الجمـــهـــورية الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العـــالي والبحث العلمـــي
جـــامعة جيلالي ليابس - سيدي بلعباس-
كلية الآداب واللّغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

بنية الكتابة الحداثية
دراسة في الأسس النقدية والجمالية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الحديث والمعاصر

إعداد الطالب: عبد القادر العشابي

إشراف الأستاذ الدكتور: حبيب مونسي

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/قادة عقاق..... جامعة سيدي بلعباس .....رئيسا

أ.د /حبيب مونسي ..... جامعة سيدي بلعباس..... مشرفـــا ومقررا

أ.د / محمد بن سعيد..... جامعة وهران.....مناقشا

أ.د /بناجي ملاح..... ..جامعة سيدي بلعباس..... ..... مناقشا

أ.د/ أحمد بوزيان .....جامعة تيارت..... مناقشا

أ.د/ محمد حرير .....جامعة تيارت..... مناقشا

السنـــة الجامعيّـــة : 1435 هـــ/1436هـــ/2014/2015م

بسم الله الرحمـــن الرحيـــم

{ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ}

الآيـــــة {11} ســـورة المجادلة

إهداء

إلى التي من دونها لا أعرف في الأرض مكاني.
إلى التي كانت دوما تاجي و بيتي و عنواني.
أمي الحنون
إلى الذي دعائه يسكن وجداني.
أبي العزيز.
إلى التي دوما سوف تسكنني و حبها قدري و إيماني.
زوجتي الغالية.
إلى عيناي اللتان أرى بهما في يقضتي و منامي.
البرعمتان هاجر و هبة الرحمان.
إلى صاحبي سعد.
إلى كل عائلتي كبيرا و صغيرا .
مع كلّ حبي واحترامي

عبد القادر

شكـر وعرفـان

إلهي لك الحمد أنت أهله

على نعم ما كنت قد لها أهلا.

أزيدك تقصيرا تزدني تفضلا كأني

بالتقصير أستجوب الفضلا .

شكرا للمولى عزّ و جل الذي أنار لي دروب العلم و المعرفة.

أقف وقفة احترام للأستاذ المشرف شاكرا إيّاه على حسن الثقة التي وضعها في شخصي.والشكر نفسه موصول إلى لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء القراءة

الشكر لكلّ من ساهم في هذا العمل من قريب أو من بعيد ولو بكلمة طيبة

كما أخص بالذكر الزملاء الأساتذة : ملاح بناجي ،عبد القادر قندسي، منصوري مصطفى ، الحاج الأحمر، خالد فرعون، عمارة بوجمعة،هشام تيرس،عبد القادر عجوج،وسعيد عكاشة.

كما لا يفوتني أن أشكر من صهروا على كتابة المذكرة سمية بوديسة و زهرة .

مقدمة:

عملت الممارسة النقدية القديمة المصاحبة لشتى أشكال النصوص،على حصر القصيدة في النموذج الجاهلي، وهو ما انعكس سلبا على الكتابات الحديثة ،أي ما أتى تاليا بعد هذه المرحلة أصبح لزاما السير في طريقها ،وكلّ خروج على النموذج كان يعدّ شاذ، أو أقصى الحالات ، يتم تبريره وِفق منظور الجوازات ،هو أنّ الشعر مقياسه الوزن ،وأنّ ما تبقّى ، ليس بقيمة هذا الدّال ،كونه **"الدّال الأكبر"** ،أو هو **"القيمة الشعرية"** التي لا يمكن أن يحدث الشِّعر دونها ،أو كما حدث في قصيدة عبيد الأبرص التي لم يشفع لها زمنها ،وتم إلحاقها بالخُطب ،لأنّها في رأيهم خرجت عن الأصول وذهبت **"بالشِّعر"** نحو "النثر"، و عدّت نشازً.

تحاول هذه الدراسة أن تتلمس دقائق موضوعها ،وهي تدرك تمام الإدراك وبوعي ثاقب، أنّ موضوعا من هذا النوع ليس سهلا ،وأنّ مضايقه أكثر من مسالكه ،نظرا لشساعته ، وتشّعب الرؤى التي صدرت سواء من الشعراء أو النقاد المحترفين أو الشعراء النقاد حول قضايا متعدّدة تتعلّق **بالشّعر** ،أو **الشكل** ،أو **الكتابة** أو **الحداثة** .

ولذا حاولت جاهدا جمع شتات هذه الأطراف في أطروحة عنونتها:

بنية الكتابة الحداثية "دراسة في الأسس النقدية والجمالية "

تتأسس هذه الدراسة لأسس نظرية وأدوات منهجية ،بها يتّم الإنصات للنص الشعري في مساره التاريخي الذي يطرح الكثير من الأسئلة المتعلقة بالمفاهيم والأصول التي ارتبطت بفعل القراءة عبر مراحل تطوّر الشّعريّة العربيّة ،وذلك حسب القيم المعرفية لكلّ فترة عرفت تحولا في بنيات النص الشعري ،من منطلق أنّ المفهوم الشعري غير ثابت ومستقر، خاصة، ما ارتبط بقضيّتي **الشكل** و**الكتابة** الّذين كانا محوري دراستنا.

شقُّ طريق **"الكتابة"** بوصفها مقترحًا شعريًا ،كان محكوما بفهم أعمق للشعرية العربية وإبدالاتها النصيّة ،فالشعر الذي كان قديما أسير القصيدة وأسير تصوّر واحد يختزل

كل المقترحات والأشكال الجمالية والتاريخية للممارسة الشعرية العربية ،في هذا المنجز الواحد المفرد،وسَّع نطاق ممارسته.

لم تعد القصيدة وما يحكمها من أسس وقوانين شكلا مهيمنا ،ولم تعد هي هذا المتّسع الشّعريّ بما يمثله من أنماط ومقترحات .

وفي خضم هذه التجذبات ،فإنّ الإشكالية التي تساير هذا العمل ،كانت أحد أصعب وأقسى الاختيارات التي أقدمنا عليها ،فالسعي نحو تقويض مفاهيم ضربت بجذورها عمق التفكير ، وتفكيك أسسها ،ورفع الستار على التناقضات الداخلية ،ليس سهلا ،في وضع تاريخي وثقافي لا يهدأ فيه الإنسان إلى كلّ تبدّيل أو تغيّير ،فالمترسّخ أصبح هرما مشيّدا لا ينهمر ، والعادة والإستسلام للسائد ،كان دوما إحدى العوائق التي منعت حدوث انعطافات في الثقافة العربية ،حتى لدى المثقفين أنفسهم .

فهل في مثل هذا الوضع ،تستطيع **"القصيدة"** كـــ **"مفهوم"** وكـــ**"بناء"** أن تمثل هذا البناء المتشابك المرّكب ،وأن تكون انعكاسا للوعي الكتابي ،الّذي تمثّله الشّعرية المعاصرة ،من خلال تراكب الدّوال أوّلا ،ومن القّيمة الشّعريّة ثانيا ،بوصفها هي المحكّ الذي يمكن أن يضع النّص في سياق الشّعر، بمعناه الكثير المتعدّد ،أي بما هو اقتراح مفتوح على كلّ الاحتمالات ،وأشكال البناء ،ولا بوصفه شكلا حاسما منتهيا ،لا يقبل الزيادة ولا النقصان؟.

والقصيدة في بنائها ،وفي تأسيسها تحلّت من الممارسة الشفاهية والشكل ،أو التوزيع الذي كتبت به ،كان انعكاسا لهذه البنية المترسبة في قاعها ،وهو ما ينسجم مع طبيعة الزمن الذي جاءت فيه.

هل زمن **"القصيدة"** كاختيار شفاهي هو زمن **"الشعر"** باعتباره اختيارا مفتوحا، عملت النظرية النقدية القديمة على طمسها وتهميشها ،وفي مقابل دعم **"القصيدة"** ،وهي اختيار واحد مفرد ،هو النموذج الجاهلي ،الذي قبل به **"المدوّنون"** العرب ،على الرغم أنّه ظهر من خارج الدّين ،أو كان في قاعدته العامة ،شعرا وثنيًا؟

فـــ**"الشعر"** لغة ليس جمعا ،بل كثرة ،فهو تعبير عن هذا المتّعدّد والمختّلف فيما القصيدة كمفرد وواحد ،ظلّت تعبيرا عن ممارسة لها نظامها وأسسها التي اجتهد التّصوّر النقديّ القديم في ترسيخها أنموذجا تامًا ونهائيًا غير قابل للاهتزاز ،وحتى إذا اعتبرناه جمعا ، فهل القصيدة مفرده؟.

و**"القصيدة"** لغة لا تشتق من **"الشعر"** ،وهي تعبير عن ممارسة تحصر الشعر في **"الوزن"** و**"القافية"** و**"المعنى"** ،أي في الأصول الكبرى التي أصبحت لدى الكثيرين من المسلّمات التي تستبد بالتعريف وتقيّده فهما وممارسة .

في غير العربية ،الفرنسية تحديدا ،هذا الإشكال غير مطروح ،لأنّ الأصل اللغوي بين poéme و poésie هو نفسه ،وهو ما يجعل من مشكل ترجمة poéme بـــ **"قصيدة"** من قبل إسقاط مفهوم له بناؤه وأصوله المفهومية على مفهوم لا يحمل نفس المعنى ،وهذه من معضلات الترجمة عندنا.

وضمن هذه التساؤلات جاءت الدراسة في مقدمة ومدخل وخمسة فصول وخاتمة، حيث:

1- يتناول المدخل **"الحداثة والكتابة"** ،وفيه حاولنا تسليط الضوء على ضبط المصطلحات التي تناولناها بالدراسة والتحليل ،وهذا أمر ضروري في سياق عمل أكاديمي ،لكي يكون الأساس سليما من جهّة ،وحتى ننسج علاقات حميمية بيننا وبين الموضوع من جهّة أخرى، حيث تعرّضنا إلى مفهوم الحداثة في المعاجم العربية، والغربية،وقد أثار هذا المصطلح، جدلا واسعا في أوساط النّقاد ،كما له انعراجات عميقة في التمثيل الإنساني ، وهي انعراجات متجدرة –أيضا – في الثقافة العربية الإسلامية ، ففي النص الأول **"القرآن الكريم"**، حاولنا تتبع الصيغ و دلالاتها التي حوتها الآيات القرآنية المباركة، كما تتبعنا أصل الكلمة في المعجم الغربي.

كما حاولنا تقليب دفاتر الشعراء النقاد الغربيين والعرب على حدّ سواء، فعلى الرغم من الاختلاف في الرؤى ،إلّا أنّهم جميعا يتفقون في كون **"مصطلح الحداثة"** هو التعبير عن التجربة الحياتية التي يفهمها المبدع قصد مواكبة التطورات الحاصلة ،من منطلق أن لكلّ عصر جديده يقوم على التحوّل المعرفي والصراع القائم بين مختلف الأفكار.

كما حاولنا أن نضبط مفهوم الكتابة بالرجوع إلى بعض الأعلام الحداثيون الذين غاصوا في مفهوم الكتابة من خلال ربطها بالموت تارةً **كموريس بلانشو**، و باللّذة تارة أخرى **كرولان بارت.**

أما الفصل الأوّل الموسوم من الشفاهية إلى الكتابة .تتبعنا المسار التاريخي لبنية النص الشعري القديم، وما يحكمه من أصول وأسس ،للنظرية الشفاهية ،وقد آثرنا بعض السمات ، كالسمة التجميعية ،سمة الإطناب وأسلوب العطف وسمة التكرار ،كون النص الجاهلي كان يعتمد على الرواية ،ثم عرّجنا نحو بداية التحوّل في البنية ،وقد كان للنص القرآني الفضل في هذا التحول الذي رسم ملامح الكتابة الجديدة ،حتى وإن لم يجرد من السمات التي ألفها الشعراء أو تربوا عليها ،خاصة في شقه المكي ،ثم أبرزنا بعض الآراء النقدية التي رأينا أنّها محلَّ اهتمام ،ومالها من قيمة في تشكيل دوال جديدة مغايرة لما رسّخته الممارسة النقدية القديمة ،أو ما عرف بالأصول الكبرى حيث لم يعد **"الوزن"** هو الدال المهيمن ،في الكتابة ،بل أصبح **"الإيقاع"** دالا أوسعًا للخطاب ،وكذا فيما يخص **"المعنى"** الذي لم يعد سابقا ،وإنّما أصبح تاليا تحدّده القراءة الجادة.

أما الفصل الثاني المعنون بـــ**"إرهاصات تحول البنيات الشعرية"**، حيث كان لظهور بعض الأشكال الشعريّة في العصور السابقة كالمربع والمخمّس والمشجرات والمسمّط والموشّحات، دور في خروج بنية النص على ما كانت عليه في القصيدة ،حيث بدى تكسُّر الشكل المألوف و الخروج عنه،على الرغم من أنّها كانت أكثر تجليا على المستوى الموسيقي خاصة في الموشّح .

