Guyard)، وهو أحد أقطاب الأدب المقارن في فرنسا، ودافع عنه في كتابه "الأدب المقارن" عام 1951م، ومن ثمَّ أخذ هذا النوع من الدراسات يتطور بشكلٍ سريعٍ.

1.2. 3/ المثاقفة

يعدُّ مصطلح **المثاقفة** من المصطلحات المؤسِّسة للعلاقة بين الثقافات التي تأخذ أوجهًا مختلفة ومتنوعة؛ حيث يعدُّ الاتصال والتبادل والتفاعل من أهم أوجه هذه العلاقة، التي تنبني على الحوار والتواصل الفكري الذي يحقق التفاهم والتقدم، ويعود بالنفع على تطور المجتمعات. بيد أنَّ هذا التفاعل أصبح يحمل في طياته التبعية والغزو، بهدف السيطرة والتحكم في الشعوب المستضعفة من طرف شعوب أخرى قوية، وفيما يأتي نتطرق لمفهوم المثاقفة:

- **المثاقفة/ لغة**

المثاقفة (acculturation)، على وزن (مفاعلة)، مشتقةٌ من الفعل "**ثَقِفَ**"، وتأتي في **كلام العرب** على عدَّة معانٍ، منها: الحَذَقُ، يقال: ثَقِفَ الشيءَ؛ أي حَذَقَه، ورجلٌ ثَقِفٌ: رجلٌ حاذِقٌ فَهِمٌ، ذو فطنةٍ وذكاءٍ. ومنها الأخذ والظفَر[1]، قال تعالى: ﴿ فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي ٱلْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِم مَّنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ ﴿٥٧﴾ ﴾[2]، وقوله: ﴿ إِن يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا۟ لَكُمْ أَعْدَآءً وَيَبْسُطُوٓا۟ إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَأَلْسِنَتَهُم بِٱلسُّوٓءِ وَوَدُّوا۟ لَوْ تَكْفُرُونَ ﴿٢﴾ ﴾[3]. وصيغة (مفاعلة) في اللغة العربية تفيد المشاركة. وبهذا المعنى، ارتبط مفهوم المثاقفة لغة بالغلبة والفطنة وإدراك الشيء.

- **المثاقفة/ اصطلاحا**

عُبِّر عن المثاقفة في الفكر الغربي في معجم **كازمرسكي** (Kazimirski): عن معنى الصراع الذي لا تتساوى أطرافه[4]. وتعني: "علاقة بين ثقافة متفوقة، وثقافة مختلفة"، فالمثاقفة الغربية باعتبارها ثقافة غالبةً

---

[1]- انظر: ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (ثَقِفَ) 9/19.

[2]- سورة الأنفال: الآية 57.

[3]- سورة الممتحنة: الآية 2.

[4]- Dictionnaire Arabe- Français T1 lutter avec un autre à qui e a montrera plus ingénieux plus intelligent.

(نقلا عن: لبصير، نور الدين، المثاقفة بين غياب الأنا وحضور الآخر، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب واللغات، ع20، جوان 2018م، ص99).

عمدت لتصدير ثقافتها عبر ترسانةٍ إعلاميَّةٍ تكرس الاستعلاء والغلبة، وتمارس إرهابًا فكريًّا، وغسيلاً عقليًّا منظمًا يزلزل القيم، ويتلاعب بالعقول، لهذا يرى **شكري عياد** أنَّ هذا مفهومٌ استعماريٌّ للتغيُّر الحضاريِّ قدَّمته الأنثروبولوجيا الحضاريَّة الغربيَّة؛ وهو الفكر الذي ظلَّ سائداً في ظلِّ هيمنة المركزيَّة الأوربيَّة، هيمنة الخطاب ما بعد الكولونياليِّ الذي يضاعف تبعات الاستتباع والاستقطاب، فالمثاقفة الحضاريَّة أثَّرت في الهيمنة والتغطية على الخصوصيات الثقافيَّة، وعناصر الهُويَّة القوميَّة، وانقلاب المفهوم بين مقولتي الأقوى والأضعف، والغالب والمغلوب...، كل ذلك أدَّى بالفكر الغربيِّ في عمليَّة المثاقفة إلى تقسيم العالم إلى ثنائيَّةٍ قطبيَّةٍ (نحن/ هم)، هذا التصور المشبع بالهيمنة والقهر، والتعالي والاعتزاز، وتحقير الآخر أفضى إلى اجتثاث شروط المثاقفة، وفرض مرجعٍ ثقافيٍّ وحيدٍ يحق للإنسان المتفوق إخضاع الآخر، والتصرف فيه[1].

وإذا رجعنا إلى أوَّل ظهور لمصطلح (المثاقفة) (Acculturation)، فقد كان أنثروبولوجيو أمريكا الشمالية سباقون إلى استحداثه، حيث تعود أول نشأة لهذا المصطلح إلى عام 1880م على يد الأمريكي **جون ويسلي باول**[*] (John Wesley Powell)، في حين كان الإنجليز يؤثرون استعمال مصطلح (التبادل الثقافي) (exchange Cultural)، أمَّا الإسبان فقد كانوا يميلون إلى اعتماد مصطلح (المناقلة الثّقافية) (Transculturation)، بينما فضَّل الفرنسيّون التَّعبير عنه بمصطلح (تداخل الحضارات) (Interpénétration des civilisations)، غير أنَّ مصطلح أمريكا الشّماليّة "المثاقفة" (Acculturation) هو الذي فرض انتشاره وتداوله في نهاية المطاف[2]. وقد تطور هذا المفهوم ليعبِّر على التَّفاعل بين ثقافاتٍ مختلفةٍ في التأثير والتأثر، وفي التَّمثل والتَّبادل؛ وبالتالي الاقتباس المتبادل بين الثقافات[3].

وقد عمل الأنثروبولوجي **ملفيل جون هيرسكوفيتش** (JeanHerskovits Melville) على اقتراح تعريفٍ لمصطلح المثاقفة، إذ يقول: "L'acculturation comprend tous les phénomènes résultant d'un contact direct continu entre des individus appartenant à deux cultures différentes, et les changements qui en résultent dans les modèles

---

[1]- انظر: شبلر، هربرت. آ. المتلاعبون بالعقول، تر: عبد السلام رضوان، عالم المعرفة، الكويت ط1، 1992م. عياد، شكري، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط!، 1978م، ص22. عارف، ناصر حامد، الحضارة، المثاقفة، المدنية، ص78.

[*]- جيولوجي أمريكي ومتخصص في علم الأجناس (1834- 1902).

[2]- بوزرزور، سارة، الترجمة والمثاقفة، مجلة البدر، مج 09، ع 07، منشورات جامعة بشار، الجزائر، 2017، ص 209- 210.

[3]- إريكا فيشر ليشته، من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة، تر: خالد أمين، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 22، طنجة(المغرب)، ط1، 2016 م، ص 14.

culturels d'origine de l'un ou des deux groupes"[1]. في حين يعرفها عالم الاجتماع والأنثروبولوجي الفرنسي **روجيه باستيد**[*] (Roger Bastide) بأنَّها: " L'acculturation est l'étude des processus qui se produisent lorsque deux cultures se trouvent en contact et agissent et réagissent l'une sur l'autre"[2]. وعليه فالمثاقفة تحمل معنى المشاركة؛ التي تقوم على العلاقات التفاعليَّة التبادليَّة بين المتثاقفين، تتيح لكل طرف الانفتاح على ثقافة الآخر، مع الأخذ بعين الاعتبار عدم الاندماج بشكل كلي في ثقافته، أو الانغلاق على الثقافة الأم بشكل مطلق، بغية المساهمة في تحقيق نهضةٍ حضاريَّةٍ مشتركةٍ.

من خلال ما سبق ذكره، يمكن القول إنَّ فعل المثاقفة حتمي الحدوث، لأنَّه من المستحيل أن تعيش الثقافة مغلقة، لأنَّ المسألة تتعلق بالإنسان وما يحيط به، ومن هنا يصعب عليها أن تحيا ضمن نظام لغوي ورمزي بمعزل عن العالم وتحولاته الفكرية والعلمية والأدبية. وإذا كانت الثقافة فعلا تؤدي إلى قيام الحضارة وتضمن استمرار تطورها، فإنَّ المثاقفة تعمل على التفاعل بين الحضارات على مستوى الثّقافات.

وجاءت المثاقفة في الفكر العربيِّ لتعني "الأخذ والعطاء الثقافيَّ بين الذات والآخر المتعدِّد"، فهي تمثِّل "التفاعل بين الذات والآخر، من أجل صياغةٍ جديدةٍ تعكس رؤيةً تطوريَّةً وحضاريَّةً للعالم، وتلاقح ثقافاتٍ مختلفةٍ، تقوم على أساسٍ من الشراكة الضمنيَّة بين الأنا والآخر، بغية إنتاج معرفةٍ موضعيَّةٍ تهدف إلى الارتقاء بالإنسان، وشروط حياته، كما تُعنى بالتواصل الثقافيِّ بين الأمم، والثقافات، وهو ما ذهبت إليه الكثير من الكتابات الفكريَّة تختزل واقع تعايش الأنتروبولوجيَّة"[3].

---

[1]- Melville Jean Herskovits, Les Bases de l'Anthropologie Culturelle, Maspero, Paris, 1967, p 205.
(ملفيل جان هيرسكوفيتس، أسس الأنثروبولوجيا الثقافية، ماسبيرو، باريس، 1967، ص 205.). ترجمة التعريف: (تشمل المثاقفة جميع الظواهر الناتجة عن الاتصال المستمر المباشر بين أفراد ينتمون لثقافتين مختلفتين، وما يترتب عن ذلك من تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية عند إحداهما أو كليهما).

[*]- عالم اجتماع فرنسي (1898- 1974)، متخصص في الديانات الإفريقية. من مؤلفاته: "عناصر في علم الاجتماع الديني" (1935)، و"الديانات الإفريقية في البرازيل" (1960)، و"الأنثروبولوجيا التطبيقية" (1971). انظر: الموسوعة الحولية الاجتماعية، القاهرة، ط1، 105/2، 113.

[2]- Voir: Roger Bastide, «Acculturation», Encyclopædia Universalis [en ligne], http://www.universalis.fr/encyclopedie/acculturation/
(انظر: روجر باستيد، التثاقف). نقلا عن: بوزرزور، سارة، الترجمة والمثاقفة، ص210. ترجمة التعريف: (دراسة ما ينتج عن اتصال ثقافتين تتأثر وتؤثر إحداهما في الأخرى).

[3]- انظر: عارف، نصر محمد، الحضارة، المثاقفة، المدنية، (دراسة لمسيرة المصطلح ودلالة المفهوم)، منشورات المعهد العالي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، والدار العالية للكتاب الإسلامي، الرياض، ط2، 1995م، ص34.

4. 2.1/ الأنسنة

يُعدُّ مصطلح (الأنسنة) من المصطلحات الفلسفيَّة المعاصرة، التي تستخدم في سياقاتٍ فكريَّةٍ مختلفةٍ، وللمصطلح مجموعة مضامين ودلالاتٍ معرفيَّةٍ، وله حمولةٌ ثقافيَّةٌ، ويراد لهذه المضامين والدلالات أن تعطى صبغةً عالميَّةً.

- **الأنسنة/ لغة**

مصطلح (الأنسنة) هو تعريبٌ لمصطلح (Humanism)، وهو مشتقٌ من الكلمة اللاتينيَّة (Humanistas): وتعني تعهُّد الإنسان لنفسه بالعلوم الليبراليَّة التي بها يكون جلاء حقيقته، على أنَّه إنسانٌ مميَّزٌ عن سائر الحيوانات[1]. وعُرِّفت في المعجم الفلسفي لالاند بأنَّها: "مركزيَّةٌ إنسانيَّةٌ مُترويَّةٌ، تنطلق من معرفة الإنسان، وموضوعها تقويم الإنسان وتقييمه، واستبعاد كل ما من شأنه تغريبه عن ذاته، سواء بإخضاعه لحقائق ولقوًى خارقةً للطبيعة البشريَّة، أم تشويهه من خلال استعماله دونيًّا، دون الطبيعة البشريَّة"[2]. ويتطرق صاحب المعجم إلى صعوبة تحديد مصطلح الأنسنة قائلاً: "ندرك بسهولةٍ أنَّ هذه النزعة الأساسيَّة يمكنها أن تؤدي إلى مذاهب شديدة الاختلاف، ليس فقط حسب المجال الذي تنطبق عليه (جماليات أخلاقيَّة، معرفيات، تربويَّات)؛ بل أيضًا حسب المركزيَّة البشريَّة، وكونها معتمدةٌ فقط كمنهجٍ أو مرفوعةٍ إلى مستوى نسقٍ أو نظامٍ، حسبما يكون استبعاد الخارق للطبيعة البشريَّة، معتمدًا بصفةٍ مؤقتةٍ أو بصفةٍ نهائيَّةٍ"[3].

وقد وُجدت فكرة (الأنسنة) في العصر اليوناني مع (**بروتا غوراس**)، الذي يعدُّ الإنسان مركز الكون و"مقياسًا لجميع الأشياء"[4]، وهي العبارة التي استلهم منها (**سقراط**) جملته "اعرف نفسك بنفسك"[5]. فالعلوم بأنواعها والطبيعة الفيزيائيَّة للأشياء، لا يمكن معرفتها عند سقراط، لأنَّنا لا نعرف سوى أنفسنا[6]. وهناك من

---

(1)- الحفني، عبد المنعم، الموسوعة الفلسفيَّة، مكتبة مدبولي، القاهرة (مصر)، ط1، 1986م، ص71.

(2)- لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفيَّة، تر: خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط1، 1986م، 529/2.

(3)- المرجع نفسه، 529/2.

(4)- ديوازنت، ول، قصة الفلسفة، تر: فتح الله المشعشع، دار المعرفة، بيروت، ط6، د.ت، ص164.

(5)- الطرابيشي، جورج، معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2006م، ص366.

(6)- انظر: المرجع نفسه، ص170.

ينسب ظهور الأنسنة أو الإنسانيَّة إلى (**بترارك**) (Petrarque)، و(**ك. سلوتاتي**) (C.Salutati)، لتعني من يتعاطى الدراسات الأدبيَّة، موروث الفروع الليبراليَّة عند قدامى الكتاب اللاتينيين[1].

وممَّا زاد من التباس المصطلح أنَّ له ثُلَّة مصطلحاتٍ رديفةٍ، منها: مصطلح (الإنسانيَّة) و(الإنسانويَّة) و(النزعة الإنسانيَّة) و(المذهب الإنسانيُّ).

- **الأنسنة/ اصطلاحا**

ارتبط ظهور الأنسنة أو المذهب الإنسانيُّ في **الفكر الغربي** عمومًا بعصر الإصلاح الدينيِّ، وعصر النهضة في أوربا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين؛ حيث بدأ التحول في تلك الفترة من الدين إلى العلم، ومن الله إلى الإنسان، ومن الماضي إلى الحاضر والمستقبل. حيث ركز الإصلاح الدينيُّ في القرن السادس عشر مع (**مارثن لوثر**) (LUTHER. M) على الاعتراف بدور العقل، وزعزعة الأستاذيَّة العقائديَّة التي كانت تمارسها الكنيسة، فتمَّ رفض فكرة التوسط بين االله والإنسان، وتصدَّى

للتجارة بالغفرانات وسلطة البابا السياسيَّة، وشكَّك في الأصل الربانيِّ للبابويَّة، كما رفض القُدَّاس، وعقيدة تحويل القربان إلى جسد المسيح ودمه[2].

وتُعرَّف النَّزعة الإنسانيَّة في عصر النهضة بشكلٍ عامٍ بأنَّها: "الثقافة التي ميَّزت إيطاليا في القرنين الرابع والخامس عشر، والتي نقلت إنجازاتها الفريدة بعد ذلك إلى كافَّة سرايا أوروبا، وهي تتمثَّل في دراسة الأدب الإغريقيِّ واللاتينيِّ بوصفهما نمطًا مثاليًّا من التربية والحضارة، إنَّ الموقف الفكريَّ مركزيٌّ للترعة الإنسانيَّة هو الرجوع إلى أصالة نصوص القدامى"[3]. وعليه فهذه النزعة تُعنى بالإنسان وتجعل منه غايةً في ذاته، وهدفها هو تحقيق المثل الأعلى للإنسان في كل المجالات؛ أي أنَّ الإنسان هو محور الكون وبؤرة الاهتمام. ويعرفها (**هيدغر**) (HEIDEGGER)) بأنَّها" "ذلك التأويل الفلسفيُّ للإنسان، الذي يفسر،

---

(1)- MICHEL BLAY, Dictionnaire des concepts philosophiques, Larousse, CNRS. 2006, p 375.
(مايكل بلاي، قاموس المفاهيم الفلسفية، لاروس، CNRS. 2006، ص 375.)

(2)- اندريه ناتاف، الفكر الحر، ترجمة، رندة بعث، تدقيق، جمال شحيد، المؤسسة العربية للتحديث الفكري، دار المدى، دمشق، سورية، ط1، 2005، ص63.

(3)- MICHEL BLAY, dictionnaire des concepts philosophiques, op.Cit, P: 375
(مايكل بلاي، قاموس المفاهيم الفلسفية، ص: 375)

ويقوّم كليَّة الموجود انطلاقًا من الإنسان، وفي اتجاه الإنسان... هي تلك الفلسفة التي تضع الإنسان في مركز الكون عن قصدٍ ووعيٍ، وتعتقد من خلال تأويلات ميتافيزيقيَّةٍ معيَّنةٍ للوجود في إمكانيَّة تحرير قدراته، وتأمين حياته، والاطمئنان إلى مصيره، وتطوير وتنميَّة طاقاته الإبداعيَّة"[1]. فالأنسنة إذًا هي حركةٌ متفائلةٌ بقدرات الإنسان على العطاء، والتواصل والإبداع والإنتاج المستمر، عندما جعلت الحضارة الغربيَّة من الإنسان مركزًا للكون بأسره[2]. ومن أهم دعاة النَّزعة الإنسانيَّة: (**ديديه إيراسم**) (Erasme Didier)، الذي سوَّى بين الفلسفة واللاهوت كوسيلتين للمعرفة والبحث، و(ج.ب دولاميراندول) (Murandole La De. P.J)، وقد كان كتابه: (خطاب حول كرامة الإنسان)، بداية التأريخ لفكرة الإنسان باعتباره مركز الكون. و(لورنزو فالا) (Lorenzo Valla)، الذي دافع عن حرية الاختيار كحقٍ طبيعيٍّ للإنسان، و(سواريز) (Swariz)، والذي عرف بنظريته السياسيَّة التي عارض بها الحقوق الإلهيَّة للملوك، فالشعب مصدر السلطات، والحاكم ممثِّل الشعب وليس ممثِّل الله[3].

وعليه، فإنَّ النزعة الإنسانيَّة في الفكر الغربيِّ هي خروجٌ عن الدين في جانبيه: مثَّل الأوَّل النَّزعة الإنسانيَّة المؤمنة، يمثِّلها كل من (**كارل ياسبيرز**) (Karl Jaspers) الألماني، و(غابريل مارسيل) (MARCEL GABRIEL)، الفرنسي، و(إمانويل مونييه) (MOUNIER EMMANUEL)، و(بول ريكور) (Paul Ricoeur)، الفرنسي[4]. ومثَّل الثاني: النَّزعة الإنسانيَّة الملحدة، التي يمثِّلها (سارتر) (SARTRE. P. J)، و(هيدغر) (M HEIDEGGER.)، وهؤلاء تمرَّدوا على الله من أجل العناية بالإنسان، وهكذا شكَّلت النَّزعة الإنسانيَّة أو الأنسنة مدخلاً إلى التنوير الأوربيِّ، وأحد أعمدة الحداثة الغربيَّة، خاصةً أنَّ الأنسنة تتمفصل مع العقلانيَّة والعلمانيَّة والتاريخيَّة، فهذه العناصر تشكِّل جوهر الأنسنة، لأنَّ الاهتمام بالإنسان معناه إعطاء الأولويَّة لعقله في الإدراك والتمييز، وبناء الأحكام المعياريَّة، ومعناه أيضًا رفض كل أسبقيَّة دينيَّة أو ميتافيزيقيَّة، يمكنها أن تحدَّ من إبداعه وفعاليَّته في التاريخ[5].

---

(1)- هيدغر، ليفي ستروس، ميشال فوكو، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، تر: عبد الزراق الداوي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1992م، ص43.

(2)- خياط، ندى، مصطلح الأنسنة وتجلياته في الفكر المعاصر –دراسة تحليلية نقدية– ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز، ع6، مج28، 2020م، ص108.

(3)- انظر: حنفي، حسن، مقدمة في علم الاستغراب، ص175.

(4)- صالح، هاشم، مدخل إلى التنوير الأوربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص77.

(5)- كيحل، مصطفى، الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون، أطروحة دكتوراه في الفلسفة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة منتوري، قسنطينة، قسم الفلسفة، إشراف: إسماعيل زروخي، 2008م، ص53.

فالأنسنة بهذا المفهوم تمثّل قطيعةً حاسمةً مع كل نظرةٍ: لاهوتيّةٍ قروسطيّةٍ صادرت كيان الإنسان باسم الإيمان!، وتمثّل في الوقت نفسه تأسيسًا لفلسفةٍ جديدةٍ -لرؤيةٍ جديدةٍ-، تُحِل الإنسان محل المركز من الوجود، بعد أن كان من الوجود على هامشه . "[1]أي أنَّ الأنسنة مثل ما يقول **علي حرب** هي: " ثمرةٌ لعصر التنوير والانقلاب على الرؤية اللاهوتيَّة للعالم والإنسان، أي هي ثمرة رؤيةٍ دنيويَّةٍ ومحصِّلة فلسفةٍ علمانيَّةٍ ودهريَّةٍ، هذا المعنى فإنَّ الأنسنة هي الوجه الآخر للعلمنة"[2]. فما أنجزته الحداثة الغربيَّة هو كونها أحلَّت سيادة الإنسان وسيطرته على الطبيعة محل الذات الإلهيَّة وهيمنتها على العالم، وذلك عكس ما كان سائدًا في القرون الوسطى، من خلال استقلاليَّة الذات البشريَّة وتحرير عقلها أو روحها و"معنى استقلاليَّة الذات: تعامل الإنسان مع نفسه كذاتٍ واعيةٍ سيِّدةٍ، مريدةٍ وفاعلةٍ. وهذا هو مبدأ الذاتيَّة، أمَّا تحرير العقل والروح، فقد عنى احتلال العقل البشريّ، أي العقلانيّ مكانةً جديدةً، بوصفه الحاكم الأوَّل والمرجع الأخير في كل ما يختص بمعارف الإنسان وأعماله ومساعيه وجمل علاقاته بالطبيعة والعالم. وليست العقلانيَّة سوى ذلك أي القول بمرجعيَّة العقل وحاكميَّته"[3].

وأمَّا في **الفكر العربي** فيرى **هاشم صالح**[*] أنَّ **أركون** ابتكر مصطلح (الأنسنة) تعريبًا للمصطلح الغربيّ (Humanisme) للتفريق بين (الأنسنة) و(النَّزعة الإنسانيَّة)[4]. وحسب **أركون** فإنَّ المصطلح الذي يقابل كلمة (Humanisme) في اللغة العربيَّة هو مصطلح (الأدب) بالمعنى الكلاسيكيّ للكلمة، وليس بالمعنى الضيق المحدث، فالأدب في التراث العربيّ الإسلاميّ كان يعني الثقافة الواسعة الدالة على المجهود المبذول للرفع من الكرامة الإنسانيَّة[5]. وينطلق **أركون** من قناعةٍ مفادها أنَّ (النزعة الإنسانيَّة) في الثقافة العربيَّة الإسلاميَّة كانت سابقةً على (النَّزعة الإنسانيَّة) في الغرب في القرنين السادس عشر والسابع عشر، ذلك أنَّ العالم العربيَّ كان قد عرف تجربة الأنسنة بشكلٍ واضح المعالم في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي. ويعمل **أركون** على توضيح مضامينها واتِّجاهاتها وخصوصيَّاتها ومحدوديَّتها أيضًا مقارنًا إيَّاها

---

(1)- بلقزيز، عبد الإله، العرب والحداثة، دراسة في مقالات الحداثيين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007م، ص62.

(2)- حرب، علي، حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب ط2، 2004م، ص73.

(3)- حرب، علي، الماهية والعلاقة، نحو منطق تحويلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط1، 1998م، ص214.

(*)- مترجم وشارح أركون، ومقدم فكره إلى الجمهور العربيّ.

(4)- أركون، محمد، معارك من أجل الأنسنة في السياقات الإسلاميَّة، دار الساقي، بيروت (لبنان)، ط1، 2001م، ص7.

(5)- انظر: كيحل، مصطفى، الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون، ص54.

بالنَّزعة الإنسانيَّة الأوربيَّة التي بدأ ظهورها في القرن السادس عشر الميلادي. ويعمل **أركون** على إعادة التفكير بمسألة النَّزعة الإنسانيَّة، لمعرفة أسباب ازدهارها أثناء العصر الكلاسيكيِّ، ثم أسباب تراجعها أو انقراضها بعد ذلك من المجتمعات العربيَّة الإسلاميَّة. ليتوصَّل إلى أنَّ "العصر الكلاسيكيّ كان قد شهد النَّزعة الإنسانيَّة نظريًّا وعمليًّا واتَّخذت لديه من الناحيَّة الأسلوبيَّة صيغة الأدب بالمعنى الواسع للكلمة، وليس بالمعنى الجماليِّ أو الفنِّي الضيِّق، وقد اغتنى الأدب بالعناصر والمعطيات الفلسفيَّة"[1]. وهو ما يطلق عليه **أركون** صفة الأدب الفلسفيِّ، أي أنَّ كتب الأدب الكلاسيكيِّ كانت تتميَّز بكونها تستعمل البيان الأسلوبيَّ لتوضيح الأفكار الفلسفيَّة. فدراسة "الأدبيَّات الفلسفيَّة للقرن الرابع الهجري/ العاشر الميلاديّ، تتيح لنا أن نتأكَّد من وجود نزعةٍ فكريَّةٍ متمركزةٍ حول الإنسان في المجال العربيِّ الإسلاميِّ، وهذا ما ندعوه بالأنسنة العربيَّة، بمعنى أنَّه وَجَد في ذلك العصر السَّحيق في القدم تيَّارًا فكريًّا يهتم بالإنسان وليس فقط بالله. وكل تيارٍ يتمحور حول الإنسان وهمومه ومشاكله يعدُّ تيَّارًا إنسيًّا أو عقلانيًّا أو علمانيًّا"[2]. وهي نزعةٌ إنسانيَّةٌ تشبه النَّزعة الإنسانيَّة الغربيَّة في عصر النهضة لكنَّها نزعةٌ لم تدم طويلاً عكس النَّزعة الإنسانيَّة الغربيَّة التي استمرَّت في الصعود منذ القرن السادس عشر حتَّى يومنا هذا. فالأنسنة عند **أركون** هي: "عمليَّة الانتقال من عالمٍ يسيطر فيه المقدَّس إلى عالمٍ يسيطر فيه الإنسان، وأنَّه لا وجود لمثالٍ أعلى خارج المجتمع أو خارج الإنسان"[3]. وفي موقعٍ آخر يعرفها بأنَّها: "نشاطٌ شاملٌ مبدعٌ، يعتني بإعادة النظر في جميع ما يتعلق بوجود الإنسان، وطرق الفهم والتأويل، والتجسيد التاريخيِّ"[4].

ويعرِّف **هاشم صالح** الإنسيَّة أو الإنسانيَّة بأنَّها: "تمثل أخلاقيَّة النبل البشريِّ، وكانت موجهةً في اتِّجاه الدراسة النظريَّة والتطبيق العملي في آنٍ معًا، إنَّها تعترف بعبقريَّة الجنس البشريِّ؛ بل وتمجد عظمة الإبداع الإنسانيِّ، وتواجه قوَّة الطبيعة الميتة بالقوَّة الحيَّة للإنسان، إنَّ النَّزعة البشريَّة هي ذلك الجهد الذي يبذله الإنسان لكي ينمي في داخله، وبواسطة النظام الصارم المنهجي، كل الطاقات البشريَّة، فلا يترك شيئًا يضيع ممَّا يعظِّم الإنسان ويمجِّده"[5]. وبهذا يصبح الإنسان هو مقياس كل شيءٍ، وهو مصدر المعرفة، ومعيار

---

(1)- أركون، محمد، نزعة الأنسنة في الفكر العربي، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت- لندن، ط1، 1997م، ص 605.

(2)- المرجع نفسه، ص 14.

(3)- كيحل، مصطفى، الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون، ص155.

(4)- أركون، محمد، معارك من أجل الأنسنة في السياقات الإسلاميَّة، ص19.

(5)- صالح، هاشم، مدخل إلى التنوير الأوربيِّ، دار الطليعة، بيروت (لبنان)، ط1، 2005م، ص82.

تقويم الأفكار، بعيدًا عن تأثير أي معطًى خارجيٍّ.

وأمَّا **عبد الوهاب المسيري** فيعبِّر عن (الأنسنة) بـ (الإنسانيَّة الطبيعيَّة)، فيذكر أنَّها "النَّزعة التي تعتقد أنَّ الإنسان يدور في إطار المرجعيَّة الكامنة في المادة، ويعيش بالطبيعة وعلى الطبيعة، وأنَّ الإنسان مكتفٍ بذاته: مرجعيته ذاته، ومعياره ذاته، ولا توجد أية حدود أو سدود أو قيود عليه، وأنَّه جزءٌ من الطبيعة، وينطبق عليه ما ينطبق عليها من أوصافٍ وتفسيراتٍ"[1]. وبتعبير **علي حرب** فإنَّ "الإنسان في الرؤية اللاهوتيَّة يفتِّش عن مشروعيَّة أقواله وأفعاله خارج عالمه، في حين إنَّ الإنسان في الرؤية الإنسانيَّة هو مرجع ذاته والمسؤول عن تحقيق مصيره، والمشرِّع لمجتمعه وممارساته. من هنا فإنَّ مفردات الحريَّة والاستقلاليَّة والفرديَّة والذاتيَّة والأنسنة والتنوير والعقلنة، تؤلف شبكةً مفهوميَّةً تجسِّد الرؤية الحديثة للعالم التي برز فيها الشكل الإنسانيُّ على حساب الشكل الإلهيِّ"[2]. وعليه يمكن القول إنَّ الأنسنة هي رؤيةٌ كونيَّةٌ ماديَّةٌ، تؤمن بقدرات الإنسان المطلقة، وتنكر وجود أي قوىً خارجيَّةٍ عنه، فالإنسان له كُلُّ الصلاحيَّة في إنتاج المعرفة، وله صلاحيَّة تقويم هذه المعرفة بقدراته اللاَّمحدودة.

2.1. 5/ التَّعارف

- **التَّعارف/لغة**

عرف معرفةً وعِرفانًا: أدركه بحاسةٍ من حواسه، فهو عارفٌ وعَريفٌ، وهو عَروفٌ[3]. والمعرفة والعرفان: معرفة الشيء بتفكُّرٍ وتدبُّرٍ لأثره، وهو أخصُّ من العلم ويضادّه الإنكار[4]. ويقال تعارفا أو تعارفوا: عرف أحدهما الآخر أو بعضهم بعضاً[5].

- **التَّعارف/ اصطلاحا**

تعدُّ فكرة تعارف الحضارات فكرةً جديدةً، وخلاَّقةً، تنتمي إلى المجال المعرفيِّ الإسلاميِّ، وتتحدَّد في إطار العلاقات بين الحضارات. وتكمن فكرة التَّعارف حسب **زكي الميلاد**، في أنَّها محاولةٌ لتطوير

---

(1)- المسيري، عبد الوهاب، موسوعة اليهود واليهوديَّة والصهيونيَّة، دار الشروق، ط1، 1999م، 73/1.

(2)- حرب، علي، حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهويَّة، ص76، 77.

(3)- انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، 595/2.

(4)- الراغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح: نديم مرعشلي، دار الكتاب العربي، ط1، 1972م، ص343.

(5)- نعمة، أنطوان وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت (لبنان)، ط2، 2001م، ص967.

مستويات الفهم في النظر إلى عالم الحضارات، والسعي لاكتشاف آفاق جديدة أو غائبة، تساهو في تحديد العلاقات بين الحضارات، وتوسّع من دائرة التّواصل فيما بينهما، والتّأكيد على ضرورة بناء هذه العلاقات على أساس المعرفة المتبادلة، ومن خلال بناء جسور التّعارف لإزالة كافّة صور الجهل، والتّخلص من رواسب وإشكاليات القطيعة[1]. فالميلاد يرى أنَّ الحكمة من التّعارف تنطلق من قاعدة أنَّ تعدُّد الحضارات أو انبعاث حضارات جديدةٍ لا يفترض أن يؤدّي إلى صدام بين الحضارات، ولا ينبغي أن يفهم هذا التعدُّد أو أن يفسَّر على أساس التّادم، هذا من جهة ومن جهةٍ أخرى أنّه بدون التّعارف لا يتحقّق الحوار، ولا يتطوَّر ويتقدَّم كذلك[2].

وعليه فإنَّ معنى التّعارف هو أن يتحاور الناس، حتّى يعرف كلُّ إنسانٍ أخاه الإنسان، يعرف عقليّته ونفسيّته وسلوكه ومبادئه، والقيم التي صنعت مقاييسه وموازينه الإنسانيّة. فعندما تتوفر لدى المتحاور قناعاتٌ مشتركةٌ بالقيم والمثل والعبر من التاريخ، ويتخطون الأنا الفوقيّة يستطيعون أن يفرشوا الأرض مائدةً للحوار[3]. كما أنَّ التّعارف هو الذي يحقّق وجود الآخر ولا يلغيه، ويؤسس العلاقة والشراكة والتّواصل معه، لا أن يقطعها أو يمنعها، والخلاصة أنَّ مفهوم التّعارف يعني التّواصل الكونيّ، والانفتاح العالميّ على مستوى الأمم والحضارات[4].

ولعلَّ ما يضاعف من أهميّة مفهوم تعارف الحضارات في عالمنا المعاصر هو ما تشتكي منه كلُّ حضارةٍ، في أنَّ صورتها في أذهان الآخرين، هي صورةٌ مشوَّهةٌ، الأمر الذي يؤكّد أنَّ هناك جهلاً كتبادلاً بين الحضارات، ولا سبيل لرفع الجهل إلاّ بالتّعارف[5]. وعليه فالتّعارف هو الخطوة الأولى للفهم المتبادل والتّعاون المشترك. ويعدُّ زكي الميلاد من المبشرين بهذا المصطلح (تعارف الحضارات)، وقد أسَّس بناء عليه، نظريةً تظاهي نظرية (حوار الحضارات) لغارودي.

---

(1)- انظر: الميلاد، زكي، مقدمة ندوة تعارف الحضارات، دار الفكر، دمشق (سوريا)، ط1، 2006م، ص8، 9.

(2)- انظر: المرجع نفسه، ص8، 9.

(3)- الباش، حسن، صدام الحضارات حتمية قدرية أم لوثة بشرية...؟، دار قتيبة، بيروت، (لبنان)، ط2، 2005م، ص41، 44.

(4)- الميلاد، زكي، الإسلام والعولمة، لناذا لا تكون العولمة مكسبا لنا؟، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 2010م، ص18، 19.

(5)- الميلاد، زكي، المسألة الحضارية، كيف نبتكر مستقبلنا في عالم متغير.، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط2، 2007م، ص101.

ويعدُّ مصطلح (التَّعارف) من المفاهيم المقاربة أو المجاورة لمصطلح (التَّواصل)، الذي جاء به المفكر الألمانيُّ **يورغن هابرماس**(*)، الذي حوَّله إلى فلسلفة أطلق عليها "التفاعلية التواصلية"، وهي أكثر أفكار هابرماس شهرةً، فقد اختبرها وتوصَّل إليها بعد دراسةٍ نقديَّةٍ لكبريات النصوص الفلسفيَّة باتِّجاهاتها المختلفة في منظومات الفكر الأوربيِّ، من فلاسفة الأنوار إلى فلاسفة ما بعد الحداثة المعاصرين، وطرحها في كتابه (القول الفلسفيُّ للحداثة)[1].

ويقوم مشروع الحداثة عند هابرماس على عدَّة أبعاد، منها البعدين النفسي والأخلاقي، ويظهر هذان البعدان في الثورة على الأشكال التقليدية الكلاسيكية، ومحاولة استشراف آفاق إنسانية جديدة، تنمو تجاه الشعور والوجدان والذات والأنا بوجهٍ عام، فقد دعا هابرماس إلى عقلانية تواصلية بدل العقلانية العدائيَّة التي ترمي إلى تفتيت المجتمع الإنسانيِّ، ليحل محله مجتمع حيوانيٌّ قائمٌ على البقاء للأصلح أو الأقوى، في حين إنَّ العقلانيَّة التَّواصليَّة تعني عنده التفتُّح الواسع، والدعوة إلى التقدم والعصرنة والتجديد بمعنى أنَّها عقلانية ترمي إلى البحث في كل جوانب الحياة، الاقتصاد، السياسة، الاجتماع، الدين، الثقافة وغيرها، وهذه العملية تتطلب حسب هابرماس نمطًا جديدًا في العلاقات الإنسانيَّة مغايرًا للنمط القديم الذي يغلب عليه طابع الأداتيَّة؛ حيث نجده قد هيمن على العالم، فالعقل الآداتي حسب هابرماس هو ذاته يشكِّل إيديولوجيا[2]. وعليه فإنَّ فاعلية التَّواصل في رؤية هابرماس تعني تجاوز ما يصطلح عليه بفلسفة الذات والوصول إلى الآخر[3]. فكل من التَّعارف والتَّواصل يتضمنان بناء الجسور والوصول إلى الآخر، ومن جهةٍ أخرى فإنَّ التعارف يتضمَّن التواصل، فليس هناك تعارفٌ بدون تواصلٍ، ولكنَّه يتجاوزه بمعنى أنَّ التَّعارف أوسع وأشمل منه، أمَّا التَّواصل فقد يكون بتعارفٍ أو بدون تعارفٍ[4].

(*)- يورغن هابرماس: فيلسوف وعالم اجتماع ألماني معاصر.

(1)- انظر: الميلاد، زكي، من حوار الحضارات إلى تعارف الحضارات، الإسلام وحوار الحضارات، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، 2004م، 63/3.

(2)- غيوة حيرش، فريدة، تأملات في القضايا الإنسانيةالمعاصرة والراهنة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2004م، ص165.

(3)- الميلاد، زكي، من حوار الحضارات إلى تعارف الحضارات، ص64.

(4)- انظر: الميلاد، زكي، نحن والعالم، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط1، 2005م، ص41.

1. 2. 6/ العالمية

يلعب الأدب دوراً مهمًّا في حياة الأمم، خاصةً إذا كان الأدب إنسانيَّ النظرة والنزعة يعبِّر عن حاجات الإنسان أينما كان وفي أيِّ زمنٍ عاش، وبذلك يخلد هذا الأدب ويخلد صاحبه، وتلعب الدراسات المقارنة للأدب دوراً في إحياء هذه الآداب الخالدة، ونشرها بين الأمم لتطَّلع الإنسانيَّة عليها، وتتكامل في مسيرتها الحضاريَّة.

إنَّ البحث في حوار الحضارات يستدعي التوقف والتساؤل عن الوسائل التي يمكن بواسطتها إنجاز هذا الحوار، فموضوعات الحوار تشكل ركناً أساسيًّا لهذا الحوار، ولعل أحد الموضوعات المهمَّة في هذا الحوار هو الأدب بمكوناته الفنيَّة والموضوعيَّة، ولكن أي أدب يصلح لهذا الحوار؟ أهو الأدب الذي يتقوقع في ظروف البيئة وأحوال الذاتيَّة؟ أم هو الأدب الذي يخرج عن تلك الحدود القوميَّة، أو المحليَّة أو الذاتيَّة إلى عالم الآخرين يؤثر فيهم ويتأثر بهم؟.

- **العالمية في المنظور الغربي**

ينحدر مفهوم عالميَّة الأدب من حاجاتٍ سياسيَّةٍ وثقافيَّةٍ وأيديولوجيةٍ خاصَّةٌ بالغرب، وخصوصًا الجزء الأوربيَّ من هذا الغرب، فقد ورد تعبير "الأدب العالمي" أوَّل ما ورد في كتابات الأديب الألماني **غوته** الذي استخدم المفهوم لأسبابٍ تتعلَّق برغبته في توسيع دائرة الأدب الألماني الذي كان يُتهَّم بأنَّه أدبٌ محليٌّ منغلقٌ على ذاته، وهو ما جعله يهتم بالآداب في البلدان الأوروبيَّة المجاورة، ليس هذا فحسب؛ بل مدَّ أفق اهتماماته إلى الآداب الشرقيَّة منها: الفارسيَّة والعربيَّة، منجزاً كتابه الشهير "الديوان الغربيّ الشرقيّ"[1]. وعليه

يُعدُّ غوته Goethe المؤسس الفعليّ لمفهوم العالمية والأب الروحيّ له[2]، وواضع أسسه؛ حيث تنبَّأ بقدوم عهدٍ جديدٍ تنزاح فيه مكانة الآداب القومية لصالح أدبٍ أكثر شأناً، هو الأدب العالميّ Littérature Universelle ، يقول في ذلك: "ولكن إذا لم نر نحن الألمان بأبصارنا إلى ما وراء محيطنا الحالي، فإنَّنا سنقع بسهولةٍ ضمن الزهو المتعجرف، أحب أيضاً أن أستخبر عن الأمم الأجنبيَّة، وأنصح كل شخصٍ أن

---

[1]- فخري، صالح، عالمية الأدب، نقلا عن موقع: https://www.addustour.com/articles/453475-، بتاريخ: 2021/05/14، الساعة: 11:40.

[2]- علوش، سعيد، مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص47.

يفعل مثل ذلك من جهته، إنَّ كلمة أدبٍ قوميٍّ لا تعني شيئاً كبيراً اليوم، إنَّنا نسير نحو عصر الأدب العالميّ، ويجب على كل شخصٍ أن يسهم في تسريع قدوم هذا العصر، ولكن مع تقدير كل ما يأتينا من الخارج لا يجب علينا أن نضع أنفسنا في مقطورته، ولا أن نأخذه أنموذجا"[1]. وقد كان "يرى أنَّ تبادل الآراء والأفكار بين الشعوب هي وسيلةٌ للتعارف والتقدير المنصف من بعضها للبعض الآخر"[2]. وكما أنَّه ينطلق من الترادف بين العالمي والجوهري ليقول: "إنَّ تناول الشعر لموضوعٍ من موضوعات الواقع يقتضي نقل ذلك الموضوع من الخاص إلى العام أو العالميّ، أي أنَّ طبيعة الشعر تقتضي هذه العالمية أو الوصول إلى جوهر الأشياء أو بعدها الكونيّ..."[3]. وعلى الرغم من هذا الفهم لمفهوم العالمية عند غوته، إلاَّ أنَّه لم يوظفه بهذا المعنى؛ وإنَّما أخذ المفهوم عنده بعده الجغرافي/ الثقافي، الذي يشير إلى أوربا جغرافياً، وكذلك آدابها، واستناداً إلى هذا المفهوم فقد كرَّس الغرب دلالة العالميَّة بوصفها لصيقةً بما يصدر عن المركزيَّة الأوربيَّة، ومن ثمَّ فإنَّ العالميَّة ضمن هذا المنظور تشير بالتحديد إلى الغرب فقط دون غيره[4]، وعليه فإنَّ عالمية الأدب تشترط "الدخول في نطاق لغاتٍ معيَّنةٍ هي في الوقت الحاضر اللغات الأوربيَّة خاصةً الإنجليزيَّة..." [5]. ولا يخفى أنَّ سلسلة الروائع العالميَّة ظلَّت حتَّى ستِّينيات القرن العشرين تحت تأثير المركزيَّة الأوربيَّة، والتي تأصَّلت في أوربا مع مجيء الدراسات المقارنة المعروفة بالأدب المقارن، التي يفترض أنَّها جاءت لتخرج الدراسات الأدبيَّة من عزلة الأدب الوطنيّ الواحد، وتفتح الأفق على الآداب الأخرى[6]. وقد اتَّسمت هذه النزعة بكونها "نزعةً متعاليَّةً توسُّعيَّةً، شكَّلت مكوِّنًا هامًّا من مكوِّنات العقليَّة الاستعماريَّة الأوربيَّة"[7]. لكنَّ لائحة الأعمال العالميَّة أخذت تتَّسع تدريجياً لبعض الأعمال خارج نطاق الغرب، لعلَّ هذا راجعٌ للتلاقح الثقافيّ، ومن ثَمَّ

---

(1)- باجو، دانييل هنري، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سورية)، د.ط، د.ت، ص9.

(2)- مومزن، كاترينا، غوتة والعالم العربي، تر: عدنان عباس، راجعه: عبد القادر مكاوي، سلسلة كتب المعرفة، العدد 194، فبراير/ شباط، 1995م، الكويت، ص14.

(3)- الرويلي، ميجان و البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، ط3، 2003م، ص 186.

(4)- بن خليفة، مشري، الشعر العربي في عصر العولمة، مجلة الآداب واللغات –الأثر- ، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع6، ماي 2007، ص 36.

(5)- الرويلي، ميجان و البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ص187.

(6)- انظر: الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص188.

(7)- عبود، عبده، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفون والأدب، الكويت، سبتمبر 1999م، مج 28، ص266، 267.

التوسُّع في مفهوم الجوائز الأدبية العالمية[1]. ومن أمثلة ذلك **نجيب محفوظ** يقول غالي شكري: "ولكنَّ أسماءً مثل ماركيز وسونيكا ونجيب محفوظ، تُعيد إلى الجائزة بريقها السَّابق، بريق الجدارة، وستظل هناك عشرات الأسماء في العالم، من بينهم أدباء عرب آخرون، يستحق أصحابها هذا التكريم الرفيع"[2](*). ويخلص غالي شكري إلى أنَّ نجيب محفوظ أثبت أنَّ "العالميَّة ليست التجريد أو التعميم، وإنَّما هي التجسيد العميق للخصوصيَّة، فالتعمُّق في نقطةٍ محدودةٍ من الكرة الأرضيَّة مثل مدينة القاهرة، هي نوعٌ من الحفر المتَّصل حول الجذور المحليَّة، ومن دون هذه المحليَّة العميقة لا مجال للوصول إلى الإنسانيَّة الشاملة"[3]. والذي لا شك فيه أنَّ الجوائز الأدبيَّة تساعد بشكلٍ فعَّالٍ في إدخال بعض الأعمال الفنيَّة المتميزة إلى دائرة العالميَّة، وأشهر تلك الجوائز "جائزة نوبل للآداب"، فاستحقاق أيِّ عملٍ فنيٍّ لهذه الجائزة دليلٌ على جودته الفنيَّة، واعترافٌ رسميٌّ بعالميَّته.

وقد عُرف الأدب العالمي كمصطلحٍ ومفهومٍ رواجاً كبيراً رُغم ما رافقه من تعثُّراتٍ عدَّةٍ، فبعد إعلان غوته عنه انشطرت حوله المواقف وتباينت الآراء بين مؤيدٍ ومعارضٍ ومعدِّلٍ وساخرٍ، فكان أن أخذ مناحٍ شتَّى، لينتهي إلى الدلالة على "تلك السلسلة الذهبيَّة من الأعمال الأدبيَّة التي قدَّمتها قرائح من مختلف شعوب العالم، وترجمت إلى اللغات المختلفة، واكتسبت صفة الخلود، وارتفعت إلى مصاف الروائع classics، المعترف بقيمتها الفنيَّة والفكريَّة في كل أنحاء العالم"[4]. أو أنَّ عالميَّة الأدب تعني خروجه عن نطاق اللغة التي كتبتها إلى أدب لغة أو آداب لغاتٍ أخرى، وهذه العالميَّة ظاهرةٌ عامَّةٌ بين الآداب في عصورٍ معيَّنةٍ وبالنسبة لأدباء معيَّنين[5]، أمثال كل من شكسبير وهوميروس، وغوته نفسه ... إلخ.

---

[1]- انظر: الخطيب، عماد سليم، في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر، عمان (الأردن)، ط1، 2009م، ص168.

[2]- شكري، غالي، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، دار الفارابي، بيروت (لبنان)، ط1، 1991م، ص14.

(*)- لقد أحصى أنيس فهمي إقلاديوس في كتابه (أدباء فازوا بجائزة نوبل)، عدداً من المبدعين الحاصلين على الجائزة من جنسياتٍ مختلفةٍ، نذكر منهم: الأيرلندي جورج برنارد شو، الأمريكي وليم فوكنر، الهندي رانبدر انات طاغور، الفرنسي ألبير كامو، الروسي بوريس باسترناك، المصري نجيب محفوظ، والياباني كينزابو أويه...إلخ. وعرف بهم وبإنجازاتهم. انظر: إقلاديوس، أنيس فهمي، أدباء فازوا بجائزة نوبل، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة (مصر)، ط1، 1999م.

[3]- غالي، شكري، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، ص23.

[4]- الخطيب، عماد سليم، في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق، ص168.

[5]- غنيمي، هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1999م، ص104.

بالمعنى السابق يمكن ربط انبثاق مصطلح "الأدب العالمي" بحركة الاستشراق التي هي جزءٌ من طريقة نظر الغرب إلى ذاته، وعمليَّة تصويره للآخر، وقولبته له، بغض النظر عن التاريخ والجغرافيا وشروط العيش المختلفة، جزءًا من الذات الغربيَّة. هكذا يصبح الأدب العالميّ هو ذلك المنجز في الغرب، أو ما يقلِّد ذلك المنجز أو ينسج على منواله[1]. أو يمكن القول إنَّ العالميَّة هي نتيجةٌ منطقيَّةٌ لما يُسمَّى انتصار ثقافة الغالب، خاصةً أنَّ البلدان المستعمرة أصبحت جزءاً من ثقافة الآخر، عن طريق ما يسميه البعض "غنيمة الحرب"، وهي اللغة على اعتبار أنَّ الأنموذج الحضاري الأوربيّ وعلى الرغم من طابعه الاستعماريّ، تحوَّل إلى إرثٍ حضاريٍّ إنسانيٍّ يشترك فيه الغالب والمغلوب، لأنَّ الاستعمار عمل عبر قرونٍ عدَّةٍ، على ربط المستعمرات في أنحاءٍ شتى من الكرة الأرضيَّة بمركزٍ غربيٍّ واحدٍ، ومحاولة إعادة تشكيل تلك المستعمرات بما يتوافق ومعطيات الحضارة الأوربيَّة[2].

وقد بشَّرت المدرسة الماركسيَّة من خلال أبرز ممثليها **كارل ماركس** (K.Marks) ، و**فريدريك إنجليز** (F. Engels)، بقدوم "أدبٍ عالميٍّ"، يعوض الآداب القوميَّة ومفهومه "يختلف عن مفهوم غوته من عدَّة نواحٍ في طليعتها أسسه الأيديولوجيَّة والشموليَّة، فقد قال مؤسِّسا المذهب الماركسي في (البيان الشيوعي، 1848م)، إنَّ الأدب العالميّ سينشأ من توحُّد الموروثات الثقافيَّة والفكريَّة للشعوب في ملكيَّةٍ مشتركةٍ، بعد أن كانت معزولةً عن بعضها"[3]. فالأدب في إطارها يكون أدبًا عالمياً. ويلحُّ أبرز ممثلي هذه المدرسة في الأدب المقارن **فيكتور جيرمونسكي** (V. Girmonski)، أنَّ عمليات الاستيراد الثقافيّ والأدبيّ أو ما اصطلح عليه المقارنين الفرنسيين بـ "التأثير والتأثر"، تخضع لحاجات المستورد، فالتأثر لا يتم إلاَّ عندما تكون الثقافة المتأثرة بحاجةٍ إلى المؤثرات الأجنبيَّة، ومستعدَّةً لتلقيها[4]. فهذه المقولة قضت على آمال دعاة الهيمنة والغزو الثقافي، كما قضت على آمال دعاة الجمود والانعزال الثقافيّ، ذلك أنَّ التطور الاجتماعي أمرٌ حتميٌّ، ولا يمكن الحيلولة دون حدوثه، فالحاجة تدعو إلى التطور الثقافي والأدبي؛ وبالتالي الحاجة إلى التفاعلٍ مع ثقافات الآخر والأخذ من مؤثراته.

---

[1]- انظر: فخري، صالح، عالمية الأدب، نقلا عن موقع: https://www.addustour.com/articles/453475-، بتاريخ: 2021/05/14، الساعة: 11:40.

[2]- انظر: بن خليفة، مشري، الشعر العربي في عصر العولمة، ص36.

[3]- الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل النقد الأدبي، ص30.

[4]- عبود، عبده، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، ص286.

وقد نحت النحو ذاته المدرسة الأمريكيَّة أو النقديَّة من خلال أبرز ممثليها **رينيه ويليك**، حيث انتقدت النزعة القوميَّة ونزعة التعالي اللَّتين ميَّزتا المدرسة الفرنسيَّة التقليديَّة، وهذه المدرسة وإن كانت قد ثارت على نزعة المركزيَّة الأوربيَّة وانتقدتها بشدةٍ، إلاَّ أنَّها لم تستطع على ما يبدو التخلص من سطوة المركزيَّة الأوربيَّة-الأمريكيَّة في صياغتها مفهوم "الأدب العالمي" الذي تبنَّته؛ حيث كرَّس الغرب "دلالة العالميَّة بوصفها لصيقةً بما يصدر عنه أو يتَّصل به من أدبٍ"[1].

ولا يخفى أنَّ هناك أصواتاً تعالت ضد النزعة المركزيَّة الأوربيَّة من قبل بعض المنتمين إلى المدرسة الفرنسيَّة التقليديَّة، حيث انشق عنها كلٌّ من: كلودبيشوا (Claude.pichois)، وأدريه ميشيل روسو (André M .rousseau)، ودانييل هنري باجو(D.H.Pageaux)، وقبلهم المقارن رينيه إتيامبل (R . Etienble)، الذي كان أعلاهم صوتاً وصدىً؛ حيث شنَّ "هجوماً منهجيًّا قاسيًّا على المركزيَّة الفرنسيَّة والمركزيَّة الأوربيَّة بعامةٍ في دراسات الأدب المقارن، وطالب المقارنين بضرورة التخلص من كل عناصر الشوفينية، والخروج من الحلقة الضيقة للآداب الأوربيَّة، وضرورة التواصل مع مراكز حضاريَّةً عالميَّةً أخرى مثل ثقافات الشرق على رأسها العربيَّة، والشرق الأقصى على رأسها الثقافة اليابانيَّة والصينيَّة..." [2]. وقد دعا إلى الانفتاح على الآداب غير الأوربيَّة؛ وبالتالي ضرورة "تجاوز المفهوم المحافظ والرجعي للأدب العالمي المؤسس على المركزيَّة الأوربيَّة، وتهميش الآداب الشرقيَّة"[3]. وعليه فالعالميَّة يحكمها معياران أساسيَّان هما: الجودة الفنيَّة، والانتشار والتلقي العالمي، ولكل واحدٍ منهما اعتباراته واستثناءاته. والملاحظ رغم الاستعمال الواسع لمصطلح "العالميَّة" إلاَّ أنَّه ظل مصطلحاً معتمًا وإشكاليًّا، ولم يحظ لحدِّ الآن بمفهومٍ مجمعٍ عليه.

- **العالمية في المنظور العربي**

لقد تبنَّى أغلب الدارسين العرب الفهم الغربي للعالمية، فإذا ما قيل أدبٌ عالميٌّ، فإنَّه يعني ضمنياً حديثاً عن الآداب الغربية، من أولئك الدارسين **محمد مندور** الذي يصرح: "منذ عودتي من أوربا أخذت

---

[1]- الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل النقد الأدبي، ص187.

[2]- مدني، محمد، المقارنة المغلقة (قراءة في تحولات التأثيرات الأدبية)، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنية (مصر)، ط1، 2003م، ص34.

[3]- مارينو، أدريان، مراجعة الأدب العالمي، مقدمة الكتاب تر: عبد النبي ذاكر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (الجزائر)، د.ط، د.ت، ص6.

أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية، وذلك من حيث موضوعاته وأساليبه"[1]، وهو يقصد بالآداب العالمية الآداب الأوربية، وإذا كان حديث مندور عن العالمية جاء في إشارةٍ عابرةٍ، فإنَّ **محمد غنيمي هلال** رائد الأدب المقارن في الوطن العربي، قد خصَّص لها جزءًا من كتابه (الأدب المقارن)، وَسَمه (عالمية الأدب وعواملها)، فعرفها بقوله: "خروجه من نطاق اللغة التي كُتب بها إلى آداب لغاتٍ أخرى، وهذه العالمية ظاهرةٌ عامَّةٌ بين الآداب في عصورٍ معيَّنةٍ، ويتطلبها الأدب المتأثر في بعض العصور، بسبب عوامل خاصةٍ إلى الخروج من حدود قوميته، إمَّا للتأثير في الآداب الأخرى، وإمَّا نشداناً لما به يغني ويكمل ويساير الركب الأدبي العالمي"[2].

وممَّا هو جديرٌ بالذكر أنَّ غنيمي في تعريفه للعالمية قد وظَّف مصطلح "الأدب العالمي"، وعَدَّ فكرة الأدب العالمي "مستحيلة التحقيق، ذلك أنَّ الأدب –قبل كل شيءٍ– استجابةٌ للحاجات الفكريَّة والاجتماعيَّة للوطن وللقوميَّة، وموضوعه تغذية هذه الحاجات، فهي محليَّةٌ موضوعيَّةٌ أوَّلاً"[3]. وقد يسأل سائلٌ كيف لغنيمي أن يرفض مصطلح "الأدب العالمي"، وهو الذي تحدَّث عنه في مواضع عدَّةٍ قبلاً، فكأنَّ في ذلك نوعاً من التناقض، فيجاب عن ذلك أنَّ الأدب العالمي الذي تحدَّث عنه غنيمي ما هو إلاَّ مرادفاً للآداب الأوربية بشكلٍ عامٍ، وهو ما ترجحه كل السياقات التي ورد فيها مصطلح "الأدب العالمي"، وما جاء في شاكلتها. والظاهر أنَّ غنيمي قد كوَّنَ موقفه الرافض هذا بناءً على شيئين اثنين: أوَّلهما، ظنُّه أنَّ الأدب العالميّ الذي تحدَّث عنه غوته من شأنه أن يأذن بأفول الآداب القومية كلِّها. وثانيهما، اقتناعه بوجود تعارضٍ بين ما هو قومي وطني، وبين ما هو عالميّ[4].

ومن الدارسين العرب من لم يتبن التصور الغربي لمفهوم العالمية ذي النزعة المركزية الأور–أمريكية، بل انتقد ذلك التصور، أمثال: **سعيد علوش**، حيث انتقد النزعة المركزية في نزوعها إلى "اختزالية، تعتمد على

---

[1]– مندور، محمد، في الميزان الجديد، مقدمة الكتاب، مؤسسات ع. بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس (تونس)، ط1، 1988م، ص5.

[2]– هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة (مصر)، ط3، 1998م، ص93.

[3]– المرجع نفسه، ص93.

[4]– انظر: مادي، فضيلة، دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الأدب وظهور أجناسه الأدبية، إشراف: بوعلي كحال، رسالة ماجستير، تخصص: دراسات أدبية ولغوية، معهد الآداب واللغات، قسم: اللغة والأدب العربي، المركز الجامعي العقيد آكلي محند اولحاج، البويرة، 2012/2011م، ص 40، 41.

انتقاء المركزية الاوربية للأعمال الكبرى في التراث الأدبي الغربي؛ حيث لا تمنح المجاميع، والأنتولوجيات، وخزانات الأدب العالمي، مكانةً لأدب القارات المنسية: الأفريقية والآسيوية والأمريكية اللاَّتينية"[1]. لذا اقترح سعيد علوش كبديلٍ عن هذا، الرجوع إلى مفهوم الأدب العالميّ كما تصوَّره غوته، معتبراً إيَّاه مفهوماً حسب قوله: "يعتبر خصوصية الأمم، مدمجاً مقولة الغيرية في مفهوم الأدب العالمي...ومبدأ الغيرية كما يراها غوته، محدَّدةً في الاختلاف والخصوصيَّة والهويَّة، وبذلك يصير الاعتراف والتعرف بالآخر، مفتاحاً لفهم الأدب العالمي عند غوته، إلاَّ أنَّه ليس غايةً في حدِّ ذاته؛ بل شرطاً للحوار المعبِّر عن التواصل"[2]. ويذهب علوش إلى أنَّه بضم "مبدأ الحوارية" الباختيني إلى "مبدأ الغيرية" عند غوته في مفهوم الأدب العالمي، يمكن أن نتخلص من المركزيَّة الغربيَّة، فلا نتحدَّث بعدها عن آدابٍ كبرى وأخرى صغرى، آدابٌ مهيمنةٌ وأخرى متجَاهَلةٌ[3]. لأنَّ هذا يفتح المجال للآداب كلِّها بما فيها آداب القارات المنسيَّة.

بناءً على ما تقدَّم، فإنَّه لا يوجد اتفاقٌ حول مفهوم "عالمية الأدب"، عند العرب فأغلبهم يتبنَّون الفهم الغربيّ، في حين أثار هذا المصطلح إشكالاتٍ عدَّةٍ عند الغرب، فكان منهم أن حاولوا مراجعته على عدَّة أصعدةٍ.

- **العالمية والأدب العربيُّ**

يعدُّ الأدب العربي من الآداب التي لها حظٌّ لا يستهان به في إثراء المكتبة العالميَّة، على الرغم من الصعوبة التي تحول دون ذلك، ذلك أنَّ كل الآداب القوميَّة تتسابق بغية إضفاء صبغتها للأدب العالميّ. وتعود الإرهاصات الأولى لاحتكاك الأدب العربيّ بالعالميَّة إلى العصر الجاهليّ وبحكم الموقع الاستراتيجي الذي "انفردت به الصحراء العربيَّة بين صحاري العالم أُجمع بأنَّها أُحيطت منذ القدم بأرقى حضارات العالم القديم، منها: الكنعانيَّة، المصريَّة، الفارسيَّة، اليمنيَّة وغيرها، هذا التموضع ساعد على نشوء بعض الاحتكاك الذي كان أقوى من الطرف الآخر[4]"، وفي هذه الفترة لم يكن العرب وحدةً متماسكةً؛ لأجل ذلك لم تكن لهم القدرة على التأثير في جيرانهم، ولكنَّهم على العكس من ذلك قبائل متنافرةٌ، تقضي

---

[1]- علوش، سعيد، مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي للكتاب، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 1987م، ص43.

[2]- علوش، سعيد، مكونات الأدب المقارن دراسة منهجية، الشركة العالمية للكتاب، بيروت (لبنان)، ط1، 1987م، ص74.

[3]- انظر: المرجع نفسه، ص79، 80.

[4]- مرحبا، محمد عبد الرحمن، أصالة الفكر العربي، دار عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1983م، ص163.

حياتَها في صراعٍ وتطاحنٍ من أجل البقاء، وقد كان أدبهم صورةٌ صادقةٌ لحياتهم وبيئتهم، يعبِّر عن مُثلهم وقيمهم وعاداتهم وتقاليدهم، ومن ثم فقد كان من الصعب على غيرهم من الأمم تذوقه والتأثر به[1]، ومع التطور السياسي الذي شهدته الجزيرة العربيَّة، وبروز النواة الأولى لحضارة ستبسط ثقلها على سطح هذه البسيطة بنزول الوحي، استطاع الأدب العربي أن يبدأ رحلة مشوقة نحو فرض وجوده على الأقل إقليميًّا، خصوصاً في العصر العباسيّ أين تداخلت الثقافات المجاورة للعرب من خلال انتشار الإسلام، وتتابعت الفتوحات الإسلاميَّة التي كانت تصهر في بوتقتها وتمزج الثقافات من خلال" اختلاط قتالٍ وحروبٍ ومعارك أوَّلاً، ثمَّ اختلاط حضارةٍ وثقافةٍ وأفكار بعد ذلك، ومن هنا كان التفاعل والإخصاب وكان الأخذ والعطاء"[2]، تمازجت فيه روح هذه الثقافات وأنتجت أدباً عربياً توسَّع شكله ومضمونه في قالب اللغة المهيمنة على معظم العالم في تلك الفترة، وبروز أنماطٍ وأشكالٍ لم يعرفها الأدب العربي من قبل، من ذلك فنُّ المقامات لبديع الزمان الهمذاني، والقصص الخيالية على لسان الحيوان، كليلة ودمنة لابن المقفع على سبيل المثال.

ولا يخفى أنَّ الأندلس عُدَّت منارةً لتفعيل هذه العالمية بعد أن أصبحت مهداً للحضارة في بوابة أوربا، من خلال جمعها لكل الطوائف والإثنيات تحت حكمٍ ذوَّاقٍ للعلوم والآداب، سمح لحركة التفاعل والتنافس أن تنتج أعمالًا نوعيةً وراقيةً، مثل الموشَّحات الأندلسية كنمطٍ جديدٍ من الشعر كسر التقاليد العامَّة له، وسمح للتزاوج بين فن الشعر وفن الغناء، وكذا قوَّة اللغة العربية التي تُعدُّ من اللغات السَّامية، والتي تمتاز بمرونتها وسعة اشتقاقها[3]. وقد كان للتلاقح الفكري بين الثقافات العالمية وثقافة العرب، أن نتج عن ذلك خروج الأدب العربي من الصحراء القاحلة والبداوة الغارقة في نكران الآخر إلى عالمٍ يجمع أقصى شرقه بأقصى غربه في إمبراطوريةٍ عظمى، أصبح تأثير آدابها بالغا، جعل الأوربيين يتسابقون في بداية نهضتهم إلى هذا الكنز بالبحث والدراسة، حتَّى اشتهرت قصصٌ تبين هذا التأثير البالغ للأدب العربي على عظماء الأدب العالمي في أوروبا آنذاك. على أنَّ هذه العالمية اتَّضحت أكثر من خلال الجدالات الفكرية التي دارت

---

[1]- موافي، عثمان، التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار المعرفة الجامعية، الأزريطة، مصر، 2006م، ص411.

[2]- مرحبا، محمد عبد الرحمن، أصالة الفكر العربي، ص164.

[3]- أمين، أحمد، ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص197.

في تلك الحقبة حول أصالة بعض الأعمال الأوربية التي يقال إنَّها استلهمت روحها من الأدب العربي، مثل الكوميديا الإلهية لدانتي، ودون كيشوت لميجال سيرفانتس، فقد غلب عليها الطابع الشرقي بما لا يدع مجالا للشك في أنَّ سيرفانتس قد تأثَّر فيها بالأجواء الشرقية، وبعض العلماء يرى بأنَّها كتبت في الأصل باللغة العربية وكان كاتبها عربياً اسمه سيدي حامد بن الجيلي[1]، وإن دلَّ هذا على شيءٍ إنَّما يدل على مكانة الأدب العربي وتأثيره في الآداب الغربية في العصر الحديث.

فالعالمية إذن لكي تُكتشف كما اكْتُشفت في ألف ليلةٍ وليلة، لابدَّ لها أوَّلًا من إيصالٍ لغويٍّ قبل التعرض لمضامينها، ثُمَّ استخلاص بعض النقاط الأساسية التي يبدو أنَّ عالمية الأدب مشروطة بها، بدايةً فإنَّ عالمية الأدب لها شقان، **الشق الأول** هو أنَّ هذا الأدب يتمتَّع بصفاتٍ لصيقةٍ به وضمنيةٍ فيه، تجعله كاشفاً ومؤثراً لا بالنسبة لوطنه وحسب؛ بل بالنسبة إلى الجزء الأكبر من الإنسانية أينما كانت أوطانها، وقد نضيف مهما كانت أزمانها، وأمَّا **الشق الثاني** هو أن يجد هذا الأدب من يوصله إلى اللغات الأخرى، فيكون فيها المحك لمدى أثره في الآخرين وقدرته على الشيوع في العالم، فإذا ما تُرجم لا تكون قراءته مقصورةً على الأكاديميين الذين يتداولون الكتاب المترجم بمجرد أن يهيئ لهم نافذةً على فهم المجتمع الذي أنتجه، أو العقلية التي حفزته، أو اللغة التي كتب بها. إنَّ الأديب الحقيقي نقيس جدارته فضلاً عن ثقافته بإنسانيته وغزارة ابتكاره وكونيته، فهو ينبغي أن يكون شخصاً ساعد في تنوير عصره وإغناء رصيد البشرية الإبداعي[2]. فالنظرة الإنسانية للكون والحياة، هذه النظرة وهذه الفكرة التي تسيطر على الشاعر أو الأديب عندما يحاول أن ينتج أدباً؛ هي التي تسبِّب خلود هذا الأثر، وهي التي تسبِّب عالمية هذا الأدب، لأنَّ الجمهور الذي يطَّلع على هذا النتاج الأدبي الذي كتب بلغة غير لغته، ولبيئة غير بيئته، ولجمهور غيره، لكنَّه يرى فيه تعبيراً عن أحاسيسه وعواطفه، وعما يريده وجدانه، إذن هناك عواطف وأحاسيس وتجارب إنسانية تتخطى الحدود والزمن؛ والتي اذا استطاع الأديب أن يصل إليها ويعّبر عنها، كتب لنتاجه الخلود، وانتقل بأدبه من مجالٍ وطنيٍّ وقوميٍّ إلى مجالٍ عالميٍّ[3].

---

[1]- ندا، طه، الأدب المقارن، ص255.

[2]- انظر: الحرشي، ناصر، حول عالمية الأدب العربي وقدرته على التواصل مع الثقافات الأخرى، نقلا عن موقع: https://www.alquds.co.uk/%D8%AD%D9%88%D9%84، بتاريخ: 2020/05/01، الساعة: 12:01.

[3]- ندا، طه، الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1412هـ/1991م، ص28.

وما الأعمال الأدبية العالمية الخالدة في الواقع إلاَّ نوعٌ من التلقيح والإخصاب للأدب الوطني والقومي والمحلي، إنَّها في الواقع بذورٌ فنيةٌ وفكريةٌ ووجدانيةٌ تستنبت في تربةٍ غير تربتها حينما تتهيأ لها العوامل المساعدة على الإنبات، والمتمثلة في الأفكار والعواطف والأحاسيس الإنسانية المشتركة، إذن، فمجال عالمية الأدب، هو مجال التجاوب في الميول والاتجاهات الفنية والفكرية؛ حيث تُمحى فيه الحدود المانعة والعائقة عن الوطن والقومية واللغة والجنس. فيشعر الأديب المتأثر أنَّه بصدد من يشاركه في وطنه الفكري المثالي، وفي حياته العاطفية والوجدانية، إنَّ مثل هذا التبادل يُعدُّ عاملاً قويًّا لتقدم الأدب الوطني والقومي[1]. ولهذا التأثير المتبادل أثره الذي لا يمكن التغافل عنه في إغناء الحضارات، وفي التقريب بينها، وفي إشاعة المفاهيم المشتركة التي يمكن لها أن تشكِّل لغة الحوار بين الحضارات المختلفة.

ثمَّ إنَّ العمل على توسيع وتطوير الدراسات المقارنة للأدب، وتشجيعها ونقدها وتقويمها يدفع بعملية التحاور الحضاري إلى الأمام، ويعمل على إكمالها وتطويرها وتقليل فرص الصراع، إذ إنَّ مثل هذه الدراسات تزيد من فرص التفاهم والاطلاع المشترك على ما عند الآخر، وتقرب وجهات النظر المختلفة نحو الكون والحياة.[2]

أمَّا إذا أردنا الحديث عن رهانات الأدب العربي المعاصر وموقعه في الأدب العالميّ، فإنَّنا نلمح صراعه على الوجود العالمي، خصوصاً أنَّ البيئة العالمية ليست بتلك الحفاوة المرجوة والاستقبال الموضوعي له، وممَّا ساعد على هذا التواجد، حركية الترجمة التي بادرت إليها بشكلٍ منظَّمٍ، ترعاه الحكومات مثل مصر التي شهدت بعد أربعينيات القرن الماضي ثورةً في هذا المجال، ولم تكن الترجمة إلى اللغات الفرنسية والانجليزية فحسب على اعتبارهما أهم اللغات، ولكن تعدَّتها إلى الألمانية والإيطالية والروسية، فكانت تشكِّل دفعاً قوياً نحو افتكاك مكانةٍ وحيِّزٍ لأدبنا في السَّاحة العالمية[3]، ونظرا للتأثر العربي بالأدب الغربي والعالمي عمومًا، والعمل على محاكاته والتركيز على القيم الإنسانية، التي عُدَّت من القيم التي تمسح الحدود، وتأخذ النص من بوتقته المحلية إلى شعلته العالمية، نجد أهم من ساعد في هذه الحركة وعمد على فتح المجال العالمي: أحمد

---

[1]–ندا، طه، الأدب المقارن، ص28.

[2]– صدقي، حامد، أثر الدراسات المقارنة للأدب في حوار الحضارات بِلَوهر وبوذاسف أنموذجا، مجلة أهل البيت عليهم السلام، جامعة أهل البيت الافتراضية، العراق، ع6، نقلا عن موقع: https://abu.edu.iq/research/articles، بتاريخ: 12/02/ 2020م، الساعة: 14:22.

[3]– ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ط 15، 2011م، ص29.

شوقي، طه حسين، عباس محمود العقاد...الخ، وكذلك لا يمكننا إغفال دور أدباء المهجر في صقل هذه التجربة وإعطائها بريقاً عالميًّا على غرار إيليا أبي ماضي، جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، الذين استطاعوا أن يعصرنوا ويمزجوا الأدب العربي مع روح العصر، من خلال احتكاكهم المباشر مع الثقافة الغربية، التي جعلت الأدب العربي يتنفس هواءً جديداً يجعله يتَّخذ موقعاً يفرض الاحترام.

لا يمكن القول إنَّ الأدب العربي المعاصر لم يرق للعالمية كما لا يمكن الجزم بأنَّه متواجدٌ بشكلٍ دائمٍ، فبالعودة إلى النظرة التي توليها الصحافة العربية لبعض الأعمال التي على قلتها تجعلك تظن أن الأدب العربي وصل إلى قمم شاهقة " إذ تقوم الصحافة الثقافية العربية بتَلَقُّف أخبار صدور تلك الترجمات وتبرزها كأنَّها فتوحٌ ثقافيةٌ خارجيةٌ، ودليلٌ ملموسٌ على أنَّ الأدب العربي قد دخل مرحلة العالمية"[1]. فالعالم في راهننا غربيٌّ بامتيازٍ، نظراً للسطوة العلمية والسياسية والقوَّة الاقتصادية والعسكرية له، وعالمنا العربي في حكم التخلف في هذه المجالات كلِّها، ونحن نجد أدباء من أصولٍ عربيةٍ وصلوا للعالمية من باب اختيار لغة القوي، مثل الفرنسية والإنجليزية، وهنا نشأ الصراع حول تصنيف أدب هؤلاء فهم يكتبون بروحٍ عربيةٍ وثقافةٍ محليةٍ، ولكن بلغة الغرب، مثل محمد ديب والطاهر بن جلون وآسيا جبار. هنا ظهرت الهوية شرطٌ أساسٌ لفهم الأدب، ومع ذلك وقع المحظور ونظرا للتراكمات التاريخية نجد مثلاً أنَّ الأدب المغاربي يعاني أزمة هويةٍ رغم تواجده المتواتر على السَّاحة الدولية العالمية، وحركية الأدب العربي أعطته فرصا عدة نظرا لخصوصيته ومرونته، وأهم ما يمكن أن يساعده في هذا المجال هو الاهتمام باللغة العربية وتطويرها وبعث الروح فيها من جديد لا التغني بقوَّتها في العصور السابقة، وقوَّة الآداب العالمية عادةً ما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقوَّة المنتج لها سياسيًّا واقتصاديًّا وعسكريًّا وعلميًّا، وهي حقيقةٌ لا يمكن التنصُّل منها، ومن ينظر إلى أمريكا في هذا العصر والتي تمتلك أقوى منظومةٍ للسينما العالمية، تجعلها سفيراً لكل أعمالها الأدبية، ناهيك عن مكانتها السياسية والعسكرية والاقتصادية، يفهم العلاقة الوطيدة بين الحضور العالمي لأدبها وقوَّتها في الميادين السَّابقة الذكر، وهو الوضع الذي كان عليه الأدب العربي أيام عزِّ وقوَّة الدولة الإسلامية.

فالعالمية طموحٌ مشروعٌ يراود كبار الأدباء العرب منذ أمدٍ طويلٍ، بيد أنَّ حلم تحقيقه طال دون نجاحٍ معتبرٍ قياساً إلى قيمة وحقيقة ما أنتجته قرائح كُتَّابنا وشعرائنا، فهل يقل شأن أحمد شوقي وخليل مطران

[1]- ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص74.

وأبي القاسم الشابي ونزار قباني وأدونيس...، عن شأن غيرهم من شعراء هذا العالم؟، وهل يمكن أن نَغُضَّ الطرف عن قيمة طه حسين وجبران خليل جبران وعباس محمود العقاد ومصطفى صادق الرافعي وميخائيل نعيمة وحنا مينا...؟. فممَّا لا شك فيه أنَّ هؤلاء وغيرهم قد قدموا للعرب وللبشرية ميراثاً أدبياً رصيناً ومعتبراً، شهد له المستشرقون إبَّان كشفهم عن كنوز الإبداع العربي في حقبه المختلفة الجاهلية والعباسية والأندلسية وكذا الحديثة. ولم تُغفل الدراسات النَّقدية والمقارنة ما تمتَّع به الأدب العربي من موقعٍ مركزيٍّ في تاريخ الأدب العالمي إبَّان قرون الظلام والتراجع في أوربا، وهذا إن دلَّ فإنَّه يدل على ما للأدب العربي من حظوظ قويةٍ لاقتحام العالمية، وبخاصةٍ إذا وضعنا في الحسبان قيم الانفتاح على الذات والآخر، التي تعدُّ قيمةً ثابتةً في الأدب العربي الحديث والمعاصر. والسؤال الذي يفرض في هذا السِّياق، ما هي درجة حضور الأدب العربي في المشهد الثقافي العالمي؟.

الأدب العربي يُمثِّل بتاريخه وحاضره جزءاً من منظومة الآداب العالمية يتأثَّر بها ويؤثِّر فيها، قد يختلف ذلك التأثير من فترة لأخرى هبوطاً أو صعوداً، لكنَّه في جميع الأحوال موجودٌ ويمكن رصده؛ وبالتالي لا يمكن نفيه بصورةٍ مطلقةٍ حتَّى في حالة هبوطه وانحداره إلى أقل مستوًى، وطالما هناك تأثُّرٌ وتأثيرٌ بصورٍ مستمرةٍ يصعب تَرداد مقولة: «انعزال الأدب العربي عالمياً»، خاصَّةً أنَّ الأشكال والقوالب الأدبية متعدِّدة، وعلى سبيل المثال قد ينعزل الشعر وتتواصل الرواية أو العكس، وقد تتأكَّد العلاقات وتتواصل التجارب في المسرح ولا يتحقَّق ذلك بالنسبة للدراسات النَّقدية والنظريات الأدبية، وقد تتوثَّق الصلات ويتم تبادل الخبرات في مجال القصَّة القصيرة مثلاً، في حين تضعف الصلات والروابط في مجال المسرح مثلاً.[1]

ومن المفترض أن يتحقَّق ذلك التواصل المنشود من خلال تفعيل آلية **الترجمة** بشكلٍ احترافيٍّ وممنهجٍ، والتي تعدُّ وسيطاً أساسيًّا يحقِّق تلاقح وحوار الآداب والثَّقافات؛ حيث تعتمد في نشاطها وازدهارها على عدَّة عوامل رئيسةٍ، من بينها توجُّهات الدولة بمؤسَّساتها المختلفة، وأيضاً تشجيع مبادرات بعض المؤسَّسات الخاصَّة، بالإضافة إلى تلك المبادرات الفردية المهمَّة أيضاً، والتي غالباً ما تعتمد على رصد رغبات المتلقي سواء جماعاتٍ أو أفراد. ولعلَّ من المفيد هنا التنبيه إلى أنَّ الترجمة إذا لم تكن جيِّدةً، أو أقلَّ ما يقال عنها أنَّها لا تسيء إلى النَّص الأصليّ، فإنَّها تتحوَّل بشكلٍ تلقائيٍّ إلى عاملٍ عكسيٍّ، ما يعني أنَّه بدلاً من أن

[1]- دوارة، عمرو، مشكلة الترجمة، نقلا عن موقع: https://aawsat.com/home/article، بتاريخ: 2020/05/01م، الساعة:13:07.

توصل هذا العمل الفنيّ أو ذاك إلى العالمية، فإنَّها تبقيه عند حدوده القومية لا يتجاوزها، وتُلقي عليه أكواماً من الغبار، والحديث عن ترجمةٍ جيدةٍ وأخرى رديئةٍ يجرُّنا للحديث عن حظوظ الأجناس الأدبية من العالمية، فالحظوظ ليست متساويةً بين الجنسين الأدبيين الشعر/ النثر، فالشائع عند الدارسين أنَّ النثر بأنواعه الأدبية لا يفقد شيئاً عند نقله إلى لغاتٍ أخرى، في حين إنَّ الشعر فقد الكثير من جمالياته بعد ترجمته[1]. "والجانب المعرَّض للفقدان هو التأثير الخالص للتركيب اللُّغوي المتميِّز الذي جاء في الشعر بلغته الأصلية، والطاقات الإيحائية الصادرة عنه"[2]. وعليه يمكن عدُّ الأنواع النثرية في مقدمتها الرواية والقصة الأوفر حظاً في الوصول إلى العالمية مقارنةً مع الشعر، والمتمعِّن يجد أنَّ أغلب الحاصلين على جائزة نوبل للآداب هم من كُتَّاب الرواية والمسرح، وهو ما يؤكِّد أنَّ الأنواع النثرية أكثر حظاً من غيرها.

1.2. 7/ العولمة

- **العولمة/ لغة**

هي مصدر الفعل عَولَمَ، على وزن "فَوْعَل"، أو "فَوْعَلة"، التي تدل على تحوُّل الشيء إلى صورةٍ أخرى، يقال: عولمةٌ على وزن قولبة، نسبةً إلى العالم، بفتح العين، أي الكون، وليس إلى العِلْم، بكسر العين[3]، والعولمة بهذه الصيغة الصرفيَّة لم ترد في كلام العرب[4]. كما أنَّه مصطلحٌ يصعب فيه الارتكان إلى المدلولات اللغويَّة، فهو مفهومٌ شموليٌّ، يذهب عميقًا في جميع الاتجاهات المختلفة لتوصيف حركة التغيير المتواصلة، والعولمة جعل الشيء أيًّا كان هذا الشيء عالميًّا أو إكسابه صفة العالميَّة، وهو المعنى الذي أجازه مجمع اللغة

---

[1]- أشار الجاحظ قديما إلى مسألة ترجمة الشعر، قائلا: "وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونان، وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص منه شيئا، ولو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنهم لو حولوه لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم". وخلاصة قول الجاحظ ان الشعر العربي أو ما أسماه حكمة العرب لا يمكن ترجمته، وإن تم الامر فقد اهم خصوصياته وهي الوزن، ثم إنه ما من حاجة تدعو إلى ترجمته لأنه لن يضيف أي جديد لمعارف الأمم التي ينقل إليها. انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، شركة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965م، 75/1.

[2]- ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1987م، ص194.

[3]- انظر: الرواشدة، علاء زهير عبد الجواد، العولمة والمجتمع، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط!، 2007م، ص14.

[4]- انظر: المرجع نفسه، ص14.

العربيَّة بالقاهرة[1].

وعليه، فإنَّ المعنى اللغوي يوصلنا إلى القول إنَّ العولمة إذا صدرت من بلدٍ أو جماعةٍ، فإنَّها تعني: تعميم نمطٍ من الأنماط التي تخص ذلك البلد أو تلك الجماعة، وجعله يشمل الجميع؛ أي يخص العالم كلَّه[2].

- **العولمة/ اصطلاحا**

اختلف الباحثون في ترجمة مصطلح العولمة، واتفق أغلبهم على المعنى نفسه، وهو التعميم لنموذج ما على المستوى العالميّ، وأشهر تلك المصطلحات هو المصطلح الإنجليزي (Globalization)[*]، ومنهم من عدَّ العولمة تقابل اللفظ الفرنسي(Modularization)[**]، والتي تعني العالم في اللغة الفرنسية، ومعنى الكونية والانتقال من المجال الوطني أو القومي إلى المجال الكوني، ومنهم من عدَّها مرادفاً لفكرة الشموليَّة العالميَّة، وحكم الأنموذج الواحد وتقابل لفظة (Totalitarianism)[***][3]. ويعرفها جون توملسون[****] بأنَّها: تشير إلى الفعاليات المضطردة المتناميَّة التي تخص الاتِّصالات الاندماجيَّة المعقَّدة بين المجتمعات والثقافات والمؤسَّسات والأفراد على النطاق العالميّ. العولمة هي الحركة الاجتماعية التي تتضمن انكماش البعدين الزماني والمكاني...ممَّا يجعل العالم يبدو صغيراً وإلى حدٍّ ما يحتم هذا على البشر تقارب بعضهم مع بعضٍ، وشعار العولمة جديدٌ، لكن من الممكن دائماً أن تحقق أمَّةٌ من الأمم الأطراف نهضةً تحوّلها من طرف سلبي في التعامل الدولي إلى قوةٍ فاعلةٍ وإيجابيةٍ[4]. والعولمة بالمفهوم المعاصر (الأمركة)، ليست مجرد سيطرة وهيمنة والتحكم بالسياسة والاقتصاد فحسب، ولكنَّها أبعد من ذلك بكثيرٍ، فهي تمتد لتطال ثقافات

---

[1]- انظر: الداعوق، رضى محمد، العولمة "تداعياتها وآثارها وسبل مواجهتها"، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 2005م، ص15.

[2]- انظر: الرواشدة، علاء زهير عبد الجواد، العولمة والمجتمع، ص15.

[*]- استعمله كل من الجابري ومحمد عابد (في ندوة العرب والعولمة، ص301).

[**]- استعمله عبد الإله بلقزيز (في ندوة العرب والعولمة، ص309).

[***]-استعمله مصطفى عبد الله الكفري (الحوار المتمدن، العدد 543، 3003/7/17).

[3]- انظر: المحمَّداوي، علي عبود، خطاب الهويات الحضارية من لصدام إلى التسامح، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 1440هـ/2019م، ص154.

[****]- رئيس مركز أبحاث الاتصالات والثقافة العالمية بجامعة ترنت البريطانية.

[4]- انظر: عثمان، محمد عبد الله، العولمة دراسة تحليلية نقدية، دار الوراق للنشر، لندن، ط1، 1999م، ص19. جلال، أمين، العولمة والتنمية العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999م، ص190.

الشعوب والهوية القومية والوطنية، وترمي إلى تعميم أنموذجٍ من السلوك وأنماطٍ أو منظوماتٍ من القيم وطرائق العيش والتدبير، وبالتالي فهي تحمل ثقافة غربية أمريكية تغزو بها ثقافات مجتمعات أخرى، ولا يخلو ذلك من توجُّهٍ استعماريٍّ جديدٍ يتركز على احتلال العقل والتفكير، وجعله يعمل على وفق أهداف الغازي ومصالحه، وأكد ذلك الرئيس الأمريكي الأسبق جورج بوش حين قال بعد انتهاء حرب الخليج الثانية، إنَّ القرن القادم سيشهد انتشار القيم الأمريكيَّة، وأنماط العيش والسلوك الأمريكيّ. لذلك نرى كثيراً من المفكرين الإسلاميين أو اللاغربيين عموماً لهم موقفٌ سلبيٌّ من العولمة، وذلك لأنَّها تمس القيم والثوابت التي تتأسَّس عليها الدول والأمم والحضارات[1].

- **العولمة وحوار الحضارات**

إذا كانت العولمة التي غالباً ما أثار مفهومها الكثير من الجدل حول طبيعة هذه الظاهرة القديمة في مضامينها، الجديدة في مجالاتها وتجلياتها، التي يكاد يجمع أغلب المهتمين بدراستها على أنَّها تعني "اكتساب الشيء طابع العالمية، وجعل نطاقه وتطبيقه عالميًّا أو تعميم الشيء، وتوسيع دائرته ليشمل الكل، ممَّا يعني نقل الشيء المحدود[*] والمراقب إلى غير المحدود وغير المراقب"[2]، والعولمة ظاهرةٌ متَّصلةٌ بمسيرة المجتمعات الإنسانيَّة، لكن يبقى الشيء المهم في ذلك هو أنَّها في مضمونها ظاهرةٌ أو نزعةٌ كونيَّةٌ تسعى إلى توحيد القيم حول المرأة والأسرة وأنماط الاستهلاك، وتوحيد طريقة التفكير والنظرة إلى الذات والآخر[3]، وهي بهذا المفهوم ترتبط بدرجةٍ كبيرةٍ بمنظور الحداثة؛ بل إنَّ بعض المفكرين يعتقدون أنَّ العولمة هي ذروةٌ قصوى للحداثة، أو أنَّها الحداثة في عنفوانها وشراستها وقوَّتها، وفي ذروة سيطرتها الاقتصاديَّة والماليَّة والتقنيَّة، لذلك غالباً ما نرى أنَّ الحداثة التي تمثلها العولمة تستثير لدى الشعوب التي تتلقاها ردود أفعالٍ مختلفةٍ، وتولِّد لدى

---

[1]- انظر: الجابري، محمد عابد، ندوة العرب والعولمة، الميلاد، زكي، نحن والعالم، جريدة الأسبوع الأدبي، ع 602، الصادر بتاريخ: 1998/03/14م، ص19.

[*]- المحدود هي الدولة التي تقوم بمراقبة وحماية ما بداخلها.

[2]- بو حفص حاكمي، العولمة: الاندماج السريع والمنافع المحدودة: حالة الدول النامية، ص2، نقلا عن موقع: http//:www.uluminania.net، بتاريخ: 2021/2/1م، الساعة: 19:16.

[3]- الوالي، عبد الجليل كاظم، جدلية العولمة بين الاختيار والرفض، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ع 175، 2002م، ص62، 64.

الكثير استراتيجيَّاتٍ دفاعيَّةٍ قويَّةٍ[1]. كون الحداثة تداهم وتخترق الجميع، فبات من المتوقع أن ترفض بعض المجتمعات الحداثة بدعوى أنَّها إحدى مقدِّمات أو إفرازات العولمة أو بدعوى أنَّها غربيَّة المنشأ[2]. ممَّا يعني أنَّ مضامين الحداثة تتعارض مع معتقدات هذه المجتمعات وأعرافها وقيمها، وممَّا هو معروف أنَّ الحداثة مثل العولمة ظاهرة العصر وقدره وسمته، لهذا فإنَّ الوقوف في وجهها أو تجنبها أو العزلة عنها إنَّما هو خروج عن العصر والتخلف عنه[3].

وإذا كانت العولمة تحاول أن تحدث الانزياح المعرفيَّ في كل شيءٍ، وتغيِّر مفاهيم الأشياء وتطلق أفكارها الجديدة حول الحياة وتناولها، إلاَّ أنَّها لم تنجح إلى الآن في القضاء على الفوضى التي سادت الفكر الإنسانيَّ في العقد الأخير من القرن العشرين، وهي مستمرةٌ إلى الآن، فوضى تسبَّبت في تشوش التفكير في المعارف الإنسانيَّة وسبل تطويرها، إلاَّ ما كان من أمر المعلوماتيَّة والتكنولوجيا والعلوم الحديثة الآيلة إلى تشديد السيطرة العولميَّة على الكون وتحويله إلى قريةٍ كونيَّةٍ[4]. فهل تطور تكنولوجيا المعلومات يعني تطوُّر المعارف عموماً والعلوم الإنسانيَّة خصوصاً في الجوهر؟.

ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ العولمة قد ساعدت على تشكيل وعيٍ جديدٍ لدى البشريَّة، والذي يُعدُّ وعياً كونياً، صيَّرت العالم أكثر اندماجاً وحركيَّةً، بين مختلف الثقافات والحضارات، عبر ما تُتيحه وسائل الاتِّصال الحديثة على اختلافها. فأضحى التَّواصل الإنسانيُّ حتميَّةً وجد سبيله في التقنيَّة الإعلاميَّة الجديدة، وهذا التواصل في ميدان الأدب غدا حاجةً ملحَّةً للتعاطي، فكانت الحاجة للآداب الأخرى لاستكمال الأدب القومي، وهو ما يؤكِّده **غوته** بقوله: "ينتهي كل أدبٍ إلى الضيق بذات نفسه، إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى، لتجدِّد الخلق من ديباجته"[5]، ولم تعد الحاجة ماسَّةً لاستكمال الأدب القوميِّ فحسب؛ بل لاستكمال شخصية الأنا ومعرفتها واطلاعها على كل جديدٍ يتخطَّى إمكانيَّات قومها، ومدى تلاؤمها مع هذا الجديد، انطلاقاً من مسألة الاستجابة للعصر، ومواكبة الحياة الجديدة التي فرضها عصر المعلومات،

---

[1]- سبيلا، محمد، دفاعا عن العقل والحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، دار الكتاب العربي، بغداد، 2004م، ص138

[2]- المرجع نفسه، ص140.

[3]- بوحفص حاكمي، العولمة: الاندماج السريع والمنافع المحدودة: حالة الدول النامية، ص5، نقلا عن موقع: http//:www.uluminania.net، بتاريخ: 2021/2/1م، الساعة: 22:10.

[4]- المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص131 .

[5]- غنيمي، محمد هلال، الأدب المقارن، ص 12.

ففي زمن العولمة تُعْبَر الحدود، ويتغيَّر مفهوم الزمان والمكان، وتصبح عمليات الأخذ والعطاء الكثيفة تتفاعل بلا استئذان في فضاءٍ عجَّ بالشبكات الاتِّصاليَّة اللاَّسلكيَّة والممغنطة القادرة على الوصول إلى الفرد مهما كان بعيداً، يستعملها بحريَّةٍ وتعرض أمامه المعلومات القادمة من أقاصي الأرض، وهو ما يجعل الأجيال الجديدة تتَّجه إلى أن تكون كونيَّةً طوعاً بعد أن كان فرضاً[1]. وهذا ما يجعلنا نتساءل هل الحوار مع الآخر يلغي الخصوصيات أم يكرس التعدُّد والاختلاف في إطار حركية العولمة؟، وهل أنهى عصر العولمة باعتباره نتاج الآخر على خصوصيَّة الأدب العربي ومنه خصوصيَّة النص الشعري تحديداً للأنا العربيَّة؟. هل تستطيع العولمة أن تحوِّل الأدب عموماً والشعر منه بخاصةٍ إلى سلعةٍ؟.

الذي لا مجال للشك فيه أنَّ المعارف كلَّها قد تطوَّرت، لكنَّ وجهة التطوُّر ليست هي ذاتها في الميادين كلِّها، وكما أنَّ المعارف الآلية قد وضعت لخدمة القوى العولمية، كذلك حصل في العلوم الإنسانية على الأقل في الاتجاه الذي يروج للعولمة ويُنَظِّر لها. ولقد عجز الاتجاه العولميّ في العلوم الإنسانية عن الإيفاء بمتطلبات الشعوب على وجه الأرض، وراح يصنع معارف متطابقةً مع توجُّه جهابذة العولمة، وهذه المعارف لاسيما الإنسانيَّة منها، تنضوي تحت لواء التيار الأحادي الجانب. والأدب فرعٌ رئيسٌ من فروع المعرفة؛ وبالتالي العلوم الإنسانيَّة[2]. وقد نجحت العولمة في خلق تيارٍ عولميٍّ في الأدب، تيارٌ خاصٌ يعبِّر عن فئةٍ خاصةٍ، ويمثل تطلعاتها في الإلغاء والسيطرة والهيمنة والتفرد والوحدانيَّة، لكنَّها لم تستطع أن تخلق أدباً عالميًّا أو إنسانيًّا، حاولت أن تغيِّر ما يسمى بعالميَّة الأدب، والعالميَّة غير العولميَّة، الأولى لكل البشر والثانية لفئةٍ معيَّنةٍ، الأولى تندرج في سياق الرقيّ الإنسانيّ والثانية في سياق تدمير الآداب والفنون والثقافات عمومًا[3]. وأدب اليوم في شقِّه العولميّ يسعى صُنَّاعه إلى تسويق أدبٍ هزيلٍ يتموضع في إطارٍ مصطنعٍ، قبلي التطلعات مرسومٌ له أن يحط من قدر الإنسان لا أن يرفعه، وينسيه واقعه ومشكلاته، ويدفع بالأدب إلى أن يكون كونيًّا بحسب ما ترتئيه العولمة، بعيداً من القراءة والمطالعة وصنع الواقع والمصير[4]، فإذا كان الإنسان في الماضي مجبراً على المطالعة ليوفِّر لنفسه المعارف، أصبح اليوم يتناول هذه المعارف بأيسر السبل[5]، ولكن

---

[1]- انظر: المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص101.

[2]- المرجع نفسه، ص132.

[3]- المرجع نفسه، ص134.

[4]- انظر: الطوبجي، حسين، وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم، دار القلم، الكويت، ط1، 1978م، ص61.

[5]- انظر: المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص133.

أيُّ معارف وأيُّ توجيهٍ؟!. وهو الأمر الذي وقف عنده **نبيل علي** في كتابه "الثقافة العربية وعصر المعلومات"، ليعلن أنَّ الإنسانية لم تنجز إلى الآن ما يحتاجه الأدب من تنظيرٍ وتجديدٍ ورؤيةٍ تواكب عصر المعلومات على غير صعيدٍ[1]، لأنَّه يتداخل مع علومٍ أخرى كثيرةٍ وفنونٍ أخرى متشعِّبةٍ لم تنجل صورتها العولمية في زمننا هذا.

والأنا العربيَّة على المستوى العالمي تحتاج إلى تكوين فهمٍ جديدٍ، ومعرفةٍ معمَّقةٍ للعالم وتحوُّلاته وتغيُّراته المتعاضمة، لكي تعرف موقعها في هذا العالم، وكيف تستفيد من منجزاته وخبراته الحضاريَّة[2]. وكل تلك الغايات لا تتم إلاَّ بتجاوز الفكر الأصولي الذي مازال يدعو لأن يكون هو فقط من دون الآخر، على مستوى الوجود والحضارة والثَّقافة، ولا يمكن تجاوز هذه الآثار السلبية للتطرف إلاَّ بالحث على فكرة إغناء التنوُّع البشريّ والحضاريّ، والقبول بنماذج مختلفةً من الفكر والهوية، والتأكيد على دعم اختلاف الانتماء وتنوُّعه لأجل التقارب وهذه العبارة تستدعي أن يكون الاختلاف في نفس اللحظة يتضمن ائتلافاً معيَّناً، والقصد هو تطبيق نظرية تعارف الحضارات التي تستند على النص القرآني الذي يقول فيه تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ ١٣ ﴾[3]، الذي ربط فيه سبحانه بين الأصل الإنسانيّ الواحد، وبين التنوُّع البشريّ الواقعي المتعدّد، وجعله يرتبط بالتعارف الذي يشكّل المنهج له، للوصول به إلى الدعوة إلى التسامح، الذي أساسه قبول الآخر والتعرف عليه، والتسامح هو محور تعارف الحضارات، لأنَّه يقوم على مبدأ مراعاة الآخر والاعتراف بوجوده والاهتمام به وتقبُّل الاختلاف والتعدُّدية معه، وإلاَّ لما كان دعا إلى التسامح معه؛ وبالتالي فالتَّسامح يمثِّل معيناً للغة التنوُّع والاختلاف[4].

- **العولمة بين خصوصية النص الشعريّ وحوار الآخر**

استطاع الشعر العربي الحداثي في ظل العولمة الثقافية أن يستوعب التحولات الحاصلة في العالم، لأنَّه

---

[1]- انظر: علي، نبيل، الثقافة العربية وعصر المعلومات، سلسلة كتب عالم المعرفة، عدد 265، الكويت، 2001م، ص 516- 520.

[2]- انظر: الميلاد، زكي، الإسلام والمدنية، ص48.

[3]- سورة الحجرات: الآية 13.

[4]- انظر: المحمداوي، علي عبود، خطاب الهويات الحضارية من الصدام إلى التسامح، ص166، 167.

جزءٌ من تجربة الإنسان ووعيه، وهو تعبيرٌ عن ذلك التراكم المعرفيّ والجماليّ والإنسانيّ، باعتبار أنَّ الشعر يلامس الداخل، ويفرض على المتلقي مهما تكن ثقافته أن يتلقاه دون حواجز تُذْكر. ومدى تأثير العولمة في الشعر يفرض المساءلة والمناقشة على اعتبار أنَّ العولمة واقعةٌ موضوعيَّةٌ، وجب التعامل معها كونها معطًى حقيقياً لفعلٍ قائمٍ، لا الاكتفاء بإنكارها أو بإدانتها، فالعولمة لها القدرة على أن تكون قوَّةً للتطور الإيجابيّ، وليس المفروض أن تمحو التنوُّع الثقافي، وإنَّما ينبغي أن تعمل على التكامل من أجل عالمٍ أكثر استقراراً ونحو حياةٍ أفضل للشعوب فيه. وما دامت العولمة تستهدف تطور الإنسان، فإنَّ أفضل وسيلةٍ للتعاطي معها ليس رفضها، لأنَّه لا يجدي نفعاً؛ بل تقوية الثقافة المحليَّة، وتحويلها إلى معطىً مقبولٍ حتَّى يكون الحوار مع الآخر فاعلاً ومثمراً[1].

ولا يخفى ما واجهه الشعر العربيُّ من تحدِّياتٍ جمَّةٍ في بدايات القرن الواحد والعشرين، من خلال محاولة حركة الشعر العربيِّ الحداثيِّ الانخراط في مسار العولمة، من خلال ممارساتٍ نصيَّةٍ عدَّةٍ، أهمُّها قصيدة النثر، قصيدة الرؤيا، قصيدة البصريّة، القصيدة التفاعليَّة، وهذه الممارسات عملت على محو الحدود بين الأجناس الأدبيَّة؛ وبالتالي الخروج عن الثنائيَّة التقليديَّة: شعر/ نثر. وعمليَّة محو الحدود بين الأجناس تعدُّ "بداية الاكتشاف، اكتشاف الذات وتحريرها، واكتشاف الآخر"[2]. فقد مثَّلت **قصيدة النثر** ذلك التفاعل/ اللقاء بالآخر، وفي الآن نفسه لقاءً بالذات، فهناك من وصف قصيدة النثر بأنَّها "قصيدة العولمة".

ثمَّ تشكَّلت **القصيدة الرؤيا**، التي عبَّرت عن حالة التشظي العربيَّة منذ نهاية الحرب الباردة في عالم الباطن، وتحوُّل الشاعر إلى راءٍ في تعامله مع العالم، وأصبحت كلُّ رؤيا تغيير لنظام الأشياء، وتحويلٍ لعلاقات الأشياء، ويدخل النص في أشكالٍ عدَّةٍ غير معروفةٍ؛ أي في المتاه[3]، ليدخل الشعر العربيُّ الحداثيُّ بعد ذلك مرحلةً أخرى أكثر جرأةٍ، تمثلت في النص القائم على **التشكيل البصري**، وهي "الكتابة التي تحتفل بالفراغ، وتستلزم اختراق الكلام، الصوت، بالخط الذي ليس حليةً، وإنَّما هو نسقٌ مغايرٌ يعيد بناء

---

[1]- انظر: بن خليفة، مشري، الشعر العربي في عصر العولمة، مجلة الآداب واللغات –الأثر– ، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع6، ماي 2007، ص 38، 39.

[2]- بن خليفة، مشري، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2011م، ص 173، 174.

[3]- انظر: بن خليفة، مشري، الشعر العربي في عصر العولمة، ص38.

الفضاء/ المكان، واللغة، وتبتعد الكتابة عن قصيدة الحلم، لتلتصق بالملموس والمحسوس، فالشعر العربيُّ الحداثيُّ ضمن هذه الرؤية، والنسق يصبح جزءًا من تحوُّلاتٍ حاصلةٍ في الشعر الغربيِّ عمومًا، وبذلك تحدث هجرةٌ معرفيَّةٌ ونصيَّةٌ من وإلى العالم العربيِّ، ويتمُّ كل ذلك عن طريق شبكة الإنترنت، والوسائط الاتِّصاليَّة الأخرى"[1].

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ وسائل الاتِّصال قد شهدت تطوراً هائلاً، وكذا الوسائط الرقميَّة المختلفة، والتي مكَّنت الفرد من خدماتٍ سريعةٍ وبوفرةٍ بالغة، انعكست تجربة هذا التَّجلي المغاير على صورة الأدب وقراءته[2]، فنتج عن التلاقح بين الأدب والتكنولوجيا نتاجٌ أدبيٌّ جديد، اتَّسم بالخروج عن المألوف باستحداث مقاييس فنيَّةً وأخرى تكنولوجيَّةً بأسلوبٍ لم يعهده المتلقي إنَّه **الأدب المفرَّع** أو **الرقمي** أو **التفاعلي** أو **الإلكتروني** أو **الشبكي** ... الخ، والذي حوَّلت فيه الآلة الكلمات المكتوبة بالصيغة الخطيَّة إلى أشكالٍ وصورٍ مرئيَّةٍ منفتحةٍ بذلك على فنون الأنيميشن والجرافيكس والصورة والحركة والصوت والموسيقى والإخراج السينمائي والبرمجة، باستعمال الحاسوب ممَّا يجعلنا نذعن إلى القول بأنَّه الأنموذج الأدبيَّ المعبِّر عن العصر الرقمي التكنولوجي خير تعبيرٍ؛ بل هو نتاج عصر العولمة وثمرة فكر مبدعيه. فالنص المفرَّع هو نصٌّ متحرِّكٌ ومتعدِّد الوسائط والحواس، ومنفتحٌ على النصوص الأخرى، ومتَّصلٌ بها دون حواجز، فهو متحرِّرٌ من سلطة السطر، قدَّمت له الكتابة الإلكترونيَّة فرصةً للمرونة لا حدود لها. وقد "كانت تجربة "اتحاد كتَّاب الإنترنت العرب" من التجارب الرائدة في هذا المجال في العالم العربيِّ، وكان هناك تخوُّفٌ من تأثير العولمة في جوانب صناعة الأدب وصناعة الشعر خاصةً، فيما يتعلق بنشر وبيع هذه السلعة عن طريق الإنترنت، حيث تساءل الأغليَّة حول النزاهة والسلامة والأمان الذي يحيط بمدوَّنة المؤلف الأصلي، وذلك نابع من إمكانيَّة إجراء تعديلٍ أثناء عملية التداول الإلكترونيِّ"[3].

وعليه، يمكن القول إنَّ الشعر العربيَّ الحداثيَّ في عصر العولمة، استطاع أن يستوعب التحولات الحاصلة في العالم، لأنَّه جزءٌ من تجربة الإنسان ووعيه، لهذا فإنَّ نظريَّة الأنواع الأدبيَّة لم تعد فاعلةً، ذلك أنَّ ما كانت تفرضه من فصلٍ بين الأجناس لم يعد ممكن التصوُّر، نظراً لموجة التَّجريب الحاصلة في الأعمال

---

[1]- بن خليفة، مشري، الشعر العربي في عصر العولمة، ص38.

[2]- كرام، زهور، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م، ص19.

[3]- بن خليفة، مشري، الشعر العربي في عصر العولمة، ص38.

الأدبيَّة التي اجتاحت العالم بأسره. فالشعر "تعبيرٌ عن ذلك التراكم المعرفيّ والجماليّ الإنسانيّ، يلامس الداخل، ويفرض على المتلقي مهما تكن ثقافته أن يتلقاه دون حواجز تذكر"[1]؛ وبالتالي فإنَّ التعاطي مع العولمة يستدعي ذكاءً ثقافيًّا، يتمثل في تفعيل الثقافة المحليَّة، ليكون حوارها مع الآخر حواراً فاعلاً مثمراً.

2/ الحضارات من الصراع إلى الحوار

منذ أن ظهرت الحضارات البشرية وهي تعاني في علاقاتها ببعضها البعض من تقلباتٍ تاريخيةٍ عدَّةٍ، فكانت ما تلبث أن تمر بفتراتٍ من الصراع والصدام المتواصل ممثلاً في الحروب المتعاقبة التي تخلِّف دماراً يكتنف بعض تلك الحضارات، وبالمقابل لا نعدم وجود حوارٍ وتواصلٍ من خلال العلاقات الثقافية والسياسية التي ربطت الكثير من الحضارات، والتي كانت تتبادل المنافع في جوٍّ من التعايش السلميّ، عرفت من خلالها نوعاً من الاستقرار في أزمنة متقاربةٍ أو متباعدةٍ، فالأصل في علاقات الأمم والشعوب هو التعارف والتحاور كما تقرَّر ذلك في فكر الحضارة الإسلامية من خلال تشريعات دستورها العظيم الذي يقول فيه المولى عزَّ وجل: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ ١٣ ﴾[2]. وثنائية "الصراع والحوار" التي تمخَّضت عن علاقة الحضارات ببعضها البعض عبر الحقب الزمنية الغابرة والحالية التي شهد فيها العالم تطوراً تكنولوجياً مبهراً، اختزلت فيه الحدود الجغرافية والسياسية، وحدثت فيه تحولاتٍ في البنى الثقافية والفكرية، على الصعيدين العربي والغربي، نتج عنه تحدياتٍ كبرى تهدِّد وجود هويات الحضارات، في ظل كل هذه المتغيرات ظهرت أطروحاتٍ لنظرياتٍ مختلفةٍ حول العلاقات التي يمكن أن تربط الحضارات، فاشتهرت أطروحة (صراع الحضارات)، أو (صدام الحضارات)، وأطروحة (حوار الحضارات)، أدلى كلٌّ منهم دلوه في محاولةٍ لكشف طبيعة العلاقة القائمة بين الحضارات، هل هي قائمة على التصادم والصراع؟ أم أنَّها قائمة على التعارف ومن ثمَّ الحوار؟ وفيما يأتي أعرض لأهم تلك النظريات، للنَّظر عن كثبٍ في مضامينها:

---

[1]- انظر: بن خليفة، مشري، الشعر العربي في عصر العولمة، ص39.

[2]- سورة الحجرات، الآية 13.

1.2/ خطاب الصراع الحضاري في الفكر المعاصر

أصبح الحديث عن الصراع الدولي يتَّخذ منحنىً آخر غير ذلك المنحى الذى عهده العالم من قبل، وقد مثَّلت الحربين الأولى والثانية وكذلك الحرب الباردة أهم معالمه فبعد سقوط المعسكر الاشتراكي وصعود المعسكر الليبرالي بقيادةٍ منفردةٍ من قبل الولايات المتحدة، ونتيجةً لاقتناع تلك الدولة بأنَّ سياساتها تجاه العالم وخصوصاً الشرق الأوسط لابدَّ أن تفضي في النهاية إلى صراعٍ حتميٍّ لذلك تسابق المفكرون في أنحاء الغرب لصياغة صورةٍ لهذا الصراع، فكان أن وجد الغرب ضالَّته في الحديث عن صراع الحضارات، القائم بين الثقافة الغربية الليبرالية المتقدمة والثقافة الإسلامية المتحجِّرة المتخلِّفة –على عزمه– لتتوالى النظريات التي تنقسم بين مؤيِّدٍ ومعارضٍ لتلك الفكرة[1].

1.1 .2/ مفهوم الصراع

إنَّ مفهوم الصراع أصبح مفهوماً خطيراً يشكِّل الحضارة الإنسانية المعاصرة وذلك بتضخيم الأنا الحضاري في مقابل الآخر الحضاري، بعبارةٍ أخرى إنَّ شكل الصراع في نهاية القرن الماضي وبداية الألفية الجديدة تمثَّل في الصدام بين القيم الثقافية التي تفرزها الحضارات المختلفة؛ حيث إنَّ مفهوم القوميات والصراع القائم بينها قد تلاشى–إلى حدٍّ كبيرٍ– مع نهاية الحرب الباردة بين المعسكر الغربي والمعسكر الشرقي وتفكُّك الاتحاد السوفيتي، ما جعل الفلاسفة والمنظرون السياسيون والاجتماعيون يسعون لتنظير شكل العالم في المرحلة القادمة؛ وانتهت تحليلاتهم وأطروحاتهم الفلسفية أنَّ الصراع القادم سيكون صراعاً حضارياً بين حضاراتٍ مختلفةٍ، ولكن الشكل المهيمن لهذا الصراع سيكون بين الحضارة الغربية بقيمها الليبرالية، الديمقراطية، التعددية، الفردية وبين الحضارة الإسلامية بقيمها المحافظة[2].

وما تجدر الإشارة إليه أنَّ المقصود بمفهوم الصراع هنا ليس ذلك المعنى التقليدي القائم على استخدام الأدوات الثقيلة في الحرب بين الدول كما حدث في الحربين الأولى والثانية، ولا هو يعني الصراع داخل طبقات المجتمع وخصوصاً طبقة العمَّال والطبقة البرجوازية؛ بل أصبح صراعاً بين الحضارات والثقافات، وهو

---

[1]– حسن، أحمد، عرض نقدي: الصدام الحقيقي للحضارات، نقلا عن موقع: http://democraticac.de/?p=44314، بتاريخ: 17/04/ 2021، الساعة: 17:09.

[2]– حسن، محمد سيد، الفلسفة ومفهوم الصراع: نظرة تحليلية، نقلا عن موقع: http://www.alfalq.com/?p=9362، بتاريخ: 2012/04/17، الساعة: 18:49.

ما يجعلنا نتساءل عن الدور الذي يلعبه مفهوم الصراع في تشكيل عالمنا المعاصر، وعن نسق القيم الحضارية التي سيفرزها هذا النوع من الصراع الحضاري، وفيما يأتي نُعرِّف الصراع والصدام بشقيهما اللغوي والاصطلاحي ذلك أنَّ بعض الباحثين العرب يستعملون مفهوم الصراع (Conflict) للدلالة على مفهوم الصدام (Clash) في حديثهم عن صدام الحضارات، فهل هما متفقان في المعنى أم لكلٍّ منهما معنىً مختلفاً عن الآخر؟.

وجدير بالذكر أنَّ مفهوم الصراع يعدُّ أحد المفاهيم الراسخة والثابتة في العقلية الغربية منذ قديم الأزل ففي العصر اليوناني سادت فكرة صراع الآلهة وصراع الإنسان مع الطبيعة ثم انتقل الصراع ليصبح بين الكنيسة والدولة ثم بعد انتهاء هذا الصراع عن طريق غلبة الدول القومية نشأ الصراع بين تلك الدول وانتهى إلى ما يسمى الحرب الباردة التي قامت بين المعسكر الشرقي بقيادة الاتحاد السوفيتي سابقا والمعسكر الغربي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية، حتى إذا ما انتهى هذا الصراع الإيديولوجي شعر الغرب بفراغ صراعي عميق ولرأب هذا الفراغ سعى جاهداً إلى إيجاد أساسٍ جديدٍ للصراع فوجد ضالته في نظرية صدام الحضارات لصمويل هنتنغتون التي فسَّرت الصراع المستقبلي بأنَّه سيقوم نتيجة الاختلافات الجوهرية بين الحضارة الغربية المسيحية المتقدمة والحضارة الإسلامية البربرية المتخلفة ونتيجة لهذه النظرية توالت النظريات والتفسيرات والمقالات التي تتناول هذا الموضوع. وسوف يتم تناول المفاهيم المتعلقة بالصراع الواردة في هذا البحث بالتعريف وجدير بالذكر أنَّ مفهوم الصراع الذي شمله هذا البحث فيما يتعلق بالصراع بين الحضارات يتعلق بقيم مجتمعية أكثر من كونها قيماً سياسيةً أي أنَّ سبب الصراع والصدام بين الإسلام والغرب ليس نتيجة الاختلاف في القيم السياسية للديمقراطية؛ وإنَّما نتيجة الاختلاف في منظومة القيم الاجتماعية.

- **الصراع/ لغة**

الصراع كلمة مشتقة من الفعل الثلاثي صَرَع ومصدرها الصَّرْع، ومعناه الطَرْح بالأرض، وخصَّه في التهذيب بالإنسان، والمصارعة والصراع: معالجتهما أيُّهما يصرع صاحبه، ورجلٌ صريعٌ: شديد الصَرْع، وصُرَعة: كثير الصرع لأقرانه يصرعُ الناس، والصَّرْع: علَّةٌ معروفةٌ. والصَّريع: المجنون، والصُّرعة تأتي الحليم عند الغضب؛ لأنَّ حِلْمه يصرعُ غضَبَه. فإنَّه إذا ملك هذه الصفة كان قد قهر أقوى أعدائه، وشرّ خصومه[1].

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مأدة (صَرَع)، 197/8.

يقال: صرع الباب: جعله ذا مصراعين، وصرع البيت من الشعر، جعل شطريه متفقين في التقفية؛ ويجيء التصريع في الشعر على أنَّ صاحبه مبتدئ إمَّا قصة، وإمَّا قصيدة، يقول امرؤ القيس (الطويل):

ألاَ أنْعِـمْ صـباحاً أيُّهـاَ الطلـلُ البـالي وهـل يعَمـنْ مـن ان فـي العُصُـرِ الخـالي[1]

فتفعيلة الضرب مساوية لتفعيلة العروض. وفي الحديث الشريف: أنَّ النَّبي ﷺ كان يعجبه أن يستاك بالصرع؛ قال الأزهريُّ: الصَّريع: القضيب يسقط من شجر البشام وجمعه صرعان، وقيل الصريع: السوط أو لقوس الذي لم ينحت منه شيءٌ. والصَّرعان: الغداة والعشي، أمَّا الصَّرع فهو المِثْل، قال ابن بري: شاهده قول الراجز:

إنَّ أخاك في الأشاوي صرعكا[2].

ويذهب قاموس **لونجمان** إلى تعريف مفهوم الصراع بأنَّه "حالة من الاختلاف أو عدم الاتفاق بين جماعات، أو مبادئ، أو أفكار متعارضة، أو متناقضة"[3].

وفي **المعجم الفلسفي** يقرر جميل صليبا أنَّ أصل الصراع "نزاع بين شخصين يحاول كلٌّ منهما أن يتغلَّب على الآخر بقوَّته المادية، كالصراع بين الأبطال الرياضيين، أو الصراع بين الدول في الحرب، ويطلق الصراع مجازاً على النزاع بين قوتين معنويتين تحاول كل منهما أن تحل محل الأخرى كالصراع بين رغبتين، أو نزعتين، أو مبدأين، أو وسيلتين، أو هدفين أو الصراع بين القوانين أو الصراع بين الحق والواجب، أو الصراع بين الشعور واللاشعور في ظاهرة الكبت، ولهذا النوع من الصراع عند علماء النفس خطورة بالغة في تفسير مظاهر الشخصية والشخصية الشاذة"[4].

أمَّا في **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية** فإنَّ الصراع يعني: "أحد أنماط التفاعل الاجتماعي الذي ينشأ عن تعارض المصالح، وهو الموقف التنافسي حيث يعرف كل من المتنافسين غريمه، ويدرك أنَّه لا

---

[1]- إبراهيم، أنيس، المعجم الوسيط، د.ن، إشراف: عبد السلام هارون، ط2، 1972، مادة (صَرَع)، ص572.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (صَرَع)، 8/ 199.

[3]- Dennis J. Sandole "Paradigm, Theories, and Metaphors in Conflict and Conflict Resolution: Coherence or Confusion?" in " Conflict Resolution: Theory and Practice.." edited by Dennis J . Sandole and Hugo van der Merwe, Manchester and New York: Manchester University Press , 1993: 3- 24, pp.6- 7 .

[4]- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، 725/1.

سبيل إلى التوافيق بين مصالحه وبين مصالح الغريم، فتنقلب المنافسة بهمتها إلى صراع؛ حيث يعمل كل منهما على تحطيم الآخر والتفوق عليه"[1].

- **الصراع/اصطلاحاً**

يُعرَّف الصراع بأنَّه "تنشُّط دافعين في آنٍ واحدٍ، يتطلبان ضروباً متعارضةً من السلوك، وقد يكون الصِّراع قائماً بين رغبتين أو بين هدفين أو بين وسيلتين للوصول إلى الهدف"[2].

وتُعرِّفه **دائرة المعارف الأمريكية** بأنَّه عادةً ما يشير إلى "حالة من عدم الارتياح أو الضغط النفسي الناتج عن التعارض أو عدم التوافق بين رغبتين أو حاجتين أو أكثر من رغبات الفرد أو حاجاته"[3]. أمَّا **دائرة معارف العلوم الاجتماعية** فإنَّ اهتمامها ينصرف إلى إبراز الطبيعة المعقَّدة لمفهوم الصراع، والتعريف بالمعاني والدلالات المختلفة للمفهوم في أبعاده المتنوعة. فمن **المنظور النفسي**، يشير مفهوم الصراع إلى "موقف يكون لدى الفرد فيه دافعٌ للتورط أو الدخول في نشاطين أو أكثر، لهما طبيعة متضادة تماما"، أما في **بعده السياسي**، فإنَّ الصراع يشير إلى موقف تنافسي خاص، يكون طرفاه أو أطرافه، على دراية بعدم التوافق في المواقف المستقبلية المحتملة، والتي يكون كل منهما أو منهم، مضطراً فيها إلى تبني أو اتخاذ موقفٍ لا يتوافق مع المصالح المحتملة للطرف الثاني أو الأطراف الأخرى[4].

ويهتم لويس كوزر* بالتركيز على الصراع في **بعده الاجتماعي**، وهو عنده يمثل "نضالاً حول قيم، أو مطالب، أو أوضاع معينة، أو قوة، أو حول موارد محدودة أو نادرة"، ويكون الهدف هنا متمثلاً "ليس فقط في كسب القيم المرغوبة؛ بل أيضاً في تحييد، أو إلحاق الضرر، أو إزالة المنافسين أو التخلص منهم"[5].

---

[1]- بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، د.ت، ص79.

[2]- غربال، محمد شفيق، الموسوعة العربية الميسرة، د.ن، 1995، 1121/2.

[3]- " The Encyclopedia Americana International Edition, " Danbury , Connecticut: Gerolier Incorporated , 1992: 537.

[4]- Robert North "Conflict: Political Aspects " in IESS , (1968: 226- 232) , P.228 .

[*]- لويس كوزر (Lewis Coser) ولد في برلين سنة 1913، ألماني الأصل، يعدُّ من أشهر علماء الاجتماع، يعرف بأنَّه أحد مؤسِّسي الحقل العلمي الخاص بعلم اجتماع الصراع، ومن أشهر أعماله: "وظائف الصراع الاجتماعي"، "سادة الفكر الاجتماعي"، و"أفكار في السياق التاريخي والاجتماعي". توفي في 8 يوليو 2003 في كامبريدج في الولايات المتحدة. انظر: الموسوعة الحرة ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org، بتاريخ: 2019/03/09م، الساعة: 22:40.

[5]- Lewis A. Coser, "Conflict: Socail Aspects ", in IESS, (1968:232- 236), pp.232- 233.

والصراع في مثل هذه المواقف، وكما يحدد كوزر، يمكن أن يحدث بين الأفراد، أو بين الجماعات، أو بين الأفراد والجماعات، أو بين الجماعات وبعضها البعض، أو داخل الجماعة أو الجماعات ذاتها. أمَّا فيما يتعلق **بالبعد الأنثربولوجي** للصراع، فإنَّ الصراع ينشأ أو يحدث نتيجةً للتنافس بين طرفين على الأقل، وهنا قد يكون هذا الطرف متمثِّلاً في فردٍ، أو أسرةٍ، أو ذريةٍ، أو نسلٍ بشريٍّ معيَّنٍ، أو مجتمعٍ كاملٍ. إضافةً إلى ذلك، قد يكون طرف الصراع طبقةً اجتماعيةً، أو أفكاراً، أو منظمةً سياسيةً، أو قبيلةً، أو ديناً[1]. وفي **الفكر الفلسفي الإسلامي** يرى ابن خلدون أنَّ المجتمع وتكوينه قائمٌ على أساس الصراع؛ حيث أعطى للصراع العصبي[*] أهميةً كبيرةً في دراسته للمجتمع العربي، إذ جعل من هذا الصراع القوة المحركة للتاريخ وعدَّه طبعاً من طبائع العمران، فهو في منظوره نتيجةً لطبيعتين بشريَّتين متناقضتين، الأولى منها نزعةٌ طبيعيةٌ تمثِّل صلة الرحم، والثانية الطبع العدواني الذي يمثِّل أهم مظهرٍ من مظاهر آثار الحيوانية فيهم من جهةٍ أخرى[2]، من خلال ما تقدم، فإنَّ الصراع العصبي الذي هو رؤيةٌ تفسيريةٌ للظواهر الاجتماعية، يكون قائماً على أساس نعرة البشر وعلاقاتهم بأرحامهم، وكذلك العدوان الذي يهدف إلى الحفاظ على البقاء، وعليه فإنَّ نزعة صلة الأرحام والعدوان من أجل البقاء يكونان ركيزةً أساسيةً للصراع العصبي الذي يكون محركاً للتاريخ عند ابن خلدون.

وعُرِّف من منطلق آخر بأنَّه: "حالة التأثير الفاعل المتبادل بين شيئين أو أمرين غير متجانسين في مادة التكوين (الطبيعة)، أو الغائية (الغرض)، لدى التقائهما في زمان ومكان معينين، حالما ينتشر أحدهما باتجاه الآخر، لأنّ اجتماعهما غير ممكنٍ بسبب اللاتجانس في تلك الخاصيات الثلاث، التي تشكِّل الواحدة منها قوَّةً طاردةً لنقيضها (الخصم)" [3].

---

[1]- Laura Nader ,"Conflict: Anthorpological Aspects" , in IESS, (1968:236- 242) , pp236-237.

[*]- العصبي في اللغة: من يعين قومه على الظلم، أو من يحامي عن عصبته ويغضب لهم، ويقال: رجل عصبي: سريع الانفعال، أمَّا عن العصبية: فقد ورد عنها: المحاماة والمدافعة عمن يلزمك أمره أو تلزمه لغرض. انظر: مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ص604. وينطلق ابن خلدون في تصوره للعصبية من أنَّها الوازع الذي يدفع العدوان الواقع على أحياء البدو من الخارج. انظر: الجابري، محمد عابد، فكر ابن خلدون، العصبية والدولة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، د.ت، ص261.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص263.

[3]- شرف، محمد ياسر، إعادة تنظيم العالم، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 2004، ص375- 376.

تأسيساً على ما تقدَّم، فإنَّ الصراع هو حالة تنازعٍ للإرادات متبادلة بين شيئين أو أمرين يحاول كل منهما التغلب على الآخر وإلغاءه، لأنَّ اجتماعهما غير ممكن، ومن أشكال الصراع أن يكون في الإدارة والسياسة، أو في الدين والعقيدة، أو في العادات والتقاليد، كما يكون في العلم والأدب.

ومن المصطلحات الموازية التي تفرعت عن مصطلح الصراع، مصطلح الصدام:

- **الصدام/ لغةً**

مشتق من صدم الشيء صدماً: صكَّه ودفعه، يقال: صدم الرجل غيره، وصدمة الشر بالشر، وصدمه بالقول: أسكته. وصادمه، مصادمةً وصداماً: دافعه، اصطداماً: صدم كل منهما الآخر. تصادماً: اصطدما. ويقال: تصادمت الآراء: تضاربت. الصدمة: الدفعة، يقال: صرعه بصدمة[1].

- **الصدام/ اصطلاحاً**

عرَّفت موسوعة السياسة الصدام بأنَّه: "مفهومٌ اجتماعيٌّ معارضٌ للنظرية الوظيفية التكاملية في البناء الاجتماعي، ينطلق من الواقع التاريخي الذي يشير إلى أنَّ التضارب في القيم والمصالح يشكل ظاهرةً عضوية في الأشكال والعلاقات الاجتماعية، وينشأ الصدام بوصفه محصلةً للتعددية الاجتماعية كما ينشأ عن اصطدام لا محدودية المطالب الفئوية بمحدودية الموارد والثروة في المجتمع، كما أنَّ التمركز الاجتماعي يأخذ أشكالاً هرميةً تؤدي إلى قيام ظاهرة الغنى والفقر والحاكم والمحكوم، فلا قانون ولا رادع أو نظام إلاَّ القوة الوحشية العارية التي لا تعرف الرحمة أو العدالة، ومن البدهي أن يكون ذلك في غير صالح ترقية الحياة المنتظمة والمتحضرة؛ بل حتى ضد جميع أشكال التنظيم الاجتماعي المقدم بما في تلك العائلة، وعل هذا الأساس لجأت المجتمعات البشرية إلى تأطير الصدام وتقنينه في إطار العقد الاجتماعي أو ضمن مفهوم السلطة والقبول بمنطق تقديم التنازلات (عن الحرية المطلقة)، مقابل التمتع بميزات السلم الاجتماعي والالتزام بمحاولة تحقيق الأهداف والمصالح والقيم الاجتماعية بأشكال وطرق قانونية مشروعة"[2].

وعُرّف الصدام بأنّه "حالة التأثير الحاصل بين شيئين متجانسين، أو غي متجانسين في مادة التكوين (الطبيعة)، أو الفاعلية (السبب)، أو الغائية (الغرض)، لدى التقائهما في زمان ومكان معينين، إذا أعاق

---

[1]- مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ص511.

[2]- الكيالي، عبد الوهاب، موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1993، ص626.

أحدهما انتشار الآخر أو منعه أو دعاه إلى التراجع"[1]. مما سبق يتبين أنَّ الصدام هو حال متبادلة بين شيئين أو أمرين إلاَّ أنَّ اجتماعهما ممكن، وهذا المفهوم أبرز ما يميز الصدام عن الصراع الذي لا يمكن فيه الاجتماع أو التعددية، ومن الممكن السيطرة على الصدام، أمَّا الصراع فلا يمكن السيطرة عليه[2]، ومن أشكال الصدام (صدام الحضارات)، فقد اشتهر استعمال صدام الحضارات في نهايات القرن العشرين، رغم ظهوره في بدايته. وفيما يأتي نعرض لأهم النظريات التي خاضت في صدام الحضارات:

2. 1. 2/ نظريات الصراع الحضاري

- **نظرية نهاية التاريخ لفرانسيس فوكوياما**

تعدُّ أطروحة "نهاية التاريخ" لفرانسيس فوكوياما[*]، أسبق تاريخياً من أطروحة صدام الحضارات لهنتنغتون، حيث أرجع **فوكوياما** أصول أطروحته إلى مقالةٍ له بعنوان: هل هي نهاية التاريخ؟، فذهب في تلك المقالة إلى أنَّ إجماعاً ملحوظاً قد ظهر في السنوات القليلة الماضية في جميع أنحاء العالم، حول شرعية الديمقراطية الليبرالية[**] كنظامٍ للحكم، وذلك بعد أن ألحقت الهزيمة بالإيديولوجيات المنافسة مثل الملكية الوراثية والفاشية[***] والشيوعية[****] في الفترة الأخيرة، غير أنَّه أضاف إلى ذلك اعتبار أنَّ الديمقراطية الليبرالية قد تشكِّل نقطة النهاية في التطور الإيديولوجي للإنسانية، وتقدِّم الصورة النهائية لنظام الحكم

---

[1]- شرف، محمد ياسر، إعادة تنظيم العالم، ص375- 376.

[2]- راهي، قيس ناصر، صدام الحضارات دراسة نقية في جينالوجيا المفهوم، العتبة العباسية المقدسة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العراق، ط1، 2017، ص22.

[*]- فرانسيس فوكوياما (Francis Fukuyama)، كاتبٌ ومفكرٌ أمريكيُّ الجنسية، من أصولٍ يابانيةٍ، ولد في شيكاغو عام 1952م، يعدُّ من أهمِّ المفكّرين المحافظين الجدد، اشتهر بكتاب: "نهاية التاريخ وخاتم البشر"، انظر: غويغيش، مارتن، خمسون مفكّراً في العلاقات الدولية، مركز الخليج للأبحاث، دبي/ الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008، ص143.

[**]- الليبرالية: تعني مذهب الأحرار عند اغلب الباحثين والمفكرين، وهي مبدأ وسط بين الرجعية وبين الراديكالية، انظر: الكيالي، عبد الوهاب، موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، 814/2.

[***]- الفاشية: تيار سياسي وفكري من أقصى اليمين، ظهر في أوربا في العقد الثاني من القرن العشرين، له نزعة قومية عنصرية تمجد الدولة إلى حدّ التقديس، ويرفض نموذج الدولة الليبرالية التقليدية والديمقراطية البرلمانية التعددية الذي ساد أوربا منذ أواخر القرن التاسع عشر، وهو وصف لشكل راديكالي من الهيمنة. انظر: المرجع نفسه، 817/2.

[****]- الشيوعية: مذهبٌ اجتماعيٌّ ينادي بوضع كل الخيرات في متناول الجميع، وإزالة كل ملكية لفرد، وردت فكرة مثل هذا النظام في جمهورية أفلاطون، ثم عادت لتظهر في عصر النهضة في كتابات توماس مور (المدينة الطوباوية)، وكامبانيلا (مدينة الشمس)، لمزيد من التفصيل انظر: مجاهد، حورية توفيق، الفكر السياسي من أفلاطون إلى محمد عبده، مكتبة الإنجلو المصرية، مصر، ط3، 1999.

البشري، ومن ثَمَّ فهي تمثل نهاية التاريخ لأنَّه من غير المستطاع أن نجد ما هو أفضل من الديمقراطية الليبرالية مثلاً أعلى[1]. وفكرة "نهاية التاريخ" ليست فكرةً جديدةً أو مُستحدثةً؛ بل هي فكرةٌ كان لها دعاةٌ منذ القدم بدءاً من الفكر اليوناني، **فأفلاطون** رأى أنَّ "نهاية التاريخ" تكون بارتقاء الروح الإنسانية من عالم الواقع إلى عالم المثل، حيث يجمع بين النزعة الروحية والنزعة العقلية، وذلك عن طريق إيمانه بالفلسفة التي تستطيع أن تخلص النفس وتدخلها النعيم. بينما **أرسطو** في كتابه (السياسة) ربط "نهاية التاريخ" بنهاية النُّظم السياسية الفاسدة[2]. وقد ارتبط هذا الفهم للتاريخ من قبل فوكوياما في بناء نظريته عن "نهاية التاريخ" بكلٍّ من "هيجل وماركس"، اللَّذين يفترضان أنَّ للتاريخ نهايةٌ هي عند "هيجل" الدولة الليبرالية، وعند "ماركس" المجتمع الشيوعي، وليس معنى هذا أن تنتهي دورة الحياة الطبيعية من الولادة والحياة والموت، وأن يتوقف حدوث الأحداث المهمَّة؛ وإنَّما يعني أنَّه لن يكون ثمَّة مجالٌ لمزيدٍ من التقدُّم في تطور المبادئ والأنظمة السياسية، لأنَّ كافَّة المسائل الكبيرة قد حُلَّت حسب هذه النظرية[3].

من هنا جاء كتاب **فوكوياما** "نهاية التاريخ وخاتم البشر" يعرض فيه نهاية التاريخ المتمثل في قيام النظام الديمقراطي الليبرالي، وأنَّ الإنسان الأخير هو الإنسان الديمقراطي الليبرالي، ويرجع ذلك لسببين مستقلين: الأول يتصل بالاقتصاد، والثاني يتصل بما يسمى الصراع من أجل نيل التقدير والاحترام. ما يجعل مساهمته في كتابة نهايةٍ للتاريخ تتَّسم بأنَّها "أكثر كشفاً للأهداف التي يفضي إليها منهج الوحدة والاستمرارية، ذلك أنَّ **فوكوياما** استثمر جملةً من التغيُّرات السياسية والاقتصادية والثقافية التي وقعت في العهد الأخير من القرن العشرين، ليدلي بوجهة نظره القائلة بأنَّ الإنسان الغربي قد حقَّق غاية الحياة، وانتزع اعتراف الآخرين، وبذلك قد انتهى التاريخ وحقَّق غايته في الليبرالية أو الديمقراطية الرأسمالية الحرة"[4]. فأطروحة نهاية التاريخ (End of History) تعني أنَّها "حالة تستمر فيها حياة الإنسان إلى ما لا نهاية في المستقبل دون أي تغييرات رئيسية جديدة في المجتمع أو نظام الحكم أو الاقتصاد، أي أن المجتمع قد وصل لمستوى تطور معين

---

[1]- نزاري، سعاد، إشكالية العلاقة بين الحضارات: صراع أم حوار أم تعارف؟، مجلة الكلمة، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، لبنان، ربيع 2015، س 22، ع87، ص 77.

[2]- ذكي، أمين أمين، قصة الفلسفة اليونانية، مطبعة دار الكتاب المصرية، القاهرة، ط2، 1953، ص 105.

[3]- شبلي، هجيرة، إشكالية مستقبل العلاقة بين الحضارات زكي الميلاد نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في فلسفة الحضارة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 1013، ص108، 109.

[4]- المرجع نفسه، 109.

ولا يوجد بديل أفضل منه، فيصبح التاريخ سكونياً تماماً، خالياً من التدافع والصراعات والثنائيات والخصوصيات، وسيُسيطر الإنسان سيطرة كاملة علي بيئته وعلي نفسه، وسيجد حلولاً نهائية حاسمة لكل مشاكله وآلامه"[1]، فهي تنطلق من أنَّ المعالجة في مجال الإيديولوجيا والوعي لا تكمن في الأفكار التي يحملها الناس في أيِّ مكانٍ؛ بل تكمن في ما يمكن اعتباره إرثاً إيديولوجياً للبشرية، وهو ما يتمثل بالضبط في الأفكار الليبرالية في القرن العشرين، والتي أسقطت الفاشية والنازية الشيوعية، لتقرِّر أنَّ الديمقراطية الليبرالية تشكِّل فعلاً منتهى التطور الإيديولوجي للإنسانية, والشكل النهائي لأيِّ حكمٍ إنسانيٍّ بعد انهيار الاتِّحاد السوفياتي, ما يعني نهاية التاريخ وتحقُّق الانتصار الشامل للنَّموذج الحضاريّ الغربيّ كخيارٍ وحيدٍ لمستقبل الإنسانية[2].

ففي "نهاية التاريخ" لا يبقى منافسٌ حقيقيٌّ للديمقراطية الليبرالية ولكن مع ذلك هناك إمكانيتان حسب **فوكوياما** تتمثلان في الدين والقومية، فعلى المستوى الديني لم يظهر في العالم الحديث إلاَّ الإسلام كنظامٍ إيديولوجيٍّ متماسك شأن الليبرالية والماركسية, له نظامه الأخلاقي الخاص, وعقيدته الخاصة في العدالة السياسية والاجتماعية. ويعترف **فوكوياما** بأنَّ الإسلام هزم الديمقراطية الليبرالية في أجزاء متعدِّدةً من العالم الإسلامي, وهو لا يزال يشكّل تهديداً كبيراً للممارسات الليبرالية حتَّى في البلدان التي لم يستطيع استلام السلطة فيها مباشرة...، ويخلص إلى أنَّ المسلمين لن يتمكَّنوا في المدى المنظور من منافسة الديمقراطية الليبرالية في عقر دارها في مجال الأفكار, لكنَّهم قد يفعلون ذلك في بلادهم. ومع ذلك يبدو مطمئناً إلى أنَّ المستقبل حتَّى في البلاد الإسلامية هو للأفكار الليبرالية التي تتمتَّع بجاذبيَّةٍ مميِّزةٍ وسط قطاعاتٍ واسعةٍ من المسلمين[3]. والمتمعِّن في السياق المنطقي لأطروحة نهاية التاريخ يؤول إلى انتقاء أسباب الصدام بين الدول والشعوب كمحصِّلة طبيعيَّةٍ لسيادة شكل الحكم الأكثر عقلانيَّةً بلا منافسٍ إيديولوجيٍّ

---

[1]- المسيري، عبدالوهاب، الصهيونية والنازية ونهاية التاريخ: رؤية حضارية جديدة، دار الشروق، القاهرة، ط5، 2009، ص 258.

[2]- انظر: قيسي، وليد، نهاية التاريخ .. دراسة تحليلية لأطروحة فوكوياما، نقلا عن موقع:
https://kitabat.com/2016/01/23/%D9%86%D9%87%D8%A7%D9%8A%D8%A9-، بتاريخ: 11/20/ 2020م، الساعة: 17:06. سعدي، محمد، مستقبل العلاقات الدولية- من صراع الحضارات إلى أنسنة الحضارة وثقافة السلام- ، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، ط1، 2006، ص60.

[3]- انظر: المرجع نفسه. موصللي، أحمد، حقيقة الصراع، الغرب والولايات المتحدة والإسلام السياسي، مؤسسة ألف ليلة وليلة، ط1، 2003م، ص45.

حقيقيٍّ. على أنَّ **فوكوياما** ينعطف عن هذا السياق المنطقي بشكلٍ مفاجئٍ مقرِّراً أنَّ العالم في المستقبل سينقسم إلى جزء ما بعد تاريخي يضم الدول الديمقراطية وجزءٍ آخر يظل دائماً في التاريخ ودورته المفتوحة ويشمل الدول غير الديمقراطية إلاَّ إذا انتقلت إلى جنَّتها، عندها فقط ترقى إلى الجزء ما بعد التاريخي؛ وبالتالي فالخلاص والنَّجاة للأمم والشعوب هو بالالتحاق بركب الديمقراطية الليبرالية[1].

وقد مهَّدت نظرية فوكوياما الطريق لظهور العولمة ورسمت الأطر المتكاملة لهذه الظاهرة باعتبارها قد أقرَّت أنَّ صيرورة التاريخ في حركته الكونية وخطواته الرئيسة، قد توقَّفت عند النظام العالمي الجديد ذو القطبية الأحادية (الولايات المتحدة الأمريكية)، بعد انتصارها على المعسكر الشيوعي، وهيمنة الرأسمالية الليبرالية واقتصاد السوق في أرجاء العالم، وهذا يعني –بالضرورة– عدم ظهور مذاهب فكريَّةً أو معتقداتٍ جديدةٍ، وعدم بروز إيديولوجياتٍ تقف بوجه السيطرة المطلقة للرأسمالية الليبرالية باعتبارها الأنموذج الذي ساد الغرب؛ وبالتالي فلا بُدَّ لكل دول العالم أن تحاول محاكاته، ويجب عليها أيضاً أن تبقى تدور في فلكه ترضخ لإملاءاته[2].

وممَّا يؤخذ على نظرية نهاية التاريخ في تكوينها الداخلي كمنظومةٍ فكريةٍ ما يأتي:

1. لقد فات فوكوياما أنَّ فكرة نهاية التاريخ هي في الواقع فكرة قديمة قدم الإنسانية، فالأيديولوجيات المهيمنة ترى دائماً نظامها أبديًّا، فقد تمَّ تكريس فكرة "نهاية التاريخ" في مراحل تاريخيَّةً سابقةً على العقيدة الدينية، وألاَّ ترى هذه العقائد الدينية نفسها على أنَّها تقدِّم إجاباتٍ "نهائيةً"؟ أمَّا اليوم، في عالم الرأسمالية، وبما أنَّ مرجعية المشروعية الاجتماعية أصبحت تقوم على الفعالية الاقتصادية، فيلجأ الخطاب السَّائد إلى نسب طابعٍ أبديٍّ لقوانين السوق حتَّى يكرِّس فكرة "نهاية التاريخ"، ولم يدرك **فوكوياما** أنَّ انتقال مرجعية المشروعية من مجال العقيدة الدينيَّة إلى مجال الفعاليَّة الاقتصاديَّة إنَّما هو في حدِّ ذاته انعكاسٌ لتحولٍ آخر تمَّ في باطن هيكل النظام الاجتماعيّ، فأدَّى إلى هيمنة الاقتصاد في إعادة إنتاج المجتمع، حتىَّ احتل المجال

---

[1]– انظر: فوكوياما، فرانسيس، نهاية التاريخ وخاتم البشر، تر: فؤاد شاهين وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1993، ص243– 245. قيسي، وليد، نهاية التاريخ .. دراسة تحليلية لأطروحة فوكوياما، نقلا عن موقع:
https://kitabat.com/2016/01/23/%D9%86%D9%87%D8%A7%D9%8A%D8%A9-، بتاريخ: 11/20/ 2020م، الساعة: 17:06.

[2]– انظر: الحديثي، سعد خميس، العولمة بين منطلقاتها التاريخية وأبعادها المستقبلية، مجلة دراسات فلسفية، ع2، 2002، ص48.

الاقتصادي مكانة العقيدة الدينية"[1].

2. تنطلق أطروحة **فوكوياما** من إيديولوجية تبناها النظام الدولي الجديد حتَّمت عليه الدخول في ترتيباتٍ جديدةٍ بعد انهيار المعسكر الاشتراكي ودخول العالم منعطفاً جديداً. ومعروفٌ أنَّ كل نظامٍ جديدٍ يمثل منظومةً فكريَّةً متكاملةً لا بدَّ أن يستند على رؤيةٍ معرفيةٍ وغطاءٍ فكريٍّ يبرراه ويروِّجان لديمومته، وهذا ما يفسِّر بروز مجموعةٍ من النظريات التي صاحبت هذا التحول، من أكثرها شيوعا **نظرية صموئيل هنتجتون القائلة بصدام الحضارات**، ونظرية ما بعد الحداثة ونظرية تسارع التاريخ، وكلها نظرياتٌ روَّجت لفكرة الليبرالية الديموقراطية وحتمية سيادتها في النظام الدولي الجديد. ولم تخرج نظرية **فوكوياما** عن هذا المسار، إذ اتَّخذت على عاتقها مسؤولية الترويج لفكرة الإجماع العالمي حول الليبرالية الديموقراطية والالتفاف حول النظام الليبرالي كحلٍ نهائيٍّ تنشده الإنسانيَّة، وبذلك انتهت الحرب الباردة ومسألة الصراع الإيديولوجي لينتهي معها التاريخ. وهكذا يصبح **فوكوياما** مجرَّد أداةٍ يستخدمها النظام الدولي الجديد وبوق دعايةٍ لهذا النظام في مرحلته التأسيسيَّة، وتتحوَّل نظريته من نظريةٍ فلسفيةٍ إلى خطابٍ سياسيٍّ إيديولوجيٍّ يبشر بأبدية الرأسمالية في ثوبها الجديد، وانتفاء إمكانية مناهضتها بسبب قوَّة المنتصر وديمومته وهزيمته النهائيَّة لأعدائه[2].

3. إنَّ فوكوياما يحاول مصادرة حق الشعوب والحضارات في الحلم والتطلع إلى اختبار مصيرها، وفي التفكير بمستقبلٍ يرافق رؤاها وثقافاتها، ليحكم عليها بقدرها الأبدي في الخضوع لخيارٍ واحدٍ، قد يقود في حدوده القصوى إلى الانتحار الجماعي من أجل آلهة الإنتاجية والاستهلاكية. فالثقافة الأمريكية ثقافةٌ مرتبطةٌ بالمكان والجغرافية وليس التاريخ، والولايات المتَّحدة الأمريكية لا تمتلك حسًّا تاريخيًّا ولا ذاكرةً تاريخيَّةً، لذلك من الصعب على الكثير من مفكِّريها أن يدركوا معنى التاريخ الشامل للبشرية وجدلية الحضارات ودوريتها عبر التاريخ، وإمكانية انبعاثها لإعادة تشكيل فضاءاتها الثقافية بشكلٍ مخالفٍ للغرب[3].

---

[1]- سمير أمين، نقد مقولة نهاية التاريخ، نقلا عن موقع:
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=551937، بتاريخ: 2020/11/20م، الساعة: 22:26.

[2]- الدراج، فيصل، النظام الدولي الجديد وإيديولوجيا نهاية التاريخ، مجلة الطريق، ع4، يوليو 1995، ص34. وقيدي، محمد، التاريخ الذي لم ينته بعد والتاريخ الذي لم يبدأ بعد!، مجلة فكر ونقد، ع7، مارس 1998، ص1.

[3]- الدراج، فيصل، النظام الدولي الجديد وإيديولوجيا نهاية التاريخ، ص1.

4. تجنب فوكوياما التعرض إلى دور الاستعمار في تطور المجتمعات الإنسانية ودور الإمبريالية الرأسمالية في التمهيد لانتصار الليبرالية واتِّجاه بوصلة التاريخ نحو النهاية، وبذلك أغفل عن عمدٍ أو بدون وعيٍ في تحليله التاريخيّ أنَّ النظام العالمي الجديد الذي بشَّر به على الصعيد الفكري والذي يعلي مبادئ الحرية والديمقراطية إنَّما يضرب بجذوره في عمق التاريخ الإمبريالي الذي كان في سبيل تسويق فائض إنتاجه لا يتورع عن استعباد الشعوب وإبادتها[1]. و**فوكوياما** رجلٌ لا يرى في قتل مائة ألف هنديٍّ أحمر عملاً بربرياً، ويرى فيه إنجازاً حضارياً، فالأكيد لن يتورع أن يرى في الإجهاز الدموي على المسلمين، وفي إقامة إسرائيل الكبرى، نمطاً من الانتصار للديمقراطية الحرة، كما هي في وهمه، أو كما تراها فلسفته المخولة بالنظر في النهايات، سواء أكانت نهايةً للتاريخ، أم للوعي، أم للضمير[2]

5. لم يستثمر **فوكوياما** المعلومات التاريخية المتوافرة عن بعض المجتمعات ذات الخصوصية التاريخية مثل **المجتمعات الإسلامية**. فباستثناء إشاراتٍ شاحبةٍ حول إيران فإنَّ كتابه لا يتضمن سوى معطياتٍ هزيلةً من تاريخ المجتمعات الإسلامية ودورها في مستقبل الصراع العالمي وبناء المجتمع الدولي الجديد[3].

6. يرى **دريدا**[*] أنَّ في نظرية فوكوياما "حيلةً أيديولوجيَّةً لبَثِّ الثقة في النفس"، فهذا الانتصار المزعوم للرأسمالية الليبرالية وحليفها الطبيعي الديمقراطية الليبرالية لم يكن في أي مرحلةٍ من مراحله أكثر هشاشةً وضعفاً. ويضيف **ديريدا** أنَّ القول بنهاية التاريخ إنَّما يعني قمع أيَّ معارضةٍ سياسيَّةٍ أو أيديولوجيَّةٍ للأنظمة الأيديولوجيَّة السَّائد، ويخلص **ديريدا** إلى أنَّ فوكوياما أساء قراءة الحالة السياسيَّة المعاصرة، وأنَّ المثال الليبرالي

---

[1]- أحمد محمد علي، مفهوم نهاية التاريخ عند المسيري وفوكوياما، نقلا عن موقع:
http://www.khotwacenter.com/%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85-، بتاريخ: 11/20/ 2020، الساعة: 22:03.

[2]- انظر: قيسي، وليد، نهاية التاريخ .. دراسة تحليلية لأطروحة فوكوياما، نقلا عن موقع:
https://kitabat.com/2016/01/23/%D9%86%D9%87%D8%A7%D9%8A%D8%A9-، بتاريخ: 11/20/ 2020م، الساعة: 17:06.

[3]- انظر: المرجع نفسه.

[*]- جاك دريدا (Jacques Derrida) (1930- 2004)، فيلسوف وناقد أدب فرنسي ولد في مدينة الأبيار بالجزائر، وتوفي في باريس. يعد أول من استخدم مفهوم التفكيك بمعناه الجديد في الفلسفة، ما جعله من أهم فلاسفة القرن العشرين، كان هدفه نقد منهج الفلسفة الأوربية التقليدية، من خلال آليات التفكيك الذي قام بتطبيقها إجرائيا. انظر: ليشته، جون، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، ط1، 2008م، ص221.

الديمقراطي الذي يزعم بانتصاره النهائيّ لا يزال يعاني كثيراً من المشكلات الهيكلية ومن التصدُّعات داخل العالم الغربي نفسه، مثلما حدث عند الخلاف حول الحرب في العراق[1].

7. تعد نظريَّة فوكوياما أقرب إلى السَّذاجة منها إلى الواقعيَّة والعلميَّة، وتُعتبر نظريَّة صمويل هنتنجتون "صدام الحضارات" التي صدرت بعدها وتُمثِّل ردًّا عليها أقرب إلى التماسك والواقعيَّة ورصد العوامل كما هي على الأرض لا كما يتمنَّاها المفكِّر من نظريَّة فوكوياما، ذلك أنَّ فوكوياما كان متفائلًا إلى الحدِّ الأقصى، إلى الحدِّ الذي رأى في هذه اللحظة نهاية التاريخ الإنساني كلِّه، ثُمَّ بدأ يُفكِّر في عالم ما بعد التاريخ، وإنسان ما بعد الإنسان، وبدا مندفعًا في هذا الاتجاه إلى حدٍّ دعا بعض المعلِّقين لأن يقولوا –بحقٍّ–: إنَّ نظريَّة فوكوياما تعبيرٌ عن "استنفاذ التاريخ الغربي لأُفقه النظري، وانغلاق إمكاناته الفكريَّة لدخوله عصر فراغٍ فكريٍّ وأيديولوجيٍّ حادٍّ"[2].

وتشترك مقولة نهاية التاريخ مع مقولة صدام الحضارات، في أنَّها جاءت تفسيراً لتحوُّلات السياسات العالمية، واستشرافاً لعالم ما بعد الحرب الباردة، وكانت هي الأسبق في هذا التحليل، واكتسبت في حينها شهرةً واسعةً من المجادلات والمطارحات، إلى أن تراجعت وتركت مكانها لمقولة صدام الحضارات، المقولة التي جاءت على خلاف المقولة الأولى، وعُدَّت نقداً لها في أحد جوانبها المفصلية[3].

- **نظرية صدام الغرب مع الإسلام لبرنارد لويس**

تعود بدايات اهتمام **برنارد لويس**[*] (Bernard Lewis) بموضوع "صدام الحضارات" إلى مرحلة

---

[1]– أبو رفيعة، فتحي، دريدا ونهاية التاريخ –عن التفكيكية وأزمة المشروع الغربي– ، الأهرام، 2003، نقلا عن موقع: http://www.aburafia.com/recent/nehaya، بتاريخ: 20/ 11/ 2020، الساعة: 22:35.

[2]– سعدي، محمد، مستقبل العلاقات الدولية– من صراع الحضارات إلى أنسنة الحضارة وثقافة السلام، ص61.

[3]– الميلاد، زكي، انبعاث الحضارات بين خيار التصادم والتعايش، مجلة الكلمة، س3، ع12، صيف1996، ص48.

[*]– برنارد لويسBernard Lewis مؤرخ وباحث أكاديمي ومستشرق بريطاني الأصل، يهودي الديانة، صهيوني الانتماء، أمريكي الجنسية، صاحب أخطر مشروع في هذا القرن لتفتيت العالم العربي والإسلامي من باكستان إلى المغرب، والذي نشرته مجلة وزارة الدفاع الأمريكية. ولد في لندن عام 1916م، وبها درس وتخرَّج من جامعة لندن عام 1936م، وعمل فيها مدرسًا في قسم التاريخ للدراسات الشرقية الإفريقية.كتب كثيرًا عن تاريخ الإسلام والمسلمين؛ حيث اعتبر مرجعًا فيه، تخصص في تاريخ الإسلام والتفاعل بين الإسلام والغرب وخاصةً تاريخ الدولة العثمانية. وقد كتب عن كلِّ ما يسيء للتاريخ الإسلامي .ألَّف 20 كتابًا عن الشرق الأوسط من بينها: "العرب في التاريخ" و"الصدام بين الإسلام والحداثة في الشرق الأوسط الحديث" و"أزمة الإسلام" و"حرب مندسَّة وإرهاب غير مقدَّس" و"ثقافات في صراع"، "جذور الغضب الإسلامي"...، توفي في 19 مايو2018. انظر: مطبقاني، مازن صلاح، الاستشراق والاتجاهات الفكرية في التاريخ الإسلامي، الفصل 2، ص69.

الستينات، وتحديداً إلى سنة 1964؛ حيث كتب: "...إنَّ أزمة الشرق الأوسط لا تنبع من مجرَّد خصومةٍ بين الدول؛ بل من صدامٍ بين حضارتين، وقد بدأ ذلك بزحف العرب المسلمين نحو الغرب واحتلالهم سوريا وإفريقيا الشمالية وإسبانيا المسيحية، ثمَّ تواصل هذا (الحوار الكبير) بين الإسلام بالهجوم المسيحي المضاد أثناء الحروب الصليبية وفشله، ثمَّ تقدَّم الأتراك نحو أوربا..." [1]، وقد أعاد **لويس** التأكيد على فرضية (صدام الحضارات)، في بداية التسعينات[2]، وهي الفترة التي شهدت أحداثاً دوليةً ومخاضاتٍ كبيرةٍ في أكثر من موضعٍ في العالم، ولذلك وجد **لويس** أنَّ الفرصة سانحةٌ لإعادة إطلاق دعوته القديمة بضرورة التصدِّي لما أسماه "الخطر الإسلامي"، بغية حشد التأييد لفرضيته والتي وجدت دعماً وتأييداً من الإدارة الأمريكية، التي كانت تقوم في تلك الأثناء بعملٍ عسكريٍّ تمثَّل في حرب الخليج، والتي لم تكن إلاَّ تنفيذاً لأفكار الخط المعارض لحوار الحضارات، والذي كان **برنارد لويس** أحد شخصياته الفاعلة[3]. وعليه فإنَّ أفكاره قد شكَّلت منطلقاً حاسماً في إدارة الصراع العربي الغربي، حيث عُدَّ الأب الروحي لنظرية "صدام الحضارات".

وتعود بدايات طرحه لفكرة (صدام الحضارات) إلى دراسةٍ نشرها في مجلة أتلانتيك عام 1990 تحت عنوان "جذور الغضب الإسلامي"، ذكر فيها قائلاً: "هذا ليس أقل من صراع بين الحضارات، ربَّما تكون غير منطقيةٍ، لكنَّها بالتأكيد ردُّ فعلٍ تاريخيٍّ منافسٍ قديمٍ لتراثنا اليهودي والمسيحي، وحاضرنا العلماني، والتوسُّع العالمي لكليهما"[4]. ويذكر أنَّ الغرب عامَّةً والولايات المتَّحدة خاصَّةً لا تملك دفعاً لروح العداء والحقد والكراهية والرغبة في الثأر التي تولَّدت عند المسلمين منذ حسم النزاع بين الإسلام والمسيحية عندما فشل العثمانيون في الاستيلاء على فيينا للمرة الثانية عام 1683 وما تلا ذلك من استعمارٍ لأوربا في بلادهم، فهم لا يكفُّون عن التساؤل عمَّا حلَّ بهم، فهم كانوا الأغنى والأقوى وهو ما جعل منهم خطراً يهدِّد الغرب تنفيساً لتراكماتٍ عند المسلمين على مدى ما يزيد على خمسة قرونٍ عجزوا خلالها عن اللَّحاق بركاب المدنية الغربية لأسبابٍ ترجع لعقيدتهم وثقافاتهم.

---

[1]- The Middle East and the West, Indiana University Press, Bloomington,1964,P135.

[2]- The roots of Muslims rage ; why so many Muslims deeply resent the West and why their bitterness will not easily be modified, The Atlantic Monthly, boston; september 1990.

[3]- انظر: بوالروايح، محمد، نظريات حوار وصدام الحضارات، ص84، 85.

[4]- لويس، برنارد، جذور الغضب الإسلامي، تر: عبد الباسط منادي إدريسي، مؤمنون بلا حدود، المغرب، 2018، نقلا عن موقع:www.mominoun.com)/ 1/2018- à_/joudour.pdf pdf، بتاريخ: 2021/04/18، الساعة: 19:07.

وقد ركّز **لويس** في كتابه: "أين الخطأ: التأثير الغربي واستجابة المسلمين"، على الدولة العثمانية واعتبرها معبِّرةً عن الإسلام والمسلمين ولا يراهم خارجها، فهو يختزل الإسلام في الإمبراطورية العثمانية ويختزل المسلمين أنفسهم في حُكّام وساسة هذه الإمبراطورية وهو اختزالٌ له ما يبرِّره من وجهة النظر الإيديولوجية للمؤلف الذي يريد أن يقدِّم المسلمين في إطارٍ معيَّنٍ، باعتباره خطراً يهدِّد الغرب عامَّةً والولايات المتحدة الأمريكية خاصَّةً، ولما كانت الدولة العثمانية هي العدو المسلم الذي عرفته أوربا في أواخر القرن السابع عشر فقد ترسَّبت صورةٌ قبيحةٌ عن الإسلام والمسلمين في الفولكلور الأوربي واحتل صراع العثمانيين مع أوروبا موقعاً عاماً في الكتب الأوربية ومن هنا جاء اختزال برنارد لويس للإسلام والمسلمين في الدولة العثمانية بحكامها وساستها، فإن كانت تركيا العثمانية عدوانيةً في اجتياح البلقان ووسط أوروبا، قاسياً في معاملاته في البلاد الأوروبية فهذا هو الإسلام وذلك هو شأن المسلمين مع المسيحيين فهم لا يرون الآخر إلاَّ عبداً لهم[1].

ويعدُّ برنارد لويس من المؤرخين الأمريكيين الذين زرعوا بذرة الخلاف بين الشرق والغرب، في محاولةٍ منه لإعادة إحياء الصراعات القديمة، بدعوى مشروعية تجهُّز الغرب لحربٍ مفروضةٍ عليه، يقودها التيار الإسلامي الظلامي غير المتنور، ولذلك فهو يُذْكي مشاعر الكراهية ضد الإسلام، ويشيع في أكثر كتبه المتعلقة بالإسلام وتاريخ الحضارة الإسلامية فكرة الإقصاء التي ينبغي تكريسها مع العالم الإسلامي. ورغم هذا العداء الذي يكنه للعالم الإسلامي إلاَّ أنَّه "يعترف من جهةٍ بأنَّ العلم العربي هو مهد الحضارات والاديان السماوية، فهو لا يتردد في الاعتراف بأنَّ هذه المنطقة كانت مركزاً للحضارات، وحاضنة الأديان السماوية، وكانت موطن أوَّل مجتمعٍ عالميٍّ ذي ثقافةٍ بينيَّةٍ بكل ما للكلمتين من معنىً، وكان مركز إنجازات عملاقةٍ في كل حقل من حقول العلوم والتكنولوجيا والثقافة والفنون، وكان قاعدة لإمبراطورياتٍ متتاليةٍ شاسعةٍ وعظيمةٍ، ولكنَّه يزعم من جهةٍ أخرى بأنَّ العالم العربي قد انتهى دوره الحضاريّ، وخاصَّةً مع تنامي مدِّ الصحوة الإسلامية؛ حيث يرى أنَّ الانموذج الإسلامي للديمقراطية خادعٌ وغير صحيحٍ، ولأنَّ دعوة المسلمين إليها هي بهدف الوصول إلى سدَّة الحكم، وعندما يتحقق هدفهم ينقضون على الديمقراطية وكل

---

[1]- انظر: لويس، برنارد، أين الخطأ؟ تر: محمد عناني، تقديم: رؤوف عباس، أوكسفورد، ط1، 2003، سطور، 2003، ص208-265. شلبي، السيد أمين، برنارد لويس وأصول نظرية "صدام الحضارات"، نقلا عن موقع:
:http// www.almasryaalyoum.com/news/details/202876
بتاريخ: 16/04/ 2021، الساعة: 14:25.

من يخالفهم الرأي، ويزعم أنَّ ذلك راجعٌ إلى طبيعة الإسلام ذاته، إذ يرى أنَّ الأديان لا تقبل الديمقراطية، وخاصةً الأديان والأصولية والتي يقصد بها الإسلام"[1].

وممَّا يؤخذ على نظرية برنارد لويس حول صراع الحضارات ما يأتي:

-الخلفية الفكرية التي شكَّلت النسق الفكري الحضاري لدى برنارد لويس تكمن في نشاطه الاستخباراتي (في جهاز الاستخبارات البريطاني) أكثر منه الأكاديمي، وكذا ولائه للإثنية اليهودية[*]، فقد عُرف بمواقفه المتصلبة تجاه الإسلام، كما وأنَّه كغيره من المؤرخين الغربيين ورث فكرة العداء التاريخيِّ للإسلام.

-ازدواجية فكرة لويس عن العالم العربي والتي تعدُّ متناقضةً ومثيرةً للجدل، ويتأتَّى هذا الجدل من وجوهٍ كثيرةٍ، فهو من جهةٍ يعترف بالتفوُّق العربيّ لقرون طويلةٍ في المجال الدينيّ والحضاريّ والثقافيّ والعلميّ، وفي الوقت ذاته يعزو فشل المشروع العربي في المراحل المتأخرة إلى الدين (الإسلام)، وهذا قمة التناقض، لأنَّ الدين ليس عاملاً متغيِّراً؛ بل يشكّل واحداً من الثوابت التي لم تتأثر بالانتكاس الحضاري التي آل إليه وضع العالم العربي، حيث عمد إلى طمس الحقائق التاريخية، التي أملتها عليه دوائر صنع القرار في العواصم الغربية، وجعلت منه قاعدةً فكريةً لتشويه الحقائق رغم كونها بدهيات تاريخية، وقد كان أحرى به وهو من أقطاب الفكر الاستراتيجيّ أن يذكر الأسباب الحقيقية للتقهقر الحضاريّ العربيّ، ومنها التكالب الغربيّ على العالم العربيّ في شكل استعمارٍ مباشرٍ وغير مباشرٍ، وسلبهم الحضارة الإسلامية، ورغم ذلك بقيت محافظةً على عمقها التاريخيّ وخصوصيتها، رغم التراجع الحضاري الذي شهدته.

-فكرة العداء بين الإسلام والديمقراطية، أو اتهام الإسلام بتوفير الملاذ الدينيّ للحركات الأصولية على حدِّ تعبير لويس فكرةٌ تنطوي على جهلٍ كبيرٍ بالحقائق السياسية، كما أنَّه ليس صحيحاً البتة أنَّه ما زعمه من أنَّ رفض المشروع الديمقراطي أو محاولة توظيفه للوصول إلى السلطة مقتصرٌ على الحركات الإسلامية؛ بل يمتد إلى دائرةٍ أوسع، وخاصةً إذا علمنا أنَّ الديمقراطية تواجه معارضةً شديدةً حتَّى من داخل بعض

---

[1]- بوالروايح، محمد، نظريات حوار وصدام الحضارات، ص94.

[*]- ويظهر الولاء للإثنية اليهودية عند برنارد لويس من خلال كتبه ومقالاته، ومنها على وجه الخصوص: "الإسلام من النبي محمد وحتى فتح القسطنطينية"، و"لغة السياسة في الإسلام"، و"الإسلام والغرب"، و"أزمة الإسلام: الحرب المقدسة والإرهاب المدنس"، فمما لا شك فيه أنّ العامل الديني الإثني له حضور مشهود في النسق الفكري عند هذا المفكر.

التنظيمات والتشكيلات السياسية، والتي لا تحمل أيَّة صفةٍ أو صبغةٍ دينيَّةٍ، ومنهج تعميم معاداة الديمقراطية على كل التجارب الإسلامية منهج يشوبه كثير من المغالاة والتجاوز لحقيقة بعض الحركات الإسلامية التي حافظت على علاقاتها التقليدية بالمعارضة، حتى وهي تمسك بزمام الأمور، وبقيت محافظة على استمرار النهج الديمقراطي، رغم المعارضة التي تشهدها من قواعدها وأتباعها، والأنموذج التركي خير دليل على أنَّ فكرة لويس عن التغيير السياسي في ظل هيمنة الحركات الإسلامية فكرة غير صحيحة، فقد حافظ حزب العدالة على والتنمية الحاكم في تركيا اليوم على نمط الحكم العلماني السائد في تركيا منذ أن تأسس عل يد كمال أتاتورك، كما حافظ هذا الحزب على العلاقة السياسية التي تربطه بالأحزاب التركية الأخرى وحتى وهو في الحكم وهي خارج الحكم.

-إقرار لويس ضمناً أنَّ المشروع الحضارة الغربية قد بني على أنقاض الحضارة العربية الإسلامية، وهذا يعني أنَّ الإرث الحضاريّ العربي الإسلاميّ لم يختف؛ بل انتقل من العرب والمسلمين إلى الغربيين بفعل تضافر بعض العوامل التاريخية والسياسية، فالقول إنَّ العالم العربي قد انتهى دوره الحضاريّ، يوضح أنَّ لويس يجهل أو يتجاهل أمرين اثنين يمثلان خاصيتين من خصائص العمران الحضاري، وهما خاصيتا الاستمرار والانتقال الحضاري، ونعني بالاستمرار الحضاريّ أنَّ الحضارة عملٌ إنسانيٌّ مشتركٌ لا يتوقَّف بانهيار جزءٍ من أجزائها؛ بل يستمر في الوجود والتجدُّد، ونعني بخاصية الانتقال أنَّ الحضارة لا تنتهي؛ بل تنتقل من شعبٍ إلى آخر تبعاً لقاعدة التداول الحضاريّ.

-إنَّ بعض النظريات الغربية التي تختص بالحديث عن حتمية الصدام الحضاريّ بين الغرب والإسلام، مكا نظر إلى ذلك صموئيل هنتنغتون وغيره، تهدم فرضية برنارد لويس عن نهاية الدور الحضاري العربي من أساسه، ذلك أنَّه لا معنى لهذا الصدام الحضاري إذا سلمنا مع برنارد لويس بأنَّ طرفاً فيه زائلٌ أو آيلٌ للزوال، والدراسات الاستراتيجية الغربية تؤكِّد فرضية العودة العربية والإسلامية على مسرح الأحداث، والتي قد تدفع إلى التفكير الجدِّي كما أضافت هذه الدراسات في استراتيجية مواجهةٍ حاسمةٍ مع الحضارة العربية[1].

[1]- انظر: بن عزوز، محمد العربي، زمن هنتنغتن: صدام الحضارات ونهاية التاريخ، دار النهضة الغربية، ط1، 2009، ص22. بوالروايح، محمد، نظريات حوار وصدام الحضارات، ص97- 101.

- **نظرية حرب الحضارات لمهدي المنجرة**

يُعدُّ **المهدي المنجرة**(*) من الباحثين الأوائل الذين تنبهوا إلى الوظيفة المركزية للهوية الثقافية في تحديد طبيعة الصراعات الدولية المقبلة، ففي عام 1979م نشر تقرير نادي روما الذي شارك في إعداده، بعنوان "من المهد إلى اللحد"، إذ أعلن في التقرير أنَّ "الهوية الثقافية تشكل مصدراً متنامياً للنزاعات الاجتماعية والدولية، فهي تشكِّل على المستويين الوطني والدولي واحدةً من أهم الحاجات النفسية غير المادية، ويمكن أن تكون مصدراً من مصادر الصراع المتزايد في داخل المجتمعات، وبين مجتمعٍ آخرٍ"[1]. وفي حوار له أجرته المحطة التلفزيونية اليابانية (K.H.N)، بتاريخ: 12 أكتوبر 1986 حول مستقبل العلاقات الدولية، عبَّر عن يقينه أنَّ الحروب القادمة سوف تكون حرب حضارات، وأكَّد ذلك في حوار له عام 1991م[2]. ويعترف صموئيل هنتنغتون في الفصل لعاشر من كتابه: (صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي)، بمرجعية مفهوم صدام الحضارات إلى المهدي المنجرة، إذ يقول هنتنغتون: "العلامة المغربي المهدي المنجرة أطلق على حرب الخليج بأنَّها الحرب الحضارية الأولى، وهي في الحقيقة الحرب الحضارية الثانية، الأولى كانت الحرب الأفغانية السوفيتية 1979-1989، كلاً من الحربين بدأت بغزو دولةٍ لدولةٍ أخرى، ولكنها تحوَّلت بشكلٍ واسعٍ، وأعيد تحديدها كحرب حضاراتٍ في الحقيقة إنَّها حروبٌ انتقاليةٌ إلى مرحلةٍ سيعود فيها الصراع الإثني وحروب خط الصدع بين جماعاتٍ من حضاراتٍ أخرى مختلفةٌ"[3].

وقد صاغ المنجرة فكرته حول صدام الحضارات في كتابه (الحرب الحضارية الأولى مستقبل الماضي وماضي المستقبل)، انطلاقاً من اعتبار حرب الخليج الأولى بداية هذا الصدام، ولهذا سمى هذه الحرب

(*)- المهدي المنجرة: من مواليد 13 مارس 1933 في الرباط، تلقى دراسته الجامعية في الولايات المتحدة بجامعة كورنيل، تحصل على الإجازة في البيولوجيا والعلوم السايسية، وحصل على الدكتوراه في الاقتصاد بجامعة لندن، درَّس في جامعة محمد الخامس بالرباط،، تقلد عدة مناصب على الصعيدين الوطني والدولي، ساهم في إحداث الفدرالية الدولية للدراسات المستقبلية، أسس المنظمة المغربية لحقوق الإنسان، له عدة مؤلفات ومقالات، من أهمها: كتاب "الحرب الحضارية الأولى". انظر: المنجرة، المهدي الحرب الحضارية الأولى مستقبل الماضي وماضي المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط8، 2005، ص4. وموقع مهدي المنجرة:
http://www.elmehdijra/org/titale.htm، بتاريخ: 2021/04/21، الساعة: 18:36.

(1)- راهي، قيس نصر، صدام الحضارات- دراسة في جينالوجيا المفهوم- ، ص36، نقلا عن: المهدي المنجرة، جيمس ويوتكين ومريا ماليزا، من المهد إلى اللحد، التعليم وتحديات المستقبل، تقديم: ليو بولد سيداتنسو، دار التكوين للنشر، الرباط، د.ط، د.ت، ص203- 204.

(2)- انظر: المنجرة، المهدي، الحرب الحضارية الأولى مستقبل الماضي وماضي المستقبل، ص4.

(3)- هنتنغتون، صموئيل، صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، ص425.

"الحرب الحضارية الأولى"؛ حيث حاول فيه المنجرة "استشراف المستقبل استشرافاً علمياً يستند إلى أدقِّ مناهج البحث المستقبلي وطرائقه، وهو ما يبرر الربط الموجود في كتابه بين حرب الخليج ومستقبل العالم الثالث الذي تمثّل هذه الحرب في تاريخه تحدياً لهيمنةٍ جديدةٍ"[1].

تقوم نظرية المنجرة على فكرة تقسيمه للعالم المعاصر إلى ثلاثة مراحل: مرحلة الاستعمار المباشر، والتي كانت تحكمها اعتباراتٌ اقتصاديةٌ، ومرحلة الاستعمار الجديد، والتي تحكمها اعتباراتٌ سياسيةٌ، ومرحلة ما بعد الاستعمار، والتي كانت مع بداية التسعينات ونهاية الحرب الباردة، وقد حكمتها اعتباراتٌ ثقافيةٌ وصراع مصالح بين الشمال والجنوب، وقد انطلقت المرحلة الأخيرة حسب المنجرة إثر الحرب على العراق، والتي تواجهت فيها ثقافتان مختلفتان: الثقافة الغربية والثقافة الشرقية. ويرى المنجرة أنَّ أسباب الصراع تكمن في الاختلاف الثقافي، حيث يسوق في هذا السياق ما يعتبره مخاوف الغرب الثلاثة التي كانت وراء اندلاع الحرب على العراق:

أوَّلاً: الخوف الديمغرافي، فالغرب الذي يمثل أقل من عشرين بالمئة من سكان العالم، يحتكر أكثر من ثمانين بالمئة من ثرواته المادية، وفي غضون الثلاثين سنةً المقبلة لن تزيد نسبة سكانه عن ثلاثة عشر بالمئة.

ثانياً: الخوف من الإسلام تحديداً، لأنَّ السكان المسلمين في تزايدٍ كبيرٍ وسيمثلون قريباً أكثر من أربعين بالمئة من سكان العالم.

ثالثاً: الخوف من آسيا، لاسيما اليابان بحكم تطورها التكنولوجي والاقتصادي، الذي تم من دون تقليد لنماذج الغربية، ومن دون التأقلم مع قيمها[2].

وممَّا يؤخذ على نظرية حرب الحضارات عند المنجرة ما يأتي:

-تقسيم المنجرة العالم المعاصر إلى مراحل: مرحلة الاستعمار المباشر، ومرحلة الاستعمار الجديد، ومرحلة ما بعد الاستعمار، لا يستقيم من الناحية الواقعية، ذلك أنَّ العصر الحاضر _الذي ينتمي حسب المنجرة إلى المرحلة الأخيرة_ يُعدُّ عصراً اجتمعت فيه كل أشكال الاستعمار المباشر وغير المباشر في سياقٍ ومعطىً واحدٍ، وهي الهيمنة على بكل أشكالها.

---

[1]- المنجرة، المهدي، الحرب الحضارية الأولى مستقبل الماضي وماضي المستقبل، ص9.

[2]- المرجع نفسه، ص36.

-لا نرى في الوقت الحاضر تغيُّراً جوهرياً في نمط العلاقات الدولية، فبعد الحرب العالمية الثانية، كان هناك ثلاثة أقطابٍ، قطبٌ قديمٌ تمثِّله الدول الاستعمارية القديمة (فرنسا، بريطانيا،...)، وفي أثناء الحرب الباردة برز قطبان جديدان، المعسكر الاشتراكيّ والمعسكر الرأسماليّ الغربيّ، وقد عادت سياسة الأقطاب السياسية إلى الظهور من جديدٍ بعد نهاية الحرب الباردة؛ بل إنَّ تعدُّد الأقطاب الذي ميَّز العصور السابقة، قد بدأ في الانكماش والانحصار في قطبٍ واحدٍ مهيمنٍ متمثِّلٍ في (القطب الأمريكيّ)، الذي يمارس الهيمنة على بقية العالم. وبناءً على ما تمَّ ذكره فإنَّه يمكن القول إنَّ حديث المنجرة عن خريطة العالم لم تكن اختياراً موفقاً، لأنَّها من الماضي الذي يحاول الغرب دائماً حصرنا فيه، حتَّى يؤمِّن لنفسه حرية الحركة والمبادرة، وهذه ليست دعوةٌ لنسيان إلى نسيا الماضي؛ بل طريقةٌ لاستحضار الماضي من أجل بناء المستقبل، وهي القضية التي غفل عنها العالم العربي الإسلامي، أحسن الغرب استثمارها في معركته الحضارية ضدَّنا. ثمَّ إنَّ معرفتنا للوجه الاستعماري والصليبي للغرب لم يساعدنا في فهم الظاهرة الغربية، ولا على تطوير قدراتنا الذاتية؛ بل بقينا نقارع خيباتنا، ولم نلتمس بعد طريق الخلاص من الهيمنة والتبعية الغربية[1].

-الحرب الحضارية التي يكِّز عليها المنجرة ليست أسلوباً جديداً في العلاقة بين الشرق والغرب، وإنَّما هي نمطٌ قديمٌ متجدِّدٌ، فهل اختلفت حروب الهيمنة الماضية على حروب الهيمنة الحالية؟ أو بعبارةٍ أخرى: ما هو الفرق بين احتلال العراق وأفغانستان اليوم، واحتلال الجزائر والمغرب في الماضي؟. وبالاحتكام إلى منطق الهيمنة الاستعمارية الشاملة، يمكن القول إنَّ الحرب الحضارية على العالم العربي والإسلامي لم تبدأ بالحرب الأخيرة على العراق، فليست هذه الحرب هي الحرب الحضارية الأولى؛ بل هي حلقةٌ من حلقات الحروب الحضارية الغربية المفروضة عليه منذ أمدٍ بعيدٍ، ويبدو أنَّ المبررات والمسوغات التي ساقها المنجرة لتبرير مصطلح الحرب الحضارية لا يمكن قبولها برمتها، إذ ليس للحرب على العراق ما يميزها، ولا ما تختلف فيه عن الحروب الحضارية التي سبقتها، وأنَّ الاختلاف الوحيد القائم هو اختلاف الزمان والمكان والآليات.

-إنَّ تركيز المنجرة على على عامل التفوق الديمغرافيّ للمسلمين في تفسير ظاهرة ازدياد مخاوف الغرب وأمريكا من الإسلام، أمرٌ نحسبه مبالغاً ومخالفاً ومخالفاً للحقائق التاريخية التي يمدُّنا بها التاريخ القديم والمعاصر، ذلك أنَّ النمو الديمغرافيّ الذي لا يواكبه نموٌ في القدرات والإمكانات، لا يمكن أن يشكل بمفردهى هاجساً

[1]- انظر: بوالروايح، محمد، نظريات حوار وصدام الحضارات، ص114- 115.

حقيقياً للغرب، لأنَّ المعادلات الديمغرافية الكمية ليس لها أثرٌ كبيرٌ في الصراع الحضاريّ بدليل أنَّ أمريكا استباحت العراق وأفغانستان وغيرهما من المناطق العربية والإسلامية دون أن تقيم وزناً للأعداد البشرية المتزايدة للعرب والمسلمين في القارات الخمس. والحسم الحقيقيُّ في المعركة الحضارية بيننا وبين الغرب لا يتحقَّق إلاَّ بالوحدة العربية والإسلامية، وإلاَّ فإنَّ كل نموٍ ديمغرافيٍّ في ظل استمرار حالة التشرذم لن يزيدنا إلاَّ مهانةً واستكانةً، وهذه هي الحقيقة التي يكشف عنها الواقع، فالعبرة بالعُدَّة لا الكثرة[1].

ورغم بعض ما يتم الاعتراض عليه في نظرية المنجرة، إلاَّ أنَّ طبيعة التخصص الذي احترفه ومستواه الفكري والأكاديميّ يؤهِّلانه للخوض في هذا الموضوع ذي الصبغة الحضارية، وبطريقةٍ مستقلةٍ عن غيره من المفكِّرين الغربيِّين، فمقاربته تصلح لأن تكون منطلقاً للمقاربات الحضارية التي يُسْتَحَثُّ العقل العربيّ والإسلاميّ ليغشاها، من أجل التصدي للمقاربات الحضارية الغربية التي تستهدف الكيان والتراث العربيّ الإسلاميّ، والمرتبطة تاريخياً وعقائدياً بالفكر الصهيونيّ الرافض للآخر والمتَّجه للهيمنة والسيطرة، عكس مقاربة المنجرة التي تحدَّثت عن صدام الحضارات من منطلقٍ استشرافيٍّ بحتٍ، انطلاقاً من معطياتٍ ومناهج استشرافيةٍ علميةٍ، لها ارتباطٌ بالانتماء الحضاري للحضارة الإسلامية، ظهر ذلك في تعمُّده لاستخدام بعض المصطلحات ذات دلالاتٍ دينيةٍ وعقائديةٍ تؤكِّد ارتباطه بدينه وتراثه وتاريخه[2].

- **نظرية صدام الحضارات لصموئيل هنتنغتون**

في عام 1993 جذب صاموئيل هنتنغتون الانتباه الدولي بمقاله «صدام الحضارات»[3] والذي نبَّه فيه إلى أنَّ الصدام القادم لن يكون بين دولٍ وإنَّما بين حضاراتٍ، والمثل الذي أثاره بوجهٍ خاصٍ هو حربٌ بين الحضارات الغربية والإسلامية من أجل الهيمنة العالمية. وقد طوَّر مقاله فيما بعد إلى كتابٍ أسماه (صدام الحضارات وإعادة صياغة النظام العالمي)، وقد تنبَّأ فيه أنَّ العرب «الحضارة الإسلامية» سوف تحارب الولايات المتحدة «الحضارة الغربية»، لأنَّهم يعتقدون أنَّ الولايات المتحدة تفرض تهديداً أساسياً للدين والمجتمع الإسلامي. وبقدر ما أثارت هذه النظرية من جدلٍ داخل أمريكا والعالم، فإنَّ قلَّةً من الباحثين هي

---

[1]- انظر: بوالروايح، محمد، نظريات حوار وصدام الحضارات، ص115- 116.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص117- 118.

[3]- نشر المقال في مجلة أمريكية اسمها: شؤون خارجية أو أجنبية Foreign Affairs.

التي تنبَّهت إلى أنَّ نظرية هنتنغتون هي تطويرٌ وبناءٌ لما دعا إليه أرنولد توينبي[*] في كتابه (الحضارة في الميزان)، والذي تنبَّأ بماهية الحادثة الكبرى في المستقبل قائلاً: "إنَّها لن تكون إحدى الحوادث السياسية والاقتصادية المثيرة أو المفجعة التي تشغل عناوين الصحف وتحتل مكانة الصدارة في أذهاننا... ولكنَّها ستكون من الحوادث التي لا نكاد نشعر بها... أظن أنَّ مؤرخي المستقبل سيقولون: إنَّ الحادثة الكبرى في القرن العشرين، هي اصطدام الحضارة الغربية بسائر المجتمعات الأخرى القائمة في العالم، إبَّان ذلك العصر"[1]. وهناك آراء ترجع أصل النظرية إلى دراسة سبق أن نشرها برنارد لويس في مجلة أتلانتيك عام 1990 تحت عنوان "مصادر الغضب الإسلامي"، وأنَّ هنتنغتون قد استقاها منه[2]. ويرى آخرون أنَّ فكرة صدام الحضارات كان لها أصول مع مهدي المنجرة، وذلك بصدور كتابه (الحرب الحضارية الأولى) [3]. وسواء اطلع هنتنغتون على ما سبقه من أطروحاتٍ أم لا، إلاَّ أنَّ هناك من الباحثين من يذهب إلى أنَّ هناك إبداعٌ فكريٌ اتَّسمت به أطروحة هنتنغتون تمثَّلت في "المنهجية التي أخرج فيها هذه المقولة، ووضع لها بنيةً من المعارف التاريخية على قدرٍ من المنهجية، فالجديد ليس في المقولة، وإنَّما في الافتراضات التي تخرج بها، وفي التحليل التاريخي والربط المتماسك لأجزاء متناثرةٍ من الأحداث والوقائع التاريخية والمعاصرة"[4].

وفحوى نظرية هنتنغتون تقوم على أنَّ الثقافة أو الهوية الثقافية، هي في أوسع معانيها الهوية الحضارية، التي تمثل نماذج التماسك والتفكُّك في عالم ما بعد الحرب الباردة، وتتمثل أبرز أفكار النظرية فيما يأتي:

-إنَّ الفرضية التي يقدِّمها هنتنغتون هي أنَّ المصدر الجوهري للتصادم في عالم ما بعد الحرب الباردة سيكون العامل الثقافي، وهذه الصدامات الرئيسة للسياسات الكونية ستحدث بين الدول والمجموعات المنتمية

---

[*]- أرنولد توينبي (1889- 1975)، مؤرخ وسوسيولوجي إنجليزي، من مؤلفاته: "تاريخ الحضارة الهيلينية"، و"معالجة مؤرخ الدين"، و"الحضارة في الميزان"، و"الحرب والحضارة"، و"االتجربة الحاضرة في الحضارة الغربية"، و"العالم والغرب". انظر: صبحي، أحمد محمود، في فلسفة التاريخ، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1994، ص260.

[1]- توينبي، أرنولد، الحضارة في الميزان، تر: أمين محمود الشريف، مراجعة: محمد بدران، سلسلة آفاق ثقافية، وزارة الثقافة السورية، ط1، 2006، ص247- 248.

[2]- الميلاد، زكي، نحن والعالم من أجل تجديد رؤيتنا إلى العالم، مؤسسة اليمامة الصحفية، سلسلة كتاب الرياض، ط1، 2005، ص31.
شلبي، السيد أمين، برنارد لويس وأصول نظرية "صدام الحضارات"، نقلا عن موقع:
http://www.almasryaalyoum.com/news/details/202876، بتاريخ: 16/04/ 2021، الساعة: 14:25.

[3]- هاني، إدريس، المفارقة والمعانقة، ص173.

[4]- الميلاد، زكي، المسألة الحضارية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص63.

لحضارات مختلفةٍ، إذ سيهيمن صدام الحضارات على السياسات الكونية. ومن المتوقع أن تنشب الصدامات وأعمال العنف أيضاً بين الدول والجماعات ضمن الحضارة الواحدة، ومثل هذه الصدامات تكون أقل حدَّةٍ، وأقل فرصةٍ للانتشار من الصدامات التي تنشب بين الحضارات المختلفة، فالانتماء المشترك لحضارةٍ واحدةٍ يقلل من أرجحية اندلا ع العنف في الحالات التي تحدث فيها بين المنتمين لحضاراتٍ مختلفةٍ[1].

-أنَّ الصدام بين الحضارات سيكون أحدث مرحلةٍ في تطور النزاعات في العالم الحديث، وهذه النزاعات كانت في المقام الأول نزاعاتٌ داخل إطار الحضارة الغربية، إذ كانت حروباً بين الدول الغربية، ومع انتهاء الحرب الباردة انتقلت السياسات العالمية من طورها الغربي ليصبح محورها الأساس التفاعل بين حضارة الغرب والحضارات الأخرى[2].

-أنَّه ليس منطقياً أن تصنَّف بلدان العالم الثالث بعد انتهاء الحرب الباردة على أساس أنظمتها السياسية والاقتصادية، وإنَّما على أساس ثقافتها، إذ تشترك الدول الغربية بملامح ثقافية تميزها عن المجتمعات الإسلامية أو الصينية، وأنَّ المسلمين والصينيين والغربيين ليسوا جزءاً من كيانٍ ثقافيٍّ أوسع؛ بل أنَّ كلاً منهما يشكِّل حضارةً بذاتها[3].

-أنَّ من بين كل المقومات الموضوعية (الدم، اللغة، الديانة) التي تحدِّد الحضارة، فإنَّ أكثرها أهميةً عادةً الدين، ويرجع هنتنغتون هذه الأهمية لما أكَّده الأثينيون أنَّ الحضارات الكبرى في التاريخ البشري كانت قد ارتبطت في تحديدها بالديانات العالمية العظمى، فالحضارة[*] في مفهومه هي كيانٌ ثقافيٌّ في أوسع معانيه[4]، وهي أعلى تجمُّعٍ ثقافيٍّ للبشر وأوسع مستوىً من الهوية الثقافية[5].

---

[1]-انظر: هنتنغتون، صموئيل، مقالة صدام الحضارات، تر: نجوى أبو غزالة، مجلة شؤون سياسية، بغداد، ع1، 1994، ص116.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص116.

[3]- المرجع نفسه، ص117.

[*]- يعلق أحد الباحثين على رؤية هنتنغتون للحضارة بقوله: "الحضارة كلمةٌ هلاميةٌ، إنَّها في تعريف هنتنغتون تتسع لتشمل (اللغة، التاريخ، الدين، العادات، المؤسسات، ومسائل لهوية)، إنَّها مجموعة عوامل متداخلةٌ ومتفاعلةٌ يصعب التنبؤ بها سلفاً بمحصلتها النهائية، ذلك أنَّ الوزن النسبي لمكونات الحضارة يختلف من حضارةٍ إلى أخرى، ومن ثمَّ فإنَّ الحكم على حضارةٍ معينةٍ عن طريق مقارنتها بأخرى عملية فيها كثيرٌ من المجازفة". انظر: سيد، أحمد محمود، تصاعد الإرهاب وصدام الحضارات، مجلة العربي، الكويت، ع518، يناير 2002، ص152.

[4]- انظر: هنتنغتون، صموئيل، صدم الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، ص105.

[5]- انظر: المرجع نفسه، ص289.

-أنَّ في نظام الحضارات العالمي الجديد، تحلُّ الدول الأساسية للحضارات الكبرى محل القوتين العظميين في الحرب الباردة بوصفها أقطاباً رئيسةً للجذب والنفور للدول الأخرى فـ"الدولة تميل إلى اتباع الدول ذات الثقافة نفسها وتتوازن ضد الدول التي تفتقر معها إلى التجانس الثقافي"[1]، ذلك أنَّ العالم سيكون نظامه مؤسساً على أساس الحضارات، والدول الأساسية للحضارات هي مصدر النظام داخل الحضارات، ومن خلال التفاوض مع دولٍ أساسيةٍ أخرى بين الحضارات، والتجانس الثقافيّ يضفي الشرعية عل القيادة وعلى الوظيفة المتمثلة في إعطاء الأوامر من الدول الأساسية إلى كل الدول الأعضاء والقوى والمؤسسات الخارجية[2].

-الحضارات[*] عند هنتنغتون سبع حضاراتٍ، والثامنة محتملةٌ، وهذه الحضارات هي (الحضارة الغربية، والحضارة الصينية، والحضارة اليابانية، والحضارة الإسلامية، والحضارة الهندوسية، والحضارة السلافية الأرثوذكسية، والحضارة الأمريكية اللاتينية، وربما الحضارة الإفريقية) [3].

-يرجع هنتنغتون أسباب الصدام بين تلك الحضارات، إلى ما يأتي:

- إنَّ الفروق بين الحضارات ليست فروقاً حقيقيةً وحسب؛ بل هي فروقٌ أساسية، فالحضارات تتمايز الواحدة عن الأخرى بالتاريخ واللغة والثقافة والتقاليد، والأهم هو الدين؛ حيث يتم تصور العلاقة بين الفرد والله والفرد والأفراد والجماعات وعلاقاتها، وهذه الفروق لا تعني بالضرورة الصدام، والصدام لا يعني بالضرورة العنف.
- تعمُّق الوعي الحضاريّ والإحساس بالاختلاف بين الحضارات المصاحب للعداء بينها، بسبب الزيادة في التفاعلات بين الشعوب التي تنتمي غلى حضراتٍ مختلفةٍ.

---

[1]-هنتنغتون، صموئيل، صدم الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، ص289.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص290.

[*]- يقول محمد عابد الجابري: إنَّ " ما يلفت الانتباه في تصنيف هنتنغتون للحضارات هو عدم التزام مقياسٍ واحدٍ للتصنيف، فالحضارة الغربية نسبةً إلى الغرب، وهي جهةٌ جغرافيةٌ، والحضارة الكونفوشيوسية (الصينية) نسبةً إلى كوفوشيوس الحكيم والفيلسوف الصيني (القرن الرابع قبل الميلاد)، والحضارة اليابانية نسبةً إلى البلد، والحضارة الإسلامية نسبةً إلى الدين، والحضارة الهندية نسبةً إلى البلد، والحضارة السلافية الأرثوذكسية نسبةً إلى عرقٍ ودينٍ في آنٍ واحدٍ، أمَّا الحضارة الأمريكية اللاتينية والحضارة الإفريقية فنسبةً إلى قارةٍ وعرقٍ". انظر: الجابري، محمد عابد، قضايا في الفكر المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2003، ص103.

[3]- انظر: هنتنغتون، صموئيل، مقالة صدام الحضارات، ص117.

- إنَّ عمليات التحديث الاقتصادي والتغير الاجتماعيّ تفصل الناس عن الهويات المحلية، وكذلك تضعف الدولة القومية بوصفها مصدراً للهوية الذاتية، ويتحرك الدين لسد هذه الثغرة في الهوية، وإحياء الدين يقدم أساساً للهوية

- تعزُّز نمو الوعي بالحضارة نتيجةً للدور المزدوج للغرب من ناحية أنَّ الغرب في قمَّة قوته، وربَّما نتيجةً لذلك يتبنى غير المنتمين إلى الحضارة الغربية ظاهرة العودة إلى الجذور الثقافية لهم.

- تعزُّز الإقليمية الاقتصادية نتيجة الوعي الحضاري من ناحيةٍ، وقد تنجح الإقلمية الاقتصادية فقط عندما تتجذَّر في حضارةٍ مشتركةٍ[1].

-أنَّ جهود الغرب الساعية إلى ترويج قيم الديمقراطية والليبرالية بوصفها مبادئ شاملةً، والاحتفاظ بهيمنته العسكرية، وتوسيع مصالحه الاقتصادية، تؤدي إلى استجاباتٍ مضادَّةٍ من قبل حضاراتٍ أخرى.

-وصف هنتنغتون أنَّ مستويات صدام الحضارات تحدث على مستويين: المستوى الأضيقويكون بتصادم المجموعات المتجاورة والفاصلة بين الحضارات، وعلى المستوى الأوسع تتنافس دولٌ مختلفة الحضارات للسيطرة على المؤسسات الدولية.

-أخذت خطوط الصدع بين الحضارات تحل محل الحدود السياسية والأيديولوجية للحرب الباردة، باعتبارها خطوط تفجُّر الأزمات.

-في السنوات القادمة ستشهد الصراعات المحلية الأكثر أرجحيةً تصعيداً، لتتحوَّل إلى حروبٍ رئيسةٍ تكون مثل تلك التي تشهدها البوسنة والقوقاز على طول خطوط الصدع بين الحضارات، وعلى هذا فأنَّ الحرب العالمية الثالثة إذا نشبت، تكون حرباً بين الحضارات.

-أنَّ اندلا ع حربٍ عسكريةٍ بين الدول الغربية أمرٌ بعيد الاحتمال[2].

-في المستقبل بعد أن يميز الناس أنفسهم بحضاراتهم تتعرض البلدان المشتملة على أعدادٍ هائلةٍ من الناس الذين ينتمون إلى حضاراتٍ مختلفةٍ على شاكلة الاتحاد السوفيتي ويوغسلافيا، فإنَّها ستتعرض إلى

---

[1]- انظر: هنتنغتون، صموئيل، مقالة صدام الحضارات، ص117- 118.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص119- 124.

التمزُّق ومن أمثلة الدول الممزقة تركيا والمكسيك وروسيا، وأنَّ أكثرها تمزُّقاً روسيا حسب رؤية هنتنغتون[1].

-يرى هنتنغتون أنّ ولادة العلاقة الصينية الإسلامية، تعدّ من أهم وأقوى المحاور التعاونية التي انبثقت لتتحدَّى المصالح والقيم الغربية، فالمجتمعات الإسلامية والصينية التي تنظر إلى الغرب كخصمٍ لها، لديها أسبابٌ كثيرةٌ للتعاون فيما بينها ضد الغرب، وقد تجسَّد هذا التعاون في تطوير المجال العسكري ومجال الديمقراطية وحقوق الإنسان[2]، لهذا يرى أنَّه لا بُدَّ من "كبح القوَّة العسكريَّة التقليديَّة وغير التقليديَّة للدول الإسلاميَّة والصينيَّة"[3].

-توجد صورتان عن قوة الغرب حسب رؤية هنتنغتون، الصورة الأولى: الهيمنة المتفوقة والمنتصرة والشاملة غالباً للغرب، وأمَّا الصورة الثانية: فهي حضارة في حال اضمحلال نصيبها من القوة العالمية السياسية والاقتصادية والعسكرية، آخذةً في الهبوط بالقياس إلى قوَّة الحضارات الأخرى[4].

-أنَّ تعبير حضارةٍ عالميةٍ يمكن استعماله ليشير إلى ما تشترك فيه المجتمعات المتحضرة، مثل: المدن والتعليم الذي يميِّزهم عن المجتمعات المتحضرة البدائية والبربرية، ويمكن أن يشير إلى الافتراضات والقيم والمذاهب التي تتمسك بها حالياً مجموعةٌ من الشعوب في الحضارة الغربية، وبعض الشعوب من الحضارات الأخرى، ثمَّ إنَّ فكرة حضارةٍ عالميةٍ أو كونيةٍ هي نتاجٌ متميِّزٌ للحضارة الغربية، أنَّ العالمية الكونية أو الكونية (Universalism)، هي أيديولوجية الغرب في مواجهة الثقافات غير الغربية، وفكرة حضارةٍ عالميةٍ لا نجد إلاّ تأييداً بسيطاً في الحضارات الأخرى، ومن ثمَّ فإنَّ حضارةً عالميةً تتطلَّب قوَّةً عالميَّةً[5].

-التحديث والتغريب[*]، ينظر إليه هنتنغتون أنَّه بسبب توسُّع الغرب، فإنَّه سوف تختلف الاستجابة وردَّة الفعل من قبل الزعماء السياسيين والمفكرين المنتمين إلى حضاراتٍ غير الغربية، لما يتعلق بالتحديث

---

[1]-هنتنغتون، صموئيل، مقالة صدام الحضارات، ص127.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص117.

[3]- المرجع نفسه، ص504.

[4]- انظر: المرجع نفسه، ص167- 168.

[5]- انظر: المرجع نفسه، ص143- 184.

[*]- التحديث: يعني القبول بالتكنولوجيا والتطور العلمي الذي ينجزه الغرب، والتغريب: يعني القبول بالقيم الغربية المتمثلة مثلاً في: الديمقراطية، لحرية، المساواة، حقوق الإنسان، وغيرها...ويشير البعض إلى أنَّ كلمة الغرب عند هنتنغتون تعني الحداثة. انظر: المسيري، عبد الوهاب، الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002، ص163- 164.

والتمدن على النمط الغربي، وأنَّه سوف تتمثل ردَّة فعل هؤلاء الزعماء والمفكرين بثلاثة طرقٍ: إمَّا رفض كلاً من التحديث والتغريب، أو قبولهما معاً، أو قبول الأول ورفض الثاني، فأنَّ الموقف الأول متمثلٌ بموقف اليابان مع الغرب منذ عام 1542-1854 السنة التي انتهى فيها هذا الموقف بالقوة، بعد أن احتلت اليابان من قبل الغرب، أمَّا الموقف الثاني: المتضمن قبول التحديث والتغريب، فيتمثل بموقف تركيا الذي قاده مصطفى أتاتورك (1881-1939)، والموقف الثالث: هو الموقف التوفيقيُّ، من خلال محاولة الجمع بين التحديث والحفاظ على القيم والممارسات والمؤسسات الأساسية لثقافة المجتمع، ويعطي هنتنغتون مثالاً على ذلك بالصين ومصر في ثلاثينيات القرن التاسع عشر[1].

وقد كثرت المصادر التي انتقدت نظرية صدام الحضارات لهنتنغتون، فإذا كانت نظرية صدام الحضارات بوحشيتها وقسوتها ضد الإنسانية والبشرية جمعاء، تهدف إلى إلغاء الآخر أو التنوُّع الثقافيّ من أجل وحدويَّةٍ وعولمةٍ أمريكيةٍ غربيةٍ، فإنَّ هذا الأنموذج الفكري طرحٌ فكريٌّ غير مقبولٍ، وممارسةٌ لا تمت بصلةٍ إلى أيِّ نوعٍ من أنواع التسامح والمعاملة السلمية، التي تهدف إليها المنظمات الدولية، وترغب فيها الثقافات المغايرة، وعلى ما سبق من تعرُّفٍ على النظرية فإنَّ فكرة صراع الحضارات تلفها التناقضات من جهةٍ وتعوزها المبررات من جهةٍ أخرى، فمن أهم الانتقادات التي وجِّهت للنظرية:

-من التناقضات البيِّنة مسألة الصراع والانعزال، فالنظرية بقدر ما هي دعوةٌ للمواجهة فهي من ناحيةٍ أخرى دعوةٌ للانزواء، وهو ما يناقض البنية الفكرية للنظرية، وفكرة الصراع التي استشهد لها بوقائع تاريخية لم تكن لتبرر مشروعية استدامة هذا الصراع، العمل على جعله استراتيجيةٍ تنفيذيةٍ للعسكرة الأمريكية السائرة من أجل قولبة العالم، ومسح تعاليمه وثقافاته وفنونه المغايرة، وهذا ما يبرهن افتقار النظرية لمبرر وجودها أصلاً[2]. يقول محمد سعدي: "تعاني أطروحة صدام الحضارات من عجزٍ على مستوى إمكانياتها الفعلية في التعبير عن واقع التطورات الدولية؛ بل أكثر من ذلك، فهي تحاول أن تخضع الواقع الدولي بشكلٍ تعسفيٍّ لمنطقها مع أنَّ التطورات الدولية ما فتئت تعلن قصور هذه الفرضية في تشخيصها للواقع الدوليّ"[3].

---

[1]- انظر: هنتنغتون، صموئيل، صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، ص154- 155.

[2]- المحمداوي، علي عبود، تعارف الحضارات إتماماً لحوارها: مشروع السلام الذي لم ينجز بعد، ضمن كتاب: التعددية الدينية وآليات الحوار، تأليف مجموعة من الأكاديميين، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2016، ص 56.

[3]- سعدي، محمد، حول صراع الحضارات: حوارات ومقالات مختارة لصموئيل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص73.

-تغييب هنتنغتون الدور الحيوي للدولة، حيث يرى محمد سعدي أنَّ تقليل دور الدولة في الصراعات المستقبلية هي نقطة الضعف الأساسية في نظرية هنتنغتون، والتي بناها على جملةٍ من التحاليل الخاطئة والمجانبة للواقع، إذ لا يماري أحدٌ الدور الفعال لذي تلعبه الدولة في الساحة الدولية، ورغم استدراك صاحب النظرية بقوله: "إنَّ الدول ستظل هي أقوى القوى الفاعلة في الشؤون الدولية"، إلاَّ سعدي يصرُّ أنَّ الخطاب العام للأطروحة يسير إلى اعتبار الحضارات هي القوى الفاعلة المحركة للصراعات العالمية، ويستشهد سعدي في ترجيح مقاربته بقول بفاف وليام (Pfaff William): "وأيٌّ من هذه الحضارات التي يحددها بشكلٍ اعتباطيٍّ، ليست ولم تكن كياناً أو فاعلاً سياسياً في حدِّ ذاتها، الأمم تتحرك، الحكومات تخوض الحروب، لكنَّ الحضارات ليست بوحداتٍ سياسيةٍ، وليس ثمة أيُّ دليلٍ على أنَّها ستصبح كذلك"[1].

-زعم هنتنغتون أنَّ الدين من عناصر إذكاء الصراعات الدولية، وهو الأمر الذي رفضه منتقدو نظرية صدام الحضارات، فمنهم من لا ينفي أهمية البعد الثقافي في الصراعات الدولية، ذلك أنَّ الاختلافات الثقافية قد تساعد في شروطٍ معينةٍ على تعميق الصراعات والاختلافات السياسية بين الدول، لكن فقط الإرادة السياسية هي التي تستطيع توظيف هذه الاختلافات السياسية، فتَحْتَ سِتار الدين والثقافة توجد نواةٌ قويَّةٌ للمصلحة القومية، تُبقي دائماً مستوى التنافس والنزاع مرتفعاً[2]. ومن المستبعد أن يكون للدين دورٌ أساسيٌّ في تلك الصراعات، ولا حتى في الأسباب التي تبرر حصولها واحتدامها، والتي تتمثل في المقام الأول في الانقسامات التي تحصل بين الدول بدوافع جيوسياسية وجيواقتصادية بحتة، وهو ما يقرُّه DeTurckheim Geoffroy: "ويبدو أنَّ الانقسامات في العالم تمتد على طول خطوط جيوسياسية وجيواقتصادية، ومعظم الصراعات الدولية لا يحتل داخلها البعد الديني الثقافي، إلاَّ دوراً هامشياً لا يمكن أن يشكل محفزاً أساسياً لتحريك الحروب والنزاعات"[3]. ويوضح جان ماري دي لاكورس أنَّ: "المشكلة المطروحة حالياً ليست هي مشكلة الحضارة بقدر ما هي مشكلة الغنى والفقر، وداخل البلدان الفقيرة من المؤكد أنَّ العقلية والسلوك والمواقف السياسية والاجتماعية مختلفةٌ عمَّا هي موجودةٌ في الدول الغنية، وهذه

---

[1]-سعدي، محمد، حول صراع الحضارات: حوارات ومقالات مختارة لصموئيل، إفريقيا الشرق، ص74- 75. نقلاً عن: جوابٍ لهنتنغتون، تعليق رقم 66، صيف1994، ص206.

[2]- المرجع نفسه، ص75.

[3]- DeTurckheim Geoffroy ,la politique internationale ou le choc des culture ; 1999, p7.

الهوّة السحيقة تتجاوز كثيراً مسألة صراع الحضارات"[1].

-تهافت نظرية هنتنغتون بسبب تفسيره الخاطئ للأحداث والوقائع الدولية، ما جعلها بعيدةً عن تشخيص الواقع الدولي، وافتقادها للتشخيص الدقيق وبعد النظر للظواهر الدولية، حيث انساق مع الاضطرابات لتي عرفها العالم منذ بداية التسعينات "حرب الخليج"، وتصاعد الصراعات الإثنية والقومية، وتصاعد الحركات الدينية، خصوصاً في العالم الإسلامي، ليستخلص رؤيةً سطحيةً مثيرةً، لكنَّها خادعةٌ ولا تجسّد المسار الفعلي لتطور الصراعات الدولية[2].

-انطلاق هنتنغتون في تأكيد نظرية الصدام الحضاري بين لحضارة الغربية والحضارات الأخرى، باعتبار الحضارة الغربية قد حقَّقت تجانساً واكتفاءً وقدرةً على إدارة نفسها بنفسها، والتعبير عن حضورها وقوتها، ولذلك فإنَّها من جهةٍ في غنى عن كل صيغ التكامل مع الحضارات الأخرى، ومن جهةٍ أخرى فإنَّ هذه الخصائص الكمالية تحتم عليها ضرورة الدفاع عنها ضد أطماع الحضارات الاخرى المناوئة، ويبدو أنَّ فكرة الحضارة المتكاملة والمتجانسة فكرةٌ يصعب تصديقها؛ لأنَّه ما من حضارةٍ مهما كانت قوَّتها وشدَّتها إلاَّ وهي بحاجةٍ إلى التكامل مع غيرها، ولو في صورة حوارٍ حضاريٍّ محدودٍ، وقد أكَّد أكثر المحللين الاستراتيجيين أنَّه لا تكاد توجد حضارةٌ حقَّقت الكمال في كل شيءٍ، ممَّا جعلها منطويةً على نفسها مكتفيةً بمكوناتها وإمكانياتها الذاتية، والانسجام المزعوم في الحضارة الغربية لا يخلو من تنوُّع المكوِّنات، وهو ما يؤكده سعدي بقوله: "وينطلق هنتنغتون في تحليله من فكرةٍ عامَّةٍ مفادها تواجد مجموعةٍ من الحضارات لمنسجمة التي تتقاسم العالم فيما بينها، إلاَّ أنَّ الامر بحاجةٍ إلى حذرٍ شديدٍ، فهل بالفعل توجد حضاراتٌ مكتفيةٌ بذاتها في عالم التأحيد والتنميط الذي يطبع كل مناطق العالم؟. والامر مطروقٌ حتَّى بالنسبة للحضارة الغربية التي يفترض هنتنغتون بأنَّها وحدةٌ متجانسةٌ منتظمةٌ داخل حدودها، وكأنَّها لا تحتوي على مكوناتٍ متناقضةٍ، فقد نجح في تحديد الفواصل لجدرانية الصلبة بين الحضارات، ولكنَّه أخفق في تحديد معالم الغرب داخل جدرانه"[3].

---

[1]- دي لاكورس، جان ماري، مداخلة في استفتاء جريدة القدس العربي حول صدام الحضارات، 8 ديسمبر 2001، ص10.

[2]- سعدي، محمد، حول صراع الحضارات: حوارات ومقالات مختارة لصموئيل، ص78.

[3]- المرجع نفسه، ص81- 83.

-انتُقد تقسيم هنتنغتون لحضارات العالم إلى ثمان حضاراتٍ، اعتماداً على الدين بشكلٍ أساسيٍّ، معتبرين هذا التقسيم غير دقيقٍ، ويتلاءم بدرجةٍ رئيسةٍ مع ديانته اليهودية، إذ دمج بين الديانتين اليهودية والمسيحية التي ستقف في مواجهة الحضارة الإسلامية والكنفوشيوسية، معتبرين أنَّه ليس الإسلام والمسيحية أو الغرب والشرق هما اللذين يتناقضان؛ بل هناك عدم تناظر أصلاً بين الإسلام والغرب، لأنَّ الإسلام دينٌ والغرب منطقةٌ جغرافيةٌ. وأُرجع السبب الحقيقي للصراع بين الطرفين إلى ماضي الغرب الاستعماري والإمبريالي، وليس عدم التوافق الحضاري، أو أنَّ العالم الإسلامي يهدد الغرب ديمغرافياً من خلال ثقله السكاني المستقبلي، والهجرة إلى الدول الغربية. وأنَّه بعد زوال العدو المتمثل في الاتحاد السوفياتي أو الشيوعية، واتباعهم لفرضية العدو الضروري والذي كان الإسلام هذه المرة، كلُّ ذلك حتَّى يجد الجهاز العسكري تبريراً لميزانية التسلح وللسياسات العسكرية الهجومية[1].

قد تبدو النظريات الغربية التي نظَّرت لصدام الحضارات، متعارضةً للوهلة الأولى، إلَّا أنَّها في الجذور وفي الثمار واحدةٌ؛ فجذورها غربيَّةٌ متكبِّرةٌ، ترى في نفسها المركزيَّة العالمية، والقطب المتفوِّق الذي يُمثِّل أفضل ما أبدع الإنسان في كلِّ تاريخه وفي كلِّ مساحة الأرض شرقًا وغربًا، وبأنَّ كلَّ الحضارات الأخرى لا تبلغ أن تصل إلى القمَّة التي وصلت إليها الحضارة الغربيَّة، وبأنَّ كلَّ الأفكار المؤثِّرة في تاريخ البشريَّة والصالحة للحياة إنَّما نشأت في العالم الغربي. ثُمَّ يتّفق في النتائج، فكل النظريَّات تتوصَّل في نهاية الأمر إلى أنَّ ثمَّة "نحن" و"آخرين أعداء"، وأنَّه لا بُدَّ من امتلاك القوَّة الكافية والتدخُّل في شئون هؤلاء الآخرين؛ لمنع وصول أحدٍ منهم إلى أن يُهَدِّد مصالحهم، دون أن تتوقَّف أمام هذه كلمة "مصالح"، ودون أن تُناقش ما إذا كانت هذه المصالح عادلةً أم ظالمةً؟ مُضِرَّة بشئون الآخرين أم لا؟ هل يُمكن أن تتمَّ بالاتفاق والتعاون وتحقيق المصالح المشتركة للأطراف المعنيَّة، أم لا بُدَّ أن تُؤخذ بأقلِّ التكاليف أو بالقوَّة والقهر؟، فمثلما قال فوكوياما من قبل: "سيظلُّ استخدام القوَّة هو الحكم النهائي في العلاقات"[2].

---

[1]- شبلي، هجيرة، إشكالية مستقبل العلاقة بين الحضارات زكي الميلاد أنموذجا، ص89.

[2]- فوكوياما، فرانسيس، نهاية التاريخ، ص244.

2.2/ خطاب الحوار الحضاري في الفكر المعاصر

تمثّل فكرة حوار الحضارات الأطروحة المغايرة لتعامل الحضارات، والتي عبَّرت عن توجُّهات الطرف المناهض للغرب عموماً، وكردِّ فعلٍ على أطروحات الصدام الحضاري، وإن كان هناك من قال بها من الغربيين أنفسهم، إلاَّ أنَّ الأطروحة نالت اهتماماً بالغاً؛ حيث نظَّر لها العديد من الباحثين والمثقفين العرب والمسلمين، وعملوا على ترسيخها وصقل مبادئها، كونها تقوم على نفي الصراع وتؤسِّس للحوار، وقد نالت نظرية حوار الحضارات قبولاً ودعماً لاعتباراتٍ عدَّةٍ منها:

-اعتبار عام 2001 سنة الأمم المتحدة للحوار بين الحضارات من قبل الجمعية العامة للأمم المتحدة، حسب طلب محمد الخاتمي.

-العمل على إنشاء مؤسَّسةٍ كبرى لحوار الحضارات، وبرعاية المفوضية الأوربية.

-إصدار العديد من الكتب والبحوث والدوريات، وإقامة الندوات المتخصصة بموضوع الحوار بين الحضارات في سبيل ترسيخها ودعمها وإتمامها[1].

-إنشاء العديد من البرامج والمراكز المهتمة بمشروع حوار الحضارات، منها مؤسَّسة المعهد الدولي للحضارات، والذي أسَّسه روجيه غارودي في عام 1976، والذي هدف من خلاله إلى أن يبرز دور البلاد غير الغربية وإسهامها في الثقافة العالمية[2]، وبرنامج حوار الحضارات في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية في جامعة القاهرة، ترأسته الدكتورة نادية مصطفى، ومركز حوار الحضارات في الخرطوم، والمتضمن العديد من الدراسات والبحوث والتنظيرات التي من شأنها دعم وتبني فكرة الحوار بين الحضارات، والمركز الدولي لحوار الحضارات برئاسة الدكتور محمد خاتمي، والذي تأسس بتاريخ ديسمبر 1998، وذلك على إثر نجاح خطوة السيد محمد خاتمي الخاصة بالحوار بين الثقافات والحضارات، والتي طرحها على الرأي العام العالمي من خلال مبادرته الشهيرة في اجتماع منظمة الأمم المتحدة في سبتمبر عام 1998، والتي تقرر خلالها إعلان عام 2001 عاماً للحوار بين الحضارات، ومركز دراسة الحضارات المعاصرة في جامعة عين شمس وغيرها من المراكز[3].

ومن أهم الأطروحات التي دعت إلى فكرة حوار الحضارات ما يأتي:

---

[1]- الميلاد، زكي، نحن والعالم، ص58.

[2]- محفوظ، محمد، العرب ومتغيرات العراق، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2004، ص117.

[3]- المحمداوي، علي عبود، تعارف الحضارات إتماماً لحوارها: مشروع السلام الذي لم ينجز بعد، ص59.

2.2. 1/جذور فكرة حوار الحضارات

–الخلفية التاريخية: تكمن أهمية حوار الحضارات وخاصَّةً في العصر الحاضر أنَّ له خلفيةً تاريخية يحدِّدها زكي الميلاد بقوله: "تنتمي نظرية حوار الحضارات إلى أنساقٍ معرفيةٍ، تتحدَّد في تلك الدراسات التاريخية المقارنة للحضارات، والأبحاث الأنثروبولوجية المقارنة للأجناس والسلالات البشرية، وهي الدراسات والأبحاث التي أكَّدت على الإسهامات الحضارية لمختلف الثقافات والمجتمعات واعترفت للأجناس والسلالات البشرية المتعددة بالقدرة على البناء والمشاركة في التمدن والحضارة، وخلصت إلى نتيجةٍ أساسيةٍ، وهي أنَّ الحضارات قامت ونهضت بمساهمات أجناسٍ وسلالاتٍ بشريةٍ مختلفةٍ، ونادراً ما تكون هناك حضارةٌ قامت على أكتاف جنسٍ واحدٍ"[1]. وتتوافق دراساتٌ عدَّةٌ مع نظرية الاشتراك الحضاري التي ذهب إليها الميلاد، من تلك الدراسات:

✓ما ذهب **أرنولد توينبي** (Arnold Toynbee)، الذي يرى أنَّ "جميع الأعراف البشرية مؤهلة للحضارة، وأنَّ اختلاف الحضارات لا يعود إلى اختلاف الأجناس والأعراق، وإنَّما يعود إلى جملةٍ من العوامل المتنوعة والمتغيرة بتغير الظروف التاريخية، وقد بنت شعوبٌ كثيرةٌ على الأرض حضارتها، فعاشت زمناً خاصاً، ورسمت لوحتها الخاصة على المسرح الإنسانيّ، وقج ترجم التاريخ حياة تلك الحضارات"[2].

✓ما ذهب إليه **كلود ليفي شتراوس**[*] (Claude Lévi-Strauss)، والذي دعا إلى المحافظة على تنوع الثقافات في عالمٍ يصفه بأنَّه مهدَّدٌ بالرتابة والتماثل، وإلى الاعتراف بجميع الأعراق بالمساهمة في التاريخ الإنساني وبناء الحضارة، وأنَّ من العبث تكريس الطاقة والجهد للبرهنة على تأكيد الدونية الثقافية أو التفوق لعرقٍ على باقي الأعراق الأخرى، والحقيقة التي تفرض نفسها هي تنوُّ الثقافات الإنسانية أكبر بكثير، وأغنى من كل ما نحن مهيؤون لمعرفته على الإطلاق[3].

---

[1]– الميلاد، زكي، من حوار الحضارات إلى تعارف الحضارات، ورقة مقدمة لندوة (الإسلام وحوار الحضارات)، 17– 20 مارس 2002، الرياض، مكتبة الملك عبد العزيز العامة.

[2]– توينبي، أرنولد، المذاهب الكبرى في التاريخ، ألبان ج، ويد جيري، تر: ذوقان قرقوط، بيروت، د.ط، د.ت، ص325.

[*]– كلود ليفي شتراوس (Claude Lévi- Strauss) (1908– 2009)، عالم اجتماع وأنثروبولوجي فرنسي. انظر: بابتي، عزيزة فوال، موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين، 436/2.

[3]– شتراوس، كلود ليفي، العرق والتاريخ، تر: سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1988، ص10.

✓ما ذهب إليه رولان بريتون[*] (Roland Briton)، والذي يقرر حقيقة تمايز الحضارات، ويرى أنّ هذا التمايز يمثل ظاهرةً ثقافيةً بوجهٍ خاصٍ، وأنَّه ناجمٌ عن العقليات الجماعية في شتى المجتمعات، وليس ناجماً عن الطبيعة أو المحيط الطبيعي، وأنَّ التجديد الأكبر في لثقافة الأوربية، سوف يدور حول الاعتراف التدريجيّ بتنوُّع الثقافات والحضارات والانتقال من فرضية وجود حضارةٍ إلى وجود حضارات[1].

–الخلفية الأخلاقية: تنتمي فكرة حوار الحضارات إلى النزعة الإنسانية والأخلاقية، التي ترفض النظر إلى البشر من خلال معايير اللون والعرق أو اللغة واللسان أو الثروة والجاه أو السيادة والسلطة، إلى غير ذلك من معايير تفاضليةٍ تكرس التمايز غير الإنسانيّ بين البشر[2]. ومن أهم الدراسات التي ركَّزت على إبراز الجانب الأخلاقي والإنسانيّ لنظرية حوار الحضارات:

ما ذهب إليه ألبرت اشفيتسر[**](Albert Schweitzer)، والذي دافع بشدةٍ عن النزعة الأخلاقية والإنسانية للحضارة، حيث اعتبر أنَّ ماهية الحضارة وطبيعتها، هي في جوهرها أخلاقيةٌ، ومعناها عنده كما يقول: "بذل المجهود بوصفنا كائناتٍ إنسانيةٍ من أجل تكميل النوع الإنسانيّ وتحقيق التقدم –من أيّ نوعٍ كان– في أحوال الإنسانية، وأحوال العالم الواقعيّ"[3]. وقد انتقد المؤلفات الغربية التي عُنيت بالحضارات وأصولها وأغفلت بنقدها الحياة الروحية والأخلاقية لهذه الحضارات، حيث يقول: "قد ظهر عدد من المؤلفات عن الحضارات بعناوين متباينةٍ منذ نهاية القرن الماضي، وأوائل هذا القرن، كلها لم تفلح في إيضاح الحياة الراهنة في حياتنا العقلية، وإنَّما اقتصرت على أصول الحضارة وتاريخها...التي يتألف منها مجرى التاريخ منذ عصر النهضة حتى القرن العشرين، وكانت انتصاراً للحاسة التاريخية عند أصحابها، والجماهير التي علمتها هذه المؤلفات امتلأت رضىً لما أدركوا أنَّ حضارتهم هي نتاجٌ عضويٌّ لعدَّة قرونٍ من نشاط القوى

---

[*]– رولان بريتون (Roland Briton)، مؤرخ وجغرافي فرنسي. انظر: الموسوعة الحرة ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org، بتاريخ: 2019/03/09م، الساعة: 22:15.

[1]– بريتون، رولان، جغرافية الحضارات، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1993، ص19– 21.

[2]– الميلاد، زكي، تعارف الحضارات، ص36.

[**]– ألبرت شفايتزر (Albert Schweitzer)(1875- 1965)، فيلسوف وطبيب وعالم ديني وموسيقي ألماني، أصله من الألزاس، حصل عام 1952 على جائزة نوبل للسلام لفلسفته عن تقديس الحياة، من مؤلفاته: "فلسفة الحضارة". انظر: بابتي، عزيزة فوال، موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين، 2/ 446.

[3]– اشفيتسر، ألبرت، فلسفة الحضارة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس، بيروت، 1997، ص11.

الروحية والاجتماعية، لكم لم يقم أحدٌ بوصف حياتنا الروحية واستقصائها، ولم يمتحن أحدٌ قيمتها من ناحية نيل أفكارها وقدرتها على إيجاد تقدُّمٍ حقيقيٍّ...وهكذا عبرنا القرن العشرين ونحن مخدوعون عن حقيقة أنفسنا خداعاً لم يبدِّده شيءٌ، وكل ما كتب آنذاك عن حضارتنا، كان يهدف إلى توكيد اعتقادنا بعلو قيمة هذه الحضارة، وكل من حاك الشك في صدره من ذاك كان ينظر إليه باستغراب"[1].

–الخلفية النقدية: يمكن ربط نظرية حوار الحضارات حديثاً بالفكر النقديّ الجديد للعقلية الغربية، والمتمثل بالدرجة الأولى في فكر ما بعد الحداثة، والذي يحاول تفكيك بنية خطاب المركزية الأوربية، وتجديد النظر للثقافات غير الأوربية، وإعادة إدماجها في عوالم الحداثة، بعد أن كانت هذه الثقافات يتحدَّد مكانها بحسب رغبة الغرب المتعالي في المدارات الهامشية، وتصنف خطاباتها على الماضي والتراث والتقليد والتبعية من دون الاعتراف لها بأيِّ إنجازٍ أو إبداعٍ أو تفوُّقٍ في النطاق الإنسانيِّ أو التراث العام، وهذا ما حاول فكر ما بعد الحداثة نقده والتشكيك فيه، من خلال تحطيم مقولات اليقين والإطلاق والثبات في الفكر الغربي، الأمر الذي يعني أنَّ الحداثة ليست امتيازاً خاصاً بالغرب، وتقدُّم الغرب ليس هو نهاية التقدم أو نهاية التاريخ، وطريق النمو ليس له طريقٌ واحدٌ وخيارٌ ثابتٌ. وهذا الاتجاه النقديُّ هو من ألمع اتجاهات فكر ما بعد الحداثة، الذي يحوم حوله الغموض والإبهام وتنقسم تجاهه الآراء ووجهات النظر بطريقةٍ متباينةٍ ومتعارضةٍ[2].

2.2.2/ أطروحات الحوار الحضاري

- **أطروحة حوار الحضارات لروجيه غارودي**

يمكن القول إنَّ نظرية حوار الحضارات هي نتاج الفكر النقدي، ومن أهم الدراسات التي تؤكد هذه الفرضية والتي اتَّصفت بالانفتاح على الحضارات، وقدَّمت رؤيةً واضحةً لمقولة "الحوار الحضاري" ما قام به المفكر الفرنسي **روجيه غارودي** (Roger Garaudy) في كتابه (في سبيل حوارٍ بين الحضارات)، وجَّه من خلاله نقداً للفكر الغربي في تاريخ علاقته بالأمم والحضارات غير الغربية، فحاول معالجة أزمة الحضارة الغربية وتصحيح موقفها من الحضارات الأخرى، لأنَّ نمط التطور الذي تمارسه الحضارة الغربية وخاصَّةً في

[1]–اشفيتسر، ألبرت، فلسفة الحضارة، ص11.

[2]– الميلاد، زكي، تعارف الحضارات، ص37.

مجال التقدم التكنولوجيّ والصناعيّ، إنَّما من شأنه القضاء عليها، وقد عبَّر عن قناعته تلك بقوله: "إنَّ حضارةً تقوم على هذه الموضوعات الثلاث تحيل الإنسان إلى العمل والاستهلاك، تحيل الفكر إلى ذكاءٍ تحيل اللاَّنهائي إلى الكم، إنَّما هي حضارةٌ مؤهلةٌ للانتحار"[1]. ولذلك يرى غارودي أنَّ المشروع الذي يمكن أن يضع حداً للاعتداد الغربي، إنَّما هو مشروع "حوار الحضارات"، الذي يقدمه كبديل للمشروع الحضاري الغربي الأحادي الإقصائي، وفي هذا الشأن يقول: "...وبهذا الحوار بين الحضارات وحده يمكن أن يولد مشروعٌ كونيٌّ يتَّسق مع اختراع المستقبل، وذلك ابتغاء أن يخترع الجميع مستقبل الجميع، إنَّ التجارب الحالية في آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، تجارب غاندي وتجربة الثورة الثقافية الصينية، تجارب (تبريري) في (الجماعية) في إفريقيا، مثل تجارب لاهوتي التحرر في بيرو، تتيح لنا أن نرسم منذ اليوم الخطوط الأولى لهذا المشروع الكونيّ في القرن الحادي والعشرين، مشروع الأمل"[2].

ويرى غارودي أنَّ من الغايات التي تسعى إليها فكرة الحوار بين الحضارات، هي محاولة إحداث التوازن والتكامل الحضاري، فهناك حضارةٌ ماديةٌ محضةٌ هي الحضارة الغربية، ينبغي التخفيف من غلوائها لكي تنسجم مع القيم الروحية والأخلاقية التي تنطوي عليها بعض الحضارات، وهناك في الطرف المقابل حضارةٌ روحيةٌ مفرطةٌ في الجانب الروحي، وفي هذا السياق يقول غارودي: "لقد عرف الناس إلى الآن إنسانين، أحدهما روحيٌّ، هو إنسان الهند القديمة، والآخر ماديٌّ وهو إنسان الحضارة التقنية الغربية. هل تستطيع ضروب الحكمة الإفريقية تحقيق تركيبٍ يؤلف هذا التداول للعادة مع ثقافة الروح هذه؟ ففي المنظور الإفريقي يظهر الكون على أنَّه حقلٌ قويٌّ سواء كانت قوى الطبيعة أو الحدود أو الإنسان نفسه"[3]. ومن ثم فإنَّ مشروع التوازن الحضاري البعيد عن الروحية المحضة والمادية المحضة، هو المشروع الذي يراهن غارودي على تحقيقه من خلال الدعوة إلى الحوار بين الحضارات، وهذا المشروع المتوازن لا يلغي بأي حالٍ خصوصيات الحضارات، وإنَّما هو السبيل الأمثل للخروج من حالة الصراع الحضاري أو الانغلاق الحضاري، الذي زاد من اتِّساع هوَّة الخلاف بين الشرق والغرب.

ويسوق غارودي اقتراحاً يعدُّه مخرجاً حقيقيًّا للأزمة الحضارية بين الغرب والعالم الآخر، تمثَّل في قوله:

---

[1]- غارودي، روجيه، في سبيل حوار الحضارات، تر: عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982م، ص62.

[2]- المرجع نفسه، ص8.

[3]- المرجع نفسه، ص194.

"إنَّ تبادلاً سمح بفتح حوارٍ حقيقيٍّ بين الحضارات ليس مستحيلاً، ولكنَّ الحوار يفترض أن يقتنع كل طرفٍ بأنَّ له ما يتعلمه من الآخر، إنَّ المونولوغ الغربي (مخاطبة الذات) دام كثيراً، لقد حاول توجيه كل الثقافات بمقتضى تصوراته الخاصة... إنَّ التفتُّح عل ثقافةٍ أخرى يتطلَّب تحوُّلاً جذرياً في عقليتنا الغربية، ومجهوداً كبيراً من التواضع الفكريّ ومن التلقي. إنَّ غير الغربيين بإمكانهم أن يساعدونا على الإحساس بحدود رؤيتنا الكونية... إنِّي أتمنى أن يأتي متعاونون من إفريقيا أو آسيا لإتمام تربيتنا، فنحن متخلفون في عدَّة أنماطٍ حياتيةٍ أساسيةٍ"[1]. وبهذا ينادي غارودي إلى قيام ثورةٍ ثقافيةٍ عارمةٍ لتيسير الحوار بين الحضارات، ويذكر أنَّ من شروط هذه الثورة:

-أن تحتل الحضارات غير الغربية في الدراسات الغربية مكانة متساوية في الأهمية على الأقل لمكانة الثقافة الغربية.

-أن ينظر إلى الفلسفة نظرةً جديدةً، فهي ليست كما يفهمها الغرب دائماً بحثاً فكرياً بحتاً؛ بل هي طريقة حياة.

-أن يحتل علم الجمال مكانةً على الأقل في مثل أهمية تلقين العلوم والتقنيات.

-أن تكون للمستقبليات، وهي فن تصوُّر المستقبل والتفكير في الغايات، ما للتاريخ من أهميةٍ على الأقل[2].

والرؤية العامَّة لغارودي حول آلية تحقيق حوار الحضارات تتلخَّص في تسليط الضوء حول مسألة التكافؤ والحقوق المتساوية -المعرفية-، التي تفهم عن الغرب والآخر، فتساوي الطرح أو التعرف أو التعريف بالآخر بالدرجة نفسها التي يمتاز بها الغرب من اهتماماتٍ معرفيةٍ تعريفيةٍ، هذا هو الهدف الأساس والمحور في نقل حوار الحضارات من النظرية إلى الواقع حسب غارودي.

---

[1]- غارودي، روجيه، في سبيل حوار الحضارات، ص293.

[2]- المرجع نفسه، ص294.

- **أطروحة حوار الحضارات لمحمد خاتمي**

لم يتوقف الفكر الإسلامي عن طرح البديل بعد نقده لأطروحة صدام الحضارات، ورفض اعتبارها صيغةً للتعامل المستقبليّ بين الإسلام والغرب بالخصوص؛ بل عمل على وجوب تصحيح مسارات التعامل الحضاري حسب المنظومة الفكرية الإسلامية إلى ما يضمن للكل أساس التعايش السلمي واللاعنف، وقبول الآخر لأنَّ "نظرية صراع الحضارات... مشحونةٌ بعنصريةٍ خفيةٍ تشخذ العواطف نحو المواجهة، ولأنَّها تقوم على أساس نفي الآخر، واعتبار حضارته شراً مطلقاً، وهي بذلك مجرد دعوةٍ للمواجهة، وليست نظريةً لاستشراف المستقبل"[1]. ومن الأطروحات التي حاولت صياغة نظريةٍ لحوار الحضارات محاولة محمد خاتمي[*]، وفيما يأتي تفصيل أطروحته:

كانت أولى خطوات خاتمي في أطروحته لحوار الحضارات، والتي جاءت رداً على نظرية صدام الحضارات، أن اقترح على الأمم المتحدة باسم الجمهورية الإسلامية أن تبادر بخطةٍ أولى إلى تسمية 2001 عام حوار الحضارات، على أمل أن يحقِّق الحوار الخطوات الأولى في سبيل العدل والحرية على المستوى العالمي، وقد عَدَّ خاتمي حوار الحضارات بديلاً مرجعياً لأساسٍ تقليديٍّ قامت عليه العلاقات الدولية خلال القرن الحادي والعشرين، وهو أساس القوة والهيمنة، حيث يرى أنَّه يجب: "استبدال الفكرة الخطيرة والخاطئة القائلة بالمواجهة بين الحضارات، بالعودة إلى الحوار بين الثقافات والحضارات"[2]. والحوار عند خاتمي يهدف إلى ما هو أبعد من العلاقات الاقتصادية والتجارية، التي تتكوّن نتيجةً لضرورات الحياة والاحتياجات المادية، كما لا يمكن للحوار أن يقف عند حدود العلاقات العلمية والثقافية التي تظل محدودةً بالرغبة في معرفة الآخر، وازدادت الدعوة عنده إلى الحوار بين الحضارات بانفتاح العالم على الإسلام وانفتاح الإسلام على العالم.

---

[1]- المدرسي، هادي، لئلا يكون صدام حضارات –الطريق الثالث بين الإسلام والغرب- ، دار الجديد، بيروت، ط1، 1996، ص9.

[*]- سيد محمد خاتمي: ولد عام 1943، في إقليم يزد في إيران وهو الرئيس الخامس للجمهورية الإيرانية. دعا خاتمي خلال فترتي ولايته كرئيس إلى حرية التعبير والتسامح والمجتمع المدني، والعلاقات الدبلوماسية البناءة مع الدول الأخرى بما في ذلك تلك الموجودة في آسيا والاتحاد الأوروبي، والسياسة الاقتصادية التي تدعم السوق الحرة والاستثمار الأجنبي. أعلنت الأمم المتحدة أنَّ عام 2001 هو عام الأمم المتحدة للحوار بين الحضارات بناء على اقتراح خاتمي. في أكتوبر 2009، أعلنت لجنة جائزة الحوار العالمي داريوش شايغان ومحمد خاتمي فائزين مشتركين بالجائزة. انظر: الموسوعة العربية العالمية، ص7.

[2]- خاتمي، محمد، مطالعات في الدين والإسلام والعصر، دار الجديد، ط3، 1999، ص136.

والحوار عند خاتمي يستدعي جملةً من الشروط لابدَّ من توفُّرها، هي:

-أن ننصت إلى الآخر كما نتحدَّث إليه، فالإنصات فضيلةٌ علينا أن نتحلى بها، ولابدَّ من إحداث تحوُّلٍ جذريٍّ في الأخلاق السياسية، فالتواضع والالتزام بالعهود، والمساهمة الفاعلة هي من أهم المتطلبات الأخلاقية لتحقيق الحوار في مجال السياسة والعلاقات الدولية، ولا يتحقق الحوار إلاَّ في ظروفٍ تتدخل في تكوينها عناصر نفسيةٌ وفلسفيةٌ وأخلاقيةٌ خاصة.

-الحوار من سبل تحقيق السلام، فالإنسانية ظلَّت تسعى على مرِّ التاريخ إلى تحقيق السلام، فالإنسان يتجنب في حدِّ ذاته مستويات الصراع والصدام، ويميل نحو السلام القائم على العدل، وتوفير الاحترام المتبادل الذي يبديه كل طرفٍ حيال الآخر، وهذا هو أساس الحوار الذي يبدأ حين يتم إلغاء ممارسة الهيمنة.

-الحاجة إلى تحقيق السلام مع الطبيعة، فهي مهد الإنسان، ومن المؤسف أنَّ جشع الإنسان وأنانيته دفعاه إلى الصراع مع الطبيعة بدلاً من العيش في أحضانها والحياة معها، فراح يرى في الطبيعة كائناً جامداً بلا روحٍ، فعبث بها، وقد أصبحت هذه الطبيعة ذاتها بلاءً عليه نتيجةً لعبثه وجشعه، إذ يُعدُّ تلوُّث البيئة وما تشهده من فوضى التهديد الكبير الذي يواجه الحياة الإنسان[1].

و يذكر خاتمي أنَّ الحوار يشهد عوائق عدَّةٍ يحصرها في عائقين[*] اثنين:

-العوائق التاريخية: والتي تتجسَّد في الحروب الصليبية التي شكَّلت ذهنيةً مروِّعةً لدى العالم

---

[1]- انظر: نزاري، سعاد، إشكالية العلاقة بين الحضارات: صراع أم حوار أم تعارف؟، مجلة الكلمة للدراسات والأبحاث، لبنان، س22، ع87، ربيع 2015، ص89- 90.

[*]- إذا كان خاتمي قد حصر عوائق حوار الحضارات في عاملين اثنين، فإنَّ هناك من الباحثين من حدَّدها في نقاطٍ عدَّةٍ:

- التفاوت بين المتحاورين: يتجسَّد في عدم التساوي في القدرات والإمكانيات، فالاختلال غير المتوازن بين الأطراف المتحاورة يمثل عقبةً إذا تمسَّك أحد أطرافه بمركزية تفوقه وريادته، من منطلق شعوره بعدم حاجته إلى الآخر.

- الاختلال المفاهيمي للأفكار والعقائد: فالاختلاف في فهم العقائد وتأويلها تجعل من الآخر قريبًا إلى العداء وعدم التحاور.

- التعصب الأعمى: وهو عدم التجاوب مع الآخر وإن كان مصيباً، وهو أكبر عاملٍ يفشل الحوار بين الطرفين وينتج الصراع.

- نقص المعلومات عن الآخر: ممَّا يشكِّل عقبةً أمام تفعيل الحوار، لأنَّ نقص المعلومات تجعل أحد الأطراف لا يعرف شيئاً عن الآخر، ومن ثمَّ إعاقة انطلاق الحوار انطلاقة إيجابية (عدم التعارف).

- تناقض المصالح: ذلك أنَّ كل طرفٍ يحاول تقديم مصالحه الذاتية، والحل يكمن في التوازن بين كل الأطراف المتحاورة، وإعطاء التنازلات المتبادلة. انظر: العليان، عبد الله علي، حوار الحضارات في القرن الحادي والعشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، 2004، ص109- 115.

الإسلامي، وخلقت نوعاً من عدم الثقة والتشكيك حسب خاتمي، وتحولّت مع مرور الزمن إلى ما نسميه بالمتخيِّل أو المفهوم عن الآخر أو تصوُّراتنا عن الآخر، والتي ازدادت سوداويةً بمرور الحوادث والأزمان، ويرى خاتمي أنَّ هذه المشكلة تكمن في العالم المسيحيّ فقط[1]. وبالتالي فإنَّ العامل التاريخيَّ يربطه خاتمي بما شهده التاريخ من حروبٍ، وهو الشق الأول من العوائق التي ساقها.

