الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح . ورقلة

كلية الآداب واللغات و الفنون

اللغة و الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: النقد العربي ومصطلحاته

مفهوم الشعرية في النقد المغاربي المعاصر
من خلال محمد لطفي اليوسفي ومشري بن خليفة ومحمد بنيس

إعدادالطالبة

أوبيرة هدى

إشراف

الاستاذ الدكتور مشري بن خليفة

لجنة المناقشة

العيد جلولي	أ.ت.ع	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	رئيسا
مشري بن خليفة	أ.ت.ع	جامعة الجزائر -02-	مشرفا ومقررا
أحلام معمري	أ.ت.ع	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	مناقشا
فائزة خمقاني	أستاذة محاضرة -أ-	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	مناقشا
علي حميداتو	أ.ت.ع	جامعة حمه لخضر الوادي	مناقشا
صليحة سبقاق	أستاذة محاضرة -أ-	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

2025/2024

العنوان

مفهوم الشعرية في النقد المغاربي المعاصر
من خلال محمد لطفي اليوسفي ومشري بن خليفة ومحمد بنيس

إعدادالطالبة

أوبيرة هدى

بيان المؤلف

الاسم واللقب: أوبيرة هدى

تاريخ ومكان الازدياد: 1987/05/12 /الطيبات

متزوجة و أم لسبعة أولاد

شهادة البكالوريا: سنة 2005 شعبة علوم الطبيعة والحياة

شهادة الليسانس: في اللغة العربية وآدابها من جامعة قاصدي مرباح ورقلة (المرتبة الأولى في الدفعة)2009/2008

شهادة الماجستير: في النقد العربي ومصطلحاته جامعة ورقلة سنة 2012

مسجلة دكتوراه علوم في النقد العربي ومصطلحاته منذ سنة 2013 .

المهنة: أستاذة التعليم الثانوي بثانوية ابن رشيق القيرواني /الطيبات منذ سنة 2011

البريد الالكتروني:oubira.houda@gmail.com

رقم الهاتف: 0667943630

شكروتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الانبياء والمرسلين

الشكر الجزيل والحمد الكثير لله العلي القدير على تمام فضله واحسانه أن وفقني وأنعم علي لإتمام هذا العمل المتواضع لقوله تعالى << رب أوزعني ان اشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي، وان أعمل صالحا ترضاه >> سورة الاحقاف الآية 13.

أتوجه بالشكر والعرفان أولا الى مشرفي الفاضل الاستاذ الدكتور مشري بن خليفة الذي لم يدخر وقتا ولا جهدا في إثراء الدراسة بتوجيهاته القيمة وخبرته التي أنار بها درب البحث وصبره معي حتى اكتماله فكان نعم الموجه والمؤطر فجزاه الله كل خير وبارك له في علمه وعمله وعمره.

كما اتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الكرام على تفضلهم بتوجيهاتهم وملاحظاتهم السديدة.

والشكر موصول كذلك لكل أساتذة وإدارة قسم اللغة والادب العربي على ما بذلوه من جهد لنصل هذه المرحلة فنسأل الله تعالى ان يكون السند والمعين لهم.

إهـــداء

لم تكن رحلة البحث الطويلة هذه دربا سهلا يسيرا رغم كونها حلما ظهر أوله ثم سرعان ما تلاشت نهايته في غياهب صعوبات ومطبات كأعاصير عاتيه حاولت اجتثاثه فبدا تحقيقه أمرا مستحيلا، لكن الله إن أراد لشيء التمام فلن تجد له ردا ولا تبديلا.

أهدي ثمرة مجهودي وفرحتي التي انتظرتها طويلا إلى من كانوا مصدر الدعم والعطاء دائما:

الاموات الاحياء في قلوبنا من تمنيته ان يكون سندا في هذا اليوم لكن الموت اختطفه بغتة أخي **ياسين** رحمه الله وجعل قبره روضة من رياض الجنة

أبي العين الساهرة والملحمة الكبيرة التي بسطت ذراعيها كالأرض.

أمي التي تنحني أمام عظمتها الهامات وتخجل في وصفها الكلمات...

زوجي رفيق دربي الذي منحني القوة والعزيمة لتحقيق طموحي فأنت شريكي في هذا الانجاز قبل أن يكون لي وحدي فقد كنت دائما الملاذ الذي ألوذ إليه في لحظات التعب و الصوت الذي يهمس لي بأنني قادرة حتى حينما خذلتني نفسي ، شاركتني المشوار و دفعتني إلى الأمام حين كنت على وشك التراجع أسأل الله أن يديمك لي نعمة و أن يجزيك عني خير الجزاء.

إخوتي وأخواتي نور المحبة في حياتي وركيزتي حين الشدائد.

أبنائي ملائكتي(أحمد- سعد – عثمان – ياسمين –عمران- الحسن- حسناء... ومن سيأتي بعدهم) أنتم الحلم الذي أعيشه كل يوم و الأمل الذي يكبر معي لذا أرجو أن يكون عملي هذا قصة فخر ترووونها يوما و أنتم موقنين أن الأحلام تستحق السعي فاجعلوا من أحلامكم سماءً لا حدود لها .

ملخص الرسالة

تسعى هذه الأطروحة المعنونة بمفهوم الشعرية في النقد المغاربي المعاصر من خلال مدونة لنقاد مثلوا المغرب العربي أحسن تمثيل في المجال النقدي عموما وفي موضوع الشعرية بوجه خاص وهم محمد لطفي اليوسفي الناقد التونسي في كتابيه في بنية الشعر العربي المعاصر ولحظة المكاشفة الشعرية والناقد والشاعر الجزائري مشري بن خليفة من خلال كتابيه الشعرية العربية مرجعياتها و ابدالاتها النصية والقصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ومحمد بنيس الناقد والشاعر من المغرب الأقصى في مؤلفيه حداثة السؤال والحق في الشعر، فقد كان الهدف الأساسي من اختيار الموضوع هو التركيز على الشعرية كمفهوم عند كلا منهم و إبدالاتها النصية المتعددة ومرجعياتها المختلفة وكذا مقوماتها في كل مرحلة، كما ألقيت الضوء على بواعث الشعرية وحيثيات انبثاق النص الشعري، لهذا حاولت اثبات رسوخ قدم هؤلاء النقاد في مجال النقد والشعرية و أن بحوثهم لا تقل شأنا عن تلك التي صدرت عن المشارقة.

Résumé de la thèse

Cette thèse, intitulée Le concept de poétique dans la critique maghrébine contemporaine, recherche à travers un blog les critiques qui ont le mieux représenté le Maghreb arabe dans le domaine critique en général et dans le domaine de la poétique en particulier. Il s'agit de Muhammad Lotfi Al-Youssoufi, le Tunisien. critique, dans ses deux livres surs. La structure de la poésie arabe contemporaine et le moment du dévoilement poétique, le critique et poète algérien Meshri Ben Khalifa, à travers ses deux ouvrages, La poésie arabe, ses références et substitutions textuelles, et le poème moderne dans la critique arabe contemporaine, et Mohamed Bennis, le critique et poète d'Al-Aqsa Maroc, dans ses deux livres, La Modernité de la Question et La Vérité en Poésie, L'objectif principal du choix du sujet était de se concentrer sur la poétique en tant que concept selon chacun d'eux et ses multiples substitutions textuelles et différentes références, ainsi que ses composantes à chaque étape. J'ai également mis en lumière les motivations de la poétique et les raisons. pour l'émergence du texte poétique. C'est pour cette raison que j'ai essayé de prouver la solidité de ces critiques dans le domaine de la critique et de la poésie, et leurs recherches ne sont pas moins importantes que celles publiées par Al-Mashreqa.

Thesis summary

This thesis, entitled The Concept of Poetics in Contemporary Maghreb Criticism, seeks through a blog by critics who best represented the Arab Maghreb in the critical field in general and in the subject of poetics in particular. They are Muhammad Lotfi Al-Youssoufi, the Tunisian critic, in his two books on. The structure of contemporary Arabic poetry and the moment of poetic disclosure, the Algerian critic and poet Meshri Ben Khalifa, through his two books, Arabic poetry, its references and textual substitutions, and the modern poem in contemporary Arab criticism, and Mohamed Bennis, the critic and poet from Al-Aqsa Morocco, in his two books, The Modernity of the Question and The Truth in Poetry, The main goal of choosing the topic was to focus on poetics as a concept according to each of them and its multiple textual substitutions and different references, as well as its components at every stage. I also shed light on the motives of poetics and the reasons for the emergence of the poetic text. For this reason, I tried to prove the solid footing of these critics in the field. Criticism and poetry, and their research is no less important than that published by Al-Mashreqa.

مقدمة

ان الشعرية من المواضيع النقدية القديمة الجديدة التي أرّقت النقاد والقراء، حيث ذكرت منذ مؤلفات أرسطو وأفلاطون ومن يليهم، وفي التراث العربي القديم تطرق لها ابن سلام الجمحي والجاحظ وابن رشيق القيرواني وحازم القرطاجني وغيرهم، كل له وجهة نظره المختلفة التي تباينت من مرحلة تاريخية لأخرى، واتخذت بذلك مصطلحات ومفاهيم عديدة.

انطلاقا من تشعب هذا الموضوع، حاولت اقتصاره على منطقة وزمن ونقاد محددين بهدف حصر الدراسة ، والتركيز فيها على جانب من جوانبها وهو **مفهوم الشعرية في النقد المغاربي المعاصر** نظرا للخصائص التي تفرد بها المغرب العربي عن المشرق حتى نتمكن من الإحاطة بما أضافته هذه المنطقة ، لهذا المفهوم خاصة أنني كنت قد تطرقت من قبل لدراسة الشعرية كمصطلح عند ناقد من نقاد المغرب العربي وهو محمد بنيس، أما زمنيا فقد اخترت النقد المعاصر، لأنه من الصعوبة أن تدرس موضوع الشعرية في أزمنة متتالية فهذا يحتاج لمجلدات عديدة ، أما المدونة فكانت لنقاد مثلوا المغرب العربي أحسن تمثيل في المجال النقدي ، وبوجه خاص في موضوع الشعرية وهم محمد لطفي اليوسفي الناقد التونسي في كتابيه في بنية الشعر العربي المعاصر ولحظة المكاشفة الشعرية والناقد والشاعر الجزائري مشري بن خليفة من خلال كتابيه الشعرية العربية مرجعياتها و ابدالاتها النصية والقصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ومحمد بنيس الناقد والشاعر من المغرب الأقصى في مؤلفيه حداثة السؤال والحق في الشعر، فالدافع الاساسي من اختيار الموضوع هو التركيز على الشعرية كمفهوم عند كلا منهم وابدالاتها ومرجعياتها ومختلف حيثياتها واثبات أهمية إسهامات هؤلاء النقاد في مجال النقد والشعرية.

لذا ارتأيت في هذه الدراسة الإجابة عن إشكالية أساسية ، تولدت عنها خلال الخوض في الموضوع إشكاليات أخرى فرعية:

- ما هو مفهوم نقاد المغرب العربي للشعرية ؟
- كيف نظروا لخصائصها ومقوماتها وكذا ابدالاتها؟
- هل كانت وجهة نظرهم واحدة ام اختلفوا عن بعضهم البعض؟

- هل قدموا أمرا جديدا في هذا الموضوع ام كانوا مجرد تابعين للمشرق العربي أو للغرب؟
- والأهم ما هي المرجعيات التي تحكمت في الشعرية على مرّ العصور؟
- وهل ساهمت دراساتهم في فتح بعض الأبواب المغلقة في هذا الموضوع المتشعب؟

اعتمدت في دراستي على المنهج الوصفي، لوصف وإيراد آرائهم النقدية في كل جزئية على حده، والمنهج المقارن للوقوف على أوجه الشبه والاختلاف فيما بينهم.

لهذا كان التحليل الأداة المساعدة في الإحاطة بالجزئيات الدقيقة خاصة ان الموضوع يحتاج إلى دقة وإمعان نظر وموضوعية قدر الإمكان.

تكونت خطة الدراسة من مدخل واربعة فصول، اما **المدخل** فكان عبارة عن التعريف بموضوع الشعرية عند الغرب والعرب قديما وحديثا، ثم الادب المغاربي على وجه الخصوص ، بعدها تطرقت للتعريف بالمدونة المختارة، وأما **الفصل الاول** فقد جاء تحت عنوان **مفاهيم في الشعر والشعرية**، تناولت فيه مفهوم الشعر عند هؤلاء النقاد ثم خصائص الشاعر، ومن ثم تجاوز عمود الشعر وأثره في الشعرية المعاصرة، وكذا شروط الشعرية وكيفية الكشف عنها، أما **الفصل الثاني** فكان بعنوان **مرحلة تجلي الشعرية** ، تمحور حول بواعث الشعرية ودخول الشاعر لمدار الشعرية ثم زمن الشعر أي لحظات نظم القصيدة ، والثوابت التي تحكم النص الشعري ثم نظام الحركات و أخيرا كيفية الحفاظ على الشعرية، وأما **الفصل الثالث** الذي عنونته **بتحولات ومقومات الشعرية العربية** ، تناولت فيه المراحل التي مرت بها الشعرية العربية ، بداية من الشفوية ثم تأثرها بالقرآن الكريم، والنقلة التي أحدثها فيها ثم مرحلة التقليدية والرومنسية والشعر الحر أو المعاصر بعدها قصيدة النثر وأخيرا مرحلة الكتابة ، والمحور الثاني لهذا الفصل تمثل في أسس ومقومات نهوض الشعرية وخصائصها النصية متمثلة في الإيقاع والوزن والقافية وكذا الزمان والمكان ، الخيال، الصورة، التوجه الدرامي ، الرمز و الأسطورة ، الغرابة و الغموض ، تكثيف الأفعال ، الذاتي والموضوعي، التضاد ، البنية البصرية أو ما يسمى بفضاء الكتابة.

تناولت في الفصل الرابع **مرجعيات الشعرية في النقد المغاربي المعاصر**، انطلاقا من المدونة المختارة ، متمثلة في الحداثة ثم وظيفة النقد، ثم علاقة القصيدة المعاصرة بنقدها المعاصر، ومدى انفتاح الشعر على الآخر ثم مفهوم التحديث في الشعر، وتأثير الترجمة في الشعرية وعلاقة الشعرية بالعولمة ، ثم تطرقت لاختلاف الشعرية بين المشرق والمغرب العربيين ، وأسباب هذا الاختلاف ومن ثم تأثرها بالغرب وفي الأخير عرضت مشكلية القصيدة الجديدة ، وأنهيت الرسالة بخاتمه جمعت فيها نتائج الدراسة و الفائدة المبتغاة من هذا البحث.

ولقد استعنت فيما ذكرته من عناصر بالله أولا، ثم بمجموعة من المصادر والمراجع بداية من مدونة البحث التي استقيت منها اغلب المعلومات ، ومعاجم اللغة العربية كلسان العرب لابن منظور و مقاييس اللغة لابن فارس و كتب أدونيس كالشعرية العربية والشعرية العربية لجمال الدين بن الشيخ ، والمؤلفات المترجمة كالشعرية لتودوروف ، اللغة الشعرية لجون كوهن.

إن ميدان البحث والدراسة محفوف بالصعوبات و التحديات، خاصة اتساع الموضوع وتشعبه من جهة ، وتقارب وجهات نظر النقاد في بعض العناصر من جهة أخرى ، وقلة المراجع التي تناولت النقد المغاربي المعاصر وخطابه عن الشعرية ، لهذا كانت غايتنا من طرح الموضوع ، لفت النظر لأهمية النقد المغاربي المعاصر في موضوع الشعرية ودقته في طرحه، والبحث في خباياه من خلال دراسة خطابات هؤلاء النقاد الذين أظهروا خبرة و دقة واجتهاد نقدي وعلمي ، لأنهم جزء من المحيط المتوسطي و العربي و الإفريقي ، ولقد لاحظنا أن بعض مؤلفات المدونة المدروسة في البحث تصلح أن تكون مرجعا أساسيا في التطرق لموضوع الشعرية.

وما أختم به مقدمتي هو توجيه جزيل الشكر والعرفان لكل من كان عونا في لحظات البحث العصيبة، وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور مشري بن خليفة، والاستفادة من خبرته وتفانيه وتدقيقه في كل جزئية ، وملاحظاته القيمة التي أثرت البحث، وكذا أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة الرسالة وإفادتي بتوجيهاتهم السديدة.

وعلى ضوء ما سبق ، تأتي رسالتي كمساهمة متواضعة لفتح آفاق جديدة في موضوع الشعرية راجية من الله أن تحقق الغاية المنشودة في إفادة الدارسين و الباحثين في هذا المجال.

كتبته : أوبيرة هدى

بتاريخ 13 أكتوبر 2024 م

الموافق لـ: 28 ربيع الأول 1446هـ

بن ناصر– ولاية تقرت

مـــدخـــــل

الـشعرية عند الـغـرب والعـرب

تعدّ الشعرية من المفاهيم المركزية في النقد الأدبي ، إذ تشكل الأداة التي من خلالها يتم تمييز الخطاب الأدبي عن غيره من أنواع الخطاب الأخرى وقد شغلت هذه الفكرة أذهان النقاد و الفلاسفة منذ القديم فتعددت مقارباتها و اختلفت باختلاف السياقات الثقافية و الحضارية ، لذا سنلمح قليلا لبداية النقد الأدبي وكيف استعار هذه اللفظة "نقد" من مجال الصيرفة و المال فقد شملت عدة معاني من مجالات مختلفة لكنها تندرج جميعا تحت عملية تمييز جيد الشيء من رديئه ، فالنقد في لسان العرب << تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها... وناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر... ونقد الرجل الشيء بنظره ينقده نقدا ونقد إليه: اختلس النظر نحوه >>[1] فإذا تمعنا في هذا الأصل اللغوي نجده يتمحور حول التركيز في الشيء بغية استخراج مناقبه أو مثالبه ، وهو نفس الأمر الذي ذهب إليه ابن فارس فعنده << النون والقاف والدال أصل صحيح يدل على إبراز شيء كأنه قد كشف عن حاله فعُلم... وتقول العرب : مازال فلان ينقد الشيء إذا لم يزل ينظر إليه >>[2] فالنقد إذن هو اختيار الشيء وتبوأه الموضع الذي يستحقه مهما اختلف مجاله ونظرا للأهمية التي أعطاها العرب للشعر وللأدب بوجه عام فقد شبهوه بالأموال في تبيين جيده من رديئه، فكما نعلم أن العرب أولت أهمية كبيرة للشعر حتى أنها كانت تهنئ القبائل التي ينبغ فيها شاعر أو خطيب فهو من ينشر أمجادها ويدوّن بطولاتها وأبطالها.

لم تطأ لفظة " **نقــد** " ميدان الأدب إلا في أواخر القرن الثالث للهجرة ، ويذهب أغلب الدارسين والنقاد إلى أن ابن سلام الجمحي (ت 231هـ) أول من استخدم كلمة نقد وناقد في مقولته الشهيرة << وللشعر صناعة وثقافة يعرفه أهل العلم بها كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يُعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة بالبصر، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا بلمس ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، مادة (نقد) ص: 4518، 4517.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق :عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، 2002، ج5، ص511.

بهرجها وزائفها >>[1] فالنقد بمفهومه وجد منذ نظم أول نص أدبي، لكن المصطلح الذي يعبر عنه جاء متأخرا فظهر بعد ذلك عند قدامة بن جعفر (ت 337 هـ)، وكذا الآمدي (ت 370 هـ) والجرجاني (ت 471 هـ).

نشـــأة النـــقد المغاربـــي

لقد مرت على بلاد المغرب العربي تراكمات حضارية متعددة كالرومان والفينيق لا يسعنا هذا الحيز لسردها والتعريج عليها ، لكن الحضارة التي أثرت في هذه المنطقة واستطاعت التغلغل فيها حتما هي الحضارة العربية والإسلامية فقد حافظ البربر باعتبارهم السكان الأصليين على لغتهم التي حملت عدة تسميات كالأمازيغية عدة قرون متواصلة لكن مع بداية الفتح الإسلامي تغيرت كل المسلمات و انبهروا بهذا الدين مع كل ما يحمله من قيم وأخلاق وعدل ، وكما نعلم فإن فتح المغرب مرّ بعدة مراحل دامت سنوات عديدة ، يقول عبد الله كنون << لم يتم فتح المغرب كله إلا في زمن يزيد بن معاوية سنة 62 هـ على يد عقبة بن نافع... وفي زمن الوليد بن عبد الملك سنة 87 هـ قدم موسى بن نصير واليا على إفريقية فقبض على زمام السلطة بيد من حديد وضبط الشؤون واستصلح الأحوال >>[2] كما تشهد كتب التاريخ أن موسى بن نصير لم يكتف ببلاد المغرب فحسب إنما كان لديه طموح في فتح الأندلس وضمها إليه لكن بعد أن يُحكم قبضته على المغرب ويضمن ولاء رعيته، وسرعان ما تحقق له ذلك فانتشر الإسلام بين البربر فكان عليهم تعلم العربية حتى يتفقهوا فيه لذا << سارت العربية في المغرب أول الأمر بسير الإسلام مترسمة خطاه متتبعة آثاره... وفي أيام حسان بن نعمان الغساني احد ولاة إفريقية من قبل عبد الملك بن مروان فإنه كان من الممهدين السبيل لتقدم الثقافة العربية واستقرار الحضارة الإسلامية بالمغرب فدون الدواوين ورسّم اللغة العربية أي جعلها لغة الدولة الرسمية فأوجب بذلك تعلمها على السكان المسلمين وغير المسلمين ثم بعد ذلك أنزل عمر بن عبد العزيز بإفريقية والمغرب

---

[1] ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمد محمود شاكر: مطبعة المدني، مصر، (د، ط)، (د، ت)، ج :1، ص5.

[2] عبد الله كنون: النبوغ المغربي في الأدب العربي، (د، م، ط)، (د، ت، ط) ط2: ج1، ص 37، 38.

عشرة من الفقهاء يعلمون الناس القرآن ويفقهونهم في الدين... والدليل على فهم المغاربة للغة العربية حينما خطب طارق بن زياد وهو مولى مغربي لموسى بن نصير خطبته المشهورة في جيشه>>[1]و لقد تعددت الروايات في كون جيش طارق بن زياد كان عدده اثنا عشر ألف بينهم فقط ثلاثة عشر عربي أو ثلاثمائة عربي والبقية كلهم من البربر وهذا دليل على مكانة اللغة العربية وعلى إتقانهم لها، وبعد فتح الأندلس رحّب سكانها بهذا الدين وباللغة التي تمثله خاصة كون هذه المنطقة لم تحمل من قبل حضارة ذات حركة علمية خاصة وقد انتقل إليها العديد من الفقهاء والعلماء والشعراء فنبغ سكانها في كل هذه المجالات << فلم يكد ينتصف القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) حتى كانت الثقافة العربية الإسلامية قد بسطت نفوذها على شبه جزيرة الأندلس وعلى كافة عناصر المجتمع الأندلسي يستوي في ذلك المسلمون وغير المسلمين>>[2]

ومن الأمور التي يجب التنويه إليها انه يستحيل دراسة الأدب المغاربي معزولا عن الأندلس فقد مثلتا بيئة واحدة استمدت لغتها وثقافتها وآدابها من المعين المشرقي الذي مثل نموذجا خالدا لا يمكن الحياد عنه.

<< ضلت الحركة العلمية والأدبية والفلسفية مطردة النمو في عصر دولتي المرابطين والموحدين وكان للأندلسيين أثر في المغرب ثقافيا وفكريا في تناسق وتكامل >>[3].

إذا كان العرب في المشرق خلال عصرهم الذهبي استفادوا من كتب الفرس واليونان وثقافتهم وآثارهم فهذه هي حال العلم فهو بمثابة السلسلة المتصلة الحلقات لا يمكن البدء فيها من العدم ، كذلك المغاربة اعتنوا بتلك البذور التي أتى بها علماء وأدباء من المشرق ، بذور العلم والدين في كل مجالاتها فأتت ثمارها يانعة نافعة استفاد منها العرب وغيرهم على مر عدة عصور، فقد نشطت حركة التنقل بين المشرق والمغرب، ومن أمثلتها أن << أبو علي

---

[1] المرجع نفسه ، ص : 42.

[2] بن سلامة الربعي: الحضارة العربية الإسلامية بين التأثير والتأثر، ديوان المطبوعات الجامعية ، (د، ط) ، 2009 ، ص :146 .

[3] الداية محمد رضوان: في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، ط:1، 2000، ص:44 .

القالي*نقل معه مجموعة شعرية ضخمة بلغت سبعة وسبعين من الدواوين وسبع من القصائد وهذا العدد سوى ما تزايل عنه وأخذ منه في القيروان أثناء عبوره إلى الأندلس >>[1]

كما ضرب الأمراء والخلفاء بسهمهم في نشاط هذه الحركة العلمية والأدبية تقليدا للمشارقة فجعلوا من بلاطهم محجًّا للشعراء والعلماء والأدباء فلم يبخلوا عليهم بدعمهم وهباتهم ويعزى ذلك إلى حبهم للآداب والعلم من جهة، وحتى تدوّن صفحات التاريخ و أقلام الأدباء أسمائهم من جهة أخرى ومن هؤلاء نذكر المعز بن باديس الصنهاجي (ت 460 هـ) الذي التف حوله النهشلي (ت405 هـ) والحصري (ت453 هـ)، وابن رشيق (ت456 هـ)، وابن شرف القيرواني (ت460 هـ).

ومن الأسباب التي لا يمكن إغفالها في النهوض بالدين الإسلامي وباللغة العربية وبمختلف العلوم تلك المراكز العلمية التي انتشرت في بلاد المغرب و الأندلس وعمت عدة مناطق كمدينة اشبيلية وطليطلة وبلنسية التي تغنّى بها العديد من الشعراء ، وكذا جامع الزيتونة الذي شيده حسان بن النعمان الغساني ، فقد مثّل مركز إشعاع علمي بامتياز، كما أسّس الأمير الأغلبي إبراهيم بن أحمد بيت الحكمة الذي حمل نفس التسمية لِما أُنشئ في بغداد ، كما كانت مدينة قرطبة منارة للعلم والعلماء والتي مدحها المقري*

فقال: << وإليها كانت الرحلة في الشعر والشعراء إذ كانت مركز الكرماء ومعدن العلماء ولم تزل تملأ الصدور منها والحقائب ويباري فيها أصحاب الكتب أصحاب الكتائب >>[2]. انطلاقا من كل ما ذكرناه أصبحت بلاد المغرب والأندلس حاضرة العلم والأدب بامتياز، فأعجب سكانها باللغة العربية أيما إعجابا فأتقنوها وافتتنوا بسحرها، فرحبوا بكل ما

---

*هو أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي القالي ولد سنة 288 هـ أثناء عهد عبد الرحمن الناصر (الداخل)، ألف العديد من الكتب أشهرها الأماني، البارع في اللغة، تفسير السبع الطوال.

[1] مصطفى عليان عبد الرحيم: تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:1، 1984، ص:20.

*وهو شهاب الدين أبو العباس ابن يحي القرشي ولد في تلمسان سنة 986هـ وتوفي بالقاهرة سنة 1041 هـ من أشهر ما كتبه نفح الطيب وهو من أهم المراجع في تاريخ الأندلس ، وكذا كتاب روضة الآس العطرة الأنفاس.

[2] المقري : نفح الطيب ، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط) ، 1988، م1، ص: 461.

هو آت من المشرق ، وحاولوا النسج على منواله فأبدعوا علما ونثرا وشعرا لا يستهان به ردّدته ألسن الأنام مدى الدهر فقد عُرف شعراؤهم برهافة حسهم وجودة قريحتهم كالمعتمد بن عبّاد وابن خفاجة وأبو البقاء الرندي وابن زيدون وغيرهم كثر لا يسعنا هذا المقام لذكرهم.

إن التأخر في نشوء النقد المغاربي لا يُعد عيبا بقدر ما يعتبر أمرا جدّ منطقي ، لأن المغاربة بعد تبنيهم لهذا الفتح الإسلامي وللغة التي حملها اهتموا بادئ الأمر بالجانب الديني والفقهي ، وعندما توطدت أركان الإسلام وتمكن الإيمان من لبّ قلوبهم وعقولهم التفتوا إلى مختلف العلوم ، فلم يتركوا مجالا إلا وأصابوا فيه بسهم فذاع صيتهم في الفلسفة مع ابن رشد وعلم الاجتماع والتاريخ مع ابن خلدون والطب على يد ابن سينا وغيرهم مما لا تعد انجازاتهم ولا تحصى.

وهذا ما ذهب إليه محمد مرتاض في قوله:<< والنقد في المغرب العربي قد عرف تأخرا زمنيا عن نظيره في المشرق العربي يعده ضروريا بسبب توجه المغاربة توجها فقهيا وإبداعيا وخلو مجالسهم من التنافس وانشغالاتهم بالصراعات الداخلية >>[1] وهذا أمر منطقي فالعلم والآداب لا ينتجان إلا في بيئة مستقرة سياسيا واجتماعيا وهذا ما كان أمرا شبه مستحيل في السنوات الأولى لفتح بلاد المغرب.

توجه أغلب من كتبوا حول هذا النقد إلى كون البداية الحقيقية له كانت في القرن السادس والسابع والثامن الهجري وأغفلوا أن << هنالك رسالة لابن المدبر الذي عاش في القرن الثالث الهجري إبان عصر الجاحظ تدعى الرسالة العذراء ... لذلك لا يلتفت لما زعمه بعض الباحثين من أن القرن السادس للهجرة يمثل الانطلاقة الحقيقية للنقد في المغرب الأقصى وأن النصف الثاني من القرن الرابع للهجرة هو الذي يمثل ذلك في الجزائر على يد عبد الكريم النهشلي في كتابه الخاص الموسوم بالممتع في علم الشعر وعمله >>[2] فهذا الكتاب لا يمكن إغفاله في التأريخ لبداية النقد في المغرب العربي لأنه يقف على مفاهيم

---

[1] مرتاض محمد : النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره اتحاد الكتاب العرب، (د . ط) ، 2000 ، ص : 29.

[2] المرجع نفسه: ص :37 .

وأراء نقدية لا يُستهان بها خاصة في تعريفه للشعر وتقسيم أغراضه ، وكذا آراؤه حول بعض القصائد والأبيات التي كثر فيها الجدل في النقد العربي وهذا ما سنتطرق له فيما بعد.

الإرهاصات الأولى لمفهوم الشعرية

إن التتبع الجاد والدقيق للبحث في أصول مفهوم الشعرية وبدايته يحتاج بالتأكيد إلى بحث معمق و مجلدات من التصنيف وسنوات عديدة من التنقيب والتثبت في كلا الأدبين العربي والغربي ، لكن طبيعة البحث ومدته تفرض علينا تلك التلميحات البسيطة التي لا بد منها لكل باحث حتى يَلج إلى لبّ موضوعه.

بدايات الشعرية عند الغرب:

يعتبر أول من استخدم هذا المصطلح عند الغرب هو أرسطو في كتابه الشهير " فن الشعر " فهو أول مؤلف تكلم بإسهاب في هذا الموضوع ، لكن اليونانيون ربطوا هذا المفهوم بالمحاكاة فهي << السبب الأول الذي يرجع إليه الشعر، أما السبب الثاني فهو أن الناس يستمتعون برؤية واستماع الأشياء من جديد >>[1] وإذا التفتنا إلى عامل السبق الزمني فإن أفلاطون هو أول من استعمل مصطلح المحاكاة في الجانب الإبداعي مع أنه ربط الشعر بالجانب الأخلاقي والقيمي فقد كان يفضل الشعر الذي يسمو بالإنسان فقد نبذ << الشعر التمثيلي الذي وصفه بأنه شعر المحاكاة... وهو لا يبين للسامعين طرق الصواب والخير... أما الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي فقد كان معجب به لأنه يعبر عن حقائق ومُثل سامية >>[2] فهو لا يحبذ التغني بما هو كائن بل يدعو إلى ما يجب أن يكون عليه الإنسان حتى ينتمي بحق إلى هذه الجمهورية الفاضلة.

يختلف أرسطو في نظرته للمحاكاة مع أستاذه أفلاطون فهي تمثل قانونا عاما لأي عملية إبداعية ، فالشعر عنده << قد نشأ عن سببين كلاهما أصيل في الطبيعة الإنسانية الأول هو كون المحاكاة أمر فطري في الإنسان وهو يشعر بالمتعة إزاءها وهذا هو السبب

---

[1] الصباغ رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ، ط1، 1998، ص: 26.

[2] أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، (د، ط)، 1994، ص:50.

الثاني >>[1] كما تطرق أرسطو إلى أهمية الوزن في الشعر وأن للشاعر الخيار في استخدام الأعاريض الشعرية التي تناسب موضوع شعره ، فالهدف من الشعر يختلف عند كل من أرسطو وأفلاطون فهذا الأخير يرى أن شعر المحاكاة يقوم باستثارة العواطف وهذا مناف لبناء الحضارة أما أرسطو يظن أن استثارتها أفضل من كبتها حتى يتخلص منها الإنسان، فالشاعر بطبيعته يعبر عما عجز الإنسان العادي التعبير عنه وهذا ما يصطلح عليه بالتطهير << الذي يزيح من نفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة فتكون مهمة الشعر في تأثيره عكس الذي وصفه أفلاطون >>[2]

الشعرية في النقد الغربي المعاصر

إذن كانت النواة الأولى للشعرية الغربية منذ العصر اليوناني مع أفلاطون وأرسطو قديما أما حديثا وانطلاقا من السبق الزمني فان الشعرية الغربية لها أعلامها الذين تفاوتت نظرتهم واختلفت حول الشعرية.

1- شعرية رومان جاكوبسون(ROMAN JAKOBSON-1896-1982):

تختلف شعرية جاكوبسون عمن سبقه كونه أحد أعلام اللسانيات ولهذا فرؤيته للشعرية متأثرة بالمبادئ اللسانية وهو ينطلق في تحديد موضوع الشعرية من سؤاله الشهير << إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟ >>[3] أي البحث في الميزات والخصائص التي يختص بها الخطاب الأدبي وتكسبه تلك الجمالية ، ثم يربط جاكبسون بين الشعرية واللسانيات بقوله << إن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشعرية ، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة ، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، و إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه

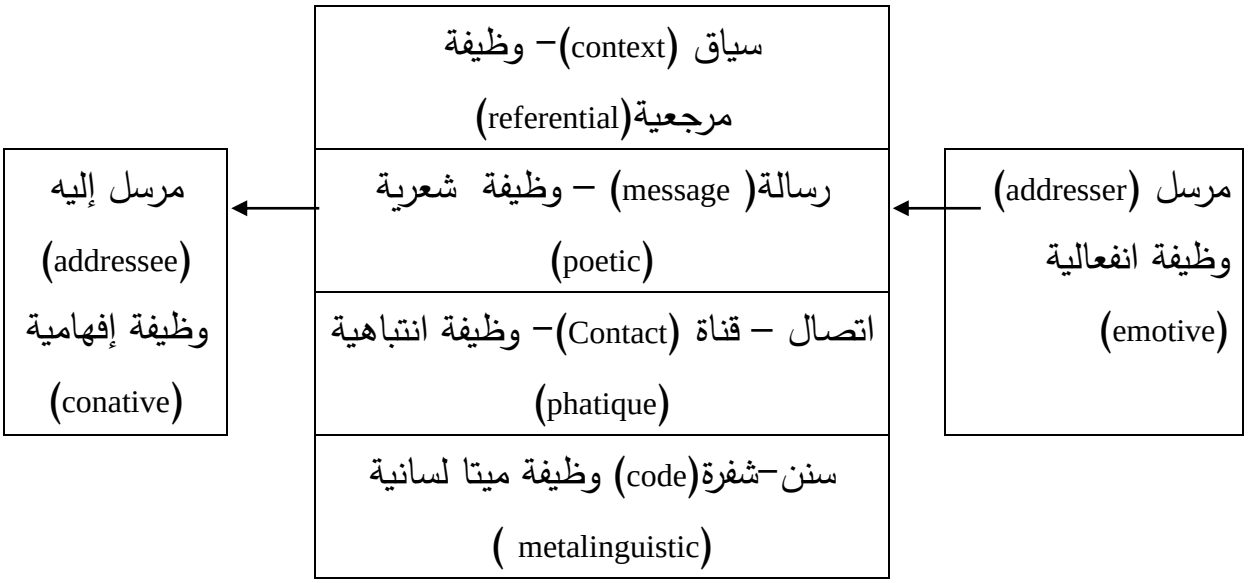
---

[1] ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية (د. ط) ، (د، ت)، ص:79.

[2] إحسان عباس: فن الشعراء دار صادر دار الشروق ، عمان، بيروت ط1، 1996 ص: 138.

[3] رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988، ص: 24.

الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية >>[1] فشعرية جاكبسون لا تقتصر على الشعر وحده وإنما تشمل كافة أنواع الخطاب اللغوية و الأدبية ، لكنه مع ذلك يحرص على تضييق مجال الشعرية في دراسة الوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى للغة وهذه الوظائف حددها **بوهلر** قبل جاكوبسون ولكنه تنبّه فقط لثلاث وظائف منها ، أفاد من خلالها جاكوبسون في استنباط بقية الوظائف حيث يقول << إن النموذج التقليدي للغة كما أوضحه على وجه الخصوص بوهلر (buhler) يقتصر على ثلاث وظائف – انفعالية و إفهامية و مرجعية... وانطلاقا من هذا النموذج الثلاثي، أمكننا مسبقا أن نستدل بسهولة على بعض الوظائف اللسانية الإضافية >>[2] فقد أضاف جاكبسون ثلاثة وظائف أخرى ليصبح كل عنصر من عناصر التواصل اللغوي ينتج وظيفة محددة خاصة به ، والمخطط التالي يوضح ذلك أكثر:[3]



لكن الاهتمام الأكبر لجاكبسون كان بالوظيفة الشعرية المميزة للخطاب الأدبي << وقد ذهب البعض إلى أن الوظيفة الإنشائية (الشعرية) ليست موجودة في الكلام العادي التي تؤدي فيه اللغة وظيفتها الاجتماعية الأساسية قائلين أن الوظيفة الأدبية (الشعرية) تكون إذ

[1] المرجع نفسه ، ص: 35.

[2] المرجع السابق ، ص : 30.

[3] المرجع نفسه ، ص– ص : 27 –33 ، وينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، ص– ص: 90–91.

ذاك في الدرجة الصفر >>[1] فالخطاب الأدبي ووظيفته تختلف باختلاف العنصر المقصود من عناصر التواصل اللغوي وما يميز الخطاب الأدبي طغيان الوظيفة الشعرية عليه وتختلف درجة هذه الوظيفة من خطاب إلى آخر وتبلغ ذروتها في الخطاب الشعري الذي يعتبر الأكثر انحرافا عن معايير اللغة العادية.

فقد اهتم << جاكبسون بالوظيفة المهيمنة وكان معياره اللساني الذي يتعرف الوظيفة الشعرية من خلاله إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف*>>[2]

2- شعرية جون كوهين(JOHN COHEN)(1923-1989):

تعتبر شعريته الأقرب للشعرية العربية القديمة حيث اعتبر ذروة الشعرية تكمن في الشعر حيث يذهب إلى أن << الشعرية علم موضوعه الشعر >>3 هذا بداية لكن مع مرور الزمن أصبح مصطلح الشعرية يطلق على كل صور الفن و الجمال التي تطلق العنان لتحريك المشاعر و الأحاسيس << كلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية... ، كتب فاليري (valery) نحن نقول عن مشهد طبيعي: أنه شعري ، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة >>[4]، أما المحور الأساسي الذي قامت عليه شعريته فهو مبدأ الانزياح اللغوي الذي يستند على << ثلاثة مستويات كبرى المستوى التركيبي الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين >>5 وللوقوف على مدى تحقق الشعرية في النص أورد كوهن الجدول التالي[6]:

---

[1] عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د ، ت)، ص- ص: 160-161.

*ومحور التأليف يعني وجود علاقات بين الكلمات في تسلسلها يعتمد على خاصية اللغة الزمنية كخط مستقيم يستبعد فيه إمكان النطق بعنصرين في وقت واحد.

[2] المرجع نفسه : ص: 166.

[3] جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة: احمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط:4، 2000، ص:29.

[4] المرجع نفسه، ص: 29.

[5] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص: 71.

[6] جون كوهن، النظرية الشعرية، ص: 32.

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

فالشعر التام من خلال الجدول يتوافر على كل مؤشرات الشعرية ليمثّل أقصى درجة من الانزياح اللغوي حينها تظهر الشعرية في أقصى مستوياتها في حين أن النثر العام يخلو منها فتتراجع فيه سمات الشعرية ، << والانزياح يعني وجود تقليد شعري يحدده العُرف العام ، و يقتضي الشعر أن يكون انحرافا و انزياحا عن هذا التقليد الشعري لذلك تبحث الشعرية عند جون كوهن في تميز الأساليب >>[1] فالشعر يقوم بالدرجة الأولى على مخالفة المألوف لأن الشعرية هي انحراف عن القواعد المعيارية المعمول بها في كل لغة و هذا الخروج هو من يميز الشعر عن النثر << فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية ، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة ، والتي تجسد مستوى (اللاشعرية) في الخطاب >>[2] فلغة التواصل اليومية النفعية تحترم هذه البنية أما اللغة الشعرية الإبداعية هي التي يُسمح لها باختراقها فتميز الأديب عن غيره وتبهر المتلقي ، فالشعرية إذن من وجهة نظره تتجلى في أبهى صورها في الشعر وتقوم على مبدأ الانزياحات الأسلوبية ، فشعريته تنطلق من البلاغة القديمة التي تعتمد على المعايير وهذا ما يطلق عليه في الشعرية العربية القديمة مصطلح عمود الشعر.

3- شعرية تزفيطان تودوروف(TZVETAN TODOROV)(1939-2017):

تتسع الشعرية عنده لتشمل الشعر و النثر كون هذين النوعين يجمعهما رابط الأدبية، يقول تودوروف << ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو

[1] مرشد الزبيدي ، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، ص : 100.

[2] جون كوهن، النظرية الشعرية، ص:369.

خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... فإن هذا العلم (الشعرية) لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ... وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية >>[1] فالشعرية بنظره هي الاهتمام بتلك الخصائص التي تميز الأدب عن سائر أنواع الإبداع الأخرى فهي الأساس الذي يكسب الأدب صفة الأدبية ، ولهذا يرى << منذر عياشي أن أدبية الخطاب الأدبي هي نقيض للنفعية التي يتميز بها الكلام اليومي ، لما فيه من قوة إيحائية مكثفة تسكن النص وتمتدّ على أطرافه >>[2] لهذا بحث تودوروف في ماهية هذه الخصائص والقوة الايحائية حتى يستطيع تحديد ماهية الشعرية ومجالاتها فحصرها في النقاط التالية :

<< 1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2- تحليل أساليب النصوص.

3- تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي... >>[3] فمجالات الشعرية حسبه تندرج بين المجالين النظري والتطبيقي انطلاقا من تحليل أساليب النصوص ومن ثمّ استنباط المعايير التي تضبط ولادة كل عمل أدبي ، أما النظرية الضمنية للأدب فهي التي تنطلق من الأدب بحد ذاته بعيدا عن العوامل الخارجية المؤثرة فيه.

بدايات الشعرية عند العرب:

لقد تطرقنا في دراستنا السابقة لمصطلح الشعرية بشكل معمق وحتى نتجنب التكرار سنلخص ما ذكرناه سابقا في كلمات وجيزة ثم نبحث عن مفهوم الشعرية وبداياته في النقد المغاربي القديم.

تعود كلمة " شعرية " في اللغة إلى الأصل الثلاثي الذي قال عنه ابن فارس << الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات واللآخر على عِلمٍ وعَلمٍ... شعرت

---

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال، ط2 ، 1990، ص:23.

[2] بشير تاوريريت ، رحيق الشعرية الحداثية ، ص:46.

[3] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:23.

بالشيء ، إذا علمته وفطنت له >>[1] وفي لسان العرب << شعر بمعنى علم.... وليت شعري أي ليت علمي ، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعره غيره ... ويسمى شاعرا لفطنته >>[2] فالشعرية إذا تدل في أصلها على الفطنة والعلم وكلاهما لا يحظى بهما إلا ذو حظ عظيم ، فالشاعر ليس إنسانا عاديا فهو من أوتي القدرة على البوح بما يشعر به في قالب يسلب القلوب والألباب .

فالشاعر في اللغة هو من يستطيع صياغة ما يراه وما يشعر به في نظم يتزين بمختلف الصور الفنية والبلاغية ، أما كون كلمة شعر تدل في أصلها اللغوي على علم فلا بد له من قواعد وأسس وثوابت يستند عليها ويسير وفقها وهذا ما يسمى فيما بعد بعمود الشعر، فالعرب إذن عندما اختارت هذه التسمية لهذا النوع من الأدب لم يكن اختيارها اعتباطيا إنما جاء بعد تمحيص ودراية بهذا المفهوم.

1/ فـــي النقـــــد المشرقـــي القديـــم :

إن الاضطراب الحاصل اليوم في تحديد مصطلح الشعرية أو مفهومها أمر قديم قدم أول نص شعري أو أدبي ، فالعرب أولت منذ القديم أهمية عظيمة للإبداع الأدبي فلا يختلف اثنان في قيمة الشعر ودوره بالنسبة لهم فقد دون آمالهم وآلامهم لعدة قرون وحفظ لغتهم وتاريخهم من الاندثار، فكان مجالا خصبا للمناقشة والمفاخرة بينهم ، ومؤلفات تاريخ النقد تحكي جميعا شذرات هنا وهناك تدل على بدايات النقد عندهم وكيف كان اعتباطيا لا يستند إلى قواعد وأسس تضبطه ما عدا الذوق الشخصي، ومما يدل على قيمة النقد عندهم أن النابغة كما يُروى كانت تضرب له قبة حمراء حتى يجلس فيها ويتبارى عنده الشعراء فيحكم بينهم فإذا أعجب بأحدهم ذاع صيته بين القبائل هذا بالنسبة للنقد ، لكن القصيدة في حد ذاتها خضعت لما يسمى بعمود الشعر ، وبعد نزول الوحي بسنوات عديدة بدأ الاهتمام بالتدوين ، فدونوا القرآن الكريم وحديث الرسول الأمين ، وازدهرت حركة التأليف فزاد

---

[1] ابن فارس: مقاييس اللغة ، مادة (شعر)، ج 3،.ص: 209.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (شعر) المجلد: 4، ج 26، ص: 273.

اهتمامهم بالأدب والشعر، وألف ابن سلام الجمحي (ت 232 هـ) كتاب طبقات فحول الشعراء الذي اعتبر الشعر صناعة كبقية العلوم والصناعات فوضع له أسس ومقاييس يستند إليها ، فمصطلح صناعة قريب من حيث المفهوم من مصطلح " شعرية" << للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات >>[1] ولفظة صناعة تخص الشاعر والناقد على حد سواء ، ومن أشهر التعاريف للشعر ما جاء في كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر (ت337هـ) حيث ذهب إلى كونه << قول موزون مقفى يدل على معنى >>[2] فقد أحاط هذا التعريف بالأركان الأساسية لنظم الشعر والتي انبثقت عنها كل التعريفات الموالية له ولهذا لا يجب بأي حال من الأحوال وصفه بالقصور فقد مثل انطلاقة للتعريفات التي توالت من بعده ومن النقاد من نلاحظ بشدة تأثرهم بالفلسفة اليونانية التي استوحوا منها تعريفات للشعر ولخصائصه مثل أبو نصر الفارابي (ت 339هـ) الذي نجد عنده بعض بذور مفهوم الشعرية << بعد الدُربة تحدث المعاني الشعرية ... ولا يزال ينمو ذلك قليلا قليلا إلى أن يحدث الشعر... فتحصل فيهم من الصنائع القياسية صناعة الشعر >>[3] وهذه العبارة تحمل مصطلحين مهمين هما التسوية وصناعة الشعر، فالمعاني الشعرية حسبه لا تؤتى لأي كان بل لصاحب تمرس ودربة وصقل للموهبة حتى تتم له صناعة الشعر ثم ظهرت بعد ذلك نظرية النظم على يد عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) التي دحرت ذلك النزاع الذي نشأ حول تفضيل اللفظ أو المعنى فهو يرى << أن لا نظم في الكلم و لا ترتيب ، حتى يعلق بعضها ببعض، ويُبني بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك >>[4] فالنظم هو خلق ذلك التناغم السحري بين الكلمات والمعاني فلكلّ لفظة مكانها في الكلام ومن دونها يختل المفهوم المراد وتفقد الجملة جانبها الجمالي.

2/ في النقد المغاربي القديم:

---

[1] الجمحي بن سلام : طبقات فحول الشعراء، تحقيق : محمد محمود شاكر: مطبعة المدني: مصر، (د، ط)، (د، ت)، ج:1، ص:5.

[2] قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق:عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، لبنان، (د، ط)، (د، ت)، ص:64.

[3] أبو نصر الفارابي : كتاب الحروف ، تحقيق : محسن مهدي، دار المشرق ، لبنان، ط 2 ، 1990، ص:114-142.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخارجي ، القاهرة، ط: 5 ، 2004، ص:55.

إن الإرهاصات الأولى لمفهوم الشعرية لا تختلف في النقد المغربي عن نظيرتها في المشرق فقد مر هذا المفهوم بمراحل عديدة واتخذ خلالها تسميات أو بالأحرى مصطلحات مختلفة كما رأينا في النقد المشرقي، ويعتبر عبد الكريم النهشلي من أوائل النقاد الذين مثلوا البدايات الأولى للنقد المغربي ، ومعظم الكتب النقدية تميل لنسبته للنصف الأول من القرن الهجري الخامس لكننا نعارضهم بشدة فهو لم يعش غير خمس سنوات في القرن الرابع للهجرة حتى لا نخلط التواريخ ، ونعتبر ذلك تأخر في نشوء النقد المغربي ، فكلا محققي كتاب الممتع في صنعة الشعر للنهشلي ، محمد زغلول سلام ، وعز الدين المناصرة في كتابه علم الشعريات "يذهبان إلى الرأي الأول يقول زغلول سلام << الشاعر العالم عبد الكريم النهشلي عاش في النصف الأول من القرن الخامس الهجري واستظل بدولة ملوك صنهاجة وخاصة باديس بن المنصور وابنه المعز بن باديس >>[1] أما المناصرة فيقول :<< قدم النهشلي (النصف الأول من القرن الخامس هـ) مجموعة من الملاحظات المتناثرة>>[2] كيف نطلق عنها هذا وهي من البدايات الأولى للنقد أولا ولو كانت كما ذكر هذا الناقد الفذ لما تتلمذ على يده ابن رشيق القيرواني << وقارئ العمدة يلقاه من حين لآخر اسم عبد الكريم، ويستدل مما أورده ابن رشيق انه تتلمذ لعبد الكريم في الشعر وصنعته والعلم به ونقل عنه في مواضع كثيرة من أبواب العمدة >>[3] ونعلم جميعا مكانة ابن رشيق القيرواني فما بالك بأستاذه << ولا تبخسوا الناس أشيائهم ولا تعثوا في الأرض مفسدين >>[4] ومن النقاد الذين يقاسموننني هذا الرأي محمد مرتاض في حديثه عن بداية النقد في المغرب العربي << أن النصف الثاني من القرن الرابع للهجرة هو الذي يمثل ذالك في الجزائر على يد عبد الكريم النهشلي>>[5] والمتمعن في كتاب النهشلي يستشف ذوقا نقديا راقيا واطّلاعا واسعا على

---

[1] عبد الكريم النهشلي القيرواني: الممتع في صيغة الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام : منشأة المعارف، الإسكندرية ، (د.ط)، (د. ت) ، ص3.

[2] عز الدين المناصرة :علم الشعريات ، دار مجدلاوي ، عمان ، 2006.

[3] عبد الكريم النهشلي: الممتع في صنعة الشعر، ص:3.

[4] سورة هود: الآية :85 .

[5] محمد مرتاض :النقد الأدبي القديم في المغرب العربي ، اتحاد الكتاب العرب، (د، ط)، 2000، ص:29 .

المصنفات النقدية التي أتت من المشرق ويتجلى ذلك في تعريفه الدقيق للشعر بقوله << والشعر عندهم الفطنة ومعنى قولهم : ليت شعري أي ليت فطنتي والشعر عندهم ابلغ البيانين وأطول اللسانين ، وديوان العرب المأثور وديوان علمها المشهور وقد اصطنعوا له الأعاريض والأوزان ليسهل حفظه وترديده >>[1]، فهو لم يبتعد عن التعاريف التي ترددت في المشرق على يد خيرة نقاده انطلاقا من تفضيل الشعر على النثر في قوله "البيانين" وتميزه عنه من خلال الأعاريض والأوزان ، كما وضح مكانة الشعر عند العرب فقد دوّن تاريخها وأنسابها لذلك آثرت حفظه حتى لا يندثر ، ومما تميز به النهشلي عن بقية النقاد هو تصنيفه للشعر تصنيفا يخضع بالدرجة الأولى إلى عامل الأخلاق ، فهو من النقاد القلائل الذين رفضوا الشعر الذي يتضمن هجاء أو غزلا فاحشا وربط ذلك بالوازع الديني وقصد بذلك << المخالفات الشرعية والأخلاقية التي يحتويها هذا الشعر كظلم الناس والتعدي على أعراضهم بشتى أنواع الظلم الكلامي ، ليضع النهشلي غرض الهجاء على رأس هذا النوع من الشعر>>[2]، فالشعرية عند النهشلي هي ما تضمنت فائدة للمجتمع ودعت إلى مكارم الأخلاق وتجنبت كل أنواع التجريح بين الأفراد، فالشاعر حسبه بمثابة العالم المعلم في المجتمع لذا يقول :<< خير كلام العرب وأشرفه عندها هذا الشعر الذي ترتاح له القلوب وتجذل به النفوس وتصغي له الأسماع ، وتستنجد به الأذهان وتحفظ به الآثار، وتقيد به الأخبار >>[3] فالشعرية عند النهشلي هي الابتعاد عن فاحش القول والسمو بالشعر حتى تميل له قلوب المستمعين وتعتدل نفوسهم ويصوب به اعوجاجهم ويدون تاريخهم ولا يبرح لسان الزمن ذكره ومن نقاد المغرب العربي قديما الذين تواترت أسمائهم في مختلف المصادر والمراجع نجد ابن شرف القيرواني (ت460هـ) الذي عاش في زمن ابن رشيق القيرواني (ت463هـ) وتتلمذا على يدي نفس المعلمين والشيوخ وقد حاول كثيرا أن يجاري ابن رشيق

---

[1] عبد الكريم النهشلي: الممتع في صنعة الشعر، ص: 06.

[2] أنيسة جاب الله : أصناف الشعر في التصور النقدي لعبد الكريم النهشلي، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ج8 ، 2012، ص: 207.

[3] عبد الكريم النهشلي: الممتع في صنعة الشعر، ص:05.

في نقده خاصة كتاب العمدة لكنه عجز أن يكون بمستواه ، يقول عنه محمد مرتاض<< والناقد هذا وإن لم يبرز بصورة متميزة أو يترك الأثر العظيم الذي خلقه معاصره ابن رشيق، فإن ما عثر عليه لم يخلُ من إشارات فيما له علاقة بالشعر يجدر أن نقف عندها >>[1] ويعتبر كتاب إعلام الكلام أشهر مؤلف له في النقد و استند إليه الكثير من الباحثين والنقاد خاصة تعريفه للشعر وبيان مواطن الحسن فيه فيرى أن << أملح الشعر ما قلت عبارته وفُهمت إشارته ولُمحت لُمحه ومُلحت مُلحه، ورُققت حقائقه وحُققت رقائقه واستغنى فيه باللّمحة الدالة عن الدلائل المتطاولة >>[2] فأفضل الشعر عنده ما تميز بإيجاز العبارة والاكتفاء بالإشارة دون تفصيل وإطالة تضجر السامع ، كما نشتق ميوله للمحدثين في تفضيله للغموض لكن ما يُعاب عليه هو التكلف في سجع عباراته دون أن تُنم عن فائدة، ومما تجدر الإشارة إليه انه بعد قراءتنا الدقيقة للكتاب خاصة بدايته ونهايته استنتجنا أن ما جاء فيه لم يكن من بنات أفكار ابن شرف إنما قام فقط بتدوين ما جاء على لسان ناقد شرقي يسمى أبي الريان الصلت بن السكن من سلامان وقد أشار إلى ذلك في العديد من المرات نذكر منها << قال أبو الريان وهذه الجملة التي أبنت لك >>[3] وفي آخر كتابه يقول << لله درك يا أبا الريان فما الين جانبك ، وما اقرب غائبك ، وما أنجح طالبك ، وما أسعد بك صاحبك >>[4] وفي خاتمة الكتاب يصرح : << أنجزت مسائل الانتقاد بلطف الفهم والافتقاد وهو إعلام الكلام لابن شرف القيرواني على لسان أبي الريان الصلت بن السكن من سلامان >>[5] ومن ثم ننوه أن هذا الكتاب عبارة عن حوار دار بينهما وبالتالي لا يمكننا أن ننسب كل ما جاء فيه من آراء لابن شرف ، مع أن هذا الأخير يظهر إعجابه الشديد بأبي الريان ومدى حسه النقدي ومعرفته بالشعر إلا انه حاول في بعض المواضع أن يبين تفوقه عنه في بعض المسائل فيقول << وجاريت أبا الريان في الشعر والشعراء ومنازلهم في

---

[1] محمد مرتاض النقد الأدبي القديم في المغرب العربي ، ص :63.

[2] ابن شرف القيرواني :إعلام الكلام، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1984 ، ص :37.

[3] المرجع السابق، ص: 45.

[4] المرجع نفسه ، ص: 46.

[5] المرجع نفسه ، ص: 46.

جاهليتهم وإسلامهم واستكشفته عن مذهبه فيهم ومذاهب طبقته في قديمهم وحديثهم>>[1] و جل من أخذ عن هذا الكتاب أو اعتمد عليه لم يُشر لهذا الأمر.

وابن رشيق القيرواني (ت 463هـ) من النقاد المغاربة الذين ذاع صيتهم مغربا ومشرقا فقد استطاع كتابة العمدة خاصة أن يكون مرجعا لكل ناقد أو أديب أو باحث كما لا تخلو أي مكتبة أدبية أو نقدية حتى في المشرق من وجود هذا المصدر المهم في الأدب والنقد العربي ، أما عن علاقة هذا الناقد بالشعرية فإن أهم نقطة أشار إليها في تعريفه للشعر انه يخضع بالدرجة الأولى للنية أي أن الشاعر قبل كتابته لأي خطاب عليه أن يعزم على كونه شعرا ، بعد النية يقوم الشعر عنده على << اللفظ والوزن والمعنى والقافية فهذا التعريف للشعر هو نفسه الذي عمد إليه أغلب النقاد بداية من قدامة بن جعفر فقد أضاف ابن رشيق النية فحسب ، وهي منطقيا ليست ضرورية في هذا المجال وإنما هي كذلك في الأمور الشرعية حتى نرسخ إخلاصنا وإيماننا مثلا إذا نسي الشاعر النية لا تقبل قصيدته أو أنها تختل في أحد أساسياتها وهذا أمر غير معقول، فالشعرية عند ابن رشيق تقوم على النية أساسا ثم على أربعة أركان وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية ، ومن أشهر نقاد المغرب العربي قديما والذين اعتمدوا على الفلسفة في نظرياتهم وتنظيراتهم النقدية لا بد أن نذكر حازم القرطاجني (ت684هـ) خاصة و أنه من النقاد الذين اتسعت معارفهم من بلاغة وعروض وكان على دراية واسعة بالفلسفة وأصول المنطق فجاء كتابه منهاج البغاء وسراج الأدباء منارة للنقاد وخلاصة لمن جاء قبله ممن استفادوا من كتاب أرسطو كابن سينا والفارابي ، يرى عز الدين المناصرة أن حازم القرطاجني استخدم مصطلح الشعرية في عدة مواقع للدلالة على التأليف في الشعر والخطابة من زاوية التمييز بين كمية الشعر في النثر والعكس>>[2] فالشعرية هي صفة ملازمة لكل خطاب أدبي ، أو هي الخصائص التي تفاضل بين ما هو أدبي وما كان نفعيا غايته مجرد التواصل.

---

[1] المرجع نفسه ، ص:14.

[2] عز الدين المناصرة :علم الشعريات ، ص:131.

كما يرى القرطاجني أنه << وليس ما سوى الأقاويل الشعرية لفي حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية لان الأقاويل التي ليست شعرية ولا خطابية ينحر بها نحو الشعرية لا يحتاج فيهما إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته >>[1] فالشعرية إذن هي سمة ملازمة لذلك الخطاب الذي تكون غايته الأساسية هز النفوس والتأثير فيها لذا يُعرف الشعر بأنه << كلام موزون مقفى من شانه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه >>[2] فالوزن والقافية عنده صفتان ملازمتان لأيّ خطاب شعري.