وقد جاء الفصل الثالث تحت عنوان **"المثاقفة والتأثير الرومانسي في الشعر "** وفيه حاولت تسليط الضوء على مدى تأثر النقاد والشعراء على حدّ سواء بالمدارس

الأوربية كالنقد الجديد الأنجلو – أمريكي ،ومن خلاله أثرنا قضية شائكة كأسبقية الشكل على المضمون أو المضمون على الشكل ،في حين أنّهما وجهان لعملة واحدة .كما حاولنا التطرق إلى أبرز أعلام المذهب الرومانسي ،وهو جبران خليل جبران الذي كان يختلق أفق كتابته ،وكان يفتح لها مساربًا جديدة ،ففي الوقت الذي كان شعراء "النهضة" يلتفتون إلى الوراء لاستعادة النموذج المفتقد ،كان جبران ينظر إلى الأمام ،ويتطلع إلى شكل يستجيب لحمل رؤيته ،أو يحمل أفق هذه الرؤية .

أما الفصل الرابع الموسوم **"انفجار الأشكال الشعرية"** ،حاولت فيه إبراز سمات الشعريّة العربيّة من خلال الأشكال الشعرية الجديدة التي خرجت إلى العلن انطلاقا من كسر هيمنة الشكل الواحد ورفض سلطته ،ثم عرّجنا نحو الآفاق الجديدة للنص الشعري الجديد لنشير به إلى ما سميّ في حينه بـــ **"الشعر الحر"** الذي حاول فيه الرواد الخروج عن الشكل القصيدة القديمة بكسر نمطية البيت وتعويضه بالسطر الشعري ،وكذا تبديل البحر بالتفعيلة ،وعلى الرغم من هذا الاجتهاد لم يستطع الشعر الحرّ الخروج عن قبضة القصيدة وسمات الشفاهية، والكتابة الحداثية، ليدلّ على ما يتجاوز هذا المفهوم ،وما يتجاوز الممارسة الشعريّة التي أصبحت تكتب بها اليوم ،وهي أكبر من هذا المفهوم ،أقصد هنا إشارتنا إلى **"الكتابة بالمعنى الدينامي المفتوح"** .

ثم جاء الفصل الخامس متمحورا حول تداخل الأجناس ،ومدى قدرة القارئ على استنطاق النصوص الحداثية فكان العنوان **"آليات اشتعال التلقي للكتابة الحداثية"** ،حيث حاولنا إبراز سلطة القارئ وسلطة الكتابة ،ثم عرّجنا حول كيف تكسرت مقولة **"الشعر شعر"** و**"النثر نثر"** ،وكيف أصبح هذا التزاوج بين الجنسين ممكنا ،وقد سميت هذا المولود **"بالشكل المباغث"** الذي يولد أثناء الكتابة .

وأيضا بنقل النص من الغنائية التي كان الصوت الواحد فيها هو الحاضر ،إلى النص المركب ،ذي الأصوات ،والضمائر الكثيرة المتداخلة ،أي بإضفاء البناء الدرامي على النص، من خلال الحوار ،وأيضا السرد ،حيث كلّ هذا أصبح من المقترحات التي خرج بها **"الشعر"** عن **"القصيدة"** ،ونقل بنيات النص الشعري من البساطة إلى التركيب .

حاولنا في الخاتمة حصر ما توصلنا إليه من نتائج لا نزعم أنّها نهائية، و إنّما حاولنا من خلالها كشف بعض الحجب التي ما زالت تلبد سماء الشعرية العربية.

وعلى ضوء هذا اخترنا أن نؤسس لبحثنا انطلاقا من مدونة نظرية ،وأخرى نصيّة ، وهذا الاختيار فرضته رؤية نقديّة اعتمدنا فيها على **"المنهج التاريخي"** مستندين على بعض الآليات **"كالاستقراء"** لحاجتنا إلى تتبع الظاهرة النقدية زمنيا ،وعلى آليتي **"الوصف والتحليل"** كأحدي المسالك التي هيأت مقاربة نصوص لا تتيح نفسها بسهولة ويسر.

وبالنظر إلى طبيعة البحث الجامعة بين الجانب النظري والتطبيقي ،استعنا بمادة عملية توافرت لنا ونحسبها على الجانب من الثراء والتنوع ،فهي بمصادرها ومراجعها ومعاجمها ومقالاتها ،كانت بمثابة الضوء الذي ينقشع من بين الشقوق لينير ظلمة كانت تحجب عنا الرؤية .وقد تنوعت بين ما هو تراثي وحداثي تارة ،وبين ما هو مكتوب باللغة العربية أو مكتوب باللغة الفرنسية تارة أخرى. نذكرمنها :**نقد الشعر** لابن جعفر قدامة ، و**المقدمة** لابن خلدون عبد الرحمن ،و**العمدة** لابن الرشيق القيرواني ،**وعيار الشعر** لابن طباطبا العلوي ، **البيان والتبيين** للجاحظ ،**الشفاهية والكتابية** لأونج والتر ،**الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث** للجيوسي سلمى الخضراء ،**مفاهيم نقدية** لوبليك رينيه تر:محمد عصفور ،**قضايا الشعر المعاصر** للملائكة نازك ،**القراءة و الحداثة – فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى** لحبيب مونسي، **علم الدلالة العربي** للفايز الداية ،**مفهوم الشعر** لعصفور جابر ،**والشعر العربي الحديث** لمحمد بنيس ،**الشعرية العربية** لابن الشيخ جمال الدين ،و**مجموعة من الكتب المختلفة** لأدونيس وبعض المراجع الفرنسية..

poéme en pose à Bernard SUSANNE et l'espace littéraire à BLANCHOT ;MAURICE et critique du rythme à MESHONNIC ;HENRI

وغيرهم الكثير ستتولى مكتبة البحث ضبطها ،قصد الرجوع إليها من طرف قراء هذه الرسالة .

من المؤكد أن لا بحث يخلو من الصعوبات ،والعقبات إذ لا سبيل لذكر كلّ ما صعُب فإنّ إلمامًا إلى ذلك نقف عند استغلاق الكثير من المفاهيم التي قدّمتها النظرية النقدية القديمة حول مفهوم الشعر من جهة، و النظرية النقدية الحديثة حول الكتابة

والحداثة من جهّة أخرى، وبالأخص ما تعلّق بالمصطلح النقدي ،وهي مسألة تلح كثيرا في أفق المعرفة الأدبيّة والنقديّة ، فضلا عن التمازج الراهن بين العلوم المختلفة و تداخل الحقول المتعدّدة ،حيث غدا المصطلح النقدي يتزين بثوب جديد كلّما ولج أحد هذه الحقول .

وفي مقام الاعتراف والتقدير ،لا يسعني إلا التقدم بجزيل الشكر ،وخالص الامتنان لمن تفضل بالإشراف على هذا البحث الأستاذ مونسي حبيب ،على آراءه السديدة والموجهة ،وحرصه على الكثير من الأمور المهمة التي تخص العمل الأكاديمي ،وكذا على منحي الثقة الكاملة في الدلو بدلوي في الكثير من القضايا النقدية .

كما ليس بالوسع إلا إرجاع الفضل لأهله والناكر للخير جاحد .فصادق الاعتراف والعرفان لكلّ من ساهم من قريب أو من بعيد في إخراج هذا المولود إلى الحياة .

العشابي عبد القادر

سيدي بلعباس: يوم 2014/12/18.

1. مفهوم الحداثة:

1ـــ1. الحداثة في المعاجم العربية.

1ـــ2. الحداثة في المعجم الغربي.

1ـــ3. الحداثة لدى الشعراء النقاد الغربيين.

1ـــ4. الحداثة في كتابات النّقاد والنّقاد الشعراء المعاصرين.

2. مفهوم الكتابة.

2ـــ1. الكتابة والموت لدى بلانشو.

2ـــ2. الكتابة واللّذة لدى بارت.

1-مفهوم الحداثة:

1-1- الحداثة في المعاجم العربية:

جريًا على العادة آثرنا أن نضّبط المصطلحات التي نتناولها بالدراسة والتّحليل، وهذا أمرٌ ضروري في سياق عمل أكاديمي صارم، لكي يكون الأساس سليمًا، هذا من زاوية أما من زاوية أخرى فإن ضبط المصطلحات الموظفة في البحث ينسج علاقات صحيحة بين الذات الباحثة والموضوع الذي هي بصدد النّبش في تجاعيده والغوص في أغواره،لأن العودة إلى أصول المصطلحات وجذورها، لغويا واصطلاحيا هي كفيلة بنسج هاته العلاقات الضرورية.

إنّ مصطلح الحداثة له انعراجات عميقة في التمثل الإنساني، وهي تهويمات متجدرة –أيضا- في الثقافة العربية و الإسلاميّة، ويعد مصطلح "الحداثة" من أكثر المصطلحات التي أثارت جدلا واسعًا في أوساط النّقاد، وقصد الإحاطة بمفهوم هذا المصطلح ارتأينا قلب أوراق دفاتر تراثنا، إذ «لا يمكن الوصول إلى هذه الحدود المعرفية إلاّ إذا انفتحنا على الرؤى السابقة، التي تمثلت في تراثنا القديم، حيث كانت مواجهة مفكرينا القدامى لها بجهد مكثّف وسيلة تجليّاتها، ومعالجة قضاياها»[1].

[1]- محمد عبد المطلب: تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، مج4، ع3، 1984، ص 64.

تأسيسا على ما سبق قمنا في البداية بمحاولة ترصد المصطلح في النص الأول، وهو القرآن الكريم، فوقعنا على دلالته التي وردت في عدّة صيغ هي: (أُحْدِثَ، يُحَدِثُ، مُحْدَثٌ، تُحَدِثُ، أَتُحَدِّثُونَهُم، فَحَدِّثْ، حَدِيث، الحَدِيثَ، حَدِيثًا، أُحَادِيثَ، الأُحَادِيثُ)، والآيات التي وردت فيها هذه الكلمات نذكر ما يلي[2]:

الكلمة	الآية الكريمة	السورة	دلالة الكلمة
أُحْدِثَ	{قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّى **أُحْدِثَ** لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا **{70}**	الكهف	**أي: حتى أوجد لك منه ذكرا ونذكر.**
يُحْدِّثُ	**{** لَعَلَّ اللَّهَ **يُحْدِثُ** بَعْدَ ذَلِكَ أَمْرًا **}** **{1}**	الطلاق	**أي: يوجد**
مُحْدَثٍ	**{** مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مَّن رَّبِّهِم **مُّحْدَثٍ** إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ**}** **{2}"**	الأنبياء	**أي: حدث كذا وبكذا تحديثا خبر ونبأ جديد**
تُحَدِّثُ	{يَوْمَئِذٍ **تُحَدِّثُ** أَخْبَارَهَا**}** **{4}"**	الزلزلة	**أي: تعلن أخبارها وأنباءها**
أَتُحَدِثُونَهُمْ	**{** **أَتُحَدِّثُونَهُم** بِمَا فَتَحَ اللَّهُ عَلَيْكُمْ لِيُحَآجُّوكُم بِهِ عِندَ رَبِّكُمْ أَفَلَا تَعْقِلُونَ**}** **{76}**	البقرة	**أي: أتخبرونهم.**

[2]- ينظر: سميح عاطف الزين: معجم تفسير مفردات القرآن، الدار الإفريقية العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

فَحَدِّثْ	{وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ} {11}	الضحى	التحدث بالنعمة هنا كناية عن الشكر إظهار آثارها
حَدِيثِ	{ فَلاَ تَقْعُدُواْ مَعَهُمْ حَتَّى يَخُوضُواْ فِي حَدِيثٍ غَيْرِهِ} {140}	النساء: اللفظ كذلك في: الأنعام/68 طه/ 09 الأحزاب/ 53 الجاثية/ 06 الذاريات/24 الطور/34 المرسلات/ 15 النازعات/ 15 البروج/ 17 الغاشية/01	والحديث يعني الكلام الذي يتحدث به.
الحَدِيثِ	{ فَلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَّفْسَكَ عَلَى آثَارِهِمْ إِن لَّمْ يُؤْمِنُوا بِهَذَا الْحَدِيثِ أَسَفًا} {6}	الكهف اللفظ ورد كذلك في لقمان/ 06 الزمر /23	

		النجم/ 59 الواقعة/81 القلم/44.	
حَدِيثًا	{يَوْمَئِذٍ يَوَدُّ الَّذِينَ كَفَرُواْ وَعَصَوُاْ الرَّسُولَ لَوْ تُسَوَّى بِهِمُ الأَرْضُ وَلاَ يَكْتُمُونَ اللّهَ حَدِيثًا} {42}	النساء، اللفظ ورد أيضا في النساء/78*88 يوسف/111 التحريم/03	
أَحَادِيثَ	{فَأَتْبَعْنَاهُم بَعْضَهُم بَعْضًا وَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ فَبُعْدًا لِّقَوْمٍ} {44}	المؤمنون، ورد أيضا اللفظ في سبأ/19	وأطلقت الأحاديث على الرؤى والأحلام لأن النفس التي تحدث بها في منامها.
الأَحَادِيثِ	{وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ} {06}	يونس، اللفظ ورد كذلك في يوسف 101/21	

إنّ ورود لفظة "**حَدَثَ**" في الآيات المبّاركة لم يخرج معناها عن الكلام المعهود، وأعني بالذات دلالات المشتّقات على الكلام في معظمه. إلاّ الآية التي جاءت فيها كلمة "**مُحْدَثٍ**" التي دلّت على الخبر الجديد والنبأ.