–العائق العصري: ويقصد به الاستعمار الحديث الذي شمل الكثير من أراضي وشعوب العالم الإسلامي، فإنَّ الحضارة الغربية بعد استقرارها وبناء أنظمتها، انطلقت للعالم الشرقي والإسلامي، وظهرت له تحت مسمى الاستعمار والسيطرة والهيمنة على مقدراته ومصالحه[2].

ويذهب خاتمي إلى أنَّه على مُفكري العالمين الغربي والإسلامي العمل على معالجة هذين العاملين وأخذهما بعين الاعتبار، لأنَّه بالإمكان إقامة علاقةٍ تقوم على الحوار والتعايش، بغية الوصول إلى الغاية الأسمى وهي تحقيق السَّلام والتعايش مع الآخر سلمياً[3].

- **نظرية تعارف الحضارات لزكي الميلاد**

حاول زكي الميلاد* على غرار سابقيه صياغة نظريةٍ عربيةٍ إسلاميةٍ بديلةٍ حول حوار الحضارات، موازيةٌ لما طُرِق كصدامٍ بين الحضارات، والتي تقوم على تصوراتٍ وأسسٍ إسلاميةٍ/ قرآنيةٍ، وفق مضامين ومنطلقاتٍ تختلف عن مضامين النظريات الأخرى، في الفكر الغربي، بل وحتَّى عن بعض الباحثين من بني جلدته في استخدامهم لمصطلح "حوار الحضارات"، حيث اصطلح على نظريته "تعارف الحضارات"، وقد استقى مصطلحه من نصوص القرآن الكريم، والتي دعت الناس للتعارف فيما بينهم. حيث صرَّح الميلاد "أنَّ الجميع يتفقون على أنَّ هناك أزمةٌ عالميةٌ ذات بعدٍ قيميٍّ/ ثقافيٍّ، والإسلام قادرٌ على أن يقدِّم رؤيةً تساهم في تقنين الرؤية التي تجري صياغتها للعالم، وترى أنَّ المسلمين في حاجةٍ إلى خطابٍ غير اعتذاريٍّ، متبنيةً...

---

[1]- خاتمي، محمد، الإسلام والعالم، مكتبة الشروق، بيروت، تقديم: محمد سليم العوا، ط3، 2002، ص124.

[2]- المرجع نفسه، ص125.

[3]- المرجع نفسه، ص126.

(*)- زكي الميلاد: ولد عام 1385هـ- 1965م، بمحافظة القطيف، شرق المملكة العربية السعودية، باحث في الفكر الإسلامي والإسلاميات المعاصرة، رئيس تحرير مجلة الكلمة ببيروت، مستشار أكاديمي في المعهد العالمي للفكر الإسلامي بالولايات المتحدة الأمريكية، له العديد من الكتابات أشهرها كتاب "تعارف الحضارات". انظر: مقدمة كتاب الإسلام والمدينة، لزكي الميلاد، ص238.

مشروع (تعارف الحضارات)، من منطلقٍ قرآنيٍّ، لأنَّنا بحاجةٍ إلى خطابٍ ينطلق من الذات الإسلامية وخصائصها، وبمبادرةٍ تجاه الآخر، لا بانفعالٍ أمامه، حتى يتحقَّق التوازن في الرؤية الذي هو أساس الفاعلية"[1].

وقد أسَّس لنظريته في كتابه "تعارف الحضارات"، وقدَّم لها تعريفاً في مقدمة الكتاب، حيث يقول: "يحاول هذا الكتاب أن يقدِّم تعريفاً لفكرة تعارف الحضارات، وهي فكرةٌ جديدةٌ وخلاقةٌ، تنتمي إلى الفضاء المعرفيّ العربيّ، وتتحدَّد في مجال العلاقات بين الحضارات. وليس من غاية هذه الفكرة أن توسِّع دائرة الجدل والسجال الواسع والمتراكم حول مقولتي صدام الحضارات وحوار الحضارات، الجدل والسجال الذي لم ينقطع أو يتوقف على مستوى العالم، وبين ثقافاته وهوياته وأديانه المتعددة والمتنوعة، وإنَّما هي محاولةٌ لتطوير مستويات الفهم في النظر إلى عالم الحضارات، والسعي لاكتشاف آفاقٍ جديدةٍ أو غائيةٍ، تساهم في تجديد العلاقات بين الحضارات، وتوسع من دائرة التواصل فيما بينها، والتأكيد على ضرورة بناء هذه العلاقات على أساس المعرفة المتبادلة، ومن خلال بناء جسور التعارف لإزالة كافة صور الجهل، والتخلص من رواسب وإشكاليات القطيعة"[2].

ويُعدُّ التعارف عند الميلاد أحد أرقى المفاهيم وأكثرها قيمةً وفعاليةً، ومن أهم ما تحتاج إليه الأمم، فقد جاء موجَّهاً إلى الناس والحضارات كافةً، بقصد أن تكتشف وتتعرف كل أمَّةٍ وكل حضارةٍ على الأمم والحضارات الأخرى، بعيداً عن مفاهيم السيطرة أو الهيمنة أو الإقصاء أو التدمير. والتعارف هو الذي يحقق وجود الآخر ولا يلغيه، ويؤسِّس العلاقة والشراكة والتواصل معه، لا أن يقطعها أو يمنعها أو يقاومها، والخلاصة أنَّ مفهوم التعارف يعني التواصل الكوني في الانفتاح العالمي على مستوى الأمم والحضارات.

- **أسس ومرتكزات نظرية تعارف الحضارات**

استند الميلاد في تأسيسه لنظريته على جملةٍ من الأسس، وفيما يأتي تفصيلها:

-فحصه لنظرية حوار الحضارات عند كل من غارودي وخاتمي، حيث لاحظ أنَّ الحوار عند غارودي مرَّ بثلاثة أطوار، الطور الأول الدعوة إلى الحوار بين المسيحية والماركسية، الطور الثاني الدعوة إلى الحوار بين

---

[1]- محمود، نادية، حوار الحضارات، على ضوء العلاقات الدولية الراهنة (2/1)، نقلا عن موقع: التقريب بين المذاهب: http://www.taghrib.org/arabic/nashat/elmia/markaz/nashatat/ 31/rt31- 108.htm

[2]- الميلاد، زكي، مقدمة كتاب تعارف الحضارات، ص9.

الحضارات، الطور الثالث الدعوة إلى الحوار بين الغرب والإسلام. حيث يرى الميلاد أنَّ غارودي أراد من فكرة "حوار الحضارات" مخاطبة الغرب بصورةٍ أساسيةٍ، وليس مخاطبة العالم أو الحضارات الأخرى، فهي ناظرةٌ إلى الغرب ومتوجهةٌ إليه، وتنتمي إلى فضائه الثقافي ونظرياته النقدية، ولم تلق هذه الفكرة إصغاءاً أو استجابةً هناك، ولم تحرك ساكناً أو تخلق تموجاً، أو حتى تثير نقاشاً نقدياً مستفيضاً، لهذه الأسباب تراجعت فكرة حوار الحضارات ونسيها العالم، ولم يعد هناك من يتحدث عنها، أو يأتي على ذكرها إلاَّ نادراً، وهؤلاء –على قلتهم– غالباً ما يوجهونها في إطار نقد الغرب وتجربته الحضارية، وتمسُّكه الشديد بمفهوم المركزية الأوربية[1].

أمَّا الحوار عند خاتمي فينظر إليه من زاويتين: الزاوية الأولى أنَّها جاءت رداً على مقولة صدام الحضارات المقولة التي تشاءم العالم منها، والزاوية الثانية أراد منها خاتمي تصحيح العلاقات الدولية مع إيران. ومع التداول الواسع لمفهوم حوار الحضارات، دخل هذا المفهوم في دائرة الفحص والنقد المعرفي في المجال العربي، ونتيجةً لهذا الفحص، بدأ النقد يتجه لهذا المفهوم ويتعدَّد في جهاتٍ مختلفةٍ، حيث يرى الميلاد أنَّ فكرة "حوار لحضارات" على أهميتها لم تحظ بالاهتمام اللازم في العالم العربي، ويرجع ذلك إلى:

–أنَّ فكرة حوار الحضارات لم تستطع تحريك الجدل حولها، أو على الأقل إيجاد شغفٍ فكريٍّ بها.

–أنَّ فكرة الحوار بين الحضارات في العالم العربي، لم تتصل بسياقٍ موضوعيّ على صورةٍ ما، يكون للأحداث والقضايا الأخرى، فافتقارها إلى هذا السياق جعلها فكرةً بعيدةً عن الاهتمام، علاوةً على عجزها عن الانتشار بين الشعوب العربية بصفةٍ عامةٍ، والنخب الفكرية العربية بصفةٍ خاصةٍ.

–أنَّ دعاة فكرة الحوار بين الحضارات أنفسهم لم يواصلوا تطوير وتجديد هذه الفكرة، ويذكر منهم على الخصوص روجيه غارودي[2].

–وبعد فحص مقولة حوار الحضارات، تبيَّن للميلاد أنَّها تفتقد إلى الدقة والوضوح والإحكام والتماسك، وأول ما يعترض هذه المقولة هو: هل الحضارات تتحاور فعلا؟، وكيف نتصور هذا التحاور ونبرهن عليه؟. وقد خلص الميلاد إلى أننا لا نملك على مستوى العالم العربي والإسلامي نظريةً واضحةً حول حوار الحضارات، لهذا بقي ناظراً ومتأملاً حينًا، ومتسائلاً حينًا آخر: هل توجد فكرةٌ أو نظرية إسلامية في

[1]– الميلاد، زكي، تعارف الحضارات، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص16.

هذا الشأن؟. ليخرج بنظريةٍ مختلفةٍ تماماً عن نظريتي "صدام الحضارات" و"حوار الحضارات"، من حيث المصدر والموضوع والأفكار، سمَّاها نظرية "تعارف الحضارات"، والتي سبقت الإشارة إلى أنَّه يعدها إسلاميةً، في ظل ثبوت فشل النظريات الأخرى، التي لم تستطع في نظره تقديم تفسيرٍ عقلانيٍّ وواقعيٍّ للعلاقات بين الحضارات، وقد حاول الميلاد أن يحدد ملامح وأصول نظريته والتي يمكن أخذها من كلياتها لا جزئياتها من بعض النصوص القرآنية التي تتكرر فيها الإشارة إلى الخطاب الإلهي للبشر بضرورة التعارف من أجل تحقيق مقاصد الخلق الإنساني، فيقول: "والمفهوم الذي نتوصل إليه، ونزداد ثقة به وبقيمته المعرفية والأخلاقية والإنسانية هو مفهوم (التعارف)، لأنّ منشأ هذا المفهوم هو القرآن الكريم، حيث ورد في قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ ﴾[1]. وهذه الآية تحديداً من أكثر آيات القرآن الكريم التي تكرر ذكرها، والحديث عنها، والالتفات إليها في الكتابات العربية والإسلامية، منذ أن تحدّد الحديث حول حوار الحضارات، الأمر الذي يجعلها ذات علاقةٍ بهذا الشأن"[2].

ويرى الميلاد أنَّ المقصود العام للشعوب والقبائل في الآية هو "التجمعات والمجتمعات الصغيرة والكبيرة، ويدخل في هذا المعنى الأمم والحضارات بحسب اصطلاحاتنا الحديثة؛ أي أنَّ المقصود بالتعارف هنا ليس الأفراد، وإنَّما النجمعات والمجتمعات، لهذا جاز لنا استعمال هذا المفهوم على مستوى الحضارات، ومن هنا تبلور مفهوم "تعارف الحضارات"، وترسخت قناعتي به، وبقيت متحمساً له، ومدافعاً عنه، وسعيت للتعريف والتبشير به، من أجل اختباره وجسّ النبض حوله، ومعرفة اتجاهات الرأي تجاهه"[3].

-يستنبط الميلاد من الآية الثالثة عشرة من سورة الحجرات بعض الحقائق الكلية ذات الأبعاد الإنسانية، والتي تمكّن -حسب رأيه- من تأسيسٍ صحيحٍ لمفهوم "حوار الحضارات"، ومن هذه الكليات:

✓ أنَّ الخطاب في سورة الحجرات متوجه بشكلٍ صريحٍ إلى المؤمنين في بداية السورة، وفي خاتمتها -باعتبارها من السور المدنية- إلاَّ في هذه الآية الثالثة عشرة، حيث توجه الخطاب إلى الناس كافةً بصيغة "يا أيها الناس"، الأمر الذي جعل بعض المفسرين يعتبر هذه الآية مكية، وكون هذا الخطاب متوجهاً إلى

---

[1]- سورة الحجرات: الآية 13.

[2]- الميلاد، زكي، تعارف الحضارات، ص59.

[3]- المرجع نفسه، ص19.

الناس، فهو ناظرٌ إليهم بكل تنوُّعهم وتعدُّدهم واختلاف ألسنتهم وألوانهم، وإلى غير ذلك من تمايزاتٍ ومفارقاتٍ[1].

✓التذكير بوحدة الأصل الإنسانيّ "وإنَّا خلقناكم من ذكرٍ وأنثى"، فالناس بكل اختلافاتهم وتعددهم وتباعدهم في المكان والأوطان، إنَّما يرجعون في جذورهم إلى أصلٍ إنسانيٍّ واحدٍ، والقصد من ذلك أن يدرك الناس هذه الحقيقة ويتعاملوا معها كقاعدةٍ إنسانيةٍ وأخلاقيةٍ في نظرتهم إلى أنفسهم، وفي نظرة كل أمَّةٍ وحضارةٍ إلى غيرها كما لو أنَّهم أسرةٌ إنسانيَّةٌ واحدةٌ على هذه الأرض[2].

✓الإقرار بالتنوع الإنسانيّ "وجعلناكم شعوباً وقبائل"، وهذه حقيقةٌ اجتماعيةٌ، وقانونٌ تاريخيٌّ، فالله سبحانه بسط الأرض بهذه المساحة الشاسعة لكي يتوزع الناس فيها شعوباً وقبائل، ويعيشوا في بيئاتٍ وجغرافياتٍ ومناخاتٍ وقومياتٍ مختلفةٍ، لكي يعمروا هذه الأرض ويكتشفوا خيراتها ويتبادلوا ثرواتها، ويجعلوا منها بيتاً مشتركاً وآمناً ومتمدِّناً للجميع[3].

✓خطابٌ إلى الناس كافةً، وتذكيرٌ بوحدة الأصل الإنسانيّ، وإقرارٌ بالتنوُّع بين البشر، وهذه الكلية الأخيرة هي التي يستدل بها الميلاد على نجاعة ومصداقية المفهوم الذي قدَّمه في مجال حوار الحضارات، وهو "تعارف الحضارات"، فهو يدافع عن هذا المفهوم بقوله: "... من بين كل المفاهيم المحتملة في هذا المجال، يتقدم مفهوم التعارف (لتعارفوا). فتنوُّع الناس إلى شعوب وقبائل، وتكاثرهم وتوزعهم في أرجاء الأرض، لا يعني أن يتفرقوا وتتقطع بهم السبل، ويعيش كل شعبٍ وأمَّةٍ وحضارةٍ في عزلةٍ وانقطاعٍ، كما لا يعني هذا التنوُّع أن يتصادم الناس ويتنازعوا فيما بينهم من أجل الثروة والقوة والسيادة، وإنَّما (ليتعرفوا). ولا يكفي أن يدرك الناس أنَّهم من أصلٍ إنسانيٍّ واحدٍ، فلا يحتاجون إلى التعارف، ولأنَّ التعارف بين شعوب وقبائل؛ أي بين مجتمعاتٍ، لذلك جاز لنا استعماله في مجال الحضارات، والاستعمال الذي نتوصَّل منه إلى مفهوم واصطلاح (تعارف الحضارات)" [4].

---

[1]- الميلاد، زكي، تعارف الحضارات، ص61.

[2]- المرجع نفسه، ص61

[3]- المرجع نفسه، ص62

[4]- المرجع نفسه، ص62.

-ويحدَّد الميلاد العلة في استخدام القرآن الكريم لفظ "لتعارفوا" بدلاً من "لتحاوروا"، انطلاقاً من اختلاف مقامات ودلالات اللفظين، فيقول: "إذا انطلقنا من قاعدة التفاضل والمقارنة لنتساءل، لماذا لم تستخدم الآية (ليتحاوروا) أو (ليتوحَّدوا) أو (ليتعاونوا)، إلى غير ذلك من كلماتٍ ترتبط بهذا النسق، ويأتي التفضيل لكلمة (ليتعارفوا). وهذا هو مصدر القيمة والفاعلية في مفهوم التعارف، فهو المفهوم الذي يؤسس لتلك المفاهيم (الحوار، الوحدة، التعاون)، ويحدِّد لها شكلها ودرجتها وصورتها، وهو الذي يحافظ على فاعليتها وتطورها واستمرارها، هذا من جهة الإيجاب، أمَّا من جهة السلب، فإنَّ التعارف كقاعدةٍ وفاعليةٍ بإمكانه أن يزيل مسببات النزاع والصدام"[1].

يعترف محمد بوالروايح باتفاقه مع الميلاد في بعض الأفكار، كما ويُسلِّم له في بعض الأفكار الأخرى التي تمثل خصوصيةً فكريةً أو مذهباً معرفياً، لكنَّ ذلك لم يمنعه أن يأخذ عليه بعض المآخذ، التي يرى فيها مبالغةً واضحةً أو شططاً ظاهراً، وخاصةً فيما يتعلق بروجيه غارودي، وبالمبالغة في التفاؤل في مستقبل نظريته، وبعض الأفكار التي افتقدت إلى الدقة. فبوالروايح لا يتفق مع الميلاد في:

- تحميله لغارودي مسؤولية تراجع فكرة حوار الحضارات، بعد أن نسب إليه التوقف عن تطوير وضمان استمرارية هذه الفكرة، والتخلي عن بعض المشاريع التي وضعها لتفعيل فكرة حوار الحضارات، ومنها مشروع "قرطبة". ويبرر بوالروايح أنَّ مشروع قرطبة لم يكن إلاَّ مشروعاً استشرافياً قدَّمه غارودي في كتابه "قرطبة عاصمة العلم والفكر"، وأنَّه ربط تنفيذه بشروط لم يتحقق أكثرها، منها: أن يعترف الغرب بالعمق الفكريّ والعلميّ للحضارة الإسلامية التاريخية، وأن يراجع العالم الإسلاميّ أسباب تقهقره الحضاريّ، ويعمل على استعادة حق الريادة بتطوير القدرات الكامنة فيه، وأن يتحقق قدرٌ من الحوار والتفاهم بين الغرب والإسلام، ويرى بوالروايح أنَّ مشروع قرطبة عملت على إجهاضه الكثير من الجهات العربية الإسلامية الرسمية والفكرية، بدعوى أنَّه يمثل تياراً عارضاً ومعارضاً للتيار الغربي. لهذا يرى أنَّه ليس من العدل تحميل غارودي وحده مسؤولية فشل مشروع قرطبة[2].

- اتهامه لغارودي بتحوُّله من الاهتمام بحوار الحضارات إلى الاهتمام بالحوار بين الإسلام والغرب، وفي

---

[1]-الميلاد، زكي، تعارف الحضارات، ص63.

[2]- بوالروايح، محمد، نظريات حوار وصدام الحضارات، ص61- 62.

ذلك تقليص لدائرة الاهتمامات الحضارية لغارودي، والتي تطبعها الصبغة الكونية، يرد بوالروايح أنَّ غارودي لا يلغي الحضارات الأخرى، بل تركيز غارودي على الغرب كونه مهيمن على باقي الحضارات، وفي حالة تحقيق نجاحٍ على جبهة الحوار بين الغرب وبين الإسلام، فإنَّ هذا سيمكن من معالجة المعادلات الحضارية للحضارات الأخرى، ويضيف بوالروايح أنَّ مسؤولية تطوير فكرة حوار الحضارات تقع على عاتق كل من يتبنى خط الحوار الحضاري، وليس غارودي فقط، وأنَّ هذا الأخير ليس من المفكرين والمؤرخين الذين يتخلون عن أفكارهم بسهولةٍ أو تحت ضغط الواقع أو الأحداث[1].

-تحدُّثه عن مصداقية ووثوقية مفهوم "تعارف الحضارات"، حيث يشير إلى معوقات أو تحديات الإنماء المعرفي لمفهوم "تعارف الحضارات"، وهو نفسه لا يفكر في التفعيل العملي لهذا المفهوم على حدِّ قول بوالروايح، والذي يصرِّح أنَّ نقطة الضعف الأساسية في هذا المفهوم أنَّ الباحثين الذين أسَّسوه وبنوه وتبنَّوه، لم يستطيعوا أن يخرجوا به من دائرة المفهوم المجرَّد إلى المفهوم المتفاعل القابل للتطبيق، ويضيف بوالروايح أنَّ هناك مشكلةٌ تعيق تفعيل هذا المفهوم، تتمثل في عجز النظام العربيّ السياسي عن إيجاد مؤسساتٍ داعمةٍ وراعيةٍ لهذه الأطروحة، على خلاف ما هو في الغرب، ولا ادل على ذلك من نظرية صدام الحضارات، فالرواج الذي حققته لم يكن بسبب قوة النظرية؛ وإنَّما يرجع إلى أنَّها وجدت مؤسَّساتٍ داعمةٍ وراعيةٍ، غطَّت جوانب القصور فيها[2].

من خلال ما تقدّم فإنّه يمكننا القول إنَّ الفكر الإسلاميّ قادرٌ على إنتاج أطروحةٍ بديلةٍ في نظريات تعامل الحضارات، قائمةٍ على مبادئ إسلاميةٍ تقرأ الواقع وأحداثه الماضية والمعاصرة، تسعى إلى تأسيس أسلوبٍ للتعامل مع الآخر اللاإسلاميّ، من خلال منطلقات الاعتراف به والتعرف عليه وقبول التعايش معه، ونبذ الصدامات، لكنَّ القصور يكمن في إرادة الباحثين، وكذا الأنظمة السياسية التي تخذل مشاريعهم ولا تقدِّم لها الدعم اللاَّزم للانتشار وأخذ موقعها عالمياً.

---

[1]- بوالروايح، محمد، نظريات حوار وصدام الحضارات، ص63.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص64- 65.

- **عقبات تعارف الحضارات**

في عصرنا تعدُّ العقبة الأولى للتعارف، هي قضية **العولمة** وهي من العقبات التي لا يمكن التغاضي عنها في عصرنا، حيث تعدُّ في أحد جوانبها وسيلةً مدنيةً إنسانيةً، قدَّمت خدمةً في تقريب بني البشر، وخلقت التواصل بينهم وطوَّرته عبر وسائل الاتصال وثورة المعلومات، وقد مثَّلت الداعم الأساس لقضية تعارف الحضارات القائمة على سرعة الاتصال وسهولته من خلال اختراع اللغة الوسيطة الناقلة للمعلومة، ولكنَّها من جانبٍ آخر انقلبت إلى أعظم المعوقات في سبيل تحقيق تعارف الحضارات، من خلال سعيها إلى فرض مبدأ حضاريٍّ أو ثقافيٍّ واحدٍ، فهي تهدف إلى طمس الهويات الحضارية، وبالتالي القضاء على التنوُّع الإنسانيّ والتعدد الحضاريّ، فـ"الغرب الذي ابتكر مفهوم العولمة، هو الذي حدَّد لها مضامينها وهويَّتها ومكوِّناتها الفكرية والاقتصادية، وهو الذي يقود حركتها في العالم ويروِّج لهذا المفهوم، وهذا أحد أهم مصادر التوجُّس والخوف الذي تظهره الأمم والحضارات تجاه قضية العولمة؛ لأنَّ الغرب لا يريد إلاَّ أن يرى نفسه وحضارته في هذا العالم، ولازالت نزعة التمركز حول الذات هي التي تشكِّل عقليته، ... لأنَّ الغرب لم يحاول الانفراد بالحضارة فقط؛ وإنَّما قاوم انبعاث الحضارات الأخرى، وقام بأكبر عمليَّةٍ تدميرٍ للحضارات في العالم"[1]. وعليه بالعولمة تتعارض مع قانون التنوُّع الثقافيّ والحضاريّ، وهي بهذا المعنى تضرب الهوية الحضارية والثقافية، وتعطِّل أساس التعايش الثقافيّ بين الشعوب، كما أنَّها بجانبها القسري الشمولي، ستؤدّي إلى الفوضى على المستوى العالمي في الفكر والسلوك والآداب والفنون والعلوم[2]. ففكرة العولمة[*] ما هي إلاَّ استجابة لأنموذج الفكر الواحد.

وفي ظل اتجاهات العولمة التي تسير نحو التأثير السلبي على الهوية والسيادة معاً، فإنَّ جُلَّ الباحثين يتساءلون عن كيفية المحافظة على الهوية الثقافية والحضارية؟ وأنَّه يجب الحدُّ من "الآثار السلبية للعولمة في

---

[1]- الميلاد، زكي، الفكر الإسلامي وقضايا العولمة- كيف نفهم العولمة؟- ، مجلة الكلمة منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، ع20، 1998، ص132.

[2]- التويجري، عبد العزيز، الحوار من أجل التعايش، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط1، 1998، ص69.

[*]- وما فكرة نهاية التاريخ إلاّ تداعياً لمفهوم وظاهرة العولمة؛ بل في بعض الأحيان تفهم العولمة على أنّها الوجه الآخر لنظرية نهاية التاريخ، وذلك بعد معرفتنا أنّ الأنموذج المعولم هو الأنموذج الأمريكيّ، وهو ذاته ما توصّل فوكوياما إلى قفل مسيرة التاريخ خارجه، وخلق النماذج السياسية أوّلا والحضارية عموماً ثانياً، وعليه فالاحتذاء والاقتداء بـ (الأنموذج المعولم) بالغرب = أمريكا، هو الواجب على اللاغرب عموماً. انظر: المحمداوي، علي عبود، تعارف الحضارات إتماماً لحوارها: مشروع السلام الذي لم ينجز بعد، ص78.

شكلها المتجهِّم الذي لا يقيم اعتباراً للهويات الثقافية والحضارية لشعوب العالم"[1]، ذلك أنَّ من خواصها أنَّها "تحمل أسلوب حياةٍ ماديَّةٍ زاحفةٍ في اختراقٍ عنيفٍ للهويات والثقافات والتحصينات الأخلاقية بغرض المجانسة والمحاكاة في السلوك والتصرفات الشكلية"[2]. والأصل أنَّ التعدُّد الحضاري والاختلاف الإنسانيّ بدلاً من أن يكون سبباً في الاختلاف المؤدِّي إلى الصراع وإقصاء الآخر ونفيه، فإنَّه يجب أن يكون إقراراً بالاختلاف، ومن ثم وعيٌ وفهمٌ لهذا الاختلاف، ثمَّ تحويل الآخر ووجوده إلى مكوِّنٍ فاعلٍ وأساسٍ في تشكيل الهوية والتنمية الحضارية لأمَّةٍ ما[3].

وللحدِّ من ظاهرة أنموذج الفكر الواحد، فإنَّه يتوجَّب الحث على فكرة إغناء التنوُّع الثقافيّ والحضاريّ والقبول بنماذج مختلفةً من الفكر والهويَّة، والتأكيد على دعم اختلاف الانتماء وتنوُّعه لأجل التقارب، وهذه الفكرة تستدعي أن يكون الاختلاف في نفس اللحظة يتضمَّن ائتلافاً معيَّناً، والقصد هو تطبيق نظرية تعارف الحضارات التي تستند على النص القرآني، الذي ربط بين الأصل الإنساني الواحد، وبين التنوُّع البشري الواقعي المتعدِّد وجعله يرتبط بـ (التعارف) الذي يقوم على مبدأ قبول الآخر والتعرف عليه والاهتمام به[4]. وبالتالي الوصول إلى التسامح[*] وهي غاية ذلك التعارف.

---

[1]- المحمداوي، علي عبود، تعارف الحضارات إتماماً لحوارها: مشروع السلام الذي لم ينجز بعد، ص168.

[2]- البشير، محمد، بين العالمية الإسلامية والعولمة الغربية، دراسة في الموازنة، مجلة المنهاج، مركز الغدير للدراسات الإسلامية، ع23، 2001، ص294.

[3]- النفير، أحميدة، جدل العالمية والخصوصية –قراءة التعددية– ، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ع 31- 32 (عدد مشترك)، ص6.

[4]- انظر: المحمداوي، علي عبود، تعارف الحضارات إتماماً لحوارها: مشروع السلام الذي لم ينجز بعد، ص79.

[*]- يعرف التسامح بأنَّه: "الموقف الإيجابي المتفهم للعقائد والأفكار، والذي يسمح بتعايش الرؤى والاتجاهات المختلفة على أساس شرعية الآخر سياسياً ودينياً". انظر: الغرباوي، ماجد، التسامح ومنابع اللاَّتسامح –فرض التعايش بين الأديان والثقافات– ، مطبعة سرور، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ط1، 2006، ص17.

ثانيا: جذور الحوار الحضاري في الأدب العربي

1/ الحوار الأدبي الحضاري

لاريب أنَّ فكرة الحوار الأدبيّ تعود إلى أزمانٍ موغلةٍ في القدم...وهي تنمو وتتطوَّر وفق مقوِّماتٍ خاصَّةٍ تعود إلى حقبة التبادل والتعاون... وقد شهدت أنواعاً من التعامل البشريّ عوَّلت على منطق الحروب والتوسُّع وحبِّ السَّيطرة، وعلى ما سُمِّي بالاستعمار...وكم من احتلالاتٍ تأثَّرت بثقافة الغالب، ولم تُؤَثِّر فيه، كما هو الأمر عند اليونان والرومان، والرومان والأنباط العرب، وكم من غُزاةٍ فرضوا ثقافاتهم ومعارفهم على المغلوب، ذلك أنَّ هذا الأخير كثيراً ما يتأثَّر بالغالب كما يذهب لذلك ابن خلدون[1].

وقد اتَّسع الحوار الأدبيُّ الحضاريُّ ليشمل التبادلات الفكريَّة والثقافيَّة والإبداعيَّة والفنيَّة والعلميَّة والدينيَّة والعمرانيَّة واللغويَّة والحضاريَّة عموماً، والحوار الأدبيُّ لم ينقطع بين الشعوب في لحظةٍ من لحظات التاريخ، حتَّى تكوَّن لدينا ذلكم الكمُّ المتعاظم من العلاقات الأدبيَّة والإبداعيَّة الأخرى. وفي خضمِّ الحوار الأدبيِّ "يصبح السَّعي إلى الاتفاق أمراً أساسياً، لأنَّ الحوار يتم حول الاختلاف وليس حول الاتفاق، وهو اختلاف لا يكون صراعيًّا مميتًا بقدر ما يحمل في طيَّاته مشروع الأمل بالتعاون والسَّعي الإنسانيِّ الموحَّد، في ضوء ذلك يصبح السَّعي إلى هذا النَّوع من الحوار الأدبيِّ أداة تقاربٍ وتفاهمٍ، يجمع الشعوب ولا يفرِّقها، يقرِّبها من بعضٍ ويبعد عنها شبح الصراعات والمنازعات، لذلك تتأتَّى الضرورة لإيجاد هكذا نوعٍ من الأدب، كما تحتِّم هذه الضرورة إيجاد مفاهيمه ووسائله وطرقه وأدواته وميادينه وشروطه، حتَّى يصبح علماً مهماً إلى جانب العلوم الأدبيَّة الأخرى مثل: تاريخ الأدب، والنقد الأدبيّ، وعلم الجمال الأدبيّ، والأدب المقارن، والأجناس والمدارس الأدبيَّة والمناهج العديدة المبتكرة لدراسة الأدب..." [2].

إنَّ البحث عن "الحوار الأدبيّ" ليس بالجديد، كون هذه التسمية قد رافقت مقولات حوار الحضارات أو صراعها، وهو يُعدُّ أدباً قديماً يتوغَّل في ماضي الشعوب، وينطلق من المأثورات الشعبيَّة، أو ما سُمِّي بالأدب الشفهيّ الشعبيّ الذي كان أكثر قدرةً على الانتقال من شعبٍ إلى آخر، جاعلاً حكاياه وقصصه وأساطيره وأمثاله وحِكَمه مضامين للحوار الحيويّ والجاد، قبل أن ينتقل إلى حقل الأدب الفنيّ الذي هو

---

[1]- المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات (المنهج والمصطلح والنماذج)، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص75.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص56، 57.

أكثر رقيًّا منه[1]. وهو ما يصدق على الأدب العربيّ الذي تبادل مع الشعوب الأخرى نصوصاً مكتوبةً وأخرى شفويَّةً، فكان أن أعطاها وأخذ منها، يدلِّل على ذلك ما وُجد فيه من تأثيراتٍ يونانيَّة[2]، وهنديَّة ورومية، وما نلمحه من تأثُّر تلك الآداب به، فيه دلالةٌ واضحةٌ على عمق الجذور التحاوريَّة بين الحضارات، لاسيما تلك التي لم تقم علاقاتها على أساسٍ عدوانيٍّ[3]. ففي سياق ذلك التعامل تفاعلت الفنون والآداب والآراء والأفكار والفلسفات وتبلورت علوم وارتقت، وأُوجِدت بحسب ما دعت إليه الحاجة، وإذا كانت الدراسات العالميَّة الحديثة تنحو نحواً خاصاً في إنشاء المصطلحات وتأسيس العلوم وإظهار الابتكارات، فإنَّ العرب بدورهم لم تكن تعوزهم هذه المصطلحات ولا العلوم والابتكارات، ولنا في مصطلحاتٍ مثل: "المقابسات"، و"السَّرقات الأدبيَّة"، و"الأصيل والدخيل"، و"النَّظائر"، وغيرها كثيرٌ، ما يشهد على هذا الحوار الأدبيِّ ضمن تفاعل الحضارات أو ضمن حواراتها[4]. لهذا كان لزاماً إبراز الشعوب حقَّها في خصوصياتها وفي إسهاماتها الحضاريَّة الإنسانيَّة، وأن لا يُهْدَر حقُّها في التعريف بمخزونها الثقافيّ، أو أن يُهْدَر دورها في الركب الحضاريّ والفكريّ والإنسانيّ.

وبدافع الانتفاع، يصبح الحوار الأدبيُّ ضمن تعاون الحضارات هادفاً إلى دراسة الآداب المختلفة في علاقاتها ببعضٍ، والمشترك فيما بينها، وتقريب المفاهيم ووجهات النظر، وإضافة ما يمكن إضافته إلى المخزون الثقافيّ لكلِّ أمَّةٍ، وبهذا يصبح للحوار الأدبيّ تاريخٌ أدبيٌّ دوليٌّ يوضِّح صلات الوصل بين الشعوب وأدواتها ووسائل تلاقيها وتفاهمها؛ حيث تتجلَّى تاريخيَّة العلاقات الروحيَّة والفنيَّة الدوليَّة، أو الصلات الحقيقيَّة التي وُجدت بين أكبر كُتَّاب العالم، ومعرفة حقيقة أعمالهم ومصادر إلهامهم[5]. وهذا يعني أنَّ الإنسانيَّة تشترك في صنع تاريخها المشترك، وعلى الأخصِّ صنع الآداب والعلوم، فهي تواكبها في رقيِّها وتتبادل التأثير فيما بينها، حتَّى يصبح الأثر الفني الإنسانيّ ملكاً للجميع؛ حيث تسهم الشعوب كلّها في إغنائه وتطوُّره، كما

---

[1]- انظر: رينيه، ويليك وأوسس وارين، نظرية الادب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م، ص49، 50.

[2]- انظر: إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، طبع المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، ص45.

[3]- انظر: المعوش، سالم، ص57.

[4]- انظر: المرجع نفسه، ص58.

[5]- غويار، ماريوس فرانسوا، الأدب المقارن (مقدمة)، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1988م، ص7.

هو الأمر في فنِّ القصص مثلاً، إذ إنَّ كلَّ أمَّةٍ تقص، ولها مأثورها الذي يجد حيِّزه في الانتقال منها إلى الأمم الأخرى[1].

بناءً على ما تقدَّم، يصبح الحوار الأدبيُّ ضمن الحضارات، جدِّياً إلى أبعد الحدود خصوصاً في زمننا الراهن، ما جعل الحاجة تشتد إليه لرأب الصدع الحاصل على صعيد العالم، وتعميم تجارب الشعوب، وإضفاء الصفة الوجدانيَّة والإنسانيَّة على التطورات الحاصلة في الميادين المختلفة؛ وبالتالي فهو ضروريٌّ لإعادة إنتاج حياةٍ أكثر أمناً واستقراراً، ذلك أنَّ الحوار الأدبيَّ يعوِّل على الكشف عن الجوانب الإنسانيَّة في الأدب الذي صنعته البشريَّة جيلاً بعد جيلٍ، بغية جمعه أوَّلاً، وتقويمه ثانياً، وتقديم النافع والمفيد فيه ثالثاً، والبحث عن سبل تطويره رابعاً، وتعميم تجاربه خامساً[2].

ولذلك جاءت الضرورة لإيجاد قنواته التاريخيَّة وتفرُّعاته أمراً لازماً، لأنَّه غير مفصولٍ عن تطوُّر المجتمعات؛ بل يعيش في عمق تجربتها، ولأنَّه يدرس الأدب كلَّه عبر رؤيةٍ إنسانيَّةٍ، ومن خلال الوعي بوحدة التجارب الأدبيَّة كلِّها، إلى جانب العمليات الخلاَّقة، وبتنوُّعها واحترام مصادرها، ولأنَّه سيجد نفسه مستقلاً عن الحدود اللغويَّة بعد أن ينطلق منها، كما سيجد نفسه مستقلاً عن العنصريَّة والسياسة والاقتصاد من دون أن يتخلَّى عن جوانبها الإيجابيَّة، هذه القنوات التاريخيَّة لا تعني في حال من الأحوال حصره في منهجٍ واحدٍ، ولا تعني أنَّ الصلات التاريخيَّة بين بعض الشعوب لا تنتج هذا الحوار الأدبيّ، فثمَّة صلاتٌ أدبيَّةٌ وروحيَّةٌ وعلميَّةٌ بين شعبٍ وآخر من دون أن تكون هناك علاقاتٌ ماديَّةٌ أو أيَّ شكلٍ منها، فـ**فُلتير** voltaire الفرنسيّ في روايته "يتيم الصين" Orphelin de chine التي يتحدث فيها عن آثارٍ شعريَّةٍ وروائيَّةٍ وغنائيَّةٍ، تظهر العلاقة الفنيَّة القديمة بين كلٍّ من الشرق والغرب، كما نجد العديد من الاقتباسات الفكريَّة والثقافيَّة والحضاريَّة والأدبيَّة بين الآثار الغربيَّة في القرون الوسطى وبين الآثار العربيَّة القديمة[3].

بهذه المنطلقات يصبح الحوار الأدبي الحضاريّ نوعاً من الدراسة التي تتَّكئ على مجمل اهتمامات الأدب من تاريخٍ ونقدٍ وتنظيرٍ ودراسة آثارٍ ونصوصٍ. ثمَّ إنَّ ازدهار هذا النَّوع من النِّتاج الحواريّ الإنسانيّ هو في تخلُّصه من القيود والحدود المفروضة عليه، انطلاقاً من عدم تَثْفِيه تراث أيَّة أمَّةٍ من الأمم أو إخفاء

---

[1]- المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص60.

[2]- المرجع نفسه، ص61، 62.

[3]- انظر: المرجع نفسه، ص62، 63.

دورها في الركب الحضاريّ. لأجل ذلك يجري التركيز على حوار الحضارات وتلاقيها، بدل صراعها وتقاتلها؛ لأنَّها في الأساس إن كانت الحقيقة، فإنَّها لا تتصارع وإنَّما تتواجد تواجد تعاونٍ، وعلى ذلك نميِّز في أهميَّة الحوار الأدبيّ الحضاريّ جملةً من النقاط منها[1]:

أوَّلاً: أنَّه يعمل على إبراز الشخصيَّة القوميَّة وإغنائها، بحيث يكشف عن الصفحات المهمة في تاريخ الأمَّة الأدبيّ، ويكشف عن أهميتها، وهذا ما يجعله أدبًا إنسانيًّا عامًّا يحتلُّ مركزه بين الآداب العالميَّة.

ثانيًا: أنَّه يسهم في تقويم الأدب القوميّ، ذلك أنَّ الحوار الأدبيَّ الحضاريَّ سينقل أدب الأمَّة إلى سواها، فيكون سفيراً لها لدى الآخرين، ومن ثمَّ سيرافقه حوارٌ نقديٌّ أدبيٌّ حضاريٌّ؛ حيث تتجلَّى أهميته أو أوجه القصور فيه، فيمكن تلافيها، وما وصلت إليه "ألف ليلةٍ وليلةٍ" يُعدُّ دليلاً قاطعاً على أهميَّة هذا النقد والتقويم الناتجين عن الحوار الأدبيِّ الحضاريّ، ذلك أنَّها بعد ترجمتها للغاتٍ عدَّةٍ في العالم وتقليدها تبيَّنت أهميتها الزائدة من العرب أنفسهم فاحتفوا بها أيَّما احتفاءٍ، وهو ما يؤكِّده أحمد الزيات بقوله: "كانت عودة (ألف ليلةٍ وليلةٍ) إلى الوعي العام والاهتمام بها في العالم العربي صدًى لاكتشاف الغرب لها واحتفاله بها"[2].

ثالثاً: أنَّه يتيح المشاركة في الحركات والتيارات الأدبيَّة، بحيث يُخرج المسْهِم الحواري إرثه الحضاريّ إلى حيِّز النور، بالاهتمام به ونشره واستخلاص صفوة آرائه ونقلها إلى الحركات والمؤتمرات الأدبيَّة العالميَّة، كي يتسنَّى له معرفة طريقه إلى الإنسانيَّة، ويشارك في الحوار الحضاريّ المنشود.

رابعاً: أنَّه يوحِّد التجربة الأدبيَّة العالميَّة، ذلك أنَّ الحوار الأدبيّ الحضاريّ من شأنه أن يدفع إلى التعارف بين الشعوب ويدنيها من بعضٍ إبداعيًّا وفكريًّا، ويوحِّد رُؤاها ويردم الكثير من الهُوَّات فيما بينها، خصوصاً تلك التي شهدت القطيعة من جرَّاء الحروب والاستعمار للآخر[3].

وعليه، يمكن للحوار الأدبيِّ ضمن الحضارات الإنسانيَّة أن يجد سبيله إلى النجاح، فالأمَّة المتقدِّمة هي القادرة على الأخذ والعطاء، وهي التي بوسعها أن تستفيد من عطاء الآخرين، ذلك هو منطق التبادل الإنسانيِّ الصحيح، وذلك هو الطريق الممهّد لاستكمال مسيرة الحوار الأدبيِّ بوساطة اللغات التي لن تكون

---

[1]- المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص66.

[2]- الزيات، أحمد حسن، في أصول الأدب مقالات ومحاضرات في الأدب العربي، القاهرة، ط3، 1952م، ص82.

[3]- المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص67.

عائقاً أمامه إذا أتقنها واستفاد منها، وما يجري في هذا العصر من غزارة الترجمات، يسهِّل الكثير من عمليات التبادل الثقافيّ بين الشعوب، وبناءً عليه، فإنَّ الحوار الأدبيّ يمكن أن يشهد نجاحاً كبيراً في ظل التطورات العلميَّة والتكنولوجيَّة الحديثة التي ينقصها هذا الحوار نفسه، لتصبح أكثر إنسانيَّةً وأكثر التصاقاً بهموم الإنسان ونوازعه وتطلُّعاته، ولن يقوم الحوار الأدبيُّ إلاَّ باحترام لغات الآخرين وإبداعاتهم والاعتراف بها، لأنَّ في التنوُّع إغناءٌ للأدب والحضارة والعلوم[1].

2/ قنوات التواصل الحضاري واستيعاب الآخر

كان لاتِّصال الأوربيِّين بالعرب في المشرق والأندلس خلال القرون الوسطى أثره البالغ في تطوير الفكر الأوربي، فالأوربيُّون الذين كانوا يعيشون في عصور مظلمةٍ، بدأوا يهتمون بعلوم العرب منذ احتكاكهم بالأندلسيين، بدءاً بتعلُّم اللغة العربيَّة، من خلال التردُّد على مدارس العرب بحواضر الأندلس لتحصيل العلم من شيوخها، ثُمَّ ترجمة تلك المعارف من اللغة العربيَّة إلى مختلف اللغات الأوربيَّة. وفيما يأتي نحاول تسليط الضوء على الروافد الرئيسة التي أدَّت إلى انتقال أثر الأدب العربي إلى الآخر الأوربيّ، ومكَّنته في القرون الوسطى من الاتِّصال بثقافة العرب، ونشرها في البلدان الأوربيَّة، هذه الروافد كانت من الأسباب الرئيسة التي أدَّت إلى تطوير الفكر الأوربيِّ.

2. 1/ حضارة العرب في بلاد الأندلس

تشير العديد من المصادر إلى دور الحضارة الإسلاميَّة الأعظم في رفد الحضارة الغربيَّة بالمكونات الأساسيَّة بشقيها الماديِّ والمعنويِّ، بعد أن نضبت منذ زمنٍ، وتحوَّلت إلى جسدٍ بلا روحٍ؛ حيث انتقلت إليها الحياة الشرقيَّة بمفرداتها وأساليبها وميراثها، وعلى الرغم من تعدُّد العناصر السكانيَّة في المجتمع الأندلسي، إلاَّ أنَّها صبغت جميع العناصر بصبغتها الواضحة، تلك الصبغة التي لا يكاد يفترق فيها بربري الأصل عن عربي الدم؛ بل لا يكاد يتميَّز معها إسبانيُّ الجدود من عربيِّ الآباء، على أنَّ أهم ما جعل الوحدة البشريَّة في المجتمع الأندلسيِّ ذات قوَّةٍ تفوق ما كان من تعدُّد الأصول، كون العنصر البشريِّ الذي يمثِّل أكثر سكَّان الأندلس[*]، والذي يمثل أبرز عناصر المجتمع، هو العنصر العربيّ الممتزج على مر السنين بالعنصر

---

[1]- انظر: المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص78، 79.

[*]- الأندلس: ليس تعبيراً جغرافيًّا ثابتًا، بل كلمةٌ تعني مناطق إسبانيا الإسلاميَّة سواء اتَّسعت هذه المنطقة لتشمل كل شبه الجزيرة الإيبيريَّة تقريبًا في الأعوام الأولى من الفتح، أو اقتصرت على مدينة غرناطة عام 898هـ- 1492م. انظر: عيسى، محمد، تاريخ التعليم في الأندلس، دار الفكر العربي، القاهرة (مصر)، د.ط، 1982م، ص61.

الإسبانيّ، والمؤلَّف من هذا الامتزاج هم أجدر سكان إسبانيا الإسلاميَّة باسم الأندلسيين[1]. ومن مظاهر هذا الامتزاج حديث الشعراء عن علاقاتهم بنصارى الأندلس، وتقديمهم معلوماتٍ قيِّمةٍ عن حياة هؤلاء المستعربين Mozarabes، وعن لباسهم وأزيائهم، وعن الحريَّة التي كانوا يتمتَّعون بها في قيامهم بشعائرهم الدينيَّة، وعن اختلاط المسلمين الأندلسيين بهم اختلاطاً كبيراً[2]. وفي هذا يشير الشاعر **الرمادي** (ت403هـ)، إلى نوعٍ من هذه العلاقة، فيقول:

قبَّلْتـــــهُ قُـــــدَّامَ قِسِّيســـــهِ شَـــــرِبْتُ كَاسَـــــاتٍ بِتَقْدِيسِـــــهِ

يَقْــرَعُ قَلْبِــي عِنْــدَ ذِكْــرِي لَــهُ مِــنْ فَــرْطِ شَــوْقِي قَــرْعَ نَاقُوسِــهِ[3]

وقد بدأ اتِّصال العرب بأوربا لأوَّل مرَّةٍ في أوائل القرن الثامن الميلاديّ، عندما عبر **طارق بن زياد** مضيق جبل طارق عام 711م، وانتصر على **لوذريق** ملك إسبانيا، ثمَّ تبعه **موسى بن نصير** ليبدأ الحكم العربيُّ هناك، الذي استمر حوالي ثمانية قرونٍ، وانتهى عندما استولى **فرديناند** وزوجته **إيزبيلا** على غرناطة سنة 1492م، وقد لعبت الأندلس دوراً بارزاً في نقل تراث العرب إلى أوربا سواء كان ذلك في العلوم أو الآداب والفنون أو العمران والبناء أو أساليب الحكم والإدارة[4]. وكانت أوربا في العصور الوسطى تنعم بجهلٍ مريعٍ، فقد نسيت تاريخها واستقرَّت ثمرات فكرها القديم من يونانيٍّ ولاتينيٍّ، في مخطوطاتٍ مجهولةٍ في أديرة الرهبان، لا أحد يعرف عنها شيئاً، وليس ثمَّة من يستطيع أن يفك طلاسمها، أو يفهم نصَّها، أو يفيد من محتواها، فالرهبان وحدهم يعرفون القراءة والكتابة، وهم ينفقون وقتهم في نسخ الصلوات والأدعية، ولم يكن بينهم من يستطيع أن يقرأ بفهمٍ وأن يفكِّر بإبداعٍ، لأنَّ الإبداع يتطلب حركة الضمير، وكانت ضمائرهم بالجهل والإثم والخرافة[5]، فلمَّا فتح المسلمون الأندلس ووجدوا أهلها يعيشون في جهلٍ مطبقٍ نقلوهم إلى رحاب العلم وعمروا الأرض، حتَّى بلغت الذروة في القرن العاشر الميلادي، وأصبحت عاصمة الخلافة "قرطبة" يُضْرَب بها المثل في بنائها والخدمات التي رافقت البناء، وحدائقها الغنَّاء وسواني المياه النَّقيَّة، وقد أشاد الباحثون الإسبان في العصر الحديث بأهميَّة تلك المؤثرات الحضاريَّة الماديَّة والمعنويَّة، التي ورثتها الأمَّة الإسبانيَّة عن الحضارة

---

(1)- انظر: هيكل، أحمد، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، ط7، 1979م، ص31.

(2)- انظر: الركابي، جودت، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، د.ط، 1980م، ص50.

(3)- المقري، أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، 40/4.

(4)- المعاضيدي، خاشع، وآخرون، دراسات في تاريخ الحضارة العربية، واوفيت الحديثي، ط1، 1979- 1980م، ص286.

(5)- مكي، طاهر أحمد، في الأدب المقارن دراسات نظرية وتطبيقية، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص181.

العربيَّة الإسلاميَّة الأندلسيَّة، من أولئك **كونثالث بالنثيا** في رسالته (تأثير الحضارة العربيَّة)، متحدثًّا عن تأثير تلك الحضارة، يقول: "إنَّ اللغة الإسبانيَّة تعرض بلا ريبٍ للسائح تلك الآثار الخالدة، التي تركتها الحضارة العربيَّة في أرضنا"[1]. ولقد بلغ من مكانة الأدب العربيِّ عند الإسبان، أن كان ذلك الأدب هو أدب المثقفين الإسبان، واللغة العربيَّة هي لغة الصالونات في قصورهم، إلى حدِّ أن كاتبًا إسبانيًّا مسيحيًّا متعصِّبًا اسمه **فارو** عاش في القرن التاسع الميلادي، كتب قائلاً: "وا أسفاه .. إنَّ الجيل الناشئ من المسيحيين الأذكياء لا يحسنون أدبًا ولا لغةً، غير الأدب العربيِّ واللغة العربيَّة، وإنَّهم ليلتهمون كتب العرب، ويجمعون منها المكتبات الكبيرة بأغلى الأثمان، ويبالغون في الثناء على نفائس الكتب العربيَّة، في حين يأنفون من الكتب المسيحيَّة، بدعوى أنَّها لا تستحق أن يلتفت إليها، إنَّ المسيحيين نسوا لغتهم، فلا تجد لهم اليوم واحدًا منهم بين ألف يكتب بها خطابًا لصديق"[2]. والحسرة ذاتها نالت المستشرق **رينهارت دوزي**[*] (Reinhart Dozy) الذي تأسَّف على ما آلت إليه لغة اللاتين والإغريق من إهمالٍ واهتمامٍ بلغة المسلمين قائلاً: "إنَّ أرباب الفطنة والتذوُّق سحرهم رنين الأدب العربيِّ، فاحتقروا اللاَّتينيَّة، وجعلوا يكتبون بلغة قاهريهم دون غيرها"[3].

ويبدو الأثر العميق الذي مارسته الثقافة العربيَّة الأندلسيَّة على السكان المسيحيين في شبه الجزيرة الأيبيريَّة من الاستعارات اللغويَّة التي اقتبستها اللغة الإسبانيَّة من اللغة العربيَّة، فلقد وجدت اللغة الإسبانيَّة نفسها كما يقول **ليفي بروفنسال**: "مضطرة طيلة مرحلة نموها، وحتَّى القرن الحادي عشر إلى أن تأخذ من العربيَّة كل ما ينقصها، حتَّى ذلك الوقت للتعبير عن المفاهيم الجديدة، وبخاصةٍ في مضمار المؤسَّسات والحياة الخاصة"[4].

---

[1]- خفاجي، محمد عبد المنعم، دراسات في الأدب المقارن، ص148.

[2]- المرجع نفسه، ص149.

[*]- رَيِنْهَارْت دُوزِي (Reinhart Dozy) ولد في ليدن هولندا، 21 فبراير 1820. وتوفي في الإسكندرية، مصر، في29 أبريل 1883 مستشرق هولندي وأستاذ العربية في جامعة لَيْدَن، ينتمي إلى أصول فرنسية من الهوغونوتيين، اشتهر بدراسة تاريخ شمال أفريقيا والأندلس. له مؤلَّفاتٌ عدَّةٌ، أشهرها تكملة المعاجم العربية. انظر: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، ط3، 1993م، ص259.

[3]- انظر: الأوسي، حكمة، فصول في الأدب الأندلسي في القرنين 2 و3 هجري، مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1974، ص174.

[4]- بروفنسال، ليفي، حضارة العرب في الأندلس، تر: ذوقان قرقوط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص89.

ومن أمثلة الأثر الذي تركته الحضارة الإسلاميَّة الأندلسيَّة في ثقافة الآخر/إسبانيا، كمٌّ هائلٌ من المفردات ذات الأصل العربيِّ، ففي التنظيم العسكريِّ على سبيل المثال: يطلق على رتبة الملازم حاليًّا (Alferez) تقابلها الكلمة العربيَّة (الفارس)، ويطلق على المقدمة (Atalaya)، وهي الكلمة العربيَّة (الطليعة)، وتحتل مفردات البناء العربيَّة مكانة في الثقافة الإسبانيَّة منها: (Albanil)، وهي كلمة البناء في العربيَّة؛ بل وتتموضع العربيَّة في مفردات الحياة اليوميَّة، وفي مؤسسات الدولة وهي حاضرةٌ ليومنا هذا، ولا يقل معجم النبات عن سابقيه، إذ إنَّ أكثريَّة أسماء الفواكه والازهار تشهد على أصلها العربيِّ، وقد انتقل عدد من هذه الأسماء إلى المفردات الفرنسيَّة عبر البيرنية، من ذلك: الياسمين (Jasmin)، والزيت (Aceite)، ولا يخفى أنَّ اللغة الفرنسيَّة تدين عن طريق الإسبانيَّة، إلى اللغة العربيَّة بعددٍ من أسماء الألوان المستقلة عن أسماء الأزهار والفاكهة، من ذلك: الأزرق (Azur)، والقرمزي (Carmaisie)، وغيرهما[1].

ومعلومٌ أنَّ العرب قد أخذوا أرقام الحساب من الحضارة الهنديَّة، وعن طريقهم انتقلت الأعداد بما فيها الصفر إلى الأندلس، ومنها إلى أوربا، وأوَّل من أخذ الأرقام العربيَّة من الأوربيين **جيلبرت**[*] (Gilbert) الذي عُرف فيما بعد بالبابا **سلفستر الثاني**، الذي درس في الأندلس، وبعدها ألَّف كتابًا شرح فيه كيفيَّة استخدام الأرقام العربيَّة نتيجة أعمال **ليونارد ودي ليزا** (ت1240م)، الذي درس الرياضيات على يد معلمٍ عربيٍّ شمال إفريقيَّة، وأصدر كتابًا يشرح فيه نظام كتاب التصريف لخلف بن عباس الزهراوي (ت427هـ)، الذي عُدَّ لمدَّة خمسة قرونٍ عمدةً في الأمور الجراحيَّة في أوربا، وقد تُرجم إلى اللاتينيَّة والعبريَّة عدَّة مرَّاتٍ. فيما كان كتاب في العقاقير لماسويه المارديني (ت406هـ) بمثابة الكتاب المدرسيِّ في الصيدليَّة في أوربا لعدَّة قرونٍ[2]. ولا يخفى "أنَّ مهندسيِّ البناء والمزخرفين المسيحيين في فرنسا وإسبانيا، قد اقتبسوا بالتأكيد في عصر الفن الرومانيِّ عددًا وافرًا من خيرة أشكال فن الإسلام الإسبانيِّ/ المغربي، إلا أنَّهم كانوا

---

[1]- انظر: بروفنسال، ليفي، حضارة العرب في الأندلس، ص89.

[*]- جلبرت الإنجليزي (Gilbert) (689هـ/1290م)، كل ما يعرف عنه أنَّه رجع كثيرا لابن رشد وغيره من المسلمين، وترجم فصولا بأكملها من الرازي كلمة بكلمة. انظر: قاسم، محمود الحاج، انتقال الطب العربي إلى الغرب عبر إنجلترا، ندوة بيت الحكمة العباسي، 464/2.

[2]- السامرائي، خليل إبراهيم، وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار الكتب الوطنية، بنغازي (ليبيا)، ط1، 2000م، ص486.

يبدلون فيها بروحيَّة تختلف عن الروحيَّة التي ألهمت في إبداع نماذجها"[1]، وهو ما أقرَّه **إيلي لامبيرت** في دراسةٍ له.

وأمَّا في الجانب الموسيقيِّ فقد أشارت إليه المستشرقة الألمانية **سيجريد هونكه** في كتابها (شمس الله تشرق على الغرب)، وممَّا جاء فيه "أنَّ المقاطع (دو، ري، مي، فا، صول)، لم تكن كما يدَّعي الأوربيُّون، وبعض المغرضين أنَّها من وضع **جيد والاريزي** (حوالي سنة 1026م)، إنَّما هي اقتبست من المقاطع النغمية للحروف العربيَّة (د، ر، م، ف، صل)، وتجمعها الكلمتان (در مفصل). وأكَّد ذلك المستشرق الإنجليزيُّ **جورج فارمر**، المعروف بدراسة الموسيقى العربيَّة، ومخطوطاتها، وتراثها"[2]. ويذكر أنَّ عدد الطلاب أيام عبد الرحمن الأوسط (سنة 213هـ)، سبعمائة طالب وطالبة، التحق بعضهم بمدرسة زرياب الغنائيَّة الموسيقيَّة بقرطبة، ليتعلَّموا أصول الغناء والرقص والعزف وفنون الشعر. أمَّا عن أثره في عالم أدوات الموسيقى والطرب، فهذا ما نجده غي آلة (البيانو) التي كان أصلها عربيًّا، وهي من مخترعات زرياب، كانت تدعى آنذاك (الشقير)، فضلاً عن (العود) و(القيثار) و(الدف) و(الصنوج)، و(النقير)، و(الطبل)، و(الرباب)[3].

وعليه، تبقى حضارة الأندلس دليلاً على عظمة ما خلَّفه المسلمون في بلاد الآخر، وما زرعوه من ثقافة التعايش مع الآخر المخالف ثقافةً وحضارةً ودينًا، وتبقى مركزًا للإشعاع الفكريِّ والثقافيِّ والعمرانيِّ والاقتصاديِّ والسياسيِّ والاجتماعيِّ.

2.2/ حضارة العرب في جزيرة صقلية

والرافد الثاني الذي أدَّى إلى انتقال أثر الأدب العربي إلى أوربا تجسَّد في دخول العرب إلى جزيرة **صقلية**(*) الإيطالية، سنة 216هـ، فكانت صقلية المعبر الثاني للحضارة الإسلاميَّة إلى أوربا في العصور

---

(1)- بروفنسال، ليفي، حضارة العرب في الأندلس، ص97.

(2)- هونكه، سيجريد، شمس الله تشرق على الغرب فضل العرب على أوربا، تر: فؤاد حسنين علي، دار العالم العربي، القاهرة (مصر)، ط2، 2011م، ص408.

(3)- انظر: المرجع نفسه، ص406.

(*)- تقع في حوض البحر الأبيض المتوسط، وهي أكبر جزر ذلك البحر، وتقع إلى الجنوب من إيطاليا، يفصلها عنها مضيق صغير، تبعد عن شمال إفريقية بحوالي 165 ميلاً، وهي مثلثة الأضلاع، تبلغ مساحتها حوالي 25.815 كم2، يفصلها عن أبع قدم القدم الإيطالي مضيق مسيينا، وقسمها الشمالي جبلي، وجبالها امتداد لمرتفعات أبنين، وترتفع بعض قممها إلى نحو 1980 متراً. انظر: الحميري، محمد عبد المنعم، الروض المعطار في خبر الأقطار، تح: إحسان عباس، مؤسسة ناصر، بيروت (لبنان)، ط2، 1975م، ص389.

الوسطى، وقد بلغت مدَّة إقامة العرب هناك زهاء قرنين ونصف القرن من الزمان، وعُدَّ الحكم الإسلامي هناك فترة نهضةٍ وازدهارٍ اعترف بها الإيطاليون، وأفاد منها أهلها، وظلُّوا مدينين لما خلَّفه المسلمون هناك من حضارةٍ أثارت إعجابهم. وقد انتهت سيطرة العرب على جزيرة صقلية بغزو النورمانديين لها في أواخر القرن الحادي عشر (1090م)، فازدهرت الحركة الفكريَّة في صقلية على عهد الإمبراطور **فريدريك الثاني**(*)، الذي نقل التراث العربيَّ العلميَّ إلى اللاتينيَّة[1]، وظل أثر المسلمين بادياً بعد جلائهم عنها مدَّة قرنٍ من الزمان؛ حيث شاعت اللغة العربيَّة في أنحاء صقلية، ولا تزال المساجد والآثار شاهدةً على حضارة العرب هناك. ومسألة تأثير الشعر العربيِّ في الشعر الإيطاليِّ مسألةٌ معقَّدةٌ؛ حيث يرى **ميكللي أماري**(**) (MicheleAmari) أنَّ ثمَّة صلة بين الشعر العربيِّ الذي نُظم في صقلية النورمانديَّة-بل ومن الممكن حتَّى في صقلية السوابيَّة- وبين ظهور الشعر الإيطاليّ المبكِّر الذي نُظم في صقلية، وكان الشعر في اللهجة العلميَّة الدارجة يُنْشد في بلاط **فردريك الثاني** على الطريقة البروفنساليَّة(***)، وهذه الطريقة كما يرى عدَّة مستشرقين، أوحى بها التقليد العربيُّ الأندلسيُّ، خصوصاً ذلك الغناء الذي كان يعبَّر عنه عن طريق

(*)- فردريك الثاني: ولد في 26 ديسمبر 1192م، في مدينة عيسى (Jesi)، بالقرب من أنكونا، ووالده هنري السادس بن فردريك باربا روسا وريث العرش الألماني، وأمه الأميرة كونستانس وريثة عرش صقلية. توج امبراطورًا عام 607هـ/1210م، توفي عام 648هـ/1250م. انظر: صبره، عفاف، الإمبراطورية والدولة في عهدي فردريك الثاني ولويس التاسع، مجلة كلية الدراسات الإنسانية، ع1، 1982م، ص75.

(1)- السامرائي، عبد الجبار، أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوربية، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، ط1، 1982م، ص17.

(**)- ميكللي أماري Michele Amari (1806 – 1889م) مؤرخٌ إيطاليٌّ. ولد في باليرمو، كرَّس جزءاً كبيراً من حياته لتاريخ جزيرة صقلية في القرون الوسطى بما في ذلك الأعمال الواسعة لفترة حكم المسلمين. شغل منصب وزير المملكة الأول للتعليم العام. يعدُّ أشهر المترجمين الأوربيين في القرن التاسع عشر للكتابات العربية من القرون الوسطى. اشتهر بكتابه "ستوريا دي مسلماني دي سيسيليا" (تاريخ مسلمي صقلية) (1854) الذي ترجم إلى العديد من اللغات بما فيها اللغة العربية من قبل مجموعة من الباحثين المصريين عام 2004، توفي في فلورنسا في عام 1889. انظر: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، ص51.

(***)- وقد جاء هذا التأثر بعد أن هاجر الكثير من شعراء التروباردور من شتى الأقليم إلى صقلية وبعض مناطق الجنوب الإيطالي، وكانت هذا النزوح من نتاج الحملة الألبيجيَّة التي قادها البابا إنوسنت الثالث عام 1209، للقضاء على حضارة بروفنس، والجنوب الفرنسي (الوثني)، وكان فريدريك الثاني ملك صقلية يقيم (البلاط الكبير)، وفي حاشيته حوالي ثلاثين شاعرًا، ينظمون قصائد الحب باللغة الأوكسيتانيَّة، تقليدًا لشعراء بروفنس، ما جعل لغة شعراء صقلية ومدن الجنوب الإيطالي تتطور بفعل تنقل (البلاط الكبير) من موقع إلى آخر، بين صقلية ومدن الجنوب الإيطالي، ممَّا يفسر الاختلافات في بعض المخطوطات التي حفظت أعمال تلك الحقب من الإنتاج الشعري. انظر: لؤلؤة، عبد الواحد، دور العرب في تطور الشعر الأوربي، المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 2013م، ص145.

الموشَّحات والأزجال. وقد شاعت القوافي الجديدة في بلاط **فردريك** عن طريق الإنشاد والغناء[1]. والغنائية بدورها تطور شديد الشبه بنظام الموشح والزجل، من حيث تقسيم القصيدة ومن حيث التقفية، ولا يوجد في شعر أوربا التراثي، سواء كان إغريقيًّا أو لاتينيًّا أو قروسطيًّا كنسيًّا، ما يوحي بظهور نمط الغنائيَّة في الشعر الصقليِّ، ومن بعده شعر دانتي وبتراركا وبوكاجيو. فشعراء صقلية وإيطاليا استفادوا من الشعر الناشئ في إقليم بروفانس، الذي أفاد بدوره من شعر الموشح والزجل في ممالك الأندلس، بحكم علاقات الاختلاط والجوار[2]. ويعد **جياكومو دا لينتيني** (Giacomo da Lentini)، من أبرز شعراء المدرسة الصقلية، ومخترع نمط الغنائيَّة في شعر الحب الصقلي/ الإيطالي الذي ازدهر عند **بتراركا** وشعراء "الأسلوب العذب الجديد"، واستمر حتَّى وصل إلى **شكسبير** الذي نظم فيه (154) غنائيَّة، تبعه **ملتن** الذي طوَّع الغنائية لمواضيع دينيَّةٍ، ومثله فعل **جون دَنْ** وغيره.

ومن بواكير الشعر الصقليِّ، قصيدةٌ تتكوَّن من اثنين وثلاثين مقطعًا خماسي الأسطر، تتَّبع نظام الموشَّح من حيث التقفية، التي يلتزمها الشاعر بدقَّةٍ: ا-ا-ا-ب-ب. والقصيدة من نمط (contrasto)، التي تترجم إلى (المناكفة)، يعرض فيها العاشق مشاعره، لكن المحبوبة تقابلة بالتمنُّع ورفض توده، في أسلوبٍ مرحٍ، لتنتهي القصيدة بخضوع المحبوبة، وتفاجئنا باقتراحٍ، تدعو فيه العاشق إلى فراشها، لأنَّه (من يعلم ما الذي سيحدث غدًا!)، يقول الشاعر في مقطعٍ منها:

Rosa fresca aulentissima c apar inver la state
Le donne ti disiano pulzelle e maritate,
Trami d esti focora.se t este a bolontate.
Per ta non aio abento notte e dia,
Penzando pur di voi,Madonna mia.[3]

---

[1]- أماري، ميكيلي، المكتبة العربية الصقلية (نصوص عن صقلية الإسلامية مستخرجة من المصادر العربية في التاريخ والجغرافيا والتراجم والأدب والمراجع)، ليبسك، د.ط، 1857م، 729/3.

[2]- انظر: لؤلؤة، عبد الواحد، دور العرب في تطور الشعر الأوربي،ص168.

[3]- Robert Briffault, The Troubadours, Indiana University Press, Bloomington, 1965, P.13. (نقلا عن: لؤلؤة، عبد الواحد، دور العرب في تطور الشعر الأوربي، ص157.)

ترجمتها:

يا وردةً نديَّةً فوَّاحة الشذا، تظهر في الفصل البهيج،

النساء يحسدنك، العذارى والمتزوجات،

أنقذيني من هذه النار، لو كان في هذا ما يرضيك،

من أجلك لا اجد راحةً، في الليل أو في النهار

لأنِّي أفكِّر فيك دومًا، يا سيدتي

هذه القصيدة يعزوها بعض الباحثين إلى الشاعر **فنجنزو داليانو** (Vincenzo d Aleano)، وآخرون يعزونها إلى **جييلو دالكامو** (Cielo d Alcamo)، الذي كان يكتب بعد عام 1231، وهذا التاريخ له مغزاه، لأنَّه يقع في الفترة التي بدأ فيها تدفق الشعراء التروبادور إلى صقليا والجنوب الإيطالي بعد (الحملة الألبيجية) عام 1209. ومع أنَّ (الملاسنة) والمخاصمة بالكلمات تحمل صيغة من السخرية والاستخفاف بالحب، وهو ما نجد مثله في قصيدة **غيوم (سأنضم قصيدة عن لا شيء البتّه)، وفي زجل معاصره ابن قزمان**، فإنَّ الصفات الرئيسة عند الحبيب والمحبوبة هي في غاية الوضوح؛ بل مبالغٌ فيها، ممَّا يقود إلى الخاتمة الساخرة. فخضوع المحب للمحبوبة المتعالية، والمنزلة الاجتماعيَّة للعاشق التي تقل عن منزلة المحبوبة وغناها، والخوف من الرقيب في صورة إخوة المحبوبة ووالدها، واللقاء في مكانٍ سريٍّ تحت جنح الظلام... جميعها من مظاهر الحب في الشعر الأندلسيِّ وتراثه العربيِّ. وهذه هي المظاهر التي حدَّدها ابن حزم في كتابه (طوق الحمامة)، بناءً على الكثير من أمثلة الشعر العربيِّ التراثي ووريثه الأندلسيِّ[1].

ومن أوائل الشعراء الإيطاليين الذين شرعوا في تطوير غنائيات التروبادور الشاعر **سورديلُّو**، ففي قصيدته رقم (26 طبعة بوني)، والتي تعدُّ أشهر قصائده على الإطلاق، تقوم على خمسة مقاطع، ثُمانية الأبيات، يلتزم المقطع فيها حرف رويٍّ واحدٍ يتغيَّر في المقطع اللاحق، وكأنَّنا نقرأ قصيدةً عربيَّةً تراثيَّةً، تلتزم قافيَّةً واحدةً في كل مقطعٍ، وتنتهي القصيدة بمقطعين، في الواحد بيتان اثنان، وتلتزم جميعها حرف رويّ المقطع الأخير. وهو بناءٌ شديد الوعي بأهميَّة القافية في القصيدة، والالتزام بحرف الروي الواحد شاهدٌ على

[1]- انظر: لؤلؤة، عبد الواحد، دور العرب في تطور الشعر الأوربي، ص157، 158.

براعة الشاعر في النظم، وكأنَّه يطيل في (البيت) من الموشح، وعينه على القصيدة العربيَّة الطويلة[1]، يقول في أحد مقاطعها:

Planher vuelh en Blacatz en aquest leugier so,
Ab cor trist e marrit, et ai en be razo,
Qu en luy ai mescabat senhor et amic bo,
Et quar tug l ayp valent en sa mort perdut so
Tant es mortals lo dans qui eu non ai sospeisso
Que jamais si revenha, s en aital guiza no:
Q om littraga lo core e que.n manjo.l baro
Que vivon descorat-pueys auran de cor pro!
……..
E deseguentre lui manje.n lo reys frances:
Pueys cobrara Castella que pert per per nescies;
……
Del rei engles me platz,quar es pauc coratgos,
Que manje pro del cor;pueys er valens e bos,
E cobrar la terra, per que viu de pretz blo,
Quel.l tol lo reys de Fransa, quar lo sap nualho
E lo reys castelas tanh qu en manje per dos,
Quar dos regismes ten, e per l un non es pros;[2]

وترجمتها:

سأبكي النبيل "بلاكاتز" بهذه المرثية البسيطة،
بقلب كليم محزون، ولديَّ سبب يدفعني لذلك،
لأنِّي فقدت فيه سيِّدًا وصديقًا صدوقًا،

[1]- انظر: لؤلؤة، عبد الواحد، دور العرب في تطور الشعر الأوربي، ص151.
[2]- انظر: المرجع نفسه، ص151.

وبموته ضاعت جميع الخصال الحميدة

فخسارته قاتلة بحيث لم تبق لي من أملٍ

أن تعود الأمور إلى خير، إلاَّ بهذه الطريقة:

أن يُنتزع قلبه ليأكل منه كبار النبلاء،

الذين يعيشون اليوم بلا قلب، فعندها ستكون لهم قلوب

.....

وبعده مباشرةً، ليبدأ الملك الفرنسي الأكل من ذلك القلب،

عندها سيسترجع قشتالة التي يخسرها الآن بسبب غبائه؛

أما الملك الإنجليزيُّ، فليته، بسبب افتقاره للشجاعة،

يأكل كثيرًا من ذلك القلب، فعندها سيصلُح ويغدو ذا قيمة،

وسيسترجع الأرض التي بفقدها صار يعيش ذليلاً

الأرض التي سلبها ملك فرنسا، لأنَّه يعرفه جبانًا.

ويحسُن بملك قشتالة أن يأكل من القلب مرَّتين،

لأنَّه يمسك مملكتين وهو لا يستحق واحدة؛

والقصيدة عبارة عن هجاء سياسيٍّ لم يسلم منه خمسة ملوكٍ منهم ملك فرنسا، وإنجلترا، وقشتالة، وأراكون، ونافار، إضافةً إلى كونت تولوز، وكونت بروفنس نفسه. ويرجع تاريخ القصيدة إلى حوالي سنة 1237، وقد تم محاكتها من قبل الكثير من الشعراء.

كما ذكر البعض أنَّ بحر الشعر الشعبيِّ المبكِّر الذي نُظِم في إيطاليا، مثل: أغاني الكارنيفالات (Carnivals)، والقصائد الروائيَّة (Ballata) مثلاً، يشبه كثيراً بحر الشعر الشعبيِّ في الأندلس. ومن ناحيةٍ أخرى فقد يكون نمو الشعر باللهجة الدارجة الصقليَّة قد تأثَّر بالشعر الشعبيِّ العربيِّ الذي نُظِم في الجزيرة ذاتها[1].

[1]- عزيز، أحمد، تاريخ صقلية الإسلامية، تر: أمين توفيق الطيبي، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1980م، ص107.

ولعلَّ أهمَّ أثرٍ يكشف أصالة الفكر العربيِّ وأثره البالغ في الأعمال الأدبيَّة الغربيَّة، هو **الكوميديا الإلهيَّة** لدانتي (1265-1321م)، وبمقدار شهرة هذا العمل كانت قوَّة الجدل حول مصدر الأثر الأدبيِّ ومقداره؛ حيث ظهرت دراساتٌ أجنبيَّةٌ وعربيَّةٌ عدَّةٌ حول أثر الفكر العربيِّ في هذا العمل(*)، ويرجع الفضل في الكشف الأوَّل للباحث الإسباني **آسين بالاثيوس**(**) (Asín Palacios)، في كتابه: (**الإسلام والكوميديا الإلهية**) (1919م)، حيث أكَّد أنَّها قامت على معطيات قصة "**الإسراء والمعراج**"، وهذا الاكتشاف أزعج الكثيرين ممَّن يعتقدون بتميُّز العبقريَّة الأوربيَّة وأصالتها، لاسيما أنَّ هذه الملحمة صنعت لأوربا المسيحيَّة تراثاً شعريًّا ملحميًّا، مثل الذي صنعه **هوميروس** لليونان في ملحمة الإلياذة والأوديسا، وجاء من بعده **ملتون** في القرن السابع عشر الميلادي ليشارك **دانتي** في إنجاز الصروح الملحميَّة

(*)- من أهم الدراسات حول الموضوع:

- Asin Palcios, Islam and the Devine Comedy Frank Cass and Co. Ltd First Edition 1926-second Ed. 1968.
- Jose Munoz Sendino, La Escala de Mahoma Ttaduction Del Arabe al Castelano, Latin Frances Ordenada par Alfonsox el sabio Medrid 1949.
- Enrico Cerulli, Libro Della Scalla, e La qustione Delle Fomte Arabo Spangnola de le Devin a Comedia Vaticano 1949.

- التصوف الإسلامي العربي، عبد اللطيف الطيباوي، القاهرة 1928م.
- الأدب المقارن، غنيمي هلال، القاهرة، 1953م.
- دور العرب في تكوين الفكر الأوربي، عبد الرحمن بدوي، الكويت، 1979م.
- دراسات مقارنة، إبراهيم عبد الرحمن، 1975م.
- رحلة الروح بين ابن سينا وسنائي ودانتي، رجاء جبر، 1977م.
- تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي، صلاح فضل، القاهرة، 1980م.
- دانتي مصادره العربية والإسلامية، عبد المطلب صالح، بغداد، 1978م.
- دراسات في الأدب التطبيقي، داود سلوم، بغداد، 1984م.
- التصورات الأوربية للإسلام في القرون الوسطى وتأثيرها في الكوميديا الإلهية، رشا محمود الصباح، مجلة عالم الفكر، مجلد 11، العدد3، 1980م، ص85، 100.

(**)- ميغيل آسين بلاثيوسMiguel Asín Palacios ، (1871- 1944م)، مستشرق وقس كاثوليكي إسباني. من مؤلفاته كتاب "علم الأخرويات الإسلامي في الكوميديا الإلهية" 1919، بالإسبانية Escatología musulmana en la Divina Comedia، الذي ألقى فيه الضوء على المصادر الإسلامية للأفكار والدوال الموجودة في الكوميديا الإلهية لدانتي، كتب بلاثيوس الكثير من المؤلفات عن الإسلام في العصور الوسطى، وعني بمحيي الدين بن عربي عناية شديدة، فنشر عنه سلسلة دراسات منوعة، من أبرزها كتابه "الإسلام المتمسح- من مصدر المسيحية- " 1931، بالإسبانية El Islam cristianizado، وهو دراسة في التصوف الإسلامي من خلال أعمال ابن عربي. كما عني بدراسة أبي حامد الغزالي، وله مقالات عن التأثيرات الإسلامية على المسيحية والتصوف المسيحي في إسبانيا. انظر: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، 1992، ص121.

في الشعر في ملحمتيه (**الفردوس المفقود**) و(**شمسون ودليلة**) لتراث المسيحيَّة[1].

والنظرية التي جاء بها **آسين بالاثيوس** من أنَّ الكوميديا الإلهيَّة مدينة للمصادر الإسلاميَّة بنشأتها لا من حيث المضمون فحسب؛ بل من حيث الشكل أيضاً، في رؤيتها للعالم الآخر، وكثيرٌ من صورها ورموزها وتركيبها الفنيِّ، قد أكَّدها **خوزي سندينو** الذي جاء بعد **آسين بالاثيوس** بأكثر من ثلاثين عاماً (1949م)، ليكشف لنا عن مخطوطةٍ أندلسيَّةٍ لقصة المعراج وترجماتها إلى اللاتينيَّة والفرنسيَّة والإسبانيَّة القديمة (1264م)، نشرها برعاية وزارة الثقافة الإسبانيَّة مع مقدِّمةٍ تنشر النصوص اللَّاتينيَّة والفرنسيَّة لهذه الترجمة، ويعيد بناء النُّسخة الإسبانيَّة، لأنَّه لم يعثر عليها؛ حيث أكَّد أطروحة **آسين بالاثيوس** وهذه المرَّة ليس بأدلَّةٍ تقارنيَّةٍ من داخل نَصَّيْ الكوميديا والمعراج، وإنَّما من خلال وثيقة الترجمة التي لم تكن متوفرةً عند **بالاثيوس** حين وضع نظريته في عام 1919م، وهذه الوثيقة التاريخيَّة لترجمات المعراج لم تغيِّر أيَّة فرضيَّةٍ من فرضيات **بالاثيوس** وإنَّما قوَّتها ودعمتها كما لو كانت بين يديه[2]. والأمر ذاته أكَّده المستشرق الإيطالي **شيروللي**[*] (Cerulli)، بخصوص وجود مخطوطتين لقصة المعراج، قد ترجمتا إلى الفرنسيَّة واللَّاتينيَّة قبل مولد **دانتي** بفترةٍ قصيرةٍ[3]. وذُكِر أنَّ الترجمة الأولى لمعراج النَّبي محمد ﷺ قام بها عالمٌ يهوديٌّ اسمه **إبراهام أفانتور** (1221-1274م)، بنقل الترجمة الإسبانيَّة لكتاب المعراج إلى اللغة الفرنسيَّة واللاتينيَّة التي كان يحسنها **دانتي**، وبذلك يكون قد اطَّلع على فكرة المعراج العربيَّة دون الحاجة إلى معرفة اللغة العربيَّة أو العبريَّة. إضافة إلى ذلك فإنَّ **ابن عربي** قد ألَّف قبل مولد دانتي بعشرين أو خمس وعشرين سنةً كتابين أوَّلهما: كتاب "**الإسراء الليلي**"، والآخر: "**إيحاءات مكَّة**"[**]، وكان لهما بعض الأثر على مفكري عصر دانتي[4].

وقد كُتِبت (**الكوميديا الإلهيَّة**) وفق نظامٍ شعريٍّ جديدٍ، أَطْلَق عليه الباحثون اسم (القافية الثلاثيَّة)

---

[1]- العظمة، نذير، فضاءات الأدب المقارن دراسة في تبادل الثيمات والرموز والأساطير بين الآداب العربية والأجنبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2004م، ص65.

[2]- انظر: العظمة، نذير، فضاءات الأدب المقارن دراسة في تبادل الثيمات والرموز والأساطير بين الآداب العربية والأجنبية، ص68، 69.

[*]- أنريكو شيروللي cerulli enrico 1898- 1988م، مستشرق إيطالي، متخصص في دراسة حضارة الإسلام والفتوحات الإسلامية، اهتم بالتاريخ والثقافة في الحبشة والصومال، من مؤلفاته: الأدب الشعبي في جنوبي الحبشة 1922م، وكتاب الأثيوبي لعجائب السيدة العذراء، وعدد من الدراسات والمصنفات عن الحبشة، انظر: العقيقي، نجيب، المستشرقون، ص393.

[3]- السيد، عبد المطلب صالح، دانتي ومصادره العربية والإسلامية، الموسوعة الصغيرة، رقم (7)، د.ن، بغداد، ط1، 1978م، ص6، 7.

[**]- المقصود به "الفتوحات المكية" الكتاب المعروف لابن عربي.

[4]- انظر: السيد، عبد المطلب صالح، دانتي ومصادره العربية والإسلامية، ص25.

(Terza Rima)، فنجد المقطع الواحد يتكوَّن من ثلاثة أبياتٍ قوافيها (ا–ب–ا)، ويتبعها المقطع اللاحق بقافيَّةٍ (ب–ج–ب)، ثمَّ (ج–د–ج)، وهكذا. وهذه الصفة الثلاثيَّة رمزيَّة في الإشارة إلى (الأب، الابن، روح القدس)، وهو الثالوث الكاثوليكي المسيحي المعروف، ونجد في القصيدة نفسها ثلاثة أقسام (الجحيم، المطهّر، الفردوس)، ونجد بعض (الأناشيد) تقع في ثلاثة وثلاثين مقطعًا وهي سنوات عمر المسيح، وهذا راجعٌ لكون الكوميديا الإلهيَّة روحانيَّة المنزع، ذات صبغةٍ مسيحيَّةٍ[1].

وتظهر تأثيرات الثقافة الشرقيَّة في الملحمة من خلال:

–**الأثر القرآني**: لاحظ الدراسون للملحمة عدداً من الإشارات المباشرة إلى وجود شبهٍ واضحٍ بآيات من القرآن الكريم، ما ينم عن معرفةٍ بالآيات القرآنية أو مضامينها، سواء بالقراءة المباشرة أو التفاسير والشروح التي وضعها المفسرون والزهاد والمتصوفة. من أمثلة ذلك قول دانتي: "ولكن بعد أن بلغت أسفل تل"[2]، فقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ فَلَا ٱقْتَحَمَ ٱلْعَقَبَةَ ﴿١١﴾ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا ٱلْعَقَبَةُ ﴿١٢﴾ ﴾[3]، وأمثلة الباحثين في هذا المجال كثيرةٌ[4].

–**الأثر الإسلامي**: أُلِّفت كتبٌ كثيرةٌ في علوم الدين والفلسفة والتصوف، وكان لبعض هذه الكتب أثرها الواسع في رسم صورة عن الإسلام، استقاها الأوربيون خلال العصور الوسطى، سواء سماعاً أو ممَّا تمَّت ترجمته عنهم، ويبدو أنَّ هذه الأصداء والصور المنقولة إلى أوربا قد تركت بعض الأثر في نفس دانتي عند كتابة الملحمة، وعنها أخذ الكثير من المواقف والمشاهد لبناء فكرة الملحمة، من أمثلة ذلك، قول دانتي: "وبينما كنت اهبط إلى الموضع الخفيض، ظهر أمام عيني من بدا لطول صمته أبحَّ الصوت"[5]. وكان دليل دانتي الشاعر اللاتيني فرجيل (70–19 ق.م)، ولعل فكرة فرجيل في زيارة الجحيم كانت نواة ملحمته، ولكنَّ اتِّخاذ الدليل في زيارة الجحيم يشبه ما جاء في التراث الإسلامي؛ حيث كان جبريل عليه السلام يقود محمداً ﷺ، وتقترب طريقة الشرح والحديث المتبادل في المعراج النَّبويِّ من صحبة دانتي

---

[1]- انظر: لؤلؤة، عبد الواحد، دور العرب في تطور الشعر الأوربي، ص171.

[2]– دانتي، الكوميديا الإلهية (الجحيم)، تر: حسن عثمان، د.ن، القاهرة، د.ت، د.ت، 3/1.

[3]– سورة البلد: الآية 11، 12.

[4]– انظر: سلوم، داود، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص288.

[5]– دانتي، الكوميديا الإلهية (الجحيم)، 61/1.

لفرجيل[1]. وحين ينزل دانتي لأوَّل مرَّةٍ إلى الجحيم تهوله الصور المرعبة لأصوات المعذَّبين، فيقول: "دويٌّ هناك، تنهُّدٌ وبكاءٌ وصراخٌ عالٍ، في جوٍّ بغير نجومٍ، فأسال ذلك لأوَّل وهلةٍ مدامعي"، "لغاتٌ غريبةٌ وصرخاتٌ رهيبةٌ، وكلمات أسىً، وصيحات غضبٍ، وأصواتٌ صمَّاء عاليةٌ، ولطمات أيدٍ تصاحبها"[2]. يرى المترجم أنَّ ذلك يشبه ما جاء في التراث الإسلامي عن عواء اهل النار[3]. والأمثلة في هذا المعنى كثيرةٌ، ولسي هذا مقام تفصيلها.

–الأثر الصوفي: أغلب الآثار التي سجَّلها الباحثون على أنَّها قد أثَّرت في الكوميديا الإلهيَّة، كانت قد أُخِذت من كتب ابن عربي، وهذا يُدَلِّل على وجود أثرٍ لتصوف العربيّ الذي انتشر في شمال إفريقيا والأندلس، ومن هناك ترك أثره في أوربا بشكلٍ عامٍ ودانتي بشكلٍ خاصٍّ، ومن الإشارات الصوفيَّة قول دانتي: "إنَّه نورٌ روحانيٌّ"[4] ، يُعَبِّر بذلك عن نور الله، وهو دليل شهوده، وبذلك عبر المتصوفة العرب، وأشار إلى أولئك المتصوِّفة العرب، وخاصَّةً ابن عربي[5].

– الأثر التاريخي: يُعَدُّ الأثر التاريخيُّ من الدلائل الماديَّة الملموسة التي تدل على معرفة دانتي بالشرق، وروح الشرق وشخصيَّاته، فنجده يذكر عدداً من الملوك والملكات، من خلال مطالعاته في العهد القديم (التوراة)، مثل: سميراميس، وتظهر له معرفةٌ جيِّدةٌ بمنطقة الشرق الأوسط التي عاش فيها هؤلاء الملوك، وكذا البلدان المجاورة، فهو يصف البيئة الجغرافيَّة في ليبيا، ويشبِّه أفاعي الجحيم بأفاعيها، ثم يذكر عدداً من رجال العرب وعظمائهم، فقد ذكر النَّبي ﷺ، وذكر الإمام عليًّا، وصلاح الدين الأيوبي، وابن سينا، وابن رشد وذكر كتابه التفسير الكبير[6]، والملاحظ أنَّه كان معاديًا للحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، وهو التقليد الذي أورثته المسيحيَّة الأوربيَّة، فنجده يضع كل الشخصيَّات العربيَّة في الجحيم. من خلال ما سبق يتضح تأثر ملحمة الكوميديا الإلهيَّة بقصة الإسراء والمعراج عن طريق الترجمة.

---

[1]– انظر: سلوم، داود، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ص289.

[2]– دانتي، الكوميديا الإلهية (الجحيم)، 22/3، 25.

[3]– انظر: سلوم، داود، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ص290.

[4]– دانتي، الكوميديا الإلهية (الفردوس)، 40/3.

[5]– انظر: سلوم، داود، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ص297.

[6]– انظر: المرجع نفسه، ص299.

وقد كان لصقلية حظٌّ وافرٌ في نقل العلوم الشرقيَّة إلى الغرب، وكانت مركز ترجمةٍ نشيطةٍ، وبحكم موقعها وتاريخها كانت ملتقى أجناسٍ ولغاتٍ (اليونانيَّة واللَّاتينيَّة والعربيَّة)، وكان بها يهودٌ مترجمون أيضًا على نحو ما كان في طليطلة. وفي صقلية ترجم **المجسطي** من اليونانيَّة إلى اللاتينيَّة مباشرةً، وترجم في الأندلس من العربيَّة[1].

ومن الأعمال التي شيَّدها **فردريك الثاني** تأسيسه جامعة نابل في إيطاليا الجنوبيَّة، التي أودعها مجموعةً كبيرةً من كتبه الخاصة، ودُرِست فيها مؤلفات ابن رشد، وهذا عمل له قيمته؛ لأنَّ أوربا عادت فلسفة ابن رشد مدَّةً طويلةً، وترجع قيمة جامعة نابل إلى كونها أوَّل جامعةٍ رسميَّةٍ، عكس ما كان سائدًا، فالجامعات آنذاك كانت جامعاتٍ أهليَّةً تابعةً للأديرة والكنائس، وكانت تقوم على التبرعات والهبات، أمَّا جامعة نابل فقد نشأت ملكيةً مشمولةً برعاية إمبراطورٍ عالمٍ، وقد كانت بعض الجامعات تستعير ما لديها من التراجم، وعلى الأخص جامعة باريس، ومن الذين تخرجوا في هذه الجامعة **توما الإكويني**، وأثره معروفٌ في نشر الفلسفة والثقافة الشرقية في أوربا[2]. ويكفي صقلية، التي تُعَدُّ جزيرةً صغيرةً بجانب إسبانيا الواسعة، أن تكون قد أسهمت في نقل الحضارة الشرقيَّة إلى الغرب، وقد جمع المستشرق الصقلي **ميكي أماري** أخبارها فيما أطلق عليه (تاريخ مسلمي صقلية)، وهو ما يقوم به **أمبرتو ريزيتانو**، وتنبئ كتابته وكتابة أماري عن المجهود الجبَّار الذي بذله كلٌّ منهما في قراءة الموسوعات العربيَّة، حتى خرجا بمعلوماتٍ دقيقةٍ قيِّمةٍ، وكل منهما أنصف المسلمين وأنصف أعمالهم النافعة[3].

2. 3/ أثر الحروب الصليبية في التلاقح الحضاري

تعدُّ بلاد الشام المعبر الثالث الذي عبرت منه الحضارة الإسلاميَّة إلى الغرب، فالحروب الصليبيَّة التي اتَّخذت من بلاد الشام مسرحًا رئيسًا لأحداثها مدَّة قرنين من الزمان، أدَّت إلى وجود احتكاكٍ حضاريٍّ بين

---

(1)- انظر: شلبي، عبد الجليل، حضارة العرب في صقلية وأثرها في النهضة الأوربية، مجلة الأمة، ع27، ربيع الأول 1403هـ، نقلاً عن موقع: https://islamstory.com/ar/artical/20476/%D8%AD%D8%B6، بتاريخ: 2020/12/27م، الساعة: 19:14.

(2)- المرجع نفسه.

(3)- انظر: المرجع نفسه.

المسلمين والصليبيِّين[1]. وقد بدأت الحملات الصليبيَّة بدعوة البابا أوربان الثاني(481-493هـ/1088-1099م)، بالخروج إلى الأراضي المقدَّسة لإنقاذ المسيحيين الشرقيين من الأتراك، وانتهت بسقوط عكا آخر معاقل الصليبيين في بلاد الشام عام 690هـ-1291م في يد المسلمين. ولاريب في أنَّ عصر الحروب الصليبيَّة مثل مرحلة استكشافٍ كبيرةٍ من جانب أروبا "للآخر"، سواء كان مسلمًا أم يهوديًّا خارج حدودها الجغرافيَّة، ومن قبل تلك الحروب كانت أوربا قابعةً ساكنةً، منهمكةً في أمورها الداخلية. أمَّا الآن، فالصراع مع الشرق حفَّز الكثيرين لاستكشاف سحر الشرق وروعته، ومن ثمَّ الانبهار والتأثر به[2]. وقد لفتت الحروب الصليبيَّة نظر الغربيين إلى الحضارة العربية وإلى الاسلام، ووجدوا تفاوتًا بين وضعهم المتأخر، وأوضاع المسلمين المتطورة[3].

وأطلق المؤرخون مصطلح الحروب الصليبيَّة على تلك الحملات التي شنَّها الإفرنج في القرون الوسطى على بلاد الشام وفلسطين، نتيجة أوضاع أوربا الدينيَّة والاقتصاديَّة والمعيشيَّة التي كانت تعيشها، وتاريخ **الحروب الصليبيَّة** كان في نهاية القرن الخامس الهجري، وكان الغرض من هذه الحملة السيطرة على حوض البحر المتوسط والطمع في خيرات العالم الإسلامي. حيث أقام الصليبيون في بلاد الشام مدَّةً تتجاوز القرنين، تخلَّلتها فترة سلمٍ، فكان اتِّصال الشرق بالغرب من العوامل المهمَّة التي أدَّت إلى نشاط وتقدُّم الحضارة الغربيَّة التي شملت كافَّة مظاهر الحياة الماديَّة منها والروحيَّة[4]، حيث قام الصليبيون بتعلم اللغة العربيَّة، حتَّى يسهل عليهم التعامل مع المسلمين في الوقت الذي لم يحاول المسلمون فيه معرفة لغة الفرنجة[5]. وكان للأسرى الذين تتبادلهم الأطراف المتنازعة إبَّان الحروب الصليبيَّة، سواء في العالم الإسلامي أو في أوربا، دورهم في التبادل الشفاهيَّ للأخبار والقصص[6]. وقد حمل الصليبيون إلى أوربا الكثير من الوثائق والمصادر

---

(1)- انظر: الحويري، محمود، الأوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، دار المعارف، القاهرة (مصر)، ط1، 1979م، ص217.

(2)- انظر: مؤنس، محمد، الحروب الصليبيَّة (العلاقات بين الشرق والغرب)، ص372.

(3)- انظر: حمودي، إمام الشافعي محمد سليمان، كتابات النصارى عن التاريخ الإسلامي في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، القاهرة، مصر، 1433هـ/2002م، ص51. نقلا عن: سقيو، إيمان محمود، حركة الترجمة من اللغات الشرقية إلى اللغة اللاتينية وأثرها على الحضارة الأوربية، دار الآفاق العربية، ابلقاهرة (مصر)، ط1، 2013م، ص79.

(4)- بدوي، عبد الرحمن، دور العرب في تكوين الفكر الأوربي، د.ن، القاهرة، ط2، 1967م، ص66.

(5)- انظر: الحويري، محمود، الأوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ص219، 221.

(6)- بدوي، عبد الرحمن، دور العرب في تكوين الفكر الأوربي، د.ن، القاهرة، ط2، 1967م، ص66.

العلميَّة العربيَّة، وهذه الوثائق والمصادر كانت الحجر الأساسي في عمليَّة النهضة[1].

ومن أهم المعارك الصليبيَّة التي عرفتها الأندلس، تلك التي قام بها **سانشو راميرو** (Sancho Ramiro) ملك أراغون، في شمال الأندلس سنة (457هـ- 1064م)، بمساعدة أمير نورماندي، الذي عاد عبر جبال البرانس ومعه آلاف الأسرى المسلمين[2]. كان من بينهم المثقفون من أهل العلم والأدب والشعراء والمغنيات وغيرهم، عملوا في بلاد الإفرنج على نشر المعرفة وبعض الفنون والأساليب التي كان يجهلها البروفنسيون جنوب فرنسا[3]. فعلى الرغم من الصفة الحربيَّة التي اتَّصف بها الكيان الصليبيُّ، إلاَّ أنَّهم عملوا على الإفادة من علوم المسلمين[4]، ولا أدلَّ على ذلك من أنَّ الإمبراطور فردريك الثاني أرسل بمسائل الهندسة (المسائل الصقلية) إلى الملك الكامل[*] في نفس الوقت الذي كان يتفاوض فيه على القدس[5].

ولم تقتصر حروب المسلمين مع الإفرنج على أرض الأندلس، بل جرت أيضاً في بلاد الإفرنج والبروفنس، لأنَّ العرب فتحوا منطقة جنوب فرنسا[6]، ولم يخرجوا منها حتىَّ بعد انهزامهم في معركة بواتيه سنة (114هـ-732م). ويرجع استقرار العرب في جنوب فرنسا إلى رغبة البروفنسيين الاستقلاليين الذين استنجدوا بالأندلسيين لمقاومة جيش **شارل مارتل** (Charles Martel). أين شيَّد العرب قلاعاً وحصوناً،

---

(1)- انظر: البيكدلي، علي، دور الحضارة الإسلامية في النهضة الأوربية، نقلاً عن موقع:
بتاريخ: 2021/01/08، الساعة12:35.http//:www.e.resanech.com/arabic seghafa- h/dor

(2)- Briffault T, Robert. Les Troubadours et le sentiment romanesque. Paris, Ed. du Chène, 1943. p. 4.

نقلا عن: عباسة، محمد، الحروب الصليبية ونزعة الحب الكورتوازي، ص11.

(3)- بروفنسال، ليفي، حضارة العرب في الأندلس، تر: ذوقان قرقوط، د.ن، بيروت، د.ط، د.ت، ص 95.

(4)- مؤنس، محمد، الحروب الصليبية –العلاقات بين الشرق والغرب- ، عين للدراسات والبحوث، القاهرة (مصر)، ط1، 2000م، ص374.

(*)- الكامل الأيوبي: تولى الملك بعد وفاة والده العادل حوالي 615هـ- 1218م، كان ملكًا جليلاً حازما مهيبًا سديد الآراء، حسن التدبير، عفيفًا عن سفك الدماء، وكان يباشر الأمور بنفسه، كان محبًّا للعلماء ومجالستهم ومناظرتهم، توفي عام 635هـ- 1237م، وكانت مدَّة حكمه لمصر عشرين سنةً. انظر: ابن واصل، جمال الدين، مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، تح: حسنين محمد ربيع، دار الكتب، القاهرة (مصر)، ط1، 1977م، 155،162/5.

(5)- أماري، ميخائيل، تاريخ مسلمي صقلية، إعداد: محب سعد، فلورنسا- لي مونييه، د.ط، 2003م، 664/1.

(6) - Ángel González Palencia: Historia de la España musulmana, 3a ed. Barcelona- Buenos aires 1932, pag. 23.

نقلا عن: عباسة، محمد، الحروب الصليبية ونزعة الحب الكورتوازي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، ع12، 2012م، ص11.

وليس غريباً إذا وجدنا أنَّ المناطق الفرنسيَّة التي فتحها العرب المسلمون، ومكثوا فيها طويلاً، هي التي أنجبت أشهر الشعراء البروفنسيين، وقد كان اتصال البروفنسيين بالحضارة العربيَّة الإسلاميَّة في الأندلس عاملاً مباشراً في تحرر أهل الجنوب من قيود الفرنجة الشماليين، وتكوين كيانٍ سياسيٍّ واقتصاديٍّ وثقافيٍّ خاصٍ لهم، فكان أوَّل عناصر هذا الكيان شعرهم الغنائي[1].

وقد قامت أوَّل حملةٍ صليبيَّةٍ سنة (489هـ-1095م)، بدعوةٍ من البابا **أوربان الثاني** (Urban II)، في مجمع كليرمون الديني بجنوب فرنسا، دعا فيها إلى الحرب المقدَّسة باسم الصليب ضدَّ المسامين في فلسطين[2]، وقد تحمَّس لها عددٌ من الملوك والدوقة الفرنجة من نورماندیا وجنوب فرنسا، وقد كانت هذه الحروب سبباً في إنقاذ أوربا من الانهيار السياسي والاقتصادي في نهاية القرن الحادي عشر الميلادي، فنجت من الشتات السياسي. وقد نجح الإكليروس في إبعاد رؤوس الفتن وإقناع الأمراء أنَّ العدو المشترك أمامهم هو الإسلام والمسلمون. وكان التروبادور الأوَّل الشاعر غيوم التاسع الذي اتَّهمته الكنيسة بالكفر وحرمته من الجنَّة، من بين الدوقة والكونتات الذين اشتركوا في هذه الحملة الصليبية. إلاَّ أنَّه وقع في أسر الصليبيين أنفسهم عندما تحطَّم جيشه عن آخره في هرقله (Héraclée). وبعد أكثر من سنةٍ عاد **غيوم التاسع** (Guillaume IX) إلى جنوب فرنسا، بعدما تيقَّن من أنَّ ذهابه إلى المشرق كان فخاً نصبه له أعداؤه بالتواطؤ مع الكنيسة للتخلُّص منه والاستيلاء على أملاكه، فنظم قصائد يهجو فيها الإكليوس لكنَّها لم تصل إلينا بسبب الإعراض عنها وكسادها. ولم يكن **غيوم التاسع** الشاعر الوحيد الذي شارك في الحرب الصليبيَّة؛ بل نجد عدداً من الشعراء التروبادور قد شاركوا في الحملات الصليبيَّة ضد المسلمين. فالحروب الصليبيَّة، كانت فرصةً لاحتكاك هؤلاء الشعراء بالعرب المسلمين، خاصةً في أوقات السلم التي كانت، بلا ريبٍ، أطول من فترات الحرب. هذا الاختلاط دفع الأوربيين النَّصارى إلى اكتشاف عناصر حضارة الإسلام ومعالمها[3]. ولولا هذا الاحتكاك لما كان القرن الثالث عشر العصر الذهبي لمملكة فرنسا، ولما كان لهذه الأخيرة مؤرخوها العظام مثل: **أرنولد** (Arnold)، و**فيلهر دوين** (V.Dwin)، و**جوانفيل** (Joinville)،

---

[1]- انظر: عباسة، محمد، الحروب الصليبية ونزعة الحب الكورتوازي، ص11.

[2]- جورافسكي، أليكسي، الإسلام والمسيحية، تر: خلف محمد الجراد، سلسلة عالم المعرفة، (215)، د.ن، الكويت، د.ط، 1996م، ص38.

[3]- النقاش، زكي، العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية بين العرب والإفرنج خلال الحروب الصليبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1946م، ص197.

ولما قُدِّر لشعرائها أن ينشدوا تلك الملاحم الخالدة في مآثر أبطالها، ولما أتيح لأساتذة جامعاتها المشهورة التي كانت تجذب إليها طلاب أوربا بأسرها أن يملكوا معارف على جانبٍ كبيرٍ من الاتِّساع[1].

ولقد ذكر بعض المؤرخين القدامى ممَّن عاصروا الحروب الصليبيَّة في المشرق، أنَّه ليست للإفرنج أية فضيلةٍ إنسانيَّةٍ، وأنَّ أعمالهم الحربيَّة خاليَّةٌ من القيم الفروسيَّة؛ بل إنَّهم أشبه ما يوصفون بالقراصنة وقُطَّاع الطرق[2]. وهذه الحقيقة لم يتغاض عنها الشعراء البروفنسيين، فقاموا بفضح أمر هذه الجرائم في قصائدهم، فوظَّفوا موضوع الغزل في قصائدهم للسُّخريَّة من الكنيسة وحروبها الصليبيَّة، **فغيوم التاسع**، دعا المرأة ألاَّ تحب راهباً[3]:

Domna fai gran pechat mortal
Qe no ama cavalier leal ;
Mas s'ama o monge o clergal,
Non a raizo:
Per dreg la deuri' hom cremar
Ab un tezo

وترجمتها :

سترتكب خطيئة كبيرة وقاتلة
من لا تحب فارسا مخلصا
أما إذا عشقتْ راهبا
فخطؤها لن يغتفر أبدا
ويجب حرق هذه المرأة
على نار من جمر حار

---

(1)- أبو شبكة، إلياس، روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، منشورات دار المكشوف، ط2، 1945م، ص20.

(2)- Francesco Gabrieli: Chroniques arabes des Croisades, traduit par Viviana Pâques, Ed. Sindbad, 2e éd., Paris 1986, pp. 99- 100.

نقلا عن: عباسة، محمد، الحروب الصليبية ونزعة الحب الكورتوازي، ص13.

(3)- Alfred Jeanroy: Les chansons de Guillaume IX, Ed. Champion, 2e éd, Paris 1972,p. 9.

نقلا عن: عباسة، محمد، الحروب الصليبية ونزعة الحب الكورتوازي، ص14.

وأمَّا الشاعر **مركابرو** (Marcabru) فهو يتهجَّم على الحرب الصليبيَّة الثانية (1147- 1149م)، لأنها تسبَّبت في فراق حبيبين، فيصور لنا ذلك على لسان الفتاة الريفيَّة التي تبكي فراق حبيبها الذي سيق إلى هذه الحرب[1]:

Ab vos s'en vai lo meus amics,
Lo bels e'l gens e'l pros e'l rics,
C'ai m'en reman lo gran destrics,
Lo desiriers soven e'l plors.
Ai mala fos reis Lozoïcs,
Que fai los mans e los prezics,
Per que'l dols m'es el cor entratz.

وترجمتها:

لقد ذهب معكم أيها المسيح
صديقي الجميل الأصيل والمقدام،
أما أنا فبقيت وحدي هنا أبكي
وأقاسي من آلام الشدة والرغبة
واه ! ملعون الملك لويس السابع،
الذي أمر بهذه الحرب القذرة
والتي أسكنتْ قلبي أحزانا كثيرة.

وأمَّا الشاعر **برطران دي بورن**[*] (Bertran de Born) الذي عُرف بتحمُّسه للحروب، نجده يتخلَّف عن المشاركة في الحملة الصليبيَّة الثالثة (1189- 1192م) لمواجهة صلاح الدين الأيوبي. وقد برَّر هذا الشاعر موقفه ساخراً بحجَّة أنَّه رأى سيِّدته جميلةً وشقراء فبدأ قلبه يضعف، ولهذا السبب تخلَّف

---

[1]- Pierre Bec: Anthologie des Troubadours, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1979, p. 90.
(نقلا عن: عباسة، محمد، الحروب الصليبية ونزعة الحب الكورتوازي، ص14)، 15.

[*]- Bertran de Born (v. 1140 – v. 1215), serait né au château de Born, aujourd'hui disparu, sur la commune de Salagnac (Dordogne), seigneur d'Hautefort, à la frontière entre Limousin et Périgord.C'est un troubadour qui célèbre l'amour et la guerre. Ses plus belles poésies en langue occitane sont des sirventès à l'accent satirique très violent. voir Wikipédia en français.

عن الحرب[1]، وهؤلاء أثّرت فيهم فلسفة الحب ذات الجذور العربيَّة والقائمة على تمجيد المرأة، وقد سبق أن وضحنا أنَّ هذا النوع من التغزل لم تعرفه الثقافة الأوربيَّة إلاَّ بعد احتكاكها بالثقافة العربيَّة.

ولما فشل الإفرنج في الحروب الصليبيَّة المشرقيَّة وطُرِدوا من بلاد الشام وفلسطين، ولَّوْا وجوههم صوب الجنوب، أي بلاد الأندلس وشمال إفريقيا. وبعد أن استفادوا من عناصر الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة في المغرب والمشرق، عظمت قوَّتهم حتَّى تمكَّنوا من استرداد بلاد الأندلس في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي. ومنذ بداية القرن السادس عشر الميلادي، انقلبت موازين القوى وأصبح التفوُّق الحضاريُّ والعلميُّ للإفرنج الذين باشروا بحروبٍ صليبيَّةٍ جديدةٍ، استهدفت سواحل شمال إفريقيا وانتهت باحتلال الجزائر وباقي الدول العربيَّة. ومنذ ذلك الحين وقع العرب والمسلمون تحت الاستعمار الأوربيِّ، الذي عمل كل ما في وسعه على طمس الشخصيَّة الوطنيَّة للعرب، وتشويه عقيدتهم حتَّى لا يتمكَّنوا من استرجاع قوَّتهم مرَّةً أخرى[2].

وعليه، فإنَّ الحروب الصليبيَّة قد أحدثت احتكاكاً بين المسلمين والصليبيِّين بحكم تواجدهم في وسط العالم الإسلامي؛ حيث اكتسبوا الكثير من العادات والمصطلحات العربيَّة، وكان لهذا الاحتكاك الأثر الكبير في نقل مختلف علوم الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة إلى أوربا. وعلى كلٍّ فقد تركت اللغة العربيَّة والأدب أثرهما الواضح على الأوربيِّين وثقافتهم، بدليل أنَّ اللغة العربيَّة أصبحت لغة العلم والفكر في القرون الوسطى في أوربا.

2. 4/ أثر الترجمة العربية في نهضة الآخر

لقد بلغ اهتمام الباحثين بموضوع الترجمة[*] مدًى بعيداً لما لها من أهميَّةٍ في التبادل الحضاريِّ والتلاقح

---

[1]- Ernest Hœpffner: Les Troubadours, dans leur vie et dans leurs œuvres, Ed. Armand Colin, Paris 1955, p. 118.

نقلا عن: عباسة، محمد، الحروب الصليبية ونزعة الحب الكورتوازي، ص15.

[2]- عباسة، محمد، الحروب الصليبية ونزعة الحب الكورتوازي، ص 16.

[*]- مفهوم الترجمة: في اللغة: الترجمة عموماً لها معنيان: سيرة فردٍ من الناس أو تاريخ حياته ثم تفسير الكلام أو شرحه أو نقله من لغةٍ إلى لغةٍ. ولقد ورد في (لسان العرب): "التُّرْجُمان والتَّرْجَمَان: المفَسِّرُ لِلِّسانِ...هُوَ الذي يُتَرْجِمُ الكلاَم أي ينقلُه من لغةٍ إلى لغةٍ أخرى والجمع: التَّراجِم". انظر: ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي (ت711هـ)، لسان العرب، بيروت، دار إحياء التراث العَرَبِي، 1408 هـ- 1988م، مادة (ترجم) ومادَّة (رجم)، 12/ 229. أمَّا في معجم روبير الكبير (Le Grand Robert)، فالترجمة تعني نقل الملفوظ من لغةٍ إلى أخرى بالمحافظة على التكافؤ الدلالي للنص، فضلاً عن دلالة التفسير، أو إزالة التشفير. انظر:

Paul Robert, Le Robert, Dictionnaire alphabitique et analogique de langue Francaise, Paris, Societe du nouveau littre1973, t.6, p. 609. .

الثقافيّ بين الشعوب، والترجمة تُعنى بدراسة الترجمات التي نُقلت إلى لغاتٍ أخرى، كما تُبرز دور المترجمين وأثرهم في أدبٍ غير أدبهم، فقد يلاقي هؤلاء من الشهرة لدى أممٍ أخرى ما لم يلقوه في أمَّتهم، والأمر ذاته بالنسبة للمعارف المترجمة، فقد تجد رواجاً لم تجده في البيئة الأم. وتُعدُّ الترجمة من روافد الحوار الأدبيّ بين الشعوب، وعنصراً رئيساً فيه، بفضل ما تنقله من معارف، فهي بذلك تنشر الأذواق الأدبيَّة الخاصَّة، والتيارات والأجناس والمذاهب والنظريات الأدبيَّة من حضارةٍ إلى أخرى[1]. فالنمو الثقافي الذي تشهده حضارةٌ ما لا ينشأ بمعزلٍ عن تطور الثقافات والحضارات الأخرى؛ بل بمعيَّة التبادل والتلاقح، وحصيلةٌ لتراكم خبراتٍ وإنجازاتٍ سابقةٍ؛ وبالتالي يمكن تصوُّر التاريخ البشريّ على أنَّه سلسلةٌ طويلةٌ من الحضارات ذات حلقاتٍ متَّصلةٍ، يكمِّل بعضها البعض الآخر. ولا يخفى ما للترجمة من تأثيرٍ كبيرٍ في تفعيل الحوار الحضاريّ والتلاقح الثقافيّ بسبب اختلاف اللغات والثقافات.

ونظراً إلى أنَّ اللغة العربيَّة كانت في حقبة العصور الوسطى هي لغة العلم والحضارة، وأنَّها في موقعها عهدئذٍ كانت تمثل التراث الأغنى والثقافة الأرقى، فقد غدا من الطبيعيّ أن تكون حركة الترجمة متَّجهةً إليها. يضاف إلى ذلك أنَّ الفرنجة أو اللاتين الذين تعلَّموا العربيَّة باعتبارها لغة الفاتحين كانوا يشكِّلون الكثرة البالغة، أمَّا المسلمون فكان إقبالهم أقل من أولئك على تعلُّم اللاتينيَّة. ومن أشهر المتأثرين بالعلوم العربيَّة

وأمَّا في الاصطلاح: فمصطلح الترجمة ذا أبعادٍ واسعةٍ جداً لا يمكن حصرها في دائرةٍ ضيِّقةٍ أو تعريفٍ مبسَّطٍ، فهي أوَّلاً عملٌ ثقافيٌّ ينتج عنه تثاقفٌ طويل الأمد على صعيد الأفراد والجماعات. وهي تعبِّر عن أبعادٍ حضاريَّةٍ قابلةٍ للتعميم والانتشار عبر تفاعل الثقافات في إطارٍ من العلاقات المبنيَّة على التبادل الثقافي الحر والإبداعي بين مختلف الشعوب والقوميات. انظر: ضاهر، مسعود، الترجمة وأثرها في تطور البحث العلمي في اليابان، نقلا عن موقع: http://www.almarefh.org.

والترجمة ليست مجرَّد نقلٍ آليٍّ لوحدات نصٍ ما من لغةٍ إلى لغةٍ أخرى كما يتصور البعض؛ بل هي أداة تواصلٍ ثقافيٍّ، فمن خلال عمليَّة الترجمة يتم محاولة إيجاد مكافئٍ للنص الأصل في النص الهدف، يكون معيار التكافؤ المعني، وعليه فإنَّ "... العملية الترجميَّة تستوجب ترجمةً مباشرةً (اقتباس، استعارة، ترجمة حرفية) أو غير مباشرة (تبديل وتكافؤ وتكييف)، حسب الاقتضاء لتحقيق تطابق إلى حدٍّ ممكنٍ بين النَّصين..."، أو هي "أحد الأنشطة البشرية التي وُجدت منذ القدم، وتهدف إلى تفسير المعاني التي تتضمَّنها النصوص، وتحويلها من إحدى اللُّغات (لُغة المصدر) إلى نصوصٍ بلُغةٍ أخرى (اللُّغة المستهدفة)". انظر: الديداري، محمد، الترجمة والتعريب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص81. فالترجمة تُعدُّ عملاً حضاريًّا لا يمكن الاستغناء عنه مهما بلغنا من تقدُّمٍ، وهي وحدها الأداة التي تلعب دور الوساطة بين مختلف اللغات، ولولاها لما نجحت عمليَّة التواصل بين الأمم، ولما استفادت كل أمَّةٍ من علوم وفنون الأمم الأخرى، ولما ازدهر المحتوى العلمي والمعرفي الإنساني.

[1]- انظر: المعوش سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص106.

وأقدمهم الراهب **جربيرت**[*] (Gerbert) الذي اعتلى فيما بعد عرش البابويَّة في روما سنة 999 باسم **سلفستر الثاني** (SylvestreII)، وقد وفد إلى قرطبة في أيام الخليفة **عبد الرحمن الناصر** للتزود بالعلم. وكذلك وفدت على منطقة أبرو الإسبانيَّة في الشمال مجموعةٌ من طلاب العلم من مدرسة **شارتر** Chartre بفرنسا، وقاموا بنشاطٍ ملحوظٍ في ترجمة الكتب العربيَّة، وما لبث دير **سانتا ماريا دو ريبول** (S.M.de Ripoll) في مقاطعة كاتالونيا الإسبانيَّة أن أصبح مركزاً هاماً لحركة نقل العلوم العربيَّة وخاصَّةً في الفلك والحساب والزراعة.

وقد شهدت حركة الترجمة في المقاطعات الأندلسيَّة ازدهاراً لم يُشْهَد قبلاً، وفي ذلك يقول **شارل هاسكينس**[**] (Charles Haskins): "وقد نشطت مراكز الترجمة في كلٍّ من إسبانيا وفرنسا وغربي أوربا، واشتهرت بذلك طليطلة[***]"[1]؛ التي ضمَّت مجموعةً كبيرةً من أساقفة إسبانيا ما لبثت بعد استرداد

---

[*]- البابا سلفستر الثاني: (ح. 946- 12 مايو، 1003)، واسمه **جربيرت** هو بابا فرنسي. وهو البابا الوحيد الذي تعلم العربيَّة، وأتقن العلوم عند العرب. ويعدُّ بعض المؤرخين أنَّ الاستشراق يعود إلى الراهب الفرنسيِّ "جربردوي أوراليالك" الذي قصد بلاد الأندلس الإسلاميَّة، وتتلمذ على أساتذتها في أشبيلية وقرطبة، حتَّى أصبح أوسع علماء عصره الأوربيين اطِّلاعًا، وقد تقلَّد فيما بعد منصب البابويَّة في روما باسم سلفستر الثاني (999- 1003م)، وقد اطَّلع على معارف العديد من مناطق دول العالم العربيِّ والإسلاميِّ القديم كجامعة القرويين بمدينة فاس المغربيَّة. وإليه يرجع فضل إدخال المعارف العربية مثل الحساب، الرياضيات، والفلك إلى أوروبا، كما أعاد إدخال العداد واسطرلاب كري، والتي كانت قد فقدتها أوروبا منذ نهاية العهد اليوناني- الروماني. وكان أول بابا فرنسي، وظل على كرسي القاصد الرسولي من سنة 999 حتى وفاته. وبسبب ارتباطه بالعلم والثقافة في العالم العربي، كانت هناك شائعات في أوربا عن كونه ساحراً متحالفاً مع الشيطان. كما كان هناك تخمينات بأنَّه ينحدر من أصول يهوديَّة سفارديَّة. انظر: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، ص78.

[**]- هومر هاسكينز: (Charles Homer Haskins)، مختص في الدراسات القروسطية، مؤرخ أمريكي، ولد في 21 ديسمبر 1870 في ميدفيل في الولايات المتحدة، وتوفي في 14 مايو 1937 في كامبريدج في الولايات المتحدة. انظر: موسوعة الحرة ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org، بتاريخ: 2020/01/09م، الساعة: 22:15.

[***] -طليطلة: تقع وسط الأندلس، وكانت قاعدة القوط، وكانت أيام الروم مدينة الملك، ومدار لولاتها، وبها وجدت مائدة سليمان بن داوود عليه السلام، وهي تقع في منعطف نهر التاجه على بعد خمسة وسبعين كيلومترا من مدريد، وتربطها بالعاصمة الإسبانية مواصلاتٌ حديديَّةٌ منظمةٌ، كانت أوَّل قاعدةٍ أندلسيَّةٍ هامَّةٍ سقطت في يد النَّصارى، عام479هـ- 1086م. انظر: صاعد، القاضي أبو القاسم، طبقات الأمم، تح: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة (مصر)، د.ط، 1993م، ص78.

[1]- Charles Hskins. Studies in the History of Medieval Sciences, Cambridge. 1924, P.113.
(تشارلز هسكينز. دراسات في تاريخ علوم العصور الوسطى، كامبريدج. 1924، ص 113).

ألفونسو السادس(*) لها أن اشتهرت باسم مدرسة المترجمين الطليطليين، المعروفة في تاريخ الأدب بـ[1]: Colegiode Traductores Toledanos تمَّ بفضلها نُقلت المؤلفات العربيَّة في مختلف العلوم بإشراف الأسقف **رايموند**[2]، كبير الأساقفة (1130-1158هـ)، "وقد عهد إلى **يحيى الإشبيلي** وهو يهوديٌّ اعتنق المسيحيَّة بترجمة العديد من كتب العرب في العلوم، وكلَّف معه كبير الشمامسة والمترجمين **دومنغو غوند يسلفي**(**) ليتوليا نقل الكتب العربية في الرياضيات والفلك والتنجيم والفلسفة، وعدد من رسائل الخوارزمي ورسالة العمل بالاسطرلاب لابن الصفار، وكتاب عبد العزيز القابسي في التنجيم، وكتاب مقاصد الفلاسفة للغزالي، وكتاب السماء والعالم لابن سينا"[3]. وقد اكتسب **ابن رشد** شهرته في أوربا بالدرجة الأولى بسبب شروحه الواسعة والعميقة على مؤلفات أرسطو في المنطق وما وراء الطبيعة، وتُرجمت إلى اللاتينيّة منذ القرن الثالث عشر[4]. وذكر المستشرق الإسباني **آسين بالاثيوس**، تأثير التصوف الإسلامي في تطور فلسفة الزهد والتنسك في أوربا، برز ذلك في عددٍ من مؤلَّفاته، مثل: (الغزالي: العقائد والأخلاق والزهد)، و(ابن مسرة ومذهبه: أصول الفلسفة الإسبانية الإسلامية)، و(ابن عربي: حياته ومذهبه) [5].

كذلك كان **بلاتو التيفولي**(***) (Plato de Tivoli) الذي عاش في القرن الثاني عشر من أقدم النقلة

(*)- ألفنس بن شنجه أو ألفونسو السادس(Alfonso VI) (104- 1109) ملك ليون من سنة 1065م إلى 1109م، وملك قشتالة منذ سنة 1072 م بعد وفاة أخيه. انظر: البلوي، سلامة محمد الهرفي، المثاقفة بين العرب والغرب –التجربة الاندلسية أنموذجا- ، محلة المؤرخ المصري، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ع29، يناير 2006م، ص187، 220.

(1)- الجراري، عباس، التراث الحضاري المشترك بين إسبانيا والمغرب، الهلال العربية، الرباط (المغرب)، ط1، 19992م، ص150.

(2)- الجراري، عباس، أثر الأندلس على أوربا، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني عشر، إبريل . مايو . يونيو 1981، الكويت، ص19.

(**)- أشهر التراجمة في العصر الوسيط، من العربية إلى اللاتينية، عمل في طليطلة بين عامي (525- 576هـ/1130- 1180م)، مع يوحنا بن داود الإسباني، اقتصر على التأليف والترجمة في الفلسفة، لم يكن مؤلفا أصليا؛ أشهر أعماله: أقسام الفلاسفة. انظر: القيقي، المستشرقون، 125/1.

(3)- زيبب، نجيب محمود، الموسوعة العامة لتاريخ المغرب والأندلس، دار الأمير للثقافة والعلوم، بيروت (لبنان)، ط1، 1994م، 389/2.

(4)- الركابي، جودت، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1980م، ص56.

(5)- انظر: شيحة، جمعة، القيم والخصال في شجرة الاستشراق الإسباني، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2004م، ص88، 97.

(***)- بلاتو التيفولي: إيطالي عاش في برشلونة، سمي أفلاطون لاهتمامه الشديد بأعمال أفلاطون، تعاون مع يهودي مستعرب اسمع أ إبراهيم بن برحيا في ترجمة بعض الأعمال إلى اللاتينية، فترجما كتاب البتاني في علم الفلك، وكتاب الكيل والمساحة، لأسهم في إدخال علم التنجيم إلى أوربا، بترجمة كتاب المنصور، وقد تركز إنتاجه في الفترة من عام 529- 540/1134- 1145م. انظر: الشطي، أحمد أبادي، مسيرة الحضارة العربية الإسلامية من الاقتباس إلى الأصالة والإبداع والعالمية، نقلا عن موقع:
http//www.acmls.org/conf//htm yahooبتاريخ: 2020/01/10م، الساعة: 13:26.

الذين كان لهم كما يقول **محمد السويسي** فضل تعريف الغرب بالعلوم اليونانيَّة والعربيَّة مثل: كتاب الهندسة التطبيقية، وهو ناقل رسالة الفلك للبتاني[1]، ونشرت في نورمبرغ سنة 1237، ومعظم ترجماته أنجزها في برشلونة، وكان يؤرخها بالتقويم الهجري[2]. على أنَّ واسطة عقد المترجمين على الإطلاق كان **جيرار الكريموني** (Gerard Cremona)[*]، وكان على رأس فريقٍ ترجم أكثر من سبعين مؤلفاً ترجمةً حسنةً، منها: ملخص لكتاب الخوارزمي الموجود في أكسفورد، ومن أبرز المترجمين **أبو الوفاء** الذي ترجم كتاب المجسطي، وقد نشرت الترجمة في البندقية سنة 1515، وكتاب **جابر بن أفلح الإشبيلي** في إصلاح المجسطي الذي نشر في نورمبورغ سنة 1537، ومن هذه المترجمات زيج الزرقالي، وتوجد عدة نسخ منه مكتوبة باللاتينيَّة. ومن هؤلاء **غوندي سلفو** و**هوغو سانتا ليسنسيس** و**بلاتو تيبرتينوس** و**روبيرتو كاتينانسيس**.

وقد ظهر في الأندلس عدد من العلماء والشعراء اليهود الذين كتبوا وألّفوا بلغة العرب، أو بالعبرية في بعض الأحوال، غير أنَّ ثقافة يهود إسبانيا، كما يرى المستشرق **بالنثيا** " قد نبعت من موارد الثقافة الإسلاميَّة بصورةٍ مباشرةٍ"[3]. وأشهر هؤلاء المفكِّرين **موسى بن ميمون القرطبي**[**] الذي نحا منحى مفكري الإسلام في التوفيق بين الفلسفة والدين[4]. غير أنَّ كلَّ جهود اليهود انصرفت بعد ذلك إلى الترجمة، إلى اللاتينية في أغلب الأحيان، وكان أكثر مترجميهم يعيشون في مقاطعتي كاتالونيا الإسبانيَّة وبروفانس الفرنسيَّة، بالإضافة إلى كثرتهم

---

[1]- السويسي، محمد، العلوم العربية بالأندلس ونقلها إلى أوروبا، ص11 .

[2]- المرجع نفسه، ص 12.

[*]- جيرار الكريموني (508- 583هـ/1114- 1187م)، راهب بندكتي إيطالي الأصل، قام بتنقيح ترجمات قسطنطين الإفريقي في مجال الطب، وترجم كتاب القانون لابن سينا، وكتاب التصريف لمن عجز عن التأليف للزهراوي، ترجم بعض الكتب في علم النجوم، ... انظر: العقيقي، المستشرقون، 125/1.

[3]- بالنثيا، أنخل، تاريخ الفكر الأندلسي، تر: حسين مؤنس، مكتبة دار النهضة المصرية . القاهرة، ط1، 1955م، ص 488.

[**]- موسى بن ميمون القرطبي: أَبُو عَمْرَان مُوسَى بْن مَيْمُون بْن عُبَيْد ٱللّٰه 1135- 1204، المشهور في الغرب باسم ميمونيديس، واشتهر عند العرب بلقب الرئيس موسى كان فيلسوفاً يهودياً سفاردياً وأصبح من أكثر علماء التوراة اجتهاداً ونفوذاً في العصور الوسطى .في زمنه، كان كذلك عالم فلك وطبيباً بارزاً. وُلد في قرطبة ببلاد الأندلس في القرن الثاني عشر الميلادي، ومن هناك انتقلت عائلته سنة 1159 إلى مدينة فاس المغربية حيث درس بجامعة القرويين، ثم انتقلت سنة 1165 إلى فلسطين، واستقر في مصر آخر الأمر، وهناك عاش حتى وفاته. عمل في مصر نقيباً للطائفة اليهودية، وطبيباً لبلاط الوزير الفاضل أو السلطان صلاح الدين الأيوبي وكذلك استطبّه ولده الملك الأفضل علي .كان أوحد زمانه في صناعة الطب ومتفنناً في العلوم .يوجد معبد يحمل اسمه في العباسية بالقاهرة. انظر: أماري، ميخائيل، تاريخ مسلمي صقلية، 676/1.

[4]- المرجع نفسه، ص 502.

في طليطلة وسائر مدن الأندلس الكبرى[1]. وهؤلاء يعيدون إلى الأذهان على نحو ما جماعة السريان الذين اهتموا بالترجمة في المشرق إبان العهد العباسي، وأشهرهم **إبراهيم برحيّا**[*] اليهودي الفرنسي الذي أقام في مونبلييه ونقل فيها سنة 1270 كتاب الحساب والجبر لمحمد الحصار، الذي يُعدُّ تلميذاً لابن البناء المراكشي صاحب كتاب تلخيص أعمال الحساب، و**ابن شلومون** و**إبراهام بن صموئيل بن حسداي** و**ليفي بن غرسون** و**موسى الأربوني**[2]. واستمرَّت الترجمة حتىَّ القرن الخامس عشر، وصلت من خلاله إلى سائر الحواضر الأوربيَّة في فرنسا وإيطاليا وألمانيا، وكان من أبرز المترجمين في هذه المرحلة المتأخرة علماء في البندقيَّة وبيزا مثل: **ليونارد فيبوناتشي** و**لوقا دو بورغو** من مقاطعة توسكانا[3].

ويمكن القول في ضوء ما تقدَّم في مجال الترجمة ولاسيما عن العربيَّة، إنَّ الأندلس وما جاورها من البلدان شهدت حركة ترجمةٍ ازدهرت ازدهاراً لم تشهد مثله بلادٌ في القرون الوسطى، وكانت بذلك رافداً كبيراً لنظيرتها في المشرق العربي إبَّان العصر العباسي، ثمَّ في أعقاب الحروب الصليبيَّة. وذلك كلُّه ساهم إلى حدٍّ بعيدٍّ في بعث النهضة العلميَّة في أوربا وإغناء الحضارة الإنسانيَّة. وهو ما يجعل الترجمة إضافةً نوعيةً، وليست استلاباً وذوباناً في ثقافة الآخر، فهي إضافةٌ وتلاقحٌ وحوارٌ ثقافيٌّ وحضاريٌّ، "إضافةٌ إلى أنَّ الحضارات التي كان لها حضورٌ فعليٌّ في إثراء التراث الإنساني لم تغتن من تلقاء ذاتها؛ بل من قدرتها على استيعاب عناصر ثقافيَّةً أجنبيَّةً، وإدماجها في تركيبها وتحويلها إلى فعلٍ ثقافيٍّ مغايرٍ، دون أن تتنازل عن مبادئها الثابتة، فداخل الحضارة الإسلاميَّة نجد بصمات الثقافات اليونانيَّة والفارسيَّة والهنديَّة...، وداخل الثقافات الغربيَّة هناك حضورٌ قويٌّ

---

[1]- الجراري، عباس، أثر الأندلس على أوربا، ص19.

[*]- إبراهيم بَرحِيَّا هاناسي1070 - 1136، كان عالم رياضيات يهودي وفلكي وفيلسوفي، المعروف باسم سافاسوردا أو إبراهيم جوديوس .ولد في برشلونة ويعتقد العلماء بأنه سافر إلى أربونة بفرنسا حيث يعتقدون أنه توفي هناك. يعد عمله الأكثر تأثيرا هو أطروحته على القياس والحساب، وهي تتحدث عن الجبر الإسلامي والهندسة العملية، ترجمت في عام 1145 إلى اللاتينية من قِبل أفلاطون التيفولي. وذكر أنه يحتوي على الحل الكامل للمعادلة التربيعية س^2 أس + ب =0، المعروفة في أوروبا، وأثرت في عمل ليوناردو فيبوناتشي. كتب عدة أعمال أخرى في الرياضيات وعلم الفلك والفلسفة اليهودية. انظر: موسوعة ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org، بتاريخ: 2020/01/10م، الساعة: 14:24.

[2]- الجراري، عباس، أثر الأندلس على أوربا، ص19.

[3]- المرجع نفسه، ص19.

للثقافة العربيَّة الإسلاميَّة"[1].

ولعلَّ أهم أثرٍ أدبيٍّ يكشف أصالة تأثير الأدب العربي في الآداب الأوربيَّة هو "ألف ليلةٍ وليلةٍ"[*]، والتي لم تنتقل إلى الثقافة الغربيَّة إلاَّ مع نشاط حركة الترجمة في أواخر القرن الثامن عشر، والتي أصبحت بعد ترجمتها رائعةً عالميَّةً، فرضت نفسها على المبدعين والكُتاب قبل القراء، خاصةً في الأدبين البريطاني والفرنسي، فكانت مصدر وحيٍ وإلهامٍ لكثيرٍ من الأدباء سواء من الروائيين أو الشعراء أمثال: ماركيز وشكسبير وجيفري وبوكاشيو وغوته وغيرهم.

---

[1]- عمراني، مصطفى، الترجمة بين المثاقفة والعولمة، نقلا عن موقع: http://www.sora.co.il/article.php!id=25474، بتاريخ: 10/06/ 2020، الساعة: 20:35.

[*]- تُعرِّف المصادر الغربية كتاب "ألف ليلة وليلة"، التي اشتهرت في اللغة الإنجليزيَّة بعنوان "الليالي العربيَّة" (Arabian Nights) بأنَّها عملٌ أدبيٌّ خياليٌّ، يحتوي مزيجاً من القصص الشعبيَّة العربيَّة والفارسيَّة والهنديَّة، وهي إلى اليوم من بين الأعمال الأدبيَّة التي لا تحمل اسم مؤلفها؛ لأنَّها نُقلت من موطنٍ إلى موطنٍ آخر، ومن ثقافةٍ إلى أخرى بشكلها السردي، الذي له طابعٌ تراثيٌّ شعبيٌّ أكثر من كونه عملاً أدبيًّا منسَّقاً بشكله الحديث. انظر: النشار، جمال، تأثير الأدب العربي على الأدب الغربي، نقلا عن موقع: https://www.al-binaa.com/archives/260209، بتاريخ: 2020/01/04، الساعة: 8:53. من أوائل الإشارات التي وردت في التراث العربي عن ألف ليلة وليلة ما ذكره محمد بن إسحاق النديم في كتاب "الفهرست"، الذي أتمّه ما بين 935 و959 ميلادياً، وتحديداً في مُستهلّ المقالة الثامنة من الباب الثامن، يقول فيها: "أول من صنّف الخرافات وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن وحمل بعد ذلك على ألسنة الحيوان، الفرس الأول، ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتّسع في أيام الملوك الساسانية، ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء البلغاء فهذّبوه ونمّقوه وصنّفوا في معناه ما يشبهه. فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب "هزار أفسان"، ومعناه ألف خرافة. وفي هذا الكتاب دون المئتي سمر، لأن كل سمر كان يحدّث به في ليالٍ عدة، وهي من أظرف الحكايات التي وضعها الفرس في غابر الدهر". انظر: ابن النديم، الفهرست، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، ص423. و هذه الفقرة تصرح بـ"فارسية" أصل ألف ليلة وليلة، ولكن هناك فقرة أخرى في الكتاب نفسه ذكرها ابن النديم قد تقدم طرحاً آخر، إذ يقول: "ابتدأ أبو عبدالله محمد بن عبدوس الجهشياري، صاحب كتاب الوزراء، بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء فيه قائم بذاته، لا يعلق بغيره، وأحضر المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما يحلو لنفسه، وكان فاضلاً، فاجتمع له من ذلك 480 ليلة.. ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تتمة ألف سمر". انظر: ابن النديم، الفهرست، ص424. وبينما يرى البعض أنَّ كتاب "ألف خرافة" الفارسي الأصل يختلف عن الكتاب العربي الذي لم يُتم الجهشياري كتابته، يقول الباحث حمزة الأعرجي في كتابه تاريخ ألف ليلة وليلة: "إن أغلب الدارسين يتفقون على أن حكايات ألف ليلة وليلة كتبت في العصر العباسي- خاصة أن هارون الرشيد ذُكر في أكثر من موضع بألف ليلة وليلة- وانطلقت من بغداد نحو الشام، لتكتمل رحلتها في مصر، وأضيفت إليها الكثير من الحكايات المستوحاة من حوادث التاريخ التي مرّت على الأقطار العربية بعد انهيار الدولة العباسية". انظر: الأعرجي، حمزة حسان، تاريخ ألف ليلة وليلة، دار الوراق للنشر، ط1، 2011م، ص... ولم تنتقل إلى الثقافة الغربية إلا مع نشاط حركة الترجمة في أواخر القرن الثامن عشر، شأنها شأن العديد من الأعمال المكتوبة من العالم العربي، وتحديداً مصر والعراق.

تُعدُّ أوَّل نسخةٍ مترجمةٍ عرفها المجتمع الغربي، ما ترجمه المستشرق الفرنسي **أنطوان غالان**[*] (Antoine Galland) ما بين عامي 1704 و1717[1]، التي انتقدها الأديب الأرجنتيني **جورج لويس بورجيس** بقوله: إنَّ ترجمة غالان هي أسوأ الترجمات جميعاً، وأقلّها أمانةً، وأشدَّها ضعفاً، لكنَّها تمتاز بأنَّها محبَّبةٌ للقراءة، تبهر القارئ، وتثير فضوله، ومن ثمَّ كانت أكثر رواجاً"[2]. تليها ترجمة **دانيس شافيس**[**] عام 1788م، ثم ترجمة **ماردروس** Mardrus، التي لم تسلم من الحشو والإضافات في بعض الحكايات، ممَّا حدا بـ **بيرتون** إلى ان يتهكم على **ماردروس** بقوله: "إنَّه ترجم مخطوطةً خفيةً ألَّفها هو بنفسه"[3]. وفي سنة 1969م صدرت ترجمة **رينيه خوام**، وهو مستشرق فرنسي وأحد خبراء الأدب العربي[4].

ثُمَّ تبعت الترجمات الفرنسيَّة ثلاث ترجماتٍ إنجليزيَّةٍ مهمَّةٍ هي: ترجمة **إدوار وليام لين**[***] (Edward William Lane) بين عامي 1938-1840، بعنوان "ألف ليلة وليلة"، ترجمت عن العبيَّة وكانت محملة بالملاحظات والهوامش، ثم تبعتها ترجمة **جون باين**[****] (John Bayne)، بعنوان "ألف ليلة وليلة" وقد ترجمت نثراً وشعراً، طبعت في نيويورك عام 1884م، وأخيراً ترجمة **ريتشارد**

---

[*]- أنطوان غالان Antoine Galland (1646- 1715م) مستشرق فرنسي، يشتهر بترجمته لكتاب" ألف ليلة وليلة"، ظهرت في اثني عشر مجلداً من 1704 إلى 1717، لكن قيل إنَّه أضاف بعض القصص التي لم تكن في النصوص الأصليَّة. ترجم أيضًا "حكاياتٍ وخرافاتٍ هنديَّةٍ لبيدبا وللقمان" . استناداً إلى ترجمةٍ تركيَّةٍ، 1724، في مجلدين. انظر مجموعة من الباحثين، الموسوعة العربية الميسرة، المكتبة العصرية صيدا، بيروت (لبنان)، ط1، 2010م. ص2320.

[1]- روزنتال: فرانز، مقال (الأدب)، ضمن كتاب: تراث الإسلام، القسم الثاني (تصنيف شاخت وبوزورث)، تر: حسين مؤنس، إحسان صدقي العمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1978م، ص184.

[2]- جال، ميشال، سر ألف ليلة وليلة، عرض وتقديم، نعيم عطية، مجلة الفيصل، ع31، محرم، 1400هـ، ديسمبر، 1979م، الرياض (السعودية)، ص86.

[**]- دانيس شافيس: كاهن سوري استقدمه البارون ده بروتاي من روما إلى باريس، وإليه يعود الفضل بالعثور على إحدى المخطوطات المدرجة فيها (قصة علاء الدين) في ألف ليلة وليلة. انظر: ساعي، بسام، الحكاية الشعبية العربية، مجلة الفيصل، ع24، الرياض(السعودية)، ص111.

[3]- جال، ميشال، سر ألف ليلة وليلة، ص86.

[4]- المرجع نفسه، ص87.

[***]- إدوارد ويليام لاين Edward William Lane (1216- 1293هـ/1801- 1876م)، مستشرق إنجليزي، اشتهر خصوصاً بمعجمه الكبير للغة العربية، وترجته "ألف ليلة وليلة"، أقام مدة طويلة بالقاهرة. انظر: الموسوعة العربية الميسرة، ص2848.

[****]- جون باين John Bayne، شاعر بريطاني، من مترجمي "ألف ليلة وليلة".

بيرتون(*) (Richard Burton)، التي ظهرت في العام 1885[1].

وتوجد نسخٌ أخرى ترجمت بعد ذلك عبر السنوات الماضيَّة إلى الألمانيَّة، فكان **فون هامر** Von Hammer أوَّل من نقل شيئاً من ألف ليلةٍ وليلةٍ إلى ألمانيا؛ حيث ترجم قصصاً من القاهرة واسطنبول لم تكن موجودةً في ترجمة **غالان**، ثمَّ تأتي ترجمة ويل Weil بين سنتي 1837 و1841م[2]. وفي أواخر سنة 1896م ظهرت ترجمة هاننج Ganning، ثمَّ ظهرت ترجمة **جريفه** Greve، وقد كانت النَّواة لأحدث الترجمات الألمانيَّة، ثم أصدر المستشرق ليتمان ترجمةً جديدة وضع لها عنوان: "ترجمة ألمانية، كاملة لأول مرة عن الأصل العربي طبعة كلكتا سنة 1829م"[3].

ووُجدت ترجماتٌ روسيَّةٌ منها: ترجمة **كريمسكي** Krymsky سنة 1904م، وترجمة **تولستوي**، وترجمة **ساليه** Salier، نشرها المستعرب **كراتشكوفسكي**، صدرت تباعاً بين سنوات 1929 و1938م، وقد اشتهرت في الأوساط العلميَّة باسم "الطبقة الأكاديميَّة"[4].

وأمَّا الترجمات الرومانيَّة، فتعود أوَّل مخطوطة إلى عام 1979م، منقولةٌ عن الأصل اليوناني، ولكنَّ **روفائيل** رئيس رهبان دير "هو ريزو" الروماني، قام بأول ترجمةٍ كاملةٍ للأصل اليوناني في عام 1783م (المخطوطة رقم 2587 في مكتبة أكاديمية جمهورية رومانيا الاشتراكية)، وترجمة **غيراسيم غورجان** عام 1835-1838م، تحت عنوان: "حليمة أو قصص ميثولوجية عربية"، وترجمة **يوان باراك** عام 1836-1840م، وتحمل عنوان "ألف ليلة وليلة"، وهي أول ترجمة رومانية تحمل عنوان الأصل العربي، وترجمة **إيميل غارليانو** سنة 1908-1909م، أعاد فيها ترجمة باراك وهذَّبها، وترجمة **ليفيو ريبريانو** عام

(*)- ريتشارد فرانسيس برتون Richard Francis Burton (1821- 1890م)، مستكشف ومستشرق وعسكري ومترجم إنجليزي، اشتهر من خلال ترجمته لحكايات ألف ليلة وليلة. طرد من جامعة أكسفورد عام 1842، فانتقل إلى الهند بصفة ملازم أول في الجيش، وهناك أخذ مظهر المسلمين وقام بكتابة تقارير عن السوق والتجار، ثم انتقل إلى بلاد العرب وهناك استخدم نفس المظهر الإسلامي وكان ثاني شخص غير مسلم يحج المدينة ومكة في عام 1855، تذكر المصادر أنَّ الشخص الأول هو فارتيما في عام 1503. انظر: إبراهيم، عبد العزيز، روايات غربية عن رحلات في شبه الجزيرة العربية، دار الساقي، ط1، 1880م، 21/2.

(1)- انظر: سلوم، داود، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ص154.

(2)- القلماوي، سهير، ألف ليلة وليلة (دراسة)، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1976، ص20.

(3)- المرجع نفسه، ص20.

(4)- العقيقي، نجيب، المستشرقون، 922/2.

1922م، انطلاقاً من ترجمة هاننغ الألمانيَّة ومقارنتها بسيمذرس الإنجليزيَّة[1].

وأمَّا الترجمات التشيكوسلوفاكية ففي عام 1795م نشر **فلاسوف مائي** في براغ كتاباً منقولاً عن ترجمة غالان، تلتها طبعات أخرى خلال الأعوام 1859-1862م، اعتمدت كلها على ترجمة غالان. تلتها ترجمة جوزيف مركوس عام 1905م المطبوعة في بيروت، وترجمة كارل شافرج عام 1914م، وترجمة ماري تاورونا عام 1924م، وترجمة تاور عام 1927م[2].

وأمَّا الترجمات البولونية فقد صدرت الترجمة الأولى في القرن الثامن عشر عام 1774م، بعنوان: "المغامرات العربية أو ألف ليلة وليلة"، والترجمة لثانية كانت في عام 1959م، عن المكتبة الوطنية، والترجمة الثالثة في عام 1966م، وفي عام 1977م، صدرت الطبعة الرابعة[3]. وقد توالت الترجمات بعد ذلك ممَّا لا يسع المجال لذكره في هذا المقام.

والأثر الذي أحدثه هذا العمل الأدبي الثقافي في عوالم الأدب الغربي، يظهر جليَّاً في أعمال كلٍّ من: الكاتب الكولومبي **غابرييل غارسيا ماركيز**[*] (Gabriel García Márquez)، المعروف بـ "عبقري الواقعيَّة السحريَّة"، الذي يصرح في مذكراته "عشت لأروي" بقوله: "تعلمت من ألف ليلة وليلة ما لن أنساه أبداً، بأنَّه يجب أن نقرأ فقط الكتب التي تجبرنا على أن نعيد قراءتها". وأضاف ماركيز: "إنَّ ألف ليلة وليلة هو ما صنع مني أديباً، بعد أن سحرتني الحكايات داخله، وأكثر ما شغفت به هو دور الراوي" [4].

ويظهر تأثير ألف ليلةٍ وليلةٍ في قصائد الأمثال الفرنسيَّة، منها قصائد **فلوريون** التي كتبها في القرن

---

[1]- انظر: دوبريشان، نيقولا، دخول وانتشار حكايات ألف ليلة وليلة في التراث الثقافي الروماني، مجلة التراث الشعبي، بغداد، ع2، السنة الثامنة 1977م، ص80.

[2]- السامرائي، عبد الجبار، أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوربية، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، ط1، 1982م، ص138.

[3]- المرجع نفسه، ص139.

[*]- غابرييل غارسيا ماركيز، (Gabriel García Márquez) روائي وصحفي وناشر وناشط سياسي كولومبي، ولد في أراكاتاكا، ماجدالينا في كولومبيا في 6 مارس1927، من أشهر كُتَّاب الواقعية العجائبية، فيما يعد عمله مئة عام من العزلة الأكثر تمثيلًا لهذا النوع الأدبي، أبرز اعماله الأخرى:" ليس للكولونيل من يكاتبه"، "خريف البطريرك"، "الحب في زمن الكوليرا". وأيضًا هو مؤلف للكثير من القصص القصيرة، حصل غارسيا على جائزة نوبل للآداب عام1982. توفي بالمكسيك يوم 17 أبريل 2014 عن عمر ناهز 87 عامًا. انظر: الحسن، عيسى، أعظم شخصيات التاريخ، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م، ص136.

[4]- ماركيز، غابرييل غارسيا، عشت لأروي، تر: صالح علماني، دار المدى للنشر والطباعة، سورية، ط1، 2005م، ص395.

الثامن عشر، ويُذكر أنَّ بعضها يعود إلى مصادر شرقيةٍ تبلور اللون المحلي الشرقي، وأنَّ **فلوريون** قد اطلع على ترجمة غالان، فقد نشر قصائده سنة 1792م، أي بعد ما يزيد عن ستين سنة من ظهور ترجمة غالان، ويُذكر أنَّ مَنْ يكتب قصائد مثل: "الخليفة"، و"الدرويش والرزاغ والفقمة"، لا بدَّ أن يكون قد قرأ ألف ليلةٍ وليلةٍ وتأثَّر بها. وقصيدته "الأعمى والمقعد" تتقاطع مع حكاية "وردخان بن الملك جليعاد"[1].

وأمَّا أعمال الكُتَّاب الإنجليز، فيُذَكر أنَّ الكاتب العالمي **وليم شكسبير**[*]، تأثَّر في أعماله بألف ليلةٍ وليلةٍ، ففي رواية "العاصفة" التي كتبها وقصة "جزيرة الكنز" تشابهٌ واضحٌ، فكلتا القصتين تتحدَّث عن حاكمٍ لجزيرةٍ تأتمر بأمره الشياطين والجن، وتمتلئ كلتاهما بالسحر والشعوذة. وعلى الرغم من وفاة شكسبير العام 1616، إلاَّ أنَّ الأدب الأوربي عرف حكايات ألف ليلةٍ وليلةٍ في منتصف القرن الرابع عشر في كتابات "**جيوفاني سيركامبي**"[**] (1347-1424) وكذلك في حكاية "استولفو وجيوكوندو" التي كتبت في أوائل القرن السادس عشر من ضمن ثمانية وعشرين حكايةً من حكايات "أورلاندو فوريوسو" بحسب ما يقول الدكتور أحمد نظمي، الأستاذ المساعد بقسم الدراسات العربية والإسلامية بجامعة وارسو في بولاندا. وأيضاً الشاعر الإنجليزي **جيفري تشوسر**[***] (Chaucer Geoffrey)، فقد استوحي منها عمله المعروف بـ "حكايات كانتربري" الذي توفي قبل أن ينهيه.

أمَّا الأدب الألماني فيذكر **شوفان** "أنَّ ألف ليلةٍ وليلةٍ تركت أثرها على كل من فيلند، بورغر، كلينغو،

---

[1]- انظر: سعد، فاروق، من وحي ألف ليلة وليلة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ط1، 1962م، ص96.

[*]- وِلْيَمْ شكسبير(William Shakespeare) (1564- 1616م)، شاعر وكاتب مسرحي وممثل إنجليزي بارز في الأدب الإنجليزي خاصة، والأدب العالمي عامة. سُمي بشاعر الوطنية وشاعر آفون الملحمي. تتكون أعماله من 39 مسرحية و158، وقد تُرجمت مسرحياته وأعماله إلى كل اللغات الحية، وتم تأديتها أكثر من مؤلفات أي كاتب مسرحي آخر. انظر: راسكو، برتون، عمالقة الأدب الغربي، تر: دريني خشبة، أحمد قاسم جودة، عالم الأدب للترجمة والنشر، القاهرة (مصر)، ط1، 2017م، ص385، 410.

[**]- جيوفاني سيركامبي (1424 -1348) كاتب إيطالي من لوكا الذي كتب تاريخ مدينته.

[***]- جيفري تشوسر(Geoffrey Chaucer) عاش في القرن 14 ما بين أعوام 1343 1400 -شاعر إنجليزي يُعدّ أبرز الشعراء الإنجليز في العصور الوسطى، قبل عهد شكسبير، وأكبر الشعراء الهزليين في تاريخ الأدب الإنجليزي. لقب بأب الشعر الإنجليزي. عمل في خدمة الدولة، وعُهد إليه في أداء بعض المهام الدبلوماسية، في الفلاندر وفرنسا وإيطاليا وقد مكّنته رحلاته هذه من الاطلاع على الأدبين، الفرنسي والإيطالي. من أشهر آثاره حكايات كانتربري وقد شرع في وضعها حوالي عام 1386 ولم يقدّر له أن يُتمّها. وهي تتميز بالظرافة والواقعية، وبنزعة إنسانية متّقدة. ومن بين أعماله الأخرى المعروفة: "كتاب الدوقة" (عام 1369)، و"ترويلس وكريسيد" عام 1385. انظر: راسكو، برتون، عمالقة الأدب الغربي، ص366.

هوفمان، روكرت، أيرمان، هاوف، بلاتن، عليبار تسكاميسو[1]، فكان الشاعر **كريستوف ماري فيلند** من أوائل من تأثروا بالشرق بصفةٍ عامةً، وبألف ليلةٍ وليلةٍ بصفةٍ خاصةً، التي استمد منها مادَّة قصائده القصصيَّة الكبرى، حيث نظم في 1776م قصيدة "حكاية الشتاء"، وذكر صراحةً أنَّها عن حكايةٍ من حكايات ألف ليلةٍ وليلةٍ. ونستطيع أن نلمس تأثراً مباشراً بأجواء ألف ليلةٍ وليلةٍ، في قصائد "ضوء القمر"، "وداع غانية غربية"، "الجن"، لهيجو[2]. يضاف إلى هؤلاء كلِّهم الشاعر والأديب العالمي **غوته**[*] Goethe، الذي يعترف في التعليقات بأثر الشرق في لغات الغرب، فيقول: "في الوقت الذي فيه تثرى لغتنا بالكثير ممَّا استعرناه من الشرق، فإنَّه من المناسب من ناحيتنا أن نسعى لتوجيه الانتباه إلى عالم وصلتنا منه منذ آلاف السنين أشياء كثيرة وعظيمة وجميلة وخيِّرة، ونأمل كل يومٍ أن نظفر منه بالمزيد"[3]. فقد كان لكتاب "ألف ليلة وليلة" أثر عظيم في إبداعاته، فلقد تأثر بالأفكار والأشعار التي احتوتها ألف ليلة وليلة، ويظهر التأثير فيما يأتي:

1- مسرحية "مزاج العاشق" بطل هذه المسرحية أمينة، ويستعيد هذا الاسم من حكاية أمينة في "ألف ليلة وليلة"، وتدور أحداث متشابهة.

2- رواية "قرابة الاختيار": مستوحاة من حكاية "أبي الحسن وشمس النهار" في "ألف ليلة وليلة"، وتعالج قضايا زواج الطبقة البرجوازية في ألمانيا.

3- تأثر جوته بحكاية "الأمير حبيب ودرة الكواز" في تصديره للحب والمثل العليا، والتضحية في الجزء الثاني من مسرحية "فاوست ".

4-في قصيدته "حفار الكنز"يظهر تأثره بحكاية "علي بابا والأربعين حرامي".

---

[1]- غوتة، ألف ليلة وليلة، ص5.

[2]- سعد، فاروق، من وحي ألف ليلة وليلة، ص98.

[*]- يوهان فولفغانغ فون غوته (Johann Wolfgang von Goethe)1832 -1749 ، هو أحد أشهر أدباء ألمانيا المتميزين، اهتم بالثقافة والأدب الشرقيين، تنوعت مؤلفاته بين الرواية والقصيدة والمسرحية نذكر منها: آلام الشاب فرتر، ومن المسرحيات نذكر نزوة عاشق، المتواطئون، جوتس فون برليخنجن ذو اليد الحديدية، ومن قصائده بروميتيوس، فاوست "ملحمة شعرية من جزأين"، المرثيات الرومانية، وسيرة ذاتية بعنوان من حياتي..الشعر والحقيقة. كما قدم واحدة من أروع أعماله وهي: "الديوان الغربي والشرقي" والذي ظهر فيه تأثره بالفكر العربي والإسلامي والفارسي. انظر: راسكو، برتون، عمالقة الأدب الغربي، ص482.

[3]- غوته، يوهان، الديوان الشرقي (باب تعليقات وأبحاث تعين على فهم الديوان الشرقي)، تر: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، ص373.

أمَّا الكُتَّاب الأمريكيُّون، منهم **واشنطون يرفنك**(*)، فيبدو تأثره واضحاً بكتاب ألف ليلةٍ وليلةٍ في كتابه "الحمراء 1832"، ففي قصة "الأمير أحمد الكامل أو الحج إلى معبد الحب"، في الكتاب ذاته، نلمح توظيف البساط السحري المألوف في ألف ليلةٍ وليلةٍ، وفي قصصٍ أخرى من الكتاب يظهر الحصان السحري أيضاً. أمَّا **إدغارد آلان بو**(**)، فقد أفاد من خطَّة الكتاب نفسه في كتابه "ألف قصَّةٍ وقصتان". أمَّا **مارك توين**(***) في كتابه (هاكل بيري فن)، فهو يصف الملك هنري الثامن بأنَّه يشبه الملك شهريار زوج شهرزاد، ونهمه وقسوته إزاء المرأة(1).

أمَّا في إيطاليا فقد عُدَّت ألف ليلةٍ وليلةٍ مصدر إلهام الروائي **جيوفاني بوكاتشو** (Giovanni Boccaccio)(****)، فمن خلالها أبدع أروع أعماله الأدبيَّة "الديكاميرون" و"الليالي العشر". ويذهب المستشرق **لويجي رينالدي** عام 1920م، إلى أنَّ قصة "أورلاندو فوريوزو"، للشاعر الإيطالي **لودفيك**

(*)- واشنطن إيرفينغ (Washington Irving) (18591783 -) مؤلف وكاتب مقالات وكاتب سير ومؤرخ ودبلوماسي أمريكي، برز في النصف الأول من القرن التاسع عشر، كان أول ظهور أدبي له في عام 1802، من أشهر قصصه القصيرة "ريب فان وينكل"(1819)، و"أسطورة سليبي هولو"(1820) ، اللتين نُشرتا في كتابه" دفاتر جيفري كرايون" نال شهرة واسعة بعد أصداره في 1815م. من مؤلفاته التاريخية سير جورج واشنطن وأوليفر غولدسميث والنبي محمد. عالج عدة فترات من القرن 15 في إسبانيا التي تتناول مواضيع مثل كريستوفر كولومبس والأندلس وقصر الحمراء وسقوط غرناطة. عمل إيرفينغ سفيرًا للولايات المتحدة الأمريكية في إسبانيا بين عامي 1842 و1846. انظر: واشنطن، إرفينغ، أسطورة سليبي هولو، تر: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص5.

(**)- إدغار آلان بو(Edgar Allan Poe) (1809– 1849)، ناقد أدبي أمريكي مؤلف، وشاعر، ومحرر، ويعتبر جزءاً من الحركة الرومانسية الأمريكية. اشتهرت حكاياته بالأسرار وأنها مروعة، كان بو واحداً من أقدم الممارسين الأمريكيين لفن القصة القصيرة، ويعتبر عموما مخترع نوع خيال التحري. وله الفضل في المساهمة في هذا النوع من الخيال العلمي الناشئ. حلم داخل حلم (1827)، تيمورلنك (1827) برميل أمونتيلادو(1846) ، انهيار منزل أشر (قصة قصيرة(1839) ، برميل أمونتيلادو (1846)، انهيار منزل أشر (قصة قصيرة) (1839)، الليلة الألف واثنين لشهرزاد (1850)، قصة من القدس(1850) . انظر: راسكو، برتون، عمالقة الأدب الغربي، ص584.

(***)- مارك توين (Mark Twain) واسمه الحقيقي «صمويل لانغهورن كليمنس(Samuel Langhorne Clemens) (1835- 1910م). كاتب أمريكي ساخر كتب الشعر والقصص القصيرة والمقالات والمحتوى غير الخيالي. اشتُهر برواياته: مغامرات توم سوير (1876)، وتكملتها مغامرات هكلبيري فين (1884) التي وُصِفَت بأنَّها الرواية الأمريكية العظيمة. ووُصِفَ بعد وفاته بأنَّه أعظم الساخرين الأمريكيين في عصره. انظر: راسكو، برتون، عمالقة الأدب الغربي، ص616.

(1)- انظر: سلوم، داود، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ص158.

(****)- جيوفاني بوكاتشو(Giovanni Boccaccio) 1375 -1313 ، كان مؤلفاً وشاعراً إيطالياً، وصديقا وتلميذا ومراسلا للكاتب بترارك، كان شخصية هامة في إنسانية النهضة، ومؤلف عدد من الأعمال البارزة منها: ديكاميرون، عن نساء شهيرات. انظر: راسكو، برتون، عمالقة الأدب الغربي، ص241.

أريوستو ماخوذةٌ كلُّها من كتاب ألف ليلةٍ وليلةٍ، وأنَّك لتجد فيها الأسلوب واحداً والمغزى واحداً، بينما الكثيرون يرون أنَّ العرب هم الذين عرَّبوا كتاب " أورلاندو فوريوزو "، ولكن هذا محض افتراء. وتكلَّم في هذه النقطة المؤرخ **أماري**، فقال: "إنَّ سرقةً وقعت لكتاب ألف ليلة وليلة، ذلك أنَّ قصص (أريوستو)، و(حوادث استولوفوا)، و(جوكوندا)، كلها مقلدة من أولها إلى آخرها أو بالأحرى منقولةٌ من قصص ألف ليلة وليلة، ما عدا تغيير بسيط في بعض الأسماء وفي بعض الظروف القليلة الأهمية"[1].

ممَّا تقدَّم، يتَّضح أنَّ تلك الكتابات أسهمت في إذكاء الحوار الأدبي الحضاري، فكان من شأنها أن كشفت عن العلاقات المشتركة بين الشعوب، وعن مواطن التلاقي، واستلهام المنجزات الفكريَّة واستقراء مدى فاعليَّة هذه المنجزات لدى الأنا، ومن ثمَّ الكشف عن مدى مساهمة كل أمَّةٍ في الركب الحضاري العالمي. فالترجمة كانت ولا تزال خطابًا تواصليًّا، فهي رافدةٌ من روافد البناء الحضاريِّ، اتَّكأت عليه الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة في عهود مبكرةٍ؛ حيث أكَّدت الدراسات العربيَّة رفض الثقافة العربيَّة الإسلاميَّة كل معاني الانغلاق والانعزال، وإقبالها في مختلف العصور، على بناء الجسور والقنوات لمعرفة منجز الآخر والاعتراف بهُوَّيته، والإفادة منه؛ بل وحمايته والدفاع عنه أيضًا. وفي المقابل يظهر حجم البناء المعرفيِّ العربيِّ الذي استمدَّته أوربا من الحضارة العربيَّة لبناء نهضتها بعد عصور السقوط والظلام ذو دلالةٍ واضحةٍ على حتميَّة التبادل والتواصل والأخذ والعطاء بين الحضارات الإنسانيَّة، وهو ماثلٌ تاريخيًّا في شواهد كثيرةً، سواء أكان ذلك في شكل أفكارٍ وقيمٍ وموضوعات، أو منجزاتٍ علميَّةٍ وإبداعات.

[1]- السامرائي، عبد الجبار، أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوربية، ص75.

ثالثا: حوار النصوص الحضارية في الأدب العربي

1/مثاقفة الأنا الشعرية التراثية للآخر

التراث العربي القديم جاء محمَّلاً بمكوّناتٍ أصيلةٍ، ساهمت في تشكيل رؤيةٍ لفهم علاقة الأنا العربيَّة بالأخرويَّة، عبَّرت سياقاتها عن تحوُّلات هذه الأنا في إطار منظومةٍ من العلاقات المتشابكة والمعقدة أحياناً، والمتآخيَّة أحياناً أخرى مع الآخر، ولعلَّ تحوُّلات هذه الأنا التراثيَّة، قد أسهمت إسهاماً جلياً في تكوين الوعي واللاوعي المعاصر، وفي مكونات الإنسان المبدع، فجعلت خبرته مبنية على إرهاصات الماضي، فجاءت مواقفه معتمدة على خبرات الماضي وخلفياتها التاريخية، "فيغدو مهماً مُراجعة تحولات الأنا في سياقاتها التاريخية في ملامحها البارزة، للكشف عن تحولاتها وصراعاتها وإشكالياتها المعاصرة، تلك التي صورها الشعر العربي المعاصر، انطلاقاً من قراءةٍ لبنية متكاملة تبحث في مكونات الظاهرة في إطارها البنيوي، ولن تبرز هذه البنيات المتكوّنة إلاَّ إذا اعتمدنا قراءةً مستجليةً لظواهرها وإشكالياتها الرئيسة، ومجالات تواترها الفارقة، المصورة لخلفيات الوعي واللاوعي، وتواترهما قديماً وحديثاً؛ قراءةً عميقةً فاهمةً لها ولإرهاصاتها ولمكوناتها المتصلة بإرهاصات ومكونات الآخر، بوساطة نصوص الأنا، الكاشفة عن علاقتها بالآخر"[1]، من خلال دراسة الظواهر المشتركة، وتلك الفارقة التي تجمعهما أو تفرقهما. فالأمر لا يخلو إذن من محاولة اختراقٍ للأنا وللآخر معاً المعبَّر عنهما في الأنساق التكوينية لنصوص التراث العربي، والنصوص المعاصرة، وتقصي ظواهر هذه النصوص اللافتة، تقصياً لا ينتقص من هذا التراث ولا من النصوص المعاصرة، ويقر بعظم هذا التراث سعياً وراء تكوينٍ جديدٍ لبنية وعيٍ عربيٍّ يتخطى صراعاته، ويتهيَّأ لاختراق الآخر، بغية الكشف عن مجالات التأثير والتأثر، اللقاء والانفصال، وبحثاً عن العلامات المطابقة والفارقة فيها[2].

فالتراث العربي كشف عن تحولاتٍ واسعةٍ لطبيعة الأنا ولحركتها الداخلية والخارجية، ولعلاقتها بالآخر، فهو تراث حضارةٍ راسخةٍ، يمتلك مكوناتٍ فكريةٍ فيها من الثَّراء ما يمكن أن يركن إليها القارئ العربي، ومن العمق ما يكشف عن ذاتٍ مبدعةٍ. وشئنا أم أبينا فإنَّ النص حمَّالٌ لثنائية صادرة من الأنا ومن الآخر، "فمهما شكَّلت الأنا ذاتها في النص، فإنَّ القارئ يدرك فيه الآخر، ومهما حاول الآخر تهميش الأنا

---

[1]- السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في النقد الأدبي، إشراف: جابر أحمد عصفور، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م، ص130.

[2]- المرجع نفسه، ص131.

واقصاءه، فإنَّ الأنا قائم في النص ذاته، وحتىَّ حينما ينقسم الأنا على نفسه، فإنَّ آخر جديد يبرز فيه، وأمَّا إذا توحَّد الأنا، فإنَّ آخر كان موجوداً انصهر في الأنا وتوحَّد معه"[1]. وعليه فلا يمكن أن يوجَد نصٌّ دون وجود آخر يدخل في تركيبه مع الأنا، فهما شريكان في تشكيل النص، حتىَّ وإن كتب أحدهما هذا النص الذي يشتمل على ثقافتين أو رأيين اتفقا أم اختلفا، ثقافة الأنا وثقافة الآخر.

ولكي يتواتر البحث في مجالات الأنا وما اعتراها من تحوُّلاتٍ، فإنَّنا سنبدأ البحث بعرضٍ تاريخيٍّ موجزٍ لعلاقة الأنا بالآخر الأجنبي، من خلال استقراء رؤيتها له باعتباره عالماً خارجياً عنها، سواء كانت غالبةً أو مغلوبةً، ذلك أنَّ الوعي بالآخر كان ولازال ذا جذور متَّصلةٍ، وتفاعلاتٍ حاضرةٍ سلباً أو إيجاباً. والآخر الأجنبي كان حاضراً بصورةٍ أو بأخرى في الشعر العربي القديم، وقد كانت كتب الرحلات محفلاً لفنون الأدب عامَّةً والشعر منها خاصَّةً.

1.1/ صورة الآخر في الشعر الجاهلي

كانت معيشة العرب قبل الإسلام في أغلبها حياة شظفٍ وقسوةٍ، لارتباطها بالبداوة التي تقتضي كثرة التَّرحال بحثاً عن مناطق الكلأ، أمَّا ثقافتهم فكادت تكون في الأغلب الأعم ثقافةً شفويَّةً، وشبه منحصرةٍ في الشعر، ما خلاَ بعض الأمثال السَّائرة، والحكم المتوارثة، أو بعض المأثورات من سجع الكُهَّان [2]، ورغم حياة الترحال إلاَّ أنَّنا لا نعدم استقرار أغلب القبائل العربيَّة، في بعض المدن داخل الجزيرة العربيَّة، مثل مكَّة والطائف ويثرب في الحجاز، أو صنعاء ومدن اليمن الأخرى في جنوبي الجزيرة، والبعض الآخر كان على التُّخُوم، مثل بُصرى الشام التي كان يحكمها الغساسنة الذين يدينون النصرانيَّة، وهم ملوكٌ كانوا تحت هيمنة الروم البيزنطيين، أو الحيرة التي كان يحكمها ملوك المناذرة، وكانوا تحت هيمنة الفرس، وهذه المدن شكَّلت ما كان يسمى: "المدينة الدولة"، فالمجتمع العربيُّ لم يكن منغلقاً آنذاك؛ بل انفتح على غيره من الشعوب الأخرى، وكانت التجارة سبيلهم لذلك، مع كلٍّ من الهند والصين وبلدان آسيا من ناحيةٍ، وبلاد الشام والعراق من جهةٍ أخرى[3]، حيث شكَّل الفرس والروم والأحباش والهنود "**الآخر**" الذي احتك به العربيُّ

---

[1]- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص132.

[2]- انظر: ضيف، شوقي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط11، ص420. الغذامي، عبد الله محمد، النقد الثقافي؛ قراءة في الأنساق الثقافيَّة العربيَّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010م، ص11.

[3]- العودات، حسين، الآخر في الثقافة العربيَّة من القرن السادس حتىَّ مطلع القرن العشرين، دار الساقي، بيروت، ط1، 2010، ص9.

قبل الإسلام.

يعدُّ حديث الشاعر الجاهلي عن الآخر الأجنبي جزءاً من نظرته إلى ذاته، ذلك أنَّ هذا الآخر مثَّل بكل مفارقاته موضوع إغراءٍ للأنا الجاهليَّة، ومن خلالها نستطيع إدراك مدى اتِّصال الأنا الشعرية في النص الشعري الجاهلي مع الآخر الذي استوعبته نصوصه، وسعي الأنا لتمثُّله طرفاً غيرياً له، والنهل من منجزه الحضاريّ، والإشكال الذي يُطرح في هذا المقام هو: ما مدى حضور الآخر في الشعر الجاهلي؟، وكيف استحضر الشاعر الجاهلي الآخر في شعره؟.

وقد نتج عن التلاقح الحضاريّ بين الأنا العربيَّة التراثيَّة والآخر الأجنبيّ (فارسيًّا كان أو روميًّا)، نوعٌ من إعجاب الأنا الشاعرة بحضارة الآخر، فكان أن مدحوا قصورهم، وكثرة مالهم، وقوّة سيوفهم، ومن أبرز الشعراء الذين تغنَّوا بالآخر الفارسيّ والروميّ باعتبارهما قوَّةً ماديَّةً وعسكريَّةً، نجد **الأعشى** حيث تطالعنا الصورة التي رسمها لهم في سياق الحديث عن العبرة من الموت، من خلال ذكر حادثة محاصرة "شاهبور" (حصن الضيزن)، وتحطيم جنوده جدران هذا الحصن بالفؤوس، قائلا:

أَلَـمْ تَـرَيْ الحَضْـرَ إِذْ أَهْلَـهُ بِنُعْمَـى وهَـلْ خَالِـدٌ مَـن نَعـمْ

أقـامَ بـه شـاهَبُورُ الجُنُـو د حَـولين تـضربُ فيـه القُـدمُ[1].

وقد تحدَّث **أميَّة بن أبي الصلت** عن الفرس وقوَّتهم فقال:

حتـىَّ أتـى بِبَنـي الأَحْـرار يَقْـدمُهمْ تَخـالُهم فـوق مَـتْن الأرض أجْبَـالاَ

مَـنْ مِثْـلُ كِسْـرَى شَهِنْشَـاهُ الملـوكُ لَـهُ أو مِثْـلَ وِهْـرِزَ يـوم الجَـيْش إذ صَـالاَ[2]

والمقصود بـ"بني الأحرار" هنا الفرس، حيث صوَّرهم أقوياء أشدَّاء على القتال، لا أحد ينكر قوَّتهم وشدَّة بأْسِهِم، تحسبهم لذلك جبالاً راسيةً فوق الأرض، وشهنشاه هو ملك الملوك عندهم.

وورد ذكر الفرس عند **علقمة بن عبدة** وهو يصف غمد السَّيف الفارسي، دلالةً على قوَّة السَّيف ومضائه وكثرة استعماله، فقال:

---

(1)- الأعشى، ميمون بن قيس، ديوان الأعشى، تح: محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط7، 1983م، ص43.

(2)- أمية بن أبي الصلت، ديوان أمية ابن أبي الصلت، تح: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م، ص10.

وقَــدْ أقْطَــعُ الخَــرْق المخــوفَ بِــهِ الــرَّدى بعــنس كجَفــنِ الفارِســي المســرَّدِ[1]

وقول عامر المحاربي في وصفه لقوّة ومضاء السُّيوف الروميَّة:

نُــراوح بالصَّــخر الأصــمِّ رؤوســهم إذا القلــع(*) الرومــيُّ عنهــا تتلَّمــاَ[2]

وأمَّا **طرفة بن العبد** فإنَّنا نجد في شعره مدحاً لقصور الروم، فنجد يُشبِّه في إحدى أبياته مرفقي ناقته القويَّتين بقصور الروم دلالة على عظمها وقوَّتها، فيقول:

كقنطــرة الرومــيّ أُقســم بهــا لتكتــنفنَّ حتــىَّ تُشــاد بقرمَــدِ[3]

وكان **عديُّ بن زيدٍ** قد تحدَّث عن الروم وغناهم وكثرة أموالهم التي جمعوها من الخراج وغيره، فقال:

وكــان ملــوك الــروم يجنــي إليــهمُ قنــاطيرُ مــالٍ مِــنْ خــراجٍ وزائــدِ[4]

ولم تتغنَّ الأنا العربية بقوَّة الآخر فحسب، وإنَّما تجاوزوا ذلك إلى التغني بالقيان(*)؛ حيث يقول عمرو بن الأطناية:

إنَّ فينــا القيــانُ يعــزفنَ بالــدُّفِّ لفتياتنــــا وعيْشــــاً رَضِــــياَ

يَتَبَــارِيْن فــي النَّعــيمِ ويُصِــبْنَ خــلال القــرون مســكاً ذكيــاَ

إنَّمــــا همُّهُــــنَّ أن يتجلَّــــد ن سُــمُوطاً وســبيلاً فارســياَ[5]

ونظرة الأنا الشاعرة للآخر من خلال اختلاطها به لم تقتصر على مدحه بغية التكسُّب فحسب، إنَّما طبعها الجانب الهجائيّ الساخط أيضاً لهذا الآخر، فحينما شعرت الانا بتهديد هويتها المتمثِّل في أناها الجمعيّ، هناك توحَّدت الانا في مواجهة الآخر، في أسوء لحظاتها التاريخيَّة التي شهدت الانقسام والتشتت، متدرِّعةً بالحميَّة العربيَّة، ويتجلَّى في هذا الإطار الشاعر **لقيط بن يعمر الإيادي** الذي جسَّد دور الأنا الغيورة على اللُّحمة العربيَّة؛ وبالتالي تصويره لضرورة توحُّد الأنا الجمعية، وخوفه على الهوية العربية من

---

(1)- علقمة الفحل، ديوان علقمة، دن، الجزائر، 1867م، ص34.

(2)- الضبي، المفضل، المفضليات، تح: أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط3، 1964م، 119/2.

(3)- بن العبد، طرفة، ديوان طرفة بن العبد، تح: الأعلم الشنتمري، مطبعة دار الكتاب، دمشق، 1975م، ص17.

(4)- العبادي، عديّ بن زيد، ديوان عدي بن زيد، تح: محمد جبار المجيبر، دار الجمهورية للطبع والنشر، بغداد، 1965م، ص125.

(*)- القيان: جمع قينة، وهي الفتاة التي بلغت سن الزواج ولم تتزوج.

(5)- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تح: عبد علي مهنا وسمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط3، 1995م، 3/ 164.

الاندثار على يد الآخر، وهو ما باحت به قصيدته العينيَّة التي ضمَّنها الكشف عن مخطَّطات كسرى لغزو الجزيرة العربيَّة، في علاقةٍ متداخلةٍ معبِّرةٍ عن ذلك الترابط الذي جمع الأنا الفردية مع الـ"نحن" (الجمعي)، في مواجهة "هم"، "الآخر". ولم يكن ليطَّلع على نوايا كسرى لو لم يكن كاتباً مقرباً في ديوانه، ورغم الخطر الذي كان يحدق بهذه الأنا إن هي كشفت عن أسرار تلك المخطَّطات، إلاَّ أنَّها آثرت مصلحة الأنا الجمعي (القبيلة)، حيث أرسل أبياتاً شعرية يحذر فيها قومه في قبيلة إياد، يقول فيها:

سلامٌ في الصحفيةِ من لقيطٍ لي ... مَنْ بالجزيرة مِنْ إيادِ
فإنَّ الليث كسرى قد أتاكم ... فلا يشغلكم سوق النقادِ
أتاكم منهم ستُّون ألضاً ... يزُجُّون الكتائب كالجرادِ
على حنقٍ أتَيْنَكمُ فهذا ... أوانُ هلاككم كهلاك عادِ[1]

ويقول في أبياتٍ أخرى يستنهض غيرة قومه على نسائهم من بطش كسرى:

يا قومُ لا تأمنوا إن كنتم غُيُراً ... على نِسَائِكُمْ كِسرى وما جمعاَ
هو الخَلاَءُ الذي تَبْقَى مذلَّتُه ... إنْ طَارَ طَائِرُهُمْ يَوْماً وإنْ وَقَعاَ[2]

تُحِيل هذه الأبيات إلى رُؤْيَا في فهم العالم الذي كان يعيشه الشاعر لقيط، فرسم بلوحةٍ شعريَّةٍ وعياً تجاوز الأنانية الفرديَّة، وعياً مثَّل الأنا الجمعيَّة، فشعرية الخطاب تحيل إلى أنا منتمية إلى هويتها، وتشير إلى دلالات التمسُّك بها، أنا قارئة للواقع، في أبعاده الداخليَّة والخارجيَّة، مستوعبةً لديناميكيَّته، محافظةً على ثوابته القوميَّة، أنا تعي مصير "النحن"، الذي ستؤول إليه، في مقابل مصير الفرد (لقيط)، الذي قطع كسرى لسانه، ثمَّ قتله بعدما علم بشأن القصيدة التي حذر فيها قومه من مخطط الغزو[3].

ويتصاعد دور الأنا الشاعرة في تصوير ثنائيَّة الصراع مع الآخر، فنجد أنَّ هذه الأنا المنتمية لهويتها وتفاعلاتها القوميَّة، تشهد تجلياً آخر عند الشاعر **الأعشى** الذي كان مدَّاحاً لكسرى/ الآخر، فما إن شعر بالتهديد يتربّص بهويته القوميَّة حتَّى هبَّت أناه الشاعرة تصوِّر ترابط لحمة الأنا الجمعيَّة ممثَّلةً في الـ"نحن"، في مقابل الآخر ممثَّلاً في الـ"هم"، فكان شعره يبثُّ مشاعر القوميَّة في الذات الجمعيَّة العربيَّة، التي تحدَّت

---

[1]- الإيادي، لقيط بن يعمر، ديوان لقيط بن يعمر، تح: إحسان عباس، دار المعارف، القاهرة، دط، 1962م، ص 67.
[2]- المصدر نفسه، ص47.
[3]- انظر: السُّليماني، أحمد ياسين، التَّجليات الفنيَّة لعلاقة الأنا بالآخر، ص144.

جيوش كسرى ودعت لمقاتلتهم، بعد أن سمع تهديد كسرى للعرب وطلبه منهم رهائن من أبنائهم وبناتهم، دارت إثره رحى الحرب بين قبيلة بني شيبان وجيش كسرى، فثارت ثائرة **الأعشى** القوميَّة هجا فيها كسرى هجاءً فضحه وقبَّح وجهه، فقال:

فَاقْعُد عليك التـاَّجُ مُعْتَصِبًا بِـهَ لا تَطْلُـبَنَّ سَـوامنا، فَتَعَبَّـدا[1]

في هذا البيت استطاع الأعشى أن يحوِّل تاج الملك الذي يفاخر به إلى معرَّةٍ يعيِّر بها. وقد استمر **الأعشى** يتغنَّى بمعركة (ذي قار)، مادحاً بني شيبان، قائلاً:

تناهـت "بنـو الأحـرار" إذْ صَـبَرَتْ لَهُـمْ فـوارسُ مـن شـيبانَ غُلْـبٌ فَوَلَّـت[2]

وقوله:

فـدىً لبنـي ذهـل بـن شـيبان نـاقتي وراكبهـا يـوم اللِّقـاَء وقلـت

همُـو ضـربوا بـالحنو حنـو قراقـر مقدّمـة الهـامرز حتَّـى تولَّـت[3]

ثمَّ إنَّ هذه الأنا الشاعرة والمشحونة بهواجس القومية ونوازعها، الواعية بواقعها وبضرورة تجاوز الخلافات الداخلية للأنا الجمعية، وتوجيه إمكانياتها لمواجهة الآخر العدو، يقول:

بَنِـي عمِّنـا لا تبعثـوا الحـرب بَيْنَنَـا كـردِّ رَجِيـعِ الـرفض وأرْمُـوا إلـى السـلمِ

وكونـوا كمـا كنَّـا نكـون وحـافظوا علينـا كمـا كُنَّـا نحـافظ عـن رهـمِ

فـلا تكسِـرُوا أرْمَـاحَكُمْ فـي صُـدُورِكُم فَتَغْشـمَكُم إنَّ الرِّمَـاحَ مِـنَ الغَشَـمِ[4]

وفي السِّياق ذاته تبرز المشاعر القوميَّة التي تتخلَّل الأنا الجمعيَّة، فنجده (**الأعشى**) يحرِّض الحارثيِّين سادة نجران على مواجهة الروم الذين كانوا ينوون الإغارة عليهم، مخاطباً سيِّدَيْ نجران (يزيد وعبد المسيح)، بقوله:

---

(1)- الأعشى، ديوان الأعشى، ص192.

(2)- المصدر نفسه، ص261.

(3)- المصدر نفسه، ص262.

(4)- المصدر نفسه، ص308.

أيـــا ســـيِّدَيْ نجـــرانَ لا أوصِـــيَنْكماَ بنجـــــرانَ فيمـــــا نابهـــــا واعتراكُمـــــا

فـــإن تفعـــلا خيـــراً وترتـــديا بـــهِ فإنَّكمـــــا أهـــــلٌ لـــــذاك كلاكمـــــا

وإنْ تكفيـــا نجـــرانَ أمـــرَ عظيمـــةٍ فقبلكمـــــا مـــــا ســـــادها أبواكمـــــا

وإنْ أجلبـت صِـهْيُونُ(*) يومـاً عليكمـاَ فـإنَّ رحـى الحـرب الـدَّكوك(**) رحاكمـا[1]

أمَّا الآخر الهندي فلم تتفاعل معه الأنا في موروثها الشعري، ولم تتلاقح معه إلاَّ في إشاراتٍ لسيوفها التي تميّزت بالحدَّة والمضاء، كونها كانت آلة الحرب آنذاك، فجاء ذكر الهنود والمهنَّد والهندواني وغيرها من المصطلحات التي سمي بها السَّيف الهندي، ومن جملة من وظفوها في شعرهم، نجد **طرفة بن العبد** الذي وصف فيه أنَّ ظلم أهله به أشدُّ مضاءً من السَّيف الهنديّ، المعروف بحدَّته ومضائه، فقال:

وَظُلْـمُ ذَوِي القُرْبَـى أشـدُّ مضاضـةً على المـرْءِ مِـنْ وَقْـعِ الحُسـامِ المهنَّـدِ[2]

ويقول **زهير بن أبي سُلمى** في مدح هرم بن سنان:

كالهُنـدوانيِّ لا يُخْزِيـكَ مشْـهدهُ وسْـط السُّـيوف إذا مـا تضْـربُ الـبُهُمُ[3]

وأمَّا الملفت هو نظرة الأنا الشاعرة للآخر الحبشي، والذي يفترض أن يكون حضوره قويًّا في شعرهم، بحكم احتلال الأحباش لليمن ووصولهم إلى مكَّة وتأثيرهم في حياة العرب، وهو ما يجعل التلاقح والحوار بينهما يكون على نطاقٍ أوسع وأمْتَن من غيرهم من الحضارات الأخرى، فكانت نظرة الأنا العربيَّة للآخر الحبشي انطلاقاً من لونه، على أنَّه "**آخر إثني**"، "وكأنَّ لونه حدَّد موقفه الاجتماعيّ؛ حيث ارتبط اللَّون الأسود في شعور العربيّ ولاشعوره بالعبوديَّة، وذلك أنَّ معظم عبيد الجزيرة العربية كانوا سوداً ومعظمهم من

(*)- يطلق لقب صهيون في هذه الأبيات علة الروم نسبة إلى جبل صهيون في القدس الذي كان فيه قصر هيرودس، وكان فيه دار الولاية الرومانية.

(**)- الحرب الدَّكوك: الحرب المدمِّرة المبيدة.

(1)- الأعشى، ديوان الأعشى، ص135.

(2)- بن العبد، طرفة، ديوان طرفة بن العبد، ص12.

(3)- بن أبي سُلمى، زهير، ديوان زهير بن أبي سُلمى، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، 1960م، 223.

الأحباش الذين عبروا البحر الأحمر شرقاً"[1]. ولا عجب أن تكون نظرتهم لهذا الآخر نظرةً دونيَّةً مغرقةً في التمييز العنصريّ، فجاء ذكره عابراً وهو ما عكس موقفهم السلبي تجاه هذه الفئة. وقد صوَّر **الأعشى** الآخر الحبشي في قوله:

والجـــــنُّ تعـــــزف حولهـــــا كـــــالحُبشِ فـــــي محرابهـــــا[2]

وهذا البيت يشبِّه فيه الأعشى الأحباش بالجنِّ، والجامع بينهما هو السَّواد، وكما أنَّ الجنَّ لا تُبِين في كلامها فكذلك الأحباش.

وعليه، فالأنا الشاعرة العربيَّة اتَّصلت بالآخر الأجنبيّ بتعدُّد قوميَّاته وأجناسه، فكان له حضورٌ واحتكاكٌ بالعرب منهم الفارسيّ، والروميّ، وغيرهم، وعُدَّ طرفاً يتِمُّ التلاقح والحوار معه حضارياً، فهذه الأنا لم تَنْفِ وجود الآخر؛ بل أثبتت وجوده في شعرها بغية إبراز شخصيَّتها وتناميها، واختلفت علاقتها مع هذا الآخر بين التعدُّد والأحاديَّة، القبول والصراع.

ولم تقتصر الأنا التراثيَّة في التحاور مع "**الآخر الإثني**"، وإنَّما امتد التلاقح والتحاور إلى المغاير لها في المعتقد الدينيّ "**الآخر الديني**"، وكما هو معلومٌ فإنَّ الدين يعدُّ أقوى مكوِّنٍ في بناء الانتماء الجمعيّ للأنا، وقد دانت الجزيرة العربيَّة بالوثنيَّة، وتعايشت إلى جوارها دياناتٌ أحرى، مثل اليهودية والنَّصرانيَّة والمجوسيَّة، ولم تشهد صداماً دينيًّا. فكان الواحد فيهم يقسم بربِّ الكعبة والصليب معاً، وهو ما جاء على لسان **عديِّ بن يزيد العباديّ** في قوله:

ســـعى الأعـــداءُ لا يـــألُون شـــراً علـــيَّ وربِّ مكَّـــةَ والصَّـــليبِ[3]

والأنا العربيَّة الجاهليَّة لم تكن مرتبطةً بالدين ارتباطاً قد يُدير لسانها بقصائد تدور حول الدين وتتحدَّث عنه، فكان الولاء للقيم الجمعيَّة العربيّة، فالعرب جميعهم وثنيُّهم ومجوسيِّهم ونصرانيِّهم، ظلُّوا جميعهم مرتبطين بقيم العرب الاجتماعيَّة وبتقاليدهم التي كانت منتشرةً في آخر فترات الجاهليَّة قبل الإسلام، كل ذلك جعل معرفة الآخر من منظور الدين أمراً صعباً، لأنَّه قد يكون الآخر الدينيّ من الأنا في

---

[1]- انظر: الديك، إحسان، الآخر في شعر الأعشى، مجلة مجمع اللغة العربيَّة، ع3، 2003م، ص22.

[2]- الأعشى، ديوان الأعشى، ص220.

[3]- العباديّ، عديّ بن زيد، ديوان عديّ بن زيد، ص97.

العرق، ولم تشهد تلك الفترة أيّة صداماتٍ دينيَّةٍ بالمفهوم المعروف في أيّامنا هذه، ذلك أنَّ الصراع الوحيد الذي كان سائداً آنذاك هو الصراع القبليّ، وكان الولاء للمُثُل العليا فوق الولاء للدين، حيث شكَّل وطناً معنويًّا للعرب خلق انسجاماً تآلفت فيه الأديان[1].

وعندما نأتي على ذكر الآخر الدينيّ أوَّل ما يتبادر إلى الذهن الآخر اليهوديّ، وهذا الأخير وُجِد له ذكر في المتخيِّل الشعريّ الجاهليّ، ولكنَّ صلَّة هذا الآخر اليهوديّ وحضوره في الخطاب الشعريّ للأنا ارتبطت صورته بالتِّجارة، فهو كان إمَّا تاجراً للخمرة أو مُرابٍ يقرض النَّاس المال لاغتصاب أراضيهم بعدها، ولم يكن مرغوباً لدى الأنا لما شُهِد عنهم من المكر والخداع، وبحكم التعايش مع العرب فقد امتهنوا العربية واتَّخذها بعضهم لغة أدبه منهم **السموأل بن عاديا**[2]، وممَّن وُجد في شعرهم ذكر للآخر اليهوديِّ **حسَّان بن ثابت** الذي هجا أبا الضحاك بن خليفة الأشهليّ الذي كان من بني قريظة، أحد المنافقين الموالين لليهود، قائلاً:

وإذا نشـــا لـــك ناشـــئٌ ذو عِـــرَّةٍ فَـــةُ الفـــؤاد أمرْتَـــهُ فتهـــوَّداَ[3]

وذكر **عروة بن الورد** دين يهود خيبر، واعتقادهم أنَّ من يدخل خيبراً، وينهق عشر مراتٍ لن تضرَّه الحُمَّى، قائلاً:

وقـالوا أحـب وأنهـق لا تضـيرك خيبـر وذلـك مـن ديـن اليهـود ولـوع[4]

ويذكر **المرقش الأصغر** تجارتهم للخمرة، فيقول:

ســباها رجــالٌ مــن يهــود تباعــدُوا لجـيلان يُـدْنِيهَا مـن السُّـوق مُـرْبِح[5]

وأمَّا صورة الآخر النصراني، فلم تنظر إليه الأنا الشاعرة الجاهليَّة في متخيِّلها بالنظرة ذاتها التي طبعت نظرتهم لليهود؛ بل كان هناك نوعٌ من الارتياح في التحاور والتفاعل معه، مردُّ ذلك أنَّ النَّصرانيَّة انتشرت في

---

[1]- انظر: الديك، إحسان، الآخر في شعر الأعشى، ص30.

[2]- انظر: عودة، مي أحمد ياسين، الآخر في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير في اللغة العربية، إشراف: إحسان الديك، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006م، ص66.

[3]- بن ثابت، حسان، ديوان حسان بن ثابت، ص81.

[4]- بن الورد، عروة، ديوان عروة بن الورد، تح: أسماء أبو بكر حمد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992م، 46.

[5]- الضبي، المفضل، المفضليات، ص242.

بعض الأمكنة من الجزيرة العربيَّة، فكان بعض الشعراء الجاهليين ممَّن يدينون بها منهم عديّ بن زيد العباديّ، وكذا بعض ملوك الحيرة عل رأسهم النعمان بن المنذر[1]، وممَّن ظهر وصف النَّصارى وعبادتهم في شعره **امرؤ القيس**، يقول:

تضـــيءُ الظَّـــلَامَ بِالعِشَـــاءِ كَأَنَّهَـــا مَنَـــارَةُ مُمْســـــي رَاهِـــبٍ مُتَبَتِّـــلِ[2]

وقوله:

كأنَّـــه راهـــبٌ فـــي رأسِ صـــومعةٍ يتْلُـو الزَّبُـورَ ونَجْـمُ الصُّـبْحِ مَـا طَلَعـا[3]

ويقول **طخم بن الطخماء** في شعر له يمدح بني تميم، في صورةٍ تبعث على التسامح الدينيّ مع الآخر، والدعوة للتعايش السلمي معه، ففي ذلك دلالةٌ على محبّة العرب بعضهم بعضاً، وإن انقسمت الأنا العربيَّة إلى آخر دينيٍّ:

وإنِّـــي وإنْ كَـــانُوا نَصَـــارَى أُحِـــبُّهُمْ وَيَرْتَـــاحُ قَلْبِـــي نَحْـــوَهُمْ وَيَتُـــوقُ[4]

وأمَّا الآخر المجوسيُّ، فلم يوجد له ذكر في شعر الأنا الجاهلية إلاَّ ما ندر، بسبب ضعف انتشارها، وقلَّة تأثيرها في العرب، وممَّن ورد ذكره لهم في شعره امرؤ القيس، يقول في حديثه عن نارهم:

أحار ترى بريقاً هب وهنا[5]

وقال **تميم بن مقبل**:

لمشـــــتاقٍ يصـــــفقه وقـــــود كنـــار مجـوسٍ فـي الأجـم المطـار[6]

ومن ثمار هذا التلاقح بين الأنا والآخر، على طائلة اللغة الشعريَّة، أن انتعشت بعض الانتعاش، بعد أن كانت تميل للغلظة والشدَّة، فأغلب من تعاطى مع الآخر، مالت لغته إلى عذوبة الألفاظ ولينها

---

[1]- انظر: الفيومي، محمد إبراهيم، تاريخ الفكر الديني الجاهلي، دن، ط1، 1965م، ص227.

[2]- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص69.

[3]- المصدر نفسه، ص69.

[4]- انظر: علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1970م، 542/6.

[5]- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص107.

[6]- بن مقبل، تميم، ديوان تميم بن مقبل، ص180.

وسهولتها، من أولئك الأعشى، فكانت للحياة اليسيرة التي خَبِرها، القائمة على اللَّهو والتَّمتُّع وإدمان الخمرة، وأنغام القيان وألحانهنَّ أثره الواضح على شعره والذي طُبع بالسهولة واللِّين، وربَّما مهَّد الطريق لوجود أسلوبٍ سهلٍ متطوِّرٍ مستقبلاً.

2.1/ صورة الآخر في الشعر الإسلاميّ

بعد ظهور الإسلام وانتشار رسالة الإسلام إلى الناس كافَّةً، من خلال احتكاك العرب المسلمين بشعوبٍ جديدةً، غير التي عرفوها قبل الإسلام، منها: البربر، والأتراك والزنوج، والخزر، والصقالبة، والقوط، والنورمان، وغيرهم. فبعد انتهاء حركة الفتوحات ودخول أغلب هذه الشعوب إلى الإسلام، حيث صهر الإسلام في بوتقته العرب مع هذه الشعوب، وصيَّر منهم أمَّةً واحدةً، سمِّيت **أمَّة الإسلام**، التي شكَّلت **الذات الكبرى**، التي تجتمع فيها هويَّة كل المسلمين، ووحَّدتهم تحت مسمىَّ **الأخوَّة في الدين**، وبالتالي كانت نظرتهم إلى الآخر يحكمها "براديغم دينيّ محدَّد ومثَّل الأفق الحاسم للنَّظر والحكم والتقويم"[1]. وقد تصاعد دور الأنا الشاعرة في تصوير الآخر مع الفتوح الإسلاميَّة لمناطق شاسعةٍ، والتعايش معه فالتعايش مع الآخر على حدِّ قول جوليا كريستيفا يدفعنا إلى مواجهة حقيقة أن نكون آخراً أو لا نكون[2]. ويعدُّ شعر العصرين الأموي والعبَّاسيّ اللَّذين عُدَّا أزهى عصور الدولة العربيَّة الإسلاميَّة، على ما بينهما من اختلافٍ في حضور الآخر وفاعليَّته، فالإسلام كان له الأثر العظيم على الفكر والثقافة العربيَّة، ذلك أنَّه كان سبَّاقاً إلى الاعتراف بالآخر، ضمن هويَّةٍ دينيَّةٍ انصهرت فيها الأعراق والأنساب، وحثَّ على الانفتاح على العالم لتفعيل الهويَّة الدينيَّة، فكان أن ظهرت ثنائيَّة "المسلم" و"الكافر"، في مقابل ثنائيَّة "العربيّ" و"الأعجميّ". ففي عهد بني أميَّة لاحت مظاهر التحيُّز العرقيِّ وتغليب الجنس العربيّ وتفوُّقه على غيره من الأجناس، فكانت "الدولة الأمويّة عربيةً لحماً ودماً، تنظر إلى الأعاجم نظرة بغضٍ واحتقارٍ، وترى أنَّهم دونهم جنساً وخلقاً، ومن ثمَّ فقد ترفَّعوا عن مصاهرتهم، وإذا جاز لهم الاقتران بالأعجميَّات، فلن يسمحوا

---

[1]– أفاية، محمد نور الدين، الغرب المتخيل؛ صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، ص307.

[2]– Julia Kristeva: Etrangers à nous- mêmes, Paris, Gallimard folio essais, 1991, Page 25 .

نقلا عن: بلقيدوم، عبد الحق، صورة الآخر في الثقافة العربية الإسلامية، مجلة التواصل الأدبي، ع9، ديسمبر 2017، ص227.

بزواج المولى من العربيَّة..." [1]. فكانت الأنا في عزِّ عنفوانها وقوَّتها، وفي هذا الشأن يُروى أنَّ **جرير** نزل يوماً بقومٍ من بني العنبر فأحجموا عن ضيافته، حتىَّ اضطر إلى شراء القرى منهم، فانصرف وهو يقول:

يـا مالـك بـن طريـف إن بـيعكمُ رفْـدَ القِـرى مفسـدٌ للـدين والحسـبِ

قـالوا: نبيعَكَـهُ بيعـاً، فقلـت لهـم: بيعـوا المـواليَ واسـتحيوا مـن العـربِ

فأنفت الموالي من قوله، لأنَّه حطَّهم ووضعهم، ورأى أنَّ الإساءة إليهم غير محسوبة عيباً[2].

وأمَّا العصر العبَّاسيّ فقد عُرِف بأنَّه عصر الانفتاح الثقافي والفكريّ، وامتزاج الأجناس، وتعدُّد الهويَّات، ونفوذ الآخر، في مقابل انحدار الأنا العربيَّة وانكماشها، فالصورة جاءت مختلفةً عمَّا شهدته العصر الأمويّ، فكان "الموالي (الفرس) ركنٌ من أركان الدولة، ولهم سطوةٌ وكلمةٌ مسموعةٌ، وكانت بغداد العباسيَّة ترفل في ثوب الحضارة القشيب، وتأتي إليها وفود الإفرنج لتجديد الولاء، ودفع الجزية، وتقديم الهدايا للخلفاء، منهم الخليفة المتوكِّل عل الله (232-247هـ)، الذي جاءه وفدٌ من الروم سنة 241هـ، حيث كان الفداء فيها بين المسلمين والروم، فأمر باستقبالهم في بلاطه وإكرامهم، ورأى شاعره حينئذٍ – **البحتري**– أن يهديه تفصيلاً من تفاصيل تلك الزيارة"[3]، فقال:

ورأيـت وفْـد الـروم بعـد عنـادهمْ عرفـوا فضـائلك التـي لا تُجهـلُ

نظـروا إليـك فقدَّسـوا، ولـو أنَّهـم نطقـوا الفصـيحَ لكبَّـروا ولهلَّلـوا

لحظـوكَ أوَّل لحظـةٍ فاستصـغروا مـن كـان يُعظَـمُ فـيهم ويبجَّـل

حضـروا السِّـماط فكلمـا رامـوا القِـرى مالـت بأيـديهمْ عقـول ذُهـل

تَهْـوي أكفُّهـم إلـى أفـواهِهِم فتجـورُ عـن قصـد السـبيل وتعـدلِ

متحيِّـرون فباهـتِ متعجّـب ممَّـا يـرى أو نـاظر متأمِّـل

---

[1]– حجاب، محمد نبيه، الصراع الأدبي بين العرب والعجم، المؤسسة المصريَّة للتأليف والترجمة والنشر، المكتبة الثقافيَّة (92)، ط1، 1963م، ص28.

[2]– المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1997م، 1/ 372، 373.

[3]– النجدي، إيهاب، صورة الغرب في الشعر العربي الحديث، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2008م، ص44.

ويــودُّ قــومهم الأُلــى بعثــوا بهــمْ لــو ضــمَّهم بــالأمس ذاك المحفْــلِ

قـد نـافس الغيـبُ الحضـورَ علـى الـذي شـهدوا، وقـد حسـد الرَّسـول المرسِـل[1]

فالصورة التي رسمها البحتري بالغة الدلالة، حيث كشفت عن متخيِّلٍ شعريٍّ تجاه الآخر، قدَّم فيها البحتريُّ الأنا المعتزة بما تعيشه من فخامةٍ ورغد عيشٍ، وآخر مهزومٌ أمام النحن، مكسورٌ أمام الأنا العربيَّة، فالدهشة التي أصابت الآخر الإفرنجي "والذهول الذي أخذ بعقولهم جرَّاء ما شاهدوه في بلاط الخليفة من فخامةٍ وروائع فنِّيةً، ثم السِّماط الذي وُضِع أمامهم عامراً بألوان الطعام، جعلهم لا يحسنون التصرف، وظهر جهلهم الواضح بآداب المائدة، فأيُّ بونٍ حضاريٍّ كان بين شرق ذلك الزمان وغربه"[2].

والاعتزاز ذاته بالأنا العربيَّة نجده عند **المتنبيّ** الذي يقدِّم أنا معتزة فروسيَّةٍ مكتملةٍ غير منقوصةٍ، فروسيَّة أنا عربيَّة راعيَّة لآخر غير مرغوبٍ به، آخر معروفٌ بقوَّته وتاريخه، في حالةٍ من حالات اعتراف الأنا بقوَّة الآخر في تلك البلاد، ولكن تلك القوة وذلك التاريخ نابعٌ من اعتراف الأنا بالآخر المهزوم أمام النحن، مكسورٌ أمام الذات العربيَّة المتمثِّلة بسيف الدولة، في أثناء قدومه بجيشه إلى أرض مرعش[3]، يقول:

لبســنَ الــدُّجَى فيهــا إلــى أرض مَــرْعِشٍ وللــروم خَطْــبٌ فــي الــبلاد جليــلُ

فلمَّا رأوهُ وحدهُ قبل جيشه دروا أنَّ كلَّ العالمين فضولُ[4]

وفي مقطعٍ آخر وبنفسٍ شامخةٍ واثقةٍ، متجرِّدةٍ من الخوف، وفي ظرف مغايرٍ لما عايشه لقيط بن يعمرٍ الإياديّ، تصف الأنا الهزائم التي تلحقها بالآخر؛ ليس هذا فحسب، بل وكيف تطارده أينما تولى قادةً وجيشاً، يقول:

عَلَــى قَلْــبِ قُسْــطَنْطِينَ مِنْــهُ تَعَجُّــبٌ وَإِنْ كَــانَ فــي سَــاقَيْهِ مِنْــهُ كُبــولِ

لَعَلَّــكَ يومــاً يَــا دُمُسْــتُقُ(*) عَائِــدٌ فَكَــمْ هَــارِبٍ ممَّــا إليــه يــؤولُ [5]

---

[1]- البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط3، 1977، 3/1595- 1598.

[2]- النجدي، إيهاب، صورة الغرب في الشعر العربي الحديث، ص44.

[3]- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر، ص145.

[4]- المتنبي، أبو الطيب، ديوان المتنبي، دار صادر، ط1، بيروت، ص358.

[*]- الدمستق: صاحب جيش الروم.

[5]- المتنبي، أبو الطيب، ديوان المتنبي، ص358.

فإضافةً إلى "**الآخر الديني**"، كان في المجتمع الإسلامي "آخر إثنياً"، تمثَّل في الأعراق التي دخلت الإسلام من غير العرب؛ إذ كان العرب –كما أسلفنا الذكر– لهم اعتدادٌ بعرقهم، باعتبارهم حمَلة الرسالة، فكانوا يسمُّون غير العرب: عجماً، وربَّما التصق هذا الاسم بالفرس أكثر شيءٍ، لأنَّه كان لهم حضورٌ قويٌّ في المدن الإسلاميَّة الكبرى، فنظروا إليهم بأنَّهم **آخر**، فلم يكن يعتد بالرجل منهم، إلاَّ إذا كان مولىً من موالي إحدى القبائل العربيَّة، فيقال: فلانٌ من العجم مولى بني فلان، وقد كرَّس مفهوم "الموالي" مبدأ التراتبيَّة في المجتمع المسلم، بما يُفهم منه: أنَّ العرب أعلى مرتبةً من العجم. استبطن هؤلاء الفرس إحساساً عميقاً بأنَّ العرب يحتقرونهم، انتقاماً منهم لما كان يعاملهم به ملوك ساسان قبل الإسلام، فكانوا يتحينون الفرصة لرد اعتبارهم، حتىَّ جاءتهم الفرصة أيَّام دولة بني العبَّاس، والتي قامت على جهود الموالي، هنا علا صوتهم، وأظهروا ما أضمروه من حنقٍ على استعلاء العرب، فعبَّروا عن ذلك بالأدب والشعر خاصة؛ وقد سمُّوا في تاريخ الأدب بحركة "**الشعوبيَّة**" [1]، ولعل أبلغ مثال ما ذكره ابن الروميّ (الأعجميَّ الأصل لأبٍ روميٍّ وأمٍّ فارسيَّةٍ)، يستذكر ماضي أجداده، في محاولةٍ للتطاول بهم، واستمداد عناصر الفخر منهم، يقول:

ونحن بنو اليونان قوم لنا حجاً ... ومجدٌ وعيدان صلاب المعاجمِ

وحلمٌ كأركان الجبال رزانةً ... وجهلٌ تفادى منه جنُّ الصرائمِ[2]

ويقول:

وآبائي الرومُ توفيلٌ وتُوفَلِسٌ ... ولم يلدنيَ ربعيٌّ ولا شَبَثُ

وما ذهبتُ إلى فخرٍ على أحدٍ ... لكنَّه القولُ يجري حين يُبْتَعَثُ[3]

وقوله:

قد تُحْسِنُ الرومُ شعراً ... ما أَحْسَنَتْهُ العُرَيْبُ[4]

وكذلك ما قاله **بشار بن برد** للأعرابيِّ الذي أهانه بقوله: وما للموالي والشعر، فرد عليه بشار بقوله:

---

[1]– انظر: بلقيدوم، عبد الحق، صورة الآخر في الثقافة العربية الإسلامية، ص235.

[2]– ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تح: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، دط، 2003م، 2272/6.

[3]– المصدر نفسه، 401/1.

[4]– المصدر نفسه، 157/1.

سـأُخْبِرُ فـاخِرَ الأعْـرابِ عنِّـي ... وعنْـهُ حـينَ تـأَذَّنَ بالفخَـارِ
أحِـينَ كُسِـيتَ بَعْـدَ العُـرْيِ خـزاً ... ونَادَمْـتَ الكِـرام علـى العُقَـارِ
تُفـاخِرُ يـا ابـنَ راعيـةٍ وراعٍ ... بَنـي الأحـرارِ حَسْـبُكَ مِـنْ خَسَـارِ
وكنـتَ إذا ظَمِئْـتَ إلـى قـراحٍ ... شـرِكْتَ الكلـب فـي وَلْـغِ الإطَـارِ
تُريـغُ بخُطْبَـةٍ كَسْـرَ المـوالي ... ويُنْسِـيكَ المكـارِمَ صـيدُ فـارِ
وَتَغْـدُو للقنافـذِ تَـدَّريهاَ ... ولـمْ تعْقِـلْ بـدرَّاجِ الـدِّيارِ
وتَتَّشِـحُ الشِّـمالُ للابِسـيها ... وترعـى الظَّـأنَ بالبلـدِ القِفـارِ
مُقامـك بيننـا دنـسٌ علينـاَ ... فليتـكَ غائـبٌ فـي حـرِّ نـارِ
وفخْـرُكَ بـين خِنزيـرٍ وكلـبٍ ... علـى مثلـي مـن الحـدَثِ الكُبَـارِ[1]

وما "الشعوبيَّة" إلاَّ تعبيرٌ عن صراعٍ بين "**الأنا**" و"**الآخر**"؛ إذ إنَّ الأنا المسلمة أصابها نوعٌ من التشظي في بعض مكوِّناتها، وتحوَّلت من مكوِّناتٍ لهويَّةٍ واحدةٍ، إلى هويَّاتٍ عرقيَّةٍ مستقلَّةٍ، يرى كلٌّ منها أنَّه "**أنا**" مكتملةٌ في مقابل أنا أخرى تمثِّل "**الآخر الإثني الخصم**".

ذلك ما كان عليه الشعر العربيُّ في الجاهليَّة والعصرين الأمويّ والعبَّاسيّ، يعلو صوت الشاعر وتتفتَّح أزهاره في لحظات اشتداد العطاء الحضاريّ، ويخفت في لحظات الانحطاط والتقهقر، وتراجع أدوات الفعل الحضاريّ.

3.1/ صورة الآخر في الشعر الأندلسي

شهد الفتح العربيُّ الإسلاميُّ توسُّعًا جغرافيًّا، الذي شهدت معه الأنا العربيَّة عنفواناً وقوَّةً وسلطةً وصلت إلى الأندلس، فقد "أحدثت الواقعة الإسلاميَّة مشكلةً حقيقيَّةً للآخر"[2]، الذي كان يستشعر الخوف المحدق به بسبب انتشار الفتوحات الإسلاميَّة ووصولها إلى أوربا، وقد تقلَّبت صورة الآخر في الشعر

[1]- الفاخوري، حنا، منتخبات الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، ط3، 1968م، ص152.

[2]- أفاية، محمد نور الدين، الغرب المتخيل وصور الآخر في الفكر العربيّ الإسلاميّ الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص124.

الأندلسيّ بين القبول والرفض والرفع والحط، بين شعور الأنا بالانتماء والغربة في بلد الآخر الذي فتحته الأنا العربيَّة، فممَّن شعر بغربة أرض الغرب الشاعر والأمير المؤسّس **عبد الرحمن بن معاوية الداخل** (ت173هـ)، وباني الرُّصافة بقرطبة تيمُّناً برصافة الشام التي بناها جدُّه هشام بن عبد الملك، قال وقد نظر إلى نخلةٍ بمنية الرصافة مفردة، هيَّجت شجنه وذكَّرته ببلاد المشرق، ولاحت في خلده حنين العودة:

تبـدَّت لنـا وَسْـطَ الرُّصَـافَةِ نَخْلَـةٌ ... تَنَـاءَتْ بِـأَرْضَ الغَـرْبِ عـن بَلَـدِ النَّخـلِ

فقلـتُ شَـبيهي فـي التغـرُّبِ والنَّـوَى ... وطُـولُ التَّنَـائِي عـن بنـيَّ وعـن أهلِـي

نشـأتِ بـأرضٍ أنـتِ فيهـا غريبـةٌ ... فمثلـك فـي الإقصـاء والمنتـأى مِثْلِـي[1]

وفي موقفٍ مناقضٍ للأوَّل نلمح الشاعر والعالم الأندلسيَّ **عبد الملك بن حبيب** يرى في الآخر/ الأندلس، الموطن المحبَّب إلى القلب، ويقع في نفسه تفضيله على أرض الأنا/ العرب، يقول:

أُحِـبُّ بِـلاَدَ الغَـرْبِ والغَـرْبُ مَـوْطِنِي ... ألاَ كُـلُّ غَرْبِـيٍّ إِلَـيَّ حَبِيـبُ

بُلِيـتُ وأَبْلاَنـي اغْتِرَابـي ونأْيُـه ... وَطُـولَ مَقَـامِي بالحِجَـازِ أَجُـوبُ

وَأَهْلـي بِأَقْصَـى مَغْـرِبِ الشَّـمْسِ دَارُهـمْ ... وَمِـنْ دُونِهِـمْ بَحْـرٌ أَجَـشُّ مهيـبُ

فَمَـا الـدَّاءُ إلاَّ أَنْ تَكُـونَ بِغُرْبَـةٍ ... وَحَسْـبُكَ دَاءٌ أَنْ يُقَـالَ غَرِيـبُ

فَيَـا لَيْـتَ شِـعْرِي هَـلْ أَبِيـتَنَّ لَيْلَـةً ... بِأَكْنَـافِ نَهْـرِ الـثَّلْجِ حِـينَ يَصُـوبُ[2]

هذه الأبيات تصور لوعة الشاعر للآخر/الموطن، بعدَ رحلةٍ قادته إلى المشرق وهو ابن ثلاثٍ وثلاثين سنةً، استمرت لثلاثة أعوامٍ، فما كان منه إلاَّ أن كتب إلى أهله في الأندلس، يصف أشجان البعد، فعَدَّ ليلةً أندلسيَّةً عند "نهر الثَّلج" يقضيها بين أصحابه وأهله، تجعل أيَّ مكانٍ دونه داءٌ واغترابٌ، أنَّه الغرب/ الوطن؛ حيث الميلاد والنشأة والأهل والسَّكن والمجد والسُّؤدد، والمكانة العلميَّة فكان يخرج من الجامع، وخلفه نحو ثلاثمائةٍ من طلابه.

---

[1]- انظر: ابن الخطيب، لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، ط1، 1975م، 467/3.

[2]- انظر: المصدر نفسه، 3/ 548.

وقد ظلَّ الأسى يتسرَّب في بعض أشعار الأندلسيِّين ومؤلَّفاتهم، حتىَّ استحال شعوراً قويًّا بالأنا الأندلسيَّة في مواجهة الأنا المشرقيَّة؛ وبالتالي أزمة هويَّة من خلال تكرُّر الشعور بالغربة (غربة الأنا في موطن الآخر تارةً، وغربتها في موطنها وحنينها للآخر تارةً أخرى). وبعد قرنٍ من الزمان أنشأت الأنا/ العربيَّة علاقاتٍ وطيدةً مع الآخر/ سكان البلاد الأصليين، أين تبلورت شخصية ذلك المجتمع الجديد الذي أصبح مَعْلماً بارزاً من معالم الحضارة العالميَّة حينئذٍ، كلُّ ذلك راجعٌ لتأثرها بالحضارة العربيَّة آنذاك. وقبل أن تتحوَّل الأندلس إلى "الفردوس العربيّ المفقود"(*)، نلمح إشاراتٍ بليغةً لبدء التراجع الحضاريّ في أقوال الشعراء الذين رأوا ببصيرتهم ما كان يتربَّص ببلدهم من مصيرٍ، انتهى إلى القضاء على الوجود العربيّ في الأندلس، من ذلك قول **ابن خفاجة الأندلسيّ** حين رأى الكفَّة تميل لصالح الآخر/ سكان البلاد الأصليين الذين كان همُّهم التخلص من الوجود العربيّ:

عاثــتْ بســاحتكِ العــدا يــا دارُ ومحــا محاســنَك البلــى والنــارُ

وإذا تــردَّد فــي جنابــك نــاظرٌ طــال اعتبــارٌ فيــك و اســتعبارُ

أرضٌ تقاذفــت الخطــوبُ بأهلهــا وتمخَّضــت بخرابهــا الأقــدارُ

كتبــتْ يــدُ الحــدَثان فــي عرصــاتها لا أنــتِ أنــتِ ولا الــديارُ ديــارُ[1]

هذا، وقد تتبَّع شعراء الأندلس صورة الآخر ممثلةً في الممالك المسيحيَّة، حيث برزت صورة (الروم) بوصفهم أعداء يمثِّلون خطراً على الإسلام، وانعكس ذلك على الأدب، وقد اقترنت صورة الروم في الشعر الأندلسيّ بالجبن والعار والمهانة والتنبُّؤ باندحارهم، وقد تفنن الشعراء في رسم صورٍ مزريةٍ لهم منها قول **ابن حربون**(**) :

أَلَــمْ تَــرِ قَيْصَــرَ فِــي ملكــهِ إلــى السَّــلم مِــنْ بَأْسِــكُمْ يَهْــرِبُ

(*)- صارت الأندلس الفردوس العربي المفقود سنة1492م.

(1)- ابن خفاجة الأندلسي، ديوان ابن خفاجة، ص208.

(**)- ابن حربون: أبو عمر احمد بن عبد الله الشلْبي، أحد شعراء الدولة المهدية، يعج من أهم الشعراء الذين انقطعوا بشعرهم لخدمة البلاط الموحدي، ورغم مكانته إلاَّ أنَّ الأقدار حالت دون ان يظهر للناس في المصادر الأدبية، كانت له علاقة بالأمير عمر بن عبد المؤمن، توفي 570هـ، وقد عرف شعره أغراضاً عدَّةً منها: المدح، الوصف، الهجاء، التشوق والحنين إلى الوطن والأهل، والتهنئة وغيرها. انظر: ابن الآبار، الحلة السيراء لابن الآبار، تح: حسين مؤنس، دار المعارف،ط1، 1985م، 201/2.

ولمَّـــا تَنَلْـــهُ سِـــوَى عَضَّـــةٍ لهَـــا بَـــيْنَ أَكْتَافِـــهِ مِخْلَـــبُ[1]

وقد صوَّر الشعر الأندلسيُّ الغزوات والمعارك والحروب، واحتفى بتسجيل الوقائع التاريخيَّة والأماكن الجغرافيَّة والسَّفارات المتبادلة، ورسم مشاهد عديدةً لملوك الروم وقوَّادهم، وقد صنع **ابن دراج القسطلي**[*] صنيع المتنبي ذاته في وصف الوقائع التاريخيَّة والناس والأماكن والسفارات والوفود والعلاقات الدبلوماسيَّة المتبادلة؛ ولذلك لُقِّب "متنبي الغرب"، فنجده يصف الغزوة التي وجَّهها المنصور سنة 384هـ إلى قشتالة التي كان يحكمها آنذاك **غارسيه بن فرذلند**، وفيها فتحت قلعة قُلنية Culnia، وكانت من المعاقل المنيعة في قشتالة، وقد أشار ابن دراج إلى شهوده تلك الغزوة[2]فقال:

وبِـرَأْيِ عَيْنِـي مِنْـهُ يَـوْمَ قُلُنْيَـةٍ مِنْـهُ شِـهَابٌ خَـاطِفٌ لِشِـهَابِ

سَـيْفَ الإِلَـهِ وَحِزْبُـهُ المفْنِـي بِـهِ شِـيَعَ الضَّـلاَلِ وَفِرْقَـةَ الأَحْـزَابِ[3]

ويصف ابن دراج أسر غارسيه، والذي يُعدُّ أسيراً ثميناً لا يعادله أحدٌ في الفداء، ويشبِّهه بالداء العياء الذي شفي منه الدين، فيقول:

أسـيرٌ مـا يعـادَلُ فَـي فِكَـاكٍ وعـانٍ مضـا يُسـاوَى فِـي فِـداءِ

هُـوَ الـدَّاءُ العيـاءُ شَـفَيْتَ منـهُ فمـا للـدِّينِ مـن داءٍ عيـاءِ[4]

وفي القصيدة "تصوير رائعٌ لشخصية غرسيه، لا يخلو من إعجابٍ به، وهو -إعجاب الأنا بالآخر-، الخصم بالخصم على ما كانت تقضي به سنن الفتوَّة والفروسيَّة في العصور الوسطى"[5]، فلم تتحرج الأنا

---

[1]- شعر أبي عمر بن حربون الشلبي، جمع وتوثيق ودراسة: علي الغريب، محمد الشناوي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2004م، ص50.

[*]- ابن دراج القسطلي: (347- 421هـ)، سمي متنبي الغرب، من أبرز الشعراء الذين احتفوا بوصف الآخر في شعرهم، ولعاه ينافس المتنبي في هذا المجال، بل لعله المقابل له في الغرب. انظر: مقدمة ديوان ابن دراج القسطلي، ص32.

[2]- عيسى، فوزي، صورة الآخر في الشعر العربي، ص149.

[3]- ابن دراج القسطلي، ديوان ابن دراج، تح: محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، ط2، 1389هـ- 1969م، ص91.

[4]- المصدر نفسه، ص578.

[5]- المصدر نفسه، مقدمة الديوان، ص34.

الشاعرة من الإشادة بفروسيَّة غرسيه وشجاعته وصلابته ودهائه وجلالة قدره وسمو مكانته ومنزلته[1]، فيقول:

لقد كادت سعودك منه نجماً ... منيعَ الجوِّ وعر الإرتقاءِ

وأعظم في الضلالة من صليب ... وأعلى في كتائب من لواء

حَمى شِيَعَ الضَّلاَلِ فَأَهَّلَتْهُ ... لِمِلْكِ الرِّقِّ منها والولاءِ

زعيمٌ بالكتائِبِ والمذَاكِي ... ثِمَالٌ للرَّعايَا وَالرِّعَاءِ

مُباري سَيْفِهِ قَدَماً وبَأْساً ... ومَشْفُوعَ التَّجَارِبِ بِالدَّهَاءِ[2]

ويردف الإعجاب بشجاعة الآخر، إجلالٌ بعظمة الأنا/جيش المسلمين الذي أوقع هذا الآخر/الملك العظيم في الأسر، وينعاه إلى بني جلدته من الروم والإفرنج في لهجةٍ لا تخلو من التشفي، قائلاً:

وأَسْلَمَهُ إلى الإسلام جيشٌ ... أغصَّ بجَمْعِه رَحْبَ الفَضَاءِ

لَئِنْ خَذَلَتْهُ أَطرافُ لعَوالِي ... لقد آساه إعوالُ البُكاءِ

بِكُلِّ مُرَجِّعٍ للنَّوْحِ يُشْجِي ... بَواكِيَهُ بِتَثْوِيبِ النِّداءِ

نَعاءِ إلى ملوكِ الرُّوم طُرًّا ... ذوي التِّيجانِ "غَرْسِيَةً" نَعاءِ

وهَلْ للرُّوم والإفرنج منهُ ... وقَدْ أودَى سِوى سُوءِ العزاءِ

فَمَلْكُ الكُفْرِ لَيْسَ بذي ولِيٍّ ... وثأرُ الشِّركِ ليسَ بذي بواءِ[3]

ويقول في وصفه هزيمة الروم، التي استطاعت كتائب المنصور أن تمحو رسوم الكفر، وأن تجعل أرضهم قفراً:

بِكَتائِبِ عَزَّتْ بِهَا سُبُلُ الهُدَى ... وَمحَتْ رُسُومَ الكُفْرِ مَحْوَ كِتَابِ

---

[1]- انظر: عيسى، فوزي، صورة الآخر في الشعر العربي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2011م، ص166.

[2]- ابن دراج القسطلي، ديوان ابن دراج، ص578.

[3]- المصدر نفسه، ص579.

غَـــادَرْنَ أَرْضَـــهُمْ كَـــأَنَّ فَضَـــاءَهَا أَغْـــوَالُ قَفْـــرٍ أو سُـــهُوبُ يَبَـــابِ

تَحْتَـــثُّ سَـــالِكَهَا بِغَيْـــرِ هِدَايَـــةٍ وَتُجِيـــبُ سَـــائِلَهَا بِغَيْـــرِ جَـــوَابِ[1]

ويُعدُّ شعر ابن دراج من الشعر الذي يمثِّل قيمة تاريخيَّة كبرى في تحديد المواضع التي دارت فيها المعارك بين الأنا/ المسلمين والآخر/ القشتاليين، في عهد المنصور بن أبي عامر، ومن الأماكن التي ذُكِرَت حصن "بربديل" الذي كان في قشتالة، فيقول:

لاَ مِثْـــلَ بَرْبَـــدِّيل يـــوم حَوَيْتَهَـــا فَخْـراً أَغَـارَ عَلَـى الزمـانِ وَأَنْجَـدَا

جَـــرَّدَتْ للإِسْـــلاَمِ فِيهَـــا صَـــارِمًا عَوَّدْتَـــهُ ضَـــرْبَ الطُّلَـــى فَتَعَـــوَّدَا[2]

وفي القصيدة ذاتها يذكر قلعة (شنت اشتيبن) التي فتحها المنصور في قشتالة، قائلاً:

وتركـــتَ شَـــنْتَ اشـــتيباً وكأنَّمـــا حطَّـــتْ سـيوفُكَ مـن عِـداها الفَرْقَـدَا

فقَصَـــرْتَ مُـــدَّتَها بوقفـــةِ ســـاعةٍ أبْقَـتْ لـكَ الفخـرَ الجليـلَ مُخلَّـدَا[3]

وعلى هذا النحو يُعدُّ شعر ابن دراج وثيقةً نادرةً تصور مواقف الهزيمة والأسر والهدنة التي طالت الملوك والقوّاد الإسبان، من هؤلاء "غرسيه بن شانجة" ملك نبارة الذي حكم بين سنتي 391/384هـ، وكانت خاض والمنصور بن عامر عدَّة معارك، منها معركة "جرييرة Geyveya" سنة 390هـ، وقد تغنى ابن دراج بانتصار المنصور فيها، قائلاً:

فَضَعْضَـعَتْ تِيجَـانَ الضَّـلاَلِ بِوَقْعَـةٍ عَلَـى الشِّـرْكِ لَا يُؤْسَـى لَهَـا أَبَـداً جُـرْحُ

وَرَوَّيْـتَ مـنْ مَـاءِ الجَمَـاجِمِ والطُّلَـى مُتـونَ جِيـادٍ شَـفَّها الظَّمـأُ التَّـرْحُ[4]

ولم يفته تصوير وقع الهزيمة على غارسيه، حيث وصفه بـ"عميد الشرك"، وكيفيَّة فراره لائذاً بالجبال، وقد تركت الهزيمة أثرها على جسده ونفسه، يقول:

---

[1]-ابن دراج القسطلي، ديوان ابن دراج، ص91.

[2]-المصدر نفسه، ص600.

[3]- المصدر نفسه، ص602.

[4]- المصدر نفسه، ص526.

تـرَكْنَ عَمِيـدَ الشِّـرْكِ مَـا بَـيْنَ جَفْنِـهِ وَبَـيْنَ غِـرَارِ النَّـوْمِ عَهْـدٌ وَلَا صُـلْحُ
يَلُـوذُ بِشُـمِّ الراسـياتِ وَسَـحْرُه مشـنَ الطَّـوْدِ شِـعْبٌ للمُخَاتِـلِ أَوْ سَـفْحُ
وَمَـا كَـرَّ إلاَّ نَادِبـاً لمعاهِـدٍ لَـكَ الفَـوْحُ البَـاقِي بِهَـا وَلَـهُ التَّـرْحُ[1]

وعليه، فإنَّ شعر ابن دراجٍ القسطلّي كان في بعض جوانبه بمثابة وثائق تاريخيَّةً وجغرافيَّةً على قدرٍ كبيرٍ من الأهميَّة، إذ تتبَّع فيها الوقائع والأحداث التاريخيَّة، وسجَّل المواضع الجغرافيَّة التي كانت مسرحاً للصراع بين الأنا/ المسلمة والآخر/الممالك الإفرنجيَّة في عصره.

لم يقتصر الشعر الأندلسي على وصف الآخر/الإسبان المعادي والمحارب؛ وإنَّما كانت هناك صورٌ أخرى تعكس الجوانب الإيجابيَّة والسلميَّة لعلاقة الأنا بالآخر الإسباني، منها تبادل السفارات والسفراء والوفود فيما يشبه العلاقات الدبلوماسيَّة، فاضطلعت قرطبة بدورٍ كبيرٍ في هذا المجال في فترة الخلافة الأمويَّة، فكان لهذه السَّفارات أصداءٌ واسعةٌ في نفوس الرعيَّة الذين استشعروا عزَّة الإسلام وعظمة الخلافة، وقد واكب الشعراء هذه المناسبات وصوَّروها تصويراً بديعاً على نحو ما نجده في قصيدة **عبد الملك بن سعيدٍ المرادي**، التي يصف فيها سفارة الملك (أردون)، ولجوئه إلى المستنصر لنجدته ونصرته وعقد أواصر الذمَّة والمودَّة، يقول:

مُلْـك الخليفـةِ آيـةُ الإقبـالِ وسـعودُهُ موصـولةٌ بِتَـوَالي
والمسـلمون بعـزَّةٍ وبرفعـةٍ والمشـركونَ بذلَّـةٍ وسَـفَالِ
ألقـتْ أياديهـا الأعـاجمُ نحـوَهُ متـوقِّعينَ لصَـولةِ الرِّئبـالِ
هـذا أميـرُهُمُ أتـاهُ آخـذاً منـهُ أواصِـرَ ذمَّـةٍ وحِبَـالِ
متواضـعاً لجلالـه متخشِّـعاً مُتَبَرِّعـاً لمَّـا يُـرِعْ بِقِتَـالِ
سـينال بالتَّأميـلِ للملـك الرَّضـي عِـزًّا يعـمُّ عِـداهُ بـالإذْلاَلِ[2]

[1]-ابن دراج القسطلي، ديوان ابن دراج، ص527.

[2]- انظر: المقري، أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1988م، 393/1، 394.

فهذه الأبيات تؤكّد عزّة الإسلام ورفعته، مقابل الذلّة التي بدا فيها الآخر/المشركون، ممثلةً في خضوع أحد ملوكهم لخليفة المسلمين طمعاً في كسب رضاه، ومن ثمّ إنصافه من بني جلدته. ويُعدُّ **ابن دراج** من أكثر الشعراء الأندلسيّين وصفاً للسّفارات والوفود الأجنبيَّة، وممَّا هيَّأه لذلك كثرة السّفارات في عهد المنصور بن أبي عامر، الذي أخافت انتصاراته الروم، فسعوا إلى التماس الصلح معه، وقد صوَّر ابن دراج الرسل الذين وفدوا على المنصور حاملين كتباً تنطق بالتضرع والاستسلام، من ذلك تصويره لموقف خضوع "غرسية بن شانجة"، بعد إدراكه أنَّه لا يستطيع الصمود أمام قوّة جيش المنصور، يقول:

ولمَّـــا رأى "غَرْسِـــيَّةٌ" أنَّـــهُ الـــرَّدى ... يقينـــاً وأنَّ الله لا شـــكَّ غالبُـــهْ
وقَـــدْ حَـــلَّ حـــزْبُ اللهِ دونَ شَـــغَافِهِ ... وقَـدْ سَلضـكَتْ فِـي نَاظِرَيْـهِ كتائِبُـهْ
ووَافَـــاهُ رِيـــحُ العـــزم يســـقي رُبُوعـــهُ ... وتنهـــلُّ بـــالموتِ الـــزُّؤَامِ ســـحائِبُهْ
وأَبْصَـــرَ بَحْـــرَ المـــوتِ طَـــمَّ عُبابُـــه ... وفَاضَـــتْ نَوَاحيـهِ وَجَاشَـــتْ غَوارِبُـهْ
وأيقـــــنَ أنَّ الله صـــــادِقُ وَعْـــــدِهِ ... وأنَّ أمـــــانيَّ الضَّـــــلاَلِ كواذِبُـــــهْ
وأســـلمهُ ضـــنْكُ المقـــامِ إلـــىَ التِّـــي ... لهـــاَ قـــامَ ناعِيـــهِ وضـــجَّتْ نوادِبُـــهْ
وقَـــــدْ رابَـــــهُ أنْصَـــــارُهُ وكُمَاتُـــــهُ ... وأوحشـــــهُ أشـــــياعُهُ وأقاربُـــــهْ
وأخلفـــهُ الشـــيطانُ خـــادعَ وعـــدهِ ... وأيقـــــنَ أنَّ الله عنـــــك مُحاربُـــــهْ
تلقَّـاكَ فـي جـيشٍ مـن الـذلِّ جحْفَـلٍ ... صـــــوارمُهُ آمالُـــــهُ ورغائبُـــــهْ[1]

ولم يقتصر الشعر الأندلسيُّ على تصوير هزائم الآخر/ الروم، وإنَّما صوَّر كذلك انتصاراتهم وما تبع ذلك من تنكيلٍ بالمسلمين لاسيما بعد واقعة (العقاب) سنة 609هـ، التي عُدَّت السبب الرئيس في تساقط المدن الأندلسيَّة تباعاً في أيدي النَّصارى، فسقطت إشبيليَّة وبلنسيَّة وقرطبة وغيرها من المدن الأندلسيَّة، ولم يبق بيد المسلمين سوى غرناطة وبعض أعمالها[2]، وقد أذكت هذه المحنة لوعة الشعراء الأندلسيّين، فبكوا مدنهم ووضعوا ما ألحقه النصارى بها من خرابٍ، وما ذاقه أهلها من ضروب العذاب والمهانة، من ذلك ما رسمه **الرندي** في نونيته قائلاً:

---

[1]- ابن دراج القسطلي، ديوان ابن دراج، ص517، 518.

[2]- عيسى، فوزي، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007م، ص178.

يَـــا مَـــنْ لِذِلَّـــةِ قَـــوْمٍ بَعْـــدَ عِـــزِّهِمُ ... أَحَـــالَ حَـــالَهُمُ كُفْـــرٌ وَطُغْيَـــانُ

بـــالأَمْسِ كَـــانُوا مُلُوكًـــا فِـــي مَنَـــازِلِهِمْ ... واليَـوْمَ هُـمْ فـي بِـلَادِ الكُفْـرِ عُبْـدَانُ

فَلَـــوْ تَـــرَاهُمُ حَيَـــارَى لاَ دَلِيـــلَ لَهُـــمْ ... عَلَـــيْهِمُ مِـــنْ ثِيَـــابِ الـــذُلِّ أَلْـــوَانُ

لَـــوْ رَأَيْـــتَ بُكَـــاهُمْ عِنْـــدَ بَـــيْعِهِمُ ... لَهَالَـــكَ الأَمْـــرُ وَاسْـــتَهْوَتْكَ أَحْـــزَانُ

يَـــا ربّ أمٌّ وَطِفْـــلٍ حِيـــلَ بَيْنَهُمَـــا ... كَمَـــا تُفَـــرَّقُ أَرْوَاحٌ وَأَبْـــدَانُ

وَطِفْلَـةٌ مِثْـلَ حُسْـنِ الشَّـمْسِ إِذْ طَلَعَـتْ ... كَأَنَّمَـــا هِـــيَ يَـــاقُوتٌ وَمَرْجَـــانُ

يَقُودُهَـــا العلـــجُ للمكـــروهِ مُكرهَـــةً ... والعـــينُ باكيـــةٌ والقلـــبُ حَيْـــرَانُ

لمثـلِ هَـذَا يَـذُوبُ القَلْـبُ مِـنْ كَمَـدٍ ... إِنْ كَـانَ فـي القَلْـبِ إِسْـلَامٌ وَإِيمَـانُ[1]

هكذا نلمح الحقيقة القبيحة لهذا (الآخر) وممارساته الوحشية وأحقاده الدفينة التي ظهرت في انتهاك الحرمات، والاستهتار بمعتقدات غيره ومشاعرهم، ومن ثَمَّ نكشف زيف ادِّعائه للتحضُّر وبالتالي هشاشة حضارته.

ولم تكن علاقة الأنا/ المسلمين بالآخر/ الروم في العصور الوسطى قائمة على الصدام فحسب، وإنَّما تجلَّت فيها مساحاتٌ من التلاقي قائمة على التواصل والحب، تمثَّل ذلك في شيوع بعض قصص الحب والعشق بين الأنا الشاعرة العربيَّة والآخر الإسبانيَّاتٍ المسيحيَّاتٍ، على النحو الذي نجده في سفارة الشاعر الدبلوماسيّ **يحي بن حكم الجياني**[*] الملقَّب بـ**الغزال** التي تخلَّلت رحلته إلى بلاد الروم، والذي عُرف بفهمه العميق للعلاقات الدبلوماسيَّة مع الآخر، وما تمتَّع به من حصافةٍ وحضور بديهةٍ وحسن تصرُّفٍ وخروجٍ من المآزق؛ حيث أعجب بملكة القسطنطينيَّة "ثيودورا Theodora" أو "تود"، وكان له معها قصصٌ ونوادرٌ سجَّلها في شعره في لقطاتٍ نادرةٍ، عكست الأجواء الحضاريَّة ومدى التقارب والاختلاف بين الطرفين الأنا والآخر/المرأة[2]. يقول معبِّراً عن تعلُّقه بها[**]:

---

[1]- المقري، نفح الطيب، 488/4.

[*]- سفير الأمير عبد الرحمن بن الحكم إلى ملك القسطنطينية (توفلش).

[2]- انظر: عيسى، فوزي، صورة الآخر في الشعر العربي، ص6.

[**]- ترخيم لاسم ثيودورا.

كُلِّفتَ يا قلبي هوىً مُتعِباً ... غالَبْتَ مِنْهُ الضَّيْغَمَ الأغْلَبا
إنِّي تعلَّقتُ مجُوسيَّةً ... تأبَى لشمسِ الحُسْنِ أنْ تَغْرُبا
أقصَى بلادِ اللهِ في حيثُ لا ... يُلقِي إليهِ ذاهِبٌ مذْهبا
يا "تودُ"... يا رودَ الشَّبابِ التي ... تُطلع مِنْ أزرارها الكواكِبا
يا بأبي الشَّخصُ الذي لا أرى ... أحلى على قلبي ولا أعذبا
إنَّ قُلتُ يوماً إنَّ عَيني رأت ... مُشبِهَهُ لم أعُدْ أنْ أَكْذِبا
قالت أرى فوْدَيْهِ قد نوَّرا ... دعابَةٌ توجبُ أن أَدعَبا
قُلتُ لها ما بالُهُ إنَّهُ ... قد يُنْتَجُ المُهْرُ كذا أشهبا
فاستضحكت عُجْباً بقولي لَها ... وإنَّما قُلتُ لِكي تَعجَبا[1]

وهذه الأبيات تحكي إحدى مداعباته مع الملكة (ثيودورا)، فيقال إنَّه لمَّا دخل بلاد الروم كان قد شارف الخمسين وتسلَّل الشَّيب إلى شعره، فسألته الملكة يوماً عن سنِّه، فقال مداعباً لها: عشرون سنةً، فقالت للترجمان: ومَنْ هو مِنْ عشرين سنةً يكون به هذا الشَّيب؟ فقال للترجمان: وما تنكر من هذا؟ ألم تر قطُّ مُهراً وهو أشهب؟ فضحكت الملكة وأعجبت بقوله[2].

وقد شاعت قصَّة حب أخرى للشاعر الأندلسيّ **ابن الحدَّاد** لفتاةٍ نصرانيَّةٍ من مستعربيّ الأندلس، وكانت هذه العلاقة رمزاً للتَّسامح الدينيّ وتلاقي الأنا بالآخر المغاير لها عقديًّا، ولأنَّها نصرانيَّةٌ فقد استطاع ابن الحدَّاد "بقدرةٍ فنيَّةٍ" قلَّ نظيرها في دنيا الأدب، أن يضفي على الغزل ذلك الجو النَّصرانيَّ السَّمح بأسلوبٍ قصصيٍّ رائعٍ ممتعٍ جميلٍ، فحفل شعره بذكر كل ما له علاقةٌ بالجو المسيحيِّ، كالتثليث والإنجيل وعيسى المسيح والقس والصلبان والرهبان والنُّسَّاك والكنائس"[3]. يقول في إحدى قصائده مغازلاً محبوبته

---

[1]- ابن دحية، أبو الخطاب عمر بن حسن (ت633هـ)، المطرب من أشعار أهل المغرب، تح: إبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد، المطبعة الأميرية، القاهرة، ط1، 1954م، ص144.

[2]- انظر: عيسى، فوزي، صورة الآخر في الشعر العربي، ص205.

[3]- ابن الحداد (ت480هـ)، مقدمة ديوان ابن الحداد، تح: يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1410هـ-1990م، ص37.