وفي القرن الثامن للهجرة ألف السجلماسي كتاب المنزع البديع وهو من أبرز الكتب التي تبين الحالة النقدية في المغرب العربي خلال تلك الفترة الزمنية ، فهو مؤلف ذو طابع بلاغي فلسفي ، كما بين اثر الثقافة اليونانية في الأدب والنقد العربيين ، فقد أوتي الفلسفة في زمن لا يؤتها إلا ذو حظ عظيم << فالمنزع البديع في تجنيس أساليب البديع كتاب في النقد والبلاغة ... وظف فيه السجلماسي العقل والذوق والثقافة المتنوعة والعميقة والمتكاملة بين العربية واليونانية في الدرس النقدي والبلاغي فاطلع علينا باتجاه جديد ومنهج علمي أكثر تحديدا وفهما للنظريات الأرسطية في النقد والبلاغة من سابقيه ولاحقيه >>[3] وهذا غيض من فيض لنقاد المغرب العربي والأندلسي فقد تعددت مؤلفاتهم ونظرياتهم حتى ملأت الأرض وشغلت الناس لقرون عدة إلى أن انطفأت شمعة المسلمين في الأندلس وطردوا منها ، وحتى من بقي فيها تم اضطهادهم وتنصيرهم أما من كتموا إسلامهم فهم قلة كانوا كالممسك على الجمر فظهر ما يسمى بالأدب الموريسكي وهو أدب يحكي معاناتهم ، فظل هذا الأدب مخفيا مدة طويلة وظهر إلى الضوء في العصر الحديث أما بالنسبة للمغرب فقد تعرض لنكسات وأزمات عديدة على المستوى السياسي فقد << بدأت سمات الانقسام بين

---

[1] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب ابن خوجة ، (د، م، ط) ، ص:62.

[2] المرجع نفسه، ص :71.

[3] ينظر: السجلماسي ، المنزع البديع ، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط 1، 1980 ، ص: 8 ، 9.

أجزاء المغرب العربي الثلاث تظهر في القرن الثالث عشر للميلاد حينما اضمحلت دولة الموحدين وحلت محلها بالتدريج دول ثلاث دولة الحفصيين في تونس وبنو عبد الواد في المغرب الأوسط وبنو مرين في المغرب الأقصى هذا الانقسام لم ينضج إلا في نهاية القرن السادس عشر>>[1] وفي هذه الفترة كثرت الصراعات بين هذه البلدان الثلاث من جهة وكذا أطماع الأوربيين والأسبان عليها من جهة أخرى ، بعد ذلك << لم تمد الدولة العثمانية نفوذها إلى تونس والجزائر بواسطة غزو عسكري أو تدخل مباشر من حكومة الأسبان كما حدث في مصر بل جاء تدخل الدولة نتيجة لاشتداد الصراع بين المسيحية والإسلام >>[2] ولم تكن السنوات الموالية بأحسن حال من سابقتها فقد تعرضت بلاد المغرب لاستعمار فرنسي واسباني وايطالي قهرها واستنزف خيراتها لما يقارب القرن ونصف القرن فقسمها وفرقها إلى الأبد.

فأصبحت بذلك لفظة المغرب تدل على المغرب الأقصى واستحدثت سنة 1987 لفظة مغاربي لتدل على المغرب العربي الكبير والذي يمثل (الجزائر، تونس، المغرب، ليبيا، الصحراء الغربية، وموريتانيا).

وقد جاءت هذه الدراسة مقتصرة على (تونس والجزائر والمغرب الأقصى) كنموذج تطبيقي حتى نخرج بتعريف أو مفهوم للشعرية في التصور النقدي لهذه المنطقة من البلاد العربية ، فاكتفينا بثلاث نقاد هم مشري بن خليفة ممثلا للنقد الجزائري ، ومحمد بنيس كناقد من المغرب الأقصى ومحمد لطفي اليوسفي عن النقد التونسي.

---

[1] صلاح العقاد: المغرب العربي في التاريخ الحديث والمعاصر، (الجزائر، تونس، المغرب) ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط، 1993، ص:10-11.

[2] المرجع نفسه، ص:18.

التعريف بالمدونة

كتاب لحظة المكاشفة الشعرية لمحمد لطفي اليوسفي :

تطرق اليوسفي في هذا الكتاب إلى تلك اللحظة التي يخرج فيها الشاعر من كونه إنسانا عاديا ليدخل عالم الشعر وعالم القصيدة فيرى عالما لا يمكن لغيره أن يراه فيكشف كنهه وأغواره ، فيخرج من غياهب تلك اللحظة وقد علق به ما علق من ذلك العالم البعيد ثم سرعان ما ينسى أو لا يعي أغلب ما شاهده هناك ، فقط بعض الأفكار هنا وهناك التي حاول الكاتب جاهدا جمعها بعد بحث وتدقيق عميقين وهذا ما ركز عليه الكاتب في الفصل الأول تحت عنوان (في انتظار القصيدة) ، أما الفصل الثاني الذي جاء تحت عنوان لحظة المكاشفة الشعرية فبدأه بالسؤال كيف يأتي الشعر ؟ وكيف تولد الرؤيا ؟ وقد خرج اليوسفي بعدة فرضيات أو إذا أردنا أن نسميها نظريات تكمن الأولى في أن كل الشعراء يلتقون في نقطة واحدة هي تلك الحركة الجدلية بين الإحاطة بمسيرة الشاعر العقلية أي الحياتية (غربته ، مأساته ، معاناته) ، وكذا العالم الحلم كما يراه الشاعر أي كما يتمناه أن يكون وقد ركز في هذا الفصل على نقطتين أساسيتين هما ما اسماه بالثوابت الكبرى التي تحكم أي نص شعري وهو يشير إلى انه أول من وصل إليها بعد قراءة مضنيه ومتعمقة وتتمثل في النور مقابل الظلمة والوجود في مقابل العدم وزمن الديمومة (زمن الشعر مقابل الزمن الميقاتي التعاقبي زمن الموت أو التلاشي) وهذه الثوابت الكبرى حسبه هي التي تتحكم في النص وتظهر بطرق متعددة وانطلاقا منها تتعدد الصور في النص والتي قسمها بدورها إلى ثلاث صور وهي:

1/صورة البدء أو التكوين أي بداية العالم أو الكون حيث كان كل شيء صافيا نقيا وتتجلى عبر تلك الثوابت التي ذكرناها سابقا.

2/ صورة الفردوس المفقود: وهو صورة ينجذب إليها اغلب الشعراء ، وهو المفهوم الموجود في كافة الأديان والأساطير.

3/ صورة العالم الأسفل ، الجحيم: ويقصد به التفسخ والتلاشي وهو اندحار الكون.

أما الفصل الثالث فقد عنونه "بزمن الشعر" فاليوسفي يرى أن زمن الشعر أو لحظة بدء القصيدة هي نفسها لحظة البدء أو التكوين التي ذكرها من قبل وهي التي اسماها بلحظة المكاشفة الشعرية كما نعتها بزمن الديمومة وهو الزمن الذي لا يمسه البلى والتلاشي وانطلاقا منه يستطيع التعبير عما لا يستطيعه الإنسان العادي.

والفصل الرابع عنونه بإطلالة على مدار الرعب وخلالها يكشف الشاعر عما في الواقع من رعب وتشققات وانهيار فيدعو الإنسان إلى رفضه ، والشاعر وحده من يستطيع الدخول إلى هذا المدار وكشف ما فيه ويكون ذلك انطلاقا من عدة مظاهر يتم فيها تجديد اللغة أي السمو بها من صفة العادية إلى الماوراء ومن ثم تجديد الوجود ودحر العدم، لكن بعد هذه العذابات التي يعانيها الشاعر يشعر بلذة عظيمة هي لذة الكتابة.

كتـــاب فـــي بنيـــة الشعـــر المعاصـــر لمحمـــد لطفـــي اليوسفـــي

يعتبر هذا الكتاب من أوائل مؤلفات اليوسفي والذي بدأت تتبلور من خلاله توجهاته النقدية ، وقد افتتحه بمدخل كان بمثابة التعريف بنهجه ورؤيته النقدية ، وقد بدأه بمدخل كان بمثابة التعريف بنهجه ورؤيته النقدية وتضمن ثلاث عناوين الأول هو من انفجار الشكل الشعري القديم وتطرق فيه إلى أسباب تغيير الشعر، انطلاقا من تلك الأحداث والظروف التي عاشها الوطن العربي و هو يرى أن هذا التغيير كان قبل سنة 1930 أي مع جماعة ابولو وشعراء الإحياء والمهجر و قد ساروا على نفس الدرب الذي سار منه شعراء الغرب كإليوت وإزرا باوند وغيرهما الكثير، فالسياب والملائكة على الرغم من خضوع شعرهما لنظام التفعيلة إلا أنهما استطاعا اختراق ما يسمى بعمود الشعر والذي ظل صامدا لما يزيد على الأربعة عشر قرنا ، أما العنوان الثاني فقد بحث في تلك العلاقة بين القصيدة المعاصرة والنقد العربي ، وأهم نقطة طرحها هي أن هذا النقد يشترك في إقراره بوجود قصيدة معاصرة تختلف عما سبقها من شكل شعري وقد حاول هذا النقد أن يحدد الخطوط الأساسية التي تميز هذه الظاهرة الشعرية مثل تحديد مفهوم الشعر ووظيفته وكذا محاولة التعمق في مفهوم التجديد الذي يقوم حسبه على فهم روح العصر وكذا التركيز على واقع التجربة الشعرية

الجديدة كاستخدام الرمز والصورة الشعرية والتوجه الدرامي لدى الشاعر كما أن هذا النقد يحاول تحديد موقف الشعر المعاصر من أبرز قضايا العصر كالالتزام والثورية.

بعد ذلك تطرق اليوسفي لمنجزات النقد المعاصر والتي أهمها محاولة تأسيس تصور واضح لمستقبل الشعر الجديد وجميعها يستند إلى مجموعة من الوسائل حصرها اليوسفي في كون اغلب النقاد حاولوا الجزم بأن هذا الشعر لن يستمر طويلا ومن بينهم نازك الملائكة وكذا محاولة إقناع المتلقي أو القارئ بان هذا الشعر جاء انعكاسا للظروف التي يعيشها المجتمع العربي وليس مجرد تقليد للشعر الغربي وكان ذلك انطلاقا من عمليات التنظير التي مارسها بعض الشعراء كنازك الملائكة وذكر أيضا محاولة النقاد الإحاطة بكل التجارب الشعرية المعاصرة حتى يستنتجوا خصائص وأسس هذا الشعر وهو يرى أن هذا الأمر شبه مستحيل، ثم يذهب للحديث عن سلبيات أو نقائص هذا النقد المعاصر فقد بقيت ضبابية ولم يستطيع النقد إجلاء تلك الهالة التي نسجت حولها وتركت القارئ يتخبط بين هذا التعريف وذاك ،كما أن هذا النقد لم يستطيع الانفتاح على تراث النقد العربي ولا على النظريات العربية وحتى لو فعل ذلك يكون فهمه لها بعيدا كل البعد عن المقصود الحقيقي منهما كما أن هذا النقد لم يتمكن من رسم خطوط واضحة تسير وفقها القصيدة الجديدة فهو لا يزال حبيس الفصل بين الشكل والمضمون أو تقسيم القصيدة إلى مقاطع شعرية حتى يحللها وهذا يفقد النص شعريته

أما الجزء التطبيقي في الكتاب فقد اعتمد فيه على مدونة لشعراء معاصرين هم السياب وسعدي يوسف ومحمود درويش وكذا أدونيس وهو يرى انه قد حلل كل نص بطريقة خاصة تبحث في أغوار النص دون تفكيكه فهي حسبه دراسة تفصيلية تتميز عما سبقها أما آخر عنوان في المدخل فكان انطلاقا من السؤال ما الشعر ؟ ما الحداثة ؟ فالشعر في نظرة أمر زئبقي لا يمكن احتواء خصائصه وتعريفه إلا بعد جهد جهيد ويكون ذلك مجرد محاولة للتقرب منه ، وهو يعارض خضوع الشعر لتمكن الشاعر من اللغة وقوانينها ، فالشاعر يستخدم اللغة انطلاقا من دلالات أخرى غير تلك التي يستخدمها الإنسان لمجرد التواصل وبالاستناد إلى كل ما ذكرناه حاول اليوسفي إيجاد تعريف خاص به للشعر فهو بالنسبة له

<< كلام يختلف عن غيره بكونه لا ينزلق فوق الأشياء بل يعيد تأسيسها ويكشف عن أشياء وعلاقات مجهولة >>[1] أما في حديثه عن مفهوم الحداثة فلم يطل الكلام عنها واختصرها في مجرد مفاهيم بسيطة فالنص الحداثي عنده هو الخطاب الذي يحمل رؤية متجددة للعالم فيتخطى ما هو موجود ويتعلق بالحلم.

وفي الجانب التطبيقي ابتدأ تحليله بقصيدة أنشودة المطر للسياب وركز فيها على الرمز والتوجه الدرامي (ويقصد عنصر الصراع في النص)، وكذا عنصر الزمن والصورة والإيقاع، وما اسماه بنظام الحركات وهي الخطوط العريضة التي تحكم كل قصيدة ، وبنفس الوتيرة حلل قصيدة (أوراق من ملف المهدي ين بركة) لسعدي يوسف، فهو يرى أن هذا الشاعر تتميز قصائده بتحويل الواقع إلى أحداث درامية ثم تطرق لقصيدة احمد الزعتر لمحمود درويش و ركز فيها على مزاوجة الشاعر بين ما أسماه الناقد التاريخ الذاتـي والتاريخ الموضـوعي ، فالأول يقصد به تجربة الشاعر الحياتية أي مشاعره وأحزانه و أفراحه ، أما الموضوعي ما يعيشه كل فلسطيني من ضياع وعذابات وفي قصيدة (مفرد بصيغة الجمع) لأدونيس اعتبرها اليوسفي محاولة لتأسيس حدث الكتابة مع اللجوء إلى التنظير من قبل الشاعر حتى يدعم تجربته الشعرية ، ويرى أن هذه القصيدة بمثابة سيرة ذاتية للشاعر وظف فيها العديد من الرموز والأساطير حتى أصبحت غامضة ، وقد طغت على قصيدته ظاهرة تكثيف الأفعال.

أما آخر جزء في الكتاب فقد عنونه بالاستنتاجات وقد لخص فيها كل ما وصل ليه في هذه الدراسة فكان أول عنوان فيها هو عذابات الكتابة الجديدة وذهب فيه إلى كون الشاعر يتكبد معاناة شديدة حتى يخضع ذلك النص الشعري خاصة من يُلح على الخروج عن تلك القوانين الشعرية التي اعتادها الشعراء أما أهم عنوان في هذه الاستنتاجات فهو قضايا القصيدة الجديدة وقد أدرجها في أربعة عناوين الأول هو مسألة اللغة ، فالشعراء المعاصرون حسبه يهتمون بشحن الألفاظ بمعاني جديدة تتماشى وراؤهم لذا تراجعت مكانة المحسنات

[1] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، (د، ط)، 1985، ص: 29.

البديعية والوزن الخليلي واستبدل ذلك باللغة الصوفية والرمز الأسطوري فهو يعتبره الوسيلة التي تربط أطراف القصيدة المعاصرة وقد قسمه إلى رمز مستحدث وهو أن يأخذ شخصية واقعية ويصبغها بملامح تجعلها رمزية، ورمز تاريخي وهو المأخوذ من التاريخ الأسطوري القديم ومن المفروض أن يكون القارئ على دراية بمعانيه أو دلالاته كما تحدث عن مسألة الإيقاع ، وهو يرى أن القصيدة المعاصرة لم تتخلى تماما عن الإيقاع القديم وهي تعتمد أيضا على إيقاع داخلي يقوم على الحركات والألفاظ تكون فيه التفعيلة مجرد عامل يدير الإيقاع العام للقصيدة، وفي مسألة الزمن يرى أن القصيدة المعاصرة تحاول الإفلات من عقال الزمن لذلك نجد أغلب الشعراء يستخدمون زمن المضارع الذي يتميز بالديمومة، وفي مسألة الغرابة والغموض فهو يؤيد هذه السمة للقصائد المعاصرة لذلك قسمه إلى غموض في النص

ويرجع إلى قدرة الشاعر على رؤية ما لا يراه عامة الناس، وغموض في التلقي ويكون انطلاقا من اعتياد القارئ على القصائد القديمة ونقص زاده المعرفي والثقافي

بعد هذه المسائل يتطرق إلى ما أسماه بمشكلية القصيدة الجديدة وهو تخبط الشعراء بين النهل من التراث العربي القديم أو التطور الأوروبي الهائل، أما آخر عنوان فهو مستقبل القصيدة المعاصرة ، ويقصد به محاولات التجديد التي تراوحت بين هدم الموروث أو الحنين إليه.

التعريف بكتاب القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر لمشري بن خليفة

يتألف هذا الكتاب من مدخل بعنوان القصيدة الحديثة والنقد العربي وبابين الأول بعنوان في الخطاب المعرفي والثاني تحت عنوان في الخطاب النقدي.

في المدخل تحدث عن قيام الشاعر الحديث بمناهضة النموذج السائد والخروج عليه خاصة ما يسمى بشعر التفعيلة أو الشعر الحديث والمعاصر و الذي حاول هدم كل النظريات والمنجزات السابقة حتى يؤسس لنفسه مسلكا جديدا وقد واجه بذلك معارضة شديدة على مستوى الساحة النقدية فأي تغيير يمس النص الشعري يستدعي بالضرورة اختلاف الممارسة النقدية لتحليل هذا النص الجديد لكن مع ذلك يرى الكاتب أنه << استطاع النقد العربي الحديث أن يساير حركة الحداثة شعريا وينفذ فيها ويشكل مفهومات شعرية خاصة

وثيقة الارتباط بالرؤيا الحديثة >>[1] والباب الأول من الكتاب قسم إلى ثلاثة فصول ، جاء الأول تحت عنوان أسئلة الحداثة وقد استأنفه بسؤالين هما: ما هو موقع الحداثة في الخطاب العربي المعاصر ؟ وهل هناك تجربة حداثية في الواقع العربي ؟ وقد بدأ تحليله بمدى ارتباط الحداثة بالواقع السياسي والاجتماعي في العالم العربي وكيف كانت ردة فعل الشاعر العربي خاصة وانه يشعر باستلاب في مجتمع سيطرت عليه الماديات والرأسمالية لذا يرى الكاتب أن **<<** الحداثة ليست طارئا وإنما هي رؤية جوهرية لا ترتبط بالزمني فهي ممارسة ومعاناة وطريقة تعبير متغيرة دائما**>>**[2] بعد ذلك ركز بن خليفة على أوهام الحداثة التي وضعها أدونيس وكان أول من وقع فيها خاصة الغائه لأي حداثة على مستوى الشعر والنقد العربي ثم تغير رأيه باعتبار الحداثة ظهرت عند العرب قبل الغرب بثمانية قرون، لكن بن خليفة يرى أن أدونيس ساهم كثيرا في رجرجة المفاهيم السائدة وتنشيط الساحة النقدية، بعدها تطرق الكاتب إلى وجهة نظر محمد بنيس حول الحداثة والذي يرى أنها ترعرعت في الأدب العربي من خلال نقطتين بداية الرومنسية ثم بداية الشعر المعاصر في الخمسينيات.

وفي الفصل الثاني تطرق للمفاهيم التي اتخذتها الشعرية في النقد القديم وهو يرى أنها ترتكز جميعا على معايير الشفوية في تعريفها ، وقد أورد العديد من التعريفات للجاحظ وقدامة بن جعفر... أما الشعرية العربية الحديثة فهو يرى أنها لم تكتنه أغوار النص الحديث بعد ولم تستخرج قوانينه البانية له مع أنه لا يلغي تماما تلك المحاولات التأسيسية ، وفي الفصل الثالث الذي جاء تحت عنوان بناء القصيدة قارن بين بنائها في النقد العربي القديم الذي تميز بالنظرة التجزيئية فقد كان التركيز على نقاط معينة في القصيدة كالمطلع أو التخلص أو الخاتمة ، أما في النقد العربي الحديث أصبح البيت مجرد دال ضمن القصيدة بأكملها ، كما يرى أن الدخول في مرحلة الكتابة فرض على الشعراء الخروج عن النموذج أو الشكل الموحد للقصيدة.

---

[1] مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ص: 17.

[2] المصدر نفسه، ص: 33.

وفي الباب الثاني تطرق في الفصل الأول إلى بنية اللغة فهو يرى أن اللغة تنقسم إلى لغة المعيار وهي لغة التواصل العادي ولغة الشعر التي يتفرد بها كل شاعر عما سواه فلها خصائص ومميزات فهي لغة إيحاء وخلق ، وكانت بنية المكان هي محور الفصل الثاني فالنص الشعري عنده يتكون أساسا من بنيتين الزمان والمكان فبنية هذا الأخير تتضمن عدة عناصر ذكر منها بالتحليل والتفصيل الخيال والتخيل وتكمن أهميته حسب بن خليفة في (دمجه ما لا يندمج) فهو يجمع بين المتنافرات ليخرج ذلك الجانب الإبداعي لدى كل شاعر على وجه الخصوص ، كما تقوم بنية المكان على ما يسمى ببنية الصورة فقد كان الغرض منها في النقد القديم التوضيح والإفهام.

أما الفصل الثالث والذي جاء تحت عنوان البنية الإيقاعية يذهب إلى أن الشعرية في بدايتها اعتمدت على الإنشاد والغناء لهذا ارتبطت بالأذن والسماع أما الشعرية الحديثة فقد اهتمت بالإيقاع أكثر من الوزن واعتبرت البيت الشعري هو الوحدة الأساسية لبناء إيقاع النص ، ثم قارن بعد ذلك بين مفهوم القافية في الشعرية القديمة حيث كانت عنصرا أساسيا في النص وهي مستقلة منفصلة وهي أيضا دليل على نهاية البيت الشعري أما في الشعرية الحديثة فالقافية دال مرتبط ببقية الدوال الأخرى في النص، ثم سرد بعد ذلك أنواع القوافي في القصيدة الحديثة فهي كثيرة ومتنوعة.

وفي الفصل الرابع الذي بعنوان بنية الكتابة وهو الفصل الأخير في الكتاب تناول فيه كيفية انتقال الشعرية الحديثة من مرحلة القصيدة إلى مرحلة الكتابة والتي حاولت كسر تلك الرتابة التي لطالما حكمت النص الشعري وبذلك انتقل هذا النص من المعلوم والسائد إلى المجهول.

تطرق بعد ذلك لما يسمى بالأشكال والفضاء وهي ميزة ظهرت في النقد انطلاقا مما يسمى بالشكل الطباعي للنص و هو يعتمد على تنسيق البياض والسواد على الصفحة وكذا علامات الترقيم وطريقة الكتابة كلها لها دلالات خاصة في فهم النص، لكنه يعيب على النقد العربي سيطرة القراءة الشفوية القديمة وعدم اهتمامه بهذه الجزئية المهمة.

وبعد ذلك ختم كتابه بالتركيز على كون القصيدة الحديثة فرضت على النقد العربي البحث عن أدوات جديدة لتحليلها وفك أسرارها، كما رأى أن النقد الحديث مازال يعتمد على بعض ميزات الشفوية، فهو لا يرى النص كتشكيل على الورقة بل يتعامل مع الكتابة كأعمى.

التعريف بكتاب الشعرية العربية لمشري بن خليفة

اعتمد الناقد بن خليفة على تقسيمه إلى ثلاثة أبواب جاء الأول تحت عنوان الشعرية القديمة ، أما الثاني جاء بعنوان الشعرية الحديثة والثالث الشعرية المعاصرة.

وقد سبق كل ذلك بمقدمة عرّف بها بموضوع الكتاب وأهم النقاط التي تناولها فيه حيث يقول: << فهذه الدراسة ترصد انتقال الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة وفي هذا المسار المفهومي والنظري نتعرف على الممارسات النصية وقوانينها من شعرية إلى أخرى ونتعرف أيضا على طبيعة الحدود بين هذه الشعريات>>[1].

فقد بدأ كتابه بأن الشعرية ليست واحدة وإنما هي شعريات بعد ذلك أعقب هذه المقدمة بتمهيد تحت عنوان الشعرية المصطلح والمفاهيم وقد كان عبارة عن تتبع لأهم المصطلحات في النقد العربي التي تخص الشعرية من النقد القديم وصولا إلى الحديث انطلاقا من الجمحي والجاحظ والجرجاني ، وبعدها عرّج على الشعرية الغربية ممثلة في أرسطو، تودوروف بول فاليري أبرامس جاكبسون والكثير غيره....

لقد قسم بن خليفة الباب الأول إلى ثلاثة فصول الأول بعنوان خصائص الشفوية وتتمثل حسب بن خليفة في الإعتماد على التكرار والقوالب الصياغية أو ما يسمى بالعبارات الجاهزة وكذا كثرة النعوت وعطف الجمل على بعضها والإطناب ، كما يرى أن هذا التقليد الشفاهي الذي حكم أغلب النصوص العصر الجاهلي يدحض نظرية كلا من مرجليوث وطه حسين في نسبة هذا الشعر إلى العصر الجاهلي انطلاقا من اشتراكه في نفس الخصائص.

أما الفصل الثاني الذي عنونه بالشعرية الشفوية فقد تناول فيه أهمية الجانب الصوتي للنص الشفوي وكذا أهمية الوزن والقافية في جلب انتباه المتلقي ، وقد خصّص الفصل

[1] مشري بن خليفة : الشعرية العربية ، ص:9.

الثالث لما يسمى بشعرية النظم حيث أكد فيه على تأثير النص القرآني في النص الشعري حيث جعله يتحول من الشفوية إلى الكتابة ومن البديهية والارتجال إلى التأمل، وانطلاقا من ذلك تغيرت العديد من الأسس التي ساهمت في نشوء النص المحدث الذي لا يعتمد على مثال سابق بل يهتم بالكشف عما هو خفي وغامض وقد أعطى مثالا عن ذلك بشعرية أبي تمام وكيف خرجت عن عمود الشعر وخياراته.

وفي الباب الثاني تحدث في الفصل الأول عن شعرية التقليد خاصة عند البارودي وشوقي واستنادهما على الشعرية الماضوية فشعرهما يقوم على التقليد المستند على العقل، بعد ذلك تحدث عن بناء القصيدة وكيف أنها خضعت عند شوقي والبارودي للمعايير التقليدية كالاستهلال والإطالة التي تحافظ على ذلك التواصل بين الشاعر والمتلقي وكذا غلبة المعارضات في الشعر التقليدي وضرب مثالا لذلك بمعارضة شوقي لقصيدة أبي تمام فتح الفتوح.

وفي الفصل الثاني ركز على الخصائص الرومانسية وما اختلفت فيه عن التقليدية خاصة ما أسماه بمركزية الذات والمتخيل الشعري فالشعرية الرومانسية كانت ذات طابع ذاتي لأن الشاعر الرومانسي اختطّ لنفسه مسارا ورؤية جديدة تختلف عن التقليديين وقد استخدم الخيال كأداة تطاوعه على ذلك ، كما تأثرت الرومانسية العربية كثيرا بعد افتتاحها على الرومانسية الأوروبية.

وتحت عنوان الشعرية المعاصرة كان الباب الثالث الذي تناول في الفصل الأول منه شعرية القصيدة وقد طرح فيه إشكالية التسمية أو المصطلح الذي يطلق على هذا الشعر المعاصر واختلاف نظرة النقاد ثم رأى أن هذا الشعر الحديث حاول التخلص من كل السوابق الشعريه وقيامه على الغموض واللغة الإيحائية ، ثم تحدث عن بناء القصيدة التي أصبحت تقوم على القصيدة بأكملها بدلا من البيت ، كما أن كل قصيدة تحكي تجربة خصوصية تختلف عن غيرها ثم تطرق إلى دور التضاد في بنية القصيدة الذي يخلق حركة إيقاعية تساند الوزن والقافية أما عن الأسطورة فإن كل نص يخلق عالما أسطوريا خاصا به

فتكون الذات الكاتبة بماضيها وحاضرها محوره الأساسي ليبني كل شاعر لنفسه عالما شعريا ينبض بالحياة

وفي طيّات الفصل الثاني الذي جاء تحت عنوان شعرية النص عرّج على تلك المفاضلة بين النصين الشعري والنثري ، فقد اعتبر مشري بن خليفة أن ظهور مفهوم الكتابة دحر لذلك الفرق بين النصين واعتبر أن الشعرية موجودة في كليهما ولكنها تتجلى في أشدها في النص الشعري ، فالفرق الأساسي بين النصين عنده يكمن في طريقة أو أسلوب التعبير الذي يعتمد على الغموض والتعمية في الشعر عكس النثر، كما يرى أن الشعرية المعاصرة أرادت التخلي عن الشكل الموحد للقصيدة خاصة قصيدة النثر واعتمدت على مفهوم الرؤيا وبذلك تخلت عن النظرة الشفوية والتقليدية للشعر وحتى يبرهن ذلك تناول قصيدة مفرد بصيغة الجمع لأدونيس بالتحليل حتى يقف على أهم دلالاتها.

وفي الفصل الثالث الذي عُنون بشعرية الكتابة ركز على مفهوم الرؤيا الذي أصبح بديلا عن الغرض فالرؤيا حسبه هي الفهم الحقيقي للواقع وإعادة بناء لنظام الأشياء وعلاقاتها في الحداثة العربية وهذا التغيير يلقي بظلاله لا محالة على لغة النص وأسلوبه وكذا أفكاره ومعانيه وحتى شكله بصفة عامة ، يرى بن خليفة أن مفهوم الكتابة عند أدونيس جاء متأثرا بالغرب وبالكتابات الصوفية كما اعتبر بنيس أيضا من الشعراء والنقاد الذين كرسوا مفهوم الكتابة بدل الشعر المعاصر وآخر جزئية في الكتاب جاءت حول أهمية السواد والبياض في النص الشعري وكيف يساهم في تأمل النص وتأويله فقد اكتسى ذلك أهمية كبرى في تحليل النصوص.

فقد رصد المؤلف في هذا الكتاب تحول الشعرية العربية من التقليدية حتى الكتابة في مسار تاريخي متسلسل اعتمد فيه على منهج إستقرائي وصفي تحليلي مستندا على أسس نظرية و أدوات منهجية.

التعريف بكتاب الحق في الشعر لمحمد بنيس:

يعتبر هذا الكتاب مجموعة من المقالات أعدها محمد بنيس لملتقيات ومهرجانات وصحف عربية ودولية حاول فيها الدفاع عن الشعر في هذا الزمن الذي غلبت فيه المادية

على كل المستويات حتى الثقافية منها، لذا أراد أن يصد تلك الإدعاءات التي حاولت إجهاض كل حدث شعري ، فقد اختار هذا العنوان حتى يُلقي على الشعر جانبا إنسانيا وهو الحقّ.

وقد قسّم كتابه إلى ثلاثة أقسام الأول عنونه بـ : الشعر في الزمن – ضد الزمن، وتضمن أربعة مقالات جاء الأول بعنوان الشعر مستودع أسرار كبرى ، وقد ذهب فيه إلى كون الشعر أكثر وسيلة يستطيع بها الإنسان التعبير عما في نفسه لأن الشاعر وحده من يستطيع خرق قوانين اللغة والشعر يعطي للكلمات معاني جديدة ودلالات أعمق، لذا فالشعر بمثابة ذلك النور الذي يساعد البشرية على دحر الظلام ، ومقاومة الجانب النفعي والمادي الذي طغى على البشر في هذا الزمن ، لذا فالشعر هو أمر لا نهائي ، أمر قادم من المستقبل وبإمكانه أن يتحدى عنصر الزمن والتلاشي ، أما المقال الثاني فقد جاء بعنوان القصيدة واستئناف الوعد ويتمحور حول علاقة الشعر بالعولمة فكل الأصوات تهتف ما الفائدة من الشعر الذي لا يحمل جانبا نفعيا حسبهم ، لذا فمهمة الشعراء الموحدة هي الدفاع عن الشعر فهو ما يثبت هوية الإنسان ويعينه على فهم مصيره.

كما أن استخدام اللغة فقط لفائدة التواصل يساهم في قتلها ، لأن الشعر وحده من يحافظ على ما هو خفي وباطني في أي لغة كما أنه يعارض استعمال الشعر بهدف قومي لأنه يحمل جانبا إنسانيا مشتركا وفي المقال الثالث الذي عنونه بضيافة الآخر في القصيدة، يرى أن القصيدة الحديثة هي التي تتقبل كل اللغات والرؤى الشعرية ، وأن القصيدة العربية لن تحقق حداثتها إلا بانفتاحها على مختلف الثقافات وكذا الشعر الكوني أي أن تتقبل الآخر كما هو ، وفي المقال الأخير في هذا القسم الذي عنونه بـ: مصير القصيدة ، مصير الكلام يذهب إلى أن كل قصيدة تحكي تجربة إنسانية وأن العولمة وصراع الحضارات تحاولان جاهدتان القضاء على الشعر، والشاعر وحده من يقوم بتجديد اللغة وإحيائها من خلال الإتيان بمعاني جديدة كل مرة ، فالقصيدة هي من تحافظ على اللغة والكلام من الاندثار ووحدها تستطيع مواجهة هذه الصراعات التي تعيشها البشرية.

وفي الجزء الثاني من الكتاب الذي أسماه الشعرية العربية لا هوادة فيها قسمه إلى سبع مقالات ، عنون الأول بجمالية القصيدة العربية الحديثة في فضاء المتوسط وقد ذهب فيه إلى أن القصيدة العربية منذ القديم حاولت الانفتاح عن الآخر كما فعل في عصرنا شعراء المهجر، لكن مما يدعوا للأسف حسب "بنيس" أن النقد العربي إلى حد الآن يفرق بين شاعر المشرق وشاعر المغرب العربي ، وفي المقال الثاني المعنون بالتقليدية وطيف الماضي ذهب إلى أن أفضل تسمية للشعر الذي بدأ مع البارودي هو التقليدية أما البعث والكلاسيكية هي ألفاظ منتقاة عن النقد الغربي كما يرى أن الشاعر أحمد ولد حسن سبق البارودي في معارضته للشعر الجاهلي كما ورد في كتاب النبوغ المغربي لعبد الله كنون، فالقصيدة التقليدية جعلت من الشعر العالمي نموذجا لها من جهة والشعر العربي من جهة أخرى خاصة في عنونة القصائد وتقسيمها إلى مقاطع ، وقد كانت الترجمة وتحديث القصيدة العربية عنوانا للمقال الثالث فقد اكتسبت الترجمة دورا كبيرا في عملية كسر المرجعية الموحدة والمركز الشعري ، خاصة ذلك التفريق بين شعر المغرب والمشرق العربيين، والمقال الرابع تحدث عن الانتقال من بلاغة الأخلاق إلى مضايق الشعر وقد قصد بذلك أن القصيدة لا يمكنها أن تحقق حداثتها إلا إذا هي ثارت على تلك القواعد والقيم المتعالية التي فرضها النقاد فيقول: << يستحيل وجود شعر حديث دون وجود وعي جديد بالشعر والحداثة بما هي رؤية للفعل الشعري ورؤية للنسيج العام الذي تنشئه الحداثة... >>[1]

وفي مقاله المعنون بالشعر حين يبدأ يرى أن الشعر بداية متجددة دوما ، يذهب إلى أن القراءة الصحيحة للشعر لا تكون إلا بتقبل المرجعية الغربية بعيدا عن الإيديولوجيات ، وأن الاتساع الشعري أوسع بكثير من الجغرافي ، لأن الشعر دائما هو حيز حارس للغة ، وفي مقالة المعنون بـ: عن مغامرة الشعر المغربي الحديث يرى أن الكتب التي ألفت في سيرة الشعر المغاربي حاولت التعريف بهذا الشعر كلا على حده (التونسي ، المغربي ، الجزائري) لكنها ركزت على الجانب الاجتماعي والتاريخي بعيدا عما هو شعري وثقافي أما

[1]محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 114.

النظرة العربية النقدية لهذا الشعر فهي كتابة أغلبه بالفرنسية لذلك بقي دور الحركة الشعرية الدفاع عن اللغة العربية بين أبنائها وعشيرتها ، وفي المقال الأخير من هذا الجزء والذي كان عنوانه (في ضيافة شارل بودلير) تحدث عن فهم العرب الخاطئ لقصيدة النثر التي كانت غربية المنشأ ، فالعرب لم يوفقوا لا في تسميتها ولا في شكلها ولا حتى في أفكارها ، إنما وضعت نصب عينيها القضاء على الأوزان الشعرية لذلك يعتبرها بنيس كتابة أكثر منها جنسا أدبيا ، وهو ينتقد بشدة تلك الترجمة الخاطئة لكتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا) فهي أساس هذا الفهم الخاطئ لقصيدة النثر، خاصة ما كتبه كلا من أدونيس وأنسي الحاج .

وفي الجزء الأخير من الكتاب المعنون بـ : مع القصيدة ابتدأ حديثه في المقال الأول عن القصيدة والحدود غير المؤكدة فحاول الدفاع عن مكانة الشعر والقصيدة في زمن أراد نحت حدود لكل شيء ، وجعل كل شيء نفعي وقابل للاستهلاك ، فالقصيدة وحدها من تحافظ على اللغة من الاندثار ، لأنها تذهب إلى المعاني الكثيفة والعليا بعيدا عن تلك المعاني النفعية.

وفي المقال الثاني الذي جاء تحت عنوان المتوسط وشعرية الرحيل يرى أن شعرية المتوسط متشابهة وهو يدعو انطلاقا من ذلك إلى الانفتاح عن كل شعريات العالم ، فالفكرة الشعرية عنده لا حدود لها فهو يناهض ذلك التفريق بين شعرية وأخرى ، وفي المقال الموالي والذي عنونه بـ: غريب أبديا غريب يرى كونه شاعرا باللغة العربية في بلاده المغرب يعتبر أمرا لا يمكن تقبله ، فإما أن يكتب بالفرنسية أو أن يختار عدم الاعتراف به كشاعر إلا إذا كان منتميا إلى المشرق فهو يرفض تلك الغربة التي يعيشها الشاعر في وطنه وبين إخوانه وهذا الداء ليس محتكرا على المغرب الأقصى إنما تعاني منه كذلك تونس و الجزائر، فقد اتهمنا المشرق مرارا و تكرارا بأننا لا نتقن اللغة العربية لكننا كنا أول من تبنى هذه التهمة ، وفي مقال بيروت زمن الحداثة ومكانها اعتبر بيروت مركزا حيويا للثقافة العربية حتى قبل القاهرة فقد استوعبت كل إبداع ثقافي مهما كان نوعه وجنسه وفكره ، وفي آخر مقال في هذا الكتاب ذهب إلى أن الصمت هو المكان الذي تنبع فيه القصيدة فهي خلاصة تجربة مع ما

هو حسي فالقصيدة تنشأ من احترام قوانين اللغة وعدم احترامها فهي مزيج بين ما يعيشه الإنسان الشاعر في ذكرياته اليومية والشعرية حتى تسير في اللانهائي والمجهول ويختم الكتاب باعتباره القصيدة هي من تدافع عن اللغة في زمن طغت فيه العولمة والمادية على كل شيء.

التعريف بكتاب حداثة السؤال لمحمد بنيس:

هذا الكتاب عبارة عن مجموعة نصوص حاول فيها بنيس إلقاء الضوء على بعض القضايا النقدية والشعرية وقد ركز فيها على مفهوم الحداثة وكيف كانت بيروت مركزا وبؤرة لها ، وقد انقسم هذا الكتاب لخمسة أجزاء كل جزء تضمن مجموعة من المقالات ، فعنون الجزء الأول: مطلع الحداثة والسؤال بيروت ، فتحدث في المقال الأول تحت عنوان بيان الكتابة عن أهمية الإنشاد في الشعر المغربي وكذا في الشعر العربي عموما لأن الشعر العربي لم يستطع الإتيان بما هو جديد ففي السنوات الماضية كانت مجرد تابع للأحداث السياسية والثورية ، بعد ذلك فقد هذا الشعر وظيفته وأصبح مجرد زخرفات على أوراق الصحف والمجلات ، لذلك فالنقد وحده بإمكانه كسر هذه الرتابة والقوانين المتسلطة على الشعر والتي تركته مجرد تقليد (تابع) ، واللغة هي أساس تركيب النص من جميع المناحي ، فالكتابة هي المجال الذي تستعيد فيه الذات حريتها وإدارتها ، فقد دعا هذا الناقد من خلال هذا البيان الشعراء إلى الجرأة في طرح ما يرونه أصوب في التعبير عن ذاتهم ومجتمعهم.

وفي المقال الثاني الذي عنونه ب: حين مستني الأرض يرى أن لحظة لقاءه بالقصيدة هي عبارة عن قتال بينه وبينها عن عذاباته حتى يستطيع نسج نص ما ثم تحدث عن الماركسية وكونها تعتبر قيدا آخر أكثر منها منهجا يدعو للحرية ، تحت عنوان تعددية الواحد فالحداثة في المغرب تحاول دائما إيجاد مكان لها في مكان يسيطر عليه ما هو إيديولوجي كما أن الكتابة في المغرب خاضعة لسيطرة المركز متمثلا في المشرق والسبب في ذلك قلة الكتابة وعدم وجود قارئ لما يُكتب وبالتالي هجران الكتابة.

وفي آخر مقال من هذا الجزء والذي عنونه بالشعر المغربي الحديث والقراءة العاشقة يذهب إلى أن المغرب إستفاد كثيرا من التقليدية والرومانسية التي وُجدت بالمشرق لكنه في

فترة الستينيات والسبعينيات حاول إيجاد نص حداثي خاص به يحكي عن حياته اليومية سياسيا أو اجتماعيا ولن يتحقق ذلك إلا بإزالة تلك الموانع النقدية التي تحول دون تطوره.

وفي الجزء الموالي من الكتاب المعنون بـ: في حداثة الشعرية العربية ذهب في أول مقال تحت عنوان غزو الاستثنائي في الشعر العربي الحديث إلى أن الحداثة الشعرية لا تتحقق إلا بالإتيان بكل جديد وتقبل الآخر والانفتاح على الشعر العالمي ومحو تلك الحدود بين الأجناس الأدبية وأن الحداثة لم تبدأ خلال الأربعينيات والخمسينيات مع التقليدية إنما بدأت مع جبران خليل جبران ، ثم تطرق إلى النص الغائب في شعر أحمد شوقي فيرى أن هذا الأخير في أحد قصائده عارض أبا تمام في قصيدة (فتح الفتوح) معارضة شديدة حيث قلّدها في الموضوع والبحر والروي وحتى كسر الروي مع أن المجتمع أعجب بها حينها أيّما إعجاب وهو يرى أن هدف الشعرية الأساسي هو الكشف << عن أدبية النص الأدبي لا كحالة مفارقة لمعيار بل كنسق وسياق وتحول وهو ما يفترض قراءة النص من خلال ما ينسجه ويُبنين نصيته >>[1] ثم تطرق لهجرة نصوص الشعراء المشارقة إلى المغرب وعدم حدوث العكس وأن شعراء الحداثة كما أسماهم (البياتي، صلاح عبد الصبور، السياب، أدونيس) ساهموا في تطور القصيدة في المغرب ، وتحت عنوان مساءلة الحداثة يرى بنيس << أن الحداثة ليست اختيارا قوليا يطأ العبارة وينتهي عند ملفوظها بل هو نمط حياة وتصور مجتمع ... >>[2] فهو يؤمن أن الحداثة ليست واحدة وإنما هي حداثات فهناك حداثة الدولة وحداثة المؤسسات المضادة وهناك حداثة المعرفة وتشمل كل الأجناس الأدبية والفنون.

وفي القسم الموالي من الكتاب الذي عنونه بـ : منسي الحداثة (غزو بيروت وما قبله) استأنفه بعنوان هل ينتهي زمن الخطابة ، ذهب فيه إلى أن الشعب العربي تيقن أن المثقفين إما هم لسان للسلطة يمجد القهر والظلم أو معارض يخضع للتعذيب والقهر ، وتحت عنوان

---

[1] محمد بنيس، مساءلة الحداثة ، ص :84 – 85 .

[2] المرجع نفسه، ص :109 .

صداقة السؤال يرى أن أحسن متنفس للعرب هو المداومة على التساؤلات النقدية حتى نواجه تلك الخطابات المستبدة خاصة ما حدث بعد 1967 من هزائم للعرب تلاشت معها معظم أحلامهم في الوحدة والنصر ، و يذهب إلى أن البلدان العربية مجرد هامش للمركز أوروبا وأنها تنصاع لها في كل خطاباتها ومواقفها حتى الأدبية منها ، ومن ثم عمّ الغموض جميع الخطابات خاصة بعد إنهزامات (1967–1973 –1982) ، حيث انقسم العرب وثقافتهم بين نظامي الاشتراكية و الرأسمالية وطغت تبعيتهم للغرب حتى في مناهجهم ومصطلحاتهم، وتمسكوا بالأصالة في سلبياتها فقط كاضطهاد المرأة وقمع الأطفال ... لكن غزو بيروت كان دائما المنطلق في كل فكرة يطرحها خاصة مدى قهره من جدوى الثقافة والمثقفين ومن تبعية أفكارهم وخطاباتهم وضرب مثالا لذلك بطه حسين واستعماله لمنهج الشك الديكارتي لدراسة الشعر الجاهلي وما واجهه من معارضة شديدة.

و يعارض بنيس ذلك التأريخ للنهضة مع حملة نابليون على مصر ، فالغرب كان هدفه تحطيم الثقافة العربية وليس النهوض بها و من ثم ضيعنا القديم و الحديث في آن واحد.

وفي الجزء الموالي من الكتاب الذي عنونه بـ : الثقافة الفلسطينية (الكائن و الممكن) يرى أن الثورة الحقيقية هي تلك التي تجمع بين ما هو سياسي و عسكري و اجتماعي و ثقافي و أن الأدب الفلسطيني المعاصر كان له دور كبير في التعريف بالهوية الفلسطينية و أن أهم ما يمكن أن نفعله هو تأسيس كتابات تتناول هذا الأدب و خصائصه حتى يتبوأ المكانة التي يستحقها بين الآداب العالمية .

أما آخر عنوان في كتابه فكان (شهادات) و هو بمثابة خلاصة لأفكاره التي طرحها بيّن من خلالها الكاتب رؤاه حول قضايا نقدية و أدبية متعددة كالحداثة و الاختلاف في تعريف هذا المصطلح فهو يرى أن << البعد المعرفي للحداثة معناه الخروج من الأرضية

المعرفية التقليدية >>[1] لأن الحداثة الشعرية حسبه هي تلك التي تلغي سلطة الحقيقة حتى تفتح الباب أمام إبداعات مختلفة (يقصد في مجال الكتابة) .

ثم تحدث عما يواجه إتحاد الكتاب العرب في المغرب من تحديات وعراقيل ، وتحت عنوان الكتابة الشعرية مشروع لم يتأسس بعد في المغرب يرى أن الشعر الشعبي و الشعر المكتوب بالفرنسية لهما مكانة أكبر من تلك التي تملكها الكتابة الشعرية العربية ، و أن تلك النظرة التي تفصل المشرق عن المغرب ساهمت كثيرا في تراجع هذا الشعر لأن تأسيس شعر حديث يكون بالمزاوجة بين ما هو تراثي و ما هو غربي فالكتابة التي يدعوا إليها هي التي تمارس رؤية نقدية على مستوى اللغة و الذات و المجتمع و أن الكتابة ليست هبة علوية بل هي ممارسة مادية تعتمد على الصحافة و النشر و التوزيع و هذه العوامل تكاد تكون منعدمة في المغرب.

[1] محمد بنيس، حداثة السؤال ، ص :180 .

الفصل الاول

مفاهـــــيـــم في الشـــعـــر والشـــعـــريـــة

1- مفهوم الشعر:

إن الشعر فن لجأ إليه البشر للتعبير عن مشاعرهم و همومهم عبر العصور، فهو من أبسط وسائل التعبير التي لا تحتاج إلى معدات أو تكلفة ، فالشاعر من أوتي ملكة وهِبة ربّانية للتعبير عجز بقية البشر عن تأويلها إلى خطاب ملموس يؤثر و يتغلغل في النفوس.

وقد أورد القُرشي في كتاب " جمهرة أشعار العرب" « أن آدم حين قتل أحد أبنائه بكاه بأبيات من الشعر و أن إبليس استعمل الشعر ليتشفى فيه ، ما يعني أن الشعر بدأ كخطاب لوعة و حرقة ، أي بدأ دما و تعبيرا عن حالة من الفقد و الضياع ، إلى اليوم النساء عندنا حين يبكين الميت يستعملن الكلام المسجّع المتساوي أي القريب من الشعر في صورته القديمة » [1] هذا إن صحّت الرواية لكن الشاهد من هذا القول أن الشعر من أقدم الخطابات والفنون التي عبّرت أيّما تعبير عن حياة الإنسان بمختلف وجوهها « لعلّ كلمة شعر مأخوذة من كلمة " شير" العبرية التي تعني الترتيلة والتسبيحة القدسية ، بدليل أن فعل " شعر" لم يرد في العربية بمعنى ألّف قصيدة بل بمعنى قال الشعر »[2] وربما يعود ذلك إلى النظرة التقديسية التي أحيط بها وكذا ارتباطه بالجانب الشفوي بالتركيز على طريقة الأداء ومدى تأثيرها في السامع ، ولكن بالعودة إلى المعاجم اللغوية العربية نجد أن « الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على عِلْمٍ وعَلَمٍ ... شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له » [3] فالشعر لم يبتعد عن معانيه اللغوية حيث أنه يقوم على مقاييس ومعايير تشبّث بها قرون مديدة من جهة وأنه خطاب لا يصدر إلا عن شخص تميز عن بني جلدته بالعلم والفطنة والذكاء فغدا بذلك عَلَمًا بين الناس نظرا لمكانة الشاعر عند قومه قديما.

---

[1] صلاح بوسريف : الشعر وأفق الكتابة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2014 ، ص: 28.

[2] محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي ، دار الشرق العربي، لبنان، (د.ت) ص: 341.

[3] ابن فارس : مقاييس اللغة، مادة (شعر) ، ج:3 ، ص: 209.

وقد ذهب الزمخشري إلى القول « شعر فلان : قال الشعر... وما شعرتُ به : ما فَطِنْتُ له وما عَلِمْتُهُ...» [1] كما ركّز ابن منظور في لسانه على معنى العلم والفطنة « فشعر: بمعنى علم... وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ... وقال الأزهري : الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم ... وسمي شاعرا لفطنته »[2] فكل هذه المعاني اللغوية ركّزت على العلم و الفطنة من جهة وعلى ثبات قواعده التي تضبطه من جهة أخرى وتميّزه عن باقي القول، كما نلاحظ أن ابن منظور لفت الانتباه إلى رهافة حسّ الشاعر و تميّزه في هذا الجانب عن بقية البشر.

في الحضارة اليونانية يعتبر أفلاطون أول من ربط بين الشعر والمرآة ، << لأن هذا الربط كان يخدم غرضه في تصور الشعر نوعا من الظل أو الانعكاس وقد ظلت هذه الفكرة موجودة بعد ذلك ففي عصر النهضة نجد النقاد يستعملونه بكثرة... فقيل عن شكسبير إنه يحمل لقرائه مرآة صادقة للطبيعة و الحياة و هؤلاء كانوا يرون أحيانا صورا لا أصل لها في الطبيعة أي يرون الشاعر يبارح عالم الواقع ، ولذلك جرّب الكلاسيكيون القدماء والمحدثون أن يقولوا إن الشعر لا ينقل الواقع و إنما ما وراءه فهو ينقل الطبيعة محسنة مهذبة . >>[3]

إن الشعر إذن قبس من روح الإنسان يصف ما يطرأ على هذه النفس البشرية من تأملات وتألمات فحظي على مرّ العصور بتلك المكانة الراقية عند الأمم التي عرفت و أيقنت مدى أهميته في البوح عن تلك الحالة التي تعتري الشاعر فتنهال عليه العبارات تحمل أسلوبا جماليا يأسر النفوس و الالباب ، فالعرب اهتموا بفن الشعر أبلغ اهتمام حتى أطلقوا على طريقة نسجه وسبكه لفظة نظم التي تدور معجميا حول ما هو نفيس << نظمت اللؤلؤ

---

[1] الزمخشري : أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، مادة (شعر) ، ص: 331.

[2] ابن منظور: لسان لعرب ، مادة (شعر)، المجلد: 4 ، ج 26 ، ص: 2273.

[3] ينظر: إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت ، ص:22 إلى ص:29.

أي جمعته في السلك >>[1] فقد شبهوا ترتيب الالفاظ والجمل وتآلفها بنظم اللؤلؤ وهذا إنما يدل على اهتمامهم البالغ بهذا الفن.

أما اصطلاحا فقد تشابكت الآراء وتناقضت عند محاولتها تحديد معنى " شعر" أيّما تشابك ، وهذا حال العديد من المصطلحات النقدية فهي « تتغير بتغير مستعمليها لا أدلّ على ذلك من مصطلح "شعر" الذي وصل الاختلاف في متصوره إلى حد كاد أن يخرجه من حيّز الاصطلاحية إذْ غاية الاصطلاح الأساسية هي المعيارية عامة »[2]. فمصطلح "شعر" لا يمتلك معايير خاصة به لتضبط تعريفه بل استغلّه كل شاعر أو ناقد بالجانب الذي يخدمه ، ليجعله الأساس الذي يقوم عليه أي قول شعري ، ومن بين تعريفات الشعر التي اختلفت نوعا ما عن بقية نقاد عصره التي تقاربت دون شك نجد<< قول الجاحظ في كتاب الحيوان يرى أن الشعر صياغة وضرب من التصوير فربما كانت هذه الالتفاتة الوحيدة التي تنظر الى الشعر من حيث علاقته بفن آخر أما فيما سوى ذلك فقد ظلّ الحديث دائما محددا بطبيعة الشعر نفسه >>[3] وقد عرضت إليزابيث دور مجموعة من التعريفات حول الشعر « ثم تعلق عليها بقولها : هل استطاع أي شاعر أو ناقد أن يوفق إلى تعريف الشعر؟ إنهم يتحدثون جميعا مستعينين بمصطلحات مختلفة حتى أنه ليصعب على المرء أن يصدق أنهم يتحدثون عن شيء واحد »[4] وهذا انطلاقا من الاختلافات الشاسعة في تحديد هذا المفهوم وبعد ظهور المذاهب الأدبية الغربية زادت الهوّة بين التعريفات فالنظرية الرومنطيقية مثلا تعرّف الشعر حسب وردزورث بالقول أنه « فيض تلقائي من العواطف القوية و لا شك أنه عندما قال هذا التعريف لم يكن يعني المأساة أو الملحمة وإنما كان يعني القصيدة الغنائية وأصبحت هذه هي الأساس أو النموذج الذي تطبق خصائصه على الشعر عامة فقد قال عنها كولوردج إن جوهرها شعري وقال جون ستيوارت مل " الشعر الغنائي أقدم الشعر

---

[1] ابن منظور : لسان العرب، ج 12، ص: 578.

[2] توفيق الزيدي: في علوم النقد الأدبي، قرطاج، 2000 ، ص: 39.

[3] إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، ص: 16.

[4] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص: 163.

وكذلك هو أكثر شاعريه"»[1] وهذا ما ينطبق على الشعر العربي باعتباره شعرا غنائيا يحاول تحقيق أكبر قدر من المتعة للمستمعين وهذا حسب ريجارد هيرد يحتاج إلى << ثلاث مميزات ضرورية لجميع أنواع الشعر إذا أريد لها أن تحقق أكبر قسط من المتعة هي اللغة المجازية و الخيال و النظم >>[2].

أمّا نزار قباني فهو يرى أن القصور في تعريف الشعر هو قصور منهجي « فالدراسات النقدية بدل أن تدرس الشعر في ذاته تدرس الهيكل الذي يتجسد فيه و الفرق واضح بين الشيء و هيكله ... و يخلص نزار قباني إلى الاعتراف بأنه لا يجرؤ على تحديد جوهر الشعر لأنه يهزأ بالحدود ... هرب مني ، ثلاثون عاماً و أنا أحاول أن أفاجئه بملابسه الداخلية أو عاريا ... و لكنه في كل مرّة كان يلبس طاقية الإخفاء يتبخر كالروح النقي»[3] وقد أثبت قباني عجزه عن الإمساك بتعريف محدد للشعر و أن ذلك أمر شبه مستحيل.

لم يعطي محمّد بنيس محاولة تعريف الشعر أو تحديد مفهوم مقارب له في كتابيه سوى بعض الشذرات هنا و هناك عند حديثه عن موضوعات نقدية معينة ، فالتقليدية حسبه حاولت « إعطاء الشعر العربي القديم نموذج موحّد يقتدى به و يرى أن التقليدية تختلف عن الشعر العربي القديم فهي تصبو إلى انجاز قصيدة عربية لها مبادئ نظرية تتمثل في التقدم والنبوة والحقيقة والخيال ... إن التقدم فكرة أوروبية حديثة »[4] و هذا يعني أن مفهوم الشعر يختلف من مرحلة شعرية إلى أخرى فكلا منها حاول وضع قيود تُعرّف الشعر من جهة وتجعل له حدودا تضبطه من جهة أخرى ، لذلك يرى بنيس أن « الشعرية العربية القديمة شعريات لم تكن الرؤية العربية للشعر متجانسة على الدوام فالتاريخ الثقافي المتعدد منحنا بدوره شعريات متعددة ... وخريطة الشعر في زمننا لابد لها بدورها أن تتعرف على تجارب

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت (د.ت) ص: 29.

[2] عز الدين المناصرة: علم الشعريات، دار مجدلاوي، عمان ، الأردن، ط:1، 2007، ص: 149.

[3] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص:29

[4] ينظر: محمد بنيس: الحق في الشعر، ص: 64

شعرية تضيف إلى الرؤية بعداً آخر »[1] فالشعر يختلف مفهومه حتى من شاعر لآخر، فبنيس مثلا باعتباره شاعرا يرى أن « بداية الشعر متجددة كما هو يتجدد ومضة في اللامتوقع تنبثق سريعة و من سماء إلى سماء تعبر كلمات تطير مع النفوس »[2]

والشعر خروج باللغة عن نظامها العادي الذي يتداوله معظم الناس وإدخالها في نظام وعلاقات تنحاز بها إلى مجال الإبداع والبوح عما في نفس الشاعر أولا و كل إنسان من خلاله و هذا ما ذهب إليه بنيس في كون الشعر وحده من بإمكانه أن يضيء ذلك الجانب الخفي والمظلم في حياة الإنسان << فالشعر ضرورة في زمننا... ذلك أن الشعر قادم من المستقبل باستمرار>>[3] فالشعر عنده بمثابة الضوء الذي ينير للبشرية دربها المحفوف بالظلام الذي شكلته الحياة المادية النفعية << لنسمّ هذه النزعة شعرية ، شعرية وحدها، فالشعر ضوء متحرك متموّج ، ولوع بالمستحيل و إلى اللانهائي ننشدّ سائرين على طريق المجاهدة >>[4] فهو حديث الروح و القلب الذي يترفع بالإنسان عن قيود الماديات والعولمة التي جعلته كائنا أرضيا يغفل مشاعره و أحاسيسه التي تنفرد به عن سائر الموجودات.

لكن بنيس يناقض نفسه أحيانا عندما يجعل قيدا إجباريا لكل شاعر أو شعر و لا يتقبل الحيد عنه فقوله « إن سنّة الشعر في المغرب هي الإنشاد وتلك سنة في عموم العالم العربي وما عداها ليس إلا تبريرا أجنبيا عنا »[5]

فهنا حصر الشعر عموما بالإنشاد واعتبره شرطا رئيسيا مع أنه ارتبط كما يعلم جميع النقاد بالشعرية الشفوية ، وفي فكرة أخرى يذهب إلى أن « الشعر ينشئ قوانينه الخاصة به ، كما يرى أن تبدل القوانين البلاغية من متن إلى متن ومن نص إلى نص و من فئة إلى فئة ومن عصر إلى عصر ضرورة لكل تحول و تحرر »[6] وهذا يدل على نقيض الفكرة السابقة

---

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 66.

[2] المصدر نفسه ، ص: 123.

[3] المصدر السابق، ص:13.

[4] المصدر نفسه : ص: 13.

[5] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 11.

[6] المصدر نفسه ، ص: 11.

إذ الشعر لا يثبت على حال واحدة و هذا ما ساهم أيضا في صعوبة تعريف موحّد شامل لمصطلح " شعر"، فبعد استقلال المغرب الأقصى سنة 1956 « أعلن الشعر عن ضرورة التجديد من أفق آخر هو اعتماد الواقع اليومي الاجتماعي – السياسي كمنطلق لتصور لا يسالم القوالب الشعرية التقليدية و الرومنسية مفيدا من التحولات الشعرية في المشرق العربي وهي تؤسس للحرية الشعرية فضاءها الكوني » [1] فحتى شعرية عصر واحد تختلف من منطقة إلى أخرى باختلاف الظروف الاجتماعية والسياسية و حتى الفكرية فشعرية المغرب تختلف حتما عن شعرية المشرق شئنا ذلك أم أبينا ، وبالتالي لا داعي من إرساء قواعد وأسس واهيه غريبة عن هذا العصر ساهمت بوجه أو آخر في غربة الشعر.

أما مشري بن خليفة فقد استأنف كتابه القصيدة الحديثة بالقول أن الشعر الحديث « يناهض المعلن و النموذج القائم فهو ضد الظاهر فهذا الشاعر الحديث ينخرط في صميم المساءلة عن الذات ويتولد عن هذا الموقف الضدي اهتزاز في المراجع السائدة و المنجزات السابقة »[2] فالشعر إذن لا يستقر على حال واحدة فهو رحلة مساءلة للذات تتغير بتغير المراجع لتكسر رتابة القوانين والحدود التي حاول البعض في كل مرة وضعها.