والمتطلّع لأقوال الرّسول صلّى الله عليه وسلّم يقف عند حقيقة معنى جديدا للقطة، حيث "أصبحت الحَدَاثَة" تعني استحداث أمرٌ لَمْ يكن موجودا على عهد النبي صلى الله عليه وسلم إذ يقول:

- "مَنْ **أَحْدَثَ** في أَمْرِنَا هذا ليسَ مِنْهُ فَهُو رد".
- "مَا **أَحْدَثَ** قَومٌ بِدعَة إلاّ نَزَعَ الله عَنْهُم مِنَ السنَّة مِثلها".
- "لَولَا **حَداثَةُ** قَوْمِكَ بِالكُفْرِ لنَفَضت البَيت".
- "و**المُحدَث** شَرٌ والمُحْدث شَرٌ".
- ".... يُطْفِئُونَ السُنّة و**يُحْدثونَ** بِدْعَة"
- "هَذِهِ الأَلْحَانُ في القُرآن **مُحْدَثَة**"[3].

وعلى ضوء هذا يتضح أنّ معنى كلمة " الحداثة" في المعجم الديني تعدّد إلى:

1- الخروج عن السنة والجماعة.	/	1- الزيغ عن الطريق السوي.
2- خرق العادة والتحرر من الإجماع.	/	2- الإنفراد بالرأي دليل الأنانية.
3- صفة للزنادقة.	/	3- ميزة الخبث و اللؤم.
4- الجديد والحديث.	/	4- سعي غير مسبوق.
5- نقيض الطهارة والصفاء.	/	5- الميل إلى المخالفة و الإبتداع.
6- صفة غير مرغوب فيها.	/	6- إحداث بدع مشينة.

[3]- لفيف من المستشرقين: المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، مكتبة بريل، د.ط، 1936، ص 241/240. وينظر: سعد بن رقة: الحداثة في الشعر العربي (أدونيس أنموذجا)، أبحاث للترجمة والنشر، والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص 20.

-وينظر: سامية رابح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010،ص 13.

يعدّ الابتداع في السنّة النبويّة عن الجمَاعة فعلا يجب محَاربته، ولذا فجملة الأحاديث النّبويّة، حملت بين طياتها تحذيرا شديدا للمسلمين من جهة، ومن أخرى الدعوة إلى التقليد والإتباع و الأمثال.

تعدّدت دلالات مصطلح "الحداثة" في المعجم الديني، فهل كان للزمن دور في بلورة المفهوم داخل المعاجم العربية؟ أم أنّ أصحاب المعاجم كانوا يعيشون داخل أبراجهم العاجية غير مبالين بما يجري في أرض الواقع، لأنّ المعجم يتحرك بتحرك الزمن، ويخضع للتشذيب والتقليم، ويُشحن بالجديد[4]، وإذا رجعنا إلى المعاجم اللغوية التي حددت دلالة مصطلح "الحدّاثة" نجد:

معجم**"العين"** الذي يعدّ أوّل معجم ظهر في القرن الثاني للهجرة وردت فيه كلمة "حَدَثَ" –بمعنى- يقال: صار فلان أُحْدُوثة أيّ أكثروا فيه الأحاديث.

وشاب حدث وشابة حدثة: في السن والحدث من أحداث الدهر شبه النازلة، والأحْدُوثة: الحديثُ نفسه والحَدِيثُ: الجَدِيدُ منَ الأشياء[5].

وضع أبو منصور محمّد بن أحمد الأزهري (282-370) في القرن نفسه معجما سماه **"تهذيب اللّغة"** وتوسعت الكلمة في معجمه وأخذت أبعادا عديدة وجديدة[6].

وقال اللحياني: رجل حَدثَ وحدثٌ إذا أحسن الحديث.

وأحْدث الرّجل وأحْدَثَتْ المرأة إذا زنيا، يكنى بالإحداث عن الزنى.

ويقال: فلانٌ حدثُ نساءٍ كقولك نَبع نساء وزير نساء.

ويقال **أحدث** الرجل سيفَه، و**حادثهُ** إذا جَلاَهُ.

---

[4]- ينظر: سعد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي (أدونيس أنموذجا) ،ص 20.

[5]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1980ص177.

[6]- ابن أحمد الأزهري: تهذيب اللّغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، مج 4، ص406/405.

وروي عن الحسن أنه قال:" حادثوا هذه القلوب، فإنّها سريعة الدُثور" بمعنى أجلوها بالمواعظ وتسوقوها حتّى تتقوا الطبع والصدأ الذي تراكم عليها من الذنوب.

وقال لبيد: كنصل السيف **حُودِث** بالصّقال.

إنّ الأزهري في شرحه لمصطلح "الحداثة" تقدم كثيرا عن سابقيه، واقترب كثيرا من معنى الحداثة المتداولة في عصرنا، فالحدث هو الجديد وهو الاحتراف والهوى والضلال فالمصطلح اقترن بابتداع الأهواء وخلقها والمروق من القواعد الإسلاميّة وكسر قواعد السلف وتغيير الاتجاه.

تعدّدت معاني دلالات مصطلح **"الحداثة"** فاقترنت بمتابعة النساء والإحداث يعني الزنا، كما دلت على معنى اللمعان والتجديد، فجلاء السيوف يؤدي حتما إلى إعدام الصدأ حتى تصبح براقة وحادة، أما معنى التجديد فارتبط بالقلب، لأنّ من طبيعة القلب الكلل والملل، فهو بحاجة دائما إلى محادثة لبعث الحيوية فيه ونجد في لسان العرب، مادة **"حَ دَ ثَ"**.

"الحَديثُ: نقيضُ القديم، و**الحُدُوث**، نقِيض القُدْمَة، حَدَث الشَيء يُحْدِث حُدُوثًا وحَدَّاثَة، وأحْدَثَهُ هُوَ، فهو مُحْدَث وحَدِيثٌ، وكذلك اسْتَحْدَثه، وأخَذني من ذلك ما قَدُم وحَدُث، ولا يقال حَدُثَ بالضَّمِ إلاّ معَ قَدَم كأنّه إتبّاع ومِثْله كثير، يقالُ حَدَثَ الشيء، فإذَا قَرنَ بِقِدَمِ ضم للازدواج والحُدوث: كون شيءٍ لم يكن. وأحْدِثَه الله فَحَدَث، وحَدثَ الأمْر أي وَقع، ومحدثاتِ الأمور: "إيّاكُم ومُحْدثات الأمور"، جمع مُحْدَثة بالفتح وهي ما لم يكن معروفا في كتابٍ ولا سنّة ولا إجماع واستحدث خبرًا جديدا، قال ذو الرّمة:

أسْتَحْدَثِ الرَّكْبُ عَنْ أشْيَاعِهِم خَبَرًا أمْ رَاجَعَ القَلْبُ مِنْ إطرابه طَرَبُ؟

وكان ذلك حِدْثَان أمر كذا، أي حُدوثِه، وأخذ الأمر بِحِدْثَانِه وحَدَّاثَتِه أي

بأوّله وابتدائه »[7] وورد أيضًا قوله «الحَدِيثُ الجَدِيدُ مِنَ الأشْياءِ»[8].

وحصرًا لما ذَكَرنا يُمكِن القول أنّ دلالة مصطلح "الحداثة" اقترن بعدّة معاني، حيث اقترن بالخروج والمروق عن الدّين، وابتداع الجديد وخرق السنّة من جهّة ومن أخرى دلّ على خرق المألوف وكسر العادة والدعوة إلى الجديد والتجديد كما يعني الخلق والبداية والجدّة، وهي معاني تقترب كثيرا من المفهوم الاصطلاحي الحالي.

1-2- الحداثة في المعجم الغربي:

ارتبط تجلي مصطلح "الحداثة" على ضفاف الوجود، بظروف تاريخية وزمنيّة، أسهمت في تبلوره داخل البيئة الغربيّة، فمنذ نهاية القرن الخامس حتّ القرن العشرين، فما دلالة مصطلح "الحداثة في المعاجم الغربية"هل انعكاسات على الشعر العربي الحديث؟.

من خلال النبش في دلالة هذا المصطلح داخل المعاجم الغربيّة، اتضح لنا أن ثَمّ مصطلحات أخرى تتشابك وتتداخل معه في جل الأحايين، تنشق كلها من أصل "مودرن" Modernisa- Modernité-Modern- Modernisation ويمكن القول إن مفهوم الحدّاثة (Modernité) يقابل الخاصية الأولى المتعلقة بالبنيّة- بينما مفهوم (Modernisation) يقابل الخاصيّة الثانية المتعلقة بالسياق، وأنّ مفهوم النزعة الحداثية(Modernisme)يقابل بالخاصية الثالثة المتعلقة بالوعي[9].

---

[7]- ابن منظور : لسان العرب،دار صادر بيروت، مادة(ح د ث)، مج2، ط1، 1992، ص 139.

[8]-المصدر نفسه، ص 133.

[9]- ينظر: عمارة بوجمعة: بلاغة الكتابة الحدّاثية (مقاربة تأويلية للنص الشعري الحديث) رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سيدي بلعباس، 2010/2009، ص 03.

بينما في المعجم العربي/الفرنسي لصاحبه Biberstein(**بيبرستين كازيمرسكين**)، وجدنا مصطلحا يتقارب مع «مصطلح الحداثة وهو Nouveaute حيث يقدم بعض الشروحات:

1- حداثة شيء، حداثة حادية يعني ظهورها.

2- شباب.

3- البداية.

4- محدثون.»[10]

فالمودرنيزم MODERNISME هو اتجاه شامل ومذهب تبلور في تاريخ محدد، وما يؤكد ذلك وجود اللاحقة ISME هذا ما نعثُر عليه في معجم الموسوعة الكبيرة لاروس LAROUSSE[11]، ويعرف هذا المصطلح بمجموعة من العقائد والميولات التيّ تحاول تحديد العقد الاجتماعي وقوة الكنيسة وذلك قصد جعلهم يتسايرون مع ما نؤمن به أنه جزء لا يتجزأ من حياتنا، فهو ضروري بمعنى مصطلح المودرنيزم هو نتيجة الأزمة الدينية[12].

وُلِد هذا المصطلح "المودرنيزم" من رحم الصراع الذي نشب في المذهب الأرثوذكسي « وهكذا تمثلت الحدّاثة الأوربيّة منذ بدايتها في الصراع مع المؤسسات الدينيّة وقوانين الكنيسة والتقاليد الاجتماعية والمفهومات الموروثة، ثم في مرحلة متأخرة مع التقاليد الاجتماعيّة والمفهومات الموروثة، ثم في مرحلة متأخرة مع التقاليد الأدبية لصالح مبادئ الحرية والفردية والابتكار والعفوية»[13].

---

[10]- بيبرستين كازيميرسكي، المعجم العربي- الفرنسي ، مطبعة بولاق، مصر، 1875، ص 498.

[11]- الموسوعة الكبيرة لاروس: مكتبة لاروس، باريس، 1975، ص 8067.

[12]- ينظر: سعيد بن زرقة:الحداثة في الشعر العربي "أدونيس نموذجا"، ص 28.

[13]- خاليدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، م4، ع3، 1984، ص 27.

فالمودرنيزم Modernisme حركة واتجاه داخل الأدب الغربي تحدده شروط تاريخية معينة ولذا يعتبر النّاقد **"فاضل تامر"** بأنّ الحداثة التي تقابل Modernity Modernite هي الفضاء العام الذّي يخفف حركة المودرنيزم، هذه الحركة – حسب رأيه- تلاشت في نهاية العشرينات، ومن ثَمّ وجه النّقاد نظرهم إلى مرحلة ما بعد المودرنيزم التّي يجعل لها مقابلا "ما بعد الحداثانية" -past بل «.... وقد راح النّاقد الغربي منذ مطلع الثلاثينات يميل لاستخدام مصطلح (ما بعد الحدّاثانيّة post Modernisme بل إنّ ردود الفعل المضادة للحدثانية دفعت بعض النّقاد للحديث عن اتجاه مضاد أسموه بـــ (ضد الحدثانية) Anti modernisation ويتضح ذلك بشكل خاص بالنسبة لتجربة الأدب الإنجليزي»[14].

فالحدثانيّة الغربيّة لها امتداداتها السوسيولوجية والتاريخيّة والفنيّة،وهي انفصال وخروج ضد دكتاتورية وتسلط الكنيسة، وهي ضد التجربة الشعريّة المتحجرة وهي وليدة النّظام الاقتصادي السائد في أوربا، الذّي عزل الإنسان وجعله مجرد آلة في وسط ركام اللاوعي، فتولد عنه شاعرًا غربيا في مجتمعه ومنكبًا على نفسه، فـــ«كان دائما يجد بهجة في الالتحام ببعض الاتجاهات الفلسفية التشاؤميّة الصوفيّة والنّزعات الإشراقيّة السريّة والنهلستية(العدمية) والعبثية والوجوديّة وغيرها»[15].