النصرانيَّة المسمَّاة (جميلة)، والتي كنَّاها (نويرة) في شعره:

قَلْبِـــي فـــي ذَاتِ الأَثِـــيلاَتِ رَهِـــينُ لَوْعَـــاتٍ وَرَوْعَـــاتِ
فَوَجِّهـــاَ نَحْـــوَهُمُ إِنَّهُـــمْ وَإِنْ بَغَـــوْا قِبلـــةُ بُغْيـــاتي
وعَرِّسَـــا مِـــنْ عَقَـــدَاتِ اللِّـــوى بِالهضَـــــبَاتِ الزَهَرِيَّـــــاتِ
وعرِّجـــاَ يـــا فتَيَـــيْ عَـــامِرٍ بالفَتَيَـــــاتِ العيســـــويَّات
فـــإنَّ بـــي للـــرُّوم روميَّـــةً تَكْـــنِسُ مَـــا بَـــيْنَ الكَنِيسَـــاتِ
أَهِـــيمُ فَيهَـــا وَالهَـــوَى ضَـــلَّةٌ بَـــيْنَ صَـــوَامِيعَ وَبِيعَـــاتِ
وَفـــي ضِـــبَاءِ البَـــدْوِ مَـــنْ يَـــزْدَرِي بِالظَّبْيَـــاتِ الحَضَـــرِيَّاتِ[1]

هكذا يعرِّج ابن الحدَّاد إلى ديار (العيسويَّات) المسيحيَّات بدل البدويات اللاَّتي يزدرين المسيحيَّات، فيقع في غرام إحدى تلك المسيحيَّات، فيتعلَّق قلبه تبعاً لذلك بأماكن عبادتها وأصولها من صوامع وبِيَع وكنائس.

وقد كان لمخالطة العرب للأوربيِّين في الأندلس أكثر من قرنين، أن قامت علاقاتٌ وروابط وثيقةٌ بين أمراء العرب وأمراء الأوربيِّين، وتوطَّدت بينهم الصداقة والتَّحالف، ولم تظهر أيُّ بوادر للتَّعصُّب الدينيِّ بين الإسلام والمسيحيَّة خلال تلك الفترة، فكان أن تزاوجوا وتزاوروا فيما بينهم، وفي كثيرٍ من الأحيان التقى الشعراء العرب بالأمراء الأوربيين في البروفانس أو إسبانيا؛ حيث كانوا يجتمعون في الحفلات والمنتديات والملتقيات يتحدَّثون، يتحاورون وينشدون أشعاراً، ويُذكر أنَّ بلاط الملك (سايكو الرابع) كان يضم بين جنباته ثلاثة عشر شاعراً عربيًّا، واثنا عشر شاعراً أوربيًّا، ومن هنا تبدو الصلة واضحةٌ جليَّةٌ بين الشعراء العرب والشعراء الأوربيين، ممَّا كان له أكبر الأثر في تأثر شعراء أوربا بالشعر العربي[2].

وإذا كان الأوربيُّون قد عرفوا الشعر منذ عصر قدماء اليونان، فالشعر الغنائيُّ المقفَّى لم يظهر عندهم إلاَّ في

---

[1]- ابن الحداد، مقدمة ديوان ابن الحداد، ص156، 157.

[2]- عبد الله، يسري عبد الغني، تأثر الأدب الغربي بالأدب العربي –محاولة للفهم الصحيح- ، مجلة دراسات نقدية، نقلا عن موقع: wordpress.com، بتاريخ: 2020/06/17م، الساعة: 10:28.

أوائل القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري)، ويعدُّ الشعراء التروبادور[*] (Troubadours)، أوَّل من نظم هذا النوع من الشعر في منطقة بروفنسا (Provence)، في جنوب فرنسا، الذي انتشر بسرعةٍ في أغلب أنحاء أوربا، فالشعر التروبادوري الأوكسيتاني[**] الذي يتغنَّى فيه الشاعر الجوَّال بالمرأة ويمجِّدها، لا يعكس تقاليد المجتمع الأوربيِّ في ذلك الوقت؛ بل هو شعرٌ غريبٌ تماماً عن الأوربيين وأوربا في القرون الوسطى، هذا الشعر الجديد يُشبه إلى حدٍّ كبيرٍ في أشكاله ومضامينه الشعر العربيُّ الأندلسيُّ، وبوجه الخصوص الموشَّحات والأزجال[1]، وظهور الشعر الغنائيُّ الأوكسيتانيُّ يُعدُّ من نتائج التغيير الذي طرأ على منطقة بروفنسا، ويتجلَّى هذا التغيير أيضًا في اللغة التي كُتب بها هذا الشعر، وهي اللغة الأوكسيتانيَّة التي استخدمها أهل الجنوب ثورةً على اللغة اللاَّتينيَّة –لغة الكنيسة–من جهةٍ، وتعبيراً عن أدبٍ وطنيٍّ مستقلٍ من جهةٍ أخرى. وقد كان لاتِّصال البروفنسيين بحضارة الشعوب المجاورة من أندلسيين وصقليين، عاملاً مباشراً في تحرُّر أهل الجنوب من قيود الفرنجة الشماليين، وتكوين كيانٍ سياسيٍّ واقتصاديٍّ وثقافيٍّ خاصٍ بهم، فكان أوَّل عناصر هذا الكيان شعرهم الغنائي، موضوع الحب الذي ابتدعوه لأوَّل مرَّةٍ في أوربا[2].

وتأثُّر الشعراء التروبادور بالأدب العربيِّ واضحٌ جداً في كثيرٍ من المنظومات الغربيَّة، ويبدو ذلك في ملحمة أغنية (رولان) الفرنسيَّة، فهي متأثِّرةٌ باتِّصال الأوربيين بعرب الأندلس، والملحمة مستوحاةٌ من المعارك الحربيَّة التي نشبت بين العرب والإسبان منذ أوائل القرن الحادي عشر الميلاديِّ إلى أوائل القرن الثاني عشر الميلاديِّ،

---

[*]– التروبادور: هو الشاعر الجوَّال الذي ينظم أجمل الأشعار الغنائية، اشتقت هذه الكلمة من الفعل "تروبار" (Trobar)، بمعنى "وَجَدَ"، أي وجد العبارات الجميلة، وأطلق اسم تروبادور على كل من يقرض الشعر، أمَّا الجوغلير (Joglars)، فهم الذين اتخذوا من الشعر حرفةً لهم. ويرى بعض الباحثين انَّ أصل الكلمة عربيٌّ، من الفعل "طرب": أي اهتز فرحاً أو حزناً، أو أنَّها من الفعل "طرَّب": أي تغنَّى، أو أنَّها من الفعل "ضرب" الذي شاع عند أهل الأندلس، بمعنى عزف الموسيقى على العود أو غيره من الآلات الموسيقية، ثمَّ أضاف إليه الإسبان وفقاً للغتهم حرفي "آر"، وقالوا ضورباً أو طروبار (trobar). ويقال: "تروبادور" مركبة من "تروب" المأخوذة من "طرب"، يضاف إليها الأداة الدالة على اسم الفاعل "أدوار"، فالمراد بهذه التسمية الشعراء المطربون انظر: بكار، يوسف، في الأدب المقارن، مكتبة الدار العربية للكتاب، بيروت، 2009، ص120.

[**]– الأوكسيتانية: لغة (oc)، هي لغة جنوب فرنسا دون شمالها، وتسمى كذلك الأوكسيتانية (l'occitan)، تنطق في لغتها الأصلية "أوسيتان"، كما يسمى أهلها بالبروفنسيين نسبةً إلى منطقة بروفنسا، لكن منطقة وجود هذه اللغة أوسع بكثيرٍ من منطقة البروفنس، فهي تكاد تنتشر في الجنوب كله. انظر: عباسة، محمد، أثر الموشحات والأزجال الأندلسية في شعراء التروبادور، دار أم الكتاب، مستغانم، الجزائر، ط1، 2002، ص210.

[1]– عباسة، محمد، مصارد شعر التروبادور الغنائي، مصارد شعر التروبادور الغنائي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع14، سبتمبر 2014، ص7.

[2]– انظر: المرجع نفسه، ص8.

تشتمل على أربعة آلاف بيتٍ، وهي لا تختلف كثيراً عن القصائد العربيَّة، ولا تخرج عن الروح الحماسيَّة لعنترة بن شداد[1]. وهي من أغاني الفخر ذات الطابع الوطنيِّ الدينيِّ، وهي ملحمةٌ شعبيَّةٌ تسرد مغامرات شارلمان العسكريَّة، والتأثُّر العربيِّ يتجلَّى بوضوحٍ في هذه الأغنيَّة ذات الطابع الرسائلي[2]. والقارئ لهذه الملحمة يلاحظ استعمالها لنظام القافية الموحَّدة، وهذا مأخوذٌ من نظام القصيدة العربيَّة الملتزمة دائماً بالوزن الواحد والقافية الواحدة. ويعدُّ **غيوم التاسع** Guillaume IX (1071-1127م) كونت بواتييه ودوق آكيتانيا السابع أوَّل شاعرٍ نظم الشعر الغنائيَّ الغزليَّ، بدأ نشاطه الشعريَّ في السنوات التي تلت عودته من المشرق، ولم يكن **غيوم التاسع** أوَّل تروبادور نظم قصائد الحب الفروسيِّ فحسب؛ بل أيضاً أوَّل شاعرٍ أوربيٍّ كتب بلغةٍ محليَّةٍ[3]، لغة جنوب فرنسا، حاكياً في ذلك الشعراء الزجَّالين الأندلسيِّين، والأندلسيُّون هم أوَّل الشعراء ممَّن نظم الأزجال بلغةٍ شعريَّةٍ غير معربةٍ حتى لا نقول عاميَّةٍ. وجرأة **غيوم التاسع** على نظم أغاني الحب حيَّرت بعض الدارسين الذين لا يرون في ذلك إلاَّ تناقضاً صريحاً مع عاداته ومقوِّمات المجتمع البروفنسيِّ[4]، التي لا تسمح للرجل أن يتوسَّل إلى المرأة، ويخضع لإرادتها، ويخدمها كما يخدم العبد سيِّده، ولم يبق من آثار **غيوم التاسع** إلاَّ إحدى عشر قصيدةً اتَّفق الباحثون على صحَّة نسبتها إليه، فالقصائد الثلاث الأولى جاءت موحَّدةَ القافية، شأنها في ذلك شأن الشعر العربيِّ التقليديِّ، أمَّا القصائد الأخرى المتبقيَّة فنُظِمت على طراز الموشَّحات والأزجال الأندلسيَّة مع بعض التغيير المقصود في ترتيب القوافي، وأمَّا القصيدة الحادية عشر وهي من الشعر المكفر، فهي من أشهر أغانيه، وقد جاءت مطابقة للأزجال الأندلسيَّة من حيث الشكل، وخاصَّةً أزجال ابن قزمان[5].

---

[1]- موقع اللغة العربية في الفكر العالمي، بواسطة EL ONDY- مايو 26, 2011، نقلا عن موقع:
http://maraji3- elondy.blogspot.com/2011/05/blog- post_9915.html

[2]- Americo Castro: Realite de L'Espagne, Paris 1963, p.282.
نقلا عن: عباسة، محمد، مصادر شعر التروبادور الغنائي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع14، سبتمبر 2014م، ص11.

[3]- René Nelli: Troubadours et Trouvères, Ed. Hachette, Paris 1979, p. 19.
نقلا عن: عباسة، محمد، مصادر شعر التروبادور الغنائي، ص12.

[4]- Alfred Jeanroy: Les chansons de Guillaume IX, Ed. Champion, 2e édition, Paris 1972, p15.
نقلا عن: عباسة، محمد، مصادر شعر التروبادور الغنائي، ص12.

[5]- المرجع نفسه، ص13.

ومن أوائل الشعراء التروبادور تأثراً بالشعر العربيِّ أيضاً، الشاعر **"جيوم دي جواتييه"**، الذي نظم الشعر بلغة بلاده العاميَّة، وبعده جاء الشاعرين **"تركامون"**، و**"مركيرور"**، وغيرهم من الشعراء الذين دعموا أساس فنِّ الشعر البروفانسيِّ. وقد تغنَّى شعراء بروفانس بالشعر العاطفيِّ الذي قلَّدوا فيه العرب، واسْتُخْدِمت في إنشاده آلات العزف، فظهرت عند الأوربيين أشعارٌ عاطفيَّةٌ ذات معانٍ ساميَّةٍ، منتقاةٍ، بالإضافة إلى الصياغة المدروسة المتقنة. وبهذا هبَّت على الأدب الأوربيِّ نفحات إلهامٍ غنائيٍّ جديدٍ، تأثُّراً بسمو المشاعر العربيَّة، وجرياً وراء أُبَّهة المشرقيين في إسبانيا، وقد أمدَّت هذه المنظومات العاطفيَّة الغنائيَّة الشعراء الشبان في الغرب الأوربيِّ بنماذج أدبيَّةً تردَّدَ صداها في شعر ذلك العصر. كما رأينا هذا الصدى مسموعاً في شعر وأغاني المنشدين المتجوِّلين في الشمال الفرنسيِّ، وامتدَّ أثر ذلك في ألمانيا وانجلترا وإيطاليا وغيرها من البلاد الأوربيَّة[1].

ولم تكن متابعة شعراء بروفانس للشعراء العرب في الأندلس مقصورةً على التعبير عن العواطف الرومانسيَّة فقط لا غير؛ بل إنَّهم تابعوها كذلك في استخدام القافيَّة الموحَّدة، التي لم تكن تعرفها أوربا إلاَّ بعد مطلع القرن الثاني عشر الميلاديِّ، وهو العصر الذي ظهرت فيه القافية لأوَّل مرَّةٍ في الشعر الأوكسيتاني، الذي نظمه شعراء التروبادور في منطقة البروفنس بجنوب فرنسا[2]. وقد أشار إلى ذلك **دي ساس** في كتابه: **"بحثٌ أوَّليٌّ في العروض عند العرب"**، فقد ذهب إلى أنَّ العرب هم الذين نقلوا القافية الموحدة إلى الشعر الأوربي.كما تعدَّى الشعراء التروبادور ذلك إلى نظم الشعر باللغة الدارجة متابعين بذلك طريقة بعض الشعراء العرب؛ حيث نظموا على نظام الزجل الذي اشتهر به أهل الأندلس، وكان ابن قزمان الأندلسي أشهر ناظمي الزجل الأندلسي[3]، فمن المؤكد أنَّ الشعراء التروبادور نسجوا على منوال أزجاله في أوزانها، وترتيب قوافيه.

ويعدُّ **جامارا باربييري** (G. Barbieri) أوَّل من أشار إلى تأثير الأدب الأندلسي في الأدب الأوكسيتاني المجاور، وقد دافع عن هذه الفرضية في نهاية القرن الثامن عشر للميلاد، اليسوعي الإسباني المنفى **خوان أندريس** (Juan Andres) [4]، وفي حديثه عن الموسيقى التروبادوريَّة يقول **روبرت بريفو** (Robert

---

[1]- انظر: بريفو، روبير، التروبادور والعاطفة الرومانسية، نقلا عن: عبد الله، يسري عبد الغني، تأثر الأدب الغربي بالأدب العربي –محاولة للفهم الصحيح- ، مجلة دراسات نقدية، نقلا عن موقع: wordpress.com.بتاريخ: 2020/12/17، الساعة: 9:56.

[2]- انظر: عباسة، محمد، أثر الموشحات والأزجال الأندلسية في شعر التروبادور، ص205.

[3]- انظر: بريفو، روبير، التروبادور والعاطفة الرومانسية، نقلا عن: عبد الله، يسري عبد الغني، تأثر الأدب الغربي بالأدب العربي –محاولة للفهم الصحيح- ، مجلة دراسات نقدية، نقلا عن موقع: wordpress.com. بتاريخ: 2020/12/17، الساعة: 9:56.

[4]- Henri- Irénée Marrou: Les Troubadours, Ed. du Seuil, Paris 1971, p. 118.

نقلا عن: عباسة، محمد، مصادر شعر التروبادور الغنائي، ص14.

Prevo): بالإضافة إلى الآلات التي ترافقها هي في الواقع من أصلٍ قرطبيٍّ وغرناطي، ليخلص إلى القول: إنَّ أوربا مدينة إلى عالم الإسلام في كل شيءٍ أمَّا روما فلم تنقل إليها من الآداب سوى بعض مختارات أوفيديوس وكاسيودور (Cassiodore)، وبويسيس (Boece) [1]. وأمَّا **رامون ميننث بيدال** (R. M. Pidal) فيرى أنَّ انَّ الأشكال العروضية المختلفة لشعر التروبادور، إنَّما استعيرت في الحقيقة من الأندلس[2]، ولم يوجد أي شعر أوربي يشبه في أغراضه وأشكاله الشعر البروفنسي الذي نظمه لأوَّل مرَّةٍ التروبادور بلغة أوك[*] [3].

وما جعل شعراء أوربا يقلدون الشعر العربي في التقفية ويشيعونه في شعرهم، هو الجمال الذي تضفيه تلك القوافي على الشعر العربي، وعلى الرغم من أنَّ هذا التأثير لم يرق لبعض المتعصبين، فأخذوا يحاربون استخدام القوافي في الشعر باعتبارها دخيلةٌ على أشعارهم، إذ ترد في الشعر الكلاسيكي، إلاَّ أنَّ شعراء أوربا لم يقيموا وزناً لهذه الحرب التي شنَّها أمثال "فيلاموفيتس"، وبقيت القافية إلى اليوم دليلاً على فضل العرب[4]. وقد استطاع الشعراء البروفانسيون إدخال جُلِّ موضوعات الشعر الأندلسي تقريباً[5] فتطرقوا إلى الغزل البلاطي المجامل والعفيف، وأبدعوا في الحب بالوصف، وصفوا أزهار الربيع، مدحوا ورَثَوْا، كما شخَّصوا مختلف عناصر الطبيعة الحيَّة والجامدة، أمَّا بالنسبة للأشكال الشعرية التي وردت عندهم، فليس هناك أيُّ دليلٍ على أنَّها وُجدت في أوربا قبل عصرهم، فهذه الصيغ نقلوها في الواقع من بلاد الأندلس[6].

وفي نهاية القرن الثالث عشر للميلاد (السابع الهجري)، شهدت بروفنسا انحطاط آداب اللغة الأوكسيتانية، ومنذ ذلك التاريخ، حمل شعراء المائة الثالثة الإيطاليون شرف العبقرية الشعريَّة في أوربا مثل:

---

[1]- Robert Briffault: Les Troubadours et le sentiment romanesque, Ed. du Chêne, Paris 1943, p.20- 24.

نقلا عن: عباسة، محمد، مصادر شعر التروبادور الغنائي، ص21

[2]- Ramón Menéndez Pidal: Poesía árabe y poesía europea, 5a ed., Espasa- Calpe, S.A., 1963, pag. 17.

نقلا عن: عباسة، محمد، مصادر شعر التروبادور الغنائي، ص22.

[*]- لغة جنوب فرنسا دون شمالها.

[3]- Pierre le Gentil: La strophe zadjalesque…, p. 16 ss.

نقلا عن: عباسة، محمد، مصادر شعر التروبادور الغنائي، ص22.

[4]- ندا، طه، الأدب المقارن، النهضة العربية، بيروت، ط1، د.ت، ص254.

[5]- عباسة، محمد، أثر الموشحات والأزجال الأندلسية في شعر التروبادور، ص265- 338.

[6]- Romon Menondez Pidal: poesia arabe y poesia europea, p17.

نقلا عن: عباسة، محمد، مصادر شعر التروبادور الغنائي، ص 22.

كافالكانتي (Cavalcanti)، ودانتي (Dante) ، وغينيتشللي (Guinicelli) ، وبترارکا (Petrarca)، وغيرهم من شعراء الأسلوب العذب الجديد[1].

ويثبت البحث التاريخي والفني في الموسيقى الأوربية أنَّها كانت قبل اتِّصالها بالموسيقى العربية الإسلامية، تتمثل في ألوانٍ محليَّةٍ وشعبيَّةٍ رومانيَّةٍ في طابعها، وقد انطلق الغناء الأوربي من القصة الكنسيَّة في القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين متأثراً بالتيار العربي الإسلامي الذي رفده بعناصر نغميةٍ وإيقاعيَّةٍ جديدةٍ، أتاحت له أن يطوِّر نفسه في خطٍ غير دينيٍّ، يتَّسم بالغنائيَّة والملحميَّة، وفتح له مجال تفرُّع النغمات وتعدُّد الأصوات، أو ما يعرف بالبوليفوني[2].

وعلى الصعيد الأدبي، يأتي كتاب "الكونت لوكانور" للشاعر والمؤرخ الإسباني **دون خوان مانويل**[*] (Don Juan Manuel) مثلاً رفيعاً للإبداع الأدبي، و"حلقة اتِّصالٍ متينة العرى بالثقافة العربيَّة الأندلسيَّة، حين تكتب بغير الحروف العربيَّة، وحين يتزيا ذووها بالزي القشتالي"، والشواهد على معرفته بالعربيَّة "واضحةٌ بذاتها في معظم كتاباته، فضلاً عن أنَّ العربيَّة كانت لغة الثقافة الغالبة"، ويرى عبد اللطيف عبد الحليم أنَّ كتابه يقفو "كليلة ودمنة" في بناء الحكاية القصصيَّة، ويمكن أن نطلق عليها (حكايات الإطار) (Elmarco)، وعزى بعض حكاياته إلى أصول أخرى مثل: الحكاية العاشرة من الكونت لوكانور، فقد وجد المستشرق **فرناندو دي لاجرانخا** "أنَّ ما يحكيه ابن سعيد في المغرب نقلاً عن ابن بشكوال، فيما يقوله القناعي القرطبي عن نفسه هو الأصل الذي نقل منه دون خوان مانويل"[3].

وكان للشعر الأندلسي تأثيرٌ في الشعر الأوربي، ليس فقط في قصائد شعراء التروبادور؛ بل وفي الأغاني الشعبية الفرنسية، وكذلك الشعر الديني الإيطالي في العصر الوسيط، وهناك الأغاني التي تضمها الدواوين الموسيقية مثل (ديوان بلاثيو)، وكلها تومئ إلى أصلها الأندلسيِّ، يعلق **بالنثيا**[**] (Ángel González

---

[1]- انظر: عباسة، محمد، مصادر شعر التروبادور الغنائي، ص 23.

[2]- الجراري، عباس، أثر الأندلس على أوربا في مجال النغم والإيقاع، مجلة عالم الفكر، ع1، أبريل، مايو، 1981م، ص11، 52، 62.

[*]- خوان مانويل، (Don Juan Manuel) أمير بليانة أو دون خوان مانويل (1348 -1282)، كان كاتباً إسبانياً، وفضلا عن ذلك هو إنفانتي، أمير قشتالة وليون، ويعد أشهر كتّاب النثر الخيالي في العصور الوسطى، ولا سيما عمله الروائي "الكونت لوكانور"، وهو مجموعة حكايات ومواعظ تتداخل مع أدب الحكمة. انظر: الموسوعة الحرة ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org، بتاريخ: 2020/04/09م، الساعة: 22:15.

[3]- انظر: عبد الحليم، عبد اللطيف، الكونت لوكانور، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1995م، ص5، 38.

[**]- أنخل غونثالث بالنثيا Ángel González Palencia (1889- 1949) هو مستشرق وناقد أدبي إسباني، اهتم بالفلسفة الإسلامية والأدب العربي في الأندلس. انظر: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، ص72.

Palencia) "يا للحيوية الرائعة التي ينطوي عليها هذا النظام الشعري! لقد ظل يقاوم التلاشي على امتداد قرون وقرون، وأصبح وسيلةً للتعبير عن مشاعر شعوبٍ مختلفةٍ، وفي لغاتٍ متباينةٍ، ويجب أن نضيفه إلى أمجاد الحضارة العربية الخالدة، التي امتدت إلى أوربا عن طريق الإسبان المسلمين"[1].

ونخلص إلى القول إنَّ نوابغ الأدباء الأوربيين مثل شكسبير، وشلي، وبيرون من أدباء إنكلترا، وغوته، ولنسنغ، وغيني من أدباء ألمانيا، وفولتير، ومنتسكيو، وهوغو من أدباء فرنسا، كلهم تأثروا باللغة العربية، ولم يخل شعر لهم ولا نثر من تسمية بطلٍ عربيٍّ، أو طرفةٍ عربيَّةٍ. حتىَّ إنَّ **لافونتين** الشاعر الفرنسي أكَّد في الجزء الثاني من حكاياته وأمثاله، أنَّه مدينٌ في أكثرها لحكايات (كليلة ودمنة)، التي عرفها عن طريق الترجمة العربية لتلك الحكايات عن الفارسيَّة وغيرها[2].

2/مثاقفة الأنا النشرية التراثية للآخر

تعود علاقة الأنا/ العرب بالآخر من رومٍ وفرسٍ وأحباشٍ وغيرهم من الأمم إلى العصور القديمة، وقد حدث التأثر والتأثير بين العرب والأمم الأخرى على مرِّ العصور وصولاً إلى الزمن الراهن. والذي لا محيص عنه هو أنَّ الأدب الجاهليَّ لم يصل إلينا كلُّه وإنَّما وصل إلينا بعضه؛ بل إنَّ قَدَر ما وصل إلينا من النثر الجاهليِّ لا يعادل قدر ما وصل إلينا من الشعر الجاهليِّ، مع ما فُقِد من التراث الجاهليِّ، وحرب عبس وذبيان، وحرب المهلهل بن ربيعة، وسيف ذي يزن، كل ذلك أوحى بتأليف كثيرٍ من القصص[3]. فكان بذلك أن انتمى العربيُّ القديم إلى نسق السرود الشفويَّة، فقد نشأ في ظل سيادةٍ مطلقةٍ للمشافهة التي كانت تخيِّم على الثقافة العربيَّة في العصر الجاهلي والقرون الإسلاميَّة الأولى، ولم يقم التدوين الذي عُرف في وقتٍ لاحقٍ، إلاَّ بتثبيت آخر صورةٍ بَلَغَتْها المرويات الشفويَّة[4]. وقد زخر التراث العربيُّ بالعديد من قصص المقامات التي تضمَّنت نواة السرد القصصيّ، واشتملت على بطلٍ وروايةٍ، مع أنَّ لها قيمةً تاريخيَّةً واجتماعيَّةً أكبر من قيمتها القصصيَّة، ويعدُّ **بديع الزمان الهمذاني (398هـ)**، أوَّل من اخترعها وأعطاها

---

[1]- انظر: بالنثيا، أنخل جونثالث، ضمن كتاب: دراسات أندلسية، مكي، الطاهر أحمد، دار المعارف، ط2، 1982م، ص172، 200.

[2]- غنيمي، هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2001م، ص159.

[3]- الرمادي، جمال الدين، فصول مقارنة بين أدبي الشرق والغرب، الدار القومية للطباعة والنشر، الجامعة الأمريكية، بيروت، ط1، 1866م، ص81.

[4]- إبراهيم، عبد الله، موسوعة الرد العربيّ، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الإمارات العربيَّة المتحدة، ط1، 1438هـ/2016م، ص27.

هذا الاسم[1]، وقد أثرت هذه المقامات في الأدب الفارسيّ فمقامات حميد الدين الفارسيَّة للقاضي حميد الدين البلخي يسير مؤلفها على نهج بديع الزمان[2]. وقد أثَّرت هذه المقامات في الأدب الأوربيّ تأثيراً واسعاً متنوّع الدلالة، فعند الرجوع إلى مقامات الحريريّ والهمذاني، نجد أثرهما واضحاً في لونٍ قصصيٍّ إسبانيٍّ عُرف باسم "قصص الصعاليك"، فأوجه الشبه بينها وبين المقامات كبيرٌ من حيث شخصيَّة بطلها الذي يكون تارةً شحاذاً شريداً، وتارةً واعظاً أديباً، وأحياناً صعلوكاً ذا ذكاءٍ وحيلةٍ، ممَّا يُذَكِّر بشخصيَّة أبي زيدٍ السَّروجي بطل مقامات الحريري[3]. وهذا الانتقال لأنموذج بطل المقامات العربيَّة القديمة في العصور الوسطى إلى الآداب الأوربيَّة، أثَّر فيها بخلق أنموذجٍ أدبيٍّ آخر، تطوَّرت به القصة الأوربيَّة بعد أن عرفت تلك الآداب المقامات العربيَّة عن طريق الأدب العربيّ في إسبانيا، وقد ساهم هذا التأثير كلِّه في خلق قصص الشطَّار الذي تُعدُّ قصَّة حياة (لأثاريودي تورميس) أنموذجاً له[4].

وقد زخر التراث العربيّ بالعديد من القصص الشعبيّ من مثل: "**ألف ليلة وليلة**" والتي ترجمت إلى معظم اللغات العالميّة، وتأثَّر بها كتَّاب العالم وأدباؤه؛ حيث انتقلت بموضوعاتها وأجوائها الشرقيَّة، وأتيح لقصصها الانتشار ممَّا لم يتح لأيِّ نتاجٍ عربيٍّ آخر، منذ أواخر العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة، فأصبحت مَعيناً يستقون منه الأفكار والخيالات التي لا حدود لها[5]. ولعلَّ أبلغ ما نقله العرب كتاب"**كليلة ودمنة" لابن المقفع**، والذي فتح الباب واسعاً أمام الكتَّاب والشعراء ليكتبوا وينظموا أمثلةً خرافيَّةً على لسان الحيوان، ضمن أجواء الحضارة العربيَّة الإسلامية، بغية الإصلاح الاجتماعي. وقصَّة **"حي بن يقظان" لابن طفيل**، والتي عُدَّت الملهمة لرواية "روبنسون كروزو" لدانييل دينوي (1719م)، و**رسالة التوابع والزوابع لأبي عامر أحمد بن شهيد** (436هـ)، و"**رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري**، والتي كانت أجواؤها إسلاميَّةً خالصةً، والتي قلَّده فيها الشاعر الإيطاليّ دانتي في الكوميديا الإلهيّة، الذي تناول موضوع الدنيا والآخرة، حيث صوَّر الفردوس والجحيم في سلسلة من المعالجات التي يمرُّ بها الإنسان بعد الموت

---

[1]- انظر: عبد الحميد، محمد محي الدين، شرح مقامات بديع الزمان الهمداني، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ضيف، شوقي، المقامة، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1987م، ص8.

[2]- البلخي، حميد الدين أبو بكر، (مقدمة) مقامات حميدي، طهران، 1290هـ/1873م، د.ط، د.ت.

[3]- الشودري، محمد، أثر القصص العربي في الأدب الأوروبي، نقلا عن موقع: presstetouan.com

[4]- غنيمي، محمد هلال، الموقف الأدبي، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ط1، 1977م، ص47.

[5]- المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص92.

والحساب الذي ينتظره من الله، والتي كانت أجواؤها مسيحيَّةً[1].

وقد اهتم **الجاحظ** بالنثر القصصيّ الذي ظهر في نوادر كتابه **"البخلاء"**، والذي ظهرت فيه ملامح القصة القصيرة، لعلَّ أهمَّها تصوير الشخصيّة بأبعادها النفسيّة والجسديّة والفكريّة، تصويراً دقيقاً، كما أنَّه يعدُّ أحد الكتب التراثيّة الهامَّة التي استطاعت أن تنقل الحياة الاجتماعيّة في العصر العباسيّ بكل تفاصيلها وتفاعلاتها الثقافيّة، والتي ظهر فيها امتزاج الثقافات والمجتمعات بأحلى صوره[2]. فكان الفرس أكثر الأمم حضوراً في الحياة الاجتماعيَّة وإسهاماً في الحضارة الإسلاميَّة بعد دخولهم الإسلام. ففي الكتاب صورٌ متعدِّدةٌ للتفاعل الحضاريّ والامتزاج الاجتماعيّ بين الأنا/العرب والآخر/الفرس، حيث قدَّم الجاحظ صورة الفرس عبر رؤيةٍ جماليَّةٍ وإنسانيَّةٍ، حتّى وجدناه يضفي بهاءً وجاذبيّةً على صورة البخيل، دون أن يميّز فيها بين العرب والفرس، لهذا لم نجد في إلحاق صفة البخل بالآخر دليلاً على أنَّ الجاحظ قدَّم صورةً مشوَّهةً للفرس، وإنَّما رصد مرحلةً حضاريَّةً جديدةً بدأت تفرض قيمها الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة غير المألوفة، وكان البخل أحد هذه القيم، ولعلَّ ممَّا ساعد على تقديم رؤيةٍ موضوعيّةٍ لصورة الآخر اهتمام الجاحظ بجماليَّة القصة، بغض النظر عن هويَّة أبطالها، فالغاية رصد حالةٍ طارئةٍ على المجتمع عبر رؤيةٍ فلسفيَّةٍ وجماليَّةٍ، قدَّم من خلالها صورة الآخر، بعيداً عن الاستعلاء أو العنصريَّة، لذا نستطيع القول إنَّه قدَّم لنا صورة الفرس كما قدَّم صورة العرب، إذ لم ير الآخر الذي يشاركه الدين، ويصنع معه الحضارة نقيضاً له؛ بل شريكاً مُسهماً معه في إغنائها، يظهر ذلك حين نظر لبخلاء الفرس كما ينظر للعرب تماماً، فلم يقدِّم صورةً مشوَّهةً لهم، ففي قصصه نقلٌ للانفتاح على الآخر ممَّا يخفف الحساسيَّة بين الأنا والآخر ويعزِّز التواصل بينهما، ومن ثمَّ فهو تجسيدٌ لانفتاح الحضارة الإسلاميَّة على الثقافات الأخرى[3]، فروح الإسلام حاربت النظرة الاستعلائيَّة، لذلك استطاعت أن تتقبَّل الآخر، ومن صور التفاعل الحضاريّ الامتزاج اللغوي بين الفارسيَّة والعربيَّة، وقد ظهرت في قصص الجاحظ التي تناولت الحياة اليوميَّة وما يتصل بها من أدوات الطعام (خوان البارجين..)، وأصنافه (فالودج، الخشكناه...)، وكذا بعض العادات التربويَّة التي تُعدُّ ضروريَّةً لبناء جسور

---

[1]- المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص81.

[2]- انظر: حمود، ماجدة، صورة الآخر في التراث العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص35.

[3]- انظر: المرجع نفسه، ص51، 84.

التواصل الإنسانيّ مع الآخر، فقد أعجب العربيُّ ببعض العادات الفارسيَّة المتعلقة بآداب المائدة[1].

ويتابع **التوحيديّ** خُطا أستاذه الجاحظ، متمثِّلاً للروح الإسلاميَّة بكل انفتاحها على الآخر فنجد كتبه من مثل: **"الصداقة والصديق"**، و**"الإمتاع والمؤانسة"**، و**"البصائر والذخائر"**، تقدِّم صورةً لانفتاح المسلم على الآخر، ولم تتَّسم هذه الصورة بالتوتُّر إلاَّ حين كانت تتعارض مع أخلاق الدين السَّمحة، ويلاحظ في القصص التي يوردها كيف أسبغ المخيال الإسلاميّ تعاليم الإسلام المثاليَّة على صورة الآخر (اليونانيّ والمجوسيّ)، فالتوحيديّ نقل الكثير من صور التمازج الحضاريّ التي شاعت في القرن الرابع الهجريّ بفضل الدين الإسلاميّ، وركَّز على صورة الفرس والعرب، وكان ممَّن جانبوا التعصُّب الذي كان قد بدأ يُقرِّح جسد الأمَّة[2]، فكان يردِّد قول أستاذه أبا سليمان: "نزلت الحكمة على رؤوس الروم، وألسن العرب، وقلوب الفرس، وأيدي الصين"[3]. وبذلك يلمس كلُّ متصفّحٍ في كتبه دعوته إلى حوار الحضارات، "إذ لا يمكن لأمَّةٍ أن تملك بمفردها الحكمة والمعرفة والأدب والصناعة، فكانت هناك ضرورةٌ مُلحَّةٌ للحوار بين الأمم؛ أي الأخذ والعطاء فيما بينها، وبذلك يتم تحقيق التكامل الإنسانيّ أي الحضارة"[4]. فالتوحيديّ أحد النماذج الثقافيَّة في تراثنا التي جسَّدت لنا كيفيَّة التعامل مع الآخر المخالف، وأعلت شان الحوار مع هذا الآخر، ومع الذات، فقد وجدناه يمارس النقد الذاتي، ويفضح ابتعاده عن الموضوعية، فهو مثلاً بعد أن ذمَّ مدينة (أصفهان) في "الرسالة البغداديَّة" نجده يصرِّح "والله إنِّي أظلم أهل أصفهان في أقوالي، عمَّر الله أصفهان، ماؤها العذب، وجليدها البلور الرطب..." [5]. ويمكن القول إنَّ الحضارة الإسلاميَّة كان في أوج ازدهارها، لهذا لم يشكِّل الآخر مشكلةً أو جحيماً على حدِّ قول طاهر لبيب[6]، ولكن حين نال جسدها الوهن، وضعفت الروح الإسلاميَّة السمحة بدأت علاقتها بالآخر تتوتر، وباتت ترى فيه مهدِّداً لها، خاصَّةً بعد أن اشتدَّت هجمات هذا الأخير العسكريَّة والأطماع الاقتصاديَّة[7].

---

[1]- انظر: حمود، ماجدة، صورة الآخر في التراث العربي، ص53.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص177.

[3]- التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، د.ت، 1/ 212، 213.

[4]- انظر: حمود، ماجدة، صورة الآخر في التراث العربي، ص178.

[5]- التوحيدي، أبو حيان، الرسالة البغدادية، تح: عبود الشالجي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 1997م، ص301.

[6]- مجموعة من المؤلفين، صورة الآخر ناظرا ومنظورا إليه، ص227.

[7]- حمود، ماجدة، صورة الآخر في التراث العربي، ص179.

والحديث عن حوار الحضارات لم ينقطع في يوم من الأيام على مرِّ الزمن، لكنَّه كان في كلِّ حقبةٍ تاريخيَّةٍ يتمظهر بأشكالٍ مختلفةٍ، وكان أبرزها اثنين: إنسانياً يبغي التقارب، وعدوانياً يهدف إلى الهيمنة والسَّيطرة. وقد كان الفن القصصي من أسس حوار الحضارات وتلاقحها، وتقاربها، وتبادل الاستفادة في مجالات الأدب والحياة عموماً. وقد عُدَّ الفن القصصي انعكاساً لمظاهر الحياة المختلفة بما فيها النفسيَّة، والعقائديَّة، والاجتماعيَّة، والاقتصاديَّة، والتي كوَّنت حكايات وقصصاً، حتىَّ أصبح أوَّلُ آدابِ الأمم والشعوب هو القصص[1].

[1]- انظر: وديجي، رشيد، الرواية وحوار الحضارات، مجلة بونة للبحوث والدراسات، شعبان- محرم 1432هـ/ يوليو- كانون الأول2011م، ع16، ص47. عبود، مارون، النهضة الأدبية، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1977م، ص183.

الفصل الثاني:
مسار تحوُّلات الخطاب الحضاري في الشعر العربي المعاصر بين الصراع والحوار

أولا: خطاب الأصالة

1/ بعث الهوية العربية

2/ الثورة على عدوانية الغرب

3/ نقد الأنا الحضارية الغائبة أمام حضور الآخر

4/ نشدان الحوار مع الآخر

ثانيا: خطاب الحداثة

1/ الاندهاش أمام الآلة الحضارية للآخر

2/ تهوين الأنا وتمجيد الآخر

ثالثا: خطاب الأنا والآخر الشعري

1/ صورة الأنا في متخيل الآخر

2/ صورة الآخر في متخيل الأنا

الفصل الثاني:
مسار تحوُّلات الخطاب الحضاري في الشعر العربي المعاصر بين الصراع والحوار

لقد تمخَّض عن جدليَّات الأنا والآخر، بعد وعي الأنا العربية بأناها وأنا الآخر، ظهور خطابين اثنين في الفكر العربيِّ المعاصر، خطابٌ نتج عن وعي الذات العربيَّة باختلافها عن الآخر، والذي دعا إلى ضرورة الانكفاء عن الذات والتَّقوقع داخل نفسها، وذلك لأنَّها ترى في الآخر/ الغرب صورة الصليبيِّ الذي يقابل الإسلام، والاستعمار الذي يستبيح ديار العرب والمسلمين، وعالم الكفر، وعنوان السيطرة والهيمنة والبطش والاستعلاء، وهذا **خطاب الإحيائيين/ الأصالة**. وهناك خطابٌ ثانٍ نتج عن شعور الأنا العربيَّة بتشابهها مع الآخر الغربيِّ، والتي ولَّدت يقينًا بضرورة التعرُّف عليه، والاتِّصال به، والاستفادة منه، والتَّشوُّف إلى نقل أنموذجه المتقدِّم، كونه شهد فكر الأنوار، والحريَّة، ومبادئ الثورة الفرنسيَّة التي فجَّرت العقل، والعلم، والصناعة، والإنتاج...، وهذا **خطاب الحداثيين**. وفي هذا السياق، سياق تحوُّلات وعي الأنا للآخر الغربيِّ، نتطرَّق لمدى وعي الأنا العربيَّة المعاصرة بذتها وغيرها، ونتعرَّف على ظروف وسياقات تعرُّفها على الآخر الغربيّ، ونرصد أهم الوجهات الحضاريَّة في تحوُّلات وعيها بغيرها، ونكشف عن أهم أنماط الوعي الذاتي الذي حصَّلته الأنا جرَّاء انفتاحها على الآخر.

أولاً: خطاب الأصالة

إنَّ وعي الأنا العربيَّة المعاصرة بالآخر/ الغرب والانفتاح عليه، جاء في سياق الرحلات الاستكشافيَّة التي قام بها مثقفو الأمَّة العربيَّة؛ مصريين، سوريين، تونسيين، ومغاربة...الخ، وأيضاً في سياق حملة أو غزو نابليون بونبارت لمصر (1798م)، هاهنا أدركت الذات العربيَّة أوَّلاً، أنَّ هناك ذاتٌ أخرى تختلف عنها من حيث الطبائع، العادات، التقاليد، والفنون...الخ، ووعت ثانيًا، دونيَّتها وضعفها في مقابل هذا الآخر، ثمَّ ثالثًا، وعيها بمدى التشابه الحاصل بينها وبين الآخر[1]. فانفتاحها على الآخر جعلها تعي ذاتها، ذلك أنَّ "من الطبائع في حركة الواقع والوعي أنَّ الذات لا تنتبه إلى نفسها، أو لا تكاد تعي نفسها كتغايرٍ أو مغايرةٍ، إلاَّ متى اصطدمت بغيريَّتها؛ أي بآخر يدفعها إلى الشعور بإنيتها أو باختلافها وتمايزها"[2]، فالوعي بالذات ليس معطًى قبليًّا ناجزًا تتحصَّله الذات عن طريق التأمُّل الذاتي، أو عن طريق الاستذكار والاسترجاع؛ إنَّما هو ثمرة جدليَّةٍ بين الأنا والآخر المختلف عنها. وإدراك هذا الاختلاف بينها كَأَنَا وبينه كَآخَر، يجعل حسَّ المقارنة عندها يرتفع، ويرتفع معها معدَّل الفواصل والتمايزات بين الماهيتين. ولعلَّ هذا ما عبَّر عنه خطاب الإحيائيين[*] العرب، أصحاب أيديولوجيا الأصالة، الذين ذهبوا في خطابهم إلى "الاستدعاء الكثيف للقرائن والأسانيد من الماضي، وتنزيلُها منزلةَ الشاهد على ذلك الاختلاف، وهكذا لا يصبح اختلاف الأنا عن الآخر حالةً حديثةً أو معاصرةً حَمَل عليها وعي التباين بين الحدَّين (الماهيتين)، تحت وطأة ميلاد فكرة الآخر في ذلك الوعي؛ بل يتحوَّل ذلك الاختلاف إلى (قانونٍ) تتكرر حقائقه ومفاعيله في التاريخ، أو قل يصبح (اختلافاً) له تاريخ"[3]. وما سبق تقريره يعدُّ وجهاً من وجوه الوعي الذاتي الذي تُقرر فيه الأنا خطاب التضاد أو الأسلبة الداعي إلى الانغلاق والتقوقع في الثقافة العربيَّة بعيدًا عن إرهاب الفكر الغربيّ، وهو ما فعلته الأنا العربيَّة في فترةٍ

---

[1]- بدازيٍ، محمد، جدليات الأنا والآخر في الوعي العربي المعاصر، نقلا عن موقع:
http://couua.com/2018/12/10/%D8%A، بتاريخ: 17/ 07/ 2021م، الساعة: 6:30.

[2]- بلقزيز، عبد الإله، العرب والحداثة: دراسة في مقالات الحداثيين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، ط1، 2008م، ص44.

[*]- مدرسة الإحياء والبعث: أولى المدارس الشعرية العربية في العصر الحديث، ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، تغلب عليها ظاهرة محاكاة الشعر العربي القديم، أسهمت في ظهور النهضة الأدبية، وانطلاقها من مصر ولبنان. أبرز روادها: محمود سامي البارودي، أحمد شوقي، محمد حافظ إبراهيم، شكيب أرسلان، خليل مطران، سليم الزركلي، معروف الرصافي...

[3]- بلقزيز، عبد الإله، العرب والحداثة: دراسة في مقالات الحداثيين، ص45.

من الزمن المعاصر، بعد الهيمنة والسيطرة الغربيَّة، التي زامنت سقوط الخلافة الإسلاميَّة. وقد أخذ التيار المحافظ الإحيائيّ على عاتقه مسؤوليَّة إحياء اللغة العربيَّة التي تمثل هويَّة الأمَّة، ومقاومة عدوانيَّة الغرب المتسلط على الأمَّة العربيَّة الإسلاميَّة وعدم اعترافه بالآخر. ولم يمنعهم ذلك من إبداء سخطهم على الواقع المرير الذي تتخبَّط فيه الأنا العربيَّة، ورثائهم لحالها.

1/بعث الهويَّة العربيَّة

لقد كان القرن التاسع عشر، عصر النهضة العربيَّة بامتيازٍ، وكان الجانب الأدبيُّ من هذه النهضة ترجمانًا صادقًا، وتعبيرًا متماهيًا إلى حدٍّ بعيدٍ مع الظروف التاريخيَّة والملابسات الاجتماعيَّة والثقافيَّة والسياسيَّة التي أدَّت إلى انبثاق النهضة العربيَّة، هذه الأخيرة مثَّلت تاريخًا مفصليًّا في تاريخ الشعر العربيِّ ككل، وعاملًا مهمًّا في انبثاق النهضة الأدبيَّة في العصر الحديث، بعد أن شهدت الحياة الأدبيَّة العربيَّة نوعًا من الخمول والضعف، أصاب **اللغة العربيَّة والكتابة الشعريَّة والنثريَّة**، فالنهضة في مدلولها تشير إلى حالةٍ من التعارض مع ما سبق، وإلى طموح تجاوز حالة الوهن الحضاريِّ، وملامحه الدالة عليه[1].

ويؤرخ أغلب الدارسين لعصر النهضة العربيَّة بتاريخ دخول نابليون إلى مصر 1798م، وما حملته تلك الحملة من اتصالٍ وتلاقحِ ثقافتين مثَّلتا الشرق وأوربا، وقد أدَّى استمرار ذلك الاحتكاك بين الشرق والغرب إثر الحملة الفرنسيَّة على مصر إلى ظهور "النهضة الماديَّة"[2]، فكان دخول المطبعة إلى مصر من أكبر العوامل التي أسهمت في حدوث النهضة الثقافيَّة؛ حيث كانت المطبعة آنذاك "وسيلةً لنشر التراث"[3]، ومواجهة الصدمة الحضاريَّة ومظاهر الاستلاب الثقافيِّ التي عبَّرت عنها البعثات التبشيريَّة، فالمطبعة شكَّلت قاطرة النهضة الثقافيَّة والأدبيَّة على امتداد القرن التاسع عشر في البلاد العربيَّة مشرقها ومغربها، فكان أهم ما ميَّز النهضة العربيَّة إلى جانب عنصر الاتِّصال بالحضارة الغربيَّة، والاستفادة من بعض منجزاتها الماديَّة، هو ظاهرة استعادة الارتباط الوثيق بالتراث العربي الثقافيِّ في أزمنة

---

[1]- انظر: موسى، آمال، سوسيولوجيا الخطاب الشعري الإحيائي..ثالوث الذاكرة والتراث والهويَّة، نقلا عن موقع: https://www.alfaisalmag.com/?p=5934، بتاريخ: 2021/07/29، الساعة: 14:31.

[2]- السعافين، إبراهيم، مدرسة الإحياء والتراث: دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص40.

[3]- انظر: المرجع نفسه: ص41.

ازدهاره واشعاعه وقوَّته، وهو ما حرصت على بعثه **مدرسة الإحياء**، والذي عُدَّ في الأساس آليَّةً دفاعيَّةً ضدَّ ثقافة الآخر، وخوفٍ حضاريٍّ من الذوبان والاضمحلال[1]. فنحن أمام ردِّ فعلٍ ثقافيٍّ يرمي إلى التمسُّك بالهويَّة الثقافيَّة، واستحضار الذاكرة الحضاريَّة، كآليات هجومٍ ودفاعٍ في الوقت ذاته ضدَّ الغزو الثقافيِّ والسياسيِّ الأجنبيِّ. وهو ما يفسِّر لما أخذت النهضة العربيَّة على عاتقها مسؤوليَّة بعث مشاعر الهويَّة العربيَّة، وإحياء عنصر التراث، وتمجيد رموز الماضي العربي المزدهر، وإبداعاته في مجالات القول الشعريِّ والنثري والفكريِّ والدينيِّ، خصوصاً في أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين مع بداية الاحتلال الفرنسي والانتداب البريطاني للبلاد العربيَّة الإسلاميَّة[2]؛ حيث شهدت اللغة العربيَّة إبَّان العهد العثمانيِّ ضعفًا وتقهقرًا، من هنا يتَّضح دافع الاحتفاء **باللغة العربيَّة** كمكونٍ تراثيٍّ عربيٍّ قديمٍ ومقوِّمٍ من مقوِّمات الهويَّة والشعور القوميين، ومورد من موارد بناء الأفق الثقافيِّ للمجتمع، فكانت مواجهة الدعوة إلى إحلال العاميَّة المصريَّة محل العربيَّة الفصحى في الكتابة الأدبيَّة أو ما أطلق عليه "تمصير اللغة"، وهو ما نادى به أحمد لطفي السيِّد، وإلى هذه الدعوة تضاف الضجَّة التي أحدثها كتاب (ولمور)[*] الذي تحامل على العربيَّة واتَّهمها بالضعف العجز عن أداء حاجات العصر، فكان لمدرسة الإحياء وشعرائها دورٌ عظيمٌ في ردِّ هذه الدعوة[3]، ولعلَّ أهم مثال يوضِّح هذا البعد: قصيدة "اللغة العربية تنعي حظَّها بين أهلها" **لحافظ إبراهيم**[**]، التي حاول من خلالها الانتصار لمركزيَّة اللغة العربية

---

[1]- انظر: موسى، آمال، سوسيولوجيا الخطاب الشعري الإحيائي.. ثالوث الذاكرة والتراث والهويَّة، نقلا عن موقع: https://www.alfaisalmag.com/?p=5934، بتاريخ: 2021/07/29، الساعة: 14:31.

[2]- انظر: المرجع نفسه.

[*]- ولمور: أحد القضاة ورجال الاستعمار البريطاني في مصر، أصدر كتابًا سمَّاه (العربية المحكية في مصر) سنة 1901م، دعا فيه إلى الاقتصار على العامية كأداة للحديث والكتابة، لأنَّها لغة حيةٌ عكس الفصحى الصعبة الجامدة –على حدِّ زعمه– ، واقترح كتابة العامية بالحروف اللاتينية، واقترح إجبارية التعليم بالعامية. انظر: نفوسة، زكريا سعيد، تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر، دار نشر الثقافة بالإسكندرية، (مصر)، ط1، 1964م، ص110.

[3]- نفوسة، زكريا سعيد، تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر، ص362.

[**]- محمد حافظ إبراهيم: ولد في محافظة أسيوط 1872. وتوفي في 21 يونيو 1932م. وكان شاعرًا ذائعَ الصيت، حاملًا للقب شاعر النيل وأيضا للقب شاعر الشعب، من مؤلفاته: الديوان، البؤساء (ترجمة عن فكتور هوغو)، ليالي سطيح في النقد الاجتماعي، في التربية الأولية (معرب عن الفرنسية). انظر: جحا، ميشال خليل، شعراء أعلام من المشرق العربي، دار صادر، بيروت (لبنان)، ط1، 2013م، ص52.

الفصحى في الثقافة العربية والإسلاميَّة، وهذه المركزية تمَّ اكتسابها عبر مر العصور، لأنَّها محاطةٌ بالقدسيَّة التي منحها إياها الوحي، لهذا فهي تحظى بمكانة فريدةٍ لا تخبأ فاعليَّتُها في كلِّ الأزمنة والأمكنة، ومع جميع الأمم والثقافات، فنلاحظ أنَّ حافظ إبراهيم قد اشتغل على هذه القدسيَّة التي هي سببٌ في مركزيَّتها؛ حيث يقول على لسان اللغة العربيَّة:

وســـعتُ كتـــابَ الله لفظًـــا وغايـــةً ومـــا ضـــقتُ عـــن آيٍ بـــهِ وعِظـــاتِ[1]

فهذا البيت يوضح أنَّ العربيَّة الفصحى ليست لغةً للتعبير عمَّا قد يخالج الإنسان فحسب، إنَّما فيها من عظمة الاتِّساع ما يكفيها أن تسع كتاب الله المبين لفظًا ومعنًى. فحافظ أبدع في عطفه الكلمات على بعضها، وحينما قابل بين فعلي (وسعتُ)، و(ضقتُ) ليبين هذا التضاد بين الفعلين اتِّساع اللغة لحمل الألفاظ والمعاني معًا، وهو بذلك يردُّ على من يتَّهم هذه اللغة بالعجز، فإذا كانت متسعة لكتاب الله المقدس، فكيف لها أن تعجز عن وضع أسماء مناسبةٍ لما اخترعته أيادي البشريَّة؟!، يظهر ذلك في قول حافظ على لسان العربية:

فكيـف أضـيق اليـومَ عـن وصـف آلـةٍ وتنســـيق أســـماءٍ لمخترعـــات[2]

ويشيد الشعراء بمركزيَّة اللغة في الثقافة العربيَّة، ووصفهم للغة بالمركزيَّة الثقافيَّة إنَّما هو مأخوذ من كونها جزءًا أصيلاً من بنية الثقافة؛ فإذا كانت الثقافة في حقيقتها "كل ما فيه استنارة للذهن وتهذيب للأخلاق، وتنمية لملكة النقد والحكم لدى الفرد أو المجتمع، وتشتمل على المعارف والمعتقدات، والفن والأخلاق وجميع القدرات التي يسهم بها الفرد في مجتمعه، ولها طرق ونماذج عمليَّة وفكريَّة وروحيَّة، ولكل جيلٍ ثقافته التي استمدَّها من الماضي وأضاف إليها ما أضاف في الحاضر وهي عنوان المجتمعات البشريَّة."[3]، وإذا كانت "لغة الأمَّة سجل حضارتها وفكرها وثقافتها، وعلى اتِّساع اللغة ومرونتها تتطوَّر الحياة وتتقدَّم الأمم في معارج الرقي والتفوق العلمي"[4]، فيمكن القول إنَّ اللغة تكتسب مركزيَّةً ثقافيَّةً

---

(1)- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، تح: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، القاهرة (مصر)، 1987م، ص253.

(2)- المصدر نفسه، ص254.

(3)- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة (مصر)، ط1، 1983م، ص58.

(4)- يوسف، عز الدين، تراثنا والمعاصرة، دار الإبداع الحديث للنشر، د.ط، 1987م، ص65.

في الثقافة الناطقة بها أيًّا كان نوعها؛ لأنَّها حاضنة لهذه الثقافة أو تلك.

وممَّن أشاد بتلك المركزيَّة حافظ إبراهيم، قائلاً:

سقى الله في بطن الجزيرة أعظمًا ... يعزُّ عليها أن تلينَ قَنَاتي

حفظن وِدادي في البِلى وحفظتهُ ... لهنَّ بقلبٍ دائمِ الحسراتِ

وفاخرتُ أهل الغربِ والشرقِ مطرقٌ ... حياءٌ بتلك الأعظمِ النَّخِراتِ[1]

فالشاعر في هذه الأبيات يثني على الأوَّلين بذكر محاسنهم، التي منها حفظهم للغة، وقد جاء هذا الثناء على لسان اللغة نفسها، فهي تحفظ لهم الودَّ حتَّى وهم تحت الثرى، وتتحسَّر على فراقهم، لأنَّهم حفظوا لها الودَّ في حياتهم، فإذا كان الشاعر قد بَيَّن موقف الأولين من اللغة وهم أموات، فقد افتخر بهم وبحفظهم للغة وحرصهم عليها أمام الغرب والشرق، وفي هذا دليل على مكانة اللغة ومنزلتها عند الأولين، فهي مصدر ثقافتهم ومركزها.

وتظهر المركزيَّة الثقافيَّة للغة العربيَّة في نص الرافعي الذي يقول:

أتى عليها طوالَ الدهر ناصعةً ... كطلعة الشمس لم تعلق بها الريبُ

ثمَّ استفاضتْ دياجٍ في جوانبها ... كالبدر قد طمَستْ من نورهِ السحب

ثمَّ استضاءتْ فقالوا الفجرُ يعقبهُ ... صبحٌ فكانَ ولكن فجرها كذبُ

وسَلُوا الكواكبَ كم جيلٍ تداولها ... ولم تزلْ نيِّراتٍ هذه الشهبُ

وسائلوا الناس كم في الأرض من لغةٍ ... قديمةٍ جدَّدت من زهوها الحِقبُ[2]

فالشاعر في هذه الأبيات يبيِّن المكانة التي تبوأتها اللغة عبر العصور مرت بها، فهي تربَّعت على عرش الثقافة العربيَّة في أزمانها المختلفة، ولم تلحقها شائبة، ولم تعلق بها ريبة، يظهر ذلك في قوله: (**كطلعة الشمس لم تعلق بها الريبُ**)، فلم ينتقص أحد قدرها، ويعقب الرافعي حديثه عن هذه المكانة، بحديثه عن رحلة المعاناة التي بدأت اللغة تكابدها، في العصر الحديث؛ حيث بدأت تشوبها

---

[1]- يوسف، عز الدين، تراثنا والمعاصرة، ص255.

[2]- الرافعي، مصطفى صادق، ديوان مصطفى صادق الرافعي، تح: ياسين الأيوبي، ط1، صيدا، بيروت، 204م، ص230.

وتعلق بها الاتِّهامات والانتقاصات، التي تظهر في قول الشاعر (**ثمَّ استفاضتْ دياجٍ في جوانبها**)، لكنَّ الشاعر يعدُّها استفاضة عابرةً تشبح تأثير السحب في إخفاء ضوء القمر، فهو اختفاء مؤقت سيزول بزوال تلك الدعوات، نلمح ذلك في قوله: (**كالبدر قد طمَستْ من نورهِ السحب**)، فالشاعر يبقى على أمل عودة اللغة إلى مكانتها التي طالما تبوَّأتها، يقول:

وفي المعادنِ ما تمضي برونقهِ يدُ الصدا غير أن لا يصدأ الذهبُ[1]

ثم يعود الشاعر للإشادة بمكانة اللغة، التي تبقى صامدة أمام الصعاب التي تعتريها، في قوله: (**وسَلُوا الكواكبَ كم جيلٍ تداولها**) (**ولم تزلْ نيِّراتٍ هذه الشهبُ**)، فالكواكب هنا بمثابة الشاهد الذي يعمل على إثبات حقيقة علو مكانة اللغة التي تشبه الشهب في السماء على الأجيال المتعاقبة، فلفظة (الشهب) تدل إضافةً إلى العلو، على قدرتها على إحراق من يقترب منها.

وقد حرص شعراء هذه المرحلة على تعزيز الروابط القوميَّة التي تجمع بين أبناء الأمَّة، وفي طليعتها اللغة العربيَّة، يقول **معروف الرصافي**(*):

وتجمعنا جوامعُ كبرياتٌ وأوَّلهنَّ سيِّدةُ اللغات[2]

هناك قضايا كبرى تجمع الأمَّة، منها القوميَّة والدين، لكن أهمَّها وأوَّلها هي اللغة العربيَّة التي تعدُّ سيِّدة لغات الكون.

ويقول **شوقي**:

ويجمعنا إذا اختلفت بلادٌ بيانٌ غير مختلفٍ ونطقُ[3]

فالشاعر يقرُّ أنَّه مهما اختلفت البلدان التي تحوي الشعوب العربيَّة، إلاَّ أنَّ اللغة العربيَّة ببيانها وحروفها تجمع الأمَّة العربية والإسلاميَّة.

---

(1)- الرافعي، مصطفى صادق، ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص233.

(*)- معروف الرصافي: ولد في بغداد عام 1875م، وتوفي عام 1945م، أكاديمي وشاعر عراقي، له آثار كثيرة في النثر والشعر واللغة والآداب أشهرها ديوانه "ديوان الرصافي". انظر: جحا، ميشال خليل شعراء أعلام من المشرق العربي، ص79.

(2)- الرصافي، معروف، ديوان الرصافي، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة الاستقامة، القاهرة (مصر)، ط6، 1959م، ص1448.

(3)- شوقي،

وفي السياق ذاته يقول **حليم دموس**(*):

لغـةٌ إذا وقعـت علـى أسـماعنا كانـت لنـا بـردًا علـى الأكبـادِ

سـتظل رابطـةً تؤلِّـف بيننـا فهـي الرجـاء لنـاطقٍ بالضـادِ[1]

في هذين البيتين يعتز الشاعر بلغة الضاد التي تنزل على الأكباد بردًا يثلج الأسماع، ويقرُّ أنَّا ستبقى الرابطة التي تجمع بين شعوب الأمَّة العربيَّة، ورجاء كل ناطقٍ بها.

يمكن القول، إنَّ هناك ارتباطاً وثيقاً بين مشروع مدرسة الإحياء والتراث الذي يهدف إلى إيقاظ الشعور القوميِّ، والتَّركيز على شحن هذا الشعور وتغذيته بما يسميه **بيير بورديو** "الرأسمال الرمزيِّ الثقافيِّ"؛ إذ إنَّه من مقوِّمات الشعور القوميِّ إعلاء شأن اللغة العربيَّة كلغةٍ قوميَّةٍ، والاتِّصال بالتراث الثقافيِّ العربيِّ، المرتبط بدوره باللغة التي كانت حاضنةً له ومعبِّرةً عنه.

2/ الثورة على عدوانيَّة الغرب

عُدَّ الغربُ المحتلَّ الأبرز لخريطة العالم في العصر الحديث، وكانت الآلة الحربيَّة هي المكوِّن الأساس لخطوطه وظلاله حتَّى منتصف القرن العشرين، وكان العالم العربيّ خلال هذه الفترة هو المتنفس الوحيد للمستبد الغربيّ، ويذهب **توماس باترسون**(**) إلى أنَّ الغرب اختلق فكرة "الحضارة" عنده، بهدف تأكيد التمييز بينه كجنسٍ أبيض "متحضِّرٍ" وبين بقيَّة أجناس العالم، وليبرر حملاته الاستعماريَّة العدوانيَّة ضد الشعوب الاخرى، يقول: "صيغت فكرة الحضارة في سياق التوسع الاستعماري الأوربي فيما وراء البحار في إفريقيا وآسيا والأمريكتين وأيرلندا، وجرى المصطلح على ألسنة أبناء النخبة في الدول الأوربيَّة التي انطلقت في مغامراتها هذه، واستهدفوا التمييز بين أنفسهم وبين الشعوب التي التقوا بها، وما أن انتقل الأوربيُّون إلى ما وراء البحار حتَّى استخدموا التصنيفات الفئويَّة الشائعة آنذاك، مثل عبارات

(*)- حليم بن إبراهيم جريس دمُّوس (1888- 1957م)، شاعر مسيحي، لبناني الأصل، ولد في مدينة زحلة شرقي لبنان، توفي في لبنان، يقال أنه أسلم في آخر حياته. من مؤلفاته: ديوان حليم، طبع في 1919و1921م. انظر: الكيلاني، فلح، موسوعة شعراء العربية، شعراء النهضة العربية، المجلد الثامن، نقلا عن موقع:

بتاريخ: 2020/10/10م، الساعة: http://kenanaonline.com/users/magaltastar/posts/943697.21:13

(1)- انظر: فتوح، عيسى، حليم دموس في شعره المهجري، مجلة الضاد، ع3، 4، نيسان 1966م.

(**)- توماس باترسون: مفكر معاصر.

المتوحشين والهمج والوثنيين والكفار والبرابرة.. لوصف أبناء الشعوب الذين التقوا بهم، ولا يعرفون الكتابة أو أساليب إدارة الحكم المنظم، ولا التكوينات الطبقيَّة الاجتماعيَّة أو ليست لهم أماكن إقامةٍ مستديمةٍ"[1]. من هذا المنطلق الفكري العنصري طمع الغرب في السيطرة على العالم العربيّ والإسلاميّ، فكان لواقع الاستعمار الأجنبيِّ الذي عرفته البلدان العربيَّة الإسلاميَّة منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، أن واكب الشاعر العربيّ الأحداث، وعبَّر عن روح النضال والمقاومة من أجل الاستقلال، وظهر النضال ضد سلطة الاحتلال لدى شعراء الاتجاه المحافظ، ووقفوا حياله في عداءٍ واستنكارٍ.

وقد أدخل الشعراء الإحيائيون القصيدة العربيَّة للتجريب فكان أن ابتكروا غرضاً شعريًّا جديداً سمح للقصيدة الإحيائيَّة أن تتعاطى مع واقعها التاريخيّ، وتتعايش مع حاضرها، أطلق عليه "الشعر القوميّ الوطنيّ". هذا الأخير فسح المجال لذات الشاعر ولداخله بمعايشة الحدث، ومن ثمَّ تمكينه من البوح والتعبير عن أحاسيسه ورؤيته، فكان نتاج ذلك رسالةٌ شعريَّةٌ حاملةٌ لصوته الشعريِّ الخاص. وظهور النزعة الوطنيَّة كشفت عن تحوُّلٍ نوعيٍّ في التعامل مع الحاضر وقضايا الأمَّة العربيَّة، وعن اضطلاع الشعر الإحيائيّ بوظيفةٍ وطنيَّةٍ، تندرج في صلب النضال الوطنيّ ضد الاستعمار، وهي وظيفةٌ نهضت بها تجارب كلٍّ من: أحمد شوقي، محمد حافظ إبراهيم، علي الغاياتي، أحمد محرم، جميل صدقي الزهاوي، معروف الرصافي، وغيرهم، إذ كان لهم دور بارزٌ في الدعوة إلى التحريض ضد الآخر المستعمر، ومقاومته سواء باستنهاض همم الأمَّة العربيَّة، أو في دفعها إلى عدم الرضوخ للواقع الاستعماريّ[2]. وفي هذا السياق يقول **حافظ إبراهيم** إثر حادثة دنشواي التي ألقت بظلالها القاتمة على مشهد الحياة في مصر في يونيو سنة 1906م؛ حيث جلَّى صورة الغرب المتوحِّشة، وبيَّن عنصريَّتهم البغيضة التي تتهاوى أمامها قيم الديمقراطيَّة، وحقوق الإنسان، فيتوجَّه إلى الإنجليز أدعياء العدالة قائلاً:

أيُّهـــا القـــائمون بـــالأمر فينـــا هـــل نســـيتُم ولاءَنـــا والـــوِدَادَا

خفِّضـــوا جيشـــكم ونـــاموا هنيئًـــا وابتغـــوا صـــيدكم وجوبـــوا الـــبلادا

---

[1]- باترسون، توماس، الحضارة الغربية، الفكرة والتاريخ، تر: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2001م، ص27.

[2]- انظر: انظر: موسى، آمال، سوسيولوجيا الخطاب الشعري الإحيائي..ثالوث الذاكرة والتراث والهويَّة، نقلا عن موقع: https://www.alfaisalmag.com/?p=5934، بتاريخ: 2021/07/29، الساعة: 14:31.

وإذا أعـــــوزتكم ذاتُ طـــــوق بين تلك الرُّبا فصيدوا العبادا[1]

فالشاعر يكشف حقيقة تفنُّن هؤلاء في التَّجمُّل أمام الشعوب، وفي المحافل الدَّوليَّة وأمام الصحافة العالميَّة، ويكشف حقيقة الفارق بين الماديَّة الغربيَّة والقيم الإنسانيَّة الحقيقيَّة المغيَّبة عندهم، ويبيِّن أنَّ الشعوب العربيَّة والإسلاميَّة لم تعد تغتر بتلك المظاهر، وأصبحت مُدركةً لألاعيب المستعمر الغربيِّ، يقول:

لقد كان فينا الظلم فوضى فهذَّبتْ حواشيهِ حتَّى بات ظلمًا منظَّمَا

تمنُّ علينا اليومَ أن أخصبَ الثَّرى وأن أصبح المصريُّ حرًّا منعَّمَا[2]

ويلجأُ الشاعر للمفارقة ليبيِّن مدى اهتمام الغربيّ المحتل بالأرض دون مراعة لملاَّكها، موظِّفًا التضاد بين (عزِّ الجماد) و(ذلِّ البشر)، و(خصوبة الأرض) و(إجداب أهلها)، وكأنَّا بالشاعر يتساءل ضمنيًّا، هل هذه هي حضارتكم التي أبهرتم بها العالم؟ أين العدالة والقيم الإنسانيَّة العليا التي ملأتم بها دنيا الناس، يقول:

عمِلتُمْ على عزِّ الجماد وذُلِّنا فأغليتُمْ طينًا وأرخصتُمْ دمَا

إذا أخصبتْ أرضٌ وأجدبَ أهلُها فلا أطلَعت نبْتًا ولا جادَها السمَا[3]

هذه الحقيقة جعلت الشاعر يستنهض همَّة الأمَّة العربيَّة، وتحريضها إلى عدم الرضوخ للواقع الاستعماريّ، يقول في قصيدة (حرب طرابلس)، أين أقدمت إيطاليا على غزو ليبيا سنة 1912م:

طمعٌ ألقى عنِ الغربِ اللِّثاما فاستفق يا شرقُ واحذر أن تنامَا

واحملي أيَّتها الشمس إلى كلِّ من يسكنُ في الشرق السَّلامَا

واشهدِي يوم التَّنادي أنَّنا في سبيل الحقِّ قد مِتنَا كِرامَا

مادَتِ الأرضُ بنا حينَ انتشتْ منْ دمِ القتْلَى حلالاً وحرامَا[4]

---

(1)- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، 20/2.

(2)- المصدر نفسه، 25/2.

(3)- المصدر نفسه، 56/2.

(4)- المصدر نفسه، 66/2.

هنا يسقط اللثام الخادع عن دعوى الغرب التحضُّر، ومناصرة الضعفاء؛ حيث يوضِّح الشاعر كيف تمَّ التَّنكيل بأهل طرابلس من طرف المحتل الإيطاليِّ، قائلاً:

كبَّلـــــوهم قتلـــــوهم مثَّلـــــوا بـــذواتِ الخـــدرِ طـــاحُوا باليتـــامى

ذبحُـــوا الأشـــياخَ والزَمنـــى ولـــم يرحمـــوا طفـــلاً ولـــم يبقـــوا غُلامـــا[1]

وهذا دليلٌ على زيف نواياهم التي دخلوا بها المعاهدات الدولية التي تدعو إلى احترام حقوق الإنسان، وتمنع نشوب الحروب، مثلما حدث في مؤتمر لاهاي سنة 1899م،، يقول **حافظ**:

أحْرَقُـوا الـدورَ اسـتحلُّوا كـلَّ مـا حرَّمـتْ "لاهـاي" فـي العهـدِ احترامـا[2]

والغريب أنَّ هذا الانتهاك جاء بمباركةٍ لأعلى هيئةٍ دينيَّةٍ في الدولة ممثلةً في بابا الفاتيكان (المطران)، وهذا يدل على نواياهم الصليبيَّة المتجذِّرة في نفوسهم المريضة، يقول **حافظ**:

بـــارك المطـــرانُ فـــي أعمـــالهم فســـلوهُ بـــاركَ القـــومَ علامَـــا

أبهـــــذا جـــــاءهمْ إنجـــــيلهمْ آمـــرًا يُلقـــي علـــى الأرض ســـلامَا

كشـــفوا عـــن نيـــة الغـــرب لنـــا وجَلـوا عـن أُفُـقِ الشـرقِ الظلامـا[3]

فالشاعر يتساءل إن كان كتابهم المقدَّس (الإنجيل)، يأمر بمثل تلك التجاوزات، مؤكدًا أنَّ أفعالهم لا تعدو أن تكون أطماع دنيويَّة، الإنجيل منها براء، وهو ما يكشف عن نوايا الغرب الاستعماريَّة إزاء الشرق.

ويواصل **حافظ** انتقاده للعنصريَّة الغربيَّة التي ما تلبث تظهر وجهها القبيح، من خلال أفعالها الشنيعة، آملاً في نهضة الشرق، والتي لا محالة ستأتي، يقول:

ولـــيعلم الغـــربَ أنَّـــا كأمَّـــــة اليابـــــانِ

لا نرتضـي لعـيش يجـري فـــي ذلَّـــةٍ وهـــوانِ

---

(1)- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، 66/2.

(2)- المصدر نفسه، 66/2.

(3)- المصدر نفسه، 67/2.

أراهـــــمْ أنزلونـــــا منـــــازل الحيـــــوانِ
وأخرجونـــــا جميعًـــــا عـــن رتبـــةِ الإنســـانِ
وســـوف تقضـــي علـــيهمُ طبـــــائعُ العمـــــرانِ
فيصـــبحُ الشـــرقُ غربًـــا ويســـتوفي الخافقـــان[1]

فالشاعر يفتخر بأمَّته صاحبة الأمجاد والرخاء، فهو يؤمن أنَّ مجدها سيبعث من جديدٍ، مقتديًا بأمَّة (اليابان)، التي حقَّقت نهضتها لحضاريَّة الشرقيَّة. فتلك هي سنَّة الحياة التي يقول فيها رب العزة: (وتلك الأيَّام نداولها بين الناس)، وتلك هي طبائع العمران على حدِّ قول **حافظ**، أين ستستعيد الأمَّة مكانتها، ويعود الغربُ لذلِّه وهوانه وجوعه، يملأه الخزيُ والعر نتيجة أفعاله اللاإنسانيَّة، يقول:

أفٍّ لقـــــــوم جيـــــــاعٍ قـــد أزعجـــوا العالمينـــا
....
وألبســـــوا الغـــــرب خزيًـــــا فـــــي قرنـــــه العشـــــرينا
وألجمـــــــوا كـــــــلَّ داعٍ وأحرجـــــوا المصـــــلحينا
فيـــــا أُرُبَّـــــةُ مهـــــلاً أيـــــنَ الـــــذي تـــــدَّعينَا[2]

ثمَّ يحدثنا **حافظ** عن (العلم) الذي ظنَّه الجميع نعمةً ورحمةً، كيف صار نقمةً وبلاءً على الإنسان، بعد أن استغلَّه الغرب لتحقيق طموحاته الظالمة، فكان أن وظَّف الإمكانات العلميَّة الهائلة في مبارزة الطبيعة بدلاً من التصالح معها بنشر السلام والمحبَّة، يقول في قصيدة (الحرب العظمى):

لاهـــمَّ إنَّ الغـــرب أصـــبح شـــعلةً مـــن هولهـــا أمُّ الصـــواعقِ تفـــرَقُ
العلـــمُ يَـــذكي نارهـــا فينـــا نعمـــةٌ تَأْسُـــوا الضَّـــعيفَ رحمـــةً تتـــدفَّقُ
فـــإذا بنعمتـــه بـــلاءٌ مُرهـــقٌ وإذا برحمتـــهِ قضـــاءٌ مُطْبِـــقُ[3]

[1]- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، 72/2، 73.
[2]- المصدر نفسه، 74/2، 75.
[3]- المصدر نفسه، 86/2.

فالشاعر يصور استغلال الغرب للتطور العلميِّ في التعدِّي على الآخرين جورًا وظلمًا، فكانت الحرب العالميَّة الأولى الشرارة الأولى التي زرعت الرعب وأزهقت ملايين الأرواح، وخرَّبت البلدان، فكان العلم فيها وبلاً على الإنسانيَّة.

ويعدُّ الشاعر **علي الغاياتي*** من الشعراء الذين عُرفوا ببثِّ روح الوطنيَّة والغيرة القوميَّة، والتنديد بالاحتلال والدعوة للثورة عليه، وهو من طائفة الشعراء الذين عرفوا بحماسة الخطابة والمنشورات المباشرة في التحريض ضدَّ المستعمر، يقول في قصيدة "طيف الوطنيَّة" من ديوانه "وطنيَّتي":

هـــلْ يـــرى المحتـــلُ أنَّـــا أمَّـــةً ... مـذْ عرفنـا السِّـلمَ لا نـدري الخِصـاما؟

أو يـــرى الظـــالمُ فينـــا أنَّنـــا ... نحمـــل الخســـفَ ولا نبغـــي انتقامـــا

زعمـــوا زورًا فمـــا مـــن أمَّـــةٍ ... ســـامَها العســـفُ ظلـــومٌ ثـــمَّ دامـــا

إنَّمـــا الشـــعب الـــذي يرجـــو العُـــلاَ ... لـــيس يرضـــى مـــن أعاديـــه اهتِضَـــاما

كُتِـــبَ النَّصـــرُ لشـــعبٍ نـــاهضٍ ... فـي سـبيل المجـدِ لا يخشـى الحِمَامـا[1]

فالشاعر هنا يرفض صراحةً وبأداءٍ مباشرٍ المزاعم المزورة للمحتل الظالم، فحالة السلم والاستكانة ليست من طبيعة الشعب، وقد (طال يوم الظلم) على شعبٍ (يرجو العلا) والمجد، وفي سبيلهما لم يعد يخشى الموت[2]. ويلاحظ استخدامه لكلمة (المحتل) في مقابلة لكلمتي (الأمَّة والشعب)، والأخيرة "برزت في قاموس الشعر، واقترن ظهورها بظهور الحركة الوطنيَّة الجديدة، فأصبح شعراؤها يستعملون في مقابل مرادفها القديم: الرعيَّة"[3].

وقد أبدع **شوقي** في نظم القصائد السياسيَّة التي تهاجم المحتل، لهذا وُصف بأنَّه "الرجل الذي جعل الشعر قوَّةً سياسيَّةً في تاريخ مصر الحديث، وقد دفع ثمن ذلك غاليًا، إذ كان شعره السياسيُّ هذا سببًا

(*)- علي الغاياتي (1885_1956م)، من مواليد دمياط، تلقى تعليمه فيها، انضم إلى الحزب الوطني، صودر ديوانه درس في جامعة جنيف، عمل محررا في جريدة "تريبون دي جنيف"، أصدر جريدته الخاصة "منبر الشرق" بالعربية والفرنسية، عاد إلى مصر عام 1937م. انظر: مقدمة ديوان وطنيتي، مطبعة عطايا، مصر، ط2، 1938م.

(1)- الغاياتي، علي، ديوان وطنيتي، قصيدة "طيف الوطنية"، ص45، 46.

(2)- انظر: النجدي، إيهاب، صورة الغرب في الشعر العربي الحديث، ص128 .

(3)- حسين، محمد محمد، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، د.ط، د.ت، ص70.

في نفيه[*]، وكان هذا اعتراف الدولة المحتلة أنَّ الشعر أصبح قوَّةً كبيرةً في حياة مصر السياسيَّة. وإبداع **شوقي** في الشعر السياسيّ يُذكِّر بظهور الشعر السياسيِّ في صدر الإسلام وفي العصر الأموي، ولكنَّ شعر **شوقي** السياسيِّ يختلف كثيرًا عن هذا الشعر الذي كان يدور في إطارٍ عربيٍّ ضيِّقٍ، بينما كان شعر **شوقي** السياسي له بعدٌ دوليٌّ، فهو يخاطب دولةً أوربيَّةً محتلَّةً، وهو أيضاً أنضج من شعر هؤلاء، وقصائده لوحاتٌ واسعةٌ ساعده على الإبداع فيها كونه محاميًا درس القانون، فكان يعرف كيف يعرض قضيَّة بلده أمام الضمير الجماعيِّ العالميِّ"[1].

ومن حنقه على الآخر المستبد تَغَنِّيه بأبطال التحرير الوطنيِّ، وتفاعله مع نكبات البلدان العربيَّة خاصةً، فيعبِّر عن حزنه وحزن المصريين لـ "نكبة بيروت سنة 1912م"، عندما ضربها الأسطول الإيطاليّ، وسخطه على ما حدث، و"ما أنصف العجم الألى ضربوك"[2]. ويبلغ السخط أقصاه في "نكبة دمشق" فيصور ثورة سوريا على الاحتلال الفرنسيِّ، ويثور مع الثائرين على جحافل الفرنسيين، ودخولها دمشق في أكتوبر سنة 1925م، بعد أن ضربوها بالمدافع أربعًا وعشرين ساعةً، وارتكبوا من المجازر الوحشيَّة ما استنزل اللَّعنات على كل داعيَّةٍ للحرب "به صلف وحمق"، وهذا مشهدٌ عاصفٌ لأمَّهاتٍ مع أطفالهنَّ في حصار النار، وهو مشهدٌ صنعه احتلالٌ غربيٌّ، فقد إنسانيَّته وتساوى مع الصخر:

بــرزْنَ وفــي نــواحي الأيْــكِ نــارٌ ... وخلــفَ الأيْــكِ أفــراخٌ تُــزَقُّ

إذا رُمــن الســلامة مــن طريــقٍ ... أتــتْ مــن دونــه للمــوت طُــرْق

بليــــلٍ للقــــذائفِ والمنايــــا ... وراء ســــمائِه خَطْــــفٌ وصَــــعْق

إذا عصــف الحديــدُ، احمــرَّ أُفــقٌ ... علــى جنباتــه، واســودَّ أفــق

ســلي مــن راع عيــدَك بعــد وهْــنٍ ... أبــينَ فــؤاده والصــخر فــرق؟

---

[*]- ومن الشعراء الذين نُفُوا أيضاً مخافة تأثيرهم في الناس وإثارة حميَّتهم: البارودي، نفي إلى جزيرة سيلان سبعة عشر عاماً (188_1904م)، وبيرم التونسي، نفي إلى باريس (1893_1961م)...

[1]- شهيد، عرفان، العودة إلى شوقي، أو بعد خمسين عاما، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، د.ط، 1986م، ص195.

[2]- شوقي، أحمد، ديوان شوقي، 272/1.

وللمســــــــتعمرين وإن ألانـــــــوا قلـــوبٌ كالحجـــارةِ لا تَـــرِق[1]

وبقي التَّنديد بعدوانيَّة الآخر/ الغرب لدى الأجيال اللاَّحقة، وتتلخَّص الفكرة في قول **علي الجارم:**

تنمَّـــر الغـــرب واحمـــرَّت مخالبُـــهُ وأرهفـــت نابهـــا للفـــك ذُؤْبـــانُ

ثـــاراتُ طـــارقٍ الأولـــى تـــؤرِّقهم ومـــا لمـــا تتـــركُ الثـــاراتُ نســـيان

تـيقَّظ الليـث ليـث الشـرق محتـدمًا فـــارتجَّ منـــه الشـــرى واهتـــز خَفَّـــان

غضـــبانَ ردَّ إلـــى اليـــافوخ عفْرتـــه ومـــن يصـــاولُ ليثًـــا وهـــو غضـــبان؟

لقـــد حمينـــا أُبـــاةَ الضـــيم حَوْزَتَنـــا مـــن أن تبـــاح، ودِنَّـــاهم كمـــا دانـــوا[2]

حيث أصبح الوعي بنظريَّة تآمر الآخر ضدَّ الأنا العربيَّة المسلمة جليًّا، ويرجع تآمرهم لعقدة نقصٍ خلفها ماضي الأنا/ العربيَّة المجيد في نفس الآخر، وهو ما يدفع الأنا إلى عدم الاستسلام للقدر الذي يرسمه هذا الآخر لها، مع ضرورة التحصُّن بما ينبغي من وعيٍ وعلم وعمل.

3/ نقد الأنا الحضارية الغائبة أمام حضور الآخر

لقد كان لوعي الأنا بالآخر، وإدراكها لأبعاده السطحيَّة والعميقة، والذي شكَّله طول الاحتكاك مع هذا الآخر، أن تلمَّست الأنا مواطن ضعفها، ومواطن تفوق الآخر عليها، ويمكن تبصُّر جوهر القضيَّة في قول سعيد العريان: "إنَّ للشرق حضارةٌ أخرى لا تجلها العين، ولا تدركها المشاهدة، فقد دَرَست معالم هذه الحضارة، فلم يبق منها ما تراه العين إلاَّ أرضٌ، وناسٌ، وتاريخٌ يتحدَّث عن ماضٍ يخزى من ذكر حاضره"[3].

ويمكن تلمُّس غياب الأنا/الشرق وحضور الآخر/ الغرب في رثائيَّات الشاعر المعاصر الذي لم يملك غير الحسرة على زمان الأنا/ الشرق الذي ولَّى فيه زمان مجدها وسطوتها التي خشي من بأسها الغرب.

---

[1]- شوقي، أحمد، ديوان شوقي، قصيدة "نكبة دمشق"، 350/1.

[2]- الجارم علي، ديوان علي الجارم، قصيدة "العروبة"، دار الشروق، القاهرة (مصر)، ط2، 1990م، ص84، 85.

[3]- نجيب، ناجي، توفيق الحكيم وأسطورة الحضارة، دار الهلال، القاهرة (مصر)، ط1، 1987م، ص45.

وراعه خمول أهله واستسلامهم للجمود والانحطاط، وزاد الأمر فداحةً سيطرة هاجس المقارنة بين حاضره المتردِّي وحاضر الآخر/ الغرب المتقدِّم، فكان نقد الذات وبيان الأخطاء الصادرة عنها، أو الخلل الواقع منها، وسيلة من وسائل علاج الخطأ، والخروج من السلبيات، والتخلص منها، وقد شكَّل الخطاب الشعري نقد الذات في صورتين أولاهما: نعي الأنا والسخط على واقعها المتردي، وثانيهما: محاولة استنهاض الهمَّة للالتحاق بالركب الحضاري الغربي.

ومن أولئك الذين نعوا مجد الأنا/الشرق نجد الشاعر **حافظ إبراهيم**، آخذًا على العثمانيين إهمالهم دولة الخلافة، وتركها فريسةً للأطماع الاستعماريَّة، جاء ذلك في قصيدته "الإخفاق بعد الكد" التي نشرها سنة 1900م، وفيها نعى مجد العرب والترك، يقول فيها:

فـإن تكـنْ نسـبتي للشـرق مـانعتي ... حظًّـا، فواهًـا لمجـد التـرك والعـربِ
وقاضـباتٍ لهـم كانـت إذا اختُرِطـتْ ... تـدثَّرَ الغـربُ فـي ثـوبٍ مـن الرَّهَـبِ
....
يـا آل عثمـان مـا هـذا الجفـاءُ لَنَـا ... ونحـنُ فـي الله أخـوانٌ وفـي الكتـبِ
تركتمونـا لأقـوامٍ تُخَالِفُنَـا ... فـي الـدين والفضْـلِ والأخـلاقِ والأدبِ[1]

فالشاعر يعيب عليهم أن تركوا البلاد الإسلاميَّة للاستعمار الغربيِّ يعيث فيها فسادًا وبطشًا وقهرًا، ينهب خيراتها في الوقت الذي يشتكي فيه أصحاب الأرض الفقر والعوز: يقول:

أيشـتكي الفقـرَ غادينـا ورائحُنـا ... ونحـن نمشـي علـى أرضٍ مـن الـذهبِ؟!
والقـوم فـي مصـر كالإسـفنج قـد ظفـرتْ ... بالمـاء لـم يتركـوا ضَـرْعًا لمُحتلـبِ[2]

فهذين البيتين يوضِّحان استعجاب الشاعر من معاناة قومه الفقر، في حين إنَّ بلاده تحوي خيراتٍ كثيرةٍ، عبَّر عنها بقوله (**ونحن نمشي على أرضٍ من الذهبِ**)، ثمَّ سبب هذا العوز الذي أصاب بلاده، وهم الإنجليز الذين عبَّر عنهم بـ (القوم)، فهؤلاء الذين يدَّعون التحضُّر وبسياستهم الاستعلائيَّة أصبحوا في مصر كالإسفنج الي امتصَّ ما ظفرت به من ماءٍ، وهي صورةٌ دالَّةٌ على مدى الشَّره

(1)- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، 118/2، 119.
(2)- المصدر نفسه، 118/2.

الاستعماريِّ لخيرات الغير، ويعزِّز هذا التصوُّر بصورةٍ أخرى في السياق ذاته؛ حيث صوَر (مصر) بالبقرة الحلوب، التي لم يتركوا فيها ضَرْعًا لمحتلبٍ من أهلها.

وفي السياق ذاته يرثي **حافظ إبراهيم** حال أمَّته التي استكانت للخمول والتواكل، رغم القدرات الهائلة التي تمتلكها، والتي تؤهِّلها لقيادة الركب الحضاريِّ، لو أنَّها استفاقت، وفي حسرةٍ يطلب من اخترع الكهرباء اختراعًا يمكِّن من ترويض طباع الشرق، وإعادة نشاطه وهمَّته له، التي لطالما كانت الباعث على الاعتزاز والفخر، يقول:

إنَّ فينَـــا لـــولاَ التَّخـــاذلُ أبْطَـــا ... لاً إذا مـــا هـــم اســـتقلُّوا اليَرَاعَـــا

وعقـــولاً لـــولاَ الخمـــولُ تـــولاَّ ... هَـــا لفاضـــتْ غرابـــةً وابْتِـــدَاعَا

ودعـــاةً للخيـــرِ لـــوْ أنْصَـــفُوهُمْ ... مـــلأوا الشـــرقَ عـــزَّةً وامْتِنَاعَـــا

كاشـــف الكهربـــاءِ لَيْـــتَ تُعنَـــى ... بـــاختراعٍ يـــروِّضُ منَّـــا الطباعـــا

آلـــةٍ تسْـــحقُ التَّواكُـــلَ فـــي الشـــر ... قِ وتلقـــي عـــن الريَّـــاء القناعَـــا

قَـــدْ مَلَلْنَـــا وُقُوفَنَـــا فِيـــهِ نبْكِـــي ... حســـبًا زائـــلاً ومجـــدًا مُضـــاعَا[1]

فالشاعر في هذه الأبيات يُشخِّص داء الأنا الشرقيَّة، ويرجعه إلى طبعها الذي اعتادت فيه لتواكل، وبكاء أطلال الماضي التي لا تجدي نفعًا، وهو ما جعل الشاعر يتوجَّه إلى الآخر/الغرب مخاطبًا مكتشف الكهرباء علَّه يجد عنده دواء للشرق.

ونتلمَّس وعي **شوقي** وإدراكه لواقع الأنا المشرقيَّة المعتمة الغائبة، والآخر المشرق الحاضر، من خلال قصائد تاريخيَّةٍ ودينيَّةٍ ومناسباتيَّةٍ، من مثل: توت عنخ آمون وحضارة عصره، إلى عرفات، مرحبا بالهلال، الهمزية النبوية، جورجي زيدان... [2]، يقول في قصيدته التي نظمها عن "محمد علي باشا الكبير" بمناسبة مرور مائة سنة على توليه حكم مصر:

---

[1]- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، 33/1.

[2]- انظر: شوقي، أحمد، ديوان شوقي، توثيق وتبويب وشرح وتعقيب: أحمد محمد الحوفي، الناشر: نهضة مصر، القاهرة (مصر)، د.ط، 1980م، 1/ 256، 445/1، 446/، 492/1، 994، 1/ 605، 512/2 على التوالي.

وانظـر الشـرقَ كيـف أصـبح يَهْـوِي وانظـر الغَـرْبَ كيـف أصـبح يصـعَدْ[1]

ونجده في موضعٍ آخر يفتتح رثاءه للمؤرخ الأديب (جورجي زيدان) بمقطعٍ رثائيٍّ للشرق وممالكه، فيقول:

ممالــك الشــرق أم أدراسُ أطــلالِ وتلــك دُولاتــه أم رَسْــمُها البــالي؟

أصــابها الــدهر إلاَّ فــي مآثرهــا والــدهرُ بالنَّــاس مــن حــالٍ إلــى حــالِ

وصــار مــا نتغنَّــى مــن محاســنها حـديثَ ذي محنـةٍ عـن صـفوهِ الخـالي[2]

فإذا كانت الأمَّة قد أصيبت في مآثرها، وأصبح الحديث عن أمجادها الماضية حديثًا باليًا، فإنَّ ذلك يبعث الحسرة في نفس **حافظ**، ولا يجد خيراً من رسول الله ﷺ، كي يبثَّ شكواه، قائلاً في قصيدة "إلى عرفات":

فقــل لرســول الله: يــا خيــر مرســلٍ أبُثُّــكَ مــا تــدري مــن الحســراتِ

شـعوبُك فـي شـرق الـبلاد وغربهـا كأصـحاب كهـفٍ فـي عميـق سُـباتِ

بأيمــانهم نــورانِ: ذكــرٌ وســنَّةٌ فمــا بــالهم فــي حالــك الظلمــات؟

وذلــك ماضــي مجــدهم وفخــارِهم فمــا ضــرَّهم لــو يعلمــون لآتــي؟

وهــذا زمــانٌ أرضُــه وســماؤه مجــالٌ لمقــدامٍ كبيــرِ حيــاة

مشـى فيـه قـومٌ فـي السـماء وأنشـئوا بــوارجَ فــي الأبــراج ممتنعــات[3]

فالشاعر يخبر مصابه لخير الخلق ﷺ، فقد نامت شعوب الشرق و(وبأيمانهم نوران...)، القرآن والسنَّة، نامت في كهف الخرافة والجهل، والبكاء على أطلال الماضي، والعصر عصر العلم والتطور، صعدت الدول الغربيَّة فيه إلى عنان السماء، فشيَّدت بروجاً وحصوناً منيعةً، فأخذت زمام الركب الحضاري.

---

(1)- شوقي، أحمد، ديوان شوقي، 2/ 405.

(2)- المصدر نفسه، 512/2.

(3)- المصدر نفسه، "قصيدة إلى عرفات"، 1/ 445، 446 .

ونجد الشاعر **مصطفى صادق الرافعي**(*) يرثي مجد الأنا الحضاريَّة/الشرق القديم، ويتحسَّر لمآلها الذي آلت إليه فيقول في مطوَّلته:

فـــأين الـــذي رفعتْـــهُ الرِّمـــاحْ وأيـــن الـــذي شـــيَّدته القُضـــبْ

وأيـــــن شـــــواهقُ عـــــزٍّ لنـــــا تكـــاد تمـــسُّ ذراهـــا السُّـــحب

لقـــد أشـــرقَ العلـــمُ مـــن شـــرقنا ومـــازال يضـــؤُل حتَّـــى (غـــرب) [1]

فالرافعي يبكي مجدًا مُضاعًا، ويتساءل في استنكارٍ عن مآل العزِّ الذي بلغ مداه عنان السماء، ويتحسَّر على العلم الذي كان منبعه الشرق، فمازال يخفت حتَّى غرَب صداه، وتحوَّلت وجهته إلى الآخر/ الغرب الذي عرف كيف يستثمره ويحافظ عليه، فكان أن اعتلوا الريادة التي لطالما كانت للأنا مفخرةً، فضاعوا وضيَّعوا مفاخرهم.

ويعقِّب عليه الشاعر **أحمد محرم**(**) قائلاً:

رَثَيْـتَ مِـنَ الشـرْقِ مَجْـدًا ذَهَـبْ وَعِـزًّا عَـدَا نَهْـبَ أيْـدِي النـوبْ

فمـا أنـت مسـمعُ مَـنْ فـي القبـور ولا أنـت مفـزعُ مـن فـي السـحبْ[2]

وقد رأينا ممَّا سبق كيف أنتجت المقابلة بين الأنا/ الشرق والآخر/ الغرب موضوعاً من موضوعات فنِّ رثاء الأنا/ الشرق حين أدرك الشاعر المعاصر مدى تخلُّف المجتمع الشرقيّ، وراعه استسلامهم

(*)– مصطفى صادق بن عبد الرزاق بن سعيد بن أحمد بن عبد القادر الرافعي العمري ولد عام 1880، وتوفي عام 1937، شاعر وملحن وكاتب مصري يعود نسبه إلى الخليفة عمر بن الخطاب. ينتمي إلى مدرسة المحافظين، لقب بمعجزة الأدب العربي. من مؤلفاته: ديوان الرافعي، ديوان النظرات، كتاب تاريخ آداب العربي، تحت راية القرآن، وحي القلم، رواية حسام الدين الأندلسي (مسرحية)، ألف النشيد الوطني التونسي. انظر: نعمان، مصطفى، مصطفى صادق الرافعي سيرته وحياته، دار المعرفة، بغداد (العراق)، ط1، 1977م، ص23، 112.

(1)– انظر: مجلة الجامعة، ج(9)، السنة الثالثة 1902، ص624. و: ج(1)، السنة الرابعة، فبراير 1903، ص66. نقلا عن: النجدي، إيهاب، صورة الغرب في الشعر العربي الحديث، ص115.

(**)– أحمد محرم: ولد عام 1877م، بإبيا الحمراء، وتوفي عام 1945م، شاعر مصري من أصول شركسية، من شعراء القومية والإسلام وكانت محور شعره كله، من مؤلفاته: "ديوان محرم"، و"ديوان الإسلام، أو الإلياذة الإسلامية"...انظر: الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين ط15، 2002م، 202/1.

(2)– انظر: محرم، أحمد، ديوان محرم، تح: محمود أحمد محرم، مكتبة الفلاح، الكويت، د.ط، د.ت، 116/1.

للانحطاط، بعد أن سادوا الدنيا في عصور كثيرةٍ.

من خلال ما تقدَّم، وفي ضوء ما حرَّكه الاحتلال الأجنبيّ من مشاعر الغيرة على الوطن، اتَّخذ مشروع مدرسة الإحياء والبعث القائم على مجابهة الغزو الثقافيّ الغربيّ المستهدف للغة العربيَّة وللتراث العربيّ، منحًى أكثر حرارةٍ وصدقٍ ومعاصرةٍ وإحساسٍ، بالمعنى وبمفهوم الرسالة الشعريَّة في سياقها المتفاعل ذي العلاقة التبادليَّة مع اللحظة الزمنيَّة السياسيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة المنتجة للعمل الإبداعي.

وهو ما ذهب إليه المختص في علم اجتماع الأدب **جورج لوكاتش** (George Lukacs)[*] الذي يَعُدُّ الأدب ممارسةً مندرجةً في عمليَّة الإنتاج الاجتماعيَّة، وفي ارتباطٍ جدُّ وثيقٍ بالواقع الاجتماعيِّ التاريخيِّ[1]. وعند الانخراط في مثل هذه القراءة، نجد أنفسنا في عمق البراديغم البنيويّ، ونسقه الفكريّ الذي ينطلق من مبدأ أنَّ "كلَّ تفكيرٍ في العلوم الإنسانيَّة، إنَّما يتم من داخل المجتمع لا من خارجه، وبذلك فهو جزءٌ من الحياة الاجتماعيَّة"[2].

ولم يكتف الشعراء بنقد أوضاع الأنا الحضاريَّة، والسخط على واقعها ورثائه؛ وإنَّما دعوا إلى النَّهضة والأخذ بأسباب التقدم التي أقامت الآخر/ الغرب، وقد تعدَّدت الرؤى في هذا السبيل، فـ**حافظ إبراهيم** يقول:

فَهُبُّوا من مراقدكمْ فإنَّ الوقتَ منْ ذهبِ

---

[*]- جورج لوكاتش (GeorgeLukacs) (1885- 1971)، فيلسوف وكاتب وناقد ووزير مجري ماركسي، ولد في بودابست، يعده معظم الدارسين مؤسس الماركسية الغربية مقابل فلسفة الاتحاد السوفيتي. أسهم بعدة أفكار منها "التشيؤ" و"الوعي الطبقي"، المندرجة تحت الفلسفة الماركسية. وكان نقده الأدبي مؤثرا في مدرسة الواقعية الأدبية وفي الرواية بشكل عام باعتبارها نوعا أدبيا. ساهم عبر كتابه «نظرية الرواية» في وضع أسس علم اجتماع الأدب الجدلي. أهم أعماله: توماس مان 1977، الرواية التاريخية 1978، تحطيم العقل 1980، غوته وعصره 1984، دراسات في الواقعية 1985، بلزاك والواقعية الفرنسية 1985، التاريخ والوعي الطبقي 1999. انظر: باتي، عزيزة فوال، موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين، 44/4.

[1]- Luckacs(George) ,La théorie du roman, Paris, Denel,1963,p.28.
(لوكاتش جورج، نظرية الرواية، باريس، دينيل، 1963، ص 28.)

[2]- عزام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، ط1، 2003م، ص230.

فهـــــذي أمَّـــــة اليابـــــا نِ جـــــازتْ دارةَ الشُّـــــهُبِ
فهامـــــتْ بـــــالعُلاَ شـــــغَفًا وهمنَـــــا بابنـــــةِ العنـــــبِ[1]

فالشاعر يشيد بدولة اليابان التي هامت بالعلا، حيث العمل الدؤوبُ والهمَة العالية، أمَا الأمَة العربيَة فقد سكرت بخمر الغفلة والخمول والتخاذل.

كما يطالب **حافظ إبراهيم** في قصيدته (بين اليقظة والمنام)، الأنا العربيَّة بأن تكتسب من الآخر الغربيِّ صفته الحضاريَّة لتستعيد مكانتها المجيدة، وتصنع مستقبلاً زاهرًا، قائلاً:

انظر إلى الغربيِّ كيفَ سمتْ بهِ بـــين الشـــعوبِ طبيعـــةُ الكـــدَّاحِ
والله مـا بلغـتْ بنُـو العـربِ المُنَـى إلاَّ بنيَّـــاتٍ هنـــاكَ صِـــحاحِ
ركِبُـوا البِحَـارَ وقـدْ تجمَّـد ماؤُهـا والجـــوَّ بـــين تنـــاوُحِ الأرواحِ
والبَـرَّ مصـهُورَ الحصَـى متأجِّجًـا يرمـــي بنـــزَّاعِ الشَّـــوى لـــوَّاحِ
يَلْقَـــى فِتْيَـــتُهُمُ الزمـــانَ بهمَّـــةٍ عَجَـبٍ ووجـهٍ فـي الخطـوبِ وقَّـاحِ
ويشـــقُّ أجـــوازَ البحـــارِ مُغـــامرًا وعـرُ الـط ريـقِ لديـهِ كالصَّحْصَـاحِ[2]

نلمح في الأبيات ربط الشاعر حضارة الآخر الغربيِّ بالعمل والكدح والإصرار على النهضة، فيعدِّد أوجه تقدُّمه بدءًا بركوب البحر والبرِّ والجوِّ، مشفوعةً بالهمَّة لعالية في خوض غمار الصعاب، في حين يرقد ابن الكنانة (المصري) في سبات التخاذل ، ولا يستغل ذكاءه الخاطف اللَّماح، يظهر ذلك في قول **حافظ**:

وابـنُ الكنانـة فـي الكنانـةِ راكـدٌ يـدنُو بعـينٍ غيـر ذات طِمـاحِ
لا يشـغلُ كمـا علمـتَ ذكـاءهُ وذكـاؤهُ كالخـاطفِ اللَّمَّـاحِ[3]

وأمَّا **شوقي** فإنَّه يدعو نوابغ الشرق إلى إيقاظه، وتحريك جموده للنهوض، فيقول:

---

[1]- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، 111/2.
[2]- المصدر نفسه، 112/2.
[3]- المصدر نفسه، 112/2.

جفــا الحــقُّ أرضًــا هــان جانبهــا كأنَّهــا غابــةٌ مــن غيــرِ رِئْبَــالِ(*)

وإنْ تحكَّــم فيهــا الجهــلُ أسْــلَمها لفاتــكٍ مــنْ عــوادي الــذُلِّ قتَّــالِ

نوابــغ الشــرقِ هُــزُّوه لعــلَّ بــهِ مــن اللَّيــالي جمــودَ اليــائسِ السَّــالي

إنْ تنفخُــوا فيــه مــن روحِ البيــانِ ومــنْ حقيقــة العلــمِ ينهضْ بعــدَ إغْضــالِ[1]

فشوقي يصف حال الأنا/ الشرق، التي طال عَيُّها، ولأنَها أصبحت دون حامٍ، فقد استفحل فيها الجهل، فآلت إلى الذل والهوان، لهذا يحاول استدعاء نوابغ الأمَّة واستنهاض هممهم، لأنَّهم القوَّة التي تزرع الحياة في الأمَّة، وتخرجها من جهلها، ولن يكون ذلك إلاَّ بإعلاء سلطة العلم. فمن لا ينتبه من غفلة الجهل يمت مثلما يموت من في طريق السيل نام، فالدنيا لمن يعمرها بالعلم والجد لا لمن يفتخر بمجد أجداده، في هذا المعنى يقول **شوقي**:

أيُّهــا الشــرق انتبــهْ مــنْ غفلــةٍ ماتَ منْ في طرقاتِ السَّيْل نامَ

لا تقــــولنَّ عظــــاميٌّ(*) أنــــا في زمانٍ كان النَّاسُ عصامَا [2]

بناءً على ما تقدَّم، يتضح لنا أنَّ الخطاب الداعي إلى الأصالة يقوم على فكرة الحفاظ على الهويَّة والتراث العربيّ، والذي ينظر إلى الآخر/ الغرب على أنَّه ذلك المستعمر، المسيطر، المستعلي والمستبيح للديار العربيَّة والإسلاميَّة، لذا ظاهَره هذا الخطاب بالعداء، والمقاومة ما جعل من الحوار الحضاري مفقودًا ضاع في عدوانية الغرب واستعلائه، وعدم اعترافه بالآخر. ومداهنة البعض لهذا الآخر بشكلٍ أو بآخر فكان أن سمحوا لذلك التلاقح والتواصل مع أدب الآخر.

(*)- رئبال: أسد

(1)- شوقي، أحمد، ديوان شوقي، قصيدة "جورجي زيدان"، 512/2.

(*)- عظاميٌّ: من يفتخر بآبائه، عكس العصاميّ.

(2)- شوقي، أحمد، ديوان شوقي، قصيدة "الطيارون الفرنسيون"، 520/1.

4/ نشدان الحوار مع الآخر

في مقابل خطاب العداء والمقاومة للآخر المستبد، يستشرف بعض دعاة مدرسة الإحياء أهمِّية التلاقح والتواصل مع الآخر وأدبه، ويرى فيه الأنموذج الحضاريَّ الذي ينبغي الاقتداء به للخروج من الانحطاط الحضاريِّ الذي طال أمده بالحضارة العربيَّة والإسلاميَّة، من خلال محاولة إظهار صورةٍ إيجابيَّةٍ للآخر/ المستعمر بغية فتح أفقٍ للحوار بدل الصراع.

فحافظ على سبيل المثال أعجب بالغرب، ومدح كثيرًا من صفات أهله وعلومهم ومنجزاتهم الحضاريَّة الرائعة، فليس بالغريب في الحقبة الزمنيَّة التي عاشها افظ أن يمثِّل الآخر/ الغرب الانموذج الحضاريَّ على أرض الواقع، الذي تحصَّن بالعلوم والمعارف الجديدة التي مثَّلت طفرةً ملحوظةً في تاريخ البشريَّة، فمن عرف أكثر عزَّ وتحضَّر. فالبيئة التي نشأ فيها حافظ، والوسط الثقافيُّ الذي احتضنه من مفكري مصر وزعمائها مثل الشيخ عبده صاحب العبارة المشهورة (في الغرب إسلامٌ ولا مسلمون، وهما مسلمون ولا إسلام)، هذه البيئة كلُّها كانت تؤكِّد على أنَّ الأنموذج الغربيَّ هو الأنموذج الحضاريُّ المنشودُ، لهذا لا بدَّ من التَّواصل معه للأخذ بالأسباب التي جعلته يواكب ركب الحضارة.

وكانت الولايات المتَّحدة الأمريكيَّة بالنسبة لحافظ، الأنموذج الأعلى ، كونها لم تتلوَّث بالانخراط المباشر في الحروب العالميَّة والاستعمار لدول الشرق، فكان يسمِّيها (الدنيا الجديدة)، يقول في قصيدة (إلى رجال الدنيا الجديدة):

أيْ رجـالَ الـدنيَا الجديـدةِ مُـدُّوا ... لرجـالِ الـدنيَا لقديمـةِ باعَـا

وأفيضـوا علـيهمْ مـن أيـادي ... كـم علومًـا وحكمـةً واختراعًـا

كـلَّ يـومٍ لكـمْ روائـعُ آثـا ... رٍ توالـونَ بيـنهنَّ تِبَاعَـا

كـم خلبـتُمْ عقولنَـا بعجيـبٍ ... وأمـرتُمْ زمـانكمْ فأطاعَـا

وبـذرتُمْ فـي أرضـنَا وزرعْـتُمْ ... فرأينَـا مـا يُعْجِـبُ الزرَّاعَـا[1]

[1]- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، 1/ 312.

فهذه الأبيات تنطوي على انبهار الشاعر بمنجزات الحضارة الحديثة، فهو ينظر إليها نظرةً مثاليَّةً، جمعت أهل العلم والحكمة والاختراع، فهم يوالون الاختراع بعد الاختراع حتَّى خلبوا العقول بعجائبهم، وأمروا الزَّمان فأطاع على حدِّ قول الشاعر (وأمرتم الزَّمان فأطاعا)، وليؤكِّد إنجازاتهم المبهرة يضرب مثالاً من واقعه هو ممثَّلاً في الكليَّة الأمريكيَّة للبنات في بمصر، كيف أخرجت طالباتٍ متسلِّحاتٍ بالعلوم الحديثة، فيصور ذلك بالأرض التي بذروا فيها بذورهم، فأنبتت ما يعجب الزرَّاع، والعبارة الأخيرة تناصَّ فيها الشاعر مع القرآن الكريم في قوله تعالى: (يعجب الزراع ...).

وظلَّ تعبير (الدنيا الجديدة) مصاحبًا **لحافظ إبراهيم** في مسيرة حياته الشعريَّة كلَّما ذكر أمريكا، فقد كرَّر هذا التعبير في الحفل الذي أقامته الجامعة الأمريكيَّة ببيروت سنة 1929م، وكان قد جاوز الستين من عمره، قائلاً:

أرى رجالاً من الدنيا الجديدة في الدْ ... دُنيا القديمة تبني خيرَ بُنْيَانِ

قدْ شَيَّدُوا بالشام آيةً خالدةً ... شتَّى المناهل تروي كلَّ ظمآنِ[1]

ولا يكتفي **حافظ** بالإعجاب بمنجزات الآخر؛ بل يطمح إلى الاقتداء به والتلاقح معه فيما وصل إليه، فيقول:

ليتنا نقتدي بكم أو نجاري ... كُمْ عسى نستردُّ ما كانَ ضاعَا[2]

ويكرِّر حافظ إشادته برجال الدنيا الجديدة في زيارته الثانية لكلية البنات الأمريكيَّة بالقاهرة سنة 1928م، مفصِّلاً إعجابه بالتطورات الحضاريَّة التي امتاز بها الآخر/ أمريكا، قائلاً:

أيْ رجال الدنيا الجديدة مهلاً ... قدْ شأوتُمْ بالمعجزات الرجالاَ

وفهمتُم معنى الحياة فأوْصَدْ ... تُمْ عليها لكلِّ نقصٍ كمالاَ

وحرصْتُمْ على العقول فحرَّمْ ... تُمْ عصيرًا يراهُ قومٌ حلالاَ

وقدرتمْ دقيقة العمْرِ حِرْصًا ... وسواكُمْ لا يقدُرُ الأجيالاَ[3]

---

[1]- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، 259/1.

[2]- المصدر نفسه، 260/1 .

[3]- المصدر نفسه، 312/1.

فالشاعر يعبِّر عن امتنانه وإعجابه بالآخر/ الأمريكان، الذين صنعوا المعجزات، لأنَّهم فهموا معنى الحياة، فأكملوا الناقص منها، وسدُّوا مواطن الحاجة ناشدين الكمال.

ثمَّ نلمح **حافظ إبراهيم** يستعرض أهم المنجزات التي حقَّقها الآخر/ الغرب، فيذكر التقدُّم الطبيَّ والسيارات الحديثة، والطائرات، وموجات الأثير اللاسلكيَّة، ومحاولات التعامل مع الفضاء، والتنقيب عن كنوز الأرض وبخاصَّةٍ النفط، والتطوُّر العمرانيُّ ممثلاً في ناطحات السَّحاب؛ حيث يستفتح الأبيات بوصفه انبهاره بقدرات الآخر الأمريكيّ؛ فيصفه بأنَّه تحدَّى الموت إلى درجة أنَّه أصبح على مقربةٍ من تغيير نواميس الكون:

قـــد تحـــدَّيتُمْ المنيَّـــةَ حتَّـــى هـــمَّ أن يغلـبَ البقـاء الـزوالاَ[1]

وهو وصفٌ فيه مبالغةٌ تنمُّ عن مدى دهشة الشاعر من منجزات الطبِّ الحديث، والاعتقاد في جدواه. ثمَّ يشيد باختراعهم (الطائرات) التي طوَوْا عبرها الأرض طيًّا، ومشوا من خلالها على الهواء مختالين؛ بل سخَّروا الرياح وساسوها حيثما أرادوا، وكأنَّ الإنسان بعلمه وعبقريَّته قد اكتسب من خالقه الإبداع والاختراع، فكان جديرًا بالخلافة في الأرض، يقول **حافظ إبراهيم**:

وطـــويْتُمْ فراســـخَ الأرضِ طيًّـــا ومشـــيتُمْ علـــى الهـــواءِ اختِيـــالاَ

ثـــمَّ ســـخَّرتُمْ الريـــاحَ فسُسْـــتُمْ حيـــثُ شـــئْتُمْ جنوبهـــا والشَّـــمالا

تســـرجونَ الهـــواءَ إنْ رُمْـــتُمْ الســـي رَ وفـــي الأرضِ مـــنْ يشـــدُّ الرحـــالا[2]

ويظهر الشاعر مدى سرعة تطوُّر وسائل الاتِّصال عبر الأثير، في محاولةٍ للتَّعامل مع الفضاء، فصورة (البروق الكسالى)، تحيل إلى ما لانهاية طموح الآخر الغربيِّ، قائلاً:

وتخـــذتُمْ مـــوج الأثيـــر بريـــدًا حـــين خِلـــتُمْ أنَّ البـــروقَ كُســـالَى

ثـــمَّ حـــاولتُم الكـــلامَ مـــع الـــنَّجْ م فحمَّلْـــتُمُ الشُّـــعاعَ مَقَـــالاَ[3]

---

[1]- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، 313/1 .

[2]- المصدر نفسه، 313/1.

[3]- المصدر نفسه، 313/1.

ثمَّ يذكر **حافظ** القدرة الصناعيَّة الهائلة للآخر الأمريكيِّ في مجال السيارات، فيورد اسم (فورد) صاحب أقدم وأشهر مصانع السيارات الأمريكيَّة، ومدى انتشارها غي العالم كلِّه، يقول:

ومحـا "فـورد" آيـة المشـي حتَّـى شـــرع النَّـــاسُ ينبـــذون النِّعـــالاَ

وانتـزعتمْ مـن كـلِّ بشـرٍ بظهـر ال أرضِ أو بطْنِهـــا المحجَّـــبِ مـــالاَ[1]

فالشاعر يشير إلى حرص الآخر الأمريكيّ على قوَّة اقتصاده، سواء من خلال تجارة منتجاته (على ظهر الأرض)، أو التنقيب عن الكنوز الطبيعيَّة (في باطن الأرض)، ما جعله لا يألوا جهدًا في بناء حضارته بتركيزه على دعم الاقتصاد.

ثمَّ يشير إلى التطور العمرانيِّ ممثَّلاً في ناطحات السحاب قائلاً:

وأقمـــتمْ فـــي كـــلِّ أرضٍ صُـــروحًا تـــنطحُ السُّـــحُبَ شـــامخاتٍ طِـــوالاَ[2]

ويختتم حافظ قصيدته بأمله في رؤية بلاده مواكبةً للتقدُّم الحضاريِّ الذي يعيشه الآخر، طامحًا في الاستفادة من منجزاته؛ بل ويتفوَّق على الآخر في همَّةٍ لنشدان العلم، والنضال لبلوغ المجد، قائلاً:

ليـت شـعري متـى أرى أرض مصـر فـــي حِمَـــى الله تنبـــتُ الأبطـــالاَ

وأرى أهلهـــا يبـــارونكُمْ عِلْـــم مًـــا ووثْبًـــا إلـــى العُـــلاَ ونِضَـــالاَ[3]

وفي قصيدةٍ له قالها عند تعيين السير (مكماهون)، معتمدًا لمصر سنة 1915م، نلمح **حافظ إبراهيم** يشيد بالإنجليز وحضارتهم، ونبل أخلاقهم قائلاً:

أنـــــتم أطبَّـــــاء الشـــــعو بِ وأنبـــلُ الأقـــوامِ غايَـــه

أنَّـــى حللـــتم فـــي الـــبلا د لكـــمْ مـــن الإصـــلاح آيَـــه

رســـختْ بنايـــة مجـــدكمْ فـــوق الرويَّـــةِ والهدايَـــه

وعَـــــدَلْتُمْ فملكـــــتُم ال دُنيـا وفـي العـدل الكفايَـه[4]

---

[1]- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، 1/ 313.

[2]- المصدر نفسه، 313/1.

[3]- المصدر نفسه، 314/1 .

[4]- المصدر نفسه، 396/1، 397.

فالشاعر ينظر للآخر الإنجليز أنَّهم أطبَّاءُ الشعوب، ذوُوا غاياتٍ نبيلةٍ، أهل الإصلاح، أهل المجد، أهل العدل الذي ملكوا به زمام الدنيا.

لقد كان **حافظ** مغرمًا بأروبا، راغبًا في تواصل وتلاقح الشرق بالغرب، آملاً أن يكون ذلك باعثًا لقيام الشرق من رقدته، وينفتح على حريَّة الفكر والإبداع، في كافَّة المجالات الصناعيَّة والفنيَّة، ولما لا حتَّى في مجال الأدب والشعر، "فعلى الرغم من كون حافظ من أعلام مدرسة الإحياء والبعث، إلاَّ أنّه كان معجبًا بالآداب الغربيَّة، مستعدًّا أن يقوم بثورةٍ في مجال الشعر، تغيِّرُ التقاليد القديمة إلى الاهتمام بالقضايا الإنسانيَّة الحديثة"[1]. وقد لاحظ **محمد حسين هيكل** أنَّ حافظًا كان يرنو إلى العالميَّة في شعره؛ حيث يقول: "وأحسب لو أنَّ حافظًا استمر في هذه الطريق ... لحلَّق في الشعر العالمي إلى سماء غايةٍ في الرفعة"[2]. يقول **حافظ**:

آنَ يـــا شـــعرُ أن نفـــكَّ قيـــودًا قيَّـــدتنا بهـــا دعـــاة المحـــال

فـــارفعوا هـــذه الكمـــائم عنَّـــا ودعونـــا نشُـــمُّ ريـــحَ الشَّـــمال[3]

فالشاعر يرتجي الانفتاح على الآخر الغربيِّ، لأنَّه سئمَ التقاليد الشعريَّة القديمة، التي يحرص عليها المتعصِّبون في عصره وهم (دعاة المحال)، على حدِّ تعبيره، ويصور التقاليد بأنَّها كمائم تعمل على تكميم أفواه الشعراء، مناديًا برفعها حتَّى يستطيع (شمَّ ريح الشمال)، وهي كنايةٌ عن رغبته في التحاور مع ذائقة الآخر/ الغربيِّ الذي يعيش التحرر الفكريَّ والإبداعيَّ، وهي في نظر الشاعر سبيل للانتعاش والتطور، لهذا يدعو إلى الانفتاح على الآخر الغربيِّ بغية التعارف والتقارب الثقافيِّ.

في حين يحضُّ **عبد الرحمن شكري**[*] في قصيدة (صوت النذير)، على مزاولة الأعمال الاقتصاديَّة

---

[1]- الفقي، أنس، صورة الغرب في شعر حافظ، إبراهيم، مجلة جامعة مصر للدراسات الإنسانية (اللغويات والآداب)، مج3، ع3، يوليو 2023م، ص33.

[2]- انظر: محمد حسين هيكل في حوار الثقافة والفكر، نقلا عن: https://www.alkhaleej.ae/، بتاريخ: 2019/09/14م، الساعة: 18:47.

[3]- إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، 237/1 .

[*]- عبد الرحمن شكري: (1886 _1958)، شاعرٌ ومفكرٌ ومجددٌ مصريٌّ، من الرواد في تاريخ الأدب العربي الحديث، ومن أعمدة مدرسة الديوان، لعبت آراؤه النقدية دوراً كبيراً في الأدب العربي الحديث، ووجهته نحو وجهة تجديديَّة بنَّاءة. من مؤلفاته: سبع دواوين شعريَّة، ومن كتبه النثريَّة: الاعترافات، الثمرات، الصحائف،...انظر: الزركلي، الأعلام، 336/3.

النافعة، ونشر العلوم الخاصَّة العمليَّة، لأنَّ العلم والمال أصل القوَّة، والقوَّة أصل الحياة، كما يدعو إلى التواصل مع الآخر بغية الاطِّلاع على أسباب عظمتهم، فنحذوا حذوهم في ذلك، بغية بلوغ سبل الرقيِّ الحضاريِّ الذي بلغه الآخر، قائلاً:

نستخبر القوم أنَّى وجهة سلكُوا ... فبلَّغتهمْ إلى عليائها القللُ

هم زاولوا الجدَّ قد دانتْ تجاربهُ ... لهمْ فعزُّوا بها والدَّهرُ مقتبلُ

قوموا اجعلوا السعيَ في الأطماعِ رائدكمْ ... ما أضيع المرء لولا السعي والأملُ

....

والعلمُ والمالُ مقرونانِ في قرنٍ ... لا نجتني المالَ حتَّى يصدق العملُ

وإنَّما لغةُ القوامِ ميزتهم ... فإنْ تولت فمجد القوم مرتحلُ[1]

ومن قصائد **شوقي**(*) المشيدة بالآخر، مطولته الهمزيَّة التي شيَّدت "كبار الحوادث"، وفي مقطعٍ منها يشيد بمؤسِّس الحضارة الهيلانيَّة الإسكندر الأكبر (356_323 ق.م)، والمتمركزة في الإسكندريَّة آنذاك، يقول فيها:

شادَ إسكندرُ لمصرَ بناءً ... لم تَشدْه الملوك والأمراءُ

بلدًا يرحلُ الأنامُ إليهِ ... ويحجُّ الطلَّابُ والحكماءُ

عاشَ عمرًا في البحر ثغر المعالي ... والمنارَ الذي به الاهتداءُ

مطمئنًا من الكتائب والكتْ ... بِ بما ينتهي إليه العَلاء

يبعث الضوء للبلاد فتسري ... في سناه الفُهوم والفهماء

والجواري في البحر يُظهرْنَ عزَّ ال ... ملك والبحرُ صولةٌ وثراء

---

[1]- شكري، عبد الرحمن، ديوان عبد الرحمن شكري، تح: نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (مصر)، د.ط، 2000م، ص314، 315.

(*)- أحمد شوقي علي أحمد شوقي بك: ولد في 16 أكتوبر1868، توفي في 14 أكتوبر 1932م، كاتب وشاعر مصري، يعد أعظم شعراء العربية في العصور الحديثة، يلقب بـ أمير الشعراء. خلف ديوانًا ضخمًا عرف ب"الشوقيات"، وله مسرحيات شعرية رائعة منها: "مصرع كليوباترا"، "قمبيز"، "مجنون ليلى"، "الست هدى"، "البخيلة"، كما كتب روايات نثرية مثل "عذراء الهند"، وعددًا من المقالات الاجتماعية، ونظم إسلاميات رائعة تغنت بها أم كلثوم وأشهرها "نهج البردة" التي تنافس الشراح على شرحها. انظر: جحا، ميشال خليل، شعراء أعلام من المشرق العربي، ص37.

والرعايـــا فـــي نعمـــةٍ، ولبطلـــي مـــوسَ فـــي الأرض دولـــةٌ عليـــاء[1]

فشوقي يصف الإسكندر الأكبر بأنَّه صاحب السيف الذي ليس له "إرواء"، وباعث نور العقل في البلاد، كما أشاد بخلفائه وأعمالهم التي جعلت من مصر كعبة "الطلاب والحكماء" في العلوم والآداب، ومنهم بطليموس الأوَّل منشئ جامعة الإسكندريَّة ومكتبتها.

ويتوجَّه شوقي بنمطٍ رفيع في أدب الحوار مخاطباً الرئيس الأمريكيَّ فرانكلين روزفلت عند زيارته لمصر (سنة 1910م)، قائلاً:

يـــا إمـــام الشـــعوب بـــالأمس واليـــو م ســـتُعطى مـــن الثنـــاء فترضـــى
مصـــرُ بالنـــازلين مـــن ســـاح مَعْـــنٍ وحمـــى الجـــود حـــاتم الجـــود أفضـــى
كـــنْ ظهيـــرًا لأهلهـــا ونصـــيرًا وابـــذلِ النُّصـــح بعـــد ذلـــك مَحْصـــنا
قـــل لقـــومٍ علـــى الولايـــات أيقـــا ظٍ إذا ذاقـــت البريَّـــةُ غُمْضـــا
شـــيمةُ النيـــل أن يفـــي وعجيـــبٌ أحرجـــوه فضَـــيَّع العهـــد نَقْضـــا[2]

فالشاعر في حواره مع الرئيس الأمريكي، يطرح ضمنًا شيئًا ممَّا صرَّح به روزفلت أثناء زيارته وادي النيل، فالشاعر يثني على الرئيس الأمريكي ويناشده باعتباره ضيفًا أن يناصر قضية مصر، ويؤيدها بالرأي المخلص في قوله (كـنْ ظهيـرًا لأهلهـا ونصيـرًا)، في ظل ما تعانيه بلاده من ظرفٍ احتلاليٍّ مريرٍ.

بناءً على ما تقدَّم، يتَّضح لنا أنَّ الخطاب الداعي إلى الأصالة يقوم على فكرتين اثنتين: إحداهما نظرته إلى الآخر/ الغرب على أنَّه ذلك المستعمر، المسيطر، المستعلي والمستبيح للديار العربيَّة والإسلاميَّة، لذا ظاهَره هذا الخطاب بالعداء، والمقاومة فكانت الدعوة إلى الحفاظ على الهويَّة والتراث العربيّ، ما جعل من الحوار الحضاري مفقودًا ضاع في عدوانية الغرب واستعلائه، وعدم اعترافه بالآخر في بادئ الأمر. وفي سياق ثانٍ دعا بعض دعاة الأصالة للتلاقح مع الآخر/ المستعمر بشكلٍ أو بآخر، فكان انبهارهم بمنجزاته الدافع إلى الدعوة إلى الاقتداء به، ومجاراة تطوُّره الحضاريّ، فجاءت الدعوة إلى استنهاض الهمم بالأخذ بسبل النُّهوض الحضاريّ، منها العلم.

---

[1]- شوقي، أحمد، ديوان شوقي، 177/1.

[2]- المصدر نفسه، 226/1، 231.

ثانيا: خطاب الحداثة

في بدايات القرن التاسع عشر، شهدت حضارة أوربا ممثَّلةً في الحملة الفرنسيَّة على مصر، التي كانت تعيش أوج تألقها قوَّةً وعلمًا بسبب الثورة الصناعيَّة، احتكاكًا بالعالم العربيِّ الإسلاميِّ الذي كان مدثَّرًا بدثار التَّخلُّف، وللعلم لم يكن ذلك أوَّل لقاءٍ للمسلمين بغيرهم، ولكنَّه كان الأكثر خطورةً وتحدِّيًا، حين كان المسلمون يصعدون الدرجات الأولى في سُلَّم الحضارة، واجهوا حضارة فارسٍ والروم فتمثَّلوا هاتين الحضارتين وظلُّوا مسلمين، والتقوا بثقافة الإغريق مترجمةً فاستوعبوها، رغم ما تركته من بصماتٍ على الإنتاج الفكريِّ لبعض المفكرين والفلاسفة المسلمين، وفي مرحلةٍ تاليَّةٍ تعرَّض المسلمون لغزو التتار والمغول، وكان أغرب حادثٍ في التاريخ أن اعتنق الغزاة دين المغزوِّين بعد أن دمَّروا حضارتهم في البداية، وقبلهم جاء الصليبيُّون وطُردوا...وبعد كل تلك اللِّقاءات جاء اللِّقاء الذي كان في بداية العصر الحديث، عكس اللِّقاءات السابقة، هذه المرَّة نظر المسلمون إلى عدوِّهم نظرة المغلوب إلى الغالب، لما شاهدوه من فرقٍ بين تقدُّمه وتخلُّفهم، فقد جلب الأوربيُّون معهم من أدوات المدينة ما أدهش فريقًا كبيرًا من المسلمين. فكان أن ذهب طلاَّب البعثات العلميَّة إلى الغرب، فازدادوا انبهاراً به، وتبلور نتيجةً لذلك خطابٌ فكريٌّ يدعو إلى نبذ التراث الإسلاميِّ، والأخذ بحضارة الآخر الغربيَّة[1].

وقد شاع في الساحة العربيَّة أنَّ مفاهيم، مثل: التَّحديث والحداثة[*] أو غيرها ترتبط شكلاً ومضموناً

---

[1]- انظر: الرفاعي شرفي، أحمد، مقالات الإسلاميين في الأدب والنقد، القسم الثالث: النقد الأدبي الإسلامي، دار ابن حزم، بيروت (لبنان)، ط1، 2009م، ص144.

[*]- الحداثة عامَّةً كانت أو شعريَّةً مبناها ومعناها غربيَّان، فهي تعبيرٌ عن تجربةٍ أوربيَّةٍ تقوم على خصومةٍ؛ بل قطيعةٍ، مع مفهوم التَّقليديَّة السابقة عليها، وهي تعني وجود مجتمع مفتوح على المستويات كافة: الفكريَّة، الثَّقافيَّة، الاجتماعيَّة، الاقتصاديَّة والسياسيَّة، بغض النَّظر عن أيَّة ارتباطاتٍ سابقةٍ. فقد ظهرت كلمة الحداثة (Modernité) عند الأديب الفرنسيِّ **بلزاك** سنة 1222م، وكانت تعني: العصر الحديث، ودلَّت الكلمة عند الشاعر الفرنسي **بودلير** على بؤس الزمن الحاضر، وتدل عند الشاعر الألماني **نيتشه** على زمن الانحطاط والعدميَّة. انظر: جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب الأصول والتجليات، دار الفكر، دمشق، ط1، 2005م، ص15، 16. وقد انطلقت الحداثة في الغرب من آفاقٍ فكريَّةٍ وأدبيَّةٍ مثَّلتها حركاتٌ ومذاهبٌ امتدَّت بين فرنسا وإنجلترا وأمريكا وألمانيا وإيطاليا وروسيا، ومن أهم هذه الحركات: الرومانسيَّة التي جاءت ثورة وتمردًا على الكلاسيكية، فقدَّست الذات والبدائيَّة والسذاجة، ورفضت الواقع وحاولت إصلاحه، لكنَّها فشلت في تغييره، فأوغل الرومانسيُّون في الخيال المجنَّح والتَّحوُّل نحو المجهول. وتعدُّ الرومانسيَّة البدايات الأولى للحداثة الشعريَّة، وحمل لواءها في الغرب: الشعراء البريطانيون **بايرون وشيلي وبيتس**، والشاعر الألماني **شيلر**. ثم كان هناك التطور إلى المذهب البرناسي. ثمَّ ظهرت المدرسة الواقعيَّة التي تطوَّرت إلى الرمزيَّة التي كانت الخطوة الأخيرة قبل الحداثة.

بالآخر/ الغرب؛ حيث ترى بعض النُّخب المثقَّفة في الحداثة مخرجاً وحلاً للأزمة الحضاريَّة التي يمر بها العرب. لكنَّ السؤال الذي ينبغي أن يطرح هو هل الحداثة العربيَّة حداثةٌ أصيلةٌ فيها ابتكارُ وإبداعٌ؟ أم هي حداثةٌ تبعيَّةٌ؟.

يرى **أدونيس**(*) "أنَّ الحداثة في المجتمع العربي لا تزال شيئاً مجلوباً من الخارج، إنَّها حداثةٌ تتبنَّى الشيء المحدث، ولا تتبنَّى العقل أو المنهج الذي أحدثه، فالحداثة موقفٌ ونظرةٌ قبل أن تكون نتاجاً"[1]. فأدونيس يرى أنَّ الحداثة هي من الأشياء المجلوبة من الغرب، فهي ليست سوى "استعارةٌ من الآخر الأجنبيّ شأن كلماتٍ وأشياء أخرى كثيرةٍ"[2]، فحداثة العرب إنَّما هي حداثةٌ ارتبطت بالحياة الراهنة،

وكان من رموز المدرسة الرمزيَّة التي تمخَّضت عنها الحداثة الشعريَّة: الأمريكي **إدغار آلآن بو** الذي تأثَّر به كثيرٌ من رموز الحداثة، وقد نادى إدغار بأن يكون الأدب كاشفًا عن الجمال ولا علاقة له بالحق والأخلاق. **انظر: عوض القرني، الحداثة في ميزان الإسلام، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1988،1م، ص21**. وعلى خطى إدغار سار تلميذه الفرنسي **بودلير** عميد الرمزيَّة والخطوة الأولى للحداثة من الناحية الأدبيَّة على الأقل، وكان من رواد الحداثة الغربيين بعد بودلير الشعراء الفرنسيون: **رامبو ومالارميه وبول فاليري،** ووصلت الحداثة إلى غايتها على يد الأمريكي **عزرا باوند** والإنجليزي **توماس إليوت. انظر: المرجع نفسه، ص22**. ونستطيع القول إنَّ الحداثة الغربيَّة استلهمت باطنيَّة برجسون، ووجوديَّة كيركجارد وهايدجر، وفلسفة التَّحليل النفسي لدى فرويد ويونج، وهي الاستلهامات التي نشأت في حضنها ضفائر أدبيَّة كالسرياليَّة والعبثيَّة والتَّصويريَّة وتيار الوعي والرواية الجديدة. انظر: **محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،2006م، ص8**. وقد استنسخ فريق في الوطن العربي من الحداثة الشعريَّة الغربيَّة نسخةً عربيَّةً، من أبرزهم: أدونيس، ونذير العظمة، ومحمود درويش، وأنسي الحاج، وجبرا إبراهيم جبرا، وبدر شاكر السياب، وعبد الرحمن الشرقاوي، وعبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، ويوسف الخال، ومحمد الماغوط، وشوقي أبو شقرا، ونازك الملائكة، وخليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، ومحمد الفيتوري، وعبد العزيز المقالح، وفؤاد رفقة، وتوفيق صايغ، وسعدي يوسف، وأحمد عبد المعطي حجازي، وممدوح عدوان، ورياض نجيب الريس ...وغيرهم من الشعراء. وتبنَّى عددٌ من النقاد والمتخصِّصين التَّرويج لهذه الحداثة والدفاع عنها، منهم: جابر عصفور، وعبد الله الغذامي، وكمال أبو ديب، وعز الدين إسماعيل، وهادي العلوي، ومحمد أراكون، وغيرهم.. متأثرين بالمعنى اللغويّ لكلمة الحداثة، وما يرافقها من ظلال مشرقة. انظر: **عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، ص1**.

(*)- أدونيس: علي أحمد سعيد إسبر، ولد عام 1930م، شاعر وناقد وأكاديمي ومفكر، ولد في قرية قصابين بسوريا، شارك في تأسيس مجلة شعر عام 1957م، أسس مجلة مواقف، له مؤلفات كثيرة منها: عدة مجموعات شعرية: أوراق في الريح، أغاني مهيار الدمشقي، هذا هو اسمي...، وعدة كتب في الفكر والأدب: مقدمة للشعر العربي، زمن الشعر، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، فاتحة لنهايات القرن، الشعرية العربية، الصوفية والسوريالية... انظر: كامبل، روبرت. ب، أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية، مركز دراسات العالم العربي المعاصر، بيروت، ط1، 1996م، 241/1، 246.

(1)- أدونيس، الشعرية العربية، (محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس أيار 1984م)، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص84.

(2)- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب بيروت، ط1، 1993م، ص103.

وجاءت استجابةً لها، بعبارةٍ أخرى أنَّها لم تنشأ نتيجة فكرٍ معيَّنٍ أو فلسفةٍ؛ بل كانت تجديداً اقتضاه عدم جدوى الوسائل التقليديَّة، لذلك لا يمكن الحديث عن حداثةٍ عربيَّةٍ خالصةٍ؛ وبالتالي ليس عيباً أن نعترف أنَّ حداثتنا اليوم إنَّما هي حداثةٌ غربيةٌ تلقَّيناها من الآخر/ الغرب، وحاولنا أن نؤقلمها مع مناخنا الفكريّ، وهذا هو سبب عدم وضوح المصطلح وغموضه، وإن ادَّعى بعضهم أنَّه أصبح ملكاً لنا، لكنَّه في الحقيقة لا يمكن أن يُفْرغ ممَّا يحمله من فكرٍ، وثقافةٍ، وحضارةٍ، وفلسفةٍ كانت سبباً في ظهوره[1].

والمتتبِّع لمولد الحداثة العربيَّة يجد أنَّ الدَّعوة للتَّجديد في الأدب والفن قد انطلقت من حاجة الثَّقافة والفكر العربيَّين إلى دفقةٍ/ رؤيةٍ جديدةٍ، دفعت بأصحابها إلى محاولاتٍ مثَّلت في واقع الأمر مقدِّماتٍ ومخاضاتٍ للحداثة العربيَّة المعاصرة، فكانت البداية مع جماعة **"الفن والحرية"** بزعامة **جورج حنين**، التي كانت رائدةً في التَّبشير بفكرة الحداثة، ومن ثمَّ الدعوة إلى التَّغيير في مجال الفن، وفي الثورة على مقاييس الفن وأشكاله السَّائدة، إلاَّ أنَّ تأثيرها لم يكن قويًّا في الأوساط العربيَّة، لارتباطها الصارخ بالثقافة العالميَّة آنذاك، ما جعلها تبدو منسلخةً عن الثقافة العربيَّة آنذاك، وقد نشطت عبر مجلتها التي أصدرها جورج حنين الموسومة "حصة الرمل" La Part Du Sable، التي كانت تصدر بالفرنسيَّة سنة 1947م، وبعد عامٍ من صدورها أصدروا مجلة "التبشير" بنسختها العربيَّة، وقد توقَّفت بعد بضعة أعدادٍ[2].

وقد تلت هذه المرحلة من مراحل مولد الحداثة العربيَّة بروز ظاهرة **"الشعر الحر"** عند نازك الملائكة والسياب، التي حملت لواءها مجلة "الآداب"، والتي كان لها دورٌ رائدٌ ومؤثرٌ على مستوى جميع الأقطار العربيَّة. وجُلُّ المحاولات الآنفة الذكر عُدَّت بوادر لمولد الحداثة عربيًّا، تميَّزت بكونها محاولاتٍ إلى حدٍّ ما خجولةٍ. لكنَّ المجلة التي نشرت وعي التَّجديد والحداثة، ولم تكتف بالنداءات؛ بل راحت تؤسِّس لحداثةٍ عربيَّةٍ واعدةٍ، كانت المجلة اللُّبنانيَّة **"شعر"**[*]. فلا يمكن لأحدٍ أن يتحدَّث عن الحداثة العربيَّة المعاصرة

---

[1]- انظر: المؤلفان مجهولان، الحداثة في الأدب بين الغرب والعرب مقاربة بين الاتباع والابتداع، مجلة كلية العلوم الإسلامية، ع55، 20 محرم 1440هـ/ 30 أيلول 2018م، ص436، 437.

[2]- انظر: صحراوي، عبد السلام، مولد الحداثة العربية في الأدب المعاصر، ص183، 184.

[*]- صدر العدد الأول من مجلة "شعر" في شتاء عام 1957م، وتذكر بعض المراجع أنَّ مؤسِّسها "يوسف الخال" كان مقيماً في نيويورك، وعاد إلى بيروت سنة 1955م ليصدر مجلة "شعر". ويبدو أنَّه كان يريد أن يقوم بدورٍ بالذي قام به "إزرا باوند"، حين تبنى الأصوات الجديدة عن طريق مجلة "poetry"، التي كانت تصدر في شيكاغو في أوائل العشرينات...انظر: عياد، شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص63.

دون أن يعود إلى مجلة "شعر" التي حمل مؤسِّسوها لواء الرفض والتَّغيير، والبحث عن البديل المناسب لثقافةٍ، وأدبٍ، وفنٍّ تحجَّرت مقاييسه وقواعده النظريَّة. وفي أحضان "شعر" كان الميلاد الحقيقيّ للحداثة العربيَّة في مجال الفكر والأدب والفن، فكان مؤسِّسو المجلة وعلى رأسهم **يوسف الخال**(*) يخطِّطون بوعيٍ كاملٍ لمرحلةٍ جديدةٍ في الشعر العربيّ؛ حيث "استقرَّ في نفوسهم بالبحث والتأمُّل والممارسة، أنَّ مسألة التجديد في الشعر تتجاوز الخروج على النَّسق التَّفعيليّ الخليليّ، وأنَّ التَّجديد هو قبل كلِّ شيءٍ، تجديدٌ في النظرة، وأنَّه مرتبطٌ بموقفٍ جديدٍ، شاملٍ وجذريٍّ، من الإنسان والوجود، يعمِّقه الاطِّلاع والتَّفاعل، وتهذِّبه الحياة والخبرة"[1]، وهذا القول يوضِّح أنَّ الحداثة الشعريَّة والأدبيَّة التي يرمي إليها مؤسِّسو مجلة "شعر" هي موقفٌ شاملٌ، وتجديدٌ في النظرة، ولا يقف عند حدود الخروج على النَّسق التفعيليّ الخليليّ؛ وبالتَّالي الإبداع على غير منوال الأنماط التَّقليديَّة، أي تجاوز مسألة التَّجديد الشكليّ، الذي ظهر في تجربة الشعر الحر. فسياسة المجلة رمت منذ البداية إلى "التَّأكيد على أنَّ الغاية هي الإبداع، والإبداع لا يُحدَّدُ بالشكل، ولا يحدُّه أيُّ شكلٍ، إنَّه نبعٌ ينفجر متَّخذاً شكل مجراه، أو يتشكَّل بتلقائيَّة انفجاره ذاتها"[2].

ومنذ انطلاق مجلة شعر أكَّد **يوسف الخال** مضمون دعوته إلى التفاعل مع التراث العالميّ؛ بل عدَّه من مبادئ مجلة شعر، وأحد الدعائم الرئيسة لنهضة الشعر العربي، كما أوضح بأنَّ المجلة تمثِّل بدايةً جديدةً للحداثة العربيَّة "وتحمل لواء الحركة الجديدة، فتخرجها من حيرتها وذعرها، وتوسِّع مفهومها وتعمِّقه، وتجعلها بالفعل مظهرًا ثوريًّا حقيقيًّا من مظاهر نهضة العقل العربيّ الراهنة"[3]. وكان من أهم مبادئها الانفتاح على التراث الإنسانيّ، وتأكيد العضويَّة في الشراكة الإنسانيَّة، وذلك بالإفادة من التَّجارب الشعريَّة العالميَّة، ونقلها إلى العربيَّة، وترجمة الأعمال الإبداعيَّة العربيَّة إلى اللُّغات المختلفة[4].

(*)-يوسف الخال: شاعر وناقد لبناني، ولد 1917م في عمار الحصن بسوريا، أسس مجلة شعر عام 1957م، دعا إلى التجديد والحداثة في الشعر، توفي عام 1987م، من أعماله الشعرية: الأعمال الشعرية الكاملة، ومن المقالات والدراسات: الحداثة في الشعر، رسائل إلى دون كيشوت، ومن ترجماته: ترجمات من الشعر الحديث لإليوت، وديوان الشعر الأمريكي. انظر: كامبل، روبرت. ب، أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية، 526/1، 529.

(1)- أدونيس، ها أنت أيها الوقت سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993م، ص44.

(2)- المرجع نفسه، ص46.

(3)- الخال، يوسف، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت (لبنان)، ط1، 1978م، ص33.

(4)- انظر: الكلمة الافتتاحية لهيئة تحرير مجلة شعر، ع15، 1960م، ص5.

كانت مجلة "شعر" تمثل استمراراً لما سبقها من مبادراتٍ تجديديَّةٍ في الشعر والفكر، ومعها اتَّضحت أولى معالم الحداثة الأدبيَّة والشعريَّة بصورةٍ خاصةٍ، وقد انفتحت خاصةً على تجربة الشعر الحر، وما يُحْسَب لها أنَّها أحدثت تغييراً جذريًّا، وكرَّست رؤيةً جديدةً على مستوى الإبداع عمومًا والكتابة الأدبيَّة خصوصًا. ثمَّ تطوَّر منظور هذه الحداثة مع نزعة الكتابة الشعريَّة لمجلة **"مواقف"** التي أسَّسها أدونيس بعد انفصاله عن تجربة مجلة "شعر"، ثمَّ تطوَّرت أكثر مع مجلة **"الكرمل"** التي أسَّسها الشاعر الفلسطيني محمود درويش.

وعليه، فإنَّ المولد الحقيقيَّ للحداثة العربيَّة كان في لبنان على يد شعراء الحداثة العربيَّة، ومن هنا ظهر أدبٌ حداثيٌّ[*] رائدٌ، وهو أدبٌ رافضٌ ومتطلِّعٌ إلى واقعٍ أفضل، رافضٍ للقيود والشروط والتقاليد التي تعيق التفكير والكتابة والإبداع وتدعو إلى التثاقف مع الآخر، وهو إلى الآن لا يزال يُنظر إليه على أنَّه أدب النُّخبة؛ لأنَّه أدبٌ في مجمله خارجٌ على القانون، قائمٌ على الاختلاف والتَّجريب وخرق المألوف، فالأدب الحداثيُّ مهما كان مضمونه وسواءً أكان نثراً أو شعراً، فهو أدبٌ رافضٌ واحتجاجيٌّ لا يستسلم أصحابه للواقع المزري والكالح[1]. فهم يرون أنَّ الانغلاق داخل التراث والتَّقوقع فيه، وحفر الخنادق وإقامة الحصون والقلاع للمحافظة على الخصوصيَّات الدينيَّة والقوميَّة، ومواجهة ما كان يسمَّى الغزو الثقافيَّ لم يعد اليوم أمرًا مستساغًا خصوصًا في عصر الانفتاح على الآخر الذي تميِّزه ثورة الاتِّصالات والمعلومات، ثورة الفاكس والإنترنت وأطباق البث والالتقاط؛ حيث فَقَدَ المكان معناه يوم فَقَدَ حدوده بفعل الوسائل العابرة للحدود[2]، وهذا ما عناه **بول كينيدي**[**] Paul Kennedy حين

---

[*]– اتَّخذت هذه النسخة العربيَّة للحداثة أدبيًّا عدَّة أشكالٍ، فكانت أهم مظاهرها تغيير معالم القصيدة العربيَّة، من خلال تبنِّي **شعر التفعيلة**، ثمَّ اتَّخذت شكلاً أكثر تطرفًا تمثَّل في **قصيدة النثر**. وكان من أهم مظاهرها البعد النقدي للشعر خاصةً، من خلال تبنِّي مناهج نقديَّةً غربيَّةً لا تمت بصلةٍ للنقد العربيّ، كان من أهمها **المنهج البنيويّ**، وتبنِّي مصطلحاتٍ نقديَّةٍ غربيَّةٍ خالصةٍ. من أهم من حمل لواء الحداثة العربية يوسف الخال وأدونيس وزوجته خالدة سعيد، وعبد الله عروي، وكمال أبو ديب، ومحمد عفيفي مطر، ومحمود درويش، وصلاح عبد الصبور ونزار قباني وغيرهم..

[1]- انظر: صحراوي، عبد السلام، مولد الحداثة العربية في الأدب المعاصر، ص191.

[2]- انظر: جلولي، العيد، الخطاب النقدي العربي وأسئلة العلاقة مع الآخر: قراءة في ضوء النظرية ما بعد الكولونياليَّة، مجلة الأكاديميَّة العربيَّة المفتوحة، الدنمارك، مج2011، ع9، 30 يونيو/ حزيران 2011، ص7.

[**]– بول كينيدي Paul Kennedyولد عام 1945م، جيوسياسي، وأستاذ جامعي، ومؤرخ بريطاني، عضوٌ في الأكاديمية البريطانية، والأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم. انظر: كينيدي،ى بول، برلمان الإنسان للأمم المتحدة (الماضي الحاضر المستقبل)، تر: رؤوف عباس، مقدمة الترجمة، مؤسسة هنداوي ط1، 2008م، ص14.

قال: "سوف ينزعج معظم الناس إلى حدٍّ كبيرٍ إذا ما واجهتهم تلك الفكرة التي تقول إنَّ الدولة القوميَّة في طريقها لأن تغدو شيئًا من مخلَّفات الماضي"[1].

لهذا يرى البعض أنَّ التاريخ لن يرحم المجتمعات المتأخرة إن هي رفضت الحداثة بدعوى إنَّها غربيَّة المنشأ[2]، وإذا كانت الحداثة النابعة من الغرب تمثل الصورة القائدة للمستقبل، فينبغي أن تقبل كواقعٍ، لكنَّها لا تكون قيمةً إلاَّ إذا وحَّدت الإنسانيَّة[3]في إطار مشروعٍ فكريٍّ إنسانيٍّ، يستوعب المجتمعات البشريَّة كافَّةً.

وبما أنَّ الحداثة مشروعٌ كليٌّ وكونيٌّ يقوم على تجاوز الخصوصيات، من منطلق وحدة المجموعة البشريَّة، وقيم الترابط الوثيق بين مكوّناتها، فإنَّ العلاقة مع الخارج تصبح ضروريَّةً ومهمَّةً جدًا[4]، ويمكن أن تتجسَّد هذه العلاقة في التَّفاعل الثقافيّ الذي قد يساعد فردًا ما في التَّغلب على إطار قيود هُويَّته الثَّقافيَّة، حتَّى لا يظل غريبًا في الأماكن الثَّقافيَّة الجديدة، وأن يستطيع دائمًا إيجاد القيمة الذاتيَّة في علاقته مع المجموعات الثقافيَّة الأخرى، وبهذه الصورة يمكن تجنُّب ولو نسبيًّا الصراعات النَّاشئة عن التَّصادم الثقافيّ[5]، التي من شأنها تعميق حدَّة الاختلاف الثَّقافيّ والفكريّ بين المجتمعات الإنسانيَّة، والقضاء على أيّ جهدٍ يسعى إلى تسوية العلاقة بين المرجعيَّات الثقافيَّة المختلفة. وفيما يأتي تبيان نظرة متبني الحداثة لموروثهم وموروث الآخر الغربيّ.

1/ الاندهاش أمام الآلة الحضاريَّة للآخر

لقد غلبت الرؤية الانبهاريَّة شعراء الحداثة، وتسابقوا في إظهار السبق الحضاريّ للغرب في كافَّة جوانب الحياة، في حالةٍ من الإغفال الشديد لعصور الازدهار التي شهدتها الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، وتميُّزها القيميّ والإنسانيّ، فدعوا إلى ضرورة اتِّباع الآخر بِاعتباره منبعًا للحضارة، وأنموذجاً يُحتذى به لتحقيق التقدُّم، والخروج من المأزق الحضاريّ الذي يتخبَّط فيه الواقع العربيُّ، فكان مبرِّرهم في الحاجة إلى

---

(1)- كينيدي، بول، الاستعداد للقرن الحادي والعشرين، مراجعة، أحمد ترمس، دار الشروق، عمان، ط1، 1993م، ص167، 168.

(2)- سبيلا، محمد، دفاعا عن العقل والحداثة، ص140.

(3)- جعيط، هشام، أوربا والإسلام: صدام الثقافة والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2001م، ص101.

(4)- انظر: المرجع نفسه، ص100.

(5)- انظر: بارلووين قسطنطين فون، التغلب على الاختلافات الطريق إلى التفاعل الثقافي، تر: ناطق خلوصي، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون القافية العامة، ع3، 4، بغداد، 2004م، ص110.

التَّلاقح والتَّثاقف، هو البحث عن الجديد الذي توسَّموه في الأنموذج الغربيِّ، فكان حلُّ أزمة الثقافة العربيَّة، ومنها أزمة الشعر –حسب رأي إلياس خوري–، تبدأ بتجاوز الشكل الشعريِّ القديم: "فالمسألة الحقيقيَّة هي لحظة انفجار الشعر كمؤشرٍ لانفجار الثَّقافة العربيَّة بكلِّ قيمها وموروثاتها أمام التَّحديث الحقيقيِّ"[1]. وقد كان شغل الأدباء المعاصرين الشاغل هو كيفيَّة تحقيق التَّفاعل الثَّقافي والتَّمازج مع ثقافة الآخر الغربيِّ، وهو ما يقرِّه **محمد مندور** في قوله: "منذ عودتي من أوربا أخذتُ أفكِّر في الطريقة التي نستطيع بها أن نُدْخِل الأدب العربيَّ المعاصر في تيار الآداب العالميَّة، وذلك من حيث موضوعه ووسائله ومناهج دراسته على السواء"[2]؛ بحيث لا سبيل للنُّهوض إلاَّ بوساطة الاتِّصال بالغرب، "ولهذا ترانا ندعو جاهرين إلى نقل الثقافة الغربيَّة، إن كنَّا نريد نهضةً حقيقيَّةً"[3].

ويدعو الشعراء العرب المعاصرون إلى أهميَّة تبنِّي الثقافة العالميَّة المعاصرة لدفع حركة التَّجديد في الشعر؛ فيرى **يوسف الخال** أنَّ الانطلاقة تكون "من شُرفة التراث الحضاريِّ كلِّه، منذ طاليس وسوفوكليس إلى عزراباوند وهيدغر، يجب أن نصنع أدبًا"[4]، أمَّا **أدونيس** فقد حدَّد موقفه من الثقافة الغربيَّة بقوله: "إنَّني من جيلٍ نشأ في مناخٍ ثقافيٍّ كان الغرب الأوربيُّ يبدو فيه بالنسبة إلى العرب كأنَّه الأب"[5]. فشعراء الحداثة عمومًا انفتحوا على الأنموذج الغربيِّ كضرورةٍ للتَّواصل الحضاريِّ معه، لأنَّه في نظرهم يمثِّل المستوى الأدبيّ الأرقى لتطوُّر الشكل والمضمون معًا، وهو الذي يتناسب وروح العصر؛ حيث بدا الآخر كأنَّه أفق الإنسان، وعلى الذات العربيَّة أن تتَّحد به وفيه. وكأنَّ هذا الأفق هو وحده المكان الذي ينبثق منه معنى العالم وصورته في آنٍ، تمثَّل أدبيًّا في مفهوم العالميَّة[6].

ويمكن الاستشهاد بنماذج مثَّلت هذا الخطاب الإنبهاري الداعي إلى التَّفاعل مع الآخر، فهذا **يوسف الخال** الذي بهرته حضارة الآخر الغربيِّ، داعيًّ إلى ضرورة اللَّحاق به لأنَّه منبع الحضارة، متمنِّيًا أن يسطع شعاعه على أرض لبنان وغيرها من البلاد العربيَّة، مستقبلًا إيَّاه بحفاوة المحبِّ، غير آبهٍ إذا

---

(1)- خوري، إلياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت (لبنان)، ط2، 1981م، ص220.

(2)- مندور، محمد، في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، القاهرة (مصر)، ط3، د.ت، ص104.

(3)- المرجع نفسه، ص87.

(4)- الخال، يوسف، الحداثة في الشعر، ص10.

(5)- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط1، 1985م، ص63، 64.

(6)- انظر: عزام، محمد، الحداثة الشعرية، ص19، 20.

جاءه غازيًا مادام سيمنحه العلم، وفي المقابل يرفض مجد الشرق الذي فتح الدنيا بلغة السيف، يقول:

شُعَاعَ الغَرْبِ أَيْنَ وَطَأْتَ سَهْلاً

وَأَيْنَ نَزَلْتَ فِي لُبْنَانَ أَهْلًا

فَنَحْنُ عَلَى مَدَى الأَجْيَالِ كُنَّا

يَدًا مُدَّتْ إِلَى الحُسْنَى وَفِعْلا:

نُحِبُّ الغَيْرَ إِمَّا جَاءَ خِلاًّ

وَنُصْلِحُهُ إِذَا مَا جَاءَ مَوْلَى[1]

ويرى الشاعر أنَّه لا مناص من الاحتفاء بشعاع الآخر/ الغرب، فهذا الأخير أحقُّ بالولاء والوفاء؛ بل له في كلِّ جارحةٍ (مصلّى)، فهو من سيخرجه من ليله المظلم الطويل:

شُعَاعَ الغَرْبِ أَيَّ شُعَاع خَيْرٍ

لَهُ فِي كُلِّ جَارِحَةٍ مُصَلّى

مَدَدْتَ يدًا نُصَافِحُهَا وَفَاءً

فَأَنْتَ أَحَقُّ مَنْ يُوَفَّى وَأَوْلَى[2]

و**يوسف الخال** يرى في لبنان بوابة الشرق المؤهَّلة للانفتاح على الآخر/ الغرب وحضارته، كنوعٍ من الحماية للأنا الشرقيَّة الجريحة، التي يخبو ضوء حضارتها شيئًا فشيئًا، حتَّى تستطيع استعادة الريادة والتفرُّد، ومن ثمَّ القدرة على التطلُّع نحو الحريَّة والجمال والتطوُّر الحضاريِّ الذي وصل إليه الآخر/ الغرب، يقول:

تَحْمِي بَقَايَا النُّورِ فِي الشَّرْقِ

الجَرِيحِ مِنَ الزَّوَال

---

(1)- الخال، يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط2، 1979م، ص86، 87.

(2)- المصدر نفسه، ص88.

لبنانُ رُوحِي عَنْكِ، يَا

وطنًا تفرَّدَ بالمُحَال

فَلأَنْتِ أوَّلُ يَعْرُبيٍّ

الوَجْهُ غَرْبيُّ الخِصَال[1]

ورغبةً من الشاعر للانقياد للآخر/ الغرب، وفي صورةٍ تمجيديَّةٍ له ولحضارته، يقول:

تُرَى فَاءَ الصَّبَاحُ إلَى بلاَدِي؟

أليسَ على وُجُوهكُمْ تجَلَّى؟

يمينَكُمُ نقُودُ الشرقَ غربًا

ونبني في حضارتهِ محلاًّ[2]

ولما كان الحلم هو التَّطلُّع إلى الارتقاء لسياسة الآخر/ الغرب ومستوى فكره وتقدُّمه؛ بل والتَّباهي به أمام انتكاسة الأنا، مع التسليم بمركزيَّته. فإنَّ **يوسف الخال** في قصيدة (الدعاء)، التي رمز فيها لحضارة الآخر بالـ(البحر)، ورمز لحضارة الأنا بالـ(الرمل)، يستنجد بالبحر الذي يرى فيه خلاص الرمل من مآسيه التي طال أمدها، قائلاً:

الدار قفرٌ، والشطُّ مضجع رمل

هجرته الأمواج

يا نفسُ بوحي

بالذي صار، مزِّقي الحجبَ السُّود[3]

فالشاعر يصوِّر كيف صارت حضارة الأنا مقفرةً، بعد أن هجرها مجدها الحضاريِّ، (الدار قفر)، (هجرته الأمواج)، فيدعو إلى كشف الحجب عن الوضع المأساويِّ الذي تعيشه الأنا، فيستنهض همَّتها

---

(1)- الخال، يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ص84.

(2)- المصدر نفسه، ص86.

(3)- المصدر نفسه، ص228، 230.

للثورة على واقعها (**مزِّقي الحجبَ السُّود**).

فالشاعر يحلم بنبوءة امتداد الرمل نحو البحر، تاركًا وراءه تخلُّفه وجموده، متطلِّعًا نحو حضارة البحر التي ترمز للعقل والحكمة والمستقبل والعمل والحركة الدائمة التي لا تتوقَّف، وأمَّا حضارة الرمل فإنَّها ترمز للسكون والجمود والتَّخلف، والتطلُّع للجديد الذي يحمله الآخر المخلص ممثلاً في البحر، فهو الأمل الذي سيجعل الأنا تنتفض من غفلتها، وتخرج من جلباب التخلف والجمود الذي سادها أمدًا طويلاً، لتطلَّ على الجديد الذي يحمله الآخر/ البحر:

أَطِلِّي على الجديدِ وثُوري

يفتح الشاطئُ الخلاص ذراعيه

وتعلو على مداه السفين

أيُّها البحرُ أيُّها الأمل البحر

ترفَّق بنا، ترفَّق، ترفَّق ... [1]

وستبقى حضارة الرمل الكسيحة الخامدة، مجرَّد حكايةٍ تحكيها العجائز للأجيال اللَّاحقة:

من حماها حكاية. يا عجوز

الدَّهر قُصِّي حكاياتِ أمسِ

ما طوتْهَا كفُّ الرمالِ الضريرة

ألف جيلٍ يردُّ في ألفِ جيلٍ

ردَّةُ الموج في المياه الأسيرة[2]

ويتَّضح تثمين ثقافة الآخر/الغرب في الشعر العربيِّ المعاصر، من خلال الإشادة بإنجازاتها الفكريَّة، والاعتزاز بشخصيَّاتها الفلسفيَّة والأدبيَّة، والاهتمام برموزها الأسطوريَّة والدينيَّة والثقافيَّة القديمة والحديثة، من أولئك **يوسف الخال** الذي لم يتردَّد في التباهي بالقيم الإيجابيَّة _على حدِّ زعمه_ للإنجاز الفكريِّ

---

[1]- الخال، يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ص228، 230.

[2]- المصدر نفسه، ص228، 230.

اليونانيِّ الذي مهَّد السبيل إلى المحبَّة والفكر، وزفَّ البشرى إلى المسيح المصلوب:

يَا لَفَتْحٍ لِلْفِكْرِ فَتْحَ أَثِينَا

أَيْنَ مِنْهُ فَتْحَ السُّيُوفِ البَوَاتِرِ؟

يَا لَفَتْحٍ لِلْفِكْرِ مَهْدَ الحَقِّ

...

سَبِيلاً وَزَفَّ خَيْرَ البَشَائِرِ:

هَوَ ذَا اللهِ عَنْ خَطَايَايَ مَصْلُوبًا[1]

ويقرُّ الشعراء المعاصرون أنَّ ما يربط الأنا الشرقيَّة والآخر الغربيَّ هي علاقة التَّفاعل والتَّلاقح والحوار، وأنَّه لا جدوى من الصراع؛ بل هم ينشدون مستقبلاً يقوم على التَّواصل والتَّثاقف، فنجد **يوسف الخال** ينفي واقع الصراع الذي قد يجمع الأنا الشرقيَّة بالآخر الغربيِّ، متغاضيًا عن حقد الأخر/الغرب وعدوانيَّته الممتدَّة عبر التاريخ العربيِّ الإسلاميِّ، فينظر للآخر أنَّه المنبع الذي يصدِّرُ المحبَّة والوداد للشرق، قائلاً:

يريني وجه المحبَّة سافر:

فالتقى العالمان: الشرق والغرب

وشدَّا على الوداد الأواصر[2]

في حين يصوِّر **أدونيس** واقع الأنا الشرقيَّة بمرحلة الطفولة التي يمر بها الطفل، بكل ما تحويه من ضعفٍ وبراءةٍ وطيشٍ وجهلٍ، ويصوِّر الآخر الغرب بمرحلة الشيخوخة بما فيها من حكمةٍ وخبرةٍ. "فالطفل آخذٌ في النَّماء والشيخ آيلٌ إلى الزوال، لكن لا أمل للطفل إن لم يأخذ الشيخ بيده، فهو قدوته وأنموذجه، وهو معصوم في نظره، فأدونيس يرى أنَّ ما يجمع الأنا الشرقيَّة والآخر الغربيّ ليس الصراع، وإنَّما هو حلمٌ يستشرف صورة المستقبل المنشود، القائم على التَّحاور والتَّثاقف، يقول **أدونيس**:

كلُّ شيءٍ يمتدُّ في نفق التاريخ

---

[1]- الخال، يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ص108.

[2]- المصدر نفسه، ص108.

شيءٌ مزيَّنٌ ملغومٌ

حاملاً طفله من النفط مسمومًا

يغنيه تاجرٌ مسمومٌ

كان شرق كالطفل يسأل

يستصرخ

والغرب شيخه المعصوم[1]

ويؤكِّد **محمد الماغوط** أنَّ ما يبدو تضادًّا بين الأنا الشرقيَّة والآخر الغربيِّ، هو ما قد يحدث التَّكامل بينهما، فليس ثمَّة معنًى للصراع بينهما، لهذا يصرِّح بأنَّه لا فرق بين معركة العجين في موطن الأنا/الشرق، ومعركة الحساء في موطن الآخر/الغرب، يقول:

أعرفُ أنَّ حدَّ الرغيفِ

سيغْدُو بصلابةِ الخِنْجَرْ

وأنَّ نَهْرَ الجائِعِينَ سوفَ يُهْدَرُ ذَاتَ يومٍ

بِأَشْرِعَتِهِ الدَّامِية[2]

بل يجتمع (فالس) الآخر/الغرب، و(كربلاء) الأنا/ الشرق، في معركةِ الحياة التي تجمعها. ومعلومٌ أنَّ معركة (والترلو)[*] قد غيَّرت وجه تاريخ الآخر الأوربيِّ، مثلما غيَّرت معركة (القادسيَّة) وجه تاريخ الأنا العربيَّة، يقول **الماغوط**:

ولكنْ سأظلُّ شاكِي السِّلاَح

في قَادِسيَّة العَجِين

في واترلو الحسأء التي يَخُوضُهَا العَالَمُ

---

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية، 461/1.

[2]- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، 160، 161.

[*]- واترلو: منطقة بلجيكيَّة، دارت فيها سنة 1815م، المعركة الحاسمة التي هُزِم فيها نابوليون أمام القوات البريطانيَّة والوحدات المحالفة لها الهولنديَّة والبلجيكيَّة والألمانيَّة.

هَكَذَا خَلَقَنِي الله

فِي دَمِي رَقْصَةُ الفَالَس

وَفِي عِظَامِي عَوِيلُ كَرْبَلَاء[1]

فالشاعر يقر أنَّ ذاته تلاحمت وكيان الآخر، فلا مجال للانشطار بينهما، يظهر ذلك في قوله: (فِي دَمِي رَقْصَةُ الفَالَس) و(وَفِي عِظَامِي عَوِيلُ كَرْبَلَاء).

وعليه، فالانبهار بالآخر جاء تثمينًا لثقافته التي تحظى بالغلبة، وتبنِّي فكرة التَّحاور بين الأنا/الشرق والآخر/الغرب، جاء من قناعتهم أنَّه لا جدوى من الصراع، فليس ثمَّة معنًى للانشطار بينهما؛ بل من تضادِّهما قد يحدث التَّكامل المنشود، لهذا لا بدَّ من تفعيل ثقافة الحوار بينهما.

2/ تهوين الأنا وتمجيد الآخر

عمل شعراء الحداثة على المقارنة بين صورة الأنا الشرقيَّة وصورة الآخر الغربيِّ، بغية الوصول إلى الأنموذج الحضاريِّ الأمثل والفاعل في هذا العصر، وقد غلبت الصورة الإنبهاريَّة بإظهار السبق الحضاريِّ للآخر الغربيِّ، في كافَّة مجالات الحياة، دون الإشارة إلى السبق العربيِّ الإسلاميِّ، الذي ارتبطت فيه صورة الأنا العربيَّة بالجمال والعراقة والقدرة على العطاء الدائم، إلى صورة تجمع المتناقضات: الفراغ والضياع والتخلف، والماضي المثقل بالتاريخ والمقدَّسات. في تجاهلٍ تامٍ للفترة التي كان فيها الغرب يتخبَّط في عصور الظلام والجهل. فدعوا إلى ضرورة "تلاقحهم مع المنجز الغربيِّ، لقناعتهم أنَّ العقل العربيَّ عقلٌ قاصرٌ ووجدانيٌّ ــإن صحَّ التعبيرــ عقلٌ مكبَّلٌ بقناعاتٍ ومسلَّماتٍ ونماذج تقليديَّةٍ، كانت السبب في ابتذال الخطاب الشعريِّ العربيِّ وتكلُّسه. وعليه، ليس من سبيلٍ للخروج بهذا الخطاب من دائرة الهشاشة، إلاَّ بالانفتاح على الخطاب التَّنويريِّ التَّجديديِّ للآخر"[2]. باعتباره أنموذجًا يُحْتذَى به لتحقيق التَّقدُّم والنَّجاح، وما أهَّله لذلك دعوته لحريَّة الرأي والفكر والديمقراطيَّة وتحقيقه لإنجازٍ علميٍّ هائلٍ، بغية استشراف مستقبلٍ حضاريٍّ للشرق يضاهي الغرب.

---

(1)- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، ص160، 161.

(2)- بسو، حمزة، الموقف النقدي العربي من إفرازات الحداثة الغربية (المناهج النقدية)، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، ع9، سبتمبر 2017م، ص226.

وقد أظهر دعاة الحداثة الشعريَّة العربيَّة، تهوينهم للتراث العربيِّ والإسلاميِّ، فهم "لا يفرقون في نظرتهم إلى التراث بين ما هو دينيٌّ مقدَّسٌ، وبين ما هو نتاج البشر يصدق عليه الخطأ والصواب، فكلُّ هذا الموروث يجب التمرُّد عليه باعتباره من مخلَّفات الإقطاع والرجعيَّة"[1]. وفي المقابل يتمُّ إعلاء شأن تراث الآخر/ اليونانيِّ والرومانيِّ، ومن ثمَّ فهؤلاء "يركِّزون على فكر التَّجاوز، وأنَّه مصدر الإبداع، وأنَّ هذا التَّجاوز لا يتوقَّف، فهو في حركةٍ دائمةٍ"[2].

وقد عَمِل شعراء الحداثة على نسج النَّماذج التي تهوِّن من الأنا العربيَّة، ورَأَوْا في عالم الآخر/الغرب الملاذ والحلم، الذي يسعى الكلُّ إلى بلوغه، طمعًا في الانفتاح والانعتاق والتَّجاوز والتَّطور الحضاريِّ الذي حقَّقه الآخر، والبديل الذي لا يمكن أن يتحقَّق إلاَّ عن طريق الثورة التي تحمل رياح التَّغيير لمستقبلٍ أنصع وأجمل، وذلك يقول **أدونيس**:

ألاَ ثورةٌ في الصَّميمِ تبدُ من أوَّل

حياةَ الغدِ المقْبِل

وتفتحُ أجفَانَ أبنَائِنَا على الزَّمَنِ الأجْمَلْ

عَلَى العالمِ الأفضَلْ

ألاَ ثورةً في الصَّميمِ تبدَّع من أوَّل[3]

وقد أدَّى نفور الشعراء من مجتمعهم، أن صبُّوا جلَّ سخطهم عليه، وسلطوا نقدهم له؛ حيث صوَّروه بأنَّه جسدٌ محنَّطٌ يحفُّه الفراغ والسكون، لا يؤثِّر ولا يتأثَّر، ولا يمنح للحياة شيئًا. وتعدُّ قصيدة (الفراغ) لأدونيس التي عُنيت بتصوير التَّخلُّف الحضاري العربيِّ، رسم فيها معالم أرضٍ خرابٍ، تشبه الأرض الخراب التي رسمها إليوت في الشعر لأنجلوسكسوني[4]. وقد صوَّر فيها الشاعر الجدب والخراب الذي وقع على الأنا العربيَّة، يقول:

---

(1)- شراد، شلتاع عبود، الأدب والصراع الحضاري، دار المعرفة، دمشق (سوريا)، د.ط، 1995م، ص20.

(2)- شرفي، أحمد الرفاعي، مقالات الإسلاميين في الأدب والنقد، ص206.

(3)- أدونيس، الأعمال الشعرية، 18/2.

(4)- انظر: رزوق، أسعد، الشعراء التموزيون: الأسطرة في الشعر المعاصر، دار الحمراء، بيروت (لبنان)، ط1990،2م،ص54، 55.

حُطَام الفَرَاغِ يُغَيِّبُ نَجْمِي، يُجَمِّدُ أَرِضِي

ويَتْرُكُ بَعْضِي كُهُوفًا لِبَعْضِي،

وَيَجْعَلُنَا كَالفَرَاغ

حُطَام الفَرَاغ[1]

ويرسم **يوسف الخال** صورة جمود وسكون الأنا العربيَّة في قصيدة (الدارة السوداء)، حيث أضحت الأنا العربيَّة (الدارة السوداء)، عبارةً عن غرفةٍ سوداء ممتلئةٌ بالعظام، ما جعلها موبوءةً لعدم تعرُّضها لأشعَّة الشمس، التي قدر ترمز لزمن تطور الآخر الغربيِّ. فيبثُّ الشاعر أمنيته أن يأتي من يواري عنها التَّخلف، ويأمل في أن تبعث من جديدٍ (من يواريها التراب؟)، (علَّها تبعث يومًا)، يقول:

دارتي السوداء ملأى بعظامٍ

عافها نور النَّهار،

من يواريها الترابا؟

علَّها تبعثُ يومًا

تدفع الصخرة عنها[2]

وتزداد الصورة تشاؤميَّةً بمجرد استعراض تاريخ هذه الدارة التي تمتلئ ظلامًا، بكماء، كسيحة، مشلولة، معدمة، التي يتمنَّى لو أنَّها لم تكن يومًا، يقول:

آهٍ كانت كائنًا لا كون فيه

عدمًا يرقص في جفن الغريق

ليته ما كان يومًا

ليته ما كان يومًا هكذا

ليته ما كان، بل ظلَّ بأجفان الرمال[3]

---

(1)- أدونيس، الأعمال الشعريَّة، 13/2، 14.

(2)- الخال، يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ص199، 200.

(3)- المصدر نفسه، ص199، 200.

ويبلغ الشاعر ذروة الانكسار، فمجتمعه الذي ينتمي إليه يرفض تجاوز هوانه وتخلُّفه؛ بل يرضى أن يكون كومةً واهنةً، من خلال استدعائه لرمز (العنكبوت) المعروف عنه أنَّ بيته هو أوهن البيوت وأكثرها عرضةً للخطر كونه بيتٌ مكشوفٌ، يستطيع أضعف الخلق القضاء عليه، وفي ذلك تصوير لشدَّة ضعف وتخاذل الأنا العربيَّة، وعزوفها عن بذل أسباب الرقي للحاق بالركب الحضاريِّ، فهي لا تكفُّ تزحف نحو الظلام والموت، يقول **الخال**:

نهاية المسير قمَّة

ونحن لا نسير

نظلُّ في السفوح كومة

تزحف أو تموت

ينسج ثوبها الأخير العنكبوت

لا نور لا ظلام، لا إله[1]

ونتيجة لهذه العقلية التي ترفض تجاوز التَّخلف، فإنَّ الشاعر يرثي حاله بسكناه لهذه الدارة المليئة بالعظام البالية، التي تجثم على صدره الجبان، مثل الهم واللعنة والخوف، ما جعله يبحث عن سبيلٍ لهجرانها وتغييرها مثلما تفعل العصافير حينما تغيِّر أعشاشها، كلَّما ضاق بها المكان، فيقول:

أنا لا أعرف حالي

العصافير بنت أعشاشها

حيثما حطَّتْ بها ريحُ الشمال

وأنا في هذه الدارة وحدي

جاثمًا كالهمِّ، كاللَّعنةِ، كالخوف

على صدر الجبان.

جثمًا كالموت في البرهة في كلِّ مكان

[1]- الخال، يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ص327.

جاثمًا بين العظام[1]

وقد بلغ انبهار الشعراء بالآخر/الغرب، شعورهم بالحزن حدَّ البكاء، ما زاد ازدراءهم لواقعهم ومجتمعهم، وفي هذا السياق يقول **محمَّد الماغوط***:

صَوِّرْنِي وَأَنَا أَبْكِي

وَأَنَا أَقْعَى بِأَسْمَالِي أَمَامَ عَتَبَةِ الفُنْدُق

واكْتُبْ عَلَى قَفَا الصُّورَةِ

هَذَا الشَّاعِرُ مِنَ الشَّرْقِ[2]

ويظهر أنَّ الآخر/أوربا هي خلاص الشاعر **محمد الماغوط** من بدويَّة الشرق، وثقل تاريخه، فراح يناجي أرصفتها، ويُمنِّي نفسه بوكرٍ صغيرٍ فيها بغية الاحتماء به، وقد ضاق ذرعًا بانتمائه إلى الشرق بطوله وعرضه، قائلاً:

يَا أَرْصِفَةَ أُورُبَا الرَّائِعَةَ

أَيَّتُهَا الحِجَارَةُ المُمْتَدَّةُ مُنْذُ آلَافِ السِّنِينِ

تَحْتَ المَعَاطِفِ وَرُؤُوسِ المِظَلَّات

أَمَا مِنْ وَكْرٍ صَغِيرٍ

لِبَدَوِيٍّ مِنَ الشَّرْق[3]

وبحْثُ الشاعر عن الخلاص جاء نتيجة رفضه الانتماء إلى الأنا/ الشرق الذي يصفه بالمستنقع الذي يحوي الوهم والحزن والذل، فأصبح يتأفَّف من رائحته الكريهة، وفي لغةٍ كلُّها سخطٌ وسخريَّةٌ يقول:

---

(1)- الخال، يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 200.

(*)- محمد الماغوط: ولد عام 1934م بالسلميَّة في سوريا، شاعرٌ وكاتبٌ مسرحيٌّ، ساهم في مجلة شعر بكتابة قصيدة النثر، من المجدِّدين في حركة الشعر العربي الحديث، توفي في 2006م، من مؤلفاته الشعرية: الأعمال الشعرية الكاملة، وكتب في المسرح: العصفور الأحدب، المهرج، المارسيليز العربي، انظر: بوهراكة، فاطمة، الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956- 2006، مطبعة إنفو- برانت، فاس (المغرب)، ص417.

(2)- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق (سوريا)، ط2، 2006م، ص187.

(3)- المصدر نفسه، ص187.

وَوَرَاءَ البَابِ الثَّالِثِ

يَقُومُ جِدَارٌ مِنَ الوَهْمِ وَالدُّمُوع

جِدَارٌ تَنْزَلِقُ مِنْ خِلَالِهِ رَائِحَةُ الشَّرْق

الشَّرْقُ الذَّلِيلُ فِي المُسْتَنْقَعَات

آهٍ إنَّ رَائِحَتَنَا كَرِيهَة

إنَّنَا مِنَ الشَّرْق[1].

وهل هناك ذلٌّ أكبر من أن يفقد الواحد فينا الشعور بقدسيَّة الوطن، ويتمنى أن يملك القدرة على استبداله كما تُستبدل الراقصات في الملاهي؟!:

آهٍ لَوْ يَتِمُّ تَبَادُلُ الأَوْطَانِ

كَالرَّاقِصَاتِ فِي المَلَاهِي[2]

وتبقى صورة تهوين الأنا العربيَّة مستمرَّةً في شعر الماغوط منذ بداية تجربته الشعريَّة، حتَّى آخر قصيدة كتبها ونشرها، فهو يعدُّ متسكِّعًا كبيرًا، ميدانه الأرصفة وأفقه الأرصفة، ينشد فيها الراحة والحريَّة والرغبات الصغيرة[3]. فالشاعر يعترف بعجزه عن الكتابة عن وطنه، الذي يتهاوى بسرعة الريح، رغم امتلاكه سلاح الكلمات الحمراء الناريَّة، التي تعدُّ مخدعه وحقوله، فيقول:

لا نجوم أمامي

الكلمات الحمراء الشريرةُ هي مخدعي وحقولي

كنتُ أودُّ أن أكتبَ شيئًا

عن الاستعمار والتَّسكُّع

عن بلادي التي تسير كالريح نحو الوراء

---

(1)- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، ص65.

(2)- المصدر نفسه، ص221.

(3)- انظر: خنسة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1981م، ص71.

ومن عيونها الزرق

تتساقطُ الذكرياتُ والثياب المهلهلة

لكنِّي لا أستطيع[1]

فرغم صورة التَّخلف التي تهوي إليها بلاده، والنُّفور النَّاتج عن هذا الوضع، والسخط الداخليِّ الذي يملأ نفسه، إلاَّ أنَّه لم يستطع الكتابة رغم احترافه الكتابة بالكلمات الحمراء الشريرة، لأنَّه كان يأمل أن يجد صورةً ناصعةً يكتب عنها، يفتخر بها (لا نجوم أمامي)، لكنَّ راهنه جعله يصاب بتخمة الكتابة فعزف عنها.

وفي لغةٍ ساخرةٍ ساخطةٍ يعترف **الماغوط** أنَّه رغم سشاعة وطنه، الممتد من الخليج إلى المحيط الأطلسيِّ، إلاَّ أنَّه لا يعدو أن يكون مجرَّد تابوتٍ مكتظٍّ بالموتى، كنايةً عن تخلُّفه عن الركب الحضاريِّ، وقد بلغ به الأمر أنَّه لا يستطيع أن يرثيه خجلاً من اكتشاف غيره انتماءه إليه، "ولأنَّ الماغوط رفيق الأرصفة وعاشقها، يرى أنَّ أرصفة وطنه ليست جديرةً حتَّى بالوحل"[2]، ولكي يبيِّن شدَّة سخطه، فإنَّه يخاطب وطنه بصيغة الغائب عن فكره ووجدانه، يقول:

من ساحات الرجم في مكَّة

إلى قاعات الرقص في غرناطة ...

قولوا لهذا التابوت الممدِّ حتَّى الشاطئ الأطلسيِّ

إنَّني لا أملك ثمن منديلٍ لأرثيه

فأرصفة الوطن

لم تعد جديرةً حتَّى بالوحل[3]

ونتيجة سخطه على واقعه، فإنَّه يرى في الهجرة إلى الآخر/ أوربا، فرصةً للخلاص من معاناة الشعور بقسوة الوطن وسلطة التَّقاليد، يقول:

---

(1)- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، ص35.

(2)- خنسة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص72.

(3)- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، ص92.

أُورُبَا الفَانِيَةُ تَنْزِفُ دَمًا عَلَى سَرِيرِي

تُهَرْوِلُ فِي أَحْشَائِي كَنَسْرٍ مِنَ الصَّقِيع

البَوَاخِرُ التِي أُحِبُّهَا تَبْصُقُ دَمًا وَحَضَارَات

البَوَاخِرُ التِي أُحِبُّهَا تَجْذِبُ سَلَاسِلَهَا وَتَمْضِي

كَلَبُؤَةٍ تَجْلِدُ فِي ضَوْءِ القَمَر[1].

وهذه النَّزعة التي تهوِّن من شأن الأنا العربيَّة، هي من منحت شاعرًا آخر مثل **نذير العظمة** الحقَّ في البحث عن تاريخٍ جديدٍ، لأنَّ تاريخ وطنه لم يمنحه سوى أمنية عدم الانتماء إليه، والرغبة في عدم الولادة فيه، يقول:

لَمْ أُولَدْ، لَمْ يُوَلَدْ إِنْسَانِي بَعْد

تَارِيخِي جُرْحٌ، رَحِمِي جُرْحٌ

وَبِلَادِي يُمْطِرُهَا الوَعْد[2]

من خلال ما تقدَّم، يتَّضح أنَّ خطاب الحداثة قد نحا منحيين اثنين: المنحى الأوَّل تمثَّل في تثمين الخطاب الشعريّ الحداثيّ ثقافة الآخر الغربيَّة وتعظيمها والتَّسليم بمركزيَّتها، من خلال إشادته بإنجازاتها الفكريَّة واعتزازه بشخصيَّاتها الفلسفيَّة والأدبيَّة، ومن ثمَّ الدعوة إلى الانفتاح عليها، والحثِّ على الأخذ بأسباب تطوُّرها لتواكب الأنا حضارة الآخر، فتخرج من تخلُّفها الذي طال أمده. والمنحى الثاني مخالفٌ تمامًا للمنحى الأوَّل، حيث عمل فيه أصحابه على تهوين حضارة الأنا مقابل حضارة الآخر، فسخَّروا طاقاتهم الشعريَّة لبثِّ سخطهم على واقعهم المتأزِّم، واحتقاره ونفورهم من حضارتهم المتخلِّفة، فراحوا يبحثون عن تاريخٍ جديدٍ بعيدًا عن تاريخهم، متمنِّين لو أنَّهم لم يولدوا فيه، ولم ينتموا إليه، وما تبنِّيهم لفكرة تهوين الأنا/الشرق إلاَّ من منطلق القناعة أنَّ العقل العربيَّ عقلٌ قاصرٌ ووجدانيٌّ -إن صحَّ التَّعبير- عقلٌ مكبَّلٌ بقناعاتٍ ومسلماتٍ ونماذج تقليديَّة، كانت السَّبب في ابتذال الخطاب الشعريِّ العربيِّ، وليس من سبيل للخروج بهذا الخطاب من دائرة الهشاشة، إلاَّ بالانفتاح على الخطاب التَّنويريّ

---

(1)- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، ص46.

(2)- العظمة نذير، ديوان "الخضر ومدينة الحجر"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، ط1، 1973م، ص31.

التَّجديديّ للآخر، لأنَّ الفكر، الفلسفة، الحياة، والعصر يمثلها الآخر/ الغرب، لا الأنا/ الشرق، وهو ما أفضى إلى خلخلة موازين التَّكافؤ بينهما، وغياب النَّظرة الموضوعيَّة التي تنصف إشراق الأنا وتميُّزها القيميّ والإنسانيّ، وارتباطها بالعراقة والمجد والعطاء الذي خدم الإنسانيَّة دهورًا طويلةً، في ظلِّ تغافلٍ تامٍ لكون تلك الثَّقافة قد مثَّلت الآخر الاستعماريَّ الغازي، الذي يسعى للهيمنة بتهميش باقي الثَّقافات باسم العولمة. وقد أدَّى انفصالهم عن أناهم الشرقيَّة وحضارتهم، وتماهيهم مع ثقافة الآخر، الذي رأوا فيه البديل المنشود، شعورهم بالدونيَّة والنَّقص.

وفي الوقت الذي تُغيِّب فيه الأنا الشاعرة الحداثيَّة فكرة انهيار الحضارة الغربيَّة، متجاهلةً العلل والأسباب التي ترتبط بصيرورة واستمراريَّة الحضارات، نجد الشاعر الغربيَّ قد نعى فكرة الانهيار الحضاريِّ الأوربيِّ لما يعانيه من إقفار الروح ما جعله يدعو إلى ضرورة الانفصال عنها، والعودة إلى مآثر ماضويَّةٍ قد تبعث التَّوازن الحضاريَّ المنشود، ويعدُّ (إليوت) الأنموذج الحي الذي رثا الحضارة الأوربيَّة وبخاصةٍ في قصيدتيه "الأرض الخراب" و"الرجال الجوف"[1].

لكنَّ السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق، بالموازاة مع خطاب الانفتاح على الآخر، والدعوة إلى ضرورة الأخذ بأسباب تقدُّمه، وهو أمرٌ مقبولٌ ومشروعٌ، كان هناك خطابٌ آخر في المرحلة الزمنيَّة ذاتها، ومن الفئة عينها، هو خطاب الشعور بالدونيَّة والنَّقص أمام الآخر الغربيِّ، حيث تمرَّد على موروثه، وعمل على تهوين الأنا مقابل تمجيد الآخر، وهو عكس خطاب الأصالة الذي مجَّد الأنا الحضاريَّة، من خلال دعوته إلى إحياء اللغة وإحياء التراث للحفاظ على الهويَّة.

فإذا كان الحداثيون يزعمون أنَّ الحداثة هي حركة تجديدٍ وتطويرٍ للشعر؛ فإنَّنا لا نرفض التَّجديد ولا التَّطور؛ لأنَّ الركود خطرٌ بلا شك، ولكن أيُّ تجديدٍ وأيُّ تطورٍ نقبله؟ هل هو التَّجديد الذي يأتي قفزًا على كل القيم والثوابت ويقطع كل صلةٍ له بالماضي؟ إنَّ الحداثيين يقولون: "اليوم تنطلق الحداثة... من افتراض نقص أو غيابٍ معرفيٍّ في الماضي، يُعوَّض هذا النقص أو هذا الغياب إمَّا بنقلٍ ما لفكرٍ ما أو معرفةٍ ما، من هذه اللغة الأجنبيَّة أو تلك، وإمَّا بالابتكار والابتداع. والحداثة هي إذن قول ما لم يعرفه

---

[1]- انظر: لواتي، آمال، التغريب في الشعر العربي المعاصر حركة شعر أنموذجا، أطروحة دكتوراه، في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم: اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، إشراف: حسين خمري، 2007م، ص246، 247.

مورُوثنا"[1]. إنَّها "نمطٌ حضاريٌّ خاصٌ يتعارض مع النَّمط التَّقليدي، أي مع كل الثَّقافات السابقة عليه أو التَّقليديَّة[2].

والحداثة الحقيقيَّة ليست قفزًا من فراغٍ إلى فراغ، إنَّها مسيرةٌ جادَّةٌ وشاقَّةٌ ..وحوارنا مع من سبقونا لن يكون حوار خصومة ..إنَّه دراسة تفيدنا ولا تفيدهم.. فنحن لن نستطيع إصلاح ما حدث ومضى لكنَّنا نستطيع الإفادة من حسناته وسيئاته غاية الإفادة.[3] والمبدعون في كل زمان ومكان حينما يودون التجديد والتطوير لا ينطلقون من فراغ؛ بل يستمدون من ماضيهم ما يبنون عليه، فمعطيات التراث واستلهاماته صورة رافدة للواقع الذي يعج بهموم القضايا المختلفة؛ حيث يخبئ المبدع في لوحة التراث لون فكره، وخيوط رأيه، وتصبح اللوحة التراثية مزيجًا لألوان يمتزج فيها الماضي والحاضر[4]، ومن ثم فالمبدع الجيد هو الذي يضع التراث ومعطياته في حسبانه إذا أراد لأدبه ولغته النمو والامتداد والتطور، فلا يخلو أي أدبٍ عظيمٍ لأيَّة أمَّةٍ من الأمم من رابطةٍ تشد الشاعر إلى أجداده وتراثه.[5] ومن هذا المعطى قد يتبادر إلى الذهن السؤال الآتي: هل طبق الحداثيون في منجزاتهم الشعريَّة ما قالوه تنظيرًا من أنَّ الحداثة الحقَّة هي التي تقوم على القطيعة مع الماضي بكل ما فيه؟. والواقع يثبت أنَّهم لم يحدثوا في نصوصهم قطيعةً مع التراث، فمن يطالع نصوصهم لا يعدم أن يعثر على سطوة التراث فيها، فأدونيس منظر الحداثة الأول لا ينفك عن التراث؛ بل إن بعض دواوينه حملت عناوينها أسماء شخصيات تراثية، مثل :ديوان(أغاني مهيار الدمشقي)، وهناك نماذج يحتفي فيها بالماضي، فهو القائل:

أنا لي أمتي: جمالٌ وتاريخ

ولي أرضها: غدٌ وطريق

لستُ وحدي، فكلُّها كلُّ ما

---

(1)- أدونيس، الثابت والمتحول، دار الساقي، بيروت، ط7، 1994م، 19/1.

(2)- عبد الله منيف وآخرون، قضايا وشهادات (الحداثة 2)، كتاب ثقافي دوري، دار عيبال، قبرص، 1991م، ص391.

(3)- انظر: إبراهيم، محمد عبد الرحمن، الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، مجلة البحث العلمي في الآداب، ع7، 2020م، ص57.

(4)- انظر: رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1985م، ص 201.

(5)- انظر: إبراهيم، محمد عبد الرحمن، الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، ص58.

فيها، نداءٌ يضمُّني ورفيق

أنا فيضٌ من أمتي وعتيق

مرَّ في كونها العتيقِ الجديدِ[1]

أليس هذا هو التناقض بعينه؛ فهو في تنظيراته يصرح بأنَّ الحداثة قطيعةٌ مع التراث ونفيٌ للماضي، لكن في التطبيق نجده يشيد بماضي أمَّته ويقرُّ بأنَّه فيضٌ منه؟!. وهو ما يجعلنا نوقن أنَّه لا يمكن بأيِّ حالٍ نبذ الماضي والتراث أو تجاوزهما؛ "لأنَّ التَّجديد يتقدَّم نحو آفاقٍ جديدةٍ، مدفوعًا بقوَّة أصالته التَّاريخيَّة، وعلى تربة الواقع المليء بالألم والأمل"[2].

ويمكن القول إنَّ الحداثة الشعريَّة العربيَّة فيها المقبول والمرفوض، فالمدونة الشعريَّة الحداثيَّة تشتمل على معانٍ إنسانيَّةٍ ساميةٍ، لا يمكن التَّنكُّر لها أو نبذها، كتلك المعاني التي وردت في رثائيَّاتهم، التي نعت الأوطان المحتلَّة، وندَّدت بالأفعال الإجراميَّة للآخر المحتل، فدعت إلى استنهاض الأمَّة، وشدَّدت على ضرورة المقاومة، كما حذَّرتها من التَّخاذل. وفي الوقت ذاته لا يمكن أن نقبل من خطاب الحداثة العربيِّ: تهوين الأنا والاستسلام للاستلاب الحضاريِّ والثقافيِّ والفكريِّ والاجتماعيِّ للآخر الغربيِّ، وكأَنَّنا حضارةٌ لم تملك ماضيًا مجيدًا يُحسب له ألف حسابٍ. وهذا الخطاب مرفوضٌ رفضًا قاطعًا، ولا يمكن قبوله من شعراء الحداثة، لأنَّ فيه اعتداءٌ على أمجاد الأمَّة وهدمٌ لحضارتها التَّليدة، وهو ما يجعلنا نتساءل: ألا يكون التَّجديد إلاَّ بنبذ التراث والتَّطاول على المعتقد؟ ألا يمكن أن تتحقَّق الحداثة في وجودهما؟ وما العوائق التي يسبِّبها التراث والدين في سبيل تحقيق حداثةٍ تجديديَّةٍ متطوِّرة؟. لا بدَّ من الوصول إلى قناعةٍ أنَّ فكرنا وتراثنا وأصولنا وقيمنا، لا تقف أمام التَّطوُّر والتَّجديد في أمور دنيانا. وعليه ففي الحداثة الشعريَّة ما هو مقبولٌ وفيها ما هو مرفوضٌ، فما كان مرفوضًا رفضناه، مثل تهوينهم للأنا ونبذ تراثها ومعتقدها، وما كان مقبولاً قبلناه، مثل دعوتهم للانفتاح على الآخر والأخذ بأسباب تطوره.

ولعلَّ سبب الذي دعل دعاة الحداثة ينتهجون نهج تهوين الأنا، راجع للنَّزعة الفرديَّة التي تبنَّتها هذه الفئة من الشعراء، فهم لم يتفاعلوا مع واقعهم تفاعلاً إيجابيًّا، لأنَّهم لم يعودوا قادرين على تفعيل

---

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية، 30/1.

[2]- انظر: إبراهيم، محمد عبد الرحمن، الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، ص59.

الأنموذج الإيجابيَّ البديل، بعد أن سلَّطت الإيديولوجيا أنموذجها الكونيَّ والجماليَّ، فكانت نظرتهم محكومةً بالنَّزعة الفرديَّة. وغياب النَّزعة الموضوعيَّة، من خلال الرفض والإدانة المطلقة جملةً وتفصيلاً، دون تقييمٍ أو فرزٍ[1]. ولعلَّ الأمر راجعٌ أيضًا إلى الإغراقات الباطنية، وسعيهم للتَّخلص من سيطرة العالم الواقعي، والخضوع لقوانين تختلف تمامًا مع القوانين التي توجِّه العالم[2].

[1]- انظر: عساف، عبد الله، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا: تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية، دار دجلة، حلب، ط1، 1996م، ص138.

[2]- انظر: بوريس بورسوف، الواقعية اليوم وأبدًا، وزارة الإعلام، بغداد،ط1، 1974م، ص 73.

ثالثا: خطاب الأنا والآخر الشعري

1/ صورة الأنا في متخيِّل الآخر

يظهر ارتباط الأنا بالآخر سواء كان هذا الارتباط إيجابيًّا أو سلبيًّا، وحضور الأنا في مخيِّلة الآخر ووجهة نظره تجاهها، يُعين الأنا على التعمُّق في فهم ذاتها، وفهم موقف الآخر منها، وقد تجسَّدت صورة الأنا في مخيال الآخر في صورٍ عدَّةٍ:

1.1/ الآخر والأنا الرجعيَّة

لطالما توجَّس الآخر خيفةً من الأنا، وعدَّها قوَّةً مؤهَّلةً لأن تقف أمامه عائقًا، وتحول دون صدارته للسيادة، كونها سادت الدنيا في عصور مضت، وأيقن أنَّ الإسلام هو عدوُّه اللَّدود الذي بإمكانه أن يجتث منه صدارته الحاضرة، لهذا راح يكيل له التهم بأنَّه مصدرٌ للرجعيَّة، ومن ينتمون إليه رجعيين، نستشف ذلك من خلال قول الشاعر:

يقولون: ما الرحمن؟ أين؟ وما الهدى..؟

كلامٌ قديمٌ .. ليس يُجدي مهزأ

وما ذاك .. والثورات فتحٌ مقدَّسٌ

جديدٌ لأبواب العقول .. ومبدأ

شيوعيَّة حمراءٌ .. تشفي غليلهم

ولكنَّها تُدمي القلوب .. وتُظمئ[1]

هذا المقطع يوضح علاقة الصراع القائمة بين الأنا والآخر، فالآخر يحصر الأنا في جانبها الدينيِّ المشكِّل لهويَّتها، يظهر ذلك من خلال جملةٍ من التساؤلات التي تفضي إلى إقصائه: (ما الرحمان؟ أين؟ وما الهدى؟)، فالآخر يوجِّه تحديه للإسلام، بوصفه بالرجعيَّة، وأنَّه كلامٌ قديمٌ يتبنَّى أفكارًا قديمةً تجاوزها الزمن، لا تتماشى ومتطلبات العصر الحاضر:

[1]– الغماري، مصطفى، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982م، ص33.

يقولون .. دعنا من قديمٍ يكررُ

فما الدين إلاَّ للشعوب مخدِّرُ

ومن يتغنَّى بالرباب .. ويشعُرُّ

فمن كان منهم .. يا سلام على الحِجى

على الفكر في عصر العلوم وينور

وأصبح في ركب الحضارة سائرًا

وإن كان أعمى .. فهو أحورُ مبصرُ![1]

وهذا التوجه الذي خاضه الآخر تجاه الأنا راجعٌ لما عاناه من جبروت الكنيسة الجائرة التي مثَّلت الرجعيَّة على حقيقتها. لكنَّ اتِّهامه للدين الإسلامي بالرجعيَّة (فما الدين إلاَّ للشعوب مخدِّر)، هو راجعٌ في حقيقة الأمر إلى عقدة الهلع من الأنا، لاعتقاده أنَّها تمثل مصدر تهديدٍ لكيانه. وقد جاء نتاج الآخر/ الغربيِّ الأدبي مليئًا بالأفكار السلبيَّة الحاقدة على الأنا، وما غذَّى تلك النظرة الحاقدة "نوعيَّة المصادر التي تمَّ اعتمادها، والتي لا تخرج عن أقسامٍ ثلاثة، أوَّلها الفكر اليهودي، وثانيها تاريخ الحروب الصليبيَّة التي غذَّتها تعاليم الكنيسة، وثالثها الفكر الاستشراقي"[2]. ولا يخفى ما كنَّته تلك المصادر من عداوة للإسلام ونبيه، فمعلوم أنَّ الفكر اليهودي قد سيطر على الحركة الصليبية في تشويه صورة الإسلام، وبعده الفكر الاستشراقي الذي حاول إتمام ما بدأته الحروب الصليبية وفشلت في إتمامه، وهو النهج الذي اتَّخذه أدباء الغرب عامَّة والإنجليزيُّون خاصةً، قديمًا[*] وحديثًا، وفي هذا يقول **بايرون**: "لقد كان

---

[1]- الغماري، مصطفى، أسرار الغربة، ص33.

[2]- وزان، عدنان محمد عبد العزيز، صورة الإسلام في الأدب الإنجليزي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، مج10، ع39، 2003م، ص 55.

[*]- وقد شغل الأدب الإنجليزيُّ حيِّزًا كبيرًا في الحديث عن الإسلام والمسلمين والنَّبي ﷺ، بلغة التهكم والطعن، يقول **بايرون**: "إنَّ الإصرار المستمر في الاعتقاد الأسطوري عن محمد ﷺ كان بسبب العداوة والكبر الذي كوَّنه النصارى عن دين غريب، والذي قوَّى شوكته الحروب الصليبية والمخاوف السائدة حينذاك عند استمرار ونهوض وتوسُّع الإمبراطورية التركية خلال القرن السادس عشر". انظر: byron porter smith, Islam in english literature, p1.، نقلا عن: وزان، عدنان محمد عبد العزيز، صورة الإسلام في الأدب الإنجليزي، ص260. وأوَّل من بسط الكتابة حول الإسلام والمسلمين كان أب الأدب البريطاني الشاعر **تشوسر**(chaucer) في كتابه "حكايات كانتربري"، ذكر فيه النَّبي ﷺ وشرائع الإسلام بتهكم شديد، يظهر فيه حقداً دفيناً على الإسلام وأهله، ويعتبرهم من عُباد الأصنام والأوثان وأنَّهم حُسَّاد، يقول:

كتَّاب الأدب الإنجليزي بالجملة أكثر جرأةً وجسارةً من كتَّاب الأدب الفرنسي في الكتابة عن الإسلام

---

what difference is bitwixe an ydolastre
And avaricious man but
That an ydolastre, Oer aventure ge hth but
O Mawment or two
F. N. Robinson, The Poetical Works of Chaucer, Oxford University Press, London, p. 749.
نقلا عن: وزان، عدنان محمد عبد العزيز، صورة الإسلام في الأدب الإنجليزي، ص260.

ويعد **تشوسر** أوَّل من أسَّس لكتابات من عاصروه ومن جاؤوا بعده، أمثال: جون جور، وجون لايت جيت، ووليام دنبر. وينتهج النهج ذاته **وليم لانجلاند** (william langland) في قصيدته "رؤيا بيرز الحارث"، والتي تعد من أشهر قصائد هذا العصر، يتراوح عدد أبياتها حوالي سبعة آلاف وثلاثمائة بيت، على طريقة نظم السجع الاستهلالي في الشعر الإنجليزي القديم، والقصيدة ذات موضوع رمزي، يعرض رؤيا الخير والشر، التي صور فيها النَّبي ﷺ برمز الشر والباطل، وأنَّ الشريعة الإسلامية كلها إفك وكذب وأساطير، وسوى فيها المسلمين باليهود الذين عاثوا فساداً في بريطانيا. انظر: walter w. skeat. The Vision of William Langland Piers the Plowman, The Clarendon Press, Oxford. 1886. P 592. نقلا عن: وزان، عدنان محمد عبد العزيز، صورة الإسلام في الأدب الإنجليزي، ص266، 268.

يقول **لانجلاند**:

wher sarrasyns ich syde seo nat what is Charite ?
hit may be that sarrasyns hauen a suche manere charite
To that Lord that hym lyf lente, And lyflode him sendeth
Ac meny manere men ther beoth as Sarrasyns and Jewes,
walter w. skeat. The Vision of William Langland Piers the Plowman. P463.

وفي القرن السابع عشر اشتهر الشاعر **صموئيل بتلر** (Samuel Putler) في كتابته عن الإسلام، حيث ضمَّن قصيدته "**هوديبراس**" حقداً على المسلمين، وجعل من بطل قصيدته هوديبراس النصراني الشجاع الماحق للمسلمين لأنَّهم أقرباء محمد، وأنَّه فظٌّ الطباع بما في ذلك دينه المزعوم، يقول:

Th' Apostle's of this fierce religion
Like Mahomet's were ass and Widgeon

وأمَّا في القرن الثامن عشر فإنَّ أبرز من كتب في هذا الشأن حامل لواء الرومانسية **وليم وردزورث** (wordsworth william) في مجموعته المسماة "معزوفات سماوية"، وصف فيها المسلمين بالتعسف والطغيان، وأنَّهم يعتقدون أنَّ قبر النَّبي ﷺ هو الخلاص لهم يوم القيامة، مادحاً الملك ريتشارد قلب الأسد واستحثه لتخليص بيت المقدس من أيدي المسلمين. أمَّا **صموئيل كوليردج** (samuel coleridge) فقد كتب قصيدة بعنوان: " محمد" زعم فيها أنَّ النَّبي ﷺ نشر الشر، وأنَّه وأتباعه أصحاب دين وثني وعباد للأصنام، وأنَّ الرسول ﷺ رجل حرب جاء لينشر الجور والظلم والإثم والخطيئة. أمَّا اللورد **بايرون** (George Byron)، فقد كتب الكثير من القصائد التي تتحدث عن الإسلام منها قصيدة "حجة الطفل هارولد" التي ضمَّنها انطباعاته عن الإسلام، ووصف فيها الرسول ﷺ بأنَّه كذَّاب مشعوذ، وأنَّ رسالته ستنتهي يوماً ما، وأنَّه عدو الشعوب، ومن أشهر ما كتب قصيدته "ثورة الإسلام" (Revolt of Islam) وصف فيها المسلمين بأنهم أعداء النصرانية وأنهم كفار ملحدون. انظر: وزان، عدنان محمد عبد العزيز، صورة الإسلام في الأدب الإنجليزي، ص498- 514.

وفي القرن التاسع عشر كتب **ماثيو أرنولد** (Matthew Arnold) قصيدته "الإلهية"، اتَّهم فيها النَّبي ﷺ بالكذب، وأنَّه جاء بدينٍ جديدٍ في أرض الصحراء التي لم تعرف الرهبان والقساوسة أو الكنائس والمعابد، ومن ثمَّ فإنَّ دين محمد –حسب زعمه– سيبقى حبيس الصحراء. انظر: وزان، عدنان محمد عبد العزيز، صورة الإسلام في الأدب الإنجليزي، ص639.

والنيل منه"[1].

والأنا في كل حالاتها لم تقبل بهذا الوسم الذي فُرض عليها، ولكنَّها تسعى للتمسُّك بالدين والشريعة التي تمثل هُويَّتها الثابتة التي لا تتزعزع رغم حقد الآخر، وسعيه لتعريتها من قيمها:

الحاقدون عليكِ يا خضراءُ كمْ

قالوا .. وعمّقت الجراح فصفّقوا

يتأوَّلون وما يفيد تأوُّلُ

ويكابرون وأنت وعدٌ يصدقُ

ويتكتكون على حسابك فرية

سوداءٌ يُغريها الجليد فتبرق![2]

فلفظة (الحاقدون)، تحيل إلى بشاعة التشويه الذي لحق الأنا من طرف الآخر، هذا الأخير الذي حمله حقده على الإسلام، إلى تشويه مبادئه وقيمه، ووصفه بالرجعيَّة، وهذا التشويه ليس وليد العصر الراهن، وإنَّما هو قديم، يظهر ذلك من خلال الأفعال التي صاغها الشاعر منها: (قالوا، صفقوا، ...)، ثم يوظف الشاعر نوعيةً أخرى من الأفعال التي جاءت مضارعةً لتدل على استمراريَّة هذا الفعل التشويهي للأنا، منها: (يتأوَّلون، يكابرون،..)، وفي هذا دليلٌ على تصعيد الآخر للصراع بينه وبين الأنا.

2.1/ الآخر والأنا الهمجية

لم يَألُ الآخر جهدًا في محاربة الآنا في مبادئها وقيمها ودينها، حيث كان الدين الإسلامي مصدرًا لخوف وقلق الآخر، لأنَّه العامل الموحِّد للأنا، ومصدر هلع الآخر على كيانه ومصيره، فعدَّ التمسُّك به تطرُّفًا، والمقطع الآتي **لمحمود درويش** يصوِّر مدى كره اليهود للعرب، ومدى حقدهم عليهم، فهم يحاولون دائمًا إلغاء الوجود العربيِّ ونعتهم بالهمج، يقول:

---

[1]- byron porter smith, Islam in english literature p.xv. p15.

نقلا عن: وزان، عدنان محمد عبد العزيز، صورة الإسلام في الأدب الإنجليزي، دار إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1998م، ص211 .

[2]- الغماري، مصطفى، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989م، ص17.

ويشتمنا أعادينا:

"هلا... همجٌ هم... عرب"[1]

ويوضِّح **مصطفى الغماري**[*] تلك الصورة، قائلاً:

ويارسول الله .. أيُّ زورٍ؟

جاؤوا به ... وأيُّ فكر بورٍ؟

قالوا ... وكمْ من فلتة كفورٍ

تكشفُ عن مخبأ الصدور

إنَّ الذين عاينوا سناكا

وأيقنوا أنَّ الهدى هُداكا

تطرَّقوا فأخطأوا الطريقا

إذ جانبوا "السيِّد والرفيقا"

والعصر من لعبته السياسة

والحق أن تتبع الكياسة[2]

فهذا المقطع يوضح موقف الأنا من الصورة التي رسمها لها الآخر، تجلى ذلك في قول الشاعر (أيُّ زورٍ جاؤوا به .. وأيُّ فكر بورٍ؟)، وفي ذلك إعلانٌ صريحٌ منها عن رفضها للادِّعاء الذي ألحقه بها الآخر، عادَّةً إياه مرآةً صادقةً لما يخبِّئه الآخر من حقدٍ دفينٍ تجاه الأنا، يتضح ذلك في قول الشاعر (وكم من فلتة كفور/ تكشف عن مخبأ الصدور)، وبالتالي ففكر الآخر فكرٌ عقيمٌ.

فالآخر ينطلق في عدائه للأنا من خلفيَّة الدين الذي تتمسَّك به، والمقطع الآتي يبيِّن هذا المعنى بشكلٍ واضحٍ، حيث تتوالى الصور التي صاغها الآخر ضدَّ الأنا، مستهدفًا الشريعة الإسلاميَّة بالطعن؛ حيث يظهر

---

[1]- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة "عاشق من فلسطين"، 227/1.

[*]- مصطفى محمد الغماري: ولد 1948م في الجزائر، أكاديمي وشاعر، من مؤلفاته الشعرية: نقش على ذاكرة الجسد، قصائد مجاهدة، خضراء تشرق من طهران، قراءة في زمن الجهاد...، وله تحقيق شرح أم البراهين في العقيدة للإمام أبي عبد الله السنوسي، وتفسير الإمام الثعالبي، وتحقيق المعتمات.. انظر: مرتاض، عبد الملك، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للباعة والنشر، الجزائر، 1، 2006م، ص260.

[2]- الغماري، مصطفى، قراءة في أية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1983م، ص102.

الآخر متمركزًا على ذاتها مستبعدًا للأنا، ومتَّخذًا موقف المعادي المناقض للأنا، يقول **الغماري**:

هاضوكَ يا طيرَ السلام ولم تكنْ

إلاَّ جناح الخافق الأوَّاب

ورأوا غناءك في الضحى همجيَّةً

تؤذي ندامى الجنس والاعناب

وهم يزكي بعضهم بعضًا به

تأبى الخيول السُّمر غير صهيلها

إن غرَّبوا .. أشرقن بالأحساب[1]

هذا المقطع يبيِّن التهكم الذي يطلقه الآخر على الأنا يتجسد ذلك من خلال الفعل (هاضوك)، التي تحمل القهر والظلم، ومحاولة التحطيم كيانها المادي والمعنوي، الذي يرى فيه الآخر تهديدًا لوجوده، فاتِّهامها بالهمجيَّة يخرجها من صنف البشريَّة، الذي يقلِّل من شأنها ليوصلها إلى مرتبة البهيميَّة، والتي (تؤذي ندامى الجنس والأعناب)، ولم تكتف الأنا بالاعتراض على ما ألصقه بها الآخر، وإنَّما حرصت على محو تلك الصورة، باعتبارها وهمًا من نسج خيال الآخر، وسرابٌ لا وجود له في الحقيقة، وهذا الادعاء وإن كان مفعمًا بالسلبيَّة، إلاَّ أنَّه لا يؤثر في الأنا لأنَّها تجاوزت هذا الشعور، فرسالتها إرساء السلام مع الآخر يظهر ذلك في استحضاره لرمز (طير السلام)، فهي لا ترى في الآخر صورة المهدد، لأنَّ الدين الذي تقوم عليه يدعو إلى التعارف والسلام، جاء ذلك في قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ ﴾[2]

.

[1]- الغماري، مصطفى، الهجرتان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1994م، ص30، 31.

[2]- سورة الحجرات: الآية 13.

3.1/ الآخر والأنا الانهزاميَّة

لطالما حاول الآخر إظهار الأنا المهزومة الضعيفة التي لا تملك حيلةً، فهذا الآخر الأمريكيُّ يتعرض إلى ما لحق الأنا العربيَّة من هوانٍ، فهي لا قيمة لها في نظره، ولا يبدي أيَّ تعاطفٍ لإرضاء الأنا العربيَّة؛ بل ويظهر نفسه بمظهر القوَّة، وإذا ما أبدى العربيُّ رغبته في التحرر من العبوديَّة المفروضة عليه، فإنَّها تطبِّق مبدأ الضغط الذي لطالما فرضته على الأنا، وفي هذا يقول **أبو جمهور**(*):

دنيا كولا

عندما يُسجنُ شعبٌ

في بلاده

ويصيرُ الطونُ المسجونُ

صمتًا وغباءً وقُبورًا

ويصيرُ الناس خوفًا وقُفُولاً!!

من هو القادرُ

أن يمنع أمريكا أن تقولا؟!![1]

ففي هذا المقطع يصور الشاعر صورة الآخر الأمريكي للأنا العربيَّة، وأنَّها سجينةٌ في زنزانته وتحت وطأته، ولا يرى لها استقلالاً ولا امتلاكًا لسلطة الاختيار أمام هذا الآخر، ولا مصير لها إلاَّ الفشل، وانَّ الأنا العربيَّة تهيم في غباءٍ يجعلها عائمة في بحر الصمت والخذلان، وأنَّ من تسوِّل له نفسه منهم أن يتفوَّه بغير ما يريده الآخر الأمريكيُّ فمصيره الهلاك. وفي مقطعٍ آخر يصور الشاعر الآخر الأمريكيَّ فرعون زمانه، لأنَّه يمثل القوَّة العظمى في المنطقة، يقول **أبو جمهور**:

دنيا كولا

صورة الفرعون

من تلك البلاد

(*)- سالم أبو جمهور القبيسي: مواليد عام 1962م، شاعر إماراتي، عضو في اتحاد كتاب وأُدباء الإمارات. من مؤلفاته: روائح النود، تصاريح، على السيكل، دكان أمين... انظر: مقدمة ديوان الأعمال الشعرية الكاملة.

(1)- القبيسي، سالم أبو جمهور، الأعمال الشعرية الكاملة، 110/2.

غطَّت العالم
والأسواق
والحارات
والباصات
والجدران
هاك
هاك، اشرب كوكا كولا
والعن الفرعون
في تلك البلاد!![1]

فالشاعر يحاول كشف النَّوايا المغرضة للآخر الأمريكيِّ، الذي يحاول أن يسلخ الأنا العربيَّة عن هويَّتها، ويرى أنَّ ما تملكه الأنا مآله إليه، كونه المسيطر على كل شيءٍ على حدِّ زعمه، وفي المقطع الآتي يوجِّه رسالةً إلى الأنا حول اللغة، فيقول:

لغة كولا
آن أن تختار أمريكا
كما تختارُ
دنيا الكوكا كولا[2]

ففي هذا المقطع يوضح الشاعر سخط الآخر الأمريكي على لغة الأنا الممثلة لهويَّتها، فهي لغةٌ غير مقبولةٍ عنده، فعلى الأنا أن تتخلى عنها وتتحلى بلغته بدلاً عنها، لكون الأنا في مخيال هذا الآخر هي كائنٌ لا قيمة له ولا ثقافة.

ويصور الشاعر **مصطفى الغماري** نظرة الآخر السوداويَّة للأنا، وأنَّها فاشلةٌ ولا تملك من أمرها شيئًا، فيقول:

زعموا .. وقالوا .. أنَّنـا
يا أمَّنـا .. سيـفٌ مُعـارُ

---

(1)- القبيسي، سالم أبو جمهور، الأعمال الشعرية الكاملة، 111/2، 112.
(2)- المصدر نفسه، 113/2.

كذبوا .. فمن غنَّى على
هامَ الوجود لــه ازدهــارُ؟
في كـل ملحمــةٍ ... لنــاَ
وِردٌ يُكـلـلنــا ... وعــارُ
وبكــل دربٍ .. لا يقــرُ
على الخنــوع لنــا قــرارُ
نحــن الذيــن لربِّهـــم
سجدوا .. وللأضواء طاروا[1]

ففي هذا المقطع يوضح الشاعر الصورة السلبيَّة التي كوَّنها الآخر عن الأنا، يتضح ذلك من خلال قول الشاعر: (زعموا .. وقالوا)، (إنَّنا يا أمَّنا سيفٌ مُعار)، فالآخر زعم أنَّ سيف الأمَّة سيفٌ مُعارٌ، رغبةً منه في إظهار ضعف قوَّة الأنا، وإشعارها بالانهزاميَّة، فالسيف هو رمز قوَّة الأنا وعزَّتها وعنفوانها، وتحدِّيها للآخر، والآخر بنفيه لرمز قوَّتها فإنَّه ينفي معالم البطولة عنها والتي لطالما كانت مصدر فخرها. فالشاعر لم يرضخ لتلك الادِّعاءات؛ بل كذَّبها من خلال قوله (كذبوا)، وذكره لبطولاتها الماضية التي تثبت سلطة الأنا على الآخر في يومٍ ما. فالأمة (لا يقر على الخنوع لنا قرار)، والتي تعزز خصال الأنا السابقة الرافضة لوسمها بالخنوع.

والأنا وإن كانت ضعيفةً في يومنا هذا، فهذا الحال ما هو إلاَّ مرحلةٌ وتمر، لتعود منتصرةً ينتظرها غدٌ مشرقٌ، يمثله أطفال المستقبل، وهو ما يوضحه الشاعر في قوله:

إن تبحثوا عني .. فإنِّي في الظلام رهينَ أسْرٍ
أو تقرؤوا عنِّي .. فإنِّي في البحوث رُكامَ فخر
أو تسألوني .. إنَّني لغدٍ .. لأطفالٍ .. لكبر[2]

[1]- الغماري، مصطفى، أسرار الغربة، ص189.
[2]- المصدر نفسه، ص172.

4/ الآخر والأنا المشرقة

بخلاف ما شاع عن الآخر/ الغرب، من عداوةٍ للعرب المسلمين، فإنَّ هناك من نظر للأنا العربيَّة المسلمة نظرة إنصافٍ لدينها وقيمها، فإذا نظرنا إلى الأدب الإنجليزيِّ في القرن العشرين، نلمح أنَّ الكتابة عن الإسلام، تميَّزت في محاولة الأدباء البريطانيين استخدام حياة محمد ورسالته وسيلةً غير مباشرةٍ لانتقاد المسيحيَّة؛ بحيث يُنظر إلى (محمد) بأنَّه يبشّر بدينٍ أكثر عقلانيَّة[1]، -وهذا ليس إيمانًا منهم بمصداقيَّة رسالته ﷺ-، من أولئك الشاعر **ويليام بتلر ييتس**(W.B.Yeats)[2]، الذي بيَّن عظمة الدين الإسلامي، وممَّا كتبه قصيدة بعنوان (هدية هارون الرشيد) بيَّن فيها عظمة هذا الخليفة المسلم، يقول في مطلعها:

KUSTA BEN LUKA is my name, I write
To Abd Al-Rabban; fellow-roysterer once,
Now the good Caliph's learned Treasurer,
And for no ear but his.
Carry this letter
Through the great gallery of the Treasure House
Where banners of the Caliphs hang, night-coloured
But brilliant as the night's embroidery,[3]

وقد كان لكتاب (ألف ليلةٍ وليلةٍ) أثرٌ بارزٌ، في النتاج الفكريِّ لييتس، فمنها نسج شخصيَّة هارون الرشيد، حيث استبدل شخصية قسطا بن لوقا بوزير هارون جعفر البرمكي، والمعروف أنَّ بن لوقا كان

---

(1)- انظر: وزان، عدنان محمد عبد العزيز، صورة الإسلام في الأدب الإنجليزي، ص685- 687.

(2)- ويليام بتلر ييتسWilliam Butler Yeats: (1865_1939)، شاعر إنجليزي وكاتب مسرحي ومدير مسرح، وشخصية وطنية. انظر: الموسوعة الحرة ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org، بتاريخ: 13/03/ 2022م، الساعة: 12:07.

(3)- William Butler Yeats, The Gift of Harun al- Rashid, taken from: https://southerncrossreview.org/26/yeats.htm

ترجمة الأبيات: قوسطا بن لوقا هو اسمي، أكتب/ إلى عبد الربان؛ زميله رويسترر مرة واحدة،/ الآن أمين صندوق الخليفة الصالح المتعلم،/ ولا أذن إلاَّ له./ أحمل هذه الرسالة/ من خلال المعرض الكبير لبيت الكنز/ حيث تتدلَّى رايات الخلفاء بلون الليل/ لكنَّها رائعة مثل تطريز الليل،/.

مترجمًا في عهد المأمون، فنقله إلى عهد هارون موظفًا إيَّاه في قصيدته (هدية هارون الرشيد)، ليوحي بتلاقي الثقافتين الإسلاميَّة والمسيحيَّة وتعاونهما وتعايشهما، على الرغم من الاختلاف الفكريِّ بينهما، والذي تظهره هذه القصيدة. ومن الطرائف التي تروى عن ييتس وعن شغفه بشخصية هارون الرشيد أنَّ الكاتب الإنكليزي (جيمس فليكر) قد صوّر هذه الشخصيَّة في مسرحيَّته (حسن) وفق ما قرأه عنها في (الليالي العربيَّة)، ولعلَّه بالغ بذلك ممَّا جعل بييتس يستشيط غضبًا في الدفاع عن شخصيته الأثيرة. وقصيدة (هارون الرشيد) فيها إيحاءٌ بدور العرب الحضاريِّ في استيعاب الحضارات السابقة، وتمثُّلها ونقلها للأجيال الحديثة عبر فترة النهضة الأوروبيَّة[1].

وفي قصيدة (سليمان إلى ملكة سبأ) يستقي قصة سيدنا سليمان عليه السلام مع بلقيس من المصادر الإسلاميَّة، ويمكن القول إنَّ **ييتس** تأثَّر بالفكر العربي وكذا بالخلق العربي[2].

كما لا يخفى أنَّ هناك عددٌ كبيرٌ من الأدباء والشعراء والمفكرين والمستشرقين والفلاسفة الروس؛ ممَّن عاشوا منبهرين بمبادئ الإسلام، ووقفوا مشدوهين أمام شخصيَّة نبيِّ الإسلام ﷺ، ونُبْل أخلاقه، وطهارة حياته. منِ أولئك: الأديب والشاعر **ميخائيل ليرمونتوف**[*] (Mikhail Lermontov) الذي وجد خَلاصه في التأسِّي بسيرة الرسول، ولم تهدأ نفسه –كما يقول: إلاَّ بعد أنْ كتب قصيدته (الرسول) التي استهلَّها قائلاً:

منذ أنْ منحني الإله الأزلي؛

رؤية الرسول؛

أخذتُ أنادي بالحب،

---

[1]- انظر: ابراهيم العجلوني، عالم الإسلام في الصورة الاستشراقية، نقلا عن موقع:http://rasseen.com/art.php?id ، بتاريخ: 2021/01/05م، الساعة: 14:06.

[2]- انظر: وزان، عدنان محمد عبد العزيز، صورة الإسلام في الأدب الإنجليزي، ص685- 687.

[*]- ميخائيل يوريفيتش ليرمنتوف: Mikhail Yuryevich Lermontov(1814 _1841)، أديب روسي رومانتيكي يُدعى أحياناً "شاعر القوقاز .أحد أهم الشعراء الروس بعد وفاة ألكساندر بوشكين. انظر: بابتي، عزيزة فوال، موسوعة العرب والمسلمين والعالميين، 65/4.

وحق التعاليم الطاهرة ....[1]

وقد عايش **ليرمنتوف** مسلمي القوقاز الذين عن كثب، ما عرَّفه على الكثير من تعاليم الإسلام ونهجه، ولا يتوقف اهتمام ليرمنتوف بالشرق العربي عند الاهتمام بروحانياته، بل يمتد هذا الاهتمام إلى حضارته وواقعه المعاصر، وقد عبر ليرمنتوف في قصيدته (ساشكا) عن ذلك الانجذاب الذي يستشعره تجاه حضارة الشرق، حيث نجده يقول:

إنني لا أبحث عن عقيدة: فلست نبياً
رغم أنني أسعى بروحي إلى الشرق
حيث تندر الخنازير والخمر
وحيث، كما يكتبون، كان يعيش أجدادنا! [2]

ويبدو أنَّ تعرُّف **ليرمنتوف** على العقيدة الإسلاميَّة كان له عميق الأثر في نفسه، ففي قصيدة (فاليريك) يشير إلى القرابة الروحية التي صارت تربطه بالإسلام في وقت كانت تشعر نفسه بالوحدة والغربة:

فربما، سماء الشرق
قد قربتني بلا إرادة مني
من تعاليم نبيهم..[3]

وقد برع ليرمنتوف في وصف القدس وفلسطين وصفاً دقيقاً، وكونها موطناً للديانات وأرضاً للمقدَّسات، في قصيدته (غصن فلسطين). ويعدُّ من أوائل الشعراء الروس الذين خلَّدوا فلسطين في الأدب العالمي –ليس الروسيّ فقط– رغم أنَّه لم يزر الناصرة ولا مهد المسيح، يقول:

---

(1)- انظر: أثر الإسلام في الأدب الروسي الحديث، نقلا عن موقع:
https://www.adabislami.org/magazine/print_article/3509، بتاريخ: 2021/05/10م، الساعة: 14:57.

(2)- انظر: المرجع نفسه.

(3)- انظر: المرجع نفسه.

حدثني يا غصن فلسطين

أين كنت تنمو وأين كنت تزهر؟

أي وديان وهضاب كنت تزين؟

أكانت مياه الأردن الطاهرة بقربك؟

أم كانت شمس الشرق تداعبك؟

هل كان أبناء القدس الفقراء

يصلون بصوت خافت

أم يرتّلون أناشيد الزمن الغابر...[1]

ومن الشعراء الروس الذين طافوا العالم العربيَّ والإسلاميَّ، **إيفان بونين** (Bunin Ivan) الذي يعدُّ من أكثر الأدباء الروس اهتماماً بالشرق العربيِّ والإسلاميِّ؛ بعدما درس الإسلام، وقرأ القرآن؛ فاستلهم روح الإسلام في العديد من قصائده؛ التي امتلأتْ بسيرة الرسول ﷺ، وشعائر الإسلام، لاسيما رائعته الشِّعرية (مُحمَّد مطارداً) التي تناول فيها مدى المعاناة التي تحمَّلها الرسول في سبيل الدعوة على حدِّ قول **ب. تارتا كوفسكي**[2].

ويعدُّ **ألكسندر بوشكين**[*] (Aleksandr Pushkin) أمير شعراء روسيا، وأكثر أدبائها حباً للشرق العربيِّ، وتأثراً به حضاريًّا وتراثًا وروحيًّا، ويأتي في مقدِّمة الشعراء الروس؛ الذين استلهموا القرآن

---

[1]- أثر الإسلام في الأدب الروسي الحديث، نقلا عن موقع:
https://www.adabislami.org/magazine/print_article/3509، بتاريخ: 2021/05/10م، الساعة: 14:57.

[2]- انظر: الغمري، مكارم، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، عالم المعرفة، الكويت ط1، 1991م، ص178.

[*]- ألكسندر سيرغييفتش بوشكين (18371799 -)، شاعرٌ روسيٌّ، وكاتبٌ مسرحيٌّ، وروائيٌّ في الحقبة الرومانسيَّة، يُعُد من قبل الكثير الشاعر الروسيَّ الأعظم، ومؤسِّس الأدب الروسيِّ الحديث، من آثار: "قبسات من القرآن"، "النَّبي"، ورواية "ابنة الضابط"،...انظر: الحسن عيسى، أعظم شخصيات التاريخ، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م، ص118.

الكريم والسيرة النَّبويَّة، حيث تتبوَّأ مجموعة قصائده: (قبسات من القرآن)[*]، و(النبيّ)؛ مكانةً بارزةً بين المؤلَّفات الأدبيَّة الروسيَّة المستوحاة من التراث الإسلاميِّ[1].

ولعلَّ تعلُّمه العربيَّة، ومخالطته للمسلمين، واطلاعه على الفكر والثقافة الإسلاميَّة في القِرم والقوقاز؛ أسفر ذلك كلَّه عن كتابته لعدد من الروائع الإسلاميَّة، التي تُرجِمتْ إلى كثيرٍ من اللغات العالميَّة، منها: (الأسير القوقازي)، و(القوقاز)، وربما في هذا تأكيدٌ لفرضيَّة اعتناقه الإسلام (على حدِّ قول زكي مبارك). يقول في قصيدة (النَّبي):

مضنى بالظمأ الروحي

وفي صحراء موحشة كنتُ نتأمل

فظهر لي ملاك سداسي الأجنحة

وبأصابع خفيفة مثلما في حلم

لمس قرة عينيّ

فانفرجتْ مقلتايّ النبويتان

ثم لمس أذنيّ

وملأهما شجناً ورنينا

فأصغيتُ إلى رعدة السماء

وتحليق الملائكة في الأعالي

وسريان حركة أغوار البحار

---

[*]- قبسات من القرآن: مجموعةٌ شعريَّةٌ، عبارة عن تسع قصائد، تتجلَّى فيها عبقرية الشَّاعر، وعمق ثقافته الروحية، وولعه بأعلام المشرق العربي، وتاريخه، وآثاره، وتراثه الفكريّ والأدبيّ الصوفيّ على وجه الخصوص. وهذه المجموعة الشعرية أكبر شاهد على تأثُّر بوشكين بالتراث الروحي للشرق العربي والإسلامي، وبرهان دامغ على قدرة المعاني القرآنيَّة على عبور آفاق الزمان والمكان. بلْ إنَّ "قبسات من القرآن" من أهم أعمال بوشكين من وجهة النظر الفكرية والجمالية، فهي بشهادة شيخ النقَّاد الروس "بيلينسكي". انظر: الغمري، مكارم، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، ص60.

[1]- انظر: عبد التواب، صلاح الدين محمد، التراث الأدبي بين العربية والعالمية، دار الكتاب الحديث، القاهرة (مصر)، ط1، 2010م، ص223.

انحنى الملاك على فمي

ووضع في فمي المشدوه

لسان الشرع الحكيم

وشقَّ صدري بسيفه

واقتلع قلبي المرتجف

وأقحم في صدري المشقوق

جذوة متأججة الإيمان

وناداني صوتُ الله:

"انهض، يا نبيّ الله، وأبصر،

لبِّ إرادتي،

وَجُبِ البحار والقفار

وألهِب بدعوتك قلوب الناس"[1].

في هذا المقطع يصور الشاعر كيفية تلقي النبي ﷺ الوحي بواسطة جبريل عليه السلام، وذكره حادثة شق الصدر.

هذا؛ وقد أثارت قصيدة (النَّبي) اهتماماً شديداً لدى معاصري **بوشكين**، كما استمر تأثيرها لأجيالٍ بعده، حيث أكَّد النقَّاد تميُّز هذه القصيدة بالجمال والعمق، واعترفوا بها مؤلَّفاً نابغاً يميِّزه إبداعٌ لا يوصف، وأحد أروع المؤلفات عبقريةً، القادرة على تمثُّل الشخصيات. وفي المقطع الآتي نلمح كيف استلهم خطابَ القرآن لزوجات الرسول؛ إذْ يقول في قصيدة (يا نساء النَّبي):

---

[1]- روائع الأدب العالمي، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1997م..... انظر: أثر الإسلام في الأدب الروسي الحديث، نقلا عن موقع: https://www.adabislami.org/magazine/print_article/3509، بتاريخ: 2021/05/10م، الساعة: 16:11.

يا نساء النَّبي الطاهرات،

يا مَن تتميَّزنَ عن كل النساء:

بالنسبة لكنَّ مرعبٌ شبح الخطيئة.

في ظلِّ الطمأنينة الرغيدة

عِشْن بتواضع: وجب عليكنَّ الحجاب

ولتحفظنَ قلوبكن وفيةً

لأجل التنعُّم شرعاً وحشمة،

ولكيْ لا ترى عيون الكفار

الماكرة وجوهكن![1]

وتميَّز غوته بموقفه الإيجابي من النَّبي ﷺ، ومن الشعر العربي الجاهلي الذي لقَّبه بالبدوي، ومن الحياة العربية عموماً، والذكاء العربي، وأساليب الحياة في الشرق، حتى "سحرته العروبة وفتنته، فكرَّس جهوداً مضنيةً في تأسيس الدراسات العربية في الغرب وأسهم بدورٍ كبيرٍ في توجيه أنظار أبناء جلدته صوب الاهتمام بالحضارة العربية"[2].

ولا ريب أنَّ شاعراً مثل الشاعر غوته الألماني يُعدُّ أنموذجاً للحوار الحضاري الإنساني بين الشعوب، وهو الذي جعل من أدبه وفكره مرآةً لانعكاس حضارات الشعوب وثقافاتها عليها، بما جاءت به عبقريته طوال إحدى وثمانين سنةً، حاول من خلالها غوته مدَّ الجسور بين حضارات الشعوب، أن ينهل من معين الشرق، ولطالما عبَّر عن افتتانه بالعربية وأهلها وطبيعتها. وهو ما لم يصرِّح به جُلُّ الدارسين الغربيين الذين أقاموا دراساتهم حول غوته، وهو ما أشارت إليه الباحثة كاتارينا مومزن (أستاذة الأدب الألماني في جامعة استانفورد الأمريكية)؛ حيث قالت في مقدِّمة كتابها (غوته والعالم العربي): "لقد كان غوته يكن لقدماء العرب وآدابهم وآثارهم الدينية والثقافية حباً متميزاً يحوم على أواصر قربى باطنية. ففي كل مراحل

---

[1]- روائع الأدب العالمي، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1997م.... انظر: أثر الإسلام في الأدب الروسي الحديث، نقلا عن موقع: https://www.adabislami.org/magazine/print_article/3509، بتاريخ: 2021/05/10م، الساعة: 16:11.

[2]- مومزن، كاترينا، غوتة والعالم العربي، ص14، 15.

حياته وإنتاجه يجد المرء آيات الشكر والامتنان لبلاد العرب. والغريب في الأمر أنَّ الدراسات لم تعر هذا الموضوع أهميةً تذكر ففي كتاب **فرتس شترس** (Fritz Strich) المهم (غوته والأدب العالمي) لا يعثر المرء على أيّ ذكرٍ لموقف غوته من الأدب العربي. وانطلاقاً من (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي)، كان الاعتقاد السَّائد هو أنَّ اهتمام الشاعر بالشرق ينصب بشكلٍ أساسيٍّ على حافظ* وبلاد فارس. ومن هنا لم تحظ أجزاء الديوان المتصلة بالتراث العربي والإسلامي إلاَّ باهتمامٍ ضئيلٍ"[1].

والمقطع الشعري الآتي لـ**غوته** يوضح فيه خطأ المقولة التي لطالما ردَّدت أنَّ: "الشرق شرقٌ والغرب غربٌ، ولن يلتقيا":

من يعرف نفسه والآخرين

يعترف هنا أيضاً أنَّ:

الشرق والغرب

لا يمكن بعدُ أن يفترقا

وبودّي أن أهدهد نفسي

سعيداً بين هذين العالمين؛

وإذن فالتحرك بين الشرق والغرب

هو الملك الأفضل[2]

وقد كان **غوته** يجتهد من أجل تعلم اللغة العربية، والتقرب من العلماء الغربيين المختصين بها، وسعى دائماً لجعل الدراسات العربية مادةً رئيسةً في دراسات الجامعات الغربية، وعلى الرغم ممَّا بذله من جهود، فإنَّه يعترف بقصوره عن إتمام الإتقان بقوله: "لا ينقصني إلاَّ القليل حتَّى أبدأ في تعلم العربية أيضاً"

(*)- حافظ المذكور: هو الشاعر الإيراني المعروف بحافظ الشيرازي.

(1)- مومزن، كاترينا، غوتة والعالم العربي، المقدمة، ص13.

(2)- غوته، يوهان فلفانج، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، تر: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1966م، ص339.

والمقصود بالعربية ليس اللغة وحسب؛ بل كل ما يمتُّ إلى العرب بصلة[1]. ومع ذلك فقد استطاع غوته أن يلم بكثير من أجواء اللغة العربية، لاسيما الفكرية والشعرية والوجدانية عموماً... حتَّى بات يعتقد أنَّه "من المحتمل ألاَّ توجد لغةٌ ينسجم فيها الفكر والكلمة والحرف بأصالة غريقة كما هي الحال في العربية"[2].

من خلال ما تقدَّم ندرك مدى احترام غوته للعرب كأمَّة من الأمم لها خصائصها ومميزاتها التي كوَّنتها عبر التاريخ، وتأديتها أدواراً رائعةً في حقل الفكر والأدب والدين والثقافة والحضارة عموماً، كل تلك المنطلقات أسَّست للحوار الأدبي الحضاري عند غوته[3]. ومن أهم النتائج التي أثمرها حواره الحضاري في نطاق تعامله مع ثقافة العرب وآدابهم، قراءته للشعر الجاهلي وشرحه وتفسيره، لاسيما المعلقات السبع التي ترجمها إلى الألمانية، وقد اتخذها مداراً فكرياً يَنْظُم جزءاً من أشعاره وفق مضامينها، ويُذكر أنه ترجم المعلقات السبع إلى الألمانية، وقد سُحر بالنسيب سحراً شديداً[4]، وفيما يأتي نورد ترجمته لمقطعٍ من معلقة امرئ القيس "قفا نبكي". يقول امرِئ القيس:

قفا نبكي من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقْطِ اللِّوى بين الدخول فحوملِ[5]

يقول **غوته:**

قفا، ودعونا نبك

هنا في موضع الذكريات

فهناك بمنقطع الرمل المعوج

كانت خيمتنا

وقد أحاطت بها خيام القوم[6]

---

(1)- مومزن، كاترينا، غوته والعالم العربي، المقدمة، ص44، 47.

(2)- المرجع نفسه، ص50. (رسالة إلى سكلو شير، بتاريخ: 23 كانون الثاني من عام 1815م).

(3)- انظر: المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص357.

(4)- المرجع نفسه، ص 359.

(5)- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة (مصر)، ط4، 1984م، ص7.

(6)- مومزن، كاتارينا، غوته والعالم العربي، ص302.

ويقول غوته في قصيدته: "دعوني محاطاً بالليل"، متأثراً بأجواء امرئ القيس:

دعوني أبكي محاطاً بالليل

في الفلوات الشاسعة بغير حدودٍ

الجِمال راقدةٌ، والحداة كذلك راقدون

والأرمنيُّ سهرانٌ يحسب في هدوء

وأنا بجواره، أحسب الأميال

التي تفصلني عن زليخا، واستعيد

صورة المنعرجات البغيضة التي تطيل الطريق

دعوني أبكي، فليس في هذا عار

فالرجال الذين يبكون أخيار[1]

وهكذا نجد غوته في الكثير من إبداعاته يتأثر بالتراث العربي الشعري والنثري، فهو يقف عند آثارٍ عربيَّةٍ كثيرةٍ، ويستمدُّ منها أشكالاً ومضامين لأعماله، وفي تقديره إنَّ التفاعل الحقيقيَّ بين الشعوب، إنَّما يقوم على هذه الطرائق أو على التعرُّف العميق إلى أساليب الحياة العامَّة، وما فيها من عاداتٍ وتقاليد، وما فيها من ثقافةٍ وحضارةٍ ورُقَيٍّ، ويمكن القول إنَّ القسم الأكبر من مؤلفاته في القسم الثاني من حياته، قد ارتكز على ما لدى الشرق من آثارٍ ماديةٍ وروحيَّةٍ[2]. ولقد جاء "ديوانه الشرقي" ليعكس الأرضيَّة التي استند عليها؛ حيث كان دأبه القول:

من أراد أن يفهم الشاعر

فليرحل إلى ديار الشاعر

وليطلب له العيش في الشرق

حين يفهم أنَّ القديم هو الجديد[3].

---

(1)- غوته، يوهان فلفانج، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، أشعار نشرت بعد وفاة غوته، ص352.

(2)- المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص366.

(3)- مومزن، كاتارينا، غوته والعالم العربي، ص223.