كما يرى أن التعريفات القديمة للشعر تنطلق جميعا من منطلق متعال « لتقترح علينا شعرية معيارية أساسها العناصر والقوانين القبلية والإطلاقية لأن هذا النموذج الشفوي نظر إليه نقديا بوصفه نشيدا بحيث غلبت قيم النشيد على الشعر الجاهلي وغلبت تبعا لذلك معايير الشفوية الشعرية في تقويم الشعر »[3] لكنها جميعا تنطبق على الشعرية القديمة و لا يمكن فرضها على الشعريات اللاحقة إلى مستوى ما، « ارتبط مفهوم الشعر بالإنشاد والغناء وعليه كان السجع هو الشكل الأول لهذه الشعرية وتلاه الرجز انطلاقا من هذا المعيار تحددت أسس الشعرية العربية بوصفها كتابة لها حضور بالرسم إلاّ أنها ظلت لصيقة بالأذن

---

[1] محمد بنيس: حداثة السؤال ، ص: 67.

[2] مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة ، ص: 15.

[3] مشري بن خليفة، المصدر نفسه ، ص: 52.

والسماع كمعيار مطلق يفرق بين الشعر و النثر»[1] فحتى بعد انتشار الكتابة الشعرية بقي العرب مرتبطين بالأذن والسماع و لا يلقون اهتمامهم على كيفية الكتابة أو ما يسمى بالبياض والسواد ، و ما دامت الشعرية في مفهومها العام و المتعارف عليه على الرغم من ذلك الاختلاف الذي لم ينفض بعد حول تعريفها الدقيق إلا أنها تُعنى أساسا بما يجعل من خطاب ما عملا شعريا إبداعيا فالشعر هو من قاد الشعرية إلى<< الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق ومن لغة التقرير أو الايضاح إلى لغة الإشارة ، و من التجزيئية إلى الكلية ومن النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس لشعرية مبنية على التساؤل والبحث والشكل المتحرك و الإيقاع و الرؤيا المتنامية >>[2] وهذا ما يحاول النقد الحديث والمعاصر إرساءه بين الشعراء و النقاد حتى ينشأ شعرا متزنا يتلاءم و روح العصر و مستجداته.

ففي العصر العباسي مثلا تحوّل الشعر إلى « بحث مستمر عن نص مدهش لأن الشاعر لا ينشئ شعره على مثال سابق و إنما هو مأخوذ بالرؤيا و يكشف عن عوالم غامضة لم تكن معروفة من قبل»[3] فهو بحث دائم عن المجهول و الماوراء و هذا أيضا ما ذهب إليه أدونيس في تأسيسه مفهومه للشعر على فكرة الرؤيا فالشعر عنده رؤيا « والرؤيا هي التي تتحكم في التعبير وفي المعنى معا فهي الجوهر، أما التعبير أو المعنى فأعراض من أعراضها إن الشعر نقيض الواقع أعني أنه ضدّ الواقع المؤسس المجمد أو المباشر المبتذل المكرر الذي لا يساعد في الكشف عن العالم أو عن أسرار الحياة الإنسانية »[4].

أما الرومانسية عند بن خليفة فقد ربطت الشعر دائما بعنصر الخيال « إن الشعر خيال على اعتبار أنه خصيصة النص الرومانسي الذي يرتبط بمعطى خارجي هو في الحقيقة بعملية داخلية تعيد تأليف المعطى الخارجي »[5] فالخيال إذن هو الذي ساهم في

---

[1] المصدر نفسه ، ص: 193.

[2] المصدر السابق، ص:77.

[3] المصدر نفسه، ص: 69.

[4] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص: 166.

[5] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 104 .

الخروج عن الممارسات الشعرية السابقة وأعطى للشعر مفهوما جديدا انطلاقا من رؤيا الشعراء الرومانسيين.

لكنه يختم كتاب الشعرية العربية بأن « الشعر ليس وزنا و معنى بل هو ممارسة لغوية و حدث مدهش في الكلام »[1] و هذا التساؤل عن مفهوم الشعر و ماهيته غالبا ما ختم به أغلب الشعراء و النقاد أوجه نظرهم ليتركوا الباب مفتوحا على مصراعيه في محاولة الإحاطة بهذا المفهوم ، يقول عبد العزيز المقالح « منذ بدأنا رحلة الحرف– أنا و الشعر لم أعرف ما هو و لا من أين يجيء ، وكلما اتسعت خطواتنا معا زادت رقعة الغموض بيننا اتساعا وصرت الآن في حضرته أشبه ما أكون بذلك القروي القادم من الجبال والواقف أمام البحر لأول مرة يسائل في دهشة ما البحر؟ ويقول في نص آخر " الشعر و ما الشعر؟" »[2]

أما الناقد محمد لطفي اليوسفي يرى أنه ما دام الشعر غير خاضع لقواعد العقل والمنطق فإنه لا يمكن أو من الصعب تعريفه ، لذلك فكل التعاريف السابقة تحوي فجوات يصعب تداركها ، ومن ثمّ يحاول طرح مجموعة من النقاط أو النتائج التي تساعد على تعريف الشعر أو حتى تحديد ملامحه بُغية الاقتراب من تعريفه « إن الشعر يتأسس نتيجة لعملية بناء بالكلام وفي الكلام أو هو إبداع داخل إطار النظام اللغوي ... فعبقرية الشاعر تتمثل في الإمساك بتلك القوانين التي تدير الكلام و تتحكم به... فهو نتاج لعملية توليدية تتم في نطاق اللغة وكيفية تشابكها في شكل خطاب متفرد»[3]

فاليوسفي في جميع آرائه أو أغلبها ربط مفهوم الشعر بالخروج عن النظام اللغوي العادي « فشعرية النص لا تتولد من الموضوع أو القضية التي فيها القول بل تكمن في شكل القول وطريقته... »[4] و قد يبرر بعض النقاد ربط الشعر في مفهومه بالجانب اللغوي بأن هذا « ليس نقصا في النقد و إنما هو نتيجة منطقية لصعوبة عملية تحديد الشعر إذ

---

[1] المصدر نفسه، ص: 195.

[2] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية ، ص: 166.

[3] اليوسفي: في بنية الشعر المعاصر، ص: 25.

[4] المصدر نفسه ، ص: 28.

على أساس التحديد الواضح يوضع المنهج النقدي »[1] فالماهية اللغوية للشعر أو قالبه الصياغي وحده من يستطيع النقاد الإمساك به وزجّه ضمن قواعد و قوانين منطقية فالشعر« باعتباره تأسيسا بالكلام ليس سوى شكل و تبعا لذلك لا يكون الشاعر شاعرا لأنه فكر و حلّل أو التزم بل لأنه قال: إنه خالق لغة أو صانع كلام »[2] لكن مع ذلك يظل « الشعر كلام يختلف عن غيره لكونه لا ينزلق فوق الأشياء بل يعيد تأسيسها و يكشف عن أشياء و علاقات مجهولة و هو في ذلك كله لا يتقبل اللغة كنظام معطى بل يعيد إليها مهمتها الأولى ويؤصلها من جديد »[3] وهذا ما يدخل ضمن وظيفة الشعر باعتباره من يحافظ على اللغة ويجددها على الدوام ، فالكلام الشعري حسبه ينتقل من واقع لا لغوي إلى واقع لغوي فيصف ما وراء الموجودات و يكسر العلاقات القائمة بينها و بذلك حدد اليوسفي مساره في تحديد مفهوم الشعر انطلاقا من صياغته و شكله الخارجي ، فالشعر يستخدم لغة الكشف لا لغة الوصف فهذه الاخيرة خاصة بتحقيق التواصل النفعي العادي أما لغة الكشف فهي التي تذهب الى أعمق من ذلك و تكشف عما هو خفي و من ثم تجعل اللغة أكثر إيحاء و تجديدا فالشعر<< باعتباره تأسيسا بالكلام ليس سوى شكل و تبعا لذلك لا يكون الشاعر شاعرا لأنه فكّر أو حلّل أو التزم بل لأنه قال: إنه خالق لغة أو صانع كلام >>[4] كما يرى اليوسفي أن هناك قضايا هامه تتعلق بمفهوم الشعر من بينها أن << شعرية النص لا تتولد من الموضوع أو القضية التي فيها القول بل تكمن في شكل القول و طريقته >>[5] فالشعرية إذن لا ترتبط بالفكرة التي يطرحها الشاعر و موضوعها مدح أو هجاء أو رثاء أو غيرها و إنما المغزى يكمن في أسلوب الشاعر و طريقته في سبك القول .

و اليوسفي يرى أن الشعر مادام غير خاضع لقواعد العقل والمنطق فإنه من الصعب تعريفه ، فكل تعاريفه تحوي فجوات يصعب تداركها ، و من ثم حاول أن يطرح مجموعة من

---

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية ، ص: 166.

[2] اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، ص: 29.

[3] اليوسفي في بنية الشعر المعاصر، ص: 29.

[4] المصدر نفسه ، ص: 29.

[5] المصدر نفسه ، ص:28.

النتائج التي تساعد على تعريفه أو حتى على الأقل تحديد ملامحه العامة بغية الاقتراب من تعريفه فالشعر حسبه << يتأسس نتيجة لعملية بناء بالكلام و في الكلام أو إبداع داخل إطار النظام اللغوي ... فعبقرية الشاعر تتمثل في الإمساك بتلك القوانين التي تدير الكلام وتتحكم به ... فهو نتاج عملية توليدية تتم في نطاق اللغة >>[1] شريطة ألا تكون تلك القوانين قيودا تكبت حرية الإبداع لدى الشاعر و إنما تصبح ميزة يمكنه التحكم بها مما يميزه عن بقية الناس.

و عموما يرى << أن الشعر العربي يتجاذبه قطبان عليهما مداره و جريانه هما المدح والهجاء ، أما بقية أفانين القول ... مجرد أغراض صغرى ترجع إلى هذين الغرضين الكبيرين و تنحدر منهما >>[2] فالفخر و الغزل مثلا مدح للذات و اعتزاز بها أو إعجاب و انبهار بالمحبوبة و إظهار الافتتان بها و بخصالها ، فالشعر عنده << خطاب جمالي مداره مدح الخصال الممدوحة للحثّ عليها و استنهاض المتلقي لطلبها و ذمّ الخصال المذمومة للتنفير منها و استنهاض المتلقي لرفضها و العدول عنها و هو إنما ينجح في النهوض بهذا الدور على أكمل وجه بما ينبني عليه من أبعاد جمالية تشدّ المتلقي إلى الكلام شداً عن طريق إمتاعه و إثارة اللذة في نفسه ، و ما يحتوي عليه من معانٍ مدارها و محصّل أمرها إعلاء قيم المجموعة و تمجيدها و الحثّ عليها >>[3] فالشعر على مرّ العصور لم يحد عن هذا الدور الذي يلامس الطبيعة الفطرية للبشر في حب الخير و الجمال و البعد عن القبح والشرّ مهما اختلفت أجناسهم و ألوانهم الثقافية و العلمية.

كذلك أدونيس حاول « ربط الشعر بالمسائل المجردة مثل الروح و العقل و الخير و الجمال و الحب و غيرها و من طبيعة هذه المسائل المجردة أنها لا تتجسد كالمحسوسات فيمكن إدراكها بتحديد أشكالها و أبعادها و ألوانها و أحجامها و أصواتها ... و هذا ما ذهب إليه كذلك كيتس 1795 – 1821 حين قال: أنه ليس هناك من خاصية شعرية في ذاتها

---

[1] المصدر نفسه، ص:25.

[2] اليوسفي ، المتاهات و التلاشي، ص:38.

[3] اليوسفي، فتنة المتخيل ، ج1، ص:245-246.

تعطي الأشياء قابلية لأن تكون موضوع الشعر و ليس هناك مقياس محدد يعين حدود الشعر ، فالشعر هو كل شيء »[1] فهو دائما ما يستسلم إلى الاستحالة في تحديد مفهوم الشعر و هو رأي مقارب إلى حد ما رأي نزار قباني في مقولته المشهورة عن الشعر « كنت أريد أن أهاجمه ، و هو بين قواريره و خرائطه و أقلامه الملونة ... و لكنه في كل مرة يشعر بالخطر، كان ينسف فيه المعمل الذي يشتغل فيه ، و يتلاشى... أكتشف أن الشعر وحش خرافي لم يره الناس و لكنهم رأو آثار أقدامه على الأرض و بصمات أصابعه على الدفاتر»[2] وكل من يقرأ هذه المقولة يعلم مباشرة أنها صادرة حتما عن شاعر لا ناقد عايش معاناة و لذة نظم الشعر من جهة و عجزه عن الإحاطة بماهيته من جهة أخرى.

2- خصائص الشاعر:

لقد مثل الشاعر في العصر الجاهلي لسان حال قومه وقبيلته يدافع عنها ويذكر أمجادها ويؤرخ انتصاراتها فكان شخصية محورية في القبيلة نظرا لتميزه عن بقية سكانها « وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ أو ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني... كان إطلاق اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة »[3]

و قد اختلفت نظرة النقد للشاعر على مر العصور ففي العصر الجاهلي مثلا كان ينظر إليه على أنه يحمل جانبا خفيا خياليا و أن شيطانا ما يوحي له بنظم الشعر و يعينه عليه كما أن الشاعر كان يحمل على عاتقه مسؤولية الذّبّ عن قومه و عشيرته ، فكان نادرا ما يعبر عما يختلجه من عواطف ، و في صدر الإسلام أصبح شعره رسالة تدافع عن هذا الدين و تحمل رايته و بحلول العصر الأموي و العباسي مال أغلب الشعراء إلى التكسب و خدمة المصلحة الشخصية بهذا الشعر، لهذا « ينبغي للشاعر أن يخضع لنظام جديد من الأشياء و هذا ملحوظ حتى في تطور الأجناس و الأغراض و هو يتخلى عن قناعاته

---

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية ، ص : 168.

[2] إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت ، (د.ت)، ص: 30.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص: 116.

الشخصية أو يكيفها بكثير من المرونة لكي يحصل على التشجيع و الحماية و الفائدة .»[1]
أما في عصرنا فقد تراجعت مكانة الشاعر و لم يعد له دور واضح في الحياة الاجتماعية.

يذهب يوسف الخال إلى أن الشاعر الحقيقي خلال لحظة الإبداع الشعري يكون واقعا تحت تأثير مشاعره الجياشة التي تحكم أفكاره و عباراته فنجد تناقضا كبيرا بين « ما أراد أن يقوله و بين ما قاله في هذه القصيدة »[2] ففي تلك الحالة تتداخل المعاني و المحفزات فتتسربل بالغموض فينسى تلك القيود التي من الواجب الوقوف عندها ، و حال انصرافه عن تلك اللحظة لا يتذكر تلك الحالة التي كان عليها فلا يستطيع أن يغير أي شيء على مستوى النص ، فالشاعر حين يلج العالم العلوي للشعر يرى ما يعجز عنه غيره فيجد صعوبة بالغة لتحكيم العقل و الضوابط و يطلق العنان لإبداعه يصول و يجول في عالم الخيال و اللغة فيثمر نصا لطالما عجز من قبله على نسجه ، و كمثال على ذلك فان الشعراء قديما و حديثا لم يخرجوا عن الأغراض الشعرية المعروفة كالغزل و المدح و الرثاء لكن لكل تجربة و قصيدة ما يفرّدها عما سبقها و لحقها فهي خلاصة لتلك المشاعر و الانفعالات النفسية التي ظلت حبيسة نفسه حتى وجد هذه الفرصة للتعبير عنها بعد مكابدة شديدة للألم و المعاناة ، فالإنسان العادي لا يدرك حجم « المشقة الأليمة التي تكبدها من يبعث إلى النور عملا فنيا كهذا »[3] فالعديد من الأفكار و المشاعر لا يمكن لسائر أنواع الخطاب التعبير عنها كقدرة النص الشعري على ذلك.

فالشاعر الكفؤ هو الذي يتميز بالصفات « الفيزيائية و المعنوية التي تضمن تعاطف المتلقي و تكسبه الاحترام و تيسر له ولوج حلقات النخبة و ينبغي للشاعر من جهة أخرى أن يتوفر على معارف راسخة... و أن يتشبع بآثار الأساتذة الكبار، و يتحكم في معجمهم و

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، ط2، 2008، ص 72.

[2] يوسف الخال، بيان مفهوم القصيدة الحديثة ، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، (د. ط)، (د. ت) ص:18

[3] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 ، 1981، ص: 142.

يحفظ تنوعات صورهم الأسلوبية»[1]، فالموهبة الشعرية لا تأتي عبثا إنما هي وليدة الدربة والتكوين ، و حفظ ما نظمه خيرة الشعراء و التأثر بهم ، فالشعراء الذين سجّل تاريخ الشعر أسماءهم لطالما تحدوا الصعاب و هجروا الراحة حتى وصلوا لما وصلوا إليه ، لذلك « يحرص ابن خلدون على نفي فطرية الملكة الشعرية ، فهي في رأيه مكتسبة بفضل الصناعة والارتياض شأن كل كفاءة ذات طبيعة لغوية ، إن التمكن من اللغة لا يكفي لضمان ذلك، ليس شعرا إلا الخطاب الذي يستخدم و يحترم الأساليب التي ينسبها إليه العرب. »[2]، فالشاعر الأصيل هو الذي يتمكن من أساليب وصيغ من سبقه من الشعراء فلا يخرج عما صاغته العرب، فالقصيدة تآلف بين المبنى والمعنى وتناسق متناغم بين القديم والجديد، فالواجب على الشاعر أولا الالتزام بحدود « اللغة ، أي قواعدها و أصولها التي لا يمكنه تجاهلها إذا شاء أن يكون لعلمه معنى لقراء هذه اللغة و وجود في تراثها الأدبي ، و الثاني هو أساليب التعبير الشعري في الأذهان و في الذوق العام ، بحيث يؤدي الخروج عليها ، إلى انتزاع القصيدة من حضورها لدى القراء »[3]، ومن ثم فإن الشاعر الحق هو « نموذج الإنسان المثقف، إن ما يتميز به من موهبة و من رؤية حادة و شعور متوقد و ذكاء نشط و فكر لمّاع يمكنه من القدرة السريعة على الاستيعاب و تشكيل هذا المستوعب الثقافي في رؤية خاصة ، بحيث لا تصبح الثقافة مجرد تراكم لمعلومات مخزنة في الذهن بل تصحّ فلسفة تفسّر الحياة »[4]، إن الشاعر و الفيلسوف كلاهما لديه نظرة مختلفة للحياة فهو يرى الوجود في أموره الدقيقة و الخفية التي لا يبصرها الإنسان العادي فالشاعر لديه رؤيا ملائكية تجعله متفردا ، إن الشاعر « دون رؤية هو شاعر دون خصوصية ، و الشاعر دون خصوصية شاعر لا يستطيع أن يثبت طويلا في تاريخ الشعر... إن معارف الشاعر و خبراته تتحول إلى نسق فكري و هذا يعني أن ثمة سلسلة من العمليات التي تتم داخل

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب ، ط2، 2008، ص: 97 –98

[2] المرجع نفسه ،ص: 101.

[3] يوسف الخال، بيان مفهوم القصيدة الحديثة، ص: 19.

[4] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 138.

الشاعر تتحول فيها المعلومات إلى معرفة أو إلى رؤية »[1] لهذا فلفظ « الشاعر ، هذا ليس اسما بل صفة ، لا أحد يحمل هذه الصفة إلا من خلال ما ينتجه نصيا ، و من خلال ممارسة تكون محكومة بمواصلة الكتابة في الجنس ذاته و بإنجاز تراكمات تساعد على تحديد وضع هذا النص و صيغة إنشائه ، قد تتدخل وسائط متعددة في تشويش هذه الصفة، أبرزها الوسيط الإعلامي و أقصد هنا تحديدا الصحف ، فكثيرا ما لا يكتفي هذا الوسيط بنشر النص بتحديد نوعه بل يضيف صفة (شاعر) لكاتبه و هو ما يزيل كل شك بأننا أمام نص قابل لتغيير أوضاعه »[2].

فالشاعر حَظِيَ بمكانة مرموقة في مختلف الحضارات التي شهدت لها البشرية بالرقي والعلم لذلك « كان القدماء يسمون الشاعر "vates" ومعناها نبي أو قادر على التنبؤ و هو الدفاع الذي قُدِّم في سياق الرد على اتهام أفلاطون للشعراء بالكذب»[3] والنبي بالطبع إنسان صادق على بعد شاسع عن الكذب.

وإذا ذهبنا إلى تحديد مفهوم الشاعر في الدين و علاقته به لوجدنا أحدهم يذهب إلى كون الشاعر لطالما ربط بالجنون و السحر و الكهانة ، و حتى بالشيطان ، لكن « إذا كان القرآن قد أدان الكهانة و السحر فإنه لم يُدِن الشعر و لا الشعراء بشكل مطلق... و لهذا فإن من الشعر ما ينطق بالإيمان و بذكر الله و من هنا لم يُحرّم القرآن الشعر، كما حرّم السحر و الكهانة و إنما وجهه وجهة أخرى ، ربطه بالدين و القيم المنطبقة عنه فجعله أداة لخدمته »[4] فقد دعا الرسول صلى الله عليه و سلم إلى التمسك بالشعر الذي يدعو إلى مكارم الأخلاق و السمو بالإنسان و البعد عن التهاجي و هتك الأعراض ففي حديثه صلى الله عليه وسلم في الصحيحين " إن من البيان لسحرا " إشارة إلى القدرة العجيبة للشعر في التأثير

---

[1] المرجع نفسه، ص 141

[2] صلاح بوسريف: الشعر وأفق الكتابة ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص: 137.

[3] عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة، سلسلة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ص: 330.

[4] أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار السافي، بيروت، لبنان، ط7، 1994، ج1، ص: 189.

في نفس الإنسان لذلك نهى عن تداول و رواية الشعر الذي يحوي هجاء مقذعا أو تلاعبا بأعراض المسلمين.

«إن الدوافع النفسية ضرورية لإثارة الشاعر عند ابن قتيبة حول تجربة من تجاربه ، أو قضية من قضاياه ، أو موقف من مواقف الحياة أو منظر من مناظر الطبيعة لا بد من دافع إذن يدفع الشاعر إلى الشعر و يدفع الشعر من خلال الشاعر إلى أن يكون تعبيرا عما يحسه في وجدانه ، و ما يعتمل في خاطره »[1]، فالحالة النفسية هي المحفز الرئيس وراء إبداع الشاعر ، حتى قيل في عصرنا أن بدر شاكر السياب عندما مرض و أقام مدة غير قليلة في المستشفى سُئِل عن سبب توقفه عن النظم فأجاب ما من موضوع يستثيرني لأبدع وأنا حبيس هذه الجدران.

فالانفعال يتولد « في نفس الشاعر بتجربة ما أو موقف ما فالطمع في العطاء، و الشوق إلى الأحبة و الشراب و الطرب و الغضب، و الرجاء، و الوفاء، و الماء الجاري، و الشرف العالي، و الخضرة اليانعة و الطبيعة الباسمة ، كلها دوافع من هذه الدوافع لولاها تبقى ملكة الشعر خامدة في وجدان صاحبها لا تثير و لا تثار»[2]

لذلك على الشاعر أن « يأخذ من ساعة نشاطه و فراغ باله و استجابة قريحته إياه في أي زمن و في أي مكان و ليس هناك زمان محدد أو مكان معين يفيض فيه ينبوع الشعر و يتنزل الإلهام »[3].

وقد استخدم النقاد لفظتي التكلف و الطبع كصفتين للشعر و الشاعر، فشاعر « متكلف بكسر اللام أي صانع و هو الذي قوّم شعره و نقحه وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة ، وتقول: شاعر مطبوع : وتقصد إلى أن شعره يتدفق في سهولة وسلاسة عن طبع وقريحة»[4]

---

[1] فتحي أحمد عامر من قضايا التراث العربي، الشعر والشاعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، (د.ت)، ص: 7- 8.

[2] المرجع السابق، ص:8.

[3] المرجع نفسه ،ص: 23.

[4] المرجع نفسه، ص: 24.

لقد أعطى محمد لطفي اليوسفي أهمية كبيرة لتحديد مفهوم الشاعر ودوره من خلال كتابيه فالشاعر عنده « صانع كلام ... إنه الشخص الوحيد القادر على تمزيق النسيج اللغوي و فتح آفاق تعبيرية جديدة و هذه العملية هي الصدى المباشر للمعاناة معاناة البحث عن اللغة التي تستجيب للرؤيا »[1]، و تزيد معاناة الشاعر حين يحاول الخروج عن القوانين الشعرية القديمة خاصة و أنه يهدم ما ظل صامدا لأزيد من أربعة عشر قرنا ، وهو يرى أن لحظة ولادة القصيدة هي نفسها لحظة ميلاد الشاعر« إنها لحظة مكاشفة الشاعر لذات الشعر في رحابها يحقق الشاعر إطلالة متفردة على ما يكمن في اللغة من قوانين توليدية »[2] ففي تلك اللحظة يخرج الشاعر من زمنه ليدخل في زمن النفي في تلك اللحظة التي يلتقي فيها الشاعر بقصيدته تبقى لحظة غامضة مستترة فحتى الشعراء أنفسهم لا يستطيعون التعبير عنها فهناك من يسميها بنوبة الشعر أو " المباغتة " فالشاعر يعاني كثيرا حتى يصل إلى تلك اللحظة فهو « كيان متميز متفرد فعلا و لكنه مهدد بالتلاشي في هوّة العادة التي تترصد خطاه»[3]. فعليه أن يتذكر دائما أنه ليس إنسانا عاديا فيكون حضوره مرهفا شفافا وحتى يكون كذلك عليه « الحلول في تفاصيل العالم فالشاعر يستطيع الولوج إلى كل ما هو خيالي و لا مرئي في الواقع و يظهره للعيان عن طريق اللغة – التركيز على المدركات والامتلاء بها : أي أن الشاعر يستطيع المحافظة على النظرة الطفولية للأشياء في أدق تفاصيلها و من هنا يحقق تلك الإطلالة على ما وراء الظاهر العيني ... و من ثم النفاذ إلى تلك الحركة التي تدير العالم . »[4] أي بعيدا عن تلك النظرة المادية التي تسيطر على كل شيء. فالشاعر يمتلك مميزات ينفرد بها عن بقية البشر تقوده إلى رؤية ما خفي من العالم ليتجه في شكل قصيدة لأن « الرؤية الشعرية للكون... تضطلع بدور المفجر الأساسي الذي

---

[1] اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص: 133.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر السابق ص: 32.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص: 32 وما بعدها.

يستند إليه النص ليمر من الغياب إلى الحضور و يطلع على عتمة أغوار الأنا»[1] وقد تطرق ابن رشيق من قرون عديدة إلى إثارة هذه النقطة لكن بالجمع ما بين أحاسيس الشاعر وعواطفه وملكته اللغوية ليتفرد عن بقية الناس « وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى و اختراعه أو استظراف لفظ أو ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني ، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر كان إطلاق اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة »[2].

لقد حاول اليوسفي الارتقاء بالشاعر أكثر من خلال علاقته بزمن الشعر أي زمن الكتابة أو ما نسميه بلحظة ولادة النص لأن « الانفتاح على زمن الشعر هو وحده الذي يضمن للشاعر أن يمارس الكتابة فتغدو حدثا مؤسسا... حين يرتاد زمن الشعر يتوحد بما خفي من ذاته و يعبر عن مشكلات الوجود الإنساني مطلقا »[3] فزمن الشعر هو الزمن الذي يخرج فيه الشاعر من هذا الزمن الحاضر (الذي يصطبغ بالزوال) و يدخل في زمن الديمومة فلا زوال هناك و لا نهاية ، في هذا الزمن يتعمق الشاعر في ذاته وفي ذات الإنسان بصفة عامة فيغرس ما هو واقعي و شخصي و ذاتي في الكوني فيمتلك لسانا يستطيع التعبير به عن كل ما يدور في ذهن البشر، فيصبح الشاعر حسب اليوسفي هو نبي البشرية الذي يعبّر عمّا يدور في أذهانها و لا تستطيع البوح به فهو وحده من يقف على عتبة الكوني و الأسطوري لحظة المكاشفة فيملك ما لا يملكه الإنسان العادي.

وانطلاقا من ذلك يكون شرط نهوض الشاعر « كشاعر مؤسس كامن في نفاذه إلى ما لا يُرى وانفتاحه على ما لا يجب أن يُرى »[4] على الرغم من اتصال الشاعر كغيره من الناس بالواقع إلا أنه يستطيع الانفصال عنه يُطلّ على ما وراءه من رُعب.

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص:39.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج:1، ص :116.

[3] اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص: 225-226 .

[4] اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية ، ص: 249.

كما ذهب اليوسفي للحديث عن أبرز المخاوف التي يواجهها الشاعر في عصرنا على وجه الخصوص ، فأكثر ما يعاني منه الشاعر ويخافه « رعب الوقوف الدرامي العبثي أحيانا في وجه موروث هائل ضخم يمتلك مقدرة على الانسراب تجعل كل محاولات الصّد مجرد وهم في بعض الأحيان»[1] فالشاعر يخشى أن يصبح مجرّد صوت يكرر ما سبقه الآخرون له.

أما عن علاقة الشعراء باللغة فهم« يمتلكون مقدرة التصرف في الكلام وفي بدائعه بالوقوع على ما في النظام اللغوي نفسه من بني توليدية تسمح بابتداع طرائق في التعبير جديدة ترفد النظام التعبيري نفسه وتفتحه على ممكناته ومحتملاته، ثمّة علاقة سرية بين الشاعر والكلمات تتولد عن استعداد الشاعر، بحكم طبعه الشعري، للإصغاء لا إلى ما تقوله الكلمات وتشير إليه فحسب، بل إلى ما يمكن أن تقوله وما يمكن أن تبينه من دلالات جديدة لا وجود لها في المواضعة اللغوية أصلا »[2] وقد حاول اليوسفي ربط وجهة نظره بما جاء عن النقاد القدامى من خلال تكون شاعرية الشاعر من المزج بين الطبع والدُربة، « لأن الطبع هو الملكة التي تجعل الشاعر مهيأ لقول الشعر والدُربة هي التي تشحذ تلك الملكة وتخرج بها من حيز الإمكان إلى حيز التحقق بالفعل»[3] وهذا إنما يدل على المكانة العظيمة التي حظي بها الشاعر قديما لتوضع عليه هذه الشروط حتى يصل لمصاف الشعراء الذين خلّدتهم قبائلهم والعرب عموما على مر العصور « فالشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم ويهول على عدوهم ومن غزاهم ويهيب من فرسانهم ويخوّف من كثرة عددهم ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم»[4]

أما عن علاقة الشاعر بظاهرة التكسب فقد تراجعت مكانته عندما جعل إبداعه وسيلة للتكسب وجني المال وهذا ما أسماه اليوسفي بدروب الهوان فهو يرى أنه إهانة للشعر

---

[1] المصدر نفسه ،ص: 290.

[2] اليوسفي: فتنة المتخيل، ج1، ص: 246.

[3] المرجع نفسه ، ص: 246.

[4] اليوسفي: فتنة المتخيل، ج1، ص: 259.

والشاعر وانكفاء عن دوره الأساسي الذي وُجد من أجله هذا الفن فالنقاد القدامى « شدّدوا على أن الشاعر الذي يراعي شروط الفن ويحافظ على شرف الاسم فهو الذي يمدح الرجل بما فيه لأنه إن مدحه وأضفى عليه خصالا غير موجودة فيه أصلا يكون قد خذل الشعر وخرج به عن حدّه بوظيفته »[1] فاستخدام الشعر بهدف الترغيب من خلال مدح الشخص بما ليس فيه لاستجداء الهبات والعطايا أو توظيف الهجاء من أجل ترهيب الناس خوفا على أعراضهم من سهامه الطائشة هنا وهناك كلها خروج حسب اليوسفي عن الهدف الحقيقي والسامي للشعر، فالشاعر « حالما ارتادها تصدعت العلاقة بينه وبين الشعر، فقد الشعر شرف التسمية وتخطى أصول الفن فصار مجرد طُعمة وأُقصي الشاعر من نتاجه وفقد سلطته على الكلمات»[2] فشعرية الشاعر إذن لا تتحقق إلا إذا تميز بتلك الشروط التي ذكرها ناقدنا وتخلى عن كل ما يشوب دوره وينقص من هيبته كشاعر.

أما محمد بنيس فلم يتطرق في كتابيه إلى الحديث بإسهاب عن مفهوم الشاعر ومميزاته إنما هي فقط شذرات نشرها هنا وهناك خاصة باعتباره ناقدا وشاعرا في آن واحد فهو يتخيل لحظة المكاشفة الشعرية أو ما سماها بلحظة الإلهام كأنها قتال بينه وبين الشعر لكن هذا القتال غير متكافئ فهو مستعد ومدرّب منذ أحقاب عديدة (يقصد الشعر) أما الشاعر فهو أعزل ، فهو يحكي عن العذابات التي يعانيها من أجل كتابة القصيدة كما يرى بالنسبة لعلاقة الشعراء باللغة أنهم من يحافظون عليها ويضمنون عدم التعدي عليها بأي شكل من الأشكال، « مرات تلو مرات تجرأ الشعراء على إزعاج الذين لا يبالون وفي كل مرة كان الشعراء لا يندمون على اختيار أن يظلوا حراسا للوديعة ، لغة تستعجل السؤال عن الجوهري الذي لا تفلح الخطابات الأخرى في ضبط موقع حفرياته... فالحساسية التي عليها يتأسس الشعر حساسية في اللغة أولا»[3]، وشعرية الشاعر تتحقق من خلال مدى اكتسابه للمملكة والقالب الخاص بهذه اللغة وهما تكتسبان من الأثر السابق (الشعراء السابقين)

---

[1] اليوسفي: فتنة المتخيل، ج1، ص: 254.

[2] المرجع السابق، ص: 260.

[3] محمد بنيس: الحق في الشعر، ص: 136.

وليستدل بنيس على ذلك ذكر قصة أبي نواس في حفظه للشعر ثم نسيانه حتى يكتسب الملكة.

كما أن حصر اللغة في وظيفة التعبير عن الظاهر المعلوم يضاعف هجرانها فالشعر هو من يعتني بجانبها الخفي والمحجوب والباطني، وممّا يساهم في هجران الشعر تركيزه على ما هو قومي وإنشاء العداوات، فالشعر أمر يرتبط بالذات والمصير بعيدا عن كلذلك.

يرى بنيس أن انفتاح الشاعر على الشعر العالمي غيّر من رؤياه على العديد من المستويات « الشاعر العربي أفاد من القصيدة العربية القديمة مثلما أفاد من الشعر العالمي الحديث في إبدال موقع الرؤيا إلى الأشياء والذات والعالم على نحو سمح له بالخروج عن المتطلبات المعهودة لدى الذّائقة الشعرية العربية »[1] أما مشري بن خليفة فيرى أن أهم ميزة في الشاعر هو قدرته على الخروج باللغة من مضمارها المعتاد إلى طريق لم يألفه أصحاب هذا اللسان « فالشعر لا يعبر عن خارجه ولا يستسلم للغة التعبير وإنما يبحث الشاعر عن لغة أخرى هي لغة الخلق والإيحاء ومن ثم تخرج من حالة المماثلة إلى التفرد »[2] وتختلف طريقة الخروج من شاعر لآخر « فالمبدع هو الذي يعطي اللغة وجودا كيانيا فبالذات والتجربة تصبح اللغة ابتداء وحضورا دائما فالثقافة العربية في جوهرها ثقافة لغوية، بها كان الشعر والوحي وكانت مغامرة الكشف والتجلي »[3] فالشاعر حسبه هو المسؤول عن تجديد اللغة واكتسابها حلة تختلف من نص لآخر ومن مبدع لغيره ، فاللغة مثلث مصدرا للإلهام الشعري ومحورا للإعجاز الديني الإلهي.

وهناك من الشعراء من كان له دور كبير في الخروج من شعرية إلى أخرى فأبو تمام مثلا من أوائل من تجاوزوا قيم عمود الشعر ليؤسس لشعرية مختلفة كما سبقها يقول بن خليفة « وإذا نظرنا إلى شعر أبي تمام استنادا إلى هذا الفهم وجدنا أنه يمارس فعل التجاوز

---

[1] محمد بنيس: الحق في الشعر، ص: 57.

[2] مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، ص: 139.

[3] المصدر نفسه، ص: 135.

لعمود الشعر الذي حوّل الشعر إلى عبارات جاهزة يستخدمها الشاعر بطريقة آلية وهذا ما أدركه أبو تمام فأسس لرؤية مغايرة وبذلك تجاوز عبارات هذا العمود وحقق شعريته»[1]

فالشاعر من قبل كان كلّما مرّ بتجربة جديدة (تجربة شعرية) تنهال عليه الألفاظ فيضبطها ضمن العمود والمنهج المتوارث، أو ما أسماه بالقوالب الصياغية التي مثلت أساس الشعرية الشفوية ، فمفهوم الشاعر ونظرته للحياة اختلفت من مرحلة شعرية لأخرى « فالذات الكاتبة عند الرومانسيين في العصر الحديث استطاعت أن تكرس فعل الهدم على مستوى الذاكرة والنص... لقد نشأت الذات الرومانسية مناقضة تماما للذات الكلاسيكية واختطت لنفسها مسارا شخصيا لذا كانت الحقيقة التي ينشدها الرومانسي ذات طابع ذاتي »[2]

فالشاعر إذن باعتباره سيّد العملية الإبداعية كان له دور لا يُغفل في الخروج من شعرية لأخرى وفي تحديد مسارها عند كل مرحلة على مستوى الرؤيا واللغة التي تنتج النص الشعري.

3- تجاوز عمود الشعر وأثره في الشعرية المعاصرة :

إن الهدف الأساسي للإبداع هو إبهار المتلقي والتأثير فيه والتعبير عن حاجياته المكنونة في نفسه وقلبه فهو لا يملك الحيلة والقدرة على البوح بها بشكل فني يأسر العواطف والوجدان ، فلولا المتلقي لما وُجد المبدع لهذا ترى الأدباء يسعون جاهدين لإرضائه وعلى رأس هؤلاء الناقد فنظرته للقصيدة وتقديره وإعجابه بها هو تأشيرة دخولها معترك الأعمال الفنية التي تصمد ضدّ عوامل الزمن فشعر عنترة والخنساء والأعشى وغيرهم ظلّ محطّ أنظار النقاد والقراء رغم مرور قرون عديدة ، رغم اندثار أصحابها وبعد زمنها.

اعتمدت الشعرية العربية الجاهلية لدى فحولها على سنن ومعايير وقواعد عرفها الشعراء والنقاد والمتلقين بملكتهم وفطرتهم الشعرية فلم يحيدوا عنها دون أن يطلقوا عليها أي مسميات

---

[1] مشري بن خليفة : الشعرية العربية، ص:72.

[2] المصدر نفسه، ص: 100-101.

أو مصطلحات تضبطها فساروا على نهجها دهرا طويلا فاختيرت أفضل القصائد ونوابغ الشعراء من أحكام سليقية اعتباطية لطالما رضي بها الشعراء والمستمعون، فكثيرا ما روت كتب تاريخ النقد كيف اعتمد النابغة على ذوقه في التحكيم بين الشعراء خاصة ذلك السجال الشعري بين الخنساء وحسان بن ثابت في الجاهلية ، وبمرور الزمن وتغير المعطيات والظروف حاول بعض النقاد إرساء معايير تصنّف فنية النص أو الخطاب الشعري سميت فيما بعد بعمود الشعر فهي الخُطى التي يسير عليها أي شاعر ليطأ درب الشعرية التي حذقها من سبقه من فحولها.

يعتبر << الآمدي (ت370ه) هو أول من أتى بهذا المصطلح ليكون عنوانا لطريقة العرب الشعرية ومعيارا للخصومة بين القدماء والمحدثين لكنّه لم يفصل مبادئه ويوضح أركانه إلى أن أتى القاضي الجرجاني ومن بعده المرزوقي الذي رسم عناصره ووضّح مفهومه فكان كأنه هو الذي أوجده وإن كان قد سبق إليه>>1 ومن ثم اعتبرت معايير عمود الشعر دستورا شرعيا للشعراء لا ينبغي لهم الحيد عنه وإلاّ خرجوا عن نطاق الشعرية العربية لأنه << تلخيصا لطريقة الجاهليين الشعرية ، هذه الطريقة التي اكتسبت مكانتها من ارتباطها بالنصوص الدينية الإسلامية المقدسة... فما وافقه كان مقبولا جيدا وما خالفه كان مرذولا ساقطا>>2 فالمرزوقي (ت:421ه) حدد أساسيات نظرية عمود الشعر بأنها تتلخص في << 1- شرف المعنى وصحته 2- جزالة اللفظ واستقامته3- الإصابة في الوصف4- المقاربة في التشبيه 5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيير من لذيذ الوزن 6- مناسبة المستعار منه للمستعار له 7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما >>3 وقد كان لنظرية عمود الشعر فضل واضح على الشعر والنقد في تقنينه وحمايته من الترهل والاندثار فقد << أعطى للروح الكلاسيكية صبغة لا يمكن التحلل منها وقد كان عمود الشعر في أكثر حدوده يعتمد على فكرة الاعتدال والصحة والسلامة وعلى تحديد

---

[1] وحيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص:59.

[2] المرجع نفسه، ص:60.

[3] عز الدين المناصرة: علم الشعريات، دار مجدلاوي، الاردن، 2007، ص: 69.

الشكل الجميل في الشعر>>1 وقد انطلقت من خلاله محاولات لتعريف الشعر واشتدت المنافسة في الإحاطة بماهيته وعناصره الأساسية فظهرت إلى الوجود قضية اللفظ والمعنى ونظرية النظم التي أثارت الموضوع أكثر، وقد أعاد عبد الله العشي صياغة عمود الشعر وفق ثلاثة محاور أساسية << المحور الدلالي الذي يدور حول اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما (البنود1،2،7) والمحور التصويري (البنود3،4،6) والمحور التركيبي البنيوي (البند5)>>2، وقد صمد هذا العمود فترة زمنية معتبرة حتى جاء العصر العباسي وأنجب من تجرأ على هذه المقاييس واعتبرها قيدا يحول دون إبداع الشاعر بعد أن كانت << الثقافة العربية الشعرية تنحدر كالينبوع من منبعه– الجاهلية – والأفضلية تتدرج تبعا لتدرج القرب من المنبع وشعر الشاعر إن كان يريد أن يكون شاعرا حقيقيا يجب أن يكون تمرس بمحاكاة الأصول الأولى>>3 وهذا ما طرحه مشري بن خليفة تحت عنوان شعرية التجاوز فهو يرى أن تغير النظرة الشفوية للشعر وبداية ظهور الشعر المحدث جعلت الشعرية تختلف عمّا سبق<< فالشعرية هنا، تكمن في الكشف عن طاقات الإنسان وعن الكثافة والتوتر في التجربة والنص، ومن ثم فإن العلاقة القائمة بين الوظيفة والمحتويات هي التي تحدد للشاعر جوهر كتابته>>4 واعتبر بن خليفة أن أبي تمام هو نموذج أساسي للخروج عن عمود الشعر وتجاوزه من خلال النهوض على معاييره المتعارفة وتمثل ذلك في تجاوزه لعيار المعنى ويقصد خروجه عن المألوف وتجاوز عيار اللفظ من خلال تدقيقه في اختيار ألفاظه، وتجاوز عيار الإصابة في الوصف من خلال الخروج عن الوصف المعتاد، وتجاوز عيار المقاربة في التشبيه بتجاوز عيار التحام أجزاء النظم والتحامه على تخير من لذيذ الوزن ككثرة الزحافات، وتخلى عن عيار الاستعارة المتعارف والمرتبط بشروط محددة من خلال الإكثار منها، كما تجاوز عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية باستعماله

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، 1996، ص:42–43

[2] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص:151.

[3] ادونيس: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، ج:3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1978، ص:153.

[4] مشري بن خليفة: الشعرية العربية، ص: 70.

للقافية الداخلية، وانطلاقا من كل هذا يعتبر أبو تمام من أوائل الذين كرسوا شعرية جديدة تختلف عن الشعرية الشفوية التي اعتمدها العرب من قبل.

لهذا يرى بن خليفة أن أبي تمام خالف من سبقه في درجة استخدام البديع والألفاظ الغريبة الوحشية وهذا ما دفع النقاد للتصدي لشعريته المحدثة لأن شعر<< أبي تمام استنادا لهذا الفهم يمارس فعل التجاوز لعمود الشعر الذي حوّل الشعر إلى عيارات جاهزة يستخدمها الشاعر بطريقة آلية وهذا ما أدركه أبو تمام فأسس لرؤية مغايرة وبذلك تجاوز عيارات هذا العمود وحقّق شعريته >>1 تلك الشعرية التي رفضها نقاد عصره واعتبروها نشازا عن مسار ديوان العرب ثم أتى من يتذوق هذا الشعر ويراه تميزا لم يسبق إليه.

فالشعرية الشفوية إذن << شعرية مرجعية أساسها العناصر والقوانين القبلية والاطلاقية لان هذا النموذج الشفوي نُظر إليه نقديا بوصفه نشيدا بحيث غلبت قيم النشيد على طبيعة الشعر الجاهلي وغلبت تبعا لذلك معايير الشفوية الشعرية في تقويم الشعر >>2 وبالطبع فإن هذه القواعد والمعايير هي عمود الشعر، ويرى بن خليفة أن هذه القواعد اعتمدت على استقراء نماذج شعرية لها مكانة معرفية وتاريخية، ثم قام بعد ذلك بشرح وتحليل كل معيار على حِده كذلك في مؤلفه الثاني حتى يبين أهمية هذا العمود باعتباره أساس الشعرية القديمة التي اعتمدته لتصنيف فنية كل نص ينظم، فلا يطلق مفهوم أو مصطلح الشعرية على خطاب خرج وتمرّد عن هذه القواعد، فالثورة على عمود الشعر مثّلت تخطيا وتجاوزا للشعرية الشفوية وانطلاقة لشعرية جديدة لها معايير مختلفة.

أما الناقد محمد بنيس فإنّه لم يهتم في مؤلفيه بمصطلح عمود الشعر ولا بمفهومه لأنه جعل الشعرية الحديثة محلا لدراسته باستثناء بعض التلميحات البسيطة لمفهوم المعايير أو القواعد التي تحكم الشعر القديم ورفضها بقوله << تهدف الشعرية إلى الكشف عن أدبية النص الأدبي، لا كحالة مفارقة لمعيار، بل كنسق وسياق وتحول وهو ما يفترض قراءة

---

[1] مشري بن خليفة: الشعرية العربية، ص: 72.

[2] مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد المعاصر، ص:52.

النص من خلال ما ينسجُه ويُبَنْيِنُ نصيته، كما أن الكشف عن الأدبية يتعدى ملاحظة الخارجي والهامشي كعنصر معزول وينفذ إلى تركيب النص وطبيعة اقتصاده اللغوي ، و درجات تحقق انسجام ترابط العناصر المتضادة فيما بينها>>1 فهو يؤمن بفكرة تفرد كل نص عن آخر وان لكل منها خصائص تثبت شعريته وأن الحكم على النصوص يكون انطلاقا من طريقة تركيبه وباختلاف كل شاعر في توظيفه للغة عن الآخر، فأظهر بنيس إعجابه بخروج أبي تمام عن عمود الشعر فهو حسبه<< منتج ومعيد للإنتاج وليس مستهلكاً>>[2]

إن اليوسفي في كتابه في بنية الشعر العربي المعاصر لجأ إلى تحليل نصوص شعرية حديثة ولم يركز كثيرا على الجانب النظري وقد تطرق لذكر عمود الشعر باعتباره قيدا كان في اغلب الأحيان عائقا لانطلاقة الشعراء، وقد ركّز في كتابيه أيضا مثل بنيس على الشعرية الحديثة واعتبر الخروج عن عمود الشعر وطريقة العرب ابتداءًا من سنة 1930 مع جماعة الإحياء ومن بعدهم شعراء المهجر وجماعة أبولو، بعد ذلك يرى أن << الثابت تاريخيا أن النصوص الأولى التي تمكنت من كسر قداسة عمود الشعر منها مثلا " هل كان حبا " للسياب أو " الكوليرا " لنازك الملائكة كانت تحاول أن تفلت من ثقل الماضي الثقافي... معنى ذلك أن هذه النصوص لم تخلق إيقاعها الخاص بل أشارت إلى أن الخروج على المؤسسة الشعرية القديمة أمر ممكن ومليء بالاحتمالات المغرية >>3

فهو يُشيد بهذه الخطوة التي فتحت الباب على مصراعيه للشعراء حتى يتجاوزوا تلك الخطوط الحمراء التي وضعتها الشعرية القديمة وحتى الشعرية التقليدية من بعدها، لكن اليوسفي لا يلقي باللوم على الشعراء فقط ومدى اتباعهم لهذا القديم وإنما يحمّل جزءا منها للنقاد << فالنقد لا ينفذ الى دواخل النص وإنما يتمسك بملامح باهتة لوجود وهمي محنّط، حتى لكأن النص الشعري الجديد يستعصي على الامساك ويرفض التأطّر ضمن المفاهيم

---

[1] محمد بنيس: حداثة السؤال، ص: 84-85.

[2] المصدر نفسه، ص: 92.

[3] اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص: 8.

والتصورات القديمة الجاهزة فيقوم الدارس بإخضاعه عندما يجبره على التأطّر القسري >>[1] وهذا ما يكرّسه حتما عمود الشعر لهذا يرى أدونيس انه << يجب أن تنشأ مع كل شاعر طريقته التي تعبر عن تجربته وحياته لا أن يرث طريقة جاهزة ، فلا طريقة عامة نهائية في الشعر >>[2] فهو يرفض ضمنيا التعلق بالتقليد والقديم والعمود حتى في المرات التي حاول فيها إظهار عكس ذلك.

4- الكشف عن الشعرية وشروطها

إن الحكم على نص ما بأنه شعري يختلف من ثقافة لأخرى ومن عصر لآخر فخضوع النص في الشعرية القديمة مثلا لعمود الشعر دليل على شعريته وانطباق هذه الشروط مقياس للنقاد للحكم عليه فلو عدنا بالزمن للوراء وعرضنا على النابغة مثلا نصوص أبي تمام أو جبران خليل جبران أو أدونيس لما قبلها ذوقه الفني واعتبرها مجرد هذيان لا يمتّ للشعر بصلة.

لذلك علينا أن نحكم على النص من بيئته التي نشأ فيها وأن نتقبل هذا التغيير الذي يطرأ على شعرية الشعراء ونظرة النقاد، خاصة وأن الكثير منهم وفي زمنهم أخذوا على عاتقهم مسؤولية التغيير والتجديد والبعد عن تلك القوالب التي حبسهم فيها موروثهم، فقد << نقض عبد القاهر الجرجاني بنظريته الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر وحرّر الشعرية العربية من قيده ورفض في الشعر ثنائية اللفظ والمعنى، ووحّد بين اللغة والشعر... مفهوم الشعرية هنا يشمل الشعر والنثر وبالتالي فإن شعرية عبد القاهر هي شعرية الكتابة والتأليف والنظم وهو صناعة الكتابة >>[3] على حدّ قول مشري بن خليفة كما يرى أن القرطاجني لا يطبق منهجا أو قاعدة ما قسرا على النص وإنما يستشفها من داخله فهو <<

---

[1] المصدر السابق ، ص:16.

[2] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط:3، 1979، ص:43.

[3] مشري بن خليفة :القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص:62-63.

يدعو إلى منهج قراءة يستنبط قوانين صناعة الشعر من الشعر نفسه، لان إقامة علم الشعر عند حازم لا يكون إلا بالتأمل في مادته >>[1]

لذلك << فإن البحث في النظرية الشعرية العربية الحديثة ينبغي أن يتمّ من داخلها، أي بقراءة مفاهيمها وتصوراتها ونصوصها... إنّ رصد هذه التجربة ومعاينتها ما تزال غير مؤسسة، لان النقد العربي الحديث لما يتجه نحو النص واستخراج قوانينه ونحن هنا لا نلغي المحاولات التأسيسية >>[2] لكنها لا زالت مجرد محاولات سرعان ما تحنّ لماضيها وتنطلق من نفس القوس التي انطلق منها ولو بُذل جهد نقدي أكثر وأعمق لحققنا ذلك لأن الشعرية هي << موجود نصي متحقق ، وبما أنها كذلك فهي قابلة للاكتناه والتقصي والتحليل >>3 فالشعرية عنده << حركة استقطابية تحقق بنية من الثنائيات الضدية على مستوى التجربة واللغة والإيقاع والصوت والدلالة والنص في الاختيار والتوكيد على اللامتجانس وعلى التوتر الداخلي في بنيته المكونة >>[4] وقد ذكر هذه الشروط التي ألزم بها الشعراء أنفسهم وفرضها عنهم المتلقي كذلك وقد لخصها في مقدمة القصيدة (طللية، غزلية، خمرية...) وفي التخلص (وهو الدقة وحسن الخروج من غرض لآخر) ، إضافة إلى ذلك فإن << النقاد القدامى كانوا يلحون على سلك أساليب معينة وعلى وجود عناصر نصية – بنائية في القصيدة تعطي لها شرعية الاتصاف بالشعرية >>5 فهذه الشروط كانت معيارا أساسيا لحلول معنى الشعرية في النص وحتى يقبل من المتلقي لهذا يرى بن خليفة أن<< النقد العربي ظلّ ينظر إلى القصيدة نظرة تجزيئية، وحتى ابن طباطبا في تعريفه للبناء الشعري كان تجزيئيا ، إذ يشير إلى الأشعار المستشهد بها في الجودة والحسن واستواء النظم >>6 لهذا عقد الناقد مقارنة بين النص القديم والحديث فالنص الشعري القديم << يقوم على

---

[1] المصدر السابق، ص:64.

[2] المصدر نفسه ، : ص: 73.

[3] المصدر نفسه ، ص: 74.

[4] المصدر نفسه، ص: 76

[5] المصدر نفسه ، ص:91.

[6] المصدر نفسه، ص:91.

وحدة البيت وعلى المعنى الموقوف بالوزن والقافية... أما البيت في النص الشعري الحديث فهو دال ضمن بناء النص ككل... فالنص هو معيار البناء في الرؤية الحداثية >>1 أي أن البيت لا يمكن أن يستقل بمعناه أو أن يفهم خارج نصه وهذا ما أطلق عليه فيما بعد الوحدة العضوية ، كما أن << الشعر الجديد تجربة شخصية لها شكلها الخاص وهو تحسسها الأشياء تحسسا كشفيا واقتحام جوهرها وصميمها>>2 فكل نص يملك بنيته وتجربته الخاصة وبالتالي << فشعرية القصيدة تكمن في بنيتها لا في وظيفتها... فالقصيدة الحديثة تؤسس نفسها بنفسها، وعلى صعيد الممارسة الشعرية انتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق ومن النموذجية إلى البنية الخاصة التي تتحقق فيها خصوصية التجربة>>3

تختلف الشعرية الحديثة من حيث شروطها عن الشعريات السابقة فقد استطاعت أن تخلق أدواتها الجديدة حتى تحقق أقصى درجة من الشعرية في النص فالدرامية أو البناء الدرامي للنص لم يكن عنصرا ضمن شعرية النص من قبل لأنه كرّس الوحدة العضوية التي كانت من قبل ممثلة في وحدة البيت ، و<< لتطوير عنصر الصراع كان الشعراء يلجؤون إلى السرد والحوار، أي إلى الدرامية التي تسهم في تعدد الأصوات والشخصيات، وهذا البناء يحقق الوحدة العضوية حيث تنمو الفكرة بأجزائها ، بنمو الصور والدلالات وبذلك تصبح القصيدة بنية حية تنبض بإيقاع التجربة الكلية >>4 كما تقوم الشعرية الحديثة على ما يسمى بقتل الأب أو رفض النموذج الموحّد لنظم الشعر وفتحت الباب واسعا أمام تعدد الرؤى الشعرية فقد << جسّدت حركة الشعر الحديث انهيار المركز، انهيار النموذج وانهيار الاجماع، ذلك أن الحداثة استطاعت أن تبلور رؤيا العالم ومن ثم البحث عن أشكال في اللاشكل، و الدخول في مرحلة الكتابة وفي ضوء هذا التصور الحداثي أصبحت الحداثة في الشعر هي قلق النمذجة لذلك تصبح حركة الحداثة شعريا هي حركة البحث عن فضاء

---

[1] المصدر السابق ، ص:94.

[2] المصدر نفسه، ص:97.

[3] المصدر نفسه، ص:99-104.

[4] المصدر نفسه، ص: 99.

الكتابة التي لها حساسيتها ولغتها الخاصة >>1 وبما أن الكشف عن الشعرية في أي نص لا يكون بوضع شروط موحدة وقياس مدى تواجدها وتطابقها مع هذا النص لأن الشعرية مفهوم فضفاض يحمل من الخصوصية في كل نص ما يحمل ، وما هي إلا خطوط عامة حاولت قياس ما يمكن الإمساك به في النص الشعري وما يشترك فيه مع بقية بني جنسه من النصوص كالجانب الإيقاعي والدلالي والتركيبي، أمّا الرؤيا الشعرية أو التجربة التي يكرسها الشاعر فهي عصية على الإمساك بها وإنما هي مجرد محاولات واجتهادات يُجهد الناقد نفسه في الكشف عنها ، وهذا ما ذهب إليه تودوروف في قوله << تتمثل قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي>>2 وكما نعلم فإن كل فترة أو مرحلة شعرية ركّزت على أحد هذه الجوانب .

وقد ركّز مشري بن خليفة على كون الشعرية تخضع كذلك لا محالة لما أسماه بالمرجعية التي اختلفت من عصر لآخر وكانت السبب في تلك الابدالات الشعرية ففي العصر الجاهلي كانت متمثلة في نصوص فحول الشعراء ، ثم أصبحت النص القرآني الذي حلّ محلها واتخذ الصدارة وهكذا على طول مسار الشعرية العربية ، لذلك كان الكشف على الشعرية يحتاج أساسا البحث في هذه المرجعيات وتطويقها.

أما اليوسفي فيرى أن << منابت الحدث الشعري المؤسس تظلّ في جميع الحالات واحدة >>[3] لأنها جميعا تعتمد نفس البِنى المولّدة لهذا يسير كل الشعراء وفق خط واحد، وهذه البِنى الأم المولدة هي عبارة عن ثوابت استخرجها اليوسفي نتيجة استقصائه لعدد ليس بالقليل من النصوص فاعتبرها جميعا تنبت من هذه الثوابت وهي << النور مقابل الظلمة، الوجود مقابل العدم، الديمومة أو زمن الشعر في مقابل الزمن الميقاتي التعاقبي أو ما يسمى بزمن الموت أو التلاشي >>4 وزمن الشعر هو لحظة دخول الشاعر في حضرة الكتابة

---

[1] المصدر نفسه، ص:108.

[2] تزفيطان تودوروف: الشعرية ، ص:31.

[3] اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص:161.

[4] ينظر: اليوسفي، نفسه، ص:71.

والإبداع فهو زمن دائم لا يخضع لمعاييرنا المنطقية والزمن الميقاتي هو الزمن الحقيقي الذي يعيشه بقية الناس فيؤثر في شبابهم وهرمهم ومن ثمّ موتهم ، وهذه الثوابت لا تظهر علانية في النص بل تبدو عصية على القراءة السطحية لأنها تتقن فن المراوغة والاختباء، كما أن الشعرية تقوم على نظام الحركات وهو نظام يقوم دون تفكيك النص وبعثرته إلى شظايا وهي خطوط عامة يقوم عنها النص تختلف من خطاب لآخر وكأنها سمة ذاتية وقد تكون هذه الحركة عبارة عن علاقة بين الشاعر والرمز أو ما أسماه بلحظة البدء وهي بداية الكون والقصيدة وتقوم على كثرة الأفعال وهكذا كل قصيدة تخلق حركات تنبع من شعريتها وهي شروط بناء الشعرية في الآن ذاته.

كما أن شعرية الخطاب عنده تنبع من بناءه اللغوي ومن ثمّ يرى أن تعريف قدامة (الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى) لا يعتبر مقياسا في تقسيم النصوص<< فالوزن والقافية لا يكونان صفة ألسنية مميزة لبنية الخطاب الشعري أنهما يولدان مجرد إيقاع خارجي ليس له تأثير في الدلالة فهما يمثلان نوعا من الجمالية النابعة من خارج اللغة>> [1]فالشعر<< يتأسس نتيجة لعملية بناء بالكلام وفي الكلام أو هو إبداع داخل إطار النظام اللغوي... فعبقرية الشاعر تتمثل في الإمساك بتلك القوانين التي تدير الكلام وتتحكم به>>2 فأهم شرط في الشعرية هو العناية بالجانب اللغوي والانزياح بها عن مجراها العادي لتكتسب ميزة لم تحظى بها من قبل.

والكشف عن الشعرية عند بنيس يكون بقياس مدى خروج الكلام من إطاره العادي ومعانيه المألوفة إلى معاني أخرى لانهائية وبالتالي فهي (القصيدة) تعيد إنتاج معاني جديدة ومن ثم لغة جديدة، ونتيجة لذلك فإن << الشعر لا يفنى ذلك هو سرّ الشعر، وهو أيضا سرّ ما يديم الكلام ... تلك هي تاريخانية الكلام الشعري مشخصا في ذات تكتب ما لا يتشبّه ولا

[1] اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر، ص:26.

[2] المصدر نفسه، ص: 25.

يتكرّر>>[1] فالكشف عن شعرية أيّ نص تنبع من ذاته ، من لغته، من سماته الخاصة التي أخرجته من مدار الكلام العادي إلى كلام شعري.