فالحداثة تختلف عن الحداثانية، فالأولى غير آنية فهي تجاوز للزّمن وإبداع في الطرح، ولا تقتصر على قواعد معينة بل هي التّي تصنع القواعد، «فإذا ما كانت الحداثانية الغربيّة حركة وقتيّة وآنية استنفدت أهدافها فإن الحدّاثة نزوع دائم للابتكار وجوهر متواصل قابل للاستئناف والتواتر والاطراد، إنّ الحداثة...بهذا المعنى تظل مصطلحا شاملا يضم تحت قبته الواسعة أغلب، حركات التجديد في الأدب والفن»[16]، إنّ الحداثة بهذا المفهوم هي نمط حضاري خاص بمخالفة النّمط التقليدي،

---

[14]- فاضل تامر: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1987، ص 178.

[15]- المرجع نفسه، ص 176.

[16]- المرجع نفسه ، ص 176.

تجعل من الإنسان هدفا نهائيا للتخلص من رِبْقَة القديم، ووليد رحم التحولات الكبرى التّي تشهدها أوربا إذ «بات الإنسان مصدر المعرفة ومرجعها...وبات الإنسان وحده من يصنع مصيره، ويرسم إطار الحرية والسعادة، بهذا المفهوم تكون الحدّاثة مقترنة بوعي جديد، يتجلى ومجموعة القيّم التّي تعبر عن روح الزّمن وفعل العصر»[17].

يجمع بول روبير Poul Robert صاحب "روبير الصغير رقم 1" مجموعة من الدّلالات والمعاني الخاصة بالحداثة، فتارة يربطها بجمال الطبيعة وتجددها، وتارة أخرى بالفنون والإبداع والتجديد فهو يقول:«الحداثة هي عودة الربيع أو الطبيعة بحلة جديدة، هذه السنفونية الكبيرة يسميها الشعراء القدماء بالحداثة...العودة الاستئناف ـــ الزمن الجديد....بروز أشكال جديدة "كل موت فرصة للتحديث" "مونترلن".... رجال كانوا سكارى بحداثة العلوم والفنون "لومانز"...»[18].

مرّ التاريخ الأوربي الأدبي، بعدّة مراحل متعاقبة، عصر النهضة والباروك والكلاسيكية، والرومانسية والواقعية...وبعد هذه المرحلة ظهرت الحداثة، والأدب الذي انبثق ضوءه بعد هذا الاتجاه هو أدب الحداثة.

1-3- الحداثة لدى الشعراء النقاد الغربيين:

يعدّ كل من شارل بودلير charl Baudelaire ورامبو Rimbaud وملارميه malarm أبناء الحدّاثة في أوربا وهم من أسسوا لها مفهوما وقننوا لها كتاباتهم النظرية.

بات من نافلة القول أنّ الحداثة ليست مفهوما سوسيولوجيًا أو سياسيًا أو تاريخيا، وإنّما هي واقع في التحضر والتقدم يتجلي ضمن رؤى الدول الحديثة، إنّها نمط أفعال تمارس في الحياة اليوميّة للإنسان من فنون وأخلاق وعادات وأفكار، لها قيمتها ووزنها الضدي، عكس كلّ ما هو بالٍ ورَثٍ وتقليدي، فهي ثورة بكل

---

[17]- المرجع السابق،ص 180.

[18] -Paul Robert : le petit Robert- sous la direction, Dictionnaire universel, 1974.

المقاييس تنادي بالجدّة والتجديد تارةً، وهي النبش في الماضي، قصد البعث فيه روح المستقبل تارة أخرى.

جنح **شارل بودلير** على الواقع السائد حينذاك، محاولا كسر قيود الأعراف الاجتماعيّة حيث يقف حاجزا أمام العالم الذّي أصبحت تسوسه الرأسمالية، فلجأ إلى أنيسيه الوحيد ألاّ وهي الذات قصد مداعبتها عن طريق اللّغة، فتمرد على بنيّة القصيدة القديمة، محاولا التطلع نحو آفاق جديدة يلامس فيها روح الإبداع إذ يرى أن التّقدم المزيف الذّي ما فتئ يتشكل في حداثة المدن والمصانع هي الوجه القبيح في حياة الإنسانيّة، هذا التّقدم في نظره هو الذّي محا مشاعر الإنسان وحدّه من عواطفه وأحاسيسه، فالحدّاثة التّي أساسها يفيض بالعقم والقبح، والخطيئة، عالم الشوارع المغلقة، الأضواء الصناعية واللافتات السعة ووحدة الإنسان الضائع وسط الزّحام، العالم الذّي أصبح يستأنس الكهرباء والبخار (...)، وكثيرا ما يلجأ بودلير في كتاباته إلى التغيير عن الاستمرار والتذمر من تلك اليوميّات المزيفة والصحف والمجلات وطوفان الديمقراطية التّي تجعل الأشياء على منوال واحد متساوي[19]. هذه الحداثة المغلوطة يقاطعها **"بودلير"** ويرفضها كل الرفض، لأنّها تجعل من الإنسان مجرد دمية تتقاذفها الأيادي وتركنها في أي زاوية تشاء.

تجسدت الحداثة في أطروحات **شارل بودلير** ضمن إطار معرفي لقيم الحداثة الشعريّة، حيث حاول ترصد مستحيل الشعر من خلال مطاردته لمستحيل الحدّاثة حيث أدرك أنّها لحظة غير قابلة للانقضاض، إذ أنّ« الشعر الحديث هو العابر الهارب»[20]،فكأن الحداثة مادة زئبقية سريعة الهروب والانفلات، فهي« انفلات من الواقع المرئي والبحث عن واقع آخر جديد، وتبعا لذلك فإن الشاعر الحداثي تجده يحول الواقع المرئي إلى واقع شعري تتحول فيه الكلمة أو اللّفظة إلى آدم جديد يسمي

---

[19]- ينظر: عبد الغاني مكاوي: ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1972،ص 72.

-ينظر: سامية رابح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن، 2010،ص 30/29.

[20]- محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ص 2.

الأشياء تسميات جديدة»[21]، فالحداثة عند **شارل بودلير** لا ترتبط بواقع ثابت أو بزمن معين، فحاضرها هو مستقبلها، وهذا يعني أن الشعرية الحداثيّة «تحمل تهديما مستمرا للأشكال والصيغ»[22]؛إنّ الحداثة الشعرية بهذا التّصور تتجاوز نفسها باستمرار وتصححها ولو بالتناقض معها، أي تمتلك في ذاتها سمة الحركة الدائمة المستمرة اللانهائية، الحركة العابرة أبدا، وهو تمركز يذكر بفكرة "المركزية المنطقية" Logo centrisme عند دريدا ونقده لها[23]. بل يغري بالقول إنّ مفهوم هذه الحركة المنطقية قد توارت من مفهوم اللحظة الحداثية بوصفها نفي للثبات والسعي الدائم للتحول، لأنّ الحداثة الحقيقيّة هي حداثة التناسل المتسارع في المفهوم الغالب (...) فهي نفي للنماذج ولا تطمح إلى مثال[24].

رفض **(بودلير)** كل أشكال العادات والتقاليد، وذلك من خلال إحساسه بالروتين الممّل والسير على دروب مألوفة إذ هو يرى الحياة لا طعم لها إلاّ بجَديدها ويطالبها دائمًا بالاستمرارية والتجديد فيتمنى «أن يرى مراعي حمراء وأشجارا زرقاء»[25]، فالعالم البودليري هو عالم رؤيا وتخيل فلا وجود لمراعي حمراء في العالم الطبيعي، ولا أشجارا زرقاء في المخيل الوجودي، فهذه اللوحات الصور هي من نسج الذات البودليرية.

استطاع **بودلير** بفضل رؤية للوجود والحياة أن يعقد علاقة حميمية بين العالم بكل تراكماته وأوجاعه السياسيّة والثقافيّة والاقتصاديّة وقصيدة الحداثة، حيث أراد أن يخرجها من نطاقها الجغرافي المحدود نحو العالميّة، فنستطيع أن نرى ذواتنا وذوات

---

[21]- سامية رابح ساعد: تجليات شعر الحداثة الشعرية، ص 30.

[22]- عبد الرحمن محمد العقود: لإلهام في الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990، ص 81.

[23]- ينظر: المرجع نفسه، ص 82.

[24]- نقلا عن عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1972، ص 72.

[25]-نقلا عن: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1972، ص 72.

الآخرين من خلالها، فالقصيدة الحداثية كما يراها **بودلير** هي التّي تكشف عن العوالم الجديدة، عوالم الأحلام والمزج بينها وبين الحياة الواقعيّة فيصبح الفن «خلق شعر مؤثر في الوقت نفسه الموضوع وصاحبه، كما يحوي العالم الخارجي للفنان والفن نفسه»[26].

يرى **شارل بودلير** أن الشعر خلق أو سحر، هذا البحر الذي آمن به العرب القدماء، والذي رسم به الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله:" **إنّ من البيّان لسحرًا**" من تراكيب الشاعر غير المألوفة، وذلك بتعليقه في عالم الخيال والغوص في جوف الأشياء بسمو الشعر أو الفن أو عالم السحر المؤثر في جوهر أحاسيسه العميقة.

نلتقي بالشاعر السريالي "**رامبو**" في بحثه كيمياء الكلمة، وعن الأشكال الجديدة وفي فوضى المجهول، ليجعل من شعريته شعرية حداثيّة مطلقة على حد قوله في قصيدته "فصل في الجحيم" علينا أن نكون حداثيين، فلا مجال للأناشيد، ولنحافظ على الخطوة المكتسبة[27]، فهو يخرج من نطاق الأناشيد ويرمي به في عالم الحدّاثة، ويجعل من الشاعر عالما متفتحا على كل المعارف ومتطلعا على كل الأحداث التي تحتل «ظاهرة المجهول تستيقظ في وقتها داخل الروح الكونية»[28]، فيحمل **رامبو** مهمة الكشف عمّا هو غامض وخفي في هذا العالم.

تقوم الحدّاثة عند **رامبو** على مبدأ الرؤيا التّي تلج أعماق الروح الإنسانيّة لمعرفة ماهيتها والكشف عن عالم ذاتها فتصبح الحدّاثة لديه شغفًا بالمجهول «يؤول إلى تحطيم الواقع»[29] والقفز على سديم العالم الآخر.

---

[26]- هنري بير: الأدب الرمزي، تر: هندي زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1961، ص 22.

[27]- ينظر: مالكم برادي وجيمس ماكفارلين: ما الحداثة 1930/189، تر: مؤيد حسين فوري ، ص 21.

[28]- هنري بيير: الأدب الرمزي، تر: هندي زغيب، ص 28.

[29]- محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة: مجلة فصول، ص 14.

ينبني الشعر الحداثي لدى **رامبو** على فكرة الحلم التّي أصبحت رافدا من روافد الرمزيين ويجده ذكرى ضربت بجذورها عمق الطفولة، للسمو والتعالي على الواقع، قصد وجوب بناء لبنة الشعر بناءً حيًا الذّي يعني به تهيؤات الوهم المنبثقة من اللاوعي، في تشكيل قصيدته، فكانت بمثابة الخيط الممّتد للمد السريالي بدون منازع[30].

تشكلت رؤية **رامبو** في إعادة الصلة بين الشاعر والساحر، حيث اكتشف أنّه ثمّة علاقة شديدة الصّلة بين الرؤيا والعرافة والسحر من جهة، وتأثره بالأدب الصوفي من جهة أخرى والشعوذات السحريّة، إذ عدها إحدى الأسس التّي يقوم عليه شعره، فيتضح هذا التأثير من جراء تماديه في عالم الخيال، «الواقع عنده قد أصبح يحتمل التعديل والاتساع والتسوية والتمزيق والتوتر بين الأضداد...»[31]، فهو يحاول خلق مسار جديد يخالف المسار المألوف في واقعنا، وهذا ما يجعل الخيال لدى **رامبو** يقوم «على الحرية الإبداعية المطلقة فيجمع أشتات الواقع الممطر، ويعيد بنائها بناءً جديدا، متجاوزا الجمع بين المتناقضات والمتنافرات والنشاز ممّا يؤدي إلى الغموض المطلق أحيانا»[32]، وقد غيرت حداثة **رامبو** بالانصراف عن الواقع المادي المحسوس، وكسر كل الأنظم الزمانيّة والمكانيّة، فجاء شعره على قدر كبير من اللاوضوح.

تجلت الحداثة لدى **رامبو** عند إضافة إلى "نظرية الخيال" ما أسمّاه بـــ**"كيمياء الفعل"** حيث حرر الخيال من العمل والمادة عن طريق الاستثمار في القيّم الانفعاليّة والصوتيّة والمتشكلة في الحروف من خلال تداخل وتراسل الحواس فيرى« إنّ الشاعر يجعل نفسه قادرا على الإبصار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس»[33].

---

[30]- ينظر: سامية رابح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية، ص 34.

[31]- عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ص 135.

[32]- المرجع السابق:ص 141/140.

[33]- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص 79.

لقد تأسست الحدّاثة الشعريّة عند **رامبو** من منطلق حداثي، حيث أضحت تقوم على مجموعة من الرؤى التي تستنكه المجهول، وتضرب عمق الأسرار الخفيّة قصد إبرازها وتجليتها للقارئ، بل يحاول السفر إلى ما بعد الواقع، مادام هذا الأخير لا يستطيع التعبير، وهو الأمر الذّي جعل الحداثة الشعريّة ترتكز على مبدأ الغموض والخيال والرؤيا والحلم.