وذلك كلُّه يدل بوضوحٍ على التأثُّر الكبير لـ**غوته** بالشرق وسحره وتراثه في جميع الميادين، وهو الأمر الذي ترك في نفسه هذه الانفعاليَّة المفعمة بروح الإنسانيَّة التوَّاقة إلى الاستجابة لدواعي الحوار بين الشعوب، وهو ما تفصح عنه مؤلفاته، التي مهَّد فيها للحوار الأدبيِّ الحضاريِّ، خطا من خلاله خطواتٍ حثيثةٍ باتجاه العالميَّة، فقدَّم مثالاً ناجحاً لمجمل ما فكَّر به البشر، وأحسُّوا به، وعكسوا تجاربهم في ضوئه، وهذا هو الذي يبقى في سجل الإنسانيَّة، وما عداه ينقطع نسله، ذلك ما كان من أمر الإمبراطوريَّات القديمة (اليونان والرومان...)، ما يتداول منها هو العلم والمعرفة والأدب والفلسفة والفن. وجميعها يقف دليلاً على أنَّها الأبقى والأجدى بالإنسان أن يتبعها.. حيث تتفاعل الذات مع الموجودات الإنسانيَّة فترى فيها نفسها، فينقلب حوارها إلى شبه حديثٍ عن الذات، وفي داخلها تظهر صكوك البراءة لأعوامٍ عديدةٍ أعطت في إبداعاتها الشيء الكثير، ولم يكن ذلك إلاَّ في سبيل التواصل الإنسانيِّ، وفتح أبواب العلاقات الإنسانيَّة على مصراعيها، كلٌّ يأخذ من الآخر حلقات في سلسلةٍ طويلةٍ، وكلٌّ بحاجةٍ إلى حلقةٍ من هذه الحلقات، والحوار القائم إنَّما هو من أجل إيجاد الانسجام في العلاقات، ومن أجل توحُّد الوجدانيَّات في صوفيَّةٍ تعتنق حبَّ الإنسان ورقيِّه وتقدُّمه، بعيداً عن التعقيد والاستعلاء والطمع في ما عند الغير والاستحواذ عليه، قريباً من روح التعاون واستكمال الدور البشريِّ في هذا الكون السَّاعي إلى التوحُّد[1].

وقد تأثر الشاعر والأديب الفرنسي الشهير (فيكتور هوجو)، بالدين الإسلامي، واهتم بالتعرف عليه ودراسته للوقوف على تعاليمه ومبادئه وقيمه، وقد أعجب برسالة الإسلام السمحة، وبمواقفه التاريخية التي رسخت قيم التعايش والأخوة بين المسلمين وغير المسلمين، ووصل حد الإعجاب بالإسلام إلى أنَّه خصص عدَّة قصائد لمدحه، والثناء على تعاليمه، والاعتراف بفضل رسوله ﷺ، كما أنَّه أثنى على بعض صحابة النَّبي مثل الفاروق عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب رضى الله عنهما. ومن أشهر القصائد التي كتبها فيكتور هوجو عن الإسلام، قصيدة سماها «آية من القرآن»، وهي مقتبسة من سورة الزلزلة، يقول فيها:

عندما تهتز الأرض بالزلزال [الأخير]

وتفرغ الأرض أعباءها

[1]- المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص 377.

ويقول الناس: "وما بها؟"

في ذلك اليوم ستنقل أخبارها

لأن ربك قد أمر.

في ذلك اليوم، سيغادر الناس مفصولين [إلى فئات] ليروا [نتيجة] أعمالهم.

فكل من يفعل وزن ذرة خيرا سيرى ذلك،

ومن يفعل ثقل ذرة شرا سيرى ذلك[1].

وقد كتب فيكتور هوجو قصيدة أخرى حملت عنوان «العام التاسع الهجري»، وكانت ضمن ملحمته الخالدة «أسطورة القرون»، وفيها تحدَّث عن تاريخ البشرية منذ آدم وحواء، مروراً بالمسيح عليه السلام ومحمد ﷺ، ومن أبياتها في مدح نبيِّ الإسلام:

Comme s'il pressentait que son heure était proche,
, il ne faisait plus à personne une reproche ;
Il marchait en rendant aux passants leur salut ;
On le voyait vieillir chaque jour, quoiqu'il eût
A peine vingt poils blancs à sa barbe encore noire ;
Il s'arrêtait parfois pour voir les chameaux boire,
Se souvenant du temps qu'il était chamelier.
Il semblait avoir vu l'Eden, l'âge de d'amour,
Les temps antérieurs, l'ère immémoriale.
Il avait le front haut, la joue impériale,
Le sourcil chauve, l'œil profond et diligent,
Le cou pareil au col d'une amphore d'argent,
L'air d'un Noé qui sait le secret du déluge. [2]

---

[1]- ولد أبنو، موسى، علماء وأدباء ومفكرون غربيون مدحوا الرسول ﷺ، نقلا عن موقع:
https://www.alukah.net/sharia/0/148767، بتاريخ: 2020/09/17م، الساعة: 18:41.

[2]- Victor Hugo: Poèmes évoquant l'islam "L'an IX de l'Hégire".
https://musulmansenfrance.fr/victor- hugo/.

ترجمة الأبيات:

كأنَّمـــا فـــي لحظـــةِ التَّوديـــعِ ضـاءَتْ لـه الـذِّكرى كمـا الشُّـموعِ

لا يَنْهَـرُ النـاسَ مَهيـبٌ يـا لَهـا مِـــن هيبـــةٍ تُمـــزجُ بالخضـــوعِ

يمشـــي وإنْ حَيَّـــاهُ داعٍ رَدَّهـــا تحيـــةً تُرْضِـــي هـــوَى السَّـــميعِ

وكـــلُّ يـــومٍ ينتهـــي يَـــؤُودُه وعُمـــرهُ مـــازالَ فـــي الرَّبيـــعِ

مُســـتذكرًا كيـــفَ رَعَـــى أغْنَامَـــهُ مُسْـــتمتعًا بنغمـــةِ القطيـــعِ

مُسْـــتوقفًا دابَّتـــهُ كيْمَـــا يَـــرَى ومُعْجَبًـــا بالإبـــلِ الشُّـــروعِ

بَـــدا لـــهُ كأنَّمـــا الماضـــي أتَـــى مـــن ســـالفِ الأزْمِنَـــةِ الهجـــوعِ

كأنَّمـــا جِنـــانُ عـــدنٍ أُخْرِجَـــتْ وعصـــرُ حُـــبٍّ رائـــعُ الرُّجـــوعِ

هامتُـــه كانـــتْ هنـــاكَ فـــي العُلـــى وخَـــدُّهُ كالشَّـــمسِ فـــي الطُّلـــوعِ[1]

وكان العديد من الباحثين والدارسين المتخصصين في الأدب الفرنسي قد أكَّدوا أنَّ (فيكتور هوجو) اعتنق الإسلام بعدما تعرَّف عليه وأعجب به، ويقال إنَّه أشهر إسلامه سنة 1881م في مدينة تلمسان الجزائرية، وغيَّر اسمه إلى أبي بكر، واختار هذا الاسم لإعجابه بشخصية خليفة رسول الله ﷺ أبي بكر الصديق، لكنه أخفى إسلامه كي لا يتم اعتقاله وقتله، ولكنه لم يستطع أن يمنع قلمه من كتابة عدة قصائد عن مدح الإسلام ورسوله وبعض الصحابة الكرام[2].

مِن خلال ما تقدَّم، تظهر البصمة التي خلَّفتها الحضارة الإسلاميَّة على الآداب العالميَّة، وكيف رفعت العديد من الأدباء والشعراء إلى مصاف العالميَّة، وكيف دان لها الشعراء والفلاسفة، وشهد لها الكُتَّاب والمفكِّرون، بالقدرة على العطاء.

---

(1)- انظر: https://alalamy1.yoo7.com/t76667- topic.

(2)-أحمد مراد، فيكتور هيغو كتب شعرا في مدح الإسلام وتعاليمه

نقلا عن: https://www.alittihad.ae/article/30210/2019/%D9%81%D9%8A%D9

2/ صورة الآخر في متخيَّل الأنا

اختلفت أنماط الآخر الشعريَّة في علاقتها مع الأنا، حيث تعدَّدت صورها في المنجز الشعريِّ المعاصر، فتارةً يتشكَّل الآخر في المستعمر، وتارةً في المرأة الغربيَّة، وتارةً أخرى في المكان، وهو ما سنحاول كشفه من خلال بسط الحديث عن أهم النَّماذج التي وظَّفها الشعراء، وعن السياقات التي الشعريَّة التي تضمَّنتها، وعن دلالات حضورها.

1.2/ الأنا والآخر/ المستعمر

حين كانت الثقافة العربيَّة في عزِّ قوَّتها، وخاصَّةً في العصر العباسيِّ الأوَّل والثاني، عُرِف عنها أنَّها ثقافة حوارٍ وتواصلٍ، لأنَّها آنذاك قامت على التلاقح والتمازج والتداخل مع الثقافات الأخرى، فكان أن قبلت الثقافة العربيَّة كل الثقافات الوافدة إليها سواء عن طريق الفتح أو الترجمات، وقد عدَّتها روافد تغذِّي ثقافتها، فصارت من نقاط القوَّة في الثقافة العربيَّة. ولم يكن ساعتها يُلتفت لإشكاليَّة العلاقة بين الأنا والآخر، لكن بمجرد تراجع الحضارة العربيَّة نتيجةً للاستدمار الذي أصاب الأمَّة بالتخلُّف والشلل التام، صار حينئذٍ يُلتفت لسؤال من نحن؟. من هنا طفا على سطح ساحة التفكير النقدي مسألة البحث عن الهُويَّة، فكانت الحاجة إلى إعادة التفكير فيها مسألةً ضروريَّةً، وبالنسبة للبعض مصيريَّةً، فالعالم في ظلِّ القطبيَّة الأحاديَّة خلق تحدِّياتٍ حقيقيَّةٍ للثقافات المحليَّة، التي كانت مستعمراتٍ، وأحدث ارتباكاً في بناءاتها الثقافيَّة التي تشكِّل هُوِّياتها، فصار الإنسان أكثر حاجةٍ إلى التساؤل حول هُويَّاته الثقافيَّة، وقد ظهرت مسألة "الهُويَّة"، ضمن الاهتمامات الكبرى للنظرية ما بعد الكولونياليَّة[*]، التي

---

[*]- **النظرية ما بعد الكولونياليَّة**: "ما بعد الاستعمار" مقولة سياسية في أساسها تحولت إلى مصطلح نفذ إلى مجالات عديدة لعل أهمها المجال الأدبي والنقدي والفكري، ويعد إدوارد سعيد من أوائل من صاغوا لبنات نظرية ما بعد الاستعمار في كتابه (الاستشراق)، فقد كان هذا الكتاب دافعا قويا لجملة من المفكرين للكتابة حوله بما طرحه من أفكار، وما أثاره من قضايا، سواء الكتاب الذين عارضوه ونقضوا أفكاره وكتبوا من منظور مخالف مثل عارف ديليرك وإعجاز أحمد، أو الكتاب اللاحقين من منظري ما بعد الاستعمار مثل جاياتري سبيفاك وسلمان رشدي وهومي بابا، وانطلاقا من الكتابات المخالفة أو المؤيدة حاول إدوارد سعيد أن يتأمل هذه النظرية ويراجعها من جديد وأن يدخل عليها جملة من التعديلات ظهرت فيما بعد في كتاباته اللاحقة مثل كتاب (الثقافة والإمبريالية)، و(صور المثقف), و(تأملات حول المنفى), وكل ذلك شكل في الأخير وفي زمن قصير نظرية ما بعد الاستعمار. انظر: جلولي، العيد، الخطاب النقدي العربي وأسئلة العلاقة مع الآخر: قراءة في ضوء النظرية ما بعد الكولونياليَّة، ص1. وقد تطور خطاب ما بعد الاستعمار سواء في الأدب أو النقد عبر مراحل مختلفة، كانت المرحلة الأولى لصيقة بالخطاب الاستعماري نفسه ممثلة في كتابات الصفوة المتعلمة الممثلة للهيمنة الإمبريالية، ولا يمكن لهذه الكتابات أن تمثل الثقافة الوطنية على الرغم أنها وصفت تلك البلدان المستعمرة وصفا دقيقا من كل الجوانب

أرسى دعائمها مفكرو العالم الثالث، بغية التفكير في تأثيرات الاستعمار على الهُويَّات القوميَّة والثقافيَّة للبلدان التي تعرَّضت للاستعمار، وآليات النهوض بالثقافات المحليَّة/ الهامشيَّة في ظل السُّلطة المهيمنة لفكرة المركز الأوربيِّ، الغربيِّ للتاريخ[1].

1.1.2/ المستعمر الفرنسي

انشغل الشاعر العربيُّ المعاصر بموضوع علاقته بالاستعمار، والذي أصبح هاجسه، فربطته علاقةٌ إشكاليَّةٌ معه، وقد ظل الشعر عصيًّا لا يقبل المهادنة ولا الاستسلام أمام الآخر/ المستعمر، وقد صوَّروه بناءً على ذلك طرفًا غاشمًا، في صورةٍ قبيحةٍ بملامح كريهةٍ؛ حيث وصلت العلاقة بينهما إلى أقصى توتراتها وتنافراتها. لأنَّ التاريخ العربيَّ المعاصر لم يعرف ثورةً بوهج وعظمة وقوَّة الثورة التحريريَّة الجزائريَّة؛ حيث أضحت أعظم ثورةٍ عرفها العالم خلال القرن العشرين، فغدت أنموذجًا لحركات التَّحرُّر في العالم المعاصر، ما دفع بالمؤرخين لعدِّها ثورةً إنسانيَّةً، لأنَّها تعدَّت حدود الجزائر، لتصبح مكسبًا للحضارة الإنسانيَّة؛ حيث أضحت قبلةً للشعراء المعاصرين على اختلاف مدارسهم وانتماءاتهم السياسيَّة؛ بل وأصبحت ملهمةً لملاحمهم الموازية لملحمتها، فكان أن علَّمت العالم كيف تكون بطولات الانشطار عن الآخر الظالم المعتدي، فكان أن خلَّده الشعر العربي المعاصر بطلاً جماعيًّا متآزرًا مبدعًا، أعطى درسًا في الوحدة ضدَّ الآخر الاستعماريّ، بعد أن قرر صنع استقلاله بنفسه، يقول **مفدي زكريا***:

تِلْكَ الجَزَائِر تَصْنَعُ اسْتِقْلَالَهَا اتَّخَذَتْ لَهُ مُهْجَ الضَّحَايَا مَصْنَعَا

بما فيها التقاليد والعادات واللغة. أما المرحلة الثانية فهي المرحلة التي كتب فيها السكان الأصليون بلغة المستعمر وبأدواته ومنهجيته ولكن هذه الكتابات لم تستطع أن تجابه عنفوان الإمبريالية على الرغم أنها حاولت أن تكشف ثراء الثقافة المحلية وتاريخها التليد، وفي المرحلة الثالثة مرحلة تطور الآداب المستقلة، التي وضعت حدا لهذه القوة القامعة, وكيفت اللغة والكتابة لاستخدامات جديدة ومميزة، وهو الأمر الذي يشكل أكثر من أي أمر آخر السمة المميزة لظهور الآداب ما بعد الكولونياليَّة الحديثة. فمن السمات المميزة الكبرى لهذه الآداب عنايتها بالمكان والانزياح أو الانخلاع، حيث تبرز أزمة الهوية الخاصة بما بعد الكولونياليَّة بروزا صارخا. انظر: حفناوي، بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت (لبنان)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2007م، ص 69.

[1]- انظر: لونيس، بن علي، الهوية الثقافية: من الانغلاق الأيديولوجي إلى الانفتاح الحواري، ص152، 153.

[*]- مفدي زكرياء (1977 -1908) شاعر الثورة الجزائرية، ومؤلف النشيد الوطني الجزائري "قسما"، من شعره: فداء الجزائر، نحن طلاب الجزائر، نشيد العلم، نشيد الشهيد. انظر: انظر: مرتاض، عبد الملك، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص432.

شَعْبُ الجَزَائِرِ قَالَ فِي اسْتِفْتَائِهِ لَا!! لَنْ أُبِيحَ مِنَ الجَزَائِرِ إِصْبَعَا[1]

وفي مقطع آخر يوضح **مفدي زكريا** قرار الشعب التَّخلي عن حياة الذلِّ التي جرَّعه إيَّاها الاستعمار الغاشم، فإمَّا الحريَّة وإمَّا الشهادة، يقول:

والشَّعْبُ شَقَّ إِلَى الخُلُودِ طَرِيقَهُ فَوْقَ الجَمَاجِمِ، وَالخَمِيس لهام

وأثَارَهَا حَرْبًا لأَجْلِ بَقَائِهِ قُرْبَانُهَا الأَرْوَاحُ والأَجْسَامُ

لاَ النَّارُ، لاَ التَّقْتِيلُ يُثْنِي عَزْمَهُ لاَ السِّجْنُ، لاَ التَّنْكِيلُ، لَا الإِعْدَامُ

لاَ الذَّارِيَاتُ المَاحِقَاتُ هَوَاطِلاً لاَ الشَّامِخَاتُ تَدُكُّهَا الأَلْغَامُ[2]

وهذا القرار جاء بعد تفطُّن الشعب لسياسة الخداع والوعود الكاذبة، فعلى الرغم من أنَّ الثورة قامت إلاَّ أنَّ فرنسا، كانت تماري باستمرارٍ، فما كان من **مفدي** إلاَّ أن توعَّدها، مؤكِّدًا أنَّ الجزائر ستحرَّر حيتمًا، يقول:

يَا فَرَنْسَا كَفَى خِدَاعًا فإنَّا يَا فَرَنْسَا، لَقَدْ مَلَلْنَا الوُعُودَا

سَكَتَ النَّاطِقُونَ وَانْطَلَقَ الرَّشَّاشُ يُلقِي إِلَيْكِ قَوْلاً مُفِيدَا[3]

ثمَّ يردُّ عليها ادِّعاءها أنَّ خرجها سيتسبَّب في اضطهاد الأجانب المتواجدين في الجزائر، وهي مغالطةٌ سياسيَّةٌ تحيكُها فرنسا بغية البقاء في التراب الجزائريِّ، يقول **مفدي**:

وَقَالُوا: فِي الجَزَائِرِ سَوْفَ يَلْقَى أَجَانِبُهَا –إِذَا انْتَصَرَتْ– تَبَابَا

هُمْ كَذَبُوا، وَمَا لَهُمْ دَلِيل وكَانَ حديثهمْ، أبدًا كَذِبَا[4]

---

(1)- زكريا، مفدي، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1991م، ص67.

(2)- المصدر نفسه، ص271.

(3)- المصدر نفسه، ص17.

(4)- المصدر نفسه، ص38.

وينبِّهُ الشاعر أنَّ الجزائر لن تنخدع بسياسة الآخر الفرنسيِّ في محاولةٍ منه لإطالة الأزمة، لأنَّ التحرُّر من الاحتلال الفرنسيِّ، واسترداد الهويَّة الجزائريَّة، ورفض الاندماج في هويَّة الآخر الفرنسيِّ، هو الهدف الأسمى، يقول:

خبِّــر فرنسَــا، يَــا زمــانُ بأنَّنَــا هَيْهَــاتَ فِــي اسْــتِقْلَالِنَا، أَنْ نُخْــدَعَا

واسْـتَفْتِ يَـا دِيغُـولُ، شَـعْبَكَ، إنَّـهُ حَكَـى الزَّمـانُ، فَمَـا عَسَـى أَنْ تَصْـنَعَا[1]

ويكشف مفدي عن صورة الحقد التي تميَّز بها الآخر الفرنسيُّ، مدَّعي الحضارة، ونبل الأخلاق، وسموِّ الفضيلة، قاطعين بأفعالهم المشينة أواصر الوئام مع الشعر الجزائريِّ، فالشاعر يتمنَّى أن يصعق المستعمر الذي جلب لأمَّته البلاء، وزرع البغضاءَ، في قوله:

وابعـث بهـا نحـو البقـاء، طاقـةً يُصْــعَقُ بهــا المســتعمرُ الحاقــدُ[2]

ويقول أيضًا:

زرعـتم الحقـدَ فـي الـدنيا، فـدانَكمْ هــذا الزمــانُ، كمــا كنــتمْ تــدينونَا[3]

ويؤكِّد **مفدي** خداع الآخر الفرنسي ومكره وغدره، فهم كالذئاب التي تتَّسم بأسلوب المباغتة في صيد فرستها، يقول:

مــن الجزائــر ذئــبُ الغــربِ بَاغَتَنَــا وَفِــي الجَزَائِـرِ عَهْـدُ الـذُّلِّ يختـتمُ[4]

ويكشف **مصطفى الغماري** عن الثُّنائيَّة الضديَّة للأنا مقابل الآخر/ الاستعمار، فيبدأ مقطعه الشعريَّ بمفردة "هنا" تحديدًا منه للبعد المكانيِّ الذي تربطه به وشائج الانتماء:

هنا سَرَقَتْ من كنوزي اللَّيالي

وأبدلتَ قيْدَ الأسَى بالجواهِرْ[5]

---

[1]- زكريا، مفدي، اللهب المقدس، ص67.

[2]- المصدر نفسه، ص146.

[3]- المصدر نفسه، ص151.

[4]- المصدر نفسه،ص152.

[5]- الغماري، مصطفى، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982م، ص141.

هذا المكان الذي تعرَّض للنَّهب من طرف الآخر المستعمر ممثَّلًا في رمز "الليل"، بكل ما يحمله من معاني الظلم والاستعباد، ويذكر الوجه الآخر له، والمتمثل في الاستعمار الجديد القائم على السياسة والاقتصاد والثَّقافة، الذي يخفيه تحت مسمَّى الحضارة، يقول:

وباسمِ الحضارةِ تهوِي الدُّرُوب
جراحًا.. وتسكر منها الخناجر
على كل درب يشرش غزو
قديم جديد، خفيٌّ وظاهر
سجين الثور.. واعمراهُ
وباسمك يا ثور تعلو الحناجر
ولو حكم الثور.. كنت القتيل
أيا سادرًا في عفاف الجزائر[1]

وقد وقف الشعر العربيُّ منبهرًا أمام ملحمة الجزائر، فراح شعراءه يمجِّدون صلابة عودها، ويتغنَّون ببطولات رجالها، وممَّن أشاد بها الشاعر العراقيُّ **هادي كمال الدين السيد** في قوله:

لـيعلمَ الغـربُ أنَّ العـربَ لـم تهُـنْ ... مهمَـا تُقَاسِـي مـن الأرزاءِ والمحـنْ
تبيـعُ أرواحهَـا يـومَ الكفـاحِ لكـيْ ... تشـتري الكرامـةَ مهمَـا كـانَ مـنْ ثمـنْ
وفـي الجزائـرِ برهـانٌ أُقـيمَ لمـنْ ... كَـانَ فِـي قَلْبِـهِ شَـيْءٌ مـن الظَّـنَنْ
شَـعْبٌ أَقَـامَ عَلَـى العَلْيَـا أَدِلَّتهـا ... وراح يُسـمعُ فيهـا كـلَّ ذِي إذنْ
ثوبـانِ لاَ يَرْتَـدِي يَوْمًـا بغيرهمَـا ... إمَّـا المعـالي وإمَّـا حُلَّـة الكَفَـنْ
أَهْـلُ الجَزَائِـرِ إِخْـوَانِي وَإِنْ بَعُـدُوا ... وَمَـا الجَزَائِـرُ إِلاَّ أَنَّهَـا وَطَنِـي[2]

وتقتفي الشاعرة العراقيَّة **أميرة نور الدين**[*]، أثر **مفدي زكريا** في النشيد الوطني الجزائري قائلةً في

---

[1]- الغماري، مصطفى، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982م، ص141.

[2]- انظر: سعدي، عثمان، الثورة الجزائرية في الشعر العربي، دار الأمة، الجزائر، ط2، 2014م، ص830.

[*]- أميرة نور الدين: شاعرة عراقية، ولدت ببغداد عام 1925م، عميدة معهد الفنون التطبيقية ببغداد.

قصيدة (تحيا الجزائر):

قســـمًا بعزمـــكِ يـــا جزائـــرُ بـــالحقِّ بالشـــعبِ المثـــابر

قســـمًا بكـــل مـــن ظـــلَّ وبكـــلِّ ثـــائرةٍ وثـــائر

قسمًا بإيمانِ الشُّعوبِ وفيه تقريرُ المَصَائِر

قسمًا بنورِ النَّصر يَلْمَعُ في الثُّغُورِ في المَحَاجِر

قسمًا بأصْدَاءِ العُرُوبَةِ فِي هُتَافَاتِ المَحَاجِر

لنُعِيدَ مَوْطِنَنَا السَّلِيبَ لِشَعْبِنَا الحُرِّ المُثَابِر

وَنُضِيفَ نَصْرًا للجَنُوبِ وَتَنْجَلِيَ عَنْهُ المَجَازِر

وَنَعُودَ أَحْرَارًا وَنَهْتِفَ فَلْتَعِيشِي يَا جَزَائِر[1]

فالشاعرة ربطت نصر الجزائر بنصر الجنوب، أي جنوب اليمن الذي كان آنذاك يناضل ضدَّ الاحتلال البريطاني.

ويقرُّ الشاعر الفلسطينيُّ **برهان الدين العبُّوسي**، أنَّ الثورة الجزائريَّة ليست ثورةً ضدَّ الفرنسيين فحسب؛ وإنَّما هي ثورةٌ ضدَّ الصهاينة، وأنَّ صداها سيحرر معها فلسطين الأرض التي استباحها الصهاينة، فنلمح الشاعر يستوقف كل العرب، وجميع الثوار في الجبال مخاطبًا إيَّاهم، بقوله:

حَيُّـــوا الجَزَائِـــرَ واذْكُـــرُوا أَبْطَالَهَـــا أَيَّـــامَ ثَـــارُوا يَفْتَـــدُونَ جَلَالَهَـــا

مِلْيُـــونُ لَيْـــثٍ يَعْرُبِـــيٍّ حَلَّقُـــوا فَـوْقَ العَـــدُوِّ وَحَطُّـــوا أَغْلَالَهَـــا

يَـــا لَيْـــتَ أُمَّتِنَـــا تَجُـــودُ بِمِـــثْلِهِم لتُـــذِيقَ إِسْـــرَائِيلَ مَـــا تَنْـــوِي لهَـــا

يَـــا ابْـــنَ الجَزَائِـــرِ يَـــا حَفِيـــدَ الفِـــدَا وَحمـــى الـــبلادَ يَمِينُهَـــا وَشِـــمَالُهَا[2]

ويرى الشاعر **محمود درويش** في ثورة الجزائر الشمس الساطعة على القارة الإفريقيَّة برمَّتها، وأنَّ انتصاراتها ستعود بالخير على عالم الضعفاء في قصيدته (عناقيد الضياء):

---

(1)- انظر: سعدي، عثمان، الثورة الجزائرية في الشعر العربي، ص503.

(2)- انظر: المرجع نفسه، ص114.

في بلادٍ كلُّ مَا فِيهَا كَبِيرُ الكِبْرِيَاء

شَمْسُ إِفْرِيقْيَا عَلَى أَوْرَاسِهَا قُرْصُ إِبَاء

وَعَلَى زَيْتُونِهَا مِشْنَقَةٌ للدُّخَلَاء[1]

فالشاعر يشيد بالكبرياء التي لمحها في الشعب الجزائريِّ، وهو ما يجعل هذه البلاد ساطعةً سطوع الشَّمس على القارَّة الإفريقيَّة برمَّتها، ومن تسوِّل له نفسه التَّفكير في التَّعدِّي على خيراتها، فإنَّ هناك مشنقة تنتظر كل دخيلٍ، وهي كنايةٌ عن قوَّة وجسارة الشعب الجزائريِّ.

2.1.2/المحتل اليهودي

لم يغب عن الشعر العربيَّ المعاصر الخوض في إشكاليَّة الهويَّة في ظروف الهيمنة، أو ظروف الاحتلال كما هو حاصلٌ في الأراضي العربيَّة الفلسطينيَّة المحتلة، ومن محاولات قوى الهيمنة العالميَّة ممثلةً في الهيمنة الأمريكيَّة والصهيونيَّة لطمس هويَّة الشعب الفلسطيني، فمعركة فلسطين ليست حبيسة الصراع الجيوسياسيِّ حول الأرض، وما تزخر به من امتيازاتٍ ومصالح آنيةٍ؛ بل هي معركة وجودٍ وهُويَّةٍ. ولذلك جاءت بعض النماذج الشعريَّة مؤكِّدةً حضور هذه الظاهرة في القصيدة العربيَّة المعاصرة، بوصفها خطابًا موجَّهًا نحو الآخر، مؤكِّدًا التمُّسك بالهُويَّة العربيَّة. وفي هذه السياق يقول **نادر هدى**: المثقف عمومًا إذا لم يكن متَّصلاً بحوار الحضارات، وبتراث أمَّته وتاريخها، فإنَّ نصه لن يكون مشبعًا بما هو مقنع؛ حيث لا يمكن الانبتات عن التاريخ، ولا عن هُويَّة الجذور[2].

ويعدُّ الشاعر العربيُّ الفلسطينيُّ **محمود درويش** من أكثر الشعراء التحامًا بواقع القضيَّة الفلسطينيَّة، والأكثر تصويرًا لمعاناة الفلسطينيين. معلنًا عن وجودهم وهويَّتهم وميلادهم، صيانةً لحضورهم الوطنيِّ، وتعبيراً منه عن جذورهم الحضاريَّة. فـ**درويش** ساير معاناة الأنا وكابد ظلم الآخر/ الصهيونيِّ بقلمه، ونتاجه الشعريِّ المفعم بالترنيمات الأليمة الحاملة لهمِّ الذات والمتماهيَّة في كونه الجمعيِّ. ومن أبرز القصائد التي تناولت قضيَّة الهويَّة الفلسطينيَّة، قصيدة "بطاقة هويَّة"، التي عدَّها بطاقة هويَّته أو جواز

---

[1]- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة "عناقيد الضياء"، 168/1.

[2]- انظر: قطبي، طلال الطاهر، تشكلات الأنا والآخر في شعر نادر هدى، نقلا عن موقع:
http://alrai.com/article/585451.html، بتاريخ: 26/03/ 2020م، الساعة: 19:50.

سفره المفقود، بعد عودته من لبنان مع عمِّه إلى قريةٍ غير قريته وهي "دير الأسد" التي مكث فيها لاجئًا، يقول:

سجّل!

أنـــــــا عـــــــر بيّ

ورقـــم بطـــاقتي خمســـون ألـــف

وأطفـــــــالي ثمانيـــــــةٌ

وتاســعهم ..ســيأتي بعــد صــيف

فهـــــــل تغضـــــــب! ؟[1]

هذه القصيدة هي إعلانٌ صريحٌ من **درويش** عن هويَّته العربيَّة، وبالتالي هي صرخةٌ عن رفض كل ما يمكن أن يلغي هذه الهُويَّة أو ينفيها. ونلمح في القصيدة المطولة تكرار اللَّازمة (سجل/ فهل تغضب؟) أربع مراتٍ في مقاطع القصيدة الخمسة، فاقتران صيغة الأمر بالاستفهام الاستنكاري الاستفزازي، دليلٌ على قوَّة التَّحدِّي للآخر المحتل الغاصب لهُويَّة وأرض شعبٍ بأكمله. وتَكرار اللاَّزمة (سجِّل/ أنا عربيّ)، تأكيدٌ من الأنا الشاعرة على تمسُّكها بجذورها الضاربة في عمق التاريخ، وأصالة الانتماء والهُويَّة العربيَّة. فظاهرة التَّكرار في القصيدة تُعَدُّ "وسيلةً لغويَّةً تنبض بإحساس الشاعر وعاطفته، بحيث يمكن القول إنَّ التَّكرار يرتبط بحالةٍ شعوريَّةٍ ملحَّةٍ على الشاعر قبل ارتباطه بأيِّ غرضٍ آخر كالموسيقى والوزن"[2]، وهذا التَّكرار كلّه موجَّهٌ لبناء عالمٍ منسجمٍ يهبه الشاعر لكلِّ فلسطينيّ يحسب نفسه بلا عالم. يقول في مقطعٍ آخر:

إذن سّجِّلْ برأس الصفحة الأولى

أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

---

(1)- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة (بطاقة هُويَّة)، 175/1.

(2)- أبو حميدة، محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة (فلسطين)، ط1، 2000م، ص301.

ولكنِّي..... إذا ما جعتُ

آكُلُ لحم مغتصبي

حذارِ ..... حذارِ ..... من جوعي

ومن غضبي!![1]

فالشاعر يؤكِّد عدم كرهه لأحد، وعدم نهبه لخيرات غيره، لكنَّه إذا تعرَّض للنَّهب، فإنَّه لا يأمن على غيره نفسه، لأنَّه مستعدٌ لأكل من تسوِّل له نفسه بالاقتراب من خيراته، وهو منطقٌ إنسانيٌّ سليمٌ، يظهر ذلك في قوله: (ولكنِّي..... إذا ما جعتُ)، (آكُلُ لحم مغتصبي)، لهذا يعمل على تحذير الآخر الصهيوني من غضبه إذا حل. فالشاعر يبيِّن كرهه للاستغلال، ويعلن رفضه موقف الصهاينة من العرب ومن أرضهم وحقوقهم المغتصبة، إنَّه يكره الاستغلال مهما كام مصدره، ثمَّ يعلن أنَّه كعربيٍّ لا يكره الناس، وإنَّما يكره المغتصبين، لأنَّهم مغتصبون لا لأنَّهم يهود. فعواطف شاعر المقاومة لم تخرج إلى الحقد والثأر والكراهية الشاملة للعنصر اليهوديِّ، مثلما نجد في موقف هتلر، إنَّها روحٌ إنسانيَّةٌ تقف عند حدود المقاومة والتَّصدي للعدو.

ويؤكِّد الشاعر أن لا خوف على هويَّة الفلسطينيّ، لأنَّ المرأة الفلسطينيَّة ولاَّدةٌ وهو أكثر ما يخيف الآخر المحتل، كما لا يخاف الفاقة، لأنَّ الأرض أيضاً ولاَّدةٌ، فهي مليئةٌ بالزيتون والعشب؛ وبالتالي لا خوف عليهم، لأنَّ الشعب يعيش ثورة الغضب، يقول:

سجِّـــــــل!

أنـــا عـربيّ أنـا اسـمٌ بـلا لقـب

صبـورٌ فـي بـلادٍ كـل ما فيهـا

يعيـش بفـورة الغضـب

جـــذوري.....

قبـل ميـلاد الزمـان رسـت[2]

---

[1]- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، 65/1.

[2]- المصدر نفسه، (بطاقة هُويَّة)، 1/ 186، 187.

استطاع **درويش** وباقتدار أن يصور جوهر الصراع مع الآخر، من خلال لغته الشعريَّة، التي نقل من خلالها مركز الصراع من الذات إلى العالم في بحثه عن الهويَّة الضائعة التي تمثِّل البطاقة الشخصيَّة لكل فلسطينيّ. وفي المقابل يصور **درويش** ذلك الانشطار والصراع الداخليّ الذي يعانيه الآخر الصهيونيّ، وحالة الضياع الهُويَّاتي الذي يكابده، قائلاً:

أجابني موجهًا:

–وسيلتي للحب بندقية

وعودة الأعياد من خرائب قديمة

وصمت تمثال قديم

ضائع الزمان والهُويَة[1]

وحالة الضياع هذه جعلت **درويش** يوجِّه خطابًا إنسانيًّا شعريًّا حاول من خلاله استنهاض مكامن الإنسانيَّة في نفس الآخر الصهيونيِّ، فهو يذكِّره بغرف القتل عبر الغاز عند النَّازيين، لو أنَّ أمَّه بهذه الغرفة، ربَّما أعاد النَّظر في قتله للأبرياء، لكنَّ القتل أضحى هُويَّةً شخصيَّةً له[2]، يقول:

[إلى قاتل]: لو تأمَّلتَ وجه الضحيَّة

وفكَّرتَ، كنتَ تذكَّرتَ أمَّك في غرفة

الغاز، كنتَ تحرَّرتَ من حكمة البندقيَّة

وغيَّرت رأيَكَ: ما هكذا تستعاد الهُويَّة![3]

ورؤية **درويش** للهُويَّة تطوَّرت عبر تجربته الشعريَّة خلافًا لما كانت عليه سابقًا، فنلحظ انفتاحًا نحو الآخر العالميِّ، والإيمان بالتعدُّد في الهويَّة، ونحسب هذا لا يعني بأيِّ حالٍ التَّنازل عن الخصوصيَّة والهُويَّة المعبِّرة عن

---

(1)- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص197.

(2)- انظر: سليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص420.

(3)- درويش، محمود، ديوان "حالة حصار"، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت (لبنان)، ط2، 2002م، ص29.

الفلسطينيِّ، وفي هذا يقول موجِّهًا خطابه إلى **إدوارد سعيد** الذي كان من بين المهتمين بهذه القضايا[1]:

والهُويَّة؟ قلت

فقال: دفاعٌ عن الذات ...

إنَّ الهُويَّة بنت الولادة، لكنَّها

في النهاية إبداع صاحبها، لا

وراثة ماضٍ، أنا المتعدِّد في

داخلي خارجي المتجدِّد ... لكنَّني

أنتمي لسؤال الضحيَّة، لو لم

أكن من هناك لدرَّبتُ قلبي

على أن يُربّي هناك غزال الكتابة[2]

وفي مقطعٍ آخر، يوضح انفتاح الهُويَّات وتعدُّدها، ويقول في إطار علاقةٍ يتمنَّاها بين أنا الشرق والآخر الغرب، خلافاً لما كرَّسه في قصائد سابقةٍ:

لا الشرق شرقٌ تمامًا

ولا الغرب غربٌ تماماً

لأنَّ الهُويَّة مفتوحةٌ للتعدُّد

لا قلعةٌ ولا خنادق[3]

وأمَّا **فدوى طوقان** فإنَّها تعبِّر في قصيدة (أردنيَّة فلسطينيَّة في إنكلترا)، عن الهويَّة الثقافيَّة الفلسطينيَّة، مؤكِّدةً وجودها الوطنيَّ والحضاريَّ، من خلال حوارٍ دار بينها وبين شخصيَّةٍ إنجليزيَّةٍ؛ حيث تبدأ القصيدة في مقطعها الأوَّل بدايةً محرضةً تكشف عن جهل الآخر بمنطقة الأنا، ومن ثمَّ جهلٌ بقضيَّتها، تقول:

---

(1)- انظر: سليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص420.

(2)- درويش، محمود، ديوان "كزهر اللوز أو أبعد"، ص183.

(3)- المرجع نفسه، ص185.

. : طقس كئيب

وسماؤنا أبدًا ضبابيَّة

من أين؟ إسبانيَّة؟

. : كلا

أنا منْ .. من الأردن

. : عفوًا من الأردن؟ لا أفهم

. : أن من روابي القدسْ

وطن السنى والشمس

. : يا، يا، عرفت، إذن يهوديَّة..

يا طعنةً أهوت على كبدي

صمَّاء وحشيةْ[1]

وهذه المحاورة تكشف عن حضور الشاعرة الذاتيّ والجماعيّ، من خلال استخدامها للضمير المنفصل (أنا)، والذي يعطي انطباعًا بخصوصيَّة الانتماء، وهويتها المقدسيَّة/ الفلسطينيَّة الضاربة في عمق التاريخ؛ حيث تكشف هُويَّتها لمحاوِرَتها، في قولها (أنا من روابي القدس). وقد وقعت هذه المحاورة الملتبسة طعنةً صمَّاء وحشيَّةً على كبد الأنا الشاعرة، حين قالت الشخصيَّة الإنجليزيَّة: (عرفت، إذن يهوديَّة)، ممَّا ينبئ عن فاجعة تجريد هذه الشخصيَّة للأنا الشاعرة وقومها من هويَّتهم وتاريخهم ووجودهم الأصيل في هذه الأرض المقدَّسة، ثم تُردف قائلةً:

هيهات! كيف تعلم؟

هنا الضباب والدخان في بلادكم

يلفلف الأشياء... يطمس الضياء

فلا ترى العيون غير ما

يراد للعيون أن تراه[2]

---

(1)- طوقان، فدوى، ديوان فدوى طوقان، ص411، 412.

(2)- المصدر نفسه، ص414.

وهو ما يكشف عن نجاح الإعلام الصهيونيِّ، في توجيه الرؤية السياسيَّة والدينيَّة وفق أساطير مؤسَّساتيَّةٍ كاذبةٍ في تزوير التاريخ ومعطيات الجغرافيا، في قولها (فلا ترى العيون غير ما / يراد للعيون أن تراه)، ومن ثَمَّ فالآخر المحتل يسعى إلى تحويل هويَّة الفلسطيني إلى شبحٍ منفيٍّ خارج حدود المكان والزمان، وزرع نوعٍ من الثَّقافة الإمبرياليَّة التي تسعى إلى توكيد الحضور الصهيونيِّ، على حساب الحضور العربيِّ الفلسطينيِّ في أرض فلسطين، "وهكذا تنهض القصيدة على بنيةٍ حواريَّةٍ دراميَّةٍ تتعدَّد فيها الأصوات، وقد أتاح لها هذا البناء أن تكون ذات قدرةٍ على الاستبطان النفسيِّ، والحوار الداخليِّ، وتجسيد الرؤيا الشعريَّة بأبعادها المتعارضة المتجليَّة في بعدها الواقعيِّ؛ حيث يتمُّ تشكيل التاريخ والهويَّة تشكيلاً جديداً بين طرفين متناقضين، يستجيب لدوافع وجوديَّةٍ واجتماعيَّةٍ وسياسيَّةٍ في إنتاج دلالات النص الشعريِّ، وهذا بدوره يؤدِّي إلى تعميق معرفتنا بالإنسان عن طريق التَّغلغل في وعيه ولا وعيه، وصولاً إلى إدراك قضاياه الكبرى، وبهذا تستطيع التوترات الحواريَّة وتناقضاتها أن تخلق عالماً يموج بالحركة والتَّنوُّع والتَّعدُّد في الأفكار والعواطف، ممَّا يؤدي إلى نشوء صراعٍ تتشكَّل عبره الأبعاد الدلاليَّة التي تبغي الذات الشاعرة التَّعبير عنها"[1]، فتستطيع القصيدة تبعًا لذلك أن تبلغنا حسب رأي **ماثيسن** الإحساس بحياة واقعيَّةٍ، والإحساس بالراهن القائم؛ أي بالخصائص التامَّة للحظةٍ من اللَّحظات حسبما يحس المرء بها إحساسًا فعليًّا[2]، للكشف عن عمق معرفتنا بالحياة وبالقضايا الكونيَّة والإنسانيَّة، التي ترمي الذات الشاعرة إلى توصيلها في سياق القصيدة.

ويصوِّر **أنور الدوابشة** الجدل الدائر بين الآباء والأبناء، حول الأرض والوطن، فنحن أمام أبٍ يحاول أن يدفع تهمة التَّفريط بهذا الوطن عن نفسه، وأنَّه مازال مقاومًا عنيدًا، وابنه لا تهمُّه المبررات بقدر ما تهمُّه النتائج:

قلتُ لكن ...

هذه الأوطان ضاعت

---

[1]- موسى، إبراهيم نمر، القدس بين هويَّة التاريخ ومقاومة الاحتلال في الشعر الفلسطيني المعاصر، المجلة الأردنية في اللغة العربيَّة وآدابها، الأردن، مج8، ع2، جمادى الأولى 2012م، ص126.

[2]- انظر: ماثيسن، ف.أ، ت.س. إليوت الشاعر الناقد، تر: إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت (لبنان)، ط1، 1965م، ص147.

واليهود لبيضة العرب استباحت

والسلام حمامةٌ ذُبحت لهم

يا سعدها منَّا استراحت

سلَّمتنا يا جد تاريخًا تقول إنَّه شعل

أضاءت لكنَّه بؤسٌ وتشريدٌ

وأصنامٌ تقام ولا تبيد

والقبلة الأولى يصلي قردٌ غريب[1]

لقد كان الشعراء واعين بخطورة العدو الصهيوني، حتى من كان منهم بعيداً عن الوطن، ففي المهجر الأمريكي، يندد الشاعر القروي **رشيد سليم الخوري** بوعد بلفور عام 1917، ويحث العرب على النهوض مذكرا بمآثر بصلاح الدين معتزاً به فيقول:

فاحسب حساب الحق يا متجبِّر

مهج العباد خسئْتَ يا مستعمر

اليوم تفتخر العلى أن تثأروا

تأبى المروءة أن تنام ويسهروا

قبل الرحيل فعد إليهم يذكروا

الحق منك ومن وعودك أكبر

تَعِدُ الوعود وتقتضي إنجازها

يا عرب والثارات قد خلقت لكم

يدعوك شعبك يا صلاح الدين قم

نسي الصليبيون ما علَّمتهم[2]

---

[1]- الكحلوت، يوسف، مختارات من شعر انتفاضة الأقصى المباركة، المركز الدولي للنشر، ط2، 2004م، 113/1.

[2]- الخوري، رشيد سليم، ديوان الخوري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، ط1، 1982م، 438/1.

ويدرك الشعراء أنَّ الصراع مع العدو الصهيونيِّ طويلٌ، وأنَّه صراع وجودٍ لا صراع حدودٍ، وأنَّ القضية لن تُحل بين عشيَّةٍ وضحاها، وفي ذلك يقول **نزار قباني**:

ما بيننا وبينكم لا ينتهي بعام
لا ينتهي بخمسة أو عشرة ولا بألف عام
طويلة معارك التحرير كالصيام
ونحن باقون على صدوركم
كالنقش في الرخام
باقون في شعر امرئ القيس
وفي شعر أبي تمام
باقون في شفاه من نحبُّهم
باقون في مخارج الكلام[1]

ولكنَّ طول بقاء هذا المحتل الصهيونيّ، لا يثني الشاعر عن إيمانه بأنَّ الحقَّ العربيَّ سينتصر في النهاية لا محالة، من خلال الكفاح الشعبيِّ، وقوافل الشهداء، يقول **نزار قباني**:

نأتي بكوفيَّاتنا البيضاء والسوداء
نرسم فوق جلدكم إشارة الفداء
من رحم الأيام نأتي كانبثاق الماء
من خيمة الذل التي يعلكها الهواء
.....
نأتي لكي نصحح التاريخ والأشياء
ونطمس الحروف في الشوارع العبريَّة الأسماء[2]

وعليه، فإنَّ الأنا الشاعرة تسعى إلى تجسيد رؤيةٍ إنسانيَّةٍ، وإضاءة جوانب قضيَّةٍ تتَّصل بالهُويَّة، لإزالة الضباب الذي يلف الأشياء، ويطمس هُويَّة الشعب الفلسطينيِّ عن عيون الغرب وعقولهم. وما نخلص إليه أنَّ الحضور اليهوديَّ في ذاكرة الذات الشاعرة حضورٌ سلبيٌّ في عمومه، نتيجة اقتطاعهم

(1)- قباني، نزار، الأعمال السياسيَّة، ص53، 54.
(2)- المصدر نفسه، 63.

فلسطين من الجسد العربيِّ، لتكون وطنًا قوميًّا لليهود المشرَّدين في أنحاء العالم، وقد عبَّرت عنه الذات العربيَّة بغضبٍ، وهي نظرةٌ منطقيَّةٌ ومسبَّبةٌ، فالآخر الصهيونيُّ هو من اختار الدين هُويَّةً للولوج بها إلى الذات العربيَّة، وهو الذي قام على الطائفيَّة والعنصريَّة.

ورغم تحدُّث الشعراء العرب المعاصرين، ممَّن كتبوا القصيدة الحديثة، عن علاقتهم بالآخر/ المستعمر، وعمَّا أنتجته تلك العلاقة التضادِّية من صراعٍ إلى الشعور بقهر وإقصاء الآخر للأنا الفرديَّة والجماعيَّة المعارضة له، إلاَّ أنَّ الأمل في نشدان الحوار الحضاريِّ مع الآخر المستعمر ظلَّ ممكنًا ومفتوحًا، وهو ما لاحظنا بذوره في خطاب الأصالة الذي يدعو للمحافظة على الموروث، من خلال الاحتماء بأمجاد الماضي التي كانت فيها الأمَّة قويَّةً ومرهوبة الجانب. إلاَّ أنَّه ورغم حنقهم على الآخر المستعمر، إلاَّ أنَّهم أبدو بصيص أمل في الطموح إلى الانفتاح على الآخر المعادي لهم، وأبدوا الرغبة وإن بدت حيِيَّةً بعض الشيء، في فتح باب التَّحاور والتَّفاعل مع الآخر المتطور علميًّا، فكان أن حاولوا التَّغاضي عن أفعال الاستعمار الشَّنيعة بغية الاستفادة ممَّا وصل إليه من تمكُّنٍ حضاريٍّ، جعله يقود الركب الحضاريَّ العالميّ. وتظهر دعوة التواصل مع الآخر جليةً في خطاب الحداثة، فهذا الأخير دعا طالب صراحةً بالتطلُّع إلى المستقبل في إطار الانخراط في التراث الإنسانيِّ المشترك، وضرورة المحافظة على التلاقح مع الآخر، الذي انبهروا بأنموذجه الفكريِّ، الثقافيِّ، الفنِّي، والمعماريِّ. وبخلاف خطاب الإحيائيين فإنَّ هذا الخطاب الذي مثَّله الحداثيُّون قائمٌ على الدعوة للانفتاح على موروث الآخر الثقافيّ، والأخذ بمواطن القوَّة التي جعلته يعتلي موكب الحضارة. وأنَّه لا يمكن تجاهل الأثر الحاسم للآخر المتفوِّق بمدنيَّته، في تنبيه الأنا العربيَّة إلى تأخُّرها التاريخيِّ، وهو _على حدِّ زعمهم_ من أغراها بالعودة إلى ماضيها لفهم سبب تأخُّرها. لكن تبقى الصورة الاستعماريَّة شكلاً من أشكال الصراع مع الآخر الصهيونيِّ، الذي لا يمكن أن نتوصَّل معه لأيِّ حوارٍ، فتبقى قضيَّة فلسطين المحتلَّة هي الحائل في تحقيق حوار حضاريٍّ شمولي بين الأنا العربيَّة والآخر الصهيونيِّ. رغم تحول خطاب ما بعد الانتفاضة لشعراء المقاومة الفلسطينية إلى الدعوة لإحلال السلام بين الشعبين، بعد أن كان موقفهم قبل الانتفاضة عبارة عن غضبٍ وثورةٍ.

2.2/ الأنا والآخر/ المرأة

جُبِل الإنسان على الشعور بالجمال وعشقه، مذ أودع الله في صدره قلبًا، وتبقى المرأة هي المثل الأعلى للجمال والحب عند الشعراء، والتي تعدُّ جزءًا لا يتجزَّأ من الأنا الشاعرة، وضِفَّته الأخرى التي يستكشف من خلالها ذاته، وقد نظر الشاعر العربيُّ الرحَّالة إلى بلاد الغرب بنظرات الإعجاب بالجمال الأنثويِّ الغربيِّ، فهذا **عزيز فهمي**(*) يستعيد لمحةً من قصة حبِّه، التي حدثت وقائعها في باريس، يقول:

ويـوم تلاقينـا علـى غيـر موعـدٍ ببولـون فـي ليـلٍ تهـاوى كواكبُـه
ومنَّـا نشـاوى مـن رحيـق مراشـف ينـاوبني كأسًـا وكأسًـا أناوبـه
فيـا أيُّهـا الطيـف الحبيـب ألا اتئـد مكانـك لا تبـرح فـإنِّي مجاوبـه
أعنـدك أنَّ الشـوق جـاوز حـدَّه فعـاد جحيمًـا لا تطـاق نوائبـه
حنانـك لا تبـرح مكانـك واتئـد فعنـدك قلبـي والشـباب وسـالبه[1]

أمَّا قصيدة (باريز) لـ**حفني ناصف** والتي تقدِّم ملامح شخصيَّةٍ وجسديَّةٍ لفتاةٍ باريسيَّةٍ، من خلال علاقةٍ اجتماعيَّةٍ –وربَّما عاطفيَّة– معلنةٍ بين رجلٍ من الشرق وامرأةٍ من الغرب، سمحت بها حضارة لها نمطٌ حياتيٌّ مختلفٌ عن نمط الحياة في الشرق، يقول:

ودَّعـــت بـــاريز وقلبـــي بهـــا عنـــد فتـــاةٍ حُســـنها يفـــتنُ
ترنـــو بمغنـــاطيس أحـــداقها فتجـــذبُ الأرواح والأعـــين[2]

ففي القصيدة وصفٌ لفتاةٍ حسناء جذابةٍ باريسيَّةٍ، ويذكر الشاعر أنَّ أكثر ما أعجبه فيها الصراحة والوضوح التي تميَّز بهما،كأنَّها مرآة، يقول:

(*)– عزيز فهمي: ولد في طنطا عامَ 1909م، شاعر مصري امتازَ بإنتاجٍ شِعريٍّ وفير، حازَ على إعجابِ مُعاصِريه في النصف الأول من القرن العشرين؛ لا سيما طه حسين، الذي قدم لديوانه: ديوان عزيز، توفي عام 1952م، غرقا في ترعة مائية بعد انقلاب سيارة الأجرة التي كان يستقلها. انظر: بابتي،عزيزة فوال، موسوعة العرب والمسلمين والعالميين، 281/3.

(1)- فهمي، عزيز، ديوان عزيز، قصيدة "أيا جارة السين"، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص92.

(2)- ناصف، حفني، شعر حفني ناصف، جمع مجد الدين ناصف، دار المعارف، د.ط، 1975، ص150.

يروقنـــي فـــي طبعهـــا أنَّهـــا صـــرحةٌ تظهـــر مـــا تـــبطن
مـــرآة مـــا فـــي قلبهـــا وجههـــا فكـــل شـــيءٍ عنـــدها معلـــن
ســـكنتُ فـــي منزلهـــا برهـــةً مـــن بعـــدها قلبـــي لا يســـكن
كـــم فـــي ربـــى بـــاريز مـــن غـــادةٍ حســـناء لكـــن هـــذه أحســـن
صـــورتها تنطـــق، إنَّ الـــذي صـــورها فـــي صـــنعه مـــتقن
(لـــويز) نـــور الله فـــي أرضـــه فكـــل مـــن أبصـــرها مـــؤمن[1]

وعليه، فالشاعر صوَّر تلاقح مشاعره مع الآخر/ المرأة الغربيَّة، في تجربةٍ عابرةٍ لا امتداد لها في نفس الشاعر الرحَّالة، تنتهي بانتهاء الموقف، فهي ليست قصائد حبٍّ؛ بل قصائد "عبثٍ عاطفيٍّ" كما تصطلح عليها نازك الملائكة؛ حيث تأتي خلوًا من عواطف القلب المتوهِّجة التي تصدر عن محبٍّ صادقٍ، كما تنقصها اللَّمسة الروحانيَّة والحرارة الغراميَّة، لأنَّ منبع المشاعر فيها هو الموقف اللاَّهي الذي لا ينظر إلى الحياة نظرةً جادَّةً، وإنَّما يهمُّه أن ينهبها نهبًا[2].

ومن الشعراء من نظر إلى الآخر/ المرأة ممثَّلةً في الزوجة الغربيَّة الحبيبة، أين يتصاعد التَّواصل الإنسانيُّ إلى أفقٍ روحانيٍّ، ويتولَّد الحب والإعجاب من طرفين فاعلين، وليس من طرفٍ واحدٍ، كما بدا ذلك في الصورة السابقة، من هذه النَّماذج نجد **فخري أبو السعود***، الذي تزوج أثناء بعثته في كلية "اكستر"، من سيدةٍ إنجليزيَّةٍ، التي كانت خير زميلٍ ومعينٍ، على حدِّ قول زكي نجيب محمود[3]. فنجد الشاعر يحصي حسنات البعاد وأثره في إذكاء الحب وإحياء الولاء واستثارة الأشواق والحنين والذكريات العذبة بينه وبين زوجته الغربيَّة، يقول:

---

[1]- ناصف، حفني، شعر حفني ناصف، ص150.

[2]- انظر: الملائكة، نازك، الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، ط2، 1979م، ص82، 83.

[*]- فخري أبو السعود (1909- 1940) شاعر وناقد أدبي مصري. من مؤلفاته: ديوان فخري أبو السعود، في الأدب المقارن ومقالات أخرى، الخلافة الإسلامية، ... انظر: يعقوب، إميل، معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة دار صادر، بيروت (لبنان)، ط1، د.ت، 902/2.

[3]- انظر: النجدي، إيهاب، صورة الغرب في الشعر العربي الحديث، ص270.

مـــا ألـــذَّ الهـــوى لقَّـــى ووداعًـــا وكتابًـــا أدَّى التَّحايـــا أمينًـــا

إنَّ هـذا البعـادَ يُـذكي بـي الحـبَّ ويُحيِّـــي ولائـــي المكنونـــا

إنَّ البعـــاد يبعـــث بـــي الأش واق حـرَّى ويسـتجيش الحنينـا

ويعيـــد العِـــذاب مـــن ذكريـــاتي وقـديمًا مـن عهـدنا ودفينـا[1]

وكثيراً ما نقرأ عن رثاء الأندلس لدى كثيرٍ من الشعراء، ولكن في هذا المقام نجد من يعمد إلى التَّغزُّل بالمرأة الإسبانيَّة كصورةٍ رمزيَّةٍ يبثُّ من خلالها أشواقه لمجد الأندلس عازيًا جمالها لأصولها العربيَّة. نلمح ذلك في قصيدة (في طائرة) التي نظّمها **عمر أبوريشة** بعد رحلة إلى تشيلي، وفي الطائرة كانت تجلس إلى جانبه حسناء إسبانيَّة، وهذه الأخيرة راحت تحدِّثه عن أمجاد أجدادها العرب القدامى دون أن تعرف جنسيَّته، وقد شعَرَ بحماستها وإبائها وتمسّكها بمبادئها وعاداتها القيّمة أثناء حديثها معه؛ في الوقت الذي كان هو يحمل في طياته ذلَّ النَّكبة، وعار الهزيمة التي حلَّت بالعرب، يقول :

وثبـــت تســـتقرب الـــنَّجم مجـــالاً وتهـــادتْ تسْـــحبُ الـــذَّيْلَ اختيـــالا

وخيـــالي غـــادةٌ تلعـــبُ فـــي شـــعرها المـــائج، غنجًـــا ودلالاً

طلعـــةُ ريـــا، وشـــيءٌ بـــاهرٌ أجمـال؟ جـلَّ أن يسـمَّى جمـالا؟[2]

فالشاعر يتَّخذ من هذه الحسناء طريقًا أو معبرًا للأندلس "فانبهاره بجمال هذه الأنثى حفَّزه إلى أن يسألها عن الأصل والفرع، وعن التَّكوين والخلق، حتَّى يتحقَّق من هويَّة الجمال وجنسيَّته، وإن كان الجمال لا جنسيَّة له"[3]. ليكتشف من محاورته لها أنَّها من الأندلس، فكانت إجابتها شامخةً، تحمل في ثناياها الاعتداد بالنَّسب العربيِّ، وإصرار أهل الأندلس الحاضرة على الانتساب لأجداد الأندلس الغابرة، يقول:

---

[1]- أبو السعود، فخري، ديوان فخري أبو السعود، تح: علي شلش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1985م، ص196، 197.

[2]- أبوريشة، عمر، ديوان عمر أبوريشة، ص90.

[3]- الطريبق، أحمد، لا يزال موضع الأنثى والأندلس وثلاثة شعراء، مجلة الفيصل، ع217، 2004م، ص27.

قلت يا حسناء، من أنت ومن ... أيِّ دوحِ أفرعِ الغصن وطالا
فرنَّت شامخة، أحسبه ... فوق أنساب البرايا تتعالى
وأجابت: أنا من أندلس ... جنَّة الدنيا سهولًا وجبالا
وجدودي ألمح الدهر على ... ذكرهم يطوي جناحيه جلالا
بوركت صحراؤهم كم زخر ... بالمروءات رياحًا ورمالا
حملوا الشرق سناء وسَنَى ... وتخطّوا ملعب الغرب نضالا
فنما المجد على آثارهم ... وتحدّى بعدما زالوا الزوالا
هؤلاء الصِّيد قومي فانتسب ... إن لم تجد أكرمَ من قومي رجالا
أطرق القلب وغامت أعيُني ... برؤاها، وتجاهلتُ السؤالا[1]

وينتهج **نزار قباني** نهج **عمر أبي ريشة**، في قصيدة (غرناطة)، التي يلتقي فيها بفتاةٍ إسبانيَّةٍ، بُهِر من حسنها الأخَّاذ، وقد كان لقاؤه بها داخل جنبات الحمراء، يقول:

في مدخل الحمراء كان لقاؤنا ... ما أطيب اللقيا بلا ميعادِ
عينان سوداوان في حجريهما ... تتوالد الأبعاد من أبعادِ
هل أنت إسبانية؟ ساءلتها ... قالت: وفي غرناطة ميلادي[2]

فيصف الشاعر جمال عيني الفتاة، ويسألها إذا كانت إسبانيَّة، فتجيبه بأنَّها ولدت في غرناطة، فيربط بين جمالها والجمال العربيِّ، ويستطرد في وصف جمالها الذي سحره، فيقول:

سارت معي والشعر يلهث خلفها ... كسنابل تُرِكت بغير حصادِ
يتألَّق القرطُ الطويلُ بأذنها ... مثل الشموع بليلة الميلادِ
ومشيتُ مثل الطفل خلف دليلتي ... ووراءي التَّاريخ كومَ رمادِ
الزخرفاتُ أكادُ أسمعُ نبضهَا ... والزركشاتُ على السقوفِ تنادِي[3]

ويربط الشاعر بين جمال المرأة وجمال المكان، وكأنَّ جمالها كان مدخلاً للحديث عن جمال المدن الأندلسيَّة. فالمزج بين المرأة والوطن في شعر نزار كان جليًّا في هذه القصيدة، حيث تجسَّد ذلك التَّداخل

(1)- أبوريشة، عمر، ديوان عمر أبوريشة، ص91.
(2)- قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، بيروت (لبنان)، د.ط، 1986م، 569/3.
(3)- المصدر نفسه، 569/3.

بين رمز الحب ورمز الوطن، فأقصى ما يمكن أن تبلغه المرأة الجميلة عند **نزار** هو أن تقوم بينها وبين دمشق ومآذنها، وخاتم أمه علاقةٌ متشابهةٌ، يقول:

ألاحظت؟

كم تشبهين دمشق الجميلة

وكم تشبهين المآذن

والجامع الأموي...

ورقص السماح...

وخاتم أمي[1]

فهذه الأبيات تفصح لنا عن العلاقة بين المرأة والوطن، التي تكمن في قداسة (المآذن، الجامع الأموي)، فالشاعر يتميَّز برؤيته العاطفيَّة للأشياء لذا "صارت قضيَّة الربط بين الحب والوطن هاجسًا لدى الشاعر **نزار قباني**، ما يفتأ ويكرِّرها و يردِّدها كلَّما وجد الوقت مناسبًا"[2]، ولعلَّ هذا الربط يحدِّد خصوصيَّة أدب **نزار قباني**، الذي يزعمُ فيه أنَّ "الزواج من امرأةٍ، والزواج من وطنٍ، مشروعٌ قوميٌّ واحدٌ، فعندما يختار الرجل امرأةً يسكن معها أو يسكن إليها، فهذا يعني أنَّه اختار وطنًا[3]".

وعليه، فقد نظر **نزار قباني** إلى المرأة الإسبانيَّة باعتبارها رمزًا وطنيًّا يعبِّر عن الأرض والتراب والطبيعة، وكل ما تختزله الأندلس من معنىً، كما نظر إليها أنَّها نتيجة ذلك التمازج الذي حدث بين الحضارة العربيَّة وحضارة الآخر الإسبانيِّ، يقول في قصيدة (دونيا ماريا):

تمزِّقني.. دونيا ماريهْ

بعينين أوسع من باديهْ

ووجهٍ عليه شموس بلادي

وروعة آفاقها الصاحيهْ..

---

(1)- قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، ص526.

(2)- معلا، أسامة، ثنائية المرأة والوطن في شعر نزار قباني، مجلة الوحدة، ع8751، اللاذقية، تشرين الثاني 2016، ص9.

(3)- المرجع نفسه، ص9.

فأذكر منزلنا في دمشق

بعينيك.. يا دونيا ماريهْ

أرى وطني مرَّةً ثانيهْ...[1]

يتغزَّل الشاعر بالقديسة المسيحيَّة (**دونيا ماريا**)، التي تعدُّ رمزًا للحضارة المسيحيَّة في إسبانيا، فالشاعر يرى في عينيها بادية بلاده وشموسه وروعة آفاقه الصاحية، ويتذكَّر منزله في دمشق، ويشعر بالانتماء إلى وطنه مرَّةً أخرى، بسبب هذه المرأة التي تجمع الجمال العربيَّ والإسبانيَّ، والتي تعدُّ جسراً يربط الماضي المجيد للعرب والحاضر الذي نتج عن ذلك التَّمازج القديم بين الحضارتين العربية والغربية، فالشاعر يرى مجد بلاد الأندلس ماثلاً في عيني دونيا ماريا.

وأمَّا **محمود درويش**، فقد جمعته علاقة حبٍّ بفتاةٍ يهوديَّةٍ، فهو لا يجد ما يمنعه من التعبير عن الحبِّ كعلاقةٍ إنسانيَّةٍ، تربط بين شابٍ عربيٍّ وفتاةٍ يهوديَّةٍ، فهذا الحبُّ من الناحية الإنسانيَّة ممكنٌ ولا شكَّ. لكن على صعيد الواقع التاريخيِّ والفكريِّ والتَّخييليِّ، فهي علاقةٌ شديدة الحساسيَّة والتعقيد، يقول **درويش** في وصف علاقته بـ (ريتا): "لقد دخلت الحرب بين الجسدين وأيقظت حساسيّةً لم تكن مستيقظةً من قبل. فكيف لجنديَّةٍ في الموساد الإسرائيليِّ تعتقل أبناء شعبي أن تكون حبيبةً، فذلك لن يثقل على القلب فقط، ولكنَّه يثقل على الوعي أيضًا. ثمَّ قال: شعرت أنَّ وطني احتلّ مرّة أخرى. حرب 67 خلفت قطيعةً عاطفيَّةً في علاقات الشبَّان العرب والفتيات اليهوديَّات"[2]. فالمؤكَّد أنَّ **درويش** أدخل (ريتا) إلى المخيال الفلسطينيِّ لتصير رمزًا يعكس عبره تفاصيل الصراع الفلسطينيِّ الصهيونيِّ، يقول درويش: "منذ البداية أنا والعدو متعايشان من دون أن يكون لنا الخيار؛ وبالتالي فإنَّ ملامحه منذ البداية كانت إنسانيَّة، إنسانيَّة ليس لا بالمعنى الأخلاقيِّ، ولكن بمعنى أنَّه كائنٌ إنسانيٌّ، وليس نمطًا ولا فكرًا، يعني لم يكن العدو في يومٍ مجرَّد فكرةٍ، كان جسدًا وملامحًا وأسرةً وتاريخًا مزعومًا أو حقيقيًّا"[3].

---

[1]- قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ص557.

[2]- انظر: حوار أجراه عباس بيضون مع محمود درويش، بعنوان: التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى، مجلة مشارف، ع3، تموز 1995م، ص75.

[3]- المرجع نفسه، ص87.

وعلاقة (درويش) بـ(ريتا) لا تتوقَّف عند حدود العلاقة العاطفيَّة، بل تتعدَّاها إلى المستوى القوميِّ في إطار قضيَّة الصراع العربيِّ الإسرائيليِّ، وتتعدَّاه إلى الأفق الإنسانيِّ الرَّحب، أين ترتسم على صفحاته همومٌ كونيَّةٌ وجوديَّةٌ مؤرِّقةٌ، تنشغل بعلاقة الأنا بالآخر، ففي مقابلةٍ صحفيَّةٍ له في أيَّار 1997م، يؤكِّد **درويش** البعدين الواقعيِّ والتَّخييليِّ لعلاقته بـ(ريتا)، يقول: "إذا كان يريحك أن أعترف بأنَّ هذه المرأة موجودةٌ، فهي موجودةٌ أو كانت موجودةً، تلك كانت قصةً حقيقيَّةً محفورةً عميقًا في جسدي، على المستوى الحسيِّ وعلى المستوى المعرفيِّ، كانت هذه العلاقة مجالاً لحريَّة حوارٍ بين الأنا والآخر. وهذه المرأة حملت دلالات الصراع الدائر في الشاعر تحت الشرفة. في الغرفة كنَّا متحرِّرين من الأسماء ومن الهوَّيات القوميَّة ومن الفوارق، ولكن تحت الشرفة هناك حربٌ بين الشَّعبين، ولذلك فهذه القصَّة تحمل أكثر من حدود العلاقة الحميميَّة بين الرجل والمرأة، وتذهب إلى طريقة قراءة المختلف، ومدى قدرة الخارج على قمع الداخل الإنسانيِّ فينا"[1]. فدرويش بعلاقته العاطفيَّة عبَّر عن انفتاحه الإنسانيِّ على الآخر الإسرائيليِّ وتسامحه معه، فهو يوضِّح أنَّ صورة اليهوديِّ التي تشكَّلت في وعيه منذ البداية ليست صورةً نمطيَّةً واحدةً؛ بل متعدِّدة متنوِّعة، يقول: "ما من نظرةٍ وحيدةٍ ونهائيَّةٍ إلى الآخر، من علَّمني كان يهوديًّا، من اضطهدني كان يهوديًّا، التي أحبَّتني كانت يهوديَّةً، والتي كرهتني كانت أيضًا يهوديَّةً"[2].

كان أوَّل ظهور لـ"ريتا" في منجز درويش الشعري عام 1967، وأطلَّ بها على الجمهور في قصيدة "ريتا والبندقية" في ديوان (آخر الليل)، و"ريتا أحبيني" في ديوان (العصافير تموت في الجليل) في 1969م، و"شتاء ريتا الطويل" في ديوان (أحد عشر كوكباً) في 1993م، وظلَّت تتردَّد في أعماله النَّثريَّة حتَّى رحيله. يقول في كلماتٍ خلَّدت علاقة حبِّه: "إنِّي أُحبُّكِ رغم أنف قبيلتي ومدينتي وسلاسل العادات، لكنَّني أخشى إذا بعتُ الجميع تبيعيني وأعودُ بالخيبات". وحين اكتشف أنَّها التحقت بمخابرات الموساد الإسرائيليِّ، عبَّر عن صدمته قائلاً: "رُبَّما لم يكن شيئاً مهمًّا بالنسبة لك يا ريتا، لكنَّهُ كان قلبي"[3]. انتهت قصة الحبِّ بين (ريتا) و(محمود درويش) التي لم تكن متكافئةً، بحلول نكبة

---

[1]- درويش، محمود، لا قداسة لجلاد، حوار أجرته" لور أدلير (القناة الثانية في التلفزيون الفرنسي)، مجلة الكرمل، ع52، صيف1997م، ص220.

[2]- انظر: حوار أجراه عباس بيضون مع محمود درويش، ص74.

[3]- انظر: المرجع نفسه، ص75.

1967، التي أيقظت لديهما انتماءهما وهويَّتهما لينحاز كل منهما إليها، فاختارت (ريتا) الانضمام إلى سلاح الطيران الإسرائيليِّ، واختار **درويش** الوقوف إلى قضيَّة شعبه، وكتب ليرثي حبَّه في قصيدته الشهيرة (ريتا والبندقيَّة).

و(ريتا) التي سحرت قلب (درويش) والتي عاشت في القدس، هي في الواقع فتاةٌ إسرائيليَّةٌ اسمها هو (تمارا باهي) والدها بولنديٌّ ووالدتها روسيَّةٌ، وقد تمَّ الكشف عن ذلك في فيلمٍ وثائقيٍّ عن الشاعر[1]، وقد اعترف **درويش** بنفسه أنَّ قصَّته مع (ريتا)كانت قصة حبٍّ حقيقيَّةٍ، وأنّه تعرَّف عليها وهو في السادسة عشر من عمره، أين كان يكتب لها الخطابات باللغة العبريَّة، وظل يحبها حتَّى نكسة يوليو 1967م، يقول:

وأنا قابلت ريتا عندما كانت صغيرةً

وأنا أذكر كيف التصقت بي

وغطَّت ساعديَّ أحلى ضفيرة

وأنا أذكر ريتا

مثلما يذكر عصفور غديره[2]

فالمقطع مليءٌ بالمشاهد الرومانسيَّة الفطريَّة، التي تصوِّر كيف سمحت براءة الطفولة وطهارتها، بنمو الحبِّ بينه وبين ريتا، الذي يعدُّ قيمةً إنسانيَّةً مقدَّسةً، يقول:

والذي يعرف ريتا، ينحني

ويصلي

لإلهٍ في العيون العسليَّة[3]

---

(1)- هذه الحقيقة كشفتها المخرجة الفلسطينيَّة إبتسام المراعنة في فيلمها التَّسجيليِّ "سجل أنا عربيٌّ". انظر: Ibtisam Mara'ana، تريلر (فلسطين، إسرائيل 2014)، **(YouTube)**، في: https://bit.ly/37uqoZF، بتاريخ: 2021/08/05، الساعة: 18:53.

(2)- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص200.

(3)- المصدر نفسه، ص200.

هكذا أعلن الشاعر قصَّة عشقه الفلسفي وروحانيته المفعمة بالأمل، وهُيامه بمحبوبةٍ أَسَرَتْهُ وهَزَّت كِيانه، ليصوِّر لنا بعد ذلك كيف انكتم صوت الحبِّ، وكيف استحال ذاك الإحساس النَّبيل أَلَمًا تراجيديًّا، بعدما أخذت القصيدة منحًى آخر بظهور البندقيَّة، بما تحمله من دلالاتٍ تنحو منحى الحرب والموت والدمار. يقول الشاعر: (بين ريتا وعيوني.. بندقية)، هذا المقطع تقدم فيه الخبر وتأخر المبتدأ، وكأنَّ الشاعر يريد أن يفصح عن مكنونات نفسه التي تحمل عاطفةً إنسانيَّةً بين رجلٍ وامرأةٍ، وقد ترك الشاعر بين المبتدأ والخبر مساحةً للخيال تمثلت في نقاط (..)، كي يسبح في فضاء الخبر(بين ريتا وعيوني)، وفجأة يقطع الشاعر حبل الخيال بحقيقة المبتدأ (بندقية)، ناسفًا تلك المشاعر، وعليه فإنَّ قصَّة حب درويش هي قصة حبِّ الحياة في مواجهة بندقية الموت.

لقد انهدم كلّ ما بناه الشاعر من آمال في الاجتماع بحبيبته، ما جعل فؤاده يصدح بالآهات والأنَّات، يقول:

آه .. ريتا

بيننا مليون عصفور وصوره

ومواعيد كثيره

أطلقتْ ناراً عليها.. بندقيّهْ[1]

في هذا القطع تحوَّلت أحلام الشاعر إلى آهاتٍ، آهات شوق وعشق، وحسرة وألم وحزن، آهات الضياع والاغتراب والتمزق، إن العصفور والصور والمواعيد هي أمارات انبعاث، وأمل وتحرر، بينما النار والبندقية هي أمارات انكسار الشاعر، وفقد الحلم، فـ "الشاعر باستدعائه الذكريات الماضية، وتجليات المكان بصوره الغائرة في النفس يبعث الحياة في أرض موات، انقطعت صلته المباشرة بها بعد أن أصبحت أسيرة في أيدي المحتل"[2].

ولم يبق للشاعر من حيلةٍ إلاَّ التَّوسُّل باسترجاع قيمة تلك اللحظات الصادقة التي جمعته وحبيبته،

---

[1]- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص201.

[2]- محمد صلاح أبو حميدة، جماليات المكان في ديوان (لا تعتذر عما فعلت) للشاعر محمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث الإنسانية، غزة (فلسطين)، مج 22، فبراير 2008م، ص 468.

وليجسِّد ترفُّعه عن كل انتماءٍ، وليقدِّم أنموذجًا لعشقٍ أسطوريٍّ مقاومٍ يأبى الانخماد، يقول:

اسمُ ريتا كان عيداً في فمي

جسم ريتا كان عرساً في دمي

وأنا ضعت بريتا .. سنتينِ.

وهي نامت فوق زندي سنتين

وتعاهدنا على أجمل كأس، واحترقنا

في نبيذ الشفتين

وولدنا مرتين![1]

ففي حضور ريتا تزهر حياة الشاعر (عيدًا)، (عرسًا)، (ضياعًا)، حيث يتحوَّل حلمه بوصال بريتا إلى قيمةٍ وجوديَّةٍ متحقِّقةٍ، لكنَّه تحقُّقٌ تخييليٌّ احتضنه الماضي (كان/ ضعت، نامت، تعاهدنا/ اخترقنا، ولدنا). ويستفيق الشاعر على حقيقة استحالة الوصل، حينما يتحوَّل إلى قاصٍّ، باستدعائه رمز الحكاية (كان يا مكان..)، لتغدوَ قصة حبِّه وكأنَّها حكايةً خرافيَّةً من حكايا إحدى العشيَّات، هاجر فيها قمره في الصبح بعيدًا عنه، لأنَّ المدينة القاسية تعمل على كنس الحبِّ الذين ينمو في زواياها، يقول:

كان يا ما كان

يا صمت العشيّهْ

قمري هاجر في الصبح بعيداً

في العيون العسليّهْ

والمدينة

كنست كل المغنين ، وريتا

بين ريتا وعيوني .. بندقيَّهْ[2]

---

[1]- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص201.

[2]- المصدر نفسه، ص202.

لقد مثّلت قصيدة (ريتا والبندقية)، قصيدة تحرُّر من كل القيود والمواضعات الاجتماعيَّة التقليديَّة، التي كانت ترى في الارتباط بفتاةٍ يهوديَّةٍ خيانةً للقضية؛ حيث انفتحت على قيمٍ إنسانيَّةٍ خالدةٍ، واحتفت بالحبِّ رغم اليأس والانكسار. حيث قرَّر الشاعر أن يحب في زمن الحظر، أن يستجيب لحبِّه بعيدًا عن واقعه المأساويِّ. لقد شكَّل حديث **درويش** عن حبِّه بالمرأة اليهوديَّة، الوجه الآخر من المأساة، بما تحمله من شعورٍ بالفقد أو الحرمان أو الثورة أو الشوق، لحبٍّ تمنعه أعراف العرقين، حبٌّ لم يُكتب له النَّجاح اجتمع فيه الجلاَّد والضحيَّة، حبٌّ كانت البندقيَّة هي الحاجز الذي منع ذلك الوصال، وفي ظلِّ امتزاج الحديث عن المرأة الحبيبة والوطن ومآسيه في آنٍ واحدٍ، ينتصر الحبُّ الأكثر قداسةً في شعر **درويش** إنَّه حبُّ الانتماء للوطن على حبِّ الحبيبة، التي اختارت هي الأخرى واجبها تجاه وطنها على حبِّها للحبيب. ولعلَّ ما جعل درويش عاشقًا بامتيازٍ كونه "يمدُّ خطاب عشقه إلى الوطن، الناس، الأرض"[1]. يقول:

وطني ليس حقيبة

وأنا لست مسافرًا

إنَّني العاشق والأرض حبيبة[2]

فالشاعر على استعدادٍ للتَّخلي عن المرأة الحبيبة فداءً لوطنه الحبيبة الأولى، يقول في قصيدة (النُّزول من الكرمل):

تركت الحبيبة لم أنسها

تركت الحبيبة

تركت...

أحب البلاد التي سأحب

أحب النساء اللواتي أحب

ولكن غضنا من السرور في الكرمل الملتهب

يعادل كل حضور النساء

---

[1]- الجزائري، محمد، خطاب العاشق، دار الشروق، عمان (الأردن)، ط1، 1996م، ص92.

[2]- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص512.

وكل العواصم

أحب البحار سأحب

أحب الحقول التي سأحب[1]

وتبقى قصة حبِّ درويش قصةً دراميَّةً تتكسَّر فيها الأحلام وأشواق اللقاء، التي كانت تحلم بـ "خلق عالمٍ جميلٍ حلم به العاشق والعاشقة، ولكنَّه في كلِّ مرَّةٍ كان يتمُّ هدم هذا العالم، ويظل الجسر الذي يوحِّد بينهما حلمًا، بينما تظلُّ الهاوية التي تفرق بينهما واقعًا وحقيقةً"[2]. لتنتصر قصة حبٍّ أكثر قداسةٍ، وأكثر مصداقيَّةٍ، إنَّه حبُّ الانتماء للوطن، على حبِّ الحبيبة التي تمثِّل الآخر اليهوديِّ المخالف عرقيًّا ودينيًّا، فقصَّتهما غير منسجمةٍ مع الواقع العربيِّ السَّائد لا ثقافيًّا ولا اجتماعيًّا، ما جعل السبق فيها لوطأة التاريخ على وطأة الوجدان.

من خلال ما سبق، نلمح في النَّماذج المقدَّمة وغيرها، تأكيدٌ على وجود رؤيةٍ حضاريَّةٍ للآخر الغربيِّ ممثَّلةً في الجنس اللَّطيف، مؤسَّسةً على المعرفة والتَّفاعل الإنسانيِّ.

3.2/ الأنا والآخر/ المكان

الإنسان شديد الصلة بالمكان الذي ولد فيه، ونشأ على ترابه، وهو البيئة التي لها الأثر الكبير في مسيرة حياته، يقول **درويش**: "أنا لا أكون إلاَّ في الأرض، وكل وجودٍ خارجها، إنَّما هو ضياعٌ وتيهٌ نهائيٌّ"[3]. فإذا كان الإنسان في رباطٍ عميقٍ مع المكان، فلا شكَّ في أنَّ الشاعر في ارتباطه بالمكان سيكون أكثر عمقًا وإدراكًا لمعطياته، التي يمنحها ديناميكيَّة التَّفاعل، ويضفي عليها صورًا جماليَّةً، وهو ما عليه الشاعر منذ عهود بعيدةٍ[4]؛ إذ "لا يستطيع أن يبرح المكان، والمكان يحتويه في حياته ومماته، فهو جزءٌ منه لا يختلف عنه في شيءٍ؛ بل يحمله من سابقيه الذين رحلوا بقيَّةً يقف عليها في كلِّ طللٍ

---

(1)- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص572.

(2)- خالد، سليمان، المفارقات في شعر محمود درويش، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج13، ع2، 1995م، ص239.

(3)- النابلسي، شاكر، مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، 290.

(4)- انظر: عباس، جاسم محمد. عبد صايل، عارف، جدلية الأنا والآخر في شعر العباس بن الأحنف: قراءة في نسقية التضاد، مجلة جامعة الأنبار، ع17، ج3، 2016م، ص18.

يخاطبها وتخاطبه"[1]، وأمَّا في نطاق الإبداع المعاصر، فإنَّ الأمر يبدو أكثر تناغمًا وفاعليَّةً، إذ أضحى "المكان هو الفضاء الأمثل الذي تنهل منه عمليَّة الإبداع لدى الشاعر تصوراتها وشعورها، وذلك عبر عمليَّة التَّجادل بينه وبين الذات"[2]، ثمَّ إنَّ انجذاب الشاعر إلى المكان، ومحاولة استنطاق دلالاته التاريخيَّة، يؤدِّي إلى تعميق رؤيته. ونتيجة لسعة عمليَّة التَّفاعل النصيِّ مع المكان وعمقها، فإنَّها لم تعد "قاصرةً على المكان الطبيعيِّ، أو على الأركان المحدودة بحدودٍ معيَّنةٍ، لأنَّ المكان اتَّسعت تشكيلاته الفنيَّة والدلاليَّة والميتافيزيقيَّة، الممثَّلة في العناصر الكونيَّة"[3].

وقد عُدَّت العلاقة الإشكاليَّة بين الأنا والآخر/ المكان الغربيُّ، من أبرز مكونات الفضاء الشعريِّ، بوصفه حقيقةً وجوديَّةً وشخصيَّةً، لها حضورٌ عالٍ في الشعر خاصَّةً؛ حيث حلَّقت ذوات جُلُّ الشعراء المعاصرين إلى أمكنة الآخر البعيدة؛ فتبلور الناتج الجماليَّ للتَّفاعل النصيِّ، في ظلِّ تبيان علاقة أنا الشاعر مع مكان الآخر، في بعديها التَّضادي تارةً والتوحُّدي تارةً أخرى؛ وقد خضعت تلك العلاقة لعوامل نفسيَّةٍ واجتماعيَّةٍ، فالذاكرة الشعريَّة تعمل على استثارة ماضي "الأنا" لمضاعفة تشبُّثها بتاريخيَّة تفاعلها مع مكان الآخر الغربيِّ، من تلك الأمكنة:

2. 3. 1/ الأندلس/الفردوس المفقود

بلاد الأندلس من النماذج التي ظهرت فيها أصالة التَّعايش السلميِّ بين الأنا العربيَّة والآخر الغربيِّ، فتحها المسلمون سنة (93هـ)، وسقطت سنة (898هـ)، بمعنى أنَّ المسلمين حكموا فيها أكثر من ثمانية قرون، ساد فيها العدل والتَّسامح الدينيُّ مع أصحاب الثَّقافات الأخرى والديانات السَّماويَّة، ولا سيما اليهود[4]. لقد كان تاريخ المسلمين في الأندلس يتَّسم بالتَّسامح، وأبرز دليلٍ على ذلك هو تعايش الديانات السماوية الثلاث: الإسلام، والمسيحية، واليهودية على أرض الأندلس في انسجامٍ و تآلفٍ ووئامٍ، و قد أبدى الكثير من الكتاب المعاصرين دهشتهم إزاء هذا التَّسامح العربيِّ الإسلاميِّ الذي لا

---

[1]- مؤنس، حبيب، فلسفة المكان في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، د.ط، 2000م، ص72.

[2]- عقاق، قادة، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، د.ط، 2001م، ص279.

[3]- مبروك، مراد عبد الرحمن، جماليات التشكيل المكاني في ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل، دراسة نصية، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، ج34، مج9، ديسمبر 1999م، ص380.

[4]- انظر: سامية جباري، "التسامح الديني مع أهل الذمة بالأندلس "التسامح مع اليهود"، مجلة رسالة المسجد، السنة6، ع2، الجزائر، فبراير 2008م، ص31، 32.

نظير له، يقول الشاعر والمفكر المكسيكي **أوكتافيوباث** في كتابه (زمن الغيوم المنشور) عام 1983: "لقد ظل الإسبان والبرتغاليون على عكس منافسيهم من الإنجليز والفرنسيين والهولنديين تحت سيطرة الإسلام لعدَّة قرونٍ، لكنَّ الحديث عن السيطرة فيه خداعٌ؛ لأنَّ ازدهار الحضارة الإسبانية/العربية مازال يصيبنا بالدَّهشة حتَّى الآن، فتلك القرون من المعارك كانت أيضاً قروناً من التَّعايش الحميم..."[1]. لقد أقام العرب حضارةً زاهرةً بالأندلس، تركت آثاراً على مستوى ميادين متعدِّدةٍ، في اللغة والحساب والفكر وشتَّى فروع العلم، وفي ذلك تقول **هونكة**: "أجل، إنَّه في لغتنا كلماتٌ عربيَّةٌ عديدةٌ، و إنَّنا لندين – والتاريخ شاهدٌ على ذلك– في كثيرٍ من أسباب الحياة الحاضرة للعرب، وكم أخذنا عنهم من حاجاتٍ وأشياء زيَّنت حياتنا بزخرفةٍ محبَّبةٍ إلى النُّفوس، وألقت أضواء باهرةً جميلةً على عالمنا الرتيب..."[2].

ولطالما مثَّلت بلاد الأندلس الذاكرة الجمعيَّة العربيَّة مصدر الفخر والاعتزاز، نتيجة الإنجازات الحضاريَّة المبهرة، التي حقَّقها العرب آنذاك في بلاد الغرب، فكانت بحقٍّ ثمرة تفاعلٍ ثقافيٍّ وحوارٍ حضاريٍّ في أبهى صوره، وهي لذلك تثير في النفوس حنينًا رومانسيًّا إلى الماضي. وممَّا ليس بخافٍ فإنَّ المدن والحواضر الأندلسيَّة قد ارتبطت في مخيِّلة الشعراء المعاصرين بالمجد الحضاريِّ والتَّاريخيِّ للأمَّة العربيَّة والإسلاميَّة، فهي تمثِّل الجانب الحضاريَّ المشرق الذي بنى أواصر التَّلاقح والتَّفاعل الحضاريِّ والإنسانيِّ، من خلال نقل حضارة العرب المزدهرة إلى بلاد الغرب، فشيَّدوا حضارة الأندلس التي أدهشت أوربا. هذه الحضارة بقيت راسخةً في أعماق الذاكرة العربيَّة، برقيِّ حكمها الداعم للحوار لحضاريِّ، والتَّفاعل بين الأنا العربيَّة والآخر الغربيِّ، وتطوُّر فنونها المعماريَّة، فهي "من الأمكنة التي مثَّلت مدينة اللاوعي في شعرنا العربيِّ المعاصر، لذا نراها تستقر في اللاشعور العربيِّ بوصفها الفردوس الأرضيَّ المفقود، والجنَّة العربيَّة الضائعة"[3]. وقد قلَّ في الشعر العربيِّ المعاصر من لم ينظم قصيدةً أو أكثر في الأندلس، ثمَّ إنَّ "استدعاء النماذج الأندلسيَّة في الأدب العربيِّ، اكثر من أن يحيط به باحثٌ، وأعمُّ من أن يستقصيه دارسٌ"[4].

---

[1]- نقلا عن: لوثي لوبيث بارالت، أثر الإسلام في الأدب الإسباني، تر: حامد يوسف وعلي عبد الرؤوف البمبي، مركز الحضارة العربية، 2000م، ص8.

[2]- زيغريد، هونكة، شمس العرب تسطع على الغرب، تر: فاروق بيوض وكمال دسوقي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع،بيروت، 1969م، ص46.

[3]- أبو غالي، مختار علي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1995م، ص1، 3.

[4]- إبراهيم خليل، ظلال وأصداء أندلسيَّة في الأدب المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، 2000م، ص37.

ومن أشكال تعامل الشعراء المعاصرين مع **الأندلس**، اتِّخاذها رمزًا تاريخيًّا وحضاريًّا، يمثِّل الإرث الإنسانيَّ المجيد لحضارة العرب، يبدو هذا جليًّا في قصيدة (خواطر جنيف) للشاعر **حسني فريز**(*)، يقول:

وأسَّسوا دولةً للشعر باذخةً أعلامها خفقت للحقِّ والعرب
كأنَّما عادت الدنيا بأندلس والشعر والحبُّ في أثوابه القشب[1]

فالشاعر يجعل من الأندلس محطَّ افتخارٍ واعتزازٍ، جسَّد مجد الأجداد، وما قدَّموه للحضارة الأوربيَّة، بل وللحضارات كلِّها، كونهم كانوا مضرب المثل في تجسيد التَّعايش بين الأديان، وبين الثَّقافات المختلفة. ويؤكِّد الشاعر **عمر أبو ريشة** أنَّ الأندلس كانت وستبقى مبعث عزٍّ وفخرٍّ للعرب: يقول:

حملوا الشرق سناءً وسنَى وتخطَّوا ملعبَ الغربِ نضالا
فَنَمَا المجدُ على آثارهم وتحدَّى الجد مازالوا الزوالا
هؤلاء الصيد قومي فانتسب إن تجد لكرمٍ من قومي رجالا[2]

فهذا المقطع فيه افتخار بإنجازات العرب، الذين نقلوا حضارتهم إلى الآخر الغرب، فكان لذلك التواصل والتلاقح بين الحضارتين العربيَّة والغربيَّة أن ازدهرت بلاد الآخر الغرب، ونما فيها المجد بفضل جهود العرب فيها، ما جعل الشاعر يعتز بانتسابه للأنا ولإنجازاتها المبهرة.

وتأتي قصيدة **أدونيس** (أيام الصقر)، لتتَّخذ من الأندلس رمزًا للمجد الذي يُبْنَى خارج الوطن، فيكون سببًا لإعلاء شأن الأمَّة، ببنائه لحضارةٍ خارج حدوده الجغرافيَّة، ويضرب المثل بإنجازاته التي جسَّدت إمكانيَّة استثمار إمكانيَّاتها الحضاريَّة والإنسانيَّة في تبنِّي بناء حضارة الآخر، في جوٍّ من الإنسانيَّة والتشاركيَّة التي تشيع مبدأ الحوار، وتنفي مبدأ المركزيَّة والصراع القائم بين الحضارات والثقافات

(*)– حسني فريز، تربوي وأديب أردني، شغل منصب وزير التربية والتعليم سابقاً. ولد حسني فريز خزنة كاتبي في مدينة السلط الأردنية سنة1907م، وتوفي سنة 1990م، من مؤلفاته: ديوان هياكل الحب، بلادي، غزل وزجل. انظر: مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة، ص9.

(1)- حسني، فريز، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات أمانة عمان، عمان، ط1، 2002م، ص468.

(2)- أبورشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط4، 1984م، ص91، 92.

المختلفة، يقول **أدونيس**:

والصقرُ في متاهه، في يأسه الخلاَّقِ
يبني على الذروة في نهاية الأعماق
أندلس الأعماق
أندلس الطالع من دمشق
يحمل للغرب حصاد الشرق[1]

فالشاعر يصور خروج عبد الرحمن الداخل من بلاده شريدًا طريدًا، وكيف أسَّس بلاد الأندلس في قلب الغرب، والتي حمل إليها حضارة الشرق بازدهارها، فكانت النتيجة جنَّة الله على الأرض، يظهر ذلك في سياق قوله: (يبني على الذروة في نهاية الأعماق/ أندلس الأعماق)، فتعادل الأعماق الأندلس، أو الفردوس الأرضيَّ، فجاءت الأندلس تعني بناء الحضارة وإعلائها، فاتَّخذ الشاعر من الأندلس رمزًا للمجد الذي يبنى خارج الوطن، ليحقق بذلك المعادلة يشاع أنَّها مستحيلة، وهي إمكانيَّة التعايش والتلاقح والتحاور بين الأنا والآخر المخالف لها، حضاريًّا، دينيًّا، ثقافيًّا وأيديولوجيًّا...

ويكثر **محمود درويش** من استدعاء الأندلس في شعره، فيأتي على ذكرها في ديوان (حصار لمدائح البحر)، فيسجل في قصيدة (أقبية، أندلسيَّة، صحراء)، مجد ومكانة الأنا العربيَّة التي شيَّدتها في الأندلس، والتي يجد استعادتها من خلال دعوته للرَّحيل إليها بقلوبنا ووجداننا. لهذا اتَّخذ من الغجر قومًا ليخاطبهم، كأنَّه يعبِّر عن استيائه بمخاطبة هذه الفئة التي تكره الاستقرار ولا تسعى للمجد، يقول:

غنِّ عن انتشاري على جسد الأرض كالفجر. إنَّ الغجر
يكرهون الزراعة
لكنَّهم يزرعون الخيول على وترين.
ولا يملؤون التَّوابيت قمحًا كمصر القديمة
ولا يرحلون إلى الأندلس
فرادى[2]

---

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 40/1.

[2]- درويش، محمود، ديوان "حصار لمدائح البحر"، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986م، ص21.

فالشاعر يفتخر بما حقَّقته الأنا العربيَّة بانتشارها على الحدود الجغرافيَّة للآخر الغرب، مادَّةً بساط سلطانها على أرضهم، مثلما ينتشر الفجر على الأرض بحُريَّةٍ، ناشرًا نوره في أرجاء الأرض الفسيحة، يظهر ذلك في قول الشاعر: (غنِّ عن انتشاري على جسد الأرض كالفجر.)، فيصور استقرارهم لدهورٍ في الأندلس، وهم عكس الغجر الذين لا يستهويهم الاستقرار في الأماكن التي يحلون بها، ولا يتركون أثرهم فيها، كما أنَّهم لا يحتكون بغيرهم ولا تجمعهم بهم رابطة التَّواصل، التي جمعت العرب بالغرب.

وقد ذكر الشعراء المعاصرون مدن الأندلس المختلفة، منها **قرطبة** عاصمة الأندلس، وأمِّ مُدنها ودار الإمارة فيها، وهي تمثِّل قمَّة الازدهار والإشعاع الحضاريِّ في شتَّى مجالات الحياة، في الوقت الذي كانت فيه أوربا ما تزال غارقةً في لجهل والتَّخلُّف، وممَّا لا يخفى أنَّ قرطبة كانت تمثِّل مركزًا حضاريًّا ناجحًا ومميَّزًا في بعث أسس التَّواصل والتَّعايش مع الآخر المخالف. وقد أخذ الشعراء يفتخرون بقرطبة عاصمة الأندلس، صانعة العجائب في الرقيِّ الحضاريِّ، من أولئك الشاعر **فاروق شوشة**[*]، الذي يقول في قصيدة (شمس الله في قرطبة):

فوق الثرى العاطر في قرطبة الوديعة المزيَّنة

رأيتُ نور الله ينْداحُ على أفق كنيسة ومئذنة

شاهدتُ آي الله تترى، فتذوب عثرا الأزمنة

وتمحى الأبعاد والأسوار، فالكلُّ وجوه مذعنة

دانت لوحدة الشعاع في سريرة التَّقي المؤمنة

سمعتُ صوت لله تتلوه شفاهٌ عامراتٌ محسنة

نبضًا سرى

ثمَّ استكنَّ في حنايا الكلمات المعلنة[1]

---

[*]- فاروق محمد شوشة (1936- 2016م)، كاتب وأديب مصري، عمل مدرسًا حتى التحق بالإذاعة عام 1958م، وتدرج في وظائفها حتى أصبح رئيساً لها (1994م)، من مؤلفاته الشعرية: الأعمال الشعرية في مجلدين. انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 60/4.

[1]- شوشة، فاروق، الأعمال الشعرية الكاملة، المطبعة العالمية، القاهر (مصر)، ط1، 1985م، ص427، 428.

يؤكِّد الشاعر في هذا لمقطع الازدهار الحضاريَّ الذي شهدته قرطبة، ويؤكِّد على ذلك التعايش السلميِّ الذي جمع مختلف الأديان (الإسلام، المسيحيَّة)، في قوله: (رأيتُ نور الله ينْداحُ على أفق كنيسة ومئذنة)، والتَّواصل الحضاريِّ الذي القائم على التقارب الإنسانيِّ بين المسلمين والمسيحيين. وفي ذلك تأكيدٌ على أنَّ الإسلام يقوم على التَّسامح الإنسانيِّ، الذي يدعو إلى الحوار بين الثقافات والحضارات المختلفة، يظهر ذلك في قول الشاعر: (شاهدتُ آي الله تترى، فتذوب عثرا الأزمنة/ وتمحى الأبعاد والأسوار، فالكلُّ وجوه مذعنة)، فلا مجال للصراع والمشاحن في ظل جوٍّ تسوده تعاليم الإسلام، فالمقطع يحمل عباراتٍ إيجابيَّةً، مليئةً بالتَّفاؤل والأمل (العاطر، المزيَّنة، نور الله، آي الله، صوت الله، عامرات)، ويزدحم كذلك بالحقل الإيمانيِّ (نور الله، آي الله، سريرة التقي المؤمنة، صوت الله، شفاه عامرة محسنة)، ولعلَّ هذا يؤكِّد أنَّ الرقيَّ الحضاريَّ والإنسانيِّ الذي جسَّدته قرطبة، لم يكن ليتحقَّق لولا الرقيِّ الإيمانيِّ، وأنَّ الرقيَّ لا يمكن أن يتحقَّق إلاَّ بقانون الإسلام سفينة الحوار الحضاريِّ، الماقتة لدعاوى الصدام الحضاريِّ، يقول **فاروق شوشة:**

مازال في المحراب من صدى زمانه الذي ولَّى آذان

ترتج دون وقعه الجدران، يهتز الزمان والمكان

وتستدير ملء صحنه المضمَّخ العطور مقلتان

تستجلين موكب الأمان في جلاله وتسجدان

تستشرفان دورة الأيَّام والرؤى وتخشعان

هذا ضياء الله

بيته المشع بالسلام والأمان

ونحن في سفينة النَّجاة نلمس الضفاف والشطآن

جمعان

من بعد الشتات واغتراب الملتقى، يلتقيان![1]

[1]- شوشة، فاروق، الأعمال الشعرية الكاملة، ص428.

فهذا المقطع يوضِّح أنَّ سرَّ النصر والرقيِّ الحضاريِّ، إنَّما يكمن في الإيمان، والمقطع فيه استشرافٌ لمستقبلٍ أفضل قادمٍ للعرب، يقول الشاعر فنحن في سفينة النَّجاة نلمس الضفاف والشطآن، ونعود من بعد الشتات والاغتراب لنلتقي في ظلِّ حضارةٍ يعلو مجدها كما كان.

ومن حواضر الأندلس الأخرى التي حظيت باهتمام الشعراء، مدينة **إشبيليَّة**، التي تحمل دلالةً إيجابيَّةً عند الشاعر **محمد القيسي**(*)، وإن وُظِّفت في سياقٍ محزنٍ، وتحسُّرٍ على مجدٍ مضاعٍ، إلاَّ أنَّها (إشبيليَّة) تمثِّل حضارة المجد والحلم المفقود، يقول في قصيدة (إشبيليَّة) من ديوان (شتات الواحد):

ولإشبيليَّة

كل هذا الفضاء الموشَّح بالقطر، والبيلسان ولي

هذه الأقبية

يا إلهي، أنا

كم مريض أنا يا إلهي فخذ بيدي

عند أقدام إشبيليَّة

المحطَّة؟ .. لا أعرف الآن شيئًا[1]

تظهر إشبيليَّة بدلالةٍ إيجابيَّةٍ، حيث يعدِّد الشاعر خيراتها، فهي تتربَّع على مساحةٍ واسعةٍ موشَّحةٍ بالقطن والبيلسان، فإشبيليَّة تمثِّل رمز المجد والحياة التي يحلم كلُّ إنسانٍ بالعيش في كنفها.

وقد ارتبط اسم **غرناطة** بالنَّهضة العلميَّة والثقافيَّة والحضاريَّة، والتَّقدُّم العمرانيِّ، والازدهار الاجتماعيِّ، والرخاء الاقتصاديِّ، والأمن الداخليِّ، الذي جمع العرب بالغرب تحت سقف دولةٍ واحدةٍ؛ حيث نسجِّل في سينيَّة **أحمد شوقي**، حديثه عن روعة **قصر الحمراء**، الذي يعدُّ رمزًا عالميًّا جسَّد تعايش ثقافتين مختلفتين، تلاقح فيها تاريخ الشرق بالغرب، يقول **بيير نابيه:** "لكن سرعان ما تحوَّل –

(*)- محمد القيسي (1944- 2003م) شاعر فلسطيني، ولد في كفر عانة فلسطين، عمل في حقل الصحافة والمقاومة، وعضو جمعية الشعر. وله عدة مؤلفات، منها ديوانه الشعري. انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 480/7.

(1)- القيسي، محمد، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط2، 1999م، ص209.

قصر الحمراء- إلى رمزٍ عالميٍّ بالنسبة للعرب، وغيرهم بتجسيده للتعايش بين ثقافتين، بالنظر أنَّ الأوائل بنوه، والأواخر حافظوا عليه وسط أوربا المسيحيَّة، وهو ما يدلُّ على حواراتٍ معرفيَّةٍ ورمزيَّةٍ ثريَّةٍ للغاية، ويعدُّ الأندلس ورمزها الأشهر(الحمراء)، يحظيان بتقدير الأدباء العرب كعناصر من ماضٍ مجيدٍ يصيبهم بحالةٍ من التأثُّر حنينًا لمستقبلٍ أفضل"[1]. يقول **شوقي**[*]:

أيـن (مـروان)، فـي المشـارق عـرشٌ أمـــويٌّ وفـــي المغـــارب كرســـي

ســـقمت شمســـهم فـــردَّ عليهـــا نورهـا كـلَّ ثاقـبِ الـرأيِ نِطـسْ..

ثـمَّ غابـتْ، وكـل شـمسٍ سـوى هـاتي ك تُبْكَـى، وتنطـوي تحـت رَمْـس[2]

ويواسي **أحمد شوقي** نفسه باسترجاع أمجاد الماضي، فيصبِّر نفسه بتذكيرها بأمجاد الأمَّة التي تشهد عليها تلك الآثار الشامخة، التي تبعث الأمل في نفس كلِّ عربيٍّ ومسلمٍ، بما خلَّفوه من حضارةٍ عريقةٍ في قلب الآخر الغرب، التي قامت على التَّلاقح الحضاريِّ والتَّفاعل الإنسانيِّ في جوٍّ يسوده التعايش السلميُّ، يقول:

حســبُهمْ هــذه الطلــول عظــاتٍ مـــن جديـــدٍ علـــى الـــدُّهور ودرسِ

وإذا فاتـــكَ التفـــاتٌ إلـــى المـــا ضـي فقـد غـاب عنـك وجـهُ التَّأسِّـي[3]

ويقف **شوقي** على الشواهد العمرانيَّة الخالدة، التي شيَّدها العرب وبقيت معالمها خالدةً وشاهدةً على تطورهم العمرانيِّ، حيث شهدت العمارة في الأندلس عبر جميع عصورها تفوقًا في الهندسة والزخرفة، والاتقان الذي جعلها انعكاسًا للواقع الذي كان يتميَّز بأنَّه الجمال في أنقى صورِه، ولقد اهتم الغرناطيون بجميع مظاهر الحضارة في الأندلس، وتفانوا فيها حيث بلغ الفن المعماري ذُروة التَّحرُر والافتتان، الذي جعله رمزًا خالدًا للفن الأندلسيِّ؛ حيث شيَّد الغرناطيون العديد من المباني العريقة التي سحرت زُوَّارها على مدى التاريخ، كما كانت انعكاسًا لحضارةٍ عظيمةٍ ألهمت العالم كُلّه على مدى قرونٍ من الزمان،

---

[1]- قصر الحمراء.. إلهام أدبي من الموريسكيين إلى أدباء العرب المعاصرين، نقلا عن موقع:
https://moriscostunez.blogspot.com/2012/12/blog- post.html ، 2021/02/30، الساعة: 14:45.

[*]- نطس: العالم.

[2]- شوقي، أحمد، الشوقيات، تح: علي عبد المنعم عبد الحميد، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت (لبنان)، ط1، 2000م، ص599.

[3]- المصدر نفسه، ص566.

إمكانيَّة تلاقح الحضارات والثقافات المختلفة، وتعايش الأنا مع مخالفها. وهو ما جعل الشعراء يطلقون العنان لخيالهم، بغية تصوير مجدها الماثل في قصورها الشامخة، فهذا **شوقي** يصف مجد قرطبة، قائلاً:

قريـــةٌ لا تُعـــدُّ فـــي الأرض كانـــت تمســـــكُ الأرضَ أن تميـــــدَ وتُرسِـــــي

غشـــيتْ ســـاحلَ المحـــيطِ وغطَّـــتْ لُجَّـةَ الـرُّومِ(*) مـن شـراعٍ وقَلْـس(**) [1]

فقد كانت **قرطبة** دار ملكٍ وعِزٍّ، يحتكم ملوك النَّصارى إلى عدل خليفتها (عبد الرحمن الناصر)، الذي زهت في عهده وازدهرت بمساجدها العامرة، وبطلاَّب العلم الوافدين إليها من كلِّ حدبٍ وصوبٍ، فاتحةً أبوابها للتَّلاقح الثقافيِّ والحضاريِّ، يقول **شوقي**:

وكـــأنِّي بَلَغـــتُ للعلـــم بيتًـــا فيـــه مـــا للعقـــول مـــن كـــلِّ درس

رَكِـبَ الـدَّهْرُ خـاطري فـي ثراهـا فـأتَى ذلـك الحِمَـى بَعْـدَ حـدْسِ(***)

فتجلَّـتْ لـيَ القُصـورُ ومـنْ فـي هـا مـنَ العـزِّ فـي منـازلِ قُعْـسِ

قُدُسًـا فـي الـبلاد شـرقًا وغربًـا حَجَّـةُ القـوم مـن فقيـه وقـسِّ

وعلـى الجمعـة الجلالـةُ، و(النـا صـر) نـور الخمـيس تحـت الـدِّرَفْس(****)(2)

فالشاعر يشيد بالحضارة التي شيَّدها العرب في بلاد الغرب، ومنها الحضارة المعماريَّة، ممثَّلةً في القصور التي شهدت على عزِّ أجداده في الشرق والغرب، والتطور العلميِّ الذي فتح أبواب الأندلس على طلاب الغرب، وهذا الازدهار حجَّةٌ يشهد لها العالم الفقيه والقس، وفي ذلك إشارةٌ على تعايش الأديان الذي كان موجوداً في الأندلس، بين المسلم والمسيحيِّ، وغيرهما.

(*)- لجَّة الروم: الاسم القديم للبحر المتوسط، لأنَّ دولة الروم كانت تقوم على جانبيه قبل الفتح الإسلاميِّ.

(**)- قلس: حبل السفينة.

(1)- شوقي، أحمد، الشوقيات، ص567.

(***)- حدس: السير على غير هداية.

(****)- الدِّرَفْس: العلم الكبير

(2)- شوقي، أحمد، الشوقيات، ص567.

ثم يذكر مسجد قرطبة (المسجد الجامع)، فيصف منبره وسواريه وأعمدته المرمريَّة، التي كانت تزيد على مائة وأربعين عمودًا تسبح في عين الناظر، وفي منبره الذي كان مصنوعًا من الصندل الأحمر، والأصفر، والأبنوس، والمرجان، وما ازدان به من نقوش الآيات القرآنيَّة، التي كانت تزيِّنُ جدرانه وجوانبه، مُهيبا ببانيه الأول (عبد الرحمن الداخل)، ومن جاء بعده من الأبناء والأحفاد يقول:

مرمـــرٌ تســـبحُ النَّـــواظرُ فيـــه ... ويطـــول المـــدى عليهـــا فتُرْســـي

وســـوارٍ كأنَّهـــا فـــي اســـتواء ... ألفـات (الـوزير)(*) فـي عـرضِ طِـرْسِ

فتـــرةُ الـــدَّهْرِ قـــدْ كسَـــتْ ســـطريْها ... مـا اكتسـي الهُـدْبُ مـن فتـورٍ وتعْـسِ

وَيْحَهَـــا كـــم تزيَّنـــتْ لعلـــيمٍ ... واحـدِ الـدَّهْرِ واسـتعدَّتْ لخمـسِ(**)

كـأنَّ الرَّفيـف(***)فـي مسـرح العـيْ ... نِ مُـــلاَءٌ مُـــدنرات الـــدِّمَقْس(****)

وكـــأنَّ الآيـــات فـــي جانبيْـــه ... يتنـــزَّلْنَ فـــي معـــارج قُـــدْسِ

منبـرٌ تحـت (منـذر)(*****) مـن جـلال ... لـم يـزل يكتسـيه أو تحـت (قُـسِّ)

ومكـــانُ الكتـــاب يغريـــك ريًّـــا ... وِرْده غائبًـــا، فتـــدنو لِلَمْـــسِ

صـنعة (الـداخل) المبـارك فـي الغـر ... ب وآلٍ لـــه ميـــامينَ شُـــمْسِ(1)

فالشاعر يتباهى بإنجازات (عبد الرحمن الداخل) في بلاد الغرب، الذي نجح في خلق تفاعلٍ وتلاقحٍ مع الآخر الغرب؛ حيث تمَّ تحويل مكان الآخر/الغرب إلى جنَّةٍ من جنان الله فوق الأرض، فكان أن أبدع العرب في الصنعة المعماريَّة التي تخلب الألباب، وتذهب العقول.

(*)- المقصود بالوزير: ابن مقلة المشهور بجودة الخط.

(**)- الخمس: الصلوات الخمس.

(***)- الرفيف: السقف.

(****)- الدِّمَقْس: الحرير.

(*****)- المقصود به: أبو الحكم المنذر بن سعيد البلوطي (355هـ)، قاضي الأندلس، المعروف بالزهد والعدل.

(1)- شوقي، أحمد، الشوقيات، ص568.

ثم ينتقل الشاعر إلى **غرناطة**، حمراء الأندلس، فيستطرد في وصف آثارها الباقية من حدائق غنَّاء، وقصور فخمةٍ مكلَّلةٍ بأنواع الزينة، وأُسودٍ أبدع النَّحَّات الأندلسيُّ في صنعها، تنثر ماءها الرقراق في حوضها المرمريّ، إنَّه الذوق الرفيع، والجمال البديع الدال على بديع حضارة العرب في الأندلس، التي أضحت متعةً للنَّاظر ونزهةً للسَّائح وعظةً للمعتبر في تفاعل العرب والغرب في بلاد الأندلس، يقول أحمد **شوقي** :

ومغـــانٍ علـــى الليـــالي وِضَـــاء ... لـــم تجـــد للعشـــيِّ تكـــرار مـــس

لا تـــرى غيـــر الوافـــدين علـــى التـــا ... ريـــخ ، ســـاعين فـــي خشـــوع ونكـــس

نَقَّلـــوا الطـــرف فـــي نضـــارة آس ... مـــن نقـــوش، وفـــي عصـــارة وَرْس

وقبـــــابٍ مـــــن لازَوَرد وتِبـــــر ... كـــالرُّبى الشُّـــمِّ بـــين ظـــلٍّ وشـــمس

وخطـــوط تكفلـــت للمعـــاني ... ولألفاظهـــا بـــأزين لـــبس[1]

ثمَّ يقف **شوقي** على (قصر الحمراء)، أروع إنجازات العرب العمرانيَّة، وآخر ما تحلو عنه، قائلاً:

مَشَـتِ الحَادِثَـاتُ فِـي غُـرَفِ (الحَمْـرَا ... ءِ) مَشْـيَ النَّعِـيِّ فـي دارَ عُـرْس

مَرْمَـرٌ قَامَـتِ الأُسُـودُ عَلَيْـهِ ... كَلَّـةُ الظُّفـر لِيِّنَـاتِ المجـسِّ[2]

ولا يخرج **نزار قباني*** عن السياق الذي كتب فيه **أحمد شوقي**، حيث عبَّر هو الآخر عن عشقه لقصر الحمراء، ذلك البناء الشامخ الذي يعدُّ شاهدًا حيًّا على إنجازات الأنا/العربيَّة، فيربطها بالبعد الجماليِّ المقرون بالازدهار والتَّقدم الحضاريِّ، فهو يُعَدُّ مصدر فخر وشموخ الحضارة العربيَّة آنذاك، وقد ولَّد ذلك عند **نزار** اعتزازاً بالماضي المجيد، يقول في قصيدة (غرناطة):

---

(1)- شوقي، أحمد، الشوقيات، ص569.

(2)- المصدر نفسه، ص569.

(*)- نزار بن توفيق القباني: 1923- 1998م، دبلوماسي وشاعر سوري معاصر، ولد في 21 مارس1923 ، توفي عام 1998م إثر نوبة قلبية، من دواوينه الشعرية: قالت لي السمراء، أنت لي، الرسم بالكلمات، قصائد متوحشة، قصيدة بلقيس، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، أبجدية الياسمين، من مؤلفاته النثرية: قصتي مع الشعر، الكلمات تعرف الغضب، عن الشعر والجنس والثورة، شيء من النثر...انظر: هيئة المعجم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 528/5.

فـــي مـــدخل الحمـــراء كـــان لقاؤنـــا مـــا أطيـــب اللقيـــا بـــلا ميعـــادِ

عينـــان ســـوداوان فـــي حجريهمـــا تتوالـــد الأبعـــاد مـــن أبعـــادِ[1]

فالشاعر يتَّخذ من لقائه بتلك الحسناء طريقًا أو معبرًا للأندلس، فانبهاره من جمالها حفَّزه لسؤالها عن أصلها، حتَّى يتحقَّق من هُويَّة الجمال وجنسيَّته، فجاءت إجابتها شامخةً، تحمل في ثناياها الاعتداد بالنَّسب العربيِّ، وإصرار أهل الأندلس الحاضرة على الانتساب لأجداد الأندلس الغابرة، في تأكيدٍ لاستمراريَّة أثر التَّلاقح الذي كان قديمًا، يقول:

هـــل أنـــت إســـبانية؟ ســـاءلتها قالـــت: وفـــي غرناطـــة مـــيلادي

غرناطـــة! وصـــحتْ قـــرونٌ ســـبعةٌ فـــي تينـــك العينـــين بعـــد رقـــاد

وأميَّـــــة راياتهـــــا مرفوعـــــةٌ وجيادهـــــا موصـــــولةٌ بجيـــــادِ[2]

فالشاعر يربط الحاضر بالماضي، فترتبط غرناطة عنده بالمرأة، إذ تتصل بذلك التاريخ الأندلسيِّ العريق؛ بل يجعلها **نزار** حفيدةً من أحفاد الحضارة الإسلاميَّة، وكأنَّه يتكلَّم بلسانها، يقول:

مـــا أغـــرب التـــاريخ كيـــف أعـــادني لحفيـــدةٍ ســـمراءَ مـــن أحفـــادي

وجـــــهٌ دمشـــــقيٌّ رأيـــــتُ خلالـــــه أجفـــان بلقـــيس وجيـــدَ ســـعادِ[3]

فغرناطة تتَّخذ بُعدًا جماليًّا عند **نزار**، فهي غرناطة المدينة، وهي المرأة، إذ يقترن جمالها بجمال هذه الفتاة، يقول:

ودمشـــق أيـــن تكـــون؟ قلـــتُ تريْنَهَـــا فـــي شـــعركِ المنســـاب نهـــر ســـوادِ

فـــي وجهـــك العربـــيِّ فـــي الثَّغـــر الـــذي مـــازال مُختزِنًـــا شـــموس بـــلادي

فـــي طيـــب (جنـــات العريـــف) ومائهـــا فـــي الفـــلِّ فـــي الريحـــان فـــي الكبـــاد

ســـارت معـــي والشـــعر يلهـــث خلفهـــا كســـنابل تُرِكـــت بغيـــر حصـــادِ

---

[1]- قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، بيروت (لبنان)، د.ط، 1986م، 569/3.

[2]- المصدر نفسه، 569/3.

[3]- المصدر نفسه، 569/3.

يتـــألق القـــرط الطويـــل بأذنهـــا مثـــل الشـــموع بليلـــة المـــيلادِ

ومشـيتُ مثـل الطفـل خلـف دليلتـي ووراءـــي التـــاريخ كـــوم رمـــاد

الزخرفـــات أكـــاد أســـمع نبضـــها والزركشـاتُ علـى السـقوف تنـادي[1]

وبعد سير الشاعر مع هذه الحفيدة التي تدله على أروع الآثار الإسبانيَّة يصلان إلى قصر الحمراء الذي تعدُّه "زهو جدودها"، فتثير في نفس الشاعر تداعياتٍ كثيرةٍ، منها أنَّ هذه الحفيدة دمها العربيّ يسري في دم الشاعر، والأصول التي تفتخر بحضارتها إنَّما هي أصول الشاعر ذاتها، فالفتاة الإسبانيَّة هي ثمرةُ ذلك التَّفاعل الحضاريِّ، والتَّمازج الإنسانيِّ بين حضارة العرب ونظيرتها إسبانيا حاليًا، فنجد الشاعر يتساءل:

قالـت هنـا الحمـراءُ زهـو أجـدادنا فـاقرأ علـى جـدرانها أمجـادي

أمجادهـا؟ ومسـحتُ جرحًـا نازفًـا ومسـحتُ جرحًـا ثانيًـا بفـؤادي

يـا ليـت وارثتـي الجميلـة أدركـت أنَّ الـــذين عنـــتهم أجـــدادي

عانقـــتُ فيهـــا عنـــدما عانقتهـــا رجـلاً يسـمى طـارق بـن زيـاد! [2]

وفي قصيدة (أوراق إسبانية)، يوظف **نزار قباني** غرناطة في المقطع السادس ويعنونه (اللؤلؤ الأسود)، فيقول:

شوارع غرناطة في الظهيرة

حقولٌ من اللؤلؤ الأسود

أرى وطني في العيون الكبيرة

أرى مئذنات دمشق مصورة[3]

---

[1]- قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، 569/3.

[2]- المصدر نفسه، 574/3.

[3]- المصدر نفسه، 560/1.

يعود الشاعر ليقرن جمال غرناطة بجمال الفتاة، فهو في غمرة تجواله في شوارع غرناطة أكثر ما يلفت نظره العيون السود، "فالشاعر يقف عند تسجيل التشابه الحسيِّ في اللون بين أعين الإسبانيات الواسعة التي تمتلئ بها شوارع غرناطة، وبين حقول اللؤلؤ الأسود، وواضحٌ أنَّه لا صلة بين الطرفين سوى اللون، وهي صلةٌ حسيَّةٌ لم يستطع الشاعر أن يصور من خلالها إحساسه الخاص بهذه العيون؛ بل إنَّ هذا التشابه الحسيَّ يحجب لونًا من التباعد في الواقع النفسيِّ بين طرفين، لم يتفطَّن إليه الشاعر في غمرة فرحه، باكتشاف هذا التشابه الحسيِّ"[1]. وكأنَّ الشاعر أراد أن يؤكِّد انَّ الفتيات الإسبانيَّات صاحبات العيون السود، تعود جذورهنَّ للحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، وكأنَّهنَّ حفيدات تلك الحضارة، فمدينة غرناطة عند نزار تبرز البعد الجماليَّ، وترتبط بالمرأة ، لذا ترمز للجمال.

ويذكر **نزار** في قصيدته (مذكرات أندلسيَّة)، التي كتبها في قرطبة عام 1955م، ماضي الأندلس، ويؤكِّد أنَّ إسبانيا المعاصرة هي حفيدة إسبانيا العربيَّة، ونلمح تحسُّره الشديد لأنَّه لم يجد في إسبانيا المعاصرة إلاَّ بقايا العرب الذين زرعوا السلام الحضاريَّ، والتَّفاعل الإنسانيَّ بين حضارتهم، وحضارة الآخر/ الغرب، يقول:

فلامنكو

فلامنكو

وتستيقظ الحانة الغافيه

على قهقهات صنوج الخشبْ

وبحَّة صوتٍ حزين

يسيل كنافورةٍ من ذهب

واجلس في زاويه

أَلُمُّ بقايا العرب[2]

---

[1]- زايد، علي عشري، من بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، ط1، 1977م، ص97.

[2]- قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، 556/3.

تبدو إسبانيا الحاضر أرضًا مليئةً بالتَّناقضات، فهي بلدٌ يتراوح بين القداسة والإباحيَّة، وتتعايش فيها التناقضات بشكلٍ سلميٍّ، وهذه الصورة تتجلَّى فيما تحدَّث عنه الشاعر من ملامح بشريَّةً، وقيمٍ إنسانيَّةٍ في إسبانيا المسيحيَّة، يقول **نزار قباني** في قصيدة (نزيف الأنبياء):

كوريدا..

كوريدا..

ويندفع الثور نحو الرداء

قويا.. عنيدًا..

ويسقط في ساحة الملعب..

كأيِّ شهيد..

كأيِّ نبيّ..[1]

فعلى الرغم من أنَّ الشجاعة والكبرياء من صفات العرب، إلاَّ أنَّ الشاعر يتحدَّث عنها في هذا المقطع في سياق صورة إسبانيا الأجنبيَّة عن العرب والمسلمين، ولعلَّه كان يهدف إلى إبراز تأثير الدم العربيِّ والأخلاق العربيَّة في الرجل الإسبانيِّ الحديث، وبذلك يؤكِّد وجود تشابهٍ وتمازجٍ وتلاقحٍ في الصفات الجسميَّة والملامح البشريَّة والخُلقيَّة بين العربيِّ والإسبانيِّ.

ويؤكِّد **المتوكل طه**[*] على المجد العربيِّ الذي قام في الزمن الماضي، وبقيت معالمه في الحاضر، ويدلِّل على ذلك بقصر الحمراء في ديوانه (الخروج على الحمراء)، ويذكر في قصيدة (هنا غرناطة)، قصر الحمراء، قائلاً:

---

[1]- قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، 557/3.

[*]- المتوكل سعيد صالح طه، شاعر فلسطيني من مدينة قلقيلية، مواليد عام 1958، حصل على دكتوراه في الآداب، وعلى الماجستير في الأدب والنقد من جامعة اليرموك في الأردن، وعلى الدكتوراه في الفنون والآداب من معهد الأبحاث والدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية في القاهرة، تلقى الشعر من والده سعيد بكر طه، صدر له خمسة وأربعون كتاباً في الشعر والسرد والنقد والفكر. من مؤلفاته الشعرية: مواسم الموت والحياة، زمن الصعود، فضاء الأغنيات، رغوة السؤال، ريح النار المقبلة، قبور الماء، حليب أسود (عن هارون الرشيد والبرامكة). نقوش على جدارية. انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 572/1.

الشَّغَفُ العِمْلاَقُ هُنَا

والأَعْنَاقُ المَعْجُونَةُ بِالسُّوَيْسِ

وحلِيبُ الآسِ

وهُنَا مِرْآةُ الأَنْدَلُسِ

وقصْرُ الحمراءِ

ومَا ظلَّ مِنَ اللَّهَبِ اللَّيْليِّ

هُنَا غَرْنَاطَة[1]

فالشاعر أراد أن يذكِّر بمجد الأندلس من خلال ذكر مدنه، فهو يذْكُر قصر الحمراء ليدلِّل على أنَّ أرض الأندلس هي أرض المجد، وعلى أرضها قامت حضارة العرب في أرض الغرب، التي تؤكِّد إمكانية التَّلاقح بين حضارتين مختلفتين، وإمكانية التَّواصل بين الأنا ومخالفها، وأنَّ مقولة الحضارات تقوم على الصراع والتَّناحر مقولةٌ خاطئةٌ؛ بل ما يجمع الحضارات هو الحوار والتَّثاقف المتبادل، والأندلس خير مثالٍ على هذا التَّمازج الحضاريِّ المثمر/ الفعَّال.

ويَعُدُّ الشاعر **عبد الوهاب البياتي**، –وهو الشاعر العربيُّ الذي أقام أطول مدَّةٍ في إسبانيا–، قصر الحمراء منبع الحضارة؛ حيث يقول: "عندما زرت الأندلس لأوَّل مرَّةٍ، وتأمَّلتُ قصر الحمراء رأيتُ أنَّ نقطة البداية التي كان يجب أن تبدأ بها الإنسانيَّة مسيرتها هي قصر الحمراء، لأنّه ليس مجرّد حجارةٍ وزخرفةٍ وهندسةٍ معماريَّةٍ؛ بل هو أجمل قصيدةٍ كتبها شعبٌ، وهو الشعب العربيُّ، وهذه القصيدة موجَّهةٌ إلى المستقبل. لو انطلقت الحضارة الأوربيَّة الحاضرة من فكرة رسالة قصر الحمراء، أو من هذه القصيدة الموجهة إلى المستقبل، لتغيّر وجه العالم، وتغيرت التقسيمات الجغرافيَّة والتاريخيَّة"[2]. وفي بحثه عن المدينة الفاضلة يقول **البياتي** الأندلس هي: "قصيدة المستقبل، وقصيدة المستقبل هي ليست الكلام الموزون والمقفى فحسب؛ بل هي المستوى الفكريُّ الثوريُّ والفنيُّ والحضاريُّ أيضاً"[3]. وعليه فالأمل في استعادة

---

[1]- المتوكل، طه، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ذ1، 2003م، ص21.

[2]- أزراج، عمر، عبد الوهاب البياتي في كلامه الأخير: الأندلس هو المستقبل، العرب (لندن)، 2014/1/3، ص 14، نقلا عن موقع: http://www.alarab.co.uk/?id=11938، بتاريخ: 2019/08/01م، الساعة: 01:31.

[3]- المرجع نفسه.

أمجاد الماضي ليست مستحيلةً، فالحلُّ في التَّسلُّح بالفكر الثوريِّ، ونبذ الخمول والتَّخلُّف التي نقبع فيه، فأمَّتنا تحتاج ثورةً في كافَّة مجالات الحياة.

ممَّا تقدَّم يتَّضح أنَّ الذات الشاعرة تربطها مع الآخر/المكان (الأندلس) رابطةٌ وجدانيَّةٌ عميقةٌ، لأنَّها تعدُّ الصفحة النَّاصعة، ومنبع الفخر في تاريخ الأمَّة العربيَّة، التي استطاعت أن تتلاقح مع مكان الآخر وتترك أثرها فيه، ولكنَّ خسارة المكان/الأندلس ولَّد حسرةً في النُّفوس وحنينًا إلى ذلك الماضي المجيد، ويزيد حجم المفارقة بين الماضي والحاضر، عندما ترى الذات الشاعرة أنَّ العربيَّ المعاصر لم يتعظ ممَّا حدث في الأندلس، فتكرَّرت المأساة في فلسطين، وهنا نلمح عمق جَلْدِ الذات النَّاتج عن عمق الألم المنبعث منه.

2. 3. 2/ القدس/ الأرض المحتلة

نظر الشعر العربيُّ المعاصر إلى القدس على أنَّها إحدى المراكز الهامَّة لالتقاء الحضارات البشريَّة، ومشتركٌ حضاريٌّ وإنسانيٌّ، كونها تعاقبت عليها حضاراتٌ وإمبراطوريَّاتٌ متعدِّدةٌ، فهي أرضٌ مباركةٌ، تُمثِّل زخمًا تاريخيًّا مقدَّسًا، وهذا راجعٌ لكونها مدينةً موغلةً في القدم، وما زاد من قيمتها الحضاريَّة وقدسيَّتها، أنَّها كانت مهبطاً للديانات السَّماويَّة، وقبلةً للأنبياء والصالحين الذين قطنوها عبر التاريخ أو عبروها؛ وبالتالي ملتقًى للأديان، وهو ما صبغها بذلك النَّسيج المتناغم، الذي طغى عليه الطابع العربيُّ الإسلاميُّ، وزُخْرِفَ بألوان الديانات والقوميَّات المتعدِّدة الأخرى، التي ساهمت في إنتاج حضارةٍ مميَّزةٍ، امتزج فيها الرُّوحيُّ بالماديِّ، والعلميُّ بالفلسفيِّ، والشرقيُّ بالغربيِّ، من هنا فإنَّ الحديث عن الوجه الحضاريِّ للقدس، إنَّما يؤكِّد كونها ملتقًى للحضارات، الذي تمخَّض عنه التَّعايش الدينيُّ من جهةٍ، والصراع الوجوديُّ السياسيُّ من جهةٍ أخرى، وهي قضايا كان لها حضورٌ واضحٌ في الشعر العربيِّ المعاصر عمومًا، والشعر الفلسطينيُّ منه على الخصوص.

وقد شكَّلت مدينة القدس موضوعًا للشعر ومادَّةً له، خاصَّةً عند الجيل المعاصر، فاحتلَّت مركز ثقل القصيدة المعاصرة، وهيمنت على نسيج الخطاب الشعريِّ باعتبار هذا الأخير هو "الأداة التعبيريَّة الأكثر والأسرع في القدرة على استبصار الواقع الجزئيِّ للحياة في يوميَّاتها الجاريَّة، ومن ثمَّ لعكسه في الذات،

وردِّه معكوسًا فنيًّا ذاتيًا وجمعيًّا في آن"[1]. وفي قصيدةٍ لـ**أحمد دحبور**[*]، نلمح اختراق القدس لجدار الآخر/ الزمان والمكان، لتحقِّق حضورها الكونيِّ بكثافةٍ عاليةٍ، وتجسيدها للتَّفاعل الثَّقافي مع الآخر المخالف، فالشاعر يتساءل عن السر الذي جعلها تحتل هذه المكانة، ولما هي دون غيرها من المدن؟ يقول:

ما الذي يجعل منكِ القدس؟

لا أسأل

بل أدخل في سحر الجواب

ما الذي يجعل منكِ القدس؟

أسبوعكِ أيام

وزيتونكِ زيتون

وفي أرضكِ، ممَّا يطأ الناس، ترابٌ كالتراب

فلماذا وحدكِ القدس؟

وما دونكِ أسماء ... قرى أو مدن؟

فالحجر الطاعن يستيقظ عصفورًا

وتاريخًا يصير الزمن

ألهذا وحدكِ القدس؟

---

[1]- العطار، نجاح، أدب الحرب، منشورات الآداب، بيروت (لبنان)، ط2، 1979م، ص222.

[*]- أحمد خضر دحبور: (1946- 2017) شاعر فلسطيني ولد في حيفا، نشأ في مخيم النيرب للاجئين الفلسطينيين في مدينة حمص، لم يتلق دحبور تعليما أساسيا كافياً، لكنه كان قارئاً نهماً لعيون الشعر العربي قديمة وحديثة، وعبَّرت أعماله عن التجربة الفلسطينية، عمل مديراً لتحرير مجلة "لوتس" حتى عام 1988، ومديراً عاماً لدائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية، وعضو في اتِّحاد الكتَّاب والصحفيين الفلسطينيين. حاز على جائزة توفيق زياد في الشعر عام 1998. وصفه الشاعر غسان زقطان بأنَّه: "من أهم مؤسِّسي المشهد الفلسطينيِّ في مجال الشعر الحديث"، من آثاره الشعرية: ديوان أحمد دحبور. انظر: هيئة المعجم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 304/1.

وما دونكِ أسماء... قرى أو مدن؟[1]

فالشاعر في هذه المقطوعة يكرِّر دالة المكان/ القدس، في سياقاتها المتنوِّعة: الدينيَّة والتاريخيَّة والأسطوريَّة، لافتًا نظر القارئ إلى سؤالٍ يتكرَّر بين جنبات القصيدة عن سر تفرُّدها عن باقي المدن الفلسطينيَّة، وتَكرار التَّساؤل أربع مراتٍ فيه تجسيدٌ للحنين والتَّوق إلى المكان باعتباره مكانًا حيًّا يعج بعبق التاريخ، الذي جعل هذه المدينة ببعدها الحضاريِّ، دون غيرها محطَّ تلاقح الثَّقافات، فكانت صورةً للتَّواصل الحضاريِّ وللتَّقارب الإنسانيِّ. وقد شكَّل هذا الاستفهام "مركز ثقلٍ جماليٍّ انبثقت منه دلالات النص ومكوِّناته الوجدانيَّة، التي انطبعت في نفس الذات الشاعرة وروحها، ورغبتها في استثارة المتلقي بتتابع الأسئلة حول سيِّدة الأماكن، وسيرورة التاريخ الضارب بجذوره في أعماق الوجدان الإسلاميِّ والعربيِّ والفلسطينيِّ، ممَّا يجعل القصيدة في حركةٍ متوثِّبةٍ، تكشف فيها صيغة الاستفهام عن وقفة تأمُّلٍ، تعقد فيها الذات الشاعرة حوارًا مع المتلقي، يعمل على تعميق المجرى الدلاليِّ للنص الشعريِّ"[2]. والاستفهام في هذا المقطع لم يكن لداعي طلب المعرفة بقدر ما هو تأكيدٌ على قدسيَّة المدينة، وتكريس مدلول القداسة الدينيَّة الناتجة عن التقاء مختلف الأديان على أرضها، في ذهن القارئ، فيبقى متفاعلاً مع الحدث الذي يعمِّق تفرُّد القدس الضارب في عمق التاريخ، والشاهدة على التنوُّع الثَّقافيِّ الذي عزَّزته فكرة إمكانية التَّعايش مع المختلف، في جوٍّ يسوده الأمن والسَّلام.

ليأتي الجواب هي القدس، لأنَّها رمز القداسة الدينيَّة، ورمز التَّعايش الإنسانيِّ، لأنَّها تضمُّ على أرضها مختلف الجنسيَّات والديانات، يبدو ذلك جليًّا من خلال توظيف القدس كرمزٍ دينيٍّ في المنجز الشعريِّ؛ حيث يتمُّ التَّصريح بالكتب السَّماويَّة، باعتبارها رموزًا واضحةً للملل التي تمثِّلها، فهي رمز التقاء الأديان، لما تحمله من شحنةٍ دلاليَّةٍ، وقد راح الشعراء يصورون خصوصيَّة المكان الذي مثَّل مشتركًا حضاريًّا وإنسانيًّا، من ذلك قول الشاعر **تميم البرغوثي**[*]:

---

[1]- دحبور، أحمد، ديوان "هنا هناك"، دار الشروق، عمان، ط1، 1997م، ص 140، 141.

[2]- موسى، إبراهيم نمر، القدس بين هوية التاريخ ومقاومة الاحتلال في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص135.

[*]- تميم مريد البرغوثي: شاعر فلسطيني، وأستاذ للعلوم السياسية، ولد في القاهرة 13 يونيو1977م، نشأ في أسرة تهتم بالأدب العربي فوالده الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي، ووالدته الروائية المصرية رضوى عاشور. من دواوينه: الضيم جنسية، في القدس من في القدس إلا أنت، يا مدرك الثارات، انظر: بوهراكة، فاطمة، الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956- 2006م، 138/1.

في القدسِ توراةٌ وكهلٌ جاءَ منْ منهاتِنَ يُفَقِّهُ فتيةَ البُولُونِ في أحكامها[1]

في القدس أبنيةٌ حجارتها اقتباساتٌ من الإنجيلِ والقرآنْ[2]

فالشاعر في هذين المقطعين يركِّز على قدسيَّة القدس، باعتبارها حاضنةً للأديان على مرِّ العصور، حيث اجتمعت فيها دُور العبادة على اختلافها من مساجد وكنائس، فالشاعر لم يصرح بالملل (الإسلام، اليهودية، المسيحيَّة)، وإنَّما اكتفى بالتلميح لها في كتبها السماويَّة التي تتضمَّن تعاليمها، ولعلَّ في ذلك إشارةٌ إلى تعاليم تلك الملل الحقَّة بعيدًا عن أيِّ تحريفٍ لتعاليمها، وهذا الفعل يعلي من شأن القدس باعتبارها مهبطًا لتلك الكتب السماويَّة، باعتبارها رموزًا لمللها على مر العصور بمعمارها العتيق المرتكز على أعمدة الرخام الدَّاكنة المتعرِّقة لفرط ما تعاقب عليها من زمن، وكأنَّها تعمَّدت الصمود لتبقى شواهد على قداسة هذه الأرض، من خلال علاقتها الموغلة في الزمن بجميع الأديان إمَّا مهبطًا، وإمَّا قبلةً[3]؛ يقول **البرغوثي**:

في القدس أعمدةُ الرُّخامِ الداكناتِ

كأنَّ تعريقَ الرُّخامِ دخانْ

ونوافذٌ تعلو المساجدَ والكنائس،

أمْسَكَتِ بِيَدِ الصُّباحِ تُريهِ كيف النَّقْشُ بالألوان،

وهو يقول: ؟ لا بل هكذا؟،

فتقولُ: ؟ لا بل هكذا؟،[4]

فالشاعر لم يكتف في تلميحه للأديان باستحضار دور عبادتها، بل راح يرسمها بشكلٍ فنِّي باعثًا فيها الحياة للتَّعبير عن مدى قداسة هذه الأماكن، لدرجة تتحاور فيها نوافذها مع الصباح باعتباره رمزا للتَّغيير والتجدُّد، وكأنَّ الدِّين في هذه الأرض هو من يرسم طريقها ويحدِّد وجهتها، فالتَّغيير في هذه

---

(1)- البرغوثي، تميم، ديوان "في القدس"، مكتبة الرمحي أحمد، دار الشروق، د.ط، د.ت، ص7.

(2)- المصدر نفسه، ص9.

(3)- انظر: طاهري، بلقاسم، تجليات الرمز الصوفي في الشعر المعاصر، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مج5،ع5، ديسمبر 2022م، ص324.

(4)- البرغوثي، تميم، ديوان "في القدس"، ص10.

البلاد رهن بالجانب الدِّيني، وقداسة القدس مصدرها الدين، الذي منحها هذه القدسيَّة التي جعلت منها محطّةً للتَّلاقح الحضاريِّ مع مختلف الديانات والأجناس باختلاف معتقداتهم وحضاراتهم، فالدين بالنسبة للقدس هو ديدنها وذروة سنامها الذي تستمد منه آمالها ممثَّلاً في تاريخها العريق المشرق الذي جعلها قبلة الأديان ومحطَّ الحضارات، وآلامها ممثَّلاً في الاحتلال الصهيونيِّ.

وقد تكرَّر حضور دال/ القدس في قصائد الشعراء على اختلاف مشاربهم، بكثافةٍ بالغةٍ، جعلهم يتماهون فيها تماهيًا صوفيًّا، جاعلين "منها المكان المسكون بالروح، والنَّواة الخفيَّة المستعصيَّة على الامَّحاء والطَّمس والتَّذويب"[1]. وقد جاء توسُّلهم بها "تجسيدًا للحنين إلى الآخر/ المكان باعتباره مكانًا روحيًّا حيًّا، ومخزونًا نفسيًّا يغذِّي في الشاعر شعورًا لا يضاهى بالفجيعة وفقدان الحرية"[2]. و**لبدوي الجبل*** قصيدةٌ بكائيَّةٌ طويلةٌ بعنوان (من وحي الهزيمة)، نظمها في رثاء المقدَّسات الإسلاميَّة والمسيحيَّة في القدس في ظلِّ الاحتلال الصهيونيِّ، وازن فيها بين حاضر العرب وماضيهم، يقول:

هـــلْ درَتْ عَـــدْنُ مســـجدها الأقْ ... صَـى مكـانٌ مـن أهلـهِ مهجـورُ

أيـن مسـرى البـراق، والقـدسُ والمـهْ ... دُ وبيـــتٌ مقـــدَّسٌ معمـــورُ؟

لـــم يُرتَّـــلْ قـــرآنُ أحمـــدَ فيـــهِ ... ويُـزارُ المبكـى ويُتْلَـى الزَّبـورُ

طُـوِيَ المصـحف الكـريمُ، وراحـتْ ... تتشـــاكى آياتـــه والسُّـــطورُ[3]

فالشاعر وإن كان يرثي حال القدس، فإنَّه بمفهوم المخالفة يؤكِّدُ أنَّها كانت ولازالت ملتقى الأديان، والمدينة التي حقَّقت التَّعايش مع الآخر المخالف عقائديًّا، واحتوت الأضداد، فكانت بحقٍّ المدينة التي ظهر فيها المشترك الإنسانيُّ الحضاريُّ، رغم سعي الصهاينة إلى طمس هذه المعالم الدالَّة على التَّفاعل

---

[1]- انظر: موسى، إبراهيم نمر، القدس بين هوية التاريخ ومقاومة الاحتلال في الشعر الفلسطيني المعاصر، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، الأردن، مج8، ع2، جمادى الأولى 2012م، ص160.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص160.

[*]- محمد سليمان الأحمد (1903- 1981م)، الملقب ببدوي الجبل، شاعر وسياسي سوري، ولد في قرية ديفة في محافظة اللاذقية، سوريا، وأحد أعلام الشعر العربي في القرن العشرين. من دواوينه: الأعمال الشعرية الكاملة. انظر: بوهراكة، فاطمة، الموسوعة الكبرى للشعراء العرب، 1956- 2006م، 119/1.

[3]- بدوي، الجبل، ديوان بدوي الجبل، قصيدة "من وحي الهزيمة"، ص192.

والتَّثاقف التي جمعت الأنا العربيَّة المسلمة والآخر المخالف لها عقائديًّا، في جوٍّ يسوده الأمن والسَّلام. وتبقى القدس مركز اللِّقاء الذي تحاورت فيه الأديان والحضارات المختلفة، فشكَّلت بذلك مشتركًا إنسانيًّ حضاريًّا، خلَّدت فيه المعنى الحقيقيّ للتَّعايش السلميّ مع الآخر المخالف.

وهذا **نزار قباني** يتساءل عمَّن يوقف عدوان الصهاينة على المدينة التي تعدُّ ملتقى الأديان والحضارات، فيصفها بأنَّها لؤلؤة الأديان، التي جمعت الإسلام والمسيحيَّة تحت جدرانها، وكانت منبع الإنسانيَّة، يقول في قصيدة (القدس):

يا قدسُ يا مدينة الأحزانِ

يا دمعةً كبيرةً تجول في الأجفان

من يوقف العدوان؟

عليك يا لؤلؤة الأديان؟

من يغسل الدماء عن حجارة الجدران

من ينقذ الإنجيل؟

من ينقذ القرآن؟

من ينقذ الإنسان؟[1]

ويقول **نزار** في مقطعٍ آخر مؤكدًا على قدسيَّة القدس، التي مثَّلت رمز الوئام الدينيِّ، والتَّعايش السلميِّ:

بكيتُ حتَّى انتهتِ الدموعْ

صلَّيتُ حتَّى ذابتِ الشُّموعْ

ركعتُ حتَّى ملَّ منِّيَ الركوعْ

سألتُ عن محمد فيك، وعن يسوعْ

---

[1]- قباني، نزار، الأعمال السياسية، ص43.

يا قدسُ يا مدينةً تفوحُ أنبياءْ

يا أقصرَ الدروب بين الأرض والسَّماءْ[1]

فاستدعاء اسم (محمد) و(يسوع) عليهما السلام، يوحي بدلالةٍ دينيَّةٍ، زادت من قدسيَّة المكان ورفعته، حيث أصبح المكانُ شريانًا دينيًّا واحدًا يرتوي منه الأنبياء، فالقدس أصبحت مصدر جذبٍ يتجمَّع الأنبياء في محرابها، على اختلاف مشاربهم، وقد بقيت حلقات النبُوَّة متتابعةً على أرضها المقدَّسة، حتَّى خُتمت بنبوَّة محمدٍ ﷺ.

وسعيًا منه لبثِّ روح وحدة الأديان بإمامة سيِّدنا محمَّد ﷺ على أرض القدس الطاهرة، يستحضر الشاعر **عدنان النَّحوي**(*) أسماء الأنبياء الذين جمعتهم مدينة القدس، نلمح ذلك في قصيدة (ربى الأقصى)، يقول:

ألستِ على هدى الإسلام نايًا ... يرجِّع فيكِ آياتٍ ودينًا

على مزمار داود الليالي ... يموج خشوعها رهبًا ولينا

وتجري من سليمان الغوالي ... بيان نبوَّةٍ قطع الظنونا

تمرُّ يدُ "المسيح" على الروابي ... لتمسح منك جرحك والجفونا[2]

وما اجتماع أسماء الأنبياء في الأبيات إلاَّ دلالة على وحدة الأديان، يظهر ذلك في اجتماع الأنبياء في حضرة النبيِّ ﷺ، وإمامته لهم في القدس الشريف، وهو ما يشير إليه **النحوي** في قوله:

فما كان إبراهيم إلاَّ مصدِّقًا ... بأحمدَ برًّا، عاطرًا بالبشائرِ

ورتَّلها داود نفح نبوَّةٍ ... ورجَّع تَحْنَانًا وخفق مزامر

وصانَ سليمانُ الحكيمُ أمانةً ... لأحمدَ يوفِّيها نديَّةً شاكر

---

(1)- قباني، نزار، الأعمال السياسية، ص44.

(*)- عدنان علي رضا النحوي (1928- 2015م) أديب وناقد ونحوي سعودي من أصل فلسطيني. له ديوان مواكب النور. انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 590/3.

(2)- النحوي، عدنان، ديوان "موكب النور"، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط4، 1995م، ص48، 49.

أولئـك.. مـا ساسـوا الـديار بعـرقهم ولا ملكوهـــا جاهليَّـــة ســـادر

ولكنَّهـــا كانـــت صـــفيَّ أمانـــة وعهـــدًا يـــؤدَّى بعـــد حـــينٍ لقـــادر

ورفَّـت علـى عيسـى النُّبـوَّة والتقـت علـى سـاحة الأقصـى شـفوف بصـائر

فـــأمَّهم المختـــار أحمـــد ســـيدًا ليجمـع مـن مـاضٍ زكـيٍّ وحاضـر[1]

فهذه الأبيات جمعت أسماء الأنبياء: إبراهيم، داود، إسماعيل، عيسى عليهم السلام، مشكلين وحدةً جماعيَّةً، تنطلق منها وحدة الدين التي ارتسمت في إمامة المختار محمد ﷺ، مستخلصًا بذلك تسلسل النبوَّة في أرض الرسالات، تجمعهم راية التوحيد، وقدوم النبيِّ ﷺ من مكة المكرمة إلى مدينة القدس، وإمامته للأنبياء، جعل المدينة تشع نورًا بإعلاء كلمة التوحيد لتي أنشدها داود مرنِّمةً في مزاميره، وتبعها سليمان بحكمته، وباركها عيسى بإنجيله، وما اجتماع الديانة اليهودية والنصرانيَّة و الإسلام إلاَّ إعلانًا من الشاعر عن وحدة المشترك الدينيِّ، في هذا المكان المقدَّس الذي يعدُّ مشتركًا حضاريًّا وإنسانيًّا، جمع البشريَّة ووحَّدها، ما جعلها منبع الأمن والسلام في الأرض.

ويؤكِّد الشاعر **أحمد دحبور** ذلك التَّعايش فيقول:

فإذا الليل تهادى

خرج الحارس من خاصرة الصخرة،

والتفت، على المهد ونادى

يا يبوس

أورشليم

إيليا

قدسي الأقدس، قدَّاس الضياء[2]

---

[1]- النحوي، عدنان، ديوان "موكب النور"، ص66.

[2]- دحبور، أحمد، ديوان "هنا هناك"، ص142.

في هذا المقطع ذكر الشاعر عاقب المراحل التاريخيَّة لمدينة القدس، وعدَّها مدخلاً للتعايش بين الأديان والقوميات المختلفة في بوتقة هذه المدينة المقدَّسة، حيث حاول الشاعر صهر هذه المراحل المتعاقبة، لينتج عن صهرها مركَّبٌ جديدٌ، هي الثائر الفلسطينيُّ، الذي تشكَّل من التَّوحُّد الفلسطينيِّ بين مسلميها ومسيحيِّيها، يظهر ذلك في قوله: (الصخرة)، (المهد)، فيكون بتوحُّدهما نورًا يهجم على ظلام ليل الاحتلال الصهيونيِّ، ليمحواه دفاعًا عن حقوقهم ومقدَّساتهم.

ممَّا سبق نلاحظ أنَّ الشاعر العربيَّ المعاصر، قد صوَّر المكان بطابعه الماديِّ والواقعيِّ، الذي يتنوَّع من بيئةٍ لأخرى، حيث استدعى الأندلس والقدس، بمدنهما التي جسَّدتْ حضارةً إنسانيَّةً مازالت تقف شامخةً على مرِّ العصور دليلاً حيًّا على التَّواصل الحضاريِّ والإنسانيِّ، الذي جمع الحضارة العربيَّة بحضارة الآخر، فمثَّلت التَّعايش في أقدس صوره، أين ساد الوئام الدينيُّ والتَّلاقح الحضاريُّ، والسَّلام الإنسانيُّ. فراح الشاعر العربيُّ المعاصر يسترجع ملامح المدينةٍ المثاليَّة التي تخالف تمامًا المدينة التي يحيا فيها، من خلال إشادته بأمجاد الماضي الذي مثَّل بديلاً مكانيًّا لمدنٍ فاضلةٍ مثاليَّةٍ، والأندلس والقدس أنموذجًا من تلك النَّماذج، لبثِّها روح التَّسامح والتَّحاور مع الآخر المخالف.

الفصل الثالث:
تمظهرات الحوار الحضاري في الشعر العربي المعاصر

أوَّلاً: وحدة التراث الإنساني

1/ الحضارة

2/ العلم

3/الأخلاق

4/ الشرائع السماوية

5/ التصوف

ثانيا: القيم والمشترك الإنساني

1/الجمال

2/الحرية

3/المحبة

4/التَّسامح

5/السَّلام

ثالثا: الإسلام/ خطاب حضاريّ عالميّ

1/ الإسلام/ دعوة الإنسانية

2/ الإسلام ومبدأ التَّعارفيَّة

3/ الإسلام ونبذ التَّمييز العنصري

الفصل الثالث:

تمظهرات الحوار الحضاري في الشعر العربي المعاصر

لقد شكَّلت مسألة العلاقة بالآخر قضيَّةً جوهريَّةً في أشكال الأدب المختلفة شعراً وقصةً وروايةً ومسرحًا، بحثًا عن المشترك الإنسانيِّ، لترسيخ ثقافة التَّلاقح والمثاقفة بين الحضارات والثَّقافات. وقد جعل الأدب هذه القضية واحدةً من أبرز اشتغالاته، فكان له دورٌ لا يغفل في بحث هذه المسألة وتجليَّاتها.

وفي هذا الفصل والذي اشتمل على ثلاثة عناصر، سيتم التركيز في العنصر الأول على مدى وحدة التراث الإنسانيِّ، وأهم المحاور التي تشترك فيها الإنسانيَّة على المستوى العلميِّ والثَّقافي والحضاريِّ والدينيِّ. ليفرد العنصر الثاني لبيان أهم القيم التي تشترك فيها الإنسانيَّة جمعاء. ليُختم الفصل بعنصرٍ ثالثٍ ضم الخوض في تفاصيل كون الإسلام دينٌ إنسانيٌّ، يخاطب الفطرة الإنسانيَّة، ويتعامل مع جميع طوائف البشر، ويدعو إلى التَّعارف بين الحضارات لتتعايش سلميًّا.

أوَّلاً: وحدة التراث الإنساني

التراث سمةٌ إنسانيَّةٌ عامةٌ لدى كلِّ الأمم والمجتمعات، فالإنسان وارثٌ لما قدَّمه أسلافه من معارف وخبراتٍ، يستفيد منها في حاضره ويضيف إليها من خبرته وتجاربه ويطورها بعلمه، ولا يمكن أن يكون هناك قطع زمني في هذه العملية فتجربة الإنسان في الماضي تصبح تجربة جديدة في الحاضر وتشكل تراثاً للمستقبل. وإذا كان لكلِّ أمَّةٍ تراثٌ خاصٌ بها، فإنَّ هناك تراثٌ إنسانيٌّ عامٌ كان حصيلة ماضي كلِّ الأمم، ويخص الجنس البشريَّ بأجمعه، تكامَلَ بمفرداتٍ متعدِّدةٍ وتنوَّع بتعدُّد اللغات وأشكال التفكير. وتتفاوت المجتمعات الإنسانيَّة في إرثها الحضاريِّ، من حيث عمق تراثها في التاريخ أو ضخامته أو ضآلته. فالتراث هو تمثيل لشخصية الأمَّة في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، وهو يمثل خصائص الأمَّة وسماتها الحضاريَّة الماديَّة والروحيَّة، فالشخصيَّة القوميَّة لا تولد في الحاضر، وإنَّما هي وليدة إرث أجيالٍ متعاقبةٍ عبر التاريخ. وما التراث العربيُّ إلَّا حلقةً من حلقاتٍ طويلةٍ من الحضارات الإنسانيَّة المتعاقبة، لأنَّه أدَّى وما يزال دورًا أساسيًّا ومهمًّا في إغناء وتطوير الحضارة الإنسانيَّة. ومن يتفحَّص كتب التراث العربيِّ يجد مخزوناً ضخمًا في كافَّة العلوم سواء الفلسفة، الآداب، الطب، الرياضيات، علم البصريات والعلوم الاجتماعية ... وغيرها. والاهتمام بالتراث والحضارة ومحاولة إيجاد لغةٍ للحوار فيما بينهم واجبٌ إنسانيٌّ، لأنَّ الحوار الحضاريَّ يعدُّ الأسلوب الأمثل والصحيح للتَّعاون وتبادل المنافع والمعارف، وتأمين التراكم الحضاريِّ الذي يتيح للبشريَّة الارتقاء إلى مصاف التحضر، وفيما يأتي نفصل الحديث في أهم المحاور التي تجمع التراث الإنسانيَّ وتتوحَّد فيه:

1/ الحضارة

تبادَلَ الأدب والحضارة المواقع في ميادين كثيرةً أخْذًا وعطاءً، حيث أسهم في ازدهارها وترويجها، ومدِّها بكثيرٍ من الموضوعات، وأوضح مجمل ما أنتجته في أحيانٍ كثيرةٍ، وهو الذي أهَّلَ الإنسان للحوار الكونيِّ، في قضايا الوجود والمصير، والحقِّ والباطل. وبما أنَّ الأدب هو فنٌّ، والفنُّ من موجبات الحضارة، يصبح الأدب بفرعيه: الشعر والنثر، خصوصًا الأوَّل، توأمًا للحضارة، فكان "تعبيرًا عمَّا تثيره مشاهد البيئة، وأحداثها في نفس الشاعر من أحاسيس وخوالج وآراء"[1].

[1]- انظر: أبو غزالة، ضاهر، الشعر والعمارة توأما حضارة –دراسة عباسية– ، دار المنهل اللبناني، بيروت (لبنان)، ط1، 2001م، ص142.

فالفنُّ والأدب والحضارة، تستطيع أن ترفع الإنسان من حالة التمزُّق إلى حالة كائنٍ كليٍّ[1]، من خلال إرشاد الناس إلى ما ينبغي أن يحبُّوه أو يكرهوه، وهي مهمَّةٌ سما بها الشعراء، الذين علَّموا الناس جمال القيم والمعاني، وأشاروا إلى أنَّ الحضارة لا تكون في الأشياء الماديَّة فحسب؛ بل في عوالم أخرى عليهم أن يكتشفوها لأنَّها الأبقى[2]، والتي تشترك فيها الإنسانيَّة قاطبةً. فمهمَّة الشاعر على حدِّ قول **فيشر** تتمثَّل في "إضاءة الواقع واكتشافه"[3]. لأنَّ الشعر يمثِّل الذوق الحضاريَّ، والجمال الحضاريَّ، والفنَّ الحضاريَّ، والحسَّ الحضاريَّ، والصورة الحضاريَّة، والانفتاح الحضاريَّ للعقل والحسِّ مجتمعين على الواقع. وهذا يدلُّ على مدى فاعليَّة الدور الذي يؤدِّيه الأدب في صنع حضارة المادَّة والمعنى، فتغدو اللغة بذلك عنصرًا رئيسًا في التَّعبير عن الحضارة. ففضلاً عن كونها انعكاسًا للتطوُّر الحضاريِّ في انتقال الأشياء والمجرَّدات والمعاني وإضافة كلِّ جديدٍ لديها، يفرزه العاملون في مجالها، فهي تختزن سياقًا تاريخيًّا واجتماعيًّا، وهي التي تلتحم عضويًّا وذهنيًّا بهما، فاللغة هي الأداة التي يواكب نضجها تكوين المجتمعات البشريَّة، فتغدو قوَّةً أساسيَّةً من قوى العمل الاجتماعيِّ، وأداةً لتنظيم مواجهة البشر للطبيعة وتحويلها إلى ثروة[4]؛ بل تحويلها إلى ثمرةٍ حضاريَّةٍ "لا تنقل إلاَّ ما أصبح في نطاق الوعي الجماعيِّ بهذا العالم، ومعرفتها به وخبرتها فيه؛ بحيث يصبح لكل جماعةٍ طرائقها الخاصَّة في تمثيل عالمها، ومن ثمَّ فإنَّ لكلِّ لغةٍ طريقتها في تصوير هذا العالم"[5]. فيغدو الشعر أغنى الفنون كلِّها في إمكاناته وطاقاته التعبيريَّة، فيصبح بحسب تعبير **هيغل** "فنَّ الفنون"[6]؛ وبالتالي عنصرًا رئيسًا من عناصر الحضارة. ومعلومٌ أنَّ الشعر قام عند العرب مقام العلم؛ بل كان يمثِّل دور الراصد لحالات المجتمع والحياة كلِّها[7].

ويُثار موضوع الحضارة في إحدى أوجهه، حينما يُبْحث عن المشترك الإنسانيِّ الذي يجمع الحضارات فيما بينها، وفي ذلك يصرِّح توفيق الحكيم، وهو بصدد الحديث عن انفتاح الحضارة العربيَّة

---

(1)- انظر: فيشر، أرنست، ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص56.

(2)- انظر: المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص212.

(3)- فيشر، أرنست، ضرورة الفن، ص237.

(4)- انظر: تليمة، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1983م، ص11، 12.

(5)- انظر: المرجع نفسه، ص22، 23.

(6)- المرجع نفسه، ص106.

(7)- انظر: بودانو، غدريس، كيف تلقى العرب القدامى الشعر؟، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع2، مج32، أكتوبر/ ديسمبر 2005م، ص7.

على غيرها من الحضارات، قائلاً: "وما من أمَّةٍ في الأرض، أبدت من التَّسامح والتَّساهل والحريَّة، ونبذت الجمود والقيود، مثلما فعلت أمم الشرق إزاء الحضارة الغربيَّة"[1]. وهو قولٌ يبيِّن جوهر القيم العربيَّة المنفتحة على العدالة والحريَّة والمساواة والتَّآخي والتَّشارك في صنع الرفاه الإنسانيِّ مع باقي الحضارات، لأنَّها تنطلق من "أسسٍ متينةٍ قائمةٍ على سعيها لتوطيد علاقاتٍ سلميَّةٍ بين البشر، فهي تتوجَّه للبناء الداخليِّ والخارجيِّ للإنسان والمجتمع على حدٍّ سواء، داخلٌ يحمل في ثناياه السلام، ويسعى إلى الرفاه والتقدُّم، وخارجٌ يحدِّد علاقاتٍ سويَّةٍ تتوق إلى إبعاد شبح المنازعات والميول البغيضة، وينتج حضارةً تشكِّل الهدف العام للكونيِّ والإلهيِّ والبشريِّ مسوَّرًا بالأخلاق الرفيعة"[2].

كما لا يخفى أنَّ الثَّقافة على صلةٍ وطيدةٍ بالحضارة، فهي تكاد تكون سُلَّم الحضارة وعنوانها. وبما أنَّهما توأمان يولدان سويَّةً من رحم المجتمع، فهذا يعني أنَّهما إرثٌ عامٌ مشتركٌ لكلُّ بني البشر، ذلك أنَّ المجتمعات تعتمد على بعضها البعض في إكمال بعضها البعض. فالثَّقافة اليونانيَّة لم تكن في يوم من الأيَّام حِكْرًا على أبناء (إسبرطة) أو (أبناء أثينا)، ونتاج الحضارة الفارسيَّة ليس وقفًا على "الإيرانيين" فقط؛ بل هو ملكٌ عامٌ للإنسانيَّة جمعاء، ولا نعتقد أنَّ هناك من الألمان من يقف ويقول مخاطبًا العالم: ابتعدوا عن فكر (غوته) فهو ملكٌ لنا وحدنا نحن الألمان، ومن هنا يبرز الدور التَّفاعليُّ والوظيفة الفكريَّة والمعرفيَّة للنشاطات والحركات الثقافيَّة بين أبناء المجتمعات المختلفة والمتباعدة جغرافيًّا[3]. فالإطار العام للثَّقافة الواعية يقود إلى رؤيةٍ إنسانيَّةٍ أكثر شموليَّةً، تكشف عن الجوهر الواحد للإنسان، وعن روح التَّفاعلات الاجتماعيَّة والثقافيَّة المتبادلة، وهذا ما عبَّر عنه الفيلسوف الهندي **رادها كريشنان** بقوله: "إذا ما تعالينا عن مظاهر الاختلاف بين المعتقدات والثقافات، فسنجدها جميعًا واحدةً، لأنَّ الإنسانيَّة في جوهرها واحدةٌ، وإن تنوَّعت وتعدَّدت ثقافاتها"[4]. وهذا يعني أنَّ الثقافة ليست بضاعةٌ ماديَّةٌ لأمَّةٍ من الأمم، وإنَّما ثقافة كلِّ أمَّةٍ ملك البشريَّة كلِّها، لأنَّها خلاصة تفكير البشريَّة جمعاء. فثقافة أيِّ أمَّةٍ من

---

(1)- الحكيم، توفيق، فن الأدب، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص121.

(2)- المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص234، 235.

(3)- انظر: مونير، يونس، المشترك الإنساني بين الأديان والثقافات والحضارات، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مج1، ع3، ج2، ص 773.

(4)- كاريذرس، مايكل، لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة؟ الثقافات البشرية: نشأتها وتنوعها، سلسلة عالم المعرفة، تر: شوقي جلال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع229،1418هـ/1998م، ص 13.

الأمم على حدِّ تعبير **توفيق الحكيم**: "ليست سوى عسلٌ استُخْلِص من زهراتِ مُخْتَلفِ الشعوب على مرِّ الأجيال"[1]. كما أنَّ كلَّ ظاهرةٍ من ظواهر الثَّقافة الإنسانيَّة، من الطقوس واللغة إلى اللِّباس والتَّنظيم الاجتماعيِّ، موجهةٌ في نهاية الأمر نحو إعادة تنسيق الجهاز الإنسانيِّ والتَّعبير عن الشخصيَّة الإنسانيَّة[2]. وكنتيجةٍ لذلك، فإنَّ الحضارة الإنسانيَّة يزداد سموها بقدر عمق واتِّساق ثقافتها، وبقدر طاقة تلك الثقافة على إعادة تنسيق، وتنظيم التَّشكيلات الإنسانيَّة والتَّعبير عن حاجات ومتطلبات الكينونة الإنسانيَّة[3].

وعليه، فتراث الحضارات الإنسانيَّة في عناصره الأساسيَّة، ليس ملكًا لقوميَّةٍ دون قوميَّةٍ، ولكنَّه ملكٌ لكلِّ القوميَّات مجتمعةً، وله مقاييس أو صفاتٍ مميَّزةٍ لا تتناقض مع المقاييس أو الصفات المميِّزة للتراث القوميِّ لكلِّ أمَّةٍ من الأمم. والأمَّة التي تستطيع أن تجمع بين المقياسين، ليس كعنصرين مختلفين، وإنَّما كعنصر واحدٍ فيه إضافةٌ جديدةٌ إلى التراث العالميِّ، هي أمَّةٌ تصل إلى العالميَّة دون أن تفقد أصولها المحليَّة. وبالتالي فإنَّ تحقيق التفاعل بين الآداب المختلفة، لا يتمُّ إلاَّ إذا كانت خصائص الأمَّة أو سماتها قادرةٌ على تقبُّل الآخر والتفاعل معه، في ظل مُعتقدٍ يؤمن بوحدة الكون الكاملة، ووحدة المعرفة، ووحدة الشعوب، عن طريق التَّفاعل والتَّلاقح والتَّحاور. وتاريخ الآداب حافلٌ بالتَّجارب المتشابهة، التي تؤكِّد وحدة العقل البشريِّ ووحدة الحياة الإنسانيَّة، ويؤكِّد ابن خلدون هذه الوحدة في مقدِّمته، حينما عرض نظريته حول العمران البشريِّ التي ترى الدول في أطوارها أو دوراتها الاجتماعيَّة ما بين الفتوة والكهولة والهرم، أو النشوء والازدهار والانحطاط. وسواء كان هذا التشابه بين الآداب بفعل التأثر والتأثير، أم أنَّه من قبيل توارد الخواطر بين أثرٍ وآخر، بعُدت بينهما المسافات المكانيَّة والزمانيَّة، ففي ذلك دليلٌ على أنَّ الفرق بين المحليَّة والعالميَّة ليس بالفرق الكبير، الذي تنعدم فيه الوشائج المشتركة، ويتعثَّر التفاعل بينهما[4].

---

(1)- الحكيم، توفيق، من أدب الحياة، مطبوعات وزارة التربية، دمشق (سورية)، 1417هـ/1997م، ص 105.

(2)- ممفورد، لوي، أسطورة الآلة: التكنولوجيا والتطور الإنساني، تر: إحسان حصني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق (سورية)، 1041هـ/1981م، 17/1.

(3)- انظر: مونير، يونس، المشترك الإنساني بين الأديان والثقافات والحضارات، ص 774.

(4)- انظر: فرج، نبيل، وحدة التراث الإنساني، ص270.

ومن الثِّمار المتشابهة بين الآداب قصة (حي بن يقظان) للمفكر العربيِّ ابن طفيل التي صوَّرت نشأة العقل في العزلة، واهتداء الفرد بالفطرة إلى كل ما يلبيِّ حاجاته، وعلى بعد سبعة قرونٍ نجد قصة (روبنسن كروز) للكاتب الإنجليزيِّ دانيال ديفو، التي تتشابه معها في وقائعها. وهناك تشابهٌ بين (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري، و(الكوميديا الإلهيَّة) لدانتي. والتشابه بين الفارابي في (آراء أهل المدينة الفاضلة)، وكتاب (جمهوريَّة أفلاطون)[1]، والأمثلة في هذا المجال أوسع من أن تحصر، ولا مجال لذكرها كلَّها. لكنَّ الشاهد ممَّا ذُكر، أنَّه حينما تتيح ثقافةٌ من الثقافات مناخًا ملهمًا لتجارب جديدةٍ محدثةٍ تتشابه مع الأصل، ولكنَّها تتجاوز بها كلَّ آفاق التقليد بتوسيع الخيال، وتعميق الإحساس، فإنَّ هذا التفاعل هو ما يصنع تلاقح الآداب والفنون، وبالتالي وحدة الثقافة الإنسانيَّة، وما أكثر ما نجد في تاريخ الآداب الأجنبيَّة من النقاد والباحثين من اكتشف في أدب الآخر، أسماء لم يكن أحدٌ يلتفت إليهم في بلادهم على كثرة النقاد والباحثين فيها، فأصبح هؤلاء الأعلام يتمتَّعون بالمقروئيَّة في كل الآداب، فكانوا عاملاً من عوامل النَّهضة الإنسانيَّة المشتركة، التي تتلاقح معارفها فيما بينها. فعلى سبيل المثال لا الحصر، فإنَّه من العلوم أنَّ الألمان والفرنسيين هم من اكتشفوا (شكسبير) وليس الإنجليز أنفسهم.

فهذا الشاعر **بدوي الجبل**[*] يبيِّن دور الأدب في الإسهام الحضاريِّ البنَّاء، في قوله:

تتِيــهُ حضــاراتُ الشــعوبِ بشــاعرٍ وتَكْمُــل أســبابُ العُلَــى بأديــبِ[2]

1.1/ الإشادة بالحضارة الإسلاميَّة

لقد انطلقت الحضارة الإسلاميَّة من أسسٍ متينةٍ قائمةٍ على في جوهرها على الدعوة للتَّواصل الإنسانيِّ النَّبيل، من خلال سعيها لإقامة علاقاتٍ طيِّبةٍ بين البشريَّة، تقوم على العدل والديمقراطيَّة والمساواة؛ ساعيةً إلى رفاه الإنسان وتقدُّمه؛ حيث توجَّهت للبناء الداخليِّ للإنسان قيميًّا، ولم تُغفل البناء الخارجيِّ للإنسان والمجتمع على حدٍّ سواء، من خلال نسج علاقاتٍ مع الآخر المخالف بعيدةٍ عن

---

[1]- انظر: فرج، نبيل، وحدة التراث الإنساني، ص271.

[*]- محمد سليمان الأحمد (1903- 1981م)، الملقب ببدوي الجبل، شاعر وسياسي سوري، ولد في قرية ديفة في محافظة اللاذقية، سوريا، وأحد أعلام الشعر العربي في القرن العشرين. من دواوينه: الأعمال الشعرية الكاملة. انظر: بوهراكة، فاطمة، الموسوعة الكبرى للشعراء العرب، 1956- 2006م، 119/1.

[2]- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص71.

الصراعات، فالحضارة الإسلاميَّة تسعى لبلوغ الهدف العام للكونيّ والإلهيّ والبشريّ مسوَّرٍ بالأخلاق الرفيعة التي تصون البشريَّة من نزغات الصراع الحضاريِّ. وقد أشاد الشعراء العرب المعاصرون بالحضارة الإسلاميَّة في أشعارهم، من أولئك **بدوي الجبل** الذي أفصح عن رأيه في أنواع الحضارات، وأشاد من بينها بالحضارة العربيَّة الإسلاميَّة التي كانت أستاذًا للعالم بأسره، بانفتاحها على الحضارات الأخرى، وتجسيدها لأهميَّة التَّشارك الإنسانيّ، يقول:

وعلَّمْـــتِ الحضـــارةَ فهـــي فجـــرٌ ... علـــى الأكـــوانِ ينســـاحُ انســـياحا

ورُبَّ حضـــــارةٍ طهـــــرت وطابـــــت ... ورُبَّ حضـــــارةٍ وُلِـــــدَتْ سِـــــفاحا

وعلَّمْـــتِ المـــروءةَ فهـــي عطـــرٌ ... مـــن الفـــردوسِ يســـكرنا نفاحـــا

وعلَّمْـــتِ العروبـــةَ فهـــي عِـــرْضٌ ... لربِّـــكِ لـــن يُهـــان ولـــن يُباحـــا

أســـاحَ المجـــدِ حســـبُكِ لـــن تكـــوني ... لغيـــر شـــبابك المـــأمول ســـاحا

خـــذي مـــا شـــئتِ واقترحـــي علينـــا ... كـــرائمَ هـــذه الـــدنيا اقتراحـــا[1]

فالشاعر موقنٌ بمآثر الحضارة الإسلاميَّة القائمة على نسيجٍ قيميٍّ يجمع الروحيَّ والماديَّ، فهي تجسيدٌ للخير والمحبَّة والتَّسامح والدعوة للحوار والتَّقارب مع الآخر، وقد أضحت الجامع الأكبر للنَّاس ممثلاً في رمز الكعبة الذي يعدُّ مثال التَّلاقي الحضاريِّ والنوايا الصادقة في الابتعاد عن الصراعات والاقتراب من التوحُّد إنسانيًّا، من خلال اجتماع الناس من كلِّ حدبٍ وصوبٍ، وعمرٍ وجنسٍ ولونٍ، وفي هذا المعنى يقول **بدوي الجبل**:

هنـــا الكعبـــة الزهـــراء، والـــوحي ... هنـــا النـــور فـــافني فـــي هـــواه

مواكـــب كـــالأمواج، عـــجَّ دعاؤهـــا ... ونـــــار الضـــــحى حمـــــراء ذات

تلاقـــوا عليهـــا، مـــن غنـــيٍّ وعـــدمٍ ... ومـــن صـــبيةٍ زغـــبِ الجنـــاح[2]

---

[1]- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص118.

[2]- المصدر نفسه، قصيدة "الكعبة الزهراء"، ص61، 62.

يؤمن الشاعر أنَّ الحضارة الإسلاميَّة هي الجامع الأكبر للبشريَّة، الجامعة لأفياء القيم الإنسانيَّة السَّمحة، وأن لا شيء يبعد البشريَّة عن شبح الصدام بقدر مبادئها، يقول:

سجايا من الإسلام: سمحٌ حنانُها فلا شعبٌ عن نعمائِها بغريبِ[1]

فالخطاب هنا موجَّهٌ للناس أجمعين بمختلف أممهم، فالشاعر يؤمن أنَّ الإسلام هو الموحِّد للبشريَّة، ولا منقذ لها إلاَّ مبادئه: يقول:

ولو كان في وُسْعي حنانًا ورحمةً لجنَّبتُ أعدائي لقاءَ شَعُوبِ[*]...

وآمنتُ أنَّ الحبَّ والنور واحدٌ ويكفرُ بالآلاءِ كلُّ مُريبِ[2]

فأبيات الشاعر تنم عن مرجعيَّةٍ إسلاميَّةٍ أصيلةٍ في ثقافة الشاعر ووعيه، فنلمح رحمته وحنانه لدرجة أنَّه يأمل لو كان في وسعه لجنَّب أعداءه لقاء الموت، ويؤكِّد أنَّه يؤمن أنَّ الحبَّ والنُّور واحدٌ، ولا يختلف في إدراك النِّعم إلاَّ كلُّ ناكرٍ متجبِّرٍ.

ويشيد الشاعر بالقرآن الكريم الذي يستقي منه الإسلام أسس بناء الدولة المثاليَّة القادرة على جعل الناس يعيشون متآخين مسالمين، يقول **بدوي**:

ففي معجز القرآن والدولة التي بناها عليهُ مقنِعٌ للَّبيبِ[3]

ويشيد **عمار عدنان شيخوني**، بالحضارة الإسلاميَّة وسيادتها في الأرض، وهدايتها للنَّاس بالنُّور وحكمها بالعدل، ونشرها للعلم ما جعل الغرب المفرغ من القيم الإنسانيَّة يتكالب عليها ليطفئ نورها، يقول:

كسرنا جموع الفرس والروم عنوة بما ظلموا، ذلُّوا وعادوا صواغرا

وجالت بأرض الصين والغال خيلنا وبتنا على الدنيا ملوكًا أزاهرا

---

(1)- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص67.

(*)- شَعُوب: الموت.

(2)- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص68.

(3)- المصدر نفسه، ص69.

وكنَّـا نسـودُ النـاس بالعـدل والتُّقـى وبـالعلم والأحـلام نبنـي الحواضـرا
ونعلـي كـلام الله فـي كـل بلـدةٍ وفـي كـل أرض قـد نُشِـيدُ المنـائرا
وكنَّـا منـار العلـم والعلـم حكمـة نحكِّـم فـي كـل الأمـور الضـمائرا
هـدينا شـعوب الأرض بعـد عَمايـة وبـات أديـم الأرض بـالنور عـاطرا
تألـب أهـل الشـرك والكفـر والهـوى ووافـاهم الشـيطان يسـعى مـؤازرا
يريـدون طمـس النـور بعـد سـطوعه فسـاروا كبحـر المـوت إذ مـدّ زاخـرا
فأبرقـت الـدنيا بـأفظع غيمـة تـرى وَبْلَهـا يهمـي حُتوفـا مـواطرا[1]

فالشاعر يتحدَّث عن قوَّة الحضارة الإسلاميَّة التي كسرت شوكة الظالمين، وانفتحت على بلاد الدنيا، وباتت راعيةً لها، ويذكر الشاعر كيف نشرت العدل والتقى، وكيف بنت حضارتها على أساسٍ من العلم، فأعلت كلام الله في كل بقاع الأرض فكانت منارةً للعلم والحكمة، تحكِّم الضمير في كلِّ أمورها، فهدت شعوب الأرض لنور الحقِّ بعد ام طغى عليها ظلام الجهل.

ويقول **محمود الطاهر الصافي**[*] في مقطعٍ آخر، يصوِّر مجد الحضارة الإسلاميَّة القائمة على الخيريَّة الداعية للسُّمو الأخلاقي، والعلم والدين:

هـي أعلـى الحضـارات فـي علـمٍ وفـي عمـلٍ ولـيس يـدركها فـي الخلـد إنهـاء
الحـقُّ والخيـر فيهـا كالبنـاء عـلا تكاملـت فيـه أنحـاء وأجـزاء
الله صـانعها قـد جـلَّ عـن شَـبَهٍ فهـي الحضـارة لا يـدنو لهـا داء
العلـم ينسـجه نـورًا بـلا خطـأ ففيـه للنـاس إيضـاح وإنجـاء[2]

---

[1]- شيخوني، عمار عدنان، ديوان شموع ودموع، ص43.

[*]- محمود الطاهر الصافي: شاعر من محافظة البحيرة بمصر عام 1925م، له ديوان "انتصار الإيمان". انظر: الجدع، أحمد، معجم الأدباء الإسلاميين، دار الضياء للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 1999م، 1311/3.

[2]- الصافي، محمود الطاهر، ديوان انتصار الإيمان، ص40.

فالحضارة الإسلاميَّة كانت أرقى حضارات الدنيا في الازدهار العلميِّ والعمليِّ، ولم ترقى لما خلَّدته أية حضارةٍ قبلها، لأنَّها قامت على تكامل قيمها التي جمعت الحقَّ والخير، وهما تشريعان إلهيَّان لا ترقى إليه التَّشريعات البشريَّة، لهذا لم تَعْتَلَّ كباقي الحضارات، لأنَّها قامت على تشريعاتٍ إلهيَّةٍ لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها.

2.1/ نقد الحضارة الغربية

إنَّ المتتبِّع لحركة الفكر والإبداع في ثقافتنا العربية الإسلاميَّة في العصر الحديث، يلاحظ بحقٍّ كمْ هي مغالطة مقولة (المثاقفة) أو (التثاقف)، ذلك أنَّ مدلول المقولتين يعني نوعًا من المشاركة في إنتاج الثقافة، وذلك بسبب تبادل التأثُّر بيننا وبين غيرنا من الشعوب، وبخاصةٍ الغربيَّة منها، في حين إنَّ الواقعة الحضاريَّة تكذِّب هذا الفهم، وتحيل على أمرٍ واحدٍ، هو أنَّ هناك (مركزيَّة) فكريةٍ وثقافيَّةٍ استعلائيَّةٍ ترى أنَّ الثقافة الجديرة بالاعتبار هي ثقافة الغرب وحدها بجميع أنساقها وأشكالها وطعومها، ومن ثمَّ وجد العاملون في الثقافة الإسلاميَّة سواء منها الفكريَّة والأدبيَّة، وجدوا أنفسهم مدعوين إلى رفض المستورد من الغرب كيفما كانت طبيعته ووظيفته التي قد يؤدي للناس وللمجتمعات الإسلاميَّة، والتَّشديد على تولية الوجوه شطر ثقافة الإسلام وعلومه ومعارفه اليقينيَّة[1]

إنَّ ثقافة الغازي وحضارته، تكاد تكون مرفوضةً شكلاً ومضمونًا لدى الشعراء العرب على وجه الخصوص، مشبِّهين إيَّاها بخضراء الدمن، ظاهرها خضر زاهٍ، وباطنها خبثٌ وفسادٌ وقبحٌ، مثلما يفيد النص الآتي **لمحمود مفلح**:

ومـــن يهـــيج نباتهـــا نباتهـــا ... لكنَّمـــــا هـــــي حنظـــــلٌ

ومراقـــعٌ فـــي كـــلِّ مـــر ... قعـــــة لقـــــيطٍ أحـــــول

شـــجرٌ فـــلا هـــو مزهـــرٌ ... شـــيئًا، ولا هـــو يحمـــل

إمَّـــا نظـــرت إليـــه صـــحت الآه ... أيـــــن المعـــــول؟[2]

[1]- انظر: حوطش، عبد الرحمن، في الشعر الإسلامي المعاصر قضايا وظواهر، مكتبة الطالب، وجدة، ط1، 2010م، ص 120.

[2]- مفلح، محمود، ديوان المرايا، قصيدة المرايا، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، ط1، 1979م، ص19، 20.

وقد تولَّدت لدى الشعراء المعاصرين نظرةٌ ساخرةٌ إلى حضارة الغرب في جوانبها المختلفة من خلال فهمهم لأصولها ومنابعها الماديَّة، التي لا تعترف في الجوهر بأيِّ قيمةٍ روحيَّةٍ للمجتمع البشريِّ، وهو ما يتناقض مع الإسلام كنظامٍ شاملٍ للحياة، قائمٍ على الموازنة الدقيقة والواقعيَّة بين المطالب الروحيَّة والماديَّة للإنسان، ومن ثمَّ رفضهم المطلق للاقتباس منها، والتأثُّر بها، ودعوة المسلمين إلى الإعراض عنها، واستبدالها بحضارةٍ أخرى هي حضارة الإسلام بقيمها السامية، وبمفاهيمها الأصيلة المتناسبة مع الإنسان في كينونته العامَّة والخاصَّة، وفي وجوده الروحيِّ والماديِّ على السواء، يقول **محمود مفلح**:

تلـــك الحضـــارة بدعـــةٌ إنِّـــي أراهـــا تحجـــل
بســطت علــى الغــرب الجنــا ح، فعافهـــا مـــن يعقـــل
فأتـــت إلينـــا حيـــة فـــي كـــلِّ كـــأسٍ تتفـــل
وتعـــدَّدت أشـــكالها فتعـــدَّدوا وتشـــكَّلوا
عجبًـــا أتطـــرد مـــن هنـــا ك، وهاهنـــا تســـتفحل!![1]

والإسلام ينبذ منطق المركزيَّة الحضاريَّة التي يكرِّسها الآخر/ الغربيُّ من خلال استعلائه على الذات العربيَّة، والنَّظر إليها نظرة السيِّد إلى عبده، ويدعو إلى الحوار والتفاعل الثقافيِّ بين الشعوب والحضارات، وهذه الحقيقة ذكرها المستشرق (سان سيمون) في كتابه (علم الإنسان)، قائلاً: "إنَّ الدارس لبنايات الحضارات الإنسانيَّة المختلفة، لا يمكنه أن يتنكَّر للدور الحضاريِّ الخلاَّق الذي لعبه العرب والمسلمون في النهضة العلميَّة الأوربيَّة الحديثة"[2]. في حين ذكر (أوغست كانط) قدرة الإسلام في التعامل واحتواء جميع العقول والفلسفات والأفكار الإنسانيَّة قائلاً: "إنَّ عبقريَّة الإسلام وقدرته الروحيَّة لا يتناقضان البتَّة مع العقل، كما هو الحال في الأديان الأخرى؛ بل ولا يتناقضان مع الفلسفة الوصفيَّة نفسها، لأنَّ الإسلام يتماشى أساسًا مع واقع الإنسان، كل إنسانٍ، بما له من عقيدةٍ بسيطةٍ، ومن شعائر عمليَّةً

---

[1]- مفلح، محمود، ديوان المرايا، قصيدة "المرايا"، ص20.

[2]- فكَّار، رشدي، نظرات الإسلامية للمجتمع والإنسان خلال القرن الرابع عشر هجري، مكتبة الوهب، القاهرة (مصر)، ط1، 1980م، ص31.

مفيدةً"[1]. وأمَّا (سْتِبْرل) فقد صرَّح في مؤتمر الحقوق سنة 1927م، قائلاً: "إنَّ البشريَّة لتفتخر بانتساب رجلٍ اسمه (محمد) ﷺ إليها، إذ رغم أميَّته استطاع قبل بضعة عشر قرنًا، أن يأتي بتشريعٍ سنكون نحن الأوربيُّون أسعد ما نكون، لو وصلنا إلى قمَّته بعد ألفي سنة"[2].

وقد أرسى الإسلام منهجًا حضاريًّا متكاملاً رسَّخ فيه أسس الحوار بين الشعوب والأمم، يظهر في قوله تعالى: ﴿ ٱدۡعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلۡحِكۡمَةِ وَٱلۡمَوۡعِظَةِ ٱلۡحَسَنَةِۖ وَجَٰدِلۡهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُۚ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعۡلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِۦۖ وَهُوَ أَعۡلَمُ بِٱلۡمُهۡتَدِينَ ﴿١٢٥﴾ ﴾[3]. ويوضح القرضاوي إعجاز الخطاب القرآني في هذه الآية، ذلك أنَّه اكتفى أن تكون الموعظة الحسنة، في حين لم يكتف في الجدال إلاَّ أن يكون بالتي هي أحسن، ذلك أنَّ الموعظة غالباً ما تكون في حال التوافق، أمَّا الجدال فيكون عادةً في حال الاختلاف، لهذا وجب أن يكون بالتي هي أحسن، على اعتبار أنَّه لو كان للجدال والحوار طريقتين، طريقةٌ حسنةٌ وجيِّدةٌ، وطريقةٌ أحسن منها وأجود، كان المسلم مأمورًا أن يحاور مخالفيه بالطريقة التي هي أحسن وأجود[4].

فالإسلام عمَّق مفهوم الحوار عمومًا والحوار الحضاريِّ خصوصًا، من خلال ترسيخه لقواعد عادلةً في التَّعامل مع الآخر غير المسلم، يقول تعالى: ﴿ لَّا يَنۡهَىٰكُمُ ٱللَّهُ عَنِ ٱلَّذِينَ لَمۡ يُقَٰتِلُوكُمۡ فِي ٱلدِّينِ وَلَمۡ يُخۡرِجُوكُم مِّن دِيَٰرِكُمۡ أَن تَبَرُّوهُمۡ وَتُقۡسِطُوٓاْ إِلَيۡهِمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلۡمُقۡسِطِينَ ﴿٨﴾ ﴾[5]. فإذا كانت نظرة الإسلام للحياة الإنسانيَّة أنَّها تفاعلٌ وتبادلٌ وتشاركٌ قائمٌ على العدل الحضاريِّ، وعدم نبذ الآخر ونكرانه، فإنَّه بالمقابل _الإسلام_ ينبذ المركزيَّة الحضاريَّة التي تبغي ضمَّ حضارات العالم في بوتقة حضارةٍ واحدةٍ، تحت هيمنتها وسيطرتها، فالإسلام يؤمن بالتَّعدُّديَّة الحضاريَّة، وبالتالي الدعوة إلى التَّلاقح والتَّفاعل فيما بينها. فالإسلام على الرغم من كونه دينًا عالميًّا والرسالة الخاتمة، إلاَّ أنَّ جوهر رسالته لا

---

(1)- فكَّار، رشدي، نظرات الإسلامية للمجتمع والإنسان خلال القرن الرابع عشر هجري، ص32.

(2)- علوان، عبد الله ناصح، معالم الحضارة في الإسلام وأثرها في النهضة الأوربيَّة، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط.د، د.ت، ص47.

(3)- سورة النحل: الآية 125.

(4)- القرضاوي، يوسف، خطابنا الإسلامي في عصر العولمة، دار الشروق، القاهرة (مصر)، ط1، 2004م، ص40، 41.

(5)- سورة الممتحنة: الآية 8.

تستسلم للمركزيَّة الدينيَّة التي تُحبر الكون على التمسُّك بدينٍ واحدٍ، فالخطاب الدينيُّ الإسلاميُّ يرى في تعدُّديَّة الشرائع الدينيَّة سنةً من سنن الله الكونيَّة، يقول تعالى: ﴿ لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا ۚ وَلَوْ شَاءَ ٱللَّهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَٰكِن لِّيَبْلُوَكُمْ فِي مَا ءَاتَىٰكُمْ ۖ فَاسْتَبِقُوا۟ ٱلْخَيْرَٰتِ ۚ إِلَى ٱللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ ﴿٤٨﴾ ﴾[1]، وقوله تعالى: ﴿ وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ ٱلنَّاسَ أُمَّةً وَاحِدَةً ۖ وَلَا يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ ﴿١١٨﴾ ﴾[2]. يقول **بدوي الجبل** في الحضارات:

والحَضَـــارَاتُ بَعْضُـــهُنَّ بَشِـــيرٌ يَتَهَـــادَى وَبَعْضُـــهُنَّ نَـــذِيرُ

نُعَيْمَـاتُ الشُّـعُوبِ شَـتَّى، فنُعْمَـى حَمِـدتْ ربَّهـا ونُعْمَـى كَفُـورُ[3]

ويقرُّ **بدوي الجبل** أنَّ الآخر الغربيَّ الذي يدَّعي التَّحضُّر والوصاية والإصلاح والديمقراطيَّة والإنسانيَّة، إنَّما يسعى إلى السيطرة والنَّهب ومصادرة الحضارات والحرِّيات والديمقراطيَّات، بإرهابٍ يفوق كلَّ إرهابٍ، يقول:

للأَقْوِيـــاءِ شَـــرِيعَةٌ مَكْتُوبَـــةٌ بِالسَّـيْفِ شِـيب حَلَالهـا بحَرَامهـا[4]

فالآخر الغربيُّ يجد مسوغاتٍ لأفعاله المشينة، بحجَّة التَّقدم والتَّحضُّر، وهو يزن الأمور بسيفه وقوَّته التي يُرهب بها الآخرين، يقول:

الشـرعُ مَـا سَـنَّ القـويُّ بِسَـيْفِهِ فَلِسَـــيْفِهِ التَّحْـــرِيُم وَالتَّحْلِيـــلُ

إِنْ قَـالَ صَـدَّقَهُ الزَّمَـانُ فَقَوْلُـهُ وَحْـــيٌ وَزُورٌ حَدِيثُـــهُ تَنْزِيـــلُ[5]

ويقول في موضعٍ آخر:

بِاسْـــمِ الحَضَـــارَةِ جَـــاءَ يَـــزْرَعُ مَـــا يَشَـــاءُ مِـــنَ الفَضَـــائح

---

(1)- سورة المائدة: الآية 48.

(2)- سورة هود: الآية 118.

(3)- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص199.

(4)- المصدر نفسه، ص526.

(5)- المصدر نفسه، ص206.

لُغَـــةُ القَـــوِيِّ فَهَـــلْ لمـــا فِيهَـــا مِـــنَ الأَسْـــرَارِ شَـــارِح؟

لُغَـــةٌ تُـــوَارِبُ الحَـــدِيثَ فَلَيْتَهَـــا كَانَـــتْ تُصَـــارِح

جَـــادَتْ بِأَسْـــمَاءِ المحَاسِـــنِ كُلِّهِـــنَّ عَلَـــى القَبَـــائِح[1]

فالشاعر يتساءل في سخريَّة عن السرِّ وراء لغة القويِّ، الذي يسعى إلى خداع الشعوب بلغته المعسولة التي تبدو لأوَّل وهلةٍ أنَّها تدعو للتحضُّر، في حين هي تسعى لزرع اللَّاحضارة واللاَّ إنسانيَّة ، وانتهاج الآخر الغربيُّ لهذا النَّهج، أفقد البشريَّة مسيرتها نحو الرقيِّ الإنسانيِّ، ما جعلها تفقد النُّظم والقوانين والشرائع، وعوَّضتها بقوانين تسوغ فيها لمطامعها داعمةً ذلك بمنطق القوَّة، وهو ما جعل **بدوي الجبل** يتساءل عن مصير الشرائع في هذه المقطوعة:

أَيْنَ الشَّرَائِعُ؟ لَمْ يَعُدْ فِي الأَرْضِ ظِلٌّ للشَّرَائِع

درست وقَامَ بِنَا عَلَى أَنْقَاضِهَا دِيُن المطَامِع

النَّاسُ فِي كُلِّ العُصُورِ كَمَا عَلِمْتَ صُمٌّ هُمُ

يَشْقَى الضَّعِيفُ وَيَسْتَبِدُّ بِهِ الكميُّ المعلم

وتُحَلَّلُ الأَطْمَاعُ مَا تَخْتَارُهُ وَتحرَّم

دُوَلٌ تُدَكُّ وَغَيْرُهَا تُبْنَى عَلَى أَنْقَاضِهَا

ومماليكٌ مرِضَتْ فَحَارَ الطبُّ في أمْرَاضِهِا[2]

فالشاعر يقرُّ حقيقةً تغييب الشرائع والقوانين العادلة، وحلَّ محلَّها دين الطمع والبغي القائم على منطق القوَّة، يشقى فيه الضعيف، ويعلو طغيان القويِّ، الذي أضحت أطماعه الظالمة حلالاً، فعلى هذا المنطق تُبَادُ دولٌ وتُشَيَّد أخرى على أنقاضها، فأصبحت الدول عليلة القيم والمبادئ، حار الطبُّ في تطبيب عللها، التي تفتقد إلى الأمن والطمأنينة.

---

(1)- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص463.

(2)- المصدر نفسه، ص434.

وعليه فقد أصبح السَّلام منتهكًا بفعل الأقوياء، والحضارة مدمَّرةٌ، والعلاقات الإنسانيَّة وصلت إلى طرقٍ مسدودةٍ، يقول **بدوي الجبل**:

لَا تَظُنُّوا السَّلَامَ فِي الأَرْضِ حَيًّا طَمَعُ الأَقْوِيَاءُ غَالَ السَّلَاما[1]

ويؤمن **بدوي الجبل** أنَّ الحضارة الحقيقيَّة لا تقوم على تسخير الصراعات والهيمنة، وإنَّما تعمل على تحقيق التَّعاون والتَّكامل وتبادل المنافع والخبرات، وأنَّ الهزيمة والخسران تطال لا محالة دعاة الهيمنة والشر، يقول:

كُلُّ حكمٍ لَهُ –وإنْ طَالَت الأيَّامُ– يَوْمَانِ: أوَّلٌ وَأَخِير[2]

في هذا البيت إقرارٌ أنَّ الحكم الظالم المستبدَّ وإن طال أمده، فإنَّ له يومان: يوم بدايةٍ وآخر للنِّهايةٍ، والذي لا يهادنِ الظلمَ يوقنُ أنَّ اللَّيالي ستبيِّن في غدها أيُّهما المدحور، المهادن للشر أم المسالم الداعي إلى تحقيق التَّعاون والتَّكامل الإنسانيّ، يقول الشاعر:

لَمْ أُهَادِنْ ظُلْمًا وَتَدْرِي اللَّيَالِي مِنْ غَدٍ أيُّنَا هُوَ المَدْحُور[3]

والحضارة العربيَّة باقيةٌ على مرِّ الزمن، تفنى بقيَّة الحضارات وتبقى هي شامخةٌ شاهدةٌ على سمو وازدهارها الحضاريِّ والقيميِّ، القائم على بثِّ روح السَّلام والتَّعاون الإنسانيِّ، الذي أنار الحضارة العربيَّة، لهذا ستكون هي المنتصرة، يظهر ذلك في قول الشاعر:

إيهٍ دُنْيَا الرشيدِ تَفْنَى الحَضَارَات وَتَبْقَى، كَالدَّهْرِ دُنْيَا الرَشِيد

صُورٌ للقَدِيم تعْرِضُهَا الدنْيَا ضِيَاءً وَرَوْعَةً فِي الجَدِيد[4]

من خلال النَّماذج الشعريَّة السابقة تظهر حقيقة أعمال دعاة المركزيَّة الحضاريَّة المتجرِّدة من التَّحضُّر والإنسانيَّة، وفي المقابل وضَّح الشعراء المعاصرون النَّظرة الإسلاميَّة المعتدلة التي طرحت البديل الحضاريَّ القائم على السَّلام والتَّعاون بين البشر. والحضارة الإسلاميَّة ليست كالحضارة الغربيَّة الماديَّة التي لا تسعد

---

(1)- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص516.

(2)- المصدر نفسه، ص506.

(3)- المصدر نفسه، ص207.

(4)- المصدر نفسه، ص206.

الإنسان، فهي وإن ازدانت بالتَّطور العلميِّ، إلاَّ أنَّها حاربت الفطرة الإنسانيَّة، وقد عالج المستشرق **أليكسس كاريل** هذه القضيَّة في كتابه (الإنسان ذلك المجهول)، قائلاً: "إنَّ الحضارة العصريَّة لا تلائم الإنسان كإنسانٍ، لأنَّها تكوَّنت دون معرفةٍ بطبيعتنا الحقيقيَّة... وعلى الرغم من أنَّها أنشئت بمجهوداتنا، إلاَّ أنَّها غير صالحةٍ لحجمنا وشكلنا... إنَّنا قومٌ تعساء، لأنَّنا ننحطُّ أخلاقيًّا وعقليًّا... إنَّ الجماعات والأمم التي بلغت فيها الحضارة الصناعيَّة أعظم نموٍّ وتقدُّمٍ، هي الآخذة في الضعف، والتي ستكون عودتها إلى الوحشيَّة والهمجيَّة أسرع من سواها... إنَّ العلم والتكنولوجيا، ليسا مسؤولين عن حالة الإنسان الراهنة، وإنَّما نحن المسؤولون، لأنَّنا لم نميِّز بين الممنوع والمشروع، لهذا يجب علينا أن نعيد إنشاء الإنسان في تمام شخصه، الإنسان الذي أضعفته الحياة العصريَّة، وموضوعاتها الموضوعة"[1].

وفي هذا السياق يقول الشاعر **عمر بهاء الدين الأميري**[*] موجِّهًا خطابه إلى أرباب الحضارة الغربيَّة مبيِّنًا فضائل الحضارة الإسلاميَّة:

ما حضاراتكم وإن هي مدَّت ... من ثراها إلى النُّجوم جسورا
بالتي تسعد الأنام وئامًا ... وسلامًا وصحةً وحبورا
نعمة الأمن والسكينة في الأعما ... ق والحب سلسبيلا نميرا
وتآخي الإنسان في الله بالإن ... سان يسدي له ودودًا نصيرا
هي فحوى الحضارة الحق بالإح ... سان يحيا الإنسان فيها قريرا
وهي الخير أبدع العُرب بالإس ... لام صرحًا له مشيدًا حصورا
وأقاموا حضارة الدين لا الطـ ... ـي فسادت وعمَّت الكون نورا
إنَّ دين الإسلام شرعًا ونهجًا ... أكمل الله وحيه دستورا

---

[1]- كاريل، أليكسس، الإنسان ذلك المجهول، تر: عادل شفيق، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، ص211.

[*]- عمر بهاد الدين الأميري: (1992–1916)، شاعر ودبلوماسي سوري من مدينة حلب، يميل إلى التصوف، عمل سفيراً لسوريا فترة من الزمن بباكستان ثم للمملكة العربية السعودية، من دواوينه: مع الله، نجاوى محمدية، رياحين الجنة، انظر: الجدع، أحمد، معجم الشعراء الإسلاميين، 829/2.

وبشـــرع القـــرآن والهـــدي هـــد ي رســول الله يمضــي جاهــدًا مســتنيرا[1]

في هذه الأبيات ينتقد الشاعر الحضارة الغربيَّة القائمة على الماديَّة المحضة المغيِّبة للقيم، وما نقده للحضارة الغربيَّة إلاَّ شكلٌ من أشكل الدفاع عن فكرة الحوار التي مثَّلتها الحضارة الإسلاميَّة، هذه الأخيرة عُرفت بصدق تحفيزها للتَّواصل والتَّعارفيَّة، فالشاعر يستشرف وينشد الحوار في عزِّ انتقاده لحضارته الماديَّة، ذات النَّزعة الاستعماريَّة، كلُّ ذلك دفاعًا عن فكرة الحوار التي جسَّدتها وسخَّرتها الحضارة الإسلاميَّة التي تعدُّ الحضارة الأنموذج، التي يرجو الشاعر أن تقتدي بها باقي الحضارات.

ويذكِّر الشاعر **جلول دكداك**(*) بفتك الحضارة الغربيَّة بالإنسان عن طريق تصنيع الأسلحة الفتَّاكة، وتوظيفها لنهب خيرات الشعوب المستضغفة، في وقتٍ ادَّعى فيها أهلها أنَّهم يبتغون الخير والسَّلام والتَّآخي للبشريَّة، يقول :

كـم يـدَّعي الغـربُ أنَّ السـلمَ مطلبـه وهـو الـذي حَطَّهـا فـي شـرِّ مُنْحَـدَر

فـــي كفِّـــهِ اليمنـــى أزرارُ أســـلحة بـــالعلم طوَّرهـــا فـــي ألـــف مختبـــر

والجـوعُ باليسـرى فـي النـاس ينْشُـرُه مُسْـتَمْتِعًا أبـدًا بـالزهو والبطـر[2]

فهذه الأسلحة هي المتسبِّب الرئيس في مأساة الإنسانيَّة، فكان من نتاجها نشوب الحروب التي دمَّرت العالم في عصرنا، ماديًّا ووجوديًّا وفكريًّا وإنسانيًّا، ما جعل البشريَّة في بحثٍ دائمٍ عن الخلاص، وفي ذلك يقول الشاعر **إياد حكمي**(**):

عـينٌ رماديَّـةٌ فـي الغيـبِ تـومئُ لِـ لمـــوتِ البعيـــدِ، تناديـــه فيلتفـــتُ

هنـــاكَ يشـــخذُ قنَّـــاصٌ مخالبـــهُ ويمهـلُ الـدَّربَ حتَّـى تـأتيَ الجهـةُ

لا فـرقَ عنـدَ عمَـى الرَّشَّـاشِ إنْ رجـلٌ طفـلٌ، فتـاةٌ، فتًـى، شـيخٌ أو امـرأة

---

(1)- الأميري، عمر بهاء الدين، ديوان "سبحات ونفحات"، ص46، 47.

(*)- جلول دكداك: (1943- 2020م)، هو شاعر مغربي، من دواوينه: البلاغ الجديد، أناشيد العودة، همسات صارخة. انظر: الجدع، أحمد، معجم الشعراء الإسلاميين، 132/1.

(2)- الجدع، أحمد، معجم الأدباء الإسلاميين، 1/ 268.

(**)- إياد حكمي: أمير شعراء الموسم السابع 2018م، في مسابقة أمير الشعراء، التي تنظمها لجنة إدارة المهرجانات الثقافية والتراثية بإمارة أبوظبي.

أو طـائرٌ هـزَّ أبـوابَ السَّـماءِ ولـمْ يـــدرك بـــأنَّ الآن موصـــدة[1]

يصوِّر الشاعر في هذه الأبيات الصراع الوجوديَّ الماثل في الحرب، التي يستعير لها جارحة العين ويصبغها باللون الرمادي كنايةً عن السوداويَّة والحزن، وبالتالي الفناء أو الموت وهي النتيجة الحتميَّة لوجود الحروب، فالشاعر يشحن مفرداته بالسوداويَّة والوحشية التي تنجر عن الحرب، فنلمحه يستعير مخالب الوحش كنايةً عن القناص، لأنَّهما يشتركان في صفة الوحشيَّة اللاَّمميزة بين (الرجل، الطفل الفتاة، الفتى، الشيخ والمرأة) ولا حتَّى الحيوان الضعيف (الطائر)، الفار من مجازر الموت نحو أبواب السماء، التي قد تعني القيم الإنسانيَّة ممثلةً في الرحمة، فهي في الوقت الراهن موصدةٌ من قبل القناص الذي يمثِّل كل متجبِّر طاغيَّة ينشر الرعب في الأرض، سواء مثَّلته أفرادٌ أو دولٌ.

ولا سبيل للوصول إلى الوحدة الإنسانيَّة القائمة على التَّشارك والتَّواصل، إلاَّ بنشر القيم والفضائل التي ترقى بالبشريَّة إلى الخيريَّة، يقول **محمد التهامي**[*] في دعوةٍ منه لإنقاذ الإنسان، وهو مطلبٌ لا يتحقَّق إلاَّ بتفعيل قيم الخير، في زمنٍ طغت فيه نوازع الشر والطغيان:

يـا أيُّهـا الإنسـان فـي يـدكَ الهـدَى إيَّـــاكَ أن تنسَـــى نـــداهُ وتُغْفِلَـــه
وأخـــوكَ إنســـانٌ وروحـــكَ روحـــه ودماكُمـــا فـــي وحـــدةٍ مسترســـلة[2]

وعليه، فالأصل في الحضارات التَّواصل والتَّشارك الإنسانيُّ، ولا وجود للإنسان من غير ذلك التَّواصل، الذي يقوم على معايير الحق، وما يفيد البشر قاطبةً، ولا يمكن لأيِّ أمَّةٍ أن تتَّسم بالحضاريَّة، ما لم تعمل من أجل الفرد والمجتمع والإنسانيَّة في آنٍ واحدٍ. وما لم تكن في جوهرها حضارةً إنسانيَّةً تجذب الناس، وتوحِّدهم وُدِّيًّا، وهو ما يمنح الحوار مصداقيَّةً وحيويَّةٍ وجديَّةٍ.

---

[1]- حكمي، إياد، قصيدة عينان في عتمة الدم، نقلا عن قناة بينونة، https://www.youtube.com/watch?v=TE36DeVWkdw، بتاريخ: 2020/03/29م، الساعة: 13:43.

[*]- محمد التهامي سيد أحمد (1920- 20015م)، شاعر مصري، ولد في قرية الدلاتون بمحافظة المنوفية، من دواوينه الشعرية: أغنيات لعشاق الوطن، أشواق عربية، أنا مسلم، يا إلهي، تسابيح وأسرار الوجدان. انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 382/4.

[2]- التهامي، محمد، ديوان "يا إلهي"، ص46.

2/ العلم

يُعَدُّ التراث الإنسانيُّ ملكًا للإنسانيَّة كلِّها، والعلم لا وطن له، ولا تختلف المواقف منه باختلاف الشعوب والحضارات، فقد أثبت "التاريخ بما لا يدع مجالاً للشك أنَّه لم يكن هناك صراعٌ للحضارات بقدر ما كان هناك تفاعلٌ لها، فكل الحضارات تتقاسم العلم سواء عن طريق التَّقليد أو التَّعليم"[1]. وتعدُّ مفرداتٌ مثل: العلم والمعرفة والتكنولوجيا، الأساس في التقدُّم الإنسانيَّ، كونها لا تعرف السكون، وإنَّما هي دائمة الحركة، تتبدَّل وتتغيَّر وتتطوَّر باستمرارٍ، وهي مصدر القوَّة في حالتي السلم والحرب، خاصَّة في زمن العولمة الذي جسَّد أعلى مراحل التطور الإنسانيِّ في مجالاتٍ عدَّةٍ. وهو ما يؤكِّده **ألفين توفلر** في قوله: "إنَّ القوَّة في القرن الحادي والعشرين سوف تكمن، ليس في المعايير الاقتصاديَّة أو العسكريَّة التقليديَّة، وإنَّما في المعرفة؛ حيث ترتبط القوَّة مباشرةً بالتكنولوجيا"[2].

فالعلم يقوم على البحث والتَّفكُّر في حقائق الوجود، ومحاولة فهم أسرار الحياة، وبالتالي فهو يدعو إلى إعمال العقل الذي هو آخر ما نهضت به أوربا الحديثة. وإذا كان الأوربيُّون قد انتزعوا حريَّة العقل من وسط ظلام اليأس، ودافعوا عن حقِّهم في التَّفكير الحر باعتباره حقًّا من حقوق الفطرة الإنسانيَّة، فإنَّ الإسلام أوَّل ما دعا إليه هو (العلم) بمفهومه الشامل، الذي يبدأ بمعرفة حقيقة الكون، الوجود، والإنسان ثمَّ الثّقافات والمعارف المرتبطة بها. لهذا نادى بالعلم النَّافع الذي يحترم العقل والشعور، ويقيم العدل ويهزم العدوان والظلم، لأنّه ليس هناك فرقٌ بين بني البشر على أساسٍ من الجنس أو اللون أو اللغة أو الدين، فكلهم سواء[3]. لهذا يمكن القول إنَّ العلم هو الأساس في سلامة الفطرة الإنسانيَّة، وجسرًا من جسور التَّواصل الحضاريِّ بين الأمم.

وقد نظر الشعراء العرب المعاصرون إلى العلم باعتباره معيار ازدهار الحضارات، تأكيدًا منهم على دوره في التَّواصل العلميِّ والحضاريِّ، من أولئك الشاعر **بدوي الجبل**، الذي يؤكِّد أنَّ العلم الحقيقيَّ هو

---

[1]- زين العابدين، علاء علي، حوار ثقافات أم صراع حضارات نحو حوار أكثر للثقافات وإطار مختلف للعولمة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة (مصر)، مج72، ج4، أبلريل 2004م، ص264.

[2]- توفلر، ألفين، تحول السلطة: المعرفة والغنى والقسوة على مشارف القرن الواحد والعشرين، تر: لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1، 1995م، ص211.

[3]- انظر: زين العابدين، علاء علي، حوار ثقافات أم صراع حضارات نحو حوار أكثر للثقافات وإطار مختلف للعولمة، ص260، 261.

الذي ينتج حضارةً حقيقيَّةً، يقول:

العلـــم يحكـــمُ وحـــدَهُ متعسِّـــفًا ... لا قلـــبَ فـــي ســـلطانه وميـــولا

والعلـم إنْ مَلَـكَ القلـوب فسـمِّها ... صـــخرًا تنـــوءُ بعبئـــه محمـــولا

لا نـــبض مـــا خفقـــتْ بـــه لكنَّـــه ... صـوتُ الحديـدِ غـدا يصِـلُّ صـليلا

أمَّـــا الأكـــفُّ فخيرهـــا ذو جنَّـــةٍ ... حَطَّـــمَ الربـــابَ وعـــالج الإزمـــيلا

العلـم سـخَّرها وحسـبُ العلـمِ أنْ ... تَـــزَنِ الأمـــورَ جميعهـــا وتُكـــيلا[1]

فبالعلم تستطيع البشريَّة أن تزن جميع الأمور كلِّها، وبه يخلِّد الزمان كل ما يتركه العلم من عبقريَّةٍ، في حين يفنى ملك الجبابرة وسفَّاحي الأزمان، وبالعلم تستطيع البشريَّة اكتشاف أسرار الكون، وهو ما يستطيعه منطق السلاح، ثمَّ إنَّ دنيا الدنيا الناس لا يمكن أن يصلح أمرها إلاَّ بالعلم. يقول **بدوي الجبل**:

الـــدَّهرُ ملـــكُ العبقريَّـــة وحـــدها ... لا ملـــــكَ جبَّـــــارٍ ولا ســـــفَّاحِ

والكـــونُ فـــي أســـراره وكنـــوزه ... للفكـــر لا لـــوغى ولا ســـلاحِ...

لا تصـــلح الـــدنيا ويصـــلح أمرهـــا ... إلاَّ بفكـــرٍ كالشـــعاع صـــراحِ[2]

ويؤكِّد الشاعر أنَّ مجد الأمم إنَّما يكون بالعلم ل يتجبُّر ملوكها، في الوقت ذاته لا ينسى ما آلت إليه الأمَّة العربيَّة الإسلاميَّة، بعد أن كانت رائدة الأمم في التَّطور الحضاريِّ، يقول:

يطـوي الزمـان النَّـابغين فتنطـوي ... لـذهابهم أمـمٌ ويهلـكُ جيـلُ...

والخطـب خطـب النَّـابغين فحقُّـه ... بالمشـــرقين تفجُّـــعٌ وعويـــلُ...

يـــا للعروبـــة أيـــن نـــور نبوغهـــا ... الزيـــت جـــفَّ وأُطفـــئ القنـــديلُ[3]

---

[1]- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص349.

[2]- المصدر نفسه، ص308.

[3]- المصدر نفسه، ص506.

يؤمنُ الشاعر أنَّ بالعلم تحيا الأمم، وبموت العلماء وذهاب العلم تهلك الأمم والأجيال، ويتحسَّر على ذهاب حضارة الإسلام بتفريطها في العلم. في حين ارتقت باقي الحضارات لأنَّها تسلَّحت براية العلم، ولا يمكن لأيٍّ كان أن يُنكِّس لها رايةً، وف ذلك دلالةٌ على أنَّ العلم أمن الأمم وليس السلاح، يقول **جميل صدقي الزهاوي*** يقول:

إذا مـــا أقـــامَ العلـــمُ رايـــةَ أمَّـــةٍ فلـــيس لهـــا حتَّـــى القيامـــةِ نـــاكسُ

تنـــامُ بـــأمنٍ أمَّـــةً مـــلءَ جَفْنَيْهَـــا لها العلـمُ إنْ لـم يَسْـهَرِ السيفُ حـارسُ[1]

وهناك من يحاول التَّوفيق بين العلم والدين، ويرى فيهما وحدةٌ، فالعلم في نظرهم يزيد الإنسان إيمانًا ويثبِّت عظمة الله، كون العلم "يتدرَّج بصاحبه من الاختبارات العلميَّة إلى النظريات العقلية، إلى الشعور الروحي إلى الله"[2]، فالعلم عونٌ للدين، وهو يزيد الإنسان إيمانًا بنفسه وبخالقه، وفي ذلك يقول **أحمد الصافي النجفي:**

عـارف الله بالجسـوم كمـن يغـدو بحـبِّ الأصـنام جـمَّ الفتـون

والـذي يعـرف الإلـه مـن الـنَّفس رآه بـــالعلم لا بـــالظنون[3]

ويشيد **زكي أبو شادي** بالتَّعاون القائم بين العلم والدين، ويذكر أنَّ أهل العلم أناسٌ أطهارٌ أبرارٌ بالدين، الذي ينوِّر حياة البشريَّة، يقول:

العلـم عـون الـدين فـي نـور الحجـى أهلـــوه أطهـــارٌ بـــه أبـــرار[4]

وفي المعنى ذاته يقول **شبلي الملاط:**

(*)- جميل صدقي أحمد بابان الزهاوي (1863- 1936م) شاعر، من طلائع نهضة الأدب العربي في العصر الحاضر، ورائد من روّاد التفكير العلمي والنهج الفلسفي، مولده ووفاته ببغداد. من دواوينه: الخيل وسباقها، الدفع العام، الفجر الصادق. انظر: العقاد، عباس محمود، رجال عرفتهم، مؤسسة هنداوي، ص93.

(1)- الزهاوي، جميل صدقي، ديوان الزهاوي، المطبعة العربية، مصر، ط1، 1924م، ص228.

(2)- جبران، جبران خليل، كلمات، جمع أنطونيوس بشير، المطبعة العربية، لات، مصر، د"، د.ت، ص77.

(3)- النجفي، أحمد صافي، ديوان الأغوار، مطبعة الكشاف، بيروت (لبنان)، ط1، 1944م، ص65.

(4)- أبو شادي، أحمد زكي، ديوان الشفق الباكي، المطبعة السلفية، مصر، ط1، 1926م، ص233.

الـــدين مصـــباح الهـــدى ومنـــاره والعلـــم ريحـــان الوجـــود وغـــاره[1]

يرى الشيخ مصطفى عبد الرزاق في العلم كمالاً للدين، فيقول: "لا أعتقد أنَّ ارتقاء العلوم الحديثة وتقدُّم المدنيَّة، يبعد الناس عن الحياة الدينيَّة والمعاني الروحيَّة، فإنَّ الله أراد للناس أن يكملوا في أمر دنياهم، وليس الكمال في أمر الدنيا إلاَّ بأن ترتقي حضاراتهم، وتكمل مدنيَّتهم"[2].

ويبقى العلم النَّبع الذي تستقي منه الإنسانيَّة معارفها، فهو أداةٌ فاعلةٌ في الحضارات، يشيِّد ازدهارها، ويمنح القويَّ أسباب قوَّته.

3/ الأخلاق

يعدُّ موضوع المشترك الإنسانيِّ من الموضوعات التي تكتسي أهميَّةً كبرى لدى جميع الثقافات والشعوب، في الوقت الراهن وفي المستقبل المنظور، نظرًا لفشل الخطابات العنصريَّة والذرائعيَّة والقوميَّة، وانفضاح الفلسفات المحرِّضة على الكراهيَّة والصراع والصدام الحضاريِّ وتذويب الثقافات، في مقابل تكاثر النداءات العالميَّة التي تستحسن القيم العالميَّة المشتركة من قبيل الحديث عن "الأخلاق العالميَّة" و"الأخلاق الكونيَّة"، ناهيك عن تداخل المصالح المشتركة، وتشابك العلاقات الدوليَّة، وتبادل الخدمات في جميع المجالات والميادين. فالعلم وحده لا يكفي لكي يُفرز حضارةً إنسانيَّةً، فهو بحاجةٍ إلى دعم القيم والأخلاق، التي تقوم مقام الحامي من غوائل الانحراف.

ونظرًا لاشتراك البشريَّة في الفضائل والأخلاق، فقد ذهب بعض الفلاسفة والمفكِّرين إلى أنَّه لا يمكن الاعتراف بالتَّقدُّم والتَّطور البشريِّ والإنسانيِّ، إلاَّ إذا اقترن بالجانب الأخلاقي، بمعنى لابدَّ من توفُّر الاستعداد الشخصيِّ للعمل الإيجابي من جهةٍ، والمبادئ والتَّعاليم الأخلاقيَّة الساميَّة من جهةٍ أخرى. وهو ما يؤكِّده الفيلسوف الألماني **ألبرت اشفيتسر** في تعريفه للحضارة قائلاً: "إنَّ الحضارة بكل بساطةٍ، معناها بذل المجهود بوصفنا كائناتٍ إنسانيَّةٍ، من أجل تكميل النَّوع الإنسانيِّ وتحقيق التقدُّم، من أيِّ نوعٍ كان، في أحوال الإنسانيَّة وأحوال العالم الواقعيِّ. وهذا الموقف العقليُّ يتضمَّن استعدادًا مزدوجًا: فيجب

---

[1]- الملاط، شبلي، ديوان شبلي الملاط، دار الطباعة والنشر لات، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص88.

[2]- عبد الزراق، مصطفى، مجلة الكتاب، السنة الثالثة، 9/1.

أوَّلاً أن نكون متأهبين للعمل إيجابيًّا في العالم والحياة، ويجب ثانيًا أن نكون أخلاقيين"[1]. فالحضارة، تبعًا لذلك تنشأ حينما يشحذ الناس هممهم لبلوغ التقدُّم والازدهار لدفع الحياة الإنسانيَّة إلى الأمام على نهجٍ أخلاقيٍّ واضحٍ.

وقد نادى الشعراء المعاصرون على وجه الخصوص، بضرورة التمسُّك بالفضائل التي تعمل على انتشال البشريَّة من نزعاتها الأنانيَّة، التي كانت الداعي إلى صنع الحروب وانتشار الظلم واستعباد الآخرين. فما كان منهم إلاَّ أنَّهم حاولوا استعراض تلك الأخلاق ونوَّهوا بفائدتها لتحصين النفس البشريَّة وتهذيبها من شوائب المادة؛ وبالتالي تفعيل القيم الإنسانيَّة الأصيلة والخالدة. فالشاعر الحقيقيُّ عندهم هو الذي يغرس القيم الفاضلة وينير درب الإنسانيَّة بالمثل العليا، يقول **محمود مفلح**[*]:

أنا منذ أطلقت العنان لأحرفي

وبدأت أطلق بالقلمْ

أدركت أنَّ الدرب مذأبة

وأنَّ الحروف مسغبة

وأنِّي إن متُّ... سأموت من أجل القيمْ

ولأجل هذا صُنِّفَتْ فِيَّ الشكوكُ...وَوُزِّعَتْ فِيَّ التُّهَمْ[2]

فالشاعر يقرُّ أنَّه منذ بدأ الكتابة الشعريَّة، جعل القيم هي غايته ومطلبه، ولأجل ذلك صُنِّف في قائمة المتَّهمين، وهو ما جعله يدرك أنَّ القلم الذي يسخِّر للدفاع عن القيم الإنسانيَّة ستسلَّط عليه الشكوك والتُّهم.

---

[1]- ألبرت اشفيتسر، فلسفة الحضارة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس بيروت (لبنان)،ط1، 1417هـ/1997م، ص5.

[*]- محمود حسين مفلح: شاعر وأديب فلسطيني .ولد عام 1943 في بلدة سمخ على ضفاف بلدة طبرية بفلسطين. في عام 1948 حلت النكبة بفلسطين فهاجر مع أسرته إلى سورية، واستقر في مدينة درعا. هاجر للقاهرة بعد الأزمة السورية، واستقر هناك. من مؤلفاته: ذلك الصباح الحزين (مجموعة قصصية)، قراءات في الشعر السعودي المعاصر، ومن دواوينه الشعرية: فضاء الكلمات، البرتقال ليس يافويا، إنَّها الصحوة.. إنَّها الصحوة، نقوش على الحجر الفلسطيني، غرد يا شبل الإسلام (أناشيد إسلامية)، لأنَّك مسلم. انظر: الجدع، أحمد، معجم الشعراء الإسلاميين، 1218/3.

[2]- مفلح، محمود، ديوان "الراية"، قصيدة أنا، دار عمار، عمان (الأردن)، ط1، 1983م، ص

وتقديسًا للقيم، ورفضًا للزيف والبطلان والظلم والنِّفاق، يقول **أحمد مطر**:

إنَّني المشنوقُ أعلاه
على حَبْلِ القوافي خُنْتُ خوفيِ وارتجافي
وتعرَّيْتُ من الزيفِ وأعلنت عن العهر انحرافي
وارتكبتُ الصدقَ كي أكتبَ شعرا
واقترفتُ الشعرَ كي أكتبَ فجرا
وتمرَّدْتُ على أنظمةِ خرفي
وحُكَّام خرافي...
وعلى ذلك...
وقَّعْتُ اعترافي.[1]

فالشاعر يعلنُ تعرِّيه عن زيف العالم، ويذكر أنَّه ارتكب الصدق كي يكتب الشعر، ولم يقل (وتحَّليت بالصدق)؛ بل قال (ارتكبت)، وكأنَّ قيمة الصدق في وقتنا أصبح مثل ارتكاب جريمةٍ ما. ويقول (اقترفت الشعر) بدل (ونظمت الشعر) وهي تحمل معنى الارتكاب ذاته، فالشاعر يتحدَّى غيره أنَّه يقدِّس القيم، ويرفض الزيف والنِّفاق والباطل.

وقد عبَّر **نجيب الكيلاني** عن ضرورة التَّحصُّن بالأخلاق والعفاف والنَّقاء الفطري، بقوله:

وهبـــت للحـــق نفســـي ... مـــلأت بالصـــفو كأســـي
لله صـــــمتي وهمســـــي ... وثـــــورتي وســـــكوني
وحاضـــــــري وتـــــــلادي
خلعـــتُ عنِّـــي غـــروري ... وعفـــتُ كـــلَّ الشـــرور
هيهـــاتَ أنســـى مصـــيري ... حياتنـــا خفـــقُ بـــرق
أو قبضـــــةٌ مـــــن رمـــــاد

[1]- مطر، أحمد، ديوان "إنَّني المشنوق أعلاه" قصيدة ما بعد النهاية، لندن، ط1، 1989م، ص38.

إنْ ضـاقَ كـونِي فقلبـي ريـاضُ طهـرٍ وحـب

نـادَوْا.. فَكُنْـتُ الملبِّـيَ لهَمْهَمَـات الضـحايا

فـي كـلِّ نجـدٍ وواد

مـا حـاجتي للمتـاع وشـائعات الضـياع

إنِّـي نشـرتُ شـراعي

فـي بحـرِ عشـقٍ ووجـد

يفـيض فـي كـلِّ نـاد[1]

فالشاعر يذكر تحصين نفسه بالأخلاق وابتعاده عن رذائل الأخلاق، وأنَّه يعاف كلَّ الشرور، ويذكر أنَّه إن ضاقت به الدنيا فقلبه يسع هذا الضيق، لأنَّه مليء بالطهر والحب.

وإذا كان الناس جميعًا متساوين، وهم من مادةٍ واحدةٍ، فلم الكبرياء والغرور؟، يقول **مصطفى الغلاييني**:

إنَّمـا النـاس يـا قـويُّ سـواءٌ كـلُّ خلـقٍ مـن طينهـا والمـاءُ

لا تـدع شـوكة التَّكبُّـر تنمـو فجميـع الأنـام مـن حـواء

خفِّـف الوطـأ فالبرايـا عيـال الله فـارحم يرحمـك مـن فـي السـماء[2]

فالأخلاق عاطفةٌ ساميةٌ تربطنا بجميع أفراد النَّوع الإنسانيِّ، وتغرس في قلوبنا الحنان على الجميع، ولا فرق فيها بين الجنسيات والاديان، لأنَّها عاطفةٌ إنسانيَّةٌ، فعندها الأسود والأبيض، والأصفر والأحمر سواءٌ، والعالم والجاهل ، والغنيُّ والفقير، والمتمدِّن والمتوحش، والذكر والانثى، لأنَّ الكلَّ أبناء الإنسانيَّة، فهي تجمع العائلات والأوطان، والممالك والعلوم، والمذاهب تحت جناحها، وتنشر عليهم سحائب الرضوان[3]. وفي ذلك يقول الشاعر:

---

[1]- الكيلاني، نجيب، ديوان أغاني، قصيدة "القندري الجيد"، مطابع دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط1، 1982م، ص52، 63.

[2]- الغلاييني، مصطفى، مجلة النبراس، مج2، 258/7.

[3]- انظر: خباز، حنا، مجلة المباحث، السنة الأولى، ع24، ص1141.

لا فـــرق مـــا بـــين رتبـــةً فكبيـــرهم وصـــغيرهم ســـيان

مـــا دام كـــلٌّ عـــاملاً ومتمِّـــا مـــا يســـتطيع بهمَّـــةٍ وجنـــان[1]

وتذكيرًا بأهميَّة الأخلاق والدين في الحياة الإنسانيَّة، يقول **علي أحمد باكثير**[*]:

ومـــن تجـــرَّد عـــن ديـــنٍ وعـــن خلـــقٍ فلـــيس يرفعـــهُ علـــمٌ ولا أدب

والعلـــمُ والخلـــقُ والـــدينُ إن اجتمعـــت لأمَّـــةٍ بلغوا فـــي المجـــدِ مـــا طلبـــوا[2]

فالشاعر يؤكِّد على أهميَّة التَّحلي بقيم الدين وكذا الأخلاق، لأنَّ العلم دون أخلاقٍ لا يرفع الأمم، وإذا طلبت الحضارات المجد فلا بدَّ لها من تحريٍّ بلوغ العلم والتَّزوُّد بالأخلاق والدين، فباجتماعها تدخل الأمم مصافَّ الحضارات الإنسانيَّة الفاعلة.

ويقول **وليد الأعظمي**:

الـــدين قامـــت علـــى الأخـــلاق دعوتـــه وتلـــك لا شـــكَّ مـــن أســـمى مزايـــاه

مـــن قـــام يـــدعو إلـــى نهـــجٍ بـــلا خلـــقٍ فـــإنَّ مـــن أبطـــل الـــبطلان دعـــواهُ[3]

ويعدُّ الدين نعمةً كبرى، لأنَّ فيه إصلاحٌ للبشريَّة، وتحرير للنفوس من الهوى، تجعلها عفيفةً غنيةً صالحةً، يقول **الأعظمي**:

ومـا النِّعمـة الكبـرى سـوى الـدين للـورى ففـي الـدين إصـلاحٌ لهـم بـات ينفـعُ

وفـي الـدين تحريـر النفـوس مـن الهـوى وعنهـا لبـاس الـذلِّ والخـوف ينـزع

ويلبســـها تـــاج التعفُّـــف والغنـــى وذلـــك تـــاجٌ بالصَّـــلاح مرصَّـــعُ[4]

---

[1]- هواويني، نجيب، النشرة السورية، السنة الأولى، ع8، ص5.

[*]- علي بن أحمد بن محمد باكثير الكندي: (1910- 1969م)، شاعر وكاتب مسرحي وروائي مصري من أصل حضرمي، إندونيسي المولد، ألف العديد من المسرحيات الملحمية الشعرية والنثرية أشهرها: ملحمة عمر بن الخطاب والروايات التاريخية: أشهرها وا إسلاماه، والثائر الأحمر، ومترجم ترجم مسرحية روميو وجولييت. حصل على الكثير من الجوائز منها جائزة الدولة التقديرية الأولى مناصفة مع نجيب محفوظ. انظر: معجم الأدباء الإسلاميين، 783/2.

[2]- انظر: مجلة الأدب الإسلامي، مج14، ع54، ربيع الأول 1428هـ/2007م، ص33 .

[3]- الأعظمي، وليد، ديوان الزوابع، قصيدة "كم رأينا"، ط1، 1981م، ص86، 87.

[4]- المصدر نفسه، ص138، 139.

ويرى الشعراء في الأنبياء خير داعمٍ للأخلاق، لأنَّ الأنبياء عمومًا جاءوا لتحقيق مكارم الأخلاق، ما يجعل العلاقة بين القيمة الأخلاقيَّة والمعتقد الدينيِّ تتوثَّق أكثر، كون المعتقدات الدينيَّة في الأساس توجيهيَّة وتوضيحيَّة لما هو حسنٌ أو سيِّءٌ، وذلك لأنَّ الإنسان الذي يحتكم في قناعاته لما هو حسنٌ وقبيحٌ لمصادره الدينيَّة، يجعل من التَّوجيهات التي يرجع إليها وتمثِّل قناعاته، منظومةً قيميَّةً يراها كاملةً؛ وبالتالي يرى نفسه متَّجهًا إلى الكمال بها، فيصبح حكمه على نفسه بدايةً صائبًا وعلى المحيطين به، ومن ثمَّ على مجتمعه الصغير والكبير في هذا العالم، أي على الآخر الذي هو غيره، بشكلٍ صائبٍ أيضًا. فالأخلاق الدينيَّة لم تدع جانبًا من جوانب الحياة الإنسانيَّة روحيَّةً أو جسميَّةً، عقليَّةً أو عاطفيَّةً، فرديَّةً أو جماعيَّةً إلاَّ رسمت له المنهج الأمثل في السلوك الرَّفيع، وقد كان الأنبياء عليهم صلوات الله وسلامه، مجسِّدين للقيم التي نادوا بها سلوكيًّا.

ويؤكِّد **بدوي الجبل** كون الأنبياء خير داعمٍ للأخلاق، في قوله:

أشـــرقْ بـــالألاء اليقـــين وســـرِّه فالأنبيـــاءُ والهـــم فـــي البـــاب

عيســـى ورحمتـــهُ وأحمـــد والـــرؤى والـــوحي نـــورُ مفـــاوزٍ وشـــعاب[1]

فالأنبياء على اختلاف شرائعهم، إلاَّ أنَّهم دعوا إلى مكارم الأخلاق، لأنَّها واحدةٌ تجتمع عليها البشريَّة جمعاء؛ وبالتالي هي مشتركٌ إنسانيٌّ.

ويُعدُّ النَّبيُّ محمد ﷺ، أعظم مجسِّدٍ للقيم الأخلاقيَّة، وهو أفضل ناقلٍ لها من نصِّ الوحي، إلى الواقع والحياة والنُّفوس والنُّظم والأوضاع، التي يتحقَّق بها التَّعايش السليم المفعم بالسَّعادة في هذه الحياة، لكونه جامعًا لمكارم الأخلاق، وأنموذجًا مثاليًّا حيًّا للإنسان المتَّزن والفاضل قيميًّا، وتظلُّ قيمه الأخلاقيَّة صالحةً لكلِّ زمانٍ ومكانٍ، وتخدم المجتمع الإنسانيَّ ككل وليس المسلمين فحسب. ولأنَّه كان منبع الإنسانيَّة فقد حظيت شخصيَّته ﷺ باهتمامٍ بالغٍ، وعنايةٍ فائقةٍ عند الشعراء، منذ بزوغ فجر الإسلام، وحتَّى عصرنا الراهن. ولم يكن تغنِّي الشعراء بأخلاق النَّبي ﷺ وأخلاقه، وتباريهم في ذلك بدعًا من القول والعمل، بعد أن سبقهم القرآن الكريم إلى الثَّناء عليه في قوله تعالى: ﴿ وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ ﴿٤﴾ ﴾[2]،

---

[1]- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص328.

[2]- سورة القلم، الآية: 4.

وقوله تعالى: ﴿وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَ﴾[1]. وهو ما يؤكِّده الشاعر محمد عبد اللطيف صالح الفرفور في ديوان (الزنابق)، ففي نظره أنَّ مدح النَّبيِّ ﷺ لا يغني شيئًا بعد مدح للتنزيل له، يقول:

محمـــدٌ، أنَّـــى لـــي بمـــدحك إنِّ ... يكـــاد بيـــاني لا يطيـــع لســـانيا

فقـــد نـــزل الـــروح الأمـــين بمدحـــه ... ألا فاتْـلُ فـي التنزيـل إن كنـت تاليـا

وأعلـى لـه الـرحمن فـي الـذكر شـأنه ... وأنـــزل بعـــد الـــذكر ســـبعًا مثانيـــا

فهـــل بعـــد مـــدح الله إيَّـــاه مدحـــةً؟ ... وهـــل بعـــد آي الله يجـــدي كلاميـــا[2]

وقد وقف **عمر بهاد الدين الأميري** في ديوانه (نجاوى محمديَّة) على أخلاق النَّبيِّ ﷺ، فقال:

أبرمـــتَ أمـــر الله عـــدلاً محكمًـــا ... فـــي الكـــون فاتَّزنـــت بـــه الغبـــراءُ

قسطاســـه يســـع الوجـــود بفضـــله ... جحدتـــه، أم شـــهدت بـــه الأعـــداءُ

لا ينتمـــــي إلاَّ للحـــــق الـــــذي ... فـــي الأرض وازتْ كفَّتيـــه ســـماءُ

إنصـــافه للخلـــق فيـــه ســـجاحة ... وســـماحة، ومـــروءة وإخـــاء

بـــل أنـــت خـــاتم أنبيـــاء الله ... فـــي الـــدنيا، وانـــت رســـول البنـــاء[3]

فالأبيات تنمُّ عن مرجعيَّةٍ قرآنيَّةٍ متأصلةٍ في ثقافة الشاعر ووعيه، فسواء نظرنا إلى الأبيات من خلال بنيتها اللغويَّة، أم نظرنا إليها من خلال (الروح) التي تسري في ثنايا الكلمات، فإنَّنا لا نجد إلاَّ ذلك الارتباط العضوي بالقرآن الكريم، الذي تحدث في أكثر من آية عن رسالة محمد ﷺ، وأخلاقه. فالرسول رحمة مهداة إلى الناس كافة، فهو البشير النذير الذي أعاد إلى الكون الاتِّزان والسداد، بعدما ضاق بالاضطراب والفساد والتَّحلل، وقد عبَّر الأميري على هذه المعاني تعبيرًا فنيًّا فنيًّا بالغ الدقَّة والشمول، فقال:

---

[1]- سورة آل عمران، الآية: 159.

[2]- الرفاعي، هاشم، ديوان هاشم الرفاعي، قصيدة "المذهَّبة"، ص43.

[3]- الأميري، عمر بهاء الدين، ديوان نجاوى محمدية، قصيدة الإسلام وكفى، مطابع الرشيد، المدينة المنورة، ط1، 1408م، ص220، 221.

يـــا رســـولاً ردَّ الشـــرود اتِّزانًـــا بنـــــواميس قـــــدِّرت تقـــــديرًا
أحكـــم الله أمرهـــا، وارتضـــاها لفـــــلاح العبـــــاد نهجًـــــا أثيـــــرًا
يـــا نبـــي الإســـلام وحيًـــا وهـــديًا يـــــا قـــــديرًا برِّبـــــه يـــــا جـــــديرًا

.....

رحمة منح رحمة وسع الله بها ملكه الكبير الكبيرا[1]

ويذكر **جمال فوزي** أنَّ الرسول ﷺ جاء للدنيا كالمنارة يعلِّم الناس الأخلاق والدين، يقول:

لقـــد أقبلـــتَ للـــدنيا منـــارًا تعلـــمُ أهلهـــا خلقًـــا ودينـــاً[2]

ويعدِّد **أحمد شوقي** أخلاق النَّبيِّ ﷺ، قائلاً:

زَانَتْـكَ فِـي الخُلُـقِ العَظِـيمِ شَـمَائِلٌ يُغَـرَى بِهِـنَّ وَيُولَـعُ الكُرَمَـاءُ
وَالحُسْـنُ مِـنْ كَـرَمِ الوُجُـوهِ وَخَيْـرُهُ مَـا أُوتِـيَ القُـوَّادُ وَالزُّعَمَـاءُ
فَـإِذَا سَـخَوْتَ بَلَغْـتَ بِـالجُودِ المَـدَى وَفَعَلْـتَ مَـا لاَ تَفْعَـلُ الأَنْـوَاءُ
وَإِذَا عَفَـوْتَ فَقَـادِرًا وَمُقَـدَّرًا لاَ يَسْـتَهِينُ بِعَفْـوِكَ الجُهَـلاَءُ
وَإِذَا رَحِمْـتَ فَأَنْـتَ أُمٌّ أَوْ أَبٌ هَـذَانِ فِـي الـدُّنْيَا هُمَـا الرُّحَمَـاءُ[3]

فشوقي يمدح خُلق النَّبيِّ ﷺ، الذي يولع به كلُّ كريم خلقٍ، فيذكر سخاءه الذي لا يجاريه فيه أحد، وعفوه الذي لا يستهين به حتَّى الجاهل، ورحمته بالخلْق فكأنَّه أبٌ أو أمٌّ في حسن ترحُّمه بغيره.

ويقول شاعر لبنان **محمد حسين فضل الله**، في مجموعته الشعريَّة (يا ظلال الإسلام) في قصيدة (يا رسول الله):

يَا رَسُولَ الأَخْلَاقِ .. تَمْتَدُّ فِي الرُّوحِ كَمَا امْتَدَّ بِالشُّعَاعِ النَّهَار
يَتَمَنَّى أَنْ يَغْمُرَ الكَون، كُلَّ الكَوْنِ، لُطْفٌ مِنَ الضُّحَى مُوَار

---

(1)- الأميري، عمر بهاء الدين، ديوان نجاوى محمدية، قصيدة رحمة مهداة، ص278، 279.
(2)- فوزي، جمال، ديوان الصبر والثبات، قصيدة في ذكرى مولد الرسول، المطبعة الفنية، القاهرة (مصر)، ط1، 1978م، ص48.
(3)- شوقي، أحمد، ديوان الشوقيات، قصيدة "الهمزية النبوية"، 41/1.

وَرَخَاءٌ تَرْتَاحُ فِي ظِلِّهِ الدُّنْيَا وَتَجْرِي عَلَى اسْمِهِ الأَنْهَار
وَسَمَاحٌ يَفِيضُ بِالحُبِّ وَالنّعْمَى وَتَهْفُو لِصَفْوِهِ الأَسْحَار[1]

فأخلاق النَّبي تمتدُّ في روح الكون مثلما يمتد شعاع النَّهار، الذي يزرع في النَّفس الرخاء والسماحة التي تغمر القلوب حبًّا. ويذكر الشاعر كيف أنَّ الرسول ﷺ يُعدُّ ينبوع السلام، الذي جعل الكون يشعُّ رحمةً وجمالاً، لأنَّ مصدره الوحي السماويُّ، يقول:

يَا رَسُولَ السَّلَامِ يَنْبُضُ بِالرُّوحِ حَيَاةً وَرَحْمَةً وَجَمَالا
أَنْتَ أَطْلَقْتَهُ لِيَنْعَمَ فِيهِ الكَوْنُ لُطْفًا وَنِعْمَةً وَظِلَالا
مِنْ جَلَالِ الوَحْيِ العَظِيمِ، مِنْ الوَحْيِ السَّمَاوِيِّ دَعْوَةً وَابْتِهَالا
مِنْ هُدَاكَ السَّمْحِ الطَّهُورَ يَضُمُّ الحُبَّ وَالخَيْرَ رَوْعَةً وَجَلَالا[2]

فالقصيدة بيَّنت صورة الرسول ﷺ، الذي حوَّل الأرض القاحلة من القيم جنَّةً خضراء عامرةً بقيم المحبَّة والتَّسامح والإيمان، ونقل البشريَّة إلى ضفاف الحياة المعشبة بالخير والصلاح، وقد امتلأت روحه سلامًا وحبًّا للعالمين، حيث يظهر الرسول كما وصفه القرآن الكريم إنسانَ الرحة والسلام والخير والحبِّ للعالمين، وإنسان العدل والحق، والهادي إلى طريق التوحيد.