واستعمال المناهج المختلفة مهما كان نوعها (بنيوي ، نفسي ، سيميائي...) تطبق قسرا على النصوص الشعرية فلا تبوح بشعريتها وتنغلق معانيها ولا تستفيد من هذه الدراسات سوى بعثرتها وتقسيمها إلى أشلاء ، فالكشف عن الشعرية يحتاج إلى << قراءة عاشقة بعد أن حاصرته الشرائط النقدية والثقافية العامة بسلطة قضائية ، وبمحاكم تفتيش لا تفعل شيئا غير إبدال أقنعتها>>[2] لهذا يرى اليوسفي أن أغلب القراءات والتحليلات للنصوص لا تتمّ إلا على قدر قليل من شعريته فغالبها << توهم بأنها محاصرة لجميع أبعاد النص وفعل وقوع على مكوناته البانية لشعريته ولكنها تمارس فيما هي تكشف عن البعض من تلكم الأبعاد نوعا من الحجب على حشود من الأبعاد الأخرى>>[3]

[1] محمد بنيس: الحق في الشعر، ص:40.

[2] محمد بنيس: حداثة السؤال ، ص: 71.

[3] اليوسفي :المتاهات و التلاشي، ص: 27.

الفصل الثاني

مـــرحـــلـــة تـجـلـي الشـــعـــريـــة

1- بواعث الشعرية

اكتسب الشعر عند العرب منذ القديم مكانة لا يجحدها دارس ولا ناقد فقد مثل وسيلة إعلام بامتياز فهذه الموهبة النادرة لا يملكها إلا ذو حظ عظيم ، حتى خُيل للعرب وحتى للأمم الأخرى أن الشاعر ليس إنسانا عاديا، بل وهناك من نسب هذه الموهبة إلى قوى خارقة تدعمها فاعتبر اليونانيون أن آلهة الشعر هي من توحي له بهذا الكلام العجيب، أما العرب فجعلوا لكل شاعر شيطانا يعينه على النظم ويدفعه إليه ، ولهذا ظلت العملية الإبداعية محاطة بهالة سوداء حاول النقاد على مر العصور إسدال الستار عنها والاطلاع على كنهها وخباياها ولكنها ظلت عصية لا تظهر من سرّها إلا النزر القليل الذي لا يشفي غليل الباحثين.

ارتبط نظم الشعر بحالات نفسية عديدة يمر بها الشاعر كغيره من البشر من حزن وفرح أو غضب ، حتى قالت العرب كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب ، والنابغة إذا رهب وزهير إذا رغب والأعشى إذا طرب ، فالشاعر يبدع انطلاقا من الحالة التي يمر بها، وقد ذهب ابن سينا (ت428هـ) إلى أن<< السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) والثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان ، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنمو بيُسر تابعة للطباع وأكثر عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقد يحثه في خاصته وبحسب خلقه وعادته >>[1] كما اشترطت العرب في الشاعر قبل نظمه للشعر الإحاطة بما نظمه سائر الشعراء قبله حتى يشحذ قريحته ويصقل موهبته ، ويسمو بلغته إلى مصاف لغة المتميزين، وحتى لا يخرج عن تلك الدائرة والنهج الذي رسمه من قبله فيسير على خطاهم لأن << علاقة الأثر الأدبي بالمجتمع لا تظهر فقط في وضعية الشاعر وإلزامه بالخضوع للطلب وبتناول الأغراض المتواضع عليها ، بل إن هذه العلاقة تدرك أيضا على مستوى أدوات

[1] ابن سينا ، فن الشعر، من كتاب الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطـــو ، تـــح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت طـــ :2، 1983، ص: 172.

الانجاز >>[1] ويقصد بالأدوات هنا اللغة أو الملكة اللغوية التي يمتاز بها الأديب المبدع دون تلك اللغة العادية التي تستخدم للتواصل النفعي في حياتنا اليومية فاللغة هي السور الأول الذي يقابلنا عند لقائنا بالقصيدة حتى نواجه فيما بعد بقية العناصر البانية للنص.

<< فلا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ >>[2] والشاعر وحده من يعلم بالحالة أو الظروف التي تقوده نحو الإبداع وهي تختلف من شاعر لآخر كما ذكرنا من قبل فيروى أن كثيّر إذا تعسّر عليه قول الشعر<< يطوف في الرِباع والرياض المعشبة فيسهل عليه أرصنه ويسرع إليه أحسنه... وكان جرير يشعل سراجه ويعتزل وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه >>[3] كما تروي كتب النقد أن الفرزدق يقول بأن خلع ضرس أسهل عليه في بعض الأحيان من الإمساك ببيت شعري تعسر عليه.

<< ويذكر قول عبد الملك بن مروان لأرطأة بن سهية: هل تقول الآن شعرا ؟ قال كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب ، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه وقيل للشنفرى حين أُسر: انشد، فقال الإنشاد على حين المسرة ، ومن ثم لا يواتي الشعر الشاعر في كل أوقاته ولا كل حالاته بل هناك حالات خاصة يستمد فيها الشاعر من فيض خاطره ووحي إلهامه، وتدفق قريحته، وهناك حالات كثيرة لا يستطيع أن يقع على بيت واحد من الشعر لانعدام الدوافع التي تدفع إلى عملية الإبداع >>[4] فلكل إنسان شاعر وقت معين ترتاح له نفسه فتجود بأحسن ما لديها فتنهال عليه العبارات والأفكار متناغمة متراتبة وفق نسق يُبهر في طريقة تركيبه كل من يسمعه.

<< وترتبط بفكرة الدوافع عند ابن قتيبة فكرة الصدق في التعبير عما تكنه النفس في كل حالة من حالات الدواعي التي تحث البطيء ، وتبعث المتكلف، كالطمع والشوق، ما

1جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، دار توبقال، المغرب ، ط: 2، 2008، ص: 90.

2 ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، (د، ط)، 1972، ج: 1، ص :197، 198.

3 محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي اتحاد الكتاب العرب (د، ط)، 2000، ص :42، 43.

4 فتحي احمد عامر، من قضايا التراث العربي، الشعر والشاعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د، ط)، (د، ت)، ص:8

دامت هذه الدواعي دافعة إلى عمل الشعر، مخرجة الشاعر من حالة الوعي إلى حالة اللاوعي >>[1]

حتى الشعراء أنفسهم لا يدركون في أغلب الأحيان سر تلك الحالة التي تعتريهم حتى يصلوا إلى لحظة الإبداع لأن << الشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة ، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجية أو العقل أو المنطق إن حدسه كرؤيا وفعالية وحركة هو الذي يوجهه ويأخذ بيده >>[2]

بل وصل الأمر ببعض الشعراء إلى رفض الحديث عن تلك اللحظة والبحث فيها لأن بعض التجارب تعلو على الوصف فكلما حاولت التعبير عنها انفلتت وتمنعت ، نزار قباني على سبيل المثال يتسامى عن الخوض في الحديث عن تلك الحالة لأنها حسبه أمر مستحيل << ليس هناك نظرية للشعر... فكل شاعر يحمل نظرية خاصة به ومن ثم فالشعراء الذين حاولوا التنظير للشعر ، خسروا شعرهم ولم يربحوا النظرية >>[3] ، أما عن الوقت أو الزمن المناسب لنظم الشعر فانه يختلف من شاعر إلى آخر فقد جاء في وصية أبو تمام للبحتري << يا أبا عبادة تخير الأوقات ، وأنت قليل الهموم ، صفر من الغموم ، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة، وقسطها من النوم >>[4] ، وذهب أبو هلال العسكري إلى انه << إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك ، وتنوق له كرائم اللفظ واجعلها على ذكر منك ، ليقرب عليك تناولها ولا يتعبك تطلبها ، واعمله ما دمت في شباب نشاطك >>[5]

---

[1] المرجع السابق، ص: 10.

[2] ادونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط3، 1979، ص: 125.

[3] ينظر: نزار قباني، ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت ط 3، 1974، ص 26.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج:2، ص:114.

[5] أبو هلال العسكري، الصناعتين ، تح: محمد البجاوي محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العسكرية، بيروت، 1986، ص:133.

بعد أن تتهيأ الظروف التي تدفع الشاعر إلى الإبداع يدخل إلى ما أسماه محمد لطفي اليوسفي بزمن الشعر أو ما يصطلح عليه بلحظة ميلاد القصيدة ، فالشاعر وحده من يملك مفاتيح البوح عما يدور في الذات البشرية فكل قصيدة تحمل لا محالة إيماءات وملامح تدل على هذه اللحظة وهذه الإيماءات أحيانا تبدو صريحة وأحيانا أخرى حسب محمد لطفي اليوسفي تغوص إلى أغوار النص فيصعب اصطيادها << فلحظة المكاشفة الشعرية هي تلك اللحظة التي ينهض فيها الشعر والشاعر لذلك فإن ماهيتها متحققة في النص الشعري >>[1] فالشعر الأصيل هو الذي يستند إلى مختلف التجارب البشرية التي عجز الإنسان عن وصفها والإفصاح عنها لأن << لحظة ميلاد الحدث الشعري هي تلك اللحظة التي يرى الشاعر فيها الغياب ويقتحم على النسيان مكامنه وخباياه والنسيان والغياب هما ما ترسب في أغوار الذات البشرية >>[2] لأن التاريخ الذاتي للشاعر وواقعه حين يندرج في القصيدة فإنه يتلون بصبغة كونية شاملة وينغرس في زمن الشعر ، وقد أسماه اليوسفي بزمن الديمومة أي أنه عصي عن الزوال ولا يمكن للبشر المساس به أو الاطلاع عليه وهو زمن دائم يسير وفق وتيرة واحدة ، أما بقية الزمن فقد نعته بالزمن التعاقبي أو زمن البلى والتلاشي ، ففي لحظة المكاشفة الشعرية يستطيع الشاعر الإفلات من الزمن والإطلالة على الزمن كديمومة ومن ثم الاطلاع على التجربة البشرية وما ترسّب منها في قاع الذات.

2- زمن الشعر (لحظات نظم القصيدة)

واستنادا إلى ما مضى فإن وظيفة الشعر هي إخراج الإنسان (الشاعر) ونقصد هنا مجسدا في الشاعر من الزمن التعاقبي (زمن التلاشي والزوال) وإدخاله في زمن الشعر(زمن الديمومة) ، لأن << الانفتاح على زمن الشعر هو وحده الذي يضمن للشاعر أن

1 محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، ط-1 (د، ت)، ص :179.

2 المصدر نفسه، ص: 188.

يمارس الكتابة فتغدو حدثا مؤسسا... فيتوحد بما خفي من ذاته ويعبر عن مشكلات الوجود الإنساني مطلقا >>[1]

فزمن الشعر إذن هو الذي يخرج فيه الشاعر من الزمن الحاضر ويدخل زمن الديمومة، حيث لا زوال هناك ولا نهاية، حيث يتعمق الشاعر في ذاته وفي ذات الإنسان بصفة عامة فينغرس ما هو واقعي وشخصي وذاتي في الكوني فيملك لسانا يستطيع التعبير به عن كل ما يدور في ذهن البشر، فيصبح الشاعر حسب اليوسفي نبي البشرية الذي يعبر عما يدور في أذهانها ولا تستطيع البوح به فهو وحده من يقف على عتبة الكوني والأسطوري لحظة المكاشفة، فيملك ما لا يملكه بقية البشر.

وآثار ذلك الزمن تبقى عالقة بذات الشاعر فيبقى << واقفا على عتبات زمن الشعر، يرتقب لحظة المكاشفة >>[2] وهذا بعد نهاية التجربة الشعرية فهو دائما ما << يحن إلى الدخول في طقس الكتابة حالما يفرغ منها أي أنه يحيا مأخوذا بالقصيدة يرتقب لحظة المكاشفة وحين يرتادها تداهمه الغبطة >>[3]، غبطة تسفر عن ولادة نص إبداعي نجد ثماره يانعة واضحة دون المبالاة بالمخاض العسير الذي مرّ به شاعرنا فسرعان ما ينسى تلك الآلام للاستمتاع برؤية هذا المولود حتى تقرّ عينه وأعين كل من يتذوق النص، ثم ما يلبث يتعلق بالرجوع إلى لحظات المتعة تلك فيكررها من جديد على الرغم من عجزه على البوح بحيثياتها الدقيقة التي تشفي غليل النقاد.

الإطلالــة علــى مـــدار الرعــب:

تكتسب اللغة أهميتها ومكانتها حين تغادر الاستخدام النفعي التواصلي وتَلِجُ عالم الشعر<< فتتحول إلى ماء وعشب وشجر وإلى طيور تزاول نغمها وذلك عند خوضها أراضي الشعر أو النظم ، أي حين تصير خطرا ، بالمعنى الذي أعطاه هايدغر لهذه الكلمة،

---

1 المصدر نفسه، ص: 225، 226.

2 المصدر السابق، ص: 203.

3 المصدر نفسه، ص: 225.

في حديثه عن اللغة كأخطر النعم التي وضعت في يد الإنسان >>[1] فبهذه اللغة يكشف الشاعر ما في الواقع من هول وتشققات وعذابات فيزعزع ثقة الإنسان بهذا الواقع ويحثه على رفضه والإطلالة على مدار الرعب هي قدرة الشاعر على رؤية فضاءات معتمة فيها أمور وحقائق مهولة ، لذلك بقيت متخفية << فالنص الشعري حين يعيد خلق الواقع يعري الذي يحوم في فضاءاته المعتمة ويسري متغلغلا في تفاصيله >> [2] نفهم من كلامه تلك النظرة التشاؤمية التي ترفض هذا الواقع مركزة عما هو سلبي لكنه للأسف لا يظهر للعيان متسربلا بذلك الواقع المزيف والشاعر وحده من لديه القدرة على إبصاره دون بقية البشر.

3- دخول الشاعر لمدار الشعرية

والشاعر عند اليوسفي يعبر عن دخوله مدار الرعب في النص بطريقتين :

<<**أ/ الاستيقاظ على هول التشيـؤ:** أي تلك النظرة النفعية المادية للعالم وهذه النظرة (نظرة الإنسان) المادية التي سيطرت على العالم هي التي تغطي ذلك الرعب ، وحب تملك الإنسان للأشياء وجريه المستمر هو الذي يخفي الحقيقة ، فكانت المادية حصنا يحمي الإنسان من رؤية حقيقة العالم المرعب

ب/ الاستيقاظ على ترهل الوجود: ويعبر عنه الشاعر بعدة صور وفق مظهرين: الانشداد إلى لحظة البدء / بدء الوجود : بداية الكون عندما كان كل شيء صافيا ونقيا، وتحيل كلها على طفولة العالم / طفولة الشعر والشاعر، والمظهر الثاني هو الاستفاقة على ترهل الوجود: أي أن العالم والحياة أصابهما البِلى والاهتراء فهي لم تعد كما كانت لذلك يحن الشاعر للحظة البدء حتى يعود العالم كما كان فيهجر عالم الفوضى ويتجاوز النظرة النفعية التي تأسر العالم داخل أسيجة البعد الواحد >>[3] وكأنه يرفض هذا العالم الحقيقي بعد أن أدرك حقيقته المريرة ويلهث جريا وراء تخيل تلك اللحظات الأولى التي تميزت بالنقاء

---

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص: 30.

[2] محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص: 235 وما بعدها.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص: 235 وما بعدها.

والصفاء قبل أن تعبث به أيدي البشر ونفوسهم الدنيئة وأهدافهم التي دمرت كل ما هو جميل.

إن الشاعر في الحقيقة يعيش الواقع ويرتبط به كبقية الناس إلا أن ما يميزه هو القدرة على أن يطل على ما وراءه من رعب وهذا الأخير (أي الرعب) يقوده لا محالة إلى الوحدة والتي تشمل الشعر والشاعر واللغة فهي جزء لا يتجزأ من كيانه ، ولولا تلك الوحدة التي حباه الله بها لما تميّز عن بقية البشر.

إن شرط نهوض الشاعر << كشاعر مؤسس كامن في نفاذه إلى ما لا يُرى وانفتاحه على ما لا يجب أن يُرى >>[1] على الرغم من اتصال الشاعر كغيره من الناس بالواقع إلا انه يستطيع الانفصال عنه في تلك اللحظات الإبداعية ، يُطل عما وراءه من رعب واختلاف عما نراه ، وهذا الرعب يقوده إلى :

رعب الوحدة:الشاعر المؤسس هو الذي << يحترق ليضيء يتوغل في مدار الرعب... يختار الوحدة فإذا هي بوابة مشرعة على العذاب والضنى >>[2] وهذه الوحدة ليست بمعناها الاجتماعي الضيق والمتمثل في الانعزال عن بني جنسه وإنما كون بقية الناس لا يفهمون لغة الشاعر التي عبّر بها عما رآه هناك إلا فئة قليلة أُلهمت هذه القدرة النادرة وتلك الوحدة تمتد لتشمل (الشعر والشاعر واللغة).

ا/ وحـــدة الشـاعر:

قد توهمنا بعض النصوص بداية بأن الشاعر قد قُدِّر عليه أن يكون وحيدا لا يعيش في علاقات دائمة مع الناس وهو في غالب الأحيان شارد الذهن منغلقا على نفسه ، ولطالما يتأسى على ذلك، لكن الأصح أن الشاعر يختارها ويلتذُّ بها فهي التي توصله إلى لحظة المكاشفة ، كما أنها << تسمح للشاعر بالتركيز وفي رحابها يتمكن من الامتلاء بالعالم وفي

[1] المصدر السابق، ص: 249 .

[2] المصدر نفسه، ص: 250.

رحابها أيضا يشرع الحدث الشعري في النهوض >>[1] فهذه الوحدة تختص بفترات الكتابة والإبداع ولا تشمل كل حياة الشاعر فلولا اختلاطه بمجتمعه لما أسس تلك التجربة التي يحاول ربطها بالعالم الخفي الذي لا يملك مفتاح الولوج إليه إلا من يحمل تذكرة شاعر، فينطلق بها في ذلك العالم في ظلّ وحدته فيخرج منتصرا حاملا غنائمه التي تتمثل في ذاك الخطاب الشعري ، فيتوهم الجاهلون بالشعر انه يتخيل أمورا ليست واقعية أو منطقية ويتكلم ألغازا وخرافات بعيدة كل البعد عن الواقع، فتغمره السعادة واللّذة بتحقيق ميزة لا يمتلكها كل من هبّ ودبّ.

ب/ وحــدة اللغــة:

إن الاستعمال النفعي للغة يجعلها في دائرة ضيقة عصية على التجديد لذا ينتشل النص الشعري الكلمات << من الفراغ المفجع الذي أغرقها فيه الاستعمال اليومي ... فتكف عن كونها ذات دلالة واحدة لتصبح عبارة عن مستقر تتلاقى فيه الدلالات >>[2] ومن ثم تكمن أهمية الشعر في انه << لا يستسلم للغة التعبير وإنما يبحث الشاعر عن لغة أخرى، هي لغة الخلق والإيحاء ومن ثم تخرج من حالة المماثلة إلى التفرد >>[3] أي أن كل شاعر يهب اللغة دلالات جديدة غير تلك التي تعودتها الألفاظ فتصبغ النص بسمات تميزه عن بقية أنواع الكـلام ، وهذا ما يذهب إليه محمد بنيس في قوله << الكتابة بالنسبة لي ، لا توجد من غير احترام القاعدة وعدم احترامها ، دفعة واحدة ، غواية تفسح في فضاء اللغة الذي هو الفضاء الحيوي للقصيدة ، بعيدا عن القبلي الذي يرسم الحدود فيه أيضا ، وهذا الصراع المستمر الذي يضيء المجهول واللانهائي ... لغة تعيد تركيب الكلمات وفق منطق الرغبة >>[4]

---

1 المصدر نفسه، ص: 253.

[2] المصدر السابق ، ص: 254.

[3] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، (د . م . ط)، ط1، 2006، ص: 139.

[4] محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص :204.

واندحار اللغة عند اليوسفي مثل اندحار الكون لأنه دليل على إعادة تكونه من جديد، كما تكمن وحدة اللغة في استعمالها وفق دلالة واحدة فهي << تحتمي بالوحدة فتتوغل عميقا في مدار الرعب >>[1]

ج/ وحـــدة الشعـــــر:

ويكون التعبير عن ذلك في النص الشعري نفسه فيأتي في شكل عبارات تعلن عن اندحار الشعر وتلاشي دوره فيحتمي من ذلك بالوحدة (أي الوحدة في مدار الرعب) كما أطلق عنها ذلك اليوسفـي.

<< وهكذا ينغلق مدار الرعب على الشعر والشاعر واللغة وتطبق الوحدة على الجميع... فتمثل اللغة في حضرة الشاعر ويبدأ شعر العذابات والتأسيس ... فتبدأ لحظة المكاشفة بامتياز يأتي الشعر ينتشل اللغة وينتشل الشاعر من التلاشي في الصمت >>[2] فالشاعر يرى أن الشعر هو الذي سيخلص الكون من ذلك الخواء والتلاشي ، وبما أن الكتابة عذاب وضنى ووجع فإنه يجاهدها ويتحملها من أجل أن يعبر عن رُؤياه كما أنه لا يملك الخلاص من طقس الكتابة كما يسميها الشعراء فيقول بنيس باعتباره شاعرا وناقدا حينما سئل عن كيف يأتيه أو كيف جاء الشعر أجاب << لم يجئني ولم ينزل علي ، فما كان الشعر رفيقا شيطانيا ولا نفحة علوية بل أحاول أن ألمسه مجاهدة ومكابدة واستمتاعا >>[3] أي أن بداية الكتابة الشعرية خاصة لحظة الولوج إلى ذلك العالم شقاء وتعب شديد لكن خاتمتها متعة ولذّة لا تضاهيها لذّة.

4- الثوابت التي تحكم النص الشعــري :

توصل اليوسفي بعد تحليله لنصوص ودواوين شعرية عديدة إلى خيط رفيع وخفي يجمعها تحت سقف واحد اسماه بالثوابت وهي قابعة في غور كل حدث شعري ولا يمكن الوصول إليها إلا باعتماد نوع دقيق من القراءة اسماها القراءة "الحلول" كما اصطلح عليها،

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص: 256

[2] المصدر نفسه، ص: 258، 259.

[3] محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، لبنان . المغرب، ط :2، 1988، ص: 206.

وهي حسبه قراءة مضنية وهو يعتبر نفسه أول ناقد يلقي الضوء عليها ويخرجها من كهفها الذي ظلت متسربلة فيه قرونا عديدة بعيدة عن الأنظار وتتمثل هذه الثوابت في :

<< أ / النــور في مقابل الظلمة

ب / الوجـود في مقابل العدم

ج / الديمومـة (زمن الشعر) في مقابل الزمن الميقاتي التعاقبي (زمن التلاشي والزوال) >>[1]

وهذه الثوابت تظهر في النص وفق عدة أوجه فتارة يكون حضورها صريحا (كإيراد الكلمة وضدها) وتارة أخرى تكون متخفية متسترة (فعندما يذكر الشاعر مثلا النور فإننا نستحضر مباشرة الظلمة) ومن ثم يصبح << التواتر بين الخفاء والتجلي... قانون إيقاعي مركزي يشد الخطاب فيوحد بين تفاصيله وصوره وكلماته >>[2].

وجميع الصور في النص تنطلق من تلك الثوابت فلا تخرج عن إطارها فقسمها اليوسفي في النص إلى :

1/ صورة البدْء والتكويــن:

هي صورة الكون عندما كان صافيا نقيا لم تلوثه أيدي البشر وهذا التلوث مسّ جميع المستويات فطفولة الكون حلم لطالما راود الشعراء وتمنوا العودة إليه فهو يمثل نقطة الانطلاق لكل شيء قبل أن يتعكر صفوه فكان على طبيعته الأولى التي جُبِل عنها وحتى يعبر عنه الشاعر << يبني نصوصه بمدركات توجد... في ذاكرة المتلقي وهو يؤلف بينهما على نحو يؤسس الحدث الشعري >>[3] فهذه المحركات موجودة في الواقع لكن الشاعر يشابك بينهما فتصبح صعبة المنال بالنسبة للقراءة العادية فالألفاظ الدالة على النور مثلا: القمر، الشمس، الكواكب،... والدالة على الظلمة : الماء ، النبات... وكلها تدل على لحظة

[1] ينظر: محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية ، ص: 71.

[2] المصدر السابق، ص: 91.

[3] المصدر نفسه، ص :97.

البدء التي تجمع كل المتضادات في قالب وسياق واحد وتأتي هذه الموجودات عند اليوسفي وفق مظهرين:

الأول: سكون مكثف: ويقصد به إيراد الموجودات بشكل متستر وتكون بمثابة الأرضية للنص والتي يصعب مسكها من شدة خفائها لذلك تتزيّا بعدة أشكال.

الثاني: صخب عات: << يأتي الصخب كامتداد للسكون ويكمل صورة البدء، فيطفح النص بالصخب إلى حد الانفجار>>[1]

وضرب مثالا للحظة البدء بأبيات السياب في أنشودة المطر

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

لكنه لم يوفق في هذا البدء حيث جمعه مع مظاهر المدينة كالشرفة والأضواء مع انه يوحي بالسكون والطمأنينة التي ينشدها البشر.

2 / صورة الفردوس المفقود، فردوس البداية:

ويقصد بها ذلك العالم << نقيض الوجود الأرضي... عالم لا وجع فيه ولا موت ولا ألم ولا نواح، وإنما هو تناغم مطلق وغبطة عارمة >>[2] وقد اختلف الشعراء حسب اليوسفي في تسميتهم له فهناك من أسماه بالجنة ، أو الفردوس المستعاد... وهذا المفهوم موجود في الأديان والأساطير والشعراء أحيانا يذكرونه بلفظ صريح وأحيانا أخرى يومِئون له بإشارات ورموز تدل عليه مثل << الأمس المفقود ، الصباح الجديد...>>[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص: 125.

[2] المصدر السابق ، ص: 125.

[3] المصدر نفسه، ص: 126.

ويرى اليوسفي أن استخدام أغلب الشعراء لمفهوم الفردوس ليس اتفاقا وإنما هو << مدار من المدارات التي تجتذب الشعر إليها في لحظة تشكله ذاتها أي في لحظة المكاشفة الشعرية>>[1].

وبما أن هذه الظاهرة لا تظهر للعيان فإنها تتلبس تارة بلغة الشاعر (الكلمات) من خلال الدلالات الكثيرة التي تحملها لغة الشعر وضرب مثلا بكلمتي (جيكور عند السياب وفلسطين عند درويش) تصبحان بمثابة البنية الرمز (الفردوس) وكل الدلالات حولها ترشح بكونها "فردوس"، وتارة أخرى تتلبس بالصور فتعبر عن الفردوس إيماء وهذا التلبس قد يكون صريحا أو بمثابة الومضة (وهو تلبس خفي).

3/ صورة العالم الأسفل / الجحيـــم :

وهي أيضا صورة مشتركة بين الشعراء << وهي تنهض أيضا على استدعاء الثوابت ولكنها تمارس عليها نوعا من الإقصاء فتُقصي النور وما يدل عليه.... وتكتفي بتوظيف الظلمة وما يدل عليها >>[2] كما يرى اليوسفي أنها تقصي الوجود من الزوج (وجود . عدم) ويتميز النص بالقتامة والفجيعة، كما يحذف حسب اليوسفي الزمن كديمومة ويبقى فقط الزمن الحاضر، وبهذا يتحول كل شيء في الوجود إلى جحيم ، وكل شاعر يعبر عنه بطريقته الخاصة وكلها تدور حول اندحار الحياة ويقصد به الموت وما يفعله بالإنسان ، ثم يتناول اندحار الكون وتلاشيه وصوره المفجعة ، لكن مع ذلك يرى أن << تجدد الوجود مشروط بالتوغل في الرعب رعب التلاشي والتفسخ والزوال >>[3]

الكتابة حسب اليوسفي في بداياتها عذاب ووجع وضنى يتحملها الشاعر حتى يعبر عن رؤياه، وهو في الآن ذاته لا يستطيع التخلص من طقس الكتابة ، لكن استمرار الوجع سرعان ما يتحول إلى لذّة.

لذة الكتابة:

---

[1] المصدر نفسه، ص: 129.

[2] المصدر نفسه، ص: 147.

[3] المصدر السابق، ص: 158.

فالشاعر يعيش لذة عارمة أثناء لحظة الكتابة ولها ثلاث أسباب :

أ/ تجديد اللغة: تمثل القصيدة ملجأ يلوذ إليه الشاعر كمخلّص من ذلك التشيؤ والتلاشي الذي يراود الوجود فالحدث الشعري وحده القادر على تجديد اللغة ويكون وفق طريقتين تتمثل **الأولى** في تخليص اللغة مجسدة في كلماتها من الدلالة الواحدة وإعطائها دلالات متنوعة تكشف عن الخيالي فيها ومن ثم ينقذ اللغة من التشيؤ والترهل ومن خلالها الواقع والإنسان و**الثانية** تتمثل في مدى قدرة الحدث الشعري على << التغلغل داخل أغوارها (اللغة) الدفينة لاستحضار ما غاب منها واحتمى بالنسيان >>[1] لان المعاني اليومية من كثرة استعمالها ابتعدت عن الماهية الحقيقية للكلمات واكتفت بظاهرها، وادونيس أيضا يرى أن اللغة تبلى بالاستخدام النفعي فيعيد لها الشاعر الحياة ويطهّرها ممّا تسبب في هِرمها فتصبح << الكلمة وبالتالي الكتابة ، قوة إبداع وتغيير تضع العربي في مناخ البحث والتساؤل والتطلع >>[2] فاللغة هي العمود الأساسي الذي يقوم عليه النص الشعري ففي << طريقنا إلى القصيدة لا نواجه في البداية إلا اللغة، إن معظم ما في القصيدة من جمال ومعنى وفاعلية لا يقيم إلا هناك في لغتها الشعرية ، ففي هذه اللغة وحسب بنائها الجليل الآسر، يمكن العثور على جمر الروح وأحجار الدلالة الساطعة والرؤيا >>[3] فالعودة إلى لغة البدء (بداية الكون) جاء نتيجة لفقدانها وظيفتها الأصلية (الوظيفة الشعرية) نظرا لكثرة التداول والتكرار، وانطلاقا من كل ذلك << تتحول عذابات الكتابة ووجعها وضناها إلى لذة عارمة توهم الشاعر انه يقف على مشارف دروب الخلاص >>[4]ويتحقق ذلك بالتأكيد من خلال تجديد اللغة.

---

[1] المصدر نفسه، ص:274

[2] ادونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص:131

[3] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق، الأردن، ط:1، 1997، ص: 23

[4] محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص: 278

ب/ تجديد الوجود:<< يرد تجديد الوجود بمثابة الصدى المباشر لتجديد اللغة ، ويتم انتشاله في ذات اللحظة التي يحدث فيها انتشال اللغة من الترهل والبِلى >>[1] وتتجسد الرغبة في تجديد الوجود في الحنين إلى لحظة البدء (طفولة الكون والشعر والشاعر).

ج/ دحر العدم:

يرى اليوسفي أن الشعر مواجهة للعدم فهو بمثابة الخلاص ، فالشاعر حين << يرتاد زمن الشعر وينفتح على الديمومة ، يفلت من رعب التعاقب والتبدّل والزوال... وهي لحظات تأسس حدث الكتابة >>[2] فتتولّد لذّة إبادة العدم ، لكن هذه اللذّة << لا تنتهي إلى غاية ولأن غايتها (تخطي العدم وقتل اللامعنى) تظل مجرد مشروع لا يصير إلى الانجاز إطلاقا >>[3]

رعب الكتابة:

عندما يدخل الشاعر طقس الكتابة يشرع في إبادة << الرعب ويكسر مداره فتضعه الكتابة في أقاصي ذلك المدار... ويظل يطفح بالإخبار عن لذة الكتابة حتى لكأن الرعب في حدّ ذاته هو صميم تلك اللذّة وجوهرها >>[4] وتتميز رحلة الكتابة بشكل رئيسي بما يلي :

ا/ رعب الفشل: فالفشل يتعقب الحدث الشعري ويحاول دائما أن يبيده منذ لحظاته الأولى وهو يظهر وفق طريقتين:

- **عجز النص عن فتح مجراه:** بما أن الحدث الشعري لا يأتي بلغة جديدة بل يكسب اللغة اليومية أبعادا ودلالات أخرى تطفح بالحركة والحياة ، وتوغل الشاعر فيما خفي من اللغة أمر خطير فاللغة حسب اليوسفي قد تمنحه مستواها السطحي فقط (أي ما سبق إليه في الموروث الشعري) << فالنص الأصيل هو الذي يفتح مجراه المتفرد المتميز >>[5] فالشاعر غالبا ما يعاني من << رعب الوقوف الدرامي العبثي أحيانا في وجه موروث

---

[1] المصدر نفسه، ص: 283

[2] المصدر نفسه، ص:286.

[3] المصدر نفسه، ص: 288.

[4] المصدر نفسه، ص: 290

[5] نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، مج:2، ص:9-10.

هائل ضخم يمتلك مقدرة على الانسراب تجعل كل محاولات الصّد مجرد وهم في بعض الأحيان >>[1] فأكثر ما يخشاه الشاعر أن يصبح مجرد صوت ينعق بما سبقه الآخرون له وملّوا تكراره.

فالشاعر عند نازك الملائكة << قد يخرق قاعدة مدفوعا بحسّه الفني، فلا يسيء إلى اللغة وإنما يشدها إلى الأمام ، الشاعر أو الأديب إذن هو الذي تتطور على يديه اللغة أما النحوي واللغوي فلا شأن لهما بها، النحوي واللغوي عليهما واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من كلام المرهفين من الكتاب والشعراء >>[2]

- **عجز الشعر عن دحر العدم:** << من الفشل تطلع القصيدة من جديد ومن الفشل ينهض الشعر من جديد... يبلغ ذرى الاكتمال فينحلّ وينتهي بداياته مغلقة دائما ونهاياته مفتوحة على بداياته... حتى لكأنه في لحظة اكتماله ذاتها يختار أن ينتهي لأنه اطلّع على ما لا يجب أن يُرى >>[3] فالشاعر يحس في تلك اللحظة أن قدرته على تجديد الوجود ودحر العدم مجرد وهم وسراب لا يمكن تحقيقه.

ب/ مدار الرعب: حين ينهض النص الشعري فإنه يرتاد مدار الرعب فما طبيعة هذا المدار والمنحدر المرعب، فاليوسفي يرى أن الشاعر حين يرتاده يعلق بجسمه ما يدلنا على ذلك المكان، وهو أمر صعب يتميز بالتسربل والخفاء لذلك حصره (ذلك الإخبار عن مدار الرعب) في مظهرين :<< **الأول** في شكل ومضات مندسّة في أقاصي النص... فيكون ذلك رمزا وإيحاء... فالإخبار قائم على التعمية... فهو يوهم أحيانا انه قادر على دحر العدم... ثم ينكشف أن الديمومة هي العدم ذاته... فالكتابة تريد أن تبيد الرعب فترتمي فيه عند اكتمالها >>[4] لان النص عند انتهاءه ينتقل من زمن الديمومة ذلك الزمن اللانهائي ويدخل في زمننا الحاضر زمن البلى والتلاشي أما المظهر **الثاني** فيتمثل في طريقة انتظام الكلام الشعري الذي ينتقل حسب اليوسفي من واقع لا لغوي فيصف ما وراء الموجودات

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية: ص:293.

[2] ينظر المصدر نفسه:ص: 297-298.

[3] ينظر المصدر نفسه ، ص: 303-304.

[4] المصدر السابق، ص:304.

ويكسر العلاقات القائمة بينها، وانطلاقا من ذلك فإن << المفجر الأساسي للحدث الشعري الأصيل المؤسس هو العدم لأنه يرتاد زمن الشعر، زمن الديمومة... فعندما يحقق ذلك التجاوز للزمن يصبح هو العدم ذاته >>[1] فالوجود أصله عدم ولا بد من أن يعود إلى أصله.

فالشاعر لا يمكنه أن << يقضي على الترهل والتفسخ والبلى إلا بالرجوع إلى عتمة البدايات أي إلى رحاب السديم الذي كان قبل البدء >>[2] فالوجود والعدم أحدهما يغطي الآخر فكلما ظهر واحد منهما غاب التالي وهكذا، بمثابة الوجهين للعملة الواحدة ، لذلك << تصبح لحظة البدء هي لحظة تألق الوجود لأنه يتصالح فيها الضدان المرعبان: الوجود والعدم لأنها لحظة تبادل الأدوار... لذلك ينشد الشعر إلى لحظة البدء ويعيد بناءها بالكلام >>[3] فهذا الصراع بين الوجود والعدم أمر حتمي لاستمرارية الحياة بل ولإعادة تجديدها بعد أن سيطر عليها الظلام فكلا منهما ينبثق لا محالة عن الآخر.

5/ نظام الحركات

إن اليوسفي في دراسته التطبيقية لنماذج من الشعر المعاصر توصل الى كون كل القصائد الحديثة تخضع لنظام خفي يبعث الحياة والوجود في القصيدة ويكون أساس ترابطها أسماه نظام الحركات فقصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب مثلا خضعت لثلاث حركات نشأت الأولى منها نتيجة العلاقة الوطيدة بين الشاعر والرمز الذي وظفه وهي تتميز بالهدوء والروية لأنه انطلق بجمل اسمية (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر) فتكتفي بالوصف دون اللجوء للحركة فهي<< في الحقيقة حالة السكون القصوى التي تسبق البدء، بدء الحياة أو تجددها>>[4] مع محاولة القصيدة الافلات من الزمن والواقع والإغراق في الحلم، أما الحركة الثانية في هذه القصيدة فتوحي بالحركة والاستمرار فقد انطلقت بفعل (تورق الكروم... ترقص الأضواء) لتدل على بدء الحياة ومع ذلك هي << لا تلغي الهدوء إلغاء كليا بل

---

[1] ينظر: المصدر نفسه ، ص: 305.

[2] المصدر السابق ص: 229.

[3] المصدر نفسه: ص:223

[4] اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص:35

تجاوره وتتقدم لتتجاوزه تدريجيا>>[1] فالأفعال تكسر لا محالة رتابة الوصف وتنقل أفكارنا لحيز آخر تنتقل معه القصيدة الى الحركة الثالثة التي تعتمد على الرمز فهو يستطيع ان يحمل الكثير من الدلالات ومن ثم يتخذ النص شكلا دائريا مترابطا ينمو بشكل درامي اعتمادا على الرموز المختلفة، وفي النص الموالي للشاعر سعدي يوسف (أوراق من ملف المهدي بن بركة) فكان منطلقها في الحركة الأولى بالفعل المضارع وقد كانت شخصيات النص أو ما اسماه بالذوات هي المحرك الرئيسي وسببا لانتقاله من حركة لأخرى فالشخصية الأولى قصد بها البطل (بن بركه) فهي شخصية تاريخية حوّلها الى رمز فهي محور الصراعات والتناقضات التي تتعلق بها بقية الشخصيات والافعال فهي تتصاعد لتصبح شخصية أسطورية ، أما الشخصيات المعادية فأسماها بالطاقة السلبية والشخصيات التابعة للبطل أطلق عنها الطاقة الايجابية أما الشخصية التي سماها الذات المراقبة فهي ليست محايده فمرة تتصل بالبطل ومرة تنفصل عنه بصورة متتابعة تضفي الحركة وتعدد الادوار وتنوعا حتى في الايقاع حسب احتدام الصراع في النص ثم ربط هذه الحركات بعنصر الزمن الذي يكون ميقاتي عندما يصف الحاضر ثم يدخل الزمن الاسطوري الملحمي عندما ينفتح على المستقبل فالشاعر وحده من بإمكانه أن ينتبه لأصغر الجزئيات العادية في حياتنا ويعريها ويجعل منها أحداثا مهمة بعد أن يصبغها بطابع رؤيوي اسطوري

يرى اليوسفي أن نظام الحركات هو تلك العلاقات الداخلية التي تكون بديلا عن الايقاع الكلاسيكي المعهود فقصيدة احمد الزعتر لمحمود درويش تميزت الحركة الاولى فيها بنبرة غنائية حالمة والجمع الواضح بين المتناقضات فهي تسير نحو حدث ولادة احمد الزعتر فهو حسب تحليله ولادة مسيح المرحلة او نبيها الجديد وهذا الحدث يمر بمرحلتين الاولى مرحلة الكيان كما اسماها بالبحث عن الذات فهذا البطل هو رمز الفلسطيني الذي سيأتي من النسيان باحثا عن هويته أما الثانية فهي مرحلة الوجود وخلالها يبدأ الرمز في إثبات وجوده انطلاقا من قوميته العربية ومن ثم تبدا صورة البطل في التشكل لتخوض غمار الصراعات

[1] المصدر نفسه، ص:35

بينما طغى على الحركة الثانية الهدوء وعنصر السرد فقد ركزت على الصراع الداخلي الذي يعيشه البطل عكس الحركة الاولى التي وصفت الصراع الخارجي(بين البطل والطغاة) وهي بذلك مكنت القصيدة من << تجاوز البناء الخطي المتتالي الذي ظلّ يتصاعد طيلة الحركة الاولى>>[1] فالتركيز على الصراع الداخلي يشحن المسار الدرامي للقصيدة، اما الحركة الثالثة فقامت على الجدل بين الذاكرة والرؤيا فالموجود في ذاكرته يشحنه ويدفعه للتحرك نحو طموحاته فهذه الحركة تقوم على<< الصراع الحاصل بين المتناقضات...فتقفز البنية الدرامية الى الامام>>[2] لكنها حسب اليوسفي عندما تصل الذروة تبدا في التلاشي والعدم فمحمود درويش يزاوج بين الذاتي والموضوعي فينقسم عالمه الى قسمين اثنين **تاريخ ذاتي** يتمثل في تجربة الشاعر الحياتية والعذابات التي يعيشها وكذا شعوره بالاغتراب والوحدة فهو دائما ما يقحم هذا الشعور في القصيدة ويرى اليوسفي أن << هذه العملية لا تكون مقصودة واعية أي تعتمد على التركيب المتصنع بل تأتي بصفة طبيعية تلقائية>>[3] أما **التاريخ الموضوعي** يقصد به ما يعيشه الفلسطيني من ضياع وسيطرة طغاة وخيانات ففي هذا النص << يلتحق الذاتي بالموضوعي ويأخذ منه بعدا سياسيا... فيأخذ تبعا لذلك بعدا إنسانيا يوضح مدى دراميته>>[4] وفي تحليله لقصيدة مفرد بصيغة الجمع لأدونيس انطلق من رؤياه حول شعرية ادونيس التي تتميز بتأسيس حدث الكتابة على نحو جديد في الثقافة العربية إلى درجة تجعل المتلقي العادي عاجزا أمام سبر كنهها وتحدي أغوارها وهذا الشاعر على حد قول اليوسفي يستغل قدرته على التنظير النقدي في دعم تجربته الشعرية وفتح الباب أمام الشعراء للسير على دربه الذي اختاره ليتجاوز القيم الجمالية المعهودة (الموروث الشعري القديم) دون إلغائها، فهذه القصيدة بمثابة سيرة ذاتية للشاعر تلخص تجاربه وخبراته مع توظيف الرموز والأساطير وتعدد الأصوات المتداخلة مما قادها للغموض، وقد خضع

---

[1] المصدر السابق، ص:76

[2] المصدر نفسه، ص:80

[3] المصدر نفسه، ص:81

[4] المصدر نفسه، ص:84

هذا النص كباقي النصوص لنظام حركات داخلي متشابك فالحركة الأولى<< تقوم أساسا بين الذات الرئيسية أي البطل والأرض>>[1] وهذه العلاقة أحيانا تكون عادية وأحيانا تصبح لها إيحاءات دلالية متنوعة فالأرض بالنسبة للشاعر بمثابة الرمز فهي بداية الإنسان ونهايته، فحدث الكتابة عند ادونيس يكمن في تلك << العلاقات بين الألفاظ والتفاعل القائم بين المفاهيم تلتقي جميعا لتؤسس حركية النص>>[2] والحركة الثانية تقوم على علاقة الشاعر بالمرأة باعتبارها الوجه الأخر للأرض وفي هذا المستوى ركز على تلك العلاقات بين الألفاظ التي تؤدي إلى توحد المرأة بالأرض فالشاعر يلجأ دائما الى<< افراغ الدوال من معانيها المتعارفة وشحنها بمعان جديدة >>[3] وتمحورت الحركة الثالثة على أمرين معاناة الشاعر أثناء الكتابة وعذاب النبوءة – الحلم، فالقصيدة تقوم على << الفعل والفعل المضاد بين البطل وبقية الذوات الحاضرة بما في ذلك العلاقة باللغة نفسها>>[4] مما يشحن الصور بدلالات معمقة لتدخل في جو أسطوري فهذه الحركات الثلاث تتداخل مع بعضها داخل النص على الرغم من تنوعها فهي تقوم أساسا على الربط بين اللغة والأرض والمرأة.

يقول مشري بن خليفة<< الكتابة هي فعل الذات لغة وهي التأسيس لعالم (الأنا) المموضعة في سياق التاريخ والتي تعبر عن نفسها بموروث لغوي قائم ومستمر>>[5] فالباعث الأساسي للشاعر على الابداع ذاته أولا بكل ما تحمل من ظروف وتجارب حياتية تتموضع بالتأكيد داخل سياقها التاريخي والاجتماعي وحتى الثقافي، لذلك تختلف هذه البواعث من شعرية لأخرى حسب إطارها الزماني فما بعث الشاعر الجاهلي على الابداع لم يعد بالضرورة يثير الموهبة الشعرية لشاعر في عصرنا، فالشاعر الجاهلي لو مرّ بحب أو حرب تنهال عليه الألفاظ انهيالا فيضبطها ضمن العمود والمنهج المتوارث<< فتلك القوالب الصياغية تبرهن على أن رؤية الشعر الجاهلي من منطلق النظرية الشفاهية سوف تفتح مغاليق وتراجع

---

[1] المصدر السابق، ص:107

[2] المصدر نفسه، ص:108

[3] المصدر نفسه، ص: 110

[4] المصدر نفسه، ص: 111

[5] مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص: 231

قضايا أساسية محيطة بقداسة هذا الشعر>>[1] فالنص إذن وليد تلك اللحظة بعيدا عن الرؤيا المطولة مما جعل هذا الشعر يقوم على الارتجال الخاضع لتلك القوانين القبلية سواء على مستوى نظمه أو نقده ، وانطلاقا من صدر الاسلام حتى العصر العباسي أثّر النص القرآني في شعرية النص المحدث ومن ثم يرى ناقدنا أن الشعر في العصر العباسي تحوّل إلى << بحث مستمر عن نص مدهش لان الشاعر لا ينشىء شعره على مثال سابق وإنما هو مأخوذ بالرؤيا ويكشف عن عوالم غامضة لم تكن معروفة من قبل >>[2] فقد أصبح غير مرهون بوصف الواقع كما يراه عامة البشر وإنما يحاول جاهدا الكشف عما وراءه ليفتح لهم أفقا جديدا انطلاقا من رؤياه الشعرية.

أما بواعث الشعر في مرحلة التقليد فقد اختلفت حين ربطها هؤلاء الشعراء بذلك النموذج القديم الخالد فكلما انطلق الخيال والرؤيا للتعبير عمّا في نفس الشاعر أعاده العقل إلى ضرورة عدم الابتعاد عن ذلك الصنم الذي اتخذوه إله لا يمكن معصيته فهذا النص<< تبقى المرجعية التي يستند إليها ماضوية فهو يأتي بالماضي إلى الحاضر لا ليعيد إنتاجه ضمن رؤية عصره الحديث وإنما ليعطيه سلطة الحاضر ومن ثم يمحي الحاضر في نصّه، ويتحول إلى تقليد يستند إلى العقل وبذلك يصبح الشعر عملا تخيليا يتمّ في أحضان العقل >>[3] ومن هؤلاء ذكر أحمد شوقي والبارودي ويظهر ذلك أكثر في شعر المعارضات فهو<< صورة من صور المحاكاة والاعجاب بالقديم وبصياغته الفنية >>[4] فأي بواعث هنا ستتحكم في إنتاج النص الشعري وهو مجرد تكرار لنص ماضٍ.

عندما بزغت شمس الحداثة ثارت على هذا الاتباع << فالقصيدة الحديثة عندما كسرت النظام التقليدي ، أنشأت نظاما داخليا ينتمي إلى القصيدة نفسها... وينقلها من النموذجية

---

[1] مشري بن خليفة :الشعرية العربية، ص: 44

[2] المصدر نفسه، ص: 69.

[3] المصدر نفسه، ص:87.

[4] المصدر نفسه، ص: 97

إلى البنية الخاصة التي تحقق فيها خصوصية التجربة >>[1] فالتجربة إذن أصبحت الباعث الرئيسي لنظم الشعر وتظهر تجلياتها مؤكدا في البنية المميزة لكل نص عما سواه ، << لاشك أن الحداثة تجسيد للتصدع بفعل السؤال ، والمغامرة في التغيير لكسر سلطة النموذج وإعادة المعنى إلى الأشياء والعالم >>[2] لأن الخضوع لنص سابق يطفئ وميض الدافع والتجربة الفعلية والموقف الشعوري الذي يحث ملكة الشاعر على الإبداع.

6/ المحافظة على الشعرية

إن الشعرية باعتبارها سمة للخطاب الأدبي حاولت وضع أساسيات ومقومات تتجسد من خلالها في هذا النص ، والشعرية عموما مفهوم عائم رجراج كلما حاولت تقييده وضبطه كلما أبى الرضوخ والاستسلام فهناك أمور تساعد على خلق شعرية النص وتثبيتها فيه والمحافظة عليها ، وهناك ما يساهم في تلاشيها وزوالها فيصبح النص الأدبي كغيره من الكلام.

اشترط اليوسفي في الخطاب النقدي أن ينفذ إلى دواخل النص الشعري فيحلله مع المحافظة على شعريته وخصوصيته، وعليه أن يقيم هذا النص فيضعه في مكانه المناسب ضمن الحركة الثقافية، فيلقى على عاتق النقد المسؤولية الكبرى في الحفاظ على شعرية النص من خلال معاملته معاملة إبداعية والكف عن إخضاعه لقوانين ومعايير مسبقة يطبقها على أي نص فتذهب بشعريته وخصوصيته فكل إبداع يخضع لتجربة شعرية تتفرد عن سابقيها ولاحقيها.

والمحافظة على الشعرية عنده حفاظ على اللغة لان « الشعر كلام يختلف عن غيره بكونه لا ينزلق فوق الأشياء بل يعيد تأسيسها ويكشف عن أشياء وعلاقات مجهولة وهو فيذلك كله لا يتقبل اللغة كنظام معطى بل انه يعيد إليها مهمتها الأولى ويؤصلها من جديد »[3]فالمحافظة على اللغة عنده حفاظ على الكون والواقع لان الحدث الشعري وحده هو القادر

---

[1] المصدر السابق، ص:133.

[2] المصدر نفسه، ص: 130

[3] اليوسفي: في بنية الشعر المعاصر، ص: 29.

على تجديد اللغة من خلال تخليص كلماتها من الدلالة الواحدة وتزويدها بدلالات متعددة ومتنوعة تكشف عن الخيالي فيها وبذلك ينقذ اللغة وينتشلها من التشيؤ والترهل ومن خلالها الواقع والإنسان.

وحتى نحافظ على الشعرية عند اليوسفي لا بُدّ أن ننحرف عن كل ما يساهم في تلاشيها واندحارها فالأسطورة والرمز التاريخي عند استدعائها وإدخالها القصيدة تصبح «لحظة خطر تهدد شعرية ذلك النص، ... فهو قهر للشعر بإرغامه على أن يوسّع على أديمه للرمز محلا واغتصاب الأسطورة ينهب رموزها »[1] فعلى الشعر أن يخلق رموزه الخاصة به دون اللجوء إلى الأسطورة، كما أن الشعر البسيط التقريري الاخباري يُفقد النص شعريته فالكلمات فيه تدل فقط على المعاني العادية التي تفيد الإخبار دون ان تشحن بمعاني دلالية عميقة، كما أن لجوء الشاعر الى الاستعارات الجاهزة أي المعروفة والبسيطة والتي لا تحمل دفقة دلالية مكثفة تساهم في وهنه وانكفاء شعريته، واحتماء بعض الشعراء بالطابع الابتهالي واعتماد التقفية ويعني بها استخدام النداء بكثرة والدعاء فيصبح الشعر وكأنه قدّاس ابتهالي وكذا توظيف القافية قسراً فتراها ناتئة غير منسجمة، وكذا الاحتجاج والحماسة خاصة إذا كانت كل الصور تصب في نفس السياق الدلالي كما نجد المباشرة والنثرية وهي عندما يخلو النص من كل مكونات الشعر ما عدا الوزن والقافية، فكل ما ذكره في هذا السياق يحول دون المحافظة على الشعرية بل هي من خوارمها فالشاعر الفذّ يتجنبها حتى يحافظ على شعريته ، بل ويرى أن ظاهرة الالتزام التي شاعت في العصر الحديث من أبرز ما يبعد الشعر عن ماهيته لان الالتزام يجعل الشعر أقرب إلى النثر المقفى الموزون ، كما يكتفي بحدث آني عابر ووصفه، فالشاعر الحقيقي عليه أن يهتم بما هو أشمل وكوني ولا يحصر شعره وينذره لقضية واحدة لان << انشغال الشعر بغير ذاته هو الذي أدخل عليه من

[1] اليوسفي، المتاهات والتلاشي، ص: 102-103

الضيم ما عصف بشعريته فلقد تمّ فعل الالتزام، حضر الالتزام صريحا فغاب الشعر وتلاشى>>[1] ويغدو بذلك الشعر مجرد وسيلة لإيصال فكرة ما لا غاية في حدّ ذاته.

فالشعرية تبحث عما هو ذاتي أدبي في النص أي ما يجعله أدباً سواء أكان شعرا أم نثرا فالأدبية هي خصائص وسمات العمل الأدبي والشعرية تبحث عن هذه الخصائص وتكشف عنها.

انطلاقا من ذلك يرى بنيس أن الوصول لقراءة صحيحة للشعر العربي المعاصر أي قراءة تحافظ على شعريته يجب التخلي عن ذلك الانغلاق ونرى المرجعية الغربية باعتبار بعدها الثقافي بعيدا عن الايديولوجيا والعقائد << إن الشعر حين يبدأ في ثقافتنا الحديثة يثور جذريا على هذه العقائد مجتمعة ولا يتهيأ إلا لذاته في أفق حر يختاره هو، تجربة لا تستشير الخطاب النقدي... ولا أظن أننا انتقلنا بعد إلى مرحلة معرفية تسمح بوجود نقد جديد>>[2] أي نقدا يتقبل الانفتاح على الآخر من قبل الشعر ويعطيه كل الحرية في استخدام مختلف الأفكار والتعابير للكشف عن رؤياه الشعرية ، << لقد شغلتنا الايديولوجيا كما شغلتنا الابستمولوجيا عن الانطولوجي والمفكرون الذين يمكن أن يفتحوا أفقا حديثا لم يأبهوا بالخطاب الشعري... وأكاد أعتقد أن كل مشروع فكري لا يعيد التأمل في المسألة الشعرية هو مشروع مبتور>>[3] كما أن المحافظة على الشعرية محافظة على اللغة عند بنيس، << مرات تلومرات تجرأ الشعراء على إزعاج الذين لا يبالون وفي كل مرة كان الشعراء لا يندمون على اختيار أن يظلوا حراسا للوديعة لغة تستعجل السؤال عن الجوهري الذي لا تفلح الخطابات الأخرى في ضبط موقع حفرياته...فالحساسية التي عليها يتحسس الشعر حساسية في اللغة أولاً>>[4] فاللغة تحيا من خلال شحنها بدلالات جديدة كل مرة لم تألفها من قبل، يهبها لها الشعراء الذين لا يبالون بوجهات نظر النقاد الذين يحاولون تثبيط هذه المحاولات والانقاص

---

[1] اليوسفي، المتاهات والتلاشي، ص: 167

[2] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 130-131.

[3] المصدر نفسه، ص: 135

[4] المصدر نفسه، ص:136

منها لان<< بداية الشعر متجددة كما هو يتجدد ومضة في اللامتوقع تنبثق سريعة ومن سماء إلى سماء تعبر كلمات تطير مع النفوس>>[1] فالشعر أكثر اتساعا من أي خطاب آخر فهو يتجاوز كل الحدود لينتقل نحو أمم وثقافات أخرى ليؤثر ويتأثر << فالاتساع الشعري أكبر من الجغرافي لان الشعر يخترع جغرافيته داخل كل منطقة وكل بلد على حده>>[2] فقد تجد عدة اتجاهات شعرية في بلد واحد، والاتجاه الواحد يعبر مسافات كما رأينا في الرومنسية وغيرها.

والمحافظة على الشعرية في زمننا اعتبرها بنيس أمرا صعبا خاصة مع انتشار العولمة وثقافة الاستهلاك والركض وراء كل ما هو نفعي، لذا فالقصيدة دائما تحاول أن تجد لها حدودا ومكانا يمنعها من ذلك.

يرى مشري بن خليفة أن المحافظة على الشعرية مختلفة من مرحلة شعرية إلى أخرى فكلا منها وضعت أسسا ومعايير حتى تطلق على نص ما مفهوم الشعرية وصبغتها، فالشعرية الشفوية قامت على العناصر والقوانين القبلية والاطلاقية<<لان هذا النموذج الشفوي نُظر إليه نقديا بوصفه نشيدا بحيث غلبت قيم النشيد على طبيعة الشعر الجاهلي وغلبت تبعا لذلك معايير الشفوية الشعرية في تقويم الشعر>>[3] وبعد انتشار نظرية النظم حرّر عبد القاهر الجرجاني الشعرية العربية من عمود الشعر وغيره من القيود، ورفض ثنائية اللفظ والمعنى<< ووحّد بين اللغة والشعر...مفهوم الشعرية هنا يشمل الشعر والنثر وبالتالي فإن شعرية عبد القاهر هي شعرية الكتابة والتأليف والنظم وهو صناعة الكتابة>>[4] أما النص الشعري الحديث فحتى يحافظ على شعريته رفض وحدة البيت واعتبره دال ضمن بناء النص ككل فالنص هو معيار البناء في الرؤية الحداثية ومن ثم << فالشعر الجديد تجربة شخصية لها شكلها الخاص وهو تحسس الأشياء تحسسا كشفيا واقتحام جوهرها

---

[1] المصدر السابق، ص:123

[2] المصدر نفسه، ص:127

[3] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص: 52

[4] المصدر نفسه، ص: 62-63

وصميمها...فشعرية القصيدة تكمن في بنيتها لا في وظيفتها >>[1] فكل مرحلة وضعت أسسا للحفاظ على شعريتها واعتبرت أي خلل فيها ابتعاد عن مفهوم الشعرية.

كما أن المحافظة على الشعرية هي حفاظ على اللغة لأن الشعر يكرس أقصى درجة من الانزياح باللغة حتى يعبر عن رؤيا الإنسان حول الواقع والكون فالشعرية المعاصرة حاولت كسر كل ما هو ثابت حتى تكرس مفاهيم الحداثة فأصبح الشعر رؤيا ونبوة.

[1] المصدر السابق، ص:97-98-99.

الفصل الثالث

تحـــولات ومقومـــات الشـــعرية العـــربية

كانت العرب تُلقّب الشعراء على قدر ملكته الشعرية كالمرقش والمهلهل والنابغة وغيرها الكثير، وقد قسّم النقاد والدارسون الشعر وبطبيعة الحال النقد كذلك باعتباره رديفه فهما وجهان لعملة واحدة قوامها الشعرية والإبداع إلى عصور أو مراحل تاريخية لكل منها خصائص ومبادئ تميزها عن سائر المراحل<< الشعر العربي ليس تغيرا في الشكل أو طريقة التعبير وحسب، وإنما هو قبل ذلك تغير في المفهوم ذاته >>[1] فكانت الانطلاقة الأولى التي وصلنا أثرها هي الشعرية الشفوية أو الشعرية الجاهلية.

1- تحولات الشعرية

1-1- الشعرية الجاهلية الشفوية:

إن أردنا العودة لبداية الشعرية العربية فعليا، علينا أن نبحث فيما وصلنا من الآثار الشعرية التي انتقلت عبر الرواية إلى عصور لاحقة استطاعوا تدوينها فيما بعد.

لكن شعر هذه المرحلة لم يكن بدايات ضعيفة ركيكة، بل كان محكما رصينا خاضعا لقوالب إيقاعية، وحس مرهف ممّا ينبئنا بوجود مراحل أخرى، لم يصلنا أثرها ولكنها مهدت ليصل هذا الشعر لما وصل إليه، على الرغم من قلّته فما عرفناه من أسماء شعراء هذه المرحلة يحيلنا إلى كونهم النخبة في عصرهم خاصة شعراء المعلقات منهم، كما يذهب بعض الباحثين والمستشرقين إلى أنها لم تكن مرحلة ساذجة بدائية<< فبلاد العرب قبل الإسلام...كانت من القوى العظمى على الأرض، لها أعمالها التجارية والفكرية الهائلة، وكذلك فيما يذهب نيكلسون من رأي استنتجه من ظهور شعر يحث على الفضيلة ويدعو إلى التأمل والتفكير في الموت>>[2] بل ما وصلنا من درايتهم بعلم الأنساب والنجوم والأنواء والطب ومن حركة تجارية وأسواق، لدليل على تطورهم فشعرهم ينبىء بحكمتهم وخضوعهم للمنطق والعقل، فحتى وصفهم وصورهم الشعرية لا تخضع للمحاكاة، بل تتلاءم مع الأعراف الاجتماعية والنفسية والمُثل التي مجّدها أجدادهم، فما وصلنا من نقد النابغة لحسان في

---

[1] ادونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط:3، 1979، ص:11.