يؤكد **جون كوهين** John Cohen أنّ الشعريّة لدى **"مالارميه"** ترتكز على مبدأ الابتكار بالإيحاء و«إنّني ابتكر لغة من شأنها أن تفجر شعرية الجدّة، أستطيع أن أعرفها بهذين الكلمتين، أن ترسم أثر الأشياء الذي تحدثه لا الأشياء ذاتها»[34]، فيقع الاهتمام في البحث عن الشعرية عن الأحاسيس والانفعالات التي تمل على توقدنا الشعر؛ لأنّ الشعر عند **مالارميه «**لا ينبغي أن يتشكل من كلمات ولكن من أحاسيس وكل الكلمات تمضي أمام الأحاسيس»[35].

والشاعر يكسب بواقع أحاسيسه وعواطفه في تشكيلها عن طريق اللّغة التّي يصيغ بها الواقع الجديد الذّي يراه **"مالارميه"** فهو الواقع اللامرئي الذّي يرفض الواقع المرئي القديم ويسير في غير اتجاهه.

وإذا كان عالم **"بودلير"** هو الجمال المثالي وعالم **"رامبو"** هو عالم المجهول فإن عالم **"مالارميه"** هو السماء الزرقاء[36]، حيث تستقر الكلمة في أعماق روح الشاعر الصادّقة، فهو يلجأ إلى عالم الأشياء والمحسوسات، باحثًا عن هذه الكلمة المتجدرة في عالم السحر ومدائن المجهول.

---

[34]- جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر و تح: أحمد درويش: دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 387.

[35]- المرجع السابق: ص 387.

[36]-ينظر: إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط1، 1996، ص 60.

اتفق **"مالارميه"** في المبدأ نفسه الذي نادى به كل من **"بودلير"** و**"رامبو"** ألاّ وهو مبدأ "الغموض" واللاوضوح فـــ «ينبغي للشعر أن يكون ألغازا دائمة»[37].

ويقول أيضًا «لو قلت إنّه يوجد بين الطرائق القديمة السحر الذّي يحيط بالشعر، قرابة خفية، فهناك إثارة داخل ظلال جلية لموضوع من خلال كلمات موحية وليست أبدا مباشرة، تختزل إلى صمت معادل، وتحمل محاولة تقترب من الإبداع...»[38]؛ فالغموض منهج تفكير معتمد، يشكل الشعريّة، فتقوم القصيدة الغامضة من خلال التّناقض الذّي يحفها فيجعل القارئ الحصيف بترصد طلاسمها"قصد الوقوف عند جماليته.

تتشكل معالم الحداثة لدى **مالارميه** على شعرية الأحاسيس العميقة والانفعالات المتأججة لا على شعرية القوالب اللّغويّة الجاهزة، الملقاة على قارعة الطريق، فهي خرق لكل هذه القواعد المألوفة على قارعة الطريق، فالحدّاثة تشكيل وتوليد جديد في عالم يسوده الغموض يمنح القصيدة الشعرية الدّخول إلى لب المجهول، فيجعلها قصيدة تبوح بأسرارها، وتكشف عن هواجس المستقبل انطلاقا من الماضي، والحاضر فتجعلهم زمنًا واحدا منصهرا في لحظة أبدية.

1-4- الحداثة في كتابات النقاد والنقاد الشعراء المعاصرين:

تجلّت ملامح الحدّاثة في الساحات النقديّة العربيّة المعاصرة في بين ثنايا القصيدة النظرية وقصيدة النقد، وقد انبعثت أصداؤها من رحم الخمسينات، متسلقة كتابات شعرائنا النّقاد العرب، على شاكلة **يوسف الخال، عبد الوهاب البياتي، نزار قباني، محمد بنيس، ورائد الحداثيين، أدونيس...**

---

[37]- جان كوهين: النظرية الشعرية، ص 415.

[38]- المرجع نفسه: ص 415.

نحاول أن نحط الرّحال على بعض المقولات التي تؤسس لنا فهم بعض نقادنا العرب لمفاهيم الحداثة، إذ كانت لكل واحد من هؤلاء رؤية خاصة به، فهذا **"يوسف الخال"** الشاعر النّاقد اللبناني الذّي أصدر كتابا أسماه **"الحداثة في الشعر"** حيث تعدّ الحدّاثة عنده تصور يقوم على جملة من المبادئ يبدؤها بالتعبير عن التجربة الحياتية، كما يفهمها المبدع، وثانيها الانصراف عن المفردات المبتذلة، ثم يعرج على الإتباع الشعري ملائما ومناسبا لحركية العصور، ثم يختمها بكون الموضوع الوحيد الأحادي للشعر هو الإنسان والعالم[39].فيرسف الخال يريد أن يعقد ملائمة بين التجربة الشعرية ووعي الشاعر من جهة، وموضوع القصيدة والإنسان والعالم، من جهة أخرى مقتفيا في ذلك آثار **"شارل بودلير"** في رؤيتهم إلى الحداثة، يضاف إلى ذلك مسألة الجمع بين قصيدة الإيقاع وقصيدة الحداثة، ولا يتحقق ذلك إلا بكسر القيود على الألفاظ وجعلها مشحونة بدلالات متعددة.

أمّا **"عبد الوهاب البياتي«** الشاعر العراقي يرى أن الحداثة "هي ثورة عن السلطة الأبوية واللّغوية»[40]، ويعني بالسلطة الأبوية المستودع التّراثي فكرا وأدبا ونقدا وسياسة، ويعني بالسلطة اللّغوية سلطة المعجم* إنّها المطالبة بمعجم دلالي جديد، لأن اللفظة الشعرية في زمن انتشالها من مخزون اللّغة، تشحن بدلالات جديدة تثير القصيدة، إذ حاول دعاة الحداثة «صنع معجم جديد في ظل هذا الأفق الحداثي الذّي يطالب بتوليد الألفاظ وينفي عنصر الثورة العنصر الرئيس في تفعيل السلطة التراثيّة بعطاءاتها الأدبيّة والفكريّة والنقديّة واللّغويّة»[41]، فهي ثورة على أحاديّة المعنى باللفظة، بل إعطائها نفسا جديدا ضمن السياق الذّي توظف فيه، فتعدد القراءات.

---

[39]-ينظر : يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1972، ص 81/80.

[40]- عبد الوهاب البياتي: الحداثة في الشعر، مجلة فصول، مج3، ع1، 1982، ص 268.

* هذا المفهوم منقول من نفس المقال: لعبد الوهاب البياتي.

[41]- سامية رابح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية ، ص 40.

نعرّج على النّاقدة السورية **"خالدة سعيد"** صاحبة كتاب "حركية الإبداع" وهو كتاب يبحث في الجذور، ومن بين ما يتوصل إليه القارئ أن مفهوم الحدّاثة عنها هي حداثة تبنى على منطق الانقلاب والتحول، كما أنّها- في رأي خالدة سعيد- وضعية فكرية، تقوم على سياسة التحول المعرفي والجدل القائم بين مختلف الأفكار، والأنظمة من حيث هي القفز من دائرة الضيق والتقليد إلى فضاء التساؤل والتمرد وكسر حيّز الجمود للولوج حيّز الخلق والإبداع[42]، حداثة تقوم على منطق التمّرد والكشف والخلق، فالثورة التي نادت بها النّاقدة هي ثورة ماركسية تستهدف تهديم القديم ثم إعادة بنائه من جديد، إذ نرى فيها بعث للعلاقة القائمة بين العالم والإنسان؛ بل هي إقرار الإنسانية للإنسان.

إن **خالدة سعيد** تتفق في مفهومها للحداثة مع النّاقد **"غالي شكري"** مؤلف كتاب" شعرنا الحديث إلى أين"، وكتب "الغناء الجديدة" و "صراع الأجيال" ضمنها عدم إيمانه بوجود حداثة، إذ هي حداثة مشتتة على جميع الميادين والجوانب السياسيّة أو التاريخيّة، أو الاجتماعيّة أو الفلسفيّة أو الأدبيّة فالحداثة «ليست منهجا أدبيا، فهي مثل الوضعية الماركسيّة والوجوديّة هي تحليل للتاريخ والاجتماع وللسياسة...»[43]، لأن المنهج يتقيد بضوابط وقواعد تصل من ورائها إلى الحقيقة، وهذا يتنافى والحداثة التي لا يمكن حصرها في قواعد أو ضوابط، وهي موكلة بحقيقة ما، لأنّها ضد الحقيقة أصلا، كما يقول في موضع آخر «الحداثة رؤيا تقتحم السائد وتهاجم التخلف»[44]، فالالتفات لمصطلح الرؤيا يعطي إضافة جديدة إلى القواميس النقديّة المعاصرة، وهي رؤية ثورية تقتحم الزحم التّراثي بأشكاله الأدبيّة والنقديّة والفكريّة.

نلتقي بالنّاقد المغربي **"محمد بنيس"** في كتابه " الشعر العربي الحديث" هذا النّاقد انشغل كثيرًا لتأسيس لمقولة الحداثة إذ وجدها أنّها ترتبط بالتّطور والتجاوز والتغيير؛

---

[42]- ينظر: خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، ص 31/30.

[43]- غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1990، ص 150.

[44]- المرجع نفسه: ص 150.

ولقد ربط " **محمد بنيس**" تحول القصيدة من شكل إلى شكل بالحداثة، فهي تقوم على الأفعال المذكورة سابقًا التّي تنصهر فيما سمّاه "الإبدال"[45] وهو قمة الانقطاع المعرفي و«لعلّ اتساع استعمال مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي والسجالي (...) هو ما يفضى بأي تعريف إلى مأزق السريع»[46]، ممّا جعل النّقاد والشعراء يحاولون كبح جماح الشعر وإعطاءه تعريف مستقر، بيّد أنّ فضفضة هذه الظاهرة (الحداثة) وتقلبها الدّائم، هي ما جعلت التّعريفات تتشعب وتتأزم وتقر بقصورها وعجزها.

إن الحدّاثة لدى **محمد بنيس** هي تصالح مع التّراث ومواكبته، بينما ذلك ليس إلا شكلا من أشكال الحيل التّي اتخذها الحداثة قصد التّوغل في جسد التقليد وتفتيته، من جهة ومن أخرى تتخذه صورة الفارس الذّي يوجه سهامه مباشرة صوب قلب التّراث.

يعد **نزار قباني** أكثر الشعراء ملازمة ومعاشرة للكون الشعري، منذ ما يقارب خمسين حولا، إلا أنّه لا يخرج عن قاعدة عدم قدرته على وضع تعريف كاف وشاف للشعر، إذ «ليس عندي نظرية لشرح الشعر...»[47]، إن عدم قدرة نزار التعريف بالشعر أو تحديده ضمن قاموسه النّقدي يعود بالأساس إلى ذلك الاختلاف الذّي ضرب جوهر النظر إلى الكون الشعري لدى الشعراء «فكل شاعر يحمل نظريته معه»[48]، فالشعر أصبح أمرا مستحيلا في ظل تعدد حقائقه الجماليّة فهو «حقيقة مطلقة لابد أنه كذلك وإلا انتهى إلى العدميّة (...) وأنا لا أعني بذلك أدبيّة الشعر، الشعر سماء فيها نجوم وشموس تغيب وتظهر وتغير مداراتها، سماءً تارة خريفيّة وأخرى شتائية، وثالثة ربيعية إلاّ أن الحقيقة الشعرية، الحقيقة البحرية تعاني من مدّ جزر

---

[45]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإدلالاته (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر، المغرب، ج4، ط1، 1990، ص 268.

[46]- المرجع نفسه، ص 25.

[47]- نزار قباني : قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت، ص 19.

[48]- نزار قباني: ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000، ص 24.

وتيارات وعواصف، لكن البحر هو البحر رغم كل شيء حقيقة الماء في البحر باقية، التحولات الشعرية شيء حتميّ...»[49].

تتصف قصيدة الحداثة باللاثبات، فهي تأخذ ألوانًا متعددة، ففي كلّ مرّة تتّناسل معانيها من قارئ لآخر ومن عصر لآخر، ومن هنا لا نستطيع القبض على مكنونات الشعر والحد من حقيقته، فهو بحث عن الحقيقة داخل أسرار المطلق والمجهول.

فالقصيدة الحداثية **– في رأي نزار-** هي مطاردة المجهول، حيث يؤكد عدم استقرار هذا المجهول في مكان معين، فهي لا تحدها حدود،ولا تأسرها قيود، فهي قصيدة إنسانيّة عالمية، فـــ«ليس للشعر صورة فوتوغرافية معروفة (...) وليس له عمل معروف، أو أصل معروف، ولا أحد يعرف من أين أتى وبأي جواز سفر تنقل، المعمرون يقولون: إنّه هبط من مغارة في رأس الجبل واشترى خبزا وقهوة وكتبا وجرائد من المدينة، ثم اختفى، وسكان الشواطئ يقولون إنه خرج من أعماق البحر، إنه لعب طول النهار مع الأطفال والأمواج والأسماك الذهبية، ثم عاد إلى بيته البحري، وأطفال المدينة يقولون أنه خرج من الغابة وابتسم لهم وأعطاهم أزهارا وأقمارا. وفراشات وأكواب ذرة، وفطائر محشوة عسلا ثم ابتلعته الغابة.ومعلمو المدّارس يقولون: «إنّه دخل على صفوفهم ذات صباح فتكلم مع التلاميذ لغة لم يتعلموها وكتب على السبورة السوداء حروفا لم يبروها من قبل ففهموا ما قال لهم وحملوه على أكتافهم وخرجوا إلى الشوارع بمظاهرات مطالبين بتعيين وزير للثقافة...»[50].