وقد شهدت مُدَوَّنة الشعر العربيِّ الحديث والمعاصر، إقبال كثيرٍ من الشعراء المسيحيِّين من أبناء الحضارة العربيَّة المقيمة والمهاجِرة، على مدح محمَّدٍ ﷺ بأشعار تدلُّ على نفوسٍ صافيَّةٍ نقيَّةٍ، وعقولٍ معتدلةٍ مُنصفةٍ[3]، وهذا يدل على الروح الإنسانيَّة العالية التي تقوم على الإنصاف، والاعتدال، وروح التقريب بين أهل هذين الديانتين السماويتين، وهو ما يساعد على محاربة نزعات التَّشدُّد، ونزعات التَّعصُّب، وأساليب الاستقطاب والإرهاب، التي تظهر كلَّ حينٍ، ويظهر ضررُها في أحداثٍ مروِّعة

---

(1)- فضل الله، محمد حسين، ديوان يا ظلال الإسلام، قصيدة "يا رسول الله"، دار الملاك للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000م، ص167.

(2)- المصدر نفسه، ص168.

(3)- من أبرزهم: إلياس فرحات (1893- 1976م)، وجورج صيدح (1893- 1978م)، وميشال المغربي (1901- 1977م)، وميخائيل خير الله ويردي (1904- 1978م)، ونصر سمعان (1905- 1967م)، ووصفي قرنفلي (1911- 1971م)، وعبد الله يوركي حلّاق (1911- 1996م)، ورياض المعلوف (1912- 2002م)، وإلياس قنصل (1914- 1981)، وجاك صبري شماس(1947م- 2017م)،... وغيرهم.

وسلوكيَّاتٍ همجيَّةٍ، التي يستغلُّها أعداء العروبة ودعاة الاتِّجاهات الأحاديَّة الأنانيَّة التَّدميريَّة والتَّخريبيَّة، أولئك الذين يحاولون أن يجعلونا على شفا حفرةٍ من التَّمزُّق والتَّشرذم[1].

فالأشعار المسيحيَّة التي خصَّت محمَّدًا ﷺ انطلقت من مرجعيَّةٍ ثقافيَّةٍ عربيَّةٍ واحدةٍ، تنبني على احترام كلِّ طرفٍ للآخر، وتقوم على إعلاء قيم التَّعايش المشترك، بعيدًا عن اختلاف الدين والعقيدة؛ حيث رأى الشعراء العرب المسيحيُّون في محمدٍ ﷺ أنموذج الإنسان المميَّز في الشرق، من ذلك قول الشاعر **رياض معلوف** في قصيدة (وحِّد الله)، الذي يعلن عن عظمة نبيِّ الإسلام، وعن أخوَّته في النُّبوَّة لأخيه عيسى ابن مريم (عليهما السلام)، مشيدًا بالمآذن التي تفوق ناطحات السحاب، ومفتخرًا بمكَّة المكرَّمة:

يـا رسـولَ الأنـامِ أنـتَ وعيسـى ... خيـرُ مَـن يُصـطَفى ويُرجَـى ويُقصَـدْ

شـــرْقُنا باســـمٌ بعيـــدِك زهـــوًا ... شـــرْقُنا كلُّـــه بعيـــدِك عيَّـــدْ

أينَمـــا سِـــرْتَ رُكَّـــعٌ لصـــلاةٍ ... ودُعـــاءٌ كأنَّمـــا الشـــرقُ معبـــدْ

يـا لَتلـك المـآذنِ الشُّـمِّ تعلـو ... ناطحـات السَّـحابِ فيهـا تُمجِّـدْ

بوركـــتْ مكَّـــةُ وبُـــورِكَ يـــومٌ ... أنـتَ فيـه وُلـدتَ للـدِّينِ فَارْقـدْ

وكفَـــى العُـــرْبَ فخـــرُهم بنبـــيٍّ ... عبقـــريٍّ هـــو النَّبـــيُّ محمـــدْ[2]

ويمدح الشاعر **رشيد سليم الخوري**، يوم مولد النَّبيِّ ﷺ، فيجعلها مناسبةً تشمل الكون كلَّه، في قصيدته (عيد البريَّة)، التي يقول فيها:

عِيـدُ البَرِيَّةِ عِيـدُ المَوْلِدِ النَّبَوِيّ

فِي المَشْرِقَيْنِ لَهُ وَالمَغْرِبَيْنِ دَوِي

عِيدُ النَّبِيّ ابنِ عَبْدِ اللهِ مَنْ طلعَتْ

---

[1]- انظر: أبوحسين، صبري، السُّمُوُّ الحضاري في مدح الشعراء المسيحيين للصادق الأمين، نقلا عن موقع: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=770996، بتاريخ: 2023/09/18م، الساعة: 20:20.

[2]- المعلوف، رياض، قصيدة "وحد الله"، نقلا عن: أبو حسي، صبري فوزي، السمو الحضاري في مدح الشعراء المسيحيين للصادق الأمين، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=770996. بتاريخ: 2022/10/09م، الساعة:22:48.

شَـمْسُ الهِـدَايَةِ مِـنْ قُرْآنِهِ العلوَي

بَـدَا مِـنَ القَفْرِ نُـورًا لِلْوَرَى وَهُدَى

يَـا لِلْتَمَدُّنِ عَـمَّ الكَوْنَ مِـنْ بَـدَوِي[1]

فالشاعر يعبِّر عن كونه ﷺ رمزًا عالميًّا، فلمولده والذي يعدُّ عيدًا للبريَّة دويٌّ وتأثيرٌ عالٍ في المشرقين والمغربين، وقد أعطى هذا المولد الشريف الهداية والنُّور والتَّمدن للعالَم كلِّه، ويُبيِّن الشاعر الأثر القويَّ لكونه ﷺ فاتحًا، ويُذكِّر بالدرس الأعظم من هذا الميلاد وهو أنَّ المواطنة والحبَّ الأخويَّ بين جمع (المسلمين والمسيحيِّين) هو أساس نهضة الشرق، قائلاً:

يَـا فَـاتِـحَ الأَرْضِ مَيْـدَانًا لِـدَوْلَـتِهِ

صَـارَتْ بِـلادُكَ مَيْدَانًا لِـكُلِّ قَـوِي

يَـا قَـوْمُ هَـذا مَسِيحِيٌّ يُـذَكِّرُكُمْ

لا يُنْهِضُ الشَّرْقَ إلاّ حُبُّنَا الأخَوِي[2]

ويمجِّد الشاعر المهجري **إلياس قنصل** رُوح الأُخوَّة والمساواة والتَّسامح، التي تحلَّت بها شخصيَّة وسيرة المصطفى ﷺ، فيقول مستحضرًا نور القيم الحضاريَّة السَّامقة التي زرعها المصطفى:

إنِّي ذكرتُكَ يا محمَّدُ ناشرًا

رُوحَ الأُخوَّةِ في بني الإنسانِ

يعلو "بلالُ" العبدُ أشرفَ قُبَّةٍ

ليُذِيع منها أشرفَ الألحانِ[3]

---

(1)- الخوري، رشيد سليم، ديوان الأعاصير، مطبعة مجلة الشرق، د.ط، د.ت، ص111.

(2)- المرجع نفسه، ص112.

(3)- قنصل، إلياس، قصيدة "النبي العربي الكريم"، نقلا عن: أبو حسي، صبري فوزي، السمو الحضاري في مدح الشعراء المسيحيين للصادق الأمين، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=770996. بتاريخ: 2022/10/09م، الساعة:22:48.

فالشاعر المسيحيُّ ينظر للرسول ﷺ بعين الإنصاف، فيرى فيه أنَّه باعث الأخوة البشريَّة، ونابذٌ للعنصريَّة القائمة على أساس اللون والجنس، ومُكرِّم للأسرى من المشركين الذين شملهم رسول الله ﷺ بعفوه وسماحته وجوده، فالرسول علَّم البشريَّة أنَّ الإنسان أخو الإنسان أيًّا كان دينه أو لونه أو موطنه، يقول:

لا فرقَ في الأجناسِ والألوانِ

إنِّي ذكرتُك يا رسولُ مُقابلاً

أسراكَ أسرى الشكِّ والعِصيانِ

لم يَظْفروا بكَ مِثْلما رَغِبوا ولو

ظَفِروا لجدَّ الحقدُ بالغَلَيانِ

وظفرتَ أنتَ فلم تشأْ تجريمَهم

أو رميَهُم بمَعرَّةٍ وهَوانِ[1]

فالرسول الخاتم في نظر الشاعر المسيحيِّ المنصف، هو باني دولة الصلاح التي انتشرت في أقاصي الأرضي ودانيها، يقول:

وبنيتَ أعظمَ دولةٍ نَشرَتْ على

قاصي الوجود صلاحَها والدَّاني[2]

ويربط الشاعر **حسني رشيد جرجيس غراب** بين عيسى ومحمد (عليهما السلام)، حيث ينظر إليهما نظرةً عادلةً عاقلةً، فكلاهما سعيَا لهداية البشريَّة، ونجاتها من الضلال، نلمح ذلك جليًّا في قوله مخاطبًا النَّبي الأعظم:

---

[1]- قنصل، إلياس، قصيدة "النبي العربي الكريم"، نقلا عن: أبو حسي، صبري فوزي، السمو الحضاري في مدح الشعراء المسيحيين للصادق الأمين، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=770996. بتاريخ: 2022/10/09م، الساعة:22:48.

[2]- المرجع نفسه.

شعلة الحق لم تزلْ يا محمدْ

منذُ أضرمْتَ نارَها تتوقَّدْ

جئتَ والناسُ في ضلالٍ وغَيٍّ

ومن الهدْي في يديكَ مُهَنَّدْ

فإذا الأرض غيرُ ما كنت تلقى

وإذا الناسُ غيرُ ما كنتَ تَعهدْ

.....

لم ير الكونُ فاديًا مثل عيسى

لا ولا ضمّ هاديًا كمحمدْ[1]

ويتجسَّد المعنى الحضاريُّ الفريد في تعاليم كلٍّ من محمد وعيسى (عليهما السلام) القائمة على الأخوَّة الإنسانيَّة، واللَّذين سعيَا لتحرير البشريَّة من عبوديَّة العباد، إلى عبوديَّة ربِّ العباد، وهو ما نلمحه في قول الشاعر **رشيد سليم الخوري (القروي)**:

أُكَرِّم هذا العيدَ تكريمَ شاعرٍ

يَتيهُ بآياتِ النَّبيِّ المُعظَّمِ

ولكنَّني أصبو إلى عيدِ أمَّةٍ

مُحرَّرةِ الأعناقِ مِن رقِّ أعجمِ

إلى عالَمٍ من نَسْجِ عيسى وأحمدٍ

وآمِنَةٍ في ظلِّه أختُ مريمِ[2]

فالشاعر ينبذ التَّعصُّب والتَّطرُّف، والخضوع للسيطرة الأجنبيَّة، يظهر ذلك في قوله (مُحرَّرة الأعناقِ مِن رقِّ أعجمِ)، ويرفض أن يُفرض هذا التَّعصُّب على أبناء الأمَّة العربيَّة الواحدة، ويؤكِّد أنَّ دعوة كلٍّ

[1]- غراب، حسني، أناشيد الحياة، دار الإرشاد للنشر، سوريا، ط2، 2020م، ص78.

[2]- الخوري، رشيد سليم، ديوان الأعاصير، مطبعة مجلة الشرق، د.ط، د.ت، ص111.

من محمد وعيسى، جاءت لتحرير العباد، وتعميم مبادئ الإنسانيّة والعدالة الاجتماعيَّة، والتَّسامح الدينيِّ، والتَّعاون وتحقيق الأخوَّة الإنسانيَّة، يظهر ذلك في قوله (إلى عالَمٍ من نسجِ عيسى وأحمدٍ/ وآمِنَةٍ في ظلِّه أختُ مريمِ).

وعليه، فإنَّ البشريَّة تشترك في الأخلاق، ولا توجد حضارةٌ أو ثقافةٌ تختلف في شأنها، فهي واحدةٌ في مفاهيمها، لهذا توافق الشعراء المعاصرون في نزوعهم للنَّزعة الإنسانيَّة، والتَّذكير بضرورة العودة إلى النَّهل من نبعها، ونبذ العنف والكراهيَّة التي طبعت الفترة الراهنة التي نعيشها، ودعوا إلى ضرورة التَّعايش وتجاوز الغلو الماديِّ الذي طغى على روح القيم والأخلاق...

4/ الشرائع السماوية

من نقاط التَّقاطع الإنسانيِّ والتَّلاقي البارز بين الأمم والشعوب، ما يتجسَّد في الشَّرائع السماويَّةُ، التي تتلاقى في مصدرها وغايتها، وتعمل على تحقيق السلام في العالم، للحفاظ على الوجود الإنسانيِّ بحضاراته وثقافاته. فحوار الأديان والحضارات والثقافات أضحى (مشروع الأمل) وفق توصيف الفيلسوف الفرنسي روجيه غارودي[1]؛ بل إنَّه "ليس في مسألة الحضارة اليوم أهم من الحوار بين الأديان"[2] وفق تقرير المفكر ووزير الخارجيَّة اللبناني الأسبق إيلي سالم. والمتمعِّن في التراث الإسلاميِّ، يدرك أنَّ الأديان كانت محطَّ دراسة المسلمين، سواء ما كان من ترجمة لكتب تلك الأديان، مثلما حدث مع حركة الترجمة في عهد **المأمون**، أو بنقدها مثلما حدث مع **ابن حزمٍ** في كتابه (الفصل في الملل والأهواء والنحل)، أو بوصفها مثلما فعل **البيروني** في كتابه (ما للهند من مقولةٍ مقبولةٍ في العقل أو مرذوله)، أو بمقارنتها مع الدين الإسلاميِّ، مثلما فعل **العامري** في كتابه (الإعلام بمناقب الإسلام)، ليس هذا فحسب؛ بل نجد من كان أعلم بالدين المخالف من أهل ملَّته مثل ما حدث مع **كمال الدين بن يونس الشافعي**.

وقد شغف المسلمون بالبحث في علم الأديان، وهو من العلوم الإسلاميَّة التي كان لها الدور الأبرز في الحضارة الإسلاميَّة والإنسانيَّة، والذي كان يدرس تحت مسمى (علم الملل والنحل) أو (علم مقارنة

---

[1]-غارودي، روجيه، في سبيل حوار الحضارات، ص15.

[2]-إيلي، سالم، دورة ورؤية، مركز الدراسات الإسلامية المسيحية، جامعة البلمند، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، 1996م، ص36.

الأديان) بالاصطلاح الحديث، وقد كان الداعي لذلك هو بذل أسباب التعايش مع أتباع الأديان المختلفة في الدولة الإسلاميَّة؛ وكان القرآن الكريم المحفِّز والمحرِّك الأساس، لتلك المعرفة والاطلاع وكيفيَّة التعامل، من خلال ذكره للأديان، وأتباعها، وبعض عقائدهم. وعليه، فإنَّ الاهتمام بعلم مقارنة الأديان في الحضارة الإسلاميَّة، "كان فضاءً معرفيًّا يلتقي فيه أتباع الأديان، ليعطوا الإنسانيَّة تراثًا حضاريًّا إنسانيًّا غزيرًا في حياتهم الفكريَّة والاجتماعيَّة. فقد قرَّب أقرَّ التعايش مع التعدَّديَّات الدينيَّة المخالفة؛ على عكس الديانات والحضارات مالا قبل الإسلام، التي كانت تؤسس للأحاديَّة الدينيَّة والحضاريَّة في التعامل مع المخالفين، سواء بالاستبعاد والاستئصال، أو بالاستبعاد والإذلال؛ بل تجاوز الأمر حتَّى وصل إلى مستوى الدين الواحد بين الفرق، مثلما حدث في أوربا، التي ضاقت فيها الفرق النَّصرانيَّة أن تعايش بعضها بعضًا، فنشبت بينهم الحروب الطاحنة والدامية، التي استمرَّت ردحًا من الزمن"[1]. يقول **آدم متز** (Adam Mez): " لقد كان تسامح المسلمين في حياتهم مع اليهود والنصارى، وهو التَّسامح الذي لم يُسمع بمثله في العصور الوسطى، سببًا في أن لحق بمباحث علم الكلام شيءٌ لم يكن قطُّ من مظاهر العصور الوسطى: وهو علم مقارنة الملل"[2].

ومن عدل الإسلام، إقراره للحريَّة الفكريَّة والدينيَّة للمخالفين، يتَّضح ذلك في الكتابات الكثيرة لأتباع الديانات المخالفة للإسلام، الذين انتقدوا الدين الإسلاميَّ بكل اطمئنانٍ وحرِّيةٍ، من أولئك **ابن كمونة اليهوديِّ** في كتابه (تنقيح الأبحاث للملل الثلاث)، والوزير النصراني في الدولة الإسلاميَّة **يوحنا الدمشقي** في كتابه (المناظرة)؛ بل كانت الردود الجدليَّة حتَّى بين الأديان الأخرى فيما بينها، مثل ردِّ **عبد الله بن يختشوع** النصراني في مقالة له على اليهوديَّة[3]. وفي ظلِّ علم مقارنة الأديان، دُفِعت عجلة الفكر والعلم والتَّعارف والتَّثاقف والتَواصل بين أتباع الأديان والحضارات، فكانت بينهم المناظرات

---

(1)- حارش، عبد الحق، علم مقارنة الأديان ودوره الحضاري في تعزيز المشترك الإنساني، مجلة البحوث العلمية والدراسات الإسلامية، مج14، ع4، 2022م، ص738.

(2)- متز، آدم، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع هجري، تر: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الكتاب العربي، بيروت، (لبنان)، ط5،د.ت، 384/1.

(3)- انظر: حارش، عبد الحق، علم مقارنة الأديان ودوره الحضاري في تعزيز المشترك الإنساني، ص739.

والنقاشات العلميَّة، وكان بعضها يجري تحت راية الحكَّام والسلاطين، وهو ما أسَّس للحوار والحريَّة الدينيَّة، والتعايش بينهم بما يخدم المشترك الإنسانيَّ علميًّا وفكريًّا واجتماعيًّا.

ومن أهم التحدِّيات التي تواجه أتباع الأديان في وقتنا الراهن، هي فهم الاختلافات، والوعي بكيفيَّة تدبيرها وإدارتها، لتحقيق المواطنة العالميَّة بين الأمم والحضارات المختلفة، للوصول إلى إقامة حوارٍ للمفاهيم، لأنَّها المعرِّف بحقيقة الأديان، وهي همزة الوصل لتحقيق التعارف والتثاقف والتواصل بين أتباع الديانات؛ وبالتالي التقليل من هوَّة التناحر بين أتباع الديانات، يقول **هانز كينغ** (Hans Kung): "ليس ثمَّة سلامٌ بين الأمم دونما سلامٌ بين الأديان، وليس ثمَّة سلامٌ بين الأديان دونما حوارٌ بين الأديان، وليسن ثمَّة حوارٌ بين الأديان دونما معايير أخلاقيَّةً عالميَّةً، ليس ثمَّة إنقاذٌ لكوكبنا دونما أخلاقٌ معولمةٌ، وأخلاق العالم محمولةٌ بصورةٍ مشتركةٍ على أكتاف الدِّينيين واللاَّدينيين، أن يتصرَّف الإنسان بإنسانيَّةٍ، وليس بلا إنسانيَّةٍ"[1]. والهدف من هذا الحوار هو تحقيق **"العيش المشترك"** في عالمٍ يسع الجميع مهما كانوا متباينين على المستوى العقائديِّ والثقافيِّ والحضاريِّ، وهو ما تطلق عليه **مريم آيت أحمد** "حوار الحياة"[2]، فعملية التفاعل مع الآخر الحضاريِّ، فيها إنعاشٌ لحياته، ولا تعني فيما تعنيه الذوبان أو الانسلاخ من المدى الثقافيِّ الأصيل، والانتقال أو القفز إلى المدى الثقافيِّ المضاد، المهيمن، والغالب، وإنَّما التَّفاعل يعني أنَّ ما من جسمٍ حضاريٍّ إلَّا وله ركائزه ومقوِّماته ونقاط قوَّته، يحاول تعميمها ونشرها في ربوع دول العالم[3]، وفي هذا يقول **راغب السرجاني**[*]: "لقد اتَّفقت الكثير من العلوم الإنسانيَّة على أنَّ وصول الإنسان إلى المدنيَّة والتَّقدُّم الحالي، هي مصلحةٌ بشريَّةٌ مشتركةٌ لم تأت إلاَّ من خلال التَّقارب والتَّعارف"[4].

---

[1]- البوطي، محمد سعيد رمضان، هانز كينغ: دور الاديان في السلام العالمي، دار الفكر، دمشق (سوريا)، ط1، 2010م، ص165.

[2]- مريم آيت أحمد، جدلية الحوار :قراءة في الخطاب الإسلامي المعاصر، تقديم الدكتور عبد المجيد النجار، منشورات مجلة علوم التربية، الرباط، المملكة المغربية، ط1، 2011م.

[3]- انظر: مونير، يونس، المشترك الإنساني بين الاديان والثقافات والحضارات، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مج1، ع3، 778/2، 779.

[*]- داعية إسلامي مصري مهتم بالتاريخ الإسلامي، ومشرف على موقع قصة الإسلام.

[4]- السرجاني، راغب، المشترك الإنسان: نظرية جديدة للتقارب بين الشعوب، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة (مصر)، ط1،1432هـ/2010م، ص16.

فالاعتراف بالتَّعدُّد الدينيِّ في حياة البشريَّة، يُعزِّز التَّعايش بين الأمم والشعوب، ويبتعد عن النَّظرة الإقصائيَّة والتَّهميش للآخر، وهو الأساس الذي قامت عليه نظرة الإسلام للأديان والملل المختلفة، وفي هذا السياق يقول **ابن باديس**: "فأنت ترى كيف أبقى الإسلام لأتباع الأديان كُلَّ كيانهم الدينيِّ، وجميع مقوِّماته، وأحاط دينهم بسياجٍ من الاحترام،... وقد ربَّى الإسلام المسلمين على التَّسامح، وكوَّن نظرتهم لغيرهم من أهل الملل؛ فهم لا يرون في اختلاف تلك الملل، إلاَّ شيئًا قد قضاه الله، واقتضته حكمته لعمارة هذه الدار وتلك الدار، وظهور آثار عدله وفضله وإحسانه ورحمته، فسلمت قلوبهم من الحقد الدينيِّ الممقوت والتعصُّب"[1]. فالإسلام كان حريصًا على تكوين جيلٍ يعي حقيقة الذات الحضاريَّة المتفاعلة، ويعرف الآخر ويتقبَّله، ويؤمن بثقافة الحوار معه.

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ التَّدين خاصيَّةٌ مشتركةٌ بين جميع الأجناس والبيئات والأزمنة، يقوى وينمو، ويزدهر في فتراتٍ ويخبو مصابًا بالوهن والضعف في فتراتٍ أخرى، بسبب ما يعتري الإنسانيَّة من تدنٍ في الظروف السياسيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة، غير أنَّه لا ينعدم أبدًا، ولذا كانت حكمة الله تعالى في إرسال الرسل على فتراتٍ كلَّما ابتعد الناس عن الدين. ولا شكَّ أنَّ الدين هو أحد العوامل المؤثرة في الأدب[2]. فهذا الأخير له فاعليَّةٌ في التَّخفيف من حدَّة الصراعات الحضاريَّة، وسائر أنماط التَّعصُّب الدينيِّ، وهو وسيطٌ عظيمٌ في نشر ثقافة الوئام العالميِّ. وفي هذا المعنى يقول الشاعر:

وما النِّعمة الكُبرى سوى الدين للورى ... ففي الدين إصلاحٌ بات ينفع

وفي الدين تحرير النُّفوس من الهوى ... وعنها لباسُ الذلِّ والخوفِ ينزع

ويُلْبِسُها تاج التَّعفُّف والغنى ... وذلك تاجٌ بالصَّلاح مرصَّع[3]

وقد نظر الشعراء العرب المعاصرون إلى الأديان أنَّها واحدةٌ في مصدرها وغايتها، وبالتالي فهي تتلاقى أكثر ممَّا تفترق، فالشاعر **بدوي الجبل** يذكر أنَّ الأديان تتكامل في تراثها، فيقول:

ولِلأذان وللناقوس من قِدَمٍ ... عهدٌ على الحبِّ والغفران ينعقد

---

(1)- بن باديس، عبد الحميد، آثار بن باديس، تح: عمار طالبي، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968م، 489/3.

(2)- انظر: عكاشة، ياسر حامد، تجليات الخطاب الديني في الشعر العربي المعاصر، ص441.

(3)- الأعظمي، وليد، ديوان الزوابع، قصيدة "نتيجة"، ص138، 139.

تعانقـــت مـــريم فيـــه وآمنـــةٌ وحـــنَّ للرُّشـــد الإيمـــانُ والرَّشَـــدُ[1]

فالشاعر في هذين البيتين يجمع بين المسيحيَّة والإسلام، ويقرُّ أنَّهما منذ القدم قد اجتمعا على الحبِّ والتسامح، وقد قاما كلاهما على سماحة الإيمان النابذة للتفرقة، وفي ذلك اعترافٌ صريحٌ بتقبُّل التعدُّد الدينيِّ، وتقبُّل الحوار مع الآخر المخالف.

ويقرُّ الشاعر أنَّ أكبر إشكال يعيق تحاور الأديان، وتقبُّل تعدُّد الشَّرائع السماويَّة، هي السياسة الراهنة، التي عملت على إلغاء الأديان السماويَّة، وكان نتيجة ذلك ذيوع أبواق الحروب والخراب، التي نخرت جسد الإنسانيَّة، يقول في قصيدة (تلك الأقانيم الثلاثة):

وأرى القـويَّ يُطـاَعُ غيـرَ مُخَـالفٍ ويُخَـــالَفُ القـــرآنُ والإنجيـــلُ

الشـــرع مـــا ســـنَّ القـــويُّ بســـيفه فلســـيفه التحـــريمُ والتحليـــلُ[2]

فالشاعر يصرح أنَّ من يملك سلطة القوَّة، هو الذي أصبح مصدر التَّشريع، يحلِّل ويحرِّم كيف شاء، ولم تعد سلطة التَّشريع بيد الشرائع السماويَّة؛ بل بيد الساسة الذين يسعون إلى زرع الشوك في طريق الإنسانيَّة، فليس من مصلحتهم أن تتلاقى الشعوب وتنعم بالأمن والسلام، وإنَّما همُّهم خلخلة الحضارات، وزرع الاضطراب فيها. وفي ذكر الشاعر للإسلام والمسيحيَّة جنبًا إلى جنبٍ، اعترافٌ منه بالتَّعدُّديَّة الدينيَّة، التي قامت على مصدرٍ تشريعيٍّ واحدٍ.

وكان من بعض الشعراء المعاصرين أنَّهم تقمَّصوا كلَّ الأديان والمذاهب الدينيَّة، سعيًا منهم إلى تجاوز النِّزاعات والتَّفرقة التي أُريد إدخال الأديان في مضمارها، بغية الوصول إلى سمو في التفكير الإنسانيِّ، من أولئك الشاعر المصري **هشام الجخ**(*)، الذي يقول في قصيدة (التأشيرة):

أنا مصريٌّ موريتانيا وجيبوتيٍّ وعمَّانِ

---

(1)- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص293.

(2)- المصدر نفسه، ص508.

(*)- هشام كامل عباس محمود الجخ: ولد عام 1978م، شاعر مصري معاصر، له أكثر من 55 قصيدة معظمهما بالعامية المصرية، وجميع قصائده صوتية، أصدر ديوانه الأول بمسمى "الديوان الأول" في 2017. انظر:
https://www.facebook.com/Hisham.Gakh/?locale=ar_AR، بتاريخ: 02/04/ 2021، الساعة: 13:37.

مَسِيحيٌّ وسُنِّيٌّ وشيعيٌّ ودرزيٌّ وكرديٌّ وعلويٌّ

أَنَا لاَ أَحْفَظُ الأَسْماءَ إذْ تَرْحَلْ.[1]

فالشاعر في هذا المقطع يدخل في جلباب كل مذهبٍ ودينٍ، تاركًا خلفه مسبِّبات الكراهيَّة والتعصُّب الدينيِّ، فالمقطع جمع بين المتناقضات التي تبدو في أوَّل وهلةٍ أنَّه يستحيل اجتماعها مع بعضٍ، من ذلك: المسيحيَّة/ الإسلام، الدروز/ الأكراد، الشيعة/ السنَّة. ليبيَّن أنَّ النَّفس الإنسانيَّة تستطيع أن تتعايش مع ما يبدو تناقضًا، إن هي تخلَّت عن أنانيَّتها، وتعصُّبها لما تنتمي إليه.

ويبيِّن الشاعر **فاروق شوشة** التَّلاحم الذي يجمع المسيحيَّة والإسلام اللَّذين ينبعان من مصدرٍ إلهيٍّ واحدٍ، قائلا:

أقسمتُ بالإسلام

بالسَّلام

بالقلوب وهي مفعمةٌ

أقسمت بالذي أضاء في عيوننا طريقَ المرحمة

ومدَّ في طموحنا حتَّى ارتقينا للإخاء سُلَّمه

وبثَّ في صدورنا ضياء هديه لنا وعلمه

يغسل بالنور بقايا السنوات المدبرات المظلمة

أقسمتُ هذه بداية الطريق بادروا مختتمه

عيسى وأحمد عليه يغرسان في القلوب أنجمه

تعانقا هديًّا إلهيَّ السَّنا، متوجِّهًا بالمكرمة

ونحن حاملوه في أعماقنا

---

(1)- الجخ، هشام، قصيدة التأشيرة، نقلا عن قناة: hishamelgakh، https://www.youtube.com/@hishamelgakh، بتاريخ: 2020/03/30م، الساعة: 13:45.

لن نسلِّمه[1]

فالشاعر يقرُّ بالعلاقة التي تجمع كلاًّ من الإسلام والمسيحيَّة، ويقسم بالإسلام دين السَّلام، الذي يملأ القلوب رحمةً بالآخر المختلف عنه دينيًّا، ويدعوه للمؤاخاة معه، فالديانتين تنبعان من مصدر إلهيٍّ واحدٍ، وكلاهما يدعوان إلى المؤاخاة والرحمة، ويهدف الشاعر من القسم إلى استنهاض الهمم عبر رموز التراث الدينيِّ، للإعلان عن ضرورة العودة إلى تفعيل المؤاخاة بين الشعوب والأمم، وما توظيف الشاعر للرمزين الدينيين (عيسى وأحمد) إلاَّ دلالةً على التَّعاون المسيحيِّ الإسلاميِّ، والتعايش السلميِّ بينها، وبالعودة لهذه القيمة ترتقي الأمم.

ويتفرَّدُ نص الشاعر الفلسطيني **تميم البرغوثي**(*) في إنتاج المعاني الإنسانيَّة، يقول في قصيدة (في القدس):

أُمْرُرْ بهَا واقْرَأْ شَوَاهِدَهَا بكُلِّ لُغَاتِ أَهْلِ الأَرْضِ

فِيهَا الزِّنْجُ(**)والإفْرَنْجُ(***)والقِفْجَاُق(****)والصِّقْلَابُ(*****)والبُشْنَاقُ(******)

والتَّاتَارُ(*******)والأَتْرَاكُ، أَهْلَ الله والهُلَّاكُ، والفُقَرَاءُ والملاَّك والفُجَّار والنُّسَّاكُ

فِيهَا كلُّ من وطِئَ الثَّرى

كَانُوا الهَوَامِشَ في الكِتَابِ فَأَصْبَحُوا نَصَّ المدينةِ قَبْلَنَا

يَا كَاتِبَ التَّارِيخِ مَاذَا جدَّ فاسْتَثْنَيْتَنَا

---

(1)- شوشة، فاروق، الأعمال الشعرية الكاملة، ص431.

(*)- تميم مريد البرغوثي: شاعر فلسطيني، وأستاذ للعلوم السياسية، ولد في القاهرة 13 يونيو1977م، نشأ في أسرة تهتم بالأدب العربي فوالده الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي، ووالدته الروائية المصرية رضوى عاشور. من دواوينه: الضيم جنسية، في القدي من القدس إلاَّ أنت، يا مدرك الثارات، انظر: بوهراكة، فاطمة، الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956- 2006م، 138/1.

(**)-الزنج: سكان إفريقيا.

(***)-الإفرنج: سكان فرنسا.

(****)-القفجاق: سكان تركيا.

(*****)-الصقلاب أو الصقالبة: ذوي التاريخ الاستعبادي منذ القرون الوسطى.

(******)-البشناق: مسلمي إقليم البوسنة والهرسك.

(*******)-التاتار: المغول.

أرَأَيْتَهَا ضَاقَتْ علَيْناَ وحْدنَا[1]

يشير الشاعر في هذه المقطع إلى التَّعدُّد العرقيِّ التي تحتضنه مدينة القدس العريقة، ففيها: الزِّنْجُ والإفْرَنْجُ والقِفْجَاُق والصِّقْلَابُ والبُشْنَاقُ والتَّاتَارُ والأَتْرَاكُ، كما أنَّه لا فرق داخل هذه المدينة المقدَّسة بين الفقير والمالك، وبين الفاجر والناسك، فالشاعر يتحدَّث بلسان حال مدينة القدس التي من شيمها تقبُّل الآخر المخالف دينًا ومستوًى اجتماعيًّا وإيديولوجيا. وفي قول الشاعر (**واقْرَأْ شَوَاهِدَهَا بكُلِّ لُغَاتِ أَهْلِ الأَرْضِ**)، دليلٌ على أنَّ هذه المدينة هي للجميع، رغم جمعها للمختلفات: الزنج/ الإفرنج، البشناق/ التاتار، الفقراء/ الملاك، الفجار/ النساك. ما جعلها مدينةً تنعم بالسلام وقائمة على مبدأ التَّعايش، دينها الوحيد ومطلبها هو الإنسانيَّة.

وفي مقابل الأنموذج العربي، هناك الأنموذج غير العربيّ الذي دافع عن فكرة التَّعدُّديَّة الدينيَّة من أمثال: غوته، بوشكين، طاغور، وساروجيني نايدو(*)، هذه الأخيرة أكَّدت حريَّة الاعتقاد الدينيِّ، ومهَّدت في شعرها الطريق لاتِّجاه الوئام بين العقائد الدينيَّة المتعدِّدة، ليس في بلدها الهند فحسب؛ بل بين شعوب العالم، فالشاعرة أثبتت أنَّ الشعر قادرٌ على المشاركة الوجدانيَّة في صياغة الوئام، إذا كتب بأسلوبٍ جماليٍّ فنيٍّ مؤثِّرٍ. والمستشرق الفرنسيُّ ماسينيون يرى أنَّ "الدين هو عنصر توحيدٍ في المجتمع، كما أنَّه يمكن أن يكون عنصر توحيدٍ وتقاربٍ بين المجتمعات، إذا ما كانت منطلقاته هي (التصحيح الأخوي) المتبادل بين البشر عبر (منهجية الثقافي الاجتماعي)، في التعامل بين أتباع الديانات المختلفة"[2].

فالشاعرة تعزِّز الشعور الكونيَّ المشترك في شعرها، فهي ترتقي بإيمانها الخاص من الهندوسيَّة (دينها) إلى الإيمان الجمعيِّ، والوفاق الدينيّ الإنسانيّ، تقول مخاطبة الحلم الميِّت:

عد إلى قبرك يا حلميَ الميِّت ..

---

(1)- البرغوثي، تميم، في القدس، دار الشروق، القاهرة (مصر)، ط1، 2009م، ص9.

(*)- ساروجيني نايدو: (1879- 1949م)، شاعرة هندية شهيرة، ارتبط اسمها بغاندي ونيهرو، ولدت لأم شاعرة وأب فيلسوف، ارتبط اسمها بحركة الاستقلال الهند، فكانت اول امرأة تترأس قمة الكونغرس الهندي عام 1925م، وأول امرأة تحكم ولاية، أصدرت ثلاث مجموعات شعرية، (العتبة الذهبية، طائر الزمان، الجناح المكسور)، بعد وفاتها نشر لها مجموعتان من المختارات الشعرية. انظر: سرطاوي، نزار، مقدمة ترجمته لمختارات شعرية بعنوان صلوات العندليب، ص13، 15.

(2)- الذوادي، زهير، لويس ماسينيون: الاستشراق ومسألة الصهيونية، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع256، 2014م، ص57.

لا تنتهك المقامات المقدَّسة التي أقمتها في شقوق قلبي[1]

فكأنَّ فؤادها معابدٌ متعدِّدةٌ تحقق من خلالها نشوة الإيمان، وهي في اتجاهها العام نحو الوئام الدينيِّ تتقاطع مع فكر ابن عربي من الأديان في قوله:

لقد صارَ قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ فمرعًى لغزلانٍ ودَيْرٌ لرهبانِ

وبيْتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ وألواحُ توراةٍ ومصْحفُ قرآنِ

أَدِينُ بِدِينِ الحُبِّ أنَّى توجهتْ رَكَائِبُهُ فالحبُّ دِينِي وَإِيمَانِي[2]

فقلب ابن عربي مفتوحٌ على الأديان الثلاثة (الإسلام، المسيحيَّة، اليهوديَّة)، ومن خلال اتِّحادها معًا يكون الحبُّ هو الدين الكليَّ الجامع، فساروجيني إذن تشترك مع ابن عربي في مسألة وحدة الأديان، أو ما يسمى بالعقيدة الجامعة (Interconfactionalism).

وتعدُّ ظاهرة تعدُّد المعتقدات الإيمانيَّة ظاهرة بارزةً في تجربة **ساروجيني** الشعريَّة، والتي عزَّزت الشعور الكونيَّ المشترك فيها، فها هي الشاعرة تتسامى بشجاعة وجدانيَّةٍ نادرةٍ نحو تأمُّل صيغ الإيمان على تعدُّدها، على مستوى رقعة وطنها المحدَّد أو في العالم كله، وهو تأمَّلٌ تختلجه نزعةٌ صوفيَّةٌ نقيَّة من شوائب التعصُّب الدينيِّ والشوفونيَّة والانغلاق الفكري، تقول:

أصْغِ إلى نداء المؤذن من المئذنة كيف

يطفو مثل راية معركةٍ على سور المدينة

...

حول مسجد شار مينار تمتزج أصوات المواكب

الجذلى بموسيقى الصنوج وأغنيات العاشقين[3]

ففي هذا المقطع تومئ الشاعرة إلى السلام النفسيِّ الناتج عن صوت المؤذن، وهو يدعو إلى

---

(1)- ساروجيني، نايدو، صلوات العندليب، تر: سرطاوي نزار، دعم وزارة الثقافة الاردنية، عمان، ط1، 2013م، ص54.

(2)- ابن عربي، محي الدين، ترجمان الأشواق، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت (لبنان)، ط1، 2005م، ص62.

(3)- ساروجيني، نايدو، صلوات العندليب، ص66.

الصلاة، والاطمئنان البادي على روَّاد المسجد، والسعادة التي تخترق محياهم، وهي بفعلها هذا لم تتخلَّ عن هندوسيَّتها، إنَّما تسجِّل ما يقدِّمه دين الآخر المخالف لدينها _الإسلام_، من سعادةٍ للإنسان.

وتقرُّ الشاعرة أنَّه سواء عاش الإنسان قساوة الدنيا أو حلاوتها، فلا ضياع لمن تمسَّك بإيمانه، لأنَّه مصدر السعادة الروحيَّة، ومنبع القناعة بما قُسِم له في الدنيا، تقول:

لتكن الدنيا طيبة أو قاسية:

لا ضياع مع الله ... لا إله إلا الله

محمد رسول الله[1]

فالشاعرة تقدِّم حلاً إيمانيًّا لمن قست عليه الدنيا، يزيل من خلاله صراع الإنسان مع واقعه المرير، فالشاعر تطلب الحلول الإيمانيَّة من أيِّ ديانةٍ طالما تخدم البشريَّة، وتوفر لها الامن النفسي، فاختيارها لمعالم الشريعة الإسلاميَّة، لم يكن من منطلق اعتناقها لهذا الدين، وإنَّما لما يوفره من اطمئنانٍ نفسيٍّ، ودعوته إلى التصالح مع النفس والآخر المخالف ثقافةً ومعتقدًا.

ونلمح في قصيدة (أذان المغرب) للشاعرة **ساروجيني**، تجسيدها لروح الشراكة الإيمانيَّة لدى شعوب العالم، عبر أديان مختلفةٍ هي الإسلام والمسيحيَّة والزرادشتيَّة والبرهميَّة الهندوسية، ففي المقطع الآتي توظِّف الشاعرة الصيغة الإسلاميَّة للإيمان، كما لو كانت مسلمة، تقول:

الله أكبر .. الله أكبر

من المساجد والمآذن ينادي المؤذنون

سبح بحمد ربك هداك للإسلام،

ظلال الغروب تتهاوى بسرعة:

الله أكبر .. الله أكبر[2]

---

[1]- ساروجيني، نايدو، صلوات العندليب، ص92.

[2]-المصدر نفسه، ص99.

ولعلَّ اختيار الشاعرة لصلاة المغرب يعني فيما يعنيه أنَّ الغروب هو وقتٌ فاصلٌ بين النهار والليل، وهو بداية انقطاع الحركة وتخييم السكون والطمأنينة، وفي تلك اللحظات يأخذ الآذان المصلي إلى رحاب الإيمان عند الحضرة الإلهيَّة؛ حيث الطمأنينة والسلام، فالله أكبر من تداعيات هذا الكون، وهو مدبِّر نواميسه، لهذا تخشع له القلوب، فاستشعار أنَّه الحامي والمخلص من كرب الدنيا وعذابها، يجعل النفوس تهفو لباريها وتطمئن.

وفي مقطعٍ موالٍ تستدعي الشاعرة الصيغة الإيمانيَّة المسيحيَّة، لتؤكد على اعتقادها القائم على حريَّة الاعتقاد الديني، ومن ثمَّ إيمانها بأهميَّة الوئام بين العقائد الدينيَّة المختلفة، وما استدعاؤها لصيغٍ إيمانيةٍ من مختلف الأديان، إلاَّ دليلٌ على توجُّهها. فالأهميَّة عندها تكمن فيما تزرعه تلك الديانات من أمن وطمأنينة نفسيَّة للبشريَّة، وما تخلقه من انسجامٍ روحانيٍّ بين الذات وواقعها، وبين الذات والآخر. تقول الشاعرة:

"السَّلام عليك يا مريم! السَّلام عليك يا مريم!
عند المذابح ينشد القساوسة بخشوع
أنتم يا أتباع ابن البتول،
أقيموا صلواتكم ، فأجراس صلاة الغروب تقرع :
السلام عليك يا مريم ! السلام عليك يا مريم![1]

فالشاعرة تدعو المسيحيين أيضًا إلى الانتباه إلى صلاة الغروب، ولعلَّها تقصد بهذه الصلاة "تلك اللَّحظات الحزينة التي تغيب فيها الشمس، ويتكوَّن الشفق، ويبتعد المؤمن لمواجهة الليل، فالأذان والأجراس تقوم بدورٍ واحدٍ في وقتٍ واحدٍ، هو ساعة مغيب الشمس"[2]. وفي ذلك تلميحٌ إلى وحدة الإيمان، وحاجة الإنسان إلى خالقه.

وفي المقطع الثالث من القصيدة ذاتها، تورد الشاعرة صيغًا دينيَّةً من الديانة الزرادشتيَّة، تقول فيها:

أهورا مازدا ! أهورا مازدا
هكذا يتدفق كتاب الأفستا الرنان

---

[1]-ساروجيني، نايدو، صلوات العندليب، ص99.

[2]- العيسى، راشد، الوئام الديني في شعر ساروجيني نايدو، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، عمان (الأردن)، مج12، ع1، 2015م، ص263.

أنتم يا من تُجلّون النار والنور،

انحنوا إلى الأسفل حيث تتوه المشاعل الزرقاء التي لا يخمد أوارها:

أهورا مازدا ! أهورا مازدا![1]

في هذا المقطع تردِّد الشاعرة صيغةً دينيَّةً للديانة الزرادشتية الشائعة في الهند، وهي "أهورا مازدا"، وهو إله التقوى والعقل والحق، وهي صيغة استغاثة حسب معتقد الزرادشتية الدينيِّ[2]. فالشاعرة تحاكي مناجاة هذه الطائفة، لتبيَّن أنَّ الإنسان له حريةٌ كاملةٌ في ممارسة طقوسه، ما دامت هذه الحرية توفر له أسباب السلام مع النفس والحياة.

وعليه فالشاعرة رغم كونها هندوسيَّة الاعتقاد، إلاَّ أنَّها تؤمن بالتَّعدديَّة الدينيَّة محليًّا (الهند) وعالميًّا، وجاءت هذه الدعوة لقناعتها أنَّ على الإنسانيَّة أن تنشغل بالسَّلام، باعترافها بالتَّعدُّد الدينيِّ بين شعوب العالم، ونبذها للتَّعصب العرقيِّ واللونيِّ والدينيِّ، وضرورة تقبُّل الآخر. ويبدو أنَّ موقف **ساروجيني** من الدين يشبه إلى حدٍّ بعيدٍ موقف **غوته**، فهو"يعتقد أنَّ الأديان كلَّها تصدر عن ينبوعٍ واحدٍ: هو هذه الظاهرة الدينيَّة الأوليَّة، وليست الأديان المختلفة إلاَّ مظاهر متعدِّدةً لهذه الظاهرة، لأنَّ الله فوق مستوى كل عقلٍ بشريٍّ .. وفي كل دينٍ عنصرٌ إنسانيٌّ يختلف زيادةً أو نقصاناً تبعاً لبعد هذا الدين أو قربه من تلك الظاهرة الدينيَّة الأولى"[3]. والموقف ذاته ينحو نحوه الشاعر العالمي **طاغور** الذي عُرف عنه قوله " ديانتي هي ديانة شاعرٍ، جاءتني خلال المسارب الخفيَّة التي يأتيني خلالها الوحي بما أنظم من أناشيد، فلا فرق في النشأة وفي طريق النمو بين حياتي الدينيَّة وحياتي الشعرية[4]". والشعر بما يحمله من شحناتٍ انفعاليَّةٍ جوانيَّةٍ، يتعالق بقوَّةٍ بالروحانيَّة الإيمانيَّة، الأمر الذي يعزِّز إمكانيَّة أن يلعب الشعر دورًا مهمًّا في التسامح الدينيِّ.

وإذا كان الشعراء قد عبَّروا عن طموحاتهم في أن يعمَّ الكون التَّسامح الدينيُّ، وفي سبيل تحقيق هذا

---

[1]- ساروجيني، نايدو، صلوات العندليب، ص99.

[2]- انظر: موسوعة ويكيبديا، https://ar.wikipedia.org/wiki/، بتاريخ: 2021/06/17، الساعة19:49.

[3]- بدوي، عبد الرحمن، مقدمة ترجمته لكتاب: جوته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1980م، ص.15، 17.

[4]- عيسى، راشد، وساطة الشعر في التسامح الديني، مؤسسة جائزة البابطين، الكويت، 2011م، ص5.

الطموح نجدهم يحاربون **قضية التطرف الدينيِّ** الذي يظهر في صورٍ متعدِّدةٍ منها العنف والإرهاب كبديل للحرب، تتبنَّاه بعض الأصوليَّات الدينيَّة غير الإسلاميَّة، من ذلك ما نراه في الأصوليَّة الهندوسيَّة وما تمارسه من تطرفٍ ضدَّ مسلمي الهند وكشمير، والأصوليَّة اليهوديَّة في فلسطين المحتلة، والأصوليَّة البوذيَّة في بورما. وقد واجه الشعراء المعاصرون الفكر المتطرِّف بفكرٍ إنسانيٍّ جماليٍّ، حاربوا من خلاله الفكر الظلامي بالفكر المستنير المليء حبًّا وتسامحًا ومؤاخاةً. ومن النماذج الشعريَّة التي حاربت التطرف الدينيِّ، مقطعٌ يتحدَّث فيه **الأعظمي** عن وضعية المسلمين بكشمير بالهند، وما يحاك هناك من مكائد ودسائس من قبل الطغاة الذين يخيفهم الدين الإسلامي، بما يقرُّه من مبادئ التحرر والمساواة والعدل، وإدانة استغلال الإنسان للإنسان فيقول:

وحول كشمير قتلى لأعدادٍ لهم ... في كل زاويةٍ رأسٌ وجثمانٌ

يقدمون أرواحهم للدين خالصةً ... فما استكانوا، ولا ذلوا ولا هانوا[1]

فالشاعر يصف في صورة دراميَّةٍ مفجعةٍ، ما يتعرض له أهل الإسلام في كشمير من تقتيلٍ جماعيٍّ، ورغم ذلك فإنَّهم ثابتون على مبادئ دينهم.

وتتَّسع دائرة المحنة في ظل القهر والطغيان، والحرب الشعواء التي تثار على أيدي عتاة الأرض، فنلمس ذلك في قول **الأعظمي**:

في كل أفقٍ على الإسلام دائرةٌ ... ينهد من هولها "رضوى" و"ثهلان"

في "زنجبار" أحاديثٌ مروعةٌ ... مثل التي فُعلتْ في قبل "إسبان"

ذبحٌ، وصلبٌ، وتقتيل بإخواننا ... لما أعدت لتشفي الحقد نيران[2]

فالشاعر يصور المجازر التي ترتكب في حق أهل زنجبار، ويمثلها بالمجازر التي اجترحت في الإسبان. ثم يذكر الشاعر ما حاق بمعالم الإسلام في أرض قبرص على يد الطغاة هناك، فيقول:

مساجد نُسفت في قبرص علنًا ... فهل تحرَّك عند القوم وجدان؟

---

[1]- الأعظمي، وليد، ديوان أغاني المعركة، قصيدة ذكر ونسيان، المكتب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط1، 1984م، ص26.

[2]- المصدر نفسه، ص23، 24.

قـالوا: قـد اختلفـت "تـرك" ويونـان لا، بـل قـد اختلفنـا كفـر وإيمـان
حـربٌ صـليبيَّةٌ شـعواء سـافرة كالشـمس مـا عازهـا قصـدٌ وبرهـان
قـد غـاب عنهـا صـلاح الـدين وا أسـفا وراح يفتـك بالإسـلام مطـران[1]

في هذه الأبيات يتحسَّر الشاعر على الإرث الحضاريِّ الذي تركه قادة الإسلام الأوائل الذين اتَّسعت على أيديهم دائرة الإسلام، وعزَّت في ظلال عدالتهم الامَّة، فعلاَ شأنها، وطبَّقت الآفاق حضارتها وعلومها، وما آلت إليه تلك المعالم وعلى رأسها المساجد من تهديمٍ وإذلالٍ لأهلها، وهو ما أدَّى إليه التطرف الديني لبعض الأصوليات.

فالشعراء العرب المعاصرون تناولوا محنة الإسلام في أماكن عدَّةٍ من العالم التي يذوق فيها المسلمون ألوانًا من العذاب جرَّاء الطغيان الاستعماريِّ البغيض، الذي يحمل حقدًا وتطرُّفًا دينيًّا. ولكنَّ هذا لا يُخفي حقيقة أنَّ العالم الإسلاميَّ وحدةٌ متماسكةٌ، وإنْ ظنَّه الظانُّون دويلاتٌ لا رابط يجمعها، فيقول:

أنتم عالمٌ من المغرب الأقصى إلى الشرق، خافقات بنوده
عالمٌ واحدٌ، وإن زعمته ألف شعبٍ، ثغوره
عالم مسلم عنيد فلا تهنيدهُ ممكنٌ، ولا تهويدهُ
سوف يبقى حقيقةً تملأ الأرض، ويفنى عدوه وحسوده[2]

وفي مقابل الأنموذج العربيِّ المعاصر، نلمح شعر الآخر الإسلاميِّ غير العربيِّ (الأرديُّ)، والذي سعى لإماطة اللِّثام عن التَّجاوزات الدينيَّة التي قام بها متطرِّفو الهند ضدَّ مسلميها، ومن مظاهر التَّطرف الهندوسيِّ ضدَّ مسلميِّ الهند هدمهم للمساجد، مثال ذلك: هدم مسجد البابري في 6 ديسمبر 1992م، وهدم مسجد سواي بهوج في 2001م، وبناء معابد هندوسيَّة مكانها، ناهيك عن حوادث

---

[1]- الأعظمي، وليد، ديوان أغاني المعركة، ص25.

[2]- قصيدة عالم الإسلام، نقلا عن: الجدع عبد اللطيف وزميله، شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، ط3، 1978م، 46/1، 50.

تفجير المساجد والمسلمون داخلها، يقول الشاعر **نصر الله مهر صاحب**(*)، متحسرًا على مسجد البابري الذي جسَّد عظمة التاريخ الإسلامي في الهند، والذي انتهكته أيادي التطرف الدينيِّ التي لا تعترف بتعايش الأديان المختلفة:

صَرَخةُ بابري كشَفَتْ مآسِيك

وانْتَشَرَ دُخَانُ التأمُّلِ في آفَاقِ القَلْب

هَلْ غَارَتْ قِبَابُكَ العَالِيَةِ عَلَى الكُفَّار

فَيَا أيُّها الغُزَاةُ إنَّه مكانٌ للعِبَادَة

لَقَدْ كَانَتْ مَنَارَاتُكَ، قِبَابُكَ، مَحَارِيبُكَ

جَسَدًا وَرُوحًا لِوَجْهِ الحَضَارَة(1)

وفي الجهة المقابلة تتصدَّى قصيدة الشاعرة الباكستانيَّة **عزرا عباس**(**) (بندوق کی نمازی) وترجمتها (عبدة السلاح)، للحديث عن كيفيَّة تحوُّل التطرف الفكريِّ، الذي يتبنَّى أفكارًا جهاديَّةً تكفيريَّةً ليست من الدين في شيءٍ، إلى تطرفٍ مبنيٍّ على العنف والإرهاب، لبعض الجماعات الإسلاميَّة، التي تفرض أفكارها المتطرفة بالقوَّة، تقول:

تخرج من إبطهم الآلهة

يكفِّرون النساء في الشوارع بالذنب بلا دليل

(*)- نصر الله مهر صاحب: من مواليد لاهور في باكستان عام 1956م، شاعر وضليع في تكنولوجيا المعلومات، صاحب خط الأوردو (مهر نستعليق) الذي سمي باسمه. انظر: https://www. urduweb. org/mehfil/tags/nasr mehr sa.org.، بتاريخ: 2021/03/31م، الساعة: 16:26.

(1)- نقلا عن: بسنت، محمد شكري محمد، دور الشعر الأردي المعاصر في مواجهة التطرف الديني، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة طنطا، ص1986. ينظر: المقطع الأصلي باللغة الأردية عبر موقع: https://www.urduweb.org/mehfil/tags/nasr mehr sa.org، بتاريخ: 2021/04/08م، الساعة: 13:52.

(**)- عزرا عباس: من مواليد 1950م، في كراتشي بباكستان، أشهر دواوينها: نيند كي مسافتين، مين أور موسى، حيرت كي أس بار، ميرا بجين. انظر: موقع: http://www.rekhta.org، بتاريخ: 2021/03/31م، الساعة: 15:25.

ما لهم من رائحة الخير نصيب[1]

فالشاعرة في هذا المقطع، تصف حال أولئك المتطرفين في فكرهم الدينيِّ، فهم رغم التزامهم بتأدية الفرائض كالصلاة، إلاَّ أنَّهم لم يتخلوا عن حملهم للأسلحة التي ينتزعون بها أرواح الأطفال والنساء والرجال على السواء، وبكل إصرار وتعنُّتٍ فهم يختلقون لأنفسهم الأعذار والمبررات لأفعالهم من أجل إزهاق الأرواح البريئة، دافعهم لذلك عقيدة التكفير بالذنب، تقول الشاعرة:

في يد كل منهم لوح مكتوب فيه

جزاؤه الموت

....

تشبه عيونهم الجريمة التي تفعلها المرأة بالليلة الأولى

وفي كل منهم حلقةٌ مستحدثة بضرب الفأس[2]

ويبقى التعدُّد والاختلاف الدينيُّ واقعٌ، والاعتراف به حتميَّةٌ للعيش في جوٍّ من السلام الداعي إلى التشارك الإنسانيِّ والحضاريِّ. ومن يعي حقيقة الأديان وجوهرها، يدرك أنَّ قيمة الإنسان بدينه وبالأديان المخالفة له، وهو المنطلق في الدعوة للتَّعايش السلميِّ. وسيظلُّ الشعر أحد وسائل القوى النَّاعمة المناهضة للتَّطرف الفكريِّ، والمكافحة للتَّطرف بأشكاله المختلفة، من أجل الرقي بالإنسانيَّة والنهوض بها. وتبقى فكرة قدرة الأدب ولاسيَّما الشعر على تعزيز الاتجاه العالميِّ للوئام الدينيِّ/ الحضاري الدينيّ بين الشعوب، هي اتِّجاهٌ له حضورٌ واسعٌ الآن في الأوساط الثقافيَّة في العالم، ويمكن أن يسهم في نشر ثقافة المحبَّة والسَّلام، ويعدُّ قاطرةً إنسانيَّةً ثقافيَّةً مهمَّةً، تؤكد استمراريَّة الحوار بين الشعوب بعيدًا عن مزاعم صراع الحضارات، وقريبًا من مبدأ تقبُّل الآخر، واحترام حريَّة الأديان. فالشعر العظيم هو الذي بإمكانه أن يتجاوز خصوصيات البيئات العالميَّة، ويوفر للشعوب انسجامًا عاليًا مع معاني الحبِّ والسَّلام والحريَّة، حتَّى لكأنَّ الشعر دين البشريَّة جمعاء، لأنَّه يشبه الإيمان في لذَّته الروحيَّة الساميَّة.

---

(1)- نقلا عن: بسنت، محمد شكري محمد، دور الشعر الأردي المعاصر في مواجهة التطرف الديني، ص2001. ينظر: المقطع الأصلي باللغة الأردية عبر موقع: www. Lalatain, new delhi india, azra abbas.april2018، بتاريخ: 2021/04/08م، الساعة: 13:52.

(2)- المرجع نفسه.

5/ التَّصوف

يمتلك التَّصوف(*) القدرة على الخروج من دائرة الفشل المتكرِّر للحوار الدائر بين الأديان، أو بمعنًى أدقّ بين أتباع الأديان، لأنَّ جوهره وأفكاره وتاريخه يحمل سماتٍ تساعد على هذا، من ذلك: أنَّ الله قريبٌ من كلِّ واحدٍ منَّا، وأنَّ الكون أوسع بكثيرٍ ممَّا نتصوَّر، فعلى الإنسان أن يتواضع قدر استطاعته، وأن يؤمن أنَّه في حاجةٍ دائمةٍ إلى رعاية الله وتعاون البشر. وأنَّ الأخوَّة الإنسانيَّة أصلٌ، لهذا على البشر أن لا يتصارعوا لأجل دنيا زائلةٍ؛ بل لابدَّ أن تربطهم أواصر المحبَّة والتَّراحم والتَّكافل والتَّسامح، وهي القيم النَّبيلة والعميقة التي تسعى الأديان إلى ترسيخها، وتنشغل برعايتها دومًا، وهي قيمٌ يحتاجها الناس في كل زمانٍ ومكانٍ، وتصلح أن تكون أحجارًا قويَّةً لبناء جسرٍ متينٍ بين أتباع الديانات والثَّقافات والحضارات(1).

ومن نماذج الانفتاح على الأديان عند الصوفيَّة، ما رُوي من أنَّه لما خرجت جنازة **جلال الدين الرومي** ازدحم عليها أهل بلده، وشيَّعها حتَّى النَّصارى واليهود، وهم يتلون الإنجيل والتوراة، وكان المسلمون يُنَحُّونهم فلا يتنحَّون، وبلغ ذلك حاكم البلد **قونيه**، فقال لرهبانهم: مالكم ولجنازة عالِمٍ مسلمٍ فأجابوه "به عرفنا حقيقة الأنبياء السابقين، وفيه رأينا سيرة الأولياء الكاملين"(2). فالصوفية في تقريراتها ونتائجها الأخيرة هي عقيدةٌ وهويَّةٌ عبر-دينيَّة trans-religieuse عابرةٌ للملل والنِّحل والمعتقدات، تتَّفق مع كلِّ الأديان، ومع كل المعتقدات التي عرفها النَّاس، إسلاميَّةً كانت أو يهوديَّةً أو مسيحيَّةً أو غير ذلك، وتتجاوزها جميعًا في الوقت نفسه(3).

(*)- التَّصوف الذي نقصده هنا: هو ذلك الإيمان العميق الرائق، الذي يروي ظمأ الروح، وينير ظلمات النفس، ويطلق طاقة الخير لدى الإنسان، فيلمسها من حوله في أفعاله وأقواله. هنا يبدو التصوف مرادفًا للإيمان الخالص، الذي يذهب إلى اللباب، ولا يقف عند القشور، وينفذ إلى الجوهر متخفِّفًا من المظاهر الجوفاء، ويميل إلى صحبة من تذوَّقوا حقيقته. ومثل هذا التصوف يقوم على أركانٍ محدَّدةٍ منها: أنَّ الله قريب من كل واحدٍ منَّا، وأنَّ الكون أوسع بكثيرٍ ممَّا نتصور، لهذا علينا أن نؤمن أنَّنا في حاجةٍ دائمةٍ إلى رعاية الله وتعاون البشر، وأنَّ الاخوة الإنسانيَّة أصل، وأنَّ التصوف يعزف على وتر إنسانيٍّ مشتركٍ، بل متوحِّدٍ وهو المشاعر المشتركة... انظر: سكاتولين، جوزيبي، تأمُّلات في التَّصوف والحوار الدينيِّ، تصدير: محمود عزب، تقديم، عمار علي حسن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1، 2013م، ص15، 17.

(1)- انظر: سكاتولين، جوزيبي، تأمُّلات في التَّصوف والحوار الدينيِّ، تصدير: محمود عزب، تقديم، عمار علي حسن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1، 2013م، ص17، 18.

(2)- مفتاح، عبد الباقي، نظرة الأمير عبد القادر إلى الآخر، مجلة أديان، مركز الدوحة الدولي لحوار الأديان، العدد الأول 2011م، ص 79.

(3)- انظر: حمو، فرعون، حوار الأديان من منظور نظرية التجليات الصوفية، مؤسسة دراسات وأبحاث مؤمنون بلا حدود، سبتمبر 2016م، ص3. نقلا عن موقع: www.mominoun.com، بتاريخ: 2021/04/04م، الساعة: 16:07، ص5.

ومن تلك النَّماذج أيضًا ما قام به الصوفيُّ الكبير **الأمير عبد القادر الجزائري**، عندما أنقذ ما يربو على خمسة عشر ألف مسيحيٍّ من القتل في الفتنة التي اشتعلت في دمشق بين الدروز والنَّصارى سنة 1860م، ووقف متحدِّيًا جموعًا هائجةً مندفعةً لقتلاهم ودوَّى بصوته قائلاً: "إنَّ الأديان وفي مقدِّمتها الدين الإسلاميُّ، أجلُّ وأقدسُ من أن تكون خنجر جهالةٍ أو معول طيشٍ أو صرخات نذالةٍ تدوي بها أفواه الحثالة من القوم... أحذِّركم من أن تجعلوا لسلطان الجهل عليكم نصيبًا، أو يكون له على نفوسكم سبيلاً"[1]. وبعد تلك الحادثة كاتب أسقف الجزائر **بافي** (AugustinPavy- Louis Antoine) الأمير عبد القادر شاكرًا له صنيعه، فكان جواب الأمير برسالةٍ يقول فيها: "ما فعلناه من خيرٍ للمسيحيين، ما هو إلاَّ تطبيقٌ لشرع الإسلام، واحترامٌ لحقوق الإنسان، لأنَّ كلَّ الخلق عيال الله وأحبُّهم إلى الله أنفعهم لعياله. إنَّ كلَّ الأديان من آدم إلى محمد عليهما السلام تعتمد على مبدأين: تعظيم الله جل جلاله، والرحمة بمخلوقاته، وما عدا هذا ففرعيَّاتٌ ليست بذات أهميةٍ كبيرةٍ. والشريعة المحمَّديَّة، من بين كلِّ الشرائع، هي التي تُعطي أكبر أهميَّةٍ للاحترام والرحمة والرأفة، وكلّ ما يعزِّز التآلف وينبذ التَّخالف، لكنَّ المنتسبين للدِّين المحمَّدي ضيَّعوه فأضلَّهم الله، فجزاؤهم من جنس عملهم"[2].

ويعدُّ **الحلاج** أوَّل قائلٍ بوحدة الأديان من صوفيَّة المسلمين، فهو يروي أنَّ هذه الأديان وإن اختلفت في الظاهر، فهي متَّفقةٌ بحسب الحقيقة، لأنَّها تدور حول حقيقةٍ واحدةٍ، وأنَّ هذا الاختلاف من إرادة الله سبحانه ليشغل بكل دينٍ طائفةٍ من الناس؛ فالأديان أصلٌ واحدٌ له شُعَبٌ متعدِّدةٌ[3]. ووفق التَّصوُّر الصوفيِّ، فإنَّ الخلق كلّهم لهم معرفةٌ بربِّهم على قدر استعدادهم ومراتبهم، ولذلك هم يشاهدون الحق الذي مع كلِّ دينٍ ومع كلِّ طائفةٍ، ويعلمون القصور والجهل الذي عند أهل الحصر والتَّقييد، من أهل الأديان وأهل الطوائف، وبسبب هذا تجد العارفين يشاهدون كل العقائد وينفتحون عليها ومعها[4]، وأعظم نصٍ يجسِّد حقيقة حوار الحضارات والانفتاح على الأديان عند الصوفيَّة، ما قاله

---

(1)- المرابط، جواد، الأمير عبد القادر والتصوف، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007م، ص46.

(2)- نقلا عن: مجلة مسالك، ع2، جوان- جويلية، 1998م، ص21.

(3)- حسان، عبد الحكيم، التصوف في الشعر العربي، مطبعة الرسالة، القاهرة (مصر)، ط1، 1954م، ص51.

(4)- حمو، فرعون، حوار الأديان من منظور نظرية التجليات الصوفية، مؤسسة دراسات وأبحاث مؤمنون بلا حدود، سبتمبر 2016م، ص3. نقلا عن موقع: www.mominoun.com، بتاريخ: 2021/04/04م، الساعة: 16:07.

الشيخ الأكبر **محي الدين ابن عربي**(*):

عَقَــدَ الخَلاَئِــقُ فِــي اللَّــهِ عَقَائِــدا وَأَنَــا شَــهِدْتُ جَمِيــعَ مَــا اعْتَقَــدُوه[1]

ويقول في نصٍ آخر:

لقــد صــارَ قلبــي قــابلاً كــلَّ صــورةٍ فمرعًـــى لغـــزلانٍ ودَيْـــرٌ لرهبـــانِ

وبيْـــتٌ لأوثـــانٍ وكعبـــةُ طـــائفٍ وألـــواحُ تـــوراةٍ ومصْـــحفُ قـــرآنِ

أَدِيــنُ بِــدِينِ الحُــبِّ أنَّــى توجهــتْ رَكَائِبُــهُ فالحــبُّ دِينِــي وَإِيمَــانِي[2]

تقوم أبيات **ابن عربي** على الربط بين الحبِّ ووحدة الأديان، وتدعوا إلى التَّراحم فيما بين الناس على اختلاف عقائدهم، لأنَّ أصل الديانات واحدٌ، ويصوِّر **ابن عربي** استيعاب قلبه لكلِّ الأديان والمعتقدات بحثاً منه عن الكمال، كما أنَّه يدعو إلى التَّسامح مع كلِّ الأديان، لأنَّ مصدرها واحدٌ وهو الله، وجوهرها واحدٌ، وهدفها متَّحدٌ. وهو المعنى ذاته الذي يشيد به **الأمير عبد القادر الجزائري** في هذه الأبيات التي يقول فيها:

أنــا الحــبُّ والمحــبُّ والحــبُّ جملــة أنــا العَاشِــقُ المعْشُــوقُ سِــرًّا وَإِعْلاَنــا

فَفِــيَّ أَنَــا كُــلّ مَــا يُؤْمِلُــهُ الــوَرَى فمــن شــاء قرآنًــا ومــن شــاء فرقانــا

ومــن شــاء تــوراةً ومــن شــاء إنجــيلاً ومن شاء مزمارًا ومن شاء زبوراً وتبيانا

ومــن شــاء مســجدًا يناجيــه ربُّــه ومــن شــاء بيعــة ناقوسًــا وصــلبانا

(*)- محمد بن علي بن محمد بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي الشهير بـ محيي الدين بن عربي، أحد أشهر المتصوفين لقبه أتباعه وغيرهم من الصوفيين "الشيخ الأكبر"، ولذا تُنسب إليه الطريقة الأكبرية الصوفية. ولد في مرسية في الأندلس في عام (558هـ- 1164م). قبل عامين من وفاة الشيخ عبد القادر الجيلاني. وتوفي في دمشق عام (638هـ- 1240م). وهو عالم روحاني من علماء المسلمين الأندلسيين، وشاعر وفيلسوف، أصبحت أعماله ذات شأن كبيرٍ حتى خارج العالم العربي. تزيد مؤلفاته عن 800 مؤلف، لكن لم يبق منها سوى 100. كما غدت تعاليمه في مجال علم الكون ذات أهمية كبيرة في عدة أجزاء من العالم الإسلامي. انظر: الزركلي، الأعلام، 29/7.

(1)- ابن عربي، محي الدين، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت (لبنان)، الباب الخامس والثلاثون وثلاثمائة في معرفة منزلة الأخوَّة، وهو من الحضرة المحمديَّة والموسويَّة.

(2)- ابن عربي، محي الدين، ترجمان الأشواق، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت (لبنان)، ط1، 2005م، ص62.

ومـــن شـــاء كعبـــةً يُقبِّـــل رُكنهـــا ومـــن شـــاء أصـــنامًا ومـــن شـــاء أوثانـــا

ومـــن شـــاء خُلـــوةً يكـــن بهـــا حاليًـــا ومـــن شـــاء حانـــةً يغـــزل غزلانـــا

ففـــيَّ أنـــا مـــا قـــد كـــان أو هـــو كـــائنٌ لقـــد صـــحَّ عنـــدنا دلـــيلاً وبرهانـــا[1]

يقرُّ **الأمير عبد القادر** في هذه الأبيات التَّنوُّع والتَّعدُّد الدينيِّ، ويعلن أنَّ الخلق كلَّهم يعرفون الله، ولو بوجهٍ من الوجوه بالمعرفة الفطريَّة، كما لا ينفي معرفة سائر أهل الأديان بالله تعالى.

وفي السياق ذاته يقول **شوقي**:

مَـــا كَـــانَ مختَلـــفُ الأدْيَـــانِ دَاعِيَـــةً إِلَـــى اخْـــتِلَافِ البَرَايَـــا أَوْ تَعَادِيهَـــا

الكُتْـــبُ والرسْـــلُ والأَدْيَـــانُ قَاطِبَـــةً خَـــزَائِنُ الحِكْمَـــةِ الكُبْـــرَى لِوَاعِيهَـــا

مَحَبَّـــةُ الله أصْـــلٌ فـــي مَرَاشِـــدِهَا وَخَشْـــيَةَ الله أُسٌّ فـــي مَبَانِيهَـــا

تَسَـــامُحُ الـــنَّفْسِ مَعْنًـــى مِـــنْ مُرُوءَتِهـــا بَـــلْ مُـــرُوءَةٌ فـــي أَسْـــمَى مَعَانِيهَـــا[2]

فالشاعر يقرُّ أنَّ اختلاف الأديان ليس مدعاةً لاختلاف البشر وتناحرهم، فالكتب السماويَّة جاءت برسالة واحدةٍ ألا وهي التَّوحيد، وجاءت بقيمٍ إنسانيَّةٍ تشترك فيها البشريَّة جمعاء.

وقد عرف الشعراء العرب المعاصرون التَّصوف باعتباره (تراثًا) يقرأونه، لا سلوكًا ودينًا يعتنقونه، -التي يتوحَّد فيها المتصوف مع المطلق، ويتَّصل به اتِّصالاً مباشرًا، يتَّسم بصفاء المعاملة مع الله، فذلك التَّصوف هو التَّصوف كممارسة أهله من متصوفة الإسلام-، وقد أقرَّ الشعراء أنفسهم هذا الأمر، يقول **محمد عفيف مطر**: "ليس بين الشعراء من قال أنَّ تجربته الشعريَّة نتاج انضوائه تحت علم (طريقة) أو

---

[1]- الأمير عبد القادر، المواقف الروحية والفيوضات السبوحية، تح: عاصم إبراهيم الكيلاني، دار الكتب العلمية، د.ط، 2004م، 38/1. ولمعرفة المزيد حول تصوف الأمير عبد القادر الجزائري، يمكن مراجعة كتاب جواد المرابط، التصوف والأمير عبد القادر، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007م. وكتاب عبد الرزاق البيطار، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، تح: محمد بهجة البيطار، ط1، 1961م، وكتاب يوسف النبهاني، جامع كرامات الأولياء، تح: إبراهيم عطوة عوض، مركز أهل سنة بركات رضا (الهند)، ط1، 2001م.

[2]- شوقي، أحمد، ديوان شوقي، قصيدة "الدستور العثماني"، 415/1، 416.

تعبيرٌ عن سلوك طريق"[1]. فالشعر نفسه لونٌ من التَّصوُّف كما يقول **البياتي**: "التَّصوُّف يشحذ نفسي ويجعلها قادرةً على الاستشراف والحدس والتشوُّف والرؤيا"[2].

والشاعر المعاصر في توظيفه للتَّجربة الصوفيَّة، لا يعني ذلك أنَّه يفكر بعقليَّةٍ دينيَّةٍ، فالاتِّفاق بينهما يكمن في البعد الفنيِّ دون العقائديِّ، والشاعر إنَّما يتَّخذ من التَّجربة الصوفيَّة وسيلةً للتعبير عن رؤيةٍ واضحةٍ أمامه، مرتبطةٍ بحاضره وواقعه، وهي – أيضا – منهج للبحث والمعرفة الإنسانيَّة، ووسيلة فنيَّة تعينه على مواصلة رحلته الشعريَّة، وقد رآها بعضهم وسيلة للإيحاء بروحانيَّة التجربة الشعريَّة، وضرورة تجرُّد الشاعر لها، وفنائه فيها[3].

ويقوم التَّصوُّف على فكرة قَبول الآخر، وهو ما صرَّح به **روجيه غارودي**؛ حيث قال إنَّه يجد في التَّصوُّف فكرة قبول الآخر، والتَّعايش معه والتَّسامح مع مختلف الملل، ومحبَّة الآخر والإحسان إليه[4]. فمفهوم التَسامح يعني قبول الآخر، وتقدير تنوُّع الثَّقافات، فلا يمكن تحقيق وجودٍ إنسانيٍّ سليمٍ دون إدراك الوجود الاجتماعيِّ، القائم على الانفتاح الإنسانيِّ لتحقيق التَّعايش. والتَّجربة الصوفيَّة لا تخلو من الإشارة إلى القيم الإنسانيَّة، هذه الأخيرة متأصلةٌ في الإنسان، وعن طريق تفعيلها يستطيع البشر تبادل أفكارهم ومعارفهم، ما يؤدِّي إلى تقدُّمٍ في العلاقات الإنسانيَّة؛ وبالتالي التَّعايش في جوٍّ يسوده التَّعاون، بغية تحقيق سعادة الإنسانيَّة، والسبيل للوصول إلى ذلك هو التَّحاور والتَّواصل بين أطراف المجتمع الإنسانيِّ[5]. ومن تلك القيم حفظ كرامة الإنسان، يقول **ابن عربي**: "واعلم أنَّ الشفقة على العبد أحقُّ بالرعاية"، فالشفقة هاهنا تعم الناس كافَّةً دون تخصيصٍ أو تمييزٍ[6]. ومن القيم التي تشترك فيها البشريَّة جمعاء قيمة الحبِّ التي يعتقد **ابن عربي** أنَّها السبب الأوَّل في الوجود، فالله جل جلاله خلق الخلق لأجل

---

[1]- عبد الله، فتحي، حديث مع الشاعر عفيفي مطر، مجلة القاهرة، القاهرة (مصر)، 1987م، ع73، ص55.

[2]- البياتي، عبد الوهاب، صبحي، محي الدين، البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، دار الطليعة، بيروت (لبنان)، ط1، 1990م، ص19، 20.

[3]- الغويل، عبد الله، التوظيف الصوفي في الشعر العربي الحديث، المجلة العلمية لكلية التربيَّة، جامعة مصراتة، ع4، ص76، 97.

[4]- انظر: روجيه، غارودي، البديل، تر: جورج طرابيشي، دار الأدب، بيروت (لبنان)، ط1988،2م، ص113.

[5]- انظر: أبزراق، البشير، الحوار الحضاري والمشاركة الإنسانية، نقلا عن موقع:http//: www. Diae.net.com، بتاريخ: 2021/04/10م.

[6]- انظر: محمدي نجاح، دور التصوف في حوار الحضارات عند روجيه غارودي، ص35.

معرفته، ومن ثمَّ حبِّه والتعلُّق به والوَلَهِ فيه، ولهذا كان معنى لفظ الجلالة (الله) هو المحبوب الذي هو إفرادٌ لحالة الوَلَهِ، وهي مقامٌ في الحبِّ، و**ابن عربي** يتجاوز مقام الحبِّ كظاهرةٍ شعوريَّة بشريَّةٍ، إلى مقام الاعتقاد الدينيِّ الذي يتحوَّل إلى أفعالٍ وسلوكاتٍ، يقتضيه الواجب الإنسانيُّ، فتذوب جميع الاختلافات في هذا المقام، لأنَّ المريد عندما يصل إلى مقام الحبِّ، يكون التَّجلي الإلهيِّ في كلِّ شيءٍ، فكان الحبُّ هو المسيِّر لحركة هذا الوجود[1]. **يقول ابن عربي:**

أَدِيـنُ بِـدِينِ الحُـبِّ أنَّـى توجهـتْ رَكَائِبُـهُ فالحـبُّ دِينِـي وَإِيمَـانِي[2]

فالحبُّ الذي عَّبر عنه **ابن عربي** هو دستور الصوفيَّة، وكتابهم المقدَّس، كما قال **ابن الفارض**[*]:

وَعْـن مَـذْهَبِي فِـي الحُـبِّ مَـاليَ مَـذْهَبٌ وإنْ مِلْـتُ يومًـا عَنْـهُ فَارَقْـتُ مِلَّتِـي[3]

وعليه، فالحب عند **ابن عربي** هو فلسفة كونيَّةٍ تنظر إلى الكون في وحدته الوجوديَّة نظرةً عامَّةً شاملةً، فالكون الأكبر هو العالم، والكون الأصغر هو الإنسان، وهذا الأخير هو مظهرٌ من مظاهر الوحدة الوجوديَّة، لهذا كان الحبُّ في فلسفة ابن عربي دينًا[4]، تشترك فيه الإنسانيَّة، يجمع تحت لوائه المسجد والكنيسة والمعبد، والغابة (مرعى الغزلان). ويتقاطع **وليم بليك** (w. Blake) في حديثه عن فلسفة الحب مع كلام **ابن عربي** في ترجمان الأشواق، حيث يقول:

إذن كلُّ إنسانٍ، في كلِّ مَطَاف،

يضرعُ في محبَّته،

إنَّما يضرعُ إلى الله في صورة الإنسان،

---

(1)- انظر: مسعودي، هشام، التصوف وحوار الأديان: روجيه غارودي أنموذجا، أطروحة دكتوراه، تخصص: فلسفة الدين والتصوف، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم: الفلسفة، جامعة مصطفى اسطنبولي، معسكر، الجزائر، إشراف: حمادي هواري، 2021م، ص142، 143.

(2)- ابن عربي، محي الدين، ترجمان الأشواق، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت (لبنان)، ط1، 2005م، ص62.

(*)- ابن الفارض، أبو حفص عمر بن أبي حسن الحموي الأصل، المصري المولد، (1181- 1234م)، شاعرٌ صوفيٌّ. انظر: مقدمة ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص5.

(3)- ابن الفارض، عمر ابن أبي الحسن، ديوان ابن الفارض، قصيدة سقتني حميَّا الحب، ص46.

(4)- انظر: منصور، إبراهيم محمد، الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص47.

للحبِّ والرَّحمةِ، والشَّفقةِ والسَّلام

ملٌّ ينبغي أن يحبَّ الشكلَ الإنسانيَّ

كافرًا، تركيًّا، يهوديًّا،

فحيثُ تُقيمُ الرَّحمةُ، والحبُّ والشَّفقة

يقيم الله أيضًا[1]

فما أحوج البشريَّة إلى هذه الأفكار، وإلى من يتحدَّث عن نظريَّة الحبِّ في الثَّقافات الإنسانيَّة، ويرسي معالم التَّسامح بما يخدم البشريَّة جمعاء، ويساعدها على الخلاص من الفتن والحروب والتَّناحرات العنصريَّة.

وتُعدُّ التجربة الصوفيَّة واحدةً من أثرى التَّجارب الإبداعيَّة التي أغنت تجربة الشاعر العربيِّ المعاصر الكيانيَّة، ومن خلالها ربط الشعر المعاصر بين مفهوم المعاصرة والأصالة، ومن قبل كان "الأدب الصوفيُّ واحداً من أثرى روافد التَّجربة الإبداعيَّة عند العرب، وعلى مستويين من الأهميَّة يتمثَّل الأوَّل في الارتقاء بمستوى الوعي بالفكرة الدينيَّة، وتجلى المستوى الآخر في تنوُّع الأساليب التَّعبيريَّة المفصحة والملمحة منها إلى مستوى الوعي، ولهذا التفردُّ الذي تجانس في ظلاله الفكر والفن"[2]. فالإنسان المعاصر في أمسِّ الحاجة إلى السَّلام النَّفسيِّ والأمن الروحيِّ، الذي يُعدُّ من أهم مقومات الأمن الاجتماعيِّ والحضاريِّ، في ظلِّ الأزمات والحروب والمآسي الإنسانيَّة التي يعيشها العالم المعاصر اليوم. ولا يمكن أن يكون هناك أمنٌ حضاريٌّ في غياب الأمن الروحيِّ ولا يتحقَّق الأمن الروحيُّ بغير أخلاقٍ ولا أخلاق بغير دينٍ، لأنَّ الدين في أسمى معانيه خُلق، ولا دين إلاَّ بالتَّكامل بين الروح والجسد، وبين العقل والقلب وبين الدنيا والآخرة، ولا يكون ذلك إلاَّ بالتكامل والتَّوازن. وعليه فإنَّ الأمن الروحيَّ هو النَّاهض الحقيقيُّ بالحضارات، والحضارة الحقيقيَّة هي التي تجمع بين المدنيَّة والروح، فالمطلوب هو التطبيق الجاد للتَّصوف، لأنَّ البشريَّة اليوم في حاجةٍ إلى تربيةٍ ربَّانيَّةٍ أخلاقيَّةٍ روحيَّةٍ ترنو إلى الإحسان، وتدعو إلى خدمة الخَلق أجمعين، وتُصْلح بين الناس بدون تمييزٍ عنصريٍّ. فالتَّصوف له دورٌ محوريٌّ في غرس مكارم التَّواد والمحبَّة

---

(1)- بورا، موريس، الخيال الرومانسي، تر: إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1، 1977م، ص45، 46.

(2)- عبيد، ناهضة ستار، المواقف والمخاطبات: قراءة في شعريَّة النَّص الصوفيِّ، بحث مقدَّم إلى المؤتمر العلمي الثالث لجامعة القادسية، آب، 1999م، ص1.

والتَّآلف وحسن التَّعايش، وهذه القيم تأتي بالسكينة والاستقرار والسِّلم والسَّلام للعالم أجمع[1].

والشعر الصوفي المعاصر يتَّخذ من حبِّ المرأة طريقًا لحب الله، فهي المرآة العاكسة لحبِّهم لله، وهي المعراج الذي يجعلهم يقفون بين يدي الله، "فالجمال يحرك عاطفة الحبِّ، ولذا كان تحرُّك هذه العاطفة نحو الأعلى، ونحو الإلهيِّ أي الخالق، نحو جلال الحق، في مقابل الشهوات الحسيَّة التي هي المحرك الأساسيَّ، والمحبَّة الإلهيَّة علوًّا على هذه الصفات البشريَّة"[2]. فالتجربة الصوفيَّة "مبنيةٌ أساسًا على الحبِّ الإلهيِّ، وقد عدَّ الصوفيَّة الحبَّ الإنسانيَّ جزءاً من الحبِّ الإلهيِّ؛ حيث يرتقي الصوفيُّ من حبِّ الكائنات إلى حبِّ من أوجد الكائنات، فجمال تلك المخلوقات من جمال الذات الإلهيَّة، التي أفاضت من جمالها على الوجود كلّه، وما دامت المرأة هي أجمل المخلوقات المعشوقة من الكائنات فهي المقابل للذات الإلهيَّة[3]". فحبُّ الصوفيِّ للكائنات ما هو إلاَّ سُلَّمٌ للارتقاء في درجات المحبَّة، فحبُّ الكائن من حبِّ الإله، وجمال الكائن من جمال موجِده، وروعة المخلوقات وجمال صنعتها من جمال الخالق، والمرأة إحدى المخلوقات والكائنات والموجودات، فلم يجد الصوفيُّ أفضل من توظيفها ليعبِّر عن سمو الحبِّ، فجعلها رمزًا للنَّقاء والصفاء الذي يجمع البشريَّة جمعاء، يقول **عثمان لوصيف**:

يا طفلةَ اللهِ البريئة

يا شعاعًا من ضلوعِ الماءِ يبزغ

لا تخافي إنَّني من جوهرٍ حيٍّ

ومن شجرٍ إلهيٍّ

أحبُّك وأحبُّ الله

صوفيٌّ...وأعبد مقلتيك

---

[1]- انظر: الطاف، محمد، دور التصوف في الأمن والسلام الاجتماعي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، ع24، 2017م، 269، 270.

[2]- إبراهيم، محمد منصور، الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، د.ط، د.ت، ص45.

[3]- كعوان، محمد، التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، الجزائر، ط1، 2009م، ص196.

أقدِّس القدوس باسمك

والهوى عندي احتراق الجميلة والجميل[1]

ويقول في مقطعٍ آخر أين يربط بين الجمال والإيمان، فالبشريَّة جمعاء تشترك في الانجذاب للجمال، مثلما ينجذبون فطريًّا للإيمان؛ حيث جعل المرأة تجلٍّ من تجليَّات الجمال الإلهي، يقول:

الجمال كالإيمان

لا يشرق إلاَ في حديقة القلب

للجمال موسيقى

تشترك جميع الحواس

في الانجذاب لها[2]

ثمَّ يتحدَّى الشاعر الذي مُسِخَت فطرته، وانحرفت عن الإيمان بالله الحقِّ، هل يستطيع أن يكفر بوجود الجمال على اعتبار أنَّ هذه القيمة يشترك في الاعتراف بها المؤمن والكافر، ليقرَّ في ختام المقطع أنَّ الجمال الحقيقيَّ هو تجلي الخالق في مخلوقاته، يقول:

أيُّها الكافر بالله

هل بمقدورك أن تكفر بالجمال؟

الجمال تجليات الخالق في الملكوت[3]

ولأنَّ أعظم حبٍّ هو الحبَّ الإلهيَّ والشوق إلى اللقاء والقرب، فأيُّحبٍّ قد يكون منارةً وهدايةً غير حبِّ الإله، هذا الذي فيه الرحمة والسعادة، وبعيدًا عنه العذاب، ولهذا فكصيرًا ما يستعمل الشعراء المرأة كرمزٍ صوفيٍّ للتعبير عن الجمال المطلق، والحبِّ الذي لا مثيل له، ولا يمكن أن يضاهيه شيءٌ في الوجود، يقول **حسن الأمراني:**

---

(1)- لوصيف، عثمان، ديوان جرس لسماوات تحت الماء، ص43.

(2)- لوصيف، عثمان، ديوان الإشارات، دار هومة، الجزائر، د.ط، د.ت، ص26، 27.

(3)- المصدر نفسه، ص26، 27.

ولربَّ طيفِ أميرةٍ

كجمانة البحريِّ،

أو كالكوكب الدريِّ،

مسَّك من بعيدٍ ريحُها الموعود

فانفتحتْ مصاريعُ الشهادة،

قد طلبتَ المرتقى فاصعد إلى ربٍّ كريمٍ[1]

فالمرأة في مخيال الصوفي رمز الحكمة والحبِّ، وجمالها أمارةٌ على الجمال الكلي الدائم، فما هي إلاَّ تجلٍّ للألوهيَّة.

فالجمال مشتركٌ إنسانيٌّ، تتذوَّقه الذائقة البشريَّة جمعاء، وهو مقدمةٌ لازمةٌ للإنسان الحضاريِّ، وقاعدة انطلاقٍ طبيعيَّةٍ له، فهو الطاقة المحركة للنَّفس الإنسانيَّة، ودافعٌ من دوافع الحبِّ، وسببٍ من أسبابه[2]، ولأنَّ الجمال قيمةٌ روحيَّةٌ، فإنَّه ينبع من إحساس الشاعر، وحركة روحه تجاه غيره، لذا فإنَّه يرى حقيقة الجمال في دجى الليل وأعماقه الرهيبة، فإذا كانت العين لا تراه فإنَّ القلب يراه، وهذا النوع من الجمال الذي يتعلَّق بالقيم والصفات الروحيَّة، هو ما تسعى الصوفيَّة للاقتراب منه. ومثلما سبقت الإشارة فإنَّ فإنَّ الجمال شعورٌ شعورٌ قلبيٌّ تشترك فيه البشريَّة، يقول **عمر بهاء الدين الأميري**، في قصيدة (صلاة):

كلَّمـــا أَمْعَـــنَ الـــدُّجى وتحالـــكْ ... شـمتُ فـي غـوره الرهيـب جلالـكْ

وتـــراءتْ لعـــينِ قلبـــي برايـــا ... مـن جمـالٍ آنسـتٌ فيهـا جمالـكْ

وترامـــى لمســـمع الـــروح همـــسٌ ... مـن شـفاهِ النُّجـوم يتلـو الثنـا لـكْ

واعترانـــــي تولُّـــــهٌ وخشـــــوعٌ ... سـاجدًا واجـدًا ومـنْ يتمالـكْ! [3]

---

[1]- الأمراني، حسن، ديوان "ما أقول لكم"، ص35.

[2]- انظر: محمد إبراهيم، وفاء، علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة، مكتبة غريب شارع كامل صدقي، د.ط، د.ت، ص38.

[3]- الأميري، عمر بهاء الدين، ديوان مع الله، دار الفتح، بيروت (لبنان)، ط2، 1392هـ، ص51.

فالشاعر يبيَّن أنَّ الجمال الإلهيَّ، يظهر في مخلوقات الله، ويظلُّ ماثلاً حتَّى لو أخفاه الظلام، ونامت عنه عيون الأنام. فالمولى عزَّ وجلَّ خلق الكائنات وحباها كلَّ حبٍّ، وما تآلفها إلاَّ مظهرٌ من مظاهر هذا الحبِّ الذي يتغلغل في القلوب عبر عيون الإنسان، التي يتجلَّى فيها جمال الله، وقد عبَّر عن هذه التجربة **رشيد أيوب** قائلاً:

خلــق الــرحمن هــذي الكائنــات وحباهـــا كـــلَّ حـــبٍّ أزلـــيٍّ
مــا تــرى الأنجــم ترنــو غــامزاتٍ وهـــي لـــولا الحـــبُّ لـــم تفعـــل
كلَّمـــا شـــاهدتُ تلـــك النيـــرات وجمـــــال الله فيهـــــا ينجلـــــي
دقَّ قلبـــي دقَّـــة النـــائي الغريـــب ذكـــر الأوطـــان والعهـــد القـــديم
إنَّ عـــين الحـــبِّ ليســـت ترقـــد فهـــي عـــين الله بارينـــا القـــدير
هـــي فـــي الشـــمس التـــي تتَّقـــد وذرى الأفـــلاك منهـــا تســـتنير[1]

وعليه فالتَّجربة الصوفيَّة تأخذ بالجانب الروحيِّ والدينيِّ، وتدعو إلى تفعيل القيم الإنسانيَّة من محبَّةٍ وتسامحٍ.

والحديث عن تجربة التَّصوف عند الشعراء المعاصرين لا يكون إلاَّ من خلال الواقع الاجتماعيِّ والثقافيِّ والعقديِّ السائد في الأمَّة العربيَّة، هذا الواقع الذي تجسَّدت فيه تناقضاتٌ عديدةٌ واتَّسعت لتشمل مستوياتٍ معرفيَّةٍ متضاربةٍ ظلَّت هي المحور الأساس لصوفيَّة الشاعر المعاصر الذي جاءت استجابةً لهذا التَّضارب، فصوفيَّته في أغلبها ثورةٌ وتمردٌ ورفضٌ للواقع المأساويِّ، أو قلق وشعور بالغربة والاغتراب وتمني الموت دون الركون إلى هذا الواقع والرضا بالسجن والقيد والعبوديَّة، ولا مفرَّ إذًا إلاَّ بثورة الإنسان المعاصر على نفسه، وعلى واقعه، وعلى كل ما يقيِّد انطلاقه وحريَّته، كل ذلك من أجل التَّغيير والتَّبديل في هذا الوجود. وتكمن مشكلة الإنسان المعاصر في إحساسه بضيق الرؤية، ولا تتَّسع رؤيته إلاَّ إذا تجاوز ما وراء أفقه الإنسانيِّ، لذا وجد في الرؤيا الصوفيَّة وسيلةً للانسحاب من الحياة، وفرصةً للتأمُّل للوصول إلى الحقيقة، وتعدُّ قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي" لصلاح عبد الصبور، من أهم

[1]- أيوب، رشيد، ديوان أغاني الدرويش، المطبعة السورية الأمريكية، نيويورك، ط1، 1928م، ص82، 83.

القصائد دلالةً على فكرة الانسحاب من الحياة، وشعور العربيِّ بضياعه وافتقاده للجمال الأخلاقيِّ، من ذلك فقدانه للرضا بالقضاء، الذي كان نتيجة تحول الإنسانيَّة إلى حيوانيَّةٍ يأكل القويُّ ضعيفها، فالشاعر وظَّف شخصيَّة بشر الحافي لتكشف عن بشاعة الواقع الإنسانيِّ المعاصر؛ حيث يقوم صوت بشر بالإعلان عن هذا الواقع الذي عجز غيره عن البوح به، يقول الشاعر:

حِينَ فَقَدْنَا الرِّضَا

بمَا يريدُ القضَا

لمْ تَنْزِلْ الأمْطَار

لمْ تُورِقِ الأشْجَار.

لمْ تَلْمَعِ الأَثْمَار[1]

ففي هذا المقطع يحاول الشاعر إيجاد مبررٍ إنسانيٍّ معقولٍ لجفاف الحياة العصريَّة، فيتلمَّسه في البعد عن الروحانيَّات (حين فقدنا الرضا بما يريد القضا)، فيرى الشاعر في غياب القناعة –التي كانت كنزًا لا يفنى في الماضي–غيابًا لكل ينابيع الخصب في الحياة (الأمطار، الأشجار والثمار)، ولأنَّ الرضى يبعث على السرور، فإنَّ فقده يبعث على الحزن، ولكنَّ الحزن الجديد أعمق وأكثف، فهو لا يعمل على إثارة البكاء فقط؛ بل إنَّه (يفجر البكاء من عيوننا):

حينَ فَقْدْنَا الرِّضَا

حينَ فُقِدَ الضَّحِكَا.

تفجَّرتْ عُيُونُنَا ... بُكَا[2]

وهي صورةٌ شعريَّةٌ تتحوَّل فيها الوجوه البشريَّة من جفافها الشديد إلى عيونٍ نَدِيَّةٍ حين تندفع بالبكاء، ذلك أنَّ الماء يولد من الشدَّة، لكنَّه يجيئ بطعم جديدٍ فيخصِّب حين اتِّصاله بالأرض الجافَّة، فالصوفيَّة شكلٌ من أشكال الاقتراب نحو الروحانيَّة.

---

[1]- عبد الصبور، صلاح، ديوان "أحلام الفارس القديم"، قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي"، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة (مصر)، د.ط، د.ت، ص79، 80.

[2]- عبد الصبور، صلاح، ديوان "أحلام الفارس القديم"، قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي"، ص79، 80.

ولا يمكن بأيِّ حال من الأحوال فصل الأنا العربيَّة في تفاعلها عن الأنا الغربيَّة، ويمكن القول إنَّه كانت هناك عوامل مباشرةٌ في تجذير ظاهرة النُّزوع الصوفيِّ في الشعر العربيِّ المعاصر، وتشكيل "أنا" الشاعر العربيِّ من خلال معاينته لفشل المشروع الحضاريِّ، ونتيجة للانكسارات على المستوى الذاتي والجماعي، سعى الشاعر العربيُّ المعاصر إلى البحث عن المطلق واللَّامحدود في الذات والدين ورموز التصوف، والتعلُّق بالتجربة الصوفيَّة علَّها توصله إلى موقفٍ إنسانيٍّ غير خاضعٍ لأوامر التكنولوجيا الذي تقلَّصت فيه الصفات الروحيَّة والإشراقيَّة النورانيَّة في الإنسان، وأصبح آلةً فاقد الإحساس بروح القيم والمشاعر، فكانت صرخة الشاعر المعاصر احتجاجًا على العصر وروحه، وخروجه على مألوفه المتمثل في ماديَّات العصر الحديث وتراثه الذوقي[1]. ومن أهم عوامل شيوه ظاهرة النزوع التَّصوفي في الشعر العربي المعاصر، هو تأثر الشعراء العرب بالشاعر الأمريكيِّ (ت. س. إليوت) ذي البصمات الواضحة على الشعر العربيِّ المعاصر، في دعوته آنذاك إلى الاغتراف من المنابع الروحيَّة في وقتٍ كانت الهجمات شرسةً على الدين ومع ذلك بقي الإيمان على الرغم من هذه المحاولات انكشافًا لتوتر الباطن بين الرغبة في تحقيق الله ومعاينته، وبين اللايقين الموضوعي، وبعبارةٍ أخرى بين العقلي واللاعقلي[2].

فإليوت انطلق من واقعه الاجتماعي والسياسي والثقافي، نتيجة القنوط الذي كانت تعيشه أوربا. فكان الدين والقيم الروحيَّة الملاذ الذي يتحصَّن فيه وبه الأوربي من هذا التطرف العقلاني والجموح المادي. وعليه فإنَّ المنابع الروحيَّة الإنسانية التي ظهرت في الشعر العربي المعاصر كان لإليوت الفضل الأوَّل في تفجيرها، لكن مع ذلك لا ننفي الأثر الذاتي الذي يخضع فيه الشاعر لعالمه الداخلي على الرغم من اعتناق الشعراء وعلى رأسهم الياب مذهب إليوت الإنساني في الشعر مُعْليًا من شأن التقاليد الروحيَّة والدينيَّة الكامنة في التراث[3]. وقد لفت إليوت نظر الشعراء العرب إلى استغلال الرموز الدينية والصوفية والروحية، فكان "أن وجَّه الشعراء بطريقةٍ لا مباشرةٍ إلى استغلال ما في القرآن والإنجيل والتراث الدينيِّ من قيمٍ إيحائيَّةٍ"[4].

---

[1]-انظر: ريبو، رينيه، إنسانية الإنسان_نقد علمي للحضارة المادية_، تر: نبيل الصبحي الطويل، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، ط1، 1984م، ص235. الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت (لبنان)، ط3، 1984م، ص29.

[2]-جودة نصر، عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت (لبنان)، ط3، 1983م، ص38.

[3]-حشلاف، عثمان، التراث والتجديد في شعر السياب –دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره موسيقاه لغته- ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص18.

[4]-بلعلى، آمنة، الرمز الديني في الشعر العربي الحديث، ص10.

وعليه، فإنَّ الشاعر الغربيَّ راح يفتِّش عن بدائل يكون فيها العقل لاغيًا، لأنَّ حضارة العقل دمَّرت الإنسان، وقضت على جوهره، وكان الشعراء العرب الوجه الآخر لامتداد الرؤية الغربية ، فنحا شعرهم هو الآخر إلى نشدان بدائل وطرائق مختلفة للعودة إلى تفعيل القيم الإنسانيَّة، فوجدوا في التصوف علاجًا لأمراض العصر، فحاولوا تصعيد الجانب الإشراقي في الإنسان، فانتهى بهم المطاف إلى تبني المواقف الصوفية.

ثانيًا: القيم والمشترك الإنسانيُّ

يتعلق المشترك الإنسانيُّ بقيمٍ ومبادئ عابرةٍ للثَّقافات، تلبِّي الحاجات الأساس للإنسانيَّة، ويجتمع في اعتبارها والأخذ بها الناس جميعًا، أو غالبيَّتهم على الأقل، بالرغم من الاختلافات الأخرى بينهم. ولعلَّ هذا يقودنا إلى القول إنَّ عالمنا اليوم في حاجةٍ إلى خطابٍ جامعٍ يرعي الوحدة في المشترك، والتنوُّع في المختلف، كما أشار إلى ذلك خطاب رسول الله ﷺ، في حجَّة الوداع حينما قال: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ! أَلاَ إِنَّ رَبَّكُمْ واحِدٌ، وإِنَّ أَبَاكُمْ وَاحِدٌ، أَلَا لَا فَضْلَ لِعَرَبِيٍّ عَلَى عَجَمِيٍّ، وَلَا لِعَجَمِيٍّ عَلَى عَرَبِيٍّ، وَلَا لَأَسْوَدَ عَلَى أَحْمَرَ، وَلَا لِأَحْمَرَ عَلَى أَسْوَدَ إِلاَّ بِالتَّقْوَى»[1]. فهذا الخطاب يمثِّل إرهاصًا حقيقيًّا، ومدخلاً رحبًا للتَّعارف بين الشعوب والأمم والحضارات. والبحث عن المشترك الإنسانيِّ يعدُّ مدخلاً إلى السَّلام الإنسانيِّ، ونشرٍ لقيم الصفح والتَّسامح بدلاً من الدمويَّة والعنف فهو "يتجاوز منطق الخصومة والصدام، ويؤدِّي إلى التَّلاقي، واحترام مساحات التَّشابه بين الأمم والشعوب على مستوى الفكر والإبداع، للوقوف على أرضٍ صلبةٍ ورؤًى متجانسةٍ يحكمها ذلك التَّقارب، وغالبًا ما يظل المشترك ضامنًا لاحترام الخصوصيَّة والهويَّة الذاتيَّة لكل أمَّةٍ، دون التَّضحيَّة بثرواتها وتاريخها أو تراثها الإنسانيِّ"[2].

وقد حظيت النَّزعة الإنسانيَّة في الشعر العربيِّ المعاصر باهتمامٍ كبيرٍ، لأنَّ الشعر يحمل مشعل مخاطبة القلوب قبل العقول؛ وبالتالي يسعى إلى نشر القيم الإنسانيَّة القائمة على بعث رسائل السَّلام، وتجسيد فكرة التَّعايش، وتقبُّل الآخر، ونبذ التَّطرف، وهو ما يساهم في رفد الحضارة الإنسانيَّة. وقد اقترن مفهوم النَّزعة الإنسانيَّة/ العالميَّة بكلِّ نظرةٍ يكون فيها الإنسان موضع الاهتمام والتَّقدير[3]، دون الالتفات إلى عرقه ودينه وأيديولوجيَّته. يعرِّفها **أندري لالاند**: "بأنَّها مركزيَّةٌ إنسانيَّةٌ مترويَّةٌ، تنطلق من معرفة الإنسان، موضوعها تقويم الإنسان وتقييمه، واستبعاد كل ما من شأنه تغريبه عن ذاته، سواء بإخضاعه لقوًى خارقةً للطبيعة البشريَّة، أم تشويهه من خلال استعماله استعمالاً دنيويًّا، دون الطبيعة

---

[1]- رواه أحمد بن حنبل في مسنده، تح: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، د.ط، 2001م، 174/38.

[2]- آل بكر، حسين عبد الهادي، لتعارفوا: خطوة نحو المشترك الإنساني، مجلة مقاربات، المجلس الإسلامي السوري، ع3، 2018م، ص2، 3.

[3]- انظر: يوسف، عدنان، النزعة الإنسانية عند جبران، الهيئة المصرية العامة، ط1، 1970م، ص89.

البشريَّة"[1]. فالنَّزعة الإنسانيَّة هي رؤيةٌ، ونمط تفكيرٍ للإنسان والوجود. وفي الأدب هي ذلك التوجُّه نحو التَّعبير عن إنسانيَّة الإنسان، وفضح التَّجاوزات والانتهاكات التي تطال القيم الإنسانيَّة. ومن المواضيع التي تقوم على المشترك الإنسانيِّ والقيميِّ ما يأتي:

1/ الجمال

يميل الشعراء العرب المعاصرون إلى الإيمان بالجمال المعنويِّ المجرَّد، الذي يسمو بالإنسان إلى المثل العليا، وهم يؤمنون أنَّ للنَّفس الإنسانيَّة قيمةٌ كبيرةٌ في إدراك الجمال والإحساس به والتَّعبير عنه؛ بل يذهبون إلى أنَّ النَّفس الإنسانيَّة هي قبسٌ من الجمال المطلق الأزلي، الذي منه يستمدُّ كلَّ شيءٍ، والذي خصَّ الإنسان بنفسٍ واعيَّةٍ مدركةٍ، تحسُّ الجمال في ذاتها، فتعبِّر عنه تعبيرًا فنيًّا خالدًا، كما أنَّ الجمال تناسبٌ وحريَّةٌ وقوَّةٌ وتعبيرٌ، وهو كذلك دين الإنسانيَّة جمعاء[2].

فعنصر الجمال عميقٌ في هذا الوجود، يتبدَّى في كلِّ الكائنات، والإنسان باعتباره خليفة الله في الأرض، مُطالبٌ أن يفتح حسَّه لهذا الجمال، ليلتقي أجمل ما في نفسه –وهو حاسَّة الجمال– بأجمل ما في الكون، وينتج من هذا اللقاء ارتقاء الإنسانيَّة صُعُدًا حين تشفُّ وتصفو[3]. فألوان هذا اللقاء الجمالي متَّسعةٌ اتِّساع الوجود وقيمه، والنفوس الذوَّاقة، والجمال في رأي **محمود حسن إسماعيل**، موجودٌ في كلِّ مكانٍ، وفي كلِّ شيءٍ، يستطيع الإنسان إدراكه في المخلوقات التي ساق فيها الله جماله، يقول:

كـــل شـــيءٍ جميـــلٌ ... إن وعينـــــا الجمـــــال
فشـــحوب الأصـــيل ... شـــــهوةٌ للخيـــــال
ووجـــــوم النَّخيـــل ... مخـــــدعٌ للظـــــلال
والـــدجى إذ يميـــل ... معبـــــدٌ للَّيـــــال

...

وجمـــــــــــال ... الحيـــــــــــاة
شـــــــــاطئٌ ... لا نـــــــــراه

---

[1]- لالاند، أندري، موسوعة لالاند الفلسفيَّة، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت(لبنان)، ط2، 2001م، ص569.
[2]- انظر: ملحس، ثريا، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص284.
[3]- قطب، محمد، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص42.

ســـــــاق فيـــــــه الإلـــــــه

كـــــلَّ ســـــحرٍ طـــــــــــــــواه[1]

فالنفس المؤمنة تستشعر الجمال في الوجود كله، ماثلاً في جمال صنع الله، في كونه وكائنات خلقه، فضلاً عن جمال المعاني والمثل وسلوك الحق والخير. فالله في نظر بولس سلامه "هو مصدر الجمال الأعلى، وقد انعكس بعض هذا الجمال على النَّفس الإنسانيَّة التي تشعُّ بعضها على مظاهر الكون، فأحبَّها الإنسان، وقد أحبَّ الله، وأحبَّ نفسه على غير علمٍ منه"[2]، يقول الشاعر:

يخلــق الله كــلَّ شــيءٍ جمــيلا كــلُّ حســنٍ مــن خــالقٍ ديَّــان[3]

فالمولى عز وجل خلق الجمال في كل شيء، وأملاه على الشعراء، فكان أستاذهم ودليلهم، يقول **النجفي**:

الله أســـتاذي وكـــلُّ الـــذي خـــطَّ يراعـــي فهـــو أمـــلاه

لا مبـــــدع إلاَّهُ، لا ناقـــــد ســـواهُ مـــا يأبـــاه آبـــاه[4]

وأما جبران فيرى الجمال في النفس الإنسانيَّة، يقول: "فالجمال إلفةٌ بين الحزن والفرح، وهو ما تراه محجوبًا وتعرفه مجهولاً وتسمعه صامتًا، وهو قوَّةٌ تبتدئ في أقدس أقداس ذاتك، وتنتهي في ما وراء تخيُّلاتك"[5].

ويعبِّر **أبو شبكة** عن غبطته بالطبيعة التي تحمل له الجمال، فيقول:

السَّـــما مصـــحفٌ ســـنيٌّ والرُّبـــى متحـــفٌ عنـــيٌّ

والمســـا والنَّســـيم عـــرقٌ جـــال فيـــه هـــوًى نقـــيّ

والغصون التي تميل كلُّها ألسنٌ تقول:

---

[1]- إسماعيل، محمود حسن، مجلة الكتاب، السنة الثالثة، 161/1، 162.

[2]- سلامه، بولس، حديث العشية، مطبعة دير المخلص، بيروت (لبنان)، ط1، 1950م، ص34.

[3]- العباسي، سلامة، مجلة التعاون، السنة السابعة عشرة، ع9، ص37.

[4]- النجفي، أحمد الصافي، ديوان ألحان اللهيب، مطبعة الكشاف، بيروت (لبنان)، ط1، 1944م، ص3.

[5]- جبران، جبران خليل، دمعة وابتسامة، المطبعة التجارية الحديثة، مصر، ط1، 1914م، ص59.

كـــــلُّ مـــــا حولنـــــا جميـــــل[1]

فإذا عاش الإنسان للجمال وجده حيثما حلَّ، وفي هذا المعنى يقول **إيليا أبو ماضي**:

عــش للجمــال تــراه ههنــا وهنــا وعــش لــه وهــو ســرّ جــدّ مكنــون

خيــرٌ وأفضــل ممَّــن لا حنــين لهــم إلــى الجمــال، تماثيــل مــن الطــين[2]

وقد يبلغ الجمال حدَّ الكمال، فيصبح جزءًا من الأزليَّة، وهو في نظر جبران "الأبديَّة تنظر إلى ذاتها في مرآةٍ"، والجمال الحقيقيُّ هو الجمال الأزليُّ المطلق الكامل، المتجسِّد في جمال العقل والروح والقلب، فالشاعر يرى أنَّ الجمال المطلق هو الذي يستمدُّ منه كلُّ نبيٍّ وفنَّانٍ وحيهما، كما يستمدُّ منه الزهر شذاه والحسن نوره، وهو جوهرٌ لا يفنى مدى الدهر:

ســـرُّ الجمـــال الأزلـــيِّ الـــذي يـــرى ولكـــن لـــيس بالأبصـــار

...

منـــه اســـتمدَّ الـــوحيَ كـــلَّ نبـــيٍّ منـــه جـــرت بـــدائع الأشـــعار

منـــه ينـــال الزهـــر نشـــر الشـــذا والحـــبُّ بـــأس القـــاهر الجبـــال

الحســـنُ نـــورٌ خلـــفَ ســـتر غـــدا تشـــعُّ منـــه ســـائر الأنـــوار

وقلَّمـــــا يـــــراه إلاَّ الألـــــى أنظـــــارهم تختـــــرق الأســـــتار

أغراضـــــه تفنـــــى ولكنَّمـــــا جـــوهره بـــاقٍ مـــدى الأدهـــار[3]

يقرُّ الشاعر خلود قيمة الجمال، ويذكر أنَّ السرَّ في الجمال الأبديِّ كونه لا يُسْتَشْعَر بالأبصار، وهو القيمة التي استمدَّ منها كلُّ الأنبياء وحيهم، وبه نُظِمت أجود الأشعار، والجمال نورٌ ينير قلوب البشر، تفنى الأجساد والأرواح التي تحمل الجمال، ويبقى جوهر الجمال لا تفنيه الأزمان. وعليه بالجمال ترتفع قيمة النَّفس الإنسانيَّة، فتجعل سلوك أفرادها سويًّا، وللجمال قيمةٌ كبيرةٌ في اختيار الأدب الإنسانيِّ.

---

(1)- أبو شبكة، إلياس، ديوان إلى الأبد، مطبعة الاتحاد، بيروت (لبنان)، ط1، 1944م، ص73.

(2)- أبو ماضي، إيليا، ديوان الخمائل، مطبعة دار الأحد، لات، بيروت (لبنان)، ط2، د.ت، ص26.

(3)- المقدسي، أنيس، مجلة الرياض، السنة الثالثة، ع1، ص12، 13.

2/ الحريَّة

لقد أدرك الشاعر العربيُّ المعاصر معنى الحريَّة وعرف طريقها، ومن خلال الممارسات النِّضاليَّة للإنسان في سبيل بلوغها، أصبحت الحريَّة بالنسبة إليه شغله الشاغل، وهدفه الأسمى الذي يطمح إليه، لأنَّها تشكِّل جوهر الإنسان في كلِّ مكانٍ وزمانٍ، لأنَّها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بكل القضايا الإنسانيَّة الأخرى التي لا يمكن لها أن تنمو إلاَّ في ظلِّها، ثمَّ إنَّ الحريَّة حقٌّ من حقوق الإنسان، التي وهبه الله إيَّاها، ولا يمكن لأحدٍ أن يمنَّ بها على غيره، لأنَّها من صلب وجوده وإنسانيَّته[1]. يقول **توفيق زياد** في قصيدة (الجوع إلى الحرية):

في التَّاريخِ حروبٌ لا تُحصى ولا تُعدّ
أنهكت الأرض وأهل الأرض
لكنَّ
هناك حربًا واحدةً مشروعةً
هي حربُ المظلومين على الظلام
حربُ النور على العتمه
حربُ الإنسان على الإنسان الحيوان
والجوع إلى الحريَّة كان
والجوعُ إلى الحريَّة مازال
والأجمل والأقسى
في تاريخ الإنسان
في كل مكان[2]

(1)- انظر: قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص193.
(2)- زياد، توفيق، ديوان توفيق زياد، ص621، 622.

هذا المقطع يصور فيه الشاعر معاناة شعبه جراء الاحتلال الصهيونيّ، لذي سلب حريَّته وأرضه، وخلَّفه طريدًا يفتِّش عن إنسانيَّته الضائعة فلا يجدها، وهي مأساة لم يشهد لها التاريخ الإنسانيُّ نظيرًا، فهذه الحرب باعثها الأساسيُّ بسط النفوذ والسيطرة، وبالتلي فهي حربٌ لا إنسانيَّة، لأنَّ بواعثها لم تكن تهدف إلى خير الإنسان وسعادته. في حين تعدُّ الخرب الوحيدة المشروعة تلك التي يخوضها الإنسان المستعبد في سبيل تحقيق الحريَّة التي من خلالها يستطيع استعادة سعادته وشرفه.

والإنسان لا يمكنه الشعور بإنسانيَّته إلاَّ في أجواء الحريَّة، وبدونها يبقى أسيرًا ضائعًا، يفتِّش عن ذاته فلا يعثر عليها، لأنَّها لم تعد ملكه؛ بل هي ملك الذين يملكون إرادتها وتوجيهها، ولذلك كانت الثورة من أجل الحريَّة هي السبيل الوحيد لاستعادتها، فكانت التضحيَّة في سبيل امتلاكها واجب كلِّ إنسانٍ مستعبدٍ، يقول **عبد الرحمن الخميسي** مصورًا شوق الإنسان إلى الحريَّة وعشقه لها:

هتفتُ يا حريَّتي ضمِّيني

همْ في ظلام الليل قيَّدوني

لكنَّهم لن يطفئوا يقيني

فرفرفي سناك في عيوني

إنِّي وراء هذه القضبان

أرنو إلى رحابة الأكوان

أسألها عنك وعن هواني

القيد يا حريَّتي يدميني

قد طال يا حريَّتي اشتياقي

إلى عبوري مسبح الآفاق[1]

الشاعر يرسل هُتافاته إلى الحريَّة الحبيبة المفقودة، طالبًا منها أن تضمَّه بين ذراعيها، ليشعر بالأمان المستلب منه، وليشعر بحقِّه في الوجود كإنسان، ومهما سعى الطغاة إلى قهره وسلبه حريَّته، إلاَّ أنَّها

[1]- الخميسي، عبد الرحمن، ديوان دموع ونيران، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1962م، ص48.

ستظلُّ نورًا يشع في أعماقه، لن تتمكَّن القيود من النيل منها، ومادامت إرادته قويَّةً، فلن تقف في طريق تحقيقها أيَّة موانع، ولن يعدم الوسائل التي توصله إلى بلوغ غايته.

ويرتفع صوت **فدوى طوقان** معبِّرًا عن الحريَّة، مصورًا الإصرار على تحقيقها من طرف الإنسان الفلسطيني المحروم منها، ومن قبل كلِّ من يتطلَّع لها، تقول:

حريَّتي، حريَّتي، حريَّتي

سأظلُّ أحفر اسمها وأنا أناضل

في الأرض في الجدران في الأبواب في شرف المنازل

في هيكل العذراء في المحراب في طرق المزارع

في كلِّ مرتفعٍ ومنحدرٍ ومنعطفٍ وشارع[1]

تُقِرُّ الشاعرة أنَّه بقدر عشق الإنسان للحريَّة، بقدر استماتته في استعادتها، ذلك أنَّ طريق الحريَّة هو طريق النِّضال الدَّؤوب، الذي يصنعه عشَّاق الحريَّة المدافعون عن أوطانهم بأجسادهم ودمائهم، فالشاعرة "تنظر إلى وطنها السليب، فتجده مقيَّدًا ذليلاً، فتقسم على النضال من أجل تحرير كلِّ بقعةٍ فيه، وتقسم على تحرير الإنسان والأرض والمنازل والحجارة والشرفات والمقدَّسات، وهي لا تبالي بالمصاعب والمشقَّات والتضحيات، ولذلك فهي ستحمل شعلة الحريَّة لتضيئ بنورها ثرى الوطن الحبيب، ولتطهِّر كلَّ بقعةٍ فيه من ذلك الغاصب الدخيل، الذي احتل أرضها، وطرد شعبها من دياره، وهي تدرك أنَّ السبيل إلى ذلك يكون بمزيدٍ من الدماء والأجساد التي تتناثر وتصلب وتعذَّب، فهذه التَّضحيات هي التي تعبِّد طريق الحريَّة"[2]، تقول:

في السجن في زنزانة التَّعذيب في عود المشانق

رغمَ السَّلاسل رغمَ نسف الدُّور رغمَ لظَى الحرائق

سأظلُّ أحفرُ اسمها حتَّى أراه

---

[1]- طوقان، فدوى، ديوان الليل والفرسان، دار الآداب، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص106.

[2]- قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص201.

يمتدُّ في وطني ويكبر

ويظلُّ يكبر

ويظلُّ يكبر

حتَّى يغطي كلَّ شبرٍ في ثراه

حتَّى أرى الحريَّة الحمراء تفتح كلَّ بابٍ

والليل يهربُ والضياءُ يدكُّ أعمدة الضباب[1]

تظل الحريَّة ذلك الغذاء الروحيَّ، ومتنفس الكرامة، فلا يمكن للإنسان أن يعيش بمعزلٍ عنها، لأنَّه بدونها يقفد جوهر وجوده؛ بل يفقد الروح التي تنفث فيه العزَّة والكرامة، يقول **يوسف الخال**:

أنا حرٌّ يا ربُّ! ما أنت حرّ

ما وجودي، تُرى إذا كنتُ عبدًا

شيمة الحرِّ أن تروض أحرارًا

ويأبى إلاَّ التَّحرُّر مبدا

كن كما شئتَ، سنَّة الله في الكون

تناهت إلى الخليقة عهدًا

كن كما شئتَ، هكذا أنت يا إنسان

وكنه الإنسان أن لا يُحدَّا

حدُّه، إن يحدَّ حريةٌ تسمو

وتقتاده إلى الخير عمدا[2]

في هذه المقطوعة يربط الشاعر بين حرية الإنسان وحريَّة الله تعالى، الذي خلق الإنسان على صورته وشاكلته، فما دام الله حرًّا في إرادته المطلقة التي لا يحدُّها شيءٌ، فكذلك الإنسان يجب أن يكون حرًّا في

---

[1]- طوقان، فدوى، ديوان الليل والفرسان، ص106.

[2]- الخال، يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ص97.

تصرُّفاته وإرادته، لأنَّ الحرَّ هو الذي يفهم معنى الحريَّة، فكيف بالله الخالق مصدر الحريَّة ونورها المطلق، فالله منح الإنسان الحريَّة حتَّى يشعر بوجوده وإنسانيَّته، لأنَّها وحدها التي تشعره بذلك، فلولاها لما كان هناك معنًى لوجود الإنسان على هذه البسيطة، ولما كان هناك ثوابٌ وعقابٌ، وخيرٌ وشرٌّ، وبدايةٌ ونهايةٌ[1].

فالحريَّة وحدها هي التي تحقِّق تفتح آفاق النور والخير والانطلاق، وتحقِّق إنسانيَّة الإنسان، يقول **أدونيس:**

غدُا عندما بلادي تغنِّي أنا الحبُّ يؤثر عنِّي

بوجهي محوتُ السَّوادا

وصرتُ لكلِّ بلادٍ بلادًا

فلم يبق في أرضنا ظلامٌ ولم يبق شرٌّ

فقل أنا حرٌّ وأنت حرٌّ[2]

فالحريَّة الحقيقيَّة هي التي تكون سببًا في توليد الشعور بالمحبَّة الإنسانيَّة والخير والعطاء، لأنَّ الاستبداد والظلم يقتلان مشاعر الإنسان وطموحاته، ففي ظلِّ الحريَّة يستطيع الإنسان أن يشعر بوجوده ووجود غيره.

وعليه، فقد ارتبطت الحريَّة بكل قضايا الإنسانيَّة الأخرى، لأنَّها القضيَّة الأم والأساس، ففي غيابها تغيب كل الحقوق الإنسانيَّة التابعة لها. ولقد كانت القضية الفلسطينيَّة التي لازلنا نعيش آثارها المأساويَّة قتلاً وقصفًا ودمارًا وإبادةً، منذ 1948م، حتَّى يومنا الحاضر، هي المحرك الأوَّل للهمم العربيَّة، والباعث الرئيس إلى كلِّ تغييرٍ حصل في شتَّى أنحاء الأمَّة العربيَّة؛ حيث شعر الإنسان العربيُّ عند ضياع فلسطين وطرد شعبها من دياره وممتلكاته، بقوَّة الضربة التي قضت على أهم شيءٍ يمثِّل إنسانيَّته، ألا وهو الكرامة والشرف والعزَّة[3]، ومأساة الشعب الفلسطينيِّ الطريد هي مأساة الحريَّة في مكانٍ وزمانٍ، ولذلك فقد تصدَّرت القضية الفلسطينيَّة الأحداث السياسيَّة العربيَّة والدوليَّة، ومن حينها والعالم الإسلاميُّ محرومٌ من نعمة الاستقرار والسَّعادة والرخاء.

---

[1]- انظر: قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص204.

[2]- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 64/1.

[3]- انظر: قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص207.

3/ المحبَّة

نمت النَّزعة الإنسانيَّة في الأدب نموًا واضحًا مع بداية القرن العشرين، وذلك بفضل تقدُّم وسائل الاتِّصال، وسرعة طي المسافات و"أصبح الأديب تهزُّه الأحداث الجسام في أماكن بعيدةً عنه، وغريبةً عليه لغةً وتاريخًا ومجتمعًا ودِيناً؛ ومن هنا تجسَّد المفهوم الحقيقيُّ لمعنى الإنسانيَّة، وترجمه الأدباء والشعراء في إبداعهم الفنيّ، وصارت الإنسانيَّة بمفهومها المثالي، تتسرَّب إلى المذاهب الأدبيَّة المختلفة"[1]. التي تعني في أبسط تعاريفها –النَّزعة الإنسانيَّة-: "الميل إلى حب الإنسانيَّة، وجعل الخير العام للإنسان الهدف الأسمى"[2]. وقد جاءت النَّزعة الإنسانيَّة في بعض أعمال الأدباء قرينةً من قرائن التجديد، من أولئك العقاد الذي صرَّح في مقدمة كتاب (الديوان) قائلاً: "أقرب ما نميز به مذهبنا أنَّه مذهبٌ إنسانيٌّ: لأنَّه من ناحيةٍ يترجم عن طبع الإنسان خالصًا من تقليد الصناعة المشوَّهة، ولأنَّه من ناحيةٍ أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانيَّة عامَّةً، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبةً"[3].

إنَّ فحص المتن الشعريّ العربيّ المعاصر يضعنا في قلب النَّزعة الإنسانيَّة، المتمثِّلة في الدعوة إلى اللقاء، والحوار حول المشترك الإنسانيّ الكونيّ القائم على الإخاء الآدميّ، والتعاطف والتعاون في الملمات، ونشر الأمن والسلام، ورفض الحروب، والقبول بالآخر بوصفه امتداداً للذات لا نقيضًا لها، والذي يؤدِّي إلى الانفتاح على الهويَّات للاغتناء بتعدُّدها، بدل الانغلاق على هويَّة الذات. وتلوَّنُ الدواوين الشعريَّة العربيَّة المعاصرة بالنَّزعة الإنسانيَّة، كان له الفضل في اتِّساع تجارب الشعراء وأدواتهم التعبيريَّة، التي تدعو إلى انتصار القوى الخيِّرة في الذات الإنسانيَّة، على قوى الشر التي تعيق مسيرة الإنسان نحو استشعاره معاني التعاون والتراحم والتآخي، حيث نلمح الشعراء العرب المعاصرون يعبرون عن إحساسٍ إسلاميٍّ عميقٍ، يستوعب تجربة الإنسانيَّة المفعمة بشتى الانفعالات الخيِّرة، متجاوزين حواجز عديدةً من الاختلاف الجنسي والديني والحضاري والتاريخي، ليدعوا إلى وحدةٍ إنسانيَّةٍ، تنبذ الاختلاف الهدام والعداء، وتؤسِّس للتَّسامح والإخاء في بقاع الأرض، يقول **أحمد شوقي**:

---

(1)- حور، محمد إبراهيم، النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم، مكتبة المكتبة، أبوظبي، ط2، 1985م، ص20، 21.

(2)- وهبة، مجدي، المهندس، كامل، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت (لبنان)، ط2، 1984م، ص405.

(3)- العقاد، عباس، المازني، إبراهيم، الديوان في النقد والأدب، مكتبة السعادة، مصر، ط1، 1921م، 1/1، 2.

مَـــا كَـــانَ مختَلـــفُ الأدْيَـــانِ دَاعِيَـــةً ... إِلَـــى اخْـــتِلَافِ البَرَايَـــا أَوْ تَعَادِيهَـــا

الكُتْـــبُ والرسْـــلُ والأَدْيَـــانُ قَاطِبَـــةً ... خَـــزَائِنُ الحِكْمَـــةِ الكُبْـــرَى لِوَاعِيهَـــا

مَحَبَّـــةُ الله أصْـــلٌ فـــي مَرَاشِـــدِهَا ... وَخَشْـــيَةَ الله أُسٌّ فـــي مَبَانِيهَـــا

تَسَـــامُحُ الـــنَّفْسِ مَعْنًـــى مِـــنْ مُرُوءَتِهـــا ... بَـــلْ مُـــرُوءَةٌ فـــي أَسْـــمَى مَعَانِيهَـــا[1]

ويعبِّر **عيسى الناعوري**(*) عن معاني الإخاء الإنسانيِّ النَّبيل في قوله:

أَخِـــي فـــي العَـــالَمِ الواســـع ... فـــي المغـــربِ والمشـــرق

أَخِـــي الأبـــيضُ والأســـود ... فـــي جَـــوْهَرِكَ المطْلَـــق

أَمُـــدُّ يَـــدِي فَصَـــافِحْهَا ... تجـــدْ قَلْبِـــي بِهَـــا يَخْفِـــق

بحُبِّـــكَ يـــاَ أَخِـــي الإنْسَـــان

أُحِبُّـــكَ دُونَمَـــا نَظَـــرٍ ... إلـــى لوْنِـــكَ أو جِنْسِـــك

وَأَكْـــرَهُ مَـــنْ يَبُـــثُّ الحِقْـــدَ ... فـــي نَفْسِـــي وفـــي نَفْسِـــك

لتَـــرْقُصَ أَنْـــتَ فـــي بُؤْسِـــي ... وكَـــيْ أَرْقُـــصَ فِـــي بُؤْسِـــك

وَتَشْـــقَى يـــا أخـــي الإنســـان[2]

في هذا المقطع يخاطب الشاعر كل إنسانٍ يمتلك ضميرًا حيًّا وعقلاً مفكرًا، ويطالبه بأن يتأمَّل في وجوده ومصيره، فالشاعر يحمل مشاعر نبيلةً تفيض إنسانيةً، ومحبَّةً تتخطَّى كل الحواجز لتشمل الإنسان في كل مكانٍ مشرقًا ومغربًا، هذا الإنسان الذي يعدُّه الشاعر أخًا، مهما اختلفت به مشارب الأرض، ولا ينظر إليه على أساس اللون؛ بل بما يضمر في ذلك القلب من نقاء، والذي عبَّر عنه الشاعر بقوله:

---

(1)- شوقي، أحمد، ديوان شوقي، قصيدة "الدستور العثماني"، 415/1، 416.

(*)- عيسى إبراهيم الدبابنة: ولد في قرية ناعور عام 1918م، شاعر فلسطينيٌّ أصدر مجلة "القلم الجديد"، عام 1952م، من دواوينه: الربيع الذابل، أناشيدي، أخي الإنسان، همسات الشلال، الفتاة ذات الصوت المخملي. انظر: بوهراكة، فاطمة، الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956- 2006م، 802/1.

(2)- الناعوري، عيسى، ديوان "أخي الإنسان"، دار الرائد، حلي (سوريا)، ط1، 1962م، ص17.

(في جوهرك المطلق)، وبما يقدم للإنسانيَّة من خدمات تقلل عنها الشرور وتساعدها على تخطي العوائق التي تعرقل مسيرتها نحو الأفضل، فالإنسان أخ الإنسان أحبَّ أم كره. فكلما كان الفعل نبيلاً، والدافع نقيًّا، كلما كان الإنسان أرفع قيمةً وأعظم تأثيرًا في الوجود من غيره، فلا مفر من تشابك كل الأيدي بغية تحقيق انتصار قوى الخير على الشر للقضاء على البؤس والشقاء والتخلف الذي تخلفه نار الحروب التي يثيرها أصحاب النفوس الحاقدة، كل ذلك للوصول إلى غاية أسمى هي تحقيق الأخوة الإنسانيَّة، التي تصبُّ في مجرى واحدٍ، مجرى الإنسانيَّة.

ويردف الشاعر قائلاً:

فبيتــك يــا أخــي بيتــي ودربـك فـي الـدنى دربـي

وعــزُّك لهــو مــن عــزِّي وحبُّــك يــا أخــي حبِّــي

ومــا تلقــاهُ مــن ضــيمٍ تصــيبُ ســهامه قلبــي

فيــدمى يــا أخــي الإنســان[1]

فالشاعر يؤكد على الشراكة في الحياة الدنيويَّة المفروضة على الإنسان، فبدونها لا يستطيع التقدم في حياته، ولكن بمجرد أن يعي ضرورة تلاقحه وتفاعله مع غيره، يستطيع آنذاك أن ينعم بالعطاء والخير، ولا يكون ذلك إلاَّ بتفعيل الأخوة الإنسانيَّة.

ثمَّ يختم الشاعر بمقطعٍ يقرُّ فيه حقيقة مجيء الإنسان إلى هذه الدنيا، وأنَّ حياته مهما طالت فلن يخلد فيها، لهذا يدعو إلى أن تعمَّر بالسلام والمحبَّة والإخاء، لأنَّه من الظلم والتعاسة أن ينتقل الإنسان من ظلامٍ إلى ظلامٍ، ومن شقاءٍ إلى مجهولٍ لا شقاء مثله، يقول:

أخــي نحــن التقينــا اليــوم فــي الــدنيا بــلا موعــد

ودرب العمــر مثــل الحلــم مهمــا طــال لــن يخلــد

سنمضــي مثلمــا جئنــا وذاك مصــيرنا الأوحــد

ســلامًا يــا أخــي الإنســان[2]

---

[1]- الناعوري، عيسى، ديوان "أخي الإنسان"، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص19.

وتنبع هذه الأخوَّة الإنسانيَّة من منطلقاتٍ دينيَّةٍ خالصةٍ عند شاعرٍ مثل **علي الجارم**، فالدين الإسلاميُّ الذي "تفجَّر من نبع النبوَّة ماؤه" دين الحق والسماحة والمساواة، كل الناس في شريعته إخوةٌ في الإنسانيَّة فـ" .... لا فضل لعربيٍّ على عجميٍّ إلاَّ بالتَّقوى"(*). لهذا كانت الوحدة الإيمانيَّة داعيةً إلى الأخوَّة الإنسانيَّة، وعند ذاك حُقَّ للإنسان إذا اشتكى أن يتداعى له إخوةٌ في الشرق أو في الغرب[1].

يقول **علي الجارم**:

وَوَحَّـــدَ بـــينَ النـــاس، لا البُعْـــدَ مُبْعِـــدٌ ... عـــنِ السَّـــاحَةِ الكُبْـــرَى، وَلاَ القُـــرْب مُقْـــرِبُ

فَلَـــيْسَ لَـــدَى الإسْـــلاَمِ شَـــرْقٌ ومَشْـــرِقٌ ... ولـــيْسَ لَـــدَى الإسْـــلاَمِ غَـــرْبٌ ومَغْـــرِبُ

هُـــمُ النـــاس إخـــوانٌ ســـواءٌ علـــى الهـــدَى ... بَطِـــيءُ المسَـــاعِي والشـــريفُ المهيَّـــب

فَمَـــا حَـــطَّ مِـــنْ قَـــدْرِ الفـــزاري(**)فاقـــةٌ ... وَلَا زادَ فـــي قَـــدْرِ ابْـــنِ أَيْهَـــمَ مَنْصِـــب

يجمِّعُهُـــمْ قَلْـــبٌ عَلَـــى الحَـــقِّ وَاحِـــدٌ ... وإنْ فُرِّقَـــــتْ أَوْطَـــــانُهم وتَشَـــــعَّبُوا

إذَا صَـاحَ فـي "جَيْحُـونَ"(***) يومًـا مُـؤذِّنٌ ... أَجَـابَ عَلَـى "التـاميز" (****) دَاعٍ مُثَـوِّب(*****)[2]

وقد أدرك الشاعر المعاصر أنَّ المحبَّة هي طريق الإخاء، فبدون المحبَّة سوف يظل الحقد عائقًا للتواصل البشريِّ، ومانعًا للقاء الإنسانيِّ، وبالتالي ركَّز الشعراء قيمة المحبَّة كونها قادرةً على إزالة الأحقاد

(*)- يقول النَّبي ﷺ في خطبته بمنى: "أيُّها الناس إنَّ ربَّكم واحد، وإنَّ أباكم واحد، ألا لا فضل لعربيٍّ على عجميٍّ ولا لأسود على أحمر إلاَّ بالتقوى، خيركم عند الله أتقاكم". انظر: العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، مكتبة الصفا، القاهرة (مصر)، 2003م، 653/6.

(1)- انظر: النجدي، إيهاب، صورة الآخر في الشعر العربي الحديث، ص238.

(**)- الفزاري: أعرابي من بني فزارة داس على فضل إزار جبلة بن الأيهم، وهو من عظماء الروم، وكان قد دخل الإسلام، فلطم ابن الأيهم الفزاري فشكاه إلى أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، فحكم له بأن يقتص منه. انظر: النجدي، إيهاب، صورة الآخر في الشعر العربي الحديث، ص238.

(***)- جيحون: نهر ببلاد التركستان.

(****)- التاميز: نهر بإنجلترا.

(*****)- مثوب: قول المؤذن الصلاة خير من النوم.

(2)- الجارم، علي، ديوان الجارم، قصيدة "محمد رسول الله"، 282/2، 283.

التي تفصل بين الإنسان وأخيه الإنسان. فبدون الحبِّ قد تدور الأرض وتشرق الشمس، ولكن بدونه لا يمكن للأرض أن تربو وتخضر، ولا يمكن للأشعة الدافئة أن تلامس أعماق القلوب، يقول **علوي الهاشمي**:

بدون حبٍّ تدور الأرض

تشرق في الصباح الشمس للدنيا

تكلِّل هامة الإنسان بالغار

بلا حبٍّ

رمادٌ كل هذي الأرض خضرتها عطايا

بذار الحصب فيها، شهرزاد الليل

فتنتها حكاياها.

بلا حبٍّ: رماد كل هذي الأرض أقصاها وأدناها[1]

هذه المقطوعة ترصد الحبَّ الإنسانيَّ الذي يعطي الحياة معناها وحقيقتها، ويعطي الزمن أبعاده الوجوديَّة الفاعلة، التي تؤثر في دورة الطبيعة والأشياء، فبدون الحبِّ لن تتوقف عجلات الزمن عن المضي قدمًا، ولن تتوقف ظواهر الطبيعة عن التعاقب ليل نهار، لكن هذه الحركة لظواهر الطبيعة لن تكون ذات نفعٍ إن لم تقترن بالمحبة التي تغذي روح الكائنات، وتبعث فيهم الحيويَّة والدفء والأمل. فكل ما يشعر الإنسان بسعادة الوجود سوف يفقد قيمته، ويتحوَّل إلى رمادٍ أسود كثيفٍ، يغطي سطح الأرض، ويملأ البشريَّة شرًّا وهمومًا.

فالشاعر المعاصر ينظر للمحبَّة كونها الطاقة المفجرة لمكامن الخير في الذات الإنسانيَّة، وهي المعين الذي يروي الذات والآخر المقابل لها، تقول **فدوى طوقان**:

أعطنا حبًّا فبالحبِّ كنوز الخير فينا تتفجَّر

وأغانينا ستخضر على الحبِّ وتزهر

---

[1]- الهاشمي، علوي، ديوان "من أين يجيء الحزن"، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1972م، ص78.

وستنهلُّ عطاءً

وثراءً

وخصوبةً

أعطنا حبًّا فنبني العالم المنهار فينا

من جديد

ونعيد

فرحة الخصب لدنيانا الجديدة.[1]

فالشاعرة في دعائها وتضرعها إلى واهب المحبَّة ترفع كفيها بخشوع وأمل طالبة أن يمنح الله القادر الناس محبَّة تفجِّر كنوز الذات الخيِّرة حتَّى تتحوَّل الحياة إلى جنائن مليئةً بالزهر والعطر والأريج، فالمحبَّة هي التي تمنح الإنسان سعادته، وتجعله ينطلق في أرجاء الكون الفسيح مستبشرًا بالغد، متفائلاً بالمستقبل، مقبلاً على الحياة بروحه وقلبه وعزائمه، مفجِّرًا فيها الخيرات والدفائن محوِّلاً كل ما تلمسه يداه إلى خصبٍ وثراءٍ وأملٍ، فبالحبِّ يستطيع الإنسان أن يبني عالمه على أسسٍ راسخةٍ من العدالة والأخوَّة والمساواة، لأنَّ المحبَّة تولد العشق والتضحيات، كما أنَّ باستطاعتها أن تقضي على ذلك الجدب، الذي يقتل النماء وينمي الحقد والضغينة والشرور في النفوس[2].

وقد تجاوز الشاعر العربيُّ المعاصر المفهوم الضيق للمحبَّة، المحدودة في الأنا الضيقة، ووطنها الصغير، إلى مفهومٍ شاملٍ يحتضن العالم الواسع، هو الحبُّ الإنسانيُّ بكل معانيه وصوره، يحاول من خلاله الشاعر أن يضمَّ العالم إلى قلبه، يقول **أحمد مهنا**[*]:

---

[1]- طوقان، فدوى، ديوان "أعطنا حبًّا"، دار الآداب، بيروت، (لبنان)، ط2، 1965م، ص18، 19.

[2]- انظر: قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت (لبنان)، ط1، 1981م، ص451.

[*]- أحمد عبّاس مِهَنّا (1923- 2003م) شاعر وروائي سوري. ولد في قرية الزيادية من منطقة جبلة في محافظة اللاذقيّة، ثقّف نفسه بمطالعته الكتب الأدبية، انتسب إلى الحزب الشيوعي السوري، من دواوينه الشعرية: ثورة النّغم (1963)، والنّهوض (1981)، وله روايات مخطوطة. توفي في قرية عين الشرقية. انظر: إميل، يعقوب، معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة، دار صادر، بيروت (لبنان)، ط1، 2004م، 129/1.

لو كان بمقدوري أن أشرب هذا العالم كأسًا لشربته

وغسلتُ الوجهَ وصحتُ

يا وطني

هذا وجهي إليك .. يزفُّ البُشرى

فافتح صدرك وامنحني جسرا[1]

فالشاعر يتمنَّى لو كان بمقدوره أن يحوِّل العالم إلى كأسٍ ممَّا لذَّ فيشربه، كنايةً عن نبذه لكل الحواجز التي تمنع انطلاقه، لتحقيق محبته الإنسانيَّة، التي يتوحَّد من خلالها مع العالم. ويردف قائلاً:

يا وطني

يا هذا العالم ..

دعني أعبر سوري

أرسل رأسي مكتوبًا يضحك، يرقص يخبر،

كلَّ الناس الآتينَ من الشرقِ سلاما

وأطوف كحلمٍ بين عيون الأطفال

أدغدغ فيها الآمال وأحلام الثورة والآتي

يا هذا العالم – يا وطني

افتح صدري واقرأ في كتب القلب

طقوس الأرض[2]

ينحو الشاعر في هذه المقطوعة المنحى الإنسانيَّ ، حيث ينظر إلى العالم نظرةً شموليَّةً بعيدة عن التعصُّب والتفرقة، أين يتجسَّد حبُّه الإنسانيُّ الذي يوحد بين الأمكنة، ويجعل العالم أمامه صغيرًا لدرجةٍ يستطيع فيها حمله فيها بين كفيه كطفلٍ صغيرٍ، يرفعه إلى أعلى ويدغدغه بحنانٍ، بغية سماع قهقهات

---

[1]- نقلا عن: مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإرشاد العراقية، ع10، سنة 1973م، ص49.

[2]- المرجع نفسه، ص49.

السعادة من فيه، ويطرد بضمِّه وشمِّه كل أنواع الهموم من نفسه. فالشاعر قد عمَّق معاني المحبَّة، وأدرك أسرارها ففتح لها قلبه، وجعلها تمتلك ذاته وجوارحه ووجوده، ومن ثمَّ أطلق لها أشرعة بيضاء صافيَّةً، لتشع في كل اتِّجاهٍ وتعانق كل الناس أنَّى كانوا، لأنَّ المحبَّة اكبر من أن تُحَدَّ بتوافه الأمور، وأكبر من أن تدنِّس نقاءها بسحابة التعصب[1].

إنَّ الحبَّ الذي آمن به الشاعر المعاصر، والذي يعانق الوجود وأشياءه، ويلف الكون من أقصاه إلى أقصاه، إنَّما هو حبٌّ من أجل الإنسان، الذي يجعله همَّه الأكبر، وأغنيته التي يترنَّم بها في كلِّ مكانٍ، فهو يغني للحياة التي تشرق فيها شمس المحبَّة، ويعبق في أرجائها عطر الإخاء. وفي ذلك دليلٌ على أنَّ سيرة الإنسان نحو بناء الحياة المثلى قد ابتدأت، ودليل ناصعٌ على أنَّ مسيرة الوعي الإنسانيِّ قد نمت، وتطوَّرت وبدأت تميِّز بين الخير والشر، وبين الحق والباطل، وأخذت تفتح أعماق الضمير أمام أنوار الحقيقة الزاحفة التي يجسد الكفاح الإنسانيُّ العادل أجمل معانيها، وأقوى أشعَّتها التي بدأت تنير الجوانب المظلمة، وتعبِّد السبل أمام القوى الخيِّرة الطامحة إلى تحقيق حياةٍ أفضل للبشر، حياة يعمُّها السَّلام والإخاء والتَّعاون[2]، يقول **أبو القاسم سعد الله:**

إنَّنا إذ ننشر الحبَّ القديم

ونغني لحن حواء الطريد

وأبينا العاشق الإنسان ذي القلب السليب

ننشد التحرير رمزًا للشعوب

والسلام الأبيض المعطاء دينًا في القلوب

ونريد البيض والسود سواءً في الحياة

نقطف الضوء جميعًا من سماه[3]

---

(1)- انظر: قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص453.

(2)- انظر: المرجع نفسه، ص455.

(3)- نقلا عن: مجلة الآداب، ع8، سنة 1956م، ص41.

إنَّ محبَّة الشاعر للإنسان في هذه المقطوعة، هي محبَّةٌ تنشد تحرير الشعوب وخلاصها من العبوديَّة، داعيًّا إلى السلام الإنسانيِّ، وحياةٍ قائمةٍ على العدل والإخاء والمساواة والمحبَّة، فالشاعر ينشد الحبَّ الذي يضمُّ الأرض من أطرافها وينير جوانبها وأرجاءها، ويضمِّخ بالطيب والانداء كل العاملين من أجل بزوغ الفجر الإنسانيِّ، الذي ينبغي الحرية والخلاص.

والشاعر العربيُّ المعاصر يؤمن بغدٍ مشرقٍ، تنتصر فيه النوايا الخيِّرة على نوايا الشر، يقول **محي الدين البرادعي**(*):

غدًا يكون في إنسانه الإنسان

غدًا يكون في مكانه الإنسان

.....

ستفرخ السنابل

ويصل الرغيف والشراب والغناء

ومشعل الحروف

إلى أكفِّ الجائعين والظماء

والتائهين في الجبال والصحراء

لن يخنق البارود صوت بلبلٍ مغردٍ في حقلنا

لن يتوقَّف النَّماء[1]

إنَّ تفاؤل الشاعر بانتصار قوى الخير على الشر، واستشراف معالم هذا الانتصار المستقبلي، نابعٌ ممَّا يرصده الشاعر من كفاح الشعوب وما تبديه من عزمٍ بغية تخليص حقوقها وحريَّتها ومصيرها من براثن قوى الشرِّ، من أجل رسمها لغدٍ أفضل، آمن اللقمة والحرف، خانقةً صوت الشر الذي يحصد النفوس البريئة ويقتل النَّماء والمعرفة والسَّلام.

(*)- خالد محي الدين البرادعي: (1934- 2008م)، شاعر وكاتب ومسرحي سوري، من مؤلفاته الشعرية: أناشيد للأنصار، بدءا من حزيران، صور على حائط المنفى، أوراق من هذا العصر، يوم غابت فاطمة. انظر: معجم البابطين، 266/2.

(1)- البرادعي، خالد محي الدين، بدءًا من حزيران، (د.ن)، الكويت، ط1، 1968م، ص162.

ومن أهم التجارب الشعريَّة المعاصرة، التي صبغت قصائدها بألوان المحبَّة والتعايش وقبول الآخر، باختلاف حضاراته وثقافاته وإيديولوجيَّاته، قصيدةٌ للشاعر السنغاليِّ **محمد الأمين جوب**(*) الموسومة (خريطة في جغرافيَّة الحبِّ)، يقول فيها:

أَنَـا الملِـكُ الضِـلِّيلُ لُورْكَـا يَقُـولُ لِـي إِلَـى سِـدْرَةِ التَّـارِيخِ نَعْـدُو وَنَطْـرَبُ

أَخِـي أَيُّهَـا الطِّينـيُّ لَسْـتَ سِوَى دَمِـي أُغَالِـبُ فِيـكَ الشَّـوقَ والشَّـوقُ أَغْلَـبُ

مَعِـي ألْـفُ مَانْـدِيلاَ بِبَسْـمَتِهِ التِـي تَزِيـدُ اكْتِمَـالاً فِيـهِ حِـينَ يُعَـذَّبُ (1)

يجمع الشاعر في البيت الأوَّل من قصيدته بين شخصيتين مختلفتين زمانًا ومكانًا وحضارةً ومعتقدًا وإيديولوجيَّةً، جمع بين الشاعر العربيِّ الجاهليِّ (امرؤ القيس)، والشاعر الإسبانيِّ الحديث (لوركا)، في سعيٍ منه إلى الوصول إلى "توحيد التجارب الإبداعيَّة من أجل تأثيث التاريخ الإنسانيِّ، وبلوغ سدرته"(2)، فكلُّ إنسانٍ يشترك معه في أصله الطينيِّ هو أخٌ له، فالإنسانيَّة جمعاء تشترك في أصل خلقتها من طينٍ (**أَخِي أَيُّهَا الطِّينيُّ لَسْتَ سِوَى دَمِي**). وسعيًا من الشاعر لشحن هذا البيت بالنَّزعة الإنسانيَّة المليئة بمشاعر الحب والخير للبشريَّة جمعاء، فإنَّه سعى لتضمين الشطر الأول ببيتٍ للمتنبي، القائل فيه:

أغالـبُ فيـكَ الشَّـوقَ والشَّـوقُ أّغْلـبُ وأعْجَـبُ مـنْ ذا الهجْـرِ والوصْـلُ أعجَـبُ(3)

ثمَ نلمح الشاعر يستدعي شخصيَّة (**نيلسون مانديلا**)، وهي من الشخصيَّات المعروفة بسموِّها الأخلاقيِّ، ومحاربتها للتمييز العنصريِّ بين الأعراق، عُرف بنضاله الطويل ضدَّ القوانين الظالمة في جنوب إفريقيا والعالم، وسعى إلى أن تكون الإنسانيَّة قانونًا فوق الجميع، يظهر ذلك في قول **جوب**: (**مَعِي ألفُ مَانْدِيلاَ بِبَسْمَتِهِ التِي / تَزِيدُ اكْتِمَالاً فِيهِ حِينَ يُعَذَّبُ**).

(*)- محمد الأمين جوب: شاعر سنغاليٌ، فاز بالمرتبة الأولى في مسابقة أمير الشعراء، في موسمها الثامن 2019م.

(1)- جوب، محمد الأمين، قصيدة "خريطةٌ في جغرافية الحب"، نقلاً عن قناة الإمارات، الموسم الثامن، 2019م، https://www.youtube.com/watch?v=qER2t6cZ3PU&t=79s،بتاريخ:2020/03/28م، الساعة: 19:19.

(2)- بوفحتة، أحمد، تمظهرات النَّزعة الإنسانيَّة وأبعادها في مسابقة أمير الشعراء، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج12، ع2، 2020م، ص1293.

(3)- المتنبي، أبو الطيب، ديوان المتنبي، ص466.

من خلال ما تقدَّم، يمكن القول إنَّ الشاعر العربيَّ المعاصر قد أبدى وعيًا وتفهُّمًا في دعوته إلى المحبَّة والإخاء، وبعدًا إنسانيًّا نابعًا من مشاعر نقيَّةً، يؤمن بالإنسان، ويهدف إلى تغليب قوى الخير والمحبَّة والحوار، على قوى الشرِّ والقطيعة، ما جعله يفتح قلمه للحبِّ الحقيقيِّ، الذي لا يؤمن بإقصاء الآخر؛ بل التَّواصل معه في كل مكانٍ.

4/ التَّسامح

يُعدُّ التَّسامح حاجةً مُجتمعيَّةً مُلحَّةً لكافَّة المجتمعات البَشريَّة، لإنشاء الحضارات وضَمان تقدُّمها، فالصّورة الأخلاقيَّة والقيمِيَّة للتَّسامح تنعكِس على جميع أنظمة المجتمعات وازدهارِها. وما اختلاف الحضارات إلاَّ لكي يتبادل الناس الخِبرات، ويَمُدّون جُسور التَّواصل والتَّعارف بينَهم، في إطار قِيَم التّسامح الإنسانيِّ، لِغاية تحقيق التَّضامن والتَّعاون، والتَّقدُّم الحضاريِّ للوجود الإنسانيِّ. والمتمعِّن في الحَضارات التي استطاعتْ أنْ تَخدم الإنسانيَّة يجدها قامت على أصلِ التَّسامح، واحترامِ المبادئ الإنسانيّةِ النَّبيلة، والالتزام بالقِيم الأخلاقيَّة، وتقدير الإنسان والمحافظة على حُقوقِه، وتوفير الحُريَّة والسَّعادة لَه. والنُّصوص التَّاريخيَّة تُبيِّن أنَّ المجتمعات قد عَرفتْ أزهى عُصور الحضارة، حينما سادَتْها روح التَّسامح، فصارت مَنارةً للعِلم والحضارة، وتعدُّ الأندلس مِن أبرزِ المحطَّات الرَّائدة في التاريخ العربيِّ الإسلاميِّ، حيث استطاع العرب تأسيس حضارةٍ عظيمةٍ امتدَّت على مَدى قُرونٍ طِوالٍ، استطاع من خلالها المجتمع الأندلسيُّ أنْ يؤلِّف بين الفِئات المجتمعيَّة المختلفة، والديانات المتعدِّدة، فكانت الأندلس بذلك مَضرباً للمَثل في التَّسامح الدينيِّ والعلاقات الإنسانيّة، والتَّعايش المشترك المبني على المودَّة والاحترام والتَّراحم. وممَّا ليس بخافٍ فإنَّ التَّجرِبة المثمرة التي خاضَتها الحَضارة الإسلاميَّة عُموماً في مَجال التَّسامح الدينيِّ وحِوار الحَضارات كانت رائِدةً بكلِّ المقاييس، ومِمَّا لاشكَّ فيه أنَّها تدين بهذه الريادة لمرجعيَّة الإسلام وقيمِه الإنسانيَّة، ونظرتِه للإنسان بما يُناسب احتياجاته المختلفة وتوجُّهاته نحو تعمير الكون مِن حوله.

وقد حرص الشعراء المعاصرون على تبيين ما للتَّسامح من فضائل في جمع البشريَّة، وتحقيق سعادتها ووئامها، يقول **أحمد شوقي**:

تَسَامُحُ النَّفْسِ مَعْنىً مِنْ مُرُوءَتِهَا

بل المروءةُ في أسمى معانيها

تخلَّقِ الصَّفْحَ تَسْعَدْ في الحياةِ به

فالنَّفْسُ يُسْعدُها خلقٌ ويشقيها[1]

وفي معاني الإنسانيَّة والحبِّ والتَّسامح والأمل، ينظم الشاعر اليمنيُّ **عبد العزيز الزراعي*** قصيدته (عشبة تحاور الرمل)، يقول فيها:

أَغْلِقْ نَوَافِذَ مَا يُغْرِيكَ يَا وَجَعُ ... مَا زَالَ في جُرْحِنَا للأَرْضِ مُتَّسَعُ

مازال يحلم بالإنسانِ شَاطِئُنَا ... كَأَنَّ بِيضَ الأَمَانِي فَوْقَهُ بَجَعُ

مَا أَوْسَعَ الأَرْضَ في نِسْيَانِهَا، فَمَتَى ... قُلُوبُنَا نَحْنُ تَنْسَانَا وَتَتَّسِعُ؟

أَرَى الحَقِيقَةَ وَجْهًا لاَ تُحِيطُ بِهِ ... إِلاَّ المرَايَا التِي بِالحُبِّ تَلْتَمِعُ

هو التَّسامحُ نَهْرُ اللهِ في دمِنَا ... كُلُّ الذينَ ارْتَوَوا مِنْ نُورهِ سَطَعُوا[2]

يصور الشاعر في مطلع مقطعه **الوجع**، ذلكم الشعور الذي تشترك فيه الإنسانيَّة، ويدعو إلى غلق مسبِّباته، التي رمز إليها بـ (النوافذ)، مقترحًا شعور (الحب والتَّسامح) الذي يحاول من خلاله تجاوز الشعور بالوجع، وقد أشار إلى هذا المعنى **مارتن لوثر كينغ**، في محاولته لجعل الإنسانيَّة دين الجميع، قائلاً: " لظلام لا يمكنه أن يبدد الظلام، الضوء وحده يمكنه ذلك، والكراهية لا يمكنها أن تبدد الكراهية، فالحب وحده يمكنه ذلك"[3]. ونلمح محاولة تجاوز الشاعر دواعي الوجع إلى الحب والتَّسامح، في مزاوجته بين الفعل الماضي والحاضر (يحلم، تنسى، تتسع، أرى، تلتمع، ارتووا، سطعوا)، طلبًا

---

[1]- شوقي، أحمد، قصيدة "بشرى البرية قاصيها ودانيها"، نقلا عن مجلة الرسالة، ع598.

[*]- عبد العزيز الزراعي: أمير شعراء الموسم الرابع، في مسابقة أمير الشعراء وهي من المنصات الشعرية المعاصرة، التي تنظمها لجنة إدارة المهرجانات الثقافية والتراثية بإمارة أبوظبي.

[2]- الزراعي، عبد العزيز، قصيدة "عشبة تحاور الرمل"، نقلا عن قناة الشاعر عبود الملا:
https://www.youtube.com/watch?v=-- tD5dInKto، بتاريخ: 2020/03/28م، الساعة: 17:12.

[3]- أقوال وحكم مارتن لوثر كينغ، نقلاً عن موقع: https://mawdoo3.com/%D8%A3%D9%، بتاريخ: 2020/03/28م، الساعة: 18:41.

لمستقبلٍ أكثر أملاً وتسامحًا. معبِّرًا عن خصلة التَّسامح بأنَّها بمثابة نهر الله الذي يجري في دم الإنسانيَّة، وكل من يحظى بالارتواء من هذا النهر سيسطع نجمه لا شكَّ في ذلك (**هـو التَّسامـحُ نَهْـرُ اللهِ في دمِنَـا / كُلُّ الذينَ ارْتَوَوا مِنْ نُورهِ سَطَعُوا**).

ومن أجمل ما جادت به أنامل الشاعر **سلطان السبهان**(*)، في توصيفه لقيمتي الحبِّ والتَّسامح، قوله:

دِينُنَـــا الحُـــبُّ، والسَّـــمَاحُ ارْتِقَـــاءُ نحـــنُ رغْـــمَ اخْتِلَافِنَـــا أَصْـــدِقَاءُ

جُمْلَـــةٌ يَقْطُـــرُ التَّسَـــامُحُ مِنْهَـــا اذْهَبُـــوا اليَـــوْمَ أَنْـــتُمُ الطُّلَقَـــاءُ[1]

فالشاعر في هذين البيتين يعترف أنَّ الحبَّ ديانةٌ واحدةٌ، يشترك فيها الجميع دون تمييز، والحبُّ هو ذلكم المدخل الواسع للإنسانيَّة، فهو لا يعترف لا بعرق ولا باختلاف معتقد ولا بإيديولوجيَّة، يدخله الجميع دون رقابةٍ من أيِّ تحزُّبٍ أيًّا كانت سلطته. ولتأكيد مذهب الشاعر فإنَّه يتناص مع الواقعة التاريخيَّة الدينيَّة عند فتح مكَّة، وهي قول النَّبيِّ ﷺ لأهل مكَّة الذين ابوا الدخول في الإسلام، اذهبوا اليوم فأنتم الطلقاء، وفي ذلك تأكيدٌ منه ﷺ إلى التَّسامح والمحبَّة، وتقبل الآخر المخالف دينيًّا، وهو دليلٌ على إنسانيَّة الإسلام الماثلة في قيمه الخالدة الرافعة لشأن الإنسان.

ومن النصوص الشعريَّة التي أشادت بشخصيَّة (مانديلا)، التي عُرفت بتسامحها قصيدة الشاعر السنغاليِّ **محمد الأمين جوب** (خريطة في جغرافيَّة الحبِّ)، يقول فيها:

مَعِـــي ألـــفُ مَانْـــدِيلاَ بِبَسْـــمَتِهِ التِـــي تَزِيـــدُ اكْتِمَـــالاً فِيـــهِ حِـــينَ يُعَـــذَّبُ[2]

فالشاعر في هذا البيت يستدعي شخصيَّة (**نيلسون مانديلا**)، وهي من الشخصيَّات المعروفة بسموِّها الأخلاقيِّ، ومحاربتها للتمييز العنصريِّ بين الأعراق، عُرف بنضاله الطويل ضدَّ القوانين الظالمة

(*)- أمير شعراء مسابقة أمير الشعراء، الموسم الثامن 2019م، التي تنظمها لجنة إدارة المهرجانات الثقافية والتراثية بإمارة أبوظبي.

(1)- السبهان، سلطان، قصيدة المرابطون على سور الجمال، نقلاً عن قناة الإمارات، الموسم الثامن، 2019م، https://www.youtube.com/watch?v=qER2t6cZ3PU&t=79s،بتاريخ:2020/03/29م، الساعة: 12:12.

(2)- جوب، محمد الأمين، قصيدة "خريطةٌ في جغرافية الحب"، نقلاً عن قناة الإمارات، الموسم الثامن، 2019م، https://www.youtube.com/watch?v=qER2t6cZ3PU&t=79s، بتاريخ:2020/03/28م، الساعة: 19:19.

في جنوب إفريقيا والعالم، وسعى إلى أن تكون الإنسانيَّة قانونًا فوق الجميع.

ويُبرِز **بدوي الجبل** خصال التَّسامح مع الأعداء فرغم كيدهم واستبدادهم، إلاَّ أنَّ باب الحوار يبقى مفتوحًا، يقول معلِّقًا على أفعال الفرنسيين العنيفة في سوريا:

لقـــد عـــذرناهم علـــى غـــدرهم واســـترحنا واســـتراح الطلقـــاءُ.. [1]

وقوله:

أيُّهـــا المـــذنبون هـــذا فـــؤادي مـــن معـــاني جراحـــه الغفـــران[2]

فالشاعر يقر أنَّه مهما تجرَّع الجراح، إلاَّ أنَّ ديدنه التَّسامح، وفعل التَّسامح والغفران هذا، لن يطاله إلاَّ من تسلَّح بإيمانٍ قويٍّ وعقلٍ راجحٍ وعدلٍ، يقول **بدوي الجبل**:

بـــورك الإيمـــان نـــورًا وهـــدًى نعمـــــةُ الله وشـــــرُّ العظمـــــاء

يصـــــنع الـــــدنيا ولا تصـــــنعها صـــــور العقـــــل وألـــــوان الـــــدهاء[3]

فالإيمان الحقّ هو نور وهدى ونعمة من الله للبشريَّة، فيه تزدهر الدنيا، وبه ترقى العقول وتسمو.

وعليه، فقد ظلَّ التَّسامحُ على مرِّ التاريخ يمثِّل ركيزةً أساسيَّةً من ركائز التَّعايش السلميِّ، وأيُّ شعبٍ لا يتمتَّع برصيدٍ معتبرٍ من التَّسامح هو شعبٌ يحتاج مراجعة أسُسِ حضارته التي يستند إليها، لأنَّ التَّسامح المبني على المحبَّة يعدُّ ضرورةً من ضرورات التَّعايش السلميِّ.

5/ السَّلام

يعدُّ السَّلام من أهم القضايا الإنسانيَّة التي تتحكَّم بمصائر الشعوب، وتؤثِّر في مسرى الحياة الإنسانيَّة، وقد أولاها الشاعر المعاصر اهتمامه، لأنَّها قضيَّةٌ تهمُّ وجوده الإنسانيِّ من جهةٍ، وتهمُّ صورته الإنسانيَّة التي يحمل وجهها وتقاسيمها من جهة أخرى[4]، وقد ترك الاستعمار للدول العربيَة أثره على

---

[1]- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص101.

[2]- المصدر نفسه، ص104.

[3]- المصدر نفسه، ص102.

[4]- انظر: قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص414.

الإنسان العربيِّ؛ حيث جعله يهيم في عالمٍ من الحيرة والخوف، ما جعله يفتِّش عن ذاته الضائعة، وعن أيِّ ضوءٍ إنسانيٍّ يشعُّ بالأمان والسَّلام، وعلى أنقاض الوضع المزري تعالت دعوات وشعارات السَّلام تنادي بحقوق الإنسان في كل مكانٍ. والسَّلام الحقيقيُّ ينبع من القلوب، وهو الذي تضعه العقول والأفئدة قبل أن تضعه الحرب والمدافع، لأنَّ البطش والإرغام لا يمكن أن تقبله حتَّى أكثر الشعوب ضعفًا، بعد أن أصبحت وسائل الكفاح المشروع مشروعةً أمام كلِّ المقهورين، والدليل على تلك التَّجارب الثوريَّة الحيَّة، التي شهدت على بطلان منطق القوَّة والإرغام واحتقار الإرادات الإنسانيَّة القادرة على إثبات وجودها واستقلالها[1].

وهو الداعي في ظهور نوعٍ أدبيٍّ جديدٍ يدرس فعل الأدب في الناس والحياة، ألا وهو (أدب السَّلام)، والذي انطلق من فرضيةٍ مفادها أنَّ أدب السلام ليس مجرَّد كلامٍ عابرٍ أو وسيلةٍ لغايةٍ أخرى، بل هو فعلٌ بحدِّ ذاته، والفعل المنجز من خلال هذا النوع من الأدب هو السَّلام نفسه. فأدب السَّلام هو نوعٌ ادبيٌّ جديدٌ من جهود التنظير، لكنَّه عمليًّا موجودٌ منذ آلاف السنين، لكنَّ أدب الحرب غطَّى عليه، لكثرته وقوَّة تأثيره[2]، بيد أنَّ السَّلام في المفهوم الجديد "ليس مجرَّد غيابٍ للحرب؛ بل يجب أن يشمل التَّحرُّر من الجوع والقمع، وأن يكون من أهدافه التَّنميَّة الاقتصاديَّة والعدالة الاجتماعيَّة"[3].

ويعدُّ **أنتوني أدولف** أحد أبرز المهتمين بتشكيل وعيٍ نظريٍّ متماسكٍ لأدب السَّلام، وتنتصب مقالته (ماذا يفعل أدب السَّلام؟: مدخلٌ إلى النَّوع الأدبيِّ ونقده) في عام 2010م، شاهدًا على هذا الاهتمام؛ حيث يرى أنَّ دراسة أدب السَّلام يمثِّل حقلاً متداخل التَّخصُّصات، إذ تتقاطع فيه بحوث العلوم السياسيَّة والاجتماعيَّة، علم الأحياء، وعلم النَّفس، والاقتصاد، والقانون، والدراسات الثَّقافيَّة، ودراسات السَّلام، والدراسات الأدبيَّة. وهو في هذا ليس مجرَّد حقلٍ سلبيٍّ يخضع لتأثير هذه التخصُّصات

---

[1]- القط، عبد القادر، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص329، 330.

[2]- السلفي، سالم عبد الرب، الأدب وفعل السَّلام: دراسة في الفعل الوظيفي، مجلة أبوليوس، مج9، ع2، جويلية 2022م، اليمن، ص35.

[3]- Jamie Arbuckle, 2015, Giving Peace Literature a Chance: a book review. Web: http//: www. Peacehawks. Net/uncategorized/giving- peace- literature- a- chance- a- book- review. Date of visit: 22/03/2022.

المتنوّعة والمتباعدة أحيانًا، وإنَّما له أثره الخاص، إذ يحدث تطوُّراتٍ في كلِّ تخصُّصٍ ينخرط فيه[1]. وبسبب هذه الطبيعة البينيَّة لأدب السَّلام ودراسته فإنَّ النقد الأدبيَّ الخاص به ينبغي ألاَّ يكون أحادي المنهج[2]، بل يتطلَّب مزيدًا من الوعي التاريخيِّ، كونه يستند إلى لعبة السياق، وتجاهل التاريخ سيجعل هذا الأدب غير مرئيٍّ، ومن ثمَّ عاجزًا عن الفعل[3] . ويرصد **أدولف** خصِّيصتين رئيسيَّتين لأدب السَّلام، بوصفه نوعًا أدبيًّا، هما:

1/ أنَّ أدب السَّلام غالبًا ما يتناول التعقيدات التراجيكوميديَّة، حيث يتم تمثيل البشر في الصورة التي نحن عليها، لا أفضل منها (التراجيديا)، ولا أسوأ (الكوميديا)، بحيث إنَّ الوقائع هي التي تثير التعاطف.

2/ أنَّ أدب السَّلام ينفتح على مقاربة تداوليَّةٍ بشقَّيها الفلسفيِّ واللسانيِّ: الفلسفيِّ الذي ينظر إلى السَّلام بوصفه حاجةً اجتماعيَّةً موضوعيَّةً، واللِّسانيِّ الذي ينظر إلى أدب السَّلام بوصفه فعلاً اجتماعيًّا[4].

وأدب السَّلام لا يحارب العنف بعنفٍ مقابلٍ، لأنَّ هذا يبقي العنف مستمرًّا، وعلى أدب السَّلام ألاَّ يرتهن إلى الحرب والعنف، فلا ننتظر حربًا أو عنفًا حتَّى نتذكَّر السَّلام، وننتج أدبًا للسَّلام؛ بل يجب أن يدعو هذا النَّوع من الأدب إلى السَّلام في كلِّ آنٍ، حتَّى يكون السَّلام قيمةً أساسيَّةً في حياة البشر، وهذا ما يسعى لفعله أدب السَّلام[5].

وبما أنَّ الأدب له قدرةٌ على إنجاز فعل السَّلام، وهو ما يسهم في إحداث تغييراتٍ إيجابيَّةٍ ونافعةٍ في حياة الناس، ولأنَّ موضوع السَّلام أصبح موضوعًا ملحًّا في الوقت الراهن، فقد عُني به الشعراء المعاصرون، وبذلوا إمكاناتهم وجهودهم في سبيل خدمة السَّلام الإنسانيِّ القائم على العدل، بعيدًا عن

---

(1)- Antony Adolf, 2010, What Does Peace Literature Do? An Introduction to the Genre and its Criticidm. Peace Research: The Canadian Journal of Peace and Conflict Studies. W innipeg, Manitoba, Canada, vol. 42, nos. 1- 2, p. 10.

(2)- السلفي، سالم عبد الرب، الأدب وفعل السَّلام: دراسة في الفعل الوظيفي، ص36.

(3)- Antony Adolf, 2010, What Does Peace Literature Do? An Introduction to the Genre and its Criticidm. Peace Research. p. 10.

(4)- Ibid. p. 12, 13.

(5)- السلفي، سالم عبد الرب، الأدب وفعل السَّلام: دراسة في الفعل الوظيفي، ص38.

التسلُّط والجبروت الذي يحاول أربابه الذين يعدُّون قلَّةً جشعةً جمع الخيرات الإنسانيَّة ليتلاعبوا بمصير الإنسان وسلامة استقراره، متمنِّيًا صبَّ كلِّ الجهود الإنسانيَّة في خدمة السَّلام الذي يفضي إلى الخير والأمان، يقول **البياتي** مخاطبًا مؤتمر السَّلام في برلين:

قبَّعة البحَّار وعامل المنجم والتلميذ والطيَّار

سرب عصافير على بحيرة النَّهار

وددتُ لو قبلتهم، قبلت كلُّ الناسِ، يا صديقنا البحَّار

تعال خذْ قلبي ودعني لحظةً أختار

أنا شهيدُ العشق في بلادكم أنا طعام النار

لا تتركوني والعصافير على مائدتي تلتقط الأزهار

دعني أغني لك يا صديقنا البحَّار أغنية الأنهار

في وطني البعيد .. دعني لحظةً أختار

ففي غدٍ يستيقظ الصغار

ليصنعوا من حبِّنا أقمار

ويجد اليمامُ في بيت عدوى عشَّه ويحتمي الكنار[1]

في هذا المقطع يُعْرْبُ الشاعر عن عشقه الإنسانيِّ الذي يتفتَّح في كلِّ مكانٍ، ليعانق كلَّ الناس وكلَّ البسطاء الذين يعملون في سبيل التَّلاقي الإنسانيِّ، وفي سبيل التَّلاحم بين القوى الساعية لإحلال السَّلام. فالبحَّار رمزٌ للإنسان الذي يجوب الأرض، فيرى فيها أرضه وديارِه وأهله وإخوانه، وكذلك الطيَّار رمزٌ آخر لهذا الإنسان المغامر الذي يحلِّق في كلِّ أرجاء الكون الفسيح دون حدودٍ أو قيود، كما أنَّ عامل المنجم الذي يهبط إلى أعماق الأرض ليستخرج منها الخيرات، هو رمزٌ آخر للإنسان الذي يؤمن بأنَّ الأرض ليست ملكًا لأحدٍ، وأمَّا التلميذ فهو رمزٌ للعلم الذي هو أيضًا ملكٌ إنسانيٌّ أسهمت في تقدُّمه كل الشعوب، ومن حقِّ كل واحدٍ أن ينهل من معينه، وقد استدعى الشاعر هذه الرموز

[1]- البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، ص479، 480.

الأربعة ليعبِّر عن إنسانيَّته التي تحتضن الأرض والفضاء والإنسان، وتعمل في سبيل سلام الإنسان وأمنه ورخائه. ويأمل الشاعر من المؤتمرين الذين يجتمعون باسم السَّلام أن تنتصر في نفوسهم إرادة المحبَّة، لأنَّ انتصار المحبَّة هو انتصارٌ للسَّلام.

ولا يتوقف الشاعر المعاصر عن إيمانه بالإنسانيَّة إيمانًا كليًّا، لأنَّه يبحث عن عالمٍ كاملٍ حيث العدل و السَّلام، فيقول:

فابعث النُّور على هذا الثَّرى يزدهي الروض وينجاب الظلام

إنَّ هذي الأرض ظمأى كالورى فمتى بالله يرويها السَّلام؟[1]

ويرى **محمود درويش** أنَّ السَّلام هو الحل لكلِّ ما تعيشه البشريَّة من حطامٍ، فيقول:

ثلاث حروبٍ . وأرضٌ أقل

وتأميمُ أفكارِ شعبٍ يحبُّ الحياةَ – ورقصٌ أقل

فهلْ نستطيعُ المضيَّ أمامًا ؟ وَهَذَا الأَمَام

حطام..

أليس السَّلام هو الحل ؟.

عاش السَّلام[2]

فرغم استلاء الاحتلال الصهيونيِّ على أرض الشاعر، ومحاولته القضاء على هويَّته، ومستقبله المجهول المحطَّم، إلاَّ أنَّ الشاعر يتساءل: أليس السَّلام هو الحل لمعاناته ومأساته؟، وهو ما يجعله يُعلي من شأن السَّلام قائلاً (عاش السَّلام)، لهذا يطلب من شعبه أن يكيَّف مع راهنه وواقعه، وفق خطَّته التي يقول فيها:

لهذا، سأطلبُ من شعبي الحرِّ أن يتكيَّف

فورًا،

---

(1)- عرب، حسين، مجلة المنهل، مج8، ع12، ص517.

(2)- درويش، محمود، خطب الدكتاتور الموزونة،، 3/ خطاب السلام، دار راية للنشر، حيفا (فلسطين)، ط1، 2013م، ص25.

وأن يتصرَّف خير التَّصرُّف مع خطَّتي.

سأجنح للسِّلم إن جنحوا للحروب

سأجنح للغرب إن جنحوا للغروب

سنجنح للسِّلم مهما بنوا من حصون

ومهما أقاموا على أرضنا..

ليعيش السَّلام.. [1]

فالشاعر ينتهج خطَّةً يطلب من شعبه أن يأخذ بها، ويسير على منهاجها، وهي أنَّهم لابدَّ أن ينتهجوا السِّلم مخلِّصًا لهم، في الوقت الذي ينتهج فيه غيرهم الحروب، ومهما بنوا من حصونٍ على أراضي الشاعر، فإنَّ السَّلام وحده من سينتصر.

وهذا **محمد الحلوي**(*) يُدْخِل شعره في منطقة المشترك الإنسانيِّ الذي يستوجب رؤيا خاصةً لإدراكه، لا رؤيةً لوصفه وتقريره، فهو كغيره من شعراء هذا الاتجاه يدعو إلى الإخاء والتَّآخي بين البشر، وإلى السَّلام والتَّسامح لإنقاذ الحياة ممَّا تتخبَّط فيه من ويلاتٍ، يقول في قصيدة (نداء):

لـــمَ نبنـــي ونحـــن نهـــدم جنَّـــا ... تٍ مـــن الفـــن رائعـــات البيـــان؟

لـــم نبكـــي وفـــي الطبيعـــة ســـحرٌ ... وجمـــــالٌ وصـــــبوةٌ وأغـــــاني؟

فـارفع النـاي يـا أخـي وأشْـدُ لحنًـا ... عبقريًّـــا يهـــزُّ مـــن أركـــاني

غـنِّ لحـن الصـفاء والسـلم والحـبِّ ... وزفَّ البشـــرى بكـــل مكـــان[2]

يتساءل الشاعر لم يبني الإنسان ويهدم في الآن ذاته روائع ما يشيِّد، ولم يبكي وفي الطبيعة جمال، ثمَّ يطلب من أخيه في الإنسانيَّة أن يرفع نايه يشدو لحن الصفاء والسلم والحبِّ، ويطلب منه زفَّ

---

(1)- درويش، محمود، درويش، محمود، خطب الدكتاتور الموزونة،، 3/ خطاب السلام، ص26.

(*)- محمد عبد الرحمن الحلوي: شاعر مغربي ولد عام 1922 بفاس ونشأ بها، عُرف بنشاطه الأدبي السياسي ضد المستعمر مما عرضه للاعتقال عام 1944. من أهم أعماله: "أنغام وأصداء" سنة 1965، "شموع" سنة 1988، "أوراق الخريف" سنة 1996، و"مسرحية أنوال". توفي في 24 أكتوبر 2004. انظر: بوهراكة، فاطمة، الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956- 2006م، 383/1.

(2)- الحلوي، محمد، ديوان "أنغام وأصداء"، دار السلمي، الدار البيضاء، ط1، 1965م، ص10، 13.

البشرى بكل مكان.

ويلحُّ **الحلوي** على السَّلام والمحبَّة ورفض الحروب في قصيدة (عسى الفجر) التي يقول فيها:

متـــــى تســـــتريح مراكبنـــــا ويـــــنعم بـــــالأمن ميناؤهـــــا؟

عســـى الفجـــر يبـــدو فتزهـــو ال أمـــاني وتعبـــق فـــي الكـــون أشـــذاؤها

وتســـــتقبل الأرض عيـــــد ســـــلامٍ وتخضـــــرُّ بالحـــــبِّ أرجاؤهـــــا[1]

فالشاعر يتساءل متى تستريح المراكب الإنسانيَّة وتنعم حياتها بالأمن؟، آملاً أن يبزغ الفجر على أمانيه فيشرق لها الكون، وتتمتَّع الأرض بالسَّلام المنشود، فتخضرَّ بالحبِّ أرجاؤها.

ويقر الشاعر **وليد الأعظمي** البعد الإنسانيِّ للإسلام، وحقيقته الكبرى القائمة على السَّلام فيقول:

يـــا مـــنهلاً عـــذبًا وكـــم مـــن ظـــامئٍ والمـــاءُ يجـــري مِنْـــهُ قَيْـــدَ ذراع

أيُّ الشَّـــرائعِ قـــد حملـــت لعـــالمٍ مُتَـــأرجحِ القـــانونِ والأوضـــاع

إنْ كـــانَ همُّهـــم السَّـــلام وأمـــره وســـعى إلـــى ناديـــه مـــنهم ســـاع

فليأخـــذوا ممَّـــا لـــديكَ إن ابتغـــوا إقـــرارَ ســـلمٍ فـــي الحيـــاة مضـــارع

أو قـــام مـــنهم بالإخـــاء ومطالـــب فحديثـــه للنـــاس محـــضُ خـــداع

لـــيس الإخـــاءُ شـــريعةً تُمْلَـــى ولا عهـــدًا يـــدبَّجُ نَصُّـــهُ بيـــراع

لكنَّـــه يســـمو بهـــا الإنســـان لا كعلاقـــة الســـادات والأتبـــاع[2]

فالشاعر يُشيد بشريعة الإسلام التي قدَّمت للعالم أنموذجًا مثاليًّا لقانونٍ يسمو بالحياة الإنسانيَّة، أمام القوانين البشريَّة الوضعيَّة الفاشلة، وقد جاءت دعوة الشاعر للآخر أنَّه إذا أراد سلامًا حقيقيًّا فليأخذه من شريعة الإسلام الصالحة لكلِّ زامنٍ ومكانٍ، فالسَّلام والأخوَّة ليست عهودًا وشعاراتٍ تدبَّج على الأوراق، لكنَّها قيمٌ تحتاج إلى تجسيدها على أرض الواقع لتسمو بحياة الإنسان. ويقول في مقطعٍ آخر:

---

[1]- الحلوي، محمد، ديوان "أوراق الخريف"، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، ط1، 1996م، ص261.

[2]- الأعظمي، وليد، ديوان وليد الأعظمي، قصيدة "حرروا الأنفس"، دار القلم، دمشق (سوريا)، ط4، 2005م، ص176.

نبنـــي الحيـــاة بـــوحيٍّ مـــن عقيـــدتنا وعنـــــدنا للهـــــدى والحـــــقِّ ميـــــزان

قرآننـــا مشـــعلٌ يهـــدي إلـــى ســـبل مـــن حـادَ عـن نهجهـا لا شـكَّ خسـران

هـــو الســـعادة فلنأخـــذ بشـــرعته ومـــا عـــداه فتضـــليل وبهتـــان

هـو السَّـلام الـذي تهفـو القلـوب لـه فلـم يعـد يقتـل الإنسـان إنسـان

هـــو النَّشـــيد الـــذي ظلَّـــت تـــردِّده علـــى مســـامع هـــذا الكـــون أزمـــان[1]

ويبيِّن الشاعر **محمود حسن إسماعيل** جوهر عقيدته التي تنبعث من مشاعر إنسانيَّة ساميَّة، تهدف إلى توطيد علائق الألفة والمحبَّة والسَّلام بين البشريَّة، قائلاً:

...فيا أصدقائي

...إذا عادتْ مع النُّور،

تبتسم كلُّ الجراحْ

وكفَّتْ عن البغي.. نار السلاحْ

وذابتْ مع اللَّون، كلُّ العناصرْ

وبادتْ مع الأرض، كلُّ المجازرْ

وماتتْ عليها رياحُ التآمرْ

وسطْوِ العصابات من كلِّ باغٍ واغادرْ...

وغنَّت مع الطير، أمٌّ وطفلٌ

وسبَّح للحبِّ

غصنٌ، وظلٌّ !

سلأشدوا..

ونشدوا جميعًا..

بلحنِ السَّلامْ[2]

---

[1]- الأعظمي، وليد، ديوان وليد الأعظمي، ص224.

[2]- إسماعيل، محمود حسن، ديوان صلاة ورفض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، 1979م، ص31، 33.

وفي المقطع الأخير من القصيدة يعترف الشاعر أن الشرق الذي أتى منه، هو الذي بإمكانه تأمين السَّلام، لأنَّه يحمل سلام الإسلام الذي يرفض الرقَّ والعبوديَّة والشرور والفوارق، وهو الذي أنار الأرض عدلاً، وزرع فجر الحضارة، يقول:

من الشرق ناري..ونوري..

وشمسي التي لا تغيبْ

وضوئي الذي بثَّ فجر الحضارةِ،

عند المغيبْ

فإنْ دسَّ ليلٌ ضيائي،

وغامتْ سمائي

فقذْ حطَّمَ الماردُ الحرُّ أغلالَ أمسهْ

وأضرمَ في كلِّ قيدٍ لظاهْ...[1]

وقد أشاد الشعراء المعاصرون بكلِّ من يحمل مشعل القيم الإنسانيَّة، وهو نوعٌ من التقدير الإنسانيِّ لشخصياتٍ جديرةٍ بالاعتداد، تنبعث من تقدير الإبداع والمواقف النَّبيلة لشخصيَّاتٍ أضحت جزءًا من إرث الإنسانيِّة الحضاريِّ، يعترف الشاعر بفضلها، ودورها الأدبيِّ والتاريخيِّ، بغضِّ النظر عن جنسياتها وقوميَّاتها ومعتقداتها. وقد تنوَّعت الشخصيات الغربيَّة التي خصَّها الشاعر المعاصر بقصائده؛ وقد أُثرت عنهم نصوصٌ ترثي **غاندي**، أحد أشهر الشخصيات التي دعت إلى السَّلام، يقول **أحمد شوقي**:

لقـــــد علَّـــــمَ بـــــالحقِّ وبالصـــــــبر وبالقصـــــــد

وجـــــاء الأنفـــــس المرضـــــى فـــــداواها مـــــن الحقـــــد

دعـــــا الهنـــــدوس والإســـــلام للألفـــــــــة والـــــــــودِّ

بســـــحرٍ مـــــن قـــــوى الـــــروح حـــــوى الســـــيفين فـــــي غمـــــد[2]

---

[1]- إسماعيل، محمود حسن، ديوان صلاة ورفض، ص31.

[2]- شوقي، أحمد، ديوان الشوقيات، 83/4.

وقد وجد **شوقي** في الزعيم الهندي رجل سلامٍ، يغاير ما كان معهودًا من رجال العصر وساسته، فرفعه إلى أسمى المنازل، حيث عدَّه في مقام المهديِّ المنتظر أو شبيه الأنبياء، يقول:

نبـــيٌّ مثـــل كونفوشـــيو ... س. أو مـــن ذلـــك العهـــد

قريـــب القـــول والفعـــل ... مـــن المنتظـــر المهـــدي

شـــبيه الرســـل بالـــذود ... عـــن الحـــقِّ، وفـــي الزهـــد[1]

ويرثيه **محمود حسن إسماعيل** في مرثيَّةٍ مؤثرةٍ، في قصيدة (قديس السَّلام)، يذكر فيها اغتياله على يدي براهماتي متعصِّب، فبكاه الشاعر غداة إحراق جثمانه، قائلاً:

ابـكِ يـا شـرقُ علـى الزهـدِ الجسـورْ ... وانقـــل الحكمـــةَ عنـــهُ للـــدُّهُورْ

وإذَا الـــريحُ عَلَـــى الأُفُـــقِ تَـــدُورْ ... قـــل لهـــا خُطِّـــي صـــداه واكْتُبِـــي

حامـل المشـعل فـي هـول الظـلامْ ... داعيًـــا فـــي كـــل أرضٍ بالسَّـــلام

فاجأتـــه غـــدرةُ عـــار الأنـــامْ ... خالـــدٌ فيهـــا خلـــودَ الحقـــبْ[2]

فالشاعر يبكي رمز السَّلام والزهد والحكمة، الذي لم يخش هول الظلم المستشري في العالم؛ بل حمل مشعل السَّلام في كلِّ أرضٍ، فما كان من يد الغدر إلاَّ أن جارت عليه، محاولةً إخماد مشعله، لكنَّها لم تعلم أنَّ ذكراه ستخلَّد عبر الحقب المختلفة في قلوب الملايين المستضعفة رمزًا للسَّلام.

ولأنَّ الشعراء يطمحون للسَّلام وينبذون الحروب والعنف، فإنَّهم خصصوا دواوين كثيرةً تدين مفتعلي الحروب والعنف، يظهر ذلك من خلال انتقادهم للحروب وكذا العنف.

5. 1/ رفض العنف والحرب

يُعدُّ موضوع رفض العنف والحرب من أكثر المواضيع إثارةً للضمير الإنسانيِّ، وقد ظهر الدور البارز للأدباء في مناهضة الحروب، من خلال كتاباتهم، لاسيَّما في العصر الحديث؛ حيث أضحت ظاهرة رفض العنف والحرب من أكثر الظواهر حضورًا في القصيدة المعاصرة، وهذا راجعٌ لاقتراب الشعر المعاصر

(1)- شوقي، أحمد، ديوان الشوقيات، 83/4.

(2)- إسماعيل، محمود حسن، ديوان لابد، دار المعارف، ط1، 1980م، ص131، 132.

من قضايا واقع الحياة. وقد جاء الاتجاه نحو خلق أدبٍ مناهضٍ للحرب نتيجةً حتميَّةً لما نتج عن العنف والحروب، ورغم عدم امتلاك الأدباء القدرة التَّنفيذيَّة على مناهضة الحروب، إلاَّ أنَّ أعمالهم المناوئة للحرب لاقت ترحيبًا من قبل الرأي العام العالميِّ؛ حيث أصبح الأدب العالميُّ منبرًا للتَّعبير عن آمال وتطلُّعات ضحايا الحروب، من خلال نشر أدبٍ مثاليٍّ وموضوعيٍّ يدعو إلى استجلاء القيم الإنسانيَّة، وتجسيد نزعة خطاب التَّعايش السلميِّ.

ولأنَّ الشاعر العربيُّ المعاصر اتَّخذ موقفًا رافضًا وسلبيًّا من العنف والحرب، فقد وجد أنَّه من الواجب عليه أن يخاطب الضمائر والعقول، وينبِّه البشر عامَّةً إلى أخطار الحرب الحديثة التي لا يمكن لأحد أن يقدِّر مخاطرها، ويتصوَّر نتائجها المدمِّرة، وفي هذا يقول **محمد الجيار** مخاطبًا الدول الكبرى:

رسالتي إليكم يـا قـادة الدَّمـار

يا من تغلِّفون أرضنا الخضراء بالغبار

عيشوا مع السَّلام واسمعوا خطى الإنسان

فالشمس لم تضئ كي تحرق الأغصان

والنَّهر لم يسر كي يغرق الوديان

والذرَّة التي أشعلتموا لظاها

تثور دائمًا لأنَّ في حشاها

شيئين فرَّقا

سِرَّين مزَّقا

والسِرُّ في الأشياء أن يضمَّها التئام

كالسِرِّ في حياتنا لو ضمَّنا السَّلام[1]

يخاطب الشاعر في هذا المقطع أولئك القادة المتحكِّمين بمصائر البشر محاولاً أن يخترق حجب القلب ليصل إلى أعماقه، علَّه يستطيع أن يفهمهم أنَّ تكديس الأسلحة بهذا الشكل الرهيب شرف يؤدِّي إلى

(1)- انظر: مجلة الآداب، ع6، س10، 1962م، ص30.

حربٍ حتميَّةٍ، وإلاَّ فلما التَّسابق في امتلاكها، ويؤكِّد الشاعر أنَّ آثار الحرب سوف تتغلغل داخل الأرض والتربة والماء والهواء، ومن ثمَّ داخل الإنسان ذاته، ويلفت نظرهم أنَّ النتائج سوف تصيب أعز ما يملكون من أبناء وحفدة وإخوة، حيث تتحوَّل مباهج الحياة إلى دمار حقيقي، وعليه فإن صورة الحرب مساوية لصورة الشر، أما صورة السلام فهي مساوية لصورة الخير، الذي يشعر الإنسان بالأمان والتفاؤل.

ويُصوِّر الشاعر **أحمد الصافي النَّجفي** أثار القنبلة الذريَّة التي قُذِفت على هيروشيما في اليابان في أواخر الحرب العالميَّة الثانيَّة، التي أثارت في نفسه الرعب، متعجِّبًا من هول الدمار الذي ألحقته، متأسِّفًا على الإنسان الذي وصل به الجنون إلى هذا الدرك الأسفل من الاستهانة بالأرواح البشريَّة، وبالحضارات الإنسانيَّة، والقيم الوجدانيَّة، يقول الشاعر:

يـــا ذرَّةً لبنـــاء الكـــون ناســـفةً ... هـل تستطيعين نسف الحرص والطمع

قـد انفجـرت فزلزلـت الوجـود لنـا ... هـلاَّ انفجـرتِ لنـا فـي رأس مختـرع

فـكُّ الكهـارب مـن دنيـاك محكمـةٌ ... أخفُّ من فكِّ ما في النفس من جشع

يا ذرة العقل في دنيا الورى انفجري ... وحطِّمـي عـالم الأوهـام والبـدع

هـذي قيامتنـا الصـغرى قـد ابتـدأت ... فهـل قيامتنـا الكبـرى علـى تبـع

عجبـتُ للعقـل مـن سـرِّ الإلـه دنـا ... والخلـق مـازال خلـق النَّمـر والسـبع[1]

فالشاعر صوَّر كيف تعمل هذه الذرَّة على تدمير ما في الكون من بناءٍ وحضارةٍ، والتي استطاعت ان تزلزل الوجود وتملأ الأرض رعبًا، لا يعادله إلاَّ الرعب الذي وعد به الله سبحانه الناس عند قيام الساعة، والذي يؤدِّي إلى حالةٍ من الذهول والضياع والشرود، وهذه الأحداث جعلت الشاعر يتساءل عن مصير الإنسان، وكيف استطاع الشر أن يتغلغل إلى الفكر الإنسانيِّ، ليقتل فيه بذور الخير، متمنيًّا لو أنَّ هذه الذرة انفجرت في رأس مخترعها، فالشاعر يتأسَّف على بذل الإبداع الإنسانيِّ فيما ليس فيه نفعٌ للإنسانيَّة وسعادتها.

[1]- انظر: مجلة الآداب، ع7، 1952م، ص58.

وقد ندَّد الشعراء المعاصرون بأنَّ السعي من أجل السَّلام لا يكون بدعم قوى الشرِّ، وتغليب جوانب الظلام على على جوانب الإضاءة والأمل، فلكلٍّ من الحرب والسَّلام مظاهر خاصةٌ تميِّزها، وإشاراتٍ تدلُّ عليهما، يقول **شكر الله الجر**:

يـــــا مُـــــدَّعين السَّـــــلم مـــا للسِّـــلم يرعُـــفُ بالـــدِّماء
أيعـــــودُ هـــــذا الكـــــونُ لا طيـــر يرفـــرف فـــي الهـــواء
خلُّـــوا مـــن الإنســـان والحيـــوان مـــن أثـــر البقـــاء
لا يـــا ذئـــاب الحـــرب لـــن نمســـي طعامًـــا للظبـــاء
إنَّ الشـــبيبة لـــن تكـــون لكـــم قـــرابين الفـــداء
عهـــد لهتلـــر لـــن يعـــاد علـــى حســـاب الأغبيـــاء
حـــربٌ أثـــار ضـــرامها فمـــن الـــدماء إلـــى الوبـــاء
والنَّصـــر نصـــر الجـــوع نصـــر المـــوت نصـــر الامِّحـــاء
تلـــك المجـــازر لـــم تـــزد إلاَّ بمـــال الأغنيـــاء[1]

فالشاعر في هذا المقطع يستهزئ بأولئك الذين يدعون السعي لتحقيق السلام، في حين خناجرهم الراعفة بالدماء تشهد على زيف ادِّعاءاتهم، ولا يعلمون أنَّ فعلهم هذا سيكون سببًا في القضاء على الإنسان وحضارته، التي تعبت في تشييدها أجيالٌ وأجيال، لهذا يعمل الشاعر على دعوتهم إلى صحوةٍ عاجلةٍ توقظ ضمائرهم وعقولهم، للوقوف صفًّا واحدًا إلى جانب السَّلام، لأنَّ فيه الأمن والسعادة المرتقبة في مستقبل البشريَّة، وهو ما سيضيِّع الفرصة أمام تجَّار الحروب الذين يهدفون إلى تحطيم الحضارة الإنسانيَّة، من اجل المصالح الدنيويَّة الزائلة.

في حين يتحدَّث الشاعر **عبد الكريم الناعم**(*) عن سلام القوَّة والظلم، رابطًا بين قضية السَّلام العامَّة، وبين قضية أمَّته العربيَّة التي هي جزءٌ من السَّلام الإنسانيِّ الشامل، يقول:

---

(1)- الجر، شكر الله، ديوان بروق ورعود، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، ط1، 1971م، ص41.

(*)- عبد الكريم الناعم: شاعر وناقد سوري، ولد عام 1935م، عمل في التدريس ثم الإعلام والصحافة والإذاعة، له دواوين شعرية عدة منها: من وقام النوى (1988)، أمير الخراب (1992)، من سكر الطين (1995)، عراق (2011). انظر: معجم البابطين، 326/3.

فأيُّ سلامٍ

تتوجَّه القنابل في دماء تراثنا الناري

وأيُّ سلامٍ

تُحاك له من "النابالم" تيجان من النار

وأيُّ سلامٍ

وأهلي ينقِّبون التيه بحثًا عن كوى النور[1]

فالسَّلام الحقيقيُّ حسب الشاعر ينبع من القلوب، وتصنعه العقول والأفئدة، قبل أن تصنعه الحراب والمدافع، لأنَّ الدم لا يخلِّف وراءه إلاَّ الدم، ولأنَّ منطق البطش لا يمكن أن تقبله حتَّى أكثر الشعوب ضعفًا وتخلُّفًا، بعد أن أصبحت وسائل النضال المشروع مشروعةً أمام كلِّ المقهورين، ولأنَّ ذلك أيضًا يتنافى مع أبسط حقوق الإنسان في السيادة والحريَّة والكرامة. فالسَّلام لا يمكن أن يستتبَّ في الأرض بعامل القوَّة والإرهاب، ولا يمكن أن يقبله أيُّ إنسانٍ يمتلك ذرَّةً من الكرامة والوطنيَّة، إلاَّ إذا كان السَّلام المشرِّف العادل، الذي لا يفرِّط في الحق والشرف، خصوصًا أنَّنا نعيش اليوم في عصرٍ مليءٍ بالتَّجارب الثوريَّة الحيَّة، التي تشهد على بطلان منطق القوَّة، ومنطق احتقار الإرادات الإنسانيَّة القادرة على إثبات سيادتها ووجودها واستقلالها[2]. يقول الشاعر **عبد الكريم شمس الدين**:

للحرب مساحاتٌ يختصر إليها الشهداء الدرب

وللسلم دمٌ يتحقَّق فيه السلم وللأوطان فداء[3]

يتحدَّث الشاعر في مقطوعته عن الحرب المشروعة المفضية إلى العدالة والحريَّة والسَّلام، هي الحرب التي يقدِّم فيها الشهداء أرواحهم فداءً من أجل الأوطان، ومن أجل رفع الخوف والظلم عن الإنسان، إنَّها الدم الذي يسيل ليصبَّ في نهر الحياة والزيت الذي يغذِّي قنديل الضوء الدائم[4].

---

[1]- انظر: مجلة الآداب، ع9، 1969م، ص36.

[2]- انظر: قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص430.

[3]- انظر: مجلة الآداب، ع7، 8، 1976م، ص44.

[4]- انظر: قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص431.

وينسج الشاعر **صالح آدم بيلو**(*) صورتين متضادَّتين للحرب والسَّلام، التي يقودها الآخر/ الدول الكبرى، ويعلن عن تناقض دعواهم للسَّلام المزعوم، في الوقت الذي يسعى فيه هذا الآخر إلى تجسير عنصر الشر بشتَّى الأقنعة، بغية تحقيق أطماعه الغريزيَّة وأهدافه اللَّاإنسانيَّة، يقول:

هَا هُوَ العَالَمُ فِي بُرْكَانِهِ يَغْلِي اضْطِرَابًا

هَاتِفٌ يَهْتِفُ بِالسِّلْمِ افْتِئَاتًا وَكِذَابَا

وفَرِيقٌ باتَ بالمريخِ مَشْغوفًا ومُذَابَا

قَلَقٌ سَامَ ضَمِيرَ الكونِ سِعْراً وَعَذَابَا

مَنْ تُرَى الجَانِي؟ وَمَنْ ذَرَّ عَلَى العَقْلِ التُرَابَا؟!(1)

ويتساءل **الحلوي** في قصيدة (عسى الفجر)، عن الوقت الذي سيستريح فيه، وينعم فيه بالأمن، ومتى ستنعم الأرض بالسَّلام القائم على الحبِّ:

متـــــى تســـــتريح مراكبنـــــا ويـــــنعم بـــــالأمن ميناؤهـــــا؟

عســـى الفجـــر يبـــدو فتزهـــو ال أمـاني وتعبـق فـي الكـون أشـذاؤها

وتســـتقبل الأرض عيـــد ســـلامٍ وتخضـــرُّ بالحـــبِّ أرجاؤهـــا(2)

فالرؤية إلى هذه الفضائل التي تشترك فيها الإنسانيَّة، هي غير الرؤية إليها فكريًّا وسياسيًّا، لأنَّ الشعر حلمٌ بالممتنع وجوسٌ فيما وراء الواقع، لا يتغيَّا تبشيرًا بقدر ما يتغيَّا إحداث تغييرٍ في الحساسيَّات والتَّصورات، ينتج عنه فعلٌ جماليٌّ شاملٌ. ومن ثمَّة تكون رؤية **الحلوي** إلى الإنسانيَّة في واقعها مباينةً لغيرها من الرؤى، فهي تندرج في سياق المحلوم به(3).

(*)- صالح آدم بيلو: (ولد عام 1933م)، ناقد وأديب وشاعر إسلامي سوداني، له ديوان شعر "غصن الزيتون".انظر: الجدع، أحمد، حسيني الجرار، شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، ط3، 1983م، 63/6.

(1)- بيلو، صالح آدم، قصيدة "المدنية"، نقلا عن: رابطة الأدب الإسلامي العالمي، من الشعر الإسلامي الحديث، ص96.

(2)- الحلوي، محمد، ديوان "أوراق الخريف"، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، ط1، 1996م، ص261.

(3)- انظر: وارهام، أحمد بلحاج آيت، النزعة الإنسانية وآليات اشتغالها في شعر محمد الحلوي، ص78.

لقد حاول الشاعر العربيُّ المعاصر أن يؤدِّي رسالةً إنسانيَّةً مفادها خدمة السَّلام العالميِّ، فصوَّر الحرب الظالمة بأبشع الصور منفِّرًا منها، كونها تفتك بالبشر والحضارات، مرغِّبًا الناس في السَّلام الذي يقوم على احترام الإرادات الإنسانيَّة، وفي ضوئه تستطيع البشريَّة أن تبني مستقبلاً خاليًا من مشاعر الخوف والقلق.

2.5/ نبذ الإرهاب

كان الشعر ولازال في طليعة الفنون الأدبيَّة، التي لطالما وقفت إلى جانب الإنسان مدافعةً عن حقِّه في الحياة الكريمة والسَّلام والأمان، نابذةً كلَّ أشكال التَّطرف والتَّعصب. والمتتبِّع للمشهد العالميِّ المعاصر يدرك أنَّه أصبح مسكونًا بظواهر (التطرُّف، الإرهاب،...)، فلم يقف الشعر صامتًا أمام ظاهرة الإرهاب المتفشيَّة، والتي عملت على نخر جسد العالم عمومًا والعالم العربيِّ على الخصوص، فما كان منه إلاَّ أن انخرط فيها شعريًّا؛ وصفًا ونقدًا، وفق رؤيةٍ شعريَّةٍ استراتيجيَّةٍ، تعمل على إنارة طريق الإنسان، ومندِّدةً بالهمجيَّة والوحشيَّة، ومحاربةً للفكر الرَّجعيِّ بالفكر التَّنويريِّ والإبداع الشعريِّ الهادف والخلَّاق؛ حيث نجد جُلَّ القصائد تصف وصفًا دقيقًا المشهد المروِّع، أولًا، ثم تعطي وجهة نظرها وحلولها المحتملة، وهذا ما تكشف عنه قصيدة (الوقت) **لأدونيس** التي يقول فيها:

ما الدّم الضّارب في الرّمل، وما هذا الأفول؟

قل لنا، يا لهب الحاضر، ماذا سنقول؟

مزق التّاريخ في حنجرتي

وعلى وجهي أمارات الضّحية

ما أمرّ اللّغة الآن، وما أضيق باب الأبجديّة...[1]

يبدو مطلع هذه القصيدة أشبه بوصفٍ دقيقٍ للعالم العربيِّ في بداية القرن الواحد والعشرين، حيث صور الدَّمار والموت والدَّم هنا وهناك، كما قدَّمت تساؤلاتٍ ملحَّةٍ ومهمَّةٍ حول الأفق المنتظر، لكن تبقى اللُّغة عاجزةٌ عن الإجابة، وباب الأبجديَّة ضيِّق. وقريبًا من **أدونيس** تأتي رؤية **أمل دنقل** الشِّعريَّة

[1]- أدونيس، كتاب الحصار، قصيدة الوقت، منشورات دار العودة، بيروت (لبنان)، ط2، 1996م، ص5.

الرّافضة، يصف لنا مشهدًا للإرهابيِّ المتطرِّف "المنفجر"، قائلاً:

حين سَرَتْ في الشّارعِ الضَّوضاءْ
واندفَعَتْ سيارةٌ مَجنونةُ السَّائقْ
تطلقُ صوتَ بُوقِها الزاعقْ
في كبدِ الأَشياءْ:
تَفَزَّعَتْ حمامةٌ بيضاءْ
(كانت على تمثالِ نهضةِ مصرْ..
تَحْلُمُ في استِرخاءْ)
طارتْ، وحطَّتْ فوقَ قُبَّةِ الجامعةِ النُّحاسْ
لاهثةً، تلتقط الأَنفاسْ
وفجأةً: دندنتِ السّاعة ودقتِ الأجراسْ
فحلَّقتْ في الأُفْقِ.. مُرتاعةْ! ...
أيتها الحمامةُ التَّعبى:
دُوري على قِبابِ هذه المدينةِ الحزينةْ
وأنشِدي للموتِ فيها.. والأسى.. والذُّعرْ..[1]

تبدو القصيدة كمشهدٍ سرديٍّ أو سينمائيٍّ يصوِّر لحظةً زمنيَّةً متناميَّةً في الزَّمكان لشخصية الإرهابيِّ المتطرف بسيارته المفخَّخة، وقد عكَّر فجأةً هدوء المكان قصد تفجيره، وبثَّ فيه حالة الخوف والذّهول التي تلمَّست الأحياء والأشياء، كما تحضر رمزيَّة الحمامة البيضاء، بما هي رمزٌ للسَّلام والتَّعايش، فينقلنا الشَّاعر من حالة السَّكينة والهدوء إلى حالة الخطر والذُّعر والفوضى، إنَّ بنية التَّحول التي أحدثتها القوَّة الفاعلة/ السَّلبيَّة تجعل الحمامة عوض أن تنشد للمحبَّة والسَّلام، تنشد للموت والأسى والذُّعر[2].

---

[1]- دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة "صفحات"، ص205.

[2]- انظر: شردال، نصر الدين، الشعر العربي المعاصر في مواجهة الإرهاب والتَّطرف، نقلا عن موقع:
http://www.afkar.jo/View_Articlear.aspx?Issue=2019&type=2&ID=3113، بتاريخ: 2022/09/26م، الساعة: 10:12.

وقد يتساءل سائلٌ عن الدور الذي لعبه الشِّعر والشُّعراء أمام زحف الموت، وهيمنة الآلة الإرهابيَّة الّتي تأتي على الأخضر واليابس في زمن ساده الظلم والجور؟ وهو ما أجاب عنه الشاعر **محمد الفيتوري**(*) شعريًّا، قائلاً:

ومع الظُّلمة يصحو الشُّعراء

يسقون نفوسًا ميِّتةً

ويضيئون عيونًا عمياء

ويغنُّون لفجرٍ آتٍ

فجر بشرى الأضواء...[1]

وقريبًا من نظرة الفيتوري، نلمح **محمود درويش** يضع شرطًا شعريًّا للمعادلة الشِّعريَّة إزاء هذه المعضلة، قائلاً:

قصائدنا بلا لونٍ

بلا طعمٍ.... بلا صوتٍ !

إذا لم تحمل المصباح من بيتٍ إلى بيتٍ !

وإنْ لم يفهم "البُسَطا" معانيها

فأولى أن نُذَرِّيها

ونخلدَ نحنُ.. للصمتِ!![2]

فمحمود درويش يرى أنَّ دور الشعر إزاء هذه الظاهرة هو الاحتجاج، والتَّنوير والتَّوعية، ويرى ضرورة أن يكون الشعر في متناول الفهم، وإلَّا فلا دوْر للشَّاعر، وعليه أن يلزم الصَّمت آنذاك.

(*)- محمد مفتاح رجب الفيتوري: ولد عام 1936م، شاعر سوداني، من دواوينه: أغاني إفريقيا، عاشق من إفريقيا، أحزان إفريقيا. انظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 474/4.

(1)- الفيتوري، محمد، عاشق من أفريقيا، دار العودة بيروت، د.ط، ص39.

(2)- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص28.

في حين نجد الشَّاعر المغربيِّ **محمد المنتصر الريسوني** يدعو إلى عيش الحياة وضرورة تطهير الأرض من أعداء الأخوَّة الإنسانيَّة:

"قريتي حبلى بأحلام "الصّباح"

تفرش الدّرب لأنوار السّماء

تنبت الإصرار في كل بطاح

تزرع الصّبوة في عمق الجراح

وتصيح:

اطردوا الفكر المعلَّب

طهِّروا دربي من أعداء يوسف[1]

ومن الدَّعوة إلى نبذ الفكر المعلَّب، وضرورة تطهير الدروب من أعداء الإنسانيَّة، إلى دعوة الشَّاعر **عبدالوهاب البياتي** إلى عيش الحياة الكريمة، ونبذ كلِّ أشكال الظُّلم، وأنَّ هذه الحياة جميلةٌ تستحق أن تُعاش في سلامٍ وهناءٍ، وأنَّ الأرض العربيَّة بشعوبها الطيِّبة الأعراق في منأى عن هذه الهمجيَّة المتوحِّشة، فما علينا إلَّا أن نلغي الظَّلام وصانعي المأساة والآلام، وأن نمسح الدُّموع ونوقد الشُّموع تبشيرًا بالغد الأفضل:

... يا أخواتي: الحياة

أغنية جميلة، وأجمل الأشياء:

ما هو آت، ما وراء اللّيل من ضياء

ومن مسرّات وهناء

وأجمل الغناء:

ما كان من قلوبكم ينبع من أعماق

شعوبنا الرّاسخة الأعراق

---

[1]- الريسوني، محمد المنتصر، على باب الله، مطبعة ديسبريس، تطوان، 1398هـ، ص63.

وأرضنا الطيّبة الخضراء

فلْتُلْغُوا الظَّلام

وصانعي المأساة والآلام

ولتمسحوا الدُّموع

وتوقدوا الشُّموع

في وَحْشَةِ الطَّريق للإنسان...[1]

وعليه، فقد وقف الشعر منددًا بالأفعال الإرهابيَّة التي شهدها العالم عمومًا والعالم العربيُّ على الخصوص؛ والذي شَهِد تحوُّلاتٍ جذريَّةٍ في بنياته الثَّقافيَّة والدِّينيَّة والاجتماعيَّة بوتيرةٍ متسارعةٍ؛ متأثِّرًا في ذلك بعوامل داخليَّةً وخارجيَّةً، هذه التَّغيُّرات كانت بمثابة حافزٍ للذَّائقة الفكريَّة والإبداعيَّة لتقويم المسار الإنسانيِّ.

5. 2. 1/ العشرية السوداء

لا يخفى على إنسانٍ ما كابدته الجزائر من ويلات الإرهاب في العشريَّة السوداء، والمتأمِّل في المدوَّنة الشعريَّة الجزائريَّة في فترة التِّسعينيات نجدها ملأى بالبوح بمأساة الأنا جراء تطاول الآخر/ الإرهاب، فكانت هذه القضيَّة من أهم القضايا التي توقَّف عندها الشعراء الجزائريُّون، واصفين واقع الدَّمار والخراب الذي حل بالوطن، متسائلين عن الأسباب التي قادت الوطن إلى هذا الوضع المتأزم، يقول **يوسف وغليسي**:

يسألونك عن وجع الورد والياسمين!.

يسألونك عن غابة النخيل في وطني

شتتها الأعاصير ذات الشمال واليمين[2]

---

[1]- البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص202.

[2]- وغليسي، يوسف، تغريبة جعفر الطيار، مجموعة شعرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013م، ص71.

وهي رؤيا تتموضع حول ضياع أمن الوطن، الذي أصبح إرهابًا وموتًا، يعتريه داء الانقسام بين أحزاب اليسار واليمين، وبين التَّعصب للرأي الذي قاد إلى مأساةٍ نخرت عميقًا في عظم الوطن.

كما نجد العديد من القصائد التي تصوِّر برمزيَّةٍ وكثافةٍ دلاليَّةٍ عاليةٍ صور الخراب ورائحة الموت، والقتل العشوائيِّ للأبرياء من الجزائريين؛ حيث راح ضحيَّتها الكثير من الشخصيات باختلاف مشاربهم ومستوياتهم الاجتماعيَّة، من أولئك رئيس البلاد الأسبق (محمد بوضياف) فهنا أصبحت السلطة الوطنيَّة مهدَّدةً من طرف سلطةٍ أخرى نديَّةٍ لها، فما كان من الأنا الشاعرة إلاَّ أن أعلنت رفضها لهذا الواقع التِّسعيني المرير، يقول الشاعر **بوزيد حرز الله** في قصيدته "سفر في رؤى العائد":

للجزائر أيقونة العاشق

المستحم بضوء الصباح

الذي ظل يشرب من دمه

حينما أبعدوه عن الأم ذات رياحْ

الذي قال في حجة للوداع

بـ"بونة" لا للفتنْ

لم يمتْ

إنه الآن مرتسم

نجمة في سماء الوطن[1]

وفي مقطوعةٍ أخرى، نلمح **عز الدين ميهوبي**[*] يرثي مأساة وطنه، بلغةٍ شعريَّةٍ يعتصر لها الفؤاد أسًى، وهو ما يرسم بشاعة ما تعرَّضت له الأنا من قساوة وعنف الآخر/ الإرهاب، يقول:

---

[1]- بوزيد حرز الله، الإغارة، منشورات anep، الجزائر، ط1، 2003م، ص94.

[*]- عز الدين ميهوبي: أديب ووزير سابق للثقافة في الحكومة الجزائرية، من مواليد سنة 1959 بعين الخضراء، ولاية المسيلة. نال عدة جوائز داخل الوطن وخارجه، من مؤلفاته الشعرية: في البدء كان أوراس، الرباعيات، اللعنة والغفران، ملصقات، عولمة الحب وعولمة النار، ومن الروايات: رواية اعترافات أسكرام، أسوار القيامة، إرهابيس، ومن المسرحيات: مسرحية 8 ماي 1945، الدالية، الفوارة، حمة الكوردوني. انظر: مرتاض، عبد الملك، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص581.

بلادي التي علمتني الكتابة بالدم

في أضلع الشهداء

أغلقت بابها

أنكرت –لحظة الموت –أحبابها

وانتمت للدماء

ألبست ناسها سترة من عزاء

لم تجد وطنا غير صمت الزمن

صرخت ملء فيها: أعيدوه لي..

أو أعدوا لقلبي الكفن! [1]

وفي محاولةٍ لالتقاط جراح التَّجربة الجزائريَّة من حصاد الآخر/ الإرهاب، نجد الشاعر الجزائريَّ يستدعي الشخصيات التراثيَّة، بتفاوتٍ في درجات الحضور، وعمق التَّصور، فهذا **عبد الرحمن بوزربة** يقف في ديوانه (وشايات ناي)، على همجيَّة الموت، في طابعٍ من السخريَّة؛ حيث استدعى الرمز عثمان رضي الله عنه واصفًا الأنا المغدورة ترتدي قميصه، بل هو الذي يرتديها –القميص–، في رمزيَّة دالةٍ على عدم اختيارهم الوقوع في براثن الإرهاب، والموت على يديه بتلك الطريقة المفجعة، فكان درب عشوائيَّة هذا الضال المضل هي التي انتخبتهم، ثم يختار الشاعر للآخر/الإرهاب رمزاً آخر عُرف في الذائقة التراثيَّة بالسخريَّة والفكاهة، هو "جحا"، جاعلاً فعلهم الإجراميِّ المتكرِّر أشبه ما يكون بالعمل البهلوانيِّ السَّاخر، يقول:

لهم صخب الموت

قهقهة القبر في قبورهم

ولك الصمت

تخبز من حزنه الفرحا ...

---

[1]- ميهوبي، عز الدين، اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997م، ص53.

يرتديك قميص ابن عفان

في دمه...

وهم يرتدون

قميص حجا...![1]

وفي دواماتٍ من الدخان وبرك من الدماء، يصف **عثمان لوصيف**[*] حالة الضياع التي عاشتها الأنا الجزائريَّة فترة التسعينات، المحمَّلة بالآلام والأوجاع، فجاء تشخيص الأحاسيس ملتصقًا بتجاويف الذات، وبأعماق الموضوع، يقول:

حنجرتي محشوَّةٌ بالبارود

عينايَ تغشاهما

دواماتٌ من الدخان

وقدماي تغوصان

في برك الدماء[2]

وفي ظلِّ الواقع ذاته ينسج الشاعر **عبد الله حمادي** تفاصيل تجربته في قصيدته "مدينتي"، التي غيَّبت إشراقها تلك الفترة السوداء، فلا مفرَّ من الاستنجاد بمعالم الثورة التَّحريريَّة التي قدَّمت شهداء في سبيل تحريرها، فإذا كانت هذه الفترة المظلمة تتطلَّب تضحياتٍ لبزوغ ظلامها، فإنَّ الشاعر يعطي الثورة واستعمال السِّلاح شرعيَّةً، بغية الإفصاح عن وجه المدينة المشرقة، يقول:

مدينتي....مدينتي

من شوقها

العشق والأفراح

---

(1)- بوزربة، عبد الرحمن، وشايات ناي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د.ط، 2002م،ص85.

(*)- عثمان لوصيف: ولد عام 1951م، بطولقة ولاية بسكرة، شاعر جزائري، من مؤلفاته الشعرية: الكتابة بالنار، شبق الياسمين، أعراس الملح. انظر: مرتاض، عبد الملك، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص581.

(2)- لوصيف، عثمان، قصائد ظمأى، دار هومة، الجزائر، ط1، 1999م، ص42.

توشَّحت شرعيَّة

"الكتاب والسِّلاح"

وطم بعنفها بكارة الملاح

فأسكتت

بشهوة "اليقين" و"الرصاص"

ملامح الإفصاح[1]

والأمثلة أكثر من أن تحصى في وصف العشريَّة السَّوداء، التي حصدت أرواحًا/أصواتًا كثيرةً إمَّا بآلة الموت أو آلة الخوف.

5. 2. 2/ أحداث الحادي عشر سبتمبر 2001

دفعت أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001م، العالم للعيش في انفعالٍ وتوترٍ واضطرابٍ، حيث هيمنت عليه مفاهيم العنف والإرهاب والقوَّة، وأصبح المجتمع الإنسانيُّ وكأنَّه يعيش صدام حضاراتٍ، وهو المفهوم الذي أخذ العالم يتداوله على أوسع نطاقٍ، وكأنَّ هنتنغتون صدق في نبوءته حين بشَّر بهذا المفهوم عام 1993م، وأكَّده عام 1996م. وقد لفتت هذه الأحداث انتباه العالم مجدَّدًا وخصوصًا العالم العربيِّ والإسلاميِّ إلى مفهوم حوار الحضارات الذي أصبح واقعًا فعليًّا، ولم يعد كما كان قبل هذه الأحداث مجرَّد مفهومٍ يعبِّر عن فهمٍ أخلاقيٍّ نبيلٍ، وعن طموحاتٍ ورغباتٍ مثاليَّةٍ لا واقع لها ولا مصير. ولأوَّل مرَّةٍ في تاريخ الجامعة العربيَّة أنَّها دعت إلى عقد مؤتمرٍ فكريٍّ حول حوار الحضارات، وبقدر ما لفتت هذه الأحداث الأنظار لمقولة هنتنغتون في صدام الحضارات، لفتت الاهتمام أيضًا إلى دعوة **خاتمي** في حوار الحضارات، وأكَّدت قيمة هذه الدعوة والحاجة إليها في استشراف المستقبل.[2] وقد كانت هذه الأحداث البداية الفعليَّة لحوار الحضارات على مستوى العالم، مع ذلك لم يحصل أيُّ تقدم في صياغة نظريَّةٍ محكمةٍ ومتماسكةٍ، إذ بقي هذا المفهوم يوجَّه لوظيفةٍ

---

[1]- حمادي، عبد الله، البرزخ والسكين، مطابع وزارة الثقافة، دمشق (سوريا)، ط1، 1998م، ص104.

[2]- انظر: الميلاد، زكي، تعارف الحضارات: الفكرة، الخبرة والتأسيس، مجلة الحوار الثقافي، مخبر حوار الحضارات، التنوع الثقافي وفلسفة السلم، جامعة مستغانم، الجزائر، خريف وشتاء 2013م، ص13.

دفاعيَّةٍ، الغرض منها مواجهة الإسقاطات التي تعرَّضت لها الثقافة والحضارة الإسلاميَّة، في أوسع حملةٍ تشويهيَّةٍ تحصل في الغرب خلال نصف قرنٍ. وحسب هذه المهمَّة فقد تحوَّل مفهوم حوار الحضارات إلى أشبه ما يكون بمفهومٍ إعلاميٍّ يُستهلك على نطاقٍ واسعٍ في وسائل الإعلام المختلفة والمتعدِّدة، من دون أن يرتكز هذا المفهوم ويستند على بناءٍ فكريٍّ وتاريخيٍّ عميقٍ ومنظَّمٍ، ومن دون أن يكون له تأثيراتٌ فاعلةٌ وحقيقيَّةٌ في تغيير المفاهيم والذهنيات، وتبديل الاتِّجاهات والسياسات العامَّة، لا في النطاقات الإقليميَّة، ولا في النطاقات العالميَّة؛ وبالتالي فهو أقرب ما يكون إلى مجرَّد مفهومٍ ساحرٍ وجذَّابٍ، يغري الآخرين بالحديث عنه وحوله، والتباهي به، من دون أن يكون له فاعليَّةٌ أو تأثيرٌ[1].

وقد زاد تجرُّع العالم العربيِّ والإسلاميِّ أشد أنواع الألم بسبب التَّمييز العنصريِّ المنجر عن أحداث الحادي عشر سبتمبر 2001م، التي هزَّت الولايات المتَّحدة في العمق، كما أنَّها هزَّت العالم بأجمعه شرقًا وغرباً. وقد كان لهذه الأحداث تداعياتٌ سلبيَّةٌ على العالم الإسلاميِّ؛ حيث اتُّهم فيها الإسلام بأنَّه دين عنفٍ وإرهابٍ، وظهرت دعايات الإسلاموفوبيا على الصعيد السياسيِّ، أمَّا على الصعيد الثقافيِّ والفكريِّ فقد انخرطت مختلف الأشكال الجماليَّة والفنون بصورةٍ أعم في التَّعبير عن هذا الحدث الكبير، الذي غيَّر صورة أمريكا في العالم، وصورة العالم في أمريكا، فاهتم بها الفنانون التشكيليُّون والأدباء الروائيُّون والشعراء، فضلاً عن المفكرين والفلاسفة ممَّن حاولوا قراءة الحدث بمختلف أبعاده التاريخيَّة والاستراتيجيَّة. ويبدو أنَّ مواقفهم كانت على درجةٍ كبرى من التباين والاختلاف، ولكن ما يهمُّنا في بحثنا هو رصد تفاعل الشعراء العرب المعاصرين مع هذ الحدث الكوني، وكيفيَّات تعبيرهم ورؤاهم الفكريَّة والأيديولوجيَّة إزاء تلك اللحظة التاريخيَّة، كون الشعر العربيّ المعاصر لم يتخلَّف يومًا عن الاستجابة للأحداث العالميَّة الكبرى ذات البعد الكونيِّ.

ولم يخل الديوان الشعريُّ العربيُّ المعاصر من الكتابة حول هذا الحدث العالمي، الذي كانت له تداعياتٌ جسامٌ على العالم برُمَّته، فكتب **غسان مطر**(*) قصيدة (هجائية مدينة نيويورك)، أكَّد فيها

---

(1)- انظر: الميلاد، زكي، تعارف الحضارات: الفكرة، الخبرة والتأسيس، ص13، 14.

(*)- غسان، مطر، شاعر لبناني معاصر، ولد في فلسطين، وهو يدعو في نظريته إلى الوحدة العربية وإلى الفكر القومي العربي، اهتم بالقضية الفلسطينية، من دواوينه: رسائل بيديا، وبكاء فوق دم النخيل. انظر: دربال، ماهر، القلسي، عبد الرزاق، 11 سبتمبر والشعر العربي، مطبعة التسفير الفني، صفاقس (تونس)، ط1، 2006م، ص204.

أصالة قيم التَّسامح والسَّلام والمحبَّة في الذات العربيَّة، حيث انخرط في سجالٍ ضمنيٍّ مع الأصوات التي لا تكفُّ عن اعتبار الأحداث الإرهابيَّة من صنيع العرب. ويُرْجِع الشاعر دوافع هذا الحدث إلى تاريخ الولايات المتَّحدة الدَّامي والظالم والمستعبد للشعوب الضعيفة، ما جعل أفعالها تلك كفيلةٌ بخلق مناخٍ ملائمٍ لوقوع مثل هذه الأحداث، يتجلى ذلك في قول الشاعر:

كان برجان يتَّكئان على وجع الفقراء

وكانا عميقين مثل قبور الهنود

ومسترسلين كآهات أهل الثَّكالى

وكانا حكاية هذا الزمان وأحلامه الكافره

عندما انفجرا كلُّ نفسٍ بكت

وصرخنا "نيويورك" أيَّتها الوردة المستباحة[1]

فالمقطع يتَّسم بقدرٍ كبيرٍ من التَّعاطف، وهو ما يؤكِّد الحسَّ الإنسانيَّ الرفيع لدى الشاعر، يظهر ذلك من خلال انفعالات البكاء والصُّراخ إثر سقوط البرجين، ما أدَّى إلى موت الأبرياء في قوله: (عندما انفجرا كلُّ نفسٍ بكت)، كما يظهر في تشبيهه لنيويورك بالوردة المستباحة، بكل ما تحمله الكلمة من معاني الجمال، (وصرخنا "نيويورك" أيَّتها الوردة المستباحة). ويظهر هذا التَّعاطف رغم قساوة "نيويورك" على الهنود الذين استباحت أرضهم وأبادتهم كشعبٍ وهجَّرت من تبقى منهم، يظهر ذلك في قوله الذي لمح فيه لعلاقة أمريكا بالهنود: (مثل قبور الهنود)، ورغم هذه القسوة إلاَّ أنَّ الشاعر قد سما بعلاقته بهذه المدينة فظهر تعاطفه لمصابها.

لكن ما يلبث الشاعر أن يقف موقفًا مغايرًا من مدينة "نيويورك" التي وصفها سابقًا بالوردة، ليصفها في المقطع الآتي بـ(العاهرة)، ليوضح لنا مدى التوتر الذي تشهده علاقة الشاعر ومجتمعه من هذه المدينة، فيقول:

---

[1]- مطر، غسان، قصيدة "هجائية مدينة نيويورك"، نقلا عن: www.S.S.P.com، بتاريخ: 2022/10/05م، الساعة: 22:42.

قبل أن ينجلي الصبح

كنَّا نُساقُ إلى موتنا

حاصرتنا الذئابُ وصرنا نهمهمُ كالقطط الحائرة

وصرخنا:

"نيويورك أيَّتها العاهرة"[1]

فالشاعر يصف حدَّة التوتر الذي بلغ ذروته، للدرجة التي تجعله يصف تلك المدينة بـ"العاهرة"، وفي ذلك دلالةٌ على انحطاط هذه المدينة معنويًّا وقيميًّا وأخلاقيًّا. فالشاعر يكشف عن الوجه البشع لهذه المدينة بوصفها مصدرًا للعنف والشرِّ في تعاطيها مع العالم، فهي لا تسوس الأرض بمنطق الحوار أو بقيم السَّلام، وإنَّما تحاول إخضاع الجميع بمنطق القوَّة.

والصورة التي رسمها الشاعر للمدينة هي ذاتها التي صوَّر بها الإنسان الأمريكيَّ، حيث يقول:

جالساً فوق كرسيِّهِ

رافعًا قدميه ليحجب خارطة الأرض

يحرسه كلبه والكلابُ التي دُرِّبت لافتراس البشر

والمسدس في يده.

كلَّما أنَّ طفلٌ من الجوع

أو أنَّتْ امرأةٌ من تدفُّق شهوتها

أطلق النَّار

واستنفر الأطلس لدرء الخطر

...وهكذا يحكم الأرض "راعي البقر"[2]

---

[1]- مطر، غسان، قصيدة "هجائية مدينة نيويورك"، نقلا عن: www.S.S.P.com، بتاريخ: 2022/10/05م، الساعة: 22:42.

[2]- المرجع نفسه.

فهذا المقطع يمثِّل الصوت السياسيَّ التي استجاب له شعورٌ عامٌ كارهٌ للأمريكيِّ، وكامنٌ في وعي الكثير من العرب، ويبدو أنَّ ما أثار الشاعر **غسَّان مطر** هو عنف الرجل الأمريكيِّ، هذا العنف الذي أمسى بديلاً عن قيم التَّحاور والتَّسامح مع الشعوب المختلفة، وهو ما جعل فرص التَّفاهم والتَّحاور مع الآخر غير الأمريكيِّ ضئيلةً.

وفي الوقت الذي جعل فيه الشاعر **غسان مطر** حدث الحادي عشر من سبتمبر يبدو محوريًّا في بنية القصيدة، من خلال استحضاره لحركاتٍ محدَّدةٍ من الحدث، فإنَّ شاعرًا مثل **أدونيس** قد حجب تسريد الحدث في قصيدته (كونشيرتو 11 أيلول قبل الميلاد)، التي أصدرها في باريس في أوائل سبتمبر 2002م، فالقصيدة لا تكاد تذكر جزئيَّةً مهمَّةً من جزئيَّات الحدث، مثل سقوط البرجين وموت الآلاف من الأبرياء، ومظاهر الرعب التي أحاطت بمدينة نيويورك وواشنطن، فالشاعر لم يركز على بنية الحدث أو الحركات المباشرة التي تولَّدت منه، فهو "لا ينظر إلى الحدث بوصفه موضوعًا خارجيًّا فينقله تمجيدً أو تقبيحًا، وهو ما يمكن أن يؤدِّيه الكلام الإعلاميُّ بحصر المعنى أو أيِّ نوعٍ آخر من الكلام الإخباري التحليلي. أمَّا الخصوصيَّة الشعريَّة، فمن طبيعتها أن تحيل الحدث إلى رمزٍ بحيث لا تردُّنا إلى الحدث بما هو، وكما هو وإنَّما تردُّنا إلى دلالاته وأبعاده، في الحركية التاريخيَّة –ناقلةً حواسنا ووعينا في أفقٍ جماليٍّ- تخييليٍّ، قوامه اللغة وعلاقاتها"[1].

قصيدة (الكونشيرتو) محكومة بحركتين متقابلتين: الأولى تتمثَّل في إقصاء الحدث بزمنيَّته ودراميَّته الواضحة، والثانية تكمن في فهم دلالاته ورسالته الرمزيَّة، وأثرها في العلاقات بين الشعوب وبين الشرق والغرب، وغير ذلك من القضايا الراهنة. وحجب الحدث عن القصيدة متولد من فسلفة أدونيس في الشعر[2]، فللشاعر وعيٌ بأنَّ اللغة الشعرية تفقد هويَّتها إن ضمَّنت الحدث "بوصفه واقعًا محضًا"[3]. ولعلَّ السبب الآخر وراء اختفاء الحدث في القصيدة هو أنَّ "وقْع الحدث كان أشدَّ قوَّةً، واوضح صورةً وأبلغ تعبيرًا من أيَّة صياغةٍ فنيَّةٍ له أو صلةٍ به، حتَّى لو افترضنا في النص قدرةً على اختيار نقاط تماسٍ

---

[1]- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط1، 1985م، ص176، 177.

[2]- دربال، ماهر، القلسي، عبد الرزاق، 11 سبتمبر والشعر العربي، ص178.

[3]- المرجع نفسه، ص177.

دالةٍ للدخول إلى الحدث أو ابتكار زوايا نظرٍ جديدةٍ بصدده"[1]

فالشاعر لم يقع في فتنة القصِّ والسرد أو تتبُّع التَّفاصيل التي رافقت سقوط البرجين، وإنَّما عمد إلى الكشف عن القوى المرعيَّة الكامنة في عالم المدينة عمومًا، وفي مدينة نيويورك بوجهٍ أخصَّ، إنَّها قوى الثأر والعدوان والتَّدمير المنهجيِّ المسلَّط نحو إنسانيَّة الإنسان. فأدونيس يشتغل على كونيَّة الحدث دون الدفاع عن إيديولوجيا محدَّدةٍ، أو إدانة ثقافةٍ معيَّنةٍ.

تنفتح قصيدة (الكونشيرتو) على أنماطٍ مختلفةٍ من الخطاب، حيث يحاول الشاعر أن يوطِّن فيها **مبدأ التَّعدُّد** في النص باعتبار أنَّ هذه القيمة التي ينشدها الإنسان قد توارت أو أوشكت أمام سلطة القوَّة الواحدة التي تخطِّط لصنع عالمٍ على صورتها، وتحلم بكونٍ معولمٍ تتضاعف فيه سلطتها. ويتطوَّر الخطاب في هذه المطوَّلة من خلال جدليَّة حضور ذات الشاعر المتكلِّمة وغيابها، فيما تحضر الذوات الأخرى محمَّلةً بمرجعياتها الحضاريَّة المتنوِّعة، فيقيم الشاعر معها علاقاتٍ من التَّواصل والتَّحاور تكشف عن أنساقٍ مختلفةٍ في الرؤية إلى العالم، من بينها نسق نقد الأوضاع الراهنة المتولِّدة عن حدث الحادي عشر سبتمبر 2001م، ونسق التَّحاور مع المقدَّس سواء كان ميثولوجيا قديمةً وخلَّاقةً في الفكر البشريِّ (أبولُّلون، أدونيس)، أو أعلامًا دينيَّةً (موسى)، أو عقائد شرقيَّةً قديمةً مثل البوذيَّة[2]. فأدونيس يستشرف علاقة التَّسامح والتَّحاور التي تجمع بين الشرق والغرب، فهو يحلم أن:

يقتفي هو الجامح طبقات التكوين ينزل فيها

إلى أسفل سافلين

يكتب تاريخًا آخر للصوت والحرف والكلمة

إلى يمينه ناقة كأنَّها ناقة امرئ القيس

وإلى يساره مركبةٌ فضائيَّة[3]

فعبارة (ناقة امرئ القيس) تحيل في أبعادها الدلالية على قيم البداوة والعروبة، فضلاً عن قيم الشعر

---

[1]- الصكر، حاتم، الحدث والحداثي، مجلة الكرمل، ع79، ربيع 2004م، ص34.

[2]- انظر: دربال، ماهر، القلسي، عبد الرزاق، 11 سبتمبر والشعر العربي، ص22.

[3]- أدونيس، ديوان تنبَّأ أيُّها الأعمى، قصيدة "كونشيرتو 11 أيلول 2001 قبل الميلاد"، دار الساقي، بيروت (لبنان)، ط1، 2003م، ص122.

لما يمثله امرؤ القيس من روح إبداعيَّةٍ خلاَّقةٍ في الشعرية العربية، فكأنَّ الشاعر يحلم بنقل هذا المتخيل الشعريِّ الجاهليِّ بقيمه وثقافته وروحه الإبداعيَّة الخلاَّقة في الذائقة الشعريَّة العربيَّة إلى الغرب، ليكون الشعر جسرًا للمحبَّة، وصورةً من صور التَّبادل الحيِّ بين الشعوب المختلفة. ففي فكر أدونيس ليس العربيُّ فحسب هو المدعو إلى معرفة الآخر واستهلاك ثقافته، وكونيَّة المعرفة تحتِّم التَّثاقف الخلاَّق بين الأفراد والأمم، وهذا ما يلغي مركزيَّة ثقافةٍ ما أو هامشيَّة ثقافةٍ أخرى في العالم. وأمَّا توظيفه لعبارة (مركبة فضائيَّة)، ففي ذلك إشادةٌ بالقدرات التقنيَّة وبعبقريَّة الذكاء الغربيِّ والأمريكيِّ تحديدًا، الذي لم يكفَّ عن الارتقاء بالإنسان، فحوَّل حلمه في ارتياد الفضاء إلى حقيقةٍ. فالشاعر يؤلِّف بين المتباعدات فكرًا وثقافةً، لا على سبيل المقارنة بينها أو المفاضلة في وظيفتها، وإنَّما لغاية تبليغ رسالته التي تتجاوز أدبيَّة الصورة او الانشغال بشعريَّة الكلمات والعبارات إلى تضمين خطابٍ سياسيٍّ يبشِّر بإمكانات التَّعايش بين الشعوب المختلفة، وهذا الخطاب يدعو القارئ إلى التفكير في أنَّ التَّبادل أو التَّثاقف يمكن أن يتجاوز التنافس والخلاف، وانَّه كان في يومٍ ما سمة الشعوب. ويتقاطع ادونيس في موقف هذا مع المفكر والشاعر الفرنسي **إيف بونفوا** (Yve Bonnefoy)، الذي يؤكِّد على أنَّ الشعر في البدء كان سياسيًّا[1].

ولأنَّ قصيدة (الكونشيرتو) تعدُّ انعطافةً تاريخيَّةً كبرى في هذا العالم، وهي انعطافةٌ موصوفةٌ بقدرٍ كبيرٍ من العنف والنار والرَّماد والشرِّ، فإنَّ الشاعر ينزع نحو إبداع القصيدة بمفرداتٍ تشكيليَّةٍ متصلةٍ بفنون الرسم، وتحديدًا بلوحة بيكاسو (الجرنيكا)، التي عُدَّت أنموذجًا فنيًّا متكاملاً عن أهوال الحرب والعنف إزاء الإنسان والكون[2]، يقول:

–في كينونةٍ نصفها رصاصٌ ونصفٌ أسطورة
في فيض أشلاء
حيث تشطح العناصر وتتهتَّك المادَّة
– في سيل عصاراتٍ معدنيةٍ
في شلالات نارٍ

(1)- انظر: دربال، ماهر، القلسي، عبد الرزاق، 11 سبتمبر والشعر العربي، ص32، 33.
(2)- انظر: المرجع نفسه، ص35.

في سماواتٍ يفترشها الرَّماد[1]

فالشاعر وهو يرسم صور الدمار، يروم خلق مساحةٍ من الجمال لمقاومة القبح الذي يسود العالم، ويبحث عن منطقةٍ من السَّلام والأمان بالانفتاح على الآخر، سواء كان أبولُّلون ورمزيَّته في الميثولوجيا الإنسانيَّة، بقوله:

أبولُّلون –أيُّها الإله العشيق العاشق،[2]

أو امرأ القيس أو ابن رشد أو ديكارت، أو غيرهم من الإعلام، ممَّن كان حضورهم في المتخيِّل البشري متَّصلاً بقيم التَّسامح والتَّحاور، وغيرها من القيم الإنسانيَّة الخالدة، التي تعبُرُ المجتمعات والأمم:

نشيجٌ في حنجرة التاريخ،–

ابن رشد، ديكارت، هيغل

أين عقلكم الآن؟ في طبريَّة؟ في الهدسون؟

أم بينهما في مكُّوكٍ أحمر؟[3]

فالشاعر استدعى أعلامًا بارزةً في الفكر الفلسفيِّ، معتمدًا الأسلوب الحجاجيَّ الموصول باستفهامٍ استنكاريٍّ، في مخاطبته إيَّاهم، وقد عمد لشاعر إلى جمعهم لأنَّ الخطاب الفلسفيَّ والعقلي عمومًا يمكن "أن يكبح جماح نزعات العنف والشرِّ، التي استبدَّت بالعالم"[4]. وهي تحمل معنًى خاصًّا بالتَّسامح الفكريِّ والانفتاح على الثَّقافة المتعدِّدة، وإمكانيَّة التَّعايش مع الآخر المخالف.

ولئن بدت الحكمة الوافدة من الشرق أو من الغرب أفقًا يدعو الشاعر إلى ارتياده لمواجهة أزمة الإنسان والعالم بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، فإنَّ **أدونيس** يتمثَّل آفاقًا أخرى نابعةً من المشترك الثقافيِّ الكونيِّ، وموصولةً بالمتخيِّل البشريِّ، سواء كان دينيًّا أو ميثولوجيًّا أو شعريًّا. فذا المتخيِّل بكلِّ أنماطه حسب **أدونيس** ينبذ جوهريًّا قيم العنف، ويشع مفاهيم التَّسامح بين الثقافات والمرجعيات.