[2] مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، بيروت ط:1، 2013، ص:64

مناظرته الشعرية مع الخنساء، لدليل على عمق تفكيرهم فقد فخر بولده وعادة العرب الفخر بالآباء والأجداد.

وقال يقطرن دما فقال النابغة كان أولى أن تقول يسِلْن أو يفِضْن، وقد أعجبتهم المبالغة في الصور والمعاني التي تُظهر لهم أحلامهم ورغباتهم التي يطمحون إليها كقول عمرو بن كلثوم: إذا بلغ الفطام لنا صبيٌّ تخرُّ له الجبابر ساجدينا

غير أن هذه الثقافة والتاريخ الجاهلي تميزا بالشفوية والاقتصار على الرواية دون التدوين.

وفي هذه المدونة المختارة لم يكن هناك تركيز على هذه المرحلة الشعرية إلا من قبل الناقد الجزائري مشري بن خليفة لان طبيعة الدراسة في كتابه الشعرية العربية هي رصد لانتقال الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة وقوانين كل مرحلة فقد تطرق لخصائص الشفوية انطلاقا من هوميروس وإلياذته فمن تقاليد الشعرية حسبه أنها تتميز << في تخزينها للمعرفة بالتكرار بطريقة مستمرة...لاشك أن اللغة ظاهرة شفاهية مصنوعة من وحدات صوتية وظيفية، أي أنها أكثر ارتباطا بعالم الصوت بينما الكتابة نظام تصنيفي ثانوي، يعتمد على نظام أولي سابق هو اللغة المنطوقة، وهذا يعني أن الكتابة طريقة لإيقاف الصوت وتثبيته >>[1]، لكن هذه الشفوية فرضت على الشعرية خضوعها للعبارات الجاهزة والصيغ والنعوت... كما أن الأسلوب الشفوي يتميز بملامح خاصة كعطف الجمل بدلا من تداخلها (يقصد الإضافات)، الأسلوب التجميعي بدل التحليلي، الأسلوب الإطنابي (يقصد المحافظة على التواصل مع الآخر وبالتالي الاستمرار في القول)، الأسلوب المحافظ (يحافظ على معارفهم وحكمهم المتوارثة) ، القرب من عالم الحياة الإنسانية (عرض النشاط الإنساني)، لهجة المخاصمة أي أن الثقافة الشفاهية تحاول التركيز على التحدي والعنف في التعبير فهي مبارزة كلامية يحاول الشخص فيها إقناع الآخر وبيان مدى حذقه لهذا الأمر، فالعرب

[1] مشري بن خليفة: الشعرية العربية، ص: 33.

عرفوا بنبرة التحدي والصعوبة في الاقتناع وكثرة الجدل حتى بعد مجيء الإسلام فالكثير من جهابذة قريش أصروا على كفرهم مكابرة وتعصبا للرأي.

ومن ملامحه أيضا حسب الكاتب الميل إلى المشاركة الوجدانية فالشاعر لا يعبر عمّا في نفسه فقط بل يحاول الاندماج في الروح الجمعي حتى يصبح ناطقا بما يجول في أذهانهم وقلوبهم، أما التوازن فهو التعبير عن كل معنى بما يناسبه وإتقان تخلّصهم مما ليسوا بحاجة إليه فهم يرتبطون بحاضرهم فقط لذا لم يركزوا على تدوين ماضيهم وركزوا على ما يهم المتلقي، ومالوا إلى الموقفية أكثر من التجريد أي التركيز على ما هو عملي وكمثال على ذلك أن << الأفراد في الثقافة الشفاهية ينسبون أسماء أشياء للأشكال الهندسية، ولا يتعاملون معها بوصفها مجردات مثل الدوائر والمربعات، فهم يسمون الدائرة طبقا... والمربع سموه مرآة [1]>>، وقد ارتبط الشعر الجاهلي بتقاليد شفاهية كحسن الإنشاد وروعة الأداء وبما أنه كان بعيدا عن الكتابة والتدوين كانت له خصائص لابد أن نحكم عليه وندرسه من خلالها لا أن نقارنه بالشعر المكتوب لذلك علّق قائلا << عند معاينة المحتوى الصياغي في الشعر الجاهلي نتأكد أن تلك القصائد قد نظمت شفويا...فالشعر الجاهلي لا يخرج عن دائرة القالب الصياغي وذلك نتيجة طبيعية لأنه وليد الارتجال >>[2] وقد جاء رأيه هذا بعد أن أورد نظريات التشكيك في وجود الشعر الجاهلي ومدى انتسابه لذلك العصر خاصة مقال(أصول الشعر العربي) لمرجليوث، وتطبيق منهج الشك الديكارتي لطه حسين على هذا الشعر كالتساؤل عن سبب ورود كل الشعر بلهجة قريش مع تعدد اللهجات سابقا، وعدم تركيز هذا الشعر على مظاهر الحياة الاجتماعية لذاك العصر لكن وجهات النظر هذه لا تهمنا فالناقد أشار لها فقط وكان جلّ اهتمامه مميزات هذا النص عن البقية لذلك يعتقد << أن الافتراض القائل إنّ الشعر الجاهلي كان شعرا شفويا سيسمح لنا بان نستخدم وسائل أخرى، تمكننا من التعرف على النظام الذي يُبنى به الشعر الجاهلي، وهل هو اقرب إلى البنية الشفوية أم إلى

---

[1] المصدر السابق، ص: 38.

[2] المصدر نفسه، ص:43.

البنية الكتابية ؟>>[1] وانطلاقا من المراحل التي مر بها حتى وصلنا بهذا الشكل المحكم يجعلنا نسلم لا محالة لضرورة خضوعه لقوالب صياغية استنتجها الناقد من نماذج لهذا الشعر فهي << تبرهن على أن رؤية الشعر الجاهلي من منطلق النظرية الشفاهية سوف تفتح مغاليق وتراجع قضايا أساسية محيطة بقداسة هذا الشعر >>[2] فهو يستند إلى جماليات الصوت وارتباطه بالإنشاد لذلك اهتموا بالوزن والقافية لضمان التواصل ولفت انتباه السامع << فالجانب الصوتي هو مرتكز القول الشعري الشفوي في الجاهلية ومن ثم فان تحليل المكونات الصوتية لهذا الشعر يفتح أمامنا عوالم من شانها أن تقرب الصورة الصوتية لهذا النص الذي أنتج في إطار الثقافة الشفاهية>>[3] فما يقوله الشاعر معلوم مسبقا لدى السامع لكن المفارقة في طريقة إخراج النص وتوشيحه بالوزن والقافية والترصيع والتصريع وإبهاره بروعة الخيال والنسج أما على وجه العموم فإن<< الشعر المنظوم شفويا مميز من حيث القالب الصياغي وله تقاليد شعرية حافظ عليها الشعراء الشفويون فيما بينهم >>[4] فهذه القوالب تتكرر بين الشعراء والاختلاف بينها طفيف جدا.

أما اليوسفي فلم يتناول بالبحث المعمق مرحلة الشعرية الجاهلية مجرد إشارات متناثرة وأحكام عامة بعيدة عن التحليل فهو يرى عموما أن شعرية النص القديم تقوم أساسا على قانون مركزي هو (التخييل) وأن قوانين الشعرية القديمة مثلت عائقا للشاعر الحديث الذي عانى كثيرا من هذه القيود التي ظلت صامدة ضد هدمها، فكتابيه عموما ركّزا على الشعرية الحديثة والمعاصرة فهذا التجديد بدأ تقريبا منذ سنة 1930 م لكن جذوره كانت أعمق من ذلك فقد كانت مع جماعة الإحياء، وشعراء المهجر وجماعة أبولو << لقد انفجر الشكل الشعري

---

[1] المصدر نفسه، ص: 42.

[2] المصدر السابق، ص: 44.

[3] المصدر نفسه، ص: 48.

[4] المصدر نفسه، ص: 56.

الذي ظلّ جامدا طيلة أربعة عشر قرنا وتأسّس بدله مفهوم جديد للشعر بل لحدث الكتابة عموما وانبنى التأسيس على إعادة النظر في الصرح الثقافي العربي بدءا بالجذور>>[1]

والناقد المغربي محمد بنيس في كتابه **الحق في الشعر** تناول التحديات التي يواجهها الشعر في ظلّ حياتنا المعاصرة فهو عبارة عن مقالات لم يتطرق فيها للشعرية الشفوية ماعدا تنويهه لكون الشعر العربي القديم يخضع لقانون التعاقب (في تغير القصيدة) وهذا ناتج عن المرجعية الواحدة وعن المركز الشعري الواحد لكن الشعر العربي الحديث تكونت فيه مبادئ شعرية متباينة نظرا لغياب التعاقب والمكان الواحد(لبنان، القاهرة، فرنسا، أمريكا) وكذا غياب المرجعية الواحدة فهذه النماذج الشعرية << لكل واحد منها مسار يستقل بنفسه... فتنشأ بنية جديدة للشعر العربي، هي بنية حديثة ، منفصلة عن بنيات الشعر العربي القديم >>[2] لأن الإحاطة بالشعرية القديمة هي الباب الأنسب لولوج بنية وخصائص الشعر الحديث << فلا نستطيع فهم الاختلاف الكلي لبنية الشعر العربي الحديث عن القديم دونما استعمال الثقافة العربية القديمة في القراءة. معنى الاستعمال هو العودة باستمرار إلى المصادر المعتمدة في بناء الأنساق الشعرية وسواها >>[3]

والحركة الشعرية حسبه حتى تتجدد وتستمر لابد من الصراع الأزلي بين القديم والحديث << فالكتابة بالنسبة لي، لا توجد من غير احترام القاعدة وعدم احترامها، دفعة واحدة، غواية تفسح في فضاء اللغة الذي هو الفضاء الحيوي للقصيدة >>[4] وفي كتابه **حداثة السؤال** تناول فقط الشعرية الحديثة ما عدا بعض الومضات التي فرضت نفسها بين الفينة والأخرى وهي ليست ذات أهمية بالنسبة لطبيعة هذا الفصل كقوله << إن سنة الشعر في المغرب هي الإنشاد وتلك سنته في عموم العالم العربي وما عداها ليس إلا تبريرا أجنبيا عنّا>>[5] فالإنشاد

---

[1] اليوسفي في بنية الشعر العربي المعاصر، ص: 07.

[2] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص:86.

[3] المصدر نفسه، ص:85.

[4] المصدر نفسه، ص:204

[5] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص:11.

ارتبط بالشعرية الشفوية ودليل على بقاء آثارها عالقة بالشعرية العربية الحديثة غير هذا لم يركز إلا على علاقة الشعر بتحديات العصر.

1-2- مرحلة تأثر الشعرية بالإسلام:

إن نبوغ العربي في اللّغة وتمكّنه من ناصيتها شّكل عند العرب قديما دِعامة لبلوغ أعلى المراتب في المجتمع فلا يتبوأ منصبا بينهم إلا من حذقها واطّلع على سرّ بيانها فعندما نزل القرآن الكريم على سّيد الخلق أجمعين هزّ قلوبهم وعقولهم من هذا الجانب كقوله تعالى " فأعْرِض عنهم وعِظهم وقل لهم قولا بليغا"[1]، وقد نعت المشركون الرسول عليه الصلاة والسلام بالشاعر والكاهن والساحر والمجنون فقد ضموا الشاعر لهؤلاء، نظرا لعجائبية وغرابة ما يأتي به وتميزه عن بقية البشر، فالكاهن يدعي علمه الغيب والساحر لا مفر من تأثيره وقدراته الاستثنائية ، وأما المجنون فبه مس من جن أو شيطان يوحي له بأشياء يجهلها البقية ، كما أن الشعر كان له أثرا واضحا في نفوسهم وميولهم ، وعند سماعهم القرآن الكريم تجلى أثره أيضا بأنه كلام مميز فوصفوه بتلك الأوصاف.

كما كان صلى الله عليه وسلم يستمع إلى الشعر ويقول "إنّ من البيان لسحرا" فقد كان يُثيب الشعراء ويُشيد بهم فقد قال للنابغة الجعدي " لا يفضض الله فاك" وما روي عن قدوم كعب بن زهير عليه معتذرا مُشهرا إسلامه حين ذكر قصيدته التي مطلعها

بانت سعاد فقلبي اليوم متبولُ متيّم إثرها لم يُجز مكبولُ [2]

فقبل الرسول اعتذاره وكساه بُردته فكانت أول قصيدة سميت بالبردة، واتخذ الرسول صلى الله عليه وسلم شاعرا خاصا به يذود عن الإسلام والمسلمين في معاركهم الشعرية ضدّ المشركين وهو حسّان بن ثابت، كما أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان يتذوق الشعر ويُبدي برأيه خاصة إعجابه بشعر زهير بن أبي سلمى وغيره من الخلفاء الراشدون.

انطلاقا من ذلك بدأت الشعرية تنحرف عن مسارها في مرحلة الجاهلية، حيث مسّتها أحكام الإسلام وتعاليمه فأبعدت الشعر عن التشبيب والهجاء المقذع والطعن في الأنساب

---

[1] سورة النساء، الآية: 63.

[2] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1980، ج1، ص:89

والأعراض، وأضفت عليه الدعوة إلى تقوى الله عز وجل وتوحيده وحسن الخلق والنفور من فاحش القول، وبحلول عصر الأمويين اهتم الخلفاء بعقد مجالس خصيصا لاستماع الشعر والحكم بين الشعراء فجعلوا بلاطهم محّجا لهم، وأجزلوا عليهم الهدايا والعطايا، فدبّت الحياة الشعرية من جديد واشتدت المنافسة بين الشعراء نتيجة ظهور الأحزاب السياسية وعودة العصبية القبلية فازدهر الشعر السياسي وشعر النقائض ولمع نجم الغزل العفيف وكل هذا نتيجة استقرار الناس في الأمصار، وفي العصر العباسي نشطت الحركة الأدبية أكثر نتيجة تزامنها مع النزعة العقلية والعلمية وبروز مظاهر الرفاهية وترف العيش فبلغ الاهتمام بالشعر مبلغه حتى ظهر من الشعراء من سلك منحى مغايرا لسابقيه ومعاصريه كابي تمام وأبي نواس وبشار بن برد وغيرهم.

في مدونتنا المختارة نجد اليوسفي لم يتطرق إطلاقا في كتابه **لحظة المكاشفة الشعرية** لمرحلة الشعرية في صدر الإسلام حتى القرن الثالث للهجرة، لأنه محاولة الإحاطة بظروف نظم القصيدة ومكابدة الشاعر للحظات نظمها في الشعر الحديث، أما **في بنية الشعر العربي المعاصر** حين تطرقه لقضايا القصيدة الجديدة كاللغة والإيقاع والرمز والأسطورة، أشار لمحاولة القصيدة المعاصرة الإفلات من ثقل الماضي وبالضبط بعد نزول القرآن وسقوط الدولة العباسية فهو يرى << أن حدث الكتابة كان يتحرّك قديما في إطار محدد يتجاذبه قطبان هما: الإمتاع والمؤانسة. داخل هذا الحيّز يتنزّل كل التراث العربي الذي أُسّس بعد مجيء الإسلام، باستثناء نتاج بعض الوجوه المبدعة التي كسرت هذا القانون كابي العتاهية وأبي نواس والمتنبي... فالنص الجيد حسب التصور النقدي القديم...يفيد على المستوى المعرفي ويطرب أي يجعل المتلقي يلتذ في نفس الوقت >>[1] فالإفادة (المؤانسة) هي الغاية واللذة (الإمتاع) هي الوسيلة فهو يرى انه من الخطورة أن تصبح وظيفة الشعر مجرد إيصال الفكرة للمتلقي، وهذا ما أدى إلى عزل الشكل عن المضمون من جهة، واعتبار الشكل مجرد وسيلة تخدم المضمون، فهو إذن مجرد زينة أو حِلية، فهو يرى أن الإسلام

[1] اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ص: 145.

<<لا يتحكم بعلاقة الإنسان بالماوراء فحسب، بل انه يدبر وعلى نحو مذهل حضور معتنقه في العالم، على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والثقافي. ولقد كان من الطبيعي ألا يفلت حدث الكتابة باعتباره نتاج إنسان مسلم من هذه الشروط التي تحولت إلى قوانين تؤطره >>[1] فهذه القوانين نابعة من القرآن الكريم فرضت على الشعراء مدح ما يجب مدحه وذم ما يجب ذمه، واختيار الألفاظ التي تخدم هذا المضمون وهذا ما كان سببا في تراجع الشعر وضعفه، فعند خروج الشعراء اللاحقين عن هذا الإطار دبّت الحياة في الشعر من جديد وانطلق الشعراء من رؤاهم الخاصة دون الخضوع لقيود أطفأت موهبتهم الشعرية.

والناقد المغربي محمد بنيس أيضا في مؤلفيه لم يتناول بالبحث هذه المرحلة من الشعرية العربية لأنه ركّز على الشعرية الحديثة وعلاقتها بعصرها كالعولمة وطغيان النزعة المادية وغيرها.

أما الناقد مشري بن خليفة فقد أفرد فصلا لهذه المرحلة عنونه بشعرية النظم فقد ذهب إلى كون النص القرآني أحدث تحولا << في مسار الثقافة العربية، إذ أن المرجعية التي جاء بها الإسلام، أسست لرؤية جديدة، لله والكون والإنسان، وهذه الرؤية لم تكن تكملة للجاهلية بل نفيا... وهكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا حيث استطاع أن يحقق النقلة من ثقافة الارتجال والبديهة إلى ثقافة التأمل، ومن الشفوية إلى الكتابة >>[2] فالتأمل في إعجاز القرآن طرح إلى الوجود قضايا جديدة كقضية اللفظ والمعنى فالشعرية في النقد القديم تمحورت حول كون<< العمل الشعري في نظر النقد العربي إما لفظ أو معنى أو ائتلاف بينهما وعليه أصبحت النظرة الشكلية للبلاغة هي الطاغية في قراءة النصوص والانشغال بثنائية اللفظ والمعنى >>[3]، وقد جاءعبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم، وفتح نقاشات وتأملات في البلاغة العربية واسرارها واعجاز ونظم النص القرآني وخصائصه الأسلوبية

---

[1] المصدر نفسه، ص:146

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 64

[3] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص:55

والتعبيرية واختلافه عن النص الشعري، وهذا ما أدى إلى تكريس شعرية جديدة هي شعرية الكتابة، التي يؤرخ لها بنصوص أبي تمام التي ابتكرت معان لم تعهدها الشفوية الجاهلية.

فالنص المحدث يعتمد بلاغة المكتوب، وعمود الشعر هو تكريس لخصائص الشعرية الشفوية للحفاظ على مفهوم الشعر القديم، واتخذه النقاد وسيلة من خلال عياراته ليخرجوا الشعر المحدث من طريقة العرب، فالشعر في العصر العباسي<< بحث مستمر عن نص مدهش لان الشاعر لا ينشئ شعره على مثال سابق، وإنما هو مأخوذ بالرؤيا ويكشف عن عوالم غامضة... وهذا يعني أن بلاغة النص المكتوب، انطلاق من الحساسية المدنية، بدأت تتجاوز التقليد، وتشكل صورة للعالم من رؤية مغايرة>>[1].

وتحت عنوان شعرية التجاوز أكّد على أن شعرية هذه المرحلة أصبحت مهووسة برفض النموذج المسبق، واشتراط الثقافة العميقة والواسعة لكل من الشاعر والناقد وتقييم النصوص فنيا بعيدا عن السبق الزمني، وتفضيل الغموض الذي يحمّل النص بتأويلات عديدة وأن لا يخشى الخروج عن الموروث المشترك باعتباره (الشعر) ضربا من الفتنة.

ومن ثم بدأت الشعرية تتحول عما سبق، وعليه فالشعرية هنا تكمن << في الكشف عن طاقات الإنسان وعن الكثافة والتوتر في التجربة والنص>>[2] وهو يرى أن أبا تمام خالف من سبقه في درجة استخدام البديع والألفاظ الغريبة الوحشية وهذا ما جعل النقاد يتصدون لشعريته المحدثة، التي تجاوز بها عيارات عمود الشعر.

وقد اعتبر بن خليفة دفاع الصولي في كتابه " **أخبار أبي تمام** " أول بيان عن الحداثة في العصر العباسي وأن جهل النقاد بشعره وعدم التعمق فيه، هو ما جعلهم يرفضونه، لأنه<<أحدث خلخلة في نسق الشعرية العربية، وبذلك يسمح لنا شعره أن نفهم آليات الإبداع في مرحلة أصبح المكتوب فيها قاعدة...لأنه يستند إلى مشروع إبداعي ونظري أساسه الرؤيا>>[3].

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 69.

[2] المصدر نفسه، ص: 77

[3] المصدرالسابق، ص:75-76

ومن هنا نستنتج أن هذه المرحلة من الشعرية العربية، تميزت بخاصيتين اثنتين التأثر بالقرآن الكريم في إعجازه وبلاغته وتعاليمه الروحية والمادية، وانتقال النص الشعري من الشفوية إلى الكتابة.

1-3- مرحلة الشعرية التقليدية:

إن التقليد سمة فطرية في الحياة، فالبشر على مرّ الزمان إما يقلدون بعضهم البعض أو يقلدون مظاهر البيئة الأخرى، وخير دليل أن ابني آدم عليه السلام حين اقتتلا بعث الله غرابا يعلمه كيف يواري سوءة أخيه عن طريق التقليد، وهذه اللفظة << أصلها من قَلَّدَ... وقلّده الأمر ألزمه إياه، وهو مثل بذلك... وتقلّد الأمر احتمله >>[1].

وقد جاء في مقاييس اللغة << قلد: القاف واللام والدال أصلان صحيحان يدل احدهما على تعليق شيء على شيء وليّه به، والآخر على حظ ونصيب>>[2] فالتقليد لغة هو فعل أمر سبقك إليه غيرك فالتزمت نهج منواله.

فقد عمد الشعراء منذ العصر الجاهلي لتقليد بعضهم البعض من خلال نماذج وصيغ، تواضعوا عليهاباعتبارها قوالب لنظم الشعر، حتى قال أحدهم "ما ترك الأول للآخر شيئا"، فالإبداع دائما يكون نتيجة لتراكمات نصية، أو خطابات سابقة لامناص من السير على منوالها << فالأشكال الشعرية هي خلاصة تجارب في الكتابة الابداعية، والكتابة تخلق تقاليدها في محيط ثقافي- تاريخي، وتتطور أو تتغير هذه التقاليد حسب المتغيرات في الأزمنة الثقافية والتاريخية >>[3].

تعتبر مرحلة التقليدية في الشعرية العربية، حقبة مهمة نظرا لكونها فصلت بين مرحلتين متغايرتين في الشعرية ، خاصة أنها تلت عصر الانحطاط أو الضعف- مع تحفظنا على توظيف هذا المصطلح – وكانت فاتحة عصر النهضة، الذي يؤرّخ له تاريخيا بحملة نابليون على مصر سنة 1798 م، ودخول أول مطبعة للوطن العربي فنشطت حركة

---

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (قلد)

[2] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، 2002، ص: 23

[3] طراد الكبيسي، الاختلاف والائتلاف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص:25.

الكتابة والنشر، كما انفتح العرب على الحضارة الغربية نتيجة البعثات العلمية، فظهرت الإذاعة والمسرح والصحافة، والاستشراق بسلبياته وايجابياته، وهذه المرحلة في حقيقة الأمر لم تأت بجديد للأدب العربي وإنما حاولت إرجاعه إلى عهد فحول الشعراء واعتبرته نموذجا مقدسا لا يمكن عصيانه، فالتقليد عند الجرجاني هو<< قبول قول للغير بلا حجّة ولا دليل>>[1].

والقول في موضوعنا هو النص الشعري القديم، وابرز الشعراء الذين لمع نجمهم في هذه المرحلة محمود سامي البارودي واحمد شوقي، فقد جعلوا الشعر الجاهلي وما تلاه وصولا إلى العصر العباسي، ممثلا في أبي تمام وأبي فراس الحمداني وغيرهم نماذج، لا يحيدون عنها قيد أنملة، فنسجوا على منوالها نصوصا أبهرت المتلقين لفترة ليست بالقليلة، ولم يعتبروا هذا منقصة بل اعتبروه الحل الوحيد أمامهم للنهوض بالشعر العربي، بعد فترة عانى فيها ركودا وخمولا لم يشهده من قبل.

إن اليوسفي في كتابيه لم يُعر هذه الفترة اهتماما واسعا كمؤلفاته الأخرى فقد ركز على الشعرية الحديثة، وعلى الرغم من انتقاده لمرحلة التقليدية، إلا انه يرى أن الرومنسية أيضا فرّت من تقليد التراث العربي لترمي نفسها في أحضان الشعر الأوربي.

فالشابي وجبران خليل جبران اقرّوا بذلك علنا فقد<< بلغ إعجاب جبران ببلايك(w.blake) حدوده القصوى، فصار يعتقد أن روح بلايك قد سكنته>>2 أما الشابي فقد ذهب إلى أن الشعر العربي<< مفتقر، حتى في أبرز لحظات عطاءه إلى الخيال الإبداعي. وأرجع ذلك إلى قصور الروح العربية إذ من طبيعتها أن لا تحيط بغير الظاهر المحسوس، لذلك كان شعرها أجدب لا خيال فيه، يشبه إلى حدٍّ بعيد المرامي المقفرة الموحشة والصحاري الضامية المترامية التي نما فيها وتدرَج >>[3].

---

[1] الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، (د، ط)، 1985، ص: 67

[2] اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص: 151

[3] المصدر نفسه، ص: 151.

فقد دعا إلى تجاوزه والثورة عليه وان النموذج الذي يستحق التقليد هو الشعر الغربي فاليوسفي يرى أنهم تملصوا من تقليد ليقعوا في آخر، بعيدا حتى عن طبيعة لغتهم وبيئتهم ومبادئهم، أما التجديد الحقيقي فقد انطلق مع الشعراء المعاصرين، الذين أكّدوا على الهوية الثقافية الحضارية، فقد أخذوا من الشعر العربي القديم، وكذا الأوروبي بعد تمحيصه ومعاملته بنفس المستوى.

أما محمد بنيس فيرى أن أفضل تسمية لتلك الحقبة، التي افتتحها البارودي هي التقليدية أما بقية التسميات الكلاسيكية أو البعث أو الإحياء، هي مجرّد تسميات جُلبت من الثقافة الفرنسية، << وكنت في عملي عن الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها (1989-1991) نبهت على سلطة التسمية، فيما نبهت على عدم صلاحية التسميات المتداولة... اقترحت التقليدية إنها التسمية التي تقترب أكثر برأيي من حقبة شعرية كانت مسكونة بطيف الماضي الواحد الموحد>>[1].

وما يميز هذه القصائد إعطاء الشعر العربي القديم نموذجا موحّدا يقتدى به، فالتقليدية تختلف عن الشعر العربي القديم، فهي تصبو إلى << إنجاز قصيدة عربية لها مبادئ نظرية تتمثل في التقدم والنبوة والحقيقة والخيال...إن التقدم فكرة أوربية حديثة >>[2]، وهو يرى أنه بعد بحثه وتمحيصه، وجد أن فكرة تحديث الشعر من خلال إحياء الشعر الجاهلي، فكرة سبق إليها المغرب وموريطانيا من خلال الاستدلال بما جاء في كتاب عبد الله كنون " النبوغ المغربي في الأدب العربي " بأن الشاعر احمد ولد حسن سبق البارودي بزمن طويل في معارضته للشعر الجاهلي (تقليده)، وأن بلاد المغرب لم تتعرض لحملات التتريك العثمانية بل كانت محافظة على اللغة العربية، وبالتالي من الأجدر النظر في هذا الأمر، وهنا يقصد تلك النظرة الدونية للمغرب العربي من قبل المشرق، على الرغم من سبقه وإبداعه فحتى << الشعرية العربية القديمة شعريات، لم تكن الرؤية العربية للشعر متجانسة على الدوام فالتاريخ

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 62.

[2] محمد بنيس، الحقّ في الشعر، ص: 64

الثقافي المتعدد منحنا بدوره شعريات متعددة... وخريطة الشعر في زمننا لابد لها بدورها أن تتعرف على تجارب شعرية تضيف إلى الرؤية بعدا آخر >>[1] فشعراء التقليدية اعتقدوا أن الماضي الشعري واحد ويمكنه بنصوصه هذه أن يتبوأ مكانا بينهم فهو<< لم يدرك انفصاله عن الأقدمين ولم يستطع أن يتخيل زمنا شعريا متبدلا عن الأزمنة الماضية. في الماضي، وحده، توجد الحقيقة الشعرية... يتخيل الشاعر التقليدي وجوده بين السابقين >>[2] وهؤلاء هم المتنبي وأبي نواس وبشار ليسوا سلالة شعرية واحدة فهم مختلفون عن بعضهم البعض.

فالتقليدية <<تخضع الماضي المتعدد إلى ماض واحد موحد ذلك هو الطيف الخيال...هذه الخصيصة هي التي أرغمت التقليدية على نفي الشعرية العربية فيما هي تتوهم بخيالها وجنونها أنها تستعيد الصلة مع الأصل وتؤصله>>[3] وقد وصف بنيس حالة شعراء التقليد بأنها ضرب من الجنون والحيد عن جادة الصواب << طيف الماضي خيال وجنون. إنه المسّ من الشيطان، نحن بعيدون عن شيطان الشعر، الذي كان الشاعر الجاهلي مقترنا به، شيطان النظر الحديث إلى القديم >>[4] وقد توصل في بحثه إلى أن شوقي ينفي تأثره تماما بالبارودي وهذا ما يؤدي لا محالة إلى كسر الروابط بين السلالات الشعرية، ثم تطرق لطريقة بناء وشكل القصيدة التقليدية الذي مردّه الشعرية الغربية كالعنوان وتقسيمهم النص إلى مقاطع فهي تعتمد ضمنيا على شعرية غريبة عن الشعرية العربية القديمة، لكنها للأسف لم تملك الشجاعة للتصريح بهذا التحديث، فهي تنكر ذاتها علّها تجد مكانا بين الشعرية القديمة << فالتقليدية حقبة إخفاق التحديث إنها الصورة السائدة لوعي شقي مريض بالماضي، لا تتوقف عن الانتماء للماضي خيالا وجنونا>>[5]

وفي كتابه **حداثة السؤال** وتحت عنوان النص الغائب في شعر احمد شوقي تطرق ناقدنا لشعرية المعارضة وتعود << هذه اللفظة للجذر (عرض) الذي يعني عدة دلالات من

---

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص:66.

[2] المصدر نفسه، ص: 68

[3] المصدر السابق، ص: 67

[4] المصدر نفسه، ص: 69

[5] المصدر نفسه، ص: 72.

بينها عارض الكتاب بالكتاب قابله به وعارض فلانا: باراه وأتى بمثل ما أتى به، وعارض فلان فلانا في السير بمعنى سار حياله >>[1].

أما اصطلاحا فإن المعارضة << أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفني وصياغتها الممتازة فيقول قصيدة في بحر الأولى وقافيتها وفي موضوعها مع انحراف يسير أو كثير >>[2] ويذكر تاريخ الشعرية ان بعض الشعراء وفقوا في معارضاتهم لدرجة تفوقهم على النصوص التي عارضوها، خاصة إذا قام بخلق صور ومعان جديدة تختلف عن السابقة، فالبارودي عارض أبي فراس الحمداني في العديد من قصائده الشهيرة واحمد شوقي من الشعراء

الذين برعوا في شعر المعارضات، وقد ركز بنيس بداية حديثه عن البيت الشهير لشوقي

قم للمعلم وفّه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا

فهو ضمنيا يعتبر نفسه هذا المعلم في الشعر وعلى غيره تمجيده ومعرفة مكانته وفضله لكن حسب الناقد لم << يثبت أن شوقي اثر، لأنه يفتقد سلطة البداية، كما تتجلى لدى البعض من القدماء والمحدثين معا>>3 ثم ركز على اعتماد شوقي في إحدى قصائده على معارضة أبي تمام في قصيدة (فتح عمورية) وكيف تتبعها بدقة من حيث الموضوع والبحر وكسر الروي.

لهذا يرى أن<< أبا تمام منتج ومعيد للإنتاج وليس مستهلكا كما هو الحال عند شوقي... إن قصيدة أبي تمام كنواة مركزية هاجرت إلى قصيدة شوقي من خلال القراءة وإعادة الكتابة، ويتحكم فيها قانون الاجترار الذي يحصر نص أبي تمام>>[4] فهذه القصيدة في نظر بنيس أُعجب بها المجتمع حينها، لكنها كانت مجرد معارضة شديدة خاصة من

---

[1] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ط: 4، ج: 2، ص:593.

[2] احمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي القديم، دار الكتب المصرية، 1998، ص: 7

[3] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص:81.

[4] المرجع نفسه، ص: 92.

حيث الشكل(برانية النص) فهي بعيدة عن الصدق الفني من جهة وعن الشعرية من جهة أخرى<< تهدف الشعرية إلى الكشف عن أدبية النص الأدبي، لا كحالة مفارقة لمعيار، بل كنسق وسياق وتحول وهو ما يفترض قراءة النص من خلال ما ينسجه ويُبَنْيِنُ نصيته، كما أن الكشف عن الأدبية يتعدى ملاحظة الخارجي والهامشي، كعنصر معزول وينفذ إلى تركيب النص وطبيعة اقتصاده اللغوي، ودرجات تحقق انسجام ترابط العناصر المتضادة فيما بينها>>[1].

أما مشري بن خليفة في حديثه عن هذه المرحلة يرى أن << التقليدية في الشعر العربي الحديث فيها وبها تم بناء نص ينظر إلى الممكن في الكائن وإلى المستقبل في الماضي حيث التقدم الشعري (وغير الشعري) يفضي بأسراره من غير قلق أو تصدع، لكن العودة إلى الماضي لم تقدر على التخلص من أثر الذات الكاتبة، في استيقاظ إحساسها بعدم التوافق بين حاضرها وماضيها أساسا مهما كان شحوب هذا الأثر>>[2] فهو لا ينكر أهمية هذه المرحلة في إحياء الشعر وعودة مقامه الرفيع بين المجتمع بعد أن خفت نجمه في عصر الانحطاط وأصابه ما أصابه من تكلف وصنعة ذهبت بمائه ورونقه وتركته يغوص في غياهب النسيان كما يشير إلى فضله في عودة بريق اللغة والقومية العربية واعتزازهم بتراثهم المجيد، وتعريفه للإبداع الشعري بأنه نور وحكمة خصّ الله بها الشاعر دون غيره ومع ذلك << تبقى المرجعية التي يستند إليها ماضوية فهو يأتي بالماضي إلى الحاضر لا ليعيد إنتاجه ضمن رؤية عصره الحديث وإنما ليعطيه سلطة الحاضر ومن ثم يمحي الحاضر في نصه، ويتحول إلى تقليد يستند إلى العقل وبذلك يصبح الشعر عملا تخيليا يتم في أحضان العقل >>[3] واحمد شوقي كذلك يذهب نفس مذهب البارودي في نظرته التقليدية لكن يرى ناقدنا أن شوقي متناقض في تعريفه للشعر خاصة من حيث المرجعية التي يستند إليها، أما عموما فإن << مفهوم الشعر عند البارودي وشوقي متقاربين، لأنه يرسخ الممارسة

---

[1] المرجع نفسه، ص: 84-85.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 85.

[3] المرجع نفسه، ص: 87.

الشعرية الماضوية وخصائصها، سواء الصوت أو المعنى المسبق أو الخيال المعقول، لان رؤية هذا الموقف تقوم على العودة إلى القديم.>>[1].

إن بناء القصيدة عموما عند التقليديين خضع لتقاليد شعرية مبنية على الشفوية والسماع، لذلك ركزوا على أهمية الاستهلال باعتباره مفتاح النص، فهو الوسيلة التي يتم من خلالها عقد الاتصال بين الشاعر والمتلقي، فشوقي يميل بشكل واضح إلى الإطالة كما فعل القدامى للحفاظ على التواصل، أما البيت الشعري فمن المؤكد انه << مرّ بابدالات عدة في مسار الشعر العربي من الشفوية إلى الكتابة، والشعر التقليدي على الرغم من تمثله للنص المركزي، فهو يمارس فعل الخروج على البيت الذي يوصف بالاستواء والاعتدال والانفصال وتساوي الوحدات العروضية وتمام الوزن والقافية >>[2] كما يذهب مشري بن خليفة إلى أن القصيدة عند التقليديين، استبدلت بيت التخلص بالفراغ أو بياض الصفحة لفصل الأبيات عن بعضها البعض، وكذا اعتماد العنوان بدل التسمية بالبيت او الروي أو الشاعر، وبذلك خطت القصيدة خطوة جديدة في إثبات هوية النص المكتوب.

أما عن مدى حضور النص الغائب في شعر التقليديين فهو يرى أن << المعارضات في الشعر التقليدي، صورة من صور المحاكاة والإعجاب بالقديم، وبصياغته الفنية وهي في معظمها تنتمي إلى العصر العباسي، تستوعب الذاكرة الشعرية لتعيد إنتاجها >>[3].

وقد ضرب مثالا لذلك بمعارضة احمد شوقي لقصيدة فتح الفتوح لأبي تمام التي خضعت حسبه لقانون الاستهلاك والاجترار فهي لم تنشئ هويتها المستقلة.

1-4- مرحلة الشعرية الرومنسية:

ان الرومنسية باعتبارها مذهبا ادبيا جاءت كثورة عارمة على قيود الكلاسيكية أو التقليدية التي أثقلت الأدباء وأجبرتهم عهدا طويلا على ترسّم خطى من قبلهم، فظهرت بذورها الاولى في أواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر في أوربا على يد شكسبير

---

[1] المرجع نفسه، ص: 89.

[2] المرجع نفسه، ص: 90

[3] المرجع السابق ،ص: 97.

وردزورث فيكتور هوغو وغيرهم كثر، وسرعان ما أصابت حُمّى الرومانسية الادب العربي فوجد فيها شعراء المهجر والديوان، مآلا للهروب من محاكاة القديم، وإطلاقا لخيالهم وذاتيتهم التي غمرتها الكلاسيكية وظلت مكبوتة ممنوعة من البوح.

<< الرومانسية مذهب أدبي يمثل رد فعل تجاه تقعيدات الكلاسيكية...كما أن الرومنسية هي مخاصمة للواقع ومصالحة الاحلام>>[1] ذلك الواقع الذي أمعنت فيه الكلاسيكية، لكنها في الحقيقة فرضت عليه تفكير الماضي، وجعلته مجرد تكرار له لا يحق له بحال من الاحوال الانحراف عنه.

ان اليوسفي في كتابه **بنية الشعر المعاصر** وتحت عنوان انفجار الشكل الشعري القديم، اعتبر مرحلة الرومنسية إيذانا بدخول الشعرية العربية مرحلة جديدة، لم تعهدها من قبل فقد أرجع سبب تغير الشعر وبنيته الى الظروف التي يعيشها الوطن العربي، خاصة على المستوى الثقافي، فهو يرى ان هذا التجديد بدأ تقريبا منذ سنة 1930 لكن جذوره كانت أعمق من ذلك فقد كانت مع جماعة الاحياء وشعراء المهجر وجماعة ابولو التي خرجت عن<<... الشكل الشعري الذي ظلّ جامدا طيلة أربعة عشر قرنا، وتأسس بدله مفهوم جديد للشعر بل لحدث الكتابة عموما، وانبنى التأسيس على اعادة النظر في الصرح الثقافي العربي بدءا بالجذور >>[2] وقد كان النموذج الاساسي في هذا الخروج هو النص الغربي كنصوص إليوت وإزرا باوند، فهذه النصوص على الرغم من انها لم تخلق ايقاعها الخاص كونها التزمت بالتفعيلات وغيرها الا انها استطاعت ان تكسر قيد ما يسمى بعمود الشعر.

منذ عصر النهضة لم تجد الذات العربية بُداً من ترسخ الغرب الاوروبي في وعيها ووجدانها فقد سيطر على مختلف مناحي الحياة اقتصاديا وسياسيا وثقافيا، وقد حملت جميعها افكارا خلخلت المفاهيم العربية السائدة، ومن اكثر الفئات التي استجابت واحتضنت هذه التوجهات الجديدة هم الرومنسيون فقد كانوا << مأخوذين بأمثالهم من الغربيين، منبهرين

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ص: 107

[2] اليوسفي: في بنية الشعر المعاصر، ص: 7.

بنتاجهم الى حدّ الامّحاء...ولقد اشار الشابي صراحة الى ان الهدم مشروع حياتي بالنسبة للشعر العربي المعاصر مبينا في الان نفسه ان البناء لا بد منه والنموذج الذي يعين على التأسيس ويوضح مسالكه موجود: إنّه الشعر الغربي>>[1] وقد ضرب مثالا أيضا بجبران خليل جبران، فهذا الانبهار ساهم عهدا طويلا في استلاب الهوية العربية.

مما نلاحظه ان اليوسفي لم يهتم في مؤلفيه بهذه المرحلة انما بين فقط علاقتها في الانتقال باعتبارها فاصلا زمنيا بين المرحلة التقليدية والشعر المعاصر.

اما محمد بنيس على الرغم من انتقاده اللاذع والمستمر لمرحلتي التقليدية والرومنسية إلا انه يرى ان شعراء الرومنسية استطاعوا على كل حال تحدي الظروف السائدة وايجاد قيمة للشاعر والشعر في زمن تغيرت فيه كل الرؤى والمقاييس << منذ جبران خليل جبران في بداية القرن أصبحت القصيدة العربية الحديثة تهتدي بشكها وقلقها. تلك الوظيفة التجميلية لم تعد وظيفتها واللغة لم تعد تمتلك طاقة الافصاح، ولا القدرة على الاثبات...عرفت القصيدة كيف تفتح الدروب وتختار مسالكها مقاومة او متحدية اللاشعري السائد كقيمة شعرية>>[2] فالاهم بالنسبة له ان الشاعر العربي الحديث حاول ابدال موقع رؤيته الى الاشياء والذات والعالم سواء استنادا للتراث الشعري القديم كما فعل التقليديون او الافادة من الشعر الاوروبي والعالمي كما فعل الرومنسيون.

كما يعتبر بنيس ان الحداثة بدأت مع الشعراء الرومانسيين أي منذ الاربعينيات (نهايتها) او اواسط الخمسينيات ليس بالأمر الدقيق، فالشعر لا يخضع للتاريخ وضرب مثالا عن ذلك بنصوص جبران خليل جبران مع انه توفي سنة 1931 لان << جبران جعل من الشعر فعلا شموليا يلغي الحدود بين الشعر والنثر، بين الشعر والسرد، بين الخيال والفكر، بين الغنائي والملحمي باختصار اعطى للشعر حق عبور اللغات والاجناس الادبية... كان على جبران ان ينتظر الخمسينات ليأخذ مشروع الحداثة الشعرية في تأسيس لحظة شعرية

[1] اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص: 151.152.

[2] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 55-56.

تكتسح الثوابت >>[1] وبهذا ندرك دور الرومنسيين في اعتلاء اول خطوة في سلك مسار جديد للشعرية قُطفت ثماره في المراحل الموالية.

اما مشري بن خليفة فيرى ان الرومنسيين تميزوا عن غيرهم في نظرتهم للخيال من خلال اعلاء<<شأن الذات والشعور والتجربة العاطفية... ان هذا الاختراق لحقل الخيال سيستمر في ضوء المعرفة الرومانسية الاوربية>>[2] التي اقتبس منها الرومنسيون توجههم الشعري، اما نظرتهم للغة فقد لخصها جبران خليل جبران في قوله << لكم من اللغة العربية ما شئتم، ولي فيها ما يوافق افكاري وعواطفي، ان جبران يتخذ مسلكا مغايرا لما هو سائد من مفاهيم عن اللغة وحدودها ودلالاتها، ان اللغة عن جبران هي لغة الانا والقلب>>[3].

فقد جنّد اللغة لخدمة العواطف والتعبير الابداعي عنها لذلك << إن إمكانية الخروج من إطار التخييل قد تحققت على يد الرومانتيكيين وتعمقت أكثر بقراءة نقدية للمتخيل نفسه، فعنصر الخيال أصبح هو المهيمن في الصراع بين الرومانسيين العرب والتقليديين، والانتقال به من حقل الصناعة الى حقل الفن تأويل له من ناحية وتوجيه لتصور الحداثة لدى الرومانسية العربية من جهة ثانية>>[4] فالخروج من مفهوم التخييل والولوج لمفهوم الخيال هو الفاصل الذي احدثته الرومنسية في تاريخ الشعرية وابدالها من التقليدية الى الرومنسية، فالفرق الاساسي بينهما ان << الذات الكاتبة عند الرومانسيين في العصر الحديث استطاعت ان تكرس فعل الهدم على مستوى الذاكرة والنص... لقد نشأت الذات الرومنسية مناقضة تماما للذات الكلاسيكية واختطت لنفسها مسارا شخصيا، لذا كانت الحقيقة التي ينشدها الرومانسي ذات طابع ذاتي >>[5] فالرومنسية جاءت بنظرة مغايرة للشعر والشاعر، لذلك ركز العقاد في نقده لشعر شوقي بانه ركز على القشور والطلاء ولم يتمكن من الغوص في الذات والوجدان، فقد حاول العقاد ان << يؤسس لرؤية ومفهوم جديدين للشعر ويطرح

---

[1] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 75.

[2] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص: 159

[3] المصدر نفسه، ص: 161.

[4] المصدر السابق، ص: 162.

[5] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 100-101.

مفهوما مغايرا للشاعر وهذا من منطلق رومانسي يدعو الى التغلغل الداخلي والكشف عن الحقيقة التي تنتجها الذات... فالشاعر عند العقاد ينبغي ان يكون عنده احساس يمتاز به ومن خلاله يصور لنا الكون على صورة تناسبه>>[1] فإن لم يتهيأ له ذلك لا يعتبر شاعرا فذا.

ان الخيال عند التقليديين مرتبط بسلطة العقل يخضع لضوابطه اما عند الرومانسيين فهو مناهض له، << فالذات العربية في العصر الحديث كانت تبحث عن انعتاقها ومسارها الشخصي وهكذا اتخذ النص الشعري الرومنسي العربي الخيال استراتيجية في الممارسات النصية >>[2] لذلك ركز كلا من الشابي وجبران على أهمية الخيال ومركزيته في بناء النص الشعري دون الارتباط بنصوص التراث الشعري العربي فالشابي غير المرجعية التي يستند لها في رؤياه الشعرية وكرّس مفاهيم الرومانسية الاوربية ومع هذا فإن << نصوص الرومنسية العربية متعددة في الممارسة النصية، وهذا التعدد متأت من فعل الخروج الذي هو نتيجة للخيال >>[3] بل وتعدى بعض الشعراء ذلك بهدم الحواجز بين الشعر والنثر من اجل خرق صرامة القصيدة النمطية التقليدية وحققت تفردها.

1-5- مرحلة الشعر الحر أو المعاصر:

لا يخفى على دارسي الادب والنقد ان النشأة الاولى لما يسمى أحيانا بالشعر الحر أو شعر التفعيلة أو الشعر المعاصر، أيا كانت تسمية ذلك الشعر الذي استطاع أخيرا ان يخرج عن الشكل العمودي للقصيدة العربية، متجاهلا في الآن نفسه وحدة القافية والروي التي لطالما كانت الهاجس الذي أرّق الشعراء، كانت على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في السنة نفسها 1947م حيث ركبا موجة التجديد فنظمت نازك الملائكة قصيدة الكوليرا التي لم تسع القصيدة العمودية عواطفها الجياشة، تجاه عدد الموتى جراء تفشي وباء الكوليرا، فلم تجد بدا سوى الانفلات من تلك القيود المعهودة في نظم الشعر، كما أصدر السياب قصيدته هل كان حبا، متبعا نفس الوجهة المتحررة من ضوابط الشعر التي اعتادها القراء والشعراء

---

[1] المصدر نفسه، ص: 102

[2] المصدر نفسه، ص:103

[3] المصدر نفسه، ص: 109

على حدٍ سواء، فانقسم المتلقين والنقاد بين مؤيد ومعارض لهذا النمط الجديد، الذي له بذوره وأصوله في الشعر الغربي لدى إليوت وإدغار الان بو ورامبو، لكن بالنسبة للشعر العربي لم يملك شاعرا سابقا عليهما الشجاعة الكافية لخوض غمار التجربة، تلك التجربة التي كلفتهم الكثير فحتى النقاد الذين ادعوا انهم حداثيون كالعقاد وطه حسين اتخذوا موقفا عدائيا ضده لدرجة طالبوا الدولة بالتدخل لوقف هذا الشعر باعتباره مؤامرة على العروبة.

يرى اليوسفي ان قصيدتي السياب والملائكة كانتا<< تحاول ان تفلت من ثقل الماضي الثقافي، بلغة تحمل في صلبها كل مفارقات ذلك الماضي نفسه، لقد جاءت التفعيلة الخليلية فيها ناتئة، منها يتولد اغلب إيقاع النص، وينشأ بعضه الآخر من بروز القافية في أكثر من موضع، معنى ذلك أن هذه النصوص لم تخلق إيقاعها الخاص بل أشارت إلى أن الخروج على المؤسسة الشعرية القديمة، امر ممكن ومليء بالاحتمالات المغرية >>[1]، فهو يعتبرها مجرد تجربة كان لها الفضل في دخول الشعر العربي لمرحلة جديدة أما القصائد الموالية كأنشودة المطر للسياب وما بعدها هي من تستحق الدراسة من رؤية نقدية جديدة. فهذا الشعر حسبه لا يكتفي بالوصف فقط بل يكشف ويغير، فقد استطاع ان يفهم روح العصر وقضاياه، وقد ساهمت الحركة النقدية في دعم هذا الشعر فقد حاولت الاحاطة بجميع التجارب المعاصرة لاستخراج السمات الخاصة بكل نصاو كل تجربة، من خلال << قراءة التجربة الابداعية الجديدة قراءة نقدية صارمة قصد الوقوف على مطباتها الرئيسية التي تعوق تقدمها >>[2] ويعيب على بعض النقاد << الاعتماد على نوع من التشوف الحدسي>>[3] أي الجزم بمستقبل هذا الشعر الجديد دون الاستناد الى أدلة ومن ذلك ذكره لاحد آراء نازك الملائكة بان هذا الشعر الجديد سوف يتراجع خلال السنين القادمة لكن الواقع أثبت عكس ذلك.

---

[1] اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص: 8

[2] المصدر السابق، ص: 13

[3] المصدر نفسه، ص:12

في الجزء التطبيقي من كتاب اليوسفي في بنية الشعر العربي المعاصر وقع اختياره على نصوص للسياب وسعدي يوسف ومحمود درويش وادونيس فكل شاعر في نظره يمثل صوتا متفردا مع التركيز على خصوصيات كل صوت ومدى تأثيره في حركة الشعر الجديد، وقد بدا بقصيدة السياب باعتبارها بداية التحول الفعلي وهو ينتقد كلا من إحسان عباس وعز الدين إسماعيل في اسلوبيهما لتحليل النصوص بالاعتماد على القراءة الوصفية والتفكيكية، اما عن نفسه فيعتقد انه انطلق من داخل النصوص ودرسها دراسة تفصيلية من أجل المحافظة على وحدة النص من جهة وضبط الطريقة التي تعمل بها عناصره عندما تتفاعل مع بعضها من جهة اخرى (مع التركيز على العلاقات التي تؤسس كل نص وكذا الجانب الدرامي الذي تقوم عليه القصيدة الجديدة) فقد اقترح طريقة جديدة لقراءة النصوص وتحليلها تتناسب مع معطياتها الجديدة فهو يراها الانسب مع ابتكاره على حد قوله لنظام الحركات الذي يميز كل نص عن الاخر فهو الخطوط الاساسية التي يتقدم من خلالها النص والتي تتحكم في تدفقه الفني.

فالنصوص الجديدة حسب اليوسفي تبحث عن اشكال جديدة تستطيع الاحاطة بما جد على مستوى الواقع العربي فتستعمل الرموز الاسطورية لاختزال كل المفاهيم وجعلها وحدة مترابطة، كما تشحن الالفاظ بدلالات جديدة تستجيب للمعاني المستحدثة، كما ان << القصيدة المعاصرة تتمرّد على الموضوع تلغي ما يسمى بالغرض الشعري وتنفتح على أكثر من بعد... وتصبح الحياة بكل أبعادها ومفارقاتها موضوعها >>[1] كما تعتمد التجربة الشعرية المعاصرة على الايقاع الخليلي لكن بعد ان تغير فيه فتصبح التفعيلة << مجرد عامل من العوامل التي تدير البناء الايقاعي العام>>[2]، كما انها تحاول الافلات من الزمن حتى تتمكن من الخلود مثل الاساطير (تصنع زمنها الخاص)، وتخلت عما يسمى بالشكل والمضمون وأصبحت تحمل رؤيا متكاملة للعالم تتميز في الكثير من الاحيان بالغموض الذي يراه أمرا

[1] اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص:142

[2] المصدر نفسه، ص: 143.

حتميا في النص فالشاعر يرى ما لا يراه عامة الناس ذلك الجانب الخيالي الكامن في الواقع وهذا ما يجعل عبارات الشاعر متفردة وأحيانا يكون سبب الغموض هو المتلقي الذي يقرا القصيدة الجديدة انطلاقا من معارفه عن الشعر القديم فتصبح غامضة لان بنيتها خاصة لذا على القارئ ان يفك الرموز وان يمتلك ثقافة شعرية.

وتحت ما أسماه مشكلية القصيدة الجديدة يرى اليوسفي ان هذه الاخيرة دائما في رحلة بحث يتجاذبها الموروث العربي القديم او التطور الاوربي الهائل، فهؤلاء الشعراء المعاصرين على عكس الرومانسيين أكدوا دائما على الهوية الثقافية الحضارية فقد عاملوا الشعر الغربي القديم والاوروبي نفس المعاملة بعد تمحيصه وخير دليل على ذلك اعتمادهم اللغة الصوفية فهي لغة كشف وليست لغة وصف وهذه هي << مهمة القصيدة الجديدة التي تحاول ان تعرّي الواقع وتمسك بدواخله >>[1] لكن في بعض الاحيان يصبح هذا الاستخدام عملية محاكاة بحذافيرها مثلما فعل أدونيس في تقليده للنفري.

ومن المطبات التي وقع فيها الشعر المعاصر إبّان ذلك إفراغ بعض المقاطع من كثافتها ومعانيها فتصبح مجرد تكديس للصور لا طائل منه، ان الهوس بالتجديد جعل بعض الشعراء كادونيس يورد شكليات جديدة لا طائل منها كبعثرة الحروف (أ ح د = د أ ح⟸ الارض) فما الذي أضفاه هذا الشكل يا ترى على النص؟ لا شيء سوى إثقاله بإشارات لا فائدة منها في فهم النص، وكذا إيراد بعض الرموز الرياضية لكسر رتابة النص، وقد مال بعضهم الى تكديس الافعال حتى اقتربت القصيدة من النثر اكثر من الشعر كما<< سقطت القصيدة نتيجة تخليها عن التفعيلة احيانا في نوع من النثرية المفرطة>>[2] فالقصيدة الجديدة تخضع الى سيطرة التجديد الدائم الذي يرى بهدم الموروث من جهة والى سيطرة الحنين الى هذا الموروث لان هدمه يؤدي الى استلاب ثقافي من جهة اخرى.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 153

[2] المصدر السابق، ص: 155

اما بنيس فيرى انه من اجل الوصول الى قراءة صحيحة للشعر العربي المعاصر، علينا التخلي عن ذلك الانغلاق وأن نرى الى المرجعية الغربية باعتبار بعدها الثقافي بعيدا عن الايديولوجيا والعقائد<<إن الشعر حين يبدأ في ثقافتنا الحديثة يثور جذريا على هذه العقائد مجتمعة ولا يتهيأ إلا لذاته في أفق حر يختاره هو تجربة لا تستشير الخطاب النقدي... ولا أظن أننا انتقلنا بعد الى مرحلة معرفية تسمح بوجود نقد جديد>>[1] ذلك النقد الذي ينظر للنص الشعري بعيدا عن الايديولوجيا والثقافة التي نبت فيها كعمل فني بحت، كما يذهب الى أن كلا من ادونيس ومحمود درويش والسياب ويوسف الخال <<يشكلون جميعهم ممارسات تتناغم في غزو الاستثنائي، وكل ممارسة تسافر الى حيث عتمة الكتابة فرْدية، يهيئها بطلان الذاكرة>>[2]ويقصد بذلك رفض ما هو تقليدي ومعتاد فهو يقصد بغزو الاستثنائي الاتيان بكل جديد والتعبير عن كل ما هو داخلي والتأثر بشعر الاخر أينما كان (يقصد الشعر الغربي) كما ان هؤلاء الشعراء << ساهموا في تقدم القصيدة المعاصرة في المغرب وباسمهم واجهت هيمنة التقليد والخضوع >>[3]فتأثيرهم لم ينحصر في المشرق فقط بل هاجر ايضا نحو المغرب العربي.

يذهب مشري بن خليفة الى ان الشعر الحر او المعاصر او شعر التفعيلة وجد الكثير من المعارضين سواء على مستوى التسمية او المفهوم او حتى الممارسة الشعرية لكنه مع ذلك استطاع ان يفرض وجوده على الساحة النقدية فهذا << الشعر يقوم على أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية ومن ثم يكون معجما لذاته يقتضي تغيير المفهومات الشعرية التي ما تزال مستمرة بقوة التقليد... إن اعادة قراءة الشعر العربي الحديث هو إعادة لمناهج القراءة وإدراك خصوصية الابدالات المتعلقة ببنيات النصوص >>[4] فلكل نص مرجعيته الذاتية وعلى النقد ان يستوعب ذلك وان يستفيد من التوجهات النقدية لأمم سبقت في هذا المجال

---

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 130-131

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 76

[3] المصدر السابق، ص: 107

[4] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص: 17.

فهذه القصيدة تعتمد على بنيتها الخاصة <<فالشاعر الحديث يناهض المعلن والنموذج القائم فهو ضد الظاهر وينخرط في صميم المساءلة عن الذات ويتولد عن هذا الموقف الضدي اهتزاز في المراجع السائدة والمنجزات السابقة>>[1] فالقصيدة الحديثة حركية تتغير بتغير الرؤيا اما القصيدة القديمة فحافظت على ثباتها <<فالشعر الجديد تجربة شخصية لها شكلها الخاص وهو تحسس الاشياء تحسسا كشفيا واقتحام جوهرها وصميمها>>[2] فهذا النص تجاوز المركز والنموذج الواحد فتعددت أشكاله وتمكن من احتواء تجربة ورؤيا الشعراء وحالاتهم المختلفة التي حاولوا التعبير عنها.

اما في كتابه الشعرية العربية فقد انطلق من اشكالية المصطلح التي طغت على هذا الشعر وقد اورد في هذا السياق آراء بعض النقاد والشعراء كنازك الملائكة وجبرا ابراهيم جبرا ويوسف الخال... فنازك مثلا انطلقت في تعريفها لهذا الشعر بانه ظاهرة عروضية قبل كل شيء مما دفع العديد من النقاد الى الاخذ عنها تقييدها لهذا الشعر في حين اسمته حرا فالشعر الحر في الغرب هو الذي تحرر من الوزن والقافية، اما يوسف الخال يرى انه من الاجدر تسميته بالشعر المعاصر لأنه ارتبط اكثر بروح العصر <<فهو رؤيا وتجاوز وتخط وهو تخطي عصرنا الحاضر، وتجاوز العصور الماضية ومن ثم فهو في قطيعة مع التقليد، ويصبح دور هذا الشعر الحديث ان يوقظنا ويخلصنا من الافكار المشتركة الضيقة>>[3] فالنص المعاصر هو الذي بإمكانه احتواء تجربة الشاعر وحبه للمغامرة في خوض كل ما هو جديد ومجهول ومن ثم هذا الابدال النصي يمس لغة الشعر كذلك << بما ان الشعر الحديث رؤيا تقوم على الكشف، فإن من خصائصه الغموض، لان اللغة هنا لغة ايحاءات >>[4] كما ان هذه القصيدة أعطت الاولوية للقصيدة بدلا من البيت فهذه القصيدة << عندما كسرت النظام التقليدي، أنشأت نظاما داخليا ينتمي الى القصيدة نفسها وهي على مستوى

---

[1] المصدر نفسه، ص: 15

[2] المصدر نفسه، ص: 97.

[3] المصدر السابق، ص: 127

[4] المصدر نفسه، ص: 128.

الممارسة النصية انتقال من لغة التعبير الى لغة الخلق، ومن النموذجية الى البنية الخاصة التي تحقق فيها خصوصية التجربة >>[1]، لكن التحديث الفعلي في القصيدة المعاصر بدأ بالفعل مع السياب في انشودة المطر، << ان القصيدة الحديثة في الشعر المعاصر هي مخاطرة ومواجهة الموت والفناء، ومن هنا يذهب السياب بعيدا في شعرية القصيدة، ليتجاوز مفهوم الشعر الحر، الذي نادت به نازك الملائكة، ويفتح فضاءات عدة للشعر العربي ورؤى جديدة من أسئلة الحداثة >>[2]، فالشعرية المعاصرة حاولت كسر كل ما هو ثابت وحاولت ايضا تكريس مفاهيم الحداثة، فاصبح الشعر رؤيا ونبوة ليخلص مشري بن خليفة في الاخير الى ان << الشعرية صفة لا ماهية للقول الشعري، فهي تلحق بالكلام وتندس في النثر وتجعل الحدود الفاصلة رجراجة وبذلك ندرك ان الشعر ليس وزنا ومعنى بل هو ممارسة لغوية وحدث مدهش في الكلام >>[3]

1-6- مرحلة قصيدة النثر :

إن النظر إلى هذا العنوان بداية يوحي بأنه مزج بين مصطلحين، لطالما أبعدتهم الكلاسيكية عن بعضهما، باعتبار أنهما الخطان المتوازيان اللذان يسير عليهما فن الأدب على مر العصور والثقافات، لتأتي فئة ملكت من الجرأة ما لم يتسنى لأحد قبلها، وحاولت هدم هذه الحدود التي كان لا يمكن التصور أبدا بأنها ستزول في يوم ما، << كان العصر الكلاسيكي الذي يفترض مبدئيا فصل الأجناس، ويروم أن يسود النظام الآداب مثل باقي الميادين الأخرى، كان هذا العصر يرى في قصيدة النثر هجينا بشعا ووحشا لا يطاق وكذلك الحال بالنسبة للنثر الشعري فقد أنكر الناس عليه أية إمكانية في الوجود>>[4] فعند مجيء الرومنسيين حاولوا كسر القيود والقواعد فظهر الشعر الحرفي اوروبا.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 133.