هذه الخواطر والانطباعات تكشف عن حيرة نزار من الكون الشعري في انفتاحه وانبجاسه في كل ما يتعلق بمعانيه، فكلّهم عبروا عن عدم قدرتهم على تحديد مفهومه،

---

[49]- نزار قباني: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978، ص 105.

[50]- نزار قباني: ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000، ص 21/20.

وبالتالي فهو كشف عن حيرة نزار في مختلف كتاباته النظرية. فالقصيدة الحداثية -في نظره-لا تتقيد بمكان معين أو زمان مضبوط.

يعدُ **أدونيس** من رواد الحدّاثة الشعرية ومن أهم المنظرين لها في عالمنا العربي، إنّه رجل شغل نفسه بهموم التحديث الشعري، وما تصنعه الحدّاثة شعرا وتنظيرا، فقد كتب مقاله النّقدي ، المنشور عام "1959" في مجلة" شعر" تحت عنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، حيث دعا فيه إلى التجديد من جهة وتجاوز المفاهيم التّقليدية إذ يرى فاضل ثامر، هذا النص النّقدي محاولة في تعريف الشعر الحديث أول محاولة تنظيريّة ناضجة **لأدونيس**، لتحديد مفهوم الحدّاثة الشعرية رغم أن الشاعر لم يستخدم هنا مصطلح (الحداثة) لفظا.

إنه ميل **أدونيس** إلى التّراث الغربي، حيث استند في مفاهيمه حول الحدّاثة الشعرية على رؤى، بعض النّقاد الفرنسيين **(رينه شارRenechar بودلير Baudelaire مارلو Marlaux ...)** فالمتأمل في هذا المقال، لا يقف عند مصطلح "الحداثة" لكن هذا لا يعني أن معناها قد غاب، بل توافر المقال على عنوان "الشعر الجديد" كما كانت له محاولة نقديّة جادة، يدور موضوعها في فلك الحداثة دون الإفصاح إفصاحا جليا، تحت عنوان (الشعر العربي ومشكلات التّجديد"وما نلاحظه أنه كان يراوح بين مصطلحي (الشعر المعاصر) و(الشعر الجديد)، وهذا يشير أن مصطلح الحداثة لم يجد لنفسه طريقا في الساحة النقديّة إلا منذ منتصف الستينات، وربما تأخر حتّى السبعينات في كتابات نظرية أخرى[51]. إذ لم يكن هناك استقرارا من لدن **أدونيس** على مصطلح الحدّاثة والشعر الحداثي، إلا في كتاباته المتأخرة، بل كان يستعمل بعض المصطلحات (كالشعر الحديث، الشعر الطليعي، الشعر المعاصر...).

تجسدت الحداثة في شعر **أدونيس** بمفهومها الشامل في ثلاثة أنواع هي: الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة والحدّاثة الفنيّة.فالحداثة

---

[51]- ينظر : فاضل تامر: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1987، ص 198.

العلميّة تعني «إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد»[52]، أمّا الحداثة الثورية فتعني ظهور حركات أفكار تلتزم بالجدة ومؤسسات تعمل على زرع بذور التغيير، وذلك قصد استئصال جذور التقليدية في المجتمع، أمّا الحداثة الفنية تعني «تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية، ويستقصيها وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممّارسة الكتابيّة، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل»[53]. فالكتابة الحداثية - عنده- هي كتابة تريد من التّاريخ إجابات لتساؤلات عديدة ومستمرة، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر، وكذلك وسط فلك دائم الدوران قصد استكشاف قدرات اللّغة وتتبع أبعاد التجربة[54].

إن النّص الحداثي، يبحث عن الكيفية فهو في حدّ ذاته قلق مستمر يسمو عن الإجابات الجاهزة، ومن ثم إخضاعها على التجريب، محاولة لا تكتمل لتقديم إجابات أكثر نجاحا، هكذا ظلت الحدّاثة الشعرية متفتحة تسمو نحو آفاق جديدة، ملتزمة بجماليات التجديد اللانهائي ، الأمر الذّي يجعل تجريب التوتر سمّة من سمّاتها الضرورية.

يرى **أدونيس** شعر الحداثة « خرق مستمر للقواعد والمقاييس»[55]، فالشاعر الحداثي -في رأيه- أصح لا يستأنس إلا بخلخلة قواعد البنيّة اللّغوية المألوفة متجها نحو التخييل والرؤيا، كما يعمل على محو الحدود بين الأجناس وكسر هيمنة الزّمان والمكان« وهكذا يبدو النص العربي الإبداعي نصا مستقلا، كأنه يتحرك في مكان متخل، في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثَمّة نوع صاف، وإنّما ينشأ النّص/المزيج، النّص/ الكل،

---

[52]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن من أجل ثقافة عربية حديثة، دار العودة، لبنان، ط1، 1980، ص 321/320.

[53]- المرجع نفسه،ص 321.

[54]- ينظر: رشيد بنجدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 23، ع1-2، 1994، ص 496.

[55]- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 312.

لهذا يبدو المكان ماديا وشعريا، تفتتا قابعا، قائما في سدم يتموج بين المحيط والخليج، ويبدو كأن المكان الوحيد لكل خلاق هو اللامكان»[56]

هكذا يدعو النّاقد**"أدونيس"** إلى انفتاح النّص الشعري، حيث هندس إلى لعبة المطاردة الجديدة بين عالم الشعر وعالم النّقد، إنّه صراع بين اللحظة النّقدية واللحظة النّصية، فهذا الصراع دائم ما دامت للحظة النّصية سريعة التملص فمناعتها الإبداعية أقوى من مناعة اللحظة النّقدية.

بناءً على ما تقدم يمكن القول: أن الحداثة **الأدونيسية** تنبني على منطق التغيير والبحث عن الجديد المبتكر، بعبارة مختصرة الحداثة عند **أدونيس** هي «تساؤل حول الكون واحتجاج على السائد»[57]. الحداثة هنا صراع بين الركون والثبات، وبين التحول والاستمرارية والتغيير، كما تعني التنصل والخروج من ربقة الجاهز،والتمرد على القيود الماضية.

وإن الحداثة في ضوء المحددات والعلائق السالفة الذكر هي مجموعة من الخاصيات الجماليّة، لا يمكن للنّص الشعري الحداثي أن يكون شعريا من دونها، وتبعا لذلك فإن: «النّص الشعري عمل لغوي، وجمالي، وإبداعي، ذو لغة شعرية، موقعة حرفي، اختيار الشكل، الذي يناسبه»[58]، فالنّص الحداثي نص غامض لأنّه مثقل معرفيا، مفاجئ ومدهش يصدم القارئ ويزج به في مناخ الأسئلة، ويطلب منه أن يرمي إلى مستوى مبدعه، مختلف جوهريًا عمّا تقدمه من نصوص في بناء الفكرية، نص ذو رؤيا لما يطرحه من آفاق جماليّة ومعرفيّة، ولما يتّسم به من إدراك وتمثل كلي للوجود والحياة، نص لا زمن له يؤسس زمنه الخاص به ولا يعترف مطلقا بسلطنة التّسلسل المنطقي للتاريخ، وكتابات النظرية **لأدونيس**، موضوعها سلطوي هو

---

[56]- أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985،ص 28.

[57]- أدونيس: في منبر العكس، أسئلة الشعر،دار الآداب، بيروت، د ط، 1979، ص 126.

[58]- خالد سليمان: أدونيس والنص الشعري، مفهومه ومصادره، مجلة آداب معهد الآداب واللغة العربية، قسنطينة، ع3، 1996، ص 201.

"الحداثة" وتجلى ذلك في حديثه عن الرؤيا الشعرية، وقوله بالكشف والتجاوز والتنبؤ والرفض والتّمرد، والمغايرة والبعث[59]، وما إلى ذلك من المبادئ الأخرى، ونعتقد أن خلاصة هذه الماهيات الجزئية التي تعج بها المبادئ السالفة، هي خلاصة الحداثة ورحيقها المصفى.

لا تعدو أن تكون الحداثة متجذرة في القدم في المعاجم العربيّة والكتابات الشعرية والفلسفيّة، ولم تأخذ طابعها المفضل، والعميق إلا في ظلّ كتابات الشعراء النّقاد الغربيين الرمزيين والسرياليين،وقد اتكأ الشعراء النّقاد والعرب المعاصرين على الموروث الحداثي، في صورته العربية، فأنتجوا لنا حداثة نظرية وإبداعية، لا تختلف كثيرا أو قليلا عن تلك الحداثات العالميّة.

2-1- الكتابة والموت لدى بلانشو:

يشكل النقد الأدبي الحديث أنموذجا متميزا لمطارحة مفهوم الكتابة في أشكاله الحداثية المغايرة، وتصوّرا ضاجا بالتطوّر والاختلاف عن كلّ الأنساق الكلاسيكية، وحتى البنائية التي عالجت هذا الموضوع ويمكن النظر إلى موريس بلانشو بوصفه رائدا حداثيا في هذا المضمار، إذ تناول منذ مطلع العقد الرابع من القرن العشرين جوانب متعددة وعميقة، تخصّ ما أصبح يصطلح عليه **"بالكتابة الأدبية"**. وقد كان يستخلص كل تصوراته وآراءه المتعلقة بمفهوم الكتابة من محيط دراساته التحليلية الرصينة لنصوص أدبية شامخة؛ فقد درس "مالارميه"،و"فلوبير" وغيرهما من جهابذة الأدب الفرنسي، وانتهى إلى أنّ المجال الأدبي هو مجال الموت ذاته[60]، وفي هذا السياق يقول بلانشو عن الأدب «إنه النفي الأمثل، والقتل المؤجل الذي هو اللغة»[61]. والأدب والكتابة عنده توأمان بل إنهما يشكلان وحدة منسجمة ومتكاملة لا يمكن الفصل بين مكوناتها، ولذلك، فإذا كان الأدب مجالا للموت،

---

[59]- ينظر: بشير تاوريرت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ص 77.

[60]- ينظر: رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: تر:محمد برادة، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط4 ، 2009.ص7.

[61] - نقلا عن المرجع نفسه، ص8.

فإنّ الكتابة تشكل جوهر هذا المجال، فـــ « الأدب يسير نحو نفسه، نحو جوهره الذي هو الزوال»[62]، وبهذا المقياس، فإنّ الكتابة تجسّد هذا الزوال ذاته، لأنّها هي التي تجعل من الأدب صورة حيّة فاعلة في الوجود، بعدما كان شكلا ذهنيا يسكن في " الهولي". والكتابة هي ارتباط بالذات، فالكاتب هو دال من جملة الدوال المكوّنة لفضاء الكتابة،ولذلك «يغدو الكاتب عند بلانشو، بمثابة أورفيوس جديد يبحث بهوس عن موت ممتنع، يطرق أبوابا موصدة باستمرار، يلتقي العبث، واللّامعنى، واللّايسمّى، ولا يجد شيئا يقوله أو يفصح عنه في هذا العالم الصفيق..لكنّه مفتتن بهذا اللّاشيء، وعليه أن يقوله، هكذا يغوص بلانشو في متاهة تأملات لا منتهية متمرّدة على الحدود والتقعيدات، باحثة عن الجوهر والمطلق فيما كتبه الشعراء الذين عاشوا متغربين عن ذواتهم، وعن العالم اليومي المبتذل، الباحثين عن "حقيقة" تشيّدها الكلمات ولوفي فراغ»[63] الموت- إذن- هو سمّة من سمات الكتابة، أو فلنقل هو مكون جوهري في بنية الكتابة، وفي انفتاح الذات الكاتبة على فضاء النص.

2-2- الكتابة واللذة لدى بارت:

إذا كان الموت عند بلانشو يشكل ركيزة أساسا في بنية الكتابة، وبالتالي، فهو جوهر فضاء النص، فإنّ رولان بارت يذهب بعيدا في ربط مفهوم **"اللذّة"**بـــ **"النص"** ،ومن ثم تحليل أوليات الكتابة انطلاقا من هذا الربط، ونحن نعلم أنّ اللّذة أو المتعة مفهوم قديم ربطه أرسطو بوظيفة الشعر، ولقد استفاد بارت من الطرح الأرسطي، مثلما استفاد من آراء بلانشو، وأضاف إلى مفهومي اللّذة والموت بعض التمثلات المتّسعة التي ربطت بين الكتابة والتاريخ، خاصة عند سارتر وماكس، وحاول أن يستقطر كل هذا في تصوّر مغاير يمنح للنص حيوية دفّاقة آسرة تجعله منفتحا على الذات في تعالقٍ شبقي، مثلما يكون منفتحا على التاريخ في ديناميته المتنامية.

---

[62] - نقلا عن المرجع السابق: ص9.

[63]- المرجع نفسه، ص 7.