---

(1)- أدونيس، ديوان تنبَّأ أيُّها الأعمى، قصيدة "كونشيرتو 11 أيلول 2001 قبل الميلاد"، ص121.

(2)- المصدر نفسه، ص121.

(3)- المصدر نفسه، ص123.

(4)- دربال، ماهر، القلسي، عبد الرزاق، 11 سبتمبر والشعر العربي، ص66.

ويؤسس إلى إمكانية خلق روحانية شفافةٍ، تؤمن بالجمال وبالصفاء الذهني والوجداني لابتداع مساحاتٍ من التوازن بين عنف حضور المادَّة والأشياء في الواقع، وبين الشوق الفطري لدى الإنسان نحو قوَة باطنيَّةٍ كامنةٍ في ذاته، موصولةٍ بالروح والوجدان وعالم النفس[1].

فالملاحظ أن **أدونيس** يوسه من رؤاه الفكريَّة، حيث تقوم ثقافته على مبدأ التعدَّد فينفتح على الأديان والثقافات المختلفة، فيقتبس من روحها، من ذلك قوله:

ما أحوج حواسي، اليوم، أن تقرأ الكتب المقدَّسة

بعين الشعر

سيكون بوذا سعيدًا

بوذا يقرأ بجسده ويحبُّ الشعر[2]

فالشاعر في هذا المقطع استدعى (بوذا) الذي يعدُّ رمزًا للطقوس الروحيَّة التي تمارس من أجل الانفتاح على الماوراء، وعلى النَّشوة الخفيَّة في باطن النَّفس[3]. ما يؤكِّد قيمة التَّسامح الفكريِّ التي ينظر إليها الشاعر بوصفها قيمةً مطلقةً تتعارض مع عولمة الثقافة الواحدة أو الأنموذج الأمريكيِّ الذي يخطِّط لكي يصنع العالم على صورته.

ولم تخل قصيدة (الكونشيرتو) من توظيف الأسطورة، لغرض الخروج من مأزقٍ كونيٍّ اتَّسم ببروز ظواهر العنف والتطرف وانتعاش الأصوليَّات، فمن شأن هذه الأساطير أن تخاطب المتخيِّل البشريَّ بأبعادها الجماليَّة والفكريَّة، من أجل أن يبني الإنسان تاريخًا مستقبليًّا موازيًّا التاريخ الرسمي الذي تتولَّد من رحم أحداث الحادي عشر من سبتمبر. فهذه الأساطير تحرك في الإنسان قوَى روحيَّةً وأشواقًا ما ورائيَّةً، من أجل أن يستعيد محوريَّته في الوجود على نحوٍ يحدُّ من وطأة العنف، ولقد أدرك أدونيس روح هذه الأساطير بعيدًا عن التزامات أبنيتها الفنيَّة الأصليَّة، لأنَّ ما يهمُّه هو رمزيَّتها المتَّصلة بالآفاق التي

---

[1]- انظر: دربال، ماهر، القلسي، عبد الرزاق، 11 سبتمبر والشعر العربي، ص66، 67.

[2]- أدونيس، ديوان تنبَّأ أيُّها الأعمى، قصيدة "كونشيرتو 11 أيلول 2001 قبل الميلاد"، ص124.

[3]- انظر: الموسوعة العربية العالمية، نقلا عن موقع: https://www.youm7.com/story/2020/4/8/%D8%، بتاريخ: 2022/10/06، الساعة: 20:42.

تفتحها أمام وعي الإنسان في لحظة تأزُّمٍ تاريخيٍّ لا مثيل له[1]، حيث عمد إلى استدعاء حشدٍ من الأساطير في مقطع واحدٍ في قوله:

كان جلجامش في ذلك اللَّيل من أيلول 2001 قبل الميلادِ

قد ارتطم بالعشبة التي تغلب الموت لم يعرف

كيف يلتقطها وكانت نبوءات تيريزياس

فيما بعد قد ملأت عيني هوميروس بظلمةٍ تنحدر

من أفخاذ آلهة الأولمب فيما كانت

ذبابةٌ لِيُوليس تحكُّ جلدةَ الليل،[2]

فهذا المقطع اشتمل على حشدٍ من الأساطير (جاجامش، تيريزياس، يوليس...)، التي اختلفت مرجعيَّاتها الثقافيَّة، إلاَّ أنَّها التقت في اهتدائها إلى مصادر من النُّور تمثَّلت في عشبة النُّور، أو جبل أولمب، أو في ملحمة هوميروس، أو في أي مصدرٍ آخر من مصادر المعرفة، وهذا الرصد للأساطير يكشف عن موقف **أدونيس** من المدينة (نيويورك) التي عدَّها الشاعر مجازًا الشخصيَّة المحوريَّة في هذه القصيدة، والواقع أنَّ الشاعر يستحضر هذه المدينة في ظلِّ دائرةٍ من العلاقات المتوترة بكل ما يحيط بها، فهي في رأيه تجسيدٌ حيٌّ لقيم العنف والقوَّة، وهو ما يظهر في قوله:

لا ثأر بل لا عدالة هكذا تكلَّم أسخليوس

الثأر أوَّلاً هكذا تتكلَّم نيويورك

فالشاعر لم يقرن (نيويورك) هذه المدينة بقيم الحريَّة أو السَّلام، وهو ما تروج له وسائل الإعلام، لكنَّه جعلها مدينة للثأر من الآخر، فهي بذلك تعدُّ مصدرًا للعنف، فرغم ما تدَّعيه من قوَّةٍ ومبادئ، إلاَّ أنَّها لا يمكنها أن تكون منبعًا للحكمة كما لا يمكنها أن تبشِّر بمبادئ السَّلام، أو أن تجسِّد القيم الإنسانيَّة الكبرى، رغم ما أوتيت من قوًى ماديَّةٍ لا نظير لها، لأنَّها انساقت وراء العنف والثَّأر، يظهر

---

[1]- دربال، ماهر، القلسي، عبد الرزاق، 11 سبتمبر والشعر العربي، ص73، 74.

[2]- أدونيس، ديوان تنبَّأ أيُّها الأعمى، قصيدة "كونشيرتو 11 أيلول 2001 قبل الميلاد"، ص129.

ذلك في قوله:

ما أوهن بيتًا

تعيش فيه حكمة

يمليها حبر نيويورك[1]

ويقيم **أدونيس** مقابلةً بين نيويورك بوصفها إلهة المدائن، وبين عشتار إلهة الخصب والنَّماء، وهو ما يوحي به قوله:

ماذا ستلبسُ، هذه الليلةَ،

العاشقةُ الفقيرةُ الأرض،

كتَّان عشتارَ، أم حريرَ نيويورك؟[2]

وهذا الاستفهام يتضمَّن إيثار كتَّان عشتار رغم بساطته على حرير نيويورك على فخامته، وهذه المفاضلة في حقلها الاستعاريِّ تقدم عالم الإلهة اللينة على عالم المدينة المتسبدَّة. ويبدو أنَّ "المتخيِّل الأسطوريَّ المعبِّر عن البعث، قد احتجب في قصيدة (الكونشيرتو)، وهو ما يوحي بأنَّ الشاعر لا يمكن أن يمنح (نيويورك) إمكانية البعث، لأنَّها مثلما لم يكن لديها موطن للحكمة، لا يمكن أن تكون كذلك فضاءً للانبعاث من جديدٍ"[3]. فالشاعر لم ينظر لمدينة نيويويرك على أنَّها المدينة الفاضلة أو المدينة الأسطوريَّة التي حلم بها البشر والشعراء على امتدادا التاريخ، ولم يعدَّها أنموذجًا للمدينة الشهيدة، رغم أنَّها ابتليت بمقتل ثلاثة آلاف من مواطنيها الأبرياء في اعتداءٍ آثمٍ قلَّما شهدت البشريَّة مثل فظاعته وعنفه، لم ينظر الشاعر إلى الموت في نيويورك باعتباره يفجِّر في الواقع الإنسانيِّ قيمة التَّضحيات، ويفتح الأبواب لحياة أكثر امتلاءٍ، ربَّما لأنّض هذه المدينة لا تتناسب مع القيم الإنسانيَّة الكبرى[4]. وعليه، فإنَّ القارئ لقصيدة (الكونشيرتو)، يلاحظ انفتاح وعي الشاعر على روحانيَّاتٍ شفافةٍ تمتاح من الكتب المقدَّسة طمأنينة النفس وسعادة الروح، مثلما انفتح على الأبعاد الفلسفيَّة والعقليَّة في تساؤلاتٍ

---

(1)- أدونيس، ديوان تنبَّأ أيُّها الأعمى، قصيدة "كونشيرتو 11 أيلول 2001 قبل الميلاد"،ص129.

(2)- المرجع نفسه، ص136.

(3)- دربال، ماهر، القلسي، عبد الرزاق، 11 سبتمبر والشعر العربي، ص79.

(4)- انظر: المرجع نفسه، ص80.

مشروعةٍ حول مصير الإنسانيَّة عقب أحداث 11 سبتمبر 2001م.

في المقابل فقد كُتِب قدرٌ كبيرٌ من القصائد عن الحدث من قبل الشعراء الأمريكيِّين، وبعض الشعراء الأوربيِّين. والمتمعِّن في بعض النَّماذج الشعريَّة يلاحظ المأساويَّة الهائلة، التي اتَّسمت بها النظرة للأحداث التي ضربت أهم مدينتين في أمريكا؛ بل وفي العالم المعاصر(نيويورك وواشنطن)، وقد اتَّخذت القصائد المنحى الإنسانيَّ الصرف في التَّعبير عن الانهيارات والتَّفجيرات والخراب الهائل، الذي حلَّ بأشهر برجين في العالم، ولم يقم الشعراء بهجاء الآخر (العربيِّ، أو الإسلاميِّ) الذي اتُّهم في هذه الأحداث سياسيًّا؛ بل قاموا برصد الجوانب الإنسانيَّة والعاطفيَّة والموقف من الموت، وتجلَّت لديهم ظاهرة رثاء المدن، التي عرفتها القريحة الشعريَّة العربيَّة خصوصًا في مرحلتي ما بين سقوط بغداد (656هـ) وسقوط الأندلس (1492م)[1].

ومن النُّصوص التي عبَّرت عن حجم المأساة التي أصابت أمريكا متسائلةً عن أسبابها الحقيقيَّة نصٌ للشاعر **روجروك** بعنوان (القصيدة لأمريكا)، يقول فيها:

الجميلُ لأمريكا

العظيمُ لأمريكا

إذا كانَ هَذَا حَقِيقِيًّا

لماذَا قَدَرُنَا هَذَا؟

هَلْ بِسَبَبِ مَا قُلْنَاهُ أَوْ فَعَلْنَاه؟

هَلْ يَسْتَحِقُّ أولئِكَ النَّاسُ أنْ يَكُونُوا مِنَ القَتْلَى

نُعَانِي مِنَ الرُّعْب

نُعَانِي مِنَ الأَلَم[2]

ويشبِّه الشاعر السويديُّ **بيتر**، أحداث سبتمبر بالجحيم في قصيدةٍ له بعنوان (يوم الثلاثاء من الجحيم)، راثيًا الموتى والمدينة التي (تقهقرت كالرماد) على حدِّ تعبيره، يقول:

---

[1]- انظر: السمطي، عبد الله، الأمريكيوم يعيدون ظاهرة رثاء المدن، المجلة الثقافية، ع49، 2004م، نقلا عن موقع: https://www.al- jazirah.com/culture/08032004/aguas4.htm، بتاريخ: 17/ 03/ 2021م، الساعة: 19:03.

[2]- نقلا عن موقع الشعر الأمريكي: www.poetry.com، بتاريخ: 17/ 03/ 2021م، الساعة: 19:16.

قِصَةٌ غَامِضَةٌ أُخْرَى فِي تَارِيخِ الإِنْسَان

رُبَمَا لَا أَسْتَطِيعُ وَصْفَهَا بشكلٍ أَفْضَل

هذهِ وسيلتي لتأبينِ مَنْ مَاتُوا

هؤلاءِ الذينَ أصْبَحُوا جُرْحًا للعَالَمِ بِأَكْمَلِه

تَصَادُمٌ مُدَوٍّ

فُقِدَ بُرْجَانِ عَظِيمَانِ فَجْأَة

وَتَقَهْقَرَتْ مَدِينَةٌ فِي الرَّمَاد..[1]

وفي نص بعنوان: (بعد الميلاد 11 سبتمبر) يقول الشاعر **ج. هـ. كارتر**:

رَأَيْتُ وَجْهَ البُؤْسِ

خِلَالَ تَأَمُّلِي لعيْنَيْ طِفْل

كَيْفَ حَدَثَ لِبَلَدٍ قويٍّ جِدًا

أنْ يُعَانِي مِنْ مِثْلِ هَذَا الموْتِ العَظِيم

إنَّنَا نَعْرِفُ الآنَ هَوِيَّةَ الوَطَن

نَتَقَاسَمُ عِرْقًا مُشْتَرَكًا.. الجنس، واللون، والعقيدة

هذه أمورٌ يمكنُ أن تقسمنا

لكنَّ الألم يجمعُنَا بشعورٍ واحدٍ

اليوم

فَقَدْنَا الأَصْدِقَاءَ والعَائَلَة

فَقَدْتُ رَاحَةَ بَالِي

يَا لَهُ مِنْ عَالَمٍ قَاسٍ جِدًا وَمُوحِش

---

[1]- نقلا عن موقع الشعر الأمريكي: www.poetry.com، بتاريخ: 17/ 03/2021م، الساعة: 19:16.

لكنَّنا

سلَّمْنَا بمَا مَنَحَنَا الله

وفِيمَا تَحْيَا الدولةُ فِي صَمْتِ الدَّهْشَة

فَإِنَّ الحزْنَ يَعْبُر بِنَا

مِنَ البَحْرِ إلىَ البَحْر[1]

وعليه، فإنَّ أحداث سبتمبر من الأحداث التي حوَّلت مجرى التاريخ، وأعادت الفكرة الكولونياليَّة على الصعيد السياسيِّ، ويظلُّ الشعر أحد الروافد المهمَّة في قراءة الأحداث والتَّعبير عنها بضمير الفن، وضمير الوعي الإنسانيِّ.

[1]- نقلا عن موقع الشعر الأمريكي: www.poetry.com، بتاريخ: 17/ 03/2021م، الساعة: 19:16.

ثالثا: الإسلام/ خطاب حضاريٌّ عالميّ

1/ الإسلام/ دعوةٌ إنسانيَّة

من مظاهر إنسانيَّة الإسلام عدم تعارض جُلِّ قيمه مع قيم الخير والفضيلة المتغلغلة في أعماق الخلائق والكائنات، وهذا راجعٌ لكون الإسلام جاء مؤكِّدًا لنواميس التجانس والتَّفاعل والتَّلاقي التي جبلت عليها فطرة الإنسان. وقد ساهم الشعراء العرب المعاصرون في إبراز الجوانب الفطريَّة والإنسانيَّة للإسلام، مؤكِّدين أنَّها آخر رسالةٍ سماويَّةٍ جاءت لتحتوي كلَّ البشر باختلاف أزمنتهم وأمكنتهم ولغاتهم وأجناسهم، وأنَّها عقيدة تتغلغل إلى أعماق القلوب في رفقٍ ولينٍ. ولأنَّها "تلتقي في الإلهيِّ الذي أوجدها قانونًا للنَّاس كلِّهم، وسوَّرها بعلائق تمنع من انهيار السدود بين البشر، بفضل الأحكام الدقيقة والأخلاق الضامنة لها، مع وعدٍ بالحساب العسير لمخالفها.." [1]، فالإسلام ساهم في انفتاح الحضارة العربيَّة وجعلها أكثر قابليَّة للحياة، وهو على عكس الاعتقاد الذي ينحو إليه **جان جاك روسو** بأنَّ "الإنسانيَّة تسير نحو طريقٍ مسدودٍ، ولا مجال للاستمرار نحو التقدم والكمال"[2]، وهو ما توصَّل إليه **إميل برهييه** من أنَّ القوانين الحضاريَّة كانت إلى جانب الأقوياء ضدَّ الضعفاء، ومنعت من الوصول إلى الحريَّة الطبيعيَّة للمجتمعات[3].

وقد انفتح شعراء الأدب الإسلاميِّ في نتاجهم الشعريِّ على القيم الفطريَّة غير المتعارضة مع القيم الإسلاميَّة، فالإنسانيَّة تكاد تكون وطنهم المتعالي عن الجغرافيَّات والإثنيَّات واللغات والمعتقدات[4]. فما كان منهم إلاَّ أنَّهم أشادوا بكل من يحمل مشعل الخير والحب والسلام والتسامح، ومن الشعراء الذين تحدَّثوا عن التقاء الفطرة الإنسانيَّة بالعقيدة الإسلاميَّة، **وليد الأعظمي**، الذي عبَّر عن البعد الإنسانيِّ لهذه العقيدة لما تحمله من قيم الحياة أسماها الحق والهدى والسَّعادة والسَّلام والتَّسامح، يقول:

---

[1]- المعوش، سالم، الأدب وحوار الحضارات، ص251.

[2]- مؤنس، حسين، الحضارة، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ع1، س 1978م، ص306.

[3]- برهييه، إميل، تاريخ الفلسفة، تر: جرج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت (لبنان)، ط1، 1083م، 197/5.

[4]- وارهام، أحمد بلحاج آيت، النزعة الإنسانية وآليات اشتغالها في شعر محمد الحلوي، مجلة المشكاة، وجدة (المغرب)، ع46، س2005م، ص71.

نَبْنِـي الحَيَـاةَ بِـوَحْيٍ مِـنْ عَقِيـدَتِنَا وعِنْـدَنَا للهُـدَى والحَـقُّ مِيـزَان
قرآنُنَـا مِشْـعَلٌ يَهْـدِي إلـى سُـبُلِ مَـنْ حَـادَ عـنْ نهْجِهَـا لاَ شَـكَّ خسـران
هُـوَ السـعادَةُ فلنَأْخُـذْ بِشِـرْعَتِه وَمَـا عَـدَاهُ فَتَضْـلِيلٌ وبُهْتَـان
هُـوَ السَّـلاَمُ الـذي تهْفُـو القُلُـوبُ لَـهُ فَلَـمْ يَعُـدْ يَقْتُـلُ الإنسـانَ إنسـانُ
هُـوَ النَّشِـيدُ الـذِي ظَلَّـتْ تُـرَدِّدُهُ عَلَـى مَسَـامِعِ هَـذَا الكَـوْنِ أَزْمَـانُ[1]

وفي السياق ذاته ينسج **بدوي الجبل** قصيدته (فلسفة الحقيقة) قائلاً:

وكِتَـابُ حـقٍّ لا يُبَـالي بـالهَوى إنْ خَـالَفَ المعْقُـولَ والمنْقُـولا...
وَبَيَـان أحمـد: قـوَّةً وعذوبـةً ونُهًـى ورأيًـا فـي الحيـاةِ جَمِـيلا...
هَـذَا كِتَـابُ الغيـبِ فِيـهِ رَحْمـةٌ تَسَـعُ البريَّـة مترفًـا ومُعِـيلا
وغَسْـلُ الوجـودِ مِـنَ الضَـغَائِن لتَحُـلَّ رُوحُ الله فيـهِ حُلُـولا[2]

ويؤكِّد الشاعر **محمد كامل الآني**(*) في قصيدته (كنَّا لها... لا روم ولا ساسان)، أنَّ من أسرار خلود الرسالة الإسلاميَّة إنسانيَّتها، يقول:

خُلِّصَـتْ لَنَـا دُنْيَـا الحيـاةِ فِتَيَـةٌ كنَّـا لهَـا .. لاَ رُومُ، وَلاَ سَاسَـان
وَسَـفِينَةُ الإِسْـلاَمِ تمْخُـرُ لجَّـةً يحْـدُو سَـرَاهَا الأَمْـنُ والإِيمَـان
تَمْضِـي وَعَـيْنُ الله تَكْـلأُ سَـيْرهَا ومحمـدٌ يـا ابْـنَ الهُـدَى ربَّـان
صَـاغَتْ خِلَافَتَهَـا السَّـمَاءُ وَأَشْـرَقَتْ مِنْهَـا الـدُّنَا وَتَحَـرَّرَ الإِنْسَـان
رَفَـعَ النِّـداءَ بِلاَلُنَـا وتَـرَدَّدَتْ نَبَرَاتُـهُ وَأَصَـاخَتِ الآذَان

---

[1]- الأعظمي، وليد، الأعمال الشعرية الكاملة، دار القلم، دمشق (سوريا)، ط4، 2005م، ص459.

[2]- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص346.

(*)- محمد كامل أحمد الحسني الهاشمي، ولد في بلدة أنا (محافظة راية- إثيوبيا) 1945، وتوفي في اليمن 2006/11/27. عاش في أثيوبيا واليمن، والسودان. وهو أديب وشاعر وجداني، نظم في أغراض تنتمي للإنسان ومشاعره وآلامها. انظر: الجدع، أحمد، معجم الأدباء الإسلاميين، 1107/3.

رَفَـضَ الخُنُـوعَ وَظَـلَّ يُنْشِـدُ صَـامِتًا أحـــدٌ أحـــدْ فَلْيَخْسَـــأ الطُغْيَـــان

مَحَـتِ الفَـوَارِقَ بَيْنَهَـا إذَا لـمْ تَعُـدْ تَـــزْرِي بِهَـــا الأَشْـــكَالُ وَالأَلْـــوَان[1]

ويعبِّر الشاعر الباكستاني **محمد إقبال**[*] عن قيمة الإسلام الذي منح إنسانيَّة الإنسان في كلِّ مكانٍ، وكان شعوره بالوحدة الإسلاميَّة دافعًا للاعتزاز بانتسابه إلى الأمَّة العربيَّة التي عزَّزت أناشيد الحريَّة والإيمان والسلام بفضل عقيدة الإسلام، يقول:

أَنَـا أَعْجَمِـيُّ الـدُنِّ لَكِـنَّ خَمْرَتِـي صُـــنْعَ الحِجَـــازِ وَرِوْضِـــهَا الفَيْنَـــانِ

إِنْ كَـانَ فـي نَغَـمِ الهُنُـودِ وَلَحْـنِهِمْ لَكِـــنَّ هَـــذَا الصَـــوْتَ مِـــنْ عَـــدْنَان[2]

ويصرِّح **إقبال** عن شعوره الإسلاميِّ الرحب الذي يسع الكون كلَّه، وذلك في نشيده الإسلاميِّ المشهور:

الصـــين لنـــا والعـــرب لنـــا والهنـــد لنـــا والكـــل لنـــا

أضـــحى الإســـلام لنـــا دينـــا وجميـــع الكـــون لنـــا وطنـــا

توحيـــد الله لنـــا نـــور أعـــددنا الـــروح لـــه ســـكنًا

الكـــون يـــزول ولا تمحـــى فـــي الـــدهر صـــحائف ســـؤددنا[3]

ويبرز في هذا السبيل **علي طه** شاعرًا إنسانيًّا، في رهافة حسِّه وعذوبة نفسه، ولعلَّه أدرك هذه النَّزعة في شعره، فحاول التدليل على ذلك في قوله:

أصـبحت ذا القلـب الحديـد وإن أكـن فـي النـاس ذاك الشـاعر الإنسـاني[4]

---

(1)- انظر: محمد كامل الآني، قصيدة "كنا لها.. لا روم ولا ساسان"، نقلا عن: رابطة الأدب الإسلامي العالمية، من الشعر الإسلامي الحديث، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2005م، ص267.

(*)- محمد إقبال: شاعر وفيلسوف إسلامي، هندي الجنسية ولد في بلدة سيالكوت بإقليم البنجاب عام 1877م، وتوفي عام 1938م، بعد معاناة مع المرض. كتب بعدَّة لغاتٍ، له أحد عشر ديوانًا، أبرزها: ديوان "أسرار الذات". انظر: مقدمة ديوان محمد إقبال، إعداد: سيد عبد الماجد الغوري، دار ابن كثير، دمشق (سوريا)، ط3، 2007م، ص7، 24.

(2)- إقبال، محمد، ديوان محمد إقبال، ص148.

(3)- المصدر نفسه، ص91.

(4)- طه، علي، ديوان علي طه، قصيدة "الأجنحة المحترقة"، ص43.

ويؤكِّد الشاعر **وليد الأعظمي** الوسطيَّة الإسلاميَّة التي يرسمها القرآن الكريم، باعتبارها النظام الوحيد الذي بإمكانه ضمان العيش الرغيد والمساواة، قائلاً:

قـــرآن ربِّـــك يـــا محمـــد عزُّنـــا ونظامنـــا الـــداعي لعـــيش أرغـــد
النـــاس فيـــه علـــى الســـواء جمـــيعهم لا فضـــل فيـــه لأبـــيض عـــن أســـود
إلاَّ بتقـــوى الله، وهـــي كرامـــة للنـــاس، لـــم تحصـــر، ولـــم تتحـــدَّد
مـــا حيلـــة الأنـــوار شـــع ســـناؤها إن لـــم تـــر الأنـــوار عـــين الأرمـــد؟[1]

فالشاعر يوضح أنَّ القرآن الكريم فيه خلاص البشريَّة، الذي يحقق عزَّها ورغد عيشها، فالناس في نظامه سواءٌ لا فرق بين أبيض ولا أسود إلاَّ بالتقوى، وفي تذلك تحقيقٌ لكرامة وحريَّة البشريَّة.

2/ الإسلام ومبدأ التَّعارفيَّة

تقوم علاقة الأنا بالآخر في الإسلام (الأنا المسلمة بالآخر غير المسلم)، على مبدأ الحواريَّة، التي تُعدُّ أحد أهمِّ الأُسُس التي قامت عليها الحضارة الإسلاميّة؛ فقد طبع المنهج الحواريُّ سائر الممارسات في التَّجربة الإسلاميَّة ضمن المنظور الحضاريِّ الإسلاميِّ الذي يحدِّد علاقة الأنا بالآخر، فضلًا عن علاقة الأنا بالذَّات الإسلاميَّة نفسها؛ فمن المعروف أنَّ الإسلام قام على مُسَلَّمة الحوار والاختلاف التي أسَّسها القرآن الكريم، فكان بذلك المسلمون أصحاب المبادرة إلى الحوار فقد أمروا أن يبادئوا أهل الكتاب به، جاء ذلك في قوله تعالى: ﴿ **قُلْ يَٰٓأَهْلَ ٱلْكِتَٰبِ تَعَالَوْا۟ إِلَىٰ كَلِمَةٍ سَوَآءٍۭ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا ٱللَّهَ وَلَا نُشْرِكَ بِهِۦ شَيْـًٔا وَلَا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضًا أَرْبَابًا مِّن دُونِ ٱللَّهِ ۚ فَإِن تَوَلَّوْا۟ فَقُولُوا۟ ٱشْهَدُوا۟ بِأَنَّا مُسْلِمُونَ ﴿٦٤﴾** ﴾[2]، وأدَّبهم بأدب الحوار فقال سبحانه: ﴿ **وَلَا تُجَٰدِلُوٓا۟ أَهْلَ ٱلْكِتَٰبِ إِلَّا بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ إِلَّا ٱلَّذِينَ ظَلَمُوا۟ مِنْهُمْ ۖ وَقُولُوٓا۟ ءَامَنَّا بِٱلَّذِىٓ أُنزِلَ إِلَيْنَا وَأُنزِلَ إِلَيْكُمْ وَإِلَٰهُنَا وَإِلَٰهُكُمْ وَٰحِدٌ وَنَحْنُ لَهُۥ مُسْلِمُونَ ﴿٤٦﴾** ﴾[3]، فالشأن يكمن في أهداف الحوار ومضمونه، فجاء

---

[1]- الأعظمي، وليد، ديوان الزوابع، قصيدة "يا أمة القرآن"، ص56.
[2]- سورة آل عمران: الآية 64.
[3]- سورة العنكبوت: الآية 46.

منهجاً حواريًّا فريداً، وهذا الأخير يقوم على "مسلَّمتين خفيَا على كثيرٍ من المشتغلين في قضايا الحوار بين الأنا والآخر، رغم أنَّهما من الحقائق الجليَّة الظاهرة، وهما: أنَّ الأصل في الكلام الإنسانيِّ هو الحوار، والأصل في الحوار هو الاختلاف، فلا يمكن الكلام إلاَّ بوجود طرفين، قد يكونا فردين أو فريقين أو قومين أو أمتين أو مجتمعَيْن، والكلام لا يكون إلاَّ بين اثنين متواجدين أحدهما المتكلِم والآخر المتكَلَّم معه، وبناءً على هاتين المسلمتين برز مفهوم "الخطاب" في اللسان العربي لما يحمله من معنى الازدواج، فلا خطاب من غير مخاطب"[1]. وإذا تقرر أنَّه لا حوار بغير كلام، فلا بُدَّ من تقرير أنَّ الأصل في الحوار هو الاختلاف، فلا يمكن الدخول في حوارٍ إلاَّ في حالة الاختلاف والتضاد؛ بحيث يقوم أحد الأطراف بدور المدَّعي معتقدًا صحَّة دعواه، ويقوم الآخر بدور المعترض منتقدًا دعوى الاعتقاد، كما هو مقرَّرٌ في علم المناظرة الإسلامي[2].

وإذا أريد للحوار أن يكون حضاريًّا، فلا بُدَّ أن يستند إلى قيمٍ أخلاقيَّةٍ راسخةٍ، وذلك للارتقاء بالإنسان من أفق البهيميَّة إلى فضاء الإنسانيَّة، فالحوار شأنٌ إنسانيٌّ رفيعٌ، والصراع سلوكٌ حيوانيٌّ وضيعٌ؛ والحوار بين الأنا والآخر ينطلق من مبادئ وأولياتٍ ومسلماتٍ، بخصوص قضايا ومسائل محددةً، وذلك باعتماد ما هو مشتركٌ من أجل الوصول إلى توافقٍ منتجٍ تتمخَّض عنه أشكالٌ وضروبٌ من التعايش والتعاون والتعارف، وبناءً على ذلك يتقرَّر بأنَّ الأصل في الحوار هو اختلاف الآراء، وأنَّ قبول هذا الاختلاف يظهر التفاهم الذي يمليه احترام الآخر المختلف واستقلاليته، عملًا بحرية الفكر كمعطىً وجوديٍّ وأخلاقيٍّ يميز التحضُّر والتمدَّن الإنساني، على عكس التعصُّب والتعنيف الوحشي الهمجي الذي يتَّسم به سلوك الحيوانات[3]. والحل في الوصول إلى حوارٍ حضاريٍّ منفتحٍ على الآخر هو ما جاء به المنهج القرآني الذي يدعو إلى "حوارٍ يفضي إلى درء آفات العنف والجُمُود والانغلاق التي طبعت بعض سلوكياتنا المعاصرة، ويعمل الحوار على ترسيخ ثقافة السَّلام بدل الحرب، والتَّسامح بدل التَّعصب, ويساهم المنهج الحواري في بناء مجتمعٍ إسلاميٍّ منفتحٍ على الآخر المتمثِّل في الثَّقافة العالميَّة،

---

[1]- جول، محمد زاهد، الأنا والآخر في الممارسة الحواريَّة الإسلاميَّة، نقلا عن موقع الملتقى الفكري للإبداع، http://almultaka.org/site.php?id=839، بتاريخ: 2020/10/24، الساعة: 16:27.

[2]- انظر: طه، عبدالرحمن، الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2002، ص28.

[3]- القباج، محمد مصطفى، أخلاقيات الحوار مع المختلف في الفكر العربي الإسلامي، في "الحوار الثقافي العربي الأوربي: متطلباته وآفاقه"، المؤتمر العربي الأوربي للحوار بين الثقافات، باريس، 2002م، ص 364.

ويساعد على الإبداع والاجتهاد بدل الاستهلاك والتَّقليد والتَّبعيّة، ولا سبيل للخُرُوج من الأزمات الرَّاهنة، والانعتاق من أَسْر ورقِّ الحصار الدَّاخلي والخارجي سوى الأخذ بمقتضيات وأخلاقيّات الحوار القرآني"[1]. الذي صنع حضارةً أخلاقيةً كونيةً، وفتح أبواب الدخول في أفق الحرية والتعدُّدية وحقوق الإنسان، فالإسلام منذ عهده الأول تفرد بخاصية ثقافة الاختلاف وعزَّزها، وجاء هذا مبيَّناً في قوله تعالى: ﴿ وَشَاوِرْهُمْ فِي ٱلْأَمْرِ ﴾[2]، في إشارةٍ منه تعالى إلى أهمية احترام الرأي والاختلاف، للتوصُّل إلى حقيقة المشروع الإنساني في الأرض، القائم على التعارف كما جاء في قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴿١٣﴾ ﴾[3]. وبهذا التعارف يمكننا الانفتاح على غيرنا، وبالتالي فهو يمنحنا فكرة الاتِّساع التي تتناسب وفكر الحضارة الإسلامية المجسَّد في دستورها العظيم، والذي يقرر حقيقة أنَّ الاختلاف رحمة، وأنَّه يراعي خصوصية كل من الأنا والآخر .

وقد أقر الإسلام حقيقة أنَّ الاختلاف سنةٌ كونيةٌ، والمتمعن بإنصافٍ يلاحظ أنَّ الإسلام يراعي الآخر المختلف عنه، وأنَّه أبعد ما يكون عن التطرف والعنف، أو التحيز والتعصب، وهذا الأخير هو أهم ما يميز حضارة الغرب "باعتبارها نتاجاً طبيعياً لمفهوم المركزية الحضارية التي أسَّست للعلاقة بين الأنا والآخر، والتي أفرزت مفاهيم الاستعمار والهيمنة والسيطرة بحججٍ مختلفةٍ، وتزايدت الذرائع والمبررات عقب الأحداث الرهيبة في الحادي عشر من سبتمبر 2001م.

وتعدُّ **الهجرة إلى الحبشة** أوَّل حوارٍ في الإسلام مع الآخر، وهي مبادرة حوارية إيجابية، ورؤية مستقبلية للروابط التي ينبغي أن تجمع الأنا في علاقته بالآخر المخالف فكراً وعقيدةً، في محاولةٍ لتجاوز حالات الحصار والعذاب التي شهدها المسلمون في كنف القرشيين، بالانطلاق إلى أرضٍ جديدةٍ، وكان لهذه الهجرة امتداد بالدعوة إلى خارج الحدود الضيقة والقلوب المتحجرة، ومن ثمَّ الترويج لعالمية الإسلام،

---

[1]- وللتفصيل في مسألة الحوار في القرآن الكريم ينظر: فضل الله، السيد محمد حسين، الحوار في القرآن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1985. وأمين حلمي أمين، الحوار الفكري في القرآن الكريم، دار النهضة الإسلامية، بيروت، ط1، 1998.

[2]- سورة آل عمران، الآية 159.

[3]- سورة الحجرات، الآية 13.

فالأنا المسلمة هي التي تغيِّر موقعها ولكن لا تغيِّر هدفها وغايتها، فهذه الهجرة أظهرت ولأوَّل مرَّةٍ فقه الحوار مع الآخر، فعُدَّ الحوار الذي دار بين النجاشي وأصحاب رسول الله ﷺ "أوَّل حوارٍ عهده المسلمون في بدايات الدعوة الإسلامية مع المسيحيين، هذا الحوار الثنائي الإسلامي والمسيحي كشف عن علاقةٍ طيبةٍ قديمةٍ دعا إليها الإسلام بين المسلمين والمسيحيين، ومن جانب آخر يعطي انطباعاً عن تقبُّل الآخر المسيحي للأنا الإسلامية في مقابل تقبُّل الأنا الإسلامية للآخر المسيحي"[1]. وقد طلب النَّبي ﷺ من بعض الصحابة أن يهاجروا إلى الحبشة بإفريقيا (إثيوبيا حاليًا)، قائلاً: "ارحلوا مهاجرين إلى أرض الحبشة إلى النجاشي، فإنَّه يحسن الجوار"، فخرج في المرة الأولى اثنا عشر رجلاً، وفي المرة الثانية سبعون رجلاً سوى أبنائهم ونسائهم، وهم المهاجرون الأولون، فكان لهم عند النجاشي منزلةً، وكان يرسل إلى جعفر فيسأله عمَّا يريد. فلمَّا بلغ قريشاً ذلك وجَّهت بعمرو بن العاص وعمارة بن الوليد المخزومي إلى الحبشة فقالا للنجاشي: سفهاءُ من قومنا خرجوا عن ديننا، فأرسل إلى جعفر فسأله، فقال: إنَّ هؤلاء على شرِّ دينٍ يعبدون الحجارة...وإنَّ الله بعث فينا نبيًّا من أعظمنا قدراً... فردَّ على عمرو وعمارة الهدايا، وقال: أدفع إليكم قوماً في جواري على دين الحق، وأنتم على دين الباطل. وقال لجعفر: اقرأ عليَّ شيئاً ممَّا أُنزل على نبيِّكم فقرأ عليه: ﴿ كٓهيعٓصٓ ﴾، فبكى وبكى من بحضرته من الأساقفة، فقال: عمرو وعمارة: أيُّها الملك ، إنَّهم يزعمون أنَّ المسيح عبدٌ مملوكٌ، فأوحشه ذلك وأرسل إلى جعفر فقال له: ما يقول صاحبكم في المسيح؟ قال: إنَّه يقول إنَّه روح الله وكلمته ألقاها إلى العذراء البتول. فأخذ عوداً بين أصبعيه ثم قال: "ما يزيد المسيح على ما قلت ولا مقدار هذا"[2]. وقد ضربت أوَّلُ هجرةٍ في الإسلام أصدقَ مثالٍ على ما يجب أن تكونَ عليه علاقة الأنا بالآخر من حوارٍ مؤسَّسٍ على قيمٍ متينةٍ يكتنفها التسامح بين الطرفين المتحاورين، بعيداً عن تضخم الأنا وتعاليها على الآخر فمثَّلا أحسن تمثيلٍ التواصل الحضاريُّ بين حضارتين مختلفتين في ثقافتهما وديانتهما.

ومن النماذج الشعريَّة المعاصرة التي دلَّلت على إمكانيَّة التلاقي الحضاريِّ، تجمُّع البشريَّة من أقاصي الأرض شمالها وجنوبها، باختلاف ألسنتها وفئاتها وطبقاتها، أغنيائها وفقرائها، في بقعةٍ واحدةٍ من الأرض وهي البقاع المقدَّسة، لأداء فريضتي الحج والعمرة، التي تفرضها حضارة الإسلام وثقافته وتعاليمه وأخلاقه

[1]- اليعقوبي، أحمد (ت292هـ)، تاريخ اليعقوبي، مطبعة الغرى، النجف، د.ط، 1358هـ، 21/2.

[2]- انظر: المرجع نفسه، 21/2.

وتوجُّهاته، فالإسلام ليس حكرًا على شعبٍ دون آخر؛ بل جاء للبشريَّة كافةً، يقول **محمد صالح الفرفور**:

أَبْشِـــرْ فثغْـــرُكَ اليـــومَ مُبْتَسِـــمُ ... الله أكبـــرُ، هـــذا البيـــتُ والحـــرمُ

وهـــذهِ الكعبـــةُ الغـــرَّاءُ باســـمةً ... ســـعتْ إليهَـــا، وطافـــتْ حولهَـــا الأمـــمُ

الله أكبـرُ، كـمْ طافـتْ بهَـا عـربٌ ... مـنَ الشـعوبِ، وكـمْ حجَّـتْ لهَـا العجـمُ

قبائـلٌ لـيسَ يُحْصِـي عـدَّها بَشَـرٌ ... بَحْـرٌ مـن الخَلْـقِ حَـوْلَ البيـتِ ملـتطمُ

دنيـا مِـنَ النُّـور، والأطْيَـابُ قائِمَـةٌ ... وعـــالمٌ لا يُـــدَانِي وَصْـــفَهُ الكلـــمُ[1]

والشاعر يؤكِّد على مهمَّة الكعبة التي تعمل على جمع البشريَّة بمختلف أجناسها وثقافاتها وحضاراتها، وكيف تطوف بها أعدادٌ لا تحصى من البشر عربيُّهم وأعجميُّهم، في جوٍّ إنسانيٍّ مهيبٍ

ويقول **بدوي الجبل**:

مَوَاكِـــبٌ كَـــالأَمْوَاجِ، عَـــجَّ دُعَاؤُهَـــا ... وَنَـــــارُ الضُّـــــحَى حَمْـــــرَاءُ ذَات

تَلَاقَـــوْا عَلَيْهَـــا مِـــنْ غَنَـــيٍّ وَعَـــدَم ... وَمِـــنْ صِـــبْيَةٍ زُغْـــبِ الجَنَـــاح[2]

يذهب الشاعر إلى أنَّ مهمَّة الإسلام الكبرى، هي تجميع البشريَّة على قيم الخيريَّة، وهذه القيم إنسانيَّةٌ لا تخص شعبًا دون آخر، يقول:

وَيَـــا رَبُّ: فِـــي الإِسْـــلاَمِ نـــورٌ ... وَشَـــوْقُ نَسِـــيبٍ نَـــازِحٍ لِنَسِـــيبِ

فَـأَلِّفْ عَلَـى الإِسْـلَامِ دُنْيَـا تمزَّقَـتْ ... إِلَـــى أُمَـــمٍ مَقْهُـــورَةٍ وَشُـــعُوبِ...

سَـجَايَا مِـنَ الإِسْـلاَمِ، سَـمْحٌ حَنَانُهَـا ... فَـلَا شَـعْب عَـنْ نَعْمَائِهَـا بِغَرِيـبِ[3]

---

[1]- الفرفور، محمد عبد اللطيف، ديوان الزنابق، قصيدة "ديباج البردة"، دار الإمام ابن عطاء الله للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1980م، ص63، 64.

[2]- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1978م، ص61.

[3]- المصدر نفسه، ص80.

ويقر الشاعر أنَّ هذا الكون تابعٌ لله وحده، وهو الذي يمسك الدنيا ويقدِّر مقاديرها كيف يشاء، يقول:

الله أَكْبُــر هَــذَا الكَــوْنُ أَجْمَعُــه لله لاَ لَــكَ تَــدْبِيرًا وَسُــلْطَانًا[1]

لهذا كانت الوحدة الإيمانية داعيةً إلى الوحدة الإنسانية، يقول **علي الجارم**:

ووحَّــد بــين النــاس، لا البعــد مُبْعــدً عــن الســاحة الكبــرى، ولا القــرب مُقْــرِبُ

فلــيس لــدى الإســلام شــرقٌ ومشــرقٌ ولــيس لــدى الإســلام غــربٌ ومغــربُ

هُــمُ النَّــاسُ إخــوانٌ ســواءٌ علــى الهُــدى بطــيءُ المســاعي والشَّــريفُ المهيَّــبُ

يُجمِّعهــم قلــبٌ علــى الحــقِّ واحــدٌ وإن فُرِّقــــت أوطــــانهم تشــــعَّبُوا

إذا صــاحَ فــي "جَيْحُونَ"يومًــا مــؤذِّنٌ أجــاب علــى "التَّــاميز" داعٍ مثــوِّب

وعليه، فإنَّ إمكانيَّة حوار الحضارات ممكنةٌ، لكنَّها خاضعةٌ للتَّعاليم الإلهيَّة، وفي غيابها يختل هذا الحوار، الذي لا يتمُّ إلاَّ في ضوء المبادئ والتَّعاليم الإسلاميَّة المستمدَّة من الله عبر رسوله الكريم ﷺ.

3/ الإسلام ونبذ التمييز العنصريّ

ينبذ الدين الإسلاميُّ كافَّة المظاهر المؤدِّية للتمييز العنصريِّ، وقد جاءت نصوص القرآن الكريم والسنة النَّبويَّة الشريفة واضحةً في مناهضة كافَّة أشكال التمييز العنصريِّ، والأمثلة على ذلك كثيرة منها قوله تعالى: ﴿ وَمِنْ ءَايَـٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَـٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَـٰتٍ لِّلْعَـٰلِمِينَ ﴿٢٢﴾ ﴾[2] . فالآية الكريمة تقرُّ أنَّ الاختلاف بين بني البشر من سُنَن الخلق، ولكن هناك من جعل من هذا الاختلاف طريقاً للحرب والقتل، وغطاءً لتبرير المواقف اللاإنسانيَّة، بوحي الاختلافات والتباينات البيولوجيَّة والاجتماعيَّة والثقافية. وقد حظي **الإنسان الأسود** من ذلك التعصُّب بحصَّة الأسد؛ حيث عانى ولا يزالُ أنواع التفرقة والقسوة والاضطهاد الإنسانيِّ، وكأنَّ سواد سحنته فرض عليه أن يعيش ظلمة الحياة، حتَّى في عصر العلم والحضارة الذي يُفْتَرض يسلك دروبِ الرقي والتطور،

---

[1]- الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، ص158.

[2]- سورة الروم: الآية 22.

متجاوزًا الأهواء المريضة والأنانيَّات المتسلِّطة، وقد رأى الشعر العربيُّ المعاصر أنَّ زرع هذه الفواق ما هو إلاَّ من صنع اليد الإنسانيَّة، التي تخلَّت عن الشعور بالرحمة والمساواة، التي منحها الله عزَّ وجلَّ لكل البشر. وقد أفصح الشاعر **محمود حسن إسماعيل** عن شعوره الإنسانيِّ الذي يستهجن من خلاله الفروق التي تزرع على الأرض بسبب لون البشر؛ حيث تُعْزى الفضائل لبيض البشرة، وكأنَّ هذا البياض يمحي مساوئهم، ويعطيهم أحقيَّة الجور والطغيان على أصحاب السحنة السوداء، قائلاً:

وأرضٌ

عَلَيْهَا مِنَ القَهْرِ حُرٌّ وَعَبْدُ

وأرضٌ

بِهِا اللَّون يَصْنَعُ وَجْهَ المبَادِئ

فَهَذَا بَيَاضٌ سَلِيبُ المسَاوِئ

تَلُوذُ بِكَفَّيْهِ كُلُّ المرَافِئ

وَهَذَا سَوَادٌ أبِي وَثَائِرٌ عَلَى كُلِّ جَائِرِ[1]

ثمَّ يُسائلُ الشاعر الأرض التي منها وُلد، قائلاً:

فَيَا أُمِّيَ الأرْضُ

مَاذَا جَنَيْتُ

ومنك، ومثلي جميع البرايا ولدتُ

سوادًا وجدتُ

بياضًا وجدتُ

إلى كلِّ لونٍ إليك انتميتُ

فَمَاذَا أَهَاجَ دُعَاةَ الفَوَارِقْ

[1]-إسماعيل، محمود حسن، قصيدة "السلام الذي أعرف"، ص39.

سِوَى جَشَعُ الظُّلْمِ بّيْنَ الخَلَائِقْ

خِدَاعٌ .. بِهِ فِي وُجُودِي كَفَرْتُ[1]

فالشاعر يتساءل عن ذنبه الذي اقترفه، حتَّى يحاكم بناءً على لون بشرته، فحينما ولد وجد الأبيض والأسود على هذه البسيطة، فليس هو من يتحكَّم في اختيار لونه، أبيضًا كان أم أسودًا، لأنَّه وغيره ينتمون إلى أرضٍ واحدةٍ، فما الداعي إلى هذه التفرقة على أساس اللون، لأنَّ هذا الأمر فوق قدرة الإنسان، ومتجاوزٌ لسلطته وإرادته، وما زرع هذه الفوارق اللونيَّة بين البشر، إلاَّ من فعل أصحاب النفوس المريضة، وهو ما تنفر منه القلوب السليمة.

ويصور **محي الدين فارس** التَّمييز العنصريَّ، من خلال بثِّ مشاعره الإنسانيَّة التي لا تقبل التَّفريق بين البشر، وإن اختلفت أجناسهم وألوانهم، فيقول في قصيدة (الغربة):

ورأيت الناس إليكَ يشيرون وينادون

العبدُ الأسود

هل يومًا رحتَ تراقبُ لعب الصبيةِ في لهفةٍ

وحنانٍ

فإذا أوشكتَ تصيحُ بقلبٍ ممتلءٍ رأفةً

ما أبدع عفرتة الصبيان

رأوك فهبُّوا خلفكَ بالزفَّة

عبدٌ أسود

عبدٌ أسود

عبدٌ أسود[2]

---

[1]- إسماعيل، محمود حسن، قصيدة "السلام الذي أعرف"، ص41.

[2]- هدارة، محمد مصطفى، تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت، ص433، 434.

هذا المقطع يصور التَّمييز العنصريَّ الذي يفرق بين الناس على أساس اللون، ويجعل الإنسان الأسود عرضةً للسخرَّة والتَّهكُّم، وكأنَّه مخلوقٌ من جنسٍ آخر غير جنس الإنسان، فالشاعر صوَّر الواقع الذي يعاني منه الإنسان الأسود، والذي في حقيقته يحمل أسمى المشاعر، ولكنَّ اعتقاد العبد والسيد، الذي زُرع قلوب المجتمعات جعلتهم ينظرون إليه باستهجانٍ، ولم يستوعبوا أنَّه بشرٌ مثلهم، وأنَّه يحمل مشاعر إنسانيَّةٍ تفوق ما يحملونه.

ولم يغفل الشاعر العربيُّ المعاصر عن الإشادة برموز كفاح الإنسان الأسود الإنسانيَّة، التي ناضلت بغية تحقيق العدالة والمساواة الإنسانيَّة، يقول **معين بسيسو** مفتخرًا بنضال أحد الزنوج:

يا جيمي ولسون

ما أسماء

أطفالك ما اسم حمامتك البيضاء

ما عنوان

بيتك إن كان

لك بيتٌ أو عنوان[1]

في هذا المقطع يصور الشاعر مأساة الإنسان الأسود، في بلدٍ مازال يفرق بين البشر على أساس اللَّون، فيستدعي رمز الكفاح ضد التمييز العنصريِّ (جيمي ولسون)، ويسأله عن أسماء أطفاله وعن عنوانه عن كان له بيتٌ، وما ذلكم السؤال إلاَّ لتسليط الضوء على الواقع المزري الذي يعيشه الإنسان الأسود في أمريكا، وما استدعاؤه لذلك الرمز إلاَّ ليبرز تمرُّد الإنسان الأسود على التمييز العنصريِّ، الذي حجرت حريَّته، وفرضا عليه شروطًا قاسيَّةً للحياة، ومنع من مخالطة غيرك من ذوي البشرة البيضاء. ثمَّ ينادي الشاعر ذلك الرمز قائلاً:

يا جيمي ولسون

إنَّك تلعن

آلهة الخبز الأبيض والأسود

---

[1]- بسيسو، معين، ديوان "فلسطين في القلب"، دار الآداب، ط1، 1965م، ص75، 76.

إنَّك تتمزَّق

هل تحرق في سجنك

أم تشنق

لكنَّك تحلم

فوق صليبك تحلم

بذراع " سبارتاكوس" تلمع

والعالم يولد

منها سنبلةً فوق جبين الأبيض والأسود[1]

ليظهر بشكلٍ واضحٍ أنَّ الإنسان الأسود في أمريكا إنسانٌ معذَّبٌ، لهذا واجبٌ عليه أن يثور لاستعادة حريَّته وكرامته المهدورة، التي تجعل منه إنسانًا مسلوب الإرادة، فأيُّ تمرُّدٍ منه يؤدي إلى السجن والتعذيب والقتل والصلب في أغلب الأحيان، لهذا كان لزامًا عليه أن يثور لاستعادة مكانته في عالم الإنسان.

وإيمانًا من الشاعر العربيِّ المعاصر بوحدة النضال الإنسانيِّ ضد التمييز العنصريِّ والقهر الاجتماعيِّ الذي يعاني منه الإنسان الأسود في أمريكا وغيرها من البلدان، وكذا حال الشعب الفلسطينيِّ في فلسطين المحتلة، يقول **سميح القاسم**:

من أقصى أطراف الدنيا

ينهل غناؤك في بيتي

يا أعمق صوت

ينهل غناؤك في قلبي

يا أقسى لافتةٍ في الدرب

[1]- بسيسو، معين، ديوان "فلسطين في القلب"، ص76.

يا فاضح جور الإنسان على الإنسان

من أقصى أطراف الدنيا[1]

في هذا المقطع يبيِّن الشاعر أنَّ عدوَّ الإنسان الأسود هو نفسه عدوُّ كلِّ الشعوب المضطهدة التي تناضل من أجل حرِّيَّتها، ولذلك فإنَّ صرخة ذلك المغنيِّ في أقصى أطراف الأرض قد شقَّت طريقها إلى قلب الشاعر العربي المعاصر، محدثةً تعاطفًا وتضامنًا وتعاونًا مع الإنسان المظلوم، وثورته ضدَّ الجور الإنسانيِّ أينما كان، معلنًا انبثاق فجر الأخوَّة الإنسانيَّة لتحقيق كافَّة الأماني التي تتطلَّع إليها الشعوب.

ولأنَّ الشاعر إنسانيُّ النَّزعة فإنَّ عاطفته تحمله إلى صلب نفسه إلى جوار أولئك المعذَّبين، معلنًا تضامنًا بين البشريَّة يقوم على المحبَّة الإنسانيَّة. فالشاعر يقف ضدَّ الظلم والطغيان والتَّمييز العنصريِّ، وكل ما يسيء إلى الكرامة الإنسانيَّة، لأنَّ قيمه وتعاليمه الروحيَّة، قد فجَّرت فيه ينابيع الخير، وغذَّت بذور الأخوَّة والمحبَّة والتآلف مع الآخر، فجعلته يسمو في نظرته ليصل إلى أبعادٍ تتجاوز حدود الذات الفانيَّة، يقول **سميح القاسم**:

"بالله خذوا أمِّي للبيت"

"كي لا تشهد موتي"

وتهوم في عينيَّا

أشباح الكوكلوكس كلان

يلهون بصلبك في الميدان

يلهون بصلبي في الميدان

وأفيق على ضربة طبل

ويعود إلى قلبي الإيمان[2]

---

[1]- القاسم، سميح، ديوان سميح القاسم، قصيدة "إرم"، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1972م، ص81.

[2]- المصدر نفسه، ص82.

وممَّا ليس بخافٍ أنَّ الآخر الغربيَّ ينشر ألوان التَّعصُّب والتَّفرقة بين البشر، التي تُعَدُّ لونًا من ألوان التَّمييز العنصريِّ، فهم يرون أنفسهم في مرتبةٍ أعلى من غيرهم، وفي المقابل حاول الشاعر العربيَّ المعاصر تحديد الجوهر الإنسانيِّ النَّبيل من خلال دعوته للكفاح الهادف الذي يقاوم الظلم، ويحارب التَّفرقة والتَّمييز بين البشر، وينشر الألفة والإخاء، ويعيد إلى هذا العصر وجهه الإنسانيِّ المشرق، الذي ما زالت تلطِّخه برغم تقدُّمه العلميِّ والفكريِّ توجُّهاتٌ تسخِّر التَّعصُّب ما يجعل الإنسان يقف مذهولاً أمام هذا التَّمادي في انتهاك الحقِّ الإنسانيِّ في العدالة والأخوَّة التي تفرضها روابط الجنس والمصير المشترك.

الفصل الرابع:

جماليَّات الحوار الحضاريّ في الشعر العربيّ المعاصر

أولا: حواريَّة اللغة الشعريَّة

1/ الانفتاح على لغة الآخر

2/ التَّوظيف الضمائري للأنا والآخر

3/ أساليب الحوار الشعري

ثانيا: الأسطورة والرمز /شكلان حواريان

1/ الأسطورة شكل حواريّ

2/ الرمز شكل حواريّ

ثالثا: التَّناص ومبدأ الحواريَّة

1/ التناص الديني

2/التناص الأدبي/ الشعري

رابعا: الإيقاع الشعريّ وفاعليَّة الحوار

1/ التَّنويع الإيقاعيّ

2/ التَّشكيل البصريّ

3/ التَّداخل الأجناسيّ

الفصل الرابع:
جماليّات الحوار الحضاريّ في الشعر العربيّ المعاصر

تؤكِّد الوقائع التاريخيَّة أنَّ القصيدة العربيَّة قبل خوضها للعلاقة التي جمعتها بالآخر في شقَّيه الأدبيِّ والشعريِّ، فإنَّها عرفت إرهاصاتٍ تراثيَّةٍ بيِّنةٍ، صوَّغت لتحوُّلاتها الجديدة، فعرَّضها لجملةٍ من التحوُّلات والتطورات التاريخيَّة في التراث العربيِّ، هيَّأتها لذلك التَّغيير الشكليِّ والفنيِّ، فالتَّغيير في شكل القصيدة العربيَّة لم يكن تغييرًا مباغتًا، وإنَّما جاء بعد أن ألفت القصيدة العربيَّة هذا المتحوِّل التاريخيَّ في مراحلها التراثيَّة، ولم يمنع ذلك استئناسها بقراءة الشعراء العرب للمنتوج الغربيِّ تحديداً مع بدايات القرن العشرين متأثرين به، وببعض نماذجه الشعريَّة؛ ما جعلهم ينحون نحو تبني شكلٍ جديدٍ للقصيدة العربيَّة، فبعد أن كانت عموديَّةً أصبحت حرَّةً، وقد سعى الشعراء المعاصرون نحو تأسيس نظامٍ جديدٍ يقوم على إبداع كيانٍ شعريٍّ متعدِّد الأشكال، يقوده هاجس الحوار مع الآخر، وهو من خصائص الرؤيا الشعريَّة المعاصرة.

وفي سياق هذا الفصل سيتم التركيز على الجماليات التي حقَّقها الحوار الحضاريُّ في الشعر العربيِّ المعاصر، من خلال تقصي التجلِّيات الشكليَّة والفنيَّة التي قامت عليها القصيدة الجديدة، انطلاقًا من التَّعرُّف على ملامح الانفتاح على لغة الآخر، والجماليَّة التي حقَّقها توظيفها، مرورًا بتنوُّع توظيف الضمائر الدالة على الأنا والآخر، واستقراء تحوُّلاتها عبر اللغة الشعريَّة، والأساليب الشعريَّة التي جسَّدت الحوار، والجماليَّة المترتِّبة عن ذلك، ثمَّ الكشف عن لإهم التقنيات الجمالية التي وُظِّفت كآلية لتفعيل فكرة الحوار الحضاري، ممثلةً في الأسطورة والرمز والتناص، واستقراء أهمية الإيقاع وفاعلية الحوار، وصولاً إلى تداخل الأجناس الذي يعدُّ من أهم الأشكال الشعريَّة التي جسَّدت فكرة الحوار الحضاري. وهذه التقنيات هي نتاج العلاقة الحواريَّة مع الآخر.

أولا: حواريَّة اللغة الشعريَّة

لقد أفرز التلاقح والتفاعل بين الأنا والآخر في مجال الأدب بعامةٍ، والشعر بخاصةٍ، أن كُشِف اللِّثام عن ملامح العلاقة التي تجلَّى فيها الآخر في المنتوج الأدبي للأنا، والذي أثَّر على الملامح الشكليَّة للقصيدة العربيَّة، فأخذ الشعراء المعاصرون يسعون إلى إنتاجٍ جديدٍ في الشكل له خصوصياتٌ فارقةٌ عمَّا كانت عليه القصيدة العربيَّة في نمطها الكلاسيكي، ولابدَّ من الاعتراف أنَّ الشكل الحر، الذي لصق ببناء القصيدة العربيَّة على يد الرواد، ممَّن أذنوا بهذا التحول، ما كان لهم أن يقوموا بهذا التحوُّل، لولا تأثُّرهم الواضح بشكل قصيدة الآخر الغربي، وفيما يأتي نسلط الضوء على أهم التجليات الشكليَّة التي لبستها القصيدة الحداثيَّة العربيَّة، في محاولةٍ لاستقراء أهم تجليات التفاعل والتحاور مع الآخر الغربي.

1/ الانفتاح على لغة الآخر

لقد حاول رواد الشعر العربي الحديث والمعاصر أن يجدِّدوا الشعر من خلال الانفتاح على لغة الآخر، بغية إغنائها من خلال الاحتكاك بالحياة الجديدة، حيث وجدوا أنَّه "لا بدَّ من تجديد اللغة على ضوء تجربة جديدةٍ وفهمٍ جديدٍ للحياة"[1]، من خلال إغناء اللغة العربية وإيجاد علاقات جديدةٍ بين مفرداتها. لهذا حاولوا البحث عن الوسائل التي تمكنهم من ذلك، حتَّى وصلوا إلى توظيف الكلمات الأجنبيَّة في قصائده وأشعاره، وقد تردَّدت هذه الظاهرة لدى أكثر من شاعرٍ عربيٍّ معاصرٍ، فكأنَّ الشعراء أرادوا أن يشيروا "إشارةً غير مباشرة إلى أنَّ التجربة التي تعبِّر عنها القصيدة ليست تجربة محليَّةً محدودةً، وإنَّما هي تجربةٌ إنسانيَّةٌ مشتركةٌ وصادقةٌ على المستوى الإنسانيِّ العام"[2].

فكان من الطبيعيِّ أن تتراءى في القصيدة الحديثة مسمَّياتٌ للآخر الغربيِّ بأسماء مدنه وحوادثه ومعالمه، فضلاً عن أسماء الأعلام الأجنبيَّة، وقد استحضر الشاعر المعاصر هذه الألفاظ، لما تثيره في نفسه من دلالاتٍ ورموزٍ. فرغم امتلاك اللغة العربيَّة ثروةً لغويَّةً ومفرداتٍ غزيرةٍ كثيرة الدلالات والاستعمال، إلاَّ أنَّها لا تستغني عن اقتراض الألفاظ، وخلق المفردات بما يمكِّنُها من مواكبة تطوُّرات

---

[1]- العلاق، فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005م، ص207.

[2]- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت (لبنان)، ط3، 1981م، ص312.

العصر، وكذا عدم قدرتها على مقاومة تأثير اللغات الأخرى، فاللُّغات منذ القدم يستعين بعضها ببعض تحت ما يسمى **الاقتراض اللغوي**، هذا الأخير الذي يكون نتيجةً حتميَّةً لأسبابٍ عديدةٍ مثل: المجاورة، الاستعمار، الهجرة والتلاقح الثقافيّ وغيره.

ويعدُّ **البياتي** أحد الشعراء المعاصرين الذين لجأوا إلى استدعاء الكلمات الأجنبيَّة في قصائدهم، ففي قصيدة (قداس جنائزي إلى نيويورك)، يستدعي اللغة الإنجليزيَّة قائلاً:

Fifth Avenue ينطفئ النور[1]

معنى المقطع: في الشارع الخامس ينطفئ النور، وهو دلالة على انطفاء النور في شوارع العراق جراء الحكم الديكتاتوري من جهة، والاستدمار من جهة أخرى، واختياره لمدينة (نيويورك)، ما هو إلاَّ قناع يكني به عن مدينة العراق، لأنَّ هذه المدينة في أوج حضارتها كانت أشبه بنيويورك اليوم، ولكنَّها تحولت بفعل المؤثرات السابقة إلى موكبٍ جنائزي، يقول البياتي في مقطع آخر من القصيدة ذاتها:

Tell me what was that[2]

في هذا البيت ما يؤكِّد سبب استخدام الشاعر لمثل هذه اللغة، وهو أنَّه أراد أن يبحث عن بديلٍ لغويٍّ للتعبير عن الواقع العراقي المتردي، دون أن تخنق كلمته في مهدها، ودون أن يتحمَّل وزر هذه الكلمة التي وقع حائرًا بين أن يقول مباشرة زبين أن يختار ما ينوب عنها.

ويتوجَّه **عبد الصبور** إلى توظيف التَّعدُّد اللغويِّ، تعبيرًا منه عن تحاور اللغة العربيَّة واللغة الأجنبيَّة، حيث عبَّر الشاعر عن مشاعر الصداقة التي تربطه بـ(بودلير)، مازجًا بين اللغة العربيَّة واللغة الفرنسيَّة، يقول:

يا صديقي أنا

Hy porit lecture

Monsembrable, mon frere[3]

---

(1)- البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الكاملة، ص53.

(2)- المصدر نفسه، ص53.

(3)- عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، ص231.

وتوظيف الشاعر التعدُّد اللغوي يكسب شعره جماليَّة تستفز ذهن القارئ، وتثير انتباهه من خلال التصادم بين هو راسخٌ في وعيه الثقافي، وبين ما يقدمه النص الشعري المعاصر، ويؤدي ذلك التصادم إلى فتح شهية المتلقي ليتحاور مع النص ويتفاعل معه؛ بل ويندمج فيه في أكثر الأحيان.

واستخدم **نزار قباني** الكلمات الأجنبيَّة في سياقاتٍ كثيرةٍ، وقد تنوَّعت لتشمل أسماء المدن وأسماء الشخصيات والأكل واللباس؛ حيث نجد بعض قصائده تحمل عناوين بألفاظٍ دخيلةٍ، مثل: (مانيكور) وهي كلمة إنجليزية (Manicure)، ويقابلها في اللغة العربية (طلاء الأظافر)، **فنزار** وظَّف اللفظة كما اعتاد عامَّة الناس استخدامها، وجاءت إحدى قصائده بعنوان: (كم الدانتيل) وهي كلمةٌ دخيلةٌ تعني نوعًا من القماش، ومن بين القصائد كذلك (سمفونية على الرصيف)، فكلمة سمفونية كلمةٌ معرَّبةٌ من أصلٍ إنجليزيٍّ (Symphony)؛ حيث تمَّت إضافة الياء والتاء في آخرها، والأمر ذاته بالنسبة لقصيدة (المايوه الأزرق)، وهي كلمةٌ فرنسيَّةٌ (Maillot).

وسعة اطِّلاع الشاعر **نزار قباني** على اللغات الأجنبيَّة منحته القدرة على تطويع النص، وجعله أكثر مرونةً، ليزرع فيه كلماتٍ دخيلةٍ ومعرَّبةٍ، شاعت في الاستعمال اليومي، يقول في قصيدة (نهر الأحزان):

هل أحل عنك ... وقصتنا

أحلى من عودة نيسان

أحلى من زهرة غارديني

في عتمة شعر إسباني[1]

فتوظيف نزار لكلمة (غارديني)، والتي تعني نوعًا من الزهور، التي أخذت من أصلٍ إنجليزيٍّ، أراد بها وصف شدَّة بياض المرأة في عتمة شعر إسبانيٍّ، وقد وظَّف كلمة (نيسان)، التي تعني شهر أبريل، وهي لفظةٌ بابليَّة الأصل. في إشارةٍ من الشاعر إلى التَّلاقح الذي جمع العربيِّ الغربيِّ، والتَّعايش الذي جمع العرب والغرب في بلاد الأندلس دهورًا طويلةً، ولما لا قد تكون تلك الفتاة التي وصفها جمعت بين الجمال العربيِّ (سواد الشعر)، والجمال الغربيِّ (بياض البشرة)، ودلالة ذلك تتَّضح في جمعه بين التسمية

[1]- قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، 1/ 405.

العربية القديمة لشهر أبريل، واسم الزهرة المأخوذة من الأصل الإنجليزيِّ.

ويعترف **سعدي يوسف** في قصيدته (المملكة الثالثة) بعلاقته بالكتب الأجنبيَّة في إشارةٍ منه على اعتماده على ثقافة الآخر، وحضوره الرمزي في شعره، وقصائده التي التمست الحروف الأجنبيَّة، والأسماء الأجنبيَّة شاهدةٌ على العلاقة التي ربطته بتراث الآخر الغربي، يقول:

نحن في الكتب الأجنبيَّة نرحل،

أو نشتري الشعر،

أو نلمس الثورة امرأةً...[1]

وهذا التأثُّر بالآخر الغربيِّ هو ما جعله يوظِّف المفردات الأجنبيَّة والجمل الأجنبيَّة في نصوصه الشعريَّة، من أمثلة ذلك: قصيدة (Ground Zero)، وقصيدة (Day That rainy)، وقصيدة (Andrea s profile)، وقصيدة (لوركا: الأغاني وما بعدها)، وقصيدة (أنا برليني؟: بانوراما "2010")، وقصيدة (Madonna)...، يقول في قصيدة (Ground Zero):

سنقرأ على لوحةٍ كابيَّة:

Ground Zero

المكان مسوَّر[2]

ويقول في قصيدة (الشيوعي الأخير يذهب إلى باريس):

"لا تهجريني..."

قال جاك بْرَيَلْ:

Jacques Brel

Ne me quitte pas !

وها أنذا أقول: رفيقَنا كنتَ...

---

(1)- سعدي، يوسف، الأعمال الشعرية، 190/1.

(2)- المصدر نفسه، 6/ 422.

الحياة جميلة إن لم تكن في père-La Chaise

الحياة جميلةٌ إن كنتَ تبحث في الضواحي عن فتاةٍ أخلفتْ بالأمس

موعدها...[1]

هذا المقطع اشتمل على توظيف اللغة الفرنسية، حيث وظف الأسماء الفرنسية (جاك بريل)، وبعض الجمل الفرنسية، (Ne me quitte pas)، (père-La Chaise).

ويوظف **أحمد مطر**(*): التعدُّد اللغويَّ في شعره، فيوظِّف اللغة الإنجليزيَّة قائلاً:

جلستْ تغالبُ نومها...شمس

وتنضحُ بالسَّنَا

منْ حولِنَا

وتمدُّنا

بصراخِ أهداب

يَتَرْجِمُ صمتها بسعارنا

من أين يا أختاه؟

ME

NO ...أنت

كيف عرفتَ أنِّي امرأةٌ عربيَّة[2]

---

(1)- سعدي، يوسف، الأعمال الشعرية، 158/6.

(*)-أحمد مطر: شاعر عراقي ولد سنة 1954 في قرية التنومة في مدينة البصرة، بدأ نظم الشعر في سن الرابعة عشر، انتقل إلى الكويت حيث عمل هناك محررا ثقافيا لدة جريدة القبس، ومنها انتقل إلى لندن عام 1986م، يعد من الناقمين على الانظمة العربية الفاسدة، وقيل إذا كان أحمد شوقي هو أمير الشعراء فإنَّ أحمد مطر هو ملكهم. من دواوينه: أحاديث الأبواب، شعر الرقباء، ولاة الأرض، ورثة إبليس، أعوام الخصام، ولافتات متفرقة لم تنشر في ديوان بعد. انظر: بوهراكة، فاطمة، الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956-2006، 57/1.

(2)- مطر، أحمد، الأعمال الشعرية، ص76.

ففي هذه القصيدة نرى الشاعر قد عمد إلى التمهيد للحوار لأنَّه احتاج لتوضيح الشخصية وإلقاء الضوء عليها مستخدِّما لفظين من اللغة الإنجليزيَّة ليوضح لنا أنَّه يخاطب امرأةً في إحدى الدول التي تستخدم هاته اللغة، لكنَّ ملامحها العربيَّة جذبته إليها فجعلته يتعرَّف على عروبتها، وهو ما أحدث ذلك التَّفاعل الحواريَّ والتَّخاطب بينهما.

وفي مقطع آخر **لفدوى طوقان** تقول في قصيدة (كوابيس الليل والنهار):

الجند على بابي ويلاه

حتَّى ... تخلَّى عنِّي حتَّى...

خبِّئ رأسك!

خبِّئ صوتك!

وبنو عبسٍ طعنوا ظهري

في ليلة غدرٍ ظلماء

Open the Door !

Ouvre la porte !

افتخ إت هاديليت!

افتح باب!

وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم[1]

الملفت للنظر في هذا المقطع الشعري، هو أنَّ الشاعرة وظَّفت أربع لغاتٍ هي: العربية، العبرية، الانجليزية، الفرنسية، تعبيراً عن تعدُّد أصوات الجنود الإسرائيليين الناجمة عن تعدَّد أصولهم وأعراقهم المتباينة، وهي بهذا قد أضفت أبعاداً جماليَّةً ودلاليَّةً على شكل القصيدة، وفي الوقت ذاته مثَّلت هذه العبارات الأجنبيَّة شكلاً غريباً في نسيج القصيدة، الأمر الذي قد يؤدي ولا شك إلى استفزاز المتلقي، لأنَّه من خلال هذا التضمين استطاعت الشاعرة توجيه عين القارئ إلى التركيز على تغيُّر اتِّجاه الكتابة،

[1]–طوقان، فدوى، الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة "كوابيس الليل والنهار"، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 1993م، ص451.

وملاحظة العبارات الأجنبيَّة، ومنه تجسيد دلالة الاختلاف لهؤلاء الصهاينة تجسيداً بصرياً[1]. وكذا محاولة إيصال قضيتها للعالم بكل اللغات.

وعليه، فإنَّ الشعر العربيَّ المعاصر لا يخلو من التعدُّد اللغويّ، واستخدام اللُّغات الأجنبيَّة فرنسيةً كانت أو إنجليزيَّةً أو غيرها، وهذا مردُّه إلى غربة الشاعر العربيِّ عن وطنه من جهةٍ، واحتكاكه بالثَّقافات الغربيَّة من جهةٍ أخرى، وكذا محاولة الشاعر العربيِّ الاقتراب من الآخر وانفتاحه عليه تقريبًا للمسافات وتفعيلاً للحوارات، لكنَّ الغاية الأعمق من هذا وذاك، هي إيصال رسالةٍ إلى الآخر، الذي لا يمكنه أن يفهم إلاَّ عن طريق لغته أو لهجته، لتعريفه إمَّا بثقافته أو قضيَّةٍ من قضاياه.

2/ التَّوظيف الضمائريّ للأنا والآخر

إنَّ المتتبِّع لقضيَّة حضور الأنا والآخر في الشعر العربي المعاصر المرتبطة بخطاب حوار الحضارات، يجدها محمَّلةً بكمٍّ هائلٍ من الضمائر، وهذه الأخيرة تنوَّعت مجالات توظيفها فمنها ما يمثل خطاب "الأنا"، ومنها ما يمثل خطاب "الآخر"، وقد عمدت الأنا الشاعرة إلى اكتساب الضمائر هُويَّةً دلاليَّةً، تجسِّد مشاعرها من خلال تفجير طاقاتها الكامنة، فالضمائر بعدِّها وحدةً جزئيَّةً في النص، فهي تغذِّي حركة المعنى وتحرِّك مشاعر المتلقي.

2. 1/ الأنا بصيغتها المفردة الـ"ذات"

ممَّا لاشك فيه أنَّ الشعر العربيَّ المعاصر قد استقى من الضمائر على اختلاف أنواعها، وقد تفاوت الشعراء في هذا الاستقاء، فمنهم من أفرط في استخدامها، ومنهم من كان حضورها في قصائده باعتدال. ومن مظاهر توظيف الشاعر العربي المعاصر للضمير هو بحثه عن ذاته وهُويَّته، ذلك أنَّ الإنسان حينما يشعر "بأنَّ ثمَّة ما يهدِّد وجوده وكيانه، فعادةً ما يسرع إلى تأكيد هويَّته"[2]، وممَّن تشبَّعت قصائدهم بالضمائر الشاعر **محمود درويش**، فهي فكرةٌ ملازمةٌ للشاعر في كل أحواله، ومن أبرز تجلياتها استعماله للضمير المفرد المنفصل المرفوع "أنا"، والضمير المفرد المتصل "كتبتُ"، وضمير الياء المتصلة بالاسم "يدي"، وعلى شاكلة هذه الضمائر يظهر عدد كبيرٌ من الضمائر، يقول **درويش**

---

[1]- انظر: الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص180.

[2]-حمود، ماجدة، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2013م، ص213.

في قصيدة (قافية من أجل المعلقات):

من أنا؟ هذا

سؤالُ الآخرين ولا جواب له. أنا لغتي أنا،

وأنا معلَّقةٌ... معلقتان... عشرٌ، هذه لغتي

أنا لغتي[1]

ويقول في قصيدة (قال المسافر للمسافر):

ضع اسمك في يدي واكتب

لتعرف من أنا، واذهب غمامًا

في المدى..

فكتبتُ: من يكتب حكايته يرثْ

أرض الكلام، ويملك المعنى تمامًا![2]

والمتتبع لهذه التشكيلة من الضمائر، يدرك أنَّ الشاعر يوظفها ليعلن بقوَّةٍ وحزمٍ عن ذاته وهويَّته.

وعلى المنوال ذاته يكتب **أدونيس** لكن ما يلفت النظر في شعره هو توظفيه للضمير في صيغته المفردة، فنجد الضمير المفرد المنفصل، والمتصل، والمضمر، يقول في مقطعٍ من مقاطع قصيدة (IV- سيمياء):

أنا الصخر يتدفق منه ماءٌ يقول

أبكي من الفرح

أبكي من الحزن[3]

ويقول في مقطعٍ:

---

(1)- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص637.

(2)- المصدر نفسه، ص636.

(3)- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 704/2.

لا أكتب

أتغيَّر

أغيِّر ما يغيِّرني[1]

في حين نلمح **عبد العزيز المقالح** غير مولعٍ بتوظيف الضمير المنفصل المفرد "أنا"، بالصورة اللافتة التي نجدها عند كلٍّ من درويش وأدونيس، فالشاعر يتداخل أكثر مع الضمائر المتصلة، يقول في قصيدة الأحلام:

حلمتُ ذات يومٍ أنَّ عالمًا جديدْ

يخرج من هنا

من عالم الأسياد والعبيد

***

رحتُ من شماله إلى الجنوب

عبرتُه شرقًا إلى الغروب

قبلتُ في رحابه الأفواه والقلوب

وجدتُه أجمل موجودٍ على الوجود[2]

ويقول في قصيدة (أغنية للفارس المنتظر):

يا فارسًا أحببتُه من قبل أن تلمحه عيناي أو تراه

أحببتُ فيه شعبنا

رأيتُه في مأرب

حضرتُ في معبده الصلاه

---

(1)- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 716/2.

(2)- المقالح، عبد العزيز، ديوان عبد العزيز المقالح، ص97، 98.

سمعتُه يخطب في الجموع

غدًا سنعلن الرجوع[1]

في حين يبدو **سعدي يوسف** غير مكترثٍ للحديث عن "الأنا" في قصائده، وأغلب خطابه يتوجه إلى الآخر سواء كان صديقًا أو عدوًّا، ووفقًا لقول السليماني فإنَّ **سعدي** يحاول قدر المستطاع أن يهرب من استعمال ضمائر المفرد بأنواعها، ويمكن تعليل ذلك باستعماله لبدايات الأبيات الشعريَّة غالبًا؛ إمَّا بأشباه الجمل، أو بالأسماء، ولا يعني ذلك بأيَّة حالٍ، أنَّه لا يستعمل الضمائر، إنَّه حقًّا يستعملها، ولكنَّه في أكثر شعره يوجِّه خطابه إلى غيره، أو يحمِّل شخصيَّةً أخرى ما يريد قوله، هو يفترضها ويعطيها هويَّته، ويبدو أنَّه متأثر في هذا الأسلوب بعبد الوهاب البياتي[2]. ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة (ملابس):

فكرتُ يومًا بالملابس...

قلتُ: إنِّي مثل كل الناس، ذو عينين

أبصرُ فيهما شيئًا

وأخطئ فيهما شيئًا

ولكنْ، مثل كل الناس، لستُ أريدُ أربع أعين[3]

2/ الأنا بصيغتها الجمعيَّة الـ "نحن"

يُعدُّ **محمود درويش** من أكثر الشعراء توظيفًا للضمير "نحن"، والضمائر الدالة عليه سواء تلك المتصلة بالأفعال أو الأسماء أو المضمرة، لأنَّ درويش ميَّالٌ لإثبات أناه الفرديَّة والجمعيَّة بغية إثبات هُويَّته وانتمائه، ويكون توظيف لـ "النحن" عندما يكون في حاجةٍ إلى القوة لتحقِّق أهدافه في المستقبل، فهي لا تتحقق إلاَّ بقوَّة الشعب الممثَّل في ضمير "النحن"، يقول في قصيدة (يوميات حرج فلسطيني):

---

(1)- المقالح، عبد العزيز، ديوان عبد العزيز المقالح، ص54، 56.

(2)- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص283، 284.

(3)- سعدي، يوسف، الأعمال الشعرية، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2013م، 33/1.

نحن يا أختاه، من عشرين عامًا

نحن لا نكتب أشعارًا،

لكنَّا نُقاتلْ[1]

ويقول في موضعٍ آخر:

نحن أيضًا لنا صرخةٌ في الهبوط إلى حافَّة

الأرض. لكنَّنا لا نحزن أصواتنا

في الجرار العتيقة. لا نشنق الوعل

فوق الجدار، ولا ندَّعي ملكوت الغبار،

وأحلامنا لا تطل على عنب الآخرين،

ولا تكسر القاعدة![2]

فصرخة "النحن" تؤتي ثمارها بأن تهزَّ الكيان الصهيونيَّ، أكثر من لو كان كانت صرخة الأنا وحدها، لأنَّ العدو الصهيونيَّ أخوف ما يخافه هو اتِّحاد الصفوف، وهو المبتغى الذي ينشده الشاعر ويردِّده في قصيدة "حبر الغراب":

لا ليلَ يكفينا لنحلمَ مرَّتين. هناكَ بابٌ

واحدٌ لسمائنا. من أين تأتينا النهاية؟

نحن أحفاد البداية لا نرى

غير البداية، فاتَّحِدْ بمهبِّ لَيْلِكَ كاهنًا[3]

ولن تكون البداية ناجحةً ومثمرةً إلاَّ إذا اتَّحدت صفوف أبناء الشعب الفلسطينيِّ، وصمودها أمام تعسف وظلم الآخر المستبد، وقد عبَّر الشاعر عن ذلك بالضمير المنفصل "نحن"، يقول في قصيدة

---

(1)- درويش، محمود، ديوان "حبيبتي تنهض من نومها"، دار العودة، دار الصداقة للنشر، بيروت (لبنان)، ط8، 1970م، ص30.

(2)- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص599.

(3)- المصدر نفسه، ص612.

(سنونو التتار):

لنا، نحنُ أهلَ اللَّيالي القديمة، عاداتنا

في الصعود إلى قمر القافيةْ

نصدِّق أحلامنا ونكذِّب أيَّامنا،[1]

فدرويش كلَّما أراد التحدُّث عن الصعود والعودة، فإنَّه يأتي بالضمير المنفصل "نحن"، لما لهذا الأخير من تداعياتٍ نفسيَّةٍ توحي بالتوحُّد.

ويكثر توظيف الضمير الجمعي "نا" التي تأتي أحيانًا في محل المفعولية، أو متصلة بأحرف الجر، أو متصلة بالأفعال...، وفي المثال الآتي تأتي على هيئة الإضافة، تأكيدًا من الشاعر على أنَّ الحق المستلب لا بدَّ أن يعود لأهله وإن طال زمن الاستبداد، يقول **درويش** في قصيدة (من سماء إلى أختها يعبر الحالمون):

وليكنْ...

وليكنْ غدنا حاضرًا معنا

وليكنْ حاضرًا أمسنا معنا

وليكنْ يومنا حاضرًا

في وليمة هذا النهار المعَدُّ

ليعيد الفراشة، كي يعبر الحالمون

من سماءٍ إلى أختها... سالمين[2]

ويستعمل **درويش** صيغة الجمع "إنَّا" للدلالة على الجمع تارةً وعلى المثنى تارةً أخرى، ودلالتها على الجمع في مثل قوله:

---

[1]- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص615.

[2]- المصدر نفسه، ص634.

إنَّا سنقلع بالرموش

الشوك والأحزان .. قلعًا[1]

ودلالتها على المثنى في مثل قوله:

كان لا بدَّ من الأعداء

كي نعرف أنَّا توءمان[2]

والتوظيف ذاته لـ "أنَّا" و "نحن" نلمحه في قصيدة (حوار مع الأخضر بن يوسف) **لسعدي يوسف**، يقول:

من قال إنَّا شقينا؟

ومن قال إنَّا لقينا؟

ومن قال إنَّا حُكمنا معًا .. بالداخل؟

ها نحن نشقى

وها نحن نلقى[3]

وأمَّا إذا أردنا الحديث عن **أدونيس**، فمعلومٌ أنَّه يُكْثر من استعمال ضمير "أنا" المفرد المتصل أو المضمر، وكان مقلاً في استعمال الـ "أنا" بصيغة "النحن"، ويبدو مقطعٌ من قصيدته (هذا هو اسمي) ذيَّله بجملة (منشورٌ سريٌّ)، إشارةً إلى استخدامه للأنا بوصفها الـ "النحن"، وإن كان يشكل هذا النوع حالةً من الحالات القليلة، يقول:

نحن الغياب

لم تلدنا أسماءٌ لم يلدنا ترابْ

إنَّنا زبدٌ يتبخر من نهر الكلمات

---

(1)- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص40، 41.

(2)- المصدر نفسه، 349.

(3)- سعدي، يوسف، ديوان سعدي يوسف، 105/1.

صدأ في المساء وأفلاكها صدأ في الحياة![1]

ويأتي توظيف أدونيس للـ "أنا" بصيغة "النحن"، في أغلب الأحيان حينما يكون بصدد الحديث مع آخر قريبٍ في المنزلة منه، فيجمع أناه مع الآخر المفرد كأنَّه جمع الكثرة، لتدل الـ "أنا" على الفاعلين الكثرة، وفي بعض المواضع التي يذكر فيها الكثرة وهي قليلةٌ، تدل تلقائيًّا على ذلك[2].

وقد نحا المتن الشعريُّ الجزائريُّ بعد الاستقلال منحى التعبير عن طبيعة الكيان الذاتيّ لدى الشعراء النابع من عمق الأصالة، يقول **محمد العيد آل خليفة** في رثاء احد أعمدة النهضة الجزائريَّة محمد البشير الإبراهيمي:

فلقـــد كنـــت للعروبـــة فينـــا ولـــدين الإســـلام رمـــزاً حكيمًـــا

ولقـــد كنـــت للجزائـــر طـــودًا بـــين أطوادهـــا تشـــق السَّـــديما[3]

فهين البيتين يوضحان ظاهرة الأنا والنحن، فكانت الانطلاقة من أنا واحدةٌ، وصولاً إلى أنوات/ النحن في قوله (فينا)، وهو النمط التعبيريُّ الذي ساد بعد الاستقلال، ذلك أنَّ الشعب الجزائريَّ أدرك أنَّ الزمن لم يعد متاحًا للفرد وإنَّما للجماعة، بغية بناء وتشييد المستقبل، فجعل الشاعر الإبراهيمي رمزًا للحكمة.

2. 3/ الأنا بصيغة الآخر

خاض الشعراء العرب المعاصرون في الجدليَّة التي تربط ثنائيَّة "الأنا" و"الآخر"، عبر الضمائر المختلفة التي ضمَّنوها شعرهم، فصورت فئةٌ منهم الصراع الذي يجمع الأنا بالآخر، وصورت فئةٌ أخرى حوار الأنا للآخر آملةً أن يسود جو السلم بينهما، وصورت فئةٌ أخرى انصهار الأنا في الآخر والذي كثيرًا ما يقف الصراع الأبدي حاجزًا دونه.

فهذا **أدونيس** يقدم تصورا للعلاقة مع الآخر، فيرى فيه بعضا مما في نفسه، وهذه النظرة مبنية من كون وجود الآخر نابع من العلاقة الجدلية التي تشترط وجود أحدهما بوجود الآخر، يقول في قصيدة

---

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 271/2.

[2]- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص485.

[3]- آل خليفة، محمد العيد، الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، د.ت، ص490.

(قالت الأرض) من ديوان (قصائد أولى):

إنَّ في الغير بعض نفسي، وفي

الآخر، شرطًا ومنبعًا لوجودي[1]

وتتبلور فكرة أدونيس إزاء الآخر أكثر في مقطع من قصيدته (فضاء ينسج التأويل)، فهو في هذا المقطع يحدد كيف يمكن للأنا أن تذوب في الآخر، ويكونان معًا شيئًا متوحدًا واحدًا، يتمنى فيه أدونيس أن تنتهي هذه الثنائية لصالح المعرفة الإنسانيَّة الواحدة[2]، يقول:

ما أطيب أن يمتزج كل شيءٍ بكل شيءٍ

رغيفٌ بدفَّتي كتاب،[3]

ويصرح في مقطعٍ آخر عن رغبته في الانصهار مع الآخر، بإزالة كل الفوارق التي تجمعهما، يقول:

ليس لجسدي شكلٌ

لجسدي أشكالٌ بعدد مسامه

وأنا لا أنا

وأنتِ لا أنتِ

ونصحح لفظنا ولسانينا[4]

وهي النظرة ذاتها التي سخرها **محمود درويش** في قصيدة (انزل، ها، الآن) من ديوان (سرير الغريبة)، فهو يحاول عيش اللحظة الإنسانيَّة التي يخرج فيها من أناه ليضعها في موقع الآخر، قائلاً:

أو تحسُّ وأنت مستندٌ إلى دَرَج

بأنَّك كنتَ غيركَ في الثنائيات

---

(1)- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 28/1.

(2)- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص442، 443.

(3)- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 407/2.

(4)- المصدر نفسه، 634/2.

فاخرج من "أنا" ك إلى سواك[1]

يتفاقم هذا الإحساس في قصيدة (كما يفعل السائح الأجنبي)، وفيها يعلن صراحةً أنَّه يريد أن يكون غيره؛ أي أن يقوم بدور الآخر، وينفي الثنائيَّة الواقعة بين الـ "الأنا" والغيريَّة، يقول درويش مصورًا رغبته في التوحُّد الثقافيّ الإنسانيّ[2]:

مشيتُ كما يفعل السائح الأجنبي...

معي كاميرا، ودليلي كتابٌ صغير

يضم قصائد في وصف هذا المكان

لأكثر من شاعر أجنبي

أحسُّ بأنِّي أنا المتكلم فيها

ولولا الفوارق بين القوافي لقلتُ:

أنا أخرى.[3]

و**درويش** يحاول التأسيس لمرحلة **الحوار** مع الآخر منذ بدايات شعره، وهو ما نجده في قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء"، المنشورة في ديوان "آخر الليل" عام 1967م، وفيها يبدو درويش واضحًا في محاورة الآخر، ومحاولة فهم حقيقته، وهو بذلك ينتقل من مرحلة **الصراع** مع الآخر، إلى مرحلة **الحوار** معه، وتأخذ القصيدة صفة الحوار المعتمد على السؤال والجواب:

سألته: والأرض

قال لا أعرفها

ولا أحس أنَّها جلدي ونبضي

...

---

(1)- درويش، محمود، ديوان "سرير الغريبة"، بيروت (لبنان)، لندن، ط1، 1999م، ص30.

(2)- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص488.

(3)- درويش، محمود، ديوان "سرير الغريبة"، ص133.

سألته تحبُّها

أجاب: حبِّي نزهةٌ قصيرةٌ[1]

وتتوالى أسئلة **محمود درويش** للجندي وتعقبها إجابات الآخر، إلى أن يقول:

ودَّعني لأنَّه يبحث عن زنابق بيضاء[2]

والوداع هنا فيه إشارةٌ إلى عقم الحوار الذي جمع الأنا والآخر، ودرويش يفترض في مرحلة الحوار هذه أنَّه يمكن أن يجرد الآخر من عناصر القوة التي يتمسك بها، ويحوِّله من خلال الحوار إلى طرفٍ ضعيفٍ، ويجعل الحوار لصالحه؛ أي لصالح الحق الذي يتمسك به، ويحول ضعفه إلى قوةٍ مستمدَّة من حقَّه في الأرض التي يملكها[3].

ولعل الحوار الذي تخلل القصيدة، يعكس حقيقة العلاقة التي جمعت الشاعر باليهود بعد عام 1967م، فهو يعترف أنَّه كتب هذه القصيدة عن أحد أفضل أصدقائه اليهود، هذا الأخير جاءه بعد حرب 1967م ليخبره أنَّه قرَّر الرحيل وترك البلاد نهائيًّا[4]. وقد عبر الشاعر عن رأيه في اليهود في حوارٍ أُجري معه قائلاً: "اليهود بينهم السيء وبينهم الجيد، وهم ليسوا ملائكة كما يريدون أن يقولوا، وليسوا شياطين، وهذا ما يشير إلى أنَّهم شعبٌ طبيعيٌّ"[5]. وهذا التصريح يجعل الشاعر لا يمانع أن تجمعه علاقةٌ إنسانيَّةٌ طبيعيَّةٌ مع الآخر، وهو ما عبَّر عنه من خلال شخصيَّة **ريتا** التي قد تكون شخصيَّةً حقيقيَّةً أو متخيَّلةً، لكنَّها في كل الأحوال تمثل الآخر، الذي يريد امتلاكه، ولكن يحول العداء المتأصِّل بين طرفي هذه الثنائيَّة دون تحقق هذا اللقاء، فبينهما بندقية:

بين ريتا وعيوني بندقية[6]

---

(1)- درويش، محمود، ديوان "آخر الليل"، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، د.ت، ص37.

(2)- المصدر نفسه، ص43.

(3)- انظر: عوده، خليل، جدلية العلاقة بين الأنا والآخر في سيناريو جاهز لمحمود درويش، ص7.

(4)- انظر: مجلة مشارف، ع3، تموز 1995م، ص76. نقلا عن عوده، خليل، جدلية العلاقة بين الأنا والآخر في سيناريو جاهز لمحمود درويش، ص7.

(5)- انظر: مجلة الكرمل، ع52، 1997م، ص221، نقلا عن عوده، خليل، جدلية العلاقة بين الأنا والآخر في سيناريو جاهز لمحمود درويش، ص7.

(6)- درويش، محمود، ديوان "آخر الليل"، ص33.

وفي الوقت الذي يقر فيه درويش عقم هذا الحوار والوصل، الذي يقف الصراع الأبديُّ دونه، يبادر الآخر اليهوديُّ ويطلب الانصهار مع الأنا الفلسطينيَّة، وهذه المرة يتصدر الحوار الآخر، تقول **ريتا**:

هل لبستَ سواي؟ هل سكنتك امرأة؟

لتجهش كلما التفت جدعي فروعك

حك لي قدمي، وحك دمي لتعرف ما

تخلفه العواصف والسيول

مني ومنك[1]

فهذه المقطوعة توضح كيف يحاول الآخر تجاوز مرحلة الحوار إلى مرحلة الانصهار مع الأنا، وإلغاء كل ما من شأنه أن يفصل بينهما، "إنّها تريد للدم الفلسطينيِّ أن يختلط بالدم اليهوديِّ، لترى ماذا يمكن أن ينتج عن هذا التفاعل ذي العناصر المتضادَّة، فهل يمكن لهذا التفاعل أن ينجب جيلاً مدجَّنًا يخضع لمتطلبات الاستسلام؟ إنَّ عناصر المفارقة في هذا المقطع واضحةٌ أشدَّ ما يكون الوضوح بين القدم الذي يمثل أهبط شيءٍ في الإنسان، والدم الذي يمثل أغلى شيءٍ في الإنسان، وهو عنصرٌ من عناصر الافتراق والتميز عن الآخرين، بين ما لم تقرره من حياتك، ولا تستطيع حكمه أو التحكم به، وإنَّما هو موروث فيك"[2].

وتبقى أمنية الانصهار بين الطرفين حلمٌ محكومٌ عليه بالفشل، لأنَّه لا يمكن بأيِّ حالٍ أن يلتقي المعتدي والمعتدى عليه على قاسمٍ مشتركٍ يوحِّد بينهما. فالحوار القائم بين الطرفين في حقيقته حوارٌ عبثيٌّ لا يمكن أن يؤدي إلى تفاعلٍ حضاريٍّ، ودرويش من خلال عقده للحوار مع الآخر يحاول أن يجرب إمكانية التوصُّل إلى لقاءٍ حضاريٍّ مشتركٍ، الذي يأمل من خلال الوصول إلى شيءٍ جديدٍ، لهذا جعل من هذا الآخر فتاةً حسناء، ألقى عليها ألوانًا من الجمال الحسيِّ، دون المعنوي، ولكنَّ نتيجة الحوار تأتي من الآخر، الذي لا يستطيع أن يواصل الحوار مع الأنا، فكان انصراف كل طرفٍ إلى

---

(1)- درويش، محمود، ديوان "أحد عشر كوكبا"، دار الجديد، بيروت (لبنان)، ط3، 1993م، ص76.

(2)- قطوس، بسام، علائق الحضور والغياب في شتاء ريتا الطويل، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، 1996م، مج23، ع2، ص213.

المجهول هو الحل، يقول درويش:

وضعتْ مسدَّسها الصغير على مسودة القصيدة

ورمت جواربها على الكرسي، فانكسر الهديل

ومضتْ إلى المجهول حافيةً، وأدركني الرحيل[1]

ويتأكَّد الرحيل الحتميُّ لحوارٍ عبثيٍّ على أرض الواقع، بين الأنا والآخر، ويأتي التأكيد مرةً أخرى في صيغةٍ مشتركةٍ تتوحد فيها الأنا مع الآخر، ويتحوَّل فيها الكلام من المفرد إلى الجمع، (عبثًا نغني/ فنرحل):

لا أرض للجسدين في جسد، ولا منفى لمنفى

في هذه الغرف الصغيرة، والخروج هو الدخول

عبثًا نغني بين هاويَّتين، فلنرحل ليتَّضح السبيل[2]

فالحوار بين الطرفين لا يخرج عن العبث المشترك، لأنَّه لا يقوم على المنطق، ولا أساس للعدل فيه، وإنَّما هو عبث القوَّة وضعف الحق. فيعود درويش لتقرير حقيقة العلاقة التي تجمعه مع هذا الآخر في مستهل قصيدة (سيناريو جاهز):

لنفترض أنّا سقطنا

أنا والعدو[3]

فالشاعر وظَّف ضمير "أنَّا" لإعلامنا بالتحام الأنا بالآخر، وهذا الالتحام غير مرغوبٍ فيه من قبل الأنا، لهذا يستدرك الشاعر موضِّحًا هويَّة هذا الآخر بالنسبة للأنا في لفظة (العدو).

وما نخلص إليه من خلال تجربة درويش في توظيف الضمائر للتعبير عن تجربته الشعريَّة، أنَّه أراد التعبير عن موقفٍ أدبيٍّ في حواره مع الآخر، فكان يكتم غيظه ألمه الذي تسبَّبه له الآخر/ اليهوديَّ،

---

(1)- درويش، محمود، ديوان "أحد عشر كوكبا"، ص87.

(2)- المصدر نفسه، ص86.

(3)- درويش، محمود، الديوان الأخير، دار رياض الريس للنشر، ط1، آذار 2009م، ص36.

فحاول بحسّه الاديبِّ أن يرتقي إلى مستوى الحوار الحضاري، ورغم استحالة تحقُّق هذا الحوار على أرض الواقع، فالشاعر يفترض حوارًا قدريًّا يجمع بينه وبين الآخر، وبالتالي أن يجعل الأدب منصَّةً للتفاعل الحضاريِّ، ولكنَّ النتيجة التي توصَّل إليها **درويش**، هي عبثيَّة هذا الحوار، لأنَّ الآخر ليس مؤهَّلاً لذلك.

وفي قصيدة (قال المسافر للمسافر) يخبر درويش بشكلٍ صريحٍ، بأنَّه لا يعتقد باختلاف الأنوات؛ بل "أناه" تعني جميع الفلسطينيين، وهو يعني المخاطب والمتلقي لأشعاره[1]:

أأنا أنا؟

أأنا هنالك ... أنا هنا؟

في كلّ "أنت" أنا،

أنا أنتَ المخاطبُ، ليس منفى

أن أكونك. لي منفى

أن تكون أناي أنتَ.[2]

وفي قصيدة (نزهة الغرباء) يربط ذاته بذات الوطن (أنتِ) (هي)، ولا يرى للوطن وجودًا من دونه، يقول:

كم أحبُّك، كم أنتِ أنتِ! ومن روحه

خائفًا: لا أنا الآن إلاَّ هيَ الآن فيَّ.

ولا هي إلاَّ أنا في هشاشتها[3]

---

[1]- انظر: بورعابد، محمد جواد، وآخرون، الضمير المتكلم بين إثبات هويَّة الذات ومواجهة الآخر في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدًا" لمحمود درويش، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة9، ع27، ربيع وصيف 2018م، ص28.

[2]- درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص636.

[3]- المصدر نفسه، ص611.

في هذا المقطع يربط الشاعر أناه بأناة الوطن التي يذوب فيها حبًّا، فهي منبع الهويَّة والانتماء له وللشعب جميعًا.

وما نخلص إليه في أنَّ الآخر قد برز في صورتين اثنتين: **أولاهما** أنَّ الأنا قد وظَّفت الآخر للتعبير عن مكنونات نفسها التي لم تستطع البوح بها، مثالها قصيدة البياتي "الكابوس"، التي يجعل في بعض مقاطعها الآخر يتكلم نيابةً عن الأنا، بمعنى يخترع آخر افتراضي يبوح بما تريده الأنا:

تحت شموس مدنٍ اخرى وفي أقنعةٍ جديدةٍ

يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهر الفاعل

في القصيدة

يعيش ثورات عصور البعث والإيمان

منتظراً،

مقاتلاً،

مرتحلاً مع الفصول، عائداً لأمه الأرض مع

المتوَّجين بعذاب النور.[1]

وثاني تلك الصور نظرة الانا إلى الآخر نظرة الندِّ والمخالف، الذي يجمعها معه صراعٌ أبديٌّ، مثَّله وضع فلسطين مع الكيان الصهيونيّ، وقد سبق التمثيل لذلك.

2. 4/ الآخر بصيغته المفردة الـ "هو"

يجد المتصفِّح للشعر العربيِّ المعاصر نفسه أمام حشدٍ عظيمٍ من نماذج الآخر المفرد سواء بصيغة "هو" أو "هي"، وعلى كثرة النماذج سنقتصر على بعضها لإضاءة الموضوع، ويمكن تقصي ما يشبهها في نماذج أخرى، والتي لا يسع المقام لاستدعائها كلّها.

والآخر في نصوص **درويش** دائم الحضور، فهو يظهر في أغلب الأحيان في صورة الآخر الضدِّي الذي يجمعه صراعٌ مع الأنا الفلسطينيَّة، فنجد درويش يصور في مشاهد دراميَّةٍ تتحرك فيها الذات في

[1]- البياتي، عبد الوهاب، ديوان "قصائد حب على بوابات العالم السبع"، دار الشروق، القاهرة (مصر)، ط3، 1985م، ص104.

صراعها مع هذا الآخر المستبد، فيقدمه في صورته الفرديَّة الـ (هو)، كما يقدِّمه في صورته الجمعيَّة الـ (هم). ومن نماذج الآخر الفرديِّ، ما جاء في قصيدة (سيناريو جاهز)، يقول:

أنا وهو،

شريكان في شركٍ واحد

وشريكان في لعبةٍ الاحتمالات

ننتظر الحبل... حبل النجاة

لنمضي على حدة[1]

فالـ "هو" هنا تعدَّدت أسماؤه مقابل ثبات الـ "الأنا" على حالها، فتارةً ينعته بـ "العدو" وأخرى بـ "الهو"، وهذا دليلٌ على تعدُّد أوجه العدو الخطير، عكس "الأنا" الواضحة والثابتة في مواقفها.

ويقول في موضعٍ آخر:

أنا وهو،

خائفان معًا

ولا نتبادل أي حديث

عن الخوف... و غيره

فنحن عدوان/...[2]

إنَّ ضمير الغائب "هو" ليس ضميرًا بريئًا؛ بل يحمل من النكران والازدراء الشيء الكثير، فعندما تواظب الذات على تقديم نفسها مستخدمةً الضمير "أنا" فهي تحافظ على هويَّتها المعرَّفة وعلى ثباتها في حين يحيل ضمير الغائب إلى شخصٍ نكرةٍ، فهو بمثابة القتل الرمزي له، وعلى الرغم من هذا الفصل المبين يعيد الشاعر مدَّ حبل الشراكة، لكن هذه المرة في صيغة المعيَّة "خائفان معًا"، التي تجسَّدت في حال شعورهما بالخوف الذي تملَّكهما معًا، فالشاعر مصرٌّ على أنَّ الذات لا يمكن أن تشارك هذا الآخر

(1)- درويش، محمود، الديوان الأخير، ص36.

(2)- المصدر نفسه، ص37.

في شيءٍ طيِّبٍ؛ بل كلما تشاركت معه فسيكون ذلك في شيءٍ سلبيٍّ ومفروضٍ عليها فرضًا[1].(اعادة الصياغة وحذف التهميش)

ويؤكِّد الشاعر أنَّه لا مجال للحوار والتواصل، ومن ثم فإنَّ العلاقة التي تجمع هذه الأنا بالآخر الصهيوني هي القطيعة الحتميَّة، يقول:

ولم نتحاور،

تذكرتُ فقه الحوارات

في العبث المشترك

عندما قال لي سابقًا:

كل ما صار لي هو لي

وكل ما هو لك

هو لي

ولك[2]

يبيِّن الشاعر أنانيَّة الآخر في إعلانه عن استلابه لممتلكات الأنا بكلِّ وقاحةٍ في قوله: "كل ما صار لي هو لي"، فكلمة "صار " تفيد حداثة الملكيَّة، وتغيب عند الحديث عن الأنا "كل ما هو لك" الذي يثبت أحقيَّة الملكيَّة، ورغم ذلك فهي تقتسم حقَّها مع الآخر المغتصب. لهذا كلِّه فلا مجال للتَّحاور بينهما.

ويعدد الشعراء في وصف الآخر الفردي، فيكثر وصفهم للآخر الصهيوني بالقرود وهي من اكثر الصور الحسيَّة التي رسموها له، ولعل هذا يرجع إلى تأثرهم بالصورة التي رسمها لهم القرآن الكريم حيث يقول تعالى: ﴿ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا۟ قِرَدَةً خَٰسِـِٔينَ ﴿٦٥﴾ ﴾ [البقرة:65] يقول الشاعر **عبد الرحمن فرحانة:**

---

[1]- انظر: صديقي، آمال، تمثلات الذات والآخر في قصيدة "سيناريو جاهز" لمحمود درويش، مجلة دراسات لسانية، مج2، ع10، سبتمبر 2018م، ص285.

[2]- درويش، محمود، الديوان الأخير، ص38.

أمَّا أنت... فتى صهيون

قردٌ قرظي

قذفته إلينا أمواج الشطآن[1]

ويقول الشاعر **عبد المحسن مسلم**[*]:

يـا قـدس يـا مسـرى النَّبـي تصـبَّري لابـــدَّ للجـــزَّار مـــن جـــزَّار[2]

وقد تنوَّعت نماذج الآخر الفرديِّ في الشعر العربيِّ المعاصر، فتحدَّثوا عن "الهو"، ممثَّلاً في أنموذج الحاكم في صورتيه الإيجابيَّة والسَّلبيَّة، فعبد العزيز المقالح يسترجع شخصية عمر بن الخطاب في قصيدته "الفاروق"، كأنموذجٍ للآخر الحاكم المفرد الذي مثَّل الصورة الناصعة للحكم العادل، وظهرت الصورة السلبيَّة للآخر الحاكم المفرد المستبد باستدعاء شخصياتٍ تراثيَّةٍ مثَّلت السلطة الحاكمة المستبدة، وقد سبقت الإشارة إلى هذه الجزئيَّة في مباحث سابقة، وظهر أنموذج مغاير للآخر "الهو" مثله النظام السياسي فعند سعدي يوسف على سبيل المثال في قصيدته "وداعا عدن"، رثا فيها انهيار النظام الاشتراكي في عدن نتيجة الصراع القبائلي والإيديولوجي بين أقطاب هذا النظام.

2. 5/ الآخر بصيغته الجمعيَّة الـ "هم"

تكرَّرت هذه الصيغة بكثرةٍ في الشعر العربيِّ المعاصر، ونتلمَّسها في شعر **درويش** في ذكره للآخر الصهيوني بصيغة الجمع "هم"، يقول:

أنا ساعة الصفر

جئت لأقول:

أحاصرهم قاتلاً أو قتيل

---

[1]- الكحلوت، يوسف، مختارات من شعر انتفاضة الأقصى المباركة، 223/1.

[*]-عبد المحسن حليت مسلم: شاعر وكاتب سعودي، وأحد الصفوة الأدبية في المملكة. ولد في المدينة المنورة عام 1958م، له ديواني شعر: "مقاطع من الوجدان"، و"إليه"، الأخير صودر قبل نشره. انظر: الحقيل، عبد الكريم، شعراء العصر الحديث، جزيرة العرب (السعودية)، ط1، 1424هـ، ص75.

[2]- الكحلوت، يوسف، مختارات من شعر انتفاضة الأقصى المباركة، 281/1.

أعدُّ لهم ما استطعت... وينشق في جثَّتي قمر المرحله

وأمتشق المقصله

أحاصرهم! قاتلاً أو قتيل[1]

وفي السياق ذاته يقول **سعد الغامدي:**

قاطعوهم

قاطعوا كل البضائع

قاطعوا كل المزارع

قاطعوا كل المصانع

قاطعوهم واهجروهم

واهجروا التجوال في كل الشوارع

قاطعوهم

تجدوا عن كل لقمة

بعدها ذل ونقمة

ألف لقمة

ترفع الذل... وتغن ألف جائع[2]

وقد تكرَّرت كلمة "قاطعوهم" أربع مراتٍ، والتي تجذب إليها سمع المتلقي، وجاء الضمير "هم" ليدل على مقاطعة هؤلاء الأعداء بعينهم، "ثمَّ إنَّ اشتمال كلمة "قاطعوهم" على حرف القاف والطاء، فإنَّه جاء موافقًا للغضبة القويَّة والنغمة العاتية على اليهود ومنتجاتهم، ثمَّ جاء تكرار حرف العين في

[1]- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص537، 538.

[2]- الكحلوت، يوسف، مختارات من شعر انتفاضة الأقصى المباركة، ص34.

"البضائع، المزارع، المصانع، ..." لتكون بمثابة نغمٍ مترددٍ ليبقى صداها ممتدًّ برخاوته اكبر قدر ممكنٍ في سمع المتلقي"[1].

وتتكرر هذه الصيغة في قصائد كثيرةٍ تحرض على مقاومة الآخر الصهيوني، وكشف استبداده وظلمه، والشعراء يذكرونه بصيغة الجمع في أغلب قصائهم لما في ذلك من دلالةٍ على جبن الآخر الذي لا يجرؤ على الظهور لوحده، وللدلالة على قسوة البطش، الذي يذهب ضحيته شهداء فدوا أرضهم بأنفسهم، فال"هم" هنا تمثِّل الشهيد العربي الفلسطيني، وفي هذا المعنى يقول **خالد السعيد**:

بـــدمائهم ســـالت ينـــابيع الفـــدا تحنـــو عليهـــا الصـــخرة الشـــماء

والمســـجد الأقصـــى يبـــث هلالـــه أرواحهـــــم ســـــرابه أنبـــــاء

لا تحزنـــوا إن مزَّقـــت أجســـادهم وغـــدو وهـــم فـــي عيـــنكم أشـــلاء

فلقـــد ســـمت أرواحهـــم وتعانقـــت وزهـــت هنـــاك الســـدرة العليـــاء

أجســـادكم هـــذي لبـــاس ظـــاهر ولـــدى الإلـــه مـــن الخلـــود رداء [2]

بينهما نلمح سخط الأنا الشاعرة على الآخر الجمعي في النماذج السابقة الذكر، فإنَّنا نقف عند أنموذجٍ آخر مخالف للسابق، تتطابق فيه الأنا مع الآخرون، وهو ما تؤطره قصيدة **عبد العزيز المقالح** (تسع قصائد لإنسان آخر القرن)، يقول:

أنت تشبهني،

وأنا أشبهُ الآخرين،

كلُّنا من ترابٍ وماء

أتينا من الأرض. [3]

---

[1]- الكحلوت، يوسف، مختارات من شعر انتفاضة الأقصى المباركة، ص34، 35.

[2]- المرجع نفسه،ص198.

[3]- المقالح، عبد العزيز، ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان"، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة (مصر)، ط1، 2005م، ص111.

أمَّا **أمل دنقل** فيقدم الآخرين، بصفتهم العهريَّة في قصيدته (الآخرون..دائمًا)، وفيها يضعهم في ركنهم المنزوي البعيد، لكونهم مضادين دائمًا للأنا، لهذا صوَّرهم أمل دنقل بالعهريَّة، الفساد، عدم الطهارة وبالقمع، وهو يتقصَّد في هذه المواربة بُعدًا سياسيًّا أيديولوجيًّا للسلطة، ففي بعدٍ أوَّليٍّ يصورهم بالعهريَّة[1]، يقول:

لست انا الذي اختلست ليلة

لدى عشيقة الملك

فلتبحثوا عمَّن سيدلي باعتراف

الآخرين.[2]

وفي مقطع آخر يجمع صفة العهريَّة بصفة القمع والكبت، يقول **دنقل** في وصفهم:

لأنَّني أخاف

لا تنظروا لي هكذا .. فالآخرون

هم الذين يفعلون[3]

لا يخفى أنَّ النماذج التي تمَّ عرضها لا تمثل بحالٍ كل الصور التي ظهر فيها "الآخر" في الشعر العربيِّ المعاصر، وإنَّما تمَّ تسليط الضوء على أبرز صوره ممَّا كان متاحاً.

3/ أساليب الحوار الشعري

لم يخل الشعر العربي من استعمال تقنية الحوار، والاخذ بها في بناء نصه الإبداعي، فالحوار من خصائص القول الإنسانيِّ، فهو بشكله غير المعقَّد موجودٌ في الحياة اليوميَّة، ما اللغة المستعملة في الأدب والشعر إلاَّ صورةً فصيحةً لتلك اللغة. ومعلومٌ أنَّه ما إن يُذكر الحوار إلاَّ ويظهر بجانبه مفهوم التَّعايش، فالأمران مقترنان إلى حدٍّ كبيرٍ، فوجود قضية (رسالة)، وطرفان متحاوران (مرْسَل، مرسَل إليه)، يفضي إلى وجود أمرٍ مختلفٍ فيه يتوجَّب أن يتفق عليه، لأو التعايش معه من قبل الطرفين بطريقةٍ تضمن حقوق

---

(1)- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص498، 499.

(2)- دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص37.

(3)- المصدر نفسه، ص42.

كل منهما، ويحقق لهما الهدوء النفسيَّ والاستقرار النسبيَّ. التعايش مع الخر لا يعني الانهزاميَّة والخزف من المواجهة، فهو يحقق غرضًا أسمى بالتوفيق بين أمرين، وإن قدَّم الطرفان بعضًا من التَّنازلات في حدود التَّسامح الداعي إلى حصول التَّعايش المهم لاستمرار الحياة على العموم.

وقد سعى الشاعر العربيُّ المعاصر إلى إرساء معالم الحوار مع الآخر الغربيِّ، على صعيد الرؤية الفكرية، عابرًا حواجز عدَّةٍ من الاختلاف الجنسيِّ والدينيِّ والحضاريِّ والتاريخيِّ والثقافيِّ، داعيًّا إلى وحدةٍ إنسانيَّةٍ، تنبذ الاختلاف الهدَّام، وتؤسِّس للحوار القائم على الإخاء والتَّسامح، حيث تسرَّب إلى وسائل الشاعر العربي المعاصر الفنيَّة الحوار الفنيُّ.

1.3/ الاستفهام

أثارت صورة الآخر الغربيِّ وتقلُّب وجوهها لدى الشاعر العربيِّ المعاصر أسئلةً لا تنتهي، لا تطلب الإجابة بقدر ما تطلب توجيه الخطاب نحو دلالاتٍ معنويَّةٍ وشعوريَّةٍ، وقد توسَّل الشاعر بأدواتٍ عديدةٍ للاستفهام، مثل: الهمزة وهل ومن وما ومتى وكيف وأين وكم...، توسَّل بها ليس من أجل استعلام ما في ضمير المخاطب[1]، ولا من أجل الاستخبار الذي هو طلبٌ من المخاطب أن يخبرك[2]، وإنَّما سعيًا وراء معانٍ مركَّبةٍ يمنحها الاستفهام الإنشائيُّ، ويدل عليها سياق الكلام، من ذلك التَّعجُّب والتَّقرير والتَّعظيم وغيرها، بغية توضيح صورة الآخر الغربيِّ وأفق التَّواصل معه.

وتعدُّ القصيدة المعاصرة مثالاً بارزًا على مدى قدرة أدوات الاستفهام ومقاصدها البلاغيَّة على إقامة القصيدة المعاصرة، وقصيدة الغرب منها في موقع الصدارة، من ذلك استنكار الشاعر **علي الجارم**، في قصيدة (الحرب)، مهددي السَّلام وسالبي الأمان، فالشاعر يتحسَّر على ما أصاب الإنسانيَّة في سبيل أطماع الغرب، يقول:

مـــن ســـلب الأعـــين أن تهجعـــا وبـــزَّ ذات الطـــوق أن تســـجعا؟

---

[1]- انظر: الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، تح: محمد بابل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 2000م، ص22.

[2]- انظر: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم العاني، تح: محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت (لبنان)، ط1، 1994م، ص103.

ومــن رمــى بالشــوك فــي مضــجعي فبــتُّ مكلــوم الحشــا موجعــا؟[1]

وتزدحم الأسئلة في قصيدة **شوقي** بمناسبة تأجيل حفلة تتويج الملك إدوارد السابع لإصابته بدمَّل (1902م)، وقد يقر الشاعر فيها أنَّ الملك كلُّ الملك لله الواحد القهَّار، يقول:

لمـنْ ذلـك الملـك الـذي عـزَّ جانبـه؟ لقـد وعـظ الأمـلاك والنـاس صـاحبُه

أملكُــك يــا إدواردُ؟ والملِــكُ الــذي يغــار عليــه والــذي هــو واهبــه

رمــى واســتردَّ الســهم والخلــقُ غافــلٌ فهــل يتَّقيــه خلقُــه أو يُراقبــه؟

ألا هكــذا الــدنيا وذلــك ودُّهــا فهــلاَّ تــأنَّى فــي الأمــانيَّ خاطبُــه؟ [2]

واستدعت حضارة الغرب الحديثة وجمال طبيعتها استحسان الشعراء العرب المعاصرين فراحوا يتغنون بها، من ذلك إعجاب **فخري أبو السعود** بجمال الأرض البريطانية، ويتمنى أن يحظى بالعيش فيها زمنًا طويلاً، يقول:

مــنْ غتــزل الــروض حتَّــى افتــرَّ جــذلانا وكــان منقبضًــا بــالأمس غضــبانا؟

أهــذه الأرض مــا زالــت كمــا عُهــدتْ أم بــدَّلتها جنــودٌ مــن ســليمانا؟

وفي سياق الإعجاب والشغف بفتنة جمال البلاد الغربية تتوالى أسئلة **علي طه**، قائلاً:

أيــن فينيســيا تلــك المجــالي؟ أيــن عشَّــاقك سُــمَّار الليــالي؟

أيــن مــن عينــيَّ يــا مهــد الجمــال؟ موكــبُ الغيــدِ وعيــدُ الكرنفــال؟[3]

ويحرص سميح القاسم في قوله:

أدركُ أنَّنا روحٌ موزَّعةٌ على جسدين

يا أيُّها البدويُّ

---

[1]- الجارم، علي، ديوان الجارم، ص246، 250.

[2]- شوقي، أحمد، ديوان أحمد شوقي، 302/1، 303.

[3]- طه، علي محمود، ديوان علي محمود طه، ص109.

سوف نعودُ أمس

نعود...

ما رضوان؟

ما الجنَّات تجري تحتها الأنهار؟

ما الحشر المباغتُ؟

ما سقر؟

لا بدَّ أن أمضي[1]

على الاعتراف أنَّ الفلسطينيَّ والبدويّ متشابهين، وأنَّهما روحٌ واحدةٌ في جسمين بمعنى أنّهما قلقان حول شأن الإنسان، وكلاهما يحرصان على حفظ القيمة الإنسانيّة. فالشاعر يُعرب عن أمله في استرداد كلّ ما سُلِب منه، وأنَّ مقاومته سوف تُثمِرُ، من هذا المنطلق لم يأخذ الشاعر اسم "ما" للسؤال عن حقيقة الرضوان والجنّات؛ بل استخدمها للتعظيم والافتخار بالأيام الخوالي التي قامت على التَّمتُّع بالحريَّة، التي سوف تعود دون أيّ شكٍ، فالاستفهام في هذا المقطع جاء للاعتزاز بالوطن.

وعليه، فإنَّ أسلوب الاستفهام يكشف عن المقدرة اللغويَّة المتميزة لدى الشاعر العربيِّ المعاصر، كما يكشف عن قدرة القصيدة المعاصرة على البحث عن منافذ الاتِّصال بالآخر الغربيِّ منددًا بأفعاله اللاإنسانيَّة، أو معجبًا ومنبهرًا بجمال طبيعته، أو مقدِّرًا لعظمائه وعباقرته في الفنون المختلفة، أو معتزًا بوطنه وبضرورة استرداده.

2.3/ التَّكرار

يعدُّ التَّكرار ظاهرةً بارزةً في بنية النص الشعريِّ الحديث، فلا يكاد يخلو أيُّ ديوانٍ من هذه الظاهرة، لما له من دلالةٍ فنيةٍ ونفسيَّةٍ تدعم الحركة الدلالية والإيقاعيَّة في النص الشعريِّ. وهو من الأساليب التي استدعاها الشاعر العربيُّ المعاصر في نتاجه الشعريِّ ليؤكِّد على ظاهرة التَّحاور بين الثقافات المختلفة. ويتحقَّق أسلوب التَّكرار بإعادة ذكر لفظةٍ ما أو عبارةٍ ما بالمعنى نفسه في بيتٍ

---

[1]- القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، 104/1.

واحدٍ، أو في عدَّة أبياتٍ من القصيدة الواحدة، ويزدهر فنيًّا عندما يوحي بدلالاتٍ معنويَّةٍ، ذكرها ابن رشيقٍ القيرواني (ت456هـ)، وأفرد لها بابًا خاصًّا في كتاب (العمدة) هو "باب التَّكرار"[1].

ومن الشعراء الذين وظَّفوا ظاهرة التَّكرار الشاعر **الغاياتي** في قصيدة (السين يضطرب والنيل ينتحب)، يقول:

بلغـــــتْ بـــــاريس غايتهـــــا فتـــــولَّى نهرهـــــا الطـــــربُ

أصـــــبحتْ بـــــاريسُ باكيـــــةً فبكـــــى الأعجـــــام والعـــــربُ

إنَّ باريسًـــــــا وبهجتهـــــــا نعمـــــة الـــــدنيا ولا عجـــــبُ[2]

وما تَكرار اسم (باريس) ثلاث مراتٍ، وما يتعلق بها (السين) مرَّتان، إلاَّ دليلٌ على الإعجاب الشديد في نفس الشاعر، ولا عجب في ذلك فقد بلغ البلد تقدُّمًا صارخًا في حضارته، وأضحت باريس عاصمة لثقافة العالميَّة التي يتشوَّق إلى زيارتها القاصي والداني، ولا أقلَّ من ترديد اسمها تعويضًا عندما تعزُّ الزيارة ببعد المسافة.

ويصوِّرها **أحمد شوقي** بـ(جنَّات النَّعيم)، في قصيدة (باريس)، يقول:

مـــا خلـــتُ جنَّـــات النَّعـــيم ولا الـــدُّمى تُرْمَـــى بمشـــهودِ النَّهـــار سَـــفُوكِ

ومـــــراحَ لـــــذاتي ومغْـــــداها علـــــى أفُـــقٍ كجنَّـــات النَّعـــيم ضَـــحوكِ[3]

فشوقي يشيد بجمال باريس، ويصفها بـ(جنَّات النَّعيم)، ويكرِّر هذه العبارة ليؤكِّد على مدى روعة جمالها الخلاَّب الذي يُذهب لُبَّ زائرها، أو من يسمع بسحرها، وعليه فقد عمل التَّكرار على تنمية الشعور الإنسانيِّ الذي اختلج الشاعر العربيَّ تجاه جمال مدن الآخر فراح يشيد بجمالها ويؤكد على ذلك بالاستعانة بأسلوب التَّكرار.

---

(1)- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م، 683/2، 694.

(2)- الغاياتي، علي، وطنيَّتي، ص95.

(3)- شوقي، أحمد، ديوان أحمد شوقي، 126/1، 128.

وقد يأتي التَّكرار على صيغة (شبه الجملة)، مثلما فعل الشاعر **بلقاسم خمار** في قصيدة (آه لو ينطق الشهداء)، حيث أخذ يكرر شبه الجملة (وباسم)، يقول:

وباسم الإخاء دفنَّا بذور الشقاق

وباسم الولاء رضينا التعدد في وجهات النظر

وباسم الصفاء نسفنا يمين الطلاق

وباسم التَّسامح

سلكنا سبيل الوفاق[1]

كرَّر الشاعر الجار والمجرور (وباسم) أربع مرات في أبعة أسطر متتاليةٍ، معمِّقًا الرؤية، ومكثِّفًا الفكرة المعبَّر عنها في الجمل الشعريَّة، إذ جمع الشاعر في هذه الأسطر الشعريَّة مجموعةً من الاوصاف المتمثلة في (الإخاء، الولاء، الصفاء، التسامح)، معبِّرًا عن مدى الأخوة والرضى والاتِّحاد التي تجمعه مع غيره، ويلاحظ أنَّ تكرار شبه الجملة السابقة سار إنسيابيًّا في القصيدة، وقد وفِّق الشاعر في استثمارها في إثارة مشاعر المتلقي، والتنبيه على أهميَّة المعنى المراد.

وقد اعتمد الشاعر المعاصر تَكرار اللازمة، هذه الأخيرة تكشف عن تجلٍ جديدٍ من تجليات تجربة الشاعر، كما تعمل على تنامي بنية القصيدة، وتلاحم أجزائها وشحنها بالدفقة الإيقاعيَّة، وحفظ القصيدة من التشتُّت والانفلات، وتمكِّن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة[2]. واعتد الشاعر بلقاسم خمار في قصيدة (العالم قرية)، تكرار اللازمة (أصبح العالم قرية) في بداية كل مقطعٍ من مقاطع القصيدة الحادية عشر، فظهرت القصيدة، وكأنَّها سلسلة تتألف من إحدى عشر دائرةً في كل دائرةٍ معنًى جزئيٍّ يرتبط بالمعنى العام للقصيدة، منها قوله:

أصبح العالم قريةً....

عبدما أصبح شعاع الشمس مطيةً

---

(1)- خمار، محمد بلقاسم، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، مؤسسة بوزياني للنشر، الجزائر، ط1، 2009م، 287/1.

(2)- انظر: بدري، عثمان، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي، الجزائر، ط1، 2009م، ص80.

والمسافات اختفت تحت النعال اللولبيَّة

***

أصبح العالم قرية...

أمريكا هامة العالم.. أو أم القرى

سدَّةٌ للعلم.. للسيف.. لأمطار الثرى

***

أصبح العالم قرية...

قريةً بالفاء شاءتها الرياح الموسمية

قرية فيها شعارًا: لا كيان لا هاوية

****

أصبح العالم قرية....[1]

إنَّ المتأمِّل في في هذه الجمل الشعريَّة يكشف عن فكرة الانتشار التي يعمل التَّكرار على تحقيقها والانتشار في القصيدة نوعٌ من الإيقاع الذي يمثل ترديدًا لفكرة مبنيةٍ على نغمٍ معيَّنٍ ينسجم مع الدفقات الشعورية للمبدع تجعل المتلقي مشدودًا إليها لما تحمله من رنةٍ تبعث على المتعة في النفس، وهذه الفكرة تجلَّت في تَكرار بلقاسم خمار السابق، فمن خلال تَكراره لعبارة (أصبح العالم قرية)، تكنَّنت القصيدة من الانتشار، هذا إذا علمنا أنَّ فكرة الانتشار تعمل على استغلال المكان، وتضفي على الفضاء، أشكالاً هندسيةً في غالب الأمر يكون التوازي هو المسيطر عليها[2]. يضاف إلى ذلك أنَّ عنوان القصيدة (العالم قرية)، هو تقريبًا اللازمة التي تكررت بكثرة في القصيدة، فكان العنوان والعبارات المكررة هو المفتاح الذي يمكن الولوج من بوابته لكون الحضارات الثقافات أصبحت منفتحة على بعضها البعض تنهل كلُّ واحدةٍ من الأخرى دون حدودٍ أو قيودٍ، كون العالم انفتح على مصراعيه وأصبحت

---

(1)- خمار، محمد بلقاسم، الأعمال الشعرية، 423/2، 428.

(2)- انظر: تيبرماسين، عبدر الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1998م، ص225.

قرية صغيرة تشترك وتتقاسم الموروثات التي لم تعد حكرًا على أمَّةٍ دون أخرى؛ بل أصبحت تراثًا إنسانيًّا.

وعليه، فقد اعتمد الشعراء العرب المعاصرون على توظيف التَّكرار في سياقٍ شعوريٍّ كثيفٍ، حيثادَّت العبارة المكررة إلى رفع مستوى الشعور الإنسانيّ بالآخر المخالف حضارة وثقافةً وإيديولوجيا، في القصيدة إلى درجةٍ محاولة إذابة الحواجز التي تعيق التَّواصل مع الآخر والانفتاح عليه، فجاء التَّكرار من الأساليب المؤكِّدة على الرغبة في الإبقاء على الانفتاح على الآخر/ الغرب.

3.3/ التَّضاد

تقوم لغة التَّضاد في هذا المقام على مقابلة عالمين ووضعين وطبيعتين وحضارتين، فلم تعد مقولة كبلنج: "الشرق شرقٌ والغرب غربٌ، وهيهات يلتقيان"، ذات مصداقيَّة حيث انفتح الشرق على الغرب وتلاقحت الحضارتين؛ حيث نتج عن ذلك شعر التَّضاد والمفارقة، وقد شغل حيِّزًا مُهِمًّا في قصائد الشعراء العرب المعاصرين، من أولئك **أحمد شوقي**، القائل في ختام قصيدته عن الطيارين الفرنسيين:

أيُّهـــا الشـــرق انتبـــهْ مـــن غفلـــةٍ ... مـــات مـــن فـــي طرقـــات السَّـــيل نامـــا

لا تقـــــولنَّ عظـــــاميٌّ أنـــــا ... فـــي زمـــانٍ كـــان للنَّـــاس عِصـــاما

شـــاقت العليـــاءُ فيـــه خَلَفًـــا ... لـــيس يألوهـــا طِلابًـــا واغتنامـــا

كـــلَّ حـــينٍ مـــنهمُ نابغـــةٌ ... يفْضُـــلُ البـــدرَ بهـــاءً وتمامـــا[1]

فلغة التَّضاد هنا تقوم في الأساس على المقابلة بين وضعين متباينين، لكنَّهما متَّحدان في الزمان، فالشرق مازال متأخرًا رغم ما يشهده عصر النَّهضة من تقدُّمٍ وقوَّةٍ، فهو لايزال يعيش على أنقاض الماضي، ولا زاد له إلاَّ الافتخار بإنجازات آبائه، يظهر ذلك في قول الشاعر (عظامي). في حين يشيد الشاعر بإنجازات الغرب الذي سيطر على حاضره بنبوغ أبنائه الذين اعتمدوا على أنفسهم، يظهر ذلك في قول الشاعر (عصامي)، ولا يخف أنَّ الغرب كان خير خلفٍ لحضارات الشرق القديمة التي نهل منها ما جعله ينبغ ويسود العالم. وقد اعتمد الشاعر في إظهار تلك المقابلة على جملةٍ من الثنائيات الظاهرة والمضمرة توزعت على جسد القصيدة، منها قوله: (انتبه/غفلة)، (عظامي/عصامي)، (الشرق/ الغرب)،

[1]- شوقي، أحمد، ديوان أحمد شوقي، 516/1، 517.

والغرب هنا جاءت مضمرةً، (خلف/سلف)، وسلف هنا جاءت مضمرةً، (طِلابًا) يطلب حقًّا له، (اغتناما) يعدُّ الشيء غنيمةً، وقد جاءت مضمرةً.

وتزخر مطالع القصائد التي تناولت الغرب إنسانيًّا وسياسيًّا بالثنائيات الضديَّة، ولعلَّ البيت الذي يلخص حالتي الشرق والغرب، تلخيصًا صريحًا، هو البيت الذي يقوم على المزاوجة بين جملتين متقابلتين في قول **شوقي**:

وانظر الشرق كيف أصبح يهوي وانظر الغرب كيف أصبح يصعد[1]

وهنا تتَّحد المقابلة: الحاضر للغرب علمًا وعملاً من خلال إقرار الشاعر لصعوده، في مقابل انحطاط الشرق الذي كان له ماضٍ مشرقٍ وحاضرٌ يهوي ويخبو. وهذه المقابلة ما كان باعثها إلاَّ البناء والحرص على النهوض والتَّقدم.

ونلمس التَّضاد في رؤية شاعرٍ سافر إلى بلاد الغرب، وهو إبراهيم ناجي، فأدهشه (الليل في فينيسيا)، والجمال في الغرب، فانطلق من المقارنة الشكلية الماديَّة (ليل/ صباح أو الظلام/ الأضواء)، إلى المقارنة المعنوية الحضارية (ضماد/ الجراح أو الأمن/ الاستبداد)، يقول:

يا ربُّ ما أعجب هذي البلادْ لا ليلَ فيها كلُّ ليلٍ فيها صباحْ

وكلُّ وجهٍ في حماها ضِماد ومصر لا تنبت إلاَّ الجراح[2]

وظل هاجس المقابلة بين حضارتي الشرق والغرب في تصاعدٍ، من ذلك قول الشاعر **فخري أبو السعود** في قصيدة (أعداء لا أضياف):

أمانًا نقرئ القومَ السَّلاما ويبغون العداوةَ والخصاما

ونكرمهم مجاملةً وودًّا ولم نر فيهمُ الشيم الكراما

ونرعاهم، بموطننا حلولاً ولم يرعوا لموطننا ذماما[3]

---

(1)- شوقي، أحمد، ديوان أحمد شوقي، 2/ 405.

(2)- ناجي، إبراهيم، ديوان إبراهيم ناجي، ص157.

(3)- أبو السعود، فخري، ديوان فخري أبو السعود، ص99.

فالشاعر يقابل بين الأخلاق الشرقية والأخلاق الغربية، فالأبيات تضم ثنائياتٍ ضديَّةٍ، تمثلت في (السَّلام/ الخصام)، (الود/ لم نر فيهم الشيم الكراما)، (نرعاهم/ لم يرعوا)، فالتضاد اهر بدايةً بعنوان القصيدة، (أعداء/ لا أضياف)، فيبدو حنق الشاعر على الإنجليز المحتلين، ويعدُّهم أعداء لا ضيوف، وهو بهذا لفعل ينتقد الاحتلال والاستبداد الذي يأتي لأهل البلدان في صورة مسالمة ثم ما يلبث أن يستغل استضافتهم باحتلالهم.

ويلتمس الشاعر **علي محمود طه** المقابلة بين عالم الشرق وعالم الغرب من خلال حديثه إلى أديبةٍ أمريكيةٍ، صحبته في زيارةٍ إلى بحيرة كومو الإيطالية، وقد أهداها القصيدة، وخصَّها بهذا الخطاب الذي ينم عن التَّواصل مع الآخر المخالف، يقول:

يا ابنة العالم الجديد صِلي عالمًا غبَرْ

في دمي من تراثه نفحةُ البدوِ والحضرْ

ما تسرِّينَ؟ أفصحي إنَّ في عينيك الخبرْ

نحن روحانِ عاصفان وجسمانِ من سقرْ

فاعذري الروح إنْ طغى واعذري الجسم إنْ ثأرْ[1]

في المقابلة تآزرت جملةٌ من الثنائيات، منها: (الجديد/ غبر)، فالشاعر يحاول إيجاد نقاط التقاء وتواصل بين الآخر الغرب المتقدم حديثًا، وحضارة الشرق المتخلفة حاضرًا المزدهرة في عصورٍ غابرةٍ، عبر الأدب الذي بإمكانه الوصول إلى ما عجزت عنه السياسة، والذي رمز له بالأديبة الأمريكية التي أراد منها أن تكون حلقة الوصل بين حضارته الشرقية وحضارة الغرب، (تُسرِّين/أفصحي)، فرغبة التَّواصل هي ما تسره تلك الأديبة فهي رغبةٌ مشتركة بين الأديبين، (روحان/جسمان)، فكلاهما يبتغيان التَّواصل رغم عراقيل عقلية الغرب المركزية التي تنظر لغيرها من الحضارات أنَّها تابعةٌ لها، (البدو والحضر) وهي حقيقة الأديب الشرقي.

ونلمح لغة التضاد في قصائد المدح والرثاء، من ذلك قول **عبد الرحمن شكري** في مدحه لشكسبير وأدبه:

---

(1)- طه، علي محمود، ديوان علي محمود طه، ص133.

وحُبِيت مفتاح المسرَّة والأسى والهول يعجز وصفه الإفحام

دنيا من القول المبين كأنَّما دنيا الحقائق بعدها أوهام

وسللتَ من قبح الحياة جمالها سحر القريض على الحياة وسام

فجمعتَ بين جميله وجليله وتقاربتْ في بعدها الأنغامُ[1]

معلومٌ أنَّ العالم الأدبيَّ والإنسانيَّ لشكسبير فسيحٌ في نظر شكري، وقدرة الأديب الإنجليزي على ضمِّ الأشتات وانتزاع النقيض من النقيض، لا يمكن اختزالها في وصفٍ من أوصاف التقدير والتعظيم. وهنا تتآزر الثنائيات لتفرض نفسها فرضًا على الأبيات، ولتبرز جمال التناقضات، ففي البيت الأول نجد: المسرة/ الأسى أو الملهاة /المأساة. والتَّأمل يكشف عن ثنائية أخرى مضمرة بعض الشيء، فالعجز عن التعبير وإفحام الآخرين وإسكاتهم، كل هذا يتناقض مع (الوصف) المبين عن الأشياء، وفي البيت الثاني ثنائية ضديَّةٌ هي: الحقائق/أوهام. وفي البيت الثالث والرابع نجد: قبح/ جمالها، تقاربت/ بعدها[2]. وما توظيف التَّضاد إلاَّ للتأكيد على المشترك الإنسانيِّ الذي يجمع الأدباء ألا وهو الأدب الذي تتلاقح فيه الثقافات المختلفة، وقد كان لشكسبير الشاعر العالميُّ أثرٌ بارزٌ في آداب الأمم، فقد كان لأدبه قيمةٌ رفيعةٌ في تاريخ إنجلترا وفي العالم أجمع.

وقد جاء ذكر شكسبير في أكثر من سياق في شعر **أحمد شوقي**، حيث نجده يعرض لأثر الشاعر الإنجليزيِّ في آداب الأمم، فيقول:

دستورهم عجب الدنيا وشاعرهم يدٌ على خلقه لله بيضاءُ

ما أنجبت مثلَ (شكسبير) حاضرةٌ ولا نمت من كريم الطير غنَّاءُ

نالت به وحدَه إنكلترا شرفًا ما لم تنل بالنُّجوم الكُثُر جَوزاءُ

لم تُكْشَف النَّفسُ لولاه ولا بُليتْ لها سرائرُ لا تُحصى وأهواءُ

شعرٌ من النَّسق الأعلى يُؤيِّدهُ من جانب الله إلهامٌ وإيحاءُ

---

(1)- شكري، عبد الرحمن، المؤلفات النثرية، 554/2. لم ترد القصيدة في ديوان الشاعر.

(2)- النجدي، إيهاب، صورة الغرب في الشعر العربي الحديث، ص308.

مـــن كـــلِّ بيـــتٍ كـــآي الله تســـكنه حقيقـــةٌ مـــن خيـــال الشـــعر غـــرَّاءُ

أو قصَّـــةٍ ككتـــاب الـــدَّهر جامعـــةٍ كلاهمـــا فيـــه إضـــحاكٌ وإبكـــاءُ[1]

فالشاعر يبدأ بالإشادة بمكانة الإمبراطورية البريطانية، وفضل أبنائها في جعلها قبلةً عالميَّةً تنهل باقي الثقافات من معين أدبائها الرفيع، منهم الشاعر العالمي شكسبير، الذي صوَّر شوقي من خلال أبياته مدى حاجة الحياة المعاصرة لأدبه، كونه يتمتَّع بكلماتٍ قويَّةٍ لها صدًى في القضاء على الظلم والعدوان.

ومن الشخصيات التاريخيَّة العسكريَّة التي حظيت باهتمام الشعر العربي المعاصر نابليون بونابرت (ت1821م)، حيث تأتي قصيدة شوقي على (على قبر نابليون)، وجهًا من وجوه اهتمامه بالتاريخ: تراريخ مصر وفرنسا والبحر المتوسط والنوابغ والأفذاذ، وكان نابليون قاسمًا مشتركًا في كل ذلك، وفي ديوان شوقي يتجلى احتفاله "بالبطولة الفردية في التاريخ، وهي نظرةٌ تجعل من مقدرات الأمم رهنًا بظهور البطل الفرد، بدلاً من أن ترى في ظهور القائد أو الزعيم تعبيرًا عن ثورة الأمَّة، لا سببًا من أسباب قيامها. ووفق هذا المفهوم فهو ممَّن ينتمون إلى المدرسة المثالية في التاريخ، وهي المدرسة التي ترى أنَّ تطوُّر مجتمعٍ من المجتمعات رهنٌ بتطوُّر الأفكار التي تسود تلك المجتمعات، وإنَّ هؤلاء العباقرة هم المبادرون"[2]. ففي مقطعٍ من القصيدة والتي يرى فيها أنَّ التاريخ هو الفيصل في الحكم على العظماء، يقول:

واخـــدع الأحيـــاء مـــا شـــئت فلـــن تجـــد التـــاريخ فـــي المنخـــدعين[3]

وإعجاب **شوقي** بشخصية نابليون تجسَّد في عدَّة قصائد، حيث وقف على آثاره الحربيَّة والسلميَّة في باريس، وقفةً مطوَّلةً كانت الأكثر تبيانًا لمكانته وصورته في وعيه الشعريِّ، فهذه الشخصيَّة لم تكن عربيةً ولا مسلمةً، بل كانت غربيةً جديرةً بالإشادة على حدِّ تعبير شوقي، ففي استهلال شوقي يقول: جوهرةٌ من شرفٍ يندر أن يجود بمثلها الزمان[4].

---

(1)- شوقي، أحمد، ديوان أحمد شوقي، 350/2، 353.

(2)- انظر: مقدمة كتاب عذراء الهند لأمير الشعراء أحمد شوقي، الهواري، أحمد إبراهيم، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2005م، ص14.

(3)- شوقي، أحمد، ديوان أحمد شوقي، 564/2.

(4)- انظر: النجدي، إيهاب، صورة الغرب في الشعر العربي الحديث، ص257.

وعليه، فقد أراد الشاعر العربي المعاصر جذب الانتباه، بأكثر الأدوات الفنيَّة إثارةً للفكر والشعور، فكانت لغة التَّضاد أداته الخصبة للمقارنة بين حضارتين: الشرق والغرب، بغية التأكيد على المشترك الإنساني الذي جمع بين حضارتي الشرق والغرب، والتأكيد على حقيقة أنَّ الثقافات تتلاقح وتتحاور فيما بينها تأثرًا وتأثيرًا.

ثانيا: الأسطورة والرمز/ شكلان حواريان

1/ الأسطورة شكل حواريّ

اتَّخذ الأدباء المعاصرون على اختلاف بيئتهم ومجتمعهم، من **الأسطورة**(*) مادَّةً تراثيَّةً غنيَّةً، وقد كان توظيفها في القصيدة العربيَّة المعاصرة فتحًا جديدًا على مستوى الخطاب الشعريِّ، وثورةً في بنية القصيدة، إذ أخرجها من الغنائيَّة والمباشرة والخطابيَّة، إلى أفق الموضوعيَّة والإنسانيَّة والكونيَّة. وقد عُدَّت منفذًا للبحث عن العالم الذي يمكِّن الشعراء من العودة إلى شيءٍ من طبيعته الأولى، لأجل هذه الغاية ألقوا بأنفسهم بين أحضان الأساطير يحاكونها، يتنفَّسون سحرها، يستلهموها، ويوظفونها، وعن هذه العلاقة التي تجمع بين الشعر والأسطورة كتب **شليغل**(**) قائلاً: "إنَّ الأسطورة والشعر شيءٌ واحدٌ لا انفصال بينهما، يؤلِّفان حقيقةً حدسيَّةً من نوعٍ خاصٍ مثلما كان يعتقد القدماء"[1]. ومنه فإنَّ علاقة الشعر بالأسطورة علاقةٌ جدُّ متينةٍ، والإنسان المعاصر يتَّخذ من هذه الأساطير ملاذًا للتَّعبير عما يختلج في نفسيَّته.

(*)-**الأسطورة لغة**: من الفعل سطر، والسطر هو الصف في الكتاب والشجر والنخل ونحوها، والجمع أسطر وأسطار وأساطير وسطور، والسطر هو الخط والكتابة، والأساطير هي الأباطيل والأحاديث المنمقة التي لا نظام لها ومفردها أسطارة وأسطورة. ذكرت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ ءَايَـٰتُنَا قَالُوا۟ قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَآءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَـٰذَآ ۙ إِنْ هَـٰذَآ إِلَّآ أَسَـٰطِيرُ ٱلْأَوَّلِينَ ﴾ الأنفال:31، بمعنى أقاويل أو أباطيل أو أحاديث الأولين. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (سطر)، ص66. وفي **الاصطلاح**: هي تفسيرٌ أو قصةٌ مزيَّةٌ تروي حادثةً غريبةً، أو خارقةً للطبيعة، توجد في ثقافةٍ فرعيَّةٍ، وتتميَّز الأسطورة بتناقلها وانتشارها على نطاقٍ واسعٍ، وتأثيرها العميق نتيجة ما تنطوي عليه من حكمةٍ، وفلسفةٍ، وإثارةٍ، وإلهامٍ. انظر: غيث، محمد عاطف، قاموس علم الاجتماع، دار المعارف الجامعية، د.ط، د.ت، ص296. وقيل إنَّها: "قصةٌ تقليديَّةٌ ثابتةٌ نسبيًّا ومقدَّسةٌ، مربوطةٌ بنظامٍ معيَّنٍ ومتناقلة بين الأجيال، ولا تشير إلى زمنٍ محددٍ؛ بل إلى حقيقةٍ أزليَّةٍ من خلال حدثٍ جرى، وهي ذات موضوعاتٍ شموليَّةٍ كبرى، محورها الآلهة، ولا مؤلف لها؛ بل هي نتاجٌ جمعيٌّ". انظر: الماجدي، خزعل، بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1948م، ص58. وإذا كانت الأسطورة عند الغرب اتَّخذت مفهوماً موسَّعًا، وارتبطت بالطقوس الدينيَّة والأفكار المتعلقة بالطبيعة، فإنَّ العرب لم يحتفظوا لنا بالأساطير المرتبطة بالطقوس الدينيَّة، فمع القضاء على الوثنيَّة، قضي على ما صاحبها من طقوس حركيَّة وقوليَّة. انظر: خوشيد، فاروق، أديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع، مكتبة الثقافة الدينيَّة، القاهرة (مصر)، ط1، 2004م، ص7. ورغم ذلك لم يخل التراث العربيُّ من الأساطير؛ بل إنَّ الشعر الغنائيَّ عالج موضوعات ليست بعيدةً عن عالم الأساطير الخارقة.

(**)-فريدريش شليغل Friedrich Schlegel، (1772- 1829م)، كاتب وشاعر وناقد ألماني. درس الحقوق واللغات القديمة. ويعدُّ المنظر الحقيقي للرومانسيين الأوائل. استطاع تطوير العديد من الأفكار وأسس مع شقيقه أوغست فلهلم شليغل مجلة أتينيوم. اعتمد عليه النقد الأدبي كثيراً. انظر: باربرا باومان، بريجيتا أوريله، عصور الأدب الألماني- تحولات الواقع ومسارات التجديد- ، منشورات عالم المعرفة، ع278، فيفري 2002م، ص213.

(1)- عجلاوي، محمد، التراث والحداثة، عاصمة الثقافة العربية، د.ط، د.ت، ص27.

وقد عُدَّت **الأسطورة** من أهم الملامح التي التفت إليها الشعراء العرب المعاصرون بفعل التَّلاقح والتَّثاقف مع الحداثة الشعريَّة الغربيَّة، ذلك أنَّهم وجدوا فيها ضالَّتهم في التَّعبير عن مستجدَّات العصر، من هذا المنطلق يتحدَّث عبد الصبور عن استخدام الأسطورة في الشعر العربيِّ فيقول إنَّه: "قد تكشَّف لشعرائنا العرب عالم الأساطير الغني إثر قراءة بعضهم النماذج من الشعر الأوربيِّ الحديث، فدأبوا على محاكاتها"[1]. فاستعمالهم للأساطير لم يكن لمجرَّد معرفتها، ولكنَّه محاولةٌ منهم إعطاء القصيدة عمقًا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصيِّ إلى مستوًى إنسانيٍّ جوهريٍّ، أو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ[2]. فكان استغلال الأسطورة من أجرأ المواقف الثوريَّة في الشعر العربيِّ الحديث، وأبعدها آثارًا حتَّى اليوم؛ لأنَّ في ذلك استعادةً للرموز الوثنيَّة وجعلها معادلاً موضوعيًّا للتَّعبير عن أوضاع الإنسان العربيِّ في هذا العصر، "أيًّا كانت أنواع هذه الأساطير والأحداث التاريخيَّة، سواء كانت بابليَّةً (عشتاروت، تموز)، أو مصريَّةً (أوزوريس)، أو فينيقيَّةً (أدونيس، فينيق)، أو يونانيَّةً (أورفيوس، بروميثيسوس، أوليس، أوديب، سيزيف...)، أو مسيحيَّةً (المسيح، لعازر...)"[3]. جاعلاً منها أقنعةً ورموزًا تتحمَّل هواجس الإنسان العربيِّ، حيث حامت أسئلةٌ كثيرةٌ حول العوامل التي حدَّدت سلوك هذا الاتِّجاه في الأدب العربيِّ، ذلك أنَّ الأمَّة العربيَّة قد مرَّت بظروف سياسيَّةٍ قاسيةٍ من الاستبداد السياسي والاجتماعي، ممَّا كانت له تداعياته على الأدب بجميع أجناسه. وقد حاول معظم المهتمين بالأدب الحديث تلمُّس الأسباب التي دفعت شعراء الحداثة إلى إقامة هذا الترابط العضويِّ والأساسيِّ بين الشعر والأسطورة، فلاحظوا أنَّها تعود لتأثير الأدب الغربيّ من جهةٍ، ولأسباب تتعلَّق بطبيعة الأسطورة من جهةٍ ثانيةٍ، فللأسطورة جاذبيَّةٌ خاصةٌ، لأنَّها تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول، وتناول الخصب والجذب، وهي بذلك تكفل نوعًا من الشعور بالاستمرار، كما تُعين على تصويرٍ واضحٍ لحركة التطور في الحياة الإنسانية[4].

---

[1]- عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، دار إقرأ، بيروت (لبنان)، ط1، 1983م، ص140.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص140.

[3]- عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص128.

[4]- حمود، محمد العيد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر- بيانها وماهرها- ، الشركة العالمية للكتاب، بيروت (لبنان)، ط1، د.ت، ص158.

وقد كان للعوامل السياسيَّة والحضاريَّة دورٌ بارزٌ في بلورة الوعي القوميِّ العربيِّ، إثر اصطدام المصالح ما بين الدول العربيَّة والأوربيَّة، والتي تعدُّ قوميًّا من أشدِّ المراحل المأساويَّة التي مرَّ بها المجتمع العربيُّ ابتداءً من الاستعمار الغربيِّ الذي أحكم الطوق على مجموع الوطن العربيِّ، مرورًا بوعد بلفور (1917م) ثم هزيمة (1948م)، ثم هزيمة (1967م)، هذه الأحداث وغيرها هزَّت كيان الشاعر، وهذا الواقع هو ما "ضاعف أزمة الهُويَّة لدى المجتمع، وتعمَّق الإحساس بضياع الوطن، وبقدر ما يحس الشعراء بالاقتلاع من ذواتهم، والغربة في أرضهم يتعزَّز ارتباطهم بالشخصيَّة، ويتكاثف جهدهم في بناء مدن متخيَّلةٍ باللغة، أو تصوير أوطانٍ حلميَّةٍ من خلال التاريخ"[1]، ما جعل الشاعر يستدعي الأسطورة التي كانت كفيلةً بحمل عبئه، فوجد فيها معادلاً موضوعيًّا لتجربته، هروبًا من واقعه وتصويرًا له في آنٍ معًا، باعتبار الشعر مرآةً عاكسةً للواقع المعيش، يستوعب مشاعر الشاعر المتناقضة بين الواقع والحلم، والحقيقة والخيال، والحريَّة والعبوديَّة، والقهر والظلم، والانتصار والانكسار[2].

وعلى إثر ذلك لم يفصل الشاعر العربيُّ المعاصر بين ذاته وواقعه السياسي والتاريخي والجمالي، خاصَّةً إذا تعلق الأمر بهويَّته وكيانه وانتمائه. فكانت الأسطورة البديل الذي لجأ إليه الشاعر العربي حين عجز عن التَّعبير المباشر والصريح عن أفكاره وتطلعاته الفكريَّة والفنيَّة، كونها أحد أهم الروافد الثقافيَّة لشاعر الحداثة تأثرًا بالتراث العربيّ أو ثقافاتٍ غربيَّةٍ، ممَّا يُبعد المتلقي عن درجة الوعي الشخصيِّ المحدود بزمانٍ ومكانٍ معيَّنين ليرقى به إلى استيعاب اللاَّوعي الجماعيِّ عن طريق الخيال واللاَّمنطق، وفي حقيقة الأمر فإنَّ "المشكلة التي كانت تؤرِّق الشاعر هي البحث عن الذات، وتعيين هويَّة الذات الحضاريَّة، أنَّها بشكلٍ أدق مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانيَّة الكبرى، وإيجاد القيم التي يتحتَّم على هذه الذات أو يجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها"[3]، جراء المستجدات العالميَّة، وظروف الوطن العربيّ السياسية التي دفعته للاطلاع على الموروث الغربيّ، وتحليله، وتتبُّع مصادره. فكان لجوء العديد من الشعراء إلى الأسطورة للتعبير عن قيمٍ إنسانيَّةٍ محدَّدةٍ أو لأسباب سياسيَّة، بأن يتَّخذ

---

(1)- رماني، إبراهيم، المدينة في الشعر العربي- الجزائر أنموذجا- ، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997م، ص196.

(2)- انظر: مهدان، ليلى، حضور الأسطورة في الشعر العربي المعاصر –مسارات وتجارب رائدة- ، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، قسنطينة (الجزائر)، ط1، 2022م، ص35، 37.

(3)- القعود، عبد الرحمن محمود، الإبهام في شعر الحداثة، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ص279.

الأسطورة قناعًا يعبّر من خلاله عن عمَّا يريده من أفكار ومعتقدات، تجنبًا للملاحقات السياسية أو الدينيَّة، فهذه الشخصيات الأسطوريَّة ستارٌ يخفي خلفه الشاعر كل ما يريده، ذلك أنَّ الأسطورة تخفي معنًى آخر تحت المعنى الظاهر، كما أنَّ لكل حكايةٍ معنىً وهدف[1].

وهو ما يؤكده **السياب** في رده على الصحفي كاظم خليفة، في مقابلةٍ أجراها معه عام 1963م، يقول: "لعلي أوَّل شاعرٍ عربيٍّ معاصرٍ بدأ باستعمال الأساطير ليتَّخذ منها رموزًا، وكان الدافع السياسيُّ أوَّل ما دفعني إلى ذلك، فحين أردت مقاومة الحكم بالشعر، اتَّخذت من الأساطير ستارًا لأغراضي تلك، كما أنِّي استعملتها للغرض ذاته في قصيدتي "سربروس في بابل" وكذلك في "مدينة السندباد"، وحين أردت أن أصور إخفاق أهداف ثورة تموز، استعضت عن اسم "تموز" البابلي باسم "أدونيس" اليوناني، الذي هو صورةٌ منه ... إنَّني الآن ألغيت كل الأساطير تقريبًا من شعري"[2].

وقد كان للأسطورة دورٌ في بلورة البناء الشعريِّ العربيِّ المعاصر، فمن خلالها بنى الشاعر المعاصر وطنًا روحيًّا مقابل وطنٍ جغرافيٍّ، وهو ما عزز فيه انتماءه وهويَّته العربيَّة، التي تطمح إلى وطنٍ تتوحَّد فيه اللغة والعقائد والدين، ما جعل صلته بماضيه تحيا في حاضره، وتتحدَّد مع ما يتناسب والأبعاد الدلاليَّة المعاصرة[3]، وما ساعده في نهج هذا التوجُّه هو فتح المجال لاستقبال التراث الأوربيِّ، فكان لجوؤهم إلى الأسطورة ضمن نظريَّة المعادل الموضوعي* لـ (ت. س. إليوت) ، وخصوصًا في قصيدة "الأرض الخراب" التي أصبحت أنموذجًا للشعر العربي والعالمي، هو المتنفس للشعراء العرب، والتي منحت شعرهم طاقاتٍ تعبيريَّةٍ لا حدود لها. فـ (إليوت) يرى أنَّ "الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالبٍ فنيٍّ أن تكون بإيجاد معادلٍ موضوعيٍّ لها، وبعبارةٍ أخرى تشكِّل وعاءً لهذه العاطفة الخاصة؛ بحيث تنفجر هذه العاطفة

---

(1)- الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية– ، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 1998م، ص344، 345.

(2)- نشاوي، نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1987م، ص532.

(3)- انظر: المرجع نفسه، ص40.

(*)-المعادل الموضوعي(Objective correlative) مصطلح نقدي يُشير إلى الأداة الرمزية المستخدمة للتعبير عن مفاهيم مجردة كالعواطف. يوفر المصطلح عنواناً للطريقة التي يقدم بها الفن مجموعة من التمثيلات التي قد لا يُصرحُ بالعاطفة فيها، لكنها تعبر عن هذه العواطف. على الرغم من أنَّ المصطلح قد انتشر بسبب مقالة ت. س. إليوت" هملت ومشاكله"، إلاَّ أنَّه قد ظهر من قبل على يد واشنطن ألستون الذي قدَّمه في محاضراته عن الفن ضمن سلسلة محاضراته: "مقدمة في الخطاب" حوالي1840. انظر: متَّى، فائق، إليوت، ص29، 32.

في الحال، عندما تقدم الأحداث الخارجيَّة موضوعةً في تجربةٍ حسيَّةٍ"[1]. فكان أن أورد الشاعر العربيُّ المعاصر في بعض قصائده نصوصًا بلغتها الأصليَّة، معتبرًا أنَّ أدب بلاده كيانٌ لا يستقل عن أدب أوربا، وبذلك يكون قد ارتبط بماضي أمَّته، وأكسب الشعر رعدةً جديدةً، وكثيرًا ما كانت سببًا في إغلاق الدلالة على القارئ، وعدم تمكُّنه من فكِّ شفرات نصوصه، لتنوُّع مصادره التراثيَّة على ثقافة القارئ[2].

ينقل **ماهر فريد** آراء بعض النقاد[*] حول مدى التَّلاقح والتَّحاور الذي جمع الشعراء العرب المعاصرين بالرافد الغربيِّ عمومًا وإليوت خصوصًا، فيرى أنَّ أقوى تأثير لإليوت كان على السياب وعبد الصبور. ويدعم **جبرا إبراهيم جبرا**[**] قضيَّة التَّلاقح مع الآخر في قوله: "إنَّ إليوت أثَّر على الشعر العربيِّ من ثلاثة وجوه: الأوَّل بنظرته عن الموروث، والثاني بنظريته عن المعادل الموضوعيِّ، والثالث بأسطورة الموت والبعث التي استخدمها في قصيدة (الأرض الخراب)... عندي أنَّ الشعراء العرب قد استجابوا بهذه الحرارة لقصيدة (الأرض الخراب) لأنَّهم هم أيضًا قد مرُّوا بتجربة مأساةٍ شاملةٍ، لا في الحرب العالميَّة فحسب؛ وإنَّما على نحوٍ أكثر جوهريَّةٍ في نكبة فلسطين وما أعقبها، وفي هذه الكارثة الأخيرة لاح أنَّ الأرض الخراب ومتضمِّناتها توافق الموقف على نحوٍ غريبٍ، أنَّ نظامًا كاملاً للأشياء قد

---

[1]- زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة (مصر)، ط1، 1997م، ص21.

[2]- انظر: زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص28.

[*]-من هؤلاء: دراسة "آريه لويا" بالإنجليزية "السياب وتأثير ت. س. إليوت"، الذي رأى أنَّ أكثر ما جذب السياب إلى إليوت هو عنايته بالشكل، وقصد لغته، واستخدامه للعاميَّة، وإسقاطه أفكارًا وصورًا شذريَّةً على نقلات يلوح ظاهريًّا أنَّها منعدمة الصلة. انظر: فريد، ماهر شفيق، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، مج1، ع4، 1981م، ص188. وأيضًا دراسة بالإنجليزية لمحمد مصطفى بدوي، الذي يعتقد أنَّ ثمَّة أصداءٌ كثيرةٌ من شعر إليوت لدى عبد الصبور، كم أنَّ تأثير كل من إليوت وأديث سيتول واضحٌ بوفرةٍ في بناء شعر السياب وأسلوبه، واستخدام إليوت للأسطورة ينعكس أيضًا على الشعر اللبناني. انظر: المرجع نفسه، ص186. وأيضًا دراسة "س. موريه" في كتابه "الشعر العربي الحديث 1800- 1980"، رصد فيه موريه أثر إليوت في مجموعة من الظواهر.

[**]-جبرا إبراهيم جبرا، ولد في 1920، ببيت لحم بفلسطين، توفي في 1994مودفن ببغداد، شاعر وروائي وقاص وناقد، استقر في العراق بعد حرب 1948، حصل على زمالة مؤسسة روكفلر في العلوم الإنسانية لدراسة الأدب الإنجليزي في جامعة هارفارد. أنتج نحو 70 من الروايات والكتب المؤلفة والمواد المترجمة، وقد تُرجِم عمله إلى أكثر من اثنتي عشرة لغة. من نتاجه الشعري: تمز في المدينة، المدار المغلق، لوعة الشمس، سبع قصائد. وفي الرواية: الصدى والغدير، صراخ في ليل طويل، البحث عن وليد مسعود، يوميات سراب عفان. وفي النقد: الحرية والطوفان، الرحلة الثامنة، النار والجوهر، ينابيع الرؤية،. ومن ترجماته: أدونيس أحد أجزاء الغصن الذهبي لجيمس فريزر، الأسطورة والرمز. انظر: معجم البابطين، 782/1.

تصدَّع، وخيط (الأرض المشقَّقة) الجديبة الظمأى إلى المطر قد لاح أنَّه أكثر الخيوط قاطبةً إلحاحًا"[1].

وحول تأثير الأدب الغربيّ على التوظيف الأسطوري في الشعر العربي المعاصر، يرى **كمال زكي**: "أنَّ إليوت حطَّم إطار القصيدة المعاصرة بالاعتماد على التتابع العاطفي أو على تداعي المعاني اللامترابطة، وعلى عنصر الإيحاءات المعقَّدة التي تزود قصائده بأبعادٍ سيكولوجيَّةٍ غير متوقعةٍ، وتؤدي فيها المواقف الأسطوريَّة دورًا أساسيًّا"[2].

ويسرد **فريد** أمثلةً توضيحيَّةً، عادًّا الأصداء الإليوتيَّة عند **بدر شاكر السياب** كثيرةٌ لا تكاد تحصر، منها ذكره "الأرض اليباب" بالاسم[3]، يقول **السياب**:

أيُّ حشدٍ من وجوهٍ كالحات،

من أكفٍّ كالتراب

نبتها الآجرّ والفولاذ كالأرض اليباب؟[4]

كما نلتمس لمحات من قصيدة إليوت "الرجال الجوف"، وإن كانت أقل وضوحًا[5]، يقول **السياب**:

إنَّ روحي تتمزق،

إنَّها عادت هشيمًا يوم أن أمسيت ريحًا[6]

وهذا القول للسياب فيه أصداءٌ من إليوت تظهر في قوله:

نحن الرجال الجوف

نحن الرجال المحشوين

نتساند معًا

---

(1)- فريد، ماهر شفيق، أثر إليوت في الأدب العربي الحديث، ص186.

(2)- حمود، محمد العبد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت (لبنان)، ط1، 1996م، ص158.

(3)- انظر: فريد، ماهر شفيق، أثر إليوت في الأدب العربي الحديث، ص188.

(4)- السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، قصيدة "رؤيا في عام 1956"، ص439.

(5)- انظر: فريد، ماهر شفيق، أثر إليوت في الأدب العربي الحديث، ص188.

(6)- السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، قصيدة "رؤيا في عام 1956"، ص441.

واحسرتاه! لقد حُشِيَت رؤوسنا قشًّا[1]

ويذكر **فريد** أنَّ تأثير إليوت على **عبد الصبور** أكثر عمقًا من أثره على **السياب**: فهو في حالته ليس مجرد مسألة أصداء لفظيَّةٍ أو وسائل تقنيَّةٍ، وإنَّما يمتد ليغطي حساسيَّة الشاعر؛ أي أسلوب استجابته للمواقف والأشخاص والأفكار، وأحواله النفسيَّة[2]. ويمثِّل عز الدين إسماعيل لتأثر عبد الصبور بإليوت في قوله: "كتب الشاعر صلاح عبد الصبور قصيدته (الملك لك)، فهذا العنوان هو في الوقت نفسه سطرٌ يتكرر في القصيدة، ليس إلاَّ الترجمة العربيَّة لسطرٍ من قصيدة (الرجال الجوف) لإليوت، يقول: Thine is the Kingdom"[3]. ويتحدَّث إسماعيل عن قصيدة "بودلير" لعبد الصبور فيقول: "في هذه القصيدة صوتٌ كان إليوت قد استعاره في قصيدته The Waste Land من بودلير، فإذا به يظهر مرَّةً أخرى في قصيدةٍ للشاعر العربيِّ عن بودلير نفسه"، ثم يورد أبياتًا لعبد الصبور، وفي نهايتها الاقتباس نفسه الذي أخذه إليوت[4]، وهو:

Hypocrite lecteur

Mon semblable, mon frère

وأمثلة اقتفاء عبد الصبور أثر إليوت كثيرةٌ ليس هذا مجال عرضها كلِّها، وإنَّما اكتفينا بإضاءة ظاهرة التأثر.

ومن شعراء الحداثة الذين استدعوا الأسطورة في نصوصهم الشعريَّة: **سعدي يوسف** الذي وظَّف (أسطورة سبارتاكوس) في قصيدة (نجمة سبارتاكوس)، في محاولةٍ منه لإحياء تاريخ الآخر/ الاتِّحاد السوفياتيِّ، في ذكرى الاحتفال بمرور خمسين عامًا على الثورة البولشوفيَّة في أكتوبر 1917م، وفي ذلك دعوةٌ للانفتاح على الآخر، الذي تعدُّ منجزاته مشتركًا إنسانيًا من منطلق أنَّ الثورة البولشفيَّة قامت على محاربة الظلم الذي يعدُّ مطلبًا إنسانيًّا. فنلمح **يوسف سعدي** يضفي على شخصيَّة (لينين) عمقًا أسطوريًّا متجذراً في التاريخ، من خلال تمثُّله لأسطورة (سبارتاكوس) الثائر الذي قاد ثورة العبيد في روما

---

(1)- نقلاً عن فريد، ماهر شفيق، أثر إليوت في الأدب العربي الحديث، ص188، 189.

(2)- انظر: المرجع نفسه، ص189.

(3)- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط3، 1981م، ص311، 312.

(4)- المرجع نفسه، ص315.

من 73ق.م حتَّى 71ق.م. يقول:

خمسون رايةً حمراءَ على بوابات قصر الشتاء

خمسون قطارًا مصفحًا من بتوغراد حتى فلاديفوستوك

خمسون سفينة قمحٍ من الفولكا إلى أطفال المدن الجائعة.[1]

ويأتي التَّكرار الملحُّ لكلمة (خمسون) في مستهل عشرة أسطرٍ شعريَّةٍ في تدويمٍ إيقاعيٍّ تعبيرًا عن تداعي مشاعر الغبطة والابتهاج التي تشمل الذات الشاعرة بمناسبة مرور خمسين سنةً على ذكرى الثورة البلشفيَّة، وهو ما يتبدَّى فيما حمله تمييز العدد (خمسون) من دلالاتٍ، بدءًا من(خمسون رايةً حمراء) باعتبار أنَّ الراية الحمراء هي شارة الشيوعيَّة وعلمها، ورفع الرايات هو علامة على الانتصار، أمَّا القطار المصفَّح فرمز أيضًا لتوحيد البلاد وموكب النَّصر والقوَّة، ثم تكون (خمسون سفينة قمح) رمزًا للكفاية الاقتصاديَّة[2].

ثم تحمل الأسطر الثلاثة الموالية مشاعر الامتنان والولاء الشعبي إزاء شخصيَّة (لينين) (خمسون وردة)، (خمسون مليون عامل حول لينين)، في تأكيد على التفاف الطبقة البروليتاريَّة حول مبادئ الزعيم الشيوعيِّ، و(خمسون إطلاقة كاتيوشا) تعبيرًا عن القوَّة العسكريَّة[3]، يقول الشاعر:

خمسون وردة لقومسار الشعب

خمسون مليونَ عاملٍ حول لينينَ الجريح

خمسون إطلاقة كاتيوشا لسبارتاكوس المنتصر.[4]

ثم تأتي (خمسون) في ثلاثة أسطرٍ مفردةٍ دون تمييزٍ يتبعها في إشارةٍ إلى طغيان الذكرى الخمسين للثورة الروسيَّة على وعي الذات الشاعرة، والاحتفال بها بإعجابٍ شديدٍ، يقول الشاعر:

---

(1)- سعدي، يوسف، الأعمال الشعرية، منشورات الجمل، بيروت (لبنان)، ط1، 2014م، 146/1.

(2)- عطية، رضا، الاغتراب في شعر سعدي يوسف قراءة ثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2018م، ص121، 122.

(3)- انظر: المرجع نفسه، ص121، 122.

(4)- سعدي، يوسف، الأعمال الشعرية، 146/1.

خمسون

خمسون

خمسون.[1]

ثمَّ يأتي التَّمييز الأخير للعدد (خمسون) في هذا المقطع (خمسون مركبة فضاء) ليجسِّد في زمن كتابة النص 1967م، انبهار الذات الشاعرة بما كان يمثل وقتها، ذروة إنجازات العصر التقنيَّة فيما يتعلق بغزو الفضاء[2]، يقول الشاعر:

خمسون مركبةَ فضاءٍ لأبناء الحرس الأحمر

لفتيان الطلائع...

وفتيات الكومسومول.[3]

وينفتح **سعدي** على الأماكن الروسية: (بتوغراد) وهي مدينة لينين أول زعيم سوفييتي، و(فلاديفوستوك) وهي إحدى المدن الروسية، و(الفولكا) وهي أيضًا منطقة في روسيا، وكذلك كلمات أجنبية، خصوصًا من الروسية في خطابه الشعري، مثل استخدام كلمتي: (الكومسول) و(قومسار) التي تعني مفوض الشعب في السلطة السوفييتية، من غير ترجمة لها، وهذا يمثل ملمحًا من ملامح التلاقح الثقافي[4].

ويستدعي **سعدي** أسطورة أخرى (أسطورة يوليسيوس) بطل ملحمة العودة، وأسطورة (السندباد) وهذا الاستدعاء للأسطورة الأجنبيَّة والعربيَّة معًا، فيه دلالةٌ على تذويب الفروق بين ثقافات الحضارات المختلفة؛ حيث جعل من جمع هتين الأسطورتين المختلفتين في المورد موروثًا إنسانيًّا، يمكن لكل الحضارات استدعاؤها والارتحال في معانيها؛ أين تتلاقح الأفكار والأيديولوجيات والثقافات؛ بل وحتَّى الأماكن، حيث يقول:

---

(1)- سعدي، يوسف، الأعمال الشعرية، 146/1.

(2)- عطية، رضا، الاغتراب في شعر سعدي يوسف قراءة ثقافية، ص121، 122.

(3)- سعدي، يوسف، الأعمال الشعرية، 146/1.

(4)- عطية، رضا، الاغتراب في شعر سعدي يوسف قراءة ثقافية، ص123.

مرةً، في القطارِّ المسافرِّ بين القرى والعواصمِّ

أبصرتُها نجمةً ... لم تكن كالنجوم التي وهبت

يوليسيسَ ارتحالَ التمزقِّ، أو وَهبت

سندبادَ العراقِّ اندهشاتِّهِّ والمرافئَ، إذ

يشحبُ الضوءُ فيها.[1]

وتأتي **أسطورة (سيزيف)** حامل الصخرة للدلالة على المعاناة الأبديَّة على رأس الأساطير التي تَمَثَّلها الشعراء المعاصرون في نصوصهم، وقد استدعاها أغلبهم للدلالة على واقع الشعوب المضطهدة الخاضعة للقهر والضَّياع والحرمان، متماشين مع روح الأسطورة اليونانيَّة، ويوظِّفها **أدونيس** في سياق القسم، قائلاً:

أقسمتُ أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيفْ

صخرتهُ الصمَّاءْ

أقسمتُ أن أُظْلَمَ مع سيزيفْ

أخضعُ للحمَى وللشرار

أبحثُ في المحاجز الضريرةِ[2]

فالشاعر يتوحَّد مع سيزيف الأسطورة، مُقْسِمًا أن يمثِّل الضمير الإنسانيَّ الجمعيَّ الذي يكابد القهر والعدوان، طامحًا في تنفُّس الحريَّة، ومتأمِّلاً في الوصول إلى أحلامه آماله.

ويستدعي الشاعر **عبد العالي رزاقي**(*) أسطورة سيزيف، قائلاً:

---

(1)- سعدي، يوسف، الأعمال الشعرية، 146/1.

(2)- أدونيس، ديوان أغاني مهيار الدمشقي، قصيدة "الإله الميت"، ص167.

(*)-عبد العالي رزاقي، ولد في سكيكدة (الجزائر) سنة 1949، يعمل أستاذا الجزائرية لأدب الطفل، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين منذ 1974م، من دواوينه الشعرية: "الحب في درجة الصفر"، و" أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي"، و"هموم مواطن يدعى عبد العال"، و"الحسن بن الصباح"، ومن مؤلفاته: "مختارات الشعر الجزائري المعاصر"، و"الأحزاب السياسية في الجزائر". انظر كامل سليمان، الجبور، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002،دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، 1ط، 2003م، 173/3.

حكمتْ آلهة الزيف

أن أحملَ صخرة سيزيفْ

أن أحملَ طوعًا أو كرهًا

تأشيرة منفَى.....[1]

فالشاعر في هذا المقطع يجسّد مأساة إنسان القرن العشرين الذي يعاني القهر والاستلاب، فهو يمثّل سيزيفًا ثانٍ، كلَّما حاول الصعود إلى أعلى تدحرجٍ مع صخرته إلى أسفل، والتي تمثّل أحلام وآمال الإنسان المعاصر، فهو يبحث عن طريقٍ أكثر أمانًا، وعن غدٍ أكثر إشراقًا، يتنفَّس فيه الحريَّة، وهو مطلبٌ تشترك فيه البشريَّة جمعاء.

وقد أبدع الشعراء الفلسطينيون في توظيف الأسطورة، التي عبَّرت عن القضية الفلسطينيَّة، فارتبطت رموزها بالأرض التي تمثّل الملجأ والموطن والكيان والهويَّة، محاولين التَّقرُّب إلى وجدان الجماهير، والتَّواصل معهم كون الأسطورة وليدة الضمير الجمعيّ، فاستطاعوا أن يخطُّوا لأنفسهم مسارًا شعريًّا، يتراوح بين تعاملهم مع التراث، وموروث الآخر، فظهرت جدلية الحضور والغياب، الانتماء والمنفى، الأنا والآخر، الحاضر والمستقبل. فـ**عز الدين المناصرة** على سبيل المثال استدعى الأسطورة حتَّى وُصف بـ"مبدع أساطير"، وهذا راجعٌ لصهره إيَّاها في شعره، بعد إدراكه لها ولدورها في الظروف المعاصرة، وهو ما جعله يقول: "الأسطورة في قصائدي لا تطفو على السطح، ولكنَّها تتوزَّع في النسيج النصي، وهذا هو الفارق بيني وبين الرواد؛ حيث استخدمتُ عصارة الأسطورة"[2].

والمناصرة لا يرى مانعًا في تلاقح الحضارات، فلا ضير عنده أن يتحاور الشاعر العربيُّ المعاصر مع أساطير الآخر، بأن يستدعي دلالاتها التراثيَّة في تركيبةٍ رمزيَّةٍ، تعبِّر عن عمق رؤيته لذاته في محاولةٍ منه لاستقصاء الأبعاد النفسيَّة التي يبحث عنها، وكذا رؤيته للآخر المختلف عنه، فاستطاع رسم "ملامح هويَّةٍ شعريَّةٍ واعيًا بشعارات الحداثة وما بعد الحداثة، مؤسطرًا الواقع اليوميَّ"[3]، من خلال اشتغاله على

---

(1)- رزاقي، عبد العالي، ديوان الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982م، ص98.

(2)- عبد الله، رضوان، امرؤ القيس الكنعاني- قراءات في شعر عز الدين المناصرة- ، دار الفارس للنشر، الأردن، ط1، 1999م، ص425.

(3)- مهدان، ليلى، حضور الأسطورة في المقول الشعري العربي المعاصر، ص87.

الأساطير في "ثلاث خطوطٍ متوازيَّةٍ، الموروث العربيّ، الموروث الكنعاني، الموروث الإسلاميّ والمسيحيّ..."[1]، ففي حوارٍ له مع **حسن الغرفي** يقول: "تبعد بيت لحمٍ عن مسقط رأسي بعشرين كيلومترًا فقط، المسيحيَّة العربيَّة مركزها بيت لحمٍ، قمتُ بتحويلها إلى فلسطنة عروبيَّة، هربت من شعارات شعر المقاومة إلى مقاومةٍ شعريَّةٍ مختلفةٍ، وهي العودة إلى لغة الجذور، دون التخلي عن اليوميِّ، وكانت معادلةً صعبةً وصلتُ إلى أمرين جوهريَّين: أوَّلاً: ضرورة تحديد الإيقاع الشعريِّ واللغة الشعريَّة، ثانيًا: لا تناقض في المنظور الشعري بين الهويَّات الشعريَّة (الفلسطينيَّة، العروبيَّة، الإسلام، الكنعنة، المسيحيَّة التلميحيَّة، العالميَّة الإنسانيَّة)؛ بل هي التكامل"[2]. ودعوته إلى ضرورة التَّلاقح مع ثقافات الآخر صريحةٌ، مثَّلها في جانبٍ ما ولعه بالتراث الأسطوريِّ واستدعائه، ليرمز للفلسطيني الذي أشعلت الجرائم الصهيونيَّة كيانه ووجوده، بالغضب والثورة دون كللٍ أوملٍ.

ومن الأساطير التي استدعاها **عز الدين المناصرة** بغية تعريف الآخر بقضيَّته أسطورة (الصلب) بغية الوصول إلى أبعاد معاناة شعبه التي تعدُّ مأساةً إنسانيَّةً في بعديها الأسطوريِّ والتاريخيِّ، التي تسبَّب فيها الآخر الصهيونيُّ، يقول في قصيدة (قصيدة جهوية):

أنا ..... والمسيح

ولدنا بمنطقةٍ واحدةٍ

فإذا لم يطرْ في الصباح جناحي

عليك بأن تقبضَ الريحَ

ثم تشمَّ جراحي

أنا .... والمسيح

راعيان .... وضدَّ المجوس[3]

فالشاعر يوحِّد بين البعدين الأسطوريِّ والتاريخيِّ، في تصويره لعذاب الفلسطينيِّ المظلوم، بغية نشر

---

[1]- الغرفي، حسن، حوار مع الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، مجلة علامات، ع28، ص73.

[2]- المرجع نفسه، ص73.

[3]- المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، 658/3.

قضيَّته الإنسانيَّة لتصل للعالم أجمع، وليعلم محاولات المحتل الصهيونيِّ الغاشم لتصفية وجود شعبٍ بأكمله، مستدعيًّا مأساة المسيح التي يتوحَّد معها، بناء على خصوصيَّة المأساة ووحدة الموطن، فيما يشير إلى تقابل تجربتهما مع النقيض (العدو/المجوس): ثم يصور صنوف العذاب ووحشية الظالم المستبد مشيراً الى المحتل (بجيوش المغول)

في قوله:

أنا والمسيح

مشينا على الشوكِ

ثم المسامير

ثم جررنا وراء الخيول

وكانت ورائي جيوش المغول[1]

وأحيانا يقدم الشاعر صور العذاب إيماءً إلى مأساة وطنه، من خلال استدعاء أسطورة (المسيح) بطريقة مبتكرةٍ، يبتعد فيها عن الأداء الشعريِّ المستهلك المليء بمفردات (الصلب، الصليب، الشوك، المسامير). مثلما هو مجسَّدٌ في قصيدته (مريام الشمالية)؛ حيث يستدعي (المسيح) ويجعله بمثابة ذاكرةٍ جماعيَّةٍ لآلام الإنسان الفلسطينيِّ منذ الكنعانيين، فيقول:

ذلك هو السيِّد المبارك

سيِّد الأرامل

سيِّد الجرحى

سيِّد الرُمَّل

سيِّد المذبحة

يستلقي على قفاه ويضحك

يقلب أرشيف ذكرياته الجميلة

[1]- المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، 659/3.

"دم أبناء مريام الشمالية"[1]

في حين استدعى **سميح القاسم** أسطورة (إيكاروس)، التي عبَّر بها عن قضية الأرض محور هذه الرؤية التي لم تتوقف عند حدود امتصاص دلالات نصوص الأساطير القديمة، وإنَّما تجاوز ذلك إلى إعادة توظيف تلك الرؤية الاستعارية للأسطورة، التي تمنح الهوية قيمتها وملامحها التي تكتسبها من هذا العمق الوجوديِّ والثقافيِّ والحضاريِّ المترسخ في تاريخها الوغل في القدم، فالشاعر يمثل الضمير الحي لشعب يغتصب وجوده وتاريخه وأرضه تحت ذرائع ودعاوى تاريخيَّة ودينيَّة عنصريَّة تحاول تجديد سيرة الماضي الذي قام على أساسه الوجود اليهودي، لذلك فإنَّ توظيف الأسطورة بعناصرها المختلفة تأتي محاولة لتأكيد هذا العمق الثقافي لوجود الإنسان الفلسطيني على هذه الأرض، وما يحمله ذلك الوجود من غنًى حضاريٍّ وإنسانيٍّ تجسِّده وقائع تلك الأسطورة ودلالاتها المعبرة والموحيَّة، وهوما ترويه المقطع الآتي، الذي يقول فيه **سميح القاسم**:

إنَّهم أقانيمُ ثورتكَ يا إيكاروس

إنَّهم أقانيمكَ الثلاثة

إنَّهم أجنحةُ أبيك المهين الصابر

فاشملهم بروحك وانطلق

إلى الأعالي يا إيكاروس

ولا بأس عليك من التَّنفُّس والحيطة

في مياه الأرض نصب الأعداء كمينهم

وكمين الأعداء يتربَّص بك في وهج الشمس[2].

يوضِّح المقطع كيف التحمت الأسطورة بجسد القصيدة، إيمانًا من الشاعر بقدر الكلمة الشعريَّة في الإبقاء على المقاومة الفلسطينية مشتعلةً؛ يجسِّد فيها البطل الفلسطيني أنموذجًا للموت والانبعاث، لأنَّه

---

[1]- المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، 481/2.

[2]- القاسم، سميح، ديوان سميح القاسم، 287/2، 288.

يفتدي بموته قضيَّته ويعطيها الحياة، آملاً في تحقيق ولادةٍ جديدةٍ لها.

وينوع **درويش** استدعاءه للأساطير من خلال انفتاحه على كل الثقافات، حيث استعار الأساطير البابليَّة والفينيقيَّة والكنعانيَّة، للدَّلالة على المعاناة نفسها، والنضال والصب والإيمان بحتميَّة النَّصر، فتموز البابلي زالفينيق الكنعاني يرمزان إلى تجدُّد الطبيعة والحياة بعد الموت؛ أي انتصار الفلسطينيِّ على واقعه المعيش ممثلاً في الاحتلال الصهيونيِّ.، ومن الأساطير التي استدعاها أسطورة جلجامش؛ حيث حاول إحداث اتِّساقٍ وانسجامٍ بين أحداث الأسطورة، وقضيَّته، فحاكى بها ذاته ومشاعره، محاولاً تحقيق وجوده، وكاشفًا عن الصراع الداخليِّ والتوتر الذي يشعر به جرَّاء عبء قضيَّته وثقل المسؤوليَّة، فحاول الشاعر أن يتناسخ ويتكامل ويتوحَّد بشخصيَّة البطل الأسطوريِّ جلجامش؛ يقول:

هل نستطيع أن نتناسخَ الإبداع من جلجامشَ المحرومَ منِ

عُشْبِ الخلود

ومن أثينا بعد ذلك! أين نحن الآن؟ للرُّومان أن يجدوا!

وجودي[1]

وما ذوبان الشاعر في شخصية البطل الأسطوريِّ إلاَّ دليلٌ على تفاعل الشاعر وتأثره ببطولة جلجامش الذي استطاع تحرير مملكته، وإثبات وجوده وذاته وخلوده الأبدي، فالشاعر من خلال محاكاته لأحداث الأسطورة، فإنَّه يحاول معالجة أحداث القضية الفلسطينية، التي ينظر إليها على أنَّها قضية خالدة خلود تلك الأسطورة، لأنَّها تتشارك الأحداث والوقائع ذاتها، يستميت أهلها في الدفاع عنها، وقد جُسِّدت الأسطوريَّة في الجداريَّة خمس مراتٍ؛ حيث ركز الشاعر على شخصية البطل المخلص (أنكيدو)، الذي يرى فيه الشاعر نفسه وطموحه، يقول:

يكسرني ذلك الغيابُ كجرَّة الماء الصغيرةِ

نامَ أنكيدو ولم ينهضْ، جناحي نامَ

.....

(1)- درويش، محمود، ديوان محمود درويش (الأعمال الأولى)، ص230.

الوحشيُّ: أنكيدو! خيالي لم يعدْ

يكفي لأُكملَ رحلتي، لا بدَّ لي منْ

قوَّة ليكون حلمي واقعيًّا. هات

أسلحتي أُلمِّعها بملح الدمع. هاتِ

الدَّمع، أنكيدو، ليبكي الميْت فينا

الحيُّ ما أنا؟ من ينام الآن

أنكيدو؟ أنا أم أنت؟ آلهتي

كقبض الرِّيح. فانهضْ بي بكاملِ

طيشكَ البشريِّ، واحلمْ بالمساواةِ

القليلة بين آلهةِ السماء وبيننا[1].

يرى الشاعر في البطل الأسطوريِّ (أنكيدو) المخلِّص الذي يملك قوى خارجيَّةً تمثلت في تحكمه في قوى الرِّيح والجماد، وقوى داخليَّة تمثلت في حبِّه للمساواة والسلام وولعه بتحقيق العدالة الإلهيَّة، فكأنَّ الشاعر يستدعي هذه الشخصيَّة الأسطوريَّة لتخلصه وشعبه من كيد الاحتلال الصهيونيِّ. هذا الأخير الذي استعار له شخصية أسطورة نرجس (**نرسيس**)[2]، التي تعدُّ أسطورةً لها مكانة خالدة في تاريخ البشريَّة، والتي تُمثل صورة التعالي والتباهي بالذات والغرور، اللذين يتميَّز بهما المحتل الصهيونيُّ الذي لا يرى في العالم الوجودي أحدًا يماثله أو يقاربه في المكانة فغروره جعله يحاول إبادة هويَّة وانتماء شعب بأكمله، في محاولة منه ليصنع له هويَّةً وتاريخًا، فالشاعر من خلال هذه الأسطورة يحاول تصوير المعاناة التي يمرُّ بها شعبه جراء غرور الآخر الصهيونيِّ، الذي يحاول إقناع الرأي العام بمصداقيَّة ما يقترفه في حق الشعب الفلسطيني، ساترًا بشاعة أفعاله بالترويج لنفسه كضحيَّة وصاحب الحق، يقول درويش:

---

(1)- درويش، محمود، ديوان جدارية محمود درويش، ص40.

(2)- نرسيس: رمز الجمال والبهاء، ورمز الغرور والإغواء والإعجاب بالذات.

هكذا أتحايلُ: نرسيس ليس جميلاً

كما ظنَّ. لكن صُنَّاعهُ

ورَّطوه بمرآته، فأطال تأمُّلهُ

في الهواء المقطَّر بالماء ...

لوْ كان في وسعه أن يرى غيره

لأحبَّ فتاةً تُحملقُ فيه،

وتُمسي الأيائل تركض بين الزنابق والأقحوان...

ولو كان أذكى قليلاً

لحطَّم مرآته

ورأى كم هوَ الآخرون....

ولو كان حرًّا لما صار أسطورةً...[1]

فالشاعر يصور حقيقة نرسيس (نرسيس ليس جميلاً كما ظنَّ)، كنايةً عن بشاعة أفعال المحتل الصهيونيِّ الذي يظنُّ انَّ حقًّا في الأرض الفلسطينيَّة، لكنَّه مخطئٌ في ظنِّه (لو كان في وسعه أن يرى غيره)، فهو لا يرى إلاَّ أطماعه. وهذه الاسطورة ذات النهاية المأساويَّة، تعدُّ عبرةً لكل من تسول له نفسه التباهي والتفاخر والتعالي على الآخر، لأنَّ مصيره سيكون مثل مصير نرسيس، ومصير المحتل الصهيوني لا محالة إلى الزوال والاندثار. فدرويش من خلال هذه الأسطورة ينوِّه بضرورة احترام الآخرين وإشاعة الحبِّ والسلام، ونبذ العنف والظلم، لأنَّ أصل الناس واحدٌ ومصيرهم واحدٌ، فلا ينبغي التعالي والتفاخر والتكبر والتَّجبُّر على بعضهم البعض، يقول دوريش في تصويره للمأساة التي وقع فيها نرسيس:

-أيَّها الحبُّ- لا تنتظرْ أحدًا في الزحامْ.

القطار الأخير توقَّف عند الرصيف الأخير، وما من أحدْ

[1]- درويش، محمود، ديوان "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، ص30، 31.

يستطيع الرجوعُ إلى ما تراجع من نرجسٍ في مرايا الظلامْ[1]

يوضِّح الشاعر أنَّ الأسطورة نرجس لم تتمكَّن من رؤية الجمال الحقيقيِّ، لأنَّها لم تر في الوجود غير ذاتها، وهي صورةٌ مستعارة للاحتلال الصهيونيِّ الذي لا يرى في الوجود إلاَّ ذاته وطموحاته وأطماعه، رغم كون الحياة كلِّها جمال وحبٌّ، لأنَّ الفَطِنَ هو من يعيش محبًّا لغيره، أمَّا الانعزال عن الآخرين والتجبُّر بهم يجعل من تلك الشخصيَّة شخصية مرضية مهزومة، تخاف من الموت، وتنشد الحياة والخلود، وهو المشترك الذي يجمع نرجس والمحتل الصهيونيِّ، يقول درويش:

يا أيُّها البطلُ الذي فينا .. تمهَّلْ!

عشْ ليلةً أخرى لنبلغ آخر العمل المكلَّلْ [...]

..مازال فيهم من منافيهم خريفُ الاعترافْ

مازال فيهم شارعٌ يفضي إلى المنفى...

وأنهارٌ تسيرُ بلا ضفافْ

مازال فيهمْ نرجسٌ رخوٌ يخاف من الجفافْ[2]

هذا المقطع يصور نظرة درويش للحياة، من خلال استدعاء مشاهد تصويرية لقصة نرسيس، وربطها بواقعه الأليم، فيصور مآل من يخاف المستقبل، ويكره الآخرين، فينكَّل بهم ويسلبهم حقَّهم. فأسطورة نرجس هي صورة خالدةٌ تمثل الجشع والتكبُّر والغرور، وحبِّ الذات الذي يسحق الآخر.

لكنَّ **درويش** لا يستسلم لمكر المحتل الصهيوني، الذي تسبَّب في معاناة الشعب الفلسطينيِّ الذي يكابد من سلب حريته وانتمائه لوطنه، لهذا يستدعي أسطورة **عنَّاة** دلالةً على بعث الحياة من جديدٍ، واستعادة الوطن المسلوب والحرية المفقودة، من خلال بثِّه آلامه و أحزانه لعنَّاة التي يذوب في كيانها، يقول:

فغنِّي يا إلهتي الأثيرة، يا عناةُ،

قصيدتي الأولى عن التكوين ثانيةً...

---

(1)- درويش، محمود، ديوان محمود درويش (الأعمال الأولى)، ص125.

(2)- المصدر نفسه، ص243، 244.

فقد يجد الرواة شهادة الميلاد

للصفصاف في حجر خريفي، وقد يجدُ

الرُّعاة البئر في أعماق اغنية [...]

فغنِّي يا إلهتي الأثيرة

يا عنَّاة، أنا الطريدة، والسهام،[1]

وما استدعاء درويش لأسطورة عنَّاة إلاَّ لكونها معروفة بنشرها للحبِّ والعطف والحنان، وفي الوقت ذاته تمتلك سلطة وجبرتًا، يأمل الشاعر من خلاله أن يجد خلاصه وخلاص شعبه لهذا يناديها (يا عناة)، ثم يشاركها بحزنه وآلامه.

وفي استدعاء درويش للأساطير المختلفة (العربية والبابلية والفينيقية)، تأكيدًا منهم لإذابة الفوارق الحضاريَّة، حيث استعان بأساطير الموت والانبعاث والتجدُّد والحياة، ليعبِّر عن موضوع معاصر يرتبط بموضوع الأرض، والعلاقة الحيَّة والمتجددة التي توحد الفرد الفلسطينيَّ معها.

ومعلومٌ أنَّ ظاهرة الإرهاب ظاهرةٌ عالميَّةٌ، وقد خاض الشعراء غمار الأساطير للتَّعبير عنها، فكانت أغلب الأساطير المستدعاة تنشد الخصب والنَّماء، والولادة والبعث، والموت والحياة، منها: تموز، العنقاء، عشتار، أوزريس، بينلوس، هيلانا...، وتُعدُّ فترة التِّسعينات من أهمِّ الفترات التي فاضت فيها أقلام الشعراء الجزائريِّين برائحة الموت، باحثةً عن البعث والتجدُّد لهذا الوطن الأسطورة، الذي يُبْعَثُ مع كلِّ رمادٍ، فكانت الأسطورة متنفَّس أغلب شعراء هذه الفترة، صبُّوا فيها عمق معاناتهم وتأزُّم أوضاع الوطن، "هذه الأوضاع التي اعتادت التَّمزق لتلتحم وتبعث عنقاء/ فينيق[*] من جديدٍ، إنَّها الجزائر التي اعتادت الصمود، وتحدِّي الأخطار والمحن، لهذا وجد الشاعر الجزائري فيها –العنقاء–متنفَّسًا ومعادلاً يبثُّه

---

[1]- درويش، محمود، ديوان جدارية محمود درويش، ص20.

[*]–العنقاء/فينيق: أسطورة انتشرت في جميع الحضارات القديمة، فعرفت عند العرب بـ(العنقاء)، وعند الهنود بـ(السمندل)، وعند المصريين القدماء بـ(بنّو)، وعند الآشوريين واليونانيين والرومان بـ(الفينيق)، وعند الفرس بـ(السيمرغ). وهي طائرٌ خرافيٌّ ذكره القدماء في أساطيرهم، وقالوا إنَّه يعمِّر خمسة قرونٍ، ويقوم بحرق نفسه ليعود منبعثًا من جديدٍ من رماده. انظر: إمام، عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، 127/3، 128.

شكواه"[1]، يقول **يوسف وغليسي**:

فأنا أموت، نعم،

وكالعنقاء أُبْعث من رماد[2]

فالشاعر استدعى أسطورة العنقاء، لأنَّها تدلُّ على التحوُّل والانبعاث والثورة، وهي تدل عل الانتصار الانتصار على الموت والانبعاث من جديدٍ.

وأمَّا **نور الدين درويش** فقد وظَّف الأسطورة ذاتها ليعبِّر عن القمع السياسي الذي طال الشعب والنخب الفكريَّة، يقول:

وطنٌ لهذا الجرح، أتعبني رحيل الأصدقاء

أنا صرخة،،

جرحٌ تقادم عهده،،

تاريخ شعبٍ لم يمت،،

أملٌ توسِّده المدينة من زمان

الحبعل مني التجديد سيدي

إنِّي كما العنقاء أولد كل عيد

إنِّي هنا

ماذا تريد؟[3]

يصور الشاعر القمع السياسيَّ الذي انجرَّ عنه رحيل أصدقائه من النُّخبة الفكريَّة، التي خلَّفت له جرحًا تقادم ولم يندمل، يسرد تاريخ شعبٍ خُلِّدت ذكراه، فهو كالعنقاء يتجدَّد ويولد بمواقفه التي لا تبيد.

---

[1]- ماي، آمال، جينالوجيا الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التسعينيات أنموذجا، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة (الجزائر)، ع6، 7، 2014م، ص296.

[2]- وغليسي، يوسف، ديوان "أوجاع صفصافة في موسم الإعصار"، دار الإبداع، ط1، 1995م، ص33.

[3]- درويش، نور الدين، ديوان "السفر الشاق"، مطابع عمار قرفي، باتنة (الجزائر)، د.ط، د.ت، ص78.

والمتتبِّع لاستحضار الشعراء للأساطير، يلاحظ ظاهر عودة الشعراء المعاصرين للموروث الأسطوري العربيِّ، ليكون وسيلةً دائمةً لطرح رؤيته الشعريَّة، من أولئك **عز الدين المناصرة** الذي يقول: "توجَّهتُ بقصيدتي إلى الموروث العربيِّ الأسطوريِّ والتاريخيِّ، وحاولتُ تطوير الأسطورة التَّموزيَّة؛ حيث أَضَفْتُ إليها صفة الكنعنة بالتركيز على خصوصيَّتها"[1]. فهو يرتبط بالموروث العربيِّ ارتباطًا عاطفيًّا وفكريًّا وفنيًّا. ولعلَّ في طبيعة تجربته "الحياتيَّة والوجدانيَّة ما يفسّر سرَّ هذا الارتباط الوثيق بالتراث: فقد عاش على المستويين الواقعيِّ والوجدانيِّ، تجربة الغربة والتَّشرد والنَّفي مذ طفولته، الأمر الذي ولَّد في أعماقه إحساسًا ثقيلاً بعدم الاندماج في المنفى؛ حيث نشأ فوجد نفسه –كفلسطيني– إنسانًا دون وطنٍ... دون أرضٍ... دون جذور...ودون هويَّة، وهكذا وجد نفسه، وقد انقطع عن كلِّ منابع الانتماء، وانبتَّ عن كلِّ الجذور والأصول، فكان طبيعيًّا، والأمر كذلك أن يتوق إلى الانتماء إلى أيَّة جذور، والارتباط بأيَّة أصولٍ، وقد وجد في موروثه العريق على المستويين التاريخيِّ والفنيِّ، الأصول الراسخة التي ينشدها ويتكئ عليها أخذًا وعطاءً"[2]. ويؤكِّد المناصرة الأمر بقوله: "لا يوجد رمز موروثٍ واحدٍ دون أن يكون لي علاقة به، علاقةً شخصيَّةً، صلة دمٍ ونسبٍ...، إنَّ توظيف الموروث تعبيرٌ عن أزمةٍ عامَّةٍ وشخصيَّةٍ، وليس انقلاباً من الأزمة المتعاقبة والحاضرة والمستقبليَّة"[3].

وعليه، يمكن القول إنَّ الأسطورة في الشعر المعاصر، مثَّلت وعي الشاعر المعاصر لواقعه الذي يعاني ضياعًا، لذا لجأ إلى الذاكرة ومن ثمَّ إلى الأسطورة، بحثًا عن عوالم تخرجه ممَّا هو فيه، وعن رموز تجسِّد هذا الضياع بعمقٍ، ولهذا نجد "الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه، والتي مرَّت ذات يومٍ بنفس التَّجربة وعانتها، كما عاناها الشاعر نفسه، وليس هذا إلاَّ إيمانًا منه، وتأكيدًا من جهةٍ أخرى لوحدة التَّجربة الإنسانيَّة"[4]. ومن ثمَّ فإنَّ الأسطورة كان لها فضل توسيع فضاءات القصيدة المعاصرة، وجعلها تمتص العديد من الإحالات التي تثريها، وتفتح مجالاتها، كما أنَّها وسَّعت وبشكلٍ كبيرٍ

---

[1]- رضوان، عبد الله، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1992م، ص425.

[2]- المرجع نفسه، ص43، 44.

[3]- المناصرة، عز الدين، شاعرية التاريخ والأمكنة: حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 2000م، ص302.

[4]- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية– ، ص307.

أفقَ دراميَّةِ القصيدة، وارتفعت بها وبدلالاتها إلى فضاءٍ أرحبٍ، منفتحٍ على التَّجربة الإنسانيَّة، وقد استطاعوا أن يرسموا صورًا فسيفسائيَّةً تذوب فيها كلُّ الألوان والفوارق بين الحضارات وثقافاتها؛ حيث جعلوا أساطير مختلف الثَّقافات موروثًا إنسانيًّا تستدعيه كل الحضارات.

2/ الرمز شكل حواريّ

أدَّى الرمز(*) دورًا هامًا في الفكر الإنسانيّ، فما من نشاطٍ ذي بالٍ من نشاطاته إلاَّ والرمز لُبَّه وصميمه، سواءً أكان نشاطًا دينيًّا أو فنيًّا أو علميًّا أو اجتماعيًّا، حتَّى قيل إنَّ العالم كلَّه يتحدَّث من خلال الرمز[1]. وقد بات الرمز أداةً فاعلةً في مجال الكتابة الشعريَّة بسبب الطاقة التَّعبيريَّة والهالة الجماليَّة النَّاجمة عنه؛ حيث يتيح للشاعر القدرة على التَّعبير عن المعاني العميقة التي تعجز اللغة في شكلها المباشر بلوغها، لذا فلا عجب أن نرى تهافت الشعراء على تضمينه نصوصهم حتى بات سمة مشتركة تسهم في الارتقاء بشعريَّة النصوص، وعمق دلالاتها، وشدَّة تأثيرها في المتلقي، خصوصًا إذا تعلَّق الأمر بقضايا الإنسان الحضاريَّة والكونيَّة.

فالرمز وسيلةٌ لتجاوز الواقع الماديّ إلى عالم الفكر والتَّجريد، واستخدام الرمز في الشعر يعني العودة إلى جوهر الشعر وطبيعته الإيحائيَّة، حيث لا يقف الرمز عند قِدم الأشياء الماديَّة لتصويرها؛ بل يتعدَّاها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس، فهو إذن لا يعبِّر عنها بقدر ما يعبِّر عن الأجواء الضبابيَّة المبهمة، التي تسرَّبت إلى أعماق الذات المتفرِّعة المتباعدة الأصول والأطراف[2].

(*)–الرمز لغةً: هو الإيماء والإشارة والعلامة، جمعه رُمُوزٌ. انظر: الزبيدي، محب الدين، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شبرى، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط1، 1994م، مادة (رمز)، ص149. والرمز في الأدب اصطلاحًا: هو أسلوبٌ فنيٌّ يستخدمه الأديب، بحسب تجربته الشعوريَّة أو نظرته الفنيَّة، يساهم في تشكيل المعنى الذي يودُّ إيصاله، والرمز يكون كلمةً أو عبارةً أو شخصيةً، أو اسم مكان، وهو يتضمن دلالتين، إحداهما مباشرةٌ وظاهرةٌ، والأخرى باطنةٌ مرتبطةٌ بالمعنى المراد تبليغه، مثل استخدام الحمامة رمزًا للسلام، والدماء رمزًا للحرب والقتل، والمطر رمزًا للخير، والميزان رمزًا للعدالة، وتعدُّ الرمزيَّة إحدى المدارس الأدبيَّة الثوريَّة الكبرى. انظر: العتيبي، سارة، الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث، ص217.

(1)- انظر: اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص277.

(2)- غطاس كرم، أنطوان، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت (لبنان)، ص12.

وقد تأسَّس أخذ الشعر العربيِّ الحديث للرمز على إنجازات الشعر الغربيِّ الحديث، لما في ذلك من تواصلٍ مع الثقافة الإنسانيَّة. وقد توزّعت اهتمامات الشعراء على رموز المعاناة (سيزيف، برومثيوس، الخيام، أوليس، الحلاج، المعري...)، ورموز الثورة (القرامطة، الزنج، ناظم حكمت، لوركا، بعض المتصوفة...)، وذلك تعبيرًا عن دلالات التجربة الشعريَّة الحديثة، التي تتمحور حول ثنائيَّة: الموت والحياة، الهزيمة والانتصار، العذاب والثورة، الغياب والحضور، كما توزَّعت هذه الرموز حول أشكالٍ عدَّةٍ منها الأسطوريَّة، والتاريخيَّة والأدبيَّة، والدينيَّة والصوفيَّة...، فتوظيف الرمز في التجربة الشعريَّة الحديثة أضفى عليها بعدًا فنيًّا وإنسانيًّا، لم يكن من الممكن استحضاره بدونه.

1.2/ الرمز الديني

وظَّف الشعراء المعاصرون الرمز الدينيَّ، والذي شمل أسماء الشخصيات والأحداث والأماكن، بحمولاتها الدينيَّة المرتبطة بطقوس العبادة والديانة في الحضارات الدينيَّة المنتقاة من الديانات السماويَّة الثلاثة: القرآن الكريم، الإنجيل، التوراة، وقد جاء توظيف الرموز المقدَّسة كصرخةٍ إنسانيَّةٍ كونيَّةٍ، تمسُّ كلَّ إنسانٍ مظلومٍ ومنفي/مغترب، وقد حاور الشعراء هذه الرموز كونها تعمل على ترسيخ القيم الإنسانيَّة، ومكافحة العنف والعبوديَّة بأشكالها المختلفة. وقد أصبح استدعاء الرموز الدينيَّة أمرًا ملحًّا في الشعر العربيِّ المعاصر؛ حيث أضحى مشتركًا إنسانيًّا شكَّل معادلاً موضوعيًّا للتعبير عن أزمةٍ عصفت بمجتمعات الشعراء أو كيانهم أو بالإنسانيَّة، فاختاروه كمتَّكأ ليعبِّروا من خلاله عن ما يريدون قوله.

ومن الرموز الدينيَّة التي حظيت باهتمام الشعراء المعاصرين رمز (المسيح)، وقصة صلبه وتضحيَّته، وإن كان الله سبحان وتعالى، يقول: ﴿ **وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ** ﴾[1]: النساء 157. فالحديث عن الصلب خروجٌ عن النص القرآنيِّ الصريح، وتصادمٌ مع العقيدة الإسلاميَّة، غير أنَّ انفتاح الشعراء على موروث الآخر الدينيِّ بغض النظر عن تحريفه، ومنه صلب المسيح وفداؤه للبشر تكفيرًا عن الخطيئة الكبرى، جاء خادمًا لهدفهم الفنيِّ في الرمز إلى التضحيَّة المطلقة والفداء النبيل، فلم يتوانوا عن استخدام هذه الصورة، بغض النَّظر عن المعتقد الدينيِّ[2]. ومن الشعراء الذين أبدوا اهتمامًا لاستدعاء شخصية

---

[1]-سورة النساء: الآية 157.

[2]- داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص252.

المسيح عليه السلام، كرمزٍ دينيٍّ، **السياب** الذي استدعى هذا الرمز وخاصةً في قصيدة (المسيح بعد الصلب)، يقول:

بعدما أنزلوني، سمعتُ الرياح

في نُواحٍ طويلٍ تسفُّ النَّخيل،

والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح

والصليب الذي سمَّروني عليه طوال الأصيل

لم تمتني، وأنصت: كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة

مثل حبل يشدُّ السفينة

وهي تهوي إلى القاع–مكان النُّواح

مثل خيطٍ من النورِ بين الصباح

والدُّجى، في سما الشتاء الحزينة...[1]

فالسياب يتقمَّص شخصيَّة المسيح، ليغدو هو المسيح نفسه، وهذا التقمُّص أو هذا الحلول هو من قناعات الاعتقاد المسيحيِّ، القائم على أنَّ "المسيح يزرع في كل موسم ويحيا بالموت، ويبذل نفسه لحياة الناس فيحيا فيهم"[2]. فالصليب في قول الشاعر (والصليب الذي سمَّروني عليه طوال الأصيل)، هو رمز الفداء والتضحيَّة، حيث يتخيل الشاعر نفسه المسيح ذاته الذي حمل خطايا الناس، فكان سببًا في إحيائهم، والأمر ذاته بالنسبة للسياب الذي يشعر بأنَّه أحيا جيكور التي أصبحت مدينةً روحيَّةً، يموت ويضحي لأجلها. وإذا كان رمز الصليب يعني المعاناة ومقاساة آلام الموت، فإنَّه في الوقت ذاته يرمز إلى الولادة الثانيَّة في المعتقد المسيحيِّ؛ فدلالة الرمز الشعريِّ في النص توحي بالانبعاث والتجدُّد والميلاد بعد القهر والمعاناة. فالشاعر حين "يتجلَّى بعد الصلب، كما تجلَّى المسيح بقيامه من بين الأموات، يجد

---

[1]- السياب، بدر شاكر، ديوان السياب، ص457.

[2]- البطل، علي عبد المعطي، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص157.

يهوذا تلميذ الأمس وعدو اليوم له بالمرصاد، إذا لا يطول ارتباك يهوذا أمام المضحي العائد"[1]. وإنَّما يعود ليناصبه العداء مرةً أخرى، حتَّى يعيده إلى عالم الأموات، فيهوذا هو رمز قوى الشر التي تعمل على سلب روح البعث والتَّجدد والحياة في قلب كلِّ مضطهدٍ على وجه البسيطة، يقول:

هكذا عدتُ، فاصفرَّ لمَّا رآني يهوذا...

فقد كنتُ سره

كان ظلاًّ، قد اسودَّ، منِّي، وتمثال فكرة

جمِّدت فيه واستلَّت الروح منها،

خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه...[2]

ويستحضر **أدونيس** رمز المسيح، وهو من بين أهم الرموز التي استعان بها، لفاعليَّتها في الشعر العربيِّ المعاصر، مثاله وروده في قصيدة (سمعته وفمه حجارة)، يقول فيها:

وَبَيْنَ كُلِّ خُطْوَةٍ وَخُطْوَة

مَغَاوِرُ تَأَلَّهَتْ، وَنَصَبٌ

وَمَاتَ قَبْلِي المَسِيحُ، مَاتَ آخَرُونَ، بَعْدَهُ...

تُرَى، تَرَاهُ جَسَدِي يُعِيذُنَا[3]

نظر الشاعر لشخصيَّة المسيح عليه السلام في هذه المقطوعة، باعتبارها رمزًا للموت والفداء والتضحيَّة، فهذه الشخصية تداخلت مع ذات الشاعر الذي أصبح هو نفسه المسيح، فكأنَّه وقع ضحيَّة الصلب مثله، على يد أعدائه المتهكِّمين الذين لا يخلِّفون إلاَّ الدمار، وهذا الصلب إن وقع فإنَّه لا يتوقف عليه فحسب، ولكن مازال سيصلب بعده آخرون من أمَّته.

ويقول في مقطعٍ آخر مستحضرًا رمز الكتاب المقدس الإنجيل:

---

[1]- البطل، علي عبد المعطي، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص158.

[2]- السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، ص107، 108.

[3]- أدونيس، كتاب أوراق في الريح، منشورات دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط1، 1988م، ص132.

لينطفئ الجمر ليشتعلْ، لتمجد هذه الأطراف

مصلوبةً بالحب، تحت شمسها تنموا عرائش العمر، وجسدُ

الحبيبة الورق، وجسد الحبيبة إنجيلٌ من الحبر[1]

فالشاعر في هذه المقطوعة حاول استحضار الكتاب المقدس (الإنجيل)، الذي نزل على عيسى عليه السلام، والذي يعني عند المسيحيين الروح البشارة بمجيء المسيح، وتقديم نفسه فداءً تطهيراً للجنس البشري، والذي سيبعث من جديدٍ في آخر الزمان كمخلصٍ، ولقد وظَّفه الشاعر رمزًا يأمل من خلاله في انبعاث الأمَّة من جديدٍ، فيأتي انبعاثها كبشرى سارة.

وقد يمثل رمز (المسيح) في تجربة بعض الشعراء مثاراً لربط حالة الظلم والقهر ونضال الإنسان في حياتنا المعاصرة، بالواقع القديم لنضال المسيح. وهذا ما يوحي إليه استخدام الرمز في جزء من قصيدة **عز الدين المناصرة** (كم تكون المسافة) حيث يخص المسيح بدلالات تنهض عبر المكان، وتتخطَّى الزمان الأوَّل لتجربةٍ حيَّةٍ على الدوام دالَّةً على المأساة الإنسانيَّة، فإذا بالمسيح الذي ناضل من أجل الإنسانيَّة وانتشرت دعوته في موطنه الأصليِّ في (فلسطين)، يعود رمزاً لتحرير الإنسان من العبوديَّة والظلم ويرتبط بالجليل الكنعانيِّ. وهو ما أورده الشاعر باسم (مريام) المحاصرة، ورمز إليها أيضًا بحالة الأم التي لا تستطيع الحياة في ظل تطواف الحرس، في إشارةٍ خفيَّةٍ إلى استمرار قيود المحتل وبطشه. ويتجاوز رمز المسيح الموقف القديم، للإيحاء بمواقف معاصرةٍ، تصويرًا للحالة الإنسانيَّة المتأزِّمة. يقول الشاعر :

كم سيبقى من القهر، من حصَّتي ..يا يَسُوع ؟!!

أيُّهَا الرعويُّ الذي يركبُ الآنَ مهرته في الحقول

على رأسهِ تاجُ شوكٍ وسُعْفُ النَّخيل

قلْ لَنَا :كيفَ نُمْسِي إذَا طَافَ هَذَا الحَرَس ؟!

كيفَ تجلبُ مريامُ هذَا المساء، حليبَ الرضيع ؟![2]

---

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية، ص128.

[2]- المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص668.

يدير الشاعر حوارًا مع الرمز (يسوع)، الذي يحمل معاناة الإنسان كما يبدو من إيحاءات السياق الشعري، فيرتبط معه الشاعر بحالاتٍ مشتركةٍ توغل في الإيحاء باللحظات الآنيَّة للمعاناة الإنسانيَّة، عبر الارتكاز على أبعاد الزمن الحاضر (الآن) بالإشارة إلى (المساء)، وإلى (الحرس). ويشير إلى الأزمة العاتية التي تبدو في حالة القهر والاضطهاد والحصار المرتبطة بمكان بعينه هو (مريام = الجليل) مسرح دعوة المسيح ومأساته في آن معاً، وهو عنصرٌ مشتركٌ يستدعي تلك التجربة القديمة بإشراقاتها النَّبويَّة. لكنَّ الشاعر استحضر (مريام) باعتبارها رمزًا تتكشَّف فيه صورة الإنسان المقهور المحاصر، وبالأخص الأم البائسة التي تعاني الموت والجفاف والحصار، حتَّى إنَّها لا تجد ما ترضعه وليدها.

وهذا **درويش** يجعل سيِّدته الأرض تستيقظ في آذار، كما يجعل الهياكل تحكي حكاية (أنبياء فلسطين) لا إسرائيل، في قوله:

في شهر آذار تستيقظ الخيل

سيِّدتي الأرض

كأنَّ الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطين في بدئها

المتواصل

هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة

هذا نشيدي

وهذا خروج المسيح من الجرح والريح

أخضر مثل النبات يغطي مساميره وقيودي

وهذا نشيدي

وهذا صعود الفتى العربي إلى الحلم والقدس[1]

يشير رمز (آذار) على المستوى الواقعي إلى وحشيَّة الاحتلال في قمع انتفاضة الأرض، التي قام بها سكان فلسطين المحتلة عام 1976م، ردًّا على مصادرة أراضيهم، كما يشير في سياق القصيدة إلى

(1)- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص621، 622.

دلالةٍ أسطوريَّة ينهض فيها **تموز** من باطن الأرض ليخصبها بالاخضرار، وتتماهى هذه الدلالات في محورين اثنين: الأول يرتبط بالأرض، والثاني يتعلق بالولادة، وكلاهما حركةٌ منتجةٌ تعمل على الانبعاث، وبث الحياة بين زمنين: ماضٍ ساكنٌ وراكدٌ، وحاضرٌ متحركٌ منتفضٌ، وهو ما يسيطر على جسد القصيدة، تعمل فيه الذات على تكذيب الادِّعاءات اليهوديَّة في السيادة التاريخيَّة لأرض فلسطين، فتعيد إنتاج الماضي وفق رؤيا فلسطينيَّةٍ مهيمنةٍ على الخطاب الشعريِّ، تجعل الهياكل تسأل عن (أنبياء فلسطين)، وليس عن (أنبياء اليهود)، وبحضور المسيح عليه السلام وقيامته تتأكَّد دلالات النُّبوَّة المشار إليها سابقًا، وكأنَّ الذات الشاعرة الفلسطينيَّة أولى به من اليهود الذين أنكروا نبوَّته[1].

وتستحضر **فدوى طوقان** شخصية (المسيح) عليه السلام ممزوجة بمدينة القدس مُصوِّرةً بعداً من أبعاد المأساة الفلسطينيَّة في ظل الاحتلال الصهيونيِّ للقدس؛ حيث يبرز في القصيدة قتل الكرَّامين/الاحتلال، للوارث/الفلسطيني، الذين ينكرون حقَّه في ميراث أجداده، واستحضار الشاعرة لرمز (المسيح) أضفى على القصيدة سمتاً قدسيًّا، تطمح من خلاله إلى تخليص القدس من مأساتها الإنسانيَّة، يظهر ذلك في قصيدة (إلى السيد المسيح في عيده)، التي تقول فيها:

يا سيِّد، يا مجدَ الأكوان

في عيدكَ تُصْلَبُ هَذَا العَام

أَفْرَاحُ القُدْس

صمتت في عيدك يا سيد كلُّ الأجراس

من ألفي عام لم تصمتْ

في عيدك إلَّا هذا العام

فقباب الأجراس حداد

وسوادٌ ملتف بسواد[2]

---

[1]- انظر: موسى إبراهيم، القدس بين هوية التاريخ ومقاومة الاحتلال في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص145.

[2]- طوقان، فدوى، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية، بيروت (لبنان)، ط1، 1993م، ص385، 386.

ثم تقول:

قتل الكرَّامون الوارث يا سيد

واغتصبوا الكرم

وخُطاة العالم ريش فيهم طير–

الإثم

وانطلق يدنِّس طهر القدس

شيطاناً ملعوناً، يمقته حتَّى الشيطان [1]

تنبني المقاطع على محورين دلاليين: يتمثل الأول في توظيف أسلوب النداء الذي يستحضر (المسيح) عليه السلام، بوصفه مخلّصاً للقدس عبر زمنين: يمر الأول (أفراح القدس) في السياق الشعري مروراً سريعاً، ويتم اختراقه بالزمن الثاني زمن (الحزن) الذي يضرب بغلالة تتغلغل في جسد النص مجسَّدةً في دوالٍ شعريَّةٍ مثل: (صمت الأجراس/سواد/اغتصبوا/ خطاة العالم/يدنّس/شيطان)، للتَّعبير عن تجربةٍ إنسانيَّةٍ حيَّةٍ تعبِّر عن مأساة القدس وأحزانها؛ بل تتعدَّاها للإفصاح عن امتلاء العالم بالظلم من خلال عبارة (خطاة العالم)؛ لذلك تدعو الشاعرة السيد (المسيح) عليه السلام للانبعاث ورؤية فداحة الظلم الذي يمارسه (الكرَّامون) ضدَّ الوارث الفلسطينيِّ، والعمل على إضاءة روح العالم بالخير والحقِّ والحريَّة[2]؛ ذلك أنَّ (المسيح) عليه السلام يتَّصف في رأي يوسف حلاوي بالرحمة والعطاء الروحي، الذي يبلسم الجراح، فيبرز منه الوجه الإنسانيُّ، ويصبح بطلاً أرضياً[3]، مقاومًا للظلم ضدَّ عُتاة العالم؛ وبالتالي فهو رمزٌ للدفاع عن الكينونة الحضاريَّة والكرامة الإنسانيَّة.

ومن الشخصيات الأخرى التي استدعاها الشعراء المعاصرون شخصية **العازر**، التي استحضرها **خليل حاوي** في قصيدة (العازر)، فالعازر بعثه المسيح حيًّا بعد ثلاثة أيَّامٍ من موته. وقد عمد حاوي إلى استحضار هذا الرمز في سياقٍ تاريخيٍّ دينيٍّ جديدٍ، يتعلَّق بجوهر الحداثة العربيَّة، رمز فيها العازر للعرب

---

[1]- طوقان، فدوى، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية، د.ط، د.ت، ص386.

[2]- انظر: موسى، إبراهيم نمر، القدس بين الإشراق والمقاومة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة اتِّحاد الجامعات العربيَّة للآداب، مج11، ع1أ، 2014م، ص102.

[3]- انظر: حلاوي، يوسف، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط 1، 1994م، ص72، 73.

الذين يعانون آلام انبعاثٍ مشوَّهٍ، بعد أن عجزوا عن تأسيس حداثتهم في الواقع، إنَّه محكومٌ بالرغبة في الموت، حتَّى إنَّ المسيح يعجز عن ردِّ الحياة إليه، لأنَّ معجزة البعث لا تأتي من قوةٍ غيبيَّةٍ خارجيَّةٍ، وإنَّما من انبعاثٍ أصيلٍ يصدر عن الذات والواقع. لذلك كان رمز العازر تمثُّلاً لمأساة الحداثة المشبوهة، مثلما كان ذروة التفاعل والانصهار بين الذاتي والموضوعي، الحسيِّ والمجرَّد، الذي استبطن التاريخ والحضارة. فالقصيدة اعتمدت على السرد القصصي، الذي ينمو من خلال جدليَّة الشخصيتين لعازر وزوجته رمزا الحضارة العربيَّة التي جرَّها إلى جحيم القبر، ومن خلال التطور العضوي لهما عبر سبعة عشر نشيدًا ينمو الرمز الكلي، ليؤلف ذروة الدلالة عن المأساة لولادة الحداثة العربية، في سياقٍ مفتوحٍ مليءٍ بالإيحاء والغموض الشعري[1]، يقول:

أتُرى تبعثُ ميِّتًا

حجرته شهوة الموت

ترى هل تستطيع

أن تزيح الصخر عنِّي

والظلام اليابس المركوم

في القبر المنيع[2]

وممَّن استفاد من قراءته في الكتب الدينيَّة المختلفة، الشاعر **سميح القاسم**، يقول في مقطعٍ يوظِّف فيه رمز النَّبي (إيليا):

أنا قبل قرون

لم أتعوَّد أن أكره

لكنِّي مكره

أن أُشْرِعَ رُمْحًا لا يعيا

---

[1]- انظر: رماني، إبراهيم، الرمز في الشعر العربي الحديث، ص35، 36.

[2]- حاوي، خليل، ديوان خليل حاوي، ص315، 316.

في وجه التِّنين

أن أُشهر سيفًا من نار

أشهره في وجه البغل المأفون

أن أُصبحَ "إيليا" في القرن العشرين[1]

يستحضر **سميح القاسم** النَّبي اليهوديّ (إيليا)، الذي حارب عبادة الأوثان، وينسب إليه قتل كهنة بعل، كرمزٍ للثورة على الطغاة، فالشاعر يريد أن يصبح مثل هذا النَّبي فهما يشتركان في الغاية ذاتها وهي مواجهة الطغيان الظلم والاستبداد، فيوحِّد بين الرمز الدينيِّ والثورة، وبين الدين وتغيير الواقع المتأزِّم وتحرير الإنسان لأجل مستقبلٍ إنسانيٍّ أفضل.

وعلى غرار الشخصيات الدينيَّة، فقد استدعى الشعراء الأماكن باعتبارها رموزًا دينيَّةً، من تلك النَّماذج مدينة **القدس** التي نظروا إليها بكونها المدينة الحلم والرَّمز، والمعادل الموضوعيَّ للهويَّة التي تترامى بظلالها على كلِّ شيءٍ، وأنَّها أحدُ المراكز الهامَّة للحضارة البشريَّة، فهي مدينة موغلةٌ في القدم، تعاقبت عليها حضاراتٌ وإمبراطورياتٌ متعدِّدةٌ، أضف إلى ذلك أنَّها كانت مهبطاً للديانات السَّماويَّة. وهو ما شكَّل نسيجًا حضاريًّا متناغمًا، طغى عليه الطابع العربيُّ الإسلاميُّ، وزركشته بألوانها الديانات والقوميات الأخرى، وهو ما أنتج حضارةً مميزةً، امتزج فيها الروحيُّ بالماديُّ، والشرقيُّ بالغربيِّ، من هنا فإنَّ الحديث عن الوجه الحضاريِّ إنَّما يؤكِّد التَّعايش الدينيَّ من جهةٍ والصراع الوجوديَّ السياسيَّ من جهةٍ أخرى، وهي قضايا كان لها حضورٌ واضحٌ في الشعر الفلسطينيِّ المعاصر. ويصوِّر **محمود درويش** هذا التعايش بين الأديان المختلفة، التي جُمعت تحت سقف القدس فيقول:

فِي القُدْسِ، أَعْنِي دَاخِلَ السُّورِ القَدِيمْ،

أَسِيرُ مِنْ زَمَنٍ إِلَى زَمَنٍ بِلَا ذِكْرَى

تُصوِّبني،[2]

---

[1]- القاسم، سميح، ديوان سميح القاسم، ص37.

[2]- درويش، محمود، ديوان لا تعتذر عما فعلت، قصيدة "في القدس"، ص47.

حيث يبدأ الشاعر مقطعه بشبه الجملة (في القدس)، التي تدل على الانتماء للمكان الذي يعكس الشعور بعمق الهُويَّة، في قوله: (أعني داخل السور القديم). ليُقرَّ في السطر الموالي الشعور بضياع هذه الهويَّة في عبارة (أسير من زمن إلى زمن بلا ذكرى . تصوِّبني)، وهو ما يعزِّز متاهة الفضاء (الزماني والمكاني) عند مواجهة الزمن الحاضر. لكنَّ تاريخ القدس الضارب في أعماق التاريخ سيظل ممتدًا إلى أفق المستقبل، لهذا فهي ليست بحاجةٍ إلى تحديد هويَّةٍ أو تاريخٍ. لهذا يردف قائلاً:

فإنَّ الأنبياءَ هُنَا يقْتسِمُونْ

تَارِيخَ المَقْدِسِ . .، يَصْعَدُونَ إِلَى السَّمَاءْ

ويَرْجِعُونَ أَقَلَّ إِحَبَاطاً وَحُزْناً، فَالمَحَبَّةُ،

والسَّلَامُ مُقَدَّسَانِ وَقَادِمَانِ إِلَى المَدِينَةْ[1]

مستحضرًا أخوَّة الأنبياء وتعايشهم، علاقة الأرض بالسماء، العودة أقل إحباطاً وحزناً، والمحبَّة والسَّلام قادمان إلى المدينة. كل ذلك تأكيدٌ من الشاعر على أنَّ القدس من أكثر الرموز المكانيَّة التي تعبِّر عن القداسة الدينيَّة، كونها احتوت عددًا كبيرًا من الأنبياء على أرضها عبر التاريخ، رسموا معالم التَّعايش القائمة على المحبَّة والسلام للآخر، وإن اختلف معتقدًا وثقافةً وحضارةً...

ويعمل الشاعر **تميم البرغوثي** على استحضار القدس باعتبارها رمزًا دينيًّا مقدَّسًا احتضن مختلف الأديان على مرِّ التاريخ، فيصور ضمَّها لدور العبادة المختلفة، سواء كانت مساجد أو كنائس الرامزة لمللها على مرِّ التاريخ، بمعمارها العتيق المرتكز على أعمدة الرخام الدّاكنة العريقة لفرط ما تعاقب عليها من زمن، وكأنَّها تعمَّدت الصمود لتبقى شواهد على قداسة هذه الأرض من خلال علاقتها الموغلة في الزمن بجميع الأديان إمّا مهبطا، وإما قبلة، حيث يقول الشاعر:

في القدس أعمدة الرُّخامِ الداكنات

كأنَّ تعريقَ الرُّخامِ دخانْ

ونوافذٌ تعلو المساجد والكنائس،

---

[1]- درويش، محمود، ديوان لا تعتذر عما فعلت، قصيدة "في القدس"، ص47.

أمسكتْ بيد الصباح تريه كيف النقش بالألوانِ،[1]

يوضح الشاعر مدى قداسة القدس، من خلال استحضار دور عبادتها، التي تتحاور فيها نوافذها مع الصباح دلالة على التَّعايش الديني في رحاب القدس.

وبهذا يظهر توظيف الرمز الدينيِّ كمشروعٍ للخلاص الاجتماعيِّ أو الإنسانيِّ، وكانت الحاجة ماسَّةً لدى الشعراء المعاصرين للتَّعبير عن محن زمانهم التي تشترك فيها البشريَّة جمعاء، لهذا وظَّف الرمز الدينيَّ لاستثارة المشاعر الدينيَّة بغية التَّعبير عن ذلك التَّلاحم مع الآخر الدينيِّ سواء كان شخصيةً أو مكانًا، للدفاع عن الكينونة الحضاريَّة للبشريَّة والكرامة الإنسانيَّة.

2.2/ الرمز الأسطوري

استطاع الشاعر العربي المعاصر أن يتحدَّى الظروف السياسيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة، التي تعيقه في سبيل التَّعبير عن مواقفه وأفكاره دون خوفٍ أو قلقٍ، بعد أن وجد في الرمز الأسطوريِّ مبتغاه، باعتباره أداةً تعبيريَّةً ملائمةً تمنحه الحريَّة في الإفصاح ليس فقط عن مكنونات نفسه؛ بل تعدَّا إلى الإفصاح عن قضايا إنسانيَّةٍ حضاريَّةٍ، فخرج من دائرة الذاتيَّة إلى العالميَّة.

وقد كان السياب من المولعين باستدعاء الرموز الأسطوريَّة، ولا شكَّ أنَّ لذلك علاقةٌ بتكوينه النفسيِّ، فنشوبه في أزماتٍ نفسيَّةٍ حادَّةٍ، وتأثُّره بتقلباتٍ وجدانيَّةٍ ناتجةٍ عن سلسلةٍ من خيبات الأمل القاسيَّة لازمنه منذ صغره، خلق في داخله حاجةً ملحةً إلى توظيف الرموز خاصةً الأسطوريَّة لما تتمتَّع به من طاقةٍ تعبيريَّةٍ هائلةٍ ، ممَّا جعله بحقٍّ " أنموذجاً للشاعر الذي يطلب الرمز في قلق من يبحث عن مهديءٍ لأعصابه المشفَّرة، فهو يتصيَّده حيثما وجده"[2]. وقد ارتفعت الأسطورة بتجربته الفرديَّة الخاصة إلى مجالاتٍ إنسانيَّةٍ وكونيَّةٍ، فأصبح الشعر عنده ملتزمًا بقضايا الإنسان الحضاريَّة والكونيَّة. وقد حاول استدعاء رمز (تموز) و(عشتار)، فجعل (تموزا) رمزًا للانبعاث الحضاري لبابل بعدما كان ضحية غمٍّ واضطهاد، دلالةً على الشعب العراقي المضطهد الذي احتاج (عشتار) رمز الحياة والخصب والنور، يقول:

---

[1]- البرغوثي، تميم، ديوان في القدس، ص10.

[2]- حمود، محمد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص160.

عشتار ربَّة الشمال والجنوب،

تسير في السهول والوهاد

تسير في الدروب

تلقط منها لحم تموز إذا انتشره،

تلمه في السلة كأنّه الثمر

لكن سربروس بابل ... الجحيم

يحب في الدروب خلفها ويركض،

يمزق النعال في أقدامها، يعضعض

سيقانها اللذان، ينهش اليدين أو يمزق الرداء،

يلوث الوشاح بالدم القديم

ويمزج الدم الجديد بالعواء[1]

فاستدعاء الشاعر رموز (تموز)(*)، (عشتار)(**)، (سربروس)(***)، جاءت منتقاة ليبعث من خلالها رسالة أنَّ بعد الجذب والمعاناة يأتي الانبعاث والبعث لا محالة؛ وبالتالي فهو يؤمن بقوَّة الكلمة عبر ثنائيات الخير والشر، الجذب والخصب، الموت والانبعاث. إنَّ أسطورة **تموز** التي تناولها **السياب** وغيرها من الأساطير القديمة، تستند إلى ركائز نظريَّةً تختلف عن تلك التي كان يؤمن بها **إليوت**، ولذلك فإنَّها تعرضت لقلب دلالتها في سياق النص الشعريِّ المعاصر، فيما هي اكتسبت وضعية الدال الإيقاعي إضافة

---

(1)- السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، ص485.

(*)-تموز Tammus: إلهٌ بابلي قديمٌ هو نفسه دموزي الشاب الراعي الوسيم الذي أحبَّته عشتار لكنه قتل، وهو نفسه أدونيس عند اليونان، وتموز ذو طبيعةٍ مزدوجةٍ إنسانيَّةٍ إلهيَّةٍ في آنٍ واحدٍ، يموت ويولد من جديدٍ عامًا بعد عامٍ، يرمز به إلى ذبول الحياة في النبات، وميلادها من جديدٍ. انظر: حرب، طلال، معجم الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999م، 138.

(**)-عشتار Ishtar: إلهة الحب والجمال السامية، ملكة السماء ونور العلم المقدسة، وهي إلهة كبيرة في مجمع الآلهة السومري، فهي إله الحب والخصب والحرب أحيانًا. انظر: المرجع نفسه، ص227.

(***)-سَرْبَرُوس: في الأساطير اليونانيَّة والرومانيَّة، هو كلب حراسةٍ متوحش ذا ثلاث رؤوس، يحرس باب العالم السفلي، أو مثوى الأموات، ويتألف عنقه أو ذنبه من الأفاعي. انظر: المرجع نفسه، ص222.

إلى أنَّ وظائف استعمال الأسطورة تعدَّدت، فـ**بدر شاكر السياب** يرى أنَّ الشاعر المعاصر عاد إلى الأساطير يستعملها رموزًا، ليبني منها عوالم يتحدَّى بها منطق الذهب والحديد، كما أنَّه راح من جهةٍ أخرى يخلق له أساطير جديدةً، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلةً حتَّى الآن.[1]

يقول **السياب** في مقطعٍ آخر، يتجلَّى فيه استحواذ الرمز الأسطوريّ (عشتار) و(أدونيس)[*]:

أهذا أدونيس، هذا الخواء؟

وهذا الشحوب، وهذا الجفاف؟

أهذا أدونيس؟ أين الضياء؟

وأين القطاف؟

مناجل لا تحصد،

أزاهرٌ لا تُعقد،

مزارع سوداء من غير ماء

أدونيس بالانحدار البطولة

لقد حطم الموت فيك الرَّجاء[2]

وقد استفاد **السياب** من الميثولوجيا اليونانية خاصة الإلياذة والأوديسا مستحضرًا صورة **عوليس**[**] وحرب طروادة، وأخذ يجري المقارنة بينها وبين العراق في عهد عبد الكريم قاسم، وقد كثَّف **السياب** رؤيته الأسطورية، في قصائده "أرض ذات العماد" "أسطورة أورفيوس" وغيرها، يقول في قصيدته "شبَّاك وفيقة":

---

[1]- بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط3، 2001م، ص219.

[*]-أدونيس Adonis: شاب فائق الجمال في الأساطير اليونانية، أحبته أفروديت، قتله خنزير بري، فتوسلت الآلهة إلى زوس فأمر بصعوده إلى ظهر الأرض ستة أشهر، وبقائه تحت الأرض ستة أشهر، وعُدَّ إله الخصب، ويرمز إلى الربيع والخصب والنماء. انظر: حرب، طلال، معجم الأساطير والخرافات، ص23.

[2]- السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، ص179.

[**]-عوليس أو أوليس: Ulysses اسم يوناني مخفف من أوديسيوس، وهو ملك أيثاكا، وأحد أبطال هيلاس في فتح طروادة، صاحب فكرة الحصان، اشتهر بذكائه ومكره. انظر: إمام، عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة (مصر)، د.ط، د.ت، 58/3.

يا دربًا يصعد للرب

لولاك لما ضحكتْ للأنسام القرية

في ريح عبير

من طوق النهر يهدهدنا ويغنينا

عوليس مع الأمواج يسير

والريح تذكره بجرائر منسية

شِبْنَا يا ريح فخلّينا[1]

والشاعر يتعامل مع الرمز الأسطوري بما يخدم هوسه الشعري، فيعطي الرمز الحمولة الإيحائيَّة التي يمكنه استيعابها، ففي قصيدة "مدينة السندباد"، يقول:

أهذه مدينتي؟ جريحةُ القباب

فيها يهوذا أحمرُ الثياب

يسلِّط الكلاب

على مُهُود إخوتي الصغارِ... والبيوت[2]

فالملاحظ أنَّ تعامل الشاعر مع رمز "يهوذا" مكَّنه من إنتاج رمزٍ فنيٍّ له حركته وفاعليَّته في السياق، وله طاقته التَّكثيفيَّة والإيحائيَّة، فصار هذا الأخير مركز الإشعاع الفنيِّ في هذا المقطع. **فيهوذا الإسخريوطي**(*) خان المسيح عيسى عليه السلام، "وتلك الخيانة التاريخيَّة تمتد إلى أحفاد يهوذا في مدينة السندباد، التي تتضمَّن إشارة إلى احتلال فلسطين، التي تُعدُّ في نظر الشاعر مدينةً جريحة القباب،

---

(1)- السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، ص358.

(2)- المصدر نفسه، ص42.

(*)-يهوذا الإسخريوطي، رجل خائن منافق، كان على علم بمكان اختباء المسيح، فلما رأى الشرط يطلبون المسيح ليقتلوه، دلَّلهم على مكانه، مقابل دريهمات معدودة، فلمَّا دخلوا المكان الذي فيه المسيح، ألقى الله شَبَهه على ذلك الخائن، فأخذوه وهم يظنونه المسيح، فقتلوه وصلبوه، ورُفع سيدنا عيسى عليه السلام. انظر: الصابوني، محمد علي، النبوة والأنبياء، الناشر حسن عباس شرتيلي، مكة المكرمة، ط2، 1980م، ص200.

يحتلها يهوذا أحمر الثياب، لكثرة قتله وسفكه للدماء"[1]. فالسياب تصرف برمز "يهوذا" بما يُلائم إحساسه الشعريَّ، وما يتماشى ومقدرة الرمز الإيحائيَّة، فـ"يهوذا" ليس دكتاتوريًّا في الأناجيل كما رآه السياب، من منظور أنَّه أراق دم المسيح أو تسبَّب في قتله، من خلال تسليمه لجنود الطاغيَّة "هيرودس"، فالقبح الشديد في "يهوذا" يمكن أن يكون عند الشاعر حاملاً لقبح الدكتاتور الشديد[2].

وعليه، يمكن القول إنَّ شعر **السياب** قد جاء ثمرة الثقافات المتعدِّدة والمتنوِّعة التي احتواها فكره، والتي تجلَّت في قصائده بأشكال مختلفة وبمقادير متنوعة. فتوظيفه للأسطورة في شعره ينم عن فهمٍ وإدراكٍ عميقين لدلالاتها وتقنياتها، وقد توسَّلها للتَّعبير عن الواقع الراهن، وقد تنوَّعت مصادر أساطيره في ذلك، وامتزجت فيها اليونانيَّة بالفينيقيَّة بالفرعونيَّة بالعربيَّة، وحتَّى بالصينيَّة في قصيدة "من رؤيا فوكاي". وما استحضار السياب للرموز الأسطوريَّة من موروث الآخر، إلاَّ محاولةً منه لإيجادِ لغةٍ مشتركةٍ بين موروثه وموروث الآخر، بين وعيه الفرديِّ ووعي العالم الجمعيِّ.

وأمَّا **محمود درويش**، فإنَّه يغوص في المصادر التراثيَّة ليستعير منها بعض الرموز في تمجيده للأرض والوطن، باعتباره شاعر الأرض الذي تحدَّث عنها بشتَّى أشكالها، وفي ذلك يقول يوسف الخطيب: "إلاَّ أنَّ من اختصَّ في فلاحة الأرض الفلسطينيَّة فلاحةً شعريَّةً رائعةً ومخصبةً، هو دون منازعٍ محمود درويش ... إنَّ هذا حقله وهو محراثه وناطوره ومغنيه، إنَّه حقله بمعنى الحقل، وليس غايته البريَّة الصمَّاء... فإنَّ ما يريده هو التوحُّد بالأرض، وليس مع الطبيعة، مع الأرض في اتِّصالها المباشر بالإنسان، وفي موتها وبعثها المتجدِّدين على هيئة الإنسان وصورته"[3].