[2] المصدر نفسه، ص: 139

[3] المصدر نفسه، ص:195

[4] سوزان برنار، قصيدة النثر، ترجمة:زهير مجيد مغامس، مؤسسة الاهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1999، ص: 11

أما <<... قصيدة النثر قد أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض، ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة تعدد أشكالها كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها>>[1] وقد نشأ هذا اللون الشعري في أوربا وأمريكا على يد بودلير ورامبو وملارميه ووايت ويتمان ولوتريامون أما في الوطن العربي وكعادتهم في الانبهار بكل ما هو غربي شكل ادونيس وانسي الحاج وخالدة سعيد تيارا لتبني قصيدة النثر وحاولوا التعريف بها خاصة في مجلة شعر اللبنانية وسرعان ما انظم إليهم أدباء العراق ومصر في نهجهم.

يرى مشري بن خليفة أن قصيدة النثر << شعر يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة ولها قوانين تنتظم فيها سوى بالمقاطع المنتظمة أو التكرار أو البناء الدائري وبذلك تخلق قصيدة النثر إيقاعا جديدا لا يعتمد على الوزن والقافية، وإنما هو إيقاع متنوع ومتعدد يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد والتجاوز بين الحروف >>[2] كما أورد الخصائص الفنية لهذه القصيدة عند سوزان برنار ثم أنسي الحاج، لان الحديث عن بنيتها وخصائصها أمر معقد لأنها دائما ما تخضع للتجربة الخالصة والرؤيا ومع ذلك فهي تحاول الابتعاد عن الوضوح والشرح والتحليل حتى لا تقع في النثرية المفرطة، فهي حسبه خروج عن المألوف الشعري، فهي تخضع للاازمنية لأنها لا تتقدم نحو هدف أو غاية كالقصة والرواية بل تعتمد على تكثيف المعاني وتفضيل الإيحاء ومن ثم يتناول قصيدة مفرد بصيغة الجمع لادونيس منطلقا من عنوانها الذي يرتبط بالمتخيل الصوفي مركزا بعد ذلك على دلالاتها وافعالها. ويخلص في الاخير الى ان قصيدة النثر تقوم في الاساس على الرؤيا وانها تنقل وظائف العمل النثري الى الشعر خاصة على مستوى البنية وبذلك قادت الشعرية العربية الى مرحلة تهدم فيها الشكل الجاهز، وممتطية الرغبة في التجديد دون الخوف من تجربة كل ما ينافي القواعد الشعرية المعهودة.

---

[1] المرجع نفسه، ص:12

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 155.

اما محمد بنيس في كتابه **الحق في الشعر** فقد خصص مقالا مطولا لقصيدة النثر تحت عنوان في ضيافة شارل بودلير كان قد نشره بجريدة القدس العربي على هامش مؤتمر قصيدة النثر العربية في بيروت، فحاول التذكير بداية بالتاريخ الثقافي المجيد لبيروت الذي هبت به رياح الاوضاع السياسية والحرب الاهلية، فقصيدة النثر من حيث كتابتها وتسميتها ومنهج قراءتها جاءت متخلفة بزمن طويل بعيد انتشارها في فرنسا، ثم انخماد جذوتها فقد عرفها العرب فقط بترجمة كتاب سوزان برنار الذي شهد النور بمرور قرن من الزمن على ظهور هذه القصيدة، فالشعراء العرب حسبه بعيدون كل البعد عن حقيقة قصيدة النثر << لو قمنا بإعادة قراءة لتاريخ قصيدة النثر العربية لتأكدنا من أن هذه القصيدة التي لا تنضبط شكلا ولا فكرة ولا تسمية لقصيدة النثر الفرنسية تأويل يستند إلى الارتجال والعفوية مثلما الشعر الحر لدى نازك الملائكة تأويل للشعر الحر الأوروبي تأويل فاسد، فقصيدة النثر في عرف الشاعر العربي هي قبل كل شيء قصيدة تخلت عن الأوزان الشعرية...إنه بعيد عنها في التسمية والتحديد والفكرة، اختار الشاعر العربي الكسل المعرفي من أجل ممارسة شعرية لا مسؤولة >>[1] يقصد هنا عدم التعمق في فهم كتاب سوزان برنار من جهة وعدم العودة الى قصائد بودلير التي ترجمت مؤخرا للعربية وهو يعيب بشدة على انسي الحاج اكتفاءه بمجرد مقدمة هذا الكتاب للحكم عليها والتنظير لها مع الجهل شبه التام بحقيقتها فقد كتبت هذه القصيدة من قبل على يد شعراء سابقين مثل بيرتران لكن بودلير هو الذي منحها الروح والحياة، فهؤلاء المشاركون لم يستطيعوا الاحاطة بماهية هذه القصيدة وانما اكتفوا بشكليات خارجية مثلما فعلوا مع الشعر الحر من قبل << درجة الايقاع في الخطاب هي ما يميز النثر عن الشعر فالخطاب إما ان يكون شعرا او نثرا، فإذا اكتسب النثر خصائص الشعر اصبح شعرا وكذلك اذا اكتسب الشعر خصائص النثر اصبح نثرا فإن وجود الوزن والقافية

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 172.

ليس ما يحدد الشعر وغياب الوزن والقافية ليس ما يحدد النثر هناك ما هو ابعد من الوزن انه الايقاع >>[1].

لان الخطأ في ترجمة الكتاب ولّد خلطا فيما كتبه العرب حولها، ويقصد بالضبط أنسي الحاج وأدونيس كما ان إقصاء شعراء المغرب العربي ونقاده من حضور المؤتمر، مثل إجحافا كبيرا باعتباره جزءا لايتجزأ من الهوية العربية، فلا يمكن إغفال دورهم في الشعرية الحديثة والنقد خاصة، وبراعتهم في الترجمة وفهم ما يرد عن الثقافة الفرنسية، في حين أثبت المغاربيون احتفاءهم بالمشرق وأدباءه مع ان شعر الكثير من هؤلاء ترجم الى لغات عدة وانتشر حتى في اوروبا.

1-7- مرحلة الكتابة

إن قصيدة النثر لاقت جدلا واسعا بين الأدباء والنقاد على حد سواء في موطنها او في البيئة الثقافية العربية، وتلاها مباشرة صوتا يدعو الى شعرية جديدة تحتوي كل ما هو حديث وتتلاءم مع الرؤى المستجدة على مستوى مختلف المجالات فمرحلة << الكتابة هي فعل الذات لغة وهي التأسيس لعالم الأنا المموضعة في سياق التاريخ والتي تعبر عن نفسها بموروث لغوي قائم ومستمر >>[2].

فاللغة هي ترجمان الروح والكتابة هي التي تحفظ اللغة من الاندثار وتضمن استمراريتها على أن تكون أداة طيعة في يد الشاعر يقلبها كيفما يشاء حسب تجاربه ورؤاه التي تتغير لا محالة من عصر لآخر ثم يتحدث مشري بن خليفة عن كيفية الانتقال من القصيدة إلى الكتابة << إن آلية التحول من مرحلة القصيدة إلى مرحلة الكتابة قد مرت بسلسلة من التحولات في سيرورة النص الداخلية انطلاقا من جدلية المحو والاكتشاف، ومن المعلوم إلى المجهول >>[3] فقد واجهت تحديات كبرى كالواقع الثقافي الذي وقع في حيرة من امره بين تراث ثقيل الوزن وبين حداثة غربية متأججة بالتطور والتجديد تغري الادباء لا

---

[1] المصدر السابق، ص: 175

[2] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص:231.

[3] المصدر السابق، ص: 233.

محالة بتبنيها والانجرار خلفها، فالكتابة حاولت كسر الحدود بين الاجناس الادبية، << ان فعل التبدل في قوانين بلاغة النص ضرورة لكل تحول وتحرر والكتابة دعوة الى ضرورة إعادة صياغة المكان والزمان...ان الكتابة وهي تستعيد حريتها تؤكد حضورها، وتعيد بناء المكان وفق قانونها، وتملأ البياض بنسق خطي يخترق اللغة المستكينة>>[1] وذلك من خلال رفض المتعاليات التي تسيطر على الادب والنقد لكن مع هذا يرى بن خليفة ان << التحول نحو الكتابة كان من المفروض ان يتبعه تحول نحو قراءة جديدة، تركز فيها على المرئي والدلالي معا، لان النقد العربي الحديث، مازال يتعامل مع الكتابة كأعمى، أي انه لا ينظر أبدا الى واقعها المتشكل على الورقة >>[2] وفي كتابه **الشعرية العربية** تطرق تحت عنوان بيان الكتابة لرأي كلا من بنيس وادونيس فهذا الاخير في تحوله من مفهوم القصيدة الى الكتابة تأثر بالغرب من جهة وبالكتابات الصوفية التي تتميز عن الشعر والخطابة بل تملك آفاق متعددة الاتجاهات لا زالت عصية على فهم المتلقين والنقاد من جهة أخرى، أما بنيس فقد ركز على بنية المكان وعلاقتها الدلالية فالكتابة عنده << نفي وتجاوز للشعر المعاصر على الرغم من ان نصوص هذا الشعر ما تزال فاعلة على المستوى الابداعي والتاريخ لم يتجاوزها كأشكال بعد، ومن ثم يتبنى بنيس الكتابة بديلا عن الشعر المعاصر >>[3] كما يذهب بن خليفة الى ان الاساس الذي تستند عليه الكتابة هو الرؤياالتي تمحو الماضي وتؤسس لعالم جديد، يقوم على الابتداء لا التقليد فمكان التجدد اذن هو الرؤيا << لقد كان تحول الشعر العربي من الغرض الى الرؤيا ابرز سمات الحداثة العربية من هنا فإن كل رؤيا هي تغيير في نظام الأشياء وتحويل لعلاقات هذه الأشياء ومن ثم يفرز هذا التغيير لغته الخاصة وشكله الخاص، والرؤيا في منظور الحداثة ليست هروبا من الواقع بل هي عملية نفاذ فيه>>[4] فالرؤيا خروج عن الأشكال السابقة.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 238.

[2] المصدر نفسه، ص: 249.

[3] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 175.

[4] المصدرالسابق، ص: 168.

إن محمد بنيس في بيان الكتابة أورد في الحد الثاني عند حديثه عن اللغة يرى ان << الزمان في الكتابة مضاد لحتمية البداية والنهاية... زمان الكتابة إذا تجربة وممارسة يعيد فيه الجسد تكوينه باختياره وهو المسؤول عن هذا الاختيار، لا القالب – الذاكرة...>>[1] أي رفض كل المتعاليات النصية التي ذكرناها آنفا فهو يقول ان << ملامح الكتابة التي أدعو إليها تستند إلى ممارسة رؤية نقدية على مستوى الذات واللغة والمجتمع باعتبار ان الكتابة ممارسة لغوية ذات بعد أنطولوجي اجتماعي تاريخي...أي ان الكتابة تلتحم وتتولد من خلال الملموس والعياني والمرئي وتجتنب في الوقت نفسه المنسي والسري كما تفسح للمكبوت حرية الكلام >>[2] فالكتابة كمرحلة جديدة حداثية تحتاج الى نقد ذي رؤيا تدفعه الى اهدافه التي يرنو إليها << هكذا تكف الكتابة في الحداثة الشعرية عن ان تكون إلهاما هبة ربانية او شيطانية وتأخذ دلالتها في مفهوم الممارسة الشعرية... وتلغي الحداثة الشعرية سلطة الحقيقة لتعوضها بإرادة المعرفة والتغيير، لان الحديث باسم الحقيقة نفي للتعددية>>[3] لان الابداع الحقيقي هو الذي يرسم الواقع انطلاقا من رؤيا تتلاءم مع مستجدات العصر بعيدا عن الخيال التقليدي الذي يحصر الابداع ضمن أطر سابقة مفروضة عليه ثم يركز عن حقيقة الكتابة في المغرب العربي عموما بانها لازالت في بداياتها << ان الكتابة ليست هبة علوية تحل في جسدنا، بل هي ممارسة مادية تتلخص في الصحافة ودور النشر والتوزيع... وهذه الشرائط تكاد تكون منعدمة في المغرب >>[4] فالتشجيع المادي حليف للإبداع الأدبي مع وجود ذائقة شعرية لدى المتلقي تدفع الشاعر للعطاء والبذل الابداعي، لذلك يرى ان الكتابة في المغرب لا تزال مجرد نزوة أي بعيدة على الديمومة والاستمرار. << فالكتابة بالنسبة لي،

---

[1] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 24، 25.

[2] المصدر نفسه، ص: 210

[3] المصدر نفسه، ص: 187.

[4] المصدر نفسه، ص: 220.

لا توجد من غير احترام القاعدة وعدم احترامها، دفعة واحدة، غواية تفسح في فضاء اللغة >>[1]

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 204.

2- مقومات الشعرية وخصائصها الفنية

2-1- الايقاع:

اهتم العرب في بدايات نصوصهم الشعرية بالإيقاع وأكثر ما جسده هو عنصر الانشاد وطريقة الإلقاء والإيقاع ينقسم إلى داخلي وخارجي << فالبنية الإيقاعية فهي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية... ويمكن تصوره نوع من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة >>[1] فالإيقاع إذن هو تتالي مجموعة من الأصوات على مسافات زمنية متساوية لهذا يعتبر << الإيقاع فطرة حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى، الإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، والإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم، انه بعبارة ثانية تناوب في نسق >>[2]

عند تحليل اليوسفي لعنصر الإيقاع في الشعر العربي المعاصر استنتج أن السياب في قصيدته أنشودة المطر خلق إيقاعا خاصا بها ومن ثم جعلت الوزن الخليلي مجرد تابع يخدم الإيقاع المعنوي ويظهر ذلك كثيرا في ظاهرة التكرار، لذلك يمكننا القول أن اليوسفي لم يركز كثيرا على الجانب الإيقاعي ولم يحلله بالطريقة التي تستحقها أنشودة المطر، أما في قصيدة سعدي يوسف فيرى أن << الشاعر يستعمل تفعيلتين مختلفتين يوظفهما في خدمة ظاهرة الصخب/ السكون التي تنبني عليها حركات النص >>[3] وهذا الاستعمال حسب اليوسفي أخذه من الشعراء القدامى، أما قصيدة درويش فقد انتهجت إيقاعا متميزا نتج عن نظام الحركات ودور البطل وكذا علاقة صوت الشاعر بصوت البطل كما أن الشاعر حسب اليوسفي استغنى عن البحر ووظف بدلا عنه التفعيلة التي يختلف عددها حسب حالة التوتر، أما قصيدة ادونيس فغنها تؤسس << نظاما إيقاعيا متفردا تستمده من طاقاتها الخاصة >>[4] وهي تعتمد في ذلك على الفعل كما توجد عناصر إيقاعية أخرى مثل :

---

[1] صلاح فضل، اساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د، ط، 1998، ص: 28.

[2] ادونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص:164

[3] اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، ص: 64.

[4] المصدر نفسه، ص: 127

- **ظاهرة التضاد والتوالد:** ينبثق التضاد عن التناقض الذي يكون بين العبارات فتسير وفق قانون الجدل، أما التوالد فيسهم في وجوده الفعل وبهذا يجعل القصيدة تتقدم.
- **ظاهرة التكرار:** بما أن القصيدة تنطلق من نقطة معينة هي لحظة التشكل أو التكون حسب اليوسفي فهي دائما تعود إلى لحظة البداية ويتمثل في تكرار اللازمة (أي المقطع الذي انطلقت منه القصيدة) فتضفي بعدا إيقاعيا، وكذا المقاطع الغنائية التي تساهم في وسم القصيدة بإيقاع هادئ حالم يحدّ من صخبها الدائم.

تعتمد القصائد المعاصرة على إيقاع جديد لكنها مع ذلك لا تلغي الإيقاع القديم أو تتجاوزه

أ/ الإيقاع الخارجي: تعتمد التجربة الشعرية المعاصرة على الإيقاع الخليلي لكن بعد أن تغيّر فيه فتصبح التفعيلة << مجرد عامل من العوامل التي تدير البناء الإيقاعي العام >>[1]

ب/ الإيقاع الداخلي: لقد تخلى الشعر المعاصر عن الوسائل القديمة كالسجع والجناس والطباق واعتمد كبديل لها ذلك التضاد بين الحركات والألفاظ والصور << لقد كسر هذه الأطواق وخلق إيقاعه الداخلي الخاص الذي ينشأ مرافقا لنمط الكتابة الجديدة ويتولّد عن الرؤية الجديدة >>[2] فالشعر المعاصر تبنى رؤيا جديدة للإيقاع تختلف عما كان من قبل فقد أصبح ينبع من القصيدة ويولد معها فهو << خاصية جوهرية في الشعر وليس مفروضا عليه من الخارج وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز >>[3] وعموما يعتبر << الوزن الشعري ليس إلا قسما من الإيقاع، والإيقاع عبارة عن نسب زمنية>>[4]

---

[1] المصدرالسابق، ص: 143

[2] المصدر نفسه، ص: 143.

[3] سيد البحراوي، العروض وايقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص:109

[4] شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص: 38.

أما محمد بنيس في إطار كلامه عن قصيدة النثر يرى أن النثر فيها يحاول أن يرتفع لمستوى الشعر مع أنها لا تستعمل نظام البيت كما في القصيدة السابقة لهذا يرى أن درجة الإيقاع في الخطاب هي ما يميز النثر عن الشعر فالخطاب إما أن يكون شعرا أو نثرا، فإذا اكتسب النثر خصائص الشعر أصبح شعرا وكذلك إذا اكتسب الشعر خصائص النثر أصبح نثرا فإن وجود الوزن والقافية ليس ما يحدد الشعر وغياب الوزن والقافية ليس ما يحدد النثر هناك ما هو ابعد من الوزن والقافية إنه الإيقاع >>[1] فهو ينبع من التجربة الشعرية ورؤيا الشاعر ليظهر ماديا في حالته الصوتية التي ترشد المتلقي وتأسر روحه لكون الذي بين يديه وسمعه شعرا لا نثرا. لهذا انطلق الناقد في كتابه حداثة السؤال من قاعدة هامة تحكم الشعر العربي على مرّ الأجيال لانّ << سنّة الشعر في المغرب هي الإنشاد وتلك سنته في عموم العالم العربي وما عداها ليس إلا تبريرا أجنبيا عنّا>>[2] فالإنشاد ناجم عن الإيقاع وهو الذي يشدّ المتلقي خاصة القصائد الوطنية والتحررية التي سادت المغرب العربي إبّان فترة الاستعمار ممّا جعله خاضعا للواقع السياسي آنذاك، فكان نداءً ردّده كل الشعب.

ارتبط الايقاع حسب مشري بن خليفة بسمة الانشاد التي لازمت الشعر العربي منذ كان سجعا واراجيزا فقد << ارتبط مفهوم الشعر بالانشاد والغناء وعليه كان السجع هو الشكل الاول لهذه الشعرية وتلاه الرجز انطلاقا من هذا المعيار تحددت اسس الشعرية العربية بوصفها كتابة لها حضور بالرسم إلا أنها ظلت لصيقة بالأذن والسماع كمعيار مطلق يفرق بين الشعر والنثر>>[3] لذلك تمسك النقد القديم والتقليدي بأهمية الوزن والإيقاع واعتبارهما من المقاييس الأساسية للحكم على شعرية النصوص << وكل خروج عنها هو خروج عن معايير الصناعة الشعرية العربية ولهذا كان تشديد العروضيين والنقاد على هذا العنصر الأساسي في التفريق بين الشعر والنثر>>[4] اما الشعرية الحديثة فتراجعت عندها مكانة الوزن وركزت

---

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 175.

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 11.

[3] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص: 193

[4] المصدر نفسه، ص: 197.

على الايقاع كعنصر بنائي أساسي في بناء الشعر يمكن معاينته وإخضاعه للتحليل والدراسة انطلاقا من كونه كيانا نصيا معارض للوزن الذي هو نظامي لهذا اعتبر بن خليفة ان << الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة وإنما هي البيت كله >>[1] لذلك اكتسب البيت أهمية بالغة في القصيدة الحديثة لأنها << كسرت النظام التقليدي وانشأت نظاما داخليا ينتمي إلى القصيدة نفسها وينبع من داخلها، إن إعادة بناء النص الشعري من هذا المنظور يتلازم مع إعادة بناء البيت بوصفه مسكن الإيقاع الأول ونواة الجريان الإيقاعي الذي يسري في جميع عناصر القصيدة >>[2] وفي تحليله لأنشودة المطر للسياب خلُص الى انها ابتكرت ايقاعا خاصا بها نابع من داخلها، كما لعب الرمز دورا بارزا في حركية الايقاع وحتى تستوعب القصيدة مفارقات الحياة لجأ للتضاد بين الالفاظ كالموت والميلاد والظلام والضياء والجوع والمطر، وكذا التضاد بين الصور (الاطفال في الكروم – العبيد في الحقول) لهذا فإن << التضاد يحدث في بنية القصيدة حركة ايقاعية متميزة، ترفد الوزن والقافية ويتحولا الى دال من دوال النص. وهناك عنصر ايقاعي آخر هو التكرير الذي يأخذ وظيفة بنائية، أساسها المناداة على الدوال الاخرى البانية للنص الشعري المعاصر >>[3] ويقصد هنا كلمة المطر كدال ايقاعي حاول كسر رتابة البيت التقليدي ويمنح النص حسبه بناءا ايقاعيا متجددا.

2-2- الوزن والقافية

لو انطلقنا من أقدم التعريفات للشعر وأشهرها لوجدنا مقولة قدامة بن جعفر (الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى) لعرفنا أهمية الوزن والقافية في قيام الشعر العربي عند النقاد القدامى واعتباره مقياسا للحكم على شعرية الشعراء، ابن رشيق القيرواني مثلا يرى أن <<الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها بها خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها

[1] المصدر السابق، ص: 201.

[2] المصدر نفسه، ص: 205.

[3] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 138.

ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن >>[1] فالقافية جزء من الوزن واختلافها بين الأبيات عند القدامى عيب من عيوب الشعر ودلالة على ضعف شعريته << فالصواب أن لا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته >>[2] ونظرا لأهمية القافية باعتبارها آخر ما يقع في أذن السامع عند نهاية البيت فتترك استحسانا أو استهجانا لدى المتلقي قال عنها القرطاجني<< اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليه جريانه واطّراده، وهي مواقفه، فإن صحّت استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهايته >>[3]

وفي الشعر المعاصر تغيرت نظرة الشعراء والنقاد للوزن والقافية فاليوسفي يرى أنهما لم يعودا مقياسا في تقييم النصوص << فالوزن والقافية لا يكونان صفة السنية مميزة لبنية الخطاب الشعري أنهما يولدان مجرد إيقاع خارجي ليس له تأثير في الدلالة فهما يمثلان نوعا من الجمالية النابعة من خارج اللغة >>[4] بل وقد يعدّهما أحيانا قيد يحدّ من إبداع وطاقات الشاعر، وفي تحليله لقصيدة محمود درويش توصّل إلى انه << عندما ترد الحركة متوترة توظف القافية وتتكاثر لتوحي بالصخب وتتراجع في لحظات الانفراج >>[5]. اما محمد بنيس فلم يتطرق للوزن والقافية ولا لدورهما في بناء الشعر العربي.

ويذهب الناقد مشري بن خليفة الى ان الوزن في التصور الحديث تراجع للمرتبة الثانية من اهتمام الشعراء والنقاد لحساب الايقاع الذي اصبح عنصرا بنائيا في الشعر الحديث مما اخضعه للدراسة والتحليل اما القافية فقد ارتبطت<< في الشعر العربي بالوزن لما عرّف النقاد الشعر بانه الكلام الموزون المقفى، إلا انها لم تكن عنصرا ينفصل به الشعر عن النثر وهذا الارتباط يجعلها بمثابة خاتمة الجملة الموسيقية لذلك يستحسن في علم القوافي ان تكون

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج:1، ص: 134.

[2] المرجع السابق، ج:1، ص: 209-210.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص: 271.

[4] اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، ص:26.

[5] المصدر نفسه، ص:96.

القافية مستقلة منفصلة عما بعدها>>[1] فأهميتها تكمن في الأثر الموسيقي الذي يترك في اذن السامع خاصة وان الشعر العربي القديم اعتمد على السماع والانشاد لهذا << اختص العرب دون غيرهم من الامم بالقافية في شعرهم فاعطوها اهمية في بناء البيت الشعري لكونها توقفا يشير على نهاية البيت، أي وقفة معنوية تامّة >>[2] بعد ذلك يذهب الى ان القافية هي عبارة عن دال من الدوال التي تتكرر طيلة النص فنهاية البيت هي التي تحدد نهاية القافية << وعلى هذا فقد اعيد طرح بناء البيت الشعري في النقد الحديث ايقاعيا ودلاليا وخصوصا القافية التي لم تعد خاضعة لمعيار قبلي من خارج النص الشعري وانما اصبحت صورة كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الخاصة إلا في علاقتها بالدوال الاخرى >>[3] وخاصة على مستوى المعنى وبالتالي فان وظيفتها تكمن في تنظيم العلاقة بين الوحدات المركبية والوزنية من جهة، واعطاء دلالة مميزة للكلمة –القافية تختلف عن الاستعمال اللغوي العادي وبالتالي تبتعد عن كونها عنصرا محايدا في بناء دلالية البيت وانما تكتسب معناها من البناء الحركي للبيت بأكمله، ثم يتطرق ناقدنا الى انواع القوافي في القصيدة الحديثة والتي تعددت كثيرا: كالقافية المتوالية، والمتناوبة، القافية المتجاوبة، القوافي المتواطئة...

ويرى مشري بن خليفة في كتابه **الشعرية العربية** ان تنوع الايقاع يسهم في ابراز القيمة التعبيرية للنص وليس مجرد تكرار لتفعيلات معينة فحسب لهذا << فالبيت في الشعر العربي منتهٍ من حيث النحو والوزن والمعنى، والقصيدة هي من حيث البناء تتشكل من مجموعة ابيات متجانسة في الوزن ومتّحدة في القافية>>[4] ومن ثم يرى ان خصائص الشعر العربي من تصريع وانشاد، وقافية تساهم في لفت انتباه المتلقي في فترة الشفوية.

---

[1] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص: 214.

[2] المصدر السابق، ص: 215.

[3] المصدر نفسه، ص: 217.

[4] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 55.

اما في الشعرية المعاصرة اصبح <<الفرق الجوهري بين النثر والشعر ليس الوزن وانما طريقة التعبير أي كيفية استخدام اللغة من الاسلوب الوصفي التقريري الى الاسلوب الغامض الذي يعبر عن موقف شعوري>>[1] ويعتبر التضاد في الشعرية المعاصرة حركة ايقاعية تسهم في رفد الوزن والقافية ويحولهما الى دال من دوال النص.

2-3- الزمان والمكان

في تحليل اليوسفي لنصوصه في كتابه في بنية الشعر المعاصر يقوم نص السياب على زمنين الاول اسطوري ملحمي وقد اطلق عليه مصطلح (اللازمان) فهو لايخضع للمعايير الواقعية فكأنه لحظة بدء الحياة، اما الثاني فهو زمن ميقاتي متعارف ويقوم على ذاكرة الشاعر وعلى ما يعيشه في واقعه << يأتي هذا الشكل الزمني ليرفد الاول ويحدّ بالضرورة من جموح النص حتى لاينزلق على الواقع ويتناساه وبذلك يمنح النبوءة او الاسطورة مرتكزات تجعلها تستدعي الواقع وتصهره في صلبها >>[2] والعلاقة بين الزمنين ان الاول يجعل الثاني متسما بالطابع الرمزي الاسطوري فيذوبا فيه حتى يشكل ذلك الجوّ الاسطوري العام.

كما تقوم كذلك قصيدة سعدي يوسف حسب اليوسفي على هذين الزمنين وهما يكملان بعضهما البعض، فالزمن الميقاتي يعتمد على الحركية اما الاسطوري فيعتمد على الهدوء والحلم، والزمن في قصيدة ادونيس ينقسم الى ثلاثة انواع زمن ملحمي اسطوري ويتميز بالديمومة والثبات، وزمن ميقاتي موضوعي ويحوي احداثا من حياة الشاعر لكنه يوردها في صورة شفافة مرهفة تذوب في الاسطورة، والزمن الثالث هو زمن الابداع الفني وهو الذي تحدث فيه عملية الكتابة فهو زمن الصراع مع النظام اللغوي << هو زمن المعاناة النابعة من هاجس البحث عن اشكال جديدة داخل اللغة والايقاع والصورة ونظام الحركات >>[3] والعلاقة بين هذه الازمنة هي سيطرة الزمن الملحمي الذي يلقي على البقية نبرة حالمة شفافة.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 147.

[2] اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، ص: 44.

[3] المصدر نفسه، ص: 116.

ويرى اليوسفيان قصيدة محمود درويش تميزت بتجاوز الزمن المتعارف ويقصد بذلك اختصار الزمن في لحظة واحدة تمثل (الماضي –الحاضر – المستقبل) أي (الديمومة) حتى تتماشى مع الجوّ الاسطوري.

فالقصيدة الجديدة اذن تحاول الافلات من الزمن حتى تتمكن من الخلود مثل الاساطير (تصنع زمنها الخاص) ويستخدم الشاعر في ذلك الافعال المضارعة التي تتميز بالديمومة، وكذا يجعل الماضي والمستقبل يخدمان المضارع وهذا ما سماه اليوسفي الزمن الاسطوري الملحمي وكذا النبرة الرؤياوية التي تصبغ النص بلون اسطوري.

وفي كتابه **لحظة المكاشفة الشعرية** اعتبر اليوسفي الزمن احد الثوابت التي تحكم النص الشعري فزمن الشعر اعتبره زمن الديمومة، اما الزمن الميقاتي التعاقبي أي الزمن الواقعي اسماه بزمن الموت والتلاشي والزوال، وبينهما تضاد واختلاف، والشاعر يفضل زمن الديمومة الذي يمثل الماضي والمستقبل وهو يرتاح لهما ويرفض الزمن الحاضر الذي يخضع للتلاشي والموت، وهذه الثوابت عموما صعبة المنال والزمن واحد منها فهي لا تظهر في القراءة العادية، لأنها تتميز بالمراوغة والتنكر بالرغم من كونها هي التي تتحكم في النص.<< لحظة ميلاد الحدث الشعري هي تلك اللحظة التي يرى الشاعر فيها الغياب ويقتحم على النسيان مكامنه وخباياه والنسيان والغياب هما ما ترسّب في أغوار الذات البشرية >>[1] ويقصد بذلك كل التجارب التي عاشتها البشرية والشعر الاصيل هو الذي يستند الى تلك التجربة الشاملة << وفي تلك اللحظة يفلت الشاعر من عقال الزمن المتفتت الهارب وينفتح على زمن فوق الزمن الميقاتي>>[2].

لذا يرى اليوسفي ان من ابعاد لحظة المكاشفة الشعرية ان << زمن الشعر مشروط في تحققه بالمثول في زمن البدء >>[3] ويقصد بداية الكون، ومن ثم فلحظة البدء هي ثابت من الثوابت التي يستند عليها الحدث الشعري. في لحظة المكاشفة يستطيع الشاعر الافلات

---

[1] اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص: 188

[2] ينظر المصدر نفسه، ص: 189

[3] المصدر نفسه، ص: 190.

من الزمن والاطلالة على التجربة البشرية وما ترسّب منها في قاع الذات، والزمن كغيره من القوانين التي تحكم النص الشعري << يتبع طريقة في الحضور تتجلى وفق مظاهر متعددة... في شكل تصريحات... أي كعبارة خبرية تقريرية فيتخلى عن الرمز والاشارة... ويصرّح بارتياده زمن الشعر، زمن الديمومة >>[1] وآثار ذلك الزمن تبقى عالقة بذات الشاعر فيبقى << واقفا على عتبات زمن الشعر، يرتقب لحظة المكاشفة >>[2] أي بعد نهاية التجربة الشعرية.

ان التاريخ الذاتي للشاعر وواقعه حين يندرج في القصيدة فإنه يتلون بصبغة كونية شاملة وينغرس في زمن الشعر (زمن الديمومة) واحيانا << يصبح حضور زمن الشعر في النص اكثر خفاءً ذلك انه يندسّ في أقاصيه وينسرب إلى طريقة تشكل النص... في البنية الايقاعية... وكذا في بنيته اللغوية... وهذا التمازج بين البنيتين هو الذب يشكل النص وفق نسق دائري... فهو يرفض التقدم الخطي ليتشبث بلحظة محددة في سلم الزمن>>[3] وهذه اللحظة هي التي يقوم الشاعر بتوسيعها وتشكيل فضاءاتها فهي بمثابة نقطة مركزية يعود لها الشاعر في كل مرة حتى يبقى مرتبطا بالزمن الحاضر وإلا تاه في الخيالي وفقد كل صلة بالحاضر << الانفتاح على زمن الشعر هو وحده الذي يضمن للشاعر ان يمارس الكتابة فتغدو حدثا مؤسسا...حين يرتاد زمن الشعر يتوحد بما خفي من ذاته ويعبر عن مشكلات الوجود الانساني مطلقا>>[4] فزمن الشعر هو الزمن الذي يخرج فيه الشاعر من هذا الزمن الحاضر ويدخل في زمن الديمومة فلا زوال هناك ولا نهاية، في هذا الزمن يتعمق الشاعر في ذاته وفي ذات الانسان بصفة عامة فيغرس ما هو واقعي وشخصي وذاتي في الكوني فيملك لسانا يستطيع التعبير به عن كل ما يدور في ذهن البشر، فيغدو الشاعر حسب

---

[1] ينظر، المصدر نفسه، ص: 200

[2] المصدر السابق، ص:203.

[3] ينظر المصدر نفسه، ص: 218

[4] المصدر نفسه، ص225-226

اليوسفي هو نبي البشرية الذي يعبر عما يدور في أذهانها ولا تستطيع البوح به، فهو وحده من يقف على عتبة الكوني والاسطوري لحظة المكاشفة فيملك ما لا يملكه الانسان العادي.

ويرى محمد بنيس أن الشعر بمثابة الضوء الذي ينير للبشرية دربها المحفوف بالظلام الذي سببته الحياة المادية والنفعية << الشعر ضرورة في زمننا... ذلك ان الشعر قادم من المستقبل باستمرار>>[1] أي انه لا يخضع للزمن العادي وإنما متجدد بحسب الرؤيا التي يطرحها فنصوص فحول الشعراء لم يطويها الزمن وبقيت محافظة على بريقها الذي يتناسب مع كل زمان ومكان فقول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بانواع الهموم ليبتلي

يعبر لامحالة على نفسية المهموم المبتلى حتى في زمننا هذا أحسن تعبير. << فالشعر لا يفنى ذلك هو سرّ الشعر، وهو ايضا سر ما يديم الكلام... تلك هي تاريخانية الكلام الشعري مشخصا في ذات تكتب ما لا يتشبّه ولا يتكرر>>[2] فالشعر الحقيقي لا يخضع للزمن، << ان الزمان في الكتابة مضاد لحتمية البداية والنهاية... زمان الكتابة، اذن تجربة وممارسة، يعيد فيه الجسد تكوينه باختياره وهو المسؤول عن هذا الاختيار، لا القالب – الذاكرة >>[3] فزمن الكتابة هو زمن حرية الشاعر، زمن الانفلات من القيود التي اثقلته في الحياة العادية لذلك على الشاعر ان يرفض القيود الشعرية التي تفرض عليه من خارج النص، اما المكان عنده فهو << يبتعد عن مفهومه كحيز في الفضاءات المتعددة الموجودة خارج الورقة، إنه منحصر في علاقة الخط بالصفحة البيضاء فاللغة من حيث هي منطوق زمان، ومن حيث هي خط مكان >>[4] وهو يقصد المكان المادي للنص وليس المكان الذي تتمحور حوله معانيه، فاللغة حسبه هي ما يركب النص زمانا ومكانا، اما عن لحظة المكاشفة الشعرية (لحظة الالهام) او ما نسميها لحظة قدوم القصيدة فهي قتال بين الشعر

---

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص:13.

[2] المصدر السابق، ص: 40.

[3] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 24-25.

[4] المصدر نفسه نص: 25.

والشاعر لكنه غير متكافئ ولا عادل فالشعر مستعد ومدرّب منذ احقاب بعيدة اما الشاعر فهو أعزل قليل الخبرة، فقد تحدث بنيس بصفته شاعرا عن العذابات التي يلاقيها من اجل كتابة القصيدة وما يعيشه في هذا الزمن، اما عن تأثير المكان فيرى ان النص الذي يكتب في المشرق يملك حظوظا اعلى من الوهلة الاولى عن ذلك النص الذي ولد بالمغرب العربي.

اما مشري بن خليفة فيرى ان << النص الشعري بنية مشكلة من بنيتين جوهريتين هما: بنية الزمان والمكان، لان اللغة في تشكلها الزماني والدلالي تحفر حيزا دلاليا في المكان... فتصبح للمكان هوية وديناميكية خاصتان به والصورة الشعرية هي الشكل الأكثر تميزا وحضورا في بنية المكان والتي تتضمن عدة عناصر اساسية مؤسسة لها هي الخيال والصورة، الرمز، الاسطورة، ...وهي عناصر متداخلة في ذات البنية ولا يمكن فصلها >>[1] كما ان انتقال الشعرية العربية من مرحلة القصيدة الى مرحلة الكتابة وهي دعوة الى << ضرورة إعادة صياغة المكان والزمان... ان الكتابة وهي تستعيد حريتها تؤكد حضورها، وتعيد بناء المكان وفق قانونها، وتملأ البياض بنسق خطيّ يخترق اللغة المستكينة >>[2]

2-4- الخيال والصورة

<< الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الالفاظ والعبارات بعد ان ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة >>[3] فهي تبرز مدى مقدرة الشاعر على التقريب بين المتباعدات والمتناقضات لتقريب الفكرة للمتلقي والتأثير فيه.

ان الشاعر عند اليوسفي يرى ما لا يراه عامة الناس أي ذلك الجانب الخيالي الكامن في الواقع، وهذا الجانب الخيالي هو الذي يجعل من عبارات الشاعر متفردة، أي ان الخيال الذي يقود الشاعر نحو نسج صور تقرب الرؤيا للمتلقي وتمكنه من فهم المنظور الذي ينقله الشاعر لأنه يستطيع الولوج الى كل ماهو خيالي ولا مرئي في الواقع ويُظهره للعيان عن

---

[1] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص: 153.

[2] المصدر نفسه، ص: 238.

[3] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،،ط:1، 1990، ص: 19.

طريق اللغة، ان غزارة الصور في النص الشعري تعود في الاصل لتلك الثوابت التي تحكمه وانطلاقا من ذلك قسم اليوسفي الصور في النص الى ثلاث صور الاولى صورة البدء / التكوين وتتمثل في الالفاظ الدالة على النور كالقمر والشمس والكواكب...في هذه اللحظة كان كل شيء نقيا صافيا فهي صورة نموذجية، اما الصورة الثانية فهي صورة الفردوس المفقود / فردوس البداية ويقصد بها ذلك العالم << نقيض الوجود الارضي... عالم لا وجع فيه ولا موت ولا الم ولا نوح، وانما هو تناغم مطلق وغبطة عارمة >>[1] وذكره يكون بلفظ صريح أو بإيماءات ورموز تدل عليه واحيانا يوظف الشعراء << ملفوظات اخرى ترشح بطعم الفقد>>[2] فتصبح عباراته بمثابة النوح على ذلك الفردوس المفقود، اما الصورة الثالثة فهي صورة العالم الاسفل / الجحيم وتتميز بالقتامة والفجيعة ويتحول كل شيء في الوجود الى جحيم وكل الصور تدور حول الموت والتفسخ والزوال.

يرى اليوسفي ان الصورة عند السياب لم تخرج عن طابعها القديم لأنها اكتفت بوصف الواقع اعتمادا على التشبيه دون نقل حركة الصراع الجدلي فيه كما تميزت بالجمع بين المتناقضات، اما عند سعدي يوسف فيرى اليوسفي ان القصيدة عبارة عن << صورة منقولة مؤلفة من حشد من الصور... والحدود القائمة بينها رجراجة... لكن مع ذلك يرى أنها ليست مسرحية مكتملة الشروط بل فقط وظفت الخصوصيات المسرحية كتعدد المشاهد وتفاعلها>>[3]وهذه الصور أحياناتأتي وصفية بسيطة وأحياناأخرىتأتي مركبة من مجموعة تفاصيل أعاد الشاعر تركيبها.

أماعند محمود درويش فالصورة تساهم عنده في بناء النبرة الدرامية من خلال ارتباطها بالفعل الذي يقوم به البطل فتوضح الصراع ومن أشكال الصورة في هذا النص الصورة الانتشارية ويقصد بها تلك الصورة الرئيسية التي تتوالد فيها صور عديدة حيث تتلاشى كل الحدود بينها فهذا النوع من الصورة يتوجه << مباشرة الى المتلقي وتخاطبه محاولة ان تأسره

---

[1] المصدر السابق ص: 125.

[2] المصدر نفسه، ص:135.

[3] ينظر اليوسفي: بنية الشعر المعاصر، ص: 65.

فيظل يلهث خلف تفجراتها التي تتتابع>>[1] فهي تساهم في دفع النص وتمنعه من التوقف، والصورة الموغلة في التجريد والتي << تدخل الالفاظ في علاقة قوامها التجريد المكثف فتصدم هن المتلقي وتدفعه نحو البحث عن الرابط بين هذه الالفاظ... والصورة كما هو واضح تعتمد على التشبيه>>[2]، وفي قصيدة ادونيس يلقي الفعل بظلاله على الصورة فتستمد حركيتها منه فهي تتنوع بتنوعه لذلك << تكفّ عن كونها صورة بالمعنى المتعارف لتصبح لوحة او مشهدا >>[3] فهي تعتمد على تدفق الافعال فعندما تصل << الصورة الى ما يشبه النهاية يأتي الفعل ويدفعها إلى الامام... انها لم تعد ناتجة عن علاقة تشابه واضحة تحصل بين امرين بل صارت مؤلفة من علاقات كثيرة متشابكة >>[4] ومن المعروف ان الصورة تقوم عادة على الجمل الوصفية << فكيف يمكن للفعل وهو يعبّر عادة عن حركة او حدث يحصل في زمن ما ان يصبح خالق الصورة ومكونها؟>>[5] وهذا ما يجعل الصور تحوي تناقضات ودلالات معمّقة حتى يدخلها في جوٍّ اسطوري << فالصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة >>[6]

لقد فصّل بن خليفة مطولا في عنصري الخيال والصورة باعتبارهما عمود الشعر، فالخيال هو الذي يمكن الشاعر من حبك صوره في أبهى حلة تميز الشعر عن عامة الكلام والخيال هو الرابط المشترك بين الشعريات تاريخيا وعالميا من عهد اليونانيين كأفلاطون وأرسطو وممن تأثر بهم من أدباء وفلاسفة مسلمين فيما بعد، << ومذهب أرسطو ان الخيال حركة يسببها الاحساس بحيث لا يتأتى للخيال ان يوجد بدونه وهما أي الاحساس والخيال مختلفان ومتى لم يوجد الخيال والاحساس لم يتأت وجود التصور conception وليس الخيال

---

[1] المصدر نفسه، ص: 94.

[2] المصدر السابق، ص: 94

[3] المصدر نفسه، ص: 123.

[4] المصدر نفسه، ص: 124

[5] المصدر نفسه، ص: 112.

[6] المصدر نفسه، ص: 19

والتصور بمتطابقين >>[1] وقد كان عنصر الخيال حسب بن خليفة نقطة جدل بين التيارات الشعرية المختلفة خاصة ما كان بين التقليديين والرومانسيين الذين استطاعوا نقله من مرحلة التخييل إلى الخيال << إن نظرية الخيال مرت بمراحل عدة، واتخذت مسارات باتجاه تفجير طاقاته الإبداعية الكامنة، لإنتاج تصور له القدرة على رصد التجربة من داخلها. والواقع ان النقد العربي الحديث، لم يستطع ان يسائل "التخييل" بمفهومه القديم، و"الخيال" بمفهومه الرومنسي، لينتج نظريةفي الخيال اكثر تطورا رؤية وممارسة، بل ظل نقدا يعيد امكانات ماضية في التصور والتحليل.>>[2] اما عن الصورة فيرى بانها تمتلك كل الطاقة لحشدها بالمعاني والاحاسيس التي يريد الشاعر ايصالها فهي تظهر بفضل التشبيه والاستعارة والمجاز لكن << اختلف النقاد العرب القدامى في نظرتهم الى الاستعارة إذْ تجاهلها البعض ونالت اهتمام البعض الاخر بقليل من الاهمية، ولم تشغل التفكير البلاغي كهاجس مركزي في بناء الصورة البلاغية >>[3] وذلك لتخوفهم منها غالبا بسبب نقلها المجرد لمحسوس او العكس، وقدرتها الفائقة على توليد المعاني الجديدة وبالتالي خرق أسس عمود الشعر وكذا القراءة الخاطئة لمفهوم ارسطو حولها وظلّ هذا الامر سائدا الى حين ظهور نظرية النظم على يد الجرجاني وتمكنها من قلب الموازين، فالعلاقة << بين المعنى والصورة في النقد العربي القديم هي علاقة إفهام وتوضيح وصناعة وزخرفة بأوجه المجازات المختلفة لإمتاع الحواس وإقناعها بالصور البلاغية المترتبة عن هذه العلاقة >>[4] بعد ذلك تطرق بن خليفة إلى العلاقة بين الأسطورة والشعر العربي الحديث انطلاقا من كونها صورة، أما الخيال عنده فهو أداة مطاوعة للعقل عند التقليديين أما عند الرومانسيين فهو مناهض له << إن الشعر خيال على اعتبار أنه خصيصة النص الرومانسي الي يرتبط بمعطى خارجي هو في الحقيقة

---

[1] عاطف جودة نصر، الخيال: مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العام للكتاب، 1984، (د، ط)، ص: 9.

[2] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص: 162.

[3] المصدر نفسه، ص: 164.

[4] المصدر نفسه، ص: 168

بعملية داخلية تعيد تأليف المعطى الخارجي >>[1] وهذا كله نتيجة التأثر بالرومانسية الأوربية التي أعطتهمالجرأة للخروج عما هو معهود وإطلاق العنان لعنصر الخيال.

أما الناقد محمد بنيس فلم يتطرق في كتابيه لمفهوم الصورة والخيال باعتبارهما جمع من المقالات ركز فيها على أهدافأخرى سنذكرها في الصفحات القادمة.

2-5- التوجه الدرامي

و المقصود من ذلك ميل الشعراء المعاصرين إلىإضفاء عنصر الصراع في نصوصهم لضمان حركية الأحداث وشدّ انتباه القارئ وتشويقه، وهو عند اليوسفي يتجلى في ظاهرة التضاد بين الألفاظأو الصور(الموت- الميلاد)(صورة الأطفال في الكروم – صورة العبيد في الحقول) وكذا ظاهرة الجدل بين الذاكرة والرؤيا أي بين ما وقع في الماضي وما يقع وبين ما يريده الشاعر أن يقع فيلخصه في رؤيا معينة (الامل مثلا) ومن ثم يمزج الواقعي بالرمزي، فالرمز بإمكانه استيعاب الكثير من المعاني والدلالات ومن ثم تكتسب القصيدة طابعا تفجعيا وآخر غنائيا. فالشاعر قد ينطلق من واقعه وطفولته ليجعلها امرا موضوعيا يبين ذلك الصراع المصيري الذي يشهده البشر.

في قصيدة سعدي يوسف (أوراق من ملف المهدي بن بركة) يصفها اليوسفي بأنها قصيدة ممسرحة انطلاقا من اعتماده على مجموعة مشاهد وعناصر درامية، كالصراع الداخلي الذي تخوضه شخصية البطل، وفي قصيدة محمود درويش أيضا يقوم الصراع بشحن المسار الدرامي للقصيدة، وذاك الجدل بين الذاكرة والرؤيا يشحن البطل ويدفعه للتحرك نحو طموحاته فهذه الحركة تقوم على << الصراع الحاصل بين المتناقضات... فتقفز البنية الدرامية إلىالأمام >>[2]، ومع ذلك بالرغم من أن<<القصيدة تتجاوز الشكل الشعري المتعارف وتخلق شكلها الخاص... لكن البناء الدرامي يظل غير متماسك تماسكا كليا... فالنفس الخطابي الاحتجاجي يحبط البناء الدرامي ويسطّحه...أي تُذكر إلى حدٍّما

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 104.

[2] اليوسفي في بنية الشعر المعاصر، ص: 80.

بالشكل الشعري القديم >>[1] والصورة الشعرية أيضا تساهم في بناء النبرة الدرامية في النص. ومصطلح التوجه الدرامي لم نجده مفصلا تقريبا إلا عند اليوسفي في تحليله لنماذج شعرية.

أما مشري بن خليفة فذكره حين حديثه عن تقسيم نازك الملائكة للقصيدة المعاصرة إلى ثلاثة هياكل تحكم بناءها << ومعنى هذا أن الشاعر المعاصر قد اكتشف عدة أُطر للقصيدة كان آخرها على حد قول عز الدين إسماعيلإطار القصيدة الطويلة وقد تطورت هذه القصيدة في الاتجاه الدرامي >>[2] فكأن طول القصيدة يحوي لامحالة حالات عاطفية عديدة تفرض عليه تلك الدرامية ليشدّ انتباه القارئ وليسهل عليه الانتقال من حالة لأخرى بكل سلاسة، أما << القصيدة القصيرة فهي بسيطة وان كانت غنائية >>[3]

2-6- الرمز والأسطورة

يعتبر الرمز الخيط الذي يجمع أطراف القصيدة المعاصرة، كما انه المحور الذي تدور حوله أفعال وحركات القصيدة وهو حسب اليوسفي من يجعل الأمور الواقعية اليومية شفافة مثل الحلم لذلك قسم اليوسفي الرمز إلى نوعين رمز مستحدث وفيه يأخذ الشاعر شخصية واقعية ويلقي عليها ملامح تجعلها رمزية، ورمز تاريخي وهي المأخوذة من التاريخ الأسطوري القديم وهذه الرموز تكفي الشاعر عناء شحن رموزه بدلالات معينة لأنها تملك دلالات مسبقة في الذاكرة الجمعية (ادونيس، القرامطة) وبما أن الشاعر يحاول التخلي عن الماضي في شكل القصيدة فإنه يعود إليه انطلاقا من هذه الرموز حتى يصبح له خيط مع الماضي يُسند به نصّه.

إن لجوء الشعراء المعاصرين لتوظيف الأسطورة جاء لشحن قصائدهم بالغموض والخيال من جهة ولربط نصوصهم بالماضي الإنساني، فالأسطورة اكبر دليل على تعلق الإنسان منذ القدم بالأمور الخارقة والعجائبية.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 96.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 134.

[3] المصدر نفسه، ص: 134

فالشاعر حسب اليوسفي يستطيع أن يتنبّه لأصغر الجزئيات العادية في حياتنا فيعريها ويجعل منها أحداث مهمة بعد أن يصبغها بطابع رؤيوي أسطوري، فيجعل من الشخص العادي والحدث العادي أسطورة معاصرة ويصبغها بنبرة مأساوية، فحتى زمن القصيدة قد يصبح ملحميا أسطوريا ويتميز بالديمومة والثبات << في هذا الإطار الزمني تجري جميع العلاقات باستثناء العلاقة مع اللغة وحياة الشاعر الواقعية>>[1] فالقصيدة الجديدة تحاول الافلات من الزمن حتى تتمكن من الخلود مثل الأساطير، فاستعمال الرموز الأسطورية بامكانها اختزال كل المفاهيم وجعلها كوحدة مترابطة، كما ان الثوابت التي تحكم النصوص الشعرية حسب اليوسفي هي التي تدير القاع الأسطوري للنص فغزارة الصور والمظاهر الأسطورية والرموز كلها تعود في الأصل إلى تلك الثوابت، لكن مع ذلك يرى اليوسفي أن الشعر الأصيل لا ينهل من الأسطورة والديانات بل هو من يصنع قاعه الأسطوري لذلك << تتحول لغة الشاعر آن نهوض حدث الكتابة الشعرية الى رموز شخصية>>[2]وليبين علاقة الاسطورة بالشعر العربي وقد تناول هذه القضية انطلاقا من أنشودة المطر لبدر شاكر السياب << وفي شعره أن يعبر عن فكرة القحط بالخصب والموت بالميلاد، ضمن رؤية حداثية تتجاوز نص الأسطورة لخلق أسطورة النص، فهو لا يرجع إلى الماضي من اجل أن تسكن القصيدة فيه وإنما يعيد بناء ذلك الماضي والذي هو جزء من الذات الكاتبة ليبني من خلاله عالما شعريا تتجدد فيه الحياة >>[3] فالعودة إلى الماضي من خلال الأسطورة وسيلة لاستمرار القصيدة عبر الزمن فهو يسير على منوالها.

2-7- الغرابة والغموض:

ظهر مصطلحي الغرابة والغموض في الشعر والنقد المعاصر نتيجة رغبة الشعراء في الخروج عن المألوف ورفض القوانين والقوالب الجاهزة التي فرضت عليهم طوال العقود الماضية، وهناك من يعزو ظهورها إلى لجوء الشعراء إلىإغراق قصائدهم بالرموز والأساطير

---

[1] اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، ص: 115.

[2] المصدر السابق، ص:173.

[3] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 136

حتى أضحت ألغازا يصعب على القارئ ذو الثقافة البسيطة الالمام بها فنعتت هذه النصوص بأنها نسيج من الغرابة والغموض يحتاج المتلقي إلى البحث في تاريخ الاساطير العالمية ليدرك كنهها.

ان خوض مغامرة الحداثة الشعرية العربية والانتقال الى مرحلة الكتابة الشعرية قاد الشعراء عند بن خليفة الى << الانتقال من لغة التعبير الى لغة الخلق ومن لغة التقرير او الايضاح الى لغة الاشارة، من التجزيئية الى الكلية، ومن النموذجية الى الجديد ومن الانفعال بالعالم الى الكشف عنه >>[1] أي ان الشاعر كلما اتى بالجديد ورفض الاشكال والمعاني الجاهزة المسبقة كلما أصاب الحداثة في صميمها.

يُقرُّ اليوسفي بان القصيدة المعاصرة محاطة بالغموض لذلك يقسمه الى:

1/ غموض في النص: وهو يرجع الى امرين فالشاعر يرى ما لا يراه عامة الناس أي ذلك الجانب الجمالي (والخيالي) الكامن في الواقع وهذا الجانب هو الذي يجعل من عبارات الشاعر متفردة لذا تتميز بالغموض اما الامر الثاني ان الشعر يخضع دائما للعادة والابهام << فكلما ابتعد الشعر عن العادة صار مهددا بالإبهام وكلما ابتعد عن الابهام اجتذبته العادة فصار مهددا بالتحول الى كلام عادي مسطّح>>[2]

2/ غموض في التلقي: احيانا يقوم المتلقي بقراءة القصيدة الجديدة انطلاقا من معارفه عن الشعر القديم فتصبح القصيدة غامضة لان بنيتها خاصة لذا على القارئ ان يفك الرموز وان يمتلك ثقافة شعرية.

<< إن القصيدة المعاصرة متسربلة بالغموض يصعب النفاذ الى عالمها دون جهد، بل انها قد تبدو في نظر القارئ المتعجّل طلسما لا يمكن ان يفك رموزه إلا واضعه >>[3]

2-8- تكثيف الافعال:

في تحليل مشري بن خليفة لقصيدة ادونيس مفرد بصيغة الجمع يرى ان هذا النص يكف << عن كونه مجرد خطاب، وانما يتحول الى كتابة اساسها الفعل، هذا ما تقوله

---

[1] المصدر السابق، ص: 154.

[2] اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص: 148.

[3] المصدر نفسه، ص: 147.

القصيدة صراحة لذلك نراها تتنزل داخل الفعل وتقوم عليه فيصبح حاضرا في كل تفاصيلها سوى في الصور او في العلاقات، من هنا صارت القصيدة منسجمة مع طرحها الاساسي وصار الفعل ركيزتها الاولى، بل اصبح الرابط الذي يشدّ جميع عناصر بنيتها >>[1] ان تتالي الافعال منذ الوهلة الاولى في القصيدة جعلها تتخطى دورها المعتاد لتصبح المفصل الذي يشد القصيدة بعيدا عن الثوابت التقليدية التي اعتدناها، فالفعل حسبه يقوم على ثلاثة عناصر اولها عنصر العلاقة التي يقيمها بين الاشياء وعنصر الحركة أي حركة الاشياء في جدلها وكذا انتقالها من حالة لأخرى وعنصر الزمن الذي لا يوجد الا في الفعل، وهذه الافعال تقوم على التضاد والتناقض الذي يضمن حيوية وحركية النص والفعل بطبيعته يجر معه افعال اخرى توافقه في الدلالة << ومن ثم تؤسس القصيدة ايقاعها الخاص من داخل حركة الفعل >>[2] وهذا الإيقاع يقوم بالتأكيد على التوازي أو التناقض وحتى التكرار، فتصبح ظاهرة تكثيف الافعال حدث يجنب القصيدة الجديدة خطر الوقوع في شراك القوالب الجاهزة خاصة انفتاحها على الرؤيا الصوفية في هذه القصيدة.

كذلك اليوسفي استنتج ان هذه الظاهرة موجودة فقط في قصيدة ادونيس حيث << يلعب الفعل دور المولّد الايقاعي الاساسي... يسم النظام الداخلي بنوع من التناغم والتوازي او التضاد والتداخل >>[3] فالفعل حسبه ايضا يتخلى هنا عن وظائفه المتعارفة ليقوم بوظائف اخرى اولها << تواصل ينشأ بين الفعل وبقية العناصر... فالترابط الحاصل بين اشياء لا رابط موضوعي بينها ينبثق عن الفعل اساسا>>[4] اما وظيفته الثانية انه ينفذ الى داخل العلاقات التي حددها في الوظيفة السابقة، كما يحدث للفعل ما يسمى بالتوالد الذاتي وهذا ما يمنح النص بنية مستديرة اما الوظيفة الثالثة فهي ابراز التناقضات التي تشكل فيما بعد وحدة

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص:160

[2] المصدر السابق، ص: 162.

[3] اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص: 119.

[4] المصدر نفسه، ص: 119.

ايقاعية، كما يكثر زمن المضارع والامر لتتحول الى اسطورة قائمة على الرؤيا ممتطية جواد التجديد غير آبهة بالقوانين والأشكال المتعارفة

2-9- الذاتي والموضوعي

في نظر اليوسفي عند لحظة المكاشفة الشعرية تتحول ذات الشاعر الى نقطة تلتقي فيها رؤاه ورؤى كل انسان وصراعاته وعصره وفي تلك اللحظة << يمثل الشاعر في تلك الأقاصي القائمة بين الحضور والغياب >>[1]و يقصد بها التقاء الشاعر مع ذاته (الحضور) والذات المشتركة مع بقية البشر (الغياب)، << تتحول لغة الشاعر عند نهوض حدث الكتابة الشعرية الى رموز شخصية >>[2] ومن اهم الازواج التي تحكم الحدث الشعري (التجربة الذاتية –تغريبة الشاعر –) (التجربة البشرية الشاملة – تغريبة الانسان مطلقا–).

فما يميز الشاعر هو قدرته على البوح بما يدور في الذات البشرية فهو وحده من << يقتحم على النسيان مكامنه وخباياه، والنسيان والغياب هما ما ترسّب في أغوار الذات البشرية >>[3]ويقصد بذلك كل التجارب التي عاشتها البشرية والشعر الاصيل هو الذي يستند الى تلك التجربة الشاملة، فالتاريخ الذاتي للشاعر وواقعه حين يندرج في القصيدة يتلون بصبغة كونية شاملة وينغرس في زمن الشعر (زمن الديمومة).

وفي تحليله لأنشودة المطر للسياب يذهب الى ان الشاعر يمزج الذاتي بالموضوعي ويكون ذلك بالاعتماد على الرمز فالشاعر ينطلق من طفولته وواقعه ليجعلها امرا موضوعيا يبين ذلك الصراع المصيري الذي يشهده البشر، اما محمود درويش فهو يزاوج بين الاثنين ايضا لذلك يقسم اليوسفي عالم درويش الى اثنين:

---

[1] اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص: 166.

[2] المصدر السابق، ص: 173.

[3] المصدر نفسه، ص:188.