الكتابة عند بارت تشكل مفارق للذات، بمعنى أنّ الذات في سيرورتها الزمانية والمكانية، تنكتب عبر تاريخه فردية، تظل دائما مشرئبة إلى ممارسة تموضعها في صلب التاريخ، ولكن دون أن تخرج من شكلها لتتماثل مع صورة التاريخ ، لذلك«فإنّ بارت أقام مشروعه على تحليل الكتابة من الداخل في تماسكها وتشابكها مع التاريخ، إعتبارا إلى أن الكتابة منحدرة من "ذات" (Sujet)متميزة عن الذات السيكولوجية أو الفردية»[64]،

لأنّ« الكتابة تجعلها ذاتا تاريخية فيها تتأكد صيرورتها»[65]، ونرى أن بارت، في بناء تصوره للكتابة، يميّز بين اللّغة الأدبية واللّغة العاديّة الكلاسيكية، التي ينظر إليها بوصفها لغة الأب، ولا يمكن أن تكون لغة الأم -كما اعتدنا وصفها- لأنّها تمارس سلطتها المطلقة والصارمة، الخالية من الحنو و الحميمية، وهما العنصران اللّذان لا يمكن لهما أن ينفصلا عن الأمومة، لذلك فإنّ اللّغة /الأب هذه تستطيع أن تضرب حصارا شاملا حول اللغة الأدبية كلّما ابتعدت هذه الأخيرة عن مقاييس ومعايير الأولى، أي كلّما توغلت في الأدبية، وهو يربط بين اللغة وبين السلطة الحاكمة ويحسبهما وجهين لصورة واحدة، فالسلطة هي اللغة واللغة هي السلطة*،و مقابل هذا نجد لدى بارت أنّ اللّغة الأدبية هي ذاتها الكتابة، و الكتابة هي نفسها في فهم جديد ومغاير يدور في فلك الأدبية، واللغة الأدبية هي دائما في صراع مع اللغة / الأب، هذه الأخيرة التي تعمل —دائما- جاهدة على كبح جماح "وجسارة" اللغة الأدبية[66].

ومثلما طمح بارت إلى تدمير سلطة اللغة عبر ممارسة جسور للكتابة، فإنّه طمح —أيضا- إلى قتل المؤلف، وكأنّه يقتل الأب، وإذا كانت أداة قتل اللغة هي الكتابة، فإنّها تظل نفس الأداة التي مورس بواسطتها قتل المؤلف؛ فـــــــ«الكتابة تدمير لكل

---

[64]- جيليا كريستيفا comment parler a la littérature ،مجلة تل كيل، رقم 47 ، 1971 ، ص31
-نقلا عن رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برّادة، دار العين للنشر، القاهرة، مصر،2009،ط4،ص11

[65] - المرجع نفسه،ص.11

*يبدو- هنا- تقارب واضح بين ما يطرحه بارت، وما أتى به فوكو حول مفهوم **السلطة**.

[66]- Voir : Roland Barthes: le Bruissement de la langue, ed : seuil, paris,1984, p : 53.

صوت»[67].حتى يتجلى النص في أبهى حلله الفنية والجمالية، لأنّ الحريّة هي السبيل الأمثل للتألّق، والنص يجب أن يكون متحرّرا من أيّة سلطة حتى يصل إلى تألقه وجدته.

يقوم موت المؤلف بتحرير النص من كلّ تبعية قد تكبّله، وتقف سدًا منيعا بينه وبين التطوّر المنشود، أيضا بينه وبين الذات في إنكتابها، وهذا يوصلنا إلى منعطف آخر، وهو الذي يرى فيه بارت أنّ الكتابة لا يمكن أن تنمو إلا عبر **"تذويب"** النص، والتاريخ،و **"تذويب"** العالم أيضا، ففي الذات تنصهر جملة من المكوّنات التي تبحث عن **"شهوتها"** داخل نسقيه الكتابة[68]؛ منها ماهو تاريخي، ومنها ما هو تأملي، ومنها ما هو موضوعي، ومنها ما هو إبداعي...إنّ هذه المكونات،وغيرها تظلّ كامنة، ومتخفّية في أغوار الذات، أو – بالأحرى- تظل قابعة في مناطقها الأكثر ظلمة، وسوادًا، ووحشيةً، أي تلك المناطق التي لا تكاد نقف تحت منافذها حتى نحسّ بالقشعريرة تسري في كياننا، ويكون دور الكتابة هو استشراف هذه المناطق، وإضاءتها فـــ«هذه الذات التي تكشف عنها الكتابة، لها جذور وأغوار ولا تتشخص فقط في المظاهر المادية وفي علائقها بالتاريخ. إنها تجسد أيضا الشهوة وتجليات الطاقة الحسيّة، والكتابة الأدبيّة، على خلاف

الكتابة العلميّة، تَصلح مرصدا لاستكناه التقاء الذات بالتاريخ، فالكتابة تضفي "الموضوعية" على

"الأنا" تُدرجها في سياق التاريخ، وتقدم لنا التاريخ "مذوتًّا" والذات "موضّعة"»[69].

وفي تساوق منسجم مع هذا التحليل، ينظر بارت إلى اللغة بوصفها نسق أمة، بينما يشكل الأسلوب نسق ذات، لذلك فهو يربط مفهوم الكتابة بالأسلوب ربطا جدليا، ويحاول أن يبعده عن مجال اللغة قدر الممكن، وفي هذا السياق يقول: «ليست لغة شخصيةً خاصة (كما كان يشير إلى ذلك المعنى القديم للأسلوب)، بل هي التلفظ (وليس الملفوظ) الذي من خلاله تخاطر الذات بانقسامها عن طريق التشتت والارتماء جانبا على الورقة

---

[67]- Ipid, p61 .

[68]- ينظر: بن عون الطيب:الكتابة والتلقي"التحولات الفكرية والنقدية عند رولان بارت، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير،2007 /2008 ، جامعة الجيلالي الباس (س ب ع) ص115.

[69]- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة ،ص 12/11 .

البيضاء، إنّها لم تعد، منذ الآن، تُدين بالكثير للأسلوب القديم،بل هي تُدين كثيرا، كما تلاحظون، للإضاءة المزدوجة لكلّ من المادية (عن طريق فكرة الإنتاجية) وللتحليل النفسي (عن طريق فكرة الذات المنقسمة)»[70].

يمارس بارت انسيابًا عميقًا ومتماوجا داخل نسقيّة مفهوم الكتابة،وهذا الانسياب هو الذي أسعفه في تطوير وتجديد أشكال هذه النسقية، انطلاقا من تطوير فهمه للكتابة، فبعدما ربط الكتابة بموت المؤلف، وأبعدها عن الفهم العام للغة، وحصرها داخل الأسلوب في تشكله الحديث، عاد ليربط الكتابة باللذة، والرغبة، فلا توجد كتابة خارج أفق الرغبة «إنّ على النص يكتبونه أن يقدّم إليَّ الدليل على أنّه يرغب في، وهذا الدليل، قائم؛ إنه الكتابة، والكتابة هي: علم متعُ اللغة كاماسوترا Kamasutra اللغة وهذا العلم ليس إلا مصنف واحد هو الكتابة عينها»[71].

أشرنا سابقا إلى أنّ النص الأدبي عند بارت ينكتب عبر الجسد، بمعنى أنّ العلاقة التي تربط الذات بالكتابة عبر النص تظلّ علاقة إيروسية، تؤثثها بياضات العشق، ونظرا لكون النص يولد في ظلّ هذه الأجواء المفعمة بالعشق والرغبة، والإلتذاذ، فإنّ تلقيه أو تقبّله لا يمكن أن يخرج عن هذه الطبيعة، إذ يقول بارت:« أن أقرأ بلذّة هذه الجملة، هذه الكلمة،أو هي الحكاية، فلأنّها كانت قد كتبت في لذة...»[72]، وإذا كانت لذة النص الإبداعي هي موجودة منذ أرسطو إلى أيامنا، فإنّ بارت أتانا بفهم جديد ومغاير ينطلق من الكتابة ليصل إلى القراءة، رابطا بينهما بموضوع اللّذة، فتصبح لذة الكتابة ولذة القراءة متماثلين، أو فلنقل إنّه جعل من الكتابة والقراءة وجهين لصورة واحدة هي اللذّة، في حين، نجده يضع حدودا فاصلة بين اللذّة والمتعة، بحيث تصبح المتعة هي الأدهى والأسمى، بل وتظلّ أحيانا في المستحيل، لا تجيء، بينما اللّذة تكون حاضرة في العديد من القراءات

---

[70] - المرجع نفسه، ص 13.

[71] - رولان بارت: لذة النص،تر: فؤاد الحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط1، 1988 ، ص15.

[72] - المرجع نفسه، ص 14.

الأدبية فقراءة المتعة« لا يمكن أن تأتي، إلا مع مطلع الجديد، فالجديد هو القادر وحده علي خلخلة الوعي»[73].

وتمتد هذه الحدود الفاصلة إلى مهاوي الكتابة، حيث يرى بارت أنّ « كاتب اللذة يتقبل الحرف متخليا عن المتعة...»[74] بينما« مع كاتب المتعة يبدأ النص الذي لا يطاق، النص المستحيل...»[75]، وهو نص يظل خارج اللذة، وخارج النقد أيضا، لا نستطيع أن نقبض عليه، ولو على أثر منه،بمعنى لا يمكننا أن نحلّله،ونفسره، بل كلّ ما نستطيع فعله، هو **"الإنهراق"** فيه؛ أي أن نتمثّل طريقته، و أسلوبه، ونجوبه من داخله، وليس من خارجه.

إلى جانب اللذّة، فإنّ بارت تعمّق في استشراف مفهوم الكتابة انطلاقا من تحديده لمفهوم النص، وهو مصطلح حديث وجديد، غالبا ما يربطه بارت بعمق إيروسي يشكل بنيته المتجلة، لكن النص، كمصطلح أدبي، لم يكن بارت أول من عالجه ، بل سبقته إلى ذلك جوليا كريستيفا Julia kristiva ، التي تميّز بين "النص" –"الظاهرة" و"النص" – "التكوّن" ، وهي تقترح « إعادة تعريف الإجراء النصّي بطريقة دينامية، مقسّمة على هذا النحو مفهوم النص إلى النص /الظاهرة، والنص/التكون (سطح وعمق، بنية مدلولية وإنتاجية دالة)، وهكذا سيكون النص التكون هو الصيرورة المولِّدة للدلالة، وهي تعمل داخل اللغة، أي النوعية النصيّة في دينامية تولدها، في حين سيكون النص الظاهرة هو النتاج المبيّن لهذه العملية، والترجمة التي صُيرت ظاهرة للنص التكون»[76].
وظف بارت هذا التمييز الكريتسيفي للنص، فخلص إلى كون النص لا يحتوي على شكل ومضمون، أو على مبني و معنى، أو سطح وعمق، ليست الصورة على هذا المنوال تماما، بل إنّ النص شكل و مضمون في آن، إنه مبنى و معنى في نفس الوقت ، فهو سطح و عمق في اللحظة ذاتها، إننا حين نترع الشكل،باحثين عن المضمون، فإنّنا لا نعتبر سوى على

---

[73] - R. Barthes, plaisir de texte, coll ,ed ,seuil, paris, p 65.
[74] - Ibid. p 37
[75] - Ibid. p 37
[76] - فانسان جوف: رولان بارت والأدب، تر: محمد سويرتي، دار إفريقيا الشرق، ط1، 1994،ص 47 .

شكل آخر يَغلّف النص، وحين نترع هذا الشكل أيضا، فإنّنا نعتبر على شكل موال، وهكذا ودواليك، إلى أن نقف أما الفراغ، ولا شيء سوى الفراغ، إنّ المضمون يقع في التحام يقبع شكل بشكل، أو يوحد في بنيتة الأشكال ولا يمكن أن يوجد خارج هذه البنية.

إن فكرة « أن الدال الأدبي يكمن في البنية بدل البنية يفسّر في الخطاب البارتي انتصار النسقي على النسق، والشعري على الشعر، والروائي على الرواية، فبارت يفضل إمتداد الكتابة على إنغلاق عمل أدبي جامد، وثمّة إذن تطور دقيق في الفكر البارتي، تطوّر قابل للإدراك من خلال مختلف المعاني التي يتخذها مفهوم "الكتابة " في أعماله»[77].

يعتقد بارت أن قيمة النص ترتبط مع الكتابة، على الرغم من تفريقه بين ما هو مكتوب وما هو غير قابل للكتابة، في ثنائيته المشهورة المقروء / المكتوب حيث ما يمكن كتابته هو ما نستطيع نسجُه، إذ أنّ « العمل الأدبي هو جعل الكاتب منتج للنص على معيار التعدّد والاختلاف اللانهائي رافضا وحده التحليل»[78].و في هذا السياق يرى بارت أنّ النص هو « حقل منهجيّ، ... تتناوله اللغة، لا يوجد إلا داخل الخطاب...فهو لا يعرف نفسه إلّا داخل عمل ونتاج، يتمتع بقدرته على خلخلة التصنيفات القديمة...إنّه ما يوجد على قواعد القول...هو دوما بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة...»[79].

يعدُّ النص -في منظور بارت- فضاءً شاسعًا، متعدّد المشارب والمنافذ يلج القارئ إلى عمقه باختيار إحدى هذه المشارب بلذة قصد فكّ الشفرات وكسر الحواجز واستنطاق ما فيه صمت .

---

[77] - المرجع السابق، ص 48/47.

[78] - الطيب بن عون:الكتابة والتلقي (التحولات الفكرية والنقدية عند رولان بارت)، ص 110.

[79] - رولان بارت :درس في السيميولوجيا،تر: بن عبد العالي، دار توبقال للنشر المغرب ، د.ت،ص61/60.

1- أصول النظرية الشفاهية

1-1 السمة التجمعية.

2-1 سمة الإطناب.

3-1 أسلوب العطف.

4-1 سمة التكرار.

2- أسس الشفاهية الجاهلية

2-1 جمالية الصوت.

2-2 الوزن والقافية.

2-3- بناء القصيدة.

3- النظم القرآني- بداية التحول-.

4- ميشونيك والإيقاع.

5- محمد بنيس وبنينة النص.

5-1 ثوب جديد للمعنى.

6- الكتابة إعادة بناء الوعي الإنساني.

تعدّ مفهوم **"الكتابة"** في سياق الدراسات النقديّة الحديثة، جوهر العملية الإبداعية الأدبية، بعدما كان قديما لا يشكل سوى رداءً خارجيًا يتزين به الأدب أحيانًا، وقد لا يحتاجه أحيانًا أخرى، ونعلم أنّ الأديب كان يعتمد على الشفاهية اعتمادًا واسعًا، وكانت الكتابة وسيلة بسيطة وعادية من جملة الوسائل أو القنوات التي يتم نقل الأدب عبرها، وبواسطتها إلى المتلقي، هذا التصور كان له جذور يونانية قديمة، فقد كان "أفلاطون"plathon يفكر في الكتابة بوصفها تكنولوجيا خارجيةً ،دخيلةً، على نحو ما يفكر كثيرون اليوم في الحاسوب.

ولأننا اليوم قد استوعبنا الكتابة بعمق، وجعلناها إلى حد كبير جزءًا من أنفسنا مقارنةً مع عصر أفلاطون الذي لم يدخلها في نسيجه بشكلٍ كاملٍ، فمن الصعب علينا أن ننظر إليها بوصفها تكنولوجيا على نحو ما ننظر جميعا إلى الطباعة والحاسوب ومع ذلك، فالكتابة تكنولوجيا، تدعو إلى استخدام أدواتٍ ولوازمٍ أخرى: مراقمٍ أو ريشاتٍ، أو أقلامٍ، وأسطحٍ مُعدّةٍ بعنايةٍ مثل الورق،أو جلود الحيوان،أو اللوحات الخشبية بالإضافة إلى الأحبار، وأنواع الدُهان، وأشياءٍ كثيرةٍ غيرها، فالكتابة هي التي أسهمت في ما أوصلته الطباعة والحاسوب، أي اختزال الصوت الدينامي إلى مكان ساكن، وفصل الكلمة عن الحاضر الحي، الذي لا توجد الكلمات المنطوقة إلا فيه[80].

---

[80] - ينظر: ولتر أونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، عدد 182،1994، ص 162.

يتضح مما تقدم أن الكتابة تشكل بنيةً ثقافيةً مغايرةً تمامًا للبنية الثقافية التي تمثلها الشفاهية، كما أن مفهوم **"الكتابة"** نفسه عرف تحولات على مستوى التصور، إلى أن وصل إلينا في شكله الجديد، فلقد كانت الكتابة بمثابة عنصرٍ تزييني، لا يضيف إلى الدلالة أيّةَ فاعلية، بل إنّ الدلالة تتشكل كليًا في سياق التفكير الشفاهي، وبعد ذلك تأتي الكتابة لتنقل هذا التشكل الدلالي إلى محيط الرؤية، دون أيّ تدخلٍ قد يعيد النظر في هذا التشكل الذي أصبح قائمًا سلفًا، بهذا المعنى تكون الكتابة وعاءً جاهزًا يحضُن الدلالة الشفهية، أو هو تشكل منفصل يسكنه المعنى بصورةٍ مستقلةٍ أيضا.

1-أصول النظرية الشفاهية:

يدلّ مصطلح الشفوية على عدم استخدام المجتمعات للكتابة في عملية التواصل بين أفرادها، ولا هي تستخدمها لتدوين آثارها الفكرية المختلفة.

لقد كان الفضل، لكلّ من ميلمان باري Milman pary(1902-1935) وتلميذه ألبرت لورد Alberte Lourd، في صياغة نظريةٍ تحدّد الصيّغ الشفاهية في الثقافة الشفاهية الأولية، إذ لم تكن هذه الجهود ابتداعا، إنّما هي مثل كلّ النظريات الأخرى التي قامت في بعض أجزائها، على جهود مفكرينَ، لحقبةٍ طويلةٍ من الزمن[81].

ساير البحث في نشأة النظرية الشفوية، البحث المتعلق بالمشكلة الهوميرية أي تحديد نسبة الملحمتين الإغريقيتين الكبيرتين الإلياذة والأوديسة إلى هوميروس.

---

[81] - ينظر: أونج والتر: الشفاهية والكتابية، ص 19.

اختلف الباحثون في الإجابة عن الكثير من الأسئلة المتعلقة بجوهر الثقافة الشفوية، حيث لم يشك الكثير منهم في وجود شاعر اسمه هومر، وهو صاحب الفضل في نظم هاتين الملحمتين[82]، ولقد نُظر إليهما، منذ العصور القديمة إلى اليوم، بوصفهما قصائد من أبهر ما نظمه الإنسان، ولذا كان على كل جيلٍ أن يفسّر ويحلّل ما تيسّر له في هاتين الملحمتين، وما كان يدور في مخيلة الشاعر، وما الهدف من وراء نظمهما؟[83].

وقد استقرّ جُلُّ الدارسين والنقاد الّذين انشغلوا بدراسة هاتين الملحمتين، على أنّهما تختلفان عمّا ألفناه من شعرٍ، حيث كان الإطراء الشامل للقصائد الهوميريّة مسايرًا بشيءٍ من الشّك والرّيبة، في أن هذه القصائد منحولة[84]، أو كانت على شكل

---

[82] - ينظر:ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ط3، 1966، ص293.

[83] - ينظر: أونج والتر: الشفاهية والكتابية ،ص 19.

[84] - ينظر: نفسه، ص 20.

نشير في قضية **"الإنتحال"** إلى أن الأدب الجاهلي قد نظر إليه من هذه الناحية، ، والمثال الأبرز هو نقد الإمام الباقلاني لقصيدة امرئ القيس، وهي محاولة كانت ترمي إلى بيان تهافت البيان العربي أمام القرآن الكريم المعجّز، إذ يقول:" فإذا شئت أنه تعرف عظم شأنه (المقصود القرآن الكريم) فتأمل ما نقوله...لامرئ القيس في أجود أشعاره، وما نبيّن لك من عواره على التفضيل وذلك قوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ بِسقْطِ اللّوَى بَيْنَ الدّخُولِ فَحَوْمَلِ

فَتُوضِحُ فَالمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مَنْ جَنُوبٍ وَشِمَالِ

ليس في البيتين شيءٌ قد سبق في ميدانه شاعرًا، ولا نقدم به صانعًا، وفي لفظه ومعناه، خللٌ، فأوّل ذلك أنه استوقف من يبكي لذكر الحبيب، وذكراه لا تقتضي بكاء الخلّي، وإنّما يصّح طلب الإعادة في مثل هذا، على أن يبكي لبكائه وبرقٌ لصديقه في شدّة برحائه، فأما أن يبكي على حبيب صديقه وعشيق رفيقه فأمرٌ محال، فإن كان المطلوب وقوفه وبكاؤه عاشقًا صح الكلام وفسد المعنى من وجه آخر، لأنه من السَخف أن =لا يغار على حبيبه، وأن يدعو غيره إلى التنازل عليه والتواجد معه فيه، ثم إن في البيتين ما لا يفيد من ذكر هذه المواضع وتسمية هذه الأماكن...وهذا التطويل إذا لم يفد كان ضربا من العيّ".

أغاني قصيرة أي "هومر" كان شاعرًا غنائيًا وجاء بعده شعراء و وسعوا فيها فتحولت إلى أناشيد، ومن ثم إلى ملحمة، وقد أشار **روبرت لورد(1717- 1771)** في كتابه" Essay on the original genius of homer" أن هوميروس لم يكن على معرفة بالكتابة، وأنّ قوة الذاكرة هي التي ساعدته على نظم هذا الشعر، وأنّ الذاكرة تلعب دورا مهمًا في الثقافة الشفاهية، حيث يختلف عن الدور الذي تقدم به في الثقافة الكتابية[85].

عملت مجموعة من الباحثين أطلق عليهم **"المحلّلون"** وفي مقدمتهم فودريك أوجست وولف Fredriek Au gust wolf (1759-1824) في كتابه **"المقدمة"** prolegomena حيث « نظر المحلّلون إلى نصوص الإليادة والأوديسة على أنها تجميع لقصائدٍ مبكرةٍ، أو شذرات من قصائدٍ، وشرعوا من خلال التحليل أو في تحديد الأجزاء التي تكونت منها هذه القصائد وكيف ضمّ بعضها إلى بعض»[86]، ومع ذلك لم يُنكر وولف وجود شخص يدعى "هوميروس" لأنّه يفترض وجود شاعر ذي موهبة خارقة، ساهم في نظم الجزء الأكبر من الأغاني التي جُمعت فيما بعد، شكلت الأوديسة والإلياذة، على الرغم من عدم قدرتنا على الفصل بين الأغاني الأصلية والأغاني التي أضيفت فيما بعد[87].

- ينظر: الباقلاني محمد بن الطيب: إعجاز القرآن ، تح: ممدوح حسن محمد،دار الأمين، القاهرة، 1993، ص 104/103 .

[85] - ينظر: أونج والتر: الشفاهية والكتابية،ص 21/20.

[86] - المرجع نفسه، ص 72.

[87] - ينظر: الأسد ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 296.

قيل الكثير حول المشكلة الهوميرية، فهناك من أقّر بوجود هذه الشخصية، وهناك من نفى وجودها، ونسب الأغاني إلى مجموعة من الأشخاص حيث افترضوا أننا« بحاجة إلى مجموعة من الهوميريين، ننسب إليهم قصيدتين في مثل هذا الاتساع في عصر بدائي. وهكذا فإنّ هوميروس لم يكن شاعرًا واحدًا، و لم يكن كذلك شاعرين اثنين، ولكنه اسم تاريخي يطلق على النشاط الشعري في العصر الملحمي المبكر، ويشمل مجموعة من الشعراء لا شاعرًا واحدًا»[88].

تشعبت الآراء السائدة المتعلقة بالأسئلة التي طُرحت حول حقيقة المشكلة الهوميرية، إلى أن حلّ ميلمان باري في أوائل العشرينات من القرن الماضي، وحاول قطع الشك باليقين حين قدّم تفسيرًا علميًا، حدّد فيه هوية الشعري الهوميري والظروف التي أنتج فيها، حيث أقرّ الكثير من النتائج التي توصل إليها سابقوه (ج. إي إيلندت-هـــ. دوستر) فيما تعلق بـــ « اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها في القصائد الهوميرية على وزن البيت السداسي، المؤلف ارتجالا»[89].

حيث كانت رؤية باري أكثر دقة في الكثير من المسائل العروضية، ودور الوزن في لغة الشعر التي تتكون بناءً عليه، حيث ارتأت الدراسات السابقة أنّ«النعوت الثابتة لدى هوميروس، قد اختيرت ليس بسبب جاذبيتها الجمالية فحسب، بل على أساس مناسبتها العروضيّة في موضعٍ بعينه من البيت الشعري»[90]، حيث كان اطلاع

---

[88] - الأسد ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية،ص 296.

[89] - والتر أونج: الشفاهية والكتابية ،ص 73.

[90] - المرجع السابق،ص 22.

باري على جهود الألمان في علم اللغة ساعده على تبني منهج لأداء مهمته، وكذا توفره على فكرة مبدئية عن التعايش التاريخي بين الوزن والمعجم الشعري، وأنّ اللغة التي أنشئت بها القصائد الهوميرية كان لغة فنيّة مصطنعة، تطوّرت لتؤدي وظيفةً أدبيةً لا تواصليةً[91]؛ أي أنها لم تكن اللغة السائدة بين الناس، بل لغة الشعر فقط.

تبدو دراسة فاسلي رادلف، عن الشعوب التركية المنتشرة في شمال الصين، كان لها الأثر الكبير في أفكار باري، حيث كانت كتابات رادلف« مادةً غنيّةً ومفصلةً عن أداء الشعر الشفهي بين الكارا-الفيرغيزيين، مع إشارات إلى مشكلة الارتجال في مقابل الحفظ وعن وحدات الإنشاء الشفهي التقليدي (وبخاصة الأجزاء السرديّة) ودور الجمهور، والتشكيل المتعدّد للقَصص وأجزائها، والخليط من القديم والجديد في القصيدة الشفوية، ومناقشة لدلالات حالات عدم الانتظام في السرد، كما نجد مقارنة مستمرة لهذا الشعر بالقصائد الهوميرية»[92].

وقد كانت هذه الدراسة أكثر المصادر المنهجية تقدما في الوزن، وهي لديه «نظرةٌ عميقةٌ إلى الموضوع من خلال بحث ثقافةٍ شفهيةٍ حيّة، وليس من