وما يلاحظ على **درويش** أنَّه يبني عالما أسطوريًّا، تتمازج فيه حكايات الشعوب وأحلامها في أرض القصيدة، مجسِّدًا المعاناة الحقيقيَّة للإنسان العربيِّ الفلسطينيِّ، في سعيه للانعتاق من قيود الواقع بالثورة عليه، محاولاً التحرر من كل أشكال الظلم والاستبداد، ما جعله يكثر من المعادلات الموضوعيَّة لرموزه التي جسَّدت الحضور والمنفى والغربة، والتي تخدم أحاسيسه وقناعاته السياسيَّة والاجتماعيَّة، ومن أهم

---

[1]- العيسوي، بشير، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار الفكر، القاهرة (مصر)، 1998م، ص138.

[2]- انظر: كليب، سعد الدين، جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، ع82، 83، يوليو، أغسطس، 1991م، ص43.

[3]- مصطفى، خالد علي، الشعر الفلسطيني الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد (العراق)، ط1، 1978م، ص269.

الرموز التي وظَّفها نجد: تموز، جلجامش، عوليس، العنقاء...، و**درويش** يدرك القيمة الفنيَّة والجماليَّة المتميِّزة لهذه الرموز وإيحاءاتها على تداعي أفكاره بطريقةٍ معقَّدةٍ غامضةٍ تستدعي قارئًا مثقَّفًا. وإذا كان الرمز الأسطوريُّ الشرقيُّ، الذي ينتمي إلى حضارات المنطقة العربيَّة القديمة، يأتي في صدارة التراث الأسطوريِّ، الذي يجري استدعاؤه في قصائد الشاعر، فإنَّ التراث الأسطوريِّ الغربيِّ، يأتي تاليًا معبِّرًا عن انفتاح القصائد على التراث الإنسانيِّ، الدال على تداخل وتفاعل هذا الموروث الأسطوريِّ من خلال انتقاله من ثقافةٍ إلى أخرى، في رحلة الحضارات والثقافات الإنسانيَّة عبر التاريخ، مؤكدًا على وحدة التجربة الإنسانيَّة وغناها.

ومن الملامح الأسطوريَّة التي وظَّفها درويش رمز (**أنَّات**)* في قصيدة (أطوار أنَّات)، أين استدعى الشاعر رمزيَّة شخصيَّة أنَّات الكنعانيَّة التي يعبِّر حضورها المكثَّف، أنَّها تمثل جزءًا من التراث الثقافي الأقدم للمنطقة، وللحضارات التي قامت فيها، فالشاعر يتحدث عن خوفه من غيابها الطويل، بعد نزولها إلى العالم السفلي، كما تقول الأسطورة لأنَّه مع طول الغياب قد تظهر إلهاتٌ جديدةٌ تمحو حضورها، في ذاكرة الناس الذين يتكلم الشاعر باسمهم، مستخدمًا الضمير الدال على جماعة المتكلمين والمتصل بالفعل. والخطاب يحمل معنىً كنائيًّا، يعبِّر عن محاولة الشاعر الدفاع عن وجوده وهويته وتاريخه الحضاريِّ القديم إزاء محاولات الصهيونيَّة السطو على هذا التراث، وادعاء ملكيته لكي تمنح نفسها هويَّةً حضاريَّةً، وحضورًا تاريخيًّا عريقًا لاسيما أنَّها تستند في دعاواها على مقولات، لا تكتفي فيها بمصادرة الحاضر والمستقبل خدمة لمشروعها الاحتلالي في فلسطين؛ بل تسعى لمصادرة الماضي وتزييف حقيقته لمنح نفسها وجودًا وتراثًا مُخْتَلَقَيْن. ويهيمن صوت الراوي على الخطاب مختصر هذا الجدل عبر تجريد تلك الأسطورة، من أقنعتها التي ألبسها إياها اليهود، بعد أن ادعوا ملكيتها، وجعلوا آلهتهم هي التي أبدعتها، لكي يمنحوا وجودهم الحضاري القديم على هذه الأرض بعدا عميقًا[1]. يقول **درويش**:

(*)-أنَّات: ملكة السماء وابنة (أنكي) وآلهة الخصب، وهي ابنة الإله (سين)، وتمثل نجمة الزهراء، وتقابل عشتار فيما بعد، وهي تمثل الحب والتوالد البغي المقدية، فقد أحبَّت جلجامش ودموز وشروكين، ولم تخلص لأحد. انظر: أهم الآلهة في واد الرافدين، مقال ضمن موقع: IraqiwodyaIrafdyn@، بتاريخ: 2021/10/03م، الساعة: 21:06.

(1)- انظر: نجم، مفيد، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، نقلا عن موقع:
https://www.nizwa.com/%D8%A7%D9%84، بتاريخ: 2021/10/07م، الساعة: 11:28.

فيا أنَّات

لا تمكثي في العالم السفلي أكثر!

ربما هبطت إلهات جديدات علينا من غيابك

وامتثلنا للسراب

وربما وجد الرعاة الماكرون آلهةً قرب الهباء وصدقتها الكائنات

فلترجعي، ولتُرجعي أرض الحقيقة والكناية

أرض كنعان البداية

أرض نهديك المشاع

وأرض فخذيك المشاع

لكي تعود المعجزات لأريحا[1]

فالشاعر في استدعائه شخصيَّة (أنَّات) فإنَّه يوظف المعاني الدلاليَّة للأسطورة للتعبير عن قضايا معاصرةٍ مركَّبةٍ، منها ما يتَّصل بموضوع الوجود والصراع على هُويَّة الأرض وتاريخها، ومنها ما يدل على هجرة الأساطير وانتقالها من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، أو على معنى الخصب الذي تمثِّله باعتبارها الأسطورة الأولى التي تولَّدت عنها أساطير الموت والانبعاث، في الحضارات البشرية التي تلتها[2]. وينبع المعنى الأسطوري الدرامي لهذه الأسطورة من التوتر القائم بين جدلية العلاقة بين بعديها الرمزيين، الحب والحرب اللذين تنطوي عليهما رمزية (**أنَّات**)، ممَّا يمنحها شاعريَّة المعنى المستمدة من جدل العلاقة بين التجسُّد والمدلول والتخييل، كاشفًا عن معاني تلك العلاقة، بين الشعر والأسطورة والذات والموضوع، باعتبار أنَّ المرأة تمثل النَّبع الأوَّل للتخييل الإنسانيِّ، وللغة المجاز الأولى في الأسطورة التي جعلت المرأة تنطوي في صورتها ومعانيها، على تلك الثنائية الضدِّية التي تمنحها ذلك البعد الدرامي الغريب[3]، يقول **درويش:**

---

(1)- درويش، محمود، ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"، قصيدة "أطوار أنَّات"، ص89.

(2)- انظر: نجم، مفيد، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، نقلا عن موقع:
https://www.nizwa.com/%D8%A7%D9%84، بتاريخ: 2021/10/07م، الساعة: 11:28.

(3)- انظر: المرجع نفسه.

الشعر سلمنا إلى قمر تعلقه أنات على حديقتها

لعشاق بلا أمل وتمضي

في براري نفسها امرأتين لا تتصالحان:

هنالك امرأة تعيد الماء للينبوع

وامرأة توقد النار في الغابات

...

أنا أريدكما معا حبا وحربا يا أناتُ

فإلى جهنم بي .. احبك يا أناتُ

وأنات تقتل نفسها

في نفسها

ولنفسها

وتعيد تكوين المسافة كي تمر الكائنات[1]

وعليه فإنَّ قضيَّة الأرض قد شكَّلت رؤية **درويش** التي لم تتوقَّف عند حدود امتصاص المعاني الرمزيَّة لنصوص الأساطير القديمة، وما تختزنه من رؤيةٍ شعريَّةٍ غنيَّةٍ ومن بعدٍ دراميٍّ، وإنَّما تجاوزت ذلك إلى إعادة توظيف تلك الرؤية الاستعاريَّة للأسطورة، بما يمنح علاقة الشاعر مع الأرض على المستوى الوجوديِّ والروحيِّ والتاريخيِّ دلالاتها النابعة من عمق تلك العلاقة، ومن تجلياتها المتعدِّدة بما يمنح تلك الهُويَّة قيمتها وملامحها، التي تكتسبها من هذا العمق الوجوديِّ والثقافيِّ المترسخ في تاريخها البعيد. فكان توظيف الأسطورة محاولةً منه لتأكيد العمق الثقافيِّ لوجود الإنسان الفلسطينيِّ على أرضه، وما يحمله ذلك الوجود من غنًى حضاريٍّ وإنسانيٍّ. فدرويش استثمر معاني وأبعاد الرموز الأسطوريَّة باعتبارها وسيلةً اتِّصالٍ بينه وبين الآخر، رغبةً منه في مقاومة المحتل باللغة التي يفهمها، وبالشخصيات التي يؤمن بها، والتي تدينه قبل أن يدينه الآخرون.

[1]- درويش، محمود، ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"، قصيدة "أطوار أنَّات"، ص87، 88.

لقد وظَّف الشاعر المعاصر الرموز الأسطوريَّة إيمانًا منه أنَّ لها القدرة على التَّداخل مع التجربة الإنسانيَّة، التي بإمكانها تفسير أزمة الإنسان المعاصر ومشكلاته الحضاريَّة، وبقدر ما يستطيع الشاعر المعاصر اكتشاف جوهر الأساطير الحيِّ والإنسانيِّ، وقيمها الدلاليَّة، بقدر ما يساعده ذلك على تكوين حسِّه الاجتماعيِّ والتاريخيِّ والإنسانيِّ، وتدفعه لاتِّخاذ موقفٍ اتجاه المشكلات الإنسانيَّة الخانقة التي يعيشها. وباعتبار الأساطير مظهرًا ثقافيًّا وإنسانيًّا، فإنَّها قادرةٌ اكتشاف ذات الشاعر وذات الآخر، وبفضلها يمكن للشاعر التعريف بحضارته، والتعرف على حضارة الآخر.

3.2/ الرمز التاريخي

من الظواهر اللافتة في استخدامات اللغة الشعرية احتواؤها الأدائيّ لمعطيات التاريخ، ودلالات التراث؛ إذ يقوم الشاعر باستلهام الحدث والشخصيات والأماكن التاريخيَّة، بغية توظيفها في بنية النصّ، بما تحمله من دلالات وإشارات، تتيح للشاعر وللمتلقّي الاتكاء على ما تفجرّه الشخصيات التاريخية، أو الموقف التاريخيّ من مشاعر ودلالات، تنميّ القدرة الإيحائية للقصيدة.

3.2. 1/ الشخصيات التاريخية

أدرك الشعراء المعاصرون أهميَّة توظيف الشخصيات التاريخيَّة، والدور الذي تلعبه كل شخصيةٍ في نصوصهم الشعريَّة، ولا يكاد يخلو منها أي ديوانٍ من الدواوين المعاصرة، والتي تحتوي على ملامح تعبِّر عن قضايا شعوبهم وهمومهم وأحلامهم. وقد استحضر الشعراء العرب المعاصرون الرموز التاريخيَّة القديمة العربيَّة –منه ما يعود للتاريخ الجاهلي، ومنه ما يعود للتاريخ الإسلاميِّ والحديث–وغير العربيَّة، فكان ذلك التَّلاقح والحوار مع الآخر الحضاريِّ، بدايةً لخلق نصٍ شعريٍّ جديدٍ، مستمدٌ مادَّته من الحضارات الإنسانيَّة المختلفة، لكي يخرج لنا نصًّا إبداعيًّا بلونٍ حداثيٍّ.

ومن المحاولات التي تمثَّلت الرمز التَّاريخيَّ، ووظَّفته توظيفًا حديثًا، استحضار **نزار قباني** الشخصيات التاريخية العربيَّة، بما تحمله من دلالاتٍ وإشاراتٍ، تتيح للشاعر والمتلقي الاتِّكاء على ما تفجِّره من مشاعر ودلالاتٍ، تنمِّي القدرة الإيحائيَّة للقصيدة، لتعريف الآخر بشخصيات الأنا الفاعلة، التي عملت على توسيع النطاق الجغرافيِّ للأمَّة الإسلاميَّة، وفتح المجال للتَّلاقح مع الآخر المخالف دينيًّا وثقافيًّا وحضاريًّا، من تلك الشخصيَّات المستدعاة: طارق بن زياد وعقبة بن نافع ومعاوية، في قصيدة

(أحزان في الأندلس)، يقول:

عن طارقٍ، يفتحُ باسم الله دنيا ثانيه..

عن عقبة بن نافعٍ

يزرع شتلَ نخلةٍ..

في قلب كل رابيه..

سألت عن أميةٍ..

سألت عن أميرها معاويه..[1]

فهذه الشخصيات لعبت دورًا حيًّا في الذاكرة الجماعيَّة للأنا، والذين شهد لهم التاريخ على مرِّ العصور بالفاعليَّة وخدمة الإنسانيَّة، فجاء الشاعر على ذكر فاتحي حضارة الأندلس طارق وعقبة اللَّذين يمثِّلان صورة مشرقة فاعلة وحية في الذاكرة العربيَّة الجماعيَّة، متناصًا مع حدث فتح الأندلس، فهما مثَّلا ذلك الفتح الحضاريّ، الذي نقل حضارة العرب المتطورة لبلاد الغرب/ الأندلس، يظهر ذلك في قول الشاعر: (يزرع شتلَ نخلةٍ.. في قلب كل رابيه..)، فتلاقحت الحضارتين العربيَّة والغربيَّة حضاريًّا وثقافيًّا. وتوظيف تلك الشخصيات يتمتَّع بحساسيَّةٍ خاصَّةٍ، لأنَّ تلك الشخصيات بطبيعتها "تحمل تداعياتٍ معقَّدةٍ، تربطها بقصصٍ تاريخيَّةٍ أو أسطوريَّةٍ، وتشير قليلاً أو كثيرًا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافاتٍ متباعدةٍ في الزمان والمكان"[2]. تتلاقح في نصٍ واحدٍ بغية استشفاف شعريَّة الموقف الشعريّ، وتكثيف إيحاءاته. فالشاعر من خلال استحضاره لهذه النماذج التاريخية، فإنَّه يحاول تحميل هذه الشخصيات البطولية بعدًا قيميًّا، فهم أبطال صنعوا التاريخ بشجاعتهم وقوَّة عزيمتهم؛ حيث جعل منهم رمزًا للقوَّة والصمود والانتصار، كل ذلك بغية شحذ همم العرب وتذكيرهم بماضيهم المجيد وأيامهم المشرقة، وتعريف الآخر الغربيّ بذلك أيضًا.

ويتناص **أدونيس** مع الشخصيات التاريخيَّة، حيث يبدو ذلك جليًّا في قصيدة (مرثية القرن الأول)، قائلاً:

---

[1]- قباني، نزار، الأعمال الشعرية السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت (لبنان)، ط9، 2002م، 563/4.

[2]- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، ط3، 1992م، ص65.

أحمد أبو الفوارس، كافور أبو المسك، تيمورلنك

هؤلاء أسياد أرضنا، هم أمراؤنا هم تيجاننا الفاتحة، هؤلاء

حياتنا على الأرض

والنجوم جيش يبصق علينا باسم سيد الأعالي

اعبري يا سنواتنا مكسورة الجناح. التصقي بجباهنا خشية

السقوط بلادنا، ولتنصر اللهم السلطان ابن السلطان مالك

البرَّيْن والبحرين[1]

فالشاعر استحضر عدَّة شخصيَّاتٍ مشهورةٍ، منها: **أحمد أبو الفوارس**، أحد أقطاب الصوفية المشهورين، الذي كان أحد الأئمة الواعين للإرشاد والنصح والموعظة، عاش بالعراق[2]، كما استدعى **أبو المسك كافور الإخشيدي** وهو أحد حكام الدولة الإخشيديَّة في مصر، معروفٌ بتمسُّكه بالثقافة والدعوة إلى التفاعل بين طبقات الأفراد المختلفة حكامًا وعبيدًا آنذاك، كانت له شعبيَّةٌ كبيرةٌ بين العلماء والأدباء، إذ كان يحيط به الكثير من رجال الدين[3]، كما أنَّ الشاعر قد استحضر شخصيَّة القائد **تيمورلنك** قائدٌ أوزبكيٌّ من القرن الرابع عشر، ومؤسِّس السلالة التيموريَّة في وسط آسيا، كان من سلالة "جنكيز خان"، متقنًا لفنون الحرب الشائعة آنذاك[4]. ولإعجاب أدونيس بهذه الشخصيات التاريخيَّة قام باستدعائها ليحاورها، ويشتكي لها حال الأمَّة العربيَّة، وما آلت إليه، باعتبارها شخصيَّاتٍ قويَّةٍ تبعث فيها روح الثورة والصمود. فالشاعر في استدعائه للشخصيات التاريخيَّة "لا ينظر إليها باعتبارها مجرد ظواهر كونيَّةً، وإنَّما باعتبارها دلالاتٍ شموليَّةٍ باقيةً"[5]، ناصعةٌ لها حضورٌ فاعلٌ في الذاكرة الجماعيَّة والإنسانيَّة.

---

(1)- أدونيس، ديوان "أوراق في الريح"، قصيدة "مرثية القرن الأول"، ص120، 121.

(2)- انظر: ابن الدمياطي، أحمد، المستفاد من ذيل تاريخ بغداد، تح: محمد مولود خلف، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، ط1، 1986م، ص143.

(3)- انظر: ابن خلكان، شمس الدين أحمد، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، دار صادر، بيروت (لبنان)، ط1، 1994م، 102/4.

(4)- انظر: كرد علي، محمد، خطط الشام، مكتبة النوري، دمشق (سوريا)، ط3، 1983م، 170/2.

(5)- عشري، علي زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص120.

ويوظف **القيسي** رمز (عمر بن الخطاب)، يقول في قصيدة (المصلوب) من ديوان (راية في الريح):

قبضُ الريحِ كانَ حصادَ ماضينَا

تكوَّمْنَا على قشِّ الحصير نَلُوبُ بالحسرة

وفوق الموقدِ الناريِّ قدرٌ للحصَى والماء

وقاسيةٍ نُيُوبُ الجُوعِ خاليةٌ روابينا[1].

فالشاعر وظَّف رمز شخصيَّة عمر بن الخطاب عبر (آلية الدور)، التي تعتمد على دور الشخصية دون التَّصريح باسمها داخل النص[2]؛ حيث صور لنا موقفه مع المرأة التي وضعت الأحجار في قدر الماء على موقد النار لتوهم أولادها الجياع بوجود الطعام، فما كان من **عمر** إلاَّ أن حمل لها مستلزمات الطعام، وطَهَا للأولاد الجياع بنفسه الحريرة، فالشاعر يستدعي هذه الشخصيَّة التي ضُرب بها المثل في العدل، وقد شهد لها الآخر الأجنبي بقوله: "عدلتَ فأمنتَ فنمتَ"، وهي مقولةٌ خلَّدها التاريخ، فمشهد الحاكم العادل الذي يقدم العون والمساعدة لرعيَّته، هو مبعث فخر الأنا العربيَّة، الذي يريد الشاعر نقله للآخر، بغية تعريفه على رموزه التي حملت رسالةً إنسانيَّةً ساميَّةً من أجل رفعة الإنسان وحريَّته.

ويوظف **أدونيس** شخصية (عبد الرحمن الداخل) كرمزٍ أسقطه للتَّعبير عن واقعٍ قوميٍّ وحضاريٍّ، يقول:

الصقر في بادية العروق في مدائن السريرة

الصقر كالهالة مرسومٌ على بوابة الجزيرة

والصقر تطريزٌ على عباءة الصحراء

والصقر في متاهة يأسه الخلاَّق

يبني على الذروة في نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

---

(1)- القيسي، الأعمال الشعرية، ص46/1.

(2)- مجاهد، أحمد، أشكال التناص الشعري، ص87.

أندلس الطالع من دمشق

يحمل للغرب حصاد الشرق[1]

فصقر قريش وُظِّف كرمزٍ للدلالة على القوَّة والبطولة، التي ميَّزت الأنا العربيَّة ردحًا من الزمن، حيث مثَّل صقر قريش مثالاً يحتذى به في النُّزوع إلى بناء عالمٍ جديدٍ متفردٍ، انفتح فيه على الآخر/ الغرب، فأنشأ حضارةٍ خلَّدها التاريخ، جسَّدت معنى التَّعايش مع الآخر المختلف عرقيًّا ودينيًّا وثقافيًّا...، وفي الوقت نفسه فإنَّ هذا الرمز يعكس غربة الشاعر عن وطنه، ورغم ألم الغربة واليأس فإنَّه يسعى نحو المجد الذي عبَّر عنه بـ(أندلس الأعماق)، هنا نلمح التقاء ألم الشاعر الفرديِّ مع الألم الجماعيِّ للأمَّة، حيث تتداخل نفسيَّة الشاعر مع نفسيَّة كلِّ عربيٍّ يفتقد المكان.

والأمر ذاته بالنسبة لـ**أمل دنقل** الذي يستدعي رمز (صقر قريش)، ليعبِّر به عن واقعه، يقول:

عِمْ صباحًا.. أيُّها الصقر المجنَّح

عِمْ صباحًا..

هل ترقّضبْتَ كثيرًا أن ترى الشمس

التي تغسل في ماء البحيرات الجراح

ثمَّ تلهو بكرات الثلج

تستلقي.. وتلفح

هل ترقَّبْتَ كثيرًا أن ترى الشمس لتفرحْ[2]

في هذا المقطع يحاور الشاعر رمز قريش، فيبدأ بإلقاء تحيَّة الصباح، لكنَّ الشاعر اختار تحيَّة أهل الجاهليَّة (عم صباحًا)، لعل الشاعر بهذا الاختيار أراد أن يصور الواقع الراهن، الذي هو أشبه بواقع الجاهليَّة آنذاك. ويدير الشاعر حواره مع الرمز الذي تتخلَّله أسئلةٌ كثيرةٌ، عبَّرت عن أمله في رؤية الشمس التي ترمز بدورها إلى النصر والتفاؤل بمستقبلٍ مشرقٍ، فمثلما عانى صقر قريش قبل تحقيقه المجد

---

[1]- أدونيس، الأعمال الكاملة، 40/2.

[2]- دنقل، أمل، الأعمال الكاملة، ص473.

الحضاريِّ في الأندلس، فإنَّ الشاعر أيضًا بعد الألم الذي يعيشه ستأتي أيَّام الغد المشرقة، فالشاعر من خلال هذا الرمز فإنَّه يمزج بين الألم ممثلا في (الجراح)، والأمل ممثَّلاً في (الشمس).

ومن الشخصيات العربيَّة الفاعلة التي ترمز لقوَّة الحضارة العربيَّة، شخصية **عبد الرحمن الناصر** الذي استدعاه الشعراء المعاصرون رمزًا دالاً على معاني القوَّة والبطولة، حيث ارتبط اسم هذه الشخصية بالزهراء وهي مدينة تابعة لقرطبة التي شهدت مجدًا منقطع النظير، يقول الشاعر فاروق شوشه في قصيدة (شمس الله في قرطبة):

يا عبد الرحمن، ويا منصور

ها نحن نعود إليك

الأيدي سكنت في الأيدي

وخطانا ارتاحت في جسر الحب المعمور

ترسم دربًا ميمونًا للقيا

والطيف الهاتف مازال يشاغلنا[1]

فمعلومٌ أنَّ **عبد الرحمن الناصر** هو من أدَّب حَمَلَةَ الصليب ووحَّد الأندلس، فالشاعر يستنجد بهذا الرمز التاريخيِّ الذي جسَّد ملمح القوَّة والنصر العربيِّ، ويعود للتذكير بإنجازاته التي قهر بها الآخر الغربيِّ، فأين لنا بمثله؟ لنضع أيدينا بيديه ونبايعه، فـ(الأيدي) في المقطع ترمز للقوَّة والاتِّحاد، فكأنَّ الشاعر يستنهض همم القادة والحكَّام ويدعوهم للاقتداء بهذا الرمز، للسعي نحو توحيد أمتنا ولمِّ شتاتها المتفرِّق، ويدعو لبناء أمَّةٍ قويَّةٍ كقوَّة النُّفوذ الإسلاميَّ في قرطبة، فيأتي رمز عبد الرحمن في سياقٍ تحريضيٍّ للأمَّة لترتقي في المعالي إلى مجدٍ جديدٍ.

ويستدعي **محمود درويش** في قصيدة (نشيد الرجال)، شخصية النَّبي حبَقُّوق، حيث يدير الشاعر حوارًا بينه وبين النَّبي حبَقُّوق الثائر على آثام اليهود، يقول:

---

[1]- شوشه، فاروق، الأعمال الشعرية الكاملة، المطبعة العالمية، القاهر (مصر)،ط1، 1985م، 430/1.

_ألو ... هالوا!

أموجودٌ هنا حَبَقُّوق؟

_نعم من أنت؟

_أنا يا سيِّدي عربيٌّ

وكانت لي يدٌ تزرع

تُرابًا سمدته يدا وعين أبي

وكانت لي خُطى وعباءة

وعمامة ودفوف

وكانت لي ...

_كفى يا بني

على قلبي حكايتكم

على قلبي سكاكين..[1]

فالشاعر في هذا المقطع ومن خلال استدعائه لرمز حبقُّوق وحواره معه، فإنَّه يكشف لنا عن الصفحات الثائرة في التاريخ الدينيِّ الإنسانيِّ، الذي لا يرضى بالظلم والاضطهاد للآخر، وتعدُّ شخصيَّة حبقُّوق شخصيَّةً ثائرةً على أفعال اليهود، محتجًّا عليهم لخيانتهم مبادئهم الدينيَّة قديمًا وحديثًا، فهم يبنون حياتهم بناءً على سفك الدماء واقتراف الآثام.

وعليه، فقد تناص الشعراء مع الشخصيات التاريخيَّة لما رأوا فيها من تجسيدٍ لمواقف بطوليةً، رسمت من خلالها منهجًا واضحًا لقانون القيم والأخلاق، خلَّدها في غير زمانها.

(1)- درويش، محمود، ديوان عاشق من فلسطين، قصيدة "نشيد الرجال"، ص47.

2.3.2/ الأماكن التاريخية

نال المكان التاريخيُّ اهتماماً ملحوظًا عند الشعراء العرب المعاصرين، واستحوذ على مساحاتٍ كبيرةٍ في أشعارهم، والسبب في ذلك عائدٌ للعلاقات التي تربط هؤلاء الشعراء بالأمكنة التاريخيَّة، وقد استدعى الشاعر المعاصر **الأمكنة الأندلسيَّة** باعتبارها رموزًا تاريخيَّةً، مستمدَّةً من تاريخ حضارة العرب التي ترمز للمجد الحضاري والتاريخي الذي تميَّز بالازدهار والتَّطوُّر والانفتاح على الآخر، فالأندلس ترسَّخت في أعماق الذاكرة الجمعيَّة، وبوصفها الفردوس المفقود فإنَّها تصور همومًا فرديَّةً لا تنفصل عن الهمِّ الجماعيِّ، فهي تحمل أبعادًا رمزيَّةً متعدِّدةً، فمنهم من جعلها رمزًا تاريخيًّا حضاريًّا يمثل مجد الحضارة العربيَّة، يبدو هذا جليًّا في قصيدة (خواطر في جنيف) **لحسني فريز**، يقول:

وأسَّسُوا دولةً للشعر باذخةً ... أعلامها خفقت للحق والعرب

كأنَّما عادت الدنيا بأندلس ... والشعر والحبُّ في أثوابه القشب[1]

فالأندلس في هذين البيتين هي رمز اعتزازٍ وفخر بأمجاد الحضارة العربيَّة، والشاعر يبيِّن فخره بما قدَّمته الأمَّة العربيَّة للحضارة الأوربيَّة، بل للحضارات أجمعها، فقد كانت لها الفضل في الانفتاح على الآخر ونقل معالم الحضارة إليه.

وهو ما يؤكده **عمر أبو ريشة في قوله:**

حملوا الشرق سناءً وسنًى ... وتخطَّوا ملعب الغرب نضالا

فنما المجد على آثارهم ... وتحدَّى الجدَّ مازالوا الزوالا

هؤلاء الصيد قومي فانتسب ... إن تجد أكرم من قومي رجالا[2]

فالأبيات تؤكِّد دلالة الرمز التاريخيّ الحضاريّ للأندلس، لأنَّ العرب حملوا إليها حضارتهم الراقية، وتخطَّوا بها بلاد الغرب، فنما فيها المجد بفضل ما زرعوه فيها، فعلا كعب مجدها، وأصبحت جنَّة الله على الأرض، ومبعث الفخر في التلاحم مع الآخر والتعايش معه سلميًّا.

---

(1)- فريز، حسني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات أمانة عمان، عمان، ط1، 2002م، ص468.

(2)- أبوريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، ص91، 92.

ووظف **محمود درويش**، رمز (**الأندلس**)، إذ جعله بؤرةً دلاليَّةً تتمركز حولها معاني القصيدة، لما تثيره من دلالات الفخر والاعتزاز في الذاكرة الجمعيَّة، يقول:

فَادْخُلُوهَا لِنَخْرُجَ مِنْهَا تَمَامًا، وَعَمَّا قَلِيلٍ سَنَبْحَثُ عَمَّا

كَانَ تَارِيخُنَا حَوْلَ تَارِيخِكُمْ فِي البِلاَدِ البَعِيدَةِ

وَسَنَسْأَلُ أَنْفَسَنَا فِي النِّهَايَةِ: هَلْ كَانَتْ الأَنْدَلُسْ

هَهُنَا أَمْ هُنَاكَ؟ عَلَى الأَرْضِ... أَمْ فِي القَصِيدَةِ؟[1]

يعرِّف الشاعر في هذا المقطع الآخر الغربيَّ بمجد الحضارة العربيَّة من خلال استدعائه للمكان التاريخيِّ (الأندلس)، التي جسَّدت عزَّ الأمَّة العربيَّة وتمكينها الحضاريِّ، حيث يقرر أنَّ هذا هو (تاريخنا) المشرق، والأندلس شاهدةٌ عليه، ثمَّ يخاطب الآخر واضعًا إياه أمام سؤالٍ جوهريٍّ (أهو تاريخنا أم تاريخكم؟)، وبعبارةٍ أخرى أهي بلادنا أم بلادكم؟، ليجعله شاهدًا على ثقافة شعبه لضاربة في التاريخ وأصالتها وعراقتها. ثمَّ يأتي التَّساؤل بأسماء الإشارة (ههنا أم هناك)، إذ يلتقي العنصران لتوجيه الانتباه إلى المكانين، بلاد العرب وبلاد الغرب؛ وبالتالي صنع الرؤيا المتمثلة في الاعتزاز بالحضارة التي خلَّفتها الأنا في بلاد الآخر، فكان أن توحَّدت الرقع الجغرافيَّة، وتواصلت حضاريًّا في الواقع قبل أن توحَّد بينهما القصيدة؛ فاسم الإشارة وحَّد النص، وجعل من أجزائه كلاًّ موحَّدًا للإشارة إلى المكان المراد.

جعل **درويش** من ضياع الأندلس معادلاً موضوعيًّا لضياع وطنه إذ يقول:

أرى ما أريد من البحر.... إني أرى

هبوب النوارس عند الغروب فأغمض عيني.

هذا الضياع يؤدي إلى أندلس.

وهذا الشراع صلاة الحمام علي.....[2]

---

[1]- درويش، محمود، ديوان محمود درويش الأعمال الأولى3، ص272.

[2]- المصدر نفسه، ص184.

ويوظف **محمود درويش** رمز (الأندلس) التي جسَّدت الحضارة بأكمل معانيها، لكن هذه المرَّة يستدعيها ليصوِّر ذلك الضياع الذي تعانيه الأمَّة العربيَّة، حين سمحت في أمجادها، فأصبحت الأندلس في نظره المعادل الموضوعيَّ للهزيمة –سقوط العرب–، كما أنَّها أصبحت تمثِّل الحقوق الفلسطينيَّة المهدورة، فهو عندما يشاهد هزيمة فلسطين يتذَّكر سقوط الأندلس، فاستحضار **درويش** المكان التاريخي (الأندلس) كان بهدف التَّعبير عن التَّمزِّق والشَّتات والضياع الذي يعيشه الفلسطيني نتيجة سيطرة الاحتلال الصهيوني، لذا يربط الشاعر بين ضياع فلسطين اليوم وضياع الأندلس بالأمس، ووجه الشبه بين المكانين هو ضياع الأرض، التي كانت في يومٍ ما مهد الحضارات، ومنبع التَّعايش بين الثقافات المختلفة.

ويقول في مقطع آخر:

من تجاعيد وقتي غريبًا عن الشام والأندلس

هذه الأرضُ ليستْ بسمائي، ولكنَّ هذا المساء مسائي

والمفاتيحَ لي، والمآذنَ لي، والمصابيحَ لي وأنَا

لي أيضًا، أنا آدم الحبَّتين، فقدتهما مرَّتين

فاطردوني على مهلٍ[1]

يستدعي الشاعر الأندلس وفلسطين، المدينتين التاريخيَّتين اللتين كانتا شاهدتين على تشييد العرب لحضارةٍ عظيمةٍ، جسَّدت الحوار الحضاريَّ بكل معانيه، ما جعل الشاعر يقف أمامها وقفة العاجز الذي يملأه الحنين لماضيه المشرق، فلا يملك أمام ضياعهما إلاَّ النواح والبكاؤ، فيصور كيف ضاقت السماء على أناه، رغم شساعتها ورحابتها، فلم يجد له مأوى يحويه بعد فقده أرضه، فلم يكن من بدٍّ إلاَّ الاستعداد للرحيل والطرد منهما؛ حيث عمل الشاعر على المزاوجة بين مأساتي فقدان الأندلس/ فقدان فلسطين، وبين فقدان الجنَّتين، جنة آدم/ وجنَّة العرب الأندلس قديمًا وفلسطين حاضرًا، هذين المكانين التاريخيين عُدَّا مكانين حضاريين بامتيازٍ، لكونهما جسَّدا الحوار الحضاريَّ بين مختلف الحضارات والثقافات في صورةٍ لم تشهدها أيَّة حضارةٍ أخرى قبلهما.

---

[1]- درويش، محمود، ديوان محمود درويش الأعمال الأولى3، ص275، 276.

ومن الأمكنة التي شغلت مساحةً واسعةً من اهتمام الشعراء، الاسم التَّاريخيُّ الأوَّل لفلسطين (كنعان)، حيث تعدُّ فلسطين جذر الحضارة الكنعانيَّة[1]، وقد تواصل **المناصرة** مع التاريخ الكنعانيِّ وبخاصة الجانب الحضاريَّ منه، انطلاقاً من إيمانه بأنَّ الكنعانيين عروبيُّون في الأصل، معتبراً أنَّ مفهوم الكنعنة هو المعادل الموضوعيُّ لمفهوم العروبة، فهي أرضٌ تمثِّل ذاكرة وجذور شعب[2]. فجمعت بين الزمان والمكان، الماضي والحاضر والمستقبل، بين التاريخ والجغرافيا، "إنَّها ارتباطٌ برموز التاريخ في شكل النقوش الكنعانيَّة"[3]، وقد ارتبطت بشعر المناصرة ليس باعتبارها "تراباً وحجارة وأشجاراً وينابيع فقط؛ بل لاشتمالها على تاريخ البشر وعلاقاتهم الإنسانيَّة؛ وبالتالي فإنَّ الكنعنة هي حالة شعرية زمكانيَّة تروي تاريخ الإنسان في أرض كنعان التي تضم بلاد الشام في جدليَّتها مع حضارات النيل والفرات، لتصل العالم عبر البحر الميت المتوسط[4]. وانطلاقاً من إيمان المناصرة بالحضارة الكنعانية الفلسطينية، التي وصلت إلى شمال أفريقيا، وجزر الكناري، وغيرها، يرى أنَّه بدون فهم هذه الحضارة لا يمكن فهم الشخصية الفلسطينية[5].

ويعدُّ المناصرة أنَّ العودة إلى جذور الحضارة (حضارة أريحا في الألف العاشر ق.م)، التي كانت في بداية الخلق الأول هي جزءٌ من الحضارة الإنسانيَّة، وجزءٌ من الأرض نفسها، إذ لا يمكن فصل "هذه البقعة من الأرض على أنَّه تاريخ هذه المرحلة أو تلك... نظريَّة تكامل الإنسان لا يمكن أن تُجزَّأ وكذلك التاريخ، هي شعريَّة تاريخٍ وشعريَّة مكانٍ بينهما جدليَّةٌ، شعريَّةُ المكان ليست بمفهومه السياحيِّ أو التاريخيِّ الماقبلي، وإنَّما بتفاعلٍ مع هذا المكان؛ بحيث يصبح جزءاً من الحياة باعتبارها خيطاً متواصلاً منذ بداية التاريخ، أي إنَّ التاريخ المعاصر، والمرحلة الحالية ليست مفصولةً عن الماضي، وكذلك فإنَّها لا تخضع لاسترجاعات الماضي فقط، لهذا لجأت إلى اللغة القديمة بتكسيرها وليس بتقليدها، بإعادة

---

(1)- المناصرة، عز الدين، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص678.

(2)- المناصرة، عز الدين، لا أستطيع النوم مع الأفعى، حوارات مع الشاعر الفلسطيني الكبير عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، 2010م، ص88.

(3)- المناصرة، عز الدين، شاعرية التاريخ والأمكنة، ص119.

(4)- انظر: المرجع نفسه، ص594.

(5)- المناصرة، عز الدين، لا أستطيع النوم مع الأفعى، ص206.

إنتاجها من جديدٍ للتَّعبير عن شاعريَّةٍ حديثةٍ"[1].

وقد دافع **المناصرة** عن التاريخ الكنعانيّ مكذِّبًا الادعاءات الإسرائيليَّة ودحض الافتراءات التوراتيَّة، فالكنعانيون هم أصحاب البلاد قبل مجيء اليهود بآلاف السنين، وكانت البلاد عامرة بسكانها وذات حضارةٍ إنسانيَّةٍ عريقةٍ، وما الفلسطينيون الحاليُّون إلاَّ امتدادًا للقبائل الكنعانيَّة عبر التاريخ، ويتَّضح ذلك لدى تعريف المناصرة بنفسه مظهراً اعتزازه بكنعانيَّته وانتمائه للكنعانيِّين، في قوله:

أنا – عز الدين المناصرة:

سليلُ شجرة كنعانَ وحفيدُ البحرِ الميت

قبطانُ سفنِ الزجاجِ المحمَّلةِ بالحُرُوف

أُسَافِرُ فِي مُدُنِ العَالَمِ كالطَائِرِ أَحْمِلُ رُمُوزاً وَرَسَائِل

مِنْ بَنِي نَعِيمٍ إِلَى كَرْمَل الدالية

هو قلبي الذي يتمدَّدُ تحتَ بَسَاطِيرِ الجنودِ الغرباء

شلاَّلُ دمي في عاصمةٍ برتقاليةٍ صهيلٌ كالمهر

ولا أشكو

فالشكوى لغير "الخليل" مذلة[2]

هكذا أبدى المناصرة اعتزازه بآثار أجداده الكنعانيين، وما خلَّفوه من تراثٍ حضاريٍّ إنسانيٍّ عريقٍ، ليركض خلفها قائلاً:

تلك أثارهم

من يدل حبيبي على خطوهم

...

تلك آثارهم

---

[1]- انظر: المناصرة، عز الدين، شاعرية التاريخ والأمكنة، ص531.

[2]- المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ص429، 430.

إنَّني راكضٌ خلفهم[1]

كما لا يخفى أنَّ **القدس** عُدَّت من أكثر الرموز التاريخيَّة حضورًا في الشعر العربيِّ المعاصر، باعتبارها محور قضايا الأمَّة العربيَّة، كيف لا وهي ثالث أقدس الأماكن عند المسلمين بعد مكَّة والمدينة المنوَّرة، وهي من أكثر الرموز إثارةً للجدل بسبب حمولتها الدلاليَّة المتنوعة التي تتيح لها التعبير عن أمورٍ كثيرةٍ، فهي رمز القداسة الدينيَّة، ورمز التَّعايش الإنسانيِّ كونها تضم على أرضها جنسياتٍ مختلفةٍ، كما أنَّها تمثل رمز العراقة الإنسانيَّة، باختصار هي مكانٌ حضاريٌّ بامتيازٍ.

ومن النَّماذج التي استحضرت **القدس** كرمزٍ للسلام ما زاد في رفعة هذا المكان التاريخيّ، قصيدة (القدس) لـ**نزار قباني**، يقول فيها:

يا قدسُ، يا مدينتي

يا قدسُ يا حبيبتي

غداً غداً سيزهرُ الليمون

وتفرحُ السنابلُ الخضراءُ والزيتون

وتضحكُ العيون

وترجعُ الحمائمُ المهاجرة

إلى السقوفِ الطاهرة

ويرجعُ الأطفالُ يلعبون

ويلتقي الآباءُ والبنون

على رُباك الزاهرة

يا بلدِي يا بلدَ السَّلام والزيتون[2]

---

[1]- المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ص128.

[2]- قباني، نزار، الأعمال السياسية، ص43.

فالشاعر يستحضر القدس رمزًا للسلام والخيرات، فيمجِّد فيها عراقة ماضيها ومجدها الذي تعايشت تحت ظلِّه مختلف الحضارات، ما جعلها بلدًا يزرع السلام، ويبثُّ الشاعر يقينه أنَّ النصر آتٍ لا محالة، ما دام متمسِّكًا بحقِّه مدافعًا عنه في غير ضعفٍ ولا استكانةٍ، مطلقًا العنان لخياله لتسبح فيه أحلامه.

ونستشعر تركيز الشاعر في رسمه للقدس على الهالة القدسيَّة التي تحيط بها باعتبارها حاضنة الأديان على مرِّ التاريخ، وهو يتساءل من سينقذ مدينة الأمل والسلام، يقول:

يا قدس يا مدينة الأحزانْ

يا دمعة كبيرة تجول في الأجفانْ

من يوقف العدوانْ؟

عليك، يا لؤلؤة الأديانْ؟

من يغسل الدماء عن حجارة الجدرانْ

من ينقذ الإنجيلْ

من ينقذ القرآنْ؟

من ينقذ الإنسانْ؟[1]

وإذا كان نزار يتساءل من سينقذ القدس رمز السلام والتَّحاور والتَّفاعل الحضاريِّ والدينيِّ، فإنَّ الشاعر **تميم البرغوثي** يؤكِّد هذه الفاعليَّة والقدسيَّة الدينيَّة، فيعلي من شأن القدس باعتبارها رمز التَّسامح والتَّلاقح الدينيِّ، لأنَّها احتضنت مللاً عدَّةً على أرضها عبر التاريخ؛ فيصور الشاعر اجتماع دور العبادة فيها على اختلافها من مساجد وكنائس، باعتبارها رموزًا لمللها على مرِّ التاريخ، وبمعمارها العتيق المرتكز على أعمدة الرخام الدَّاكنة العريقة لكثرة ما تعاقب عليها من زمن، وكأنها تعمَّدت الصمود لتبقى شواهد على قداسة هذه الأرض من خلال علاقتها الموغلة في الزمن بجميع الأديان سواء مهبطًا، أو قبلةً؛ حيث يقول الشاعر:

---

[1]- قباني، نزار، الأعمال السياسية، ص 43.

في القدس أعمدة الرُّخامِ الداكنات
كأنَّ تعريقَ الرُّخامِ دخان
ونوافذٌ تعلو المساجدَ والكنائسْ،
أمسكتْ بيدِ الصباح تُريهِ كيفَ النَّقشُ بالألوان،
وَهْوَ يقولُ: لا بل هكذا؟،
فتقولُ: لا بل هكذا؟،[1]

فالشاعر لم يكتف في تلميحه للأديان باستحضار دور عبادتها، بل راح يرسمها بشكلٍ فنيٍّ باعثًا فيها الحياة للتَّعبير عن مدى قداسة هذه الأماكن التَّاريخيَّة، لدرجة تتحاور فيها نوافذها مع الصباح باعتباره رمزًا للتَّغيير والتَّجدُّد.

ويستحضر الشاعر **تميم البرغوثي** في قصيدة (في القدس)، **القدس** كرمزٍ لعظمة هذه البقعة المباركة، حيث نراه يستدعي شخصيَّةً تاريخيَّةً حاول من خلالها إثبات مكانة هذه الأرض الحضاريَّة، التي تلد شخصياتٍ تاريخيَّةٍ فاعلةٍ، من أمثال **الظاهر بيبرس**، يقول الشاعر:

في القدس مدرسةٌ لمملوكٍ أتى ممَّا وراءَ النهرِ
باعوهُ بسوقِ نِخاسةٍ في أصفهانَ لتاجرٍ من اهل بغدادِ
أتى حلبًا فخافَ أميرها من زُرقةٍ في عَيْنِهِ اليُسْرَى
فأعطاهُ لقافلةٍ أتت مصرًا
فأصبح بعد سنينَ غلاَّبَ المغولِ وصاحبَ السلطانْ[2]

يستحضر الشاعر في هذا المقطع شخصيَّةً تاريخيَّةً هي **الظاهر بيبرس**(*)، عُرفت بشجاعتها

---

(1)- البرغوثي تميم، ديوان "في القدس"، مكتبة الرمحي أحمد، دار الشروق، د.ط، د.ت، ص10.

(2)-البرغوثي تميم، ديوان "في القدس"، ص10.

(*)-هو ركن الدين بيبرس البندقداري، وُلِّيَ عام 658 هـ، وهو أهم ملوك الدولة البحريَّة المملوكيَّة، وأصله من أرض القبجاق، أُسِر وبِيع للأمير علاء الدين أيدكين البندقداري، ثمَّ انتقل ملكه إلى الملك الصالح نجم الدين الأيوبي، فنسب لذلك إليهما. وقد اعتقه الصالح وضمَّه إلى مماليكه البحريَّة وربَّاه معهم، فشبَّ شجاعًا باسلاً لا يهاب الموت. وقد عرفته الحروب – وهو أمير– مقدامًا صنديدًا. عُرف في موقعة المنصورة التي هزم فيها الفرنجة في عهد توران شاه، وموقعة عين جالوت وبيسان اللَّتين هزم فيهما التتار في عهد قطز. انظر: شلبي، محمود، حياة الملك الظاهر بيبرس، دار الجيل، بيروت (لبنان)، ط1، 1992م، ص32.

وإقدامها، وهو هازم للفرنجة والتتار، ليصير بعدها رمزًا تاريخيًّا للشجاعة والإقدام، وقد استحضره الشاعر ههنا للدَّلالة على تاريخ القدس المجيد، وحضارتها الضاربة في عمق التاريخ، موجِّهًا رسالةً إلى المحتل الصهيونيّ مضمونها أنَّ هذه الأرض كانت ولازالت موردًا لولادة رجالٍ، لا يستكينون ولا يرضخون ولا يستسلمون للظلم، ويسعون لاسترداد حريَّتهم مهما كلَّفهم الأمر.

وفي آخر مقطعٍ من القصيدة، نلمح انفتاح الرمز على عوالم دلاليَّةً جديدة تقتضي البراعة في ربط هذا الاستحضار التاريخيّ بالحاضر، يتماشى ومعطيات القضية الفلسطينية بوصفها قضيةً حضاريَّةً عادلةً لا شكَّ فيها، الشاعر ضمَّنها حكمًا يقضي بملكيته للأرض وحيازتها، مسقطًا قناع الآخر المحتل الصهيونيّ، وعَدِّه مجرَّد غاصبٍ يدَّعي الأحقيَّة، لذا استنجد الشاعر بالرمز الذي حوَّل القصيدة إلى مرافعةٍ شعريَّةٍ أحكم زمام الدفاع عنها، يقول:

لا تبكِ عينكَ أيها العَرَبِيُّ

واعلمْ أنهُ في القدسِ من في القدسِ

لكنْ لا أرَى في القدسِ إلاَّ أنت[1]

ويظهر الرمز التاريخيّ بصورةٍ أكثر عمقًا، في ديوان عز الدين ميهوبي (كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس)، والذي تمثَّل فيه الدوال الثلاثة (كايغولا(*)، غرنيكا(**)، الرايس(***)، البؤرة الرمزيَّة للحدث التاريخيّ، المتمثِّل في استحضار الأحداث التاريخيَّة لمدينة غرنيكا الإسبانيَّة عام 1937م، والتي تعرضت لقصف خلده الرسام بيكاسو في لوحةٍ شهيرةٍ، ليسقطها على على الأحداث الدامية التي حدثت في

---

(1)- البرغوثي، تميم، ديوان "في القدس"، ص12.

(*)-كاليغولا: إمبراطور روماني اسمه الأصلي جايوس قيصر جرمانيكوس، أمَّا كاليغولا، أي الحذاء الصغير، فلقب خلعه عليه جنود أبيه جرمانيكوس منذ حداثته، وهو طفل يعيش مع أبويه على ضفاف الراين، وكان يرتدي الحذاء العسكري الطويل، خلف تيبرويس، ويسود الاعتقاد أنه فقد صوابه بعد إصابته بمرض شديد، فهو قد اتَّصف بالقسوة والاستبداد العنيف، ويروى أنَّه أعرب عن أسفه لأنَّه ليس للناس جميعًا رقبة واحدة يمكن الإطاحة بها بضربة واحدة، وقيل كذلك إنَّه عيَّن حصانه عضوًا في السنات، ورشَّحه بتولي القنصلية، اشتهر بمعاداته لليهود وحاول أن يشيد تمثالا له في معبدهم، قام أحد نواب الشعب الروماني باغتياله وخلفه كلاوديوس. ينظر: الموسوعة العربية الميسرة المحدثة، دار الجيل، بيروت (لبنان)، ط1، 2001م، 1918/3.

(**)-غرنيكا: مدينة إسبانيَّة تعرضت عام 1937م، لعملية قصف خلدها الرسام بيكاسو في لوحة شهيرة.

(***)-الرايس: بلدة صغيرة في الجزائر، شهدت مجازر دمويَّة عام1997م.

مدينة الرايس الجزائريَّة في العشرية السوداء عام 1997م. فالشاعر قارب بين ثلاثة أحداث تاريخيَّة متباينة الزمان والمكان، تعرض أحدثًا داميةً حوَّلها إلى فضاءٍ رمزيٍّ، خدمةً للرمز المعاصر (الرايس) المليء بالدلالات التي لا تقل عمَّا يحمله رمزي (غرنيكا) و(كاليغولا)، يقول الشاعر:

مر عام ولم تلبس الفتيات

فساتينهن

ولم تتجمل حليمة بالكحل

لم تر شكل القمر

نسيت لغة الطير

...طعم الخرافة والعاشق المنتظر

حليمة و ""الرايس" انتبذا زخة

من حديث المطر

فرحا قد يجيء

وقد ينتهي

مثلما ينتهي دائما

في بقايا الصور[1]

فهذا المقطع يصور الأحداث المأساويَّة التي عاشها حيُّ الرايس في العشريَّة السوداء، الذي لم يستطع أهله الخروج ليلاً، يصور كيف انقطعت علاقتهم بأواصر الطبيعة والبشر، فبناته لا يعرفن شكل القمر، حتَّى الحبيب المنتظر لا يمكن التفكير فيه، دليل على عظم المأساة، ليتحوَّل رمز الرايس إلى عنوانٍ للمأساة والتراجيديا، حيث توظِّف قصيدة (غرنيكا) هذا الرمز متماهيًّا مع رمزي (غرنيكا) و(كاليغولا)، للتعبير عن الاشتراك في المأساة الإنسانيَّة، يقول **عز الدين ميهوبي**:

[1]- ميهوبي، عز الدين، عولمة الحب عولمة النار ويليها كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، دار أصالة، الجزائر، 2002 م، ص194.

"غرنيكا" الرايس بالأحمر

طفلا يتأبط كراسا

ودما مزروعا في الأجفان

من يعرف منكم" بيكاسو"؟

غرنيكا يعلقها "كاليغولا" على الجدران

"غرنيكا" الموت بلا ألوان[1]

فالمقطع ينمُّ عن علاقةٍ متعدِّيةٍ فنيَّةٍ؛ فرمز (الرايس) يتحوَّل في تجربة الشاعر إلى (غرنيكا) اللذين اشتركا في شهود أحداثٍ داميةٍ، و(كاليغولا) الشخصيَّة الدامية يعلِّق صورة (غرنيكا) على الجدران دلالةً على أنَّه هو الذي رسمها ولكن ليس بالألوان بل بالدم والموت، لذلك نجد الشاعر يسأل عن مكان تواجد بيكاسو الرسام الفعليِّ للوحة (غرنيكا) الحاضر في المقطع اسميًّا الغائب دلاليًّا، فكان استحضار رمز (كاليغولا) التي يمثل الهمجية والعنف، للدلالة على همجيَّة الإرهاب التي افتعل مجازر بلدة الرايس، هذه الصورة الفنية تداخلت فيها الأزمنة والأمكنة على تباعدها، وما استبدال أدوار الرموز إلاَّ لإعطاء رمز الرايس قدرةً إيحائيَّةً وتكثيفًا لدلالته، بغية تحقيق بعد إنسانيٍّ يتمثَّل في كون كل الثقافات والحضارات تشترك في نبذها للعنف والإرهاب، لهذا تكاثفت الرموز من مختلف الثقافات والأزمنة لتقرير هذه الحقيقة.

وعليه، فإنَّ اعتماد الشاعر المعاصر الدائم على الشحنة التَّاريخيَّة المتَّقدة، التي نهل منها شخوصه أحداثه وأماكنه، قد حوَّل شعره في مجمله إلى حكاياتٍ رمزيَّةٍ تحكي عن الحاضر من خلال الاستحضار الكثيف للماضي، وقد تنوَّعت الرموز التي استدعاها في نصوصه بين الشخصيات والأحداث والأماكن التاريخيَّة، التي ارتبطت بقضايا قوميَّةٍ وإنسانيَّةٍ، أثْرَت التجربة الشعريَّة أكثر.

4.2/ الرمز الأدبي

استدعى الشعراء المعاصرون الشخصيات الأدبيَّة التراثيَّة العربيَّة وغير العربيَّة، "فمن الطبيعيِّ أن تكون شخصيات الشعراء من بينها الشخصيات الأدبيَّة هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم؛ لأنَّها

[1]- ميهوبي، عز الدين، عولمة الحب عولمة النار ويليها كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص219.

هي التي عانت التجربة الشعريَّة ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرةً خاصَّةً على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصرٍ"[1]. وقد اهتم الشعراء المعاصرون بثلَّةٍ من الشعراء القدامى، وحاولوا استدعاء شخصيَّاتهم وتقصَّوها ليعبِّروا من خلالها وبها عن رؤياهم المعاصرة، والشخصيات المستدعاة "تحمل تداعياتٍ معقَّدةٍ تربطها بقصصٍ تاريخيَّةٍ أو أسطوريَّةٍ، وتشير قليلاً أو كثيرًا إلى أبطالٍ وأماكن تنتمي إلى ثقافاتٍ متباعدةٍ في الزمان والمكان"[2].

ومن أبرز الشخصيات الأدبيَّة التي استدعاها **عز الدين المناصرة**، ووظَّفها توظيفًا جديدًا شخصيَّة **امرئ القيس**، التي رأى أنَّها تتشابه في تجربتها الحياتيَّة مع تجربته، فكلاهما يبحثان عن مجده الضائع المسلوب، ويستنصر الآخر للمساعدة، واستدعى المناصرة هذه الشخصية بمختلف أبعادها لتدلَّ على الشخصية المشردة الضائعة الساعية وراء الثأر، المطالبة بحقِّها المغتصب، الذي تريد إرجاعه بأيَّة وسيلةٍ يقول:

يا امرأ القيس

ما لي أراك حزينًا صموتْ

البلاغة ذمَّتها واسعة

يا امرأ القيس

إن شئتَ قرطاج لا بدَّ من شوكها

ولا بدَّ أن تتعفَّر قبل الوصولْ

يشدُّ ذراعكَ رملٌ

يناديك نيلْ[3]

فهذا التَّواصل مع الرموز الأدبيَّة العربيَّة هو دعوةٌ للتَّواصل مع الموروث الحضاريِّ العربيِّ من جهةٍ،

---

[1]- عشري، علي زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة (مصر)، ط1، 1997م، ص138.

[2]- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجيَّة التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط3، 1992م، ص65.

[3]- المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ص643.

ومدِّ جسور التلاقي مع الهويَّة، ورأب كلِّ هوَّات الانفصال من جهةٍ ثانيةٍ، وتعريف الآخر برموز الأنا التي جسَّدت عزَّ ومجد حضارته.

ومن الشخصيات العربية التي نجد لها حضورها قويًّا كرموز أدبيَّة مستحضرة من الموروث العربيِّ، امرؤ القيس السابق الذكر والنابغة والحطيئة وأبو تمام، والبحتري، وهم أرباب الأدب العربي القديم، يقول **مصطفى الغماري:**

من يهديهم _سقراط جرَّعَ كأسًا ... ألف كأسٍ يشقى بها الهائمونا
_كفر النَّابغي فيه كما يك ... فر ضوء البصائر، العامونا
وتماري العادون في "الملك الضلي ... ل" هل يعلمون ما يمرونا
جرول في البيان "هومير" أنَّى ... يتمارى في فنِّه الجاحدونا
و"حبيب"، إذ ترفَّق أبدى ... بديع يشتاره الشادونا
و"الوليد" الذي تأنَّف من شع ... ر وحالكى أنفاسه العاشقونا
قدر العبقري أن يرث البؤس ... ويغنِّي بفنِّه البائسونا[1]

في هذه الأبيات يوظف الشاعر ثلَّةً من الشخصيات الأدبيَّة فيمزج العربيَّ وغير العربيِّ، حيث استدعى امرئ القيس (الملك الضليل)، النابغة، الحطيئة (جرول)، أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)، البحتري (الوليد)، وهوميروس، وهي رموزٌ ادبيَّةٌ عُرفت بكفاحها لصنع مجدٍ خلَّد ذكراها بما خلَّفته من فنٍّ علا كعبه، وقيمٍ إنسانيَّةٍ ساميَّةٍ، فأضحت تُراثًا إنسانيًّا تلاقحت فيه الأفكار، وتواصلت من خلاله الثقافات، عبر علاقات الحضور والغياب، تدخل في نطاق المشترك الإنسانيِّ الذي تنهل منه كلُّ الثقافات دون حرجٍ، فالشاعر يعتز بالموروث الإنساني المشترك.

وظَّفت قصائد الشعر العربيِّ المعاصر التي تناولت السُّلطة بوصفها آخر قامع، نماذج لشعراء أجانب، عُرفوا بثوريَّتهم ونضالهم ضدَّ الآخر/السُّلطة، ووقعوا ضحايا لإرهابها، فتناولهم الشعر العربيُّ دلالةً على قسوة السُّلطة، وتعسُّفها ضدَّ المناهضين لفسادها، وهنا يصبح الآخر الأجنبي امتدادًا للأنا الشعريَّة العربيَّة التي عبَّرت عن معاناتهم في أشعارها، لأنَّهما يشتركان في نشدان الحريَّة، ونبذ القمع

[1]- الغماري، مصطفى، قصائد منتفضة، ص97، 98.

والعنف. من أولئك: **فيديريكو لوركا**(*) الشاعر الإسبانيُّ، شهيد الحريَّة الذي أعدم إبَّان الحرب الأهليَّة الإسبانيَّة، والشاعر التشيلي الثوريّ **بابلو نيرودا**(**)، والشاعر الروسيُّ **بوشكين**، الذي قُتل بمؤامرةٍ من القيصر. وقد جاء تأثر الشعراء العرب المعاصرين بهم، وتلاقحهم مع فكرهم في فترة السبعينيات، التي شهدت المدَّ الثوريَّ والاشتراكي في الوطن العربيِّ، وكانت صورتهم في المتخيِّل الفكريِّ اليساريِّ العربيِّ آنذاك، صورةً ثوريَّةً، يتغذَّى منها فكريًّا وثقافيًّا الشعراء اليساريين العرب[1].

ونلمح **عز الدين المناصرة** يزاوج في استحضاره للشخصيات الأدبيَّة بين الرموز العربيَّة والغربيَّة، والتي تشترك في نبذها للعنف والقمع، وتدعو إلى الحريَّة الإنسانيَّة التي تحفظ كرامة البشريَّة، يقول:

رجلٌ يحملُ أسئلةً ويطوفُ بها الأمواجْ:

خذْ سيفًا يا بوشكينْ

خذ وترًا يا ناجي

خذْ حذركَ يا حلاَّجْ

ينطحُ مدُنًا حالكةً من صخر الصوَّانْ

أينَ رنينُ الأجراسْ

ويهرولُ مثل نبيذٍ يسري في داخله بركانْ

(*)-فيديريكو غارسيا لوركا (Federico García Lorca) شاعر إسباني وكاتب مسرحي، وُلد في غرناطة عام 1898. أحد أهم أدباء وكتاب المسرح الإسباني في القرن العشرين، تعد مسرحيتيه" عرس الدم "و"بيت برناردا ألبا" من أشهر أعماله المسرحية. فيما كانت قصيدته "شاعر في نيويورك" من أشهر أعماله الشعرية. أُعدم من قبل الثوار القوميين وهو في الثامنة والثلاثين من عمره في بدايات الحرب الأهلية الإسبانية عام 1936 . انظر: جان، كامب، الأدب الإسباني، تر: بهيج شعبان، دار بيروت للطباعة، بيروت (لبنان)، ط1، 1956م، ص142.

(**)-ريكاردو اليسير نيفتالي رييس باسولاتو بابلو نيرودا، المعروف بـ(بابلو نيرودا) Pablo Neruda، شاعر تشيلي الجنسية، من أشهر الشعراء وأكثرهم تأثيراً في عصره، ولد في تشيلي عام 1904 يعده ماركيز "من أفضل شعراء القرن العشرين في جميع لغات العالم". كان ذا توجه شيوعي، ناشط سياسي، نال جائزة نوبل في الآداب عام 1971، كتب عنه الناقد الأدبي (هارولد بلووم): "لا يمكن مقارنة أي من شعراء الغرب بهذا الشاعر الذي سبق عصره". توفي عام 1973. انظر: الموسوعة العربية العالمية، 622/25.

(1)-انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص395، 396.

أينَ إذنْ عسلُ الأقراسْ[1]

فكلٌّ من ناجي العلي الرسام الكاريكاتيري، والحلاج الصوفي، وبوشكين الشاعر الروسي، استحضرت كرموزٍ تشترك في انتفاضها أمام السلطة الظالمة، مطالبين بالحريَّة والكرامة، التي تعدُّ من أهم القيم الإنسانيَّة، التي يطالب بها البشر دون استثناء.

وممَّن وظَّفوا شخصيَّة **لوركا** في شعرهم، **محمود درويش**(*) الذي نظم قصيدةً أسماها **"لوركا"** من ديوانه "أوراق الزيتون"، صوَّر فيها مأساة مقتل الشاعر، الذي احتسبه شهيدًا، فتكلَّم عن شعريَّته الثوريَّة، التي خلَّدت ذكراه، وعن حزن إسبانيا كلِّها لمقتله، وفضاعة ما اقترفته يدي السُّلطة الرجعيَّة الطاغيَّة، يقول:

غفوًا زهر الدم، يا لوركا، وشمس في يديك

وصليب يرتدي نار قصيده

أجمل الفرسان في الليل.. يحجون إليك

بشهيد .. وشهيده

هكذا الشاعر، زلزال .. وإصار مياه

ورياح .. إنْ زأر

يهمس الشارع للشارع: قد مرَّت خطاه

فتطاير يا حجر! [2]

ويجسِّد مقطعٌ آخر بشاعة ما اقترفه الآخر/ السُّلطة، هذه المأساة هي مأساة أمَّة بأكملها، وهذه السُّلطة الغاشمة لم يقتل شاعرًا فردًا؛ بل اغتال الإنسانيَّة، والفكر والثقافة عمومًا، والشعر على وجهٍ

---

(1)- المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ص729، 730.

(*)-درويش، محمود، شاعر فلسطيني، من شعراء المقاومة والأرض، ولد في قرية البروة عام 1941م، وتوفي في 2008م، بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح الجراحية بأمريكا، له العديد من الدواوين الشعرية: أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، أحبك أو لا أحبك، مديح الظل العالي، حاله حصار، لماذا تركت الحصان وحيدا... انظر: كامبل، روبرت. ب، أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية، ص594، 597.

(2)-درويش، محمود، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط13، 1989م، ص68.

أخص، يقول:

لم تزل أسبانيا أتعس أمّ

أرخت الشعر على أكتافها

وعلى أغصان زيتون المساء المدلهمّ

علقت أسيافها! [1]

لقد استحوذت شخصيَّة **لوركا** على إعجاب الشعراء العرب، ويُعدُّ **عبد الوهاب البياتي** من أشدَّهم إعجابًا بهذه الشخصيَّة، ففي قصيدة "الزلزال" على سبيل المثال لا الحصر، يصور كيف اغتالت السُّلطة الفاشيَّة لوركا، يقول:

العاشق الأندلسي عصبوا عيونه وقتلوه

قبل أن ينتصف الليل وقبل أن يصيح الديك[2]

ويشبِّهه في قصيدة "خيوط النور"، بمصارعٍ في حلبةٍ من حلبات مدريد، يصارع ثيران الفاشيَّة الغاشمة، بقرون أشعاره، يقول في ذلك:

رأيته يصارع الثيران في مدريد

يغزو قلوب الغيد[3]

ويصف في مقطعٍ آخر، مصيره المؤسف، وهو يناضل لأجل ما آمن به:

يكتب فوق حائط السجن، وفوق جبهة المدينهْ

أشعاره الحزينه

مناضلاً يموت في مدريد

مضرَّجًا بدمه وحيد[4]

---

[1]-درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص69.

[2]-البياتي، عبد الوهاب، ديوان "سيرة ذاتيَّة لسارق النار"، ص27.

[3]-البياتي، عبد الوهاب، ديوان "الذي يأتي ولا يأتي"، دار الشروق، القاهرة (مصر)، ط4، 1985م، ص52.

[4]-المصدر نفسه، ص52.

أمَّا **عبد العزيز المقالح**(*) فقد كشفت قصيدته "الشاعر الشهيد" عن تأثره بلوركا والشاعر اليمني محمد محمود الزبيري، حيث أقام نوعاً من المقارنة بين الشاعرين اللَّذين جمعتهما المقاومة للآخر/ السُّلطة، واللَّذين كانا من المحفزين على استتباب الثورة، فكان الجامع بينهما المصير ذاته وهو الاغتيال بأيادي السُّلطة الغادرة، فتظهر رغبة **المقالح** في تصوير الزبير بلوركا اليمن:

"لوركا" هنا جثَّةٌ بلا قبر

تمزِّق الحِرابُ جسمه الصغير

وأنت يا أخا "لوركا" هنا .. تقضي بنفس الخنجر الحقير

نفس الوجوه لو نظرت

نفس الكف والأجير(1)

ويُعدُّ **نيرودا** من الأسماء التي تمَّ استدعاؤها في الشعر العربيِّ المعاصر، والذي كانت له علاقةٌ إشكاليَّةٌ مع الآخر/ السُّلطة، راح إثرها ضحيَّةً للفاشيَّة في تشيلي. وقد استدعاه **عبد الوهاب البياتي** في قصيدته "القربان"، حيث صوَّر بشاعة قمع الآخر/ السُّلطة وما تمتَّعت به من عنف طال الأفراد في الشوارع، وكيف تحوَّل هذا الشاعر إلى رمزٍ نضاليٍّ تمجِّده الجماهير، يقول:

رأيت الدم في شوارع القارة مكتوبًا به الإنجيل والمنشور

مطبوعًا به جبين نيرودا

على طوابع البريد والأبواب(2).

ونلمحه في مقطعٍ آخر يصوِّر جريمة اغتيال نيرودا في شوارع شيلي، وكيف تحوَّلت المدينة إلى مقبرةٍ كبيرةٍ للأبرياء من أبناء الشعب:

(*)-عبد العزيز المقالح: (1937- 2022)، أديب وشاعر وناقد يمني، أحد أبرز الشعراء العرب في العصر الحديث، من مؤلفاته الشعرية: لا بد من صنعاء، عودة وضاح اليمن، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، أوراق الجسد العائد من الموت، طاغور، أبجدية الروح، ومن المؤلفات النثرية: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، قراءات في الأدب والفن، مدارات في الثقافة والأدب، ذاكرة المعاني. انظر: هيئة المعجم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 246/3.

(1)-المقالح، عبد العزيز، ديوان عبد العزيز المقالح، ص65.

(2)-البياتي، عبد الوهاب، ديوان "سيرة ذاتية لسارق النار"، ص45.

رأيتُ "نيرودا" مع الهنود في مذابح "الأنديز"

في مطارح القارة حيث الجوع والإنجيل والمنشور

في الشوارع العارية –المسالخ– السجون

حيث المدفع –الدبابة– البيان في الإذاعة– الجريدة الصفراء

ينهي دورة الفصول[1]،

أمَّا **عبد العزيز المقالح** فيظهر تأثُّره بهذه الشخصيَّة الرمز، وبمأساة اغتياله البشعة، وتعاطفه مع موقفه السياسيِّ والإيديولوجي المناهض للسُّلطة الفاشية في تشيلي، في قصيدته "الظلام يسقط على سنتياجو"، أين نلمح ملامسته لإشكاليَّة **نيرودا** مع الآخر السُّلطوي الفاشي، وبالتالي تعريته لجرائم الآخر السُّلطوي:

الظلامُ،

الدماءُ،

الدماء .. الظلامْ[2]

وفي موضعٍ آخر يقول:

من يستطيع المثول أمام "أبولو" وقد سقط الليل فوق

مدينته،

وتخيَّر من بين أبنائه واحدًا كان صوت الضمير الذي

يمنح الكلمات نهارها،

والحروفَ نضارتها،

ويعيد لها الدفء حين يكون الصقيع جليدًا،

---

[1]–البياتي، عبد الوهاب، ديوان "سيرة ذاتية لسارق النار"، ص42، 43.

[2]–المقالح، عبد العزيز، ديوان عبد العزيز المقالح، ص592.

وتنكفئ الشمسُ خلف خطوط الغمام؟

المدينة أسلمتِ الروح،

والديدبانَ

وشاعرها أسلمَ الروح،

من سيصلي لهم؟ من يصلي عليهم؟

حراب الجنود البرابرة المتخمين تسير على جثث

تدهسهم عربات أم القيح والعفن الهمجي[1]**،**

ومن أهم الشخصيات الشعريَّة التي نجد لها حضورًا قويًّا شخصيَّة الشاعر الإسلاميّ **محمد إقبال،** يقول **مصطفى الغماري** في قصيدة (بين يدي إقبال):

بيني وبينك يا إقبالُ... عاطفةٌ

صوتُ السماءِ بنارِ العشقِ يسقينَا

أرى بها الحرفَ... أفنى في بدائعه

وأنثرُ الوُجدَ في اللُّقيَا دواوينا

أنا وإيَّاك يا إقبالُ... ملحمةٌ

دروبها الخضرُ من هديِ النَّبيينا

فليس إلاَّ نُسيماتٌ ... تناجينا

قلبان رفَا... وما رفا لغانيةٍ.

ولا تصبت هوانا... بنت دَارَيْنَا[2]

---

[1]-المقالح، عبد العزيز، ديوان عبد العزيز المقالح، ص593، 594.

[2]- الغماري، مصطفى، أسرار الغربة، ص109.

فللشاعر ارتباطٌ عميقٌ إزاء هذا الشاعر المفكِّر، فهو يرتبط به ارتباط الفكر والشعر والإحساس بالجمال، فيخاطبه مذكِّرًا إيَّاه بهذه الصلة الفكريَّة والجماليَّة والروحيَّة الحميمة، يظهر ذلك في المقطعين الأول والثاني. والشاعر لا يبخل أن يكتب دواوينًا متعدِّدةً في سبيل بعث جسور الحوار مع الآخر إقبال، فرغم اختلاف الدُّور إلاَّ أنَّ القلوب اجتمعت وتلاقحت في ظلِّ فكرٍ إنسانيٍّ جمعهما تحت ظلِّه، ألا وهو الشعر، ما يوحي باتِّحاد الشاعر بالآخر والاطمئنان في التَّواصل معه.

ثالثا: التناص ومبدأ الحواريَّة

يعدُّ **التناص**(*) قانونًا جوهريًّا في الشعر المعاصر، ولكي يتمَّ لا بدَّ من توفُّر حدٍّ أدنى من التفاعل بين قطبين، أو ذاتين منفعلتين، أنا الشاعر وأنا المغاير له، والتداخل بين نصَّين، النص الحاضر والنص الغائب. وتعتمد تقنية التناص على إلغاء الحدود بين النص والنصوص أو الوقائع أو الشخصيات التي يُضَمِّنها الشاعر نصَّه الجديد؛ حيث تأتي هذه النصوص موظفةً ومُذابةً في النص، فتفتح آفاقًا أخرى دينيَّةً وأسطوريَّةً وأدبيَّةً وتاريخيَّةً وثقافيَّةً عدَّةً، ممَّا يجعل من النص بؤرةً لأكثر من زمنٍ، وأكثر من حدثٍ، وأكثر من دلالةٍ، فيصبح النص غنيًّا حافلاً بالدلالات والمعاني، فالتناص أصبح أمرًا لا مفر منه، فهو موجودٌ في كل نصٍ شعريٍّ، إذ إنَّه "لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها"(1). فالتناص من أهم التقنيات التي تفتح المجال واسعًا نحو الحوار مع الآخر. وقد حفل الشعر العربي المعاصر بالمتناصات التي تؤكد البعد الزمانيَّ والمكانيَّ لنصوصهم، وتثري طاقاتهم التأثيريَّة، "فالقصيدة حين توحي إلى ما يقع خارجها من نصوصٍ وأحداث ومرويات، تفتح ميراثًا وجدانيًّا ومعرفيًّا مشتركًا بين الشاعر

(*)-التناص (intertextuality) من المفاهيم النقديَّة الحديثة، أوَّل ظهورٍ له كان عند الحديث عن الدراسات اللسانيَّة، عرفه ميخائيل باختين في كتابه "فلسفة اللغة" بأنَّه: "الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو أجزاء من نصوص سابقةٍ عليها". انظر: بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ص183. وقد تطور مفهوم التناص على يد تلميذة باختين جوليا كريستيفا في دراستها "ثورة اللغة الشعرية"، وقد عرفته بأنَّه: "التفاعل النصي في نصٍ بعينه". انظر: داغر، شربل، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، 1997م، مج16، ع1، ص128. حيث ترى أنَّ: "كل نصٍ يتشكَّل من تركيبةٍ فسيفسائيَّة من الاستشهادات، وكل نصٍ هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى". انظر: الزعبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000م، ص12. أمَّا في الأدب العربي فقد أظهر الكثير من الباحثين المعاصرين وجود التناص في الأدب العربي القديم تحت مسمياتٍ أخرى؛ حيث أوضح بنيس ذلك وبيَّن أنَّ الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية، وضرب مثلاً بالمقدمة الطلليَّة. عرفه الغذامي بأنَّه "نصٌّ يتسرب إلى داخل نصٍ آخر يجسِّد لمدلولات سواء وعى الكاتب ذلك أولم يع". انظر: الغذامي، عبد الله، القطيعة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985م، ص320. ويعرفه محمود جابر عباس بأنَّه: "اعتماد نصٍ من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية، ووجود صيغةٍ من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والأسلوبية بين النصين". انظر: عباس، محمود جابر، استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الأدبي، شوال 1423هـ، ج46، م12، ص266. وكل التعاريف تصب في كون التناص تأثر نصٍ بنصٍ سابقٍ.

(1)- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص- ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط3، 1992م، ص121.

والجمهور، وتوقظ الذاكرة الوجدانيَّة الجماليَّة للمتلقي، ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها"[1]. وفيما يأتي تفصيل توظيف الشعراء المعاصرون لآلية التناص في شعرهم، باعتباره آليةً من آليات التَّواصل والتَّفاعل بين الأنا والآخر:

1/ التناص الدينيّ

يُعدُّ الموروث الدينيُّ من أهم المصادر التي استلهمها الشعراء المعاصرون في مواضيعهم الشعريَّة، والمقصود بالتناص الدينيّ هو "تداخل نصوص دينيَّة يختارها الشاعر، وتكون عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم والحديث الشريف، والكتب السماوية المختلفة مثل الإنجيل والتوارة"[2]، فالشاعر المعاصر لا يتعامل مع النصوص الدينيَّة من منطلق كونها حقائق مجرَّدةً "إنَّما يضفي عليها من ذاته وواقعه وطبيعة الحالة النفسيَّة التي دفعته إلى الاستعانة بجزءٍ من التاريخ، وهو يتعامل معها، وفق قناعته بما تكتنفه هذه المادَّة التاريخيَّة من قيمةٍ معنويَّةٍ، ودلالةٍ إيحائيَّةٍ، يريد إيصالها إلى ذهن المتلقي وشعوره"[3]. وما لجوء الشاعر إلى التَّناص الدينيّ إلاَّ محاولةً منه لإقامة علاقةٍ حواريَّةٍ مع الآخر/ التراث العربيّ والغربيّ، والآخر/ القارئ، ممَّا أضفى على المعنى سحرًا وجمالاً من جهةٍ، واستطاع هذا النص المتمازج مع النصوص الدينيَّة المختلفة أن يعالج في مضمونه قضايا إنسانيَّة عالميَّة مشتركة، وبالتالي يستطيع الشاعر تقديم رسالته بصورةٍ أفضل.

1.1/ التَّناص مع القرآن الكريم

يعدُّ القرآن الكريم المرجع الأوَّل، والنص السامي المقدَّس الذي يلجأ إليه معظم الشعراء، فهو يفيض بالصياغات الجديدة والمعاني المبتكرة التي تعكس حقائق النفوس وخلجات القلوب، فالاقتباس منه يشكل تفاعلاً خلاَّقًا، تنتج عنه أشكال فنية تطرب لها الأسماع وتطمئن لها القلوب. ومن الشعراء الذين تفاعلوا مع النص الدينيّ القرآني، الشاعر **محمود درويش**، فيبدو أنَّ "اللُّجوء إلى التَّناص الديني يقيم علاقاتٍ حواريةٍ مع الآخر، لأنَّ النص الدينيَّ في مجمله بنيةٌ أساسيَّةٌ في الثقافة في مجملها، ومن ثمَّ

---

[1]- العف، عبد الخالق، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة، ط1، 2000م، ص79، 80.

[2]- السعدني، مصطفى، الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية (مصر)، د.ط، د.ت، ص237- 238.

[3]- الحداد، علي، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (العراق)، ط1، 1986م، ص 80.

يستطيع الشاعر من خلال التَّناص الدينيِّ أن يقدِّم رسالته بصورةٍ أفضل، لأنَّه ينطلق من قاعدةٍ مشتركةٍ بينه وبين الآخر، ويرجع تبرير توظيف درويش للرموز الدينيَّة في نصه الشعريِّ من الأديان الثلاثة، بأنَّها كلُّها قامت في بلاده، وقد روت جميع الحضارات التي مرَّت ببلاده"[1]، ولا شكَّ أنَّ التَّفاعل الذي يخلقه النص الدينيُّ بين الأنا والآخر هو ما جعل درويش يحتفل بالتناص الدينيِّ كثيرًا في شعره؛ حيث يمكننا أن نتمثَّل التَّناص الدينيَّ عنده وهو يصور عمق الصراع بين الأنا والآخر، من خلال عرضه لصورة (**آدم وحواء**)، وأيضاً قصة ابني آدم (**قابيل وهابيل**)، لوجود عوامل نفسيَّةٍ وإنسانيَّةٍ مشتركةٍ، تمكِّن الشاعر من تفريغ أحاسيسه ومشاعره، وتستوقف الآخر وتستثيره، يقول في قصيدة (لماذا تركت الحصان وحيدًا):

علَّمني القرآنُ في دوحةِ الريحان

شرقَ البئر،

من آدم جئنا ومن حواءَ

في جنَّة النسيان[2]

يقر الشاعر في هذا المقطع بحقيقة أصل خلق الإنسان، فالناس كلُّهم من (آدم)، فكأنَّ أنا الشاعر تناجي الآخر، من خلال تذكيره بأصل هويَّة وانتماء جميع الخلق لأبٍ واحدٍ وهو (آدم) عليه السلام، ممَّا يجعل الناس كلهم متساوون، لا فضل لأحدهم على الآخر، ثمَّ يذكر الشاعر تناسي الإنسان وتجاهله لهذه الحقيقة، فكانت النتيجة أن انتشر الظلم والجهل وانتفى العدل والحوار، وقد اسْتُدْعِي هذا التَّناص من آياتٍ قرآنيَّةٍ عدَّةٍ، منها قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفۡسٖ وَٰحِدَةٖ وَخَلَقَ مِنۡهَا زَوۡجَهَا وَبَثَّ مِنۡهُمَا رِجَالٗا كَثِيرٗا وَنِسَآءٗۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ ٱلَّذِي تَسَآءَلُونَ بِهِۦ وَٱلۡأَرۡحَامَۚ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلَيۡكُمۡ رَقِيبٗا﴾[3]

وفي مقطعٍ آخر يتناص مع قصة ابني آدم (قابيل هابيل)، والصراع الذي دار بينهما فكانت نتيجته تفشي الظلم والتعدي بالقتل، فـ(قابيل) هو معادلٌ موضوعيٌّ لكل جبَّارٍ متكبِّرٍ قاتلٍ وظالمٍ، ولأنَّه أوَّل

---

[1]- حسين، حمزة، معجم الموتيفات لمركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، حيفا (فلسطين)، ط1، 2012م، ص22.

[2]- درويش، محمود، لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للنشر، بيروت (لبنان)، ط3، 2001م، ص35.

[3]- سورة النساء، الآية: 1.

من ارتكب جريمة القتل على وجه الأرض، فكان كمن قتل الناس جميعًا، ولهذا تستدعى صورته كلما سيقت قصة ظلمٍ وقتلٍ، يقول درويش في قصيدة (لماذا تركت الحصان وحيدًا):

خُطايَ بعد خُطايَ، فكنْ أخي الثَّاني،

أنا هابيلُ، يُرجعني الترابُ

إليكَ خرُّوبًا لتجلسَ فوقَ غصنيِ يا غرابُ

أنا أنت في الكلمات. يجمعنا كتابُ [...]

ويضيئكَ القرآنُ:

(فبعث الله غرابًا يبحث في الأرضِ

ليُريه كيفَ يُواري سوءة أخيه، قال:

يا ويلتي أعجزتُ أن أكونَ مثلَ هذَا الغرابِ)

ويضيئكَ القرآنُ،

فابحثْ عن قيامتنا، وحلِّقْ يا غرابُ[1]

فالشاعر تناص مع قصة (قابيل وهابيل) المذكورة في قوله تعالى: ﴿ قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ ﴿٢٦﴾ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ﴿٢٧﴾ لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ ﴿٢٨﴾ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ ﴿٢٩﴾ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ ﴿٣٠﴾ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ ﴿٣١﴾ مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ

(1)- درويش، محمود، ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"، ص27.

ٱلنَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَآ أَحْيَا ٱلنَّاسَ جَمِيعًا ۚ وَلَقَدْ جَآءَتْهُمْ رُسُلُنَا بِٱلْبَيِّنَٰتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيرًا مِّنْهُم بَعْدَ ذَٰلِكَ فِى ٱلْأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ ﴿٣٢﴾﴾[1]. وما استحضار الشاعر لهذه القصة إلاَّ لأنَّ لها قواسم مشتركة مع ما يقع في أرض فلسطين، من انتهاك المحتل الصهيونيِّ لكل أعراف السلام والحوار، فعاث في الأرض فسادًا مثلما فعل (قابيل)، فشخصية (هابيل) تمثل معادلاً موضوعيًّا للشخصية الفلسطينيَّة التي تأبى الزوال رغم ما يعتريها من تنكيلٍ وظلمٍ، فهابيل يعد مشتركًا إنسانيًّا يرمز للإنسان المسالم المرابط الثابت على مبادئه وعقيدته، في حين يمثل (الغراب) الشاهد المراقب، الذي زاد من حسرة القاتل وأثبت عجزه عن الإلمام بالموقف في قوله (يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب)، من خلال تعليمه لبني آدم طريقة الدفن، الذي يعدُّ ملاومًا موضوعيًّا للإخفاء والتمويه ودلالة على النسيان، في محاولةٍ من الشاعر لتعميق دلالة فكرته ومحاولة منه لترسيخها في ذهن المتلقي، فالشاعر عمد إلى التناص الدينيِّ، وأعطى كلَّ شخصيَّةٍ دورًا من أدوار القصة القرآنيَّة، لتصوير ما يخالجه من مشاعر، وما يعانيه شعبه من مآسي نتيجة تجبُّر وطغيان المحتل، فعُدَّت قصة (قابيل وهابيل) من القواسم المشتركة، ونقطة من نقاط الالتقاء مع الصراع الذي يجري على أرض فلسطين. ومن المواضع التي تناص فيها مع القرآن الكريم أيضًا، قوله:

اليوم أكملت الرسائل فانشروني، إن أردتم، في القبائل توبة.

أو ذكريات.

أو شراعا.

اليوم أكملت الرسالة فيكم

فلتطفئوا لهيبي، إذا شئتم عن الدنيا

وإن شئتم فزيدوه اندلاعا[2]

فمن الواضح أنَّ المقطع قد تناص مع قوله تعالى: ﴿ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِى

[1]- سورة المائدة، الآية 26، 32.

[2]- درويش، محمود، ديوان "مديح الظل العالي"، ص78.

وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلۡإِسۡلَٰمَ دِينٗا ﴿٣﴾﴾[1]، فالشاعر أخذ فكرة الآية القرآنية، وأعاد بلورتها في قالبٍ يخضع لتجربته الشعريَّة، وما يناسبها، فهو يعبِّر عن صورة الشعب الفلسطينيِّ المقهور المناضل الذي يحمل رسالة الوطنيَّة من فلسطين إلى بيروت، كما حمل الرسول ﷺ رسالة الإسلام وأوصلها بأمانةٍ، فنلمح الذات الشاعرة قلقةً تجاه مصير وطنها المسلوب من قبل الآخر الصهيونيِّ، وتسعى لإيصال قضيَّتها إلى مرأى ومسمع الآخر/ العالم أجمع لإنصافها، لأنَّ الحريَّة مطلبٌ إنسانيٌّ.

ويستدعي **أدونيس** قصة سيدنا سليمان عليه السلام، في قصيدة (مرثية القرن الأول)، فيقول:

ذاهلٌ تحت شاشة النبوءة، مأخوذ بالرمل، يا رجل أقل لنا آية

تأتي ....

التاريخ يهبط المنحدر في حوار مع النمل راحلا على

غباره، مليئًا بالمخاط الحلزوني، مليئًا بالأصداف[2]

فالشاعر ضمَّن أبياته قصة سيدنا سليمان عليه السلام في حواره مع النمل، في قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَوۡاْ عَلَىٰ وَادِ ٱلنَّمۡلِ قَالَتۡ نَمۡلَةٞ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّمۡلُ ٱدۡخُلُواْ مَسَٰكِنَكُمۡ لَا يَحۡطِمَنَّكُمۡ سُلَيۡمَٰنُ وَجُنُودُهُۥ وَهُمۡ لَا يَشۡعُرُونَ ﴿١٨﴾﴾[3] فكأنَّ الشاعر من خلال تناصه مع قصة سليمان يتمنّى أن يعود زمن تفعيل الحوار، وأن يصل الناس إلى درجةٍ من الوعي، تحجب الواحد منهم عن أذيَّة غيره، ولو بقدر أُنْمُلةٍ، وهذا بالمفهوم المخالف يحيلنا إلى الظلم والقهر الذي يختلج عصر الشاعر.

ويتناص **مصطفى الغماري** مع حادثة الإسراء والمعراج، فيقول:

يا قدسُ كم فيكِ منْ ذكرى مقدَّسةٍ

طارت بأجنحة الأضواء نجواها

توهَّجَ الحزم في جلى محمَّدها

---

[1]-سورة المائدة: الآية 3.

[2]- أدونيس، أوراق في الريح، منشورات دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط1، 1960م، ص119.

[3]-سورة النمل: الآية 18.

وأورقَ الطهر في أهداب عيساها[1]

فالغماري يستدعي النص القرآنيَّ الخاص بحادثة الإسراء والمعراج، في قوله تعالى: ﴿سُبۡحَٰنَ ٱلَّذِيٓ أَسۡرَىٰ﴾ [2]، وهو توظيفٌ امتصاصيٌّ للنص الغائب، فلم يمسَّ جوهره، وإنَّما تعامل معه فنِّيًّا؛ حيث أبقى للقارئ دوالاً إشاريَّةً (القدس طارت)، لتحيل إلى النص القرآنيِّ الغائب. فالشاعر يجسِّد قدسيَّة القدس النابعة من الديانات التي مرَّت بها عبر الأزمان المتعاقبة، فكانت مهد حوار الحضارات والديانات؛ حيث استدعى سيِّدنا (محمد) و(عيسى) عليهما السلام، للدلالة على ما شهدته القدس من تعايشٍ بين الديانات المختلفة، وأنَّها قامت على القيم التي تدعو لإحلال السلام الإنسانيِّ.

ويؤكِّد **الغماري** في قصيدة (يا قدس)، على قدسيَّة هذا المكان الحضاريِّ، في قوله:

مسرى الحنيفيَّة السمحى وقبلتها ... يا طهرَ قبلتها يا عزَّ مسراها

كانت ولم تكن للناعين قافيةً ... ولم يكن لركوز الذلِّ أقصاها

كانت فأشرق في صحرائنا أفقٌ ... وأزهرتْ شفة الدنيا برؤياها[3]

فهذه الأبيات تدل على قداسة القدس، وتاريخها الذي جمع أحداثًا عظامًا زادتها قداسةً، منها أنَّها كانت القبلة الأولى للمسلمين، ومسرى النبيِّ ﷺ، فكانت ولازالت رمز العزِّ وبعيدةٌ مهوى الذلِّ، فزادتها حادثة الإسراء والمعراج شرفًا، من خلالها التقى الرسول ﷺ الأنبياء وتحاور معهم، وفي ذلك دليلٌ على أنَّ الديانات تتحاور وتتعايش فيما بينهما، لأنَّها تنبع من معينٍ واحدٍ.

وعليه، فإنَّ التعالق النصيِّ القائم بين الآيات القرآنية والنص الشعريِّ، تأتي من وعي الشعراء المعاصرين، في إعادة صياغة الواقع وفقًا لذوقهم وإحساسهم الذاتي، وإحساسهم الداخلي الذي يطَّلع بمؤثرٍ خارجيٍّ يحرك المخيلة، ويمدُّها بالصورة الكليَّة للتجربة، وتكون الحقائق الوجوديَّة وسيلة إثراء للواقع في صورته المتجددة داخل القصيدة، فالشاعر يعمد في تناصه أن يكسب خطابه الشعريَّ هالةً من الإيحاءات المكثَّفة والمغايرة عمَّا وظِّفت فيه، كي تعمل على تنبيه الذاكرة الجمعيَّة، لتدفعها لاستكشاف الدلالات، وربط بعضها ببعضٍ، لتشكيل الرؤيا الإبداعيَّة له.

---

[1]-الغماري، مصطفى، ديوان حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986م، ص136.

[2]-سورة الإسراء: الآية 1.

[3]- الغماري، مصطفى، ديوان حديث الشمس والذاكرة، قصيدة "يا قدس"، ص18.

2.1/ التناص مع التوراة والإنجيل

لم يقتصر الشعراء المعاصرون على التناص من ألفاظ القرآن الكريم وأخباره وقصصه فحسب؛ بل لجأوا إلى الكتب السماويَّة الأخرى، فاستلهموا مادَّتها ووظفوها لخدمة مواضيعهم الشعريَّة، ولما فيها من مثيراتٍ فنيَّةٍ، والانفتاح على موروث الآخر الدينيِّ، محاولين إبراز رؤيتهم الفنيَّة للحياة والكون، وقد كانت تلك سمةٌ غالبةٌ على الشاعر المعاصر، الذي يدعو إلى فكرة الحوار مع ثقافة الآخر.

وممَّن تناص مع الآخر الدينيِّ **محمود درويش** الذي كان يجْدِل معطيات **التوراة والإنجيل** معًا، محطِّمًا شبكة العلاقات الإشاريَّة المسبقة في بعدها الدينيِّ، فعندما نتحدَّث عن التَّناص الدينيِّ عند **محمود درويش** فنحن نتحدَّث عن شخصيَّةٍ رساليَّةٍ منفتحةٍ عمَّا هو واقعٌ حولها من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى يرتقي بشعره لما حملته الأرض التاريخيَّة من أديانٍ يكاد يدين لها مسلمها ومسيحيُّها ويهوديُّها، فتناص الشاعر مع الموروث الدينيِّ للآخر يدل على ثقافته الواسعة في ميدان الكتب الدينيَّة، وأيضًا فإنَّ الدين ليس مجرد طقوسٍ وعباداتٍ فقط؛ بل هو في جوهره ثورةٌ من أجل الإنسان، من أجل الحريَّة والعدالة والكرامة الإنسانيَّة، وقد اهتم **درويش** بالكتب الدينيَّة اليهوديَّة، إيمانًا منه أنَّ الديانات السماويَّة تنبع من مصدرٍ إلهيٍّ واحدٍ، يجعل الباب مفتوحًا على الحوار الدينيِّ بين الخاتمةنا والآخر، وبين مختلف الحضارات والثقافات، ولعلَّ دافعه أيضًا أن يستخرج من تلك الكتب ما يدين به الصهاينة، بلغتهم ومن كتبهم المقدَّسة نفسها. ويستدعي **درويش** أحد أنبياء اليهود وهو (حَبَقُّوق) –بفتح الباء وتشديد القاف–، الذي جاء ذكره في العهد القديم كثائرٍ على اليهود وعلى إسرائيل، حيث يتناص مع مقولته في العهد القديم: "ويلٌ لمن يبني مدينةً بالدماء، ويؤسس قريةً بالإثم"[1]، فيقول في قصيدة (رباعيات):

حَبَقُّوق! عُدْ إلينا.. عُدْ وبشِّر من جديد

وارو مأساة مدينة

فوق تاج الدم قامت والعبيد

[1]- نقلا عن: النقاش، رجاء، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط1، 1971م، ص120.

ووراء الدم نار، وضغينة! [1]

فهذا المقطع يتناص فيه درويش مع قول حَبَقُّوق: "ويلٌ لمن يبني مدينةً بالدماء، ويؤسس قريةً بالإثم"، فماذا يكون من الصهاينة إذا لم يكن ما بنوا قائمًا على سفك الدماء، وتأسيسهم لقرى قائمة على الإثم، فهذا هو ديدنهم منذ القديم الطغيان والتَّجبُّر، وشهادة نبيٍّ من أنبيائهم خير دليلٍ على أفعالهم، وقد جاء هذا التَّناص كنوعٍ من نقد العنف التي تشترك في بغضه الإنسانيَّة جمعاء.

وفي مقطعٍ آخر من قصيدة (نشيد الرجال)، يقدِّم درويش صورةً ناصعةً للمسيحيَّة، ويعدُّها ديانةً تناضل من أجل مستقبلٍ أفضل للبشريَّة –قبل تحريفها–، ففي حوار يتخيَّله الشاعر مع المسيح عليه السلام، يقول:

_ألو ... أريد يسوع

_نعم ... من أنت؟

_أنا أحكي من إسرائيل

وفي قدمي مسامير .. وإكليل

فأيُّ سبيل

أختار يا ابن الله ... أي سبيل؟

أأكفر بالخلاص الحلو، أم أمشي؟

ولو أمشي وأُحْتضر؟

_أقول لكم ... أمامًا أيُّها البشر [2]

فالشاعر يصور المسيح (يسوع) داعيةً للنضال من أجل مستقبلٍ إنسانيٍّ ناصعٍ، لأنَّه يدعو إلى شعار (أقول لكم ... أمامًا أيها البشر)، فلا مجال للاستسلام أمام الظلم؛ بل لا بدَّ من مقاومته والتَّغلُّب عليه، فالحريَّة والكرامة مطلبٌ إنسانيٌّ لا يخص فئةً دون أخرى، إنَّما هو مطلبٌ تشترك فيه الإنسانيَّة برمَّتها.

---

[1]- درويش، محمود، ديوان محمود درويش الأعمال الأولى3، ص181.

[2]- درويش، محمود، ديوان عاشق من فلسطين، قصيدة "نشيد الرجال"، ص48.

وبذلك تتفاعل شخصيات الأنبياء المذكورة مع الشخصية المعاصرة، بإشاراتٍ تلتحم في بناء القصيدة العام لإنتاج دلالةٍ جديدةٍ، تنبع من انفعالٍ عاطفيٍّ يعبِّر عن صدى صوت الشاعر، وما يعتريه من هموم وآلامٍ وأحلام تجتمع باعتبارها حلمًا إنسانيًّا يصبو إلى أن تعُمَّ الحريَّة الكرامة الإنسانيَّة.

وعليه، فإنَّ ارتباط "درويش بالنص المسيحيِّ والشخصيات الدينيَّة المسيحيَّة، كونها شخصياتٍ فاعلةٍ في النص الشعريِّ، حيث تمثَّل الشاعر روحها وصفاتها الشخصيَّة، وجعل وجودها في القصيدة امتدادًا لوجودها في التراث الإنسانيِّ، فأبقت النصَّ الحديث روحًا نابضةً ودمًا حيًّا حاملاً للبعد الدينيِّ والتاريخيِّ، ومحمَّلاً بدلالات النص الحالي"[1]. يقول درويش:

ولو أستطيع الحديث إلى الربِّ قلتُ:

إلهي إلهي! لما تخلَّيتَ عنِّي؟

ولستُ سوى ظلِّ ظلِّك في الأرض[2]

فقول الشاعر (إلهي إلهي! لما تخلَّيتَ عنِّي؟)، تناصٌ مع مقولة المسيح عليه السلام –على حدِّ زعمهم–: (إيلي إيلي لما شبقتني)[3]، فالشاعر يفترض لو كانت له القدرة على مخاطبة الربِّ مثل ما هو مخوَّلٌ للمسيح، لصرخ صرخة المسيح التي تجلي فيها العجز عن الفعل، لهذا لجأ الشاعر إلى الصوت للتنفيس عن مواجعه، لكن حتَّى هذه الصرخة لا يستطيع الشاعر فعلها كونه لا يملك قدرة الحديث مع الربِّ من خلال اعتماده على أسلوب الشرط موظِّفًا أداة الشرط (لو)، التي تفيد الامتناع، ليعمِّق حالته المتأزمة المليئة بالخيبات، لدرجةٍ لم تعد فيها النفس قادرةً على أيصال صرختها وشكواها، فيشترك مع المسيح آنذاك في الحالة النفسيَّة ذاتها.

ويتناص درويش مع نصوص العهد الجديد في الكتاب المقدَّس، من ذلك قوله في قصيدة (الخروج من ساحل المتوسط) في الإنجيل: "وإذا زلزلةٌ عظيمةٌ حدثت، لأنَّ مَلَاك الربِّ نزل من السماء وجاء ودحرج عن الباب وجلس عليه"[4]. فهذا التَّناص مع نص الآخر الدينيِّ (المحرَّف)، يفتح الباب واسعًا

---

(1)- عالية، صالح محمود، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، مج26، ع4، 2001م، ص251.

(2)- درويش، محمود، ديوان كزهر اللوز أو أبعد، ص110.

(3)- انظر: إنجيل متى، الإصحاح السابع والعشرون، ص53.

(4)- انظر: العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متى، الإصحاح الثامن والعشرون، العدد الثاني، ص55.

للتجربة الشعريَّة، وعدم الانغلاق على الذات الفرديَّة واستكناه الأبعاد الإنسانيَّة للآخرة، وتوظيفها للخروج بصورةٍ حيَّةٍ عن واقعه، والمقطع فيه تناصٌ آخر مع مقولة في الكتاب المقدَّس: "أنا أضرب بالعصا التي في يدي على الماء الذي في النهر، فيتحوَّل دمًا، ويموت لسمك الذي في النهر وينتن النهر"[1]. فدرويش من خلال استدعائه لموروث الآخر الدينيّ، يعدُّ "نفسه كفلسطيني، وكنتاج الأرض الفلسطينيَّة، أحد الذين يملكون حقَّ أن يرثوا كل تاريخ الإبداع والثقافة التي جرت على هذه الأرض ومنها التوراة"[2]. ويُصَرِّح درويش أنَّه لا ينظر إلى التوراة نظرةً دينيَّةً، إنَّما يقرأها كعملٍ أدبيٍّ، يقول: "درست في الأرض المحتلَّة، وكانت أسفار التوراة مقررةً في البرنامج باللغة العبريَّة، ودرستها حينذاك، لكنِّ لا أنظر إلى التوراة نظرةً دينيَّةً، أقرأها كعملٍ أدبيٍّ"[3].

2/ التناص الأدبي/ الشعري

التَّناص الأدبيُّ هو تداخل نصوصٍ أدبيَّةٍ مختارةٍ قديمةٍ أو حديثةٍ شعرًا أونثرًا، مع نصِّ القصيدة الأصلي؛ بحيث تكون منسجمةً وموطَّنةً ودالةً على الفكرة التي يسوقها الشاعر. وحينما يوظِّف الشاعر إحدى الشخصيات الأدبيَّة داخل بنية قصيدته المعاصرة، فإنَّه يحاول إحداث نوعٍ من الحوار بينها وبين واقعه المعاصر، الذي يريد التعبير عنه؛ وبالتالي فهو يحاول التوفيق في حواره بين نوعين من الخطاب التاريخيِّ والخطاب الشعريِّ. فإذا كانت "كيمياء الكلمة تعدُّ متنافرةً في قانون الاستعمال العادي للغة" على حدِّ تعبير رامبو فإنَّ الشاعر يستطيع أن يجمع في قصيدته الحديثة مجموعةً من الشخصيات الأدبيَّة والشعريَّة منها خاصةً لغاية دلاليَّةٍ، وهو تناصٌ يجمع فيه بين الأنا والآخر في لقاءٍ حميمٍ بين خطابه الشعريِّ وخطاب الآخر، في تناصيَّةٍ تتراسل مع رموز الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة، وبين رموز الحضارات الأخرى[4].

---

[1]- انظر: الكتاب المقدَّس سفر الخروج، الإصحاح السابع والثامن، ص97.

[2]- لقاء مع محمود درويش، رام الله، دفاتر ثقافية، ع3، 1996م، ص50.

[3]- عبده، وازن، دفاتر محمود درويش، صحيفة المستقبل، جويلية 2007م.

[4]- انظر: مفتاح، محمد، استراتيجية التناص، ص263.

2. 1/ النص الشعري العربي

لقد تناص الشعراء العرب المعاصرون مع نصوصٍ لشخصياتٍ أدبيَّةٍ عربيَّةٍ، ومن أهم الشخصيات الشعريَّة القديمة التي تأثَّروا بها واستدعوها (امرؤ القيس) الذي تأثر به الشاعر (درويش) ووجد في شخصيَّته صدًى لأناه الداخليَّة، ومشاعره وأحاسيسه، وتفسيرًا لصراعاته، فشخصيَّة امرئ القيس اجتمعت فيها ميزاتٍ كثيرةٍ جعلته زعيم زعيم الشعراء الجاهليين بلا منازعٍ. فهو الفتى المحبُّ والعاشق والمتمرد واللاهي والحالم بمستقبلٍ زاهرٍ، فهناك قواسم مشتركةٌ جمعت الشاعرين، فدرويش بتناصه مع هذه الشخصيَّة، إنَّما يحاول محاكاة تجربته الشعريَّة، ومقارنتها بما يخدم تجربته الشعريَّة المعاصرة، فكلاهما يمثل أنموذج الأنا القويِّ المناضل الراسخ، ففي قصيدة (طليلة البروة)، ضمن ديوان (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي)، يقول:

يا صاحبيَّ قفاَ ... لنختبر المكانَ على

طريقتناَ: هنا وقعتْ سماءٌ ما على

حجرٍ وأدمته لتبزغَ في الربيع شقائقُ

النُّعمان ... (أين الآن أغنيتي؟). هنا [...]

أقول لصاحبيَّ: قفا ... لكيْ أزنَ المكان

وقفره بمعلقات الجاهليين الغنية بالخيول

وبالرحيل: لكل قافية سننصب خيمةً[1]

فالشاعر تناص مع قول امرئ القيس: (قفا نبكي من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ/بسقْطِ اللِّوى بين الدُّخول فحوملِ)، أين انحلَّ الآخر في الأنا واندمج معه، فالشاعر استدعى فعل الوقوف من (امرئ القيس) في صورة المثنَّى، لأنَّ المأساة والحزن صورةٌ مشتركةٌ والقضيَّة واحدةٌ، قضيَّة الاغتراب المكانيِّ، فأفكار ومشاعر الشاعرين هي أيضًا إنسانيَّةٌ مشتركةٌ، من دافع أنَّه يجمعهما وحدة المصير ووحدة الأفكار والتطلعات.

[1]- درويش، محمود، ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص64.

ويتناص درويش مع (المتنبي)، الذي يفرده بقصيدةٍ كاملةٍ تصف رحلته من بلاط سيف الدولة إلى مصر، بعد أن وُشِيَ به عند الملك كافور الإخشيدي؛ حيث تمثَّل مشاعره الصادقة اتِّجاه سيف الدولة والشام، وهو موقفٌ مشابهٌ لموقف وحالة الشاعر النفسيَّة التي عانت هي كذلك من المحتل الصهيونيِّ، الذي عمل على تشريده وتغريبه عن وطنه وأهله. فالمأساة حالةٌ مشتركةٌ بين الشاعرين، وقضية الاغتراب عن الوطن والأحباب قضيَّةٌ واحدةٌ ينبذها الكل، فالحريَّة مطلب إنسانيٌّ تنشده البشريَّة. يقول درويش في قصيدة (في انتظار العائدين):

يا أمَّنا انتظري أمام الباب. إنَّا عائدونَ

هذا زمانٌ لا كما يتخيَّلون ..

بمشيئة الملاَّحِ تجري الريحُ ..

والتيار يغلبه السَّفين![1]

فالشاعر عمد إلى التناص مع قول المتنبي: (ما كل ما يتمنى المرء يدركه/ تجري الرياح بما لا تشتهي السفن)، لكنَّ الشاعر يخرق أفق توقع المتلقي، حيث يعمد إلى قلب معنى البيت الشعريِّ، فأمله في العودة للوطن امرٌ محتومٌ، لأنَّ زمان الشاعر ليس ما يتخيَّله الصهاينة المغتصبين، ذلك أنَّ الإرادة والثبات والإيمان بحقِّه المسلوب، والنضال في سبيل استرداده، هو مفتاح استعادة ما سلب منه، فالمحتل الذي مُثِّل بالريح، وإن قويت شوكته إلاَّ أنَّ صاحب الحقِّ/ الملاح سينتصر، والتيار إن وجد رُبَّانًا حذقًا فلن يؤثر فيه هيجانه.

ويستحضر **سميح القاسم** (الشنفرى) في قصيدة (انتقام الشنفرى)، للتعبير عن صوت الشعب الفلسطينيِّ، الذي يلامس عمقًا إنسانيًّا في رفض العبوديَّة، والبحث عن الحريَّة، فتوظيف اسم الشنفرى بحمولاته التاريخيَّة، عبَّر من خلاله الشاعر عن همٍّ إنسانيٍّ مشتركٍ، وهو الدعوة للخلاص الإنسانيِّ من واقعٍ عمَّ فيه القهر والظلم والعدوان، يقول:

ذريني يا أم واسترسلي جثة في كثيب

ذريني ليأسي وغُرمي

---

[1]- درويش، محمود، ديوان محمود درويش الأعمال الأولى، 121/1، 122.

وقوسي وسهمي

وبأسي وغنمي

إذا حرموني الحبيب، فإنِّي المحب وإني الحبيب

وماض وحاضر

ومستقبل في غيابة هذا الزمان المغامر

"دعيني وقولي بعد ما شئت، إنني

سيغدى بنعشي مرة فأغيب"

هو الثأر يقسم لن أرجئه

بما يتّموني وما شردوني وما استعبدوني

سأقتل منهم مئه![1]

وقد استطاع الشاعر نقل الموروث إلى دلالاتٍ معاصرةٍ، وخلق نوعٍ من التَّواصل بين التَّجربتين اللَّتين تتفجَّران بالثورة والإصرار الإنسانيِّ، والوعي الاجتماعيِّ والسياسيِّ، وقد أضفى الشاعر حيويَّةً على القصيدة، بتوظيف ضمائر المتكلم والغائب ممَّا أنتج أسلوبًا قصصيًّا يعتمد على السرد والحوار...إلخ، أتاح له التَّعبير عن أفكاره وعواطفه، وتصوير مأساته تصويراً إنسانيًّا شاملاً، تتداخل فيه الأصوات وتتشابك وتتلاحم في تيار القصيدة وفي بنيتها[2]، وهذه الأصوات في رأي رجاء عيد" ترتكز على النَّزعة الدراميَّة التي تجسِّد المشاهد والحالات، وتضيء الأفكار، وهي تتوسَّل كذلك بمعطيات القص والمسرح في الشرح والتفسير، وتجسيد الوشائج بين الأصوات"[3]، وقد تناص الشاعر في مع ملفوظ الشنفرى الشعريِّ والنثريِّ، الذي يصبُّ في مجرى التَّضحية من أجل الوطن/القدس، ويتمثَّل التَّناص الشعريِّ في قول الشنفرى: (دعِيني وقُولي بعد ما شئتِ، إنَّني/ سيغدى بنعشي مرةً فأُغيب)[4].

---

[1]- القاسم، سميح، ديوان سميح القاسم، 591/1، 592.

[2]- انظر: موسى، إبراهيم نمر، القدس بين الإشراق والمقاومة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص112.

[3]- عيد، رجاء، الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول، مصر، مج7، ع1، أكتوبر 1987/1986م، ص56.

[4]- الشنفرى، ديوان الشنفرى، شرح: صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت (لبنان)، 2011م، ص27.

2. 2/ النص الشعري الغربي

وقد تأثَّر الشعراء المعاصرون بتجربة الشعراء الغربيِّين، فتناصوا مع موروثهم الأدبيِّ، من أولئك: الشاعر الإسباني **فيديريكو غارسيا لوركا***، الذين استحضروا صوره الشعريَّة، التي تركت في نصوصهم صدًى قويًّا يؤكِّد مدى متانة التَّفاعل والتَّأثير بين النصين الشعريين العربيّ والإسبانيّ الحديثين، وقد جاءت عمليَّة الحوار مع النص اللوركويّ أو المثاقفة بين النص العربيّ والإسبانيّ كمظهرٍ من مظاهر التَّفاعل مع النص الشعريّ الجديد، وما أثاره هذ التَّفاعل من تداعياتٍ واستحضار العناصر اللوركويَّة، وقد احتلَّت صورة الغجر مساحةً كبيرةً في الممارسة النصيَّة اللوركويَّة، التي انتقلت بحمولتها الدلاليَّة اللوركويَّة إلى الشعر العربيّ المعاصر، حيث كتب لوركا ديوانًا خاصًا بعنوان (أغاني الغجر)، تناص معها الشعراء العرب منهم: **المهدي أخريف** في قصيدة (صفحة عند لوركا)، مصورًا الآخر الغجرية امرأة ساحرةً بجمالها الأخاذ، يقول:

نسوةٌ

من أغاني الغجر

أترى جئنني ساحرات

قبل هذا النَّوى والمكان؟!

أترى صفحةٌ واحدة

تجرح الليل كلَّه؟!

هل ترجئ السيداتُ

الهوى؟! معذرةً ...

(*)-فيديريكو غارثيا لوركا (Federico García Lorca)، شاعر إسباني وكاتب مسرحي ورسام وعازف بيانو، وُلد في فوينتي فاكيروس بغرناطة في 5 يونيو1898م. كان أحد أفراد ما عُرف باسم جيل27. يعُده البعض أحد أهم أدباء القرن العشرين. من أبرز كتاب المسرح الإسباني في القرن العشرين، وتعدُّ مسرحيتيه "عرس الدم" و"بيت برناردا ألبا" من أشهر أعماله المسرحية. فيما كانت قصيدته "شاعر في نيويورك" من أشهر أعماله الشعرية. أُعدم من قبل الثوار القوميين وهو في الثامنة والثلاثين من عمره في بدايات الحرب الأهلية الإسبانية بين قرى فيثنار وألفاكار في 19 أغسطس 1936م. انظر: بغجاتي، عدنان، لوركا مختارات من شعره، دار المسيرة، بيروت (لبنان)، ط1، 1980م، ص9، 10.

هل يخف عطر المجاز

الصورة؟!!

ويجذفن بي

خضرةٌ عابقةٌ

بالقثاثير والشهوة

الحارقة[1]

فتناص الشاعر مع العناصر اللوركويَّة من صور ومفردات ورموز، يبدو جلياً، فنلمح استدعاء ملحمة الغجر، حيث أعاد صياغتها صياغةً جديدةً، فالشاعر يضع المتلقي في عالم لوركا الشعري انطلاقا من عنوان القصيدة (صفحة عند لوركا)، مرورًا بمفرداته: حيث النساء، الغجريات، القيثارة...

ويصدر عبد **الكريم الطبَّال** قصيدة (غجر)، ببيتٍ شعريٍّ يحيل إلى لوركا،

يقول: آه.. يا مدينة الغجر من الذي يراك ثمَّ ينساك[2]

في إشارةٍ من الشاعر إلى فاجعة فقدان الأندلس المدينة الحضاريَّة، التي جسَّدت التَّثاقف الحضاريَّ بين العرب والغرب.

ويتناص **سعدي يوسف** مع (لوكا) في قصيدة (ثلاثية الصباح) ، حيث يبدو اقتفاء أثر (لوركا) واضحاً في شعره، فهو متأثرٌ بطريقته في استخدام الكلمات الدالة على الألوان، ولا سيما اللَّون الأخضر، وهو لون لوركا الأثير، بشهادة الكثير من صوره، فالقمر في شعره أخضر، والماء أخضر، والفجر أخضر، والماء أخضر، والفتاة الغجرية في قصيدة (السائر في نومه) ذات جسدٍ وشَعرٍ أخضر، والخضرة في شعره تشمل كلَّ شيء، (الزيتون والنهر). ويُرْجِع مؤلِّف كتاب (الأدب الإسباني) ذلك إلى تأثر لوركا بالأدب العربيّ الإسلاميّ، وما فيه من تقديسٍ للون الأخضر، مذكراً بأنَّ عمامة النَّبي كانت خضراء ورؤوس المآذن في جوامع الأندلس، والمغرب، كانت خضراء اللون[3].

---

(1)- أخريف، المهدي، الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، ماي 2003م، 77/2، 78.

(2)- الطبَّال، عبد الكريم، الأعمال الكاملة، وزارة الثقافة والاتصال، المغرب، ط1، 2000م، 69/2.

(3)- انظر: مانويل دوران، لوكا (مقالات نقدية)، تر: عدنان غزوان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد (العراق)، ط1، 1980م، ص99.

ويعتمد **سعدي يوسف** على آلية (التضمين) وهي من آليات التناص؛ حيث نلمح الشاعر يقتنص صورة **اللون الأخضر**، فيصرِّح به في نصَّين مختلفين، الأوَّل من قصيدة (الاضطراب، الذكرى السادسة عشر للثورة الفلسطينية)، يقول:

سعفةٌ تسقط الآن عن غصنك البرتقال

أه، بيضاء، سوداء، حمراء، خضراءَ

خضراءُ

خضراءُ

إنِّي أحبُّك خضراءَ

الريح خضراءُ

والغصنُ أخضر،

هل فتحت نخلةٌ زاهرة البرتقال[1]

في حين يأتي النص الثاني من قصيدة (ثلاثية الصباح)؛ حيث يأتي اللون الأخضر للدلالة على البعث والتَّجدُّد والقوَّة. قارناً التضمين بجملةٍ اعتراضيَّةٍ ممثلةً في (يدخل لوركا) وكذا تضمين اللَّون الأخضر، يقول:

في مياهٍ جنوبيَّةٍ يهطلُ التوتُ،

أبيضَ، أحمرَ، أسودَ ... خضراءُ،

خضراءُ ... إنِّي أريدكِ خضراءَ

(يدخل لوركا) وخضراءَ كانت

أصابعُنَا،

الريح خضراءُ،

[1]- سعدي، يوسف، الأعمال الشعرية، 214/2، 215.

والغصن أخضرُ ...[1]

في هذه المقطوعة يوظِّف الشاعر اللَّون الأخضر متذكِّرًا بيئته الخضراء في ريف جنوب العراق، حيث تتلوَّن الفضاءات، ومظاهر الطبيعة باللَّون الأخضر الذي يحمل دلالة الخصوبة والحياة، ويكاد النصان يتشابهان في البناء، إذ يَرِدُ نصُّ لوركا المضمَّن بعد أن يمهِّد له الشاعر بالألوان: الأبيض، الأحمر، الأسود، ثمَّ يأتي اللَّون الأخضر ليهيمن على الصورة ويطبعها بطابعه[2]. ولا شك في أنَّ طريقة سعدي يوسف، في استخدام هذا التناص "الريح الخضراء والأصابع الخضر، والمرأة الخضراء"، توحي بتأثُّره تأثراً واضحاً بلوركا يصل حدَّ الاقتباس. فالشعراء العرب المعاصرون يعدُّون (لوركا) امتدادًا لحضارة العرب في الأندلس، وبالتالي فهي مشتركٌ حضاريٌّ يجمع الأنا العربيَّة والآخر الأندلسيَّ.

جاء تأثُّر الشعراء المعاصرين بالشاعر الأمريكي (توماس ستيرنز إليوت T. S. Eliot)، تأثراً حضارياً في الدرجة الأولى، بعدما وحَّدتهم الرؤية، وجمعهم الأدب الإنسانيُّ المستند إلى جذور تراثيَّةٍ راسخةٍ، وإيمانهم بوحدة الحضارة الإنسانيَّة، وتداخل الماضي في الحاضر، حيث سحرتهم قصيدة (الأرض الخراب) بشكلٍّ خاصٍ، فتناصوا معها. وممَّن تسرَّبت نصوص (إليوت) إلى جسد قصائدهم، **عز الدين المناصرة** وقد جاءت خادمةً لواقعه العربيِّ والإنسانيِّ، وعبَّرت عن وجدانه، وهو ما أثرى تجربته الشعريَّة، ومنحها طاقةً تعبيريَّةً جديدةً. وتعدُّ نصوص (إليوت) من النصوص المؤسِّسة في شعر **عز الدين المناصرة**، مثلما هو واضحٌ في قصيدة (من أغاني الكنعانيّين)، حيث يقول:

الأرض العطشى تشرب في وَلَهٍ قيظَ الريحْ

تبلعه كحصانٍ مجروح

تشفطه، فلتذهب يا زمن القيظْ

كرمادٍ منثورٍ في النهر الأخضر وليخنقك الغيظْ

---

[1]- سعدي، يوسف، الأعمال الشعرية، 411/2. وهذه الصورة ذاتها نجدها عند السياب في قصيدته (من رؤيا فوكاي)، انظر: ديوان أنشودة المطر، ص40، فالسياب يشير في الهامش إلى تضمينه البيت من لوركا، والشائع أنَّ سعدي قد اهتدى إلى لوركا عن طريق السياب.

[2]- انظر: خوراني، سمير صبري، المؤثرات الأجنبية في شعر سعدي يوسف، مجلة التربية والعلم، مج14، ع1، 2007م، ص128.

كنتُ أشاهدها تحرق أغصانًا خضراء

خرجتْ فُقَّاعاتُ الماءْ

مُحدِثةً أناتٍ كطنين الذكرى

في أَذان النحل الأصفر في حقل الوردْ

في يومٍ من أيَّام التفريخ

حيث تهبُّ الريح النيسانيَّة

يا إليوتُ من أقصى البريَّة

جاءت تسعى فاصطادتْ أغنيةً بدويَّة[1]

فحضور قصيدة إليوت (الأرض اليباب) واضحٌ في نصِّ **المناصرة**، حيث عكس التَّناص مع مقدمة قصيدة إليوت (الأرض الخراب)، التي يقول فيها:

نيسان أقسى الشهور، يُخرج

الليلكَ من الأرض الموات، يمزج

الذكرى بالرغبة، يحرّك

خاملَ الجذورِ بغيث الربيع[2]

معبِّرًا عن البؤس الإنسانيِّ والخراب الذي تعانيه الأرض العطشى، التي لا تشرب إلاَّ السموم، بعدما زحف إليها القيظ، لتتوالى الآلام في كلّ مكانٍ.

ويستحضر **السعدي** (إليوت) بنصوصه وصوره وإشاراته في مواقع كثيرةً من شعره، من ذلك تناصه مع إليوت في قصيدة (أغنية حب ج. ألفريد بروفرك) في قوله:

في الغرفة النساء يأتين ويذهبن

---

(1)- المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ص58.

(2)- لؤلؤة، عبدالواحد، ت.س إليوت الأرض اليباب (الشاعر والقصيدة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط 3،1995م، ص36.

ويتحدَّثن عن ميشيل أنجلو[1]

وتتوالى الأسطر عند **سعدي** تباعًا لتشكِّل مقطعًا انطلاقًا من بيت إليوت، الذي أضحى مرجعًا لما هو داخل المقطع وأساسًا له، يقول:

النِّساء اللَّواتي يَرُحْنَ ويغدُون في حجرةٍ يتحدَّثن عن

ميكائيل أنجلو[2]

فهذا الاقتباس موظَّفٌ على نحوٍ مقنعٍ ليؤدي دوره في إبراز المعنى أوَّلاً، وليشكِّل الأساس الذي يبني عليه الشاعر سلسلةً من الصور المتولدة عنه ثانيًا. وهذه الصورة الآلية المعتمدة في التَّناص تسمى بآلية التوليد الخارجي[3].

وقد تناص **نزار قباني** في قصيدته (مع الجريدة) مع الآخر الغربي، الشاعر الفرنسي **جاك بريفير** (JacquesPrevert) [*] في قصيدته الشهيرة (وجبة الصباح) (Déjeuner du matin)، المنشورة في ديوان (Paroles) (كلمات) سنة 1948م، فالتَّفاعل بين القصيدتين يبدو شديد الوضوح من خلال تناص الشكل والمضمون، يقول **نزار قباني**:

أخرج من معطفه الجريده..

وعلبة الثقاب

ودون أن يلاحظ اضطرابي..

ودونما اهتمام

---

(1)- اليوسف، سامي، ت. س. إليوت، دار منارات للنشر، عمان (الأردن)، ط1، 1986م، ص40.

(2)- سعدي، يوسف، الأعمال الشعرية، 207/1.

(3)- انظر: بدران، عبد المحسن، التناص في الشعر الأموي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، إشراف: عمر محمد الطالب، 1994م، ص59.

(*)-جاك بريفير Jacques Preverتشاعر وكاتب فرنسي شهير، (19771900 –م). اشتهر في فرنسا والعالم الفرنكفوني ببساطة كلماته وسلاسة قصائده، ممَّا جعلها تدرس بكثافة في المناهج الدراسية لتلك الدول، كما اشتهر بكتابته للقصص القصيرة وسيناريوهات الأفلام، وترجمت أعماله إلى عشرات اللغات. انظر: جاك بريفير، خمسون قصيدة، دار النهار للنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1997م، ص189، 190.

تناول السكر من أمامي..

ذوب في الفنجان قطعتين

ذوبني..

ذوب قطعتين..

وبعد لحظتين

ودون أن يراني

ويعرف الشوق الذي اعتراني..

تناول المعطف من أمامي

وغاب في الزحام

مخلفاً وراءه.. الجريده

وحيدةً.. مثلي أنا وحيدهْ..[1]

والنص الأصلي **لجاك بريفير**[2] يقول فيه:

Il a mis le café
Dans la tasse
Il a mis le lait
Dans la tasse de café
Il a mis le sucre
Dans le café au lait
Avec la petite cuiller
Il a tourné
Il a bu le café au lait
Et il a reposé la tasse

[1]- قباني، نزار، ديوان نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت (لبنان)، ط25، 1981م، ص4.

[2]- Jacques Prévert. Déjeuner du matin. Cité du site:
http://litgloss.buffalo.edu/prevert/more.php.

Sans me parler
Il a allumé
Une cigarette
Il a fait des ronds
Avec la fumée
Il a mis les cendres
Dans le cendrier
Sans me parler
Sans me regarder
Il s'est levé
Il a mis
Son chapeau sur sa tête
Il a mis son manteau de pluie
Parce qu'il pleuvait
Et il est parti
Sous la pluie
Sans une parole
Sans me regarder
Et moi j'ai pris
Ma tête dans ma main
Et j'ai pleuré.

وقد تحقَّق التَّناص الشكليُّ من خلال توظيف الألفاظ ذاتها مثل: (فنجان، القهوة، السكر، المعطف...)، وكذا العبارات والدلالات ذاتها، يقول:

تناول السكر من أمامي..

ذوب في الفنجان قطعتين

يقابلها في النص الأصلي قول **بريفير**[1]:

Il a mis le sucre
Dans le café au lait
Avec la petite cuiller

وضع السكر /في القهوة بالحليب

حركها/ بالملعقة[2]

واستدعاء **قباني** لنصوص الآخر، محاولةٌ منه للانفتاح بالنص العربيِّ على آفاقٍ الآخر الغربيِّ، ليوضح تجربةً إنسانيَّةً شائعةً في كافَّة البقاع، وهي نزوع البشريَّة إلى الآلية في سلوكها، فنحن وإن كنَّا نتقاسم المكان مع أحبابنا، إلاَّ أنَّ الجمود وعدم الاهتمام بالآخر أضحى ظاهرةً تَسِم ما نعيشه من برودٍ عاطفيٍّ في علاقاتنا الإنسانيَّة، وهو ما استرعى انتباه الشاعر.

ومن الشعراء الغربيِّين الذين تأثَّر بهم **القيسي**، وشكَّلوا رافدًا مهمًّا في تجربته الشعريَّة الشاعر الأمريكيُّ (والت ويتمان)*، وقد بدا ذلك واضحًا في ديوانه (مخطوطات الموسيقى الأعمى) في قصيدة (دفاعاً عن والت ويتمان)؛ ففي بداية القصيدة تناصَّ **القيسي** مع مجموعةٍ من الأسطر الشعريَّة للشاعر، يقول:

آه يا والت ويتمان

(يَا مَنْ قَدِّرَ لَهُ

أَنْ يُطْلِقَ بِأَعْلَى الصَّيْحَاتِ هُنَاكَ

---

(1)- Jacques Prévert. Déjeuner du matin. Cité du site:
http://litgloss.buffalo.edu/prevert/more.php.

(2)- خليل، الموسى، قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية، الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، 2012 م، دمشق، ص133.

(*)-والت ويتمان: (1819/ 1892م)، لم يكمل تعليمه واشتغل صبيًّا في مطبعة. كان يقرأ كل ما تصل إليه يداه: الإنجيل، شكسبير، أوسيان، سكوت، هوميروس، شعراء الهند وألمانيا القدماء، كذلك قرأ دانتي كله، أثَّرت هذه القراءات على شعره في الإيقاع والمضمون، خاصة في مراحله المتأخرة. له العديد من الدواوين أشهرها: (دقات طبل)، و(أوراق العشب). انظر: (مقدمة) والت ويتمان، أوراق العشب، تر: سعدي يوسف، منشورات الجمل، بيروت (لبنان)، ط1، 2010م، ص5.

وَأَنْ يُهْدِرَ بِهُتَافَاتِ النَّصْرِ المُدَوِّية)

إنِّي خجلٌ أمام لحيتك الكونيَّة

خجلٌ ممَّا تفعله أمريكا

وممَّا يفعله بك مواطنوك في الحواضر العربيَّة

أولئك الذين قلت في "أوراق العشب"

إنَّهم أصحابك[1]

يبدأ القيسي مقطعه ببث الشكوى لـ (والت ويتمان)؛ تعبيرًا منه عن مدى حزنه وألمه لما تقوم به أمريكا بحق العرب، محاولاً التَّناص مع مقاطع شعريةً وردت في ديوان ويتمان: (أوراق العشب)؛ (يَا مَنْ قُدِّر لَهُ/أن يُطْلِقَ بِأَعْلَى الصَيْحَات هُنَاك/وأن يُهْدِرَ بِهُتَافَاتِ النَّصر المدويَّة)، تأكيدًا من القيسي على إدانته للأمريكان، خاصةً بعد أن تغنَّى "والت ويتمان" بقيمها ومبادئها. وقد أصبحت الأسطر المستشهد بها جزءاً أساسياً في جسد النص الشعريِّ الجديد، يقول:

أيُّها القائل

(من يهن آخر يهني

وما فُعل شيءٌ أو قيل،

إلاَّ ارتدَّ علي)

آه أيُّها المغني الجاهز أبداً

يا ابن "مانهاتن" والصيحات النَّبويَّة

يا عشير الناس ورفيقهم

.....

إنَّهم ينصبون لك الكمائن،

وساخرين ينتفون شعر لحيتك الأبيض[2]

---

[1]- القيسي، محمد، الأعمال الشعرية، 411/3.

[2]- المصدر نفسه، 412/3.

يتناص القيسي مع نص (والت ويتمان) (من يهن آخر يهني/وما فُعل شيء أو قيل،/ إلاَّ ارتد علي)، مبيِّنًا أنَّ أمريكا لا تفعِّل المبادئ والقيم التي دعت، والتي لا تتعدَّى حدود الورق الذي خَطت فيه، غير آبهةٍ بالاحتجاجات التي تندِّد ببشاعة أفعالها. ويستمر الشاعر على نفس المنوال بإيراد النُّصوص التي تؤكِّد جرائم الأمريكان بحق البشريَّة، متناصًا مع مقوله ويتمان: (أومِن بك يا نفسي/لكن على ألَّا أجعل الآخر/أقلّ منك شأناً)، التي يؤكِّد فيها إيمانه بالمساواة بين البشر، قائلاً:

أو لست القائل أيضاً:

(أومِن بك يا نفسي

لكن على ألَّا أجعل الآخر

أقلّ منك شأناً)

ها هم بآلاتهم الثقيلة المرئيَّة وغير المرئيَّة يجيشون الكراهية

ويهدمون أهرامات روحك[1]

من خلال التَّناصات التي استدعاها القيسي يتبيَّن مدى الأثر الذي تركه (والت ويتمان) عليه، الذي يدعم الحريَّة الإنسانيَّة، وهو صاحب تجربةٍ إنسانيَّةٍ واضحةٍ، ما جعل القيسي يقف مدافعاً عنه، قائلاً:

سأدافع عنك يا والت ويتمان

أنا قارئ أشعارك محمد القيسي

ضد مواطنيك

وأقول لهم إنَّك قريبي

وإنَّنا عائلةٌ واحدة[2]

---

[1]- القيسي، محمد، الأعمال الشعرية، 413/3.

[2]- المصدر نفسه، 413/3، 414.

هذا المقطع فيه دعوةٌ صريحةٌ إلى التآخي الإنسانيّ، والتَّلاقح الثقافيّ مع الرموز الثقافيَّة للآخر المختلف حضارةً وثقافةً، وهو ما يفتح أواصر التَّواصل مع الموروث الحضاريّ، من جهةٍ، ومدِّ جسور التَّلاقي من جهةٍ أخرى، لرأب كلِّ تداعيات الانفصال والإقصاء، يجمعهم في ذلك الأخوَّة الإنسانيّة، فالثقافات وُجدت لتتحاور ويتعرف الواحد منها على الآخر.

من خلال ما تقدَّم، كشف استحضار الشاعر العربيّ المعاصر للتَّناصات المختلفة، عن مدى ارتباطه بتراثه وأصالته من جهةٍ، وعن انفتاحه على الإرث الإنسانيّ، وتلاقحه مع الثَّقافات العالميَّة من جهةٍ أخرى، وقد كان هذا التَّلاقح من أهم الروافد التي صقلت تجربته الشعريَّة، فاستطاعوا أن يرسموا صورًا فسيفسائيَّةً تذوب فيها كلُّ الألوان والفوارق بين الحضارات؛ حيث عدُّوا أدب الآخر موروثًا إنسانيًّا بإمكان كل الثَّقافات استدعاؤه.

رابعا: الإيقاع الشعري وفاعلية الحوار

انفتح الشعراء المعاصرون على الأشكال الشعريَّة الجديدة، وهو ما أغنى تجاربهم وساعدهم على التنوُّع والإثراء، وتنمية عمليَّة التجدُّد لديهم، حيث أصبحت مسألة البحث عن الأشكال الجديدة "من الهموم الحضاريَّة الكبيرة التي يواجهها الشاعر المعاصر، بعد أن راحت الثورة تجتاح الأشكال الشعريَّة التقليديَّة التي أصبحت عاجزةً عن استيعاب تجارب العصر المركبة المعقدة"[1]. لهذا فإنَّ الشاعر المعاصر يحاول دائمًا أن يحدِّد أشكاله كيما تتوافق مع التطور الذي أخذ يعمُّ كل مظاهر الحياة المعاصرة، وفيما يأتي نتطرق لبعض التطورات الشكليَّة التي حاولت أن تمنح القصيدة قدراتٍ جديدةٍ، من مثل قصيدة التفعلية، قصيدة النثر، الهايكو، والتأثر بالفنون التشكيليَّة كالرسم والمسرح والسينما، وغيرها من التشكيلات، التي تحاور من خلالها الشاعر العربيُّ المعاصر مع الآخر الغربيِّ.

1/ التنويع الإيقاعي

كان من أثر اطِّلاع الشاعر العربيِّ على حضارة الغرب أن تغيَّرت نظرته إلى الكثير من الأمور، منها تغيُّر نظرته للإيقاع (*) الشعريِّ، الذي استطاع أن يحافظ على نظامه شبه الثابت لقرون عديدة، فشعر بقيوده عليه، ما جعله يبحث عن بعثٍ جديدٍ للغة الشعريَّة من خلال استحداث إيقاعٍ جديدٍ يتناغم مع إيقاع العصر، يتيح له مجالاتٍ أوسع في التَّعبير، ويترك له مساحاتٍ واسعةٍ في النص يستطيع من خلالها تشكيل القصيدة بشفافيَّةٍ أكثر، متأثِّرًا بتجربة التَّغيير الإيقاعيِّ والوزنيِّ الغربيَّة، وحصيلةً لذلك ابتكر أشكالاً تعبيريَّةً جديدةً استطاعت استيعاب متطلبات الحياة الجديدة واستقصاء احتياجاتها، حقَّقت له التميُّز والإبداع، فأخذ ينزاح عن رتابة البحر والشكل، وهو ما جعله يبدع فضاءاتٍ إيقاعيَّةٍ غير معهودةٍ في البنية العروضيَّة، تجلَّت في التَّمازج بين البحور الشعريَّة والأنماط ضمن القصيدة الواحدة، وفيما يأتي نعرض لأهمِّ الأشكال التي جسَّدت التنوُّع الإيقاعيَّ، منها: قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، والهايكو...

---

(1)- مروة، حسين، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت (لبنان)، ط1، 1988م، ص378.

(*)- يُعرَّف الإيقاع بأنَّه: "الإطار الموسيقيُّ للشعر، يطرح في موجاتٍ تطول وتقصر تبعًا للتَّجربة الشعريَّة التي تتراكب وتتلاحم عناصرها الوجدانيَّة والفكريَّة مع عناصر التجربة الأخرى من ألفاظٍ وصورٍ وأخيلةٍ وإطارٍ موسيقيٍّ، ومن خلال تفاعل هذه العناصر تكوَّن القصيدة" يوسف، حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، المؤسسة العامة للكتاب، مصر، 22/1.

1.1/ قصيدة التفعيلة

مصطلح **الشعر الحر**(*)، أبدعته القريحة الأمريكيَّة في أواخر القرن التاسع عشر على يدي الشاعر **والت ويتمان** (Walt Whitman) في ديوانه (أوراق العشب)، الذي لا يعترف فيه بوزنٍ ولا قافيَّةٍ المعروفة في الشكل التقليديّ، وتلك التسمية هي ترجمةٌ حرفيَّةٌ للمصطلح الأوربيِّ (Freeverse)، وفي ذلك يقول **محمد بنيس**: "جميع هذه المصطلحات ذات مصدرٍ غربيٍّ، فالشعر الحر ليس من ابتداع زكي أبو شادي أو ابتداع نازك الملائكة، كما يوحي ذلك من كلامها؛ بل هو ترجمةٌ لمصطلح **فير ليبر** (vers libre) بالفرنسيَّة و**فري فيرس** (Freeverse) بالإنجليزيَّة، وقد ساد هذا المصطلح في الثقافة العربيَّة منذ العشرينيات إلى جانب الشعر الحديث، ومن ثمَّ فإنَّ إعادة استعماله من طرف شعراء ونقاد الخمسينات جاء محمَّلاً بحيويَّة نظريَّةٍ لم يكن يمتلكها من قبل، ولا وجود له بتاتاً في المصطلح النقديّ العربي القديم"[1]. وهذا دليلٌ على أنَّ التحوُّل الشكليّ في الشعر العربي كان متداخلاً مع التحوُّل في الرؤيا التي تدين بدورها في كثيرٍ من ملامحها إلى الرافد الغربيّ، وهو ما أكَّده السياب حين كتب عام 1945 قائلاً: "إنَّ الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيتٍ وآخر، إنَّه بناءٌ فنيٌّ جديدٌ، واتجاهٌ واقعيٌّ جديدٌ"[2]، ملحًّا -السياب- على أولويَّة التحوُّل في المضمون قائلاً: "لا بدَّ لكل ثورةٍ ناضجةٍ من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل، فالشكل تابعٌ يخدم المضمون، والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكلٍ جديدٍ"[3]. وعليه، فإنَّ محاولات الشعر الحر الأولى قد بدأت منذ عام 1947م، عند كل من لويس عوض، ونازك الملائكة، والسياب.

ويبدو الدور الذي قام به اللقاح الغربيُّ، الذي تمَّ عن طريق الاحتكاك بين الأدبين العربيِّ والغربيِّ، حيث تغذَّى الشعر العربيُّ بالثقافة العالميَّة، فكان المؤثر الغربيِّ عاملاً حاسمًا في إخراج القصيدة العربيَّة

(*)-تنوَّعت تسميات هذا النوع من الشعر، فقد أطلقت عليه جماعة أبولو ونازك الملائكة تسمية (الشعر الحر)، في حين سماه آخرون (العمود المطور)، وآخرون (الشعر المنطلق) و(الشعر الحديث)، و(شعر التفعيلة)، إلى غير ذلك من التسميات، يقوم على تفعيلةٍ وليس على وزن بحرٍ كاملٍ. انظر: النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، ص453. شكري، غالي، شعرنا الحديث... إلى أين؟، ص7. الأمين، عز الدين، نظرية الفن المتجدِّد وتطبيقها على الشعر، ص108.

(1)- بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، (الشعر العربي المعاصر)، 20/3.

(2)- بلاطة، عيسى، بدر شاكر السياب، حياته وشعره، ص175.

(3)- المرجع نفسه، ص175.

من إطارها التقليديّ، ولكنَّ الأنموذج الغربيَّ لم يكن ليستطيع القيام بهذا الدور لولا أنَّه وجد أرضًا خصبةً لاحتضانه، وقد تأدَّى ذلك من حالة الانهيار العام، والانحطاط الحضاريّ اللَّذين سادا الواقع العربيَّ، وتزامن هذا الواقع مع إعلان الشعر العربيّ بقالبه القديم عن عجزه واستنفاد طاقاته. ومعلومٌ أنَّ التأثُّر له قوانينه الداخليَّة التي تحكمه، ولا يتحقَّق إلاَّ إذا كان البلد المتأثِّر مهيأ للتَّلاقح والتَّثاقف. وقد كان الواقع العربيُّ بمثابة الأرض الخصبة المتعطشة لمثل هذا التَّلاقح[1]؛ حيث أصبح الحوار الحضاريُّ الثقافيُّ بمثابة عقيدةٍ راسخةٍ لا يمكن الانفصال عنها، **فعبد الصبور** يعلن "أنَّ الميزة الحقيقيَّة في الفن والأدب المتحضرين أنَّهما تراثٌ ممتدٌ، يستفيد لاحقه من سابقه، ويقنع كل فنانٍ بإضافة جزءٍ صغيرٍ إلى الخبرة الفنيَّة التي سبقته، وتظلِّله كلَّه روح المسؤوليَّة عن البشر والكون"[2]، ويرسِّخ **عبد الصبور** نظرته تلك بقوله: "إنَّ الفنَّان يولد في الفن، ويعيش فيه، ويتنفَّس من خلاله، وكلُّ فنانٍ لا يشعر بانتمائه إلى التراث العالميّ، ولا يحاول جاهدًا أن يقف على إحدى مرتفعاته، فنانٌ ضالٌ، وكلُّ فنانٍ لا يعرف آباءه الفنِّيِّين إلى تاسع جدٍّ، لا يستطيع أن يكون جزءًا من التراث الإنسانيّ، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقِّق دوره كإنسانٍ مسؤولٍ في هذا الكون"[3].

ونتيجةً للتَّلاقح العربيّ الغربيّ ظهر الشعر الحر مستبدلاً تعدُّد التَّفعيلات بالتَّفعيلة الواحدة كوحدةٍ أساسيَّةٍ في بناء القصيدة العربيَّة، وبدلاً من القافية الواحدة عدَّة قوافٍ، محرِّرًا بذلك النص الشعريَّ العربيَّ من روتينيَّة النَّغم، لكنَّ ثورته هذه لم تقتصر على الصعيد الشكليّ فقط أو بمعنى البناء الهندسيّ للقصيدة فحسب؛ بل امتدَّت إلى مضمونها فتغيَّرت الموضوعات القديمة المتعارفة في الشعر العربيّ من هجاءٍ ومدحٍ ورثاءٍ وغزلٍ، إلى أفكارٍ إنسانيَّةٍ وواقعيَّةٍ وتشخيصٍ للهموم الإنسانيَّة عامَّةً، وتحوُّلات الواقع وإمكاناته الكبرى في البعث والنضال. إيمانًا من الشاعر العربيّ المعاصر بضرورة التَّماشي ومتطلِّبات العصر؛ حيث ظهرت على الساحة الأدبيَّة عدَّة محاولاتٍ جادَّةٍ ومسؤولةٍ، مثَّلت هذا التَّغيير الذي شهده الشعر العربيُّ والقصيدة العربيَّة أحسن تمثيلٍ. وقد علا اسم السياب في ديوانه (أزهار ذابلة)، ونازك الملائكة في ديوانها الأول (عاشقة الليل) سنة 1947م، في سماء هذا الشكل الشعريّ الجديد، ثم **بلند الحيدري**، وسار

---

[1]-حلاوي، يوسف، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، ط1، 1997م، ص25.

[2]- عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، دار إقرأ، بيروت (لبنان)، ط1، 1981م، ص70، 71.

[3]- المرجع نفسه، ص111.

على الدرب كلٌّ من **علي أحمد سعيد (أدونيس)**، و**يوسف الخال**، و**محمود درويش**، و**سميح القاسم**، و**صلاح عبد الصبور**، و**أحمد عبد المعطي حجازي**، و**محمد الفيتوري**، وغيرهم.

إنَّ الاكتفاء باستحضار التَّفعيلة الواحدة، ليس معناه أنَّ نظام التَّفعيلة يُعَدُّ خروجًا عن الأوزان أو إنكارها تمامًا، وإنَّما هو تعديلٌ اقتضته دواعي التَّجديد والتلقائيَّة في الكتابة والتَّعبير، ومع ذلك فإنَّ الشعر العربيَّ المعاصر لا يخرج عن فكرة عدم الاستغناء عن الوزن، لأنَّ الوزن كما تقول **نازك**: "هو الروح التي تكهرب المادَّة الأدبيَّة، وتصير بها شعرًا فلا شعر من دونه، مهما حشد الشاعر من صورٍ وعواطف..."[1]. وأمَّا **عز الدين إسماعيل**، فإنَّه يَعُدُّ الشعر الجديد تعديلًا جوهريًّا للوزن والقافية وليس إلغاءً لهما، فعن طريق هذا التَّعديل يعبِّر الشاعر عن خلجات نفسه ومكبوتاته بكل حريَّةٍ وطلاقةٍ، فنظام التَّفعيلة الذي دعا إليه أقطاب الشعر الحر هو شكلٌ تخلَّى فيه الشعراء عن نظام البيت وعجزه بكميَّاتٍ متساويَّةٍ وعوَّضوه بالتَّفعيلة التي اعتبروها الوحدة الأساسيَّة في الوزن، مع حريَّة استخدام التَّفعيلة في الشطر أو السطر أو البيت الشعري[2]. قد ينتهي معنى البيت في الشعر الجديد أو تكتمل شحنته العاطفيَّة قبل اكتمال التَّفعيلة الواحدة، فيضطر الشاعر بذلك إلى نقل ما تبقى من تفعيلته في البيت الموالي، وقد يعتمد ذلك بهدف التَّخفيف من استقلاليَّة البيت، وهو ما أسمته **نازك** (التدوير).[3] مثاله قول **سميح القاسم** في قصيدته (الموت يشتهيني فتيا):

تعبر الريح جبيني

والقطار

يعبر الدار فينهار جدار

بعده يهوي جدار

وينهار جدار[4]

---

[1]- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص224، 225.

[2]- انظر: إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص65.

[3]- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص116.

[4]- القاسم، سميح، أعمال سميح القاسم الكاملة (شعر)، ص282.

قامت القصيدة على وزن بحر الرمل الذي تتكرر فيه تفعيلةٌ واحدةٌ وهي (فاعلاتن) (/0/0//0)، فنلاحظ أنَّ البيت الخامس والسادس قد رُبِطا بتدويرٍ، انقسمت بموجبه التَّفعيلة بين آخر البيت الخامس وأوَّل البيت السادس.

وجدار بعده يهوي

0/0/0//0/0/0///

فعلاتن فاعلاتن فا

وينهار جدار

0/0///0/0//

علاتن فعلاتن

ومعلومٌ أنَّ قصيدة التَّفعيلة لا تعتمد القافية الموحَّدة، وعدم التزامها بالقافية يعدُّ خطوةً أولى لتحرير حركة الشعر، وبثِّ دلالاتٍ جديدةٍ أكثر تفاعلاً وحيويَّةً، فهذا التَّنوع والاختلاف يحرِّر القصيدة من كلِّ القيود، لترفع بذلك من مستواها الشعريِّ[1]. يظهر ذلك في قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة التي تقول:

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنَّات

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

صرخات تعلو، تضطرب

حزن يتدفق، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

[1]- انظر: المناصرة، عز الدين، قصيدة النثر المرجعية والشعارات، دار بيت الشعر، فلسطين، 1998، ص114.

في الكوخ الساكن أحزان[1]

جاءت قصيدة (الكوليرا) على وزن بحر (الخبب)، الذي يعدُّ نوعًا من أنواع بحر (المتدارك)، وهو مبنيٌ على تفعيلة (فعلن) المكوَّنة من سببٍ ثقيلٍ متبوعٍ بسببٍ خفيفٍ، وقد تأتي التَّفعيلة في البيت على أحد الشكلين وهما: فعِلن، فعْلن[2]. لقد قامت الشاعرة بتنويع القافية من سطرٍ لآخر؛ حيث تجاوزت قاعدة توحيد القافية، فنجدها استخدمت في السطر الأول (**اللام**)، في حين استخدمت في السطر الثاني والثالث (**التاء**)، وفي السطر الرابع والخامس (**الباء**)، لتعود بذلك مرَّةً ثانيةً إلى(**التاء**) في السطر السادس، أمَّا في السطر السابع والثامن فقد اعتمدت (**النون**)، ثمَّ نلمحها في السطر التاسع والعاشر، والحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر تعود إلى (**التاء**) مرة أخرى، وهكذا راحت **نازك الملائكة** تُقفِّي قصيدتها بحُريَّةٍ تامَّةٍ ومطلقةٍ. أمَّا فيما يخص عدد التَّفعيلات ونظام توزيعها، فلم تلتزم الشاعرة فيها أيضًا بالنظام القديم، يظهر ذلك فيما يأتي:

سَكَنَ اللَّيْل

0/0/0///

فعِلن فعْلن

فالشاعرة في هذا المقطع تعتمد تفعيلتين، ثم تنتقل إلى اعتماد **أربع** تفاعيل:

أَصْغِ إِلَى وَقْعِ صَدَى الأَنَّاتِ

0/ 0/0/ 0/// 0/0/ 0/0/

فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن فع

ثم اعتماد ستة تفاعيل في قولها:

في عمق الظلمة ،تحت الصمت ،على الأموات

0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/

لن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن

---

(1)- الملائكة، نازك، ديوان شظايا ورماد، قصيدة "الكوليرا"، ص136.

(2)- حركات، مصطفى، الشعر الحر أساسه وقواعده، ص28.

ثم تلجأ إلى اعتماد **أربع** تفاعيل في قولها:

صرخات تعلو، تضطرب

0// 0/0/ 0/0/ 0///

فعلن فعلن فعلن فعلن

حزب يتدفق، يلتهب

0/// 0/0/ 0/// 0/0/

فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن

وهكذا إلى غاية نهاية القصيدة، مستبدلةً بذلك تعدُّد التَّفعيلات بتفعيلةٍ واحدةٍ كوحدةٍ أساسيَّةٍ في بناء القصيدة، وفي تنويعها للقافية استطاعت التَّحرُّر من روتينيَّة النَّغم.

وتتنوَّع الأوزان والقوافي في قصيدة **إبراهيم الخطيب** (أوراق وفاء إدريس)، فحكي قصة الشهيدة (وفاء إدريس)[1] التي رفضت حياة الذلِّ في مخيَّمات المنافي، فبذلت حياتها في سبيل البحث عن الحريَّة الإنسانيَّة، يقول:

سأبوح بكلِّي...

فلعلِّي

أحيا ثانيةً في هذا الموت[2]

اعتمد الشاعر على تفعيلة (فاعلن)، حيث تعلن الشهيدة فيها بأنَّها ستبوح بما لديها لعلَّها بموتها هذا تحيا ثانيةً. ثم يتحوَّل الشاعر لوزن (مستفعلن)، في الوقت الذي تجري فيه الشاعرة حوارا مع الآخر يظهر ذلك في قوله:

---

[1]- وفاء إدريس: فدائية ولدت عام 1973م، في مخيم الأمعري قرب رام الله، بعد أن هاجر والداها مدينة الرملة، نفذت عملية استشهادية ضدَّ الغزاة الصهاينة في فلسطين المحتلة عام 1948م، في 28 كانون الثاني 2002م، تبنَّت عمليَّتها كتائب شهداء الأقصى. انظر: موسوعة ويكيبيديا.

[2]- الخطيب، إبراهيم، ديوان قاب دم ودم وانتظار، دار اليازوري، عمان، ط1، 2002م، ص7.

تعال نطرح السِّلاح

نراجع الهواء والغيوم،

نقتسمُ النُّجوم

فإنْ أَبَيْتَ أنْ يكونَ غيرُ النَّار والسِّكينْ،

فلتكنْ الجَحِيمْ[1]

فالشهيدة في هذا المقطع توجه للعدو الصهيونيّ خيار الانصياع إلى السَّلام، وإن أبى فليكن الجحيم وهو الحل الذي يعلنه الشاعر على لسان الشهيدة المتمثل في المجابهة بالمقاومة، لأنَّ السلم لم يؤت أكله، وعلى وزن (مستفعلن)، يقول الشاعر:

وجدتها .. وجدتها

يا أيُّها البغيُّ

آخر الدَّواءِ كيٌّ، فلا أظلُّ ميِّتًا

ولا تظلُّ حيًّا[2]

وبعد هذا المقطع يغيِّر الشاعر الوزن إلى (فعولن)، في قوله:

رأيتُ مجنَّدةً تزرع الديناميتَ

على باب مدرسةٍ في رفحْ[3]

وعليه فقد راح الشاعر يُنوِّع في الأوزان لإيصال نظرة الفلسطينيين للموت، من خلال الشهيدة (وفاء إدريس) التي لتنظر للموت نظرةً مغايرةً فهو بالنسبة لها البداية للخلود والبعث من جديدٍ، بعثٌ للقضية الفلسطينيَّة، الموت عندها سلاحٌ تعلن من خلاله رفضها للوصاية الصهيونيَّة على بلدها وشعبها، وهو قرارٌ فرديٌّ ومصيريٌّ للالتحاق بقوافل الشهداء لإنقاذ شعبها ووطنه من براثن المحتل، وهذا الشرف هو أسمى دراجات الإنسانيَّة، فعندما جادت الشهيدة بنفسها، ارتقت بفعلها إلى مراتب

---

(1)- الخطيب، إبراهيم، ديوان قاب دم ودم وانتظار، ص9.

(2)- المصدر نفسه، ص9.

(3)- المصدر نفسه، ص9.

الشهداء، للتعريف بقضيَّتها، من خلال ممارستها لحقِّها في الثورة، ومقاومة الظلم سعيًّا للوصول إلى الحريَّة، وهو مطلبٌ إنسانيٌّ يرفع من شأن الإنسان والأوطان.

ويعدُّ التبرُّم من الوزن والإيقاع الموسيقيِّ الخارجيِّ، من السمات والخصائص التي ضاق بها الشعراء، ليس في الأنا الشعريَّة العربيَّة وحدها؛ بل عند الآخر الشعري الغربيِّ كذلك، فمثلاً عُرف إليوت بعلاقته بباوند، وعبره انخرط بحركة التصويريين، تلك الحركة "التي تمخَّضت عن الإيمان الشديد بأهميَّة التكنيك في الشعر، وكذلك الإيقاع الموسيقيّ الذي يعبِّر عن مناطق الوجدان، والاهتمام أيضًا بالوزن والنسق، والبعد عن المصطلحات المتواردة.."[1] ، وقد شعر إليوت بقيودها عليه، فتركها، لأنَّه كان يسعى إلى بحثٍ جديدٍ، وطريقةٍ تتيح له مجالاتٍ أوسع في التعبير، وتترك مساحاتٍ واسعةٍ في النص، يستطيع فيها أن يشكِّل القصيدة بشفافيَّةٍ، فقد وقعت حركة التصويريَّة على حدِّ تعبير **فائق متَّى** "حائلاً بينه وبين شغفه في التَّعبير الحر عن الصورة الشعريَّة البانوراميَّة"[2]، وقد كان يطمح لتجاوز الأنماط القديمة، التي لا تتيح له هذه الفرصة، فكان شعور إليوت يتَّجه نحو إحداث بنيةٍ إيقاعيَّةٍ خاصةٍ للنص الشعريِّ، يتحرر من خلالها من القيود، لذلك فهو يرى أنَّه على الرغم من تفسيرات النقاد لقصيدة (الأرض الخراب)، لم تكن بالنسبة له سوى "تفريجٍ عن شكوى شخصيَّةٍ، لا قيمة لها تمامًا من الحياة، إنَّها مجرَّد قطعةٍ من الدمدمة الإيقاعيَّة"[3]. فاللغة الشعريَّة عند إليوت، لا تعتمد على صوغ القوافي والأوزان، ولا تقتفي اللغة الشعريَّة القديمة، أو تلك التي تعلَّمها وشرب من ينبوعها؛ "بل هي نحتٌ تصويريٌّ يكون مدخلها لصورةٍ ليست في بطن الشاعر"[4]. ولم تشفع نزعة إليوت الدينيَّة والكلاسيكيَّة للحيلولة بين رغبته في التجديد الشعريِّ، والتَّمسُّك بالأسلوب الكلاسيكيِّ، فقد مضى إلى تجديد الشعر، وقلب كل الموازين والتوقُّعات[5].

يرى محمد شاهين أنَّ السياب قد كتب قصيدته (أنشودة المطر) على نمط (الأرض اليباب)[6]،

---

(1)- عباس، إحسان، زمن الشعر، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، ط2، د.ت، ص112.

(2)- متَّى، فائق، إليوت، دار المعارف، القاهرة (مصر)، ط2، د.ت، ص69.

(3)- فريد، ماهر شفيق، شذرات شعرية ومسرحية، دار ومطابع المستقبل، القاهرة (مصر)، د.ط، د.ت، ص19.

(4)- شاهين، محمد، إليوت وأثره على صلاح عبد الصبور والسياب، المؤسسة الدولية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1992م، ص9.

(5)- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص254.

(6)- شاهين، محمد، إليوت وأثره على صلاح عبد الصبور والسياب، ص22.

ويرى أنَّه وُفِّق، فهما تشتركان في "الإيقاع الداخلي الذي تولِّده الموسيقى الداخليَّة للغة، فالموسيقى في كلتا القصيدتين هي التي تحرر اللغة من قيد المضمون المألوف"[1]. ويشكل في نظره "هذا الإيقاع من الحركة التي يحققها التركيب اللغوي في القصيدة"[2] ويخلص شاهين إلى أنَّ تأثر السياب بإليوت هو "نوعٌ من تأثُّر كبار الشعراء بعضهم ببعض، أو تأثُّر المحدثين بكبارهم القدامى"[3]. فالشعراء المعاصرون رفضوا مقيدات الإيقاع العموديِّ، لأنَّه لم يعد يناسب العصر، ورأوا أنَّه لا ينبغي الاعتماد على أصوله في التجربة المعاصرة، وتحمَّسوا في الآن نفسه لابتكار إيقاعٍ جديدٍ يتناغم مع إيقاع العصر، منفتحين على منجزات الآخر الغربيِّ، ومستفيدين من تجربة الشعر الحر التي أعطت متنفَّسًا أكبر للتعبير عن التجربة الإنسانيَّة، وقد كشف أدونيس عن العلاقة بين العالم الجديد الذي يبتغي والإيقاع الذي لابدَّ أن يتناغم معه، فليس المهم عنده العالم؛ بل الإيقاع، وهو ما يؤكِّده في (القضاء ينسج التأويل)، قائلاً:

هل بدأ العالم هل يبدأ

لنقول إنَّه ينتهي؟

وأنت، أيُّها الإيقاع المتكبِّر، تواضع،

هب يمكن العالم حقًّا

أن يدخل إلى بيت اللغة؟

آهٍ، كم أفضل عَكَرَ ما يجيء على صفاء ما جاء! [4]

وعليه، فإنَّ مفهوم الإيقاع قد تطوَّر لدى الشعراء العرب، ولم تعد النظرة إليه كما كانت عليه قديمًا، وهذا التطوُّر يعود للتَّلاقح مع قراءات الآخر النقديَّة، والتطور الفكريِّ والفلسفيِّ واللغويِّ عند بعض الشعراء العرب أنفسهم؛ حيث أصبح الإيقاع في مفهومه الحالي مرتبطًا باللغة الشعريَّة، لا بالمظاهر الخارجيَّة للنغم، التي منها القافية والجناس وغيرها، فمغايرة المفهوم القديم تقوم على مبدأ التجاوز لهذه

---

(1)- شاهين، محمد، إليوت وأثره على صلاح عبد الصبور والسياب، ص23.

(2)- المرجع نفسه، ص25.

(3)- الرجع نفسه، ص35.

(4)- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 404/2.

المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة[1]. بوصفها حالةً أشمل، لا تتَّحد في نطاقٍ نغميٍّ خارجيٍّ، ولكنَّها تمنح الكلمة في الجملة الشعريَّة دورًا مهيمنًا، حينما تدخل في علاقاتٍ داخليَّةٍ مع غيرها، يمكن أن تؤدي إلى إحداث الإيقاع الذي يتناسب مع طبيعة الإنسان والحياة التي يحياها[2]. لذلك فإنَّ شكل القصيدة الجديدة، يتواشج مع المفهوم الجديد للإيقاع والأوزان، فهو "حضورها قبل أن يكون إيقاعًا أو وزنًا"[3]، في حضور القصيدة كوحدةٍ كليةٍ، وأنَّ الشكل والمضمون بنظر أدونيس أشبه بالإنسان، لابدَّ أن يتجدَّد.

لقد منح الشعر الحر للشاعر حريَّةً كبيرةً في التَّعبير والتَّفكير، دون الالتزام بتنظيمٍ صارمٍ للقوافي والأوزان، فالشعر الحر كان وجهًا من أوجه التَّواصل والتَّفاعل بين مختلف الحضارات والثقافات؛ حيث سمح هذا الشكل للشعراء من مختلف الخلفيات بالتعبير عن تجاربهم وآرائهم بحريةٍ، وبالتالي يمكن أن يكون جسرًا ثقافيًّا يربط بين تجارب مختلفةٍ، بغية نقل رسائل ترويجيَّةً للتفاهم والسلام بين الثقافات. وعليه يمكن القول إنَّ هذا الشكل الشعري لعب دورًا في التَّفتُّح على الآخر، وهو ما ساهم في تعزيز الحوار الحضاري بين الأنا والآخر، ومن ثمَّ فهمٍ أعمق للثَّقافات المتنوِّعة في عالمنا المعاصر.

2.1/ قصيدة النَّثر

في إطار مسعى التَّجريب ظهرت قصيدة النَّثر كثمرةٍ لدعوى التَّداخل بين الأجناس الأدبيَّة. ومن هذا المنطلق يحقُّ لنا أن نتساءل هل استطاعت قصيدة **النَّثر** أن تؤصِّل هُويَّتها في وسطٍ احتدم فيه السِّجال بين التَّقليد والحداثة، من خلال اصطناع شكلٍ شعريٍّ مختلفٍ عن الأنموذج التَّقليدي؟، وهل سيكون النَّثر هو الأرض الأخرى التي ستبنى عليها محتملاتها الشكليَّة اللَّانهائيَّة، دون أن يجعل منها ذلك نوعًا من **النَّثر الشعري؟**.

تعدُّ قصيدة **النثر** (Poème en prose) إحدى نتائج حركة الحداثة الشعريَّة، نشأت في أواخر

---

[1]- انظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص94.

[2]- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص258.

[3]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص111.

القرن الماضي في الشعر الفرنسي، ولاسيَّما عند **بودلير**(*). وقد قامت الكاتبة الفرنسيّة **سوزان برنار** (Bertrand Suzanne) لأوّل مرةٍ في تاريخ النقد العالمي بكتابة تاريخٍ شاملٍ لقصيدة النثر، من حيثُ هي جنسٌ شعريٌّ متميِّزٌ في كتابها (قصيدة النَّثر من بودلير حتَّى أيَّامنا)(**)، الصادر في باريس سنة 1959م. وأمَّا في الأدب العربيِّ المعاصر، فقد كانت أوّل دراسةٍ عن قصيدة النَّثر متأثّرةً بأفكار سوزان برنار، للشاعر **أدونيس**، في مقال له باللغة العربيَّة عنوانه (قصيدة النَّثر)، نشرت في مجلَّة (شعر) اللبنانيّة، عدد 14، ربيع عام 1960م، فكان أوَّلَ من سمَّى هذا النتاج الشعري **قصيدة النثر**، نقلاً عن التَّسمية الفرنسيَّة الواردة في كتاب سوزان برنار السالف الذكر. وقد أفاد من أفكارها **أنسي الحاج**، في صياغة بيانه في مقدّمة ديوانه (لن) حول قصيدة النَّثر[1].

وقد استطاع الشعراء والنقاد العرب من خلال قراءاتهم للإنتاج الشعريِّ والنَّقدي للآخر الغربيِّ، أن يستدعوا أشكالاً جديدةً لبناء القصيدة العربيَّة الجديدة، تغاير ما سبقها، ممَّا أفضى إلى تحوُّلٍ لا يتحقَّق في بنية شكل القصيدة، وإنَّما يطال مفاصل بنائها الداخليِّ، حينئذٍ ترفد القصيدة بسياقاتٍ وتحتوي إمكاناتٍ، ما كان لها أن تتوافر بغير هذه الأشكال المتجدِّدة. وقد جاءت قصيدة النَّثر العربيَّة كأثرٍ للاحتكاك والتَّلاقح مع الغرب، أو المثاقفة والتَّرجمة وإعادة تشكيل المفاهيم النَّظرية، في ضوء التَّجارب الشعريَّة الجديدة التي أرادت التَّخلص من ثقل الموروث، وسيطرة عمود الشعر العربيِّ[2]. وقد كان لكتاب **سوزان برنار** أثرٌ كبيرٌ في انبهار أعضاء حركة (شعر) به واقتفائهم أثر هذا النَّمط الجديد، وهو ما يوضِّحه **سامي مهدي** في قوله: "ما أن عثر التجمُّع على كتاب قصيدة النَّثر للكاتبة الفرنسيَّة سوزان برنار، حتَّى بدا التجمُّع وكأنَّه عثر على كتابه المنتظر"[3].

(*)-شارل بودلير Charles Baudelaire (1821- 1867) شاعر وناقد فني فرنسي، من أبرز شعراء القرن التاسع عشر ومن رموز الحداثة في العالم، بدأ كتابة قصائده النثرية عام 1857 عقب نشر ديوانه" أزهار الشر"، انظر: مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة، شارل بودلير، تر: رفعت سلام، دار الشروق، ط1، 2009م، ص15.

(**)-اسم الكتاب باللغة الفرنسية: Le Poème en Prose Baudlaire Jusqua nos Jours.

(1)- انظر: الحاج، أنسي، ديوان "لن"، المقدمة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط 1، 1982م، ص11، 21.

(2)- انظر: فخري، صالح، قصيدة النثر العربية- الإطار النظري والنماذج الجديدة- ، مجلة فصول، مج16، ع1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، صيف 1997م، ص163.

(3)- مهدي، سامي، مجلة شعر اللبنانية: مدخل إلى دراسة تقويمية، مجلة الأقلام، ع9، 1987م، ص69.

وقد استنبط كلٌّ من **أدونيس** و**أنسي الحاج** الخصائص الفنيَّة لقصيدة النثر العربيَّة من قصيدة النثر الفرنسيَّة التي تقوم على شروطٍ ثلاثةٍ نُقلت حرفيًّا عن **سوزان برنار**، وهي الإيجاز، والتَّوهُّج، والمجانيَّة[1]، وقد أعاد أدونيس صياغتها بأسلوبه ممثَّلةً في: الكثافة، والوحدة العضويَّة، والإشراق[2].

-الإيجاز: أي تجنب الاستطراد.

-التوهج والإشراق: فقوَّة قصيدة النثر تكمن في تركيبها الإشراقي لا في طولها واستطرادها، لأنَّها ليست وصفًا؛ بل هي تأليف[3].

-المجانيَّة: اللاَّزمنية، بمعنى أنَّها لا تتقدم إلى غايةٍ ولا تهدف إلى شيءٍ، كباقي الأنواع الأدبيَّة.

-الوحدة العضوية: خاصية جوهريَّة في قصيدة النثر، فعليها مهما كانت معقدةً أو حرَّةً في الظاهر أن تشكل كلاً وعالما مغلقًا، وإلاَّ أضاعت خاصيتها كقصيدة[4]. كما تحدثوا عن موسيقيَّة قصيدة النثر التي تنبع من لغتها ومن كلماتها وجملها ومن طريقة التشكيل، فهي "موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة"[5]، وتحدثوا عن وحدة الجملة التي تقوم مقام البيت في القصيدة التقليدية، وهذه الجملة تخلق عن طريق التَّشكيل والتَّنسيق والاختيار والتَّوزيع "إيقاعًا جديداً لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن، وهو إيقاعٌ متنوّعٌ يتجلَّى في التَّوازي والتَّكرار والنَّبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها"[6]. ومن خلال عرض هذه الخصائص يتَّضح ما يأتي:

-أنَّ قصيدة النثر نوعٌ شعريٌّ مستقلٌ، أي جنسٌ شعريٌّ جديدٌ.

-طبيعة اللغة وتركيب الجمل هو الذي يضع الموسيقى ويوفِّر الإيقاع.

-ليس لقصيدة النثر غايةٌ أو هدفٌ؛ بل هناك مجَّانيَّةٌ وهي فكرة اللاَّزمانيَّة.

- التوهُّج والكثافة والإيجاز وتجنُّب التفاصيل.

---

(1)- الحاج، أنسي، مقدمة ديوان "لن"، ص7.

(2)- انظر: ديب، محمد، قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، مجلة الآداب، ع9، 10، 2001م، ص71.

(3)- انظر: أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، 1960، ص82.

(4)- انظر: المصدر نفسه، ص81.

(5)-أدونيس، في قصيدة النثر، ص77.

(6)- المرجع نفسه، ص80.

-الفوضويَّة واللَّانظام وشيوع المتناقضات.

-تكسير الحواجز بين الأجناس الأدبيَّة أي بين الشعر والنثر.

-التأثُّر بالشكلانيِّين إلى حدٍّ بعيدٍ لتجريد العمل الإبداعيِّ من وظيفته، والبقاء داخل حدود النص للاستمتاع بالنَّسق الهندسيِّ أين "يصبح الخطاب هندسةً لا رسالةً، وتصبح وظيفة الشاعر مقتصرةً على تغيير الكلمات فقط، واللعب بها دون محاولة تغيير الإنسان ثمَّ الكون"[1].

-الفشل في تقديم الفروق التي تميِّز هذا اللون النصيَّ عن الشعر الموزون (العمودي منه أو الحر)، بحكم أنَّ هذه الخصائص قد تتوَّفر كذلك في الشعر الموزون مثل الكثافة والحدة.

-التخلص من المفهوم المعتاد للشعر بتحطيم الفواصل والحواجز بين الأشكال والأنواع الأدبيَّة لخلق نوعٍ يسمى: (الكتابة)، وهذه الأخيرة هي شكلٌ فنيٌّ لها طابعها الخاص، وهي مشروعٌ تجريبيٌّ آخر، عدَّها الناقد **محمد جمال باروت**(*) أعلى مراحل تطوُّر القصيدة النَّثريَّة، فهي أفق التَّحوُّلات التي بشَّرت بها القصيدة النَّثريَّة[2].

والمتصفِّح في تنظيرات **أدونيس** لقصيدة النَّثر يلمح تأكيدًا على ضرورة إزالة الحواجز التي تفصل الشعر عن الأنواع الأدبيَّة الأخرى المتمثِّلة في سلطة الوزن والقافيَّة، إذ اعتبرها أكبر تمرُّدٍ عرفته القصيدة العربيَّة، ويحدِّد الظروف والملابسات التي أدَّت إلى ولادتها، منها ما هو ذاتيٌّ نابعٌ من القصيدة التَّقليديَّة نفسها التي استنفدت طاقتها، ومنها ما هو خارجيٌّ ناتجٌ عن التَّلاقح مع الغرب والتأثُّر بمنجزاته الأدبيَّة المتحرِّرة[3]. وفي ذلك يقول أدونيس: "هناك عوامل كثيرةٌ مهَّدت من النَّاحية الشكليَّة لقصيدة النَّثر في الشعر العربيِّ، منها التحرر من وحدة البيت والقافية، ونظام التفعيلة الخليليِّ. فهذا التحرر جعل البيت

---

(1)- انظر: بن زرقة، سعيد، الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عين شمس، القاهرة (مصر)، 1991م، ص210. نقلا عن: لواتي، آمال، التغريب في الشعر العربي المعاصر –حركة شعر أنموذجا- ص188.

(*)-محمد جمال باروت، كاتب ومؤرخ وباحث سوري، له عدة كتب، عمل خبيراً وطنياً لمشروع المنتدى السوري للجمعيات والمنظمات التنموية غير الحكومية في سورية، من مؤلفاته "العقد الأخير في تاريخ سورية 2012". انظر: https://www.alaraby.co.uk/author/19038/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-، بتاريخ: 2022/01/29م، الساعة: 17:25.

(2)- انظر: باروت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، ط1، 1981م، ص24.

(3)- انظر: لواتي، آمال، التغريب في الشعر العربي المعاصر –حركة شعر أنموذجا- ، ص189.

مرنًا وقرَّبه إلى النثر، ومن هذه العناصر انعتاق اللغة وتحرُّرها، وضعف الشعر التقليديِّ الموزون، وردود الفعل ضدَّ القواعد الصارمة النهائيَّة، ونمو الروح الحديثة"[1].

ويؤكِّد أنيس المقدسي أنَّ قصيدة النثر هي "محاولةٌ جديدةٌ قام بها بعضهم محاكاةً للشعر الإفرنجي"[2]. لهذا عُدَّت ظاهرةً فنيَّةً عربيَّةً، ظهرت بشكلٍ ناضجٍ عند الشاعر الإنجليزي (والت ويتمان)، ثمَّ أخذ بهذه الطريقة (إليوت)، (عزرا باوند)، وفي الأدب الفرنسي ظهر هذا الاتجاه مع الشاعر (شارل بودلير)، و(رامبو)، و(ملارميه)، و(أبولنير)، و(بول فاليري)، و(رينيه شار)، و(سان جون بيرس)، و(إيف بونفوا)، وأخذ بهذا الاتجاه عمومًا السرياليون والدادئيُّون[3]. وأهم الشعراء العرب الذين نسجوا على هذا المنوال: أنسي الحاج، أدونيس، عبد العزيز المقالح، محمود درويش، البياتي، سعدي يوسف، أمل دنقل، محمد الماغوط،... عبد الحميد بن هدوقة، جروة علاوة وهبي، محمد زتيلي، ربيعة جلطي، عبد الحميد شكيل بشكلٍ خاصٍ. لهذا يمكن القول إنَّه لا يمكن العيش بمعزلٍ عن الآخر فهذه سنَّةٌ كونيَّةٌ، نعيش فيها مؤثِّرين ومتأثِّرين مع الغيريَّة الإنسانيَّة.

وما يمكن أن نخلص إليه أنَّ ظاهر الأمر يكشف عن استدعاء قصيدة النَّثر من الآخر، وهي عمليَّةٌ تكشفها اتِّصالات الشعراء العرب واحتكاكهم مع الآخر، الذي كان قد أنجز احتياجاتها، وأبدع في اكتمالها، هذا في المحصلة الواقعيَّة المعاصرة، وهو ما يحيل إلى اتِّصالٍ بين الشعر العربيِّ المعاصر وشعر الآخر الغربيِّ. وعلى هذا الأساس تقف قراءات الشعراء المعاصرين، وأدائهم النَّقديِّ، ونماذجهم الشعريَّة، شاهدًا من شواهد هذه العلاقة المتعدِّدة، ودالاً حاضرًا من الدوال المؤكِّدة حضور هذا الشكل الشعريِّ في الشعر العربيِّ المعاصر، وتنبري نماذجهم الشعريَّة على هذا النحو، لتُجلِّي علاقة الأنا بالآخر[4].

ويكشف **أدونيس** عن أولى ممارساته لقصيدة النَّثر في إحدى إشاراته لمقدمة أعماله الشعريَّة، ويَعُدُّ قصيدة (أرواد يا أميرة الوهم)، أولى محاولاته لكتابة هذا النَّوع من الشعر، نُشر الجزء الأول منها في مجلة

---

(1)- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، 1960، ص77.

(2)- المقدسي، أنيس، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، (لبنان)، ط5، 1973م، ص419.

(3)- سقال، ديزيرة، حركة الحداثة- آراؤها وإنجازاتها- ، دار الصداقة العربية، بيروت (لبنان)، ط2، 1997م، ص233.

(4)- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص275.

شعر عام 1959م[1]. وقد تعدَّدت الكتابة النَّثريَّة بعدها في قصيدة (ثلاثية الصباح)، و(هذا هو اسمي)، وفي المقطع الثاني من قصيدة (أقاليم النهار والليل)، وقصيدة (قبر من أجل نيويورك)، حيث تقف نماذجه الشعريَّة شاهدًا من شواهد انفتاح الأنا على الآخر، ودالاً من الدوال المؤكِّدة على حضور هذا الشكل الشعريِّ في الشعر العربيِّ المعاصر، وتنبري نماذجه الشعريَّة على تجلية علاقته بالآخر، يقول في قصيدة (قبر من أجل نيويورك):

نيويورك جسدٌ بلون الأسْفلْت. حول خاصرتها زنَّارٌ رطبٌ، ووجهها شبَّاكٌ مغلقٌ ... قلتُ يفتحه وولت ويتمان–"أقول كلمة السر الأصليَّة" لكن لم يسمعها غير إلهٍ لم يعدْ في مكانه[2]

مصورًا نيويورك شبَّاكًا مغلقًا، حاول والت وايتمان فتحه، وأن يقول الكلمة السريَّة لهذا الانفتاح، ولكن لا أحد كان يسمع، ويمكن تأويله بمحاولة أدونيس لتوصيف العلاقة الحميميَّة التي تربطه بالآخر (والت وايتمان)، فالشاعر يؤكد على ضرورة الانفتاح على الآخر، وأهميته للتلاقح الثقافي/ الحضاري، ودوره في ازدهار الأدب.

ويقول في مقطعٍ آخر من القصيدة ذاتها:

وأعترف: نيويورك، لك في بلادي الروَّاق والسرير، الكرسي والرأس، وكل شيء للبيع: النهار والليل، حجر مكة وماء دجلة وأعلن: مع ذلك تلهثين–تسابقين في فلسطين، في هانوي، في الشمال والجنوب، الشرق والغرب، أشخاصًا لا تاريخ لهم غير النار.

وأقول: منذ يوحنا المعمدان، يحمل كل منَّا رأسه المقطوع في صحف وينتظر الولادة الثانية[3].

في إشارةٍ من الشاعر لذلك التسلُّط الذي تنتهجه أمريكا في إخضاع الشعوب وإبادتها، فهي حضارة تسعى لامتصاص خيرات العالم بأسره. فالشاعر ينتقد الحضارة الغربية ممثلة في أمريكا.

---

[1]- انظر: أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة الأعمال الكاملة (إشارات حول طبعته الجديدة)، 5/1.

[2]- أدونيس، علي أحمد سعيد، الأعمال الكاملة، 293/2.

[3]- المصدر نفسه، 293/2.

لقد أضحت أمريكا في نظر الشعوب ذلك البعبع المخيف الذي يجثم فوق الصدور، ويحاول إعاقة الانطلاقة الإنسانية التي يرمز لها في المقطع الآتي بـ(الأطفال)، والتي تمثل حلم الشعوب، يقول **أدونيس**:

نيويورك:

تمزجين الأطفال بالثلج، وتصنعين كعكة العصر

صوتك أكسيدٌ، سمٌّ ممَّا بعد الكيمياء، واسمك الأرق

والاختناق[1]

إلاَّ أنَّ ذلك البعبع لم يعد مخيفًا إلى الحد الذي يحمل الإنسان على الاختفاء والابتعاد وإيثار السلامة، فقد قررت الشعوب أن تعيش، وقرر الأطفال أن يتحوَّلوا إلى رجال يصنعون الحريَّة والمصير:

رسالةٌ آتيةٌ من الشرق طفلٌ كتبها بشريانه

أقرأها: الدمية لم تعد حمامه–الدمية مدفع رشاش

بندقية

جثثٌ في طرقات الضوء تصل بين هانوي والقدس بين

القدس والنيل[2]

لقد استفاق العالم المستضعف في كل مكان، وأحذ يتذوَّق طعم الحريَّة، ويدفع مهرها دماء نازفة، تعلن بداية التحول والإصرار، فالطفل الذي يكتب الرسالة بشريانه، ما هو إلاَّ دليلٌ على استمرار النضال وتجدُّده وتعاقبه، حتَّى ولو استطال أجيالاً وأجيالاً، ثمَّ إنَّ تلك الدُّمى التي كانت تتلاعب بها أمريكا كما تشاء لم تعد حمائم سلامٍ؛ بل تحوَّلت إلى صقور جارحةٍ، إلى مدافعين عن الأرض والحريَّة والحياة، إلى نضالٍ شاقٍّ طويلٍ يدفع الحياة نحو الضوء الذي تتلاقى خيوطه في كل مكانٍ، لتصنع تلاحم الثورة الإنسانيَّة ووحدتها، وينتهي الشاعر إلى معادلةٍ رياضيَّةٍ لا تقبل الشكَّ والجدل، وهي:

نيويورك + نيويورك = القبر أو أيَّ شيءٍ يجيء من القبر

نيويورك – نيويورك = الشمس

---

(1)- أدونيس، علي أحمد سعيد، الأعمال الكاملة، 649/2.

(2)- المصدر نفسه، 650/2.

ففي هذه المعادلة يحذر الشاعر الشعوب من أمريكا من أخطبوطها الذي يمتد أيدٍ رقيقة الملمس، إلاَّ أنَّها أيدٍ تمتص الدماء وتبعث الشعوب إلى الموت والفناء، أمَّا فراقها والكفاح ضدَّها فمعناه الشمس أي الضوء والدفء والنَّماء[1]. فالملاحظ أنَّ الشاعر ينفتح على قضايا الآخر باعتبارها مشتركًا إنسانيًّا. والقصيدة بخصوصيتها الجمالية، عملت على التعبير عن ذلك المشترك الحضاري، على مستوى اللغة والصورة؛ حيث نلمح ذلك التكثيف والإيجاز الذي يتجنب الخوض في التفاصيل واعتماد الرموز، فحضور نيويورك يرمز إلى اللاحياة، أما غيابها فيعني الشمس التي ترمز للحياة والولادة الجديدة والبعث والأمل، ما يجعل قصيدة النثر ليست مجرد شكلٍ نتج عن التجريب المنفتح على موروث الآخر؛ بل تقوم على محتوى عميق يخدم قضايا وطموحات وآمال الشعراء المعاصرين الإنسانية.

وكتب **المقالح** قصائد نثريَّةً على مستوًى عالٍ، استكملت خصائصها وبناءها بشكلٍ يثير الإعجاب، منها قصيدة (البحث عن الماء في مدن الملوك) في فصل العطس منها، وقصيدة (من تحولات شاعر يماني في أزمة النار والمطر) في الأجزاء النثريَّة منها، وفي قصيدة (عودة وضاح اليمن) التي يقول فيها:

ضائعاً –كنتُ – محترقاً، أتمزَّقُ في قبضةِ اللَّيلِ والشَّجنِ البربريِّ الرَّماديِّ، أصرخُ، أرحلُ في سفنِ الحزنِ، تحملُني في بحارٍ منَ اليأسِ، أذكرُها تتعذَّبُ بَعْدي، تواجهُ أعداءَها في ثباتٍ. أمدُّ يدي نحوَها، تتراخى يدي تحتَ رعبِ المسافاتِ، أبكي، يطيرُ بيَ الدمعُ، يرجعُ بي نحوَها.. يا لَرَخٍّ منَ الدمعِ يحملُني في حنانٍ رحيمْ!

(أتساءلُ أينَ الطريقُ إليها، فأسمعُها تتكلَّمُ) :

–منْ أنتَ؟ ما تبتغي منْ فتاةٍ عجوزٍ بلا زادٍ اسْلَمَها قومُها للمجاعةِ والموتِ، باعوا ضفائرَها للظلامِ حبالاً، وناموا على عتباتِ المواعيدِ يقتسمونَ كؤوسَ المهانةِ في الحُلْمِ، يختصمونَ على القيدِ، يحتطبونَ بوادي الثعابينِ، يستمطرونَ الغبارَ العقيمْ؟ [2].

أمَّا **سعدي يوسف** فقد كان لكلٍّ من (رامبو) و(والت ويتمان) الأثر الكبير في توجُّهه الشعريِّ،

---

[1]- انظر: قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، صص563.

[2]- المقالح، عبد العزيز، ديوان "عودة وضاح اليمن"، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1976م، ص9.

فالرجلان كانا من كُتَّاب القصيدة الحرَّة والقصيدة النَّثريَّة، ومن المجدِّدين في أوربا وأمريكا؛ حيث أنجزا تحوُّلاً ملحوظًا في كيان الشعر الأوربيِّ، وترجمة سعدي لقصيدة رامبو (حلمي الأليف)، وترجمته لقصيدة والت ويتمان (الأماكن المحاصرة)، تكشف عن علاقة الـ(أنا) الشعريَّة عند سعدي بالآخر الأجنبيِّ شرقًا وغربًا، ولعلَّ ذلك يجلِّي لنا طبيعة علاقة الشعراء العرب بالآخر الغربيِّ، وعلاقة الشعر العربيِّ المعاصر بالآخر الشعريِّ بأشكاله ومنجزاته الشعريَّة، فسعدي نفسه المنفتح على ثقافاتٍ متعدِّدةٍ للآخر شرقًا وغربًا، مارس هذا الشكل الشعريَّ[1]. ومن قصائده النثريَّة الخالصة، قصيدة (في تلك الأيام) التي يسرد فيها مرحلة دخوله السجن:

في أوَّل أيَّار دخلتُ السجن الرسمي،
وسجَّلني الضُبَّاط الملكيُّون شيوعيًّا،
حُوكِمْتُ–كما يلزم في تلك الأيَّام وكان
قميصي أسودَ، ذا ربطة عنقٍ صفراء،
خرجتُ من القاعة تتبعني صفات
الحراس، وسخريَّةُ الحاكم لي امرأة
أعشقها، وكتابًا من ورق النَّخل، قرأتُ
به الأسماء الأولى، شاهدتُ مراكز توقيف
يملؤُها القمل، وأخرى يملؤُها الرمل،
وأخرى فارغةٌ إلاَّ من وجهي[2].

فالشاعر يصف المرحلة التي جرَّدته من حريَّته، هذا المطلب الإنسانيُّ المشروع لكلِّ إنسانٍ حرٍّ، منتقدًا جور الظالمين الذي تجرَّعه مظلوميِّ الأرض قاطبةً، مصورًا آمال وأحلام الإنسان البسيط الذي يطمح للعيش الكريم الذي يضمن له كرامته الإنسانيَّة.

---

[1]- انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص287، 288.

[2]- سعدي، يوسف، الأعمال الكاملة، 220/2.

ولأنَّ قصيدة النثر أصبحت مشتركًا إنسانيًّا، فحتَّى الذين توجَّسوا منها خيفةً في البدء، عادوا للاعتراف بها والكتابة على منوالها، من أولئك درويش الذي مارس هذا الشكل الجديد من الكتابة في بعض نصوصه، من ذلك قصيدة (المزامير) المزمور7، وقصيدة (الجسر)، و(النزول من الكرمل)، وقصيدة (أعراس)، وقصيدة (الهدهد) التي يقول فيها:

لم نقترب من أرض نجمتنا البعيدة بعد.
تأخذنا القصيدة
من خُرم إبرتنا لنغزل للفضاء عباءة الأفق الجديدة.
أسرى، ولو قفزت سنابلُنا عن الأسوار وانبثق السنونو
من قيدنا المكسور، أسرى ما نحبُّ وما نريد وما نكون
لكن فينا هدهداً يملي على زيتونة المنفى بريده[1]

وقد وظَّف الشاعر طائر الهدهد رمزاً للمقاومة والحرية والأمل، حيث يحمِّله كل آماله وأحلامه وتطلعاته إلى الحرية والعودة إلى أرضه الأم، ويرأى فيه رسولاً أميناً في صدارة الطيور المحلقة. فالقصيدة مشبَّعة بالرمزية التاريخية، المضمَّنة لحوارٍ بين الهدهد المرموز به للشاعر المحلّق في سماء وطنه بروحه فقط، والطيور التي تعبت من أسفارها ومنافيها والمرموز بها لشعب فلسطين. وفي مقام آخر من القصيدة، يخرج الشاعر بالهدهد إلى فضاء الحوار الرحب بينه وبين باقي الطيور حول قضية الحرية والوطن، قائلاً:

وإلى متى سنطير ؟ قال الهدهدُ السكرانُ : غايتُنَا المدى
قلنا : وماذا خلْفَه ؟ قال المدى خلفَ المدى خلف المدى
قلنا : تعبنَا. قال: لن تجدوا صنوبرةً لترتاحُوا.
سدى، ما تطلبون من الهبوط، فحلّقوا لتُحَلِّقوا.
هُدْهُدٌ وألف نبأ[2]

فدرويش وجد في قصيدة النثر متنفسًا للدفاع عن قضيته، فجاءت قصيدة (الهدهد) قائمةً على بنيةٍ حواريةٍ مزدوجة تتراوح بين الرموز بدلالاتٍ مكثفةٍ، وعمقٍ في الصورة وصعوبة في الترميز، لأنَّ قضية الانتماء للأرض أو التحوُّل عنها تعدُّ من أكثر القضايا الإنسانيَّة التي تشترك الشعوب في نشدانها؛

(1)- درويش، محمود، ديوان "أرى ما أريد"، قصيدة الهدهد، دار الجديد، بيروت (لبنان)، ط1، 1993م، ص91.
(2)- المصدر نفسه، ص93.

حيث عمد الشاعر إلى توظيف رمز (الهدهد) باعتباره معادلاً للحرية والمقاومة والأمل.

ويأتي ديوان (العهد الآتي) **لأمل دنقل** شاهدًا على ممارسته لقصيدة النَّثر، ففي سفر التكوين (الإصحاح الثالث)، تبدو الحواريَّة القائمة، والتَّوزيع الجُمليُّ نماذج تمثِّل هذا التوجُّه، يقول:

ورأيتُ ابنَ آدم يردي بنَ آدم، يشعل في
المدن النار، يغرس خنجره في بطون الحوامل
يُلقي أصابع أطفاله علفًا للخيول، يقصُّ الشفاه
ورودًا تزين مائدة النصر.. وهي تئن.[1]

فالشاعر يصور الجشع الذي يملأ قلوب بعض البشر في حبِّهم لإبادة غيرهم، منتقدًا العنف الذي طغى على البشريَّة تجاه بعضها البعض، ويؤكد أنَّ هذا الفعل لا تصالح معه، لأنَّه ليس من سمات البشريَّة المتحضرة التي تدعو إلى التَّعايش في ظل السَّلام والأخوَّة والمحبَّة. يقول في قصيدة (لا تصالح) في مقطعها الثامن:

الصِّبا–بهجة الأصل–صوت الحصان–التَّعرُّف بالضيف–
همهمة القلب حين يرى برعمًا في الحديقة يذوي–الصلاة لكي ينزل
المطر الموسمي–مراوغة القلب حين يرى طائر الموت.
وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة.[2]

وعليه، فقصيدة **النَّثر** لا تقوم على الوزن والقيود الشكليَّة فحسب، بل تقوم على أساس العلاقات بين الألفاظ لتي تُسْتَعمل بصورةٍ مغايرةٍ لاستعمالها في النَّثر، لأنَّ النَّثر غايته نقل الواقع دون ظلالٍ وأبعادٍ، بينما الشعر هو شحن الألفاظ بمدلولاتٍ جديدةٍ تتضمَّن عناصر الكشف والإثارة والتَّأثير، ومن ثمَّ يواصل الشاعر هذا الكشف للواقع بالصور الكثيرة التي تتلاقى وتتآلف، أمَّا فيما يخص الإيقاع فإنَّه يمكن الشعور به من خلال العبارات المترابطة ترابطًا شعوريًّا، وإن كانت لا تخضع إلى أي وزنٍ أو تفعيلةٍ، إلاَّ أنَّ الصياغة الجديدة قد أكسبتها الإيقاع الضروريَّ الذي أبعدها عن النَّثر الخالص. فقصيدة النثر هي مظهر فكريٌّ، وضرورةٌ ثقافيَّةٌ اجتماعيَّةٌ، جاءت نتيجة ما حدث من متغيراتٍ في بنية المجتمع، وانفتاح

[1]- دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص331.
[2]- المصدر نفسه، ص406.

الحضارة العربيَّة على الحضارات الأخرى، ومسايرةٍ لحركة التَّطوُّر الشامل، متزامنةً مع حركة التَّغيير المتسارعة التي هزَّت العالم خلال القرن الماضي.

3.1/ الهايكو

مكّن اتّصال الحضارات ببعضها وتقاربها من إغناء ثقافتها وتجديد ذاتها انطلاقا من انخراطها في عمليات دينامية، سهّلت عليها تبادل المعارف والتّجارب والعلوم ومدّ جسور التَّلاقح وحوار الحضارات، دون إعارة أيّ اهتمامٍ بالتَّباينات العرقيَّة والدينيَّة والمعرفيَّة واللُّغويَّة بينها. وقد عُدَّت المثاقفة رافدًا معرفيًّا، وتفاعلاً خياريًّا طوعيًّا بين الذّات والآخر، من أجل صياغة رؤيةٍ جديدةٍ تعكس بدورها رؤيةً حضاريَّةً للعالم؛ وبالتَّالي فالمثاقفة تختزل واقع تعايش ثقافاتٍ مختلفةٍ، وتلاقحها بغية إنتاج معرفةٍ تهدف إلى الارتقاء بالإنسان. وقد شهد القرن العشرين تحوُّلاتٍ فكريَّةٍ واسعة النِّطاق في الساحة الأدبيَّة العالميَّة وكذا في الساحة العربيَّة على وجه الخصوص، بعد أن حدث الانفتاح على مختلف الثَّقافات الأخرى، أصبح النَّاس لا يكتفون بآدابهم المحليَّة؛ بل أخذوا يتطلَّعون إلى آداب البلدان الأخرى، وقد بدأت المثاقفة العربية "تنفتح أكثر فأكثر على مداراتٍ جديدةٍ، ولاحت في الأفق العربيِّ بشكلٍ أوضح ملامح مثاقفةٍ عربيَّةٍ يابانيَّةٍ، كانت قد بدأت بشكلٍ خافتٍ منذ مطلع القرن العشرين"[1]. تمثَّلت في قصيدة الهايكو، وقد تأثّر العديد من شعراء الغرب والشعراء العرب بهذا الوافد الجديد الذي "يشكّل اليوم جسراً لحوار الشعريّات والثقافات الإنسانيّة عبر العالم، التي وُجِدَت لتتكامل وتتفاعل، اعتباراً لما يتميَّز به الوجود البشريّ على هذا الأرض من تلاقح وتفاعل وتوق إلى بناء سقف إنساني مشترك"[2].

يعدُّ الهايكو أشهر أشكال التعبير الشعريِّ الياباينِّ والأكثر انتشارًا في العالم، وفد إلى الشعريَّة العربيَّة نتيجة التَّلاقح الثَّقافيِّ والحضاريِّ الواقع بين العرب والبلدان الآسيويَّة. ازدهر في القرن السابع عشر، مع رائده (ماتْسو باشو) (1694/1644م)، فهو بذلك عبارة عن قصيدة بيت واحد يتألف من ثلاثة أسطر تتشكل في مجموعها من سبعة عشرة مقطعا صوتيا[3]. تتألّف كلمة" هايكو "من مقطعين" الأول

---

[1]-درويش، سامح، مقدمة كتاب المشهد في الهايكو، ص2.

[2]-المرجع نفسه، ص2.

[3]-الجموسي، عبد القادر، مقدمة مختارات من شعر الهايكو الياباني، دار كتابات جديد ة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2015م، ص5.

(هاي) ومن معانيه الأولية التي وضع لأجلها المتعة والإمتاع، والضحك والإضحاك، والثّاني (كو) ومعناه: عبارة، وعليه فالهايكو يعني: "عبارة ممتعة، مضحكة"، وأوّل ما كُتِب شعر الهايكو كان بغرض التّسليّة والسّخريّة، ذلك فاليابانيّون" يستخدمون حالات هزلية، القصد منها السّخرية وبعث الابتسامة، ففي كثير من الأحيان تتحول الصراحة في الحياة والدقة في التفكير إلى مواقف مضحكة"؛ وبالتّالي فإنَّ الهايكو شعر انجذب إلى الحياة الهزليّة نفورًا من الحياة الواقعيَّة، قصد التَّخفيف من المشاكل والمتاعب اليوميَّة، لذلك فقد ابتُكر هذا الضرب الشِّعري المقتضب لهذا الغرض.

والهايكو قصيدةٌ يابانيَّة تتألَّف من "ثلاثة أسطر تتشكّل في مجموعها من سبعة عشر مقطعا لفظيّا، وتنطوي على صورة من الطّبيعة أو انطباعات حولها مع كلّ ما تتضمّنه من طقوس وعادات وكائنات حيّة، على أن تكون المفردات يابانيّة أصيلة، ولابدّ أن تحمل الصورة الشّعريّة المثيرة الظّاهرة للعيان معنىً أو معاني خفيّة، قد يخفى على القارئ غير الملمّ، ولو قليلا برموز اليابان وعاداتها وتاريخها"[1]. ويلتزم الهايكو بقواعد شكليّة ومقطعيّة محدّدة بنظام مقاطع "يتكوّن من ثلاث جمل تحوي الأولى، خمسة مقاطع والثانية سبعة، والثالثة خمسة، كما تحمل كلمة توحي إلى الفصول وأخرى تفصل بين الجملتين"[2]. ومصطلح (Haïku) هو نحت من كلمتي (Haïkaï)، وهي قصيدة ذات طابع فكاهي، و(Hokku) التي تدل على مقطع استهلالي ضمن متتالية مكوّنة للرّنغا (Renga) تحت مصطلح (renga no Haïkaï)، وهي سلسلة من القصائد الطويلة المتصل بعضها ببعض، يقون بتأليفها عادة مجموعة من من الشعراء، وليس شاعرًا واحدًا، بدأت في القرن الثاني عشر الميلادي، ومنذ القرن الثامن عشر أصبح المقطع الاستهلالي (الهوكو) شكلاً شعريًّا مستقلاً بذاته عن (الرنغا) منذ ذلك الحين حتَّى اليوم[3]، والهايكو لا يخرج عن دلالة الفصول الأربعة، وهو ما جاء به سفير اليابان الشاعر **سونو أوتشيدا** في تعريفه للهايكو في مقدمة كتابه (الهايكو: أقصر قصيدةٍ في العالم) على أنَّه: "قصيدةٌ قصيرةٌ عن الطبيعة، تتألَّف من سبعة عشر مقطعًا صوتيًّا تتضمَّن كلمةً دالَّةً على فصلٍ من فصول الطبيعة، ترمي بشكلٍ

---

[1]- هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، مجلة إبداعات عالميّة، ع353، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2011م، ص14.

[2]- بلعلى، آمنة، خطاب الأنساق- الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة- ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014م، ص142.

[3]- الدوري، حمدي حميد، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، دار الإبداع للطباعة والنشر، تكريت، ط1، 2018، ص9.

خاصٍ إلى التذكير بوحدة أو تناغم الإنسان مع الطبيعة، نعكس إحساسًا مستلهمًا من الطبيعة"[1].

ويعدُّ الشاعر (ماتسو مونيفوس) المعروف باسم (Bashô) باعث هذه الأشكال القصيرة، في القرن السابع عشر ردًّا على الإبداع الجماعيِّ. وقد تمَّ اقتراح مصطلح (Haïku) في نهاية القرن التاسع عشر من قِبَل (شيكي) (Shiki)، وشاع في القرن العشرين تحت تأثير تلميذه كيوشي (Kyoshi)، ومن أشهر شعراء الهايكو الياباني: باشو، وبيسون، وإيسا، وإيهاراسايكاكو[2]. ومن أمثلة مقاطع قصيدة الهايكو ما قاله باشو:

البركة القديمة

وصوت الضفدعة

وهي تثب في الماء[3]

وقوله أيضًا:

ساقٌ من حشيش

حطَّ عليه اليعسوب

محاولاً أن يضيئه[4]

من أبرز خصائص شعر الهايكو الياباني "تصوير الطبيعة، ونبذ الحرب والعنف، وبساطة اللغة، والتكثيف، والسرعة والمباشرة، والمشهديَّة، والأسطر الثلاثة المكوَّنة من سبعة عشرة مقطعًا، والتعبير الاعتيادي عن أفكار غير اعتياديَّة"[5].

استطاع الهايكو تجاوز حدوده القوميَّة (اليابانية) إلى لغات العالم الأخرى، من خلال تأثُّر كثيرٍ من الشعراء بهذا النمط الشعريِّ الجديد، إلى أن تحوَّل إلى ظاهرةٍ عالميَّةٍ من خلال انفتاحه على ثقافاتٍ

---

(1)- الجموسي، عبد القادر، قصيدة الهايكو اليابانية في ضيافة اللغة العربية، مجلة الهايكو العربية، س3، ع10، 2018م، ص16.

(2)- الدوري، حمدي حميد، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص10.

(3)- الصلهبي، حسن، صوت الماء، ترجمة مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، كتاب الفيصل، دار الفيصل الثقافيَّة، الرياض، ط1، 2018م، ص16.

(4)- المرجع نفسه، ص16.

(5)- الدوري، حمدي حميد، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص21، 22.

متنوّعةٍ، وهو راجعٌ إلى أنَّه فن يخاطب روح الإنسان، ويشتغل على الطبيعة التي تعدُّ المحور الأساس للوجود الإنسانيِّ . فالأهم بالنسبة لشاعر الهايكو هو عيش اللحظة الحاضرة، وعدم التفكير بالماضي أو المستقبل من خلال الذوبان في عناصر الطبيعة، لذلك قصر نصه، فساعده في الشهرة، وفسح له طريق العالمية، وهو ما أكَّده (نيا ناتسو إيشي) بقوله إنَّ: "انتشار الهايكو عالميًّا راجعٌ إلى أنَّ نصًّا من ثلاثة أسطرٍ فقط لا غير يمكنه خلق عالمٍ كاملٍ"[1] وأشهر من تأثَّروا به وأبدعوا على منواله وفق روح العصر، أمريكا نجد: عزرا باوند، وإيمي لويل، ومن فرنسا: (جوديت غويتي)، (بول لويس كوشو)، (جوليان فوكانس)، (جاك بوبو)، (إلوار) الذي عنون سنة (1929م) مجموعته الشعرية (لنحيا هنا) بالعنوان الفرعي (أحد عشر هايكاي)...[2]، ومن الهند (روبندرونات طاغور) وهو أوَّل أديب غير أوروبي يحصل على جائزة نوبل في سنة (1913) وقد ألَّف أشعار الهايكو باللغة البنغالية. (راينر ماريا ريلكه) في ألمانيا عشرينات القرن التاسع عشر، (تشيسواف ميلوش) الشاعر البولندي والحاصل على جائزة نوبل عام 1980، (توماس ترانسترومر) سويدي الجنسية وحاصل على جائزة نوبل لعام[3]2011. (زلانكا تيمينوفا) من بلغاريا، و(كازيميرو دو بريتو) من البرتغال، و(بو ليل) من الدنمارك، و(رومانو تزيراسكي) من ايطاليا، و(يوليوس كيليراس)من ليتوانيا و(سونيا سانشيز) من بريطانيا[4].

وكمثال عن القصائد التي شُبِّهت بقصائد الهايكو ، قصيدة **عزرا باوند** (في محطة الميترو) التي يقول فيها:

In a station of the Metro
The apparition of these faces in the crowd
Petals on a wet , black bough

في محطة الميترو

---

[1]- نيا ناتسوإيشي، شلال الغيب الهايكو الرفيع هو لغز، تر: محمد عظيمة، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، ع87، يوليو2016م، ص 117.

[2]- انظر: الدوري، حمدي حميد، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص57.

[3]- خليف، عبد القادر، قصيدة الهايك والعربية والبحث عن شرعية شعرية، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية الجزائر، ع44، الثلاثي الثاني، 2019م، ص 419، 420.

[4]- انظر: الدوري، حمدي حميد، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص71، 72.

شبح هذه الوجوه في الزحام

تويجات ورد على غصن رطب أسود[1]

ولم تقتصر تجربة كتابة قصيدة الهايكو على بلدان أوربا وأمريكا، ولكنَّها وصلت إلى البلدان العربية مترجمةً في أوَّل أمرها من الإنجليزية والفرنسية، ثمَّ بعدها من اليابانيَّة مباشرةً، إلى أن أصبح لدينا هايكو عربي، وشعراء يكتبونه بلغة الضاد، عن طريق إقامة حلقاتٍ ونوادٍ، يلقون فيها نصوص للهايكو. ويعد الشاعر عز الدين المناصرة المؤسس الأصلي لقصيدة الهايكو العربية، بالإضافة إلى أسماء أخرى أبدعت في هذا النوع الشعري من أمثال: محمود عبد الرحيم الرجبي (الأردن)، سعد جاسم (العراق)، وعبد القادر الجاموس (المغرب)، عبد الستار البدراني، إضافة إلى الدكتور جمال الجزيري (مصر)، الأخضر بركة (الجزائر)؛ حيث استطاع هؤلاء الشعراء تقريب هذا النمط الشعري إلى البيئة العربية ،من خلال طرح جماليات قصيدة الهايكو وفق تصوراتهم، عن طريق الاستفادة من عمق التراث الشعري اليابان، في صياغات مبتكرة وجديدة[2]. ومن أمثلة الهايكو العربي، قول الشاعر الجزائري **الأخضر بركة**، الذي يعدُّ من أغزر شعراء الهايكو الجزائريين والعرب التصاقًا بعوالم الهايكو الطبيعية والمشهديَّة، ومن أشدِّهم وفاءًا لقواعد الهايكو، وخاصةً هيكله الثلاثي، يقول في ديوانه (حجر يسقط في الماء):

يغطس في البحيرة

ولا بيتل

ذلك القمر[3]

حافظ الشاعر في هذا المقطع على نظام الأسطر الثلاثة حيث قدَّم للقارئ مشهدين يبدوان منفصلين شكلًا ولكنَّهما مرتبطين مضموناً، إذ يمثل السطر الأول والثاني مشهدا، والسطر الثالث (ذلك القمر) مثَّل مشهدًا آخر؛ مكثفًا وعميقًا يجعل القارئ يغوص في بحث واكتشاف المعاني المختبئة وراء هذه الأسطر.

ويقول في مقطعٍ آخر:

---

(1)- انظر: الدوري، حمدي حميد، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى،ص59.

(2)- انظر: المرجع نفسه، ص59.

(3)- بركة، الأخضر، ديوان حجر يسقط الآن في الماء، دار فضاءات، عمان، ط1، 2016م، ص11.

في أيدي الأطفال

قرب البحيرة

حجارة تستعد للطيران[1]

فالشاعر يقتفي أثر باشو للهايكو الياباني، الذي يقوم على استكشاف الطبيعة من خلال التقاط اللحظات الراهنة، تمثَّلت في هذا المقطع في وصفه لحظة وقوف الأطفال مستعدين لرمي الحجارة أمام البحيرة.

استطاعت قصيدة الهايكو أن تشقّ طريقها في نسقٍ من المشهديَّة المكثَّفة، والصور الواقعيَّة غير المتخيلة في طقسٍ من الإيقاع العذب الذي يعوض بالضرورة قلة مفرداتها وقُصر بنائها وشُحِّ ظلالها. والملاحظ أنَّ شعراء الهايكو العرب كانوا على وعي تام في تشكيل بنية نصوصهم الهايكويّة، بإثارة المشاهد واللّقطات المشتقة من الطبيعة بواقعيتها حيناً، ونقلها إلى إطار شعري جماليّ في ترسيم تلك المشاهد حيناً آخر، أي سمحوا لمخيّلتهم ومخيّلة المتلقّي، ولو بشكل طفيف أن تتلاعب بالمشاهد لتبدو الرؤية شاعريّة في إيقاعها.[2]

يقول" **حلمي الريشة:** "

بشَفَتيَّ أمحو دموعَ غيمةٍ شَاردة

عن وجنتَيْهَا الزُّجَاجيَّة

نَافذَتي السماويَّة[3]

لابدَّ من الإشارة بدايةً إلى أنَّ "قصائد الهايكو المشهديَّة عند **محمد حلمي الريشة** تقتنص المشاهد المؤنسنة، والصورة المراوغة التي يستقيها من الطبيعة الأم؛ لذا فالبنية التركيبيَّة لقصائد الهايكو عنده مؤسَّسة على أنسنة الطبيعة وتحريك مؤثّراتها من صوت ولون وحركة؛ ولو دقَّق القارئ في مشاهد القصيدة لوجد أنَّها مركبةً تركيباً استثارياً محرّكاً للأنساق الشّعرية؛ ليخلق جماليّة بين مشهد (**الغيمة**

---

(1)- بركة، الأخضر، ديوان حجر يسقط الآن في الماء، ص16.

(2)- انظر: بولحمام، آمال، الحداثة الشعرية وبلاغة الإيجاز- الهايكو العربي بين الخصوصية والغيرية- ، ص222.

(3)- الريشة، محمد حلمي، منثور فلفل على تويج وردة، دار الأمنية للنشر والتوزيع، القيروان، ط1، 2019م، ص5.

الدامعة) من جهة، ومشهد وجنتيها الزجاجيّة المتلألئة، (والنّافذة السماويّة) من جهة أخرى؛ وكأنّ الهايكست يمارس لعبته الشّعريّة لخلق المفارقة الصادمة بين المشاهد واللّقطات الشّعرية؛ وهذا الأسلوب في تشكيل المشاهد المتحرّكة التي تخلق عنصر المفارقة في قصائد الهايكو يعدُّ من محفِّزاتها التَّشكيليَّة عند أغلب شعرائها الكبار، لدرجة تكاد تكون سمةً جوهريّةً في قصائد الكثير من الشعراء"[1].

معلومٌ أنَّ الهايكو الياباني يتوفر على موسيقى داخلية فقط، والتي بدورها تخلق حالةً إيقاعيَّةً عفويَّةً حتَّى تتحقَّق شعريَّة هذا الهايكو في قِصَر نَفَسِهِ مع كل سطر. وهو بدوره لا يحتوي على موسيقى خارجيَّة كما شاع في الأشكال الشعرية الأخرى. لأنَّ الهايكو لا تحكمه لا قافية و لا وزن ذلك أنَّ اللغة اليابانية اضطرت إلى الاعتماد على وسائل إيقاعيَّةٍ أخرى، وهي عدد المقاطع ذلك لأنَّ الهايكو الياباني يخاطب العين أكثر مما يخاطب الآذن، وحتى الصورة الشعرية أغلبها بصرية وليست سمعية[2]. حيث إنَّ المقاطع الصوتيَّة عامَّةً تختلف حسب قواعد وطبيعة كل لغةٍ. لكن رغم اختلاف تعريفات المقطع الصوتيِّ لكنَّها أجمعت كلها على أنَّه وحدة إيقاعيَّة ذلك أنَّ أساس المقطع الصوتيَّ هو وجود صائتٍ واحدٍ (حركة)، وهذا الصائت يمثل في جانبه النطقي نبضة صدرية واحدة ... والتي تمثل دفعة واحدة من الهواء اللازم للنطق بمجموعة من الأصوات فيها صائت أو حركة واحدة، وتعدُّ هذه الحركة مركزا للمقطع أو نواة له، بينما تختلف أشكاله تبعا لما يلحقها أو يسبقها من أصوات ساكنة (صوامت) وتقوم كل لغة باختيار الطريقة التي تناسب نظامها الفونولوجي في تشكيل سلاسل السواكن حول الحركة نواة المقطع"[3].

فاللغة العربية تستغني عن عدد المقاطع الصوتية السبعة عشر، وتوزيعها بصيغتها اليابانيَّة (5/7/5)، فالمقطع في اللغة العربية عبارة عن تجميع الحروف والحركات المبني على تقسيم مصوتات اللغة إلى صوامت وصوائت[4]، فتستعيض عن ذلك التقطيع بحجم الأسطر، (طويل، قصير، طويل)، أو (قصير،

---

[1]- انظر: بولحمام، آمال، الحداثة الشعرية وبلاغة الإيجاز- الهايكو العربي بين الخصوصية والغيرية- ، أطروحة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة1، الجزائر، إشراف: وداد بن عافية، 2022م، ص212، 222.

[2]- انظر: الدوري، حمدي حميد، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص8.

[3]- انظر: برباق، ربيعة، علم الأصوات، دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة (الجزائر)، ط1، 2016م، ص184.

[4]- انظر: حركات، مصطفى، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، د.ط، د.ت، ص110.

طويل، قصير). وينتج الإيقاع في قصيدة الهايكو العربيّة من خلال تزاوج كلمات النّص (أسماء، أفعال، حروف) وتراكيبها، وفنيًّا هو التّناغم الموسيقي العام للأسطر الثلاثة عادة[1]. الذي يضمن استمراريّة النّص عبر تفجير دلالات الصوت الماثلة سواء في الاسم أو الفعل أو الحرف في اللّغة العربيّة. فقصيدة الهايكو العربيّة تعتني بالإيقاع الداخلي الذي تحدثُه أصوات اللّغة العربيّة فيما بينها، وكذلك الجرس الموسيقي الذي يتولّد بين المفردات منها إلى الأسطر الشعريّة الثلاثة.[2]

يقول **حسني التهامي**:

الأشْجَار تفكُّ ضَفَائرَها

تَحتَ زخَّات المطَر

حمَّامٌ جمَاعيٌّ[3]

ساهم تَكرار صائت (الألف) في تشكيل إيقاعٍ داخليٍّ يوحي بالمناخ النَّفسي العام للنصّ، وهو ما ساهم في بعث الحركة الجماليَّة للمشاهد وخلق لوحة فنيّة تزدهي بالطبيعة وجماليَّاتها في قالبٍ مخصوصٍ. وقد وظَّف الهايكست الحركات الطوال بشكلٍ لافتٍ في: (أشجار، ظفائرها، زخَّات، حمَّام، جماعيّ)، وذلك لأجل إضفاء جوّ موسيقيّ متناغم، خلق نوعًا من الانسجام بين الأسطر الشعريَّة الثلاثة في القصيدة؛ حيث أحدثت زخَّات المطر المتتاليَّة وقعًا موسيقيًّا متناغمًا ومنسجمًا مع المشهد، فالشاعر رسم مشهدًا مستمدًّا من الطبيعة، بعدسة رؤيته الشعرية من خلال تفاعل الصور الجزئيّة وإثارتها الجماليّة على مستوى الرؤية الكليّة التي تبثّها اللوحة في قرارها الأخير. وقد كان للألف النَّصيب الأكبر في هذا الهايكو، فهو الأكثر دورانًا وتَكرارًا؛ وذلك لما يتميَّز به من الوضوح السمعيّ، ليشدَّ بذلك انتباه القارئ إلى ما في النّص من معاني ودلالات توجب التَّأمُّل والتَّدبُّر[4].

---

[1]- منصور، سمير، الإيقاع الداخلي: أهميته وجمالياته في قصيدة الهايكو العربيّة، مجلة نبض الهايكو، منتدى الهايكو للنشر الإلكتروني، ع 5، 2018م، ص09.

[2]- انظر: بولحمام، آمال، الحداثة الشعرية وبلاغة الإيجاز- الهايكو العربي بين الخصوصية والغيرية- ، ص227.

[3]- التهامي، حسني، وشم على الخاصرة، مركز الحضارة العربية، القاهرة (مصر)، ط1، 2019م، ص18.

[4]- انظر: بولحمام، آمال، الحداثة الشعرية وبلاغة الإيجاز- الهايكو العربي بين الخصوصية والغيرية- ، ص229.

وعليه يمكن القول إنَّ فنَّ الهايكو "فنٌّ إنسانيٌّ عابرٌ للثَّقافات، مقتحمٌ للأعماق يخاطب وجدان الإنسان في أيِّ مكانٍ، ويغوص في أغواره مستبشرًا بالأفضل والأسمى"[1]. وبناء على ما سبق فقد نبع الهايكو كأيّ شكلٍ جديدٍ عن ضروراتٍ اجتماعيّةٍ للإنسان المعاصر، الذي لم تعد تعبّر عنه القصيدة، فأصبح يبحث عن المشترك الإنسانيِّ، وعن الإنسان الكونيِّ، والسبل التي تعمل على جمع الإنسانيَّة.

2/ التَّشكيل البصري

لقد تحوَّل الخطاب الشعريُّ العربيُّ المعاصر بفضل تجربة الكتابة، من مستواه الإنشادي الذي رافقه أمدًا طويلاً، إلى مستواه البصري؛ حيث أصبح يشتغل على تشكيل الفضاء أو المكان فاتحًا بذلك مساحاتٍ للتأمُّل والتدبُّر، في فضاء الورقة المهندسة بواسطة الأشكال الخطيَّة المتنوِّعة، هذا الاحتفاء بالفضاء حتم على المتلقي أن "يعي وضع الحرف والأشكال الخطيَّة المختلفة التي تقترحها الكتابة، كما يعي دور الفراغات والبياضات، التي أصبحت مكوِّنًا من المكوِّنات التي تنضاف لمجموع العناصر التي يبني بها النص أفق تلقِّيه"[2]. فأضحى النص الشعريُّ المعاصر يستعيض بالإيقاعات البصريَّة، عن كثيرٍ من الإيقاعات الصوتيَّة في تثبيت الرؤيا، وتعزيز منتوجها الإيحائي، وبعدها النفسي؛ وبذلك يؤدِّي التشكيل البصريُّ[*] دوراً دلاليًّا على قيمة الفواصل السطريَّة في تعميق الرؤيا الشعريَّة، بما يزيد من فاعليَّة الجملة ومردودها الإيحائيِّ؛ حيث طال التَّشكيل البصريُّ الشكل الكتابيَّ للقصيدة، بكلِّ ما تتركه من فواصل، وفراغاتٍ، وعلامات ترقيمٍ، وأشكالٍ هندسيَّةٍ تتَّخذها الصفحة الشعريَّة؛ وهي -بهذا- تساهم في توجيه المتلقي إلى مخزونها الرؤيوي، ومنتوجها الفنيِّ عبر التشكيلات البصريَّة التي تتركها والفراغات التي تولِّدها، محقِّقة أقصى درجات تمثيلها، وتحقُّقها الفنيِّ[3]؛ ذلك "أنَّ التشكيل البصريَّ يساير واقع الحياة المعاصرة

---

[1]- دنيا الربيعي، قصيدة الهايكو استنباط للطبيعة، المجلة العربية، ع544 ، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، الرياض،25 ماي2017 .

[2]-بوسريف، صلاح، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2012م، 279.

[*]-مفهوم التشكيل البصري: كل ما يمنحه النص للرؤية، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال. انظر: الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، 2008م، بيروت (لبنان)، ص18.

[3]-انظر: شرتح، عصام، إثارة المستوى البصري عند شعراء الحداثة المعاصرين، نقلا عن موقع:
https://www.diwanalarab.com/%D8%B9، بتاريخ: 2021/11/15م، الساعة: 18:57.

التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسيَّة، ويتضمَّن كل ما هو ممنوحٌ في فضاء النص، ويحيل إلى أهمية المبصورات في إنتاج دلالة النص الشعريِّ.. وهذا يعني أنَّ اختلاف التشكيل من نصٍ إلى آخر–حسب مضمون وحالة كل نص– يجعله جزءاً أساسيًا في النص؛ بحيث يصبح المعطى الكتابيُّ البصريُّ مولِّداً للمعنى الشعريِّ"[1]. ويعدُّ التشكيل البصري فنًّا إنسانيًّا عابرًا لثقافات الحضارات، باحثًا عن المشترك الإنسانيِّ.

1.2/ استخدام علامات الترقيم

تعدُّ علامات الترقيم[*] من الأمور التي خدمت المنحى الدلاليِّ البصريِّ للقصيدة المعاصرة، لأنَّها استعانت بالإيقاعات البصريَّة أكثر من الإيقاعات الصوتيَّة في تأسيس شعريَّتها، وهذا يعني: "أنَّ علامات الترقيم دوالٌ بصريَّةٌ، تتفاعل مع الدوال اللُّغويَّة في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمَّة في الخطاب الشعريِّ"[2]. وهناك من يرى أنَّ علامات الترقيم تقوم مقام نبرات الصوت التي تفسر الأسلوب التعبيريَّ الذي يحاول الشاعر إيصاله، ويحاول القارئ رصده، ومن هنا، فإنَّ جملة الاستفهام تختلف في نبراتها عن جملة التعجُّب، والفاصلة تختلف في دلالتها عن الفاصلة المنقوطة، والنقطة الواحدة تختلف عن النقطتين، أو النقاط المتعدِّدة، وهو ما يجعل القصيدة الحديثة قلَّما تخلو من علامات الترقيم[3]. وبناء على ذلك، فقد تعامل الخطاب الشعريُّ العربيُّ المعاصر مع هذه العلامات تعاملاً وظيفيًّا يتساوق وطبيعته التشكيليَّة، إذ إنَّ علامات الوقف اكتسبت دلالاتٍ جديدةٍ، تبعاً للتراكيب الجديدة، التي ابتكرها الشاعر المعاصر عند تعامله مع اللغة وطريقة تشكيلها.

ومن علامات الترقيم التي وظَّفها الشعر العربيُّ المعاصر، **نقطتا التوتر** (..)، بهدف قطع الجدل القائم بين الشفوي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المنشد بعض الوقت، بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية؛ أي أنَّ نقطتا التوتر، جاءت في صورةٍ بصريَّةٍ لتنبِّه عين القارئ، وتشير إلى أنَّ هناك انفعالاً داخليًّا للشاعر يُحتِّم عليه حبس النفس (الصّوت) في الأداء الشفويِّ، وكتمثيلٍ وتعويضٍ لهذا الانقطاع الصوتيِّ للشاعر المؤدِّي، أو المنشد في التلقي السماعيِّ، جيء

---

[1]–الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص22.

[*]–مفهوم علامات الترقيم: وضع علامةٍ اصطلاحيةٍ معيَّنةٍ، بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات، لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام. انظر: أوكان، عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002م، ص103.

[2]–الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص200.

[3]–انظر: ترمانيني، خلود، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه جامعة حلب، 2004م، ص203، 204.

بهذه العلامة الأيقونة البصريَّة في الخطاب الشعري المكتوب كإشارةٍ للقارئ أنَّ هناك انقطاعاً صوتيًّا للمتكلم تمَّ تجسيده بصريًّا على فضاء الكتابة، دلالةً على هذا القلق والتوتر الذين يعانيهما الشاعر لحظة الكتابة[1].وممَّن وظَّفوا نقطتا التوتر الشاعر **فاتح علاق**[*] في قصيدته (شراره)، وفيها يقول:

هذه الدنيا شباك

فاطم الطير عن الحب

وصم ".." عن هواك

تنظف نار العباره،

يلمع نور سماك[2]

وتعدُّ **نقطتا التوتر** من التقنيات البصريَّة التي يوظفها الشاعر، لمشاركة توتره مع القارئ، ففي هذا المقطع يصور الشاعر مدى خطورة ومرارة وقع الكلمة التي تُتلفَّظ أو تكتب، معبِّرًا عن ذلك بعلامة التوتر التي عبَّرت عن كلامٍ محذوف تُرك للقارئ إمكانيَّة تعبئته.

ومن علامات الترقيم الموظَّفة بكثرةٍ علامة **الاستفهام، والتعجب، والحذف، والنقاط المتتالية،** وهذه العلامات إذا اجتمعت في نصٍ واحدٍ، فإنَّها تُعين على تحريك طاقة القصيدة الشعريَّة من الناحية الفنيَّة والجماليَّة؛ من حيث الفاعليَّة، والإيحاء، والتأثير؛ وبالتالي فإنَّ علامات الترقيم تتجاوز شكلها البصريِّ، لتدخل في صلب تكوينها وإنتاجها الشعريِّ، ويمكن التدليل على ذلك بمقطعٍ شعريٍّ للشاعر **نزيه أبو عفش**[**]، الذي يقول فيه:

---

[1]-الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص204.

[*]-فاتح علاق من مواليد 1958 بالبلاط ولاية المدية، ناقد وشاعر جزائري، نشر كتبا نقدية منها: "مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر"، و"النزعة التأملية في الشعر العربي الحديث، الرابطة القلمية نموذجا"، و"في تحليل الخطاب الشعري". نشر مجموعات شعرية منها: "آيات من كتاب السهو"، "الجرح والكلمات"، "الكتابة على الشجر"، "ما في الجبة غير البحر". انظر: موقع: https://www.djazairess.com/eldjadida/141447, بتاريخ: 2022/01/21، الساعة: 21:18.

[2]-علاق، فاتح، الجرح والكلمات، دار التنوير، حسين داي (الجزائر)، ط1، 2008م، ص108.

[**]-نزيه أبو عفش: (1946) شاعر، ورسّام، وموسيقار سوري، صدرت له 13 مجموعة شعرية حظيت بالاعتراف على نطاق واسع في العالم العربي وخارجه، ولهذا السبب ترجمت إلى العديد من اللغات، من مؤلفاته الشعرية: الوجه الذي لا يغيب، الإنجيل الأعمى، ذاكرة العناصر، الراعي الهمجي. انظر: هيئة المعجم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 530/5.

من أجل هذا أتيتُ يا سيدي

من أجل الأحلام أتيتْ!!

من أجل سعادة القلبِ التي تجعل الغريب يبكي

من أجل هذا أتيتْ.....

.....

جئتُ أُطهِّر تعاستي بالدمعِ

وأرقِّعُ ثوبَ حياتي بالأحلامْ

جئتُ .. أواصلُ حياتي بصمتْ..

متَّكئاً بمرفقيَّ على طاولةٍ صغيرةٍ في زاويةِ مقهى

أكتبُ الرسائلَ والأشعار...

وأقاومُ الندمْ؟...

ألعنُ الطغاةَ والضجرَ

وأحابيلَ الحياةْ..

وأحنُّ إلى بلادٍ ضاريةٍ لا أتمنى..

حتىَّ أن أموتَ فيها [1]

فالملاحظ على هذا المقطع هيمنة علامات الترقيم عليه، بوصفها دوالاً بصريَّةً، تحرك سيرورة الدلالات، وتُسهم في إنتاجها؛ ولو تأمَّل القارئ سيرورة علامات الترقيم، وما تبثُّه من إيحاءاتٍ ودلالاتٍ، لأدرك أنَّ الشاعر يعبِّر عن حالته النفسيَّة التي تعتصر ذاته بالفراغات وعلامات الترقيم ممثَّلةً في الاستفهام، والتعجُّب، والنُّقط، والفراغات بين الأسطر؛ وهذا ما نلحظه في وضع الشاعر ثلاث نقطٍ

[1]-أبوعفش، نزيه، 2003- الأعمال الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، ط1، 1978م، 2/ 353.

متتاليَّةٍ، دلالةً على حالة الانقطاع والصمت، وكأنَّ مواصلته للحياة مواصلةٌ شكليَّةٌ متقطِّعَة لا نبض فيها، ولهذا أردفها بالنقط المتتاليَّة، أين يترك المساحة مفتوحةً، دلالةً على التأزم الداخليِّ، وهو ما "أحدث نقلةً مثيرةً لانتباه القارئ؛ حيث يجد نفسه مشدوداً إلى هذا الدال البصريِّ الذي يُخفي وراءه صورةً شعريَّةً، بدليل أنَّ هناك عنصرين مشتركين بين ما هو بصريٌّ وما هو لسانيٌّ، وكأن الشاعر يدفع بالمتلقي إلى مقاربة هذا التماثل الدلاليِّ بين العلامة اللسانيَّة والعلامة الأيقونيَّة، هذا التوازي بين الدلالات الناطقة والصامتة، يُشكِّل لوحةً فنيَّةً عالية الترابط، التي من شأنها أن تشتِّت انتباه القارئ، وتوزعِّ ذهنه بين ما هو مكتوبٌ وما هو محذوفٌ"[1].

وهذا ما نلحظه في قوله: (لا أتمنى../ حتىَّ أن أموتَ فيها)، حيث وضع الشاعر نقطتين بعد فعل التمني، دلالةً على الانقطاع الخانق الذي يعتصر ذاته ومن هذا المنظور، فـ "إنَّ الكتابة المعاصرة كتابةٌ واعيَّةٌ بذاتها، أي بكونها لعبًا فنيًا، قوامها التجريب، والإقامة في مفترق التأويلات، ولذلك كثيراً ما يستعيض الشاعر ببعض العلامات اللغويَّة، فيعمد إلى استثمار البياض بأدوات التنقيط بمختلف أشكالها داخل النص، فيحذف جملةً من الأحداث، لتعتيم الدلالة، أو يكفَّ عن تعديد جماع التفاصيل، والجزئيات اللصغيرة التي تثقل كاهله، ويلوذ بالصمت، وكأنَّ هذه التفاصيل متعدِّدةٌ إلى غير نهايةٍ، أو كأنَّ اللغة نفسها عاجزة عن الإحاطة بها"[2]. لهذا، تأتي علامات الترقيم لتؤدِّي دلالاتٍ، قد لا تؤديها اللغة ذاتها.

2. 2/ التقطيع

يعدُّ التقطيع الخطي أو الكتابي من مظاهر التَّشكيل البصريِّ، الذي يميِّز الخطاب الشعريَّ العربيَّ المعاصر، وهذه التقنيَّة الفنيَّة هي بمثابة عدولٍ بصريٍّ في طريقة الرسم الكتابي للمفردات الشعرية، وقد وظَّفها الشعراء في كتاباتهم الشعريَّة المعاصرة، بهدف إعطاء المتلقي صورةً حقيقيَّةً للواقع، والأحداث اليوميَّة، كما أنَّ هذه التقنيَّة تعدُّ "تعبيرًا عن البعد النفسيِّ لدلالة المفردة المقطَّعة في القصيدة"[3]. والتي تخاطب وجدان الإنسان الكونيِّ؛ حيث سعى جلُّ الشعراء المعاصرين إلى تجسيد معاناتهم بصريًّا، مازجين الجانب الشكلي بالصوتي، بغية تمكين المتلقين من استيعاب فكرة مواضيعهم ومدلولاتها بصورةٍ واقعيَّةٍ

---

[1]-انظر: الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص208.

[2]-العنيزي، شوقي، لعبة الغموض وتناثر المعنى، مجلة عمان، ع163، ك2،2009م، ص79.

[3]-شرفي، عبد الكريم، من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، ط1، 2007م، ص225.

وكأنَّهم يعايشونها بحثًا عن المشترك الإنسانيِّ. ومن أهم النَّماذج التي جسَّدت ما سبق ذكره قول **يوسف وغليسي**:

ورفرف في "الأبيض المتوسط" ذاك الشراع

عسى أن يشير اشتياق الرفاق إلى ..

ولكنَّهم (...)!

فأطرقت مثنى .. ثلاث ... رباع ...

وأعلنت بدأ الوداع:

وداعًا .. و..دا..عاً. و...د..ا...ع!! [1]

فالشاعر بتوظيفه للتقطيع الكتابي والتمزيق للكلمات على فضاء الصفحة، فإنَّه قد أسهم في صنع البعد البصري لنصه، ومن خلاله ينبئنا عن الحالة النفسيَّة التي يعيشها، حيث يصور لنا عدم قدرته على التوديع، ما جعله بتلفظ بالكلمة ممزقةً، تمثل تمزق الحالة النفسية ساعة الرحيل ثم الفراق، لهذا جاءت تشكيل صورة الكلمة بصريًّا أبلغ، من مجرَّد توظيف الكلمات، وهي مشاعر يشترك فيها الشاعر مع مشاعر كلِّ من ذاق لوعة الرحيل ثمَّ الفراق.

وفي قصيدة (مفردة بصيغة الجمع)، يوظف أدونيس تقنية تقطيع الحروف، حيث يقول في أحد مقاطعها:

أ ح د = د ح أ ⟸ الأرض
دائمًا يصنع طريقًا لا تقود إلى مكان[2]

ويقول في مقطعٍ آخر:

وكل ليلةٍ، أقول
هذا لقاؤنا الأول
أيُّها الأحد

---

[1]-وغليسي، يوسف، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع، ط1، 1995م، ص136.

[2]-أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 498/2.

ق

م

ر

س ع ش ا ع[1]

وأدونيس من الشعراء الذين يحبّذون الشراكة مع الآخر في تلقي نصوصه، لهذا يسعى إلى إشراك المتلقي في لعبة المجاوزة، لهذا يعتمد تقنية التقطيع، التي يطمح من خلالها دَفْع المتلقي إلى إعادة إنتاج النص، بإدخاله في مغامرة قرائيَّة تقوم على إعادة بناء اللغة. فالشاعر يبحث عن القارئ المنتج، لا القارئ المتلقي فحسب.

وقد ضمَّنت **زينب الأعوج**(*) بعض قصائدها تقنية التقطيع من ذلك قولها:

ففي وهج

أي العيون

يا وطني

ويا ..وطني...

يمكنك أن تنام..؟؟؟

وأن تنام..؟؟؟

و..أ..ن..ت..ن..ا..م!!!..؟؟؟ [2]

فالشاعرة اعتمدت التَّكرار للفظتي (يا وطني) و(وأن تنام)، فجاءت كلمة (أن تنام) متفرقة الأحرف أفقيًّا للتركيز على امتداد النوم زمانيًّا، وليس على عمقه، فالشاعرة تبحث عمَّن يحمل هموم الوطن وقضاياه.

---

(1)-أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 2/ 588.

(*)-زينب الأعوج: شاعرة وأكاديمية جزائرية، زوجة الأديب الجزائري واسيني الأعرج. لها عدة أعمال شعرية، منها: "ديوان براعم"، و"يا أنت يا من يكره الشمس"، و"أرفض أن يدجن الأطفال"، و"راقصة المعبد"، و"نوارة لهبيلة"، "أغاني الحمامة الأخيرة" بالفرنسية، كما أن لها إسهامات عديدة في ترجمة العديد من روائع الأدب والشعر من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية. ولها كتب نقدية منها: السيمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، ومرايا الهامش. انظر: مرتاض، عبد الملك، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص178.

(2)-الأعوج، زينب، ديوان راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2002، ص 171، 172.

2. 3/ السواد والبياض

تعدُّ تقنية السواد والبياض من التقنيات البصريَّة التي يحفل بها النص الشعريُّ المعاصر، فالسواد والبياض نصٌ موازٍ داخل النص المكتوب، أين يجد المتلقي نفسه أمام نصَّين اثنين هما: نصٌ حاضرٌ في الكتابة، ونصٌ غائبٌ في البياض، ولا يقصد بالبياض تلك المساحة البيضاء المحيطة بالقصيدة؛ وإنَّما طريقةٌ تشكيليَّةٌ حديثةٌ للشعر، بحيث يترك الشاعر بياضًا أو فراغًا بين الكلمات أو الأسطر الشعريَّة أو يرمز له بالنقاط (...)، وهي ما استوحى منها **بول كلوديل** تعريفه للشعر، بأنَّه فكرةٌ معزولةٌ بفراغٍ[1]. وهذا الفراغ انتبه له شعراء الحداثة الغربيَّة كطاقةٍ تفجيريَّةٍ هائلةٍ على مستوى النص الشعريِّ، وفي هذا المجال يقول **ملارميه**: تنظيم الكلمات في الصفحة مفعولٌ بهيٌّ. إنَّ اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحةٍ كاملةٍ بيضاء، وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجمٍ مشرقةٍ. وتصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملةً، وعليه فالفراغ الأبيض متمِّمٌ"[2]. ومن الفضاء البصريِّ تتحدَّد كفاءة المتلقي في ملاحظة دلالة النص الموزَّع بين الكلام (السواد يعبر عن الكلمات) والصمت (يعبر عنه البياض)، فالبياض لم يعد فراغًا عفويًّا، وإنَّما أصبح في التجربة الشعريَّة المعاصرة، عنصرًا من عناصر النص البصريِّ لإنتاج الدلالة[3]، فمساحة البياض هي "إعلانٌ عن تفاعل الصمت مع الكلام في بناء إيقاع النص"[4]. ممَّا ينقله من شعريَّة الكلمات إلى شعريَّة الصورة البصريَّة، فتغدو القراءة تبعًا لذلك حوارًا عسيرًا مع نصٍ يلتهمه البياض، وانخراطًا في مغامرةٍ لا تعرف النهاية، من أجل إنتاج قصيدةٍ تعدُّ أنموذجًا لكتابةٍ تجريبيَّةٍ متحرِّرةٍ من سلطة المؤسَّسة الشعريَّة التقليديَّة، لتؤسِّس نمطًا جديدًا من الكتابة، يحفل فيها معمار الصفحة بمساحاتٍ متنوِّعةٍ من البياض[5].

ومن النماذج التي جسَّدت تقنية البياض ديوان **أدونيس** (هذا هو اسمي)، الذي برزت فيه الظاهرة

---

(1)-انظر: القاعود، عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، ص285.

(2)-بنيس، محمد، ظاهر الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، 1985م، ص100.

(3)-انظر: ذباح، بومدين، تقنيات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة آفاق علمية، مج13، ع1، 2021م، ص365.

(4)-بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 127/1 .

(5)-انظر: بن حميد، رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج15، ع2، 1996م، ص101، 103.

بشكلٍ موسَّعٍ، من خلال توزعُّ المساحات البيضاء، بغياب الحرف أو الكلمة أو الجملة أو الفقرة الشعريَّة، من ذلك قوله:

–صديق ؟

–أنت؟ أهلاً

أسافرتَ؟ عدتَ؟ جديدكَ؟

–جارٌ لنا قتلوه .../

.....

لعبٌ/

–نرْدُكَ اليوم أقوى،

–مصادفة /

.....

ظلماتٌ

والكلام يجر الكلام[1]

تحيل فاعليَّة الحذف في هذا المقطع على تمكُّن الشاعر من استغلالها في عملية التأثير في القارئ، ودفعه إلى استدعاء مكتسباته الأوليَّة، وتوظيفها في سدِّ الثغرات، وملء الفراغات، وكشف اللاَّمتوقَّع. فالحذف يمتلك قدرةً فائقةً في عمليَّة التأثير في القارئ واستدعاء وعيه عبر إثارة دهشته واستفزازه. فهذا المنحى في إنتاج النص الشعريِّ الراهن، كشف ما تحمله علامات الترقيم من أهميَّةٍ في جعل القارئ شريكًا في اكتشاف النص الغائب. الأمر الذي جعل الشاعر يُنوِّع في توظيفها بأشكالها المختلفة، كالنقاط المتتابعة، والفاصلة، وعلامات الصياغة الوجدانيَّة (الإنشائيَّة) ، مثل: الاستفهام والخط الشاقولي (/)، منتشرةً كلُّها داخل فضاء الورقة بشكلٍ جليٍّ، يُبرز أنَّ الشاعر سيّدٌ في توزيعها داخل الفضاء الشعريِّ، كما أنَّه سيِّدٌ في توزيع البياض والسواد، بشكلٍ بعيدٍ عن الاعتباطيَّة والعشوائيَّة.

فالشاعر بتوظيفه لهذه التقنية فهو يعلن عن انفتاحه على التجربة الغربية في استغلاله لتقنية السواد والبياض تغبيراً منه على التوجُّه الإنسانيِّ في الكتابة الشعرية؛ وبالتالي الانفتاح على أبعادٍ حضاريةٍ تدعو

[1]–أدونيس، الأعمال الشعرية، 224/2.

إلى التواصل مع الآخر، وتفعيل المشترك الإنسانيّ في مثاقفته للآخر.

وفي مقطعٍ آخر لـ**فاتح علاق** من قصيدته (عودة التتر) يقول:

وتلفَّتَـــتْ عينـــي فمـــذ خفيـــت غرناطـــة عنـــي تلتفـــت قـــدس

عـــــدُت مـــــن جبـــــل الآس منكســـــراً

أســـــحب يمنـــــاي: قوســـــي وظلـــــي

وبعـــــــــــــض عظـــــــــــــامي

وكأسًـــــا مـــــن الـــــدم يغلـــــي [1]

فالشاعر في هذا المقطع أراد يتحدَّث عن ماضٍ مجيدٍ تمَّ نسيانه، من خلال توظيف تقنية البياضات، وهذه الأخيرة جسَّدت النسيان الذي مُنيت به الأمَّة العربيَّة، نتيجة فقدان غرناطة التي كانت شاهدةً على حضارةٍ جسَّدت الحوار الحضاريَّ في أسمى معانيه، محذرًا إيَّاهم بضرورة الالتفاف حول القدس المسلوبة، وتمكين القوميَّة العربيَّة في أنفسهم. بغية استردادها، حتَّى لا تنال المصير ذاته لغرناطة. ذلك أنَّ غرناطة والقدس من المدن التي جسَّدت حوار الحضارات والثقافات والأديان، وتاريخهما ينفي فرضية تصارع الحضارات، ويؤكد تحاورها وتلاقحها. ويُلَاحِظ القارئ أنَّ الشاعر قد غيَّب الجزء الأوَّل من المقطع الرابع؛ حيث خيَّم الصمت عليه من خلال إفراغ النص من السَّواد إلى البياض، منتهجًا نهج الإيحاء بدل التصريح، تاركًا للمتلقي إمكانيَّة تأويل ذلك البياض.

وفي مقطعٍ آخر لـ**عز الدين ميهوبي** في قصيدته (المقبرة)، يقول:

دمهم شجرة

واحد

خمسة

عشرة

مائة

مائتان

[1]-علاق، فاتح، دويان "الجرح والكلمات"، ص89.

مئات

هنا وردة

وهنا مقبرة[1]

يتميَّز هذا المقطع بتوظيفه لتشكيلٍ بصريٍّ تناغم فيه البياض مع السَّواد، وهذا التوزيع يحيل إلى مدلولاتٍ عدَّةٍ، تُغري القارئ في البحث عنها، ولعلَّ إحدى هذه التأويلات تأخذنا إلى أنَّ الصراع محتدمٌ بين ثنائيتي (الموت) و(الحياة)، فكلَّما زاد عدد الضحايا نزولاً اتَّسعت المقبرة واستيقظ الموت، وكلَّما نقص عدد الضحايا صعودًا كانت الشجرة، ومن ثمَّ تكون الحياة[2]. ولأنَّ الشعر هو شعر حياةٍ، فإنَّ القصيدة المعاصرة بحيويَّتها وفرادتها وقدرتها على تمثُّل روح عصرها، فإنَّها تسعى لإشباع الأذهان والحواس، بما يُغني ويمتع في الآن ذاته، فمن خلال هذا التناغم البصريِّ فإنَّها تغري بالحياة.