1/ تاريخ ذاتي: أي تجربة الشاعر الحياتية والعذابات التي يعيشها وكذا شعوره بالاغتراب والوحدة فهو دائما يقحم هذا الشعور في القصيدة و<< هذه العملية لاتكون مقصودة واعية أي لاتعتمد التركيب المتصنع بل تأتي بصفة طبيعية تلقائية >>[1]

2/ تاريخ موضوعي: أي ما يعيشه الفلسطيني من ضياع وسيطرة طغاة وخيانات ففي هذه القصيدة << يلتحق الذاتي بالموضوعي ويأخذ منه بعدا سياسيا... فيأخذ تبعا لذلك بعدا إنسانيا يوضح مدى دراميته >>[2]، أن الذاتي والموضوعي امر يرتبط بالخطاب الشعري والنقدي على حد سواء وفي هذا السياق << يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة ألا يمكن للناقد الحديث بعض ما كان للناقد القديم من حرية في الحكم على النص الشعري وتقويمه على قدر إحساسه به وتذوقه له؟ ام ان الموازين والمقاييس النقدية التي ابتدعتها فروع المعرفة الانسانية الحديثة قد قضت على حاسة الذوق عند الناقد وفرضت عليه ان يكون موضوعيا الى أقصى حدّ؟>>[3] والموضوعية البحتة أمر شبه مستحيل إنْ لم نقل مستحيل في مجال النقد الادبي لان الشعر والأدب بالأساس أمر انطباعي ذوقي له علاقة وطيدة بالأحاسيس والمشاعر والميولات الفردية لذا لابد من وجود ثغرات الذاتية في نقد كل من ادّعى انه موضوعي في حكمه على الخطاب الادبي.

حتى الأغراضالأدبية التي يتبناها الشعراء منها ما يخضع للموضوعية ومنها ما تسيطر عنه الذاتية فإن << المدح على جميل خاص أو على إحسان نلته لا يكون كالمدح الذي يتجه إلىالإحسان في ذاته أو إلى المحسن باعتباره فاضلا إنسانيا دون العناية بنفسي، ظفرت بشيء أو لا، وكذلك الثناء على البطولة والأمانة والوطنية مطلقا يجد من جميع النفوس إصغاء لأنه متصل بفضيلة عامة يشترك فيها الناس جميعا >>[4] وقد ذكر احمد الشايب في ذات السياق مدح زهير بن أبي سلمى لهرم بن سنان وفضله في الصلح بين عبس وذبيان بان هذا المدح عام لايُقصد به نيل جزاء عكس ما كان من النابغة الذبياني والأعشى في مدح الأمراء لنيل الهِبات والعطايا.

---

[1] اليوسفي بنية الشعر المعاصر، ص: 81.

[2] المصدر نفسه، ص: 84

[3] فتحي احمد عامر: من قضايا التراث العربي، الشعر والشاعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د، ط)، (د، ت)، ص:16.

[4] احمد الشايب، أصول النقد الادبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط: 10، 1994، ص: 182.

اما فيما يخص تعبير الشعراء عن الذات يرى بنيس ان << العولمة تسرع في هجران اللغة التي بدونها يكون من المستحيل على الكائن البشري ان يظل حاضرا وفاعلا في تعيين الذات والمصير وهما غير منفصلين في اللغة والحياة والشعر >>[1] فالشعر بنظره وباعتماده على اللغة كأكبر أداة لتعبير الإنسان عن ذاته تتأثر بالظروف المحيطة لذلك مرت الشعرية في تعبيرها وكيفيته عن الذات بمراحل مختلفة << فالشاعر العربي أفاد من القصيدة العربية القديمة مثلما أفاد من الشعر العالمي الحديث في إبدال موقع الرؤية الى الاشياء والذات والعالم على نحو سمح له بالخروج عن المتطلبات المعهودة لدى الذائقة الشعرية العربية >>[2]تلك التي لطالما خضعت قسرا حسب بنيس للسلطة السياسية او الواقعية الاشتراكية فهذه الذات تجمع لامحالة بين كل المتناقضات ولا يمكنها ان تستمر على المثالية والكبت باسم العرف او الاخلاق << وما الكتابة الا مجال استعادة الذات لحريتها، تسائل الطفولة، تستبيح المتعة، تصالح الحلم، تسلّح الاحتجاج والرفض والاجتياح...ان ثورة الذات الرومانسية انتجت احدى اهم الثورات الادبية في تاريخ الانسانية >>[3] وهذا فضل لا ينساه الناقد للرومانسية على الرغم من العيوب التي شابتها، لكن الذات في مرحلة الكتابة خضعت للتاريخية بدل الميتافيزيقية مدفوعة بالواقع والرمز والتخييل، لكنها ذات فاعلة لا تتوهم فقط بالأوهام والحلم.

أما مشري بن خليفة فيرى ان الحداثة مرت بثلاث مراحل خضعت الأولى للعقلانية أي الموضوعية فقد كان الشاعر العربي فيها حريصا على تحقيق التلاؤم والتفاعل بينه وبين الواقع وكذا إعادة خلق اللغة الشعرية وجعلها قريبة من لغة الحياة والفكر، أما المرحلة الثانية فسماها بالرؤيوية والديونيسية (وهو مفهوم فلسفي يعني الإثارة والمتعة والتماثل مع الطبيعة) وقد تم فيها تحقيق الوعي بالذات بدل الجماعة وتميزت بالإحباط والقلق مع انها تمكنت من فتح الباب على مصراعيه للشعراء للتفلت من القيود العقلانية التي سيطرت من قبل. بعد ذلك

---

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 18.

[2] المصدر نفسه، ص: 57.

[3] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 31.

أصبحت<< الكتابة هي فعل الذات لغة وهي التأسيس لعالم الأنا المموضعة في سياق التاريخ والتي تعبر عن نفسها بموروث لغوي قائم ومستمر >>[1] فالكتابة هي التي عبرت عن الذات البشرية أحسن تعبير.

تحت عنوان مركزية الذات تطرق بن خليفة إلى الفرق بين التقليديين والرومانسيين في معاملتهم للذات، << فالذات الكاتبة عند الرومانسيين في العصر الحديث استطاعت أن تكرس فعل الهدم على مستوى الذاكرة والنص... لقد نشأت الذات الرومنسية مناقضة تماما للذات الكلاسيكية واختطت لنفسها مسارا شخصيا، لذا كانت الحقيقة التي ينشدها الرومانسي ذات طابع ذاتي >>[2] فالرومانسية إذا جاءت بنظرة مغايرة للشعر والشاعر وقد ركّز في هذه الجزئية على نقد العقاد لشعر احمد شوقي الذي يتميز حسبه بالصنعة دون التغلغل للذات، <<إن الذات العربية في العصر الحديث كانت تبحث عن انعتاقها ومسارها الشخصي وهكذا اتخذ النص الشعري الرومانسي العربي، الخيال أداة استيراتيجية في الممارسات النصية>>[3]

2-10- البنية البصرية (فضاء الكتابة):

ان انتقال الشعر من الطريقة الالقائية السماعية إلى القراءة على الورقة قاد الى الاهتمام بما يسمى البياض والسواد على الصفحة وطريقة الكتابة باعتبارها ذات تأثير هام في القارئ، إن << المظهر المادي للكتابة تلزم القارئ باستيراتيجية جديدة لتلقي العرض المكتوب، لان النص – هنا- تتابع لعلامات بصرية على مساحة معينة، ان الكتابة ببياضها وسوادها تقاوم الشفوي والذاكرة، وتمارس الذات تكوينها على الورق، لذا كان النص جسم طباعي، له هيئة بصرية مظهرية وبذلك يصبح النص جسدا له تمثله ورغبته وحركته >>[4]فقد ركّز بن خليفة على تجلي الكتابة على الصفحة وتأثيرها على فهم النص وتخطي معاملته بالمقاييس التي حكمت الشفوية من قبل لان << الكتابة بوصفها تقييدا فهي تحقق

---

[1] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص: 231.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 100-101.

[3] المصدر السابق، ص: 103.

[4] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 184.

فعل القراءة البصرية وفق قوانين تنتج امكانيات التأمل والتأويل، اذن الكتابة فضاء بالدرجة الاولى >>[1]ومن بين الشعراء الذين أبدعوا وجددوا واهتموا بهندسة الكتابة في الشعر العربي قديما ذكر الرندي والحريري وفي الشعر المعاصر أدونيس وبنيس<< إن الكتابة من رؤيا الحداثة،، تحولت إلى تجربة جسدية، أي أنها تستفيد من كل الأشكال التعبيرية، رسم، تشكيل، خطوط، أرقام، علامات، عناوين، حواشي، فراغات، وطبعا هذا التحول يستدعي قراءة مفتوحة بأدوات مرتبطة بالفضاء وأشكاله>>[2] لكن مع ذلك لازال التلقي عاجزا من جهة عن تقبل هذا التجديد وأخذه بعين الاعتبار عند الحكم على النص<< فالهيئة الطباعية التي تتخذها الكتابة وفق لعبة السواد والبياض لها مفعولها في علاقات النص الداخلية والبصرية وقد ارتبطت ببناء القصيدة >>[3]، وفي بعض الأحيان تمادى الشعراء في هندسة نصوصهم حتى غدت ألغازاأو لوحات فنية أخرجت الشعرية من إطارها اللغوي. يرى بن خليفة في الأخير أن النقد العربي بقي يعامل النص الحديث كالنص الشفوي وبنفس الأدوات السابقة.

يرى اليوسفي أن التعلق بهذه البنية البصرية ومحاولة التجديد وإبهار المتلقي أدت إلى << نزعة تجريبية متطرفة... تغرق في إيراد شكليات تظل في جميع الحالات، محدودة الدلالة، لا تثري النص وتكشف أن التجديد تحول إلى هوس... كبعثرة الحروف... أو اللجوء إلى رموز رياضية بدل الكلمات >>[4] وهذا إجحاف في حق اللغة.

أما بنيس فيرى أن سيطرة السماع والإيقاع جعل النقاد العرب يغفلون دور الكتابة على الصفحة في فتح آفاق جديدة في فهم النص على عكس الشعراء المغاربة والأندلسيين القدماء << الذين جعلوا من التركيب الخطي بُعدا بلاغيا يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمنا طويلا... يبتعد المكان في الكتابة عن مفهومه كحيز في الفضاءات المتعددة

---

[1] المصدر نفسه، ص: 178.

[2] المصدر نفسه، ص: 187.

[3] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص: 242.

[4] اليوسفي، بنية الشعر المعاصر، ص: 155.

الموجودة خارج الورقة، انه منحصر في علاقة الخط بالصفحة البيضاء >>[1] ان تشكيل الكتابة على الورقة بكل ما تحمله من إعادة تكوين للعالم بما يحمل من البشر والأشياء والأحاسيس، ثم تطرق إلى أهمية التمسك بالخط المغربي باعتباره جزءا من الهوية والأصل<< ها هو الخط المغربي يمتد من الأندلس غربا وشمالا إلى حدود مصر شرقا، وبعض البلاد الإفريقية جنوبا >>[2] فهو يثبت مغاربية وعربية وإنسانية هذه المنطقة دون الحاجة إلى الذوبان في المشرق فالوحدة الحقيقية هي التي تُخلق من التعدد والاختلاف بعيدا عن حجة وحدة الخط العربي.

[1] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 25.

[2] المصدر نفسه، ص:28.

الفصل الرابع

مرجـعيـات الشـعرية في الـنقد المـغاربي المـعاصر

إن الشعرية بوصفها علما، اتسع مفهومهاووظيفتها في النقد المعاصر وتعددت مصطلحاتها، وكانت مادة للبحث من اجل تحديد ماهيتها<< فالشعرية عموما هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي>>[1].

فالشعرية بهذا المفهوم تبحث عمّا هو أدبي في النص، أي ما يجعله أدبا سواء أكان شعرا ام نثرا، فالأدبية هي خصائص وسمات العمل الأدبي، والشعرية تبحث فيها وتكشف عنها، فهي إظهار لأدبية النص، فالأدبية موضوع أو جزء من الشعرية فتوفيق الزيدي يرى أنها << القانون الباطني الخفي الذي يحكم الكلام الأدبي >>[2] وهناك من يدرج كل الفنون الأدبية تحت مظلة الشعرية، ويرى أنها تتسع لتشملهم جميعا، فجيرار جينيت مثلا يقول << ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامعُ النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حده ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية >>[3] ففي الغرب << كانت الشعرية بشارة الوعد البنيوي في النقد الأدبي وعلامة – العلم– الذي يحقق الأحلام المنهجية التي خايلت نقاد الأدب ومفكريه منذ

كانت الشعرية بشارة الوعد البنيوي في النقد الأدبي، وعلامة العلم الذي يحقق الأحلام المنهجية التي خايلت نقاد الأدب ومفكريه، منذ أطلق أرسطو على كتابه الذي يحدد الأنواع الأدبية ويصنفها، ويردها إلى عناصرها المكونة، اسم الشعرية (البويطيقا)، وظلت هذه الشعرية، منذ أن وضعها أرسطو عنوانا على كتابه وهدفا لمسعاه في القرن الرابع قبل الميلاد قرينة اللغة الشارحة وعلامة البحث عن قواعد الأدب وأصوله>>[4]ومع دخول الترجمات العديدة لما ألفه الغرب في مجال الشعرية.

---

[1]حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1994، ص: 9.

[2]توفيق الزيدي، مفهوم الادبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، (د، ط)، 1985.ص:170.

[3]جيرار جينيت، مدخل لجامع النص: ترجمة عبد الرحمن ايوب، سلسلة المعرفة الادبية، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص:5.

[4]جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)، (د، ت)، ص:219.

انقسم النقاد العرب بين مؤيد لمصطلح الشعرية ومعارض له بشدة خاصة على مستوى ترجمته الحرفية –بويطيقا– فعبد العزيز حمودة حاول ان يجد مصطلحا أشمل وأوسع << للدراسة النصية الجمالية ودراسة اللغة الأدبية، وظروف إنتاج النص والآراء المختلفة حول أدبية الأدب... والتفكير في نظرية للشعر العربي أو حتى علم الشعر بما تحمله اللفظة الانكليزية التي افتتن بها الحداثيون وما بعد الحداثيين العرب لسنوات الآن وهي poetics>>[1].

وقد استبدلها بعبارة (النظرية الأدبية العربية) خلافا لترجمة او تعريب بعض النقاد العرب لهذا المصطلح، في حين نجد جابر عصفور يعتبر<< الشعرية المصطلح المناسب للعلم الجديد، من حيث استقلاله بمنهجه الذي ينبع من التميز الوظيفي لمادته، كانت تسمية المصطلح دالة على الخاصية النوعية لمادة العلم... هكذا أصبحت الشعرية العلم الكلي للبنية العامة (الأدبية)>>[2].

لقد انشغل العديد من النقاد في العلاقة بين الأدبية والشعرية وهل هما مسميان لمعنى واحد أم لا ؟ وكذا اعتبار كلا منهما جزءا أو فرعا من الآخر، فقد ذهب جابر عصفور إلى كون الأدبية محتواة في الشعرية بقوله << الأدبية التي هي موضوع الشعرية نسبية ومتغيرة، سواء من المنظور الآني أو المتعاقب، لكن مع مرور الزمن بدأت الشعرية تفقد مكانتها حتى على يد منظرها البارز تودوروف فأصبحت مجرد مؤشر قد ينتهي به الأمر إلى أن يذوب في علم أوسع، تغدو الشعرية بعض مجالاته هو علم الخطابات... فمصطلح الخطاب قضى على تميزها ودعاواها المنهجية >>[3]

لذلك خضعت الشعرية لأهميتها، لعدة مؤثرات بلورت ماهيتها وخصائصها على مر العصور، وهي عديدة سنحاول التركيز على أهمها من خلال المدونة المعتمدة، والتي ارتأى أصحابها أن لها دورا بارزا في تحولاتها من مرحلة لأخرى، وذلك من منطلق مفهوم الحداثة.

---

[1]عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، عالم المعرفة، سلسلة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص:306

[2]جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص: 220

[3]المرجع نفسه، ص: 260–261.

1- الحداثة وتأثيرها على الشعرية

يذهب اغلب مؤرخي الأدب أن العصر الحديث، هو المرحلة التي أعقبت عصر الانحطاط أو الضعف كما يسمى في تاريخ الأدب، وهو عصر وُلد إثر نكبة بغداد على يد المغول، وتوديع عصر الحضارة والعلوم في العصر العباسي، حيثَ أَفِل نجم الأدب والعلم وانقرض فرسانه المُجلِّين، فعمّ الجهل والتخلف ورُزيَء الأدب بالتقليد والاسفاف والاقتباس والزخرفة اللفظية دهرا طويلا.

انفتح العرب على الحضارة الغربية نتيجة إرسال البعثات العلمية إلى أوروبا، وظهور الصحافة والمسرح والإذاعة، ونشاط حركة الاستشراق وجلب أول مطبعة للوطن العربي، لقد حلّ العصر الحديث مع انبهار العرب بما وصل له الغرب، ومصطلح حديث يعود للجذر اللغوي << حدث: الحديث: نقيض القديم... والحدوث كون شيء لم يكن >>[1]، أما الحداثة << هي الإتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل، ويتحرر من إسار المحاكاة والنقل والاقتباس واجترار القديم، وقد تتمثل الحداثة في الأسلوب أو في المضمون، أو في الاثنين معا>>[2].

قام الشعراء العرب في العصر الحديث، بتقليد شعر الفحول من العصر الجاهلي حتى العباسي، وهذه المرحلة سمها بعض بالإحياء وآخرون أطلقوا عليها التقليدية، وهي أولى المراحل في العصر الحديث، وهي رغم انها اعادت إنتاج نصوص سابقة مكرورة، إلا أنها تركت بصمة واضحة في تخطي مرحلة اتسمت بالجمود والانتكاس.

ومن ثمّ انتشر مصطلحي الحديث والحداثة وكثر الجدل حولهما لسنوات طِوال، لهذا كان من الضروري التفريق << بين مصطلحي الحديث والمعاصر أمرا ملحا، في ضوء اضطراب مصطلح الحداثة وتغير دلالاته وإذا كان المعاصر مصطلحا يعني الزمن فحسب، فان الحديث يعني الأسلوب والحساسية والمعاصر محايد الإحالة في حين أن مصطلح

---

[1] ابن منظور: لسان العرب(مادة- حدث)-

[2] جبور عبد النور، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط:2، 1984، ص:92.

الحديث يتضمن حكما ووضعا نقديا، ولعل من المفيد أن نذكر أن العمل قد يوصف بأنه حديث ولكنه بعيد عن عصرنا >>[1].

وهناك من يرجع << جذور الحداثة الشعرية العربية... كامنة في النص القرآني... الكتابة القرآنية ولدت تذوقا جديدا للغة الفنية وممارسة كتابية جديدة >>[2] فالقرآن أسهم في نقل الشعرية العربية من الشفوية السماعية إلى الكتابة، وبذلك أحدث طفرة واضحة، لكن العرب لا يحفلون بهذه الفكرة، لهذا << فالحداثة الشعرية العربية في المجتمع العربي، تتجاوز حدود الشعر بحصر المعنى وتشير إلى أزمة ثقافية عامة هي بمعنى ما، أزمة هوية>>[3]، ربما يعود السبب كما ذكر العلامة ابن خلدون – بأن المغلوب مولع بتقليد الغالب – وهذا نتيجة القرون التي عاشوها مستعمرين، بعد أن فرطوا في مجدهم التليد الذي حققوه في عصورهم الذهبية.

فالحداثة الشعرية بالتأكيد هي انعكاس مباشر للحداثة الفكرية << ومن يتأمل الحداثة في جوهرها سيجدها هي خروج عن السائد السياسي والأخلاقي والمؤسساتي >>[4] يرى بعض المفكرين أن الحداثة يرجع إليها الفضل في تغيير الواقع العربي إذ لم << تترك ظاهرة من ظواهر الواقع المعاصر، من دون معالجة فنية ومن دون تقويم جمالي... فقد استوعبت مجمل ما طرحه الواقع من إشكاليات ذاتية وروحية واجتماعية >>[5]، ولو أمعنا النظر في التقليدية باعتبارها أولى مراحل التحديث في تاريخ الأدب العربي << فالافتتاح بالتقليدية خاضع للتحقيب التاريخي، فهي أول برنامج شعري للحداثة الشعرية العربية في العصر الحديث>>[6] ونظرة الأدباء حينئذ قضت بأنه لا يمكن الرقي بالأدب إلا بإرجاعه

---

[1]عبد الله احمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة،مجلة عالم الفكر، ع3، مج 19، 1988، ص:6-7.

[2]ادونيس، الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط:3، 2000، ص: 50-51.

[3]المرجع نفسه، ص: 81.

[4]جميل حمداوي، دراسات ادبية ونقدية، منشورات مجلة علوم التربية، (د، م، ط)، ط1، 2007، ص: 62.

[5]سعد الدين كليب، وعي الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص: 128.

[6]محمد بنيس، التقليدية، ص: 71.

لسابق عهده والسير على تلك الخطى التي رسمها الأدباء والنقاد الأوائل، لهذا وجدنا تناقضا بين الحداثة كمفهوم وقيم التقليدية.

لذلك هناك من يرى أن الحداثة الشعرية في الفترة التقليدية، ظلت معزولة ولم تستوف كل شروطها فهي << حداثة تعلن باستمرار... عن انكسارها ولا إمكانية تحققها في حاضر هو نقيض الماضي >>[1] كما يرى بنيس كذلك أن << التقليدية حقبة إخفاق التحديث أنها الصورة السائدة لوعي شقي مريض بالماضي، لا تتوقف عن الانتماء للماضي خيالا وجنونا>>[2] في حين كان يؤكد البارودي واحمد شوقي رائدا التقليدية، بأنها الحل الوحيد للخروج من تراجع الشعرية وضعفها نتيجة ما أصابها من تكلف وزخرفة لفظية وغيرها. لكن لو أمعنا النظر لاهتدينا إلى أن الحداثة الرومنسية أيضا لم تقطع صلتها بالماضي تماما، فقد اتصفت بإبدالها النصي واختلافها عن التقليدية، في حين انفتحت على الشعرية الغربية واعتبرتها نموذجا سارت عليه في خطاها، فالرومانسية باختصار جسدت دون هوادة النموذج الغربي. لكن المنظرين لها والمتقمصين لمبادئها دائما ما يعلنون انه << لكي نفهم المعنى الحقيقي للحداثة الشعرية العربية، لا يجوز أن ننظر إلى النسق التشكيلي في القصيدة... وإنما من حيث هو نظام لعلاقات جديدة بين الشاعر واللغة، وبين اللغة وأشياء العالم >>[3]

في مدونتنا المختارة لاحظنا أن اليوسفي في تحديده لمفهوم الحداثة وحدودها، أنه لم يعرها كثير الاهتمام، وسلبها كامل حقها في الدراسة، فهو لم يفرد لها سوى صفحة واحدة بهذا العنوان في كتابه بنية الشعر المعاصر، ومسالة الحداثة موضوع أعظم من أن تُلخص في عبارات فالحداثة حسبه << جوهر عملية الإبداع ذلك أن النص الذي يتسم بالحداثة هو ذلك النص الذي يظل دائما حديثا أي يُفلت من شرط الزمن >>[4] فالنص الحداثي في نظر

---

[1] محمد بنيس، التقليدية، ص: 240

[2] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 72.

[3] ادونيس، ها انت ايها الوقت، دار الاداب، بيروت، ط:1، 1993، ص:70

[4] اليوسفي، بنية الشعر المعاصر، ص: 29-30.

الكاتب هو ليس فقط النص الذي تخطى عمود الشعر وإنما هو الخطاب الذي يحمل رؤية متجددة للعالم فيتخطى ما هو موجود ويتعلق بالحلم، كما يذهب إلى أن مفهوم المعاصرة والحداثة ظلت مفاهيم غامضة رجراجة يصعب تحديدها ومن ثم يذهب إلى طرح التساؤلات التالية << لماذا يظل مفهوم القصيدة المعاصرة غامضا بل مبهما أحيانا؟ وأين تكمن الفجوة في النقد أم في القصيدة الجديدة نفسها ؟ >>[1] وهناك من يرجع الأمر إلى كل الظروف التي صاحبت هذه الشعرية بمتغيراتها << فالحداثة ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي، والانعتاق من هيمنة الأسلاف، ليست ظاهرة مقصورة على فئة أو طائفة أو جنس بعينه، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة >>[2] وهذا ما يقره بنيس كذلك فقد << تصبح حداثة الشعر ممكنة عندما تبدّل القصيدة وضعية اللغة داخلها، عندما تنأى بها عن مكان المتّفق عليه وتجرّها إلى مكان الصدمة حيث تربك قواعد التداول معرضة عن كسل قارئ يريد أن يعتقلها جاذبة إياه إلى المحال، قائلة أنا القاعدة >>[3] فكل قصيدة إذن تحاول أن تنشأ لغة خاصة بها، تستطيع التعبير عن رؤيا الشاعر وخياله وأحلامه، مفلتا من كل ما فرض عليه سابقا، حتى يكون حداثيا لان << معرفة الشاعر بالشعر كانت أساس الشعرية العربية المكبوتة كبتتها القيم المتعالية التي فرضها النقاد على الشعر والشعراء، هذا الكبت القديم هو نفسه الذي لا يزال محفوظا في الذاكرة الجماعية، وهو نفسه الذي يحافظ عليه نقاد تقليديون مغاربة >>[4] حالهم حال المشارقة لهذا << يستحيل وجود شعر حديث دون وجود وعي جديد بالشعر وبالحداثة بما هي رؤية للفعل الشعري ورؤية للنسيج العام الذي تنشئه الحداثة في القيم الجمالية والاجتماعية والسياسية >>[5]

---

[1] المصدرالسابق، ص: 14.

[2] عبد الله احمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج:19، ع3، الكويت، 1988، ص: 6.

[3] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 105

[4] المصدر نفسه، ص:114.

[5] المصدر نفسه، ص: 114.

فالشعر لابد أن يستجيب لمتطلبات عصره، وان لا ينحصر في قيم الماضي مهما كان إعجابنا بها، ومهما وصلته من مثالية جمالية تسحر القراء، لكنها عبّرت في ذلك الوقت عن وعي مجتمعها لا مجتمعنا.

<< لقد واجه الشعر العربي في عصرنا الحديث الشعريات الغربية، التي انطلاقا منها اخترق الشعراء العرب الحديثون الحواجز رغبة منهم في الالتحاق بالمغامرة الشعرية الكونية، وبسبب ذلك تضاعفت الاسئلة من منظور حديث عن الحدود الشعرية، بقصد رؤية ما يتجاوز القصيدة في القصيدة والقضايا المتصلة باللغة والشكل والعروض أو الصورة >>[1] فهذا الانفتاح على الشعريات العالمية، بشّر بآفاق جديدة لا تأبه بالقيم والمرجعيات التي تستند عليها، وإنما تهتم فقط بركوب موجة الحداثة وحجز تذكرة تدخلها ميدان الشعريات الحديثة، << أيُّ شاعر حديث حيثما وُجد على البسيطة يعرف جيدا كيف أن الحداثة الشعرية حاضرة بالضبط في جمالية خاصة للكتابة وفي غيابها لا تنتج انساق اللغة سوى جثث يتعذر عليها النطق، إن الحداثة تعني تجربة المحايثة التي يمارسها الشعراء مع لغاتهم الشخصية... ثقافتي العربية متعددة وقد علمتني أن القصيدة تبدأ حيث اللغة تلمس الكثافة العليا للمعنى، أي هناك حيث تصور المعنى ينفجر ومن اجل أن تستمر هذه الكثافة يحافظ الشعر للغة على فاعليتها >>[2].

فاستعمال الشعراء الحداثيون للغة يضمن لها التجدد من خلال ابتكار معاني وصور جديدة، تهبها استمراريتها في ظلّ انحصار لغة التواصل على قوالب مكرورة معهودة ملّ السامع ترديدها.

يرى بنيس أن اعتبار الحداثة بدأت منذ الأربعينيات (نهايتها) أو أواسط الخمسينيات ليس بالأمر الدقيق، فالشعر لا يخضع للتأريخ ويضرب مثلا في ذلك بظهور الحداثة في نصوص جبران خليل جبران مع أنه توفي سنة1931 لان << جبران جعل من الشعر فعلا

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 186.

[2] المصدر نفسه، ص: 187.

شموليا يلغي الحدود بين الشعر والنثر، بين الشعر والسرد، بين الخيال والفكر، بين الغنائي والملحمي باختصار أعطى للشعر حقّ عبور اللغات والأجناس الأدبية >>[1]، كما يرى أن كلا من ادونيس والسياب ويوسف الخال ومحمود درويش << يشكلون جميعهم ممارسات تتناغم في غزو الاستثنائي، وكل ممارسة تسافر إلى حيث عتمة الكتابة فرْدية، يهيئها بطلان الذاكرة >>[2] ويقصد بذلك رفض ما هو تقليدي ومعتاد... ومن ثم يقصد بغزو الاستثنائي الإتيان بكل جديد والتعبير عن كل ما هو داخلي والتأثر بشعر الآخر أينما كان.

وعند حديثه عن الحداثة بمعنى أشمل وعلاقتها ببقية المجالات، يرى أنها << ليست اختيارا قوليا، يطأ العبارة وينتهي عند ملفوظها بل هو نمط حياة وتصوّر مجتمع، وثقافة تقنية تكتسح الإنسان والطبيعة >>[3]، بعد ذلك يستخلص أن للحداثة الشعرية العربية ثلاث تعريفات، نجمت عن كل ذلك الاختلاف والصراع لإيجاد مفتاح يأخذ بأيدينا لفتح أبوابها، التي ظلت عصية موصدة أمام الباحثين والقراء فالتعريف << الأول هو الذي يموضع الحداثة في الامتداد التاريخي منذ البارودي إلى الآن (من شعر النهضة)، ومعناه أن الحداثة نشأت مع البارودي، أما الثاني فيؤالف بين الحداثة كظاهرة تاريخية وبين جملة من الخصائص النصية التي شملت عناصر وبنية الشعر العربي مع ظهور الشعر المعاصر، والثالث يعتبر أميل إلى حصر الحداثة في الشعر الأوربي >>[4] وبعد شرح وتحليل مفصل يستنتج بنيس انه << يمكن أن نرى إلى الشعر العربي الحديث، تنظيرا وممارسة من خلال خطين متقاطعين، خط البداية والتأسيس، وخط المحو والهدم كل منهما يحاصر الآخر مدة قد تقصر وقد تطول >>[5] يقصد تأسيس كتابة شعرية تستجيب لما هو حديث، أما الهدم فهو للقوانين والمتعاليات التي خنقت الشعر عهودا طويلة، كما يرى أن << حقل الشعر هو الأكثر انغراسا من بين الأجناس الأدبية على الأقل في تحديد سمات الصراع بين أنماط

---

[1] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 75.

[2] المصدر نفسه، ص: 76.

[3] المصدر نفسه، ص: 109.

[4] ينظر المصدر نفسه، ص: 111.

[5] المصدر نفسه، ص: 114.

الحداثة والأكثر من بينها تجسيدا للتصدعات وللبدائل المجتلبة أو المحلوم بها، وحقل الشعر بهذا المعنى يكاد يتحول إلى مختبر للأسئلة والأجوبة>>[1] يقصد الشعر الأكثر تأثرا واستجابة للحداثة لان الشعر في تلك الفترة كان أكثر الفنون الأدبية ممارسة وتنظيرا، وهو يرى أننا جميعا متورطون في الحداثة وأنها حداثات منها حداثة الدولة وهي قائمة على الاستعباد والهيمنة والقهر وحداثة المؤسسات المضادة ويقصد بها التنظيم الاجتماعي الذي يرفع راية الديمقراطية وحرية التعبير لكن باطنه هو استمرار لهيمنة الدولة، أما حداثة المعرفة فتتضمن حداثة الإبداع في مختلف الأجناس الأدبية والفنون... بعدها يعقب بنيس << والحداثة الشعرية هي مقصدنا هنا >>[2] لماذا؟ لان الشعر أقدم الفنون الإبداعية عند العرب وأكثرها اهتماما بتقعيدها وصونها عن الابتذال وانفتاحها على التجديد، أما الأجناس الأخرى فاغلبها جاء تأثرا بالآداب والثقافات الأخرى، فهي ليست أصيلة عند العرب لذلك تقبلوا كما يرى << أن الحداثة الشعرية العربية بحاجة لاستيعاب معرفي لتصدعاتها وهي تقتحم تساؤل اللغة والجسد والمجتمع، تباشر حفريات الصمت في الثقافي – الاجتماعي – الانطولوجي*، حيث الشرق ليس شرقا وحده، وحيث الغرب ليس غربا وحده >>[3].

أي أن الحداثة عندما جاءت وحّدت الهموم والآمال الإنسانية، بعيدا عن اللغة أو العرق أو الدين أو التوجه فكان هدفها التعبير عن رؤيا الإنسان وانتشاله للتعبير عن ذاته وإيجاد أجوبة لتلك الأسئلة العسيرة التي شغلت التفكير البشري، فالحداثة انطلقت مع الثورة الصناعية والعلمية التي نقلت البشرية من طور إلى آخر في صفحات تاريخها على جميع المستويات.

<< يتأرجح مصطلح الحداثة الشعرية في العالم العربي بين الوضوح والغموض فهو مرة يعني حركة الشعر العربي منذ البارودي وشوقي وهو مرة أخرى يتأسس مع التحولات

---

[1] المصدر نفسه، ص: 117.

[2] المصدر نفسه، ص: 127.

*انطولوجيا: فرع من الفلسفة التحليلية يعني علم الوجود، وهو علم يهتم بالاشياء غير المادية.

[3] المصدر السابق، ص: 130.

النوعية التي عرفها الشعر العربي منذ الخمسينيات وهو مرة ثالثة مجرد مشروع واحتمال، ولكل من هذه المعاني مبرراته النظرية والتحليلية >>[1] لان كل توجه شعري يرى انه جاء بالحديث وانه أكثر مواكبة لمتطلبات عصره، وأن المنهج الذي اتبعه هو السبيل لتحقيق طفرة أدبية لم يعهدها من هو قبله، لذلك ذهب بنيس إلى << أن الحداثة ذات بعد معرفي وهي إلى جانب ذلك ذات ابعاد اجتماعية وسياسية والبعد المعرفي للحداثة معناه الخروج من الأرضية المعرفية التقليدية... أي أنها تعتمد التحول، وإلغاء الواحد الأسمي، والحرية >>[2] أي أن أساسها تقبل التغيير وإلغاء النموذج الأوحد، الذي كبّل الإبداع والمبدعين وحتى النقاد الذين التزموا لعهود طويلة بمعايير لابد للشعر أن لا يحيد عنها قيد أنملة.

<< هكذا تكف الكتابة في الحداثة الشعرية عن أن تكون إلهاما هبة ربانية أو شيطانية، وتأخذ دلالتها في مفهوم الممارسة الشعرية... وتلغي الحداثة الشعرية سلطة الحقيقة لتعوضها بإرادة المعرفة والتغيير، لان الحديث باسم الحقيقة نفي للتعددية >>[3] فالشعر يخضع لا محالة للمشاعر والأحاسيس لذا من غير المعقول أن نفرض عليه قوالب ومقاييس جاهزة يتوجب على الشاعر أن لا ينحاز عنها أو يغير فيها لان الحقيقة التي تقبلها الشاعر الجاهلي أو العباسي لا يعقل أن يتقبلها الشاعر أو المتلقي اليوم لان اللغة والإبداع وضعها الخالق لتكون أداة طيعة في يد الإنسان وميزته عن سائر المخلوقات.

أما مشري بن خليفة في كتابه القصيدة الحديثة في فصله الأول انطلق من إشكاليتين ليجيب عن أسئلة الحداثة، ويحاول أن يحدد مفهومه لها بقوله ما هو موقع الحداثة في الخطاب العربي المعاصر؟ وهل هناك تجربة حداثية في الواقع العربي ؟ لان مفهوم الحداثة في الأصل ارتبط بالغرب خاصة علاقة العرب بهم لان << تعرف المجتمع العربي على الحداثة كان من منطلق التقديس والاندهاش، ومن ثم تحولت الحداثة الى بلاغة تنشأ في

---

[1] المصدر السابق، ص: 185-186.

[2] المصدر نفسه، ص: 186.

[3] المصدر نفسه، ص: 187.

إطار معرفي يستلهم الحداثة باعتبارها أيديولوجيا>>[1] ثم تطرق لانتشار مفهوم الحداثة ومحاولة تطبيقها على المستوى السياسي والاجتماعي وانقسام العرب آنذاك إلى ثلاثة تيارات اشتراكي وليبرالي وديني، لهذا أصبحت << الحداثة ضمن إطارها الغربي هي تعبير عن هذا الصراع المتجسد في البنية الاجتماعية واشتداد التناقضات الداخلية للنظام الرأسمالي وتأثيراته خصوصا على الإنسان الذي تحول داخل هذا النظام المأزوم إلى سلعة ومن ثمّ أحس الفنان المبدع بالاستيلاب أو الاغتراب داخل مجتمعه >>[2] لهذا انتشر في الشعر الحداثي مفاهيم وظواهر جديدة كالحزن والالم او الالتزام او حتى الرمز والاسطورة لقدرتهما على اختصار شحن عميقة من المعاني التي أرقت بال الشعراء فعجزوا عن البوح المباشر بها، لذلك غدت << الحداثة تعبيرا عن هذه الأزمة فأصبح الشعر في هذا العالم الحديث رؤية تكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء، فهو نتاج هذا البحث في دلالات المطلق والمجهول...فالحداثة ليست طارئا وإنما هي رؤية جوهرية لا ترتبط بالزمني فهي ممارسة ومعاناة وطريقة تعبير متغيرة دائما >>[3].

فالحداثة إذن جاءت كضرورة حتمية للواقع الذي عاشه العالم في ذاك الوقت وما عاشه من تخبط في تحديد هويته وعلاقته بكل ما حوله نظرا لتغير الظروف والأفكار والرؤى لذلك << لم تعد الحداثة أحادية اللغة وليست أحادية الأصل... فهي تعبير جمالي عن حاجة المجتمع العربي... ومن ثمّ مرّت الحداثة الشعرية العربية بثلاث مراحل الأولى تسمى بالعقلانية وكان العربي فيها حريصا على تحقيق التلاؤم والتفاعل بينه وبين الواقع وكذا إعادة خلق اللغة الشعرية وجعلها قريبة من لغة الحياة والفكر وخلق أبنية وأساليب جديدة واللجوء للتضمين والقناع والقصيدة الدرامية أما المرحلة الثانية فتسمى الرؤيوية أو الاديونيسية وقد تم فيها تحقيق الوعي بالذات بدل الجماعة وتميز الشاعر خلالها بالإحباط والقلق، والمرحلة

---

[1] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص: 25

[2] المصدرالسابق، ص: 32.

[3] المصدرنفسه، ص: 33.

الثالثة كانت جمعا بين المرحلتين السابقتين وتمثلها التجارب الشعرية من الستينات حتى وقتنا الحاضر>>[1] فكل مرحلة إذن كان لها مبرراتها وأسبابها.

يذهب بن خليفة إلى تحديد مفهوم الحداثة عند ادونيس مركزا على أوهام الحداثة التي ذكرها هذا الأخير في بيانه، ومع ذلك وقع فيها هو نفسه وكرّسها، فأدونيس حاول أن يلغي الحداثة في الشعر والنقد العربي منبهرا بكل ما هو غربي، لكن بعد تعمقه اكتشف خطاه وأقرّ بان الحداثة الشعرية العربية سبقت الأخرى بثمانية قرون فحاول حينئذ المزج بين الاثنتين << هذا الاعتراف دلالة على المأزق المعرفي الذي وصلت إليه الحداثة الادونيسية فهي تحاول أن تتموضع داخل النظام الثقافي العربي الذي كانت تدعو من قبل إلى إقصائه وتجاوزه وتخطيه ورغم ذلك فان ادونيس استطاع بفضل طروحاته المتعلقة بالحداثة، أن يخلخل السائد وان يضع المشكلات المعرفية موضع السؤال والشك>>[2] لان ادونيس بعد اطلاعه على قصائد شعراء أوروبا كملارميه ورامبو وغيرهم، أيقن فعلا أن هذه الحداثة قد برز نجمها من قبل عند أبي تمام وأبي نواس وغيرهم فغير وجهة نظره حول الشعرية العربية القديمة.

لقد أثرت الحداثة على لغة الشعر فلم تعد حسبه لغة تعبير بل لغة خلق وحاولت الخروج على النموذجية المفروضة عليها لتستطيع تجسيد التجربة الشعرية في كل مرة لذلك << جسدت حركة الشعر الحديث انهيار المركز، انهيار النموذج وانهيار الاجماع، ذلك ان الحداثة استطاعت أن تبلور رؤيا للعالم ومن ثم البحث عن إشكال في اللاشكل، والدخول في مرحلة الكتابة... أصبحت الحداثة في الشعر هي قلق النمذجة لذلك تصبح حركة الحداثة شعريا هي حركة البحث عن فضاء للكتابة التي لها حساسيتها ولغتها الخاصة >>[3] فقد أعطت للشعراء الحق في ابتكار أشكال وقوالب جديدة للكتابة تلائم فكرتهم ودفقتهم الشعورية،

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص: 33-34-35.

[2] المصدرالسابق، ص: 41.

[3] المصدر نفسه، ص: 108.

كما حاولوا جعل اللغة أكثر مرونة لتصبح أداة طيعة تنقل ما يختلج في نفس الشاعر دون الخضوع المجحف للمعايير والقواعد المسبقة.

لذلك فرضت الحداثة على النقد أيضا أن يبتكر أدوات ووسائل جديدة للحكم على هذا النص الحديث الذي تعددت بنياته وطرائقه فهو يحتاج بالتأكيد لقراءة جديدة ومختلفة.

وتحت عنوان بيان الحداثة يرى بن خليفة أن << الشعر الحديث يبحث عن حداثة شعرية مغايرة، تتخلص من كل شيء مسبق وبما ان الشعر الحديث رؤيا تقوم على الكشف، فان من خصائصه الغموض، لان اللغة هنا لغة إيحاءات >>[1] لذلك فتحت الحداثة للنص الشعري قراءات متعددة حسب فهم القارئ أو الناقد أو حتى ظروف تلقي النص لان << الحداثة تجسيد للتصدع بفعل السؤال، والمغامرة في التغيير لكسر سلطة النموذج وإعادة المعنى إلى الأشياء والعالم >>[2] ذلك المعنى الذي يتلاءم مع ما جدّ في العالم على مختلف الميادين فليس من المعقول أن يعبر إنسان الحضارة والتطور عن الصحراء والرحلة.

ومن القضايا التي صاحبت القصيدة خلال الحداثة الرمز والأسطورة مركزا على بدر شاكر السياب كنموذج ففي << شعره يعبر عن فكرة القحط بالخصب والموت بالميلاد، ضمن رؤية حداثية تتجاوز نص الأسطورة لخلق أسطورة النص، فهو لا يرجع إلى الماضي، من اجل أن تسكن القصيدة فيه، وإنما يعيد بناء ذلك الماضي والذي هو جزء من الذات الكاتبة ليبني من خلاله عالما شعريا تتجدد فيه الحياة >>[3] فهو يقتبس من الأسطورة فكرة الخلود والتعبير مثلها عن رؤى وأحلام وخيال وأمنيات البشر كما فعلت في العصور الغابرة.

<< لقد كان تحول الشعر العربي من الغرض إلى الرؤيا ابرز سمات الحداثة العربية، من هنا فان كل رؤيا هي تغيير في نظام الأشياء، وتحويل لعلاقات هذه الأشياء، ومن ثم يفرز هذا التغيير لغته الخاصة وشكله الخاص، والرؤيا في منظور الحداثة ليست هروبا من

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 128

[2] المصدرالسابق، ص:130.

[3] المصدر نفسه، ص: 136.

الواقع بل هي عملية نفاذ فيه >>[1] فعندما نقرا الشعر الحديث في غالب الأحيان لا نستطيع تحديد الغرض بالضبط فالشاعر يطلق العنان لأفكاره فيبثها في نصه جامعا بين مواضيع ومشاعر عديدة فما يهمه فقط أن يتخلص من تلك الرؤى والأفكار التي تراوده وتراود كل إنسان في عصره فيبوح بها لأنه يملك تلك القدرة الخارقة على كشف ما وراء الواقع وإعادة تشكيله.

2- العلاقة بين النقد العربي والقصيدة المعاصرة

يرى اليوسفي انه على الناقد عندما يحلل نصا ادبيا ان يحافظ على شعريته وخصوصيته فيقيّم هذا النص ليضعه في مكانه المناسب ضمن الحركة الثقافية، كما يذهب لكون جميع الاختلافات التي يشهدها النقد المعاصر لا تمنعه من الاقرار بوجود شعر معاصر ساهم في دعم التجربة الشعرية الجديدة، لهذا فان << النقد الذي ينفذ الى دواخل التجربة ويسبر اغوارها الدفينة مرورا باستقراء عمق اعماقها، يتحول الى ابداع حول الابداع >>[2]

كما يذهب الى كون هذا النقد المعاصر، استطاع ان يحدد معالم هذه الظاهرة (الشعر الجديد) ومن ثم حاول تحديد هدف الشعر ووظيفته، والغاء المفهومات القديمة فالشعر<< الجديد لا يصف بل يكشف ويغير >>[3] لان التجديد ليس وصفا لمظاهر العصر كالطائرة والصاروخ وانما << المهم هو فهم روح العصر >>[4]، وقد انطلق النقد وركز على واقع التجربة الجديدة وما خلفته مثل مسألة الرمز <<فإنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر، لابد ان تكون مرتبطة بالحاضر بالتجربة الحالية >>[5]

وقد عاب اليوسفي على بعض النقاد، ما اسماه بالتشوّف الحدسي، وهو انهم يجزمون بمستقبل هذا الشعر الجديد، دون الاستناد الى ادلة وقد ذكر رأي نازك الملائكة بان هذا

---

[1] المصدر نفسه، ص: 168.

[2] اليوسفي، بنية الشعر المعاصر، ص: 9.

[3] المصدر نفسه، ص: 11.

[4] المصدر نفسه، ص: 11.

[5] المصدر نفسه، ص:11.

الشعر الجديد سوف يتراجع خلال السنين القادمة، لكن الواقع اثبت عكس ذلك، والتنظير لهذه التجربة الابداعية بالتركيز على تقريب هذا الشعر الجديد من القارئ، بهدف تغيير القيم الجمالية المتعارفة لديه واستدراجه الى كون هذا الشعر الجديد ليس تقليدا للغرب، وانما هو ثمرة لهذه المرحلة بكل تغيراتها، وكل هذه الافكار التي ذكرناها عنونها بمنجزات النقد المعاصر، اما نقائصه تجاه القصيدة الجديدة ان مفهوم المعاصرة والحداثة ظلت غامضة رجراجة يصعب تحديدها فقد طرح التساؤل التالي << لماذا يظل مفهوم القصيدة المعاصرة غامضا بل مبهما احيانا ؟ واين تكمن الفجوة في النقد ام في القصيدة الجديدة نفسها ؟ >>[1]، ايضا هذا النقد ظلّ حبيس الاقليمية الضيقة فهو لم يأخذ بالمقولات النقدية الغربية وبالتراث النقدي العربي وحتى لو اخذ منه فيكون ذلك بتحريف مفاهيمه ومعالمه.

ان لجوء بعض النقاد الى احداث قطيعة بين المقاطع الشعرية ثم تركيبها للخروج بموقف الشاعر يفقد النص خصوصيته، وهو ينتقد في هذا السياق احسان عباس وعز الدين اسماعيل في طريقتيهما في تحليل النصوص بالاعتماد على الطريقة الوصفية والتفكيكية للنصوص.

اما مشري بن خليفة فيرى ان << القصيدة الحديثة من حيث هي بنية وضعت النقد العربي في موضوع البحث عن ادوات مغايرة لما هو سائد حتى يستطيع اكتناه بنياتها المتعددة وقراءة نسق نظامها في إطار مشروع الحداثة والمفاهيم الشعرية الحديثة>>[2] أي ان تغير خصائص الشعر وبنيته يفرض على النقاد ان يغيروا منهجيتهم وادواتهم النقدية ليلحقوا بركب الشعرية الحديثة، فالناقد التقليدي لن يستطيع تحليل هذا النص وفهمه في اطار النظرية النقدية القديمة، لهذا <<إتجه النقد الحديث في قراءة وتفكيك بناء النص الى الصورة الشعرية بوصفها الشكل الاكثر تميزا وحضورا وباعتبارها استعارة كبرى وبهذا ظلت الاستعارة محكا للشاعرية >>[3] لان الشعراء المعاصرين ركزوا على تكثيف الصور الشعرية دون

---

[1] المصدر السابق، ص: 14.

[2] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص:245.

[3] المصدر نفسه، ص: 247.

الاسلوب المباشر من اجل حشد المعاني وتعددها حتى ادى ذلك في بعض الاحيان الى تسربل النص بالغموض لذلك كان تحليل هذه الصور الشعرية هو الفارق في قدرة الناقد على تقريب النص للقارئ.

3-انفتاح الشعر على الآخر

تحت عنوان ضيافة الآخر في القصيدة يرى بنيس ان القصيدة الحديثة تجمع بين لغات ورؤى شعرية متعددة لهذا فإن << الانفتاح على الثقافات الغربية غيّر معنى الغموض فلم يعد معنى هذا المفهوم يقتصر على التفاعل المروّع بين الكلمات بل هو مدمّر للانا بما هي نظام خالص>>[1] لان الاطلاع على ما عند الاخر يجعلك تؤمن بالتعدد والاختلاف وتقبّل الآخر كما هو، فبنيس ينطلق في تفكيره من تساوي الثقافات والبعد عن الانغلاق لذلك فان << للشعر واللغة العربيين ما لسواهما من شعر ولغات لا أقلّ ولا أكثر>>[2] ولهذا << سارت القصيدة العربية في إثر المغامرة الشعرية الكونية معرضة نفسها للخطر... فالقصيدة إما ان تكون منخرطة في التداخل الثقافي فتتحقق لها حداثتها او لا تنخرط فيه فلا تكون حديثة >>[3]وهو يتفق في هذه الفكرة مع جاك دريدا، وهذا الانفتاح بالتأكيد يحتاج لشجاعة ومغامرة لأنها ان لم تحافظ عن اصالتها واسسها كذلك قد تذوب في القيم الشعرية للآخر فتفقد ماهيتها الاساسية، وفي نفس الوقت لايمكنها الانغلاق على نفسها حتى تحقق حداثتها وتواكب عصرها، <<القصيدة لا توجد إلا اذا هي استقبلت الآخر في الكلمة الشعرية استقبالا يحترم الآخر فيه آداب الضيافة >>[4].

فالشعر العربي الحديث حسبه أحسن استقبال الشعر الغربي وهو على العكس لم يُعِر كبير الاهتمام بالشعر العربي القديم إلا في استثناءات معينة مثل دانتي في الكوميديا الالهية.

---

[1]ينظر: محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 32.

[2]المصدر نفسه، ص: 32.

[3]المصدر نفسه، ص: 32.

[4]المصدر نفسه، ص: 33

فالشعر العربي قد افلح بلا شك في الاستفادة من الشعريات الاخرى فاكتسب رؤية نقدية على مستوى القيم الجمالية او الفكرية لان << الشاعر العربي افاد من القصيدة العربية القديمة مثلما افاد من الشعر العالمي الحديث في ابدال موقع الرؤية الى الاشياء والذات والعالم على نحو سمح له بالخروج عن المتطلبات المعهودة لدى الذائقة الشعرية العربية >>[1] وهذا لم يكن امرا هينا فقد تحدى كل المتعاليات الدينية والاخلاقية والاجتماعية وحتى ما اسماه بمتعاليات اللغة لذلك عند قراءتنا للشعر العربي بغض النظر عن شاعره سواء كان بدر شاكر السياب او ادونيس أو سعدي يوسف فإننا<< نُفاجأُ بقوة المغامرة وبالرؤية الكونية التي تجعل هذا الشعر منتسبا عن جدارة الى الفضاء المتوسطي فالسؤال الشعري الآن في القصيدة العربية لم يعد محدودا ضمن الافكار التي سيطرت لفترة عن علاقة الذات بالآخر او عن الهوية والاصالة والتراث... حلّت محلها افكار تتعلق بالسؤال مجددا عن ضرورة الشعر >>[2] فالقصيدة العربية اصبحت مندمجة في السؤال الكوني عن الشعر وجدواه في زمن بدأ في التخلي عنه ولكن مع كل ذلك فان << الواقع النقدي للشعر العربي الحديث في العالم العربي لا يعكس ما تعيشه هذه القصيدة فلا يزال النقد للأسف الشديد يفصل بين المشرق والمغرب في زمن شعري لا يسمح بمثل هذا التفريق >>[3] فهو لا يزال يزجّ بما هو ليس شعري او نقدي في الحكم على شعرية النصوص، كما لا ننسى مساهمة شعراء المهجر الذين عاشوا في أوربا وأمريكا في الاندماج الكوني للشعر العربي مما أدخل الشعر العربي في الحركة الشعرية الكونية.

لهذا يدعو بنيس الى الانفتاح بين كل شعراء حوض المتوسط اقتداء بمن قبله كدانتي الايطالي لو سرفانتيس الاسباني فثقافة المتوسط ثقافة متشابهة وقد دعا كذلك الى الانفتاح على بقية الشعريات في العالم << فالفكرة الشعرية بالنسبة لي هي التي لا تتوقف عند الحدود المغلقة كل شعر متوسطي هو شعري وكل شعر يرحل يستضيف يُكرم هو شعري

---

[1] المصدر نفسه، ص: 57.

[2] المصدرالسابق، ص: 58.

[3] المصدر نفسه، ص:58-59.

ايضا في كل مكان من العالم >>[1] لكن بنيس في بعض الاحيان يرى ان هذا الانفتاح لم يكن متكافئا فقد سيطرت الاشتراكية والرأسمالية على العقول ومن ثم على الثقافة بصفة عامة فالعرب لا يملكون لا غربا ولا شرقا فهم عبيد للغرب وقد اختاروا ذلك وفي نفس الوقت ظلوا عبيدا لتقاليدهم الشرقية خاصة من الناحية الاجتماعية كاستعباد المرأة وقمع الاطفال، وقبول سيطرة العشيرة... ويضرب بنيس مثالا على ذلك فيقول << ثقافيا نستسلم لتبدل المناهج، نغير كل يوم مصطلحنا ومراجعنا الحديثة ولكن هذا الغرب– الاستشراق نفسه هو الذي يحثنا على الاحتماء بالأصالة>>[2]

4–مفهوم التجديد في الشعر

نعلم ان التجديد عكس التقليد والثبات، والشعرية استطاعت في العصر الحديث ان تنهض وتنفض عنها غبار الاتباع، لهذا يرى اليوسفي ان النقد المعاصر استطاع ان يفهم التجديد فهما صحيحا، فهو ليس وصفا لمظاهر العصر كالطائرة والصاروخ وانما << المهم هو فهم روح العصر >>[3] كما انه استطاع التركيز على واقع التجربة الجديدة وما خلفته مثل مسألة الرمز والاسطورة والصورة الشعرية وكذا التوجه الدرامي ويقصد به صراع الانسان مع التناقضات التي يعيشها.

لهذا فان << القصيدة المعاصرة تتمرّد على الموضوع تلغي ما يسمى بالغرض الشعري وتنفتح على اكثر من بعد... وتصبح الحياة بكل ابعادها ومفارقاتها موضوعها >>[4] فالنصوص التي حللها اليوسفي تشترك جميعا في كونها تبحث عن اشكال جديدة تستطيع الاحاطة بما جد على مستوى الواقع العربي، فالشاعر يحاول شحن الالفاظ بدلالات جديدة تستجيب للمعاني المستحدثة حسب السياق وهذا ما ادى الى تغيير الموسيقى الداخلية فتراجعت مكانة المحسنات البديعية والوزن الخليلي واستطاع الشاعر ان يخلق صورا جديدة

---

[1] المصدر نفسه، ص: 190

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 151.

[3] اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، ص: 11.

[4] المصدر نفسه، ص: 142.

بإمكانها أن تستوعب رؤاه مع ذلك هو لم يتخلى نهائيا عن الشكل الشعري القديم كتوظيفه للرموز التاريخية واللغة الصوفية.

فهذا التجديد يتأرجح بين التراث الشعري العربي والوافد الاوربي مع محاولة الشعراء المستميتة في الحفاظ على الهوية الثقافية، كما يذهب اليوسفي الى ان التجديد في الشعر يقود لتجديد الحياة والوجود << يرد تجديد الوجود بمثابة الصدى المباشر لتجديد اللغة، ويتم انتشاله في ذات اللحظة التي يحدث فيها انتشال اللغة من الترهل والبلى >>[1] وتتمثل الرغبة في تجديد الوجود في الحنين الى لحظة البدء (طفولة الكون/ الشعر / الشاعر)

5-تأثير الترجمة على الشعر

تعتبر الترجمة من العوامل الاساسية في نقل العلم والثقافات بين الامم المتباعدة على مرّ العصور، وقد كان لها اثر كبير خلال العصر العباسي في الاستفادة من مختلف العلوم عند اليونان والهنود والفرس وغيرهم، وقد تأثر الادب العربي بحركة الترجمة، لكن الترجمة الادبية تعتبر من اصعب انواع الترجمة لان اللغة بطبيعتها تتميز بخصوصية قد يعجز المترجم عن نقلها لذلك يجب << ان يكون المترجم قادرا على استيعاب انواع الخرق والعدول وتكسير اللغة وبعد ذلك عليه ان يحاول البحث عن صيغ نحوية وتركيبية جديدة تكسر المعيار حتى في اللغة التي ينقل اليها النص >>[2] وللترجمة اهمية كبرى في انتشار الآثار الادبية المختلفة وانفتاح الشعرية على غيرها من الشعريات العالمية وإذا عدنا الى دلالة مصطلح ترجمة في المعاجم اللغوية لا نجدها بعيدة عن تعريفها الاصطلاحي << ترجم: التُرجُمان...هو الذي يترجم الكلام أي ينقله من لغة الى لغة اخرى>>[3] فهي اذن وسيلة لتوسعة الافكار وفرصة للاطلاع على ما عند الاخر من ثقافات ففي << مطلع القرن العشرين كان الشاعر الامريكي إزرا باوند قد اعلن عن تلك الفكرة القائلة ان الرجمة إحياء

---

[1] اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص: 279.

[2] حميد الحميداني، قضايا الترجمة الادبية، مجلة علامات ع: 58، النادي الادبي الثقافي، جدة ديسمبر، 2005، ص:31.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ترجم)، المجلد :1، ج:5، ص: 426.

لنص سابق بما يتضمنه الإحياء من تصرف واسع وبعيدا عن المحاولة المجردة لاستعادة ذلك النص استعادة دقيقة >>[1].

وقد اعتمدت الشعرية العربية حديثا على الترجمة كثيرا حتى تلحق بركْب النهضة الادبية، وحتى تستفيد من مختلف المذاهب والنظريات الادبية الجديدة ولا أدلّ على ذلك من ظهور الشعر الحر او ما يسمى بشعر التفعيلة وكذا قصيدة النثر فقد <<إتسع أفق الكتابة الشعرية العربية في العقود اللاحقة بتنويع مصادر الترجمة إذْ لم يقتصر المترجم العربي على الانجليزية والفرنسية... بل اتجه اهتمامه ايضا الى لغات اجنبية اخرى >>[2] وكما اسلفنا من قبل فان الترجمة الشعرية او ترجمة الشعر من اعقد انواع الترجمة فهي اقصى انزياح باللغة عن نظامها التواصلي العادي لهذا يرى هنري ميشونيك انه << ينبغي ان يوجه نقد الترجمة والمقاومات التي تواجه شعرية الترجمة الى المترجمين وفي مجال الشعر يتم نقد الشعر >>[3] فعلى المترجمين بذل جهد اكبر كي لا يخلوا بالمعاني الشعرية الاصلية.

انطلاقا مما سبق يرى محمد بنيس ان للترجمة علاقة وطيدة بتحديث القصيدة العربية فقد << اصبحت الترجمة في السياق العالمي عاملا مهيمنا في التحديث ومنه التحديث الشعري هذه الملاحظة يمكنها ان تحتل مركز إعادة قراءة تاريخ الحداثة الشعرية العربية >>[4] فقد استلهمت افكارها اقصد الحداثة من النصوص المترجمة عن رواد الحداثة في الغرب.

ثم يذهب بنيس الى وجود امور تحدّ من تطور الشعر العربي سواء بخطابه الشعري او النقدي من بينها ذلك التفريق بين المشرق والمغرب العربيين، او تلك الحدود الشعرية بين حركة واخرى، بين جيل وجيل ثم بين تجربة وتجربة اما الامر الآخر فهو خضوع التجربة

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط:3، 2002، ص: 163.

[2] مصطفى الكيلاني، ترجمة النص الشعري العربي ما بين القراءة والتمثل، مجلة عبقر، ع: 5، النادي الادبي الثقافي، جدة يوليو 2008، ص:115.

[3] هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، (د، ت)، ص:11.

[4] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 73.

الشعرية للدوغمائيات، وعيشها في فضاء ثقافي معلق، وللسيطرة عن هذه الامور اقترح بنيس اعادة قراءة الشعر العربي الحديث في ضوء الترجمة والتركيز عن علاقة الحداثة بها.

<< فالشعري لا تنفصل فيه اللغة عن القصيدة عن الملكة عن القالب لكل لغة ملكتها الشعرية، ولكل ملكة قالبها هنا تنتقل النظرية الشعرية من مجرد خصائص جمالية الى رؤية ميتافيزيقية إنه غيب القصيدة العربية الذي ينبغي ان يحافظ الشاعر عليه فيما هو يكتب قصيدة عربية بإمضائه الشخصي>>[1] ومن ثم فالقصيدة لا تكون عربية إلا إذا خضعت للملكة والقالب الخاص بهذه اللغة والملكة والقالب تكتسب من الاثر السابق (الشعراء السابقين) وليستدل على ذلك ذكر قصة أبي نواس في حفظه للشعر ثم نسيانه حتى يكسب تلك الملكة، ثم يعود ويذكر قهره من التفريق بين شعر المشرق والمغرب، وان هذه القضية تشبه لحد بعيد ما كان بين المتقدمين والمتأخرين من جدل، فالشعر العربي القديم كان يخضع لقانون التعاقب (في تغير وابدال القصيدة) وهذا ناتج عن المرجعية الواحدة وعن المركز الشعري الواحد لكن الشعر العربي الحديث تكونت فيه مبادئ شعرية متباينة نظرا لغياب التعاقب وغياب المكان الواحد(لبنان، القاهرة، فرنسا، امريكا) وكذا غياب المرجعية الواحدة، وسبب كل ذلك هو الترجمة << فيها ستنتصر قيم وحولها صراعات وجماعات شعرية واختيارات جمالية ولن يكون بعد ذلك سرٌّ في الحدث الشعري من مدرسة الى مدرسة ومن تجربة الى تجربة >>[2] فمن خلال الترجمة تغيرت القيم الشعرية واولها اعتبار الشعر الغربي نموذجا، وهذه العلاقة بين الترجمة والحداثة انتجت ثلاثة انواع من الشعر << شعرا عربيا حديثا مكتوبا بالعربية، ثم اعطتنا شعرا كتبه عرب باللغتين الفرنسية والانجليزية ومن ناحية ثالثة أعطانا شعرا مكتوبا بالعربية اعتمادا على القصيدة العربية الحديثة المكتوبة بالعربية نفسها >>[3] ونرى هنا انه لا فرق بين النوع الاول والثالث فرؤيته هنا متناقضة وغامضة.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 81.

[2] المصدر السابق، ص: 87.

[3] المصدر نفسه، ص:95.

كما يرى ان فهم العرب لقصيدة النثر وكل ما كتبوه على منوالها كان فهما خاطئا نظرا لخلطهم الفادح في ترجمة كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا) من هنا نفهم اهمية الترجمة في تغير مسار الشعرية وابدالاتها وحتى مرجعياتها.

6-الشعرية والعولمة

ان العولمة في اصلها ذات جانب اقتصادي، وتعني زيادة التبادل التجاري ونبذ فكرة الحدود والعوائق بين بلدان العالم، وقد ولدها نشاط التكنولوجيا وتطور النقل والاتصالات لكنها سرعان ما شملت الجانب الثقافي والاجتماعي، وقد ظهر هذا المصطلح في القرن العشرين واتسع انتشاره أيام الحرب البارده، وقد ساهمت العولمة في التمازج الثقافي والانفتاح بين كل دول العالم، حتى غدا العالم باسره كبلدة صغيرة، لكن السلبي ان الدول المتطورة نشرت قيمها ومبادئها وافكارها، وبقيت هي محافظة على اهدافها الاساسية، والشعر باعتباره ابرز المظاهر الثقافية والابداعية تأثر بالعولمة وبدأ يفقد بريقه في زمن سيطرت عليه المادية والنفعية.

<< يعيش الشاعر العربي اليوم على غرار سواه من الشعراء في العالم زمنا هو زمن العولمة مهما اقترب او ابتعد عن الاحساس بكونه يتفاعل مع العالم اجمع فهو رغما عنه متورط فيه >>[1] فما الذي يستطيعه الشعر والشاعر في زمن العولمة؟ سؤال جوهري انطلق منه بنيس فتمجيد المصلحة والمال جعل الانسان يغفل ويبتعد عن اهم جزء في حياته وهو اللغة << فالعولمة تسرع في هجران اللغة التي بدونها يكون من المستحيل على الكائن البشري ان يظل حاضرا وفاعلا في تعيين الذات والمصير وهما غير منفصلين في اللغة والحياة والشعر >>[2] لان اهم ميزة للبشرية هي اللغة والكلام وهو يلقي مسؤولية مواجهة هذا الخطر على عاتق كل الشعراء حتى العرب منهم لأنها إشكالية موحدة، فالعولمة ساهمت في هجران الشعر واعتباره دون جدوى لهذا فإنقاذ الشعر هو إنقاذ للغة، ومع ذلك ننتقد بنيس في

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 15.

[2] المصدر نفسه، ص: 18.

ترحيبه بتلك الفكرة التي اتى بها الشاعر الفرنسي رامبو في جعل رموز لكل شيء بدل الكلمات بحجة كون << لغة المعلوم ضيقة على الفكرة الشعرية >>[1] وهذا هدم للغة والقصيدة وليس اختراع؟!

وهجران اللغة حسبه أصبح متعدد<< تنامي الطابع الاستعراضي، الفُرجوي الذي يعوض الكلمات، في القصيدة، بالموسيقى بالرقص كما لو ان اللغة محكوم عليها بالخرس بعدم الاستئناف>>[2] من حق الشاعر ان يكتب بلغة اخرى بهدف توسيع التواصل لكنه حسب بنيس لا يصبح حارسا امينا على لغته وميراثه الثقافي، كما ان حصر اللغة في وظيفة التعبير عن الظاهر المعلوم يضاعف هجرانها فالشعر هو من يعتني بجانبها الخفي والمحجوب والباطني ومما يساهم في هجران الشعر تركيزه على ما هو قومي وانشاء عداوة، فالشعر امر يرتبط بالذات والمصير بعيدا عن كل ذلك.

<<يلخّص الاستهلاك والاعلام في عالمنا انماط قوانين القيمة التي ترسم الحدود بين الأدبي و اللاأدبي بين النافع وغير النافع انها تبحث انطلاقا من هذا النمط من القوانين والقيم عمّا تصل به الى إبعاد كل عمل نقدي متفرّد رحّال لصالح ما هو قابل للاستهلاك والنسيان او للرمي في سلّة المهملات>>[3] ففي هذا الزمن تواجه القصيدة ذلك التفكير النفعي الذي اصبح لا يبالي ألا بالماديات فهي تحاول ايجاد مكان لها والحفاظ على هذه المكانة فالشعراء هم من يقفون في الصفوف الاولى للدفاع عن اللغة ومن خلالها على كل الهوية الإنسانية.

---

[1] المصدر نفسه، ص:19.

[2] المصدر نفسه، ص: 24.

[3] المصدر السابق، ص: 183-184.

7-الشعرية بين المشرق والمغرب العربيين

لقد أسلفنا القول في المدخل أن المغرب العربي بعد الفتح الإسلامي تعلق باللغة العربية وأتقنها ونافس شعراؤه ونقاده إبداع المشرق، ولكن في العصر الحديث بقيت النظرة الدونية طاغية على كل ما يرد من المغرب العربي ولم يعامل معاملة الندّ أبدا.

يرى محمد بنيس أن المغرب العربي مثله مثل المشرق تعلم اللغات الأجنبية وأتقنها وتأثر بشعرها ويذكر ان << المشارقة نظروا في العصور الخمسة الاولى الهجرية من الزمن القديم الى الشعر المغربي من حيث هو شعر لا يتطابق مع النموذج المعترف به من طرفهم... ثمة حكم عام يتمثل في كون المغاربيين لم يعرفوا العربية في القديم ولم يعرفوها في الحديث >>[1] ثم ذكر بنيس واقعة طريفة كدليل على ذلك ان زكي ابو شادي راسل الشابي ظنا منه انه يتقن اللغة الفرنسية والشابي ليس كذلك ولولا اعتقاده الخاطئ لما راسله، لهذا يعقب بنيس بقوله << هكذا يكون اول الجاهلين بالثقافة العربية هم العرب>>[2] لذلك يرى ان من الامور التي اعاقت الحداثة الشعرية بالمغرب في الثلاثينيات حتى الخمسينيات انقسام المثقفين الى متقن للغة الفرنسية وحدها او العربية وحدها وفي الستينيات اتت نخبة تتقن اللغتين معا.

كما ذكر بنيس حادثة زيارة احمد شوقي للجزائر قصد الاستشفاء لم يهتم بما هو ثقافي باعتباره بلدا عربيا بل << لم يرى فيها إلا ما يمكن لأوربي استعماري أن يراه >>[3] ونظرة احمد شوقي هذه اختزلت كل نظرات المثقفين المشارقة للمغرب العربي، وتحت عنوان مغامرة الشعر المغربي الحديث يتحدث بنيس في هذا المقال عن تلك الانطولوجيا (السيرة) للشعر المغربي الحديث التي اصدرها عبد اللطيف اللعبي، كما نوّه بأول انطولولوجيا صدرت حول الشعر المغربي الحديث وقد اصدرها محمد بلعباس القباج وكذا << كل من زين العابدين السنوسي الشعر التونسي في القرن الرابع عشر الهجري ومحمد الهادي الزاهري الشعر

---

[1] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 99.

[2] المصدر نفسه، ص: 100.

[3] المصدر نفسه، ص: 108.

الجزائري هذه المنتخبات الثلاثة كانت منطلقة من الرغبة في الاعلان عن الصوت الجماعي في كل قطر مغاربي على حده للتحديث الشعري بالعربية >>[1] ثم نجده فيما بعد يتعارض مع عبد اللطيف اللعبي في فكرة معينة فهذا الاخير يرى << ان عدم خضوع المغرب للاحتلال التركي ابعد المغرب عن المشرق والثقافة المشرقية، قراءة تاريخية – اجتماعية محدودة، ذلك ان الجزائر وتونس اللتين كانتا تحت الاحتلال العثماني عاشتا منذ عصر النهضة العربية نفس المشاكل التي عانى منها المغرب من الرؤية المشرقية الدونية له ولثقافته في العصر الحديث >>[2] ثم يضيف انه ما ينقص قراءة اللعبي في هذه الفكرة << هو ان المغرب مثله مثل بقية العالم العربي كان منفصلا عن أوربا عن حركة الأدب والافكار والفنون والاختراعات العلمية والتحولات السياسية والاجتماعية فيها >>[3] فتركيز اللعبي واستناده على الموقف الاجتماعي – التاريخي ابقاه بعيدا عن معرفة الوقائع الثقافية والشعرية.

<< بمجرد ما يقرأ قارئ او يستعمل باحث مصطلح الادب المغاربي يفهم انه الادب المكتوب بالفرنسية حصرا من طرف ادباء ينتمون الى بلاد المغرب والجزائر وتونس... لا احد يتجرأ على إدراج ادب مكتوب بغير الفرنسية ضمن الادب المغاربي لا بالعربية ولا بالامازيغية>>[4] وهذا ما يشعر الناقد بالقهر على ثقافته وارثه العربي لهذا فان << التعبير الذي اعتبره مصيبا في حق الشعر المغربي بالعربية هو انه شعر يقاوم احتضار لغة عربية واحتضار ثقافة عربية في مجتمعهما وعلى يد ابنائهما >>[5] ويقصد ان السبب ليس المغاربة وانما المشارقة الذين لطالما حسسوهم بالنقص ولم يعترفوا الا في القليل النادر بهذا الادب، وهذه النظرة عممت ويصعب تغييرها. فهي قد تأصلت فيهم وايقنوا في قرارة انفسهم أنهم ليسوا أهلا للإبداع في هذه اللغة.

---

[1] المصدر السابق، ص: 140.

[2] المصدر نفسه ص: 144-145.

[3] المصدر نفسه، ص:145.

[4] المصدر نفسه، ص: 156.

[5] المصدر نفسه، ص: 157.

لهذا عنون احد مقالاته بقوله غريب ابديا غريب وقد تحدث فيه عن بداية كتابته للشعر وكيف ظل هو وغيره من الشعراء المغاربة غريبين في وطنهم إما ان تسمع وتعترف بشعراء المشرق أما انت فلا يحق لك ان تكون شاعرا، فلا انت عربي ولست بغربي << ان اكون مغربيا كاتبا بالعربية، لا يفصلني في شيء عن غيري من الشعراء، إن الشعر وحيد لأنه لا يخضع لمنطق التخلي عن جمرة اللغات، ذلك ما تنبئنا به وضعية الشعر في عالمنا الراهن، لكنّ هذا المشترك بين الشعر والشعراء لا يكفي لاستنطاق عمايَ الشخصي في ارضي المغربية، التي لا تبعد الشعر عن مجاله الحيوي فقط بل تجعل من الشاعر بالعربية غريبا أبديا غريب... لاحقّ في الكلام لمجرد انني اعشق عربيتي >>[1] فالشعراء اذن لا يكفون عن المحاولة علّهم يجدون مكانا في زحمة الشعراء وما يحركهم لذل هو حبهم الابدي لهذه اللغة المتوارثة بلا شك جيلا عن آخر.

و الشعر المغاربي يتفق مع الشعر في عموم العالم العربي في صفة الانشاد، ولكن مع ذلك << لم يستطع الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى طوال تاريخه، ان يمتلك فاعلية الابداع، أي القدرة على تركيب نص مغاير يخترق الجاهز المغلق المستبد >>[2] أي الشعر المشرقي، لكن الشعر المغربي في ايام الثورات والتحرر كان نداءً ردّده كل الشعب، ومن ثم ظلّ الشعر مرتبطا بالحماسة والسياسة، فكان مجرد شهادة لا تخضع لصدق المشاعر، وانما هي استجابة لمتطلبات الشعب، ومع << أواسط السبعينيات وجد الشعر المغربي نفسه من جديد امام مفترق الطرق، جيل الخمسينيات يتجه في اغلبه الى الصمت، وكأن القصيدة المعاصرة قد شاخت بُعيد ولادتها، فاجأ الشباب المطبعة، فاجأوا الصمت >>[3] ومن ثم نزلت دواوينهم الى الاسواق، كما يرى ان هناك فئة كان همها الوحيد هو زخرفة ذلك البياض على صفحات الجرائد والمجلات لا غير، ولم ترقى لمستوى الابداع الحقيقي، كما ان الواقع السياسي حسبه هو من كان يحدد وظيفة الشعر في المغرب، مما جعله مجرد

---

[1] المصدر السابق، ص: 196

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 11.

[3] المصدر نفسه، ص: 14

تابع له، فالثقافة في المغرب عموما مرتبطة بالايديولوجي، ثم تطرق لقضية سيطرة المشرق (لبنان – مصر) باعتبارهما مركزا ثقافيا على المغرب << لقد عامل المركز الثقافي هامشه معاملة السيد للعبد >>[1] والسبب الرئيسي في ذلك هو عدم انتاج ما هو مكتوب لذلك فان قانون التهميش << لا يشمل المغرب فقط ولكن كل الاقطار العربية التي لا تنتج كتابة، بالمغرب كانت او بالمشرق >>[2].

ونظرا لغياب دور النشر التي اقتصرت في السابق على لبنان ومصر مما ساعد ادباءها للبروز في الساحة الثقافية << فالمغاربة لم يمارسوا الكتابة ولم يستمروا في ممارستها بعدُ كفعل تاريخي وتقليد حياتي واختيار تعبيري، وانما كلحظات متقطعة وقطاعات محصورة ورغبة لها هجرانها >>[3] نتيجة عدم اهتمام القراء بما ينتجه المغرب فشرط نجاح الكتابة وجد القارئ الذي يهتم ويتفاعل مع ما هو مكتوب، كما ان << تبعية الثقافي للديني قديما وللسياسي حديثا كل منهما وضع حواجزه امام الثقافة وكل منهما ألغى بعدها المعرفي وأسئلتها وتاريخها >>[4] ومع ذلك كانت المرحلة التقليدية والرومنسية في المشرق نموذجا للشعر المغربي الحديث فبعد استقلال المغرب سنة 1956 سرعان ما أعلن << الشعر عن ضرورة التجديد من أفق آخر هو اعتماد الواقع اليومي، الاجتماعي – السياسي كمنطلق للتصور لا يسالم القوالب الشعرية التقليدية والرومنسية مفيدا من التحولات الشعرية في المشرق العربي وهي تؤسس للحرية الشعرية فضاءها الكوني >>[5].

لهذا يرى ان فترة الستينيات والسبعينيات كانت أكثر جرأة في العثور على قصيدة مغربية تمارس معنى الحداثة، لهذا فان البعض يشبه علاقة الشعرية بين المشرق والمغرب بعلاقتها بين فرنسا والدول الكاتبة والناطقة بالفرنسية أو ما يسمى بالفرانكفونية.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 54.

[2] المصدر نفسه، ص: 55.

[3] المصدر نفسه 56.

[4] المصدر نفسه، ص:61.

[5] المصدر نفسه، ص: 67.

ثم اعتبر الكتابة العربية في المغرب مجرد نزوة لأنها لا تستمر بسبب العوائق التي لازمته لكنه يعتبر الامر ليس بالمستحيل << فالكتابة ليست هبة علوية تحل في جسدنا، بل هي ممارسة مادية تتلخص في الصحافة ودور النشر والتوزيع... وهذه الشرائط تكاد تكون منعدمة في المغرب >>[1] فهذه الظروف مجتمعة ساهمت في إبقاء الشعرية في المغرب بعيدة عن ركبها في المشرق.

8-هجرة النص

لهذا المصطلح جذور عميقة مع قضية الانتحال التي تطرق لها النقاد القدامى بإسهاب ومن قبلهم وجدت هذه القضية حتى في الحضارتين اليونانية والرومانية، فبعد مجيء الاسلام انشغل الناس بالجهاد والفتوحات والتفقه في الدين عن قرض الشعر وروايته ومات العديد من الرواة والحفظة خلالها ثم جاءت حروب الردة فكانت القشة التي قصمت ظهر البعير حيث تنبّه العرب الى ان اغلب اشعارهم قد دفنت معهم، فقرروا البحث عن البقية الباقية من الرواة علّهم يجمعون ما يمكن جمعه من تاريخهم وايامهم ووقائعهم، فكثر خلط الصحيح بالزائف والمنقول بالمنحول فقد ارادت بعض القبائل ان يكون لها مجدا تليدا ولو زيفا حتى تخلده الايام ويرويه الانام.

ثم ان العرب في العصور اللاحقة عرفوا أهمية المثاقفة مع الآخر فانكبوا على دراسة ثقافات الامم الاخرى كاليونان والفرس والرومان خاصة بعيد الفتوحات الاسلامي فجعلوا الترجمة مبلغ همّهم فنهلوا من علوم مختلفة ومتعددة حتى ابدعوا في جميع المجالات واصبحوا جذوة للعلم والادب فجعلوا امتهم مركزا ثقافيا عظيما.

وفي العصر الحديث واجه الخطاب النقدي العربي<< حالة مشابهة لما واجهه من قبل عند الاجداد، إذا اهملنا تجاهل بعض اعلامه للتراث، لذا عليه ان يعي ان الجديد لم يستطع ان يذوب في القديم، وان القديم لم يمت الى غير رجعة، فالتراث مادة للثراء والانطلاق، إن

[1] المصدر السابق، ص: 220.

لم ننغلق عليه او نبقى عند حدوده فهو مادة فعل وتغيير إن احسنا التفاعل معه واستوعبنا حركة الحداثة وما بعدها>>[1]

انطلق بنيس في هذه النقطة بالعنوان صلاح عبد الصبور في المغرب وقد استانف كلامه بسؤال جوهري هو ما مصدر الشعر ؟ ما علاقة الشعر بالحياة والموت ؟ ثم طرح سؤالا لطالما تردد على السنة المغاربة لماا يهاجر النص الشعري المشرقي الى المغرب، ولا يهاجر النص الشعري المغربي الى المشرق ؟

<< يتحول النص المهاجر الى نص غائب تتفكك ذراته لتتركب مرة اخرى وفقا لقوانين اخرى في نصوص تتسع بحسب مدى سلطة النص ووفقا لإمكانياته في الهجرة وقدرته عليها >>[2] لتنبع منه نصوص اخرى تختلف باختلاف رؤى الشعراء الذين تبنوه، وقد كانت هجرة نص عبد الصبور على المستوى البلاغي والايقاعي والمعجمي وكذا على مستوى المضمون، كما يرى بنيس ان جميع شعراء الحداثة << عبد الصبور، البياتي، السياب، ادونيس، ... ساهموا في تقدم القصيدة المعاصرة في المغرب وباسمهم واجهت هيمنة التقليد والخضوع >>[3].

فهي اذن نصوص مهاجرة كذلك << الشعرية العربية القديمة شعريات، لم تكن الرؤية العربية للشعر متجانسة على الدوام فالتاريخ الثقافي المتعدد منحنا بدوره شعريات متعددة... وخريطة الشعر في زمننا لابد لها بدورها ان تتعرف على تجارب شعرية تضيف الى الرؤية بعدا آخر >>[4] فالشاعر العربي أفاد من مختلف الشعريات ليستطيع ابدال موقع رؤياه الشعرية من جهة ولكي يتمكن من التخلي عن القيود السابقة ومسايرة ما هو حديث.

اما مشري بن خليفة فيقصد بهجرة النص ظهور اشكال تعبيرية جديدة كالشعر المرسل وقصيدة النثر والشعر المنثور << ليس للشعر في قصيدة النثر شكل نهائي مطلق فهي

---

[1]حسين جمعة، المسبار في النقد الادبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم و للتناص) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 128.

[2]محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 98.

[3]المصدر نفسه، ص: 107.

[4]محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 66.

مغامرة نصية في عوالم اللغة المتعددة>>[1] لذلك فان << هجرة النص الى الثقافة العربية تمت بطرق عدة منها ما هو متعلق بالشعراء الرومانسيين العرب... او عن طريق شعراء الحداثة العربية في مجلة شعر الذين قاموا بترجمة الشعر الاوربي الى العربية والتعرف على انجازات الحداثة الغربية شعريا>>[2] ومن الشعراء وبوجه خاص ادونيس من افاد من الشعر الغربي في اكتشاف كنه وكنوز التراث الشعري العربي فالسوريالية والرمزية عمقت فهمه للصوفية، فهجرة النص اذا ساهمت في اكتشاف الآخر ومن ثم اكتشاف حتى انفسنا انطلاقا من ماضينا.

9-علاقة الشعرية بالسياسة

ارتبط الشعر والنثر منذ القديم بالواقع السياسي، فكان الشعراء يشيدون بسادتهم وقادتهم وزعمائهم، وما انجزوه في سلمهم وحربهم فكان الشعر والخطابة يؤرخان لكل الوقائع والاحداث، فكان الشعراء احيانا سببا في نشوب الحروب او في نشر السلم، وكان الخطيب يملك القدرة على شحن الهمم للظفر بنصر مبين، فكان القادة على مرّ العصور يتميزون بحنكتهم وفصاحتهم، فيذكر التاريخ خطب الرسول صلى الله عليه وسلم وطارق بن زياد والحجاج بن يوسف الثقفي التي غيرت مجرى التاريخ.

وفي عصرنا كان الادباء إما لسانا للسلطة يأمرون بأوامرها ويلتزمون ويلزمون بنواهيها، فينعمون برغد العيش واما معارضين لها وحينها لا يفلتون من البطش والنفي والتنكيل، من هنا يرى بنيس ان الشعر ايام الثورات التحررية في الوطن العربي كان نداء الحق الذي ردده الشعب وكان مصدرا لقوتهم والهامهم، فالواقع السياسي حسبه هو من كان يحدد وظيفة الشعر.

كانت بيروت مركزا ثقافيا بامتياز حيث نشطت بها دور النشر وأعطت للأدباء والمثقفين حريتهم في التعبير عن آرائهم فكانت ملاذهم الآمن، لكن بعد غزو بيروت تدهورت

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص: 149

[2] المصدر نفسه، ص: 152.

اوضاعها السياسية والامنية ففضل بعض الادباء حياة الرخاء في باريس ولندن على مساندة شعبهم وتحملهم معهم السراء والضراء هذا على حدّ قول بنيس حينها أدرك الشعب العربي أن المثقفين ما هم إلا لسانا للسلطة والقهر ومن ثم << وصلت القطيعة بين المثقفين والشعب الى اقصاها>>[1] كما ان المثقف العربي الذي يواجه السلطة يتعرض للقتل والعزل والتهميش والتعذيب، وحسب بنيس فان بيروت مثلت زمن الحداثة ومكانها فقد كانت << رحم الثقافة العربية الحديثة بامتياز في وقت لم تكن المناطق العربية المجاورة بما فيها القاهرة مستعدة لتلقي هذا الفيض الابداعي الحر... كانت بيروت زمن الحداثة ومكانها، فيها تنشا تسمية لنا ولما يفعل فينا انها زمن المتعدد واللانهائي في الكتابة >>[2] فقد كانت المكان الذي لمّ شمل الشعراء والادباء والنقاد وتقبل كل جديد من افكارهم ورؤاهم واحتضنها فكانت مركزا ثقافيا بامتياز، << ان الثقافة الوطنية الديمقراطية كمطلب تاريخي اجتماعي تفرضه عموم التجربة الثقافية عربيا، مشروع له من الهيبة بقدر ما له من الشموخ، يستحيل تحققه في ظل مجالنا المعرفي التقليدي، اللاهوتي، السلطوي، القمعي لأنه مشروع يرتبط بغيرنا وما أظن تحققه متيسرا في الوقت نفسه الذي لا أراه مستحيلا >>[3]لأنه سيفتح للمثقفين والأدباء باب الابداع على مصراعيه دون رهبة او خوف من العواقب، كما نراه في كل مرة يبدأ اغلب مقالاته بقهره على غزو بيروت ومنه ينطلق في تلك الاسئلة التي تدور عن جدوى الثقافة والمثقفين << منذ بدء ما سمي بالنهضة العربية شرع المثقفون يبحثون او يتحدثون عن وضعية جديدة مغايرة لتلك التي جعلت من اغلبهم مجرد منتجي خطاب... هي وضعية جعلت من المثقف تابعا في الاغلب >>[4] وهو ما يؤثر في نوعية الخطاب الثقافي والادبي، فبعد الحروب التي شهدها العرب أعني الانهزامات (1967، 1973، 1982) يرى بنيس << ان الغموض هنا يعني بكل بساطة اختلاط القيم والمفاهيم، ثم اعتماد اكثر من موقف في قضية واحدة...

---

[1] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 136.

[2] محمد بنيس، الحق في الشعر، ص: 200.

[3] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 140.

[4] المصدر نفسه، ص: 154.

وفرغ كل خطاب من قدرة محاكمة الخطابات الاخرى... وفي غموض كهذا لحالتنا يمكن ان نتساءل عن فاعلية المركز والهامش >>[1] فالهامش هو مكان للتقهقر والانهزامية والانصياع لأوامر المركز، وتقسيم المركز والهامش يشمل جميع المجالات الاقتصادي والسياسي والثقافي وغيره وقد اثبت مبدأ الاتباعية على كل حال حتى في مجال الشعرية. فقبل سنة 1967 كان ابرز خطاب هو خطاب النخوة العربية والانتصارات المقدسة لكنها كانت مجرد سحابة صيف سرعان ما تلاشت لتكشف ذلك الواقع المرير الذي استفاق عليه الادباء والمثقفون.

10-مشكلية القصيدة الجديدة

عند اليوسفي تسير القصيدة الجديدة دائما في رحلة بحث، وخلال هذه الرحلة يشدها دائما الموروث العربي القديم أو التطور الاوربي الهائل، لذلك يرى اليوسفي ان كل المشكلات تدور حول نقطتين إما الاستناد الى التراث والنهل منه، أو الانبهار بالغرب الذي سيطر على شعراء الثلاثينيات امثال جبران والشابي، اما المعاصرين فقد اكدوا دائما على الهوية الثقافية الحضارية، فقد اخذوا من الشعر العربي القديم وكذا الاوربي بعد تمحيصه ومعاملته بنفس المستوى ويظهر تمسكهم بالهوية من خلال اعتمادهم اللغة الصوفية فهي لغة كشف وليست لغة وصف وهذه هي << مهمة القصيدة الجديدة التي تحاول ان تعري الواقع وتمسك بدواخله >>[2] لكن في بعض الاحيان يصبح هذا الاستخدام عملية محاكاة بحذافيرها مثل ادونيس في تقليده للنفري، كما ان استخدامهم للرموز الاسطورية مثل احمد الزعتر في قصيدة درويش بإطارها العربي، أما الإيقاع ويتمثل في استعمال التفعيلة والقافية في بعض الاحيان.

تعتبر الثورة على القديم من المطبات التي وقع فيها الشعر المعاصر، إبّان ذلك إفراغ بعض المقاطع من كثافتها ومعانيها فتصبح مجرد تكديس للصور لا طائل منه، كما يرى

---

[1] المصدر نفسه، ص:145.

[2] اليوسفي، بنية الشعر المعاصر، ص: 153.

اليوسفي ان ادونيس في بعض الاحيان يلجأ الى بعثرة الحروف واستعمال رموز غير لغوية (أ. ح. د ⟸ الارض) كما << سقطت القصيدة نتيجة تخليها عن التفعيلة احيانا في نوع من النثرية المفرطة >>[1] كما ان تكديس الافعال يجعل القصيدة قريبة للنثر اكثر من الشعر.

اما بنيس فيرى ان تأسيس شعر حديث، لا يكون بالتقوقع على التراث ولا بالجري قدما نحو ما انتجه الغرب، وانما يكون ذلك باليقين في ان << التحول لا يمكن ان يحدث من الداخل فقط ولا من الخارج فقط ولكنه يحدث حين ينشبك الداخل في الخارج حيث نأتلف مع هذا الموروث ونختلف معه في آن >>[2]

يرى بن خليفة ان ابرز ما يواجه القصيدة الجديدة، ان النقد بقي ينظر اليها مثل نظرته للنص الشفوي، وتغافل تماما خاصية الكتابة وما تضفيه عليها من معاني ومدلولات اخرى << فالتحول نحو الكتابة كان من المفروض ان يتبعه تحول نحو قراءة جديدة، تركز فيها على المرئي والدلالي معا، لان النقد العربي الحديث، مازال يتعامل مع الكتابة كأعمى، أي انه لا ينظر ابدا الى واقعها المتشكل على الورقة >>[3]

كما علينا ان نؤمن ان الشعرية العربية متعددة باختلاف مرجعياتها وليست واحدة وان لكل منها خصائص تسهم في تلك الابدالات النصية التي تواكب كل عصر وتحولاته.

---

[1] المصدرالسابق، ص: 155.

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، ص: 207.

[3] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص: 249.

خـــاتـمـــه

لكل رحلة نهاية إلا رحلة العلم والبحث لا نهاية لها، لا سيما إذا كان موضوعها شاسعا متعدد الأطراف، أرّق بال النقاد والشعراء عبر قرون مديدة، خُيّل لهم حينها أنهم قد أمسكوا زمامه، لكنه سرعان ما أفلت من عقالهم ليعيدوا الركض خلفه من جديد، علّهم يحيطونه بسياجهم، لكن هيهات فقد بقي عصيا على الضبط والانقياد، إنه موضوع الشعرية باعتباره من أكثرها بحثا واختلافا بين الأدباء والنقاد، بداية من تسميتها حتى أصغر خاصية من خصائصها، لذلك حاولت في دراستي هذه التركيز على مفهوم الشعرية في النقد المغاربي المعاصر فقط، بعد اختيار مدونة أراها نموذجية من حيث النقاد ومؤلفاتهم لتمثيل هذه المنطقة الجغرافية، والإحاطة بما يميزها عن باقي المناطق في نظرتهم لهذا المفهوم، وكيف استطاعوا أن ينشروا نظرتهم النقدية التي تستحق البحث والدراسة حيث يمكن اعتبارها مرجعا أساسيا في تحديد مفهوم الشعرية العربية وتحولاتها ومرجعياتها المعرفية.

اختلف مفهوم الشعر عند هؤلاء النقاد، حتى وإن لم يعلنوا عنه صراحة، فإننا نجده في سياق شروحاتهم فبنيس ينطلق في تعريفه للشعر من كونه صرخة الروح، وومضة في ظلام النفوس التي أرهقتها الماديات، فالشعر عنده قادم من المستقبل فهو لا يشيخ ولا يهرم، يتغير بتغير الظروف الإنسانية، والشاعر حارس اللغة الأمين الذي يمنعها من التلاشي، فيما هو نفعي وعادي ليكشف أسرارها وكنوزها اللانهائية.

لذلك لا يملك الشعر تعريفا واحدا وإنما هو مرن يتغير بتغير الزمن فالشعرية الشفوية مثلا ارتبطت بالانشاد لكن الشعرية الحديثة وجدت لنفسها معايير أخرى تلائمها، وبنيس باعتباره شاعرا يرى أن خوض تجربة الكتابة الشعرية بمثابة الصراع غير المتكافئ فالشعر مدرّب منذ عقود، أما الشاعر فهو أعزل قليل الخبرة في مجابهته.

أما مشري بن خليفة وجدنا انه يرى أن الشعر الحديث، يحاول دائما كسر القيود والقوانين التي فرضت عليه من قبل، فهو رحلة في الذات تتغير بتغير المعطيات، على عكس الشعرية القديمة التي اعتمدت على المعايير الشفوية، لأنها تستند إلى الانشاد والسماع حتى في التفريق بين الشعر والنثر، وهذه السمة السماعية ظلت مسيطرة نوعا ما حتى بعد اعتماد الكتابة، ثم يختصر مفهومه للشعر بأنه – ممارسة لغوية وحدث مدهش في الكلام –

فأهم ميزة في الشاعر حسبه هو قدرته على الخروج باللغة من مضمارها المعتاد إلى آخر لم يألفه أصحاب هذا اللسان، فمفهوم الشاعر ونظرته للحياة اختلفت من شعرية لأخرى، والناقد محمد لطفي اليوسفي يذهب إلى أن الشعر لا يخضع لقواعد العقل والمنطق، لذا لا يمكن حصره بتعريف واحد شامل فكل التعاريف تحوي فجوات من الصعوبة بما كان تداركها، فهو خروج عن نظام اللغة، فالشعر يستخدم لغة الكشف لا لغة الوصف لأنها الأعمق إيحاءً.

والشعر العربي حسبه على مرّ العصور يتجاذبه قطبان رئيسان هما المدح والهجاء ومنهما تتفرع كل فنونه وأغراضه، كما أعطى أهمية بالغة للشاعر باعتباره صانع كلام ولحظة ميلاد القصيدة هي نفسها لحظة ميلاد الشاعر، وتزيد مسؤوليته أكثر حين يحاول الخروج عن معايير ظلت صامدة لعهود طويلة، فهو يمتلك مميزات فريدة عن بقية البشر لأنه يرى ما خفي من العالم مما يكسبه رؤيا مختلفة، فهو نبي البشرية الذي بإمكانه البوح عما عجز عنه الآخرون، فالشاعرية هي مزيج بين الطبع والدُربة.

يعتبر أبو تمام عند بن خليفة نموذجا لتجاوز عمود الشعر، فقد تخطى معاييره المتعارفة فكرّس شعرية جديدة تختلف عن الشعرية الشفوية، باعتماده خلخلة معايير عمود الشعر وبذلك أسس لشعرية مختلفة سماها بشعرية النظم، استنادا إلى نظرية النظم النسقية التي جاء بها عبد القاهر الجرجاني، فتصدى النقاد لشعريته المحدثة إلى أن جاء نقاد آخرون فيما بعد يتذوقونه ويعترفون بشعريته.

أما بنيس فلم يهتم بعمود الشعر، لأنه ركّز على الشعرية الحديثة لكنه لم يخفي إعجابه بابي تمام وجرأته في الخروج عن هذا الصنم المقدس، فاعتبره منتجا وليس مستهلكا كالبقية، واعتبر اليوسفي عمود الشعر قيدا يحدّ من إبداع الشعراء، والشعرية الحديثة تنطلق فعليا من جماعة الإحياء سنة 1930 ثم نازك الملائكة والسياب بعدهم لأنهم استطاعوا التخلص من هذه الأغلال، فهو يؤمن بأن لكل شاعر طريقته التي تعبر عن تجربته الخاصة فلا طريقة عامة نهائية في الشعر.

إن الشعرية الحديثة عند بن خليفة تختلف عن الشعريات السابقة، فقد استطاعت أن تخلق أدواتها الخاصة كالبنية الدرامية التي قادت إلى الوحدة العضوية، ورفضت النموذج

الأوحد، وركّز أكثر على خضوعها للمرجعية التي اختلفت من عصر لآخر، فالكشف عن الشعرية يحتاج للبحث فيما يؤثر فيها ويتسبب في ابدالاتها المختلفة.

في حين يرى اليوسفي أن الحدث الشعري عموما ينتج عن نفس البنى الأم المولّدة والتي اسماها بالثوابت، وهي النور في مقابل الظلمة والوجود مقابل العدم وزمن الديمومة، أي زمن الشعر في مقابل زمن التلاشي أي الحقيقي، وهذه الثوابت لا تظهر إلا بسبر أغوار النص لا بقراءته قراءة سطحية عادية.

والكشف عن الشعرية عند بنيس لا يكون بتطبيق المناهج على النص قسرا وإنما يكون بتلك القراءة العاشقة التي تؤمن بان لكل نص خصوصيته فيبوح بمكنوناته الدفينة.

حين تتهيأ ظروف إبداع النص الشعري، فان الشاعر يدخل زمن الشعر أو ما اسماه اليوسفي لحظة المكاشفة الشعرية حينها يولد الشاعر والقصيدة.

أما مشري بن خليفة فيرى أن الباعث على نظم الشعر اختلف من عصر لآخر فما حثّ الشاعر الجاهلي على الإبداع لا يحرك الشاعر المعاصر بالضرورة، الذي أصبح لا يخضع لنموذج سابق، لان الخضوع يطفئ وميض الدافع والتجربة الفعلية والموقف الشعوري.

والحفاظ على الشعرية عند اليوسفي يكون بعدم فرض قراءة تحليلية قسرية على النصوص فالمحافظة على الشعرية هي حفاظ على اللغة والكون والواقع كما على الشاعر ألا يعتمد الأسطورة وإنما يخلق رموزه الخاصة.

والحفاظ على الشعرية عند بنيس يكون بالانفتاح على المرجعية الغربية لقراءة الشعر العربي المعاصر، بغض الطرف عن ايديولوجيتها أو عقائدها والتركيز على الخلفية الثقافية فحسب والمحافظة على الشعرية في زمننا أصبحت مهمة شاقة نظرا لانتشار العولمة وثقافة الاستهلاك والتركيز على ما هو نفعي فالقصيدة تسعى جاهدة لإيجاد مكانتها ولحماية حدودها من العبث.

لذلك يرى بن خليفة أن الشعرية المعاصرة حاولت كسر كل ما هو ثابت لتكرس مفاهيم الحداثة ليصبح الشعر رؤيا ونبوة حتى تحافظ القصيدة على شعريتها.

لاشك أن الشعرية العربية ليست مرحلة واحدة، بل هي شعريات تتبدل وفق مرجعيات وظروف ومؤثرات، فالشعرية الشفوية عند مشري بن خليفة تميزت بالصيغ والقوالب الجاهزة وعطف الجمل والإطناب وحسن الإنشاد، أما اليوسفي فلم يركز كثيرا على هذه المرحلة في مؤلفيه فهو يعتبرها أساسا تقوم على عنصر التخييل وأن قوانينها ومعاييرها الصارمة ظلت عائقا في وجه الشعريات اللاحقة، التي حاربت مطولا لتجاوزها، أما بنيس فيذهب إلى أن الشعرية الشفوية خضعت لمرجعية واحدة ومركز شعري واحد، والشعرية الحديثة يكمن تميزها في اختلافها عن الشفوية وتجاوز مقوماتها خاصة ميزة الإنشاد.

وبقدوم الإسلام تغير فكر الشعراء ونظرتهم للحياة فكان لزاما حسب اليوسفي أن يتغير شعرهم الذي مدح ما مدحه الإسلام وذمّ ما ذمّه فخطت الشعرية خطوة جديدة لم يتطرق لها بنيس في كتابيه في حين أولى لها بن خليفة أهمية قصوى فقد كان الإسلام مفصلا واضحا في تغير الشعرية لذا اصطلح عليها شعرية النظم فالنص القرآني نقل العرب من ثقافة الارتجال والبديهة إلى ثقافة التأمل، ومن الشفوية إلى الكتابة، فالشعرية منذ ابي تمام أصبحت مهووسة برفض النموذج المسبق والحكم على النص فنيا دون اعتبار السبق الزمني وتفضيل الغموض، الذي يحمّل النص بتأويلات عديدة فاعتبر دفاع الصولي عن أبي تمام في كتابه أخبار أبي تمام أول بيان للحداثة في العصر العباسي.

اعتبر اليوسفي مرحلة التقليدية مجرد اجترار للتراث العربي القديم أو الشعر الأوربي، لأنه يرى الرومنسية أيضا مجرد تقليد للنتاج الأوربي، لا جديد فيها أما التجديد الحقيقي حسبه بدأ مع الشعر المعاصر، ومحمد بنيس يرى أن التسمية المناسبة لهذه الفترة هي التقليدية أما البقية فمجرد تسميات جلبت عن الثقافة الفرنسية كالبعث أو الإحياء أو الكلاسيكية. أما بن خليفة يعتبرها مرحلة مهمة في إعادة الاعتبار للشعر العربي بعد أن خفت نجمه في عصر الضعف والانحطاط، لكن تبقى مرجعيته ماضوية فهو يأتي بالماضي ليعطيه سلطة الحاضر، لذلك سيطرت عليه تقاليد الماضي الشعرية من حيث الإطالة والتركيز على الاستهلال والسماع.

والرومنسية عند اليوسفي لم تلقى اهتماما كبيرا في مؤلفيه فقد أشار لها فقط كفاصل بين التقليدية والشعر المعاصر، وهي مرحلة استأنفت مع جماعة المهجر وابولو ويكمن تجديدهم في تقليد الشعر الغربي كإليوت وإزرا باوند، أما أهم سمة في الشعراء الرومنسيين عند بنيس هو قدرتهم على تغيير رؤيتهم إلى الذات والأشياء والعالم وبها سلكوا خطوة واضحة في تجديد الشعر، وبن خليفة يرى أن تميزهم يكمن في إعلاء شأن الخيال الذي يعبر عن الذات والشعور والتجربة العاطفية.

ان انطلاقة الشعر الحر على يد الملائكة والسياب تملك فضل الافلات من ثقل الماضي وخوض تجربة جديدة حسب اليوسفي مع كونها لا تمثل حقيقة الشعر الحر، لكن القصائد الموالية تمكنت من تغيير رؤيا الشعراء الذين حاولوا مواكبة تحديات هذا العصر باستعمال الرمز والأسطورة والغموض والبعد عن الغرض الواحد، في حين ذهب بنيس إلى أهمية دور النقد في تثبيت قدم هذا الشعر فعليه أن يتقبل مرجعيته الغربية من الناحية الثقافية بعيدا عن العقائد والايدولوجيا، أما مشري بن خليفة فيذهب إلى أن الشعر الحر استطاع أن يتجاوز المركز والنموذج الواحد فتعددت أشكاله وتمكن من استيعاب تجارب ورؤى الشعراء المختلفة رغم المعارضة الشديدة التي واجهها في بداياته.

أما عن آراء نقادنا حول قصيدة النثر فيرى بن خليفة أنها شعر يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة مترفعا عن الوزن والقافية فهي تخضع للرؤيا والتجربة وتكثيف المعاني والايحاء، بينما يذهب بنيس إلى أن قصيدة النثر العربية جاءت متأخرة بأشواط زمنية طويلة عن ظهورها في أوربا، وهذا بعد ترجمة كتاب سوزان برنار وحتى الترجمة جاءت محرفة بعيدة عن المعنى المقصود من قصيدة النثر واكتفت بمعاني سطحية خاصة ما ورد عن ادونيس وانسي الحاج.

ثم تأتي مرحلة الكتابة بعد مخاض عسير تخبّط فيه الشعراء بين تراث عربي ثقيل وتجديد وتطور غربي مليء بالمغريات التي يصعب تجاهلها.

لهذا يرى بن خليفة أن الكتابة هي فعل الذات لغة وهي التأسيس لعالم الأنا ورفض المتعاليات المسبقة، لكن مع ذلك يرى أن النقد بقي سجين النظرة القديمة فهو لم يواكب

مرحلة الكتابة التي تستند على الرؤيا بدل الغرض لتجاوز الأشكال السابقة، لذا يذهب بنيس في بيان الكتابة إلى أن هذه المرحلة لا تعتبر الشعر إلهاما شيطانيا أو هبة ربانية وإنما هو بحث عن المعرفة والتغيير لإعادة نسج الواقع، ان الكتابة في المغرب العربي لا تزال مجرد نزوة تفتقد للديمومة والاستمرار، بسبب غياب التشجيع المادي كالصحافة ودور النشر والتوزيع.

من ابرز مقومات الشعرية وخصائصها الفنية الإيقاع فهو حسب اليوسفي قد شهد تغييرا واضحا في الشعر المعاصر، لأنه أصبح ينبع من القصيدة ويولد معها لكنها لا تلغي الايقاع القديم تماما، وإنما أضافت إليه ظاهرة التكرار والتضاد والتوالد ونظام الحركات، وحاول الاستغناء عن البحر في سبيل التفعيلة التي اختلف عددها حسب الحالة وشدة التوتر في النص، أما الإيقاع عند بنيس فهو الفاصل بين الشعر والنثر ويظهر ماديا في شكله الصوتي الذي يأسر المتلقي، لذا يذهب بن خليفة إلى أن الإيقاع لطالما ارتبط بسمة الإنشاد التي ميزت الشعر منذ أن كان سجعا وأراجيزا، أما في الشعرية الحديثة فلم تعد التفعيلة هي العنصر الأساسي في الإيقاع وإنما أصبح البيت بأكمله كما لعب الرمز دورا بارزا في حركية الإيقاع.

إن القصيدة الجديدة في نظر اليوسفي تحاول الإفلات من عنصر الزمن حتى تتمكن من الخلود مثل الأساطير، فالزمن من ابرز الثوابت التي تحكم النص الشعري، والشعر عند بنيس لا يخضع للزمن العادي وإنما هو متجدد حسب الرؤيا التي يطرحها فزمن الكتابة هو زمن حرية الشاعر وإفلاته من كل القيود أما المكان فيحمل عدة معاني كانعكاس اللغة على الورق أو المكان باعتباره فضاء معاني النص.

لهذا يعتبر بن خليفة اللغة في تشكلها الزماني والدلالي تحفر حيزا دلاليا في المكان فتصبح له هوية وديناميكية خاصتان به.

إن ميل الشعراء المعاصرين إلى توظيف عنصر الصراع في نصوصهم لضمان حركية الأحداث وشدّ انتباه القارئ جعلهم يتوجهون توجها دراميا في شعرهم وهو عند اليوسفي يظهر

في التضاد بين الألفاظ والصور وفي الجدل بين الذاكرة والرؤيا أي ما وقع بالفعل وما يتمنى الشاعر وقوعه.

يرى بن خليفة أن التوجه الدرامي يكون في القصيدة الطويلة، التي تحمل عدة حالات عاطفية ليساعد في الانتقال من حالة لأخرى من جهة، وفي شدّ تركيز المتلقي من جهة أخرى، والرمز عند اليوسفي نوعين تاريخي ومستحدث، وهو يجعل الأمور الواقعية شفافة مثل الحلم والشعر الأصيل هو الذي لا يأخذ من الأسطورة وإنما يخلق قاعه الأسطوري عن طريق غزارة الصور، إن خوض غمار الحداثة الشعرية قاد الشعراء حسب بن خليفة إلى الغرابة والغموض حتى يختلفوا عما سبقهم لهذا انتقلوا من الوضوح إلى الإشارة ومن التجزيئية إلى الكلية، وهذا الغموض عند اليوسفي هو إما غموض في النص فعباراته المتميزة تبعده عن الكلام العادي لأنه يصف الجوانب الجمالية في الواقع أو غموض في التلقي.

يلجأ العديد من الشعراء المعاصرين في نظر بن خليفة إلى ظاهرة تكثيف الأفعال لكي يضفوا حركية وحيوية على النص وهذه الأفعال تقوم على التناقض والتضاد وتولد أفعال أخرى تشاركها في الدلالة. وتكثيف الأفعال في الشعر عند اليوسفي يسهم في توليد إيقاع خاص بالنص بعيدا عن الأشكال المتعارفة، كما أن الشاعر عنده يتميز بالقدرة على صهر ذاته في الذات البشرية.

أما بن خليفة فيرى أن الاهتمام بالذات كان الفارق الفاصل بين الرومنسية والكلاسيكية، فالحقيقة التي كان ينشدها الشاعر الرومانسي ذات طابع ذاتي حينها أصبح الخيال أداة استيراتيجية في الممارسة النصية.

إن انتقال الشعرية من الشفوية إلى الكتابة على الورق غيّر فهم النص واختلفت عملية التلقي فالكتابة فضاء بالدرجة الأولى عند مشري بن خليفة فقد فتحت باب التأمل والتأويل، ومع ذلك بقي النقد عاجزا عن اخذ بياض وسواد الصفحة بعين الاعتبار.

لهذا أشار بنيس إلى أن شعراء المغرب العربي والأندلس منذ القديم اهتموا بالمظهر الكتابي فهو يفتح بعدا بلاغيا جديدا، يعتمد على البصر بعد سيطرة السمع على الشعرية عهودا طويلة، لذلك طالب بإعادة الاعتبار للخط المغاربي باعتباره ميزة تبرز تفرده عن

المشرق في حين ركّز اليوسفي على سلبية الإفراط في التجديد في البنية البصرية للنص كلجوء الشعراء إلى بعثرة الحروف أو توظيف رموز رياضية بدل الكلمات وهذا تقصير في حق اللغة.

إن انتقال الشعرية من مرحلة لأخرى وخضوعها لمؤثرات ومرجعيات خارجية جعلها لا تثبت على وتيرة واحدة بل نجدها سرعان ما تستجيب لهذه المتغيرات فتكتسب هوية ومقومات جديدة.

أما عن وظيفة النقد يرى فبنيس انه في حال فرض متعالياته وقواعده ونماذجه المسبقة على الشعراء، سيكون عدوا ومثبطا للإبداع أما إذا أعطاه حريته وحكم على نصه انطلاقا من عصره وظروفه يكون ذا فائدة على الحركة الشعرية والابداعية، لهذا اعتبر اليوسفي النقد الحقيقي هو الذي ينفذ داخل أعماق التجربة الشعرية ويستقرء عمق أعماقها، فالقصيدة الحديثة عند مشري بن خليفة أيضا فرضت على النقد خلق أدوات جديدة ليستطيع الكشف عن هذه البنيات المختلفة ليلحقوا بركب الشعرية الحديثة فالوسائل التقليدية لم تعد مجدية خاصة في تحليل الصور الشعرية المكثفة.

إن انفتاح الشعرية على الثقافات الأخرى باعتبارها ضرورة، يحتاج إلى الحفاظ على الهوية والتراث حتى لا تذوب في القيم الشعرية للآخر في نظر بنيس، كما يتطلب ذلك من النقاد أن يعاملوا كل الشعريات العالمية بتساوٍ وتقبل الاختلاف والتعدد، لذلك تعتبر الترجمة في نظره السبب الرئيسي في غياب المرجعية الواحدة والمركز الشعري الواحد مما غّير القيم الشعرية، وأحيانا تكون الترجمة الخاطئة وغير الدقيقة سببا في خلط المفاهيم والانحراف عن مبادئ شعرية أساسية كما حدث في ترجمة كتاب سوزان برنار قصيدة النثر.

يرى اليوسفي أن القصيدة الجديدة في رحلتها يجذبها الميل إلى التراث والنهل منه أو الانبهار بما هو غربي والاندثار فيه، لهذا فان الشعراء المعاصرين إما ثائرين على القديم أو مقلدين له.

ويرى بنيس أن الحل لتأسيس شعر حديث، هو أن نشبك بين الموروث وما أنتجه الغرب دون إفراط ولا تفريط، في حين يرى مشري بن خليفة أن ابرز العراقيل التي تواجه

القصيدة في تجددها أن النقد بقي ينظر إليها بنفس منظار الشفوية، فهو لا ينظر إلى واقعها المتشكل على الورقة، وأن نؤمن بأنها مختلفة ومتعددة بناء على المرجعية التي تستند إليها.

المصادر والمراجع

المصادر:

❖ **محمد بنيس:**

1- الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007

2- حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، لبنان . المغرب، ط :2، 1988،

❖ **محمد لطفي اليوسفي :**

3- في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، (د، ط)، 1985.

4- لحظة المكاشفة الشعرية الدار التونسية للنشر، ط1 (د، ت)

❖ **مشري بن خليفة:**

5- الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د. ط)، 2007.

6- القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

المراجع

❖ **إحسان عباس :**

1. فن الشعر، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، ط1، 1996.

❖ **احمد الشايب**

2. أصول النقد الادبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10، 1994.

3. تاريخ النقائض في الشعر العربي القديم، دار الكتب المصرية، (د. ط) 1998.

❖ **أدونيس**

4. الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط7، 1994.

5. زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

6. الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط:3، 2000.

7. مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979.

8. ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993.

❖ **أميرة حلمي مطر :**

7- جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، (د.ط)، 1994.

❖ **توفيق الزيدي:**

8- في علوم النقد الأدبي، قرطاج، (د.ط)، 2000.

9- مفهوم الادبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، (د. ط)، 1985.

❖ **جابر عصفور**

10- نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، (د. ت).

❖ **جبور عبد النور**

11- المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

❖ **جمال الدين بن الشيخ**

12- الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، ط2، 2008.

❖ **الجمحي بن سلام:**

13- طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، (د.ط)،(د.ت).

❖ **جميل حمداوي**

14- دراسات ادبية ونقدية، منشورات مجلة علوم التربية، (د. م. ط)، ط1، 2007.

❖ **حازم القرطاجني:**

15- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، (د.م.ط)، (د.ت)، (د.ط)

❖ **حسن ناظم**

16- مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط 1، 1994.

❖ **حسين جمعة**

17- المسبار في النقد الادبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

❖ **الداية محمد رضوان:**

18- في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000.

❖ **ابن رشيق القيرواني**

19- العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، (د، ط)، 1972.

❖ **الزمخشري**

20- أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

❖ **السجلماسي**

21- المنزع البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط1، 1980.

❖ **سعد الدين كليب**

22- وعي الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

❖ **بن سلامة الربعي :**

23- الحضارة العربية الإسلامية بين التأثير والتأثر: ديوان المطبوعات الجامعية، (د.م.ط) (د. ط)، 2009.

❖ **سيد البحراوي**

24- العروض وايقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1993.

❖ **ابن سينا**

25- فن الشعر، من كتاب الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ط2، 1983.

❖ **ابن شرف القيرواني :**

26- إعلام الكلام، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1984.

❖ **الشريف الجرجاني**

27- كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، (د، ط)، 1985

❖ **شكري عيّاد**

28- موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.

❖ **الصباغ رمضان:**

29- في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.

❖ **صلاح بوسريف**

30- الشعر وأفق الكتابة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

❖ **صلاح العقاد:**

31- المغرب العربي في التاريخ الحديث والمعاصر، (الجزائر، تونس، المغرب)، مكتبة الانجلو المصرية، ط11، 1993.

❖ **صلاح فضل**

32- اساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، 1998.

❖ **طراد الكبيسي**

33- الاختلاف والائتلاف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

❖ **عاطف جودة نصر**

34- الخيال: مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العام للكتاب، (د. ط) 1984.

❖ **عبد السلام المسدي**

35- الاسلوبية والاسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د. ت)

❖ **عبد العزيز حمودة**

36- المرايا المقعرة، عالم المعرفة، سلسلة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت

❖ **عبد القاهر الجرجاني**

37- دلائل الإعجاز، تعليق: محمد محمود شاكر مكتبة الخارجي، القاهرة، ط5، 2004.

❖ **عبد الكريم النهشلي القيرواني:**

38- الممتع في صيغة الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).

❖ **عبد الله العشي :**

39- أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د. ط) 2008.

❖ **عبد الله كنون :**

40- النبوغ المغربي في الأدب العربي، (د، م، ط)، (د، ت، ط) ط2.

❖ **عز الدين المناصرة :**

41- علم الشعريات، دار مجدلاوي، عمان، (د. ط)، 2006.

❖ **علي جعفر العلاق**

42- في حداثة النص الشعري، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997.

❖ **ابـن فـارس**

43- مقاييس اللغة، تحقيق :عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، 2002.

❖ **فتحي أحمد عامر**

44- من قضايا التراث العربي الشعر والشاعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، (د.ت).

❖ **ابن قتيبة**

45- الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، (د. ط) 1980.

❖ **قدامة بن جعفر :**

46- نقد الشعر، تحقيق:عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية لبنان، (د.ط)، (د.ت).

❖ **محمد عزام :**

47- المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي، لبنان، (د.ت).

❖ **مرتاض محمد:**

48- النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته وتطوره اتحاد الكتاب العرب، (د.م.ط)، (د.ط)، 2000.

❖ **مسلم حسب حسين**

49- الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.

❖ **مصطفى عليان عبد الرحيم :**

50- تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984.

51- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2004.

❖ **المقري:**

52- نفح الطيب، تحقيق:إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1988.

❖ **ابن منظور**

53- لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، تحقيق عبد الله علي الكبيروآخرون(د.ط)، (د،ت).

❖ **ميجان الرويلي وسعد البازعي**

54- دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3، 2002.

❖ **نازك الملائكة**

55- مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

❖ **نزار قباني**

56- ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت ط3، 1974.

❖ **أبو نصر الفارابي:**

57- كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990.

❖ **أبو هلال العسكري**

58- الصناعتين، تح: محمد البجاوي محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العسكرية، بيروت، (د.ط) 1986.

❖ **وحيد صبحي كبابة :**

59- الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، (د.م.ط)، (د.ط)، 1997.

❖ **الولي محمد**

60- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

❖ **يوسف الخال**

61- بيان مفهوم القصيدة الحديثة، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، (د. ت).

المراجع المترجمة

❖ **أرسطو**

62- فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية (د. ط)، (د. ت).

63- تزفيطانتودوروف

64- الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، 1990.

❖ **جون كوهن**

65- النظرية الشعرية، ترجمة: احمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000.

❖ **جيرار جينيت**

66- مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن ايوب، سلسلة المعرفة الادبية، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986.

❖ **جيروم ستولنيتز**

67- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط2، 1981.

❖ **رومان جاكوبسون**

68- قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988.

❖ **سوزان برنار**

69- قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مؤسسة الاهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1999.

❖ **هنري ميشونيك**

70- راهن الشعرية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، (د.ت).

المجلات والدوريات

❖ **أنيسة جاب الله**

71- أصناف الشعر في التصور النقدي لعبد الكريم النهشلي، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ج 8، 2012.

❖ **حميد الحميداني**

72- قضايا الترجمة الادبية، مجلة علامات ع: 58، النادي الادبي الثقافي، جدة ديسمبر، 2005.

❖ **عبد الله احمد المهنا**

73- الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، ع3، مج 19، 1988.

❖ **مصطفى الكيلاني**

74- ترجمة النص الشعري العربي ما بين القراءة والتمثل، مجلة عبقر، ع: 5، النادي الادبي الثقافي، جدة، يوليو، 2008.

فهرس الموضوعات

بيان المؤلف.....

شكر وتقدير .....

إهــداء .....

ملخص الرسالة.....

مقدمة..... **1**

مـــدخـــــل: الـشعرية عند الـغرب والعـرب

الفصل الاول: مفاهـــيـم في الشـــعـــر والشـــعـــريـــة

1- مفهوم الشعر:.....43

2- خصائص الشاعر:.....53

3- تجاوز عمود الشعر وأثره في الشعرية المعاصرة :.....63

4- الكشف عن الشعرية وشروطها.....68

الفصل الثاني:مـــرحـــلـــة تـجـلـي الشـــعـــريـــة

1- بواعث الشعرية 75

2- زمن الشعر (لحظات نظم القصيدة) 78

3- دخول الشاعر لمدار الشعرية 80

4- الثوابت التي تحكم النص الشعـري :.....83

5- نظام الحركات.....*90*

6- المحافظة على الشعرية *95*

الفصل الثالث:تحـــولات ومقومـــات الشـــعرية العـــربية

1- تحولات الشعرية.....101

1-1- الشعرية الجاهلية الشفوية: 101

1-2- مرحلة تأثر الشعرية بالإسلام:.....106

1-3- مرحلة الشعرية التقليدية: 110

1-4- مرحلة الشعرية الرومنسية: 116

1-5- مرحلة الشعر الحر أو المعاصر:..... 120
1-6- مرحلة قصيدة النثر : 126
1-7- مرحلة الكتابة..... 129
2- مقومات الشعرية وخصائصها الفنية 133
2-1- الايقاع: 133
2-2- الوزن والقافية..... 136
2-3- الزمان والمكان 139
2-4- الخيال والصورة..... 143
2-5- التوجه الدرامي..... 147
2-6- الرمز والأسطورة..... 148
2-7- الغرابة والغموض: 149
2-8- تكثيف الافعال: 151
2-9- الذاتي والموضوعي 152
2-10- البنية البصرية (فضاء الكتابة):..... 155

الفصل الرابع:مرجعيات الشعرية في النقد المغاربي المعاصر

1- الحداثة وتأثيرها على الشعرية..... 162
2- العلاقة بين النقد العربي والقصيدة المعاصرة..... 173
3-انفتاح الشعر على الآخر 175
4-مفهوم التجديد في الشعر 177
5- تأثير الترجمة على الشعر 178
6- الشعرية والعولمة 181
7- الشعرية بين المشرق والمغرب العربيين 183
8-هجرة النص..... 187
9-علاقة الشعرية بالسياسة 189

10-مشكلية القصيدة الجديدة 191

خـــاتـمـــه 193

المصادر والمراجع 203

فهرس الموضوعات.....213