وفي مقطعٍ آخر لـ**عبد الله العشي**[*] من ديوانه (صحوة الغيم)، يقول فيه:

في الصباح الذي ضاع من يومنا...

كنتُ أسندُ ظهري على موجةٍ ...

وأعدُّ الزمان:

ساعةً ... ساعةً

في تفاصيل أيَّامنا

في الصباح الذي ضاع من يومنا ...

كنت أرسمُ حلمي على الرمل ..

---

[1]-ميهوبي، عز الدين، ملصقات، شيء كالشعر، منشورات أصالة، ط1، 1997م، ص43.

[2]-انظر: ذباح، بومدين، تقنيات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص367.

[*]-عبد الله العشي، شاعر وأكاديمي جزائري، تحصل على دكتوراه دولة في النقد الأدبي ونظرية الأدب عام 1992. من أعماله: كتاب زحام الخطابات، مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة، أسئلة الشعرية، بحث في آليات الإبداع الشعري، جمالية الدعاء النبوي، أحمد معاش الشاعر وتجربته، بلاغة النص الجديد، ومن نتاجه الشعري: مقام البوح، يطوف بالأسماء، صحوة الغيم. انظر: سيرته عبر حسابه الفايسبوك: https://ar- ar.facebook.com/Adab.Mo3assir.DZ/، بتاريخ: 2022/01/28، الساعة: 21:48.

أعبرُ ظلّي..

وأحفرُ هذا المدى باستعاراتنا.

.....

.....

في المساءْ[1]

يتميَّز هذا المقطع بأنواع البياض، التي تثير انتباه القارئ وفضوله، لمعرفة ما تخبّئه الفراغات، من خلال طول الصمت الذي غاب معه الصوت، نلمح ذلك في السَّطرين اللَّذين جاءا على شكل نقاطٍ (::::::::)، وبعدهما إحالة إلى زمن نهاية اليوم (في المساء). فالمتلقي لا يعلم ماذا حدث في الفترة التي سبقت المساء، والتي مثَّلها البياض الطويل؛ حيث تُرِكت مساحةٌ واسعةٌ من الصمت داخل فضاءٍ بصريٍّ، وللقارئ أن يساهم في إنتاج دلالة البياض.

2. 4/ الأشكال الهندسية

يعدُّ النص الشعريُّ الحداثيُّ نصًا تشكيليًّا بامتيازٍ، يتلاعب فيه الشاعر بالإيقاعات البصرية، وفق شكولٍ هندسيَّةٍ متنوِّعةٍ، ومساحاتٍ فراغيَّةٍ مفتوحةٍ، كان لها أثرها البالغ في توجيه القارئ إلى بؤرتها الدلاليَّة، وإلى مراميها الإيحائيَّة العميقة، وما تلاعبه بالتَّشكيلات البصريَّة إلاَّ مقومًا بنائيًّا فنيًّا في تحفيز رؤية القصيدة، خاصةً حين يتَّخذ الشاعر من هذا التَّشكيل مساراً رياضيًّا مخصوصاً مثل: المثلَّث، والمربَّع، والمستطيل، والدائرة، بغية تشكيل بلاغةٍ بصريَّةٍ، أو رؤيةٍ بصريَّةٍ ما، تعزِّز مسار القصيدة وإيقاعها الصوتيّ والدلاليّ معاً، ويعدُّ المثلث من أبرز الأشكال شيوعًا في الشعر العربي المعاصر. ومن النماذج التي وضَّفت المثلث، مقطعٌ لـ**علي الشرقاوي**[*] (حجر الطفل):

---

[1]-العشي، عبد الله، صحوة الغيم، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م، ص13.

[*]-علي أحمد جاسم الشرقاوي (1948) شاعر وكاتب مسرحي بحريني. ولد في مدينة المنامة ونشأ بها. هو عضو أسرة الأدباء والكتاب البحرينية. له دواوين ومسرحيات شعرية عديدة بالفصحى والعامية، من الدواوين التي كتبت بالفصحى: الرعد في مواسم القحط، نخلة القلب، من أوراق ابن الحوبة، ومن الدواوين التي كتبت بالعامية: أفا يا فلان، أصداف البحرين، حوار شمس الروح. انظر: يعقوب، إميل، معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة، ص830.

أقول

لكم

إذ كنَّا

بلا غضب

نرى الأطفال

مذبوحين

في غزة وفي أرض الخليل

وفي الجليل وفي حلم رام الله[1]

فالشاعر اعتمد المثلث المتساوي الساقين ذي القاعدة السفليَّة، ليُسجِّل نبرة الصوت تسجيلاً بصريًّا، يعبِّر من خلاله عن سخطه على اللاَّمبالاة التي تُقابَل بها اعتداءات الصهاينة، وارتكابها لمجازر في حق الأبرياء، فكأنَّه يريد أن يعبِّر عن تساوي مشاعر الأمَّة العربية في اللاَّمبالاة بمصاب فلسطين بالآخر الغربيِّ؛ وبالتالي فالشاعر ينتقد موت العدالة الإنسانية، ما أدَّى إلى قهر شعبٍ بأكمله سُلبت حريَّته، والتي تُعدُّ حقًّا إنسانيًّا مقدَّسًا. وقد سعت القصيدة المعاصرة أن تكون فعل تحررٍ لا دعوةً إلى التحرر، كونها تعكس أحلام الجماعة في استعادة الهوية، أو الحديث عن النصر في الوقت الذي تنهزم فيه أبسط الطموحات الإنسانية لصالح الخراب.

ومن المقاطع التي وظَّفت المثل المتساوي الساقين ذي القاعدة العلويَّة، مقطعٌ لـ**أمل دنقل** (سفر الخروج أغنية الكعكة الحجرية)، يقول فيه:

المنازل أضرحة والزنازن

أضرحة والمدى أضرحة

فارفعوا الأسلحة

ارفعوا

الأسلحة[2]

---

[1]-الشرقاوي، علي، غضب البحر غضب السماء، ص19.

[2]-دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص280.

فالمتأمل لاعتماد الشاعر للمثلث المتساوي الأضلاع مقلوبًا، يدرك أنَّه يريد التعبير عن الوضع المعيش الذي أصبح مقلوبًا بمفاهيمه وقيمه تجسيدًا بصريًّا، فكأنَّ الشاعر يطالب الناس بالثورة رافعين الأسلحة إلى أعلى، وهو ماسيعيد الأوضاع إلى سابق عهدهافالشعراء أكثر من ينشدون الحرية للانعتاق، وهو ما يبرر تأثير الشعر كسلاح لاسترداد الحقوق وإثبات الذات، محاولين التأسيس لمجتمعٍ يرفض التمييز، ويقرُّ بأنَّ حقَّ الحياة حقٌّ للجميع.

وفي مقطعٍ آخر لـ**عز الدين المناصرة**(*)، يقول فيه:

عجلاتُ المنفى، تدهسنا يا أمي، فلماذا قتلوكْ؟

كنتَ تبيعُ حمامًا، فلماذا قتلوك

في الزمن المكوك[1]

فهذا المقطع الذي رُسم على شكل **مثلَّثٍ قائم الزاوية** ذي القاعدة العلوية، احتلت فيه عبارة (عجلات المنفى) المركز الحركيَّ للدَّفقة الشعريَّة؛ للتدليل على إحساسه الاغترابيِّ المأزوم، وهو بعيد عن أرض الوطن. في حين جاءت عبارة (الزمن المكوك) محور الزاوية، للتدليل على احتجاجه الصارخ من هذا الزمن الدائريِّ المكوك، الذي جار عليه بالنفي والاغتراب، وهذا التوظيف زاد من قوَّة العبارة ومدِّها البصريِّ. فالشاعر يبتغي إيصال صوت الإنسانية للعالم، بغية إعادة النظر في ربقة العبودية، لتعرف الحرية طريقها إليهم.

وإذا أمعنَّا النظر في أشكال المثلَّثات المتنوِّعة الدَّلالة، التي وظَّفها الشعراء المعاصرون، ندرك أنَّهم اتَّخذوها وسيلةً للتعبير عن واقعهم بصورةٍ محسوسةٍ؛ حيث استطاعوا عن طريقها تقديم صورةٍ متكاملةٍ عن موضوعاتهم، وذلك بالمزاوجة بين الصوت التي مثَّله (الحرف) والشكل الهندسيُّ، فهيئة المثلث برأسه وزواياه يشكِّل بنيةً، يمكن إسقاطها على بنية المجتمع المتكوِّن من الشعب باعتباره قاعدةً ومن السلطة

(*)–عز الدين المناصرة: وُلد في 11 أبريل 1946 في بني نعيم، تُوفي في 5 أبريل 2021 في عمان، شاعر وناقد ومفكر وأكاديمي فلسطيني. حائز على عدة جوائز كأديب وأكاديمي. وهو من شعراء المقاومة الفلسطينية منذ أواخر الستينيات، من آثاره الشعرية: يا عنب الخليل، الخروج من البحر الميت، بالأخضر كفنَّاه، لا سقف للسماء، يتوهج كنعان. انظر: انظر: هيئة المعجم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، 600/3.

(1)–المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، 468/1.

باعتبارها الرأس، إيمانًا من الشعراء أنَّ بنية الإنسان ومجتمعه تخضع لهذه الهندسة، بحكم امتداد العلاقات بين الأسفل والأعلى.

ومن الأشكال البصريَّة التي اعتمدها شعراء الحداثة الشكل الرباعيّ، من ذلك (رباعيَّات الخيَّام)، وغيرها مثل الموشَّحات الأندلسيَّة مثلاً؛ وتعدُّ الأشكال الرباعيَّة المعراج الفنيَّ لقصائد شعراء الحداثة في تحريض مقوِّمها البصريِّ خاصةً في الدلالة على الحبسة الداخلية أو التحجُّر والعقم الوجوديّ، أو ثبات الرؤية السوداويَّة القاتمة، في الكثير من سياقات القصائد التي تتناول موضوعاتٍ جافَّةٍ، مثل: الموت، والسجن، والوحدة[1]. إحياءً للمشترك الإنسانيِّ الذي يجمع الحضارات والثقافات تحت بوتقة الأدب الإنسانيِّ أو التراث الإنسانيِّ.

ومن القصائد التي لجأت إلى تقنية الشَّكل الرباعيِّ قصيدة (محاولة أخيرة) **لمحمد الماغوط**، وفيها يقول:

أريد أن يكون
وجهي مسطَّحاً كأرضها
ودموعي غزيرةٌ كأمطارها
ورائحتي نفَّاذةٌ كمستنقعاتها
ومزاجي متقلِّباً كفصولها
وكرامتي غامضةٌ كضبابها
ودفاتري بيضاء كثلوجها
أحلامي وهميَّةٌ كإنجازاتها
وثيابي مرقَّعةٌ كجدرانها
ووجهي محفراً كطرقاتها
وتنهُّداتي طويلةٌ كحدودها

[1]–شرتح، عصام، إثارة المستوى البصري عند شعراء الحداثة المعاصرين، نقلا عن موقع:
https://www.diwanalarab.com/%D8%B9، بتاريخ: 2022/11/18م، الساعة: 07:29.

سأرتـدي ألواناً من الثياب

بعدد أنهارها، وطوائفها، وخلفائها[1]

فالمتلقي لهذا المقطع يجد نفسه حيال شكلٍ رباعيٍّ، جسَّد فيه الشاعر إحساسه الشعوريّ الراسخ بحب بلاده، وتعاطفه معها بصريًّا، وليس شكلاً لغويًّا فحسب؛ بل هو تعمُّق الشعور الذاتي بالهوية، وهذا ما جعل المقتطف الشعريَّ يتَّخذ شكله الرباعيَّ المحكم، دلالةً على ثبات إحساسه الشعوريَّ، ومن ثمَّ تفعيله لهذا الإحساس بصريًّا.

وفي مقطعٍ آخر **لمحمود درويش** نلمح توظيفه للشكل الرباعيَّ، في قصيدته (مطر ناعم في خريف بعيد)، وفيها يقول:

مطر ناعم في خريف بعيد

والعصافير زرقاء .. زرقاء

مطر ناعم في خريف غريب

والشبابيك بيضاء ..بيضـاء

مطر ناعم في خريف حزيـن

والمواعيد خضراء ..خضـراء

مطر ناعـم في خريـف بعيـد

والعصـافير زرقـاء ..زرقـاء[2].

وباعتماد الشاعر على الشكل الرباعيِّ، فإنَّه يجسِّد الكلام تجسيداً بصريًّا، عمل من خلاله على نقل التأثير إلى المتلقي المبصر، ما يؤدي إلى تحقيق تفاعليته مع النص، ولا يخفى ما يضفيه ذلك من أبعادٍ جماليَّةٍ ودلاليَّةٍ على جسد القصيدة.

وقد زاوج الشاعر المعاصر في توظيفه للكلمة والصورة بمختلف أشكالها وأنواعها، فصار الخطاب

---

(1)- الماغوط، محمد، شرق عدن غرب الله، نصوص جديدة، دار المدى، دمشق، ط2،2007م، ص123.

(2)-درويش، محمود، ديوان محمود درويش، 258/1.

الشعري يساير حركية الواقع الذي تشبَّع بثقافة الصورة، وماديَّتها إبلاغًا وبلاغةً، وفي هذا الإطار نورد بعض النماذج التي اعتمدت **شكل الدائرة**، منها نصٌ لعلاء عبد الهادي في قصيدته (وقائع سفر النبوءة)، التي يقول فيها:

صلبناك .. شُبِّه لنا

قتلناك

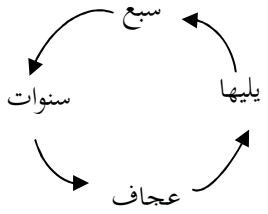
رميناك في الجب

وفي مأتمك

ذبحنا–رثاء لك– بقرًا عوانًا فاقع اللون

وبعد الغياب بقينا..

على سكناتها .....



تدور علينا الحبل

تشد علينا الحوافر!

وفوق المقامات الوطيئة

لم نسترح[1].

يحاول الشاعر من خلال إدماج الشكل الدائريِّ في متن المقطع الشعريِّ، تجسيد استمراريَّة الجدب والقحط التي مثَّلتها السِّنون المتواليات، عبر الدائرة التي توحي بذلك الانغلاق والدوران، وعن طريق هذا الشكل استطاع أن يوصل الشاعر للمتلقي هذه الحقيقة التي تكرَّرت طيلة سبع سنواتٍ عجافٍ، مقابل سبع سنواتٍ سمانٍ، بدليل قوله: يليها. وقد تناص المعنى مع القرآن الكريم وتحديدًا سورة يوسف عليه

[1]–عبد الهادي، علاء، ديوان "سير الماء"، مركز الحضارة العربية، القاهرة (مصر)، ط1، 1998م، ص32.

السلام، أي إنَّ شكل الدائرة اختزل الدلالة الشعريَّة التي يودُّ الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي، من خلال تجسيدها بصريًّا. فتناص الشاعر مع قصة صلب سيدنا موسى المزعومة، ورمي سيدنا يوسف علسه السلام في الجبِّ لها بعدٌ حضاريٌّ إنسانيٌّ، فكأنَّ الشاعر يريد أن يوضح للإنسانية أنَّ قضية بلده التي يُخيَّل للعالم أنَّها صلبت، في الواقع لم تصلب؛ بل شُبِّه ذلك لهم، وهي ما زالت تناضل لاسترداد حريتها، وأنَّ القضية قد رميت في جبٍّ عميقٍ ووئدت، لكنَّها باقيةٌ رغم السنون العجاف التي جاءت بالجذب والقحط، فلا محالة ستتبعها سنوات الخصب والنَّماء والحرية، التي هي مطلبٌ إنسانيٌّ شرعيٌّ لكل صاحب حق.

إضافةً إلى الأشكال الهندسيَّة، فقد وظَّف الشاعر المعاصر **الأشكال الرياضيَّة والحسابيَّة**، منها: الزائد (+)، والقسمة (÷)، والضرب (×)، وغيرها، بغية توليد دلالةٍ بصريَّةٍ، وهو ما يعني أنَّ "صيغ التفكير العلمية والشعريَّة يمكن دمجها، فالشعر قابلٌ للدقَّة والتوكيد، ممَّا يعدُّ غريبًا عن طبيعته عادةً"[1]. فالشعر في تحاوره مع صيغ التفكير العلميِّ، يؤكد على التشاركيَّة الإنسانيَّة التي جمعت التجربة الشعرية الغربية بنظرتها العربيَّة، هذه الأخيرة تلاقحت مع التجربة الغربية، وتفاعلت مع موروثها من خلال استثمارها إيَّاه.

ومن النماذج التي وظَّفت العلامات الرياضيَّة قصيدة سعاد الصباح (معادلات)، تقول فيها:

قمحةٌ + قمحةٍ = سنبلةً

حمامةٌ + حمامةٍ = صيفًا

شفةٌ + شفةٍ = بستاَن كرز

عصفورٌ + جناحين = حرية

حبرٌ + ورقٍ = ثورَة ثقافية

يدي + يدَك = سوقَ صاغة

رجلٌ + امرأةٍ = سلكين كهربائيين مكشوفين

---

[1]-كورك، جايكوب، اللغة في الأدب الحديث –الحداثة والتجريب- ، تر: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد (العراق)، ط1، 1989م، ص231.

أنت + أنا = قشعريرة شعرية تحت جلد الكرة الأرضية[1].

افتح هذا المقطع في توظيفه للعلامات الرياضية على تجربة الآخر الغربيِّ الشعريَّة، فحاولت الشاعرة جمع جملةٍ من الثنائيات المتنوعة للتعبير عن دلالات لا تخرج عن قضايا إنسانية منها الحرية في قولها: (عصفور+ جناحين= حرية)، وكذا أهمية الانفتاح على الآخر و التلاقح الإنسانيِّ معه، يظهر ذلك في قولها: (حبرٌ + ورقٍ = ثورَة ثقافية/ يدي + يدَك = سوقَ صاغة/ أنت + أنا = قشعريرة شعرية تحت جلد الكرة الأرضية). فالشاعرة تبني نصها برسم علامتي (+) و(=) المستعملتين في المسائل الرياضية، وقد عمدت الشاعرة إلى توظيف هاتين العلامتين بدلاً من الفعلين اللغويين (زائد ويساوي) ليظهر للمتلقي الدقَّة الحسابيَّة المتناهية التي تحقِّقها العلامتان مقارنةً بالفعلين اللغويين اللذان ينوبان عنهما تجسيدًا بصريًّا.

وفي قصيدة (تكوين) **لأدونيس**، نجده يوظف العلامة الرياضيَّة || والتي تعني القيمة المطلقة، يقول:

| ن |

منفيةٌ بقوَّة الحضور

| كالهواء

وهي هي

كل شيءٍ يتغيَّر وتبقى

|

| ن | = | ن |

هكذا يستقبلك أيتها الأرض امرأة

ويُفجج بين فخذيك[2]

يبني الشاعر نصه برسم العلامة الرياضية || التي تعني القيمة المطلقة لما بداخلها، وتتبُّع هذه القاعدة:

---

[1]-الصباح، سعاد، ديوان "في البدء كانت أنثى"، دار صادر، بيروت (لبنان)، ط1، 1994م، ص189.

[2]-أدونيس، الأعمال الشعرية، 210/3.

| ن | =ن إذا كان ن > من الصفر

| ن | =ن إذا كان ن < من الصفر

| ن | =ن إذا كان ن = صفر

وهذه القاعدة تعني أنَّ قيمة نون ثابتة لا تتغيَّر بتغيُّر إشارتها، وهذا ما أراده الشاعر تحديدًا بدليل قوله: (كل شيء يتغيَّر وتبقى/ | ن | = | ن |). فرسم علامة | | يجسد للمتلقي تساوي القيمة المطلقة لنون تجسيدًا بصريًّا، وتأكيدًا على التلاقح الحاصل بين قواعد العلوم التذبيقيَّةوالشعر، المرعيَّة في الرسم العلمي والشعر[1].

وتوظيف الشعراء للمعادلات الرياضيَّة، ما هو إلاَّ تكثيفٌ لسيل الكلمات الشعريَّة التي تعتري الشعراء، وهذه التجربة دليلٌ على التَّحاور الذي جمع الشعر وصيغ التفكير العلميِّ، وهو ما يؤكِّده أيضًا ذلك التلاقح الذي يجمع تجارب الثقافات المختلفة باعتبارها موروثًا إنسانيًّا، تنهل منه آداب الشعوب على تنوُّعها واختلاف مشاربها.

5.2/ نظام السطر بدل البيت

اختلف الشكل البنائيُّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة عن النمط التقليديِّ المتعارف عليه، حيث تمَّ تدمير نظام الشطرين، واستبداله بنظام الشطر الشعري أو البيت الحر غير الهندسي؛ أي المفتوح على التدوير الكامل للقصيدة، فللشاعر كامل الحريَّة في إطالة هذا البيت الحر أو اختصاره أو إحداث تغيُّراتٍ عديدةٍ عبر مختلف سطور هذا المقطع تبعًا لإرادته وذوقه[2]. وهو ما جعل القصيدة الحديثة لا تخرج في شكلها وإخراجها الطباعي عن قصيدة الآخر الفرنسي أو الإنجليزي، وتنزع إلى الشكل الفوضوي المتَّفِق ونزعة التيارات الشعريَّة لدى الآخر الغربي[3]. وهذا إن دلَّ فإنَّه يدل على إنسانيَّة الأدب وعالمية الثقافة، والشاعر العربي المعاصر يعي ضرورة الاطلاع على الثقافات، والإفادة من تراثها مهما كان مصدرها، فنظر إليها على أنَّها تراثٌ إنسانيٌّ.

---

[1]-انظر: الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص63.

[2]- انظر: خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص269.

[3]- انظر: المرجع نفسه: ص279.

ومن النماذج الشعرية التي تكشف ممارسات الشعراء العرب المعاصرين للتجربة الشعريَّة الحرة، وتخلِّيهم عن النمط الكلاسيكيِّ، واستدعائهم لنموذج الآخر الشعريِّ، قصيدة (البئر المهجورة) **ليوسف الخال**، والتي تختلف مقاطعها طولاً وقصرًا، يقول:

عرفتُ إبراهيمَ جاري العزيز. من زمان

عرفتُه بئرًا يفيضُ ماؤها

وسائرُ البشر

تمرُّ لا تشربُ منها، لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجر[1]

ولا يفرق الأمر عند **عبد العزيز المقالح** الذي كتب شعره بالشكل ذاته، ففي قصيدة (الكتابة بسيف الثائر علي بن الفاضل) يقول:

كنت أزرع لحمي فيأكلني المُتْخَمُون!

أقيم قصور عظامي فيسكنها العاطلون الكسالى!

وها أنذا!،

وَهَنَ العظمُ،

واشتعل اللحمُ

لم يبقَ لي غير عينيك أسند وجهي بظلهما
وأنام انتظارًا
فهيَّا اكتبيني[2]

ولا يفرق الأمر عند **محمود درويش** الذي تنفَّست القصيدة الحرة في جلبابه هواء المقاومة، وروح الشعر النضالي، فكانت صوتًا يتردَّد صداه في قلب كل عاشقٍ لفلسطين، فنلمحه يوظف الشكل الشعري الحر، الذي يعتمد الأسطر القصيرة تارةً والطويلة تارةً أخرى، من ذلك ما دوَّنه في مطوَّلته

---

(1)- الخال، يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ص203.

(2)- المقالح، عبد العزيز، ديوان "الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل"، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1978م، ص47، 48.

(مديح الظل العالي)، التي اشتملت على يوميات حصار المقاومة الفلسطينيَّة، واجتياح بيروت عام 1982م، فنراه يخاطب أحد كهنة بني إسرائيل (إشعيا)، ويدعوه إلى الخروج من الكتب المقدَّسة القديمة أحاديَّة الرؤيا، التي لا تدين الأفعال المشينة للاحتلال الصهيونيّ، في طابعٍ نقديٍّ للعدوانية على إنسانية الإنسان، وحقِّه في العيش بحريةٍ، يقول:

بيروت/ ليلاً

لا ظلام أشدَّ من هذا الظلام

يضيئني قتلي

أمِنْ حجرٍ يقْدِرُونَ النُّعاس؟

أمِنْ مزامير يصُكُّون السلاح؟

ضحية

قتلت

ضحيَّتها

وكانت لي ضحيتها

وكانت لي هويَّتها

أنادي أشعيا: اخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا، أزقة

أورشليم تعلق اللحم الفلسطيني فوق مطالع العهد القديم

وتدَّعي أنَّ الضحيَّة لم تُغَيِّـر جلدها[1]

فالمتأمل للشعر العربيِّ المعاصر يتبيَّن أنَّ شكله الشعريَّ هو شكلُ شعرِ الآخر، فاختلاف البيت طولاً أو قصرًا عن غيره من الأبيات، يرسم الشكل نفسه للآخر، وهو ما نلمحه في قصيدة (أغنية حب ج. ألفريك بروفوروك)[2] لإليوت، والتي تعدُّ أوّلَ قصيدةٍ حداثيَّةٍ أصيلةٍ ومُؤسِّسَة، من أعماله الأولى.

---

[1]- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص40، 41.

[2]- أغنية حبّ ج. ألفرد بروفروك: القصيدة التي صنعتْ بداية ت. س. إليوت كواحد من أعظم شعراء القرن العشرين، تُعرف اختصاراً باسم «بروفروك»، وربما لا تخلو أنطولوجيا للشعر الإنجليزي أو الأمريكي منها. استفاد إليوت من فتوحات علم النفس الحديث آنذاك، واستخدم فيها أسلوب "تيار الوعي". انظر: لوينسكي، مونيكا، أغنية حب ج. بروفوروك، نشر المقال في مجلة Vanty Fair،

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retrea ts
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question ...
Oh, do not ask, "What is it?"
Let us go and make our visit.(1)

2. 6/ نظام الكلمة

اتَّجهت القصيدة الحديثة إلى انتهاج نهج جديدٍ تلاشتى فيه نظام الجملة، وعوِّض بنظام الكلمة، بغية إحداث المغايرة في الشكل الجديد، خلافًا لما تعارفت عليه القصيدة التقليديَّة، وقد "انتهجه بعض شعراء حركة شعرٍ بعد قيامهم بمقابلةٍ لغويَّةٍ ذات أبعادٍ دلاليَّةٍ (الكلمة–الفرد، الجملة– المجتمع)، لتؤكِّد إحساسهم الحاد بالفرديَّة، ورفضهم للانتماء الاجتماعيّ، وقد شكَّل ذلك النظام إشارة انقطاعٍ جذريٍّ مع القوانين والقواعد التركيبيَّة للغة الشعريَّة التقليديَّة، وأدَّى إلى تلاشي الجملة الشعريَّة إلى أجزاء منفصلةً، ترتبط بالكلمة الواحدة، دون داعٍ تقتضيه الدلالة سوى

الأمريكية، عدد حزيران/ يونيو 2015. نقلاً عن موقع: https://www.nizwa.com/%D8%A3%، بتاريخ: 11/14/ 2021م، الساعة: 08:13. ومونيكا لوينسكي، من المحررين المتعمدين في المجلة، اشتهرت عالميًّا في تسعينيات القرن الماضي، بعد فضيحة علاقتها مع الرئيس الأمريكي بيل كلينتون، وقد شغلت عدَّة مناصب سياسيَّةٍ ودبلوماسيَّةٍ.

(1)- T. S. Eliot. The Love Song of J. Alfred Prufrock: https://www.poetryfoundation.org/poets/t- s- eliot

المقطع مترجمًا: هيا بنا إذن، نمضي كلانا،/حين ينتشر المساء على السماء/كأنَّه مريض مخدر على مائدة./هيا بنا/نتجول في بعض الطرقات نصف المهجورة،/حيث همس النزلاء/في ليالي الأرق برخيص الفنادق المعدة للعابرين،/وحيث المطاعم مفروشة بنشارة الخشب، مزينة بأصداف/أم الخلول./هيا بنا نمضي. انظر: عوض، لويس، في الأدب الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط2، 1987م، ص309.

خوض مغامرة التجريب. وقد أدَّى هذا البتر المصطنع إلى القضاء على الإيقاع الطبيعيِّ للغة[1]. **فأدونيس** على سبيل المثال يُصرِّح برغبته في الخروج عن شكله القديم في (تحوُّلات الصقر) في (الفصل3، فصل الصورة القديمة)، قائلاً:

آه يا شكلي القديم

(كيف يأتي، يعود الغريب إلى شكله القديم–،)

وبأي اللغات

سأحيي الفرات[2]

فالجملة عند **أدونيس** تتلاشى مقابل حضورٍ قويٍّ للكلمة، مؤكِّدًا قدرته على إعطاء الكلمة وجودها الفعليِّ والفاعل في القصيدة، عادًّا إياها حالةً من حالات التجاوز والمغايرة الشكليَّة لما عهدناه في القصيدة التقليديَّة، **فأدونيس** أراد التأكيد على سؤالٍ هو: لماذا لا يكون البيت كلمةً؟، ولماذا لا تكون أبياتٌ متتالياتٌ مكوَّنةٌ من كلمةٍ واحدةٍ؟. وهو ما يجعله يعطي للمفردة اللغويَّة حضورًا مستقلاً، وفاعليَّةً قويَّةً[3]. ففي قصيدة (الإشارة) يبني أربعة أسطرٍ متتاليَّةً على نظام الكلمة الواحدة، ليأتي البيت الخامس مكوَّنًا من أربع كلماتٍ، في محاولةٍ من الشاعر للعودة لنظام الجملة، يقول:

أغيب

استقصي

أرى

أموج

كالضوء بين السَّحر والإشارة[4]

---

[1]–لواتي، آمال، التغريب في الشعر العربي المعاصر _حركة شعر أنموذجا_، ص437، 438.

[2]–أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 483/1.

[3]–انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص180.

[4]–أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 440/1.

وممَّن اعتمد نظام الكلمة الشاعر **سعيد الجريري**(*)، وذلك في قوله:

فَانْطَلِقْ ، أَطْلِقْ مَدَى،
أسرابُهُ السكْرَى
أمستردَامُ
أوْلهاَ
وَآخِرُهَا
فضاءاتي لحلمك مُوَيجَات
يُفَضْضُهَا
قُمَير
سَاهر
في ((خَلْفَ))
تُرقِصهُ
أَغانِ
لا
تنامُ[1]

فالشاعر يستطيع أن يجمع السطر الثالث والرابع الخامس والسادس في سطرٍ واحدٍ (أمستردام أولها وآخرها مويجات)، ويستطيع جمع السطر السابع والثامن والتاسع في سطرٍ واحدٍ (يفضضها قمير ساهر)، ولكنَّه يلحُّ على ذلك التفرُّد في تجزئة الجملة، لكي تؤسِّس كل مفردةٍ لغويَّةٍ حضورًا لا متناهٍ لوجودها، وشعورًا غلاَّبًا بجمالياتها الشعريَّة، وبتجاوزٍ يلحُّ عليه، من خلال اللوحة التشكيليَّة التي رسمها بالكلمات؛ حيث يبدأ المقطع بجملةٍ، ثمَّ ينكسر هذا النظام نحو الأدنى، فيعطي الشاعر الكلمة دورًا وقوَّةً فاعلةً عوضًا عن الجملة، وفي هذه اللحظة تكوِّن الكلمة حضورًا في المساحة وفي الدلالة. وما يلفت انتباه القارئ، هو تفنُّن الشاعر في رسم السؤال على جسد القصيدة، بطريقةٍ بصريَّةٍ تجذب القارئ، وتصيبه بنوبة السؤال التي تحرك فيه الرغبة في التنقيب

(*)-سعيد الجريري: شاعرٌ وناقدٌ وأستاذٌ جامعيٌّ، ولد في حضرموت، سنة 1962م، يقيم حلياً في هولندا، من مؤلفاته: أثر السياب في الشعر العربي الحديث، شعر البردوني دراسة أسلوبية، بخيتة ومبخوت قصائد بالعامية الحضرمية. انظر: الجريري، سعيد، من يوميات الشنفرى في netherlands، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2015م، صفحة الغلاف.

(1)-المرجع نفسه، ص 20، 21.

والتأويل.

والأمر ذاته يجسِّده مقطعٍ آخر، يقول فيه:

هَا أنتَ

وَحدَكَ سمَاااااء

في أَعْلَى

الفِردَوْسِ

نهر إلَى

كأنَّها

والحقول يا شنفرى

أَهْلووووونَ جداً

فَأشعلْ هَهُنا

سِجَارتك

وضَع

ساقاً

على سَاقِ

وَهمْهِم

بالقصيدة

وَالغنَاءْ[1]

فالشاعر يعتمد في هذا المقطع على نظام الكلمة، ليُدلِّل على حالة الوحدة التي طالته في الغربة، ويظهر ذلك من خلال التقابل المتخيل بين مكانين مختلفين، جاء الأوَّل واضحًا في يمين الصفحة الطباعيَّة، والذي يُفهم في قوله (ها أنت وحدك)، وجاء المكان الثاني وهو الجهة المقابلة للصفحة الطباعيَّة الأولى، والظاهر أنَّه مكانٌ مناقضٌ للأوَّل، أين يصرح الشاعر أنَّه وجد السلام الذي كان يبحث عنه في وطنه في المكان الثاني، ويظهر ذلك في قوله (يا شنفرى أهلووووونا ههنا).

[1]-الجريري، سعيد، من يوميات الشنفرى في netherlands، ص24.

وعليه، فإنَّ اعتماد الشعراء المعاصرين لهذه التقنية الجمالية، لا تخرج عن كونه نتاج العلاقة الحواريَّة مع الآخر؛ حيث عمدوا إلى تقنية الرسم بالكلمات مشكلين لوحاتٍ تشكيلية بصرية، تجذب القارئ وتعطي الدلالة قوَّةً وفاعليةً.

2. 7/ الحروف الأبجدية

تُعدُّ ظاهرة تفتيت الكلمة إلى حروفها الأبجديَّة، من أبرز الظواهر التي ميَّزت القصيدة الجديدة، وجزءً من الثورة اللغويَّة، التي كسرت النمط الكتابيَّ التقليديِّ، الذي يعتمد على اجتماع حروف الكلمات لا تناثرها، وقد وُظفت هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر، نتيجة التأثر بالمنجز الشعري الذي قدَّمه الآخر والذي اعتبروه أنموذجًا على قدرٍ كبيرٍ من الإبداع.

ومن الشعراء المعاصرين الذين كان لهم ولعٌ بتفتيت الكلمات الشاعر **أدونيس**، الذي تأثر **بملارميه** في توظيفه للحروف في بدايات أسطره الشعريَّة. حيث نلمحه في أحد مقاطعه يقوم برصف الحروف على طول خط النص، الذي يقول فيه:

أ "نستجعيك

أيُّها الذي حملته أمٌّ قثيرة ..."

ب "مت؟

موتي مخبوءٌ في المحيط ..."

ج "كانت الأرض دجاجةً تبيض الذهب

ذبح الدجاجة وأكلها"

و"تقدَّم

أسرع أيُّها الثور الأسود ..." [1]

فالشاعر مولعٌ بنظام التفجير اللغوي، ومن ذلك تفتيت الكلمات إلى حروفٍ، ففي هذا المقطع يوظِّفها أدونيس مجرَّدةً، مانحًا القارئ مسؤولية إعادة إنتاج معانيها، وفي مقاطع أخرى للشاعر نجده يعمل على تفتيت الكلمات إلى حروفٍ متباعدةٍ، مشكِّلةً إيقاعاتٍ بصريَّةً وصوتيَّةً، بغية نقل الانفعالات الشخصيَّة للشاعر، من ذلك قول **أدونيس**:

[1]-أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 383/3، 389.

أنصابٌ وتماثيل تحمل حروفًا

أوف ي و س

أ د و ف ي س

يتحقق أنَّها نظائره وأسماؤه

من

السيمياء

والشرق[1]

وفي أنموذجٍ **لسعدي يوسف** يقول فيه:

ليس لنا أن نجعل الميم إلى الميم هكذا

م

م

م م م

م م م

م م م م م م

م

م

م

م

م

م[2]

[1]-أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، 511/2.

[2]-سعدي، يوسف، ديوان سعدي يوسف، 450/2.

فنلاحظ تلاشي الكلمة في مقابل حضور قويٍّ للحرف، لكن بعد التلاشي تنهض اللغة مجدَّدًا مثل أسطورة فينيق، وتستعيد حضورها المتجدّد من رمادها، يؤكّد فيه الشاعر أنَّ باستطاعته أن يعطي للكلمة وجودها الفعلي والفاعل حتَّى في حالة الغياب، وهي حالةٌ من حالات المغايرة والمجاوزة، ولذلك نجده يجعلها تسترد حضورها التكوينيّ مجددًا في القصيدة نفسها[1]، إذ يقول:

ليس لنا أن نجعل الميم إلى النون هكذا:

من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من

من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من

ليس لنا أن نكتب مرقيَّةً للعراق

إذن، فالطريق إلى عدن

مغلق،

والطريق إلى غيمة الجُلَّنار

مغلق.

والطريق إلى أصفهانْ

مغلق

والطريق إلى منزلي في النخيل

مغلق[2]

ومن النماذج الشعرية التي وظَّفت تفتيت الكلمات إلى حروفٍ نص **كمال أبو ديب** (الأضداد) يقول فيه:

الأمَّة

غاااااابة من الجذوووووووع

---

[1]-انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص178.

[2]-سعدي، يوسف، ديوان سعدي يوسف، 450/2، 451.

تمشي

دون ساقين

لأمَّتي

ا

و

س

ا

ق

و

ا

ح

د

د

هـ

وسط الجسم

عليها تركض

وتعرررج[1].

هذا الانزياح للحرف الشعريِّ من الجملة الشعريَّة، قائمٌ على إحداث حالاتٍ من الانفجار في اللغة؛ وبالتالي إكساب الحرف بُعْدًا صوتيًّا، من خلال منح المتلقي فرصةً لتهجئة الكلمة، بغية إعطائها

[1]-أبو ديب، كمال، الأضداد، مجلة مواقف، ع24، 25، 1972م، ص110.

مساحةً مكانيَّةً، وزمانيَّةً، وصوتيَّةً في الآن ذاته، عن طريق إكسابها تشكيلاً بصريًّا يلفت فيه الشاعر انتباه المتلقي ووعيه.

وفي مقطع **لسعيد الجريري**، يظهر فيه توظيفه للحروف الأبجديَّة التي تمثل تشظي المفردة، ليوحي إلى التلاشي الصوتي في بناء حالةٍ نفسيَّةٍ منكسرةٍ، يبدأ فيه السواد في الصفحة الطباعيَّة بالتلاشي شيئًا فشيئًا، حتَّى يتلاشى تمامًا أمام خلجات الشاعر النفسيَّة، الذي وَجَد في الامتدادات الصوتيَّة، متنفِّسًا للتعبير عن الحالة النفسيَّة التي تختلج أعماقه، وهذا ما عبَّر عنه في قوله:

يا١١١١١١ه

يا دربًا

تَ

لَ

ا

ش

ى[1]

فهذا المقطع لجأ فيه الشاعر إلى تفتيت أوصال كلمة (تلاشى)، حيث قام ببعثرة حروفها على الصفحة الطباعيَّة، معتمدًا التدرج المنحدر إلى أسفل، ليُقدِّم للقارئ صورةً مرئيَّةً عمَّا تشعر به ذاته.

وفي مقطعٍ لـ**عبد الحميد شكيل**[*]، الذي يشتهر بتوظيف ظاهرة تفتيت الحروف في دواوينه، نلمح الظاهرة في نص(رفاق)، الذي يقول فيه:

حملتهم في دمي نغما،

وقصيدة مثلي،

وترانيم من قول عتيد

---

[1]-الجريري، سعيد، من يوميات الشنفرى في netherlands، ص47.

[*]- عبدالحميد شكيل، شاعر وكاتب جزائري ولد سنة 1950م، بأولاد عطية القل ولاية سكيكدة، من آثاره الشعرية: تجليات مطر الماء، تحولات فاجعة الماء، مرايا الماء، مراثي الماء، مراتب العشق. انظر: مرتاض، عبد الملك، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص497.

ولما توجهت الجهات

سفحوا

جثتي–

في

م

ن

ح

د

ر

ا

ت اللغة،

ومروا إلى بلاغات الريش ..! [1]

فالشاعر يعبِّر عن حالةٍ نفسيَّةٍ، جسَّدت خيانة الرفاق، من خلال تفتيت كلمة (منحدرات)، التي تدل على حالة الانكسار التي وصل إليها، والتي صوَّرها بصريًّا تعبيرًا منه عن تكسُّر الإيقاعات البصريَّة والصوتيَّة، لتنقل انفعالات الشاعر، وحركة نفسه المقهورة، ومن ثمَّ لفت انتباه القارئ. مسلِّطًا الضوء على انحطاط القيم الإنسانية التي كانت الحافز لسمو السوك البشريِّ، وبفقدها انحطَّت الإنسانيَّة.

وعليه، يمكن القول إنَّ الشاعر العربي المعاصر قد استلهم تقنية التشكيل البصريِّ الجمالية كآليةٍ لتفعيل فكرة الحوار الحضاريِّ، باعتبارها معطًى عالميًّا، تعبيرًا منه عن إنسانية الأدب وعالمية الثقافة.

2. 8/ الاقتباسات والمطالع

من الملامح الجديدة التي ظهرت على جسد القصيدة الحديثة، تضمين بعض الشعراء العرب قصائدهم اقتباساتٍ يُصدِّرون بها قصائدهم، وقد تحتوي هذه الاقتباسات على أقوالٍ مأثورةٍ، أو مقاطع شعريَّةٍ، أو آياتٍ قرآنيَّة، أو أحاديث نبويَّة، تأتي في الطرف الأيسر من الصفحة بعد العنوان، وهذه

[1]–شكيل، عبد الحميد، شوق الينابيع إلى إناثها، موفم للنشر، الجزائر،ط1، 2008م، ص70.

الاقتباسات هي من آثار الآخر على الأنا الشعريَّة، والتي أتاحت للأنا الانفتاح على غيرها من النصوص؛ وبالتالي تكوين نصٍّ جديدٍ قادرٍ على التعاطي مع غيره من النصوص والثقافات والرؤى.

وطريقة الاقتباسات تأثَّر فيها **إليوت** بـ**باوند**، فاستعار منه طريقته فيها، ويبدو أنَّ الشعراء العرب قد أخذوا هذه الفكرة من إليوت، لاسيما من قصيدته (الأرض الخراب)، التي تضمَّنت العديد من الاقتباسات والهوامش. وعلى الرغم من أنَّ هذا الشكل لم تألفه القصيدة العربيَّة، في نمطها القديم، فإنَّها تسعى إلى الانفتاح على ثقافة الآخر، انفتاحًا كاملاً في أشكاله وقوالبه وثقافته[1].

ومن نماذج الاقتباسات التي وظَّفها الشعراء المعاصرون، ما نجده عند **أدونيس**، هذا الأخير ضمَّنها بعض قصائده، مثل ديوانه (كتاب التحوُّلات والهجرة في أقاليم الليل والنهار)، قبل أوَّل قصيدةٍ من الديوان، وهي (زهرة الكيمياء) ، التي يأخذ عنوانها صفحةً منفردةً، تضمَّنت مقولتين **للنفري**: الأولى منهما: "كلَّما اتَّسعت الرؤية ضاقت العبارة"، والثانية: "وقال لي أقعد في ثقب الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تموه، واخرج فإنِّي لا أحبُّ إلاَّ الفرحان"[2]. وفي مجموعة قصائد (الصقر) من الديوان ذاته، يلحظ القارئ صفحةً منفردةً، قبل قصائد هذا العنوان الفرعي من الديوان، تشتمل اقتباسًا من حديث **عبد الرحمن الداخل** "صقر قريش"، تبدأ بعبارة "وأقبلت الخيل فصاحوا علينا من الشط" إلى "وأنا ساعٍ على قدمي"[3]، أراد به الشاعر إشاعة أجواء تاريخيَّة في فضاء النص، لتعين القارئ على التفاعل معه. وفي عنوانٍ فرعيٍّ آخر والمتمثِّل في (تحولات الصقر) [4]، ينفرد بصفحة تضمَّنت اقتباسًا من **حديثٍ نبويٍّ شريفٍ**، يقول فيه النَّبي ﷺ: «كَادَتِ الفَاقَةُ أنْ تَكُونَ كُفْرًا»، وجاء الاقتباس يمين الصفحة، وتحت هذا الاقتباس جاء اقتباسٌ آخر لقول الصحابيِّ **أبي ذرٍّ الغفاريِّ**: "عجبتُ ممَّن لا يجدُ القوتَ في بيتهٍ، كيف لا يخرجُ على الناس شاهرًا سيفه". وقد جاءت قصيدته

---

[1]-انظر: السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص191، 192.

[2]-أدونيس، ديوانه كتاب التحوُّلات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، قصيدة زهرة الكيمياء، ص7.

[3]-المصدر نفسه، ص23.

[4]-المصدر نفسه، ص35.

(تحولات العاشق)[1]، تتضمن اقتباسًا من **آيةٍ قرآنيَّةٍ**، هي: ﴿**هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ**﴾البقرة: ١٨٧. وقولٌ آخر للقدِّيس **غريغوار بالاماس**: "الجسد قبَّة الروح"، وفي جمع الشاعر للآية وقول القدِّيس، دليلٌ على انفتاحه على ثقافة الآخر الدينيَّة.

ويعدُّ **عبد الوهاب البياتي**، من الشعراء الذين صدَّروا بعض قصائدهم بالاقتباسات، من ذلك ديوانه (كتاب البحر) [2]، الذي صدَّره بمقوله **الحلاج** التي يقول فيها: "ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلاَّ بالدم"، وفي ديوانه (سيرة ذاتية لسارق الناس) [3]، صدَّر الصفحة الأولى منه برسالةٍ مقتبسةٍ من **باسترناك** (رسائل من تولا): "للمرة الأولى منذ أيامٍ طفولتي أجد نفسي محترقًا"، وتحتها يقتبس بيتان **للويس أراغون**: لا أستطيع أن أحبَّك أبدًا/ ما دمت أحبُّك. وفي ديوان (صوت السنوات الضوئية) [4]، يتصدَّر البياتي الديوان بنصٍ لجوزيف برودسكي، يقول فيه: (في ادرلج مكتبي/ لا يريدون أن يناموا/ لأنَّهم أحياء/ وأنَّه لعذابٌ أن يدفنوا أحياء/ ولهذا، فنحن نفترق/ اذهب، أنت، يا شعري إلى الشعب/ بينما أذهب أنا/ إلى خيث جميع الناس/ ينتهون.)، وبقصائد لشعراء روس، وبترجمة لحياتهم، وفي ذلك دليلٌ على انفتاح البياتي على ثقافة الآخر الغربي سواء كانوا شعراء أو مثقفين أو مناضلين عالميين.

وأمَّا **عبد العزيز المقالح**، فإنَّه يقتبس بيتين من **ت. س. إليوت**، يصدِّر بهما قصيدته (الرحلة الخائبة) [5]، هما: "قلتُ لروحي اهدئي يا روح فالأمل/ الذي تأملين أمل في الباطل". وفي قصيدة (يهوذا) [6] اقتبس مقولة **أرسطو**: "يا أصدقائي ... ليس هناك أصدقاء". وفي قصيدة (إلى الفنار

---

[1]-أدونيس، ديوانه كتاب التحوُّلات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، قصيدة زهرة الكيمياء، ص79.

[2]-البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الكاملة للشاعر عبد الوهاب البياتي كتاب البحر، دار الشروق، بيروت (لبنان)، ط2، 1405هـ، ص7.

[3]-المصدر نفسه، كتاب سيرة ذاتية لسارق الناس، ص5.

[4]-المصدر نفسه، كتاب صوت السنوات الضوئية، ص7.

[5]-المقالح، عبد العزيز، ديوان عبد العزيز المقالح، ص367.

[6]-المصدر نفسه، ص364.

الوحيد) [1]، كتب أبياتًا مقتبسةً من **بابلو نيرودا** قوله: (إلى الوردة/ إلى الوردة المتفتحة الناضجة/ الرشيقة المتفتحة،/ إلى ما في قطيفتها من عمق،/ إلى نهدها الأحمر المتفجر).

وأمَّا **سعدي يوسف** وإن كان من المقلين في تصدير دواوينه بمقاطع من اقتباسات الآخر، إلاَّ أنَّنا لا نعدم توظيفها، فقد قدَّم لديوانه (أقل صمتًا) بمقطعٍ من شعر **والت ويتمان**:

أجساد الشباب هذه،

هؤلاء الشهداء المعلقين من المشانق

هذه القلوب التي اخترمها الرصاص الكالح،

والتي تبدو باردة، جامدة،

إنَّها لتحيا في أمكنة أخرى، متدفقة الحيوية[2]

كما قدَّم لقصيدته (الحي العربي)، بمقولة **يوليسيس** "لقد ألقت بنا العواصف مرغمين على شواطئك"[3].

ونلمح **أمل دنقل** يقتبس قولاً من (العهد القديم)، (وقال الرب الإله هو ذا قد صار كواحدٍ منَّا، عارفًا الخير والشر)، وتحته مقتطف آخر من (العهد الجديد)، (مملكتي ليست من هذا العالم. لو كانت مملكتي من هذا العالم لكان خُدَّامي يجاهدون لكي لا أسلم إلى اليهود)، ضمَّنه الصفحة الأولى من ديوانه (العهد الآتي) [4].

ومن ذلك تصدير **خالد بن صالح** في (سعال ملائكة متعبين) [5]، الذي شمل فضاء الصفحة كاملاً أقوالاً مختلفةً، بدأها بترجمة قول **شارل بودلير**: "ما يمكننا أن نراه في ضوء الشمس/ هو دائما أقل أهميّة/ ممَّا يجري خلف الزجاج".

---

[1]-المقالح، عبد العزيز، ديوان عبد العزيز المقالح، ص459

[2]-سعدي، يوسف، ديوان سعدي يوسف، 7/2.

[3]-المصدر نفسه، 336/1.

[4]-دنقل، أمل، الاعمال الكاملة، ص260.

[5]-بن صالح، خالد، ديوان "سعال ملائكة متعبين"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص7.

ثم جاء بالنص الأصلي:

ce qu'on peut voir au soleil
Est toujours moins intéressant
Que ce qui se passe derrière une vitre»
(النوافذ- les fenêtres)
Charles Baudelaire.

ثمَّ انتقل إلى قول **أدونيس**: "مسافرٌ دونما حراك: يا شمس، من أين لك خطاك؟" (سفر)، وبعده أورد قول **الماغوط**: إنَّ أحشائي مليئة بالقهوة الباردة /والمياه العمياء/ وحنجرتي مفعمةٌ بقصاصات الورق وشرائح الثلج/ أيُّها الماء القديم/ أيُّها الماء النيِّء ... كم أحبُّك" (نجوم وأمطار).

وهذه الاقتباسات تدل على مدى انفتاح الشاعر العربي المعاصر على تراث غيره الثقافيِّ، وقدرته على الخروج بنصٍ منفتح له القدرة على التعاطي مع غيره من النصوص والثقافات والرؤى، وبالتالي تدخل الثقافات والحضارات في تداخلٍ علائقيٍّ، يفضي إلى تطعيم الناتج الأدبيِّ بجمالياتٍ فنيَّةٍ في النص، بما يحمله من دلالاتٍ وإشاراتٍ رامزةٍ، تؤكِّد أنَّ الأدب أضحى تراثًا إنسانيًّا تنهل منه مختلف الثقافات والحضارات.

3/ التداخل الأجناسي

خضع الإنتاج الأدبيّ الذي عرفه الفكر الإنسانيُّ إلى عمليات نقدٍ وتصنيفٍ، نتج عنها ما يُعرف "بالأجناس الأدبيَّة"(*)، وبموجبها وضعت حدودٌ مفهوميَّةٌ لكل جنسٍ أدبيٍّ، بناءً على الصيغ التعبيريَّة

(*)-الجنس الأدبي: ارتبطت نظرية الأجناس ومفهوم الأدب ارتباطًا شديدًا، ولعل هذا راجعٌ إلى دراسات أفلاطون وأرسطو، اللذين طرحا الإشكالية المتعلقة بماهية الجنس الأدبي، وما يعتريها من تغيير. وجل المعاجم اللغوية القديمة تتفق على معنى لفظتي "جنس"، و"نوع"، إذ يذهب ابن منظور إلى أنَّ الجنس يقصد به "الضرب من كل شيءٍ. والجمع أجناسٌ وجنوسٌ. والجنس أعم من النوع. يقال: هذا يجانس هذا، أي يشاكله". انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (جنس)، 2216/3. فالجنس يستند إلى معنى جوهريٍّ في اللغة، وهو المجانسة والمشاكلة. وأمَّا الجنس الأدبي في الاصطلاح فيعرفه الجرجاني بأنَّه: كل اسمٍ كليٍّ يدل على أصنافٍ كثيرةٍ متعددةٍ، يتسم بالكلية والتباين والاختلاف في التكوين. انظر: الجرجاني، علي الشريف، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 1983م، ص82. فقد وضحه محمد غنيمي هلال في كتابه "الأدب المقارن" أنَّ النقاد على مر العصور وصفوا الأدب بأنَّه أجناسٌ أدبيَّةٌ، فقال: "منذ كان نقاد الأدب اليوناني وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو لا يزال النقاد في الآداب المختلفة على مر العصور، ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسًا أدبيَّةً، أي قوالب عامة فنية، تختلف فيما بينها... على حسب بنيتها الفنية، وما تستلزمه من طابعٍ عامٍ، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية". انظر: غنيمي، محمد هلال، الأدب المقارن، ص11. ويعرفه مجدي وهبة بقوله: "هو أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبيَّة، فالمسرحية مثلاً جنس أدبي، وكذا القصة...". انظر: وهبة، مجدي، المهندس،

التي تمَّ استخدامها، وشكَّل تراكمها ما يسُمى بالجنس الأدبيّ. ومع ظهور الحركة الرومانسيَّة التي سعت إلى تحطيم القيود الكلاسيكيَّة، بدأت فكرة تحطيم القيود بين الأنواع الأدبيَّة، ومن ضمنها مبدأ نقاء الأنواع[1]، وقد وصل هذا التحطيم أَوْجَه عندما دعا **كروتشي** (Croce)[*] إلى إلغاء تقسيم الأدب إلى أجناس، وعدَّ الأدب وحدةً –مهما تنوَّعت صيغه وأساليبه وموضوعاته؛ وبالتالي إعلانه موت الأنواع الأدبية وميلاد "ما أسماه **هنري ميشو** (Henri Michaux) الأثر الكلي الذي يحتوي الأجناس جميعها ويختزلها لكي يتجاوزها ويتعالى عنها"[2].

وقد علَّق **تودوروف** (Todorov)[**] على التصنيف الأرسطي للأدب بأنواعه الغنائي والملحمي والدرامي متسائلاً: "ألا يكون نظام الأجناس (الأنواع) هذا خاصاً بالأدب الإغريقيِّ"[3]، لأنَّ الأدب الجيِّد خروجٌ مستمرٌ على المعهود من الأساليب والبنى وطرائق التشكيل. وفي هذا السياق يشير

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص141. وانتقال الجنس الأدبي من مرحلة الصفاء والنقاء النوعي مع الشعرية اليونانية، من مرحلة وحدة الأجناس الأدبية إلى مرحلة الاختلاط والتهجين والتلاقح، أو باختصار من مرحلة الانغلاق والثبات والاستقرار إلى مرحلة الانفتاح والتكون، التي ينبغي ألاَّ تقوم إلاَّ في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي، وهذا واضحٌ كل الوضوح في القصة والمسرحية والشعر الغنائي، بوصفهما أجناساً أدبيَّةً، يتوحَّد كل جنسٍ منها على حسب خصائصه، مهما اختلفت اللغات والآداب والعصور التي تنتمي إليها. انظر: مندور، محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (مصر)، ط5، 2006م، ص117. وعليه فإنَّ لكل جنسٍ أدبيٍّ خصائص وسماتٍ تهيء له الوحدة الفنية الخاصة به.

[1]- انظر: أبوحنيش، أمل، تداخل الأجناس في القصيدة العربية الحديثة_الحكاية التاريخية في قصيدة "أحمد الزعتر" أنموذجا_، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية، مج32، ع3، نابلس، فلسطين، 2018م، ص566.

[*]–بينيديتو كروتشي بالإيطالية Benedetto Croce، (1866 –1952)، كان فيلسوفًا مثاليًا ومؤرخًا وسياسيًا إيطاليًا، تناول موضوعات عديدة في كتاباته، من بينها الفلسفة والتاريخ وعلم التأريخ والجماليات. شغل كروتشه منصب رئيس نادي القلم الدولي، رابطة الكتّاب العالمية، منذ عام 1949 حتى عام 1952. ورُشح لجائزة نوبل للآداب 16 مرة. انظر: الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، الموسوعة العربية الميسرة، المكتبة العصرية، بيروت (لبنان)، ط1، 2010م، 2687/5.

[2]- فييتور، كارل، وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، ت: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994، ص8.

[**]–تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) فيلسوف فرنسي بلغاري، وُلِد في 1 مارس 1939 في مدينة صوفيا البلغارية. يعيش في فرنسا منذ 1963، ويكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة. نشر 21 كتابا، بما في ذلك "شعرية النثر"، "مقدمة الشاعرية "، و "غزو أمريكا. أعظم إسهام لتودوروف هو إنشاء نظرية أدبية جديدة، عرضها في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي". توفي في7 فبراير 2017 عن عمر 77 سنة. انظر: تزفيطان، تودوروف، تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، تر: محمد الجرطي، وزارة الفنون والثقافة والتراث، قطر، د.ط، د.ت، ص12.

[3]– نجود، نور الدين: في أجناس الكتابة الأدبية، *مجلة الفيصل*، دار الفيصل السعودية، ع259، 1998، ص49.

الناقد الفرنسي **رولان بارت** (Roland Barthes)[*] إلى أنَّه بمجرد ما أن نخوض ممارسة الكتابة، فإنَّنا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، وهذا ما ندعوه نصًا؛ أي ممارسةً تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبيَّة: ففي النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقديَّة... لأنَّ الكتابة كما يراها خلخلةً، والخلخلة لا تتعدَّى ذاتها[1].

وعليه، يمكن القول إنَّ النظرية الأدبيَّة المعاصرة تجاوزت مفهوم النوع الأدبيّ، وتعالت على الفروق بين الأنواع الأدبيَّة، وتميَّزت بمناخٍ فكريٍّ يقوم على رفض التقليد، والتَّطلُّع إلى كلِّ جديدٍ، وظهرت أعمالٌ تضرب بعرض الحائط بكلِّ تقاليد الأنواع الأدبيَّة ونقائها مثل: التراجيكوميديا، والمأساملهاة وغيرها، وغدت الأنواع –الآن– مجرَّد وهمٍ يخلقه كلٌّ من المؤلف والقارئ على السواء، وهي ليس لها وجودٌ حقيقيٌّ في النصوص الإبداعيَّة"[2]. وأصبح النص كمصطلحٍ حرٍّ للكتابة يستثمر خصائص أنواعٍ أدبيَّةٍ متعدِّدةٍ باعتباره جنساً أدبيًّا تتماهى في ظلاله كثيرٌ من الأجناس المتعارف عليها[3].

وإذا كان (**شارتييه**) "يرى أنَّ الرواية إمبرياليَّةٌ بطبعها، تستعمر وتضم المناطق المجاورة دون خجلٍ، وأنَّها تستعير ثيماتٍ وطرائق الكوميديا والتاريخ والقصيدة الغنائية..."[4]، فلنا أن نقول الشيء ذاته عن الشعر، فقد استطاع الشعر الحديث أن يخفف من حدَّة الغنائيَّة والمباشرة، والإيقاع الخارجي، ما أتاح للقصيدة أن تقترب من لغة النثر، ومكوناته البنائيَّة، فالبناء النصي في الشعر المعاصر ينزع "نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائيَّة، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبيَّة في النص الواحد"[5].

---

[*]–رولان بارت Roland Barthes فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. وُلد في 12 نوفمبر1915، في شربور، ونال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربون عام 1939، ودرس في بوخارست، ومصر، وأصبح أستاذا للسميولوجيا عام 1976 في الكولج دي فرانس، لقد اتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة. أبرز اعماله: موت المؤلف. وتعرض لحادث تُوفي على أثره في 25 مارس1980. انظر: بابتي، عزيزة فوال، موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين، ص276.

[1]– ينظر: بارت، رولان: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص48– 50.

[2]– انظر: علقم، صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص19.

[3]– انظر: مراشدة، عبد الرحيم، أدونيس والتراث النقدي، دار الكندي للنشر، عمان، 1995، ص149.

[4]– شارتييه، بيير، مدخل الى نظريات الرواية، ت: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص13 .

[5]- بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة ج4، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص40.

وقد قاد التداخل بين الأجناس الأدبية إلى ما يسمى **النص المفتوح**، أي النص الذي يستوعب في بناءاته الفنية الشعر، والسرد، والحوار، والقص، ولكن هناك من ذهب إلى ما هو أبعد من انفتاح النص على أكثر من نوع أدبي، فقالوا بدخول المفردة التشكيلية إلى العمل الأدبي، ودخول الموسيقى، ودخول بعض المفاهيم الفنية السينمائية إلى النص. وقد توصل **جيرار جنيت**(*) إلى مصطلح (جامع النص) أو (جامع النسج) في وصفه لإشكالية التداخل بين نص وغيره من النصوص، أو الخطابات الأدبية الأخرى، وقد عرّفه بأنَّه تداخلٌ بين الأجناس من أجل استيلاد جنسٍ أدبيٍّ جديدٍ، يكون هجينًا ناتجًا عن هذا التداخل[1].

وقد وصل التداخل بين الأجناس الأدبية إلى تمدُّد الشعر إلى الرواية، وانتقال السرد إلى القصيدة، وبذلك يكون الشعر المعاصر فضاء للحوارية وتعدد الأصوات بما يحضر فيه من سردٍ ومشهدٍ، وفعلٍ دراميٍّ، وشخصياتٍ، وأحداثٍ، وحوارٍ، وفضاءٍ. فمفهوم التداخل هذا نقلنا إلى شكلٍ أدبيٍّ واحدٍ فيه مجموعة أشكالٍ. ويشي هذا الانفتاح على ما تنطوي عليه القصيدة المعاصرة من مرونةٍ وحريَّةٍ وتجاوزٍ. وعلى هذا الأساس يصبح النص الشعري فضاء لتحاور الأجناس الأدبيَّة[2].

إنَّ هاجس المغايرة والتجاوز اللذين سُكِنَ بهما الشعراء المعاصرون، جعلهم يحاولون تجاوز قصيدة النثر، وصولاً إلى شكلٍ آخر مغايرٍ، أو إلى نثرٍ آخر، هو "مزيجٌ من الأفق الكلامي المتحرك، يتَّسع لاحتضان عناصر كثيرةً من النصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء في العالم، أو تكتبها الكلمات في التاريخ، إنَّه تعبيرٌ آخر، خروجٌ من قصيدة النثر، إلى ملحميَّة الكتابة"[3]، فالقصيدة المعاصرة تلحُّ على كتابةٍ تتغيَّر نوعيًّا، وتلغي الحدود التي تقسِّمها إلى أنواع، وبهذا تكون الكتابة عابرةً للنصوص وللأشكال

(*)-جيرار جينيت Gérard Genette (1930 . 2018)، ناقد ومنظّر أدبي فرنسي، صاحب منجز نقدي ضخم وفريد من نوعه في النقد، والخطاب السردي، وأنساقه وجماليات الحكاية والمتخيل، وشعرية النصوص واللغة الأدبية. انظر: جينيت، جيرار، حطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وآخرون، ط2، 1997م، ص14.

(1)- انظر: جمعة، مصطفى عطية، تداخل الأنواع والنصوص: فض الإشكالية وتعميق المفهوم، نقلاً عن موقع: https://www.alquds.co.uk/%D8%AA%D8%AF%، بتاريخ: 2021/10/16، الساعة: 20:12.

(2)- زدادقة، سفيان، الحقيقة والسراب –قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة- ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص 417.

(3)- أدونيس، أحمد علي سعيد، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة، 6/1.

الأجناسيَّة المختلفة، وقد قال **أدونيس** بهذا النوع من الكتابة منذ السبعينيَّات؛ حيث تتحوَّل القصيدة إلى بوتقةٍ تتلاقى فيها كل الأجناس الأدبيَّة، وتسقط الحدود بين كل من النثر والشعر، وتتعالق فيها كل صنوف المعرفة، وبذلك تتجه القصيدة العربيَّة إلى ما يسميه أدونيس (القصيدة الكلية)[1]، وهي التي "تبطل أن تكون لحظةً انفعاليَّةً، لكي تصبح لحظةً كونيَّةً تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيريَّة، نثرًا ووزنًا، بثًّا وحوارًا، وغناءً، وملحمةً، وقصةً، والتي تتعانق فيها بالتالي حدوس الفلسفة والعلم والدين"[2].

ومن ثمَّ لم تعد "القصيدة الجديدة شكلاً من أشكال التعبير وحسب؛ وإنَّما شكلٌ من أشكال الوجود"[3]، استطاع الشاعر المعاصر من خلالها استثمار ممكنات **السرد*** كلها، في عناصره ووظائفه، فَعَبَر من جنس الشعر إلى الأجناس الأدبيَّة التي ترتكز على السرد، من قصةٍ وروايةٍ، ولعل المأزق المحوري الذي يثيره هذا العبور، هو أنَّ رواد الحداثة الشعريَّة تحرَّروا من نظريَّة الأجناس الأدبيَّة، وفتح الشاعر المعاصر مستحيلات التجريب في ظل الحريَّة الإبداعيَّة التي تلغي الفوارق، فلا حدود للتصنيف[4]. وعند تداخل السرديِّ مع الشعريِّ "تتماهى عناصر كل طرفٍ مع الآخر دون أن يفقد الشعر هويَّته، وطبيعة بيانه وخاصيَّات قوله"[5]. وليست غاية الشاعر هي حشو قصيدته بمقومات البناء القصصيِّ حشوًا عشوائيًّا، إذ إنَّه يحرص على توظيف عناصر السرد وفق ما يخدم موضوعيَّة قصيدته، ولكن من دون التخلّي عن شعريَّتها، فهو فطنٌ في تعامله مع الفنون الأخرى، وحريصٌ على ألاَّ تتحوَّل قصيدته إلى روايةٍ أو قصةٍ جراء استعانته بالخاصيَّة السرديَّة[**].

---

[1]-أدونيس، أحمد علي سعيد، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة، ص117.

[2]- المصدر نفسه، ص107.

[3]- المصدر نفسه، ص117.

[*]-يطلق مصطلح السرد على مجموع الكلام الذي يؤلف نصاً، وهو أداة فاعلة في نسج العلاقات الفنية التي يقوم عليها النص، انظر: إبراهيم، عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الثقافة، بغداد، ط1، 2000م، ص161.

[4]- انظر: شناوي، علي، تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، تخصص: الشعرية العربية والنقد الأدبي، إشراف: يوسف سعداوي، كلية الآداب واللغات، قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2018م، ص22.

[5]- الغربي، خالد، الشعر التونسي بين التجريب والتشكيل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس (تونس)، ط1، 2005م، ص167.

[**] والمتصفح للمدونة الشعريَّة المعاصرة يجد أنَّ القصيدة السرديَّة قد حظيت بعناية الشعراء، ومن أمثلتها: قصيدة (البغي)، و(عند المرأة)، و(حكاية) لنزار قباني، وقصيدة (حفار القبور)، و(المومس العمياء)، و(الأسلحة والأطفال) للسياب، و(مصرع بلبل)،

وفيما يأتي نحاول تسليط الضوء على بعض النماذج التي جسَّدت التداخل الأجناسي، منها تداخل السرديِّ والشعريِّ والمسرحيِّ والشعريِّ، السينمائيِّ والشعريِّ. وفي الوقت ذاته نبحث عن وعي الشاعر للوجود والأسئلة التي تصدر عن تشابكات الذات والآخر، وتداخلات النص وتناقضاته، وتحولات أدوات التعبير وتقنياتها.

1.3/ حوار الشعر والسرد

يعدُّ السرد من أهم المكونات الأساسية للعمل الروائي أو القصصيِّ، غير أنَّه في ظل تداخل الأجناس الأدبيَّة لم يعد مقصورًا على الأعمال الروائيَّة والقصصيَّة، وإنَّما امتد إلى النص الشعريِّ. وذلك من حيث الأنماط(*) النوعيَّة للقص السرديِّ، وتشكيلاته البنائية –من أحداثٍ وشخصياتٍ وفضاءٍ زمانيٍّ ومكانيٍّ–، حيث استفاد الشعر العربي المعاصر من عناصر الحكاية، وهذا التوظيف جاء نتيجةً حتميَّةً لتداخل الأجناس الأدبيَّة؛ حيث أصبح النص الشعريُّ مزيجاً من فنونٍ متعدَّدةٍ أهمها القصة. ذلك أنَّ القصائد المعاصرة فيها حضورٌ بارزٌ لكثيرٍ من عناصر القص والسرد والحوار والشخصيات الدراميَّة، فوعي الشاعر بضرورة إثراء قصيدته بآليات من النثر جعله يفتح نصه على قدراتٍ سرديَّةٍ وتصويريَّةٍ واسعةٍ. فالتقنيات السرديَّة أصبحت اليوم من أهم مكونات البنية النصيَّة، بما حقَّقته من بنيةٍ متناميَّةٍ عميقةٍ، فتحت أفقًا من الدراميَّة في الخطاب الشعريِّ، وكسرت قدسيَّة البنية الواحدة، انطلاقًا إلى التحقق الإنساني والجمالي في آن [1].

ومن الشعراء المعاصرين الذين شهد نتاجهم هذا التداخل الأجناسي، الشاعر **أحمد مطر**، حيث يظهر ملمح **السرد** في قصيدته الرمزية (الثور والحضيرة)، يقول:

و(القرصان)، و(الأميرة والبلبل) للبياتي، و(صور وصفية)، و(حديث جائع)، و(الجريح) لأدونيس، والشاعرة، وعودة، و(البئر المهجور) ليوسف الخال، و(البستاني)، و(الشخص السادس)، و(البحث عن خان أيوب) لسعدي يوسف، و(شاهين ومراثي بني هلال) لمحمد عمران، و(كتابة على ضوء بندقية)، و(قصيدة الخبز) لمحمود درويش.

(*) الأنماط هي ما يقابل المصطلح الأجنبي Types أي تخصصات الصيغ، مثل: السرد على لسان المتكلم، أو الغائب، أو المخاطب، مما تحدده الرؤية وتعطيه شكلاً حديثاً في التقنية الأسلوبية. انظر: جينت، جيرار: مدخل لجامع النص: تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، 1986، ص82.

[1]- انظر: هلال، عبد الناصر، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين- جدل الشعري والسردي- ، النادي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2012م، ص 29.

الثور فرَّ من حظيرة البقرْ

الثور فرْ

فثارت العجولُ في الحظيرهْ

تبكي فرار قائد المسيرهْ

وشُكِلت على الأثرْ

محكمة ومؤتمرْ

فقائل قال :قضاءٌ وقدرْ

وقائل : لقد كفرْ

وقائل: إلى سقرْ

وبعضهم قال : امنحوه فرصةً أخيرهْ

لعله يعود للحظيرهْ[1]

وفي تتمَّة أحداث القصة يقول الشاعر:

وفي ختام المؤتمرْ

تقاسموا مربطه، وجمَّدوا شعيرهْ

* * *

وبعد عامٍ وقعت حادثةٌ مثيرهْ

لم يرجع الثورُ ولكنْ

ذهبت وراءه الحظيرهْ[2]

فالمتمعن في القصيدة يجدها اشتملت على أهم عناصر البنية السرديَّة، من راوٍ ساردٍ، وحبكة فنيَّة محكمة البناء، وأحداثٍ متسلسلةٍ، قامت على استهلال يصور فرار الثور من حظيرة البقر، لتتوالد

[1]- مطر، أحمد، الأعمال الشعرية، ص75.

[2]- المصدر نفسه، ص75.

الأحداث بشكلٍ تصاعديٍّ مثَّله تباين وجهات النظر في مصير الزعيم (عقدة الأحداث)، ثم النهاية المأساويَّة للحظيرة بمن فيها (حل العقدة)، وشخصياتٍ متحاورةٍ، وفضاءٍ وزمانٍ...، وهي الآليات ذاتها التي تبنى عليها القصيدة الحديثة، وعليه فنحن أمام نصٍ قصصيٍّ، لكنَّه صيغ بطريقة شعريَّةٍ.

ويقول **أمل دنقل** في قصيدة (لا تصالح):

لا تصالح على الدم.. حتى بدم!

لا تصالح! ولو قيل رأس برأسٍ

أكلُّ الرؤوس سواءٌ؟

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يدٌ.. سيفها كان لك

بيدٍ سيفها أثْكَلك؟

سيقولون:

جئناك كي تحقن الدم..

جئناك. كن يا أمير الحكم

سيقولون:

ها نحن أبناء عم.

قل لهم: إنَّهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

واغرس السيفَ في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

إنَّني كنت لك

فارسًا،

وأخًا،

وأبًا،

ومَلِك![1]

[1]- دنقل، أمل، الأعمال الشعريةٌ الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة (مصر)، ط3،1987، ص324.

فالسرد الحكائي نراه ممثَّلاً في هذه القصيدة المطولة، التي اقتصرنا فيها على مقطعٍ وحيدٍ للتمثيل؛ تتجلى العناصر السرديَّة فيه من خلال:

-بروز صوت السارد ممثلا في الآخر (كليبْ).

-إبراز الشكل الحركي للنص عن طريق توسيع المدى الحركي للأفعال مثل قوله: أن تسوق الدهاء، كيدي القبور، تطلب الثأر.

-تداخل الأزمنة في النص من خلال تقنية الالتفات بين الماضي والحاضر: منحوك، أشكلك، هلك، والحاضر تعدو، تمسك، تنظر.

-بؤرة الحدث: وهي مقتل أخيه كليب غدرًا من طرف ابن عمه.

-المكان: الأماكن متعدِّدةٌ، مكان الطعنة، أرض القبيلة، ساحة الحرب...

-الحوار دار ضمنيًّا بين كليب وأخيه الذي يتوجه له الخطاب..

-الشخصيات: القتيل (كليب)، الزير سالم، أخيه، ابنته اليمامة، القاتل (الماكر).

والشاعر في في توظيفه للسرد الحكائي في قصيدته، فأنَّه ينتقد الواقع القائم على تغييب القيم الإنسانية، في محاولةٍ منه لمناشدة السَّلام.

وقد كتب **محمد بلقاسم خمار** القصيدة السرديَّة، التي استلهم فيها الطرائق الفنيَّة التجديديَّة لبناء قصيدته المعاصرة، يقول في قصيدة (ستكبر الطيور الصغيرة):

لمن ودَّعوني

على هامتي ظلُّهم

وصدُّوا خفافًا

وما انتظروني ..!

وما علموا أنَّني بعدهم[1]

[1]-خمار، محمد بلقاسم، قال محمد بلقاسم خمار في الوطن، المتصدر للترقية الثقافية والعلمية والإعلاميَّة، الجزائر، ط1، 3013م، 424/1، 425.

سأرفض..

حتَّى النحيب ...!؟

***

لداري التي نسيتني ..؟

ولمَّا ترامیت بالشوق ..

أطرق أبوابها ...

أنكرتني ..!

وما استقبلتني ..!

فغادرتها ..

وفؤادي كئيب ..!

***

لأهلي الذين أبوا عودتي

وما استعذبوا نغمتي

ولا استأنسوا نظرتي

ولما مددت يدي نحوهم

طردوني ..![1]

فالشاعر في هذا المقطع يتقمَّص دور السارد للأحداث، والقاص لدور الشخصيات، والحاكي لما يدور من تفاصيل في رحاب الزمان والمكان، وهو ما نقل النص الشعريَّ من طابعه الشعري إلى طابعٍ سرديٍّ خالصٍ، فنلاحظ كيف بدأ الشاعر بسرد الأحداث التي حطَّمت آماله وأحلامه، ما جعله ينسج

[1]- خمار، محمد بلقاسم، قال محمد بلقاسم خمار في الوطن، 424/1، 425.

عالما خياليًّا يهرب فيه من هذا الواقع المقيت، الذي جعله يعيش الاغتراب عن أرضه التي كانت ملجأه ومأواه بحثًا عن السَّلام.

2.3/ حوار الشعر والمسرح

ولم يقتصر الشاعر المعاصر على استعارة تقنيات السرد القصصي، وإنَّما وظَّف بعض **آليات المسرحيَّة** في شعره، فالفن المسرحيُّ يشتمل على جملةٍ من المقومات شأنه شأن الفن القصصي، إلاَّ أنَّ القصيدة المعاصرة قد استعارت سمة الحوار والصراع وهما أكثر سمتين حضورًا في المسرحيَّة، واللَّذين يشكِّلان **النزعة الدراميَّة***، وقد نقل الشاعر المعاصر تلك القضايا وألبسها عباءة الشعر[1]. فكان البناء الدرامي مظهرًا لتداخل الأجناس الأدبيَّة في النص الشعري المعاصر؛ إذ عمل الشاعر على "تجسيد أبعادٍ رؤيويَّةٍ في صورة أشخاصٍ تتصارع وتتحاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميَّتها"[2]. وهو ما نقل النص الشعري من مجال نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبيَّة. ويعتمد البناء الدرامي للقصيدة السرديَّة أساسًا على "تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة غلبة التوتر والحواريَّة فيه"[3]، إضافةً إلى الدور الذي يلعبه كل من الفضاء والزمان؛ إذ الفضاء هو لبُّ الدراما، بينما الزمان مداها الوجودي[4].

لقد غلبت النزعة الدراميَّة على الشعر الفلسطيني المعاصر، فهو يحمل في تربته البركانيَّة بذرة التحولات الدراميَّة، التي تشدُّها الذات الشعريَّة الثوريَّة نحو سطح الحالة الفلسطينية الراهنة[5].

(*)–الدراما في أبسط تعريفاتها الصراع في أي شكلٍ من أشكاله، والتفكير الدرامي: هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاهٍ واحدٍ؛ وإنَّما يأخذ دائمًا في الاعتبار أنَّ كل فكرةٍ تقابلها فكرةٌ، وأنَّ كل ظاهرةٍ يستخفي وراءه باطنٌ، وأنَّ التناقضات وإن كانت سلبيَّةً في ذاتها، فإنَّ تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، وإذا كانت الدراما تعني الصراع، فإنَّها في الوقت ذاته تعني الحركة. انظر: إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، بيروت (لبنان)، ط3، د.ت، ص279.

(1)- انظر: الزيدي، علي قاسم، الدرامية النص الشعري الحديث –دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح- ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م، ص15.

(2)- زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، ط5، 2008م، ص194، 195.

(3)- فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط1، 1995م، ص35.

(4)- انظر: المرجع نفسه، ص85.

(5)- العف، عبد الخالق، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة، ط1، 2000م، ص79، 80.

ومن عناصر التعبير الدرامي في الشعر المعاصر، عنصران أساسيان هما: **الحوار الخارجي** (الديالوج)، و**الحوار الداخلي** (المونولوج). وقد ظهرت خيوط الدراما في البنية اللغويَّة للشاعر **سميح القاسم** وهو ما نجده في قصيدة (حوارية مع رجل يكرهني)، والتي يمثل فيها **الحوار** الخارجي قطب الرحى، فيتضح منها أنَّ الحوار هو أبرز ما حقَّق شعريَّة القصيدة، يقول الشاعر:

روما احترقت يا مجنون

روما أبقى من نيرون

روما لن تفهم أشعرك

روما تحفظها عن غيب

روما ستقمع أوتارك

ألحاني تصعد من قلبي[1]

فالقصيدة تتعدَّد فيها الأصوات، بين صوت الشاعر وصوت الآخر، الذي يسعى لإقناع الشاعر بالعدول عن حلمه في النضال.

وتظهر الدراما عند الشاعر **أنور دوابشة** في حواره الخارجي مع مجاهد قائلاً:

يا أيُّها الرجل المجهَّز بالعتاد والحديد

هل تقصد الشمس الجميلة خلف هاتيك الحدود؟

قل لي بربك كيف تقتلع الحواجز والسدود؟

قل لي بربك كيف تقتحم المنايا والقيود؟

فأجاب في ثقة المقاتل لا يلين ولا يحيد

استلهم الإصرار والإقدام من ديني المجيد

والأنس في الأخيار والأصحاب... في الجيل الفريد

[1]- القاسم، سميح، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1987م، ص556.

والنفس تهفو للمعارك للمعالي... للخلود

والقدس فاتِنَتِي ومُلْهِمَتِي... وعُنْوَاني الوحيد

والجرح زادي يا أخي للثَّأر من نسل القرود

فإلام أقعد أو أهون فقد ملَلْتُ من القيود

هو موكبُ الشهداء...شهيدٌ خلفه ألفُ شهيد[1]

والملاحظ أنَّ السرد والحوار اللذين يشغلان مساحةً واسعةً من القصيدة، يبدأ فيها الشاعر بمخاطبة المجاهد، حيث يناديه بأداة النداء البعيدة تكريمًا له، وتبدأ التفاعلات الدراميَّة للحوار تأخذ في تناميها، فيسأله الشاعر بأداة الاستفهام (هل) وبفعل الأمر (قل)، في تنويعٍ دراميٍّ يشي بمدى إعجابه بهذا المجاهد وتضحيَّته في الوقت نفسه، لعله يحصل على جوابٍ يهدي حيرته، ويقر عينه بالجهاد وأهله، وقد جاءت الأفعال مساعدةً للتفاعلات الدراميَّة، التي تنامت أولاً في نفسيَّة الشاعر، ثمَّ في لغته، فجاءت الأفعال مضارعةً (تقتلع، تقتحم)، بما فيها من تفاعل دراميٍّ مستمرٍ يواكب قوَّة الإيحاء الذي يتفشى من الاقتلاع والاقتحام، بما في ذلك من قوةٍ وإصرارٍ، وتدميرٍ لحصون الباطل، ويزيد الشاعر من توهج الموقف الدراميِّ من خلال القسم والسؤال (بربِّك، كيف)، ليظهر إصراره على معرفة سر البطولة وراء هذه التضحيات المتفانية الرائعة في معانيها. ثمَّ يأتيه الجواب الشافي أنَّ السر وراء ذلك كله هو الدين الحنيف، وذلك الجيل الفريد من الصحابة والتابعين، فنلمح تصاعد دراميَّة الموقف الحواري من خلال السؤال (فإلام أقعد أو أهون).

ويوظف درويش الحوار الخارجي في قصيدة (جندي يحلم بالزنابق البيضاء)، فنلاحظ أنَّ عواطف شاعر المقاومة لم تخرج عن الحدود الإنسانيَّة، حيث يصور الجندي اليهودي إنسانًا له أحلامٌ عاديَّةٌ، كأيِّ إنسانٍ طبيعيٍّ، بل يعده ضحيةً من ضحايا العنصرية الصهيونيَّة، فدرويش يستبعد أن يكون بينه وبين هذا المواطن اليهودي العادي أي عداء، ليصل إلى مشاعره الإنسانية العميقة، فيكشف في قصيدته عن الجانب الإنسانيِّ في هذا الجندي اليهوديِّ، الذي شوَّهته العجلة الحربية، في حين هو يملك قلباً

[1]- الكحلوت، يوسف، مختارات من الشعر الفلسطيني، ص74.

إنسانيًّا وأحلامًا إنسانيَّةً، يصور لنا درويش جلوسه مع الجندي اليهودي جلسة مصارحةٍ وجدانية، يقول فيها:

سألته: حزنت؟

أجابني مقاطعًا: يا صاحبي محمود

الحزن طيرٌ أبيضٌ

لا يقربُ الميدان. والجنود

يرتكبون الإثم ثم يحزنون

كنتُ هناك آلةً تنفثُ نارًا وردى

وتجعل الفضاء طيرًا أسودًا[1]

فدرويش يبين أنَّ الجندي اليهودي له استعدادٌ إنسانيٌّ آخر غير العنف، فمن الممكن أن يتحوَّل إلى إنسانٍ عاديٍّ، له أحلامٌ عاديَّةٌ، بعيدةٌ عن القتل والدماء، وطريق استعادة إنسانية هذا الجندي هو ابعاده عن التعصُّب والعنصرية التي تجذرها الصهيونيَّة في نفوس أتباعها، فالإنسانيَّة بحاجةٍ إلى تقويض مبادئ الصهيونيَّة العنصريَّة.

ويظهر حوار **درويش** في قصيدة (الجدارية)، مع السجَّان، في قوله:

قلت للسجان عند الشاطئ الغربيِّ:

–ها أنت ابن سجَّاني القديم؟

–نعم!

–فأين أبوك؟

–قال: أبي توفِّي من سنين.

أصيب بالإحباط من سام الحراسة.

ثمَّ أورثني مهمَّته، وأوصاني

[1]- درويش، محمود، ديوان محمود درويش الأعمال الأولى1، قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء"، ص203.

بأن أحمي المدينة من نشيدك...

قلت: منذ متى تراقبني وتسجن

فيَّ نفسك؟

قال: منذ كتبتَ أولى أغنياتك

قلت: لم تكُ قد ولدت

فقال: لي زمنٌ ولي أزليَّةٌ.

وأريد أن أحيا على إيقاع أمريكا

وحائط أورشليمَ

فقلت: كن منْ أنتَ. لكنِّي ذهبتُ.

ومن تراه الآن ليس أنا، أنا شبحي

فقال: كفى! ألست اسم الصدى

الحجريِّ؟ لم تذهبْ ولم ترجعْ إذًا.

ما زلت داخل هذه الزنزانة الصفراء.

فاتركني وشأني![1]

يكشف هذا المقطع عن الحوار القائم بين الشاعر والسجَّان، الذي شغل مساحةً واسعةً عبر صيغة (الأنا أنت/ المخاطَب المخاطِب)، أين شكَّل الشاعر لوحاتٍ شعريّةٍ تتناغم فيها الأضداد، ليعبِّر عن رؤيته للعالم، وتوصيل رسالةٍ تحمل مضامين سياسيَّةٍ وأخلاقيَّةٍ واجتماعيَّةٍ وإنسانيَّةٍ، يرسم فيها ملامح الشخصيَّة الفلسطينية وأحلامها وآمالها، وتسليط الضوء على صراعها مع عدوِّها، فالحوار هنا يحمل رسالةً يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، هي أنَّ الأمل يظل قائمًا على الرغم من الاستبداد الصهيوني، فالكتابة هي وجود الشاعر، والحوار هو سلاحه؛ حيث فتح الحوار أفقًا سرديًّا عبر بوح كل شخصيَّةٍ بخلجات نفسها، وهو ما هو ما يتيح للبنية السرديَّة تجاوز غنائيَّة الذات وانفعالها.

[1]- درويش، محمود، الأعمال الجديدة الكاملة، قصيدة (جداريَّة)، ص526، 528.

ويأتي الحوار الداخلي (المونولوج) ليجلي الكيان النفسي للذات المتكلمة بوصفها ساردًا وشاعراً في الوقت نفسه. وهكذا تتكسَّر أحادية الصوت، فيتمازج في النص الشعريِّ/ السرديِّ صوتان، صوت الشخصيَّة وصوت السارد، وقد يضطلع خطاب السارد بنقل خطاب الشخصيَّة الذهنيِّ وأفكارها الداخليَّة فيما أسمته الناقدة **دوريت كوهن**(*) (Dorrit Cohn)، بالمونولوج المسرود[1]، وفي هذه الحالة يتماهى صوت السارد وصوت الشخصيَّة. ومن نماذج الحوار الداخلي قصيدة **أمل دنقل** (الورقة الأخيرة الجنوبي)، والتي تقوم على استرجاع الذكريات، لترسم مشهدًا سرديًّا لأغوار الذات، يقول فيها:

هل كنتُ طفلاً ..

أم أنَّ الذي كان طفلاً سواي؟

هذه الصورُ العائليَّةُ..

كان أبي جالسًا، وأنا واقفٌ.. تتدلَّى يداي!

رفسةٌ من فرسْ

تركت في جبيني شجًّا، وعلَّمت القلب أن يحترس.

أتذكَّرْ...

سال دمي

أتذكَّرُ ..

مات أبي نازفًا.[2]

هذا المقطع تجاوز أحاديَّة الصوت وغنائيَّته في حوارٍ مباشرٍ وصريحٍ مع الذات، ليظهر السرد الاسترجاعي كاشفًا عن التدفق النفسي المسترسل عبر الجدل والتساؤل، إذ تؤكد الذات حضورها الحركي

(*)-Dorrit Cohn (1924 –2012) was an Austrian- born scholar of German and Comparative Literature whose work centered on the formal analysis of narrative fiction.by: https://en.wikipedia.org/wiki/Dorrit_Cohn.

(1)-Dorrit Cohn, La Transparence interieure, Modes de représentation de la vie psychologue dans le roman, Traduction Française, ed Seuil, p.29. 1981

(دوريت كوهن، الشفافية الداخلية، أنماط تمثيل الحياة النفسية في الرواية، الترجمة الفرنسية، إد سويل، 1981م، ص 29).

(2)- دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص360.

بالرغم من الانكسار، واعتماد الشاعر على السرد الحواري فيه إبرازٌ للمعاناة الداخلية للشاعر والتي تعبِّر عن المعاناة الجمعيَّة للشعب الفلسطينِّي، إنَّه تعبيرٌ عن جرحٍ غائرٍ عميقٍ ينزف، جرح الوطن المغتصب، فالحوار الداخليُّ تولَّد في الوقت الذي حاور فيها الشاعر ذاته في تلك اللحظات التي مثَّلت الانشطار الوجداني، والتأزُّم النفسي العميق، ضمن رؤيةٍ داخليَّةٍ منفتحةٍ على "الضمائر المتنوعة، في أسلوب السرد الذاتيِّ، الذي يسمح بمناجاة الذات"[1], فالحوار الداخلي ساهم في الكشف عن المشاعر المتضاربة تأكيدًا على البعد الدرامي في النص الشعريِّ.

وفي مقطعٍ آخر للشاعر **محمد بلقاسم خمار** من قصيدته (نفسي)، نلمح الحوار الداخلي، الذي جسَّد تلك الذات التائهة وسط ظلمة الحياة، فحاول استنطاقها؛ وبالتالي هام في فضائها، أين تجاذب أطرافها صوت الأنا وصوت الآخر، يقول:

يا نفس ...

هل أنت نفسي؟

قولي.. لقد ملَّ حدسي

وقد تعمَّق لبسي

وما عرفتك .. نفسي ..؟

***

حولي الخلائق ترقى

ما بين بشر. وإنس

وبالخلائق أشقى

وفي الجوانح بؤسي

كالنار يحرق نفسي ..؟[2]

---

[1]- يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015م، ص92.

[2]- خمار، محمد بلقاسم، قال محمد خمار في الوطن، ص33.

والصراع هو قلب أي عملٍ مسرحيٍّ، إذ لا قيمة لأي عملٍ مسرحيٍّ دراميٍّ مُفْرَغٍ من الصراع، وهو يفرض وجود علاقةٍ صداميَّةٍ جسديَّةٍ أو معنويَّةٍ بين طرفين أو أكثر، سواء كان صراعًا ذاتيًّا في شكل المونولوج أم كان مع الآخر، والشاعر كباقي البشر يمر بمواقف صراعٍ في حياته يعبِّر عنه بنظم الشعر، ومثال ذلك ما ورد في مقطع كل من أمل دنقل ومحمد بلقاسم خمار، اللذين عبَّرا عن الصراع الداخلي الذي يختلج النفس فـ**دنقل** صوَّر بؤسه وبؤس شعبه نتيجة الاضطهاد من الآخر العدو المحتل، و**خمار** صور شقاء نفسه وتشظِّيها.

ولا يخفى ما للفضاء الزمانيِّ والمكانيِّ من أهميَّةٍ في تشكيل الأحداث في القصيدة المعاصرة، فحضور السرد في النص الشعريِّ متداخل الأجناس، يجعل من المكان والزمان مكوِّنين أساسيَّين لبناء النص، لأنَّ صيرورة الحكي لا يمكن أن تحدث في فراغٍ، فالمكان والزمان يتبادلان التأثُّر والتأثير في النص الأدبيِّ لإنتاج الدلالة، وتجسيد التجربة[1]. وفي قصيدة **محمود درويش** (أحمد الزعتر)، يشكِّل المكان جوهر حكاية البطل الفلسطيني المقاوم، فمنه اتَّخذ الشاعر أدواته الفاعلة في مواجهة الواقع، فضلاً عن كونه عالما خصبًا تتواجد في فضاءاته الذات، وتستمد منه وعيها الزمنيِّ، ومقومات وجودها، فمخيَّم تل الزعتر شكَّل البؤرة المكانيَّة في جسد النص، وخلفية لأحداث الحكاية، وقد جاء المكان متَّسعًا في ذاكرة كلٍّ من السارد/ الشاعر، وبطل الحكاية متخطيًّا الحدود الجغرافيَّة لمخيم تل الزعتر، إلى حيفا ولبنان وسوريا ومصر والحجاز، وإلى كل عواصم البلدان العربيَّة من المحيط إلى الخليج، وإلى روما وكل عواصم العالم، يقول:

كان المخيم جسم أحمد

كانت دمشق جفون أحمد

كانت الحجاز ضلال أحمد...

آهٍ من حلمي ومن روما

جميلٌ أنت في المنفى

قتيلٌ أنت في روما

---

[1]- انظر: بيرتن، ستيس، باختين والزمان السردي، تر: أحمد درويش، مجلة أقلام، ع60، 1999م، ص37.

وحيفا من هنا بدأت

وأحمد سلم الكرمل...[1]

ففي هذا المقطع تتحوَّل الأماكن التي جسَّدها الشاعر عبر تشبيهاتٍ مجازيَّةٍ وصورٍ حقيقيَّةٍ ومتخيَّلة على اختلافها، من أماكن غفل إلى أماكن مقدَّسةٍ بما تحمله من أبعادٍ دلاليَّةٍ، تشكَّلت عبر علاقتها مع أحمد الزعتر الذي غدا رمزًا أسطوريًّا لكل مضطهدٍ. وأمَّا الزمن في القصيدة فقد اعتمد على تقنيَّة الاسترجاع منذ عام 1948م، وتهجير الفلسطينيين عن أرضهم، وصولاً إلى عام1978م، عام الحصار والجوع والتقتيل الذي لحق مخيم تل الزعتر، ويوظف الشاعر هذه التقنيَّة بغية إضاءة جوانب مظلمةً، ولربط الماضي بالحاضر، لغاية التفسير والتعليل[2]. وبين الماضي والحاضر أسهم السرد في تشكيل حكاية أحمد الزعتر المهجَّر:

يَا أيُّها الوَلَدُ المكرَّسُ للنَّدَى

قاومْ...!

يا أحمد العربي

لمْ أغْسِلْ دَمِي مِنْ خُبْزِ أعدائِي

ولكنْ كلَّما مرَّت خُطايَ علَى طريق

فرَّتِ الطريق البعيدة والقريبَة

كلَّما آخيتُ عاصمةً رمتني بالحقيبَة

فالتجأتُ إلى رصيفِ الحلمِ والأشعَار

كمْ أمشِي إلىَ حلمِي فتسبقنِي الخناجِر[3]

فالشاعر في هذا المقطع يستدعي تقنية السرد في نسجه لحكاية أحمد المهجَّر، لتوضيح علاقته بالآخر ومحاورته من خلال الأشكال الشعريَّة المختلفة التي تعدُّ أجناسًا غير عربية تفاعل معها الشاعر العربي فدخلت نسيجه الجمالي لإيصال قضيته الإنسانيَّة للعالم الحضاري.

---

(1)- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، 619/1.

(2)- انظر: الشياب، صدام، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2007م، ص68.

(3)- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، 615/1، 616.

3. 3/ حوار الشعر والسينما

وقد انفتحت القصيدة السرديَّة المعاصرة على التصوير المشهديِّ، من خلال الاستعانة ببعض التقنيات **السينمائيَّة** المعاصرة، مثل: اللقطة، وزاوية الكاميرا، التقطيع السينمائيّ، المونتاج...، ومن نماذج **التقطيع** ما ورد في قصيدة **أحمد مطر** (ولي الأمر والراقصة والإرهابيّ)، التي يقول فيها:

والسُّلطانُ التنبل
بين الحينِ وبين الحين
يراودُ جاريةً عن قُبْلة
ويُراودها (ليس الآن)
ويُراودها (... ليس الـ... آن)
ويُرا ... ودها
فإذا انتصف الليل ... تراختْ
وطواها بين الأحضانْ[1]

فالشاعر اعتمد تقنية **التقطيع السينمائيِّ** في عبارتي: (... ليس الـ... آن)، (ويرا... ودها)، والتي تعدُّ بمثابة تقطيع سينمائيٍّ لمشاهد تصويريَّةٍ بعينها، بغية التركيز في تفاصيلها، ممَّا يفتح المجال للقارئ لتأويل تلك التفاصيل وإتمامها، وهذا إن دلَّ فإنَّه يدل على براعة الشاعر في توظيفه لأعتى تقنيات التكنولوجيا الحديثة.

وقد وظَّف الشاعر العربي المعاصر تقنية اللقطة[*] السينمائيَّة في كتاباته الشعريَّة فأنتج ثلاثة أحجامٍ رئيسةٍ للصورة هي اللقطة القريبة واللقطة المتوسطة واللقطة البعيدة. وقد وظفت الشاعرة الجزائرية **لميس**

---

[1]- مطر، أحمد، الأعمال الشعرية، ص92.

[*]-اللقطة: يقصد بها المسافية، وهي اللقطة التي تتخذ شكلها على أساس قُرب أو بُعد المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير. انظر: الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت (لبنان)، ط1، 2008م، ص231.

سعيدي[*] في قصيدتها (زووم) ضمن ديوان (في السينما) تقنية اللقطة القريبة، وعبر مسافة ثابتة تتحكم في عدسة الكاميرا من خلال تركيز بؤري[**] نحو الهدف، وبحركة التزويم[***] بلقطة قريبةٍ جدًا تغوص في تفاصيل ملامح الممثل الذي يدخل من الباب الخلفي للقاعة، تقو الشاعرة:

من باب المشهد الخلفي

يدخل دوره

أصابع يديه تتدلى مع الأهداب

يدفع الشفتين بالأقدام

يرفع أرنبة الأنف برأسه

يجذب الخدين بكتفيه

قليلاً إلى الأمام

قليلاً إلى الأعلى قليلاً إلى الوراء

متواطئًا مع الإضاءة والمصور[1]

وفي أنموذجٍ آخر يصور الشاعر **عز الدين ميهوبي** في قصيدته (قراءة)، عبر استعارة تقنيات التصوير المشهدي، وخصوصًا تقنية **اللقطة المتوسطة**[****]، مأساة الفرد الفلسطيني قائلاً:

سرقوا منِّي عيوني

ولساني وجنوني

وأقاموا حاجزًا

(*)–لميس سعيدي: شاعرة ومترجمة جزائرية. من دواوينها: "كقزم يتقدم ببطء خارج الأسطورة" و"إلى السينما". انظر:

(**)–البؤرة: هي القطة التي تشكل العدسية الشيئية فيها صورة واضحة (تضبيط) لشيء يقع في بعد لا متناهي. انظر: جورنو، ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، إدارة ماري ميشيل، تر: فائز باشور، د.ط، د.ت، ص50.

(***)–الزوم: أو التحريك البصرياتي عبارة عن عدسة شيئية ذات مسافة بؤرية قابلة للتغيير دون نقل الكاميرا. انظر: جورنو، ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، ص150.

(1)– سعيدي، لميس، إلى السينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص43، 44.

(****)– اللقطة المتوسطة: تعرف بأنَّها لقطة الموضوع...نرى فيها الشيء أو الحركة في حدِّ ذاته، بأقل التفات إلى ما يحيط به. انظر: دوايت، سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، ط2، 2010م، ص80.

للموت دوني

فتشوا صدري

رأوا طفلاً بحاره

يسأل الناس الحجاره..

إنَّما لم يعرفوني..

قرأوا في جبهتي حرفين

قلت استنطقوني..[1]

فتوظيف الشاعر **للَّقطات المتوسطة** عملت على توضيح حركات وإيماءات الجسد، ما كشف عن توتر العلاقة بين الشخصية الساردة للحدث، والطرف المستجوب لها، ولقطة طلب المستجوَب من مستجوِبه بتفتيش صدره، كشفت عمَّا يختلج الذات من تعاطفٍ ومساندة لقضيتها الأولى القضية الفلسطينيَّة، فالقلب يحتوي صورةً لطفلٍ الحجارة الأعزل الذي يقاوم بإمكانياته البسيطة المتمثلة في الحجارة، أمام عتوّ مقاتلات العدو المحتل، فتوظيف هذه التقنية ساعد في الكشف عن الصراع الدرامي ومدى توهُّجه.

ومن النماذج التي وظَّفت **اللقطة البعيدة**[*] قصيدة (حفار القبور) **لعز الدين ميهوبي**، الذي جمع فيها عدَّة لقطاتٍ مشهديَّةٍ ليشكل مقطعًا غنيًّا بالحركة يكشف به عن الحدث، من خلال إظهار أدق التفاصيل، يقول:

بكى الحفار..	**اللقطة 1**
تنهَّدت المقبره	**اللقطة 2**
وحيدًا تسامره شجره	**اللقطة 3**
يتوسَّد قبرًا ..	**اللقطة 4**
يخيط ملابسه بمسلَّه	**اللقطة 5**

[1]- ميهوبي، عز الدين، ملصقات. شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف (الجزائر)، ط1، 1997م، ص89.

[*]-اللقطة البعيدة: هي لقطةٌ توجيهية، أي لقطة تأسيسيَّة، إنَّها تربط بين شيءٍ معيَّنٍ (أو حركةٍ معيَّنةٍ) وبين كل ما يحيط به، أي خلفيته. فهي لقطة مؤسسة لتوالي لقطاتٍ أخر قريبة ومتوسطة. انظر: سوين، دوايت، كتبة السيناريو للسينما، ص79.

يعدُّ الحصى.. **اللقطة 6**

ويداعب أشياءه بمظله **اللقطة 7**

ينامُ **اللقطة 8**

يخبئ بين مدامعه مجمره **اللقطة 9**

بكى الحفارْ **اللقطة 10**

القبر تعرَّى.. **اللقطة 11**

وحطَّ البوم على الصبَّار **اللقطة 12**

تسَّاقط من عينيه جماجم عشرين عامًا.. **اللقطة 13**

وتنطفئ الأنوار **اللقطة 14**

يبكي الحفارْ ... [يدخل في مونولوج] **اللقطة 15**

[...] يبكي الحفار فيرتف الآذان **اللقطة 16**

ويسأله الآتون: **اللقطة 17**

لقد حضر الأموات الآن.. **اللقطة 18**

القبر الواحد لا يكفي[1]

فالقصيدة فيها ثمانية عشر حدثًا، والظاهر أنَّ المصور يحتل موقعًا بعيدًا خارج المقبرة، ويضبط عدسة كاميرته ويوجهها نحو شخصيَّة حفار القبور الذي يتخذ له مكانًا داخل المقبرة، وهو (وحيد بين الموتى تسامره شجرة، يبكي، يتوسد قبرًا، يخيط ملابسه بمسلة، يعدُّ الحصى، ينام، يخبئ كمده بقلبه)، فالشاعر استدعى التركيز البؤري لعدسة الكاميرا من خلال التزويم من المكان البعيد جدًا. ملفتًا الانتباه إلى التفاصيل بشكل دراميٍّ.

واعتمد الشعر المعاصر على توظيف **اللقطات النهاريَّة الخارجيَّة،** مثل حديثهم عن الطرق والبحار والصحارى والشوارع.. أين يعتمد الشاعر على الطبيعة في لقطاته التي يبني بها السيناريو الذي

[1]- ميهوبي، عز الدين، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، سطيف (الجزائر)، ط1، 2000م، ص47، 49.

لا يلتزم – تماماً – القالب المتعارف عليه[1]، ومن اهم النماذج التي كتبت في السياق قول **أمل دنقل**:

الشوارع في آخر الليل . . آه

خيوطٌ من العنكبوت

والمصابيح – تلك الفراشات – عالقّة في مخالبها

تتلوى .. فتعصرها، ثم تنحل شيئًا. فشيئًا.

... ...[2]

وقد تم الاعتماد على **اللقطات الداخليَّة**، والتي تتم في الأماكن المغلقة، ويمكن أن يعتمد الشاعر على الوصف البصري مضمِّنًا الأصوات والحركات والجمل التي تصف تفاصيل وقوع الحدث بعنايةٍ، وفي ذلك يقول **محمود درويش**:

ويا موت انتظرْ، واجلس على

الكرسيِّ. خذْ كأس النبيذ، ولا

تفاوضني، فمثلك لا يُفاوِضُ أيَّ

إنسانٍ، ومثلي لا يُعارضُ خادمَ

الغيبِ. استرح...؟[3]

يلاحظ أنَّ هذا المقطع قد تضمَّن حوارًا مشهديًّا في كلامٍ يثير الدهشة، ومفارقة عجيبة وشجاعة تُبرز مدى دقَّة الاستعارات الصوريَّة واللقطات التخييليَّة، التي كلَّلتها وسائطٌ مرئيَّةٌ بأصواتٍ لغويَّةٍ أحيانًا متعاليةً، وأحيانًا منخفضةٍ، فالتعبير السينمائيُّ يؤطر المسار والكلمات في لقطاتٍ داخليَّةٍ، ومكانٍ مغلقٍ يصف تفاصيل مهمَّةً، تُعْقَد فيها اتفاقيَّةٌ تتضمَّن مفاوضةً على شيءٍ قد يتمُّ تأجيله في نظر الشاعر، وعليه تُحوِّل المشهد إلى لقطاتٍ مصوَّرةٍ ذهنيًّا، وكأنَّنا أمام ذاكرةٍ مرئيَّةٍ بمُخيِّلةٍ حسِّيَّةٍ، ترسم لنا حدود

---

[1]- انظر: أبوشادي، علي، سحر السينما، مكتبة الأسرة الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1، 2006م، ص216، 220.

[2]- دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص296.

[3]- درويش، محمود، الأعمال الجديدة الكاملة، قصيدة (جداريَّة)، ص24، 25.

المكان المغلق والأشياء بدقَّتها وتفاصيلها[1].

ومن التقنيات السينمائيَّة التي تضمنها الشعر العربيُّ المعاصر **السيناريو**، ففي بعض النصوص الشعريَّة يستعين الشاعر بتقنية الراوي، ومن ثمَّ يتتبَّع الخطوات التي يقوم بها السيناريست في كتابة النصوص المختصة بالفيلم مثل وصف الأحداث "بطريقةٍ بصريَّةٍ، وكأنَّها مرئيَّةٌ، فيضع جملاً على هامش الأحداث تصف كيفيَّة وقوعها، وطريقة الكلام، ونظام الحركة والأحداث الهامشيَّة، التي تقع موازيَّةً للحدث المحوريِّ، وتقدم هذه الأشياء من قبل كاتب السيناريو لتساعد المخرج أو مساعده، وكذلك الممصلين على تصور المشهد قبل تمثيله"[2]، ومن القصائد التي اشتملت على هذه التقنية قصيدة (أنا وهولاكو) للشاعر **عدنان الصائغ**[*]،وهذا الأخير يأتي بهوامش لتبين لنا الحالة التي تمرُّ بها الشخصيات، وطريقة الكلام في السرد السينمائيِّ، يقول:

قادني الحراس إلى هولاكو

كان متربِّعًا على عرشه الضخم

وبين يديه حشدٌ من الوزراء والشعراء والجواري

سألني لماذا لم تمدحني

ارتجفتُ مرتبكًا هلِعًا: يا سيدي أنا شاعرُ قصيدةِ نثر

ابتسم واثقًا مهيبًا:

لا يهمُّك ذلك..

ثمَّ أشار لسيافه الأسود ضاحكًا:

---

[1]- بن سحنون، عابد، غروسي، قادة، التقنيات السينمائية ودورها في تشكيل الشعر العربي المعاصر- مقاربة مشهدية- ، مجلة آفاق سينمائية، مج1، ع1، السنة 2- 21م، ص133.

[2]- عجور، محمد، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، الإمارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، 2010م، ص 223.

[*]-عدنان فاضل عبّاس الصائغ (1955) شاعر عراقي، ولد في مدينة الكوفة، عمل في الصحافة الثقافيّة محررًا ومسؤولاً ثقافياً، ثم رئيس تحرير. كتب الشعر مبكرا من دواوينه الشعريّة: انتظريني تحت نصب الحريّة، وسماء في خوذة، ومرايا لشعرها الطويل، وصراخ بحجم وطن. غادر العراق صيف 1993. استقر في لندن منذ منتصف 2004، وهو يحمل الجنسية السويدية. عضو في اتحاد الأدباء العراقيين، واتحاد الأدباء العرب، واتحاد الأدباء والكتاب السويديين ونادي القلم الدولي في السويد. انظر: يعقوب، إميل: معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة، 793/2.

علِّمهُ إذًا كيف يكتبُ شعرًا عموديًّا بشطرِ رأسهِ

إلى شطرٍ وعجزٍ

وإيَّاك أن تخلَّ بالوزن

وإيَّاك من الزحاف والعللِ

أمسكني السيَّاف من ياقتي المرتجفةِ،

وهوى بسيفه الضخمِ

على عنقي

فتدحرج رأسي،

واصطدم بالنافذة التي انفتحت من هول الصدمة[1]

فنلمح أنَّ تقنية السيناريو جاءت خادمةً للنص الشعريِّ، فالشاعر يقوم بجمع المعلومات والبيانات من خلال وصف الحالات التي تمر بها كل من الشخصيات كما في كراسة السيناريو؛ بحيث وضعنا أمام مشهدٍ بصريٍّ يتميَّز بأحداث ملخصةٍ كما كي لا تثقل كاهل المتلقي، لذا قام فيها بوصف كل الجزئيات وحالات الشخصيات كنبرة الصوت، ليفيد بها المخرج والممثلين للتهيُّؤ للعرض الفيلمي؛ فمثلاً بيَّن نبرة الصوت التي تدلُّ على اضطرابه وقلقه (ارتجفتُ مرتبكًا هلعًا...) ونبرة صوت الحاكم هولاكو، وهو يتكلم غير مبالٍ به ليشعرنا بكبريائه وفخامته: (ابتسم واثقًا مهيبًا: لا يهمك ذلك)، فالشاعر بيَّن الحالة النفسيَّة للشخصيات قبل أن تقوم بفعل الكلام، ليبدي الشاعر أنَّ المشهد السيناريويّ يزداد إثارةً شيئًا فشيئًا، فتصريح الشاعر ببعض البيانات مثل إشارة هولاكو إلى السيَّاف ضاحكًا، ولون بشرة السيَّاف، وقدرة السيَّاف الذي امسك بالشاعر من ياقته، وحالة ارتباك الشاعر، كلُّ هذه التفاصيل والهوامش جعلت قصيدة الشاعر أشبه بكرَّاسة سيناريست يبيِّن للمخرج جميع التفاصيل التي يجب أن تُنَفَّذ[2].

---

[1]- الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 2004م، ص81، 82.

[2]- انظر: دريانود، زينب، بلاوي، رسول، مراحل تكوين تقنية السيناريو السينمائي في بنية أشعار عدنان الصائغ، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج49، ع3، 2022م، ص334.

وعليه، فقد تميَّزت القصيدة الحداثيَّة التي تخلَّلها التَّداخل الأجناسيُّ بقدراتها على تفعيل تحاور الأجناس الأدبيَّة فيما بينها باستعارة تقنيات بعضها البعض، ما جعل القصيدة أكثر قابليَّة للتأويل والكشف، وجعل المتلقي أكثر قربًا من النص الشعريِّ الذي يعدُّ نصًا حداثيًّا، استَّعيرت فيه العناصر البنائيَّة للسرد الحكائيِّ والمسرح والسينما، ما أكسبها عمقًا فنيًّا على مستوى الرؤية الجماليَّة.

3. 4/ حوار الشعر والرسم

لم يقتصر الشعراء المعاصرون على توظيف الأشكال الهندسيَّة فحسب، بل مزجوا الشعر مع الفنون الأخرى خاصة الرسم، ونعني بالرسم الفنيِّ: "الرسم التشكيليُّ المعتمد على تصوير الهيئات بالريشة والألوان، بعيداً عن قواعد العلوم التطبيقيَّة المرعيَّة في الرسم العلميِّ"[1]. والشعر والرسم تجمعهما علاقةٌ لانهائيَّةٌ؛ فالشعر فنٌّ مدلوله زمانيٌّ، يعتمد على السماع، في حين يُعدُّ الرسم فنًّا مكانيًّا يعتمد كليًّا على البصر، والعلاقة بينهما علاقةٌ أزليَّةٌ قديمةٌ، وأقدم نصٍ معروفٍ في تاريخ الأدب والنقد الغربيِّ عن العلاقة بين الشعر والفنون التشكيليَّة هي العبارة المنسوبة إلى **سيمونيدس الكيوسي**(*) الذي يقول فيها: "إنَّ الشعر صورةٌ ناطقةٌ أو رسمٌ ناطقٌ، وإنَّ الرسم أو التصوير شعرٌ صامتٌ"[2]، والمهم في هذه المقولة أنَّها أكَّدت التَّماثل/التحاور القائم بين الأجناس الإبداعيَّة، وبصفةٍ خاصةٍ الشعر والتَّشكيل، إلى درجةٍ دفعت النقاد في عصر النهضة (القرن الخامس عشر) إلى قراءتها بشكلٍ آخر، وفي ذلك يقول **هوارس**(**): "كما يكون الشعر يكون الرسم"[3].

---

[1]–الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر الحديث، ص64.

(*)–شاعر يوناني من جزيرة كيوس في بالد اليونان، وقد عاش حوالي 556 إلى حوالي 468 ق.م

[2]–ذكرها المؤرخ والفيلسوف الإغريقي بلوتارك أو فلوطرخس(41 إلى 121م). في كتابه عن مجد الأثينيين 1343م، وتتكرر العبارة نفسها على لسان كاتب لاتيني متأخر هو سيدونيوس من حوالي (431 إلى حوالي 485)؛ حيث يقول: "إنَّ التصوير شعرٌ صامتٌ والشعر صورٌ ناطقةٌ". انظر: ضاحي، إيناس أحمد، الصورة بين الشعر والتشكيل في فن التصوير، جمعية أمسيا، مصر، د.ط، 2016م، ص263.

(**)–كوينتس هوراتيوس فلاكس أو هوراس (Qvintvs Horativs Flaccvs)، ولد 65 ق.م. في فينوسا، وتوفي 27 نوفمبر 8 ق.م في روما، كان شاعراً غنائياً وناقداً أدبياً لاتينياً من رومانيا القديمة في زمن أغسطس قيصر، قيل بأنَّ له تأثير على الشعر الإنجليزيِّ. أصرَّ هوراس على أنَّ الشعر يجب أن يقدِّم السعادة والإرشاد. عُرف بالقصائد الغنائيَّة والمقطوعات الهجائيَّة. انظر: نصار، محمد، الموسوعة العربية الميسرة، ص3630.

[3]–انظر: مكاوي، عبد الغفار، قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، عدد (119)، 1987م، ص13.

فعلى مدى سنواتٍ طويلةٍ كانت ثمَّة علاقة تأثيرٍ وتأثُّرٍ متبادلةٍ بين الشاعر والرسام، فتكون لوحة الرسام بألوانها الزاهيَّة مصدر إلهامٍ للشاعر، وتتحوَّل القصيدة الجميلة الحافلة بكلماتٍ وإيقاعاتٍ وأوزانٍ، إلى لوحةٍ تشكيليَّةٍ مرسومةٍ بريشة الفنان التشكيليِّ. وهو ما يُفسِّر قول **عزرا باوند** (Pound Ezra)[*]: "إنَّ العمل الذي يضمُّ مجموعةً مختارةً من الصور والرسوم هو نواة لمئة قصيدة"[1]. وفي الشعر العربيِّ تبرز العلاقة واضحةً قويَّةً، بين القصيدة المكتوبة واللوحة المرسومة، أكثر من باقي الفنون الأخرى، حيث أصبح النص بصريًّا، من خلال التفاعل بين التصوير الذهني والتشكيل البصريِّ أو الأيقوني، ونتيجةً لذلك ظهرت القصيدة اللوحة، بعد أن طغت أساليب الفن التشكيليِّ على سطح الورقة، وأصبح الشاعر كأنَّه رسامٌ يشتغل على سطح لوحةٍ تسعى بضغط ألوانها، وكثافتها، وفنيَّة التصغير والتكبير، إلى توجيه المتلقي، وتفعيل القراءة برسم مشاهد شعريَّةً، تتفاعل فيها طاقة الذهن التصويريَّة، مع طاقة التشكيل[2].

وقد اختلفت طرائق استدعاء الرسم في الشعر، وهي لا تخرج عن محاور ثلاثةٍ في الشعر العربيِّ الحديث، من ذلك:

3. 4. 1/ الرسم الفني

بالنظر في تجليات الرسم الفني نجدها تدور في ثلاثة محاور في الشعر العربي المعاصر

- **المحور الأول: الرسم بالشعر**

ويقصد بالرسم بالشعر، أن يرسم الشاعر بمفردات النص رسومًا معيَّنةً من أجل توليد دلالةٍ

---

[*]-عزرا ويستون لوميس باوند (Ezra Weston Loomis Pound)، شاعر وناقد أمريكي مغترب، عُدَّ أحد أهم شخصيات حركة شعر الحداثة في الأدب العالمي في أوائل وأواسط القرن العشرين، مشاركته الشعرية بدأت مع تطور التصويرية، وهي حركة مشتقة من الشعر الصيني ، وتُشدِّد على الوضوح والدقة مع الاقتصاد باللغة.. أعماله تضم: هجمات مضادة (Ripostes) وهيو سيلوين موبيرلي(Hugh Selwyn Mauberley) و(120) مقطعًا ملحميًّا غير مكتملٍ بعنوان النشيد (The Cantos). انظر: بابتي، عزيزة فوال، موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين، ص284.

[1]-مكاوي، عبد الغفار، قصيدة وصورة، ص15.

[2]-انظر: عبيد، محمد صابر، رؤيا الحداثة الشعرية نحو قصيدة عربية جديدة، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط1، 2005م، ص209- 227.

بصريَّةٍ[1]، والرسم بالشعر له جذرٌ ضاربٌ في التراث العربيِّ نلمسه في فنِّ التَّشجير "وهو نوعٌ من النَّظم يجعل في تفرُّعه على أمثال الشجرة، وسُمّي مشجَّرًا لاشتجار بعض كلماته ببعضٍ، أي تداخلها وذلك أن يُنظم البيت الذي هو جذع القصيدة ثمَّ يفرع على كل كلمةٍ منه تتمَّة له من نفس القافية التي نظم بها، وهكذا من جهتيه اليمنى واليسرى، حتَّى يخرج منه مثل الشجرة. وإنَّما يشترط فيه أن يكون القطع المكملة كلها من بحر البيت، الذي هو جذع القصيدة وأن تكون القوافي على رَويّ قافيتها"[2].

ومن النصوص المبنية بتقنية الرسم بالشعر نص **لمحمد بنيس**[*] بعنوان (وردة الوقت)، يقول فيه:

يقول الشاعر في هذا التَّشكيل:

أصبحت هذي الطرقات

[1]-الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص65.

[2]- بكري، شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، (لبنان)، 3، 1980م، ص181.

[*]-محمد بنيس: شاعر مغربي، ولد سنة 1948 في مدينة فاس، وأحد أهم شعراء الحداثة في العالم العربي، نشر أكثر من أربعين كتاباً، منها ستة عشر ديواناً، منها: الأعمال الشعرية (تضم الدواوين العشرة الأولى)، ومختارات شعرية سنة 2017 بعنوان ضوء العتمات، ودراستان جامعيتان عن الشعر المغربي المعاصر والشعر العربي الحديث، ومقالات ونصوص (جمعت الأعمال النثرية في خمس مجلدات)، وترجمات نشرت في صحف ومجلات عربية، كما صدرت له نصوص في الصحافة الأدبية الدولية، انظر: كامبل، روبرت. ب، أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية، 369/1.

كل الطرقات :

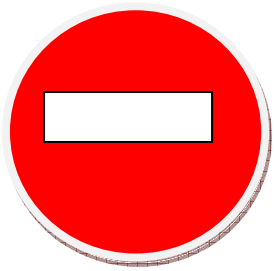
حواجز مستقبلنا

سجناء يطلون على

منفى بضفاف لا موج لها

خوفا تتناقله المرآة[1]

يعبِّر النّص بعمقٍ عن حالة القمع، في إدانةٍ صريحةٍ للسلطة ونقد لها. وقد لجأ الشاعر إلى هذه التقنية فرسم بمفردات نصّه ما يظنُّه المتلقي في النظرة الأولى إغلاقًا للطرقات القابعة في وسط الدائرة بالأسطر الشعريَّة المحيطة. لكن المدقق في الرسم يتضح له أن الشاعر بتفاعله مع تجربة النص أسقط ما في ذاكرته البصرية على التشكيل، فرسم علامة المرور المتطابقة مع البنية العميقة لمعاني نصه:



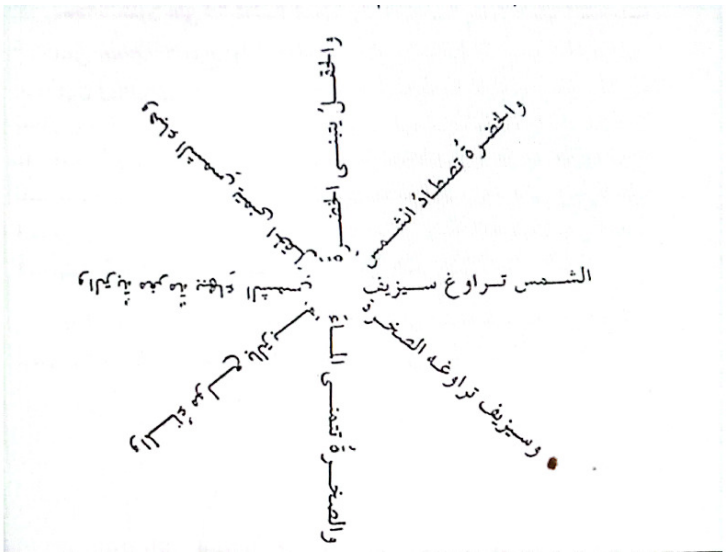
والتي تعني: ممنوع الدخول في الطرقات التي توضع فيها، وقد جُسِّد الرسم بالشعر للمتلقي دلالة القمع بإغلاق الطرقات تجسيدا بصريا[2] .

ومن النصوص المبنية بتقنية الرسم بالشعر، نص لعلاء عبد الهادي بعنوان: (سوسو)

أنا .. وهم .. وهما .. وهم

[1]-بنيس، محمد، الأعمال الشعرية، 266/1.

[2]-انظر: الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص69.



الشمس .. الشمس

و(سيزيف) .. في رحلته أنتم[1]

يرسم الشاعر بمفردات نصه ما يظنه المتلقي في نظرته الأولى (عجلة) أو (خطأ تقني)، أربك تسلسل الأسطر، ممَّا جعلها تبدو متساقطة على بعضها، في حالٍ من الفوضى الطباعيَّة، لكنَّ المدقق في التشكيل يتَّضح له أنَّ الشاعر وظَّف في نصه شخصية سيزيف الذي تقول الأسطورة أنَّه عُذِّب بدفع صخرةٍ إلى قمَّة الجبل، ثم يتركها لتعود إلى السفح ثمَّ يكرر العملية. وقد دفع استحضار هذه الشخصية إلى رسم محور معاناة سيزيف المتمثل في (الصخرة)، وقد نجح التشكيل في جعل القارئ يحرك الكتابة بنفس الطريقة التي كان سيزيف يحرك بها الصخرة، وبصورةٍ لا نهائيَّةٍ مجسدًا للمتلقي شكل الصخرة والمعاناة السيزيفية تجسيداً بصريًّا[2].

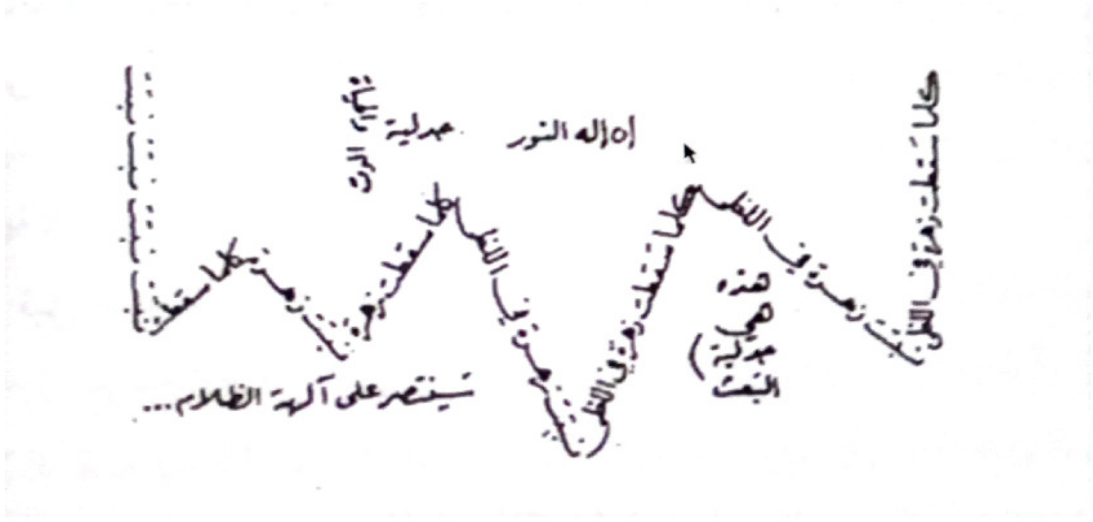
ويرسم **خليل خوري** بمفردات نصه (طقوس للعشق) [3]، جدلية الحياة والموت، من خلال مفردتين مركزيتين في النص (سقطت، نبتت)، فيجعل من السطر الذي تسقط فيه الزهرة يهوي في رسمه للأسفل، في حين يرسم السطر الذي تنبت فيه الزهرة باتجاه الأعلى، تجسيدًا للأمل ونشدان الحياة نشدانًا بصريًّا.

---

[1]-عبد الهادي، علاء، ديوان حليب الرماد، مركز إعلام الوطن العربي، القاهرة، ط1، 1994م، ص81.

[2]-انظر: الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص70

[3]-خوري، خليل، ديوان أغاني النار، وزارة الإعلام، العراق، ط1، (د.ت)، ص105.



- **المحور الثاني: دخول الشعر على الرسم**

ونعني بدخول الشعر على الرسم(*): "أن يكتب الشاعر نصه بناءً على رسمٍ أو صورةٍ معيَّنةٍ على أن يُقدَّم النَّصان الشعريُّ والصوريُّ مع بعضهما من أجل توليد دلالةٍ بصريَّةٍ"[1]. ومن النصوص الداخلة على الصورة بتقنية التناظر نص لمنصف المزغني في ديوانه (حنظلة العلي)[2]. فنجد أنَّ الإطار النصي يناظر الإطار الصوريَّ ويساويه تمامًا، وذلك باعتماده آلية الوصف المباشر المطابق للصورة؛ بحيث تغني قراءة النص عن مشاهدة الصورة، مثلما تغني مشاهدة الصورة عن قراءة النص.

(*)-في العصر الحديث بدأ دخول الشعر على الرسم على يد **أحمد زكي أبو شادي** الذي نشر في مجلة أبولو بين (سبتمبر 1932م وأكتوبر 1934م) نماذج منه وضعها في باب مستقل سماه "**شعر التصوير**"... ولم يشاركه فيه غير شاعرين اثنين هما **إسماعيل سري الدهشان** و**أحمد مخيمر**، وقد قدم أبو شادي من هذا الشعر التصويري سبع عشرة قصيدة أرفق بها الصور نفسها. انظر: الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص75. مكاوي، عبد الغفار، قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة، لكويت، ع119، ط1، 1987م، ص40.

(1)-الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص72.

(2)-المزغني، المنصف، ديوان حنظلة العلي، ص 68.

(1)

ويقول في مقطعٍ آخر:

أخيرا

.....

كتبتُ بمجرف الهجاء

رسمتُ بخطّ الهجاء

و يوماً فيومًا تكوَّر حبري

و قطرة حبري التي تتكوَّر

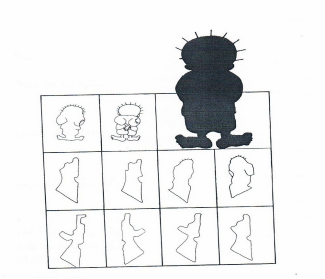
تزيدُ انتفاخاً بقدر الهمُوم

نكشتُ القطيرة

سالت خطوطٌ

إلى أن .... إلى أن ..... إلى أن ..... إلى أن

(1) – المزغني، المنصف، حنظلة العلي، ص 67.



أطلَّ الفتى حافيا مثل إبرة

ليكسُوَ رسمي و يعرى[1]

فالنصان يتفاعلان مع مكونات الصورة إيجابا أو سلبا، وينبثقان عن التحاور مع بنيتهما والتماهي مع إيحاءاتهما. والنص الثاني كأنه يقص قصة تكوين الصورة التي دخل عليها، عن طريق التفاعل المتتبع لتطورات الصورة، ابتداء من نواتها إلى جمة المعطى البصري لتكويناتها، فنلمح تحاورا بين النص والصورة وتماهيهما مع بعضهما البعض مع إيحاءاتهما. فالشعر هنا يقص قصةً عن إنجاب رمز النضال الفلسطيني (حنظلة العلي)، مستلهمًا إياها من الرسم، خلاصتها أنَّه: خلق من حبر دافق يخرج من بين الهجاء والهموم، وتفصيلها أن حنظلة هو نقطة التكوين ونهاية المأساة، وقد توصل الشاعر إلى إبداع هذه القصة من خلال تتبع تطورات الصورة ابتداء من نواتها المتمثلة في المربع الأول الأيسر من أسفل الصورة إلى جملة المعطى البصري لتكويناتها بوعيٍ تشكيليٍّ يبتعد عن لغة الشرح والتوضيح.

- **المحور الثالث: دخول الرسم على الشعر**

ونعني بدخول الرسم على الشعر[*]: "أن يرسم الرسام رسمة بناء على نصٍّ شعريٍّ معيَّنٍ على أن يقدَّم النصان الصوريُّ والشعريُّ مع بعضهما من أجل توليد دلالةٍ بصريَّةٍ"[2]. ومن النصوص المبنية بتقنية الرسم التجسيدي نص **لعبد القادر أرناؤوط**[**] –يجسد مقاطعه نذير نبعه– بعنوان (الموت طفل

---

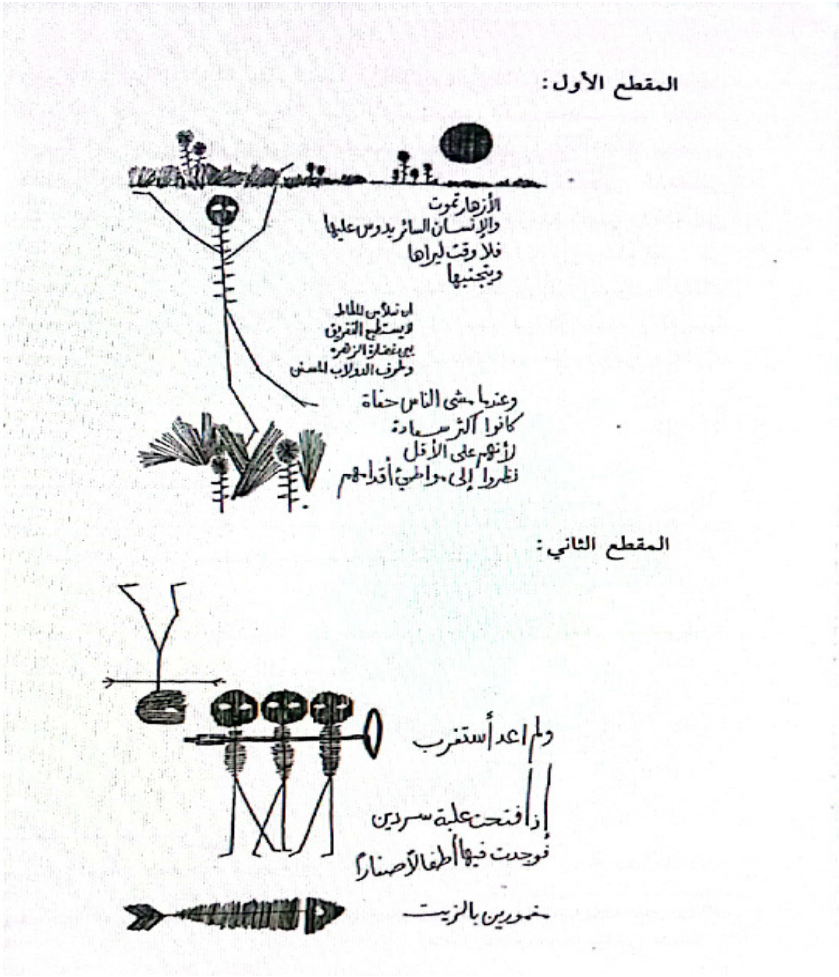
[1]–المزغني، المنصف، ديوان حنظلة العلي، ص 68– 69.

[*]–وقد بدأ دخول الرسم على الشعر في الشعر العربي الحديث مع ظهور الصحافة والصفحات الأدبية التي تُعنى بنشر إبداعات الشعراء... وأخذ شكل اتجاهٍ فنيٍّ متميِّزٍ على يد الفنان (**ضياء العزاوي**) الذي بدأ عام 1969م في مجلة مواقف، وذلك بتكرار التجربة مع أكثر من شاعرٍ، مثل توظيفه مقاطع من نص أدونيس بعنوان "**هذا هو اسمي**". ... وغيرها. انظر: أدونيس وضياء العزاوي، هذا هو اسمي، مجلة مواقف، ع4، س1، بيروت، 1969م، ص89.

[2]–الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص84.

[**] –عبد القادر أرناؤوط: مصور تشكيلي، ومزخرف سوري، من أسرة ألبانية الأصل.

أعمى) [1]:

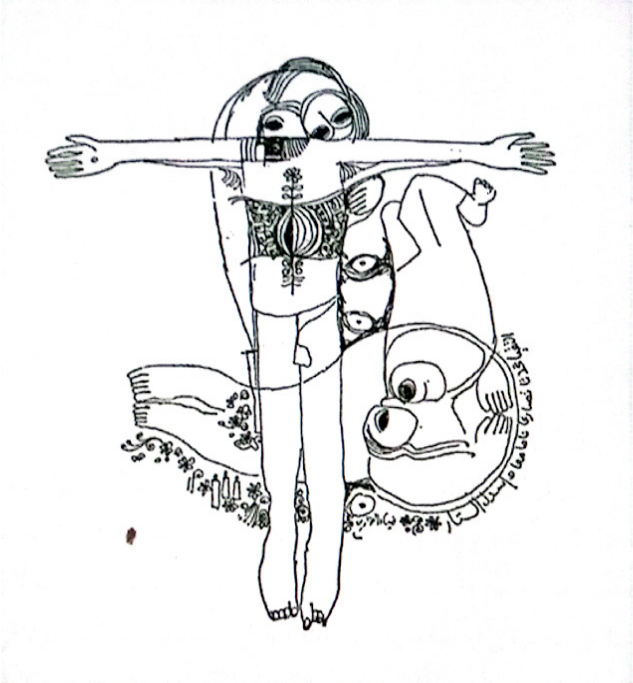


حيث يجسّد الرسام في المقطع الأوّل النص تجسيدًا تامًا فيرسم إنسانًا يسير مسرعًا تُجسّد سرعته المباعدة بين خطواته واطئا على الأزهار التي ماتت من وقع خطواته المسرعة عليها. كما يرسم العينين شاخصتين نحو الأفق في تجسيدٍ واضحٍ لقول النص " **فلا وقت ليراها**". وفي المقطع الآخر يجسّد الرسام النص برسم الطفل مقلوبًا إشارةً إلى موته. ويرسم مفتاح علبة السردين وقد أماط غطاء العلبة عن أطفال لا أسماك، فالرسمان يجسّدان مضمون المقطعين ... بحيث تغني مشاهدة الصورة عن قراءة النص[2].

ويعمل الفنان ضياء العزاوي بالدخول برسومه على نصوص منفردةٍ، حيث استقطع جزءًا من نص بلند الحيدري بعنوان (لو مرة نمت معي)، في الرسم الآتي:

[1]-أرناؤوط، عبد القادر ونبعة، نذير، الموت طفل أعمى، مجلة مواقف، ع6، س1، 1969م، ص93، 95.

[2]-الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص89.



حيث يبني الشاعر نصه بناء مقطعياً، يتكون من أربعة مقاطع عنونها على التوالي بـ(لو مرة نمت معي، أقراص للنوم، متهم ولو كنت بريئًا، دعوة للخدر)، وقد وقع اختيار العزاوي على أسطر من المقطع الثالث، إذ يقول الشاعر:

في غرفة في الطابق السابع

تحدثا.. التقيا

تصارعا ناما معًا

وأسدل الستار

فاستقطعها ودمجها في تكوين الرسم المرافق للنص، وقد وقع اختياره عليها، لأنَّها تعبِّر بجلاءٍ عن ما عبَّرت عنه الصورة: وهو التقاء الشاعر بمحبوبته[1].

ومن أمثلة الشعر الغربي لدخول الرسم على الشعر، أعمال الفنان **وليم بليك** (William Blake)[*]، والتي يجمع فيها بين الشعر والتصوير؛ حيث يوضِّح الشكل الذي كُتبت فيه قصيدة (شجرة

---

[1]–انظر: الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص97.

[*]– وليام بليك (Blake William) وُلد في 28 نوفمبر1757م، وتوفي في 12 أغسطس،1827م، شاعر إنكليزي ورسام ورسام صحف. يعدُّ أوَّل شاعرٍ رومانطيقيٍّ في إنجلترا، لم تلق أعماله أهميةً، وكثيرًا ما كانت تحتقر بوصفها أعمال مجنون. لكنَّها اليوم تُعدُّ

السم)، كيف أنَّ **بليك** مزج الأبيات الشعريَّة، مع العمل الفنيِّ.

شكل رقم (٩)
من أعمال الفنان "وليم بليك"
عنوان العمل : "شجرة السم"
تاريخ العمل ١٧٨٩م

ونص الأبيات(*):

A Poison Tree

;I was angry with my friend

.I told my wrath, my wrath did end

:I was angry with my foe

.I told it not, my wrath did grow

,And I waterd it in fears

علاماتٍ فارقة في الشعر والفنون البصريَّة للعصر الرومانتيكي. نظم الشعر مبكرًا. عاش فقيرًا وظنَّ كثيرٌ من الناس أنَّه مجنون. توفي عام 1827 بلندن، وقد ناهز الـ 70 عام، نقلاً عن موقع:

http://www.wata.cc/forums/showthread.php?55541، بتاريخ: 2022/01/31م، الساعة: 20:51.

(*)-**الأبيات مترجمة:**

غضبت من صديقي:/بحت له بغضبي، فتلاشى وانتهى،/وغضبت من عدوي،/ولم أبح بغضبي، فازداد وترعرع ونما. ومن مخاوفِ رويت غضبي،/صبح مساءٍ بأدمعي،/ورواريته بابتسامات مضللةٍ،/وغلفته بخدِعٍ ماكراتٍ مغريةٍ. فنما صبح مساءْ،/ليثمر تفاحة نضرة تفوح بهاءْ./أغرت عدوي، فخالها يانعة وهوى./وحين عرف أنها لي، سال لعابه واتكل ونَوى، فتسلل إلى بستاني واختفى/حين جنَّ الليل وبحلكة الظلام اكتسى؛/وعند الصبح رأيته يا لَسَعادتي الغامرةْ/ملقى تحت الشجرةْ!

:Night & morning with my tears
,And I sunned it with smiles
.And with soft deceitful wiles
.And it grew both day and night
.Till it bore an apple bright
,And my foe beheld it shine
.And he knew that it was mine
,And into my garden stole
;When the night had veild the pole
;In the morning glad I see
.My foe outstretched beneath the tree [1]

3. 4. 2/ الرسم الخطي

تظهر التقاطعات الفنيَّة بين الشعر والخط، من خلال ما أبدعه الخطاطون من أنواعٍ خطيَّةٍ على مستوًى عالٍ من الجماليَّة والتجريديَّة، فالحروف بأشكالها وهيئاتها المتنوعة هي "المكوِّن الأساسيُّ للخط، وقد التفت الشعراء منذ القدم إلى القيمة البصريَّة للحرف العربيِّ، وكل ما لا يمكن إدراكه فيه إلاَّ بالبصر، فأبدعوا ألونًا من القصائد (الكتابية) التي تعتمد على المظهر البصريِّ للحرف"[2]. وتظهر تقنية الرسم الخطي في الشعر العربي المعاصر؛ حيث إنَّ تحليل الخط في محوري سمات الأداء الشفهي والدلالة البصريَّة، يؤكِّد أنَّ الخط أقدر وأقرب من الطباعة في تمثيل الدلالة البصريَّة، وسمات الأداء الشفهي للنص المخطوط. وبناءً على هذه الرؤية يقوم الخط مقامًا قريبًا من الصوت، ولعلَّ الخط هو الفن الأوحد الذي نستطيع دون مغالاةٍ أن نقول إنَّ له روحًا، فهو كصوت الإنسان يعبِّر عمَّا في النَّفس من أفكارٍ [3]. ومن

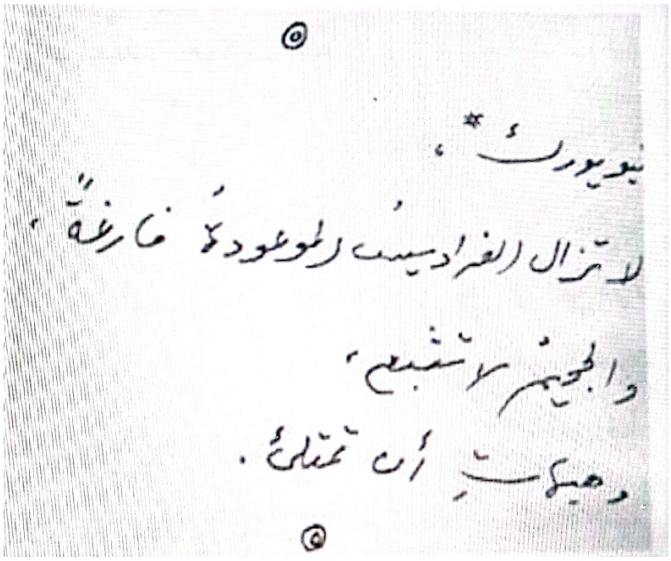
---

[1]–william- blake. poison- tree- from- songs- of- experience
https://www.art.com/products/p11726863- sa- i1352388/william- blake- a- .

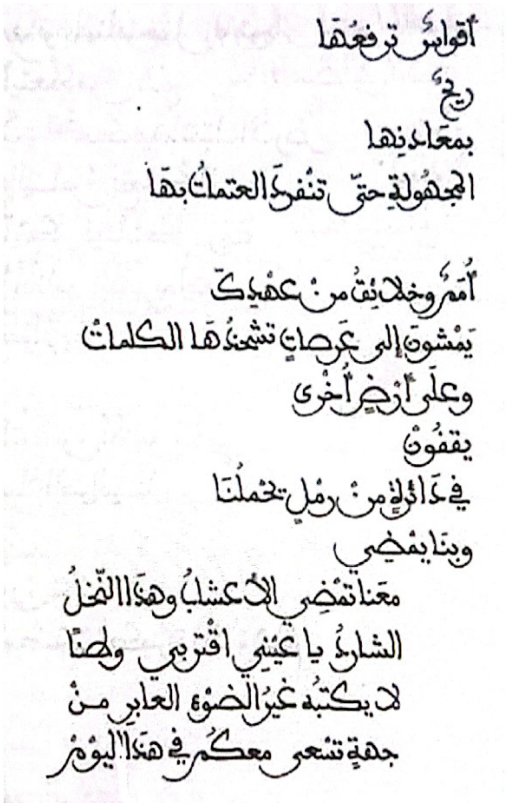
[2]- الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص107.

[3]–انظر: المرجع نفسه، ص125.

النصوص التي وظَّفت الرسم الخطي لتسجيل دلالةٍ بصريَّةٍ نص **لأدونيس** بعنوان: (حنجرة هندي أحمر)[1] .



ومن النصوص التي وظَّفت نوعيَّة الخط نص (أمواج) **لمحمد بنيس**[2]، يقول فيه:

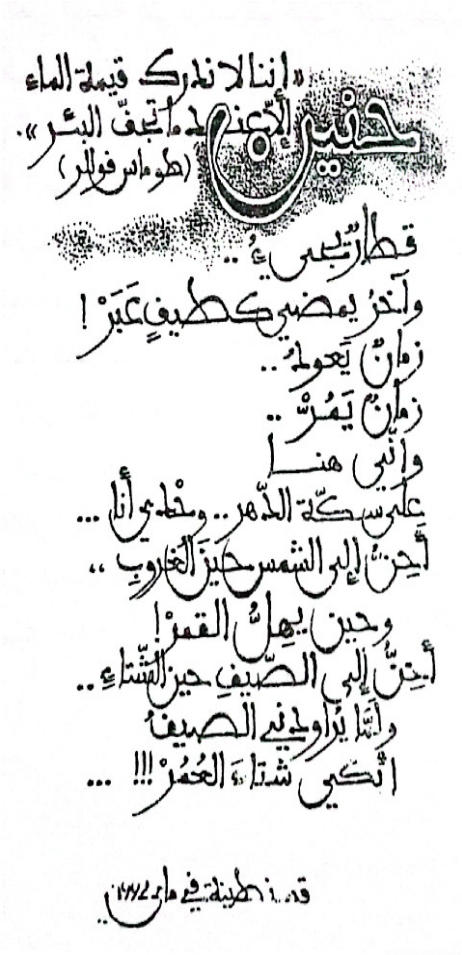


[1]-أدونيس، فهرس لأعمال الريح، دار النهار، بيروت (لبنان)، ط1، 1998م، ص90.

[2]-بنيس، محمد، الأعمال الشعرية، 276/1.

فتوظيف الشاعر للخط المغربيّ جاء لتسجيل دلالةٍ محدَّدةٍ تمثَّلت في (المباهاة) الثقافيَّة لنوعيَّة الخط التي تمثل الهويَّة، فالشاعر يعيد إحياء تاريخ الخط المغربيّ القديم بتوظيفه في شعره، وقد أكَّد ذلك في بيانه الشعريّ بقوله: (... ويعود الخط المغربيُّ).

ونوعية الخط ذاتها اعتمدها **يوسف وغليسي**، في نصين من نصوص ديوان (أوجاع صفصافة في موسم الإعصار)، الأول يحمل عنوان: حنين[1]، والثاني: انتصار[2]؛ حيث اعتمد الخط المغربي القديم للتأكيد على الانتماء للهوية.

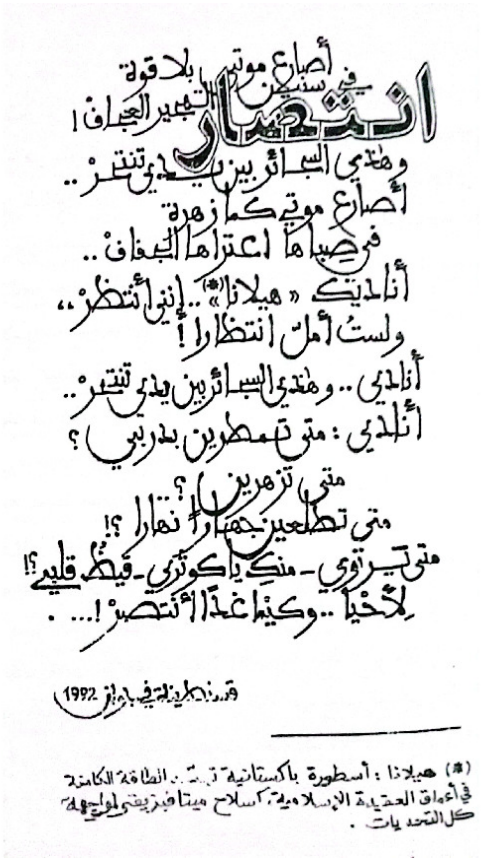


فالشاعر في نص (حنين)، يبيِّن أنَّ قيمة الأشياء لا تُدرك إلاَّ بعد فقدها، فالشاعر في تحاور لغته الشعرية مع فنِّ الرسم الخطي، يؤكِّد على تعالق الفنون المختلفة وتلاقحها وتشاركها باستفادتها من آليات بعضها البعض، وتوظيف الشاعر لهذه التقنية الجمالية الغرض منها تفعيل فكرة الحوار الحضاري بين الفنون المختلفة، وأيضًا بين التجارب الثقافية والحضارية على تنوُّعها. فالشاعر "ينقل بصر قارئه من وضع ألِفَ الحرف الآلي وشكله الطباعيّ، إلى وضعٍ مغايرٍ تمامًا؛ أين أنَّه يغير له الإيقاع البصريَّ الذي تعوَّد عليه إلى إيقاعٍ لم يألفه، إيقاع الحرف المخطوط بعنايةٍ ودقَّةٍ، إيقاعٌ سمْتيٌ روعيت فيه مقاييس الجمالية في انعراجاته وامتداداته وانفراجاته في سمكه ورقته، ليشبع رغبة البصر في رؤية حركة الخط ويمتعها مثلما تتمتع

[1]-وغليسي، يوسف، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص80.

[2]-المصدر نفسه.

بالقراءة وحركة الصورة، أي أنَّه يستحوذ على لحظتي المتعة: متعة الذهن بالقراءة، ومتعة البصر بالرؤية"[1].



وفي نص (انتصار)، يتحدَّى الشاعر كلَّ العقبات التي تواجهه متسلحًا بالأمل الذي سيأتي به غده، حيث يستدعي الأسطورة الباكستانية (هيلانا) رمز القوة في مواجهة كل التحديات. واستلهام الشاعر لهذا الرمز في نصه جاء تعبيرًا عن فكرة جوهرية يسعى لنقلها للواقع، "فهيلانا التي يرمز بها لروح العقيدة الإسلامية ما هي إلاَّ ذلك الوجد الصوفي العميق الذي تلتحم فيه المشاعر بالفكر، لتؤكِّد تجذُّر قوى الخير في أعماق الإنسان، فالقصيدة تبوح بمواقف الشاعر الثائر الذي يستلهم من رمز هيلانا قيم النضال وسلوك المقاومة الذي يأتي لا محالة بالنصر. مكا أنَّ رمز هيلانا يؤكِّد الصلة الوثيقة للشاعر بالعقيدة الإسلامية وانتمائه إليها.

من خلال النماذج السابقة، نلحظ أنَّ تحليل خط اليد أقدر من الطباعة في تمثيل الدلالة البصريَّة وسمات الأداء الشفهيِّ للنص المخطوط، وبهذه القفزة استطاع الشعر المعاصر أن يخرج من سلطة العموديَّة، ويتفتَّح أكثر فأكثر على القصيدة البصريَّة، وشكلها المغاير الذي صُوِّرت به الصفحة البيضاء، ولم يكن التَّزيين والزخرفة غاية الشاعر المعاصر، بقدر كونها تقنيَّةٌ تجريبيَّةٌ جديدةٌ تضاف إلى مصاف التقنيات المعهودة، ليس هذا فحسب بل إنَّ الفراغ نفسه الذي يقوم بوظيفةٍ تعبيريَّةٍ في اللوحة التشكيليَّة أصبح "يوظَّف أيضًا في الشعر الحديث، حيث إنَّ الشاعر وهو يكتب كلمةً واحدةً مكبَّرةً أو مصغَّرةً في السطر سواء في أوَّله أو وسطه أو آخره أو على هامش الجملة، لا يقصد الطبع فقط إلى التزيين

[1] –تبرماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، ط1، 2003م، ص165.

والديكور الفارغ من كل مضمون، وإنَّما يتوخَّى جماليَّةً تشكيليَّةً أعمق في تعبيرها ودلالتها"[1].

فهذا العمل الشعريُّ، عملٌ مؤسَّس وممنهج، ويحمل رؤيا معينةً، الهدف منه ليس التجريب فقط، ومسايرة طرق الكتابة الحديثة؛ وإنَّما هو إشراك أكثر من مبدعٍ في إنتاجه، وإعطاء النص فرصة التجدُّد والتعدُّد، وترسيخه في ذاكرة القارئ عن طريق تميُّزه اللغويِّ الكتابيِّ والفنيِّ، فالنص مرتعٌ لتعدُّد المبدعين والمنتجين للنص بدءًا بالشاعر ثمَّ الرسَّام والخطَّاط والقارئ.

وبالحديث عن تطوُّر الأشكال الشعريَّة، نكون قد عرضنا أهم ما أكسب القصيدة الإنسانيَّة الحركة والحيويَّة والتدفُّق الذي لم تعرفه من قبل، وقد كان عامل التَّلاقح والتَّواصل مع إنجازات الآخر الشعريَّة والنَّقديَّة والفكريَّة الأثر الواضح في وصول القصيدة العربيَّة إلى ما هي عليه اليوم. فالأدب يعدُّ أحد أشهر الوسائط للتَّعريف والتَّعبير عن ثقافات الشعوب، بوصفه ذاكرة الشعوب فيعبِّر عن ما مرَّت به هذه الشعوب في فتراتٍ متعدِّدةٍ، سواء أثناء الحروب، أو في فترات الرخاء، وكان ذلك تعبيرًا صادقًا عن حياتها وتقاليد مجتمعاتها في أزمنة متعدِّدةٍ، كما أنَّه ومن خلال الصدمة التي أحدثتها الحداثة بضرورة الانفتاح على الآداب والثَّقافات الأخرى، عن طريق التَّحوُّلات الجذريَّة التي تطرأ على الأشكال الشعريَّة الجديدة، التي ظهرت وانتشرت كأشكالٍ شعريَّةٍ وافدةٍ من الآخر الغربيِّ، فتقبَّلته رغم تنوُّع خصوصيَّاتها اللغويَّة والفكريَّة. ولقد عُرف عن الشعراء المعاصرين أنَّ ما يهمُّهم في تبنِّيهم للأشكال الشعريَّة المختلفة هو عيش اللَّحظة الحاضرة بأفراحها وأحزانها، وعدم التَّفكير بالماضي أو المستقبل، وهو ما فسح لها الولوج إلى العالميَّة عن طريق التَّجريب وعملية المثاقفة التي أصبحت ضروريَّةً من أجل التَّبادل الثَّقافي ومواكبة الحضارات.

[1]-انظر: بن داود، عبد اللطيف، في اتجاه صوتك العمودي، دار توبقال، مجلة الثقافة المغربية، ع19، يناير، 1981م، ص83.

خاتمة

خاتمة

تمحور البحث حول موضوع الحوار الحضاريِّ في الشعر العربيِّ المعاصر، الذي أنتجته معطيات الواقع الفكريِّ والثَّقافيِّ في ظلِّ الانفجار المعرفيِّ، الذي نجم عنه نصٌّ أدبيٌّ حاول تأدية دورٍ مهمٍ في الحوار المنشود بين الحضارات، وقد نتج عن هذا المفهوم رؤية شعريةً اتَّصفت بدراسة المشترك بين الآداب الإنسانيَّة، وهو بمثابة مصالحةٍ أدبيَّةٍ تنشد الحوار والتَّلاقح بين الأنا والآخر بغية التخلص من مرجعيَّة وهم المركزيَّة الغربيَّة، وعليه فقد عدَّ الأدب من أفضل السبل التي تُعين على إقامة حوارٍ مع الحضارات الإنسانيَّة المختلفة، رغم تنوُّعها الإنسانيِّ، فمعرفة أدب الآخر بغية التفاعل معه تعدُّ أجدى سبل معرفة الآخر. وختامًا، فإنَّنا نخلص إلى أهم النتائج التي توصَّل إليها البحث، ويمكن الإشارة إليها على النحو الآتي:

– أسَّست الدراسات الفلسفيَّة والفكريَّة والنفسيَّة والاجتماعيَّة للحضور المعرفيِّ للأنا والآخر، حيث أجمعت مختلف المجالات المعرفيَّة أنَّ وجود الأنا مرتبطٌ ارتباطًا وثيقاً بوجود الآخر، حيث رسخ في الوعي التاريخيِّ إشكاليَّات متعدِّدة كان لحضورها تأثيرٌ في الوعي الشعريِّ المعاصر، الذي اعتمد كثيرًا على المسرود التاريخيِّ، وعلى توتراته التراثيَّة التي ظهرت في انشطار الخطاب بين داعٍ إلى التقوقع على الذات والركون للأصالة وعدم الخروج عنها، وبين داعٍ إلى الانسلاخ عن التراث والانفتاح على موروث الآخر الحداثي، ولكن المهم هو تشكيل وعيٍ تاريخيٍّ صحيحٍ، يكشف هذه التوترات التاريخيَّة ولا يسقط في حساسيَّاتها، ويعمل على توعيَّة الأنا المعاصرة حتَّى لا تشهد مزيدًا من التشظي، وهذا ما دعا إليه خطاب التوافق والأنسنة.

– لقد أنتجت الدراسات الأدبيَّة والثقافيَّة المعاصرة، وهي بصدد معالجة فكرة حوار الحضارات عدداً من الثنائيَّات والمفاهيم من بينها ثنائيَّة الأنا والآخر، التي يُنْظر إليها بوصفها واحدةً من أهم الثنائيَّات التي اشتغل عليها الفكر الإنسانيُّ والثقافة الراهنة، والتفكير في الآخر نابعٌ من وجود معطًى أساس هو الاختلاف، فكل واحدٍ منَّا يرى ذاته متميزًا عن الآخر، لكنَّ عدم فهم هذا التمايز قد يقود نحو نزعةٍ مركزيَّةٍ تكون سبباً في نشوء رغبةٍ جامحةٍ من أجل تدمير الآخر، وعليه فإنَّ العلاقة التي تجمع الأنا والآخر هي علاقةٌ جدليَّةٌ لا يمكن إلغاؤها أو تجاهلها، إذ إنَّ طبيعة الحياة الإنسانيَّة تدفع إلى نشوء

مثل هذه الثنائيَّات، وتجعل كل طرفٍ منها شرطًا لوجود الآخر وفهمه والاعتراف به، فهما طرفان منفصلان متَّصلان في الآن ذاته. إذ إنَّ إدراك الآخر هو جزءٌ من إدراك الذات، إدراكه هو وليس كما نريد، وإنَّ تصوره وفهمه يطرح الآليات الصحيحة للتعامل معه، والتوجه إليه من مبدأ التعارف الإنسانيِّ المتبادل عند ذاك تتقدَّم المحبَّة على الكراهيَّة، والانفتاح على الانغلاق، والتكامل على التنافر، والحوار المؤدي إلى التحالف على الصدام.

– إنَّ قبول الأنا للآخر يعني إدراكها لاختلافه عنها وتقبُّلها ذلك، فلكلٍّ من الأنا والآخر ما يميِّزه على الرغم من وجود عناصر مشتركةٍ تجمعهما، وتؤدِّي إلى تفاعلهما وتكاملهما، لهذا كان مبدأ الحوار مطلوبًا بين الأفراد والجماعات والثقافات والحضارات، ولا يمكن قيام هذا المبدأ إلاَّ إذا ما احتُرِمت خصوصيَّة الآخر مهما كان جنسه أو لغته أو فكره أو دينه، واختلاف الآخر عن الأنا لا يعني أنَّه تهديد لها بقدر ما يعني أنَّه تكملةٌ للنقص الذي فيها، فكلٌّ منهما يؤثِّر ويتأثَّر بالطرف الثاني، لأنَّ العلاقة بينهما علاقةٌ جدليَّةٌ.

– لامس الأدب العربيُّ قد حدود الآخر، وتوغَّل في تفرُّعاته واشتقاقه؛ حيث قيل الكثير في الأدب والكتابة، وكانت اللغة هي أداةٌ ووسيلةٌ للاعتراف بالآخر، وقد نجد في ثقافة الأدب لغةً قاسيةً جدًا استعملها البعض لنفي الآخر، لكن بقي هذا الآخر ولم يختف من الساحة، بمعنى أنَّ سؤال النفي والإلغاء هو شكلٌ من أشكال الاعتراف بالآخر، هذا اعترافٌ ضمنيٌّ مستترٌ إلى حدٍّ ما. ولكنَّ الآخر هو موضوع دلالةٍ وحضور، وكان للأدب العربيِّ دورٌ في معالجة موضوع الآخر، معالجةً تسمح بتوفير غطاء الحضور، حضور الآخر لدى الأنا، ولو ضمن حدودٍ متنازعٍ على معناها وتفسيرها وتطبيقها.

– إنَّ التحول من صراع الحضارات إلى حوار الثقافات، لا ينبغي أن يظل حبيس التنظيرات؛ بل يجب أن يكون على مستوى الفعل، حين تصاغ آلياتٌ للحوار تضمن تساوي أطرافه في طرح وجهات النظر، وحين يؤدِّي ذلك إلى وضع هدفٍ واحدٍ مشتركٍ يحقِّق مصالح البشريَّة جمعاء بقدرٍ متساوٍ وعادلٍ، يعيد للمهمَّشين مكانتهم على خريطة العالم، وهو هدفٌ يضمن لقاء الأنا بالآخر وحوارهما بدل صراعهما وتصادمهما.

– تعدُّ الأطروحة العربيّة الإسلاميةُ لموضوع حوار الحضارات (حوار الأديان) أطروحةً قديمةً، لأنَّها

تنبع من مصدرها الأساسيِّ المتمثل في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة ومصادر التراث الإسلاميِّ المختلفة، التي اعتمدت على الطرح القرآني في مخاطبة الشعوب الأخرى على المستوى الديني والثقافي والحضاري، فالإسلام اعترف بالتعدُّدية الدينيَّة والثقافيَّة، وعدَّ اختلاف الأديان والحضارات بمثابة قاعدة للتعارف والتحاور بين الشعوب المختلفة.

– عمل الشعراء العرب المعاصرون على نشدان الحوار من خلال عدِّهم الشعر آليةً من آليات المواجهة التي تدافع عن الخطاب الإنسانيِّ، هذا الأخير يساهم في ترسيخ قيم التَّعدُّد والحوار والتَّعارف الحضاريِّ، وهو مبدأ إنسانيٌّ حضاريٌّ له دورٌ هامٌ في مواجهة الفكر السلطوي والممارسات الاستعماريَّة من جهةٍ، وتقريب الأفكار والمسافات ونسج أواصر التَّعارف والتَّفاهم بين الأمم والشعوب من جهةٍ أخرى، لأنَّ البشريَّة تحتاج إلى خطابٍ ينشد الحريَّة والسَّلام والعدالة، لأنَّه بالتَّعارف والتَّواصل والاعتراف المتبادل يمكن تقريب الشقَّة بين مختلف الثقافات والحضارات، وجعل بعضها ينفتح على بعضٍ في سعيٍ حثيثٍ نحو تلاقحٍ مميَّزٍ وتفاهمٍ مفيدٍ، يسمح بالإقرار بالتَّعدُّديَّة والتَّنوُّع الثَّقافيِّ والاعتراف بما لدى الآخر من مقوِّمات الإنتاج الثَّقافيِّ والتَّميُّز الحضاريِّ، وبهذا يكون الشعر قد حاول تفكيك الرؤية المضادَّة للحوار، من خلال انتقاده للاستعمار والإرهاب والتَّمييز العنصريِّ، وغيرها من الموضوعات، بحكم أنَّ موضوع حوار الحضارات فيه الدينيّ والسياسيّ والفكريّ والثقافيّ والإنسانيّ والحضاريّ.

ـ تعالق في موضوع حوار الحضارات في الشعر العربيِّ المعاصر الإنسانيّ والحضاريّ مع الفنِّي والجماليّ، وبحكم التَّواصل مع الآخر فقد عكس الشعر تقنياتٍ جماليَّةٍ، استثمرت على مستوى التَّخييل والإيقاع، والتي عكست جماليات الحوار من خلال الدلالات المشتركة التي أنتجتها كل من الأساطير المنفتحة على كل الثقافات، حيث تحاور الشاعر العربيُّ المعاصر مع أساطير الآخر معبرًا عن عمق رؤياه لذاته وكذا للآخر المختلف عنه، تأكيدًا منه على إذابة الفوارق الحضاريَّة، باعتبارها مظهرًا ثقافيًّا وإنسانيًّا. والرموز أيمانًا من الشاعر العربي المعاصر أنَّ له القدرة على التَّداخل مع التجربة الإنسانيَّة، فالتَّواصل مع الرموز هو دعوةٌ للتَّواصل مع المروث الحضاريِّ، ومدِّ جسور التَّلاقي مع الثقافات المختلفة. وما يمنحه التناص من تفاعلاتٍ نصيَّةٍ، تقيم علاقاتٍ حواريَّةٍ مع ثقافة الآخر، معالجًا قضايا إنسانيَّة عالميَّة مشتركة. وعُدَّت الأشكال الشعريَّة ممثلةً في التَّشكيل البصريُّ والتَّداخل الأجناسيُّ وغيرها، فنونًا

إنسانيَّةً عابرةً للثقافات والحضارات، تبحث عن المشترك الإنسانيِّ أنتجت جماليَّات الحوار الحضاريِّ.

– ارتبطت أطروحات موضوع الحوار الحضاريِّ بمرحلة تحوُّل الفكر النَّقدي الذي يعدُّ أقرب للثقافة منه إلى الأدب؛ حيث أصبحت الأبعاد الفكريَّة هي الغالبة أو المتجاوزة للأبعاد الجماليَّة في النص. وقد أتاح الجدل والنقاش المجالَ للنقاد لإعادة قراءة الظواهر والقضايا تمشيًّا مع ما أخذ يشيع في الأوساط الفلسفيَّة والفكريَّة الغربيَّة من أطروحاتٍ اقتضتها مرحلة العولمة، لا سيما ما يتعلَّق بالتَّعصُّب الدينيِّ والأسلمة السياسيَّة والإرهاب ومكافحته، التي تركت آثارًا مهمَّةً في بناء منظومةٍ نقديَّةٍ لا تتأسَّس على أساسٍ ثنائيٍّ أو تضاديٍّ؛ بل تتَّخذ من التَّوافق والتَّشارك أساساً لها، كما تُفتِّت الهيمنة، وصار الغالب والمغلوب في كفَّةٍ واحدةٍ من التَّساوي النَّسقيِّ والتناظر الوظيفيِّ والجدليَّة الفكريَّة، ليغدو المهيمنُ هو الهامش، ولتنقلب المعادلة مُفَكِّكةً المركزيَّة وثوابتها المسلم بها, ومن تلك المنظومات التي خضعت لهذا التوصيف منظومة الأنا والآخر، في إطار فاعليَّة العمليَّة النَّقديَّة التي هي فعلٌ ثقافيٌّ، فيه الأنا كينونةٌ قائمةٌ بذاتها هُويَّةً ونسقًا، وليس بوصفها المركزيِّ بمعنى أنَّ الأنا هي الذات العربيَّة والآخر هو الغرب الاستعماريُّ. وما نعنيه هنا أنَّه في اجتماع الأنا بالآخر إتمامًا للفعل النَّقديِّ لتكون محصِّلته المنتَجَة كينونةً معرفيّةً غايتها تجاوز الصراع/الانغلاق والاتجاه نحو الحوار/الانفتاح.

– الأنا العربيَّة اليوم أحوج ما تكون إلى مشروعٍ عربيٍّ نهضويٍّ شاملٍ، لا تتجاهل فيه ثقافة الآخر؛ بل تستمد منه حافزاً للإبداع والتعبير عن ذات الأمَّة العربيَّة في التعامل مع الحضارة العالميَّة بانفتاحٍ قائمٍ على الثقة، متجاوزةً الانغلاق أو الذوبان، تعامُلٌ مؤسَّسٌ على خاصيَّة النقد الذاتيِّ من أجل إعادة إنتاج معرفةٍ حقيقيَّةٍ تعكس تفاعلنا الإيجابيَّ مع حقائق العولمة بعيدًا عن ضياع الذات والهويَّة. وعدم الاغلاق والذوبان يعني أنَّنا سنتعامل مع الآخر الغربيِّ بموضوعيَّةٍ بعيدًا عن نظرات الانبهار التي تُعمي أبصارنا عن حقيقة أنَّنا مستهدفون، وينبغي علينا الحذر، وبعيدًا كذلك عن نظرات الاستكبار التي تجعلنا ننكفئ على ذواتنا وننأى بمعزل عن التقدم والازدهار.

ثبت المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

***

أولا: المصادر

- **أخريف، المهدي**

1. الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، ماي 2003م.

- **أدونيس، أحمد سعيد اسبر**

2. أوراق في الريح، منشورات دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط1، 1960م.

3. ديوان تنبَّأ أيُّها الأعمى، قصيدة "كونشيرتو 11 أيلول 2001 قبل الميلاد"، دار الساقي، بيروت (لبنان)، ط1، 2003م

4. كتاب الحصار، قصيدة الوقت، منشورات دار العودة، بيروت (لبنان)، ط2، 1996م

- **الأعظمي، وليد**

5. الأعمال الشعرية الكاملة، دار القلم، دمشق (سوريا)، ط4، 2005م

6. ديوان أغاني المعركة، المكتب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط1، 1984م

7. ديوان الزوابع، قصيدة "كم رأينا"، ط1، 1981م

8. ديوان وليد الأعظمي، دار القلم، دمشق (سوريا)، ط4، 2005م

- **الأعوج، زينب**

9. راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2002م.

- **إسماعيل، محمود حسن**

10. ديوان لابد، دار المعارف ، ط1، 1980م

- **إقبال، محمد**

11. .ديوان محمد إقبال، إعداد: سيد عبد الماجد الغوري، دار ابن كثير، دمشق (سوريا)، ط3، 2007م

- **آل خليفة، محمد العيد**

12. الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، د.ت

- **الأميري، عمر بهاء الدين**

13. ديوان مع الله، دار الفتح، بيروت (لبنان)، ط2، 1392هـ

14.ديوان نجاوى محمدية، الرشيد، المدينة المنورة، ط1، 1408هـ

15.ديوان أذان القرآن، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة، عمان (الأردن)، ط1، 1985م

- **أيوب، رشيد**

16. ديوان أغاني الدرويش، المطبعة السورية الأمريكية، نيويورك، ط1، 1928م

- **البرادعي، خالد محي الدين**

17. بدءًا من حزيران، (د.ن)، الكويت، ط1، 1968م

- **البرغوثي، تميم**

18. ديوان "في القدس"، دار الشروق، القاهرة (مصر)، ط1، 2009م

- **بركة، الأخضر**

19.ديوان حجر يسقط الآن في الماء، دار فضاءات، عمان، ط1، 2016م

- **بسيسو، معين**

20. ديوان "فلسطين في القلب"، دار الآداب، ط1، 1965م

- **بوزربة، عبد الرحمن**

21.ديوان وشايات ناي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د.ط، 2002م

- **البياتي، عبد الوهاب،**

22.ديوان "الذي يأتي ولا يأتي"، دار الشروق، القاهرة (مصر)، ط4، 1985م.

23.ديوان "قصائد حب على بوابات العالم السبع"، دار الشروق، القاهرة (مصر)، ط3، 1985م

- **جبران، جبران خليل**

24. دمعة وابتسامة، المطبعة التجارية الحديثة، مصر، ط1، 1914م

25.كلمات، جمع أنطونيوس بشير، المطبعة العربية، لات، مصر، د"، د.ت

- **الجبل، بدوي**

26. ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1978م

- **الجر، شكر الله**

27. ديوان بروق ورعود، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، ط1، 1971م

- **جربوعة، محمد**

28. ديوان "اللوح"، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط1، 2014م.

- **الحاج، أنسي**

29. ديوان "لن"، المقدمة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط 1، 1982م.

- **حرز الله، بوزيد**

30.ديوان الإغارة، منشورات anep، الجزائر، ط1، 2003م

- **حسني، فريز**

31. الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات أمانة عمان، عمان، ط1، 2002م.

- **الحلوي، محمد**

32. ديوان "أنغام وأصداء"، دار السلمي، الدار البيضاء، ط1، 1965م

33.ديوان "أوراق الخريف"، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، ط1، 1996م

- **حمادي، عبد الله**

34. البرزخ والسكين، مطابع وزارة الثقافة، دمشق (سوريا)، ط1، 1998م.

- **الخطيب، إبراهيم**

35. ديوان قاب دم ودم وانتظار، دار اليازوري، عمان، ط1، 2002م.

- **الخميسي، عبد الرحمن**

36. ديوان دموع ونيران، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1962م.

- **الخوري، رشيد سليم**

37. ديوان الأعاصير، مطبعة مجلة الشرق، د.ط، د.ت.

38.ديوان الخوري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، ط1، 1982م.

- **دحبور، أحمد**

39. ديوان "هنا هناك"، دار الشروق، عمان، ط1، 1997م.

- **درويش محمود**

40. ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط13، 1989م.

41.الديوان الأخير، دار رياض الريس للنشر، ط1، آذار 2009م.
42. خطب الدكتاتور الموزونة، 3/ خطاب السلام، دار راية للنشر، حيفا (فلسطين)، ط1، 2013م
43.ديوان "أحد عشر كوكبا"، دار الجديد، بيروت (لبنان)، ط3، 1993م.
44.ديوان "آخر الليل"، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، د.ت
45.ديوان "أرى ما أريد"، قصيدة الهدهد، دار الجديد، بيروت (لبنان)، ط1، 1993م.
46.ديوان "حالة حصار"، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت (لبنان)، ط2، 2002م.
47.ديوان "حبيبتي تنهض من نومها"، دار العودة، دار الصداقة للنشر، بيروت (لبنان)، ط8، 1970م
48.ديوان "حصار لمدائح البحر"، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986م
49.ديوان "سرير الغريبة"، بيروت (لبنان)، لندن، ط1، 1999م
50.لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للنشر، بيروت (لبنان)، ط3، 2001م.

- **درويش، نور الدين**

51. ديوان "السفر الشاق"، مطابع عمار قرفي، باتنة (الجزائر)، د.ط، د.ت

- **دنقل، أمل**

52. الأعمال الشعريةٌ الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة (مصر)، ط3، 1987م.

- **رزاقي، عبد العالي**

53. ديوان الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982م.

- **رشيد كمال، عبد الرحيم**

54. ديوان عيون في الظلام، الزرقاء مكتبة المنار، ط1، 1984م.

- **الريسوني، محمد المنتصر**

55. على باب الله، مطبعة ديسبريس، تطوان، 1398هـ.

- **الريشة، محمد حلمي**

56. منثور فلفل على تويج وردة، دار الأمنية للنشر والتوزيع، القيروان، ط1، 2019م.

- **زكريا، مفدي**

57. اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2000م.

- **أبو ريشة، عمر**

58. ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط4، 1984م.

- **الزهاوي، جميل صدقي**

59. ديوان الزهاوي، المطبعة العربية، مصر، ط1، 1924م.

- **سعدي، يوسف**

60. الأعمال الشعرية، منشورات الجمل، بيروت (لبنان)، ط1، 2014م.

- **أبو السعود، فخري**

61.ديوان فخري أبو السعود، تح: علي شلش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1985م.

- **أبو شادي، أحمد زكي**

62.ديوان الشفق الباكي، المطبعة السلفية، مصر، ط1، 1926م.

- **أبو شبكة، إلياس**

63. ديوان إلى الأبد، مطبعة الاتحاد، بيروت (لبنان)، ط1، 1944م

- **شكيل، عبد الحميد**

64. شوق الينابيع إلى إناثها، موفم للنشر، الجزائر،ط1، 2008م.

- **الشنفرى، ثابت بن أواس الأزدي (ت525م)**

65. ديوان الشنفرى، شرح: صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت (لبنان)، 2011م.

- **شوشة، فاروق**

66. الأعمال الشعرية الكاملة، المطبعة العالمية، القاهر (مصر)، ط1، 1985م.

65.الأعمال الشعرية الكاملة، المطبعة العالمية، القاهر (مصر)،ط1، 1985م.

- **شوقي، أحمد**

67. الشوقيات، تح: علي عبد المنعم عبد الحميد، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت (لبنان)، ط1، 2000م.

- **الصائغ، عدنان**

68. الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 2004م.

- **الصباح، سعاد**

69. ديوان "في البدء كانت أنثى"، دار صادر، بيروت (لبنان)، ط1، 1994م.

- **الطبَّال، عبد الكريم**

70. الأعمال الكاملة، وزارة الثقافة والاتصال، المغرب، ط1، 2000م.

- **طوقان، فدوى**

71. الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية، بيروت (لبنان)، ط1، 1993م.

72. ديوان "أعطنا حبًّا"، دار الآداب، بيروت، (لبنان)، ط2، 1965م.

73. ديوان الليل والفرسان، دار الآداب، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت.

- **عبد الصبور، صلاح**

74. ديوان "أحلام الفارس القديم"، قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي"، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة (مصر)، د.ط، د.ت.

- **عبد الهادي، علاء**

75. ديوان "سير الماء"، مركز الحضارة العربية، القاهرة (مصر)، ط1، 1998م.

- **العشي، عبد الله**

76. ديوان صحوة الغيم، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م.

- **العطار، نجاح**

77.ديوان أدب الحرب، منشورات الآداب، بيروت (لبنان)، ط2، 1979م

- **العظم، يوسف**

78. ديوان صوت من الله، مؤسسة الشروق، بيروت (لبنان)، ط1، 1980م

- **غراب، حسني**

79.ديوان أناشيد الحياة، دار الإرشاد للنشر، سوريا، ط2، 2020م.

- **الغماري، مصطفى**

80. ديوان أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982م.

81. ديوان الهجرتان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1994م.

82. ديوان حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986م.

83.ديوان قراءة في أية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1983م، ص102.

84.ديوان قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982م.
85.ديوان مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989م.

- **ابن الفارض، أبو حفص عمر بن أبي حسن الحموي**

86. ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت.

- **الفرفور، محمد عبد اللطيف**

87. ديوان الزنابق، دار الإمام ابن عطاء الله للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1980م.

- **فريز، حسني**

88. الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات أمانة عمان، عمان، ط1، 2002م.

- **فضل الله، محمد حسين**

89. ديوان يا ظلال الإسلام، دار الملاك للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000م.

- **فهمي، عزيز**

90. ديوان عزيز، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

- **فوزي، جمال**

91. ديوان الصبر والثبات، المطبعة الفنية، القاهرة (مصر)، ط1، 1978م.

- **الفيتوري، محمد**

92. عاشق من أفريقيا، دار العودة بيروت، د.ط.

- **القاسم، سميح**

93. ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1987م.

- **قباني، نزار**

94. الأعمال السياسية الكاملة، بيروت (لبنان)، د.ط، 1986م.
95.الأعمال الشعرية السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت (لبنان)، ط9، 2002م.
96.ديوان نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت (لبنان)، ط25، 1981م.

- **القيسي، محمد**

97. الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط2، 1999م.

- **الكحلوت، يوسف**

98. مختارات من شعر انتفاضة الأقصى المباركة، المركز الدولي للنشر، ط2، 2004م.

- **الكيلاني، نجيب**

99. ديوان أغاني الغرباء، مطابع دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط1، 1982م.

- **لوصيف، عثمان**

100. ديوان الإشارات، دار هومة، الجزائر، د.ط، د.ت.

101. ديوان قصائد ظمأى، دار هومة، الجزائر، ط1، 1999م.

- **الماغوط، محمد**

102.ديوان شرق عدن غرب الله، نصوص جديدة، دار المدى، دمشق، ط2،2007م.

- **المتوكل، طه**

103. الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 2003م.

- **مطر، أحمد**

104. ديوان "إنَّني المشنوق أعلاه"، لندن، ط1، 1989م.

- **مفلح، محمود**

105. ديوان "الراية"، دار عمار، عمان (الأردن)، ط1، 1983م.

106.ديوان المرايا، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، ط1، 1979م.

- **المقالح، عبد العزيز**

107. ديوان "الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل"، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1978م.

108. ديوان "بلقيس وقصائد لمياه الأحزان"، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة (مصر)، ط1، 2005م.

109.ديوان "عودة وضاح اليمن"، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1976م.

- **الملاط، شبلي**

110. ديوان شبلي الملاط، دار الطباعة والنشر لات، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت.

- **الملائكة، نازك**

111. ديوان الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، ط2، 1979م.

- **ميهوبي، عز الدين**

112. ديوان اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997م.

113. ديوان عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف (الجزائر)، ط1، 2002م.

114.ديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، سطيف (الجزائر)، ط1، 2000م.
115.ديوان ملصقات. شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف (الجزائر)، ط1، 1997م.

- **ناصف، حفني**

116. شعر حفني ناصف، جمع مجد الدين ناصف، دار المعارف، د.ط، 1975م.

- **الناعوري، عيسى**

117. ديوان "أخي الإنسان"، دار الرائد، حلي (سوريا)، ط1، 1962م.

- **النجفي، أحمد الصافي**

118. ديوان ألحان اللهيب، مطبعة الكشاف، بيروت (لبنان)، ط1، 1944م.
119. ديوان الأغوار، مطبعة الكشاف، بيروت (لبنان)، ط1، 1944م.

- **النحوي، عدنان**

120. ديوان "موكب النور"، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط4، 1995م.

- **الهاشمي، علوي**

121.ديوان "من أين يجيء الحزن"، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1972م.

- **وغليسي، يوسف**

122. أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع، ط1، 1995م.
123.تغريبة جعفر الطيار، مجموعة شعرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013م .

***

ثانيا: المراجع

1/ المعاجم والموسوعات

- **بابتي، عزيزة فوال**

124.موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 2009م.

- **الجدع، أحمد**

125. معجم الأدباء الإسلاميين، دار الضياء للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 1999م .

- **الجرجاني، أبو الحسن**

126. التعريفات، مادة (جَدَل)، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1971م .

- **الجرجاني، علي الشريف**

127. التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 1983م.

- **حرب، طلال**

128. معجم الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999م .

- **حركات، مصطفى**

129.المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، د.ط، د.ت.

- **حسين، حمزة**

130. معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، حيفا (فلسطين)، ط1، 2012م.

- **الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد**

131. معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح: نديم مرعشلي، دار الكتاب العربي، ط1، 1972م.

- **الزبيدي، محب الدين**

132. تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شبرى، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط1، 1994م.

- **صليبا، جميل**

133. المعجم الفلسفي، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1982م .

- **طرابيشي، جورج**

134. معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، د.ت

- **غيث، محمد عاطف**

135. قاموس علم الاجتماع، دار المعارف الجامعية، د.ط، د.ت.

- **كامل سليمان الجبور**

136. معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، 1ط، 2003م.

- **مرتاض، عبد الملك**

137. معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للباعة والنشر، الجزائر، 1، 2006م.

138.الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1999م.

139.الموسوعة العربية الميسرة المحدثة، دار الجيل، بيروت (لبنان)، ط1، 2001م

- **ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين**

140. لسان العرب، طبعة دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

- **نعمة، أنطوان وآخرون**

141. المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت (لبنان)، ط2، 2001م

- **وهبة، مجدي، المهندس، كامل**

142. معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت (لبنان)، ط2، 1984م.

***

2/ الكتب العربية

- **أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر**

143. سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط1، 1985م.

159.مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1971م.

- **أرسطوطاليس**

144.الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط1، 1979م.

- **أفاية، نور الدين محمد**

145. المتخيل والتواصل-مفارقات العرب والغرب-، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1993م.

- **الأمير عبد القادر، بن محي الدين**

146. المواقف الروحية والفيوضات السبوحية، تح: عاصم إبراهيم الكيلاني، دار الكتب العلمية، د.ط، 2004م.

- **إبراهيم، أنيس**

147. المعجم الوسيط، د.ن، إشراف: عبد السلام هارون، ط2، 1972م.

- **إبراهيم خليل**

148. ظلال وأصداء أندلسيَّة في الأدب المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، 2000م.

- **إبراهيم، عبد العزيز**

149. روايات غربية عن رحلات في شبه الجزيرة العربية، دار الساقي، ط1، 1880م.

- **إبراهيم، عبد الله**

150. البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الثقافة، بغداد، ط1، 2000م.

- **إبراهيم، محمد منصور**

151. الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، د.ط، د.ت.

- **إسماعيل، عز الدين**

152.الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت (لبنان)، ط3، 1981م.

- **إمام، عبد الفتاح إمام**

153. معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة (مصر)، د.ط، د.ت

- **إميل، يعقوب**

154.معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة، دار صادر، بيروت (لبنان)، ط1، 2004م.

- **إيلي، سالم**

155. دورة ورؤية، مركز الدراسات الإسلامية المسيحية، جامعة البلمند، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، 1996م.

- **باروت، محمد جمال**

156. الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، ط1، 1981م.

- **الباش، حسن**

157. صدام الحضارات حتمية قدرية أم لوثة بشرية...؟، دار قتيبة، بيروت، (لبنان)، ط2، 2005م. الميلاد، زكي، الإسلام والعولمة، لناذا لا تكون العولمة مكسبا لنا؟، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 2010م.

- **بدري، عثمان**

158. دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي، الجزائر، ط1، 2009م.

- **بدوي، عبد الرحمن**

159. مقدمة ترجمته لكتاب: جوته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1980م.

- **برباق، ربيعة**

160.علم الأصوات، دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة (الجزائر)، ط1، 2016م.

- **بغجاتي، عدنان**

161. لوركا مختارات من شعره، دار المسيرة، بيروت (لبنان)، ط1، 1980م.

- **بكري، شيخ أمين**

162. مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، (لبنان)، ط3، 1980م.

- **بلاطة، عيسى**

163. بدر شاكر السياب –حياته وشعره–، دار النهار للنشر، بيروت (لبنان)، ط2، 1978م.

- **بلعلى، آمنة**

164. خطاب الأنساق– الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة–، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014م.

- **بن باديس، عبد الحميد**

165.آثار بن باديس، تح: عمار طالبي، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968م.

- **بنيس، محمد**

166. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، .1985

167.الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط3، 2001م.

177. الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة ج4، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991م.

- **بوروايح، محمد**

168. نظريات حوار وصدام الحضارات _رؤية تحليلية نقدية_، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

- **بوزون، أحمد**

169. قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، بيروت (لبنان)، ط1، 1996م.

- **بوسريف، صلاح**

170. حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2012م.

- **البوطي، محمد سعيد رمضان**

171. هانز كينغ : دور الأديان في السلام العالمي، دار الفكر، دمشق (سوريا)، ط1، 2010م.

- **البياتي، عبد الوهاب، صبحي، محي الدين**

172. البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، دار الطليعة، بيروت (لبنان)، ط1، 1990م.

- **تليمة، عبد المنعم**

173. مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1983م.

- **التهامي، حسني**

174. وشم على الخاصرة، مركز الحضارة العربية، القاهرة (مصر)، ط1، 2019م.

- **تيبرماسين، عبدر الرحمن**

175. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1998م.

- **جاك بريفير**

176.خمسون قصيدة، دار النهار للنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1997م.

- **جرجاني، عبد القاهر**

177. دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت (لبنان)، ط1، 1994م.

- **جرجاني، علي بن محمد**

178. التعريفات، تح: محمد بابل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 2000م.

- **جريري، سعيد**

179. من يوميات الشنفرى في netherlands، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2015م.

- **جزائري، محمد**

180. خطاب العاشق، دار الشروق، عمان (الأردن)، ط1، 1996م.

- **جمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية**

181. الموسوعة العربية الميسرة، المكتبة العصرية، بيروت (لبنان)، ط1، 2010م.

- **جموسي، عبد القادر**

182.مقدمة مختارات من شعر الهايكو الياباني، دار كتابات جديد ة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2015م.

- **حداد، علي**

183. أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (العراق)، ط1، 1986م.

- **حسان، عبد الحكيم**

184. التصوف في الشعر العربي، مطبعة الرسالة، القاهرة (مصر)، ط1، 1954م.

- **حسن، عيسى**

185. أعظم شخصيات التاريخ، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م.

- **حشلاف، عثمان**

186. التراث والتجديد في شعر السياب –دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره موسيقاه لغته–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص18.

- **حفناوي، بعلي**

187. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت (لبنان)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2007م.

- **الحقيل، عبد الكريم**

188. شعراء العصر الحديث، جزيرة العرب (السعودية)، ط1، 1424هـ.

- **الحكيم، توفيق**

189. فن الأدب، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت.

190. من أدب الحياة، مطبوعات وزارة التربية، دمشق (سورية)، 1417هـ/1997م.

- **حلاوي، يوسف**

191. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط 1، 1994م.

192.المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، ط1، 1997م.

- **حليفي، شعيب**

193. هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005م

- **حمود، ماجدة**

194.إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2013م.

- **حمود، محمد العيد**

195. الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت (لبنان)، ط1، 1996م

- **حور، محمد إبراهيم**

196. النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم، مكتبة المكتبة، أبوظبي، ط2، 1985م.

- **حوطش، عبد الرحمن**

197. في الشعر الإسلامي المعاصر قضايا وظواهر، مكتبة الطالب، وجدة، ط1، 2010م.

- **أبو حميدة، محمد صلاح زكي**

198. الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة (فلسطين)، ط1، 2000م.

- **ابن خلدون، عبد الرحمن**

199. المقدمة، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، د.ت

- **ابن خلكان، شمس الدين أحمد**

200. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، دار صادر، بيروت (لبنان)، ط1، 1994م.

- **خليل، الموسى**

201. قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية، الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، 2012م.

- **خمار، محمد بلقاسم**

202. قال محمد بلقاسم خمار في الوطن، المتصدر للترقية الثقافية والعلمية والإعلاميَّة، الجزائر، ط1، 3013م.

- **خوري، إلياس**

203. دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت (لبنان)، ط2، 1981م

- **خوشيد، فاروق**

204. أديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع، مكتبة الثقافة الدينيَّة، القاهرة (مصر)، ط1، 2004م.

- **دربال، ماهر، القلسي، عبد الرزاق**

205. 11 سبتمبر والشعر العربي، مطبعة التسفير الفني، صفاقس (تونس)، ط1، 2006م.

- **ابن الدمياطي، أحمد**

206. المستفاد من ذيل تاريخ بغداد، تح: محمد مولود خلف، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، ط1، 1986م.

- **دوري، حمدي حميد**

207. شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، دار الإبداع للطباعة والنشر، تكريت، ط1، 2018م.

- **ديب، علي حسن**

208. رحلة الشعر والحياة، مؤسسة المنارة، بيروت/ دمشق، ط1، 2003م.

- **رابطة الأدب الإسلامي العالمية**

209. من الشعر الإسلامي الحديث، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2005م.

- **ابن رشيق القيرواني**

210. أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م.

- **رضا، عباس توفيق**

211. قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح، ضمن كتاب: لجموعة من الباحثين، الحداثة المتوازنة عبد العزيز المقالح: الحرف، الذات، والحياة_، تحرير وتقديم: إبراهيم الجرادي، دار الرائي، موسكو/ صنعاء، ط1، 1995م.

- **رضوان، عبد الله**

212. قراءات في شعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1992م.

- **رماني، إبراهيم**

213. المدينة في الشعر العربي-الجزائر أنموذجا-، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997م

- **رواشدة، سامح**

214. مغاني النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 2006م.

- **زايد، علي عشري**

215. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة (مصر)، ط1، 1997م.

224. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، ط5، 2008م.

- **زدادقة، سفيان**

216. الحقيقة والسراب –قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

- **الزعبي، أحمد**

217. التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000م.

- **الزيدي، علي قاسم**

218. الدرامية النص الشعري الحديث –دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح–، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م.

- **السرجاني، راغب**

219. المشترك الإنساني: نظرية جديدة للتقارب بين الشعوب، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة (مصر)، ط1432،1هـ/2010م.

- **السعدني، مصطفى**

220. الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية (مصر)، د.ط، د.ت.

- **سعدي، عثمان**

221. الثورة الجزائرية في الشعر العربي، دار الأمة، الجزائر، ط2، 2014م.

- **سعيدي، لميس**

222. إلى السينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.

- **سقال، ديزيرة**

223. حركة الحداثة –آراؤها وإنجازاتها–، دار الصداقة العربية، بيروت (لبنان)، ط2، 1997م.

- **سكاتولين، جوزيبي**

224. تأمُّلات في التَّصوف والحوار الدينيّ، تصدير: محمود عزب، تقديم، عمار علي حسن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1، 2013م.

- **سلامه، بولس**

225. حديث العشية، مطبعة دير المخلص، بيروت (لبنان)، ط1، 1950م

- **أبو شادي، علي**

225. سحر السينما، مكتبة الأسرة الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1، 2006م.

- **شاهين، محمد**

226. إليوت وأثره على صلاح عبد الصبور والسياب، المؤسسة الدولية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1992م.

- **شرفي، عبد الكريم**

227. من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، ط1، 2007م.

- **شلبي، محمود**

228. حياة الملك الظاهر بيبرس، دار الجيل، بيروت (لبنان)، ط1، 1992م.

- **الصابوني، محمد علي**

229. النبوة والأنبياء، الناشر حسن عباس شرتيلي، مكة المكرمة، ط2، 1980م.

- **الصباغ، رمضان**

230. في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية–، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 1998م.

- **الصفراني، محمد**

231. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 2008م.

- **الصلهبي، حسن**

232. صوت الماء، ترجمة مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، كتاب الفيصل، دار الفيصل الثقافيَّة، الرياض، ط1، 2018م.

- **ضاحي، إيناس أحمد**

233. الصورة بين الشعر والتشكيل في فن التصوير، جمعية أمسيا، مصر، د.ط، 2016م.

- **طه، عبدالرحمن**

234. الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2002م.

- **عباس، إحسان**

235. زمن الشعر، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، ط2، د.ت.

- **عبد التواب، صلاح الدين محمد**

236. التراث الأدبي بين العربية والعالمية، دار الكتاب الحديث، القاهرة (مصر)، ط1، 2010م.

- **عبد الصبور، صلاح**

236. حياتي في الشعر، دار إقرأ، بيروت (لبنان)، ط1، 1983م.

- **عبد الله، رضوان**

238. امرؤ القيس الكنعاني-قراءات في شعر عز الدين المناصرة-، دار الفارس للنشر، الأردن، ط1، 1999م.

- **عبيد، محمد صابر**

239. رؤيا الحداثة الشعرية نحو قصيدة عربية جديدة، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط1، 2005م.

- **عبيد، ناهضة ستار.**

240. المواقف والمخاطبات: قراءة في شعريَّة النَّص الصوفيِّ، بحث مقدَّم إلى المؤتمر العلمي الثالث لجامعة القادسية، آب، 1999م.

- **عجلاوي، محمد**

241. التراث والحداثة، عاصمة الثقافة العربية، د.ط، د.ت.

- **عجور، محمد**

242. التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، الإمارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، 2010م.

- **ابن عربي، محي الدين**

243. الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت (لبنان)

244.ترجمان الأشواق، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت (لبنان)، ط1، 2005م.

- **العسقلاني، شهاب الدين أحمد بن علي بن حجر**

245. فتح الباري بشرح صحيح البخاري، مكتبة الصفا، القاهرة (مصر)، 2003م.

- **عطية، رضا**

246. الاغتراب في شعر سعدي يوسف قراءة ثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2018م.

- **العف، عبد الخالق**

247. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة، ط1، 2000م.

- **العقاد، عباس، المازني، إبراهيم**

248. الديوان في النقد والأدب، مكتبة السعادة، مصر، ط1، 1921م.

- **عقاق، قادة**

249. دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، د.ط، 2001م.

- **العلاق، فاتح**

250. مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005م.

- **علقم، صبحة أحمد**

251. تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.

- **علوان، عبد الله ناصح**

252. معالم الحضارة في الإسلام وأثرها في النهضة الأوربيَّة، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط.د، د.ت.

- **علوش، سعيد**

253. إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي-دراسة مقارنة-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

- **عوض، لويس**

254. في الأدب الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط2، 1987م.

- **العيسوي، بشير**

255. دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار الفكر، القاهرة (مصر)، 1998م.

- **عيسى، راشد**

256. وساطة الشعر في التسامح الديني، مؤسسة جائزة البابطين، الكويت، 2011م.

- **أبو غالي، مختار علي**

257. المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1995م.

- **أبو غزالة، ضاهر**

258. الشعر والعمارة توأما حضارة –دراسة عباسية–، دار المنهل اللبناني، بيروت (لبنان)، ط1، 2001م.

- **الغذامي، عبد الله**

259. القطيعة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985م.

- **الغريبي، خالد**

260. الشعر التونسي بين التجريب والتشكيل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس (تونس)، ط1، 2005م.

- **غطاس كرم، أنطوان**

261. الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت (لبنان).

- **الغمري، مكارم**

262. مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، عالم المعرفة، الكويت ط1، 1991م.

- **غيوة حيرش، فريدة**

263. تأملات في القضايا الإنسانية المعاصرة والراهنة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2004م.

- **الفاخوري، حنَّا**

264. الموجز في الأدب العربي وتاريخه، دار الجيل، بيروت، 2003م.

265. منتخبات الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، ط3، 1968م.

- **فريد، ماهر شفيق**
- 266. شذرات شعرية ومسرحية، دار ومطابع المستقبل، القاهرة (مصر)، د.ط، د.ت.
- **فضل الله، السيد محمد حسين**

267. الحوار في القرآن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1985.

- **فضل، صلاح**

268. أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط1، 1995م.

- **فكَّار، رشدي**
- 269. نظرات الإسلامية للمجتمع والإنسان خلال القرن الرابع عشر هجري، مكتبة الوهب، القاهرة (مصر)، ط1، 1980م.
- **القباج، محمد مصطفى**

270. أخلاقيات الحوار مع المختلف في الفكر العربي الإسلامي، في "الحوار الثقافي العربي الأوربي: متطلباته وآفاقه"، المؤتمر العربي الأوربي للحوار بين الثقافات، باريس، 2002م.

- **القرضاوي، يوسف**

271. خطابنا الإسلامي في عصر العولمة، دار الشروق، القاهرة (مصر)، ط1، 2004م.

- **قطب، محمد**

272. منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت.

- **قميحة، مفيد محمد**

273. الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت (لبنان)، ط1، 1981م.

- **ابن القيم الجوزية، شمس الدين**

174. تهذيب مدارج السالكين، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، د.ط، 1997م.

- **كرد علي، محمد**

275. خطط الشام، مكتبة النوري، دمشق (سوريا)، ط3، 1983م.

- **كعوان، محمد**

276. التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، الجزائر، ط1، 2009م.

- **لؤلؤة، عبدالواحد**

277. ت.س إليوت الأرض اليباب (الشاعر والقصيدة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط3 ،1995م.

- **الماجدي، خزعل**

278. بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1948م.

- **مباركي، جمال**

279. التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة (الجزائر)، د.ط، د.ت

- **المبرد، محمد بن يزيد**

280. الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة (مصر)، ط3، 1997م

- **متّى، فائق**

281. إليوت، دار المعارف، القاهرة (مصر)، ط2، د.ت

- **محمد إبراهيم وفاء**

282. علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة، مكتبة غريب شارع كامل صدقي، د.ط، د.ت

- **المرابط، جواد**

283. الأمير عبد القادر والتصوف، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007م

- **مراشدة، عبد الرحيم**

284. أدونيس والتراث النقدي، دار الكندي للنشر، عمان، 1995م

- **مروة، حسين**

285. دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت (لبنان)، ط1، 1988م.

- **مصطفى، خالد علي**

286. الشعر الفلسطيني الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد (العراق)، ط1، 1978م

- **مفتاح، محمد**

287. تحليل الخطاب الشعري: استراتيجيَّة التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط3، 1992م.

- **المقدسي، أنيس**

288. الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، (لبنان)، ط5، 1973م.

- **مكاوي، عبد الغفار**

289. قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، عدد (119)، 1987م.

- **ملحس، ثريا**

290. القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت.

- **المناصرة، عز الدين**

291. شاعرية التاريخ والأمكنة: حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 2000م.

292. قصيدة النثر المرجعية والشعارات، دار بيت الشعر، فلسطين، 1998م.

293. لا أستطيع النوم مع الأفعى، حوارات مع الشاعر الفلسطيني الكبير عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، 2010م.

- **مندور، محمد**

294. الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (مصر)، ط5، 2006م.

- **منصور، إبراهيم محمد**

295. الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

- **مهدان، ليلى**

296. حضور الأسطورة في الشعر العربي المعاصر –مسارات وتجارب رائدة–، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، قسنطينة (الجزائر)، ط1، 2022م.

- **مؤنس، حبيب**

297. فلسفة المكان في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، د.ط، 2000م.

- **الميلاد، زكي**

298. المسألة الحضارية، كيف نبتكر مستقبلنا في عالم متغير، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط2، 2007م.

299. تعارف الحضارات: الفكرة، الخبرة والتأسيس، مجلة الحوار الثقافي، مخبر حوار الحضارات، التنوع الثقافي وفلسفة السلم، جامعة مستغانم، الجزائر، خريف وشتاء 2013م

300. مقدمة ندوة تعارف الحضارات، دار الفكر، دمشق (سوريا)، ط1، 2006م.

301. من حوار الحضارات إلى تعارف الحضارات، الإسلام وحوار الحضارات، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، 2004م.

- **النبهاني، يوسف**

302. جامع كرامات الأولياء، تح: إبراهيم عطوة عوض، مركز أهل سنة بركات رضا (الهند)، ط1، 2001م.

- **النحلاوي، عبد الرحمن**

303. أصول التربية الإسلامية وأساليبها، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1983م

- **نشاوي، نسيب**

304. مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1987م.

- **النقاش، رجاء**

305. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط1، 1971م.

- **هدارة، محمد مصطفى**

306. تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت.

- **هلال، عبد الناصر**

307. تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين -جدل الشعري والسردي-، النادي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2012م.

- **وزان، عدنان محمد عبد العزيز**

308. صورة الإسلام في الأدب الإنجليزي، دار إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1998م.

- **ياسين، عبد السلام**

309. سنة الله، مطبعة الخليج العربي، تطوان (المغرب)، ط2، 2005م.

- **اليعقوبي، أحمد**

310. تاريخ اليعقوبي، مطبعة الغرى، النجف، د.ط، 1358هـ.

- **يوسف، آمنة**

311. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015م.

- **اليوسف، سامي**

312. ت. س. إليوت، دار منارات للنشر، عمان (الأردن)، ط1، 1986م.

- **يوسف، عدنان**

313. النزعة الإنسانية عند جبران، الهيئة المصرية العامة، ط1، 1970م.

***

3/ الكتب المترجمة

- **ألبرت اشفيتسر**

314. فلسفة الحضارة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس بيروت (لبنان)،ط1، 1417هـ/1997م.

- **باجو، دانييل هنري**

315. الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997م.

- **بارت، رولان**

316. درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

- **برهييه، إميل**

317. تاريخ الفلسفة، تر: جرج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت (لبنان)، ط1، 1083م.

- **بريتون، رولان**

318. جغرافيا الحضارات، تر: خليل أحمد خليل، دن، بيروت، ط1، 1993م.

- **بورا، موريس**

319. الخيال الرومانسي، تر: إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1، 1977م.

- **توفلر، ألفين**

320. تحول السلطة: المعرفة والغنى والقسوة على مشارف القرن الواحد والعشرين، تر: لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1، 1995م.

- **جان، كامب**

321.الأدب الإسباني، تر: بهيج شعبان، دار بيروت للطباعة، بيروت (لبنان)، ط1، 1956م.

- **جورنو، ماري تيريز**

322. معجم المصطلحات السينمائية، إدارة ماري ميشيل، تر: فائز باشور، د.ط، د.ت.

- **جينيت، جيرار**

323. مدخل لجامع النص: تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، 1986

332. خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وآخرون، ط2، 1997م

- **دوايت، سوين**

324. كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، ط2، 2010م

- **دينكن متشل**

325. معجم علم الاجتماع، مادّة (Civilization)، تر: إحسان محمّد الحسن، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980م.

- **روجيه، غارودي**

326. البديل، تر: جورج طرابيشي، دار الأدب، بيروت (لبنان)، ط2، 1988م.

- **زيغريد، هونكة**

327. شمس العرب تسطع على الغرب، تر: فاروق بيوض وكمال دسوقي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع ،بيروت، 1969م.

- **ساروجيني، نايدو**

328. صلوات العندليب، تر: سرطاوي نزار، دعم وزارة الثقافة الاردنية، عمان، ط1، 2013م.

- **شارتييه، بيير**

329. مدخل الى نظريات الرواية، ت: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

- **شبنجلر، أوزالد**

330. تدهور الحضارة الغربية، تر: أحمد الشيباني، دار مكتبة الحياة، لبنان، د.ط، د.ت.

- **فيشر، أرنست**

331.ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت.

- **فييتور، كارل وآخرون**

332.نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994م.

- **كاريذرس، مايكل**

333. لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة؟ الثقافات البشرية: نشأتها وتنوعها، سلسلة عالم المعرفة، تر: شوقي، جلال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع229 ،1418هـ/1998م.

- **كاريل، أليكسس**

334. الإنسان ذلك المجهول، تر: عادل شفيق، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط، د.ت

- **كورك، جايكوب**

335. اللغة في الأدب الحديث –الحداثة والتجريب–، تر: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد (العراق)، ط1، 1989م.

- **كينيدي، بول**

336. برلمان الإنسان للأمم المتحدة (الماضي الحاضر المستقبل)، تر: رؤوف عباس، مؤسسة هنداوي ط1، 2008م

- **لالاند، أندري**

337.موسوعة لالاند الفلسفيَّة، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت(لبنان)، ط2، 2001م.

- **ليشته، جون**

338. خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، ط1، 2008م.

- **لنتون، رالف**

339. الحضارة، تر: أحمد فخري، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، د.ط، د.ت.

- **لوثي لوبيث بارالت**

285. أثر الإسلام في الأدب الإسباني، تر: حامد يوسف وعلي عبد الرؤوف البمبي، مركز الحضارة العربية، 2000م.

- **ماثيسن، ف.أ**

348.ت.س. إليوت الشاعر الناقد، تر: إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت (لبنان)، ط1، 1965م.

- **مانويل دوران**

349. لوركا (مقالات نقدية)، تر: عدنان غزوان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد (العراق)، ط1، 1980م.

- **متز، آدم**

350. الحضارة الإسلامية في القرن الرابع هجري، تر: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الكتاب العربي، بيروت، (لبنان)، ط5، د.ت.

- **ممفورد، لوي**

351.أسطورة الآلة: التكنولوجيا والتطور الإنساني، تر: إحسان حصني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق (سورية)، ط1، 1041هـ.

- **هنتنجتون، صمويل**

352.الصدام بين الحضارات، تر: مجلة شؤون الشرق الأوسط،1998 مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق، بيروت، ط1، 1995م.

- **واشنطن، إرفينغ**

353. أسطورة سليبي هولو، تر: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت

- **ول ديورانت**

354. قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، تر: محمد المشعشع، منشورات مكتبة المعارف، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت

***

4/ الكتب الأجنبية

.355Antony Adolh, 2010, What Does Peace Literature Do? An Introduction to the Genre and its Criticidm. Peace Research: The Canadian Journal of Peace and Conflict Studies. W innipeg, Manitoba, Canada, vol. 42, nos. 1-2

356.E.B.Taylor, Dictionary of Anthropology, Special Indian Edition Jamie Arbuckle, 2015, Giving Peace Literature a Chance: a book review.

.357Samuel huntington, le choc des civilisations,odile jacob,paris,1997

.358william-blake. poison-tree-from-songs-of-experience https://www.art.com/products/p11726863-sa-i1352388/william-blake-a-.

***

4/ المجلات والدوريات

- **أحمد، أحمد علي محمد**

359. التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي –دراسة أسلوبية إحصائية–، مجلة جامعة دمشق، مج26، ع1، 2، 2010م.

- **أدونيس وضياء العزاوي**

360.هذا هو اسمي، مجلة مواقف، ع4، س1، بيروت، 1969م.

- **أدونيس، أحمد سعيد إسبر**

361. في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، 1960.

- **أقطي، نوال**
- 362.طويل سعاد، استدعاء الشخصيات التراثية في شعر عز الدين ميهوبي، مجلة الباحث، مج13، ع2، 2021م.
- **آل بكر، حسين عبد الهادي**

363. لتعارفوا: خطوة نحو المشترك الإنساني، مجلة مقاربات، المجلس الإسلامي السوري، ع3، 2018م.

- **إبراهيم، محمد عبد الرحمن**

364.الحداثة الشعرية العربية رؤية موضوعية، مجلة البحث العلمي في الآداب، ع7، 2020م.

- **باربرا باومان**

365. بربجيتا أوريله، عصور الأدب الألماني-تحولات الواقع ومسارات التجديد-، منشورات عالم المعرفة، ع278، فيفري 2002م.

- **باروت، محمد جمال**

366. تجربة الحداثة في حركة مجلة شعر-القصيدة التموزية-، مجلة فكر، ع67، س9، ربيع 1985م.

- **بسو، حمزة**

367. الموقف النقدي العربي من إفرازات الحداثة الغربية (المناهج النقدية)، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، ع9، سبتمبر 2017م.

- **البشير، محمد**

368. بين العالمية الإسلامية والعولمة الغربية، دراسة في الموازنة، مجلة المنهاج، مركز الغدير للدراسات الإسلامية، ع23، 2001م.

- **بلقيدوم، عبد الحق**

369. صورة الآخر في الثقافة العربية الإسلامية، مجلة التواصل الأدبي، ع9، ديسمبر، 1991م .

- **البلوي، سلامة محمد الهرفي**

370. المثاقفة بين العرب والغرب –التجربة الأندلسية أنموذجا–، مجلة المؤرخ المصري، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ع29، يناير 2006م.

- **بودانو، غدريس**

371.كيف تلقى العرب القدامى الشعر؟، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع2، مج32، أكتوبر/ ديسمبر 2005م.

- **بورعابد، محمد جواد، وآخرون**

372.الضمير المتكلم بين إثبات هويَّة الذات ومواجهة الآخر في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدًا" لمحمود درويش، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة9، ع27، ربيع وصيف 2018م.

- **بوزرزور، سارة**

373. الترجمة والمثاقفة، مجلة البدر، مج 09، ع 07، منشورات جامعة بشار، الجزائر، 2017م.

- **بوفحتة، أحمد**

374. تمظهرات النَّزعة الإنسانيَّة وأبعادها في مسابقة أمير الشعراء، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج12، ع2، 2020م.

- **بيرتن، ستيس**

375. باختين والزمان السردي، تر: أحمد درويش، مجلة أقلام، ع60، 1999م .

- **التزِّيسي، عبد الله طاهر**

376. ثنائية الأنا والآخر (الصعاليك والمجتمع الجاهلي)، مجلة التراث العربي، دمشق، ع120-121، كانون الثاني، نيسان، 2011م .

- **جال، ميشال**

377. سر ألف ليلة وليلة، عرض وتقديم: نعيم عطية، مجلة الفيصل، ع31، محرم، 1400هـ، ديسمبر، 1979م، الرياض(السعودية).

- **الجراري، عباس**

378. أثر الأندلس على أوربا في مجال النغم والإيقاع، مجلة عالم الفكر، ع1، أبريل، مايو، 1981م

- **جلولي، العيد**

379.الخطاب النقدي العربي وأسئلة العلاقة مع الآخر: قراءة في ضوء النظرية ما بعد الكولونياليَّة، مجلة الأكاديميَّة العربيَّة المفتوحة، الدنمارك، مج2011، ع9، 30 يونيو/ حزيران 2011م.

- **الجموسي، عبد القادر**

380. قصيدة الهايكو اليابانية في ضيافة اللغة العربية، مجلة الهايكو العربية، س3، ع10، 2018م.

- **حارش، عبد الحق**

381. علم مقارنة الأديان ودوره الحضاري في تعزيز المشترك الإنساني، مجلة البحوث العلمية والدراسات الإسلامية، مج14، ع4، 2022م.

- **الحديثي، سعد خميس**

382. العولمة بين منطلقاتها التاريخية وأبعادها المستقبلية، مجلة دراسات فلسفية، ع2، 2002م.

- **بن الحسن، بدران**

383. في مفهوم الحضارة، مجلة نوافذ: اتجاهات فكرية، الخميس، ذو القعدة 1424الموافق 25 ديسمبر 2003م.

- **الحمداني، نوافل يونس**

384. الصورلوجيا في السرد الروائي عند مهدي عيسى الصقر، مجلة ديالي، ع 55، 2012م.

- **بن حميد، رضا**

385. الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج15،ع2.

- **أبوحنيش، أمل**

386. تداخل الأجناس في القصيدة العربية الحديثة_الحكاية التاريخية في قصيدة "أحمد الزعتر" أنموذجا_، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية، مج32، ع3، نابلس، فلسطين، 2018م.

- **خالد، سليمان**

387. المفارقات في شعر محمود درويش، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج13، ع2، 1995م.

- **خليف، عبد القادر**

388. قصيدة الهايك والعربية والبحث عن شرعية شعرية، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية الجزائر، ع44، الثلاثي الثاني، 2019م.

- **خوراني، سمير صبري**

389. المؤثرات الأجنبية في شعر سعدي يوسف، مجلة التربية والعلم، مج14، ع1، 2007م.

- **خياط، ندى**

390. مصطلح الأنسنة وتجلياته في الفكر المعاصر –دراسة تحليلية نقدية–، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز، ع6، مج28، 2020م.

- **داغر، شربل**

391. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، 1997م، مج16، ع1.

الدراج، فيصل

392. النظام الدولي الجديد وإيديولوجيا نهاية التاريخ، مجلة الطريق، ع4، يوليو 1995م.

- **بن داود، عبد اللطيف**

393. في اتجاه صوتك العمودي، دار توبقال، مجلة الثقافة المغربية، ع19، يناير، 1981م.

- **درويش، محمود**

394. لا قداسة لجلاد، حوار أجرته" لور أدلير (القناة الثانية في التلفزيون الفرنسي)، مجلة الكرمل، ع52، صيف1997م.

- **دريانود، زينب، بلاوي، رسول**

395. مراحل تكوين تقنية السيناريو السينمائي في بنية أشعار عدنان الصائغ، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج49، ع3، 2022م.

- **دنيا الربيعي**

396. قصيدة الهايكو استنباط للطبيعة، المجلة العربية ، ع 544 ، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، الرياض، 25 ماي2017م.

- **دوبريشان، نيقولا**

397. دخول وانتشار حكايات ألف ليلة وليلة في التراث الثقافي الروماني، مجلة التراث الشعبي، بغداد، ع2، السنة الثامنة 1977م.

- **أبو ديب، كمال**

398. الأضداد، مجلة مواقف، ع24، 25، 1972م.

- **ديب، محمد**

399. قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، مجلة الآداب، ع9، 10، 2001م.

- **الديك، إحسان**

400. الآخر في شعر الأعشى، مجلة مجمع اللغة العربيَّة، ع3، 2003م.

- **ذباح، بومدين**

401. تقنيات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة آفاق علمية، مج13، ع1، 2021م.

- **الذوادي، زهير، لويس ماسينيون**

402. الاستشراق ومسألة الصهيونية، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع256، 2014م.

- **زين العابدين، علاء علي**

403. حوار ثقافات أم صراع حضارات نحو حوار أكثر للثقافات وإطار مختلف للعولمة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة (مصر)، مج72، ج4، أبلريل 2004م.

- **ساعي، بسام**

404. الحكاية الشعبية العربية، مجلة الفيصل، ع24، الرياض(السعودية).

- **سامية جباري**

405. التسامح الديني مع أهل الذمة بالأندلس "التسامح مع اليهود، مجلة رسالة المسجد، السنة6، ع2، الجزائر، فبراير 2008م.

- **بن سحنون، عابد، غروسي، قادة**

406. التقنيات السينمائية ودورها في تشكيل الشعر العربي المعاصر-مقاربة مشهدية-، مجلة آفاق سينمائية، مج1، ع1، السنة 2-21م.

- **السلفي، سالم عبد الرب**

407. الأدب وفعل السَّلام: دراسة في الفعل الوظيفي، مجلة أبوليوس، مج9، ع2، جويلية 2022م.

- **سيد، أحمد محمود**

408. تصاعد الإرهاب وصدام الحضارات، مجلة العربي، الكويت، ع518، يناير 2002م.

- **شاوول، بول**

409. مقدمة في قصيدة النثر العربية، مجلة فصول، مج16، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، 1997م.

- **صحراوي، إبراهيم**

410. هل النص الأدبي فضاء للحوار؟، مجلة الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ع1، جوان 2006م

- **صديقي، آمال**

411. تمثلات الذات والآخر في قصيدة "سيناريو جاهز" لمحمود درويش، مجلة دراسات لسانية، مج2، ع10، سبتمبر 2018م.

- **الصكر، حاتم**

412. الحدث والحداثي، مجلة الكرمل، ع79، ربيع 2004م.

- **الطاف، محمد**

413. دور التصوف في الأمن والسلام الاجتماعي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، ع24، 2017م.

- **طاهري، بلقاسم**

414. تجليات الرمز الصوفي في الشعر المعاصر، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مج5، ع5، ديسمبر 2022م.

- **الطربيق، أحمد**

415. لا يزال موضع الأنثى والأندلس وثلاثة شعراء، مجلة الفيصل، ع217، 2004م.

- **عالية، صالح محمود**

416. اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، مج26، ع4، 2001م.

- **عباس، جاسم محمد. عبد صايل، عارف**

417. جدلية الأنا والآخر في شعر العباس بن الأحنف: قراءة في نسقية التضاد، مجلة جامعة الأنبار، ع17، ج3، 2016م.

- **عباس، محمود جابر**

418. استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الأدبي، شوال 1423هـ، ج46، م12.

- **عباسة، محمد**

419.مصادر شعر التروبادور الغنائي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع14، سبتمبر 2014م.

- **عبد الله، فتحي**

420. حديث مع الشاعر عفيفي مطر، مجلة القاهرة، القاهرة (مصر)، 1987م، ع73.

- **عساف، عبد الله**

421. الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا: تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية، دار دجلة، حلب، ط1، 1996م.

- **عيد، رجاء**

422.الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول، مصر، مج7، ع1، أكتوبر 1987/1986م.

- **العيسى، راشد**

423. الوئام الديني في شعر ساروجيني نايدو، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، عمان (الأردن)، مج12، ع1، 2015م.

- **الغرفي، حسن**

424. حوار مع الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، مجلة علامات، ع28.

- **الغويل، عبد الله**

425. التوظيف الصوفي في الشعر العربي الحديث، المجلة العلمية لكلية التربيَّة، جامعة مصراتة، ع4.

- **فتوح، عيسى**

426. حليم دموس في شعره المهجري، مجلة الضاد، ع3، 4، نيسان 1966م.

- **فخري، صالح**

427. قصيدة النثر العربية –الإطار النظري والنماذج الجديدة–، مجلة فصول، مج16، ع1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، صيف 1997م.

- **الفقي، أنس**

428.صورة الغرب في شعر حافظ، إبراهيم، مجلة جامعة مصر للدراسات الإنسانية (اللغويات والآداب)، مج3، ع3، يوليو 2023م.

- **قاسم، عبده قاسم**

429. الشعر والتاريخ، مجلة فصول، مج3، ع2، 1983م.

- **قطوس، بسام**

430. علائق الحضور والغياب في شتاء ريتا الطويل، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، 1996م، مج23، ع2.

- **كليب، سعد الدين**

431. جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، ع82، 83، يوليو، أغسطس، 1991م.

- **لبصير، نور الدين**

432. المثاقفة بين غياب الأنا وحضور الآخر، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب واللغات، ع20، جوان 2018م.

- **ماي، آمال**

433. جينالوجيا الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التسعينيات أنموذجا، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة (الجزائر)، ع6، 7، 2014م.

- **مبروك، مراد عبد الرحمن**

434. جماليات التشكيل المكاني في ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل، دراسة نصية، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، ج34، مج9، ديسمبر 1999م.

- **محمد صلاح أبو حميدة**

435. جماليات المكان في ديوان (لا تعتذر عما فعلت) للشاعر محمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث الإنسانية، غزة (فلسطين)، مج 22، فبراير 2008م.

- **مريم آيت أحمد**

436. جدلية الحوار: قراءة في الخطاب الإسلامي المعاصر، تقديم الدكتور عبد المجيد النجار، منشورات مجلة علوم التربية، الرباط، المملكة المغربية، ط1، 2011م.

- **معلا، أسامة**

437. ثنائية المرأة والوطن في شعر نزار قباني، مجلة الوحدة، ع8751، اللاذقية، تشرين الثاني 2016م.

- **مفتاح، عبد الباقي**

438. نظرة الأمير عبد القادر إلى الآخر، مجلة أديان، مركز الدوحة الدولي لحوار الأديان، العدد الأول 2011م.

- **مكاوي، عبد الغفار**

439. قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة، لكويت، ع119، ط1، 1987م.

- **منصور، سمير**

440. الإيقاع الداخلي: أهميته وجمالياته في قصيدة الهايكو العربيّة، مجلة نبض الهايكو، منتدى الهايكو للنشر الإلكتروني، ع 5، 2018م.

- **مهدي، سامي**

441.مجلة شعر اللبنانية: مدخل إلى دراسة تقويمية، مجلة الأقلام، ع9، 1987م.

- **موسى، إبراهيم نمر**

442. القدس بين الإشراق والمقاومة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة اتِّحاد الجامعات العربيَّة للآداب، مج11، ع1أ، 2014م.

443.القدس بين هويَّة التاريخ ومقاومة الاحتلال في الشعر الفلسطيني المعاصر، المجلة الأردنية في اللغة العربيَّة وآدابها، الأردن، مج8، ع2، جمادى الأولى 2012م.

- **مؤنس، حسين**

444. الحضارة، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت،ع1، س 1978م.

- **مونير، يونس**

445. المشترك الإنساني بين الأديان والثقافات والحضارات، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مج1، ع3، ج2.

- **الميلاد، زكي**

446. الفكر الإسلامي وقضايا العولمة–كيف نفهم العولمة؟–، مجلة الكلمة منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، ع20، 1998م.

447.انبعاث الحضارات بين خيار التصادم والتعايش، مجلة الكلمة، س3، ع12، صيف1996م.

- **نجود، نور الدين**

448. في أجناس الكتابة الأدبية، *مجلة الفيصل*، دار الفيصل السعودية،ع259، 1998م.

- **نزاري، سعاد**

449. إشكالية العلاقة بين الحضارات: صراع أم حوار أم تعارف؟، مجلة الكلمة للدراسات والأبحاث، لبنان، س22، ع87، ربيع 2015م.

- **النفير، أحميدة**

450.جدل العالمية والخصوصية –قراءة التعددية–، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ع 31-32 (عدد مشترك).

- **نيا ناتسوإيشي**

451. شلال الغيب الهايكو الرفيع هو لغز، تر: محمد عظيمة، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، ع87، يوليو2016م.

- **هنتنغتون، صموئيل**

452. مقالة صدام الحضارات، تر: نجوى أبو غزالة، مجلة شؤون سياسية، بغداد، ع1، 1994.

- **هنري برونل**

453. أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، مجلة إبداعات عالميّة، ع 353 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2011م.

- **وارهام، أحمد بلحاج آيت**

454. النزعة الإنسانية وآليات اشتغالها في شعر محمد الحلوي، مجلة المشكاة، وجدة (المغرب)، ع46، س2005م.

- **وديجي، رشيد**

455. الرواية وحوار الحضارات، مجلة بونة للبحوث والدراسات، شعبان-محرم 1432هـ/ يوليو-كانون الأول2011م، ع16.

- **وزان، عدنان محمد عبد العزيز**

456. صورة الإسلام في الأدب الإنجليزي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، مج10، ع39، 2003م.

- **وقيدي، محمد**

457. التاريخ الذي لم ينته بعد والتاريخ الذي لم يبدأ بعد!، مجلة فكر ونقد، ع7، مارس 1998م.

***

5/ الرسائل الجامعية

- **إسماعيل، نداء**

458. التناص في شعر محمد القيسي، رسالة ماجستير، كلية: الدراسات العليا، قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، إشراف: نادر جمعة قاسم، 2012م.

- بدران، عبد المحسن، التناص في الشعر الأموي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، إشراف: عمر محمد الطالب، 1994م.
- **بن زرقة، سعيد**

459.الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عين شمس، القاهرة (مصر)، 1991م.

- **الشياب، صدام**

460.البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2007م.

- **بولحمام، آمال**

461. الحداثة الشعرية وبلاغة الإيجاز-الهايكو العربي بين الخصوصية والغيرية-، أطروحة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة1، الجزائر، إشراف: وداد بن عافية، 2022م.

- **شناوي، علي**

462. تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، تخصص: الشعرية العربية والنقد الأدبي، إشراف: يوسف سعداوي، كلية الآداب واللغات، قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2018م.

- **مسعودي، هشام**

463. التصوف وحوار الأديان: روجيه غارودي أنموذجا، أطروحة دكتوراه، تخصص: فلسفة الدين والتصوف، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم: الفلسفة، جامعة مصطفى اسطنبولي، معسكر، الجزائر، إشراف: حمادي هواري، 2021م.

***

6/ المواقع الإلكترونية

- http://rasseen.com/art.php?id
- https://www.urduweb.org/mehfil/tags/nasr mehr sa.org
- http//: www. Diae.net.com
- http://almultaka.org/site.php?id=839
- http://alrai.com/article/585451.html
- http://democraticac.de/?p=44314
- http://litgloss.buffalo.edu/prevert/more.php.
- http://www.4adab.com/en/archive/index.php/t-21247.html
- http://www.aburafia.com/recent/nehaya
- http://www.afkar.jo/View_Articlear.aspx?Issue=2019&type=2&
- http://www.alarab.co.uk/?id=11938
- http://www.alfalq.com/?p=9362
- http://www.arab ency.com/index.php!module=pnEncyclopedia
- http://www.khotwacenter.com/%D9%85%D9%81%D9%87%D
- http://www.rekhta.org
- http://www.wata.cc/forums/showthread.php?55541
- https://ar.wikipedia.org/wiki
- https://arabicpost.net/%d8%ab%d9%82%d8%a
- https://ar-ar.facebook.com/Adab.Mo3assir.DZ//
- https://bit.ly/37uqoZF
- https://khutabaa.com/%D8 %AE/210422
- https://kitabat.com/2016/01/23/%D9%86%D9%87%D8%A7%
- https://mawdoo3.com/%D8%A3%D9%
- https://moriscostunez.blogspot.com/2012/12/blog-post.html
- https://southerncrossreview.org/26/yeats.htm
- https://www. urduweb. org/mehfil/tags/nasr mehr sa.org.
- https://www.adabislami.org/magazine/print_article/3509
- https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=292819#
- https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=551937
- https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=770996
- https://www.alaraby.co.uk/author/19038/%D9%85%D8%AD%
- https://www.al-jazirah.com/culture/08032004/aguas4.htm
- https://www.alquds.co.uk/%D8%AA%D8%AF%
- https://www.diwanalarab.com/%D8%B9
- https://www.facebook.com/Hisham.Gakh/?locale=ar_AR
- https://www.nizwa.com/%D8%A7%D9%84
- https://www.urduweb.org/mehfil/tags/nasr mehr sa.org

- https://www.youm7.com/story/2020/4/8/%D8%
- https://www.youtube.com/@hishamelgakh
- https://www.youtube.com/watch?v=qER2t6cZ3PU&t=79s
- https://www.youtube.com/watch?v=qER2t6cZ3PU&t=79s
- https://www.youtube.com/watch?v=--tD5dInKto
- https://www.youtube.com/watch?v=TE36DeVWkdw
- www. Lalatain, new delhi india, azra abbas.april2018
- www.alryadh.com http: //
- www.mominoun.com
- www.poetry.com
- www.S.S.P.com

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة	**ب–ي**
الفصل الأول: **المرجعيات التاريخية والفكرية لحوار الحضارات**	
أولا: تاريخية حوار الحضارات	03
1/ حوار الحضارات: قراءة في الجهاز المفاهيمي	03
1.1/مفهوم حوار الحضارات	03
1. 2/مصطلحات حوار الحضارات	14
2/ الحضارات من الصراع إلى الحوار	58
1.2/خطاب الصراع الحضاري في الفكر المعاصر	59
2.2/ خطاب الحوار الحضاري في الفكر المعاصر	89
ثانيا: جذور الحوار الحضاري في الأدب العربي	106
1/ الحوار الأدبي الحضاري	106
2/ قنوات التواصل الحضاري واستيعاب الآخر	110
1.2/ حضارة العرب في بلاد الأندلس	110
2.2/ حضارة العرب في جزيرة صقلية	114
3.2/ أثر الحروب الصليبية في التلاقح الحضاري	124
4.2/ أثر الترجمة العربية في نهضة الآخر	130
ثالثا: حوار النصوص الحضارية في الأدب العربي	144
1/ مثاقفة الأنا الشعرية التراثية للآخر	144
1.1/ صورة الآخر في الشعر الجاهلي	145
2.1/ صورة الآخر في الشعر الإسلامي	154

3.1/ صورة الآخر في الشعر الأندلسي	158
2/ مثاقفة الأنا النثرية التراثية للآخر	174
الفصل الثاني: **مسار تحوُّلات الخطاب الحضاري في الشعر العربي المعاصر بين الصراع والحوار**	
أولا: خطاب الأصالة	181
1/ بعث الهوية العربية	182
2/ الثورة على عدوانية الغرب	187
3/ نقد الأنا الحضارية الغائبة أمام حضور الآخر	194
4/ نشدان الحوار مع الآخر	200
ثانيا: خطاب الحداثة	209
1/ الاندهاش أمام الآلة الحضارية للآخر	214
2/ تهوين الأنا وتمجيد الآخر	221
ثالثا: خطاب الأنا والآخر الشعري	233
1/ صورة الأنا في متخيل الآخر	233
1.1/ الآخر والأنا الرجعية	233
1. 2/ الآخر والأنا الهمجية	236
1. 3/ الآخر والأنا الانهزامية	239
1. 4/ الآخر والأنا المشرقة	242
2/ صورة الآخر في متخيل الأنا	255
1.2/ الأنا والآخر/ المستعمر	255
2.2/ الأنا والأخر/ المرأة	271
3.2/ الأنا والآخر/ المكان	282

الفصل الثالث: تمظهرات الحوار الحضاري في الشعر العربي المعاصر	
أوَّلاً: وحدة التراث الإنساني	310
1/ الحضارة	310
2/ العلم	327
3/الأخلاق	330
4/ الشرائع السماوية	343
5/ التصوف	359
ثانيا: القيم والمشترك الإنساني	373
1/ الجمال	374
2/ الحرية	3787
3/ المحبة	382
4/ التَّسامح	392
5/ السَّلام	395
ثالثا: الإسلام/ خطاب حضاريّ عالميّ	432
1/ الإسلام/ دعوة الإنسانية	432
2/ الإسلام ومبدأ التَّعارفيَّة	435
3/ الإسلام ونبذ التَّمييز العنصري	440
الفصل الرابع: جماليَّات الحوار الحضاريّ في الشعر العربيّ المعاصر	
أولا: حوارية اللغة الشعرية	449
1/ الانفتاح على لغة الآخر	449

2/ التوظيف الضمائري للأنا والآخر	455
3/ أساليب الحوار الشعري	475
ثانيا: الأسطورة والرمز/ شكلان حواريان	488
1/ الأسطورة شكل حواري	488
2/ الرمز شكل حواري	509
ثالثا: التناص ومبدأ الحوارية	555
1/التناص الديني	556
2/ التناص الأدبي/ الشعري	565
رابعا: الإيقاع الشعري وفاعلية الحوار	581
1/التَّنويع الإيقاعي	581
2/التَّشكيل البصري	610
3/التَّداخل الأجناسي	645
خاتمة	688
ثبت المصادر والمراجع	693
فهرس المحتويات	740
ملخصات	

ملخصات

ملخص

شاع تداول مصطلح حوار الحضارات في السجال الفكري والثقافي والسياسي، والذي من خلاله ظهرت ثنائية الأنا والآخر، باعتبارها صورةً من صور تجربة الأنا العربيَّة في حوارها مع الآخر الغربيِّ؛ حيث تداول الدارسون قضية حوار الحضارات التي كانت ولازالت تأخذ بعدًا مزدوجًا، فهي بحث وتأمل في الذات وفي الآخر، في الهوية وفي الحداثة، في التراث وفي الوافد، في المحلي وفي الكوني، وقد وعى بعض الدارسين العرب أنَّ هذه العلاقة باعتبارها ناتجة عن رد فعل دفاعي تجاه سطوة واندفاع الغرب، لا بدَّ أن تمر عبر التَّفكير في الذات، ومن ثمة العودة إلى التراث والتنقيب فيه، إمَّا من أجل تمجيده أو إعادة تملكه على أسس جديدة. في حين مثَّلت صورة الآخر إحدى أهم آليات الحوار بين الثقافات والحضارات، خاصةً وأنَّه لم يعد من الممكن التنكر لما يحدث في هذا العصر من تقاربٍ ماديٍّ، وإعلاميٍّ انهارت فيه الحواجز، وتقلَّصت فيه المسافات بين الأمم والشعوب، ومهَّدت للمزيد من التَّعارف وتبادل المصالح، والعمل المشترك، وقد أُجريت معظم الدراسات تحت عناوين كبرى أهمُّها حوار الحضارات، وحوار الأديان، وحوار الثقافات، وغيرها. حيث يظهر منهج الإسلام المعتدل الداعي إلى الحوار والتَّعارف الحضاريِّ على أسسٍ متينةٍ ثابتة، فيها خلاص البشريَّة من الصراعات، من خلال اعترافه بالتَّعدُّد والتَّنوع، وإمكانيَّة التَّشارك الإنسانيِّ والحضاريِّ.

ويعدُّ الأدب ومنه الشعر أحد خطابات حوار الحضارات، بغية الرقي بالإنسانيَّة والنُّهوض بها. وانطلاقًا من ذلك، فإنَّ البحث يركِّز على محاولة استقراء صورة الآخر من خلال تمثُّل تأثيره في الأنا والعكس في الشعر العربيِّ المعاصر. وحوار الحضارات يقوم على إحياء العلاقات الإنسانيَّة التي بطبيعتها قائمةٌ على أساس التَّغاير لا التَّمازج، وفقًا للخصوصيات الحضارية المرتبطة بالمعتقد واللغة والهويَّة/ من خلال ما يحققه الخطاب الأدبي الجمالي.

Abstract

The term "The civilizations dialogue" became popular in intellectual, cultural and political debates, where through which the self and other duality had appeared as an image that expresses the Arab self experience in its dialogue with the Western other. So, scholars deliberated the issue of civilizations dialogue which was and still takes a double dimension, as it is search and meditation of the self and other, of identity and modernity, of heritage and the newcomer, of the local and the universal. Some Arab scholars have come to realize that this relationship, as it is considered the result of a defensive reaction towards the power and momentum of the West must go through self-reflection, and then, returning to the heritage and exploring it, even if it is only for glorifying or reapossessing it on new foundations. On the other hand, the other's image represented one of the most significant processes for dialogue between cultures and civilizations, particularly since it is no longer possible to hide what is going on in this era of material and media rapprochement in which barriers have vanished, distances between nations and peoples became closer, which paved the way for further acquaintance, interests exchange, and common work. Most studies were conducted carrying major themes, the most significant of which are: The civilizations dialogue, dialogue of religions, dialogue of cultures, and others. Where the moderate approach of Islam emerges, which calls for dialogue and civilizational acquaintance on solid and stable foundations, in which it guarantees the salvation of humanity from conflicts, through its recognition of pluralism and diversity, and the possibility of human and civilizational sharing.

Literature, including poetry, is considered a form of discourse for the civilizations dialogue for the sake of promoting and advancing humanity. And accordingly, the research sheds the light on trying to extrapolate the other's image through representing his effect on the ego and vice versa in contemporary Arabic poetry. So, The civilizations dialogue relies upon reviving the human relations, which by their nature are based on difersity but not mixing, according to the cultural peculiarities that are related to belief, language, and identity through what is realized by the aesthetic literary discourse.

Resumé :

Le terme « dialogue des civilisations » est devenu populaire dans les débats intellectuels, culturels et politiques, à travers lesquels la dualité du moi et de l'autre est apparue comme une image qui exprime l'expérience de soi arabe dans son dialogue avec l'autre occidental. Ainsi, les chercheurs ont débattu de la question du dialogue des civilisations qui était et prend toujours une double dimension, car il est recherche et méditation de soi et de l'autre, de l'identité et de la modernité, du patrimoine et du nouveau venu, du local et de l'universel. Certains chercheurs arabes se sont rendu compte que cette relation, considérée comme le résultat d'une réaction défensive à l'égard de la puissance et de l'élan de l'Occident, doit passer par une auto-réflexion, puis revenir à l'héritage et l'explorer, même s'il n'est que de le glorifier ou de le reprendre sur de nouvelles bases. D'autre part, l'image de l'autre représente l'un des processus les plus significatifs du dialogue entre les cultures et les civilisations, d'autant plus qu'il n'est plus possible de cacher ce qui se passe dans cette époque de rapprochement matériel et médiatique où les barrières s'effacent, les distances les nations et les peuples se sont rapprochés, ce qui a ouvert la voie à de nouvelles connaissances, à des échanges d'intérêts et à un travail commun. La plupart des études ont été menées autour de grands thèmes dont les plus significatifs sont : le dialogue des civilisations, le dialogue des religions, le dialogue des cultures, et autres. Où émerge l'approche modérée de l'Islam, qui appelle au dialogue et à la connaissance civilisationnelle sur des bases solides et stables, dans lesquelles il garantit le salut de l'humanité des conflits, à travers la reconnaissance du pluralisme et de la diversité, et la possibilité du partage humain et civilisationnel.

La littérature, y compris la poésie, est considérée comme une forme de discours pour le dialogue des civilisations dans le but de promouvoir et de faire progresser l'humanité. Et en conséquence, la recherche met en lumière la tentative d'extrapoler l'image de l'autre à travers la représentation de son effet sur l'ego et vice versa dans la poésie arabe contemporaine. Ainsi, le dialogue des civilisations repose sur la renaissance des relations humaines, qui par nature sont basées sur la diversité mais non sur le mélange, selon les particularités culturelles liées à la croyance, à la langue et à l'identité à travers ce qui est réalisé par le discours littéraire esthétique.

Democratic Popular Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and Scientific Research
Amir Abd-el-Kader University of Islamic Sciences

-Constantine-

Faculty of Arts and Islamic Civilization

Department of Arabic Language

Registration number: ……

Serial number: ……..

Dialogue of Civilizations

In contemporary Arabic poetry

Thesis presented to get Scientific Doctorate LMD Diploma in Literary studies
Specialite Contemporary Arabic literature

Student preparation
Nerdjes Bekhouche

Supervised by Professor
Amel Louati

The discussion jury members

Name and First Name	Scientific Rang	Original University	Function
			Chairman
Amel Louati	**Professor**	Emir Abdelkader University	**Supervisor and Reporter**
			Member
			Member
			Member
			Member

University year: 1444-1445h / 2023-2024m

Democratic Popular Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and Scientific Research
Amir Abd-el-Kader University of Islamic Sciences

-Constantine-

Faculty of Arts and Islamic Civilization

Department of Arabic Language

Registration number: ……

Serial number: ……..

Dialogue of Civilizations

In contemporary Arabic poetry

Thesis presented to get Scientific Doctorate LMD Diploma in Literary studies
Specialite Contemporary Arabic literature

Student preparation
Nerdjes Bekhouche

Supervised by Professor
Amel Louati

The discussion jury members

Name and First Name	Scientific Rang	Original University	Function
Pr/ Bencheikh Riadh	Professor	Emir Abdelkader University	Chairman
Pr/Amel Louati	Professor	Emir Abdelkader University	Supervisor and Reporter
Pr/ nasser louhichi	Professor	Emir Abdelkader University	Member
Pr.Youcef Waglisi	Professor	Mentouri Brothers University - Constantine 1-	Member
Pr.Fatiha Kahlouch	Professor	University of Mohamed Debaghin - Setif-	Member
Pr/Zahira Polfus	Professor	University Mohamed Elsadik yahya – Jijele	Member

University year: 1444-1445h / 2023-2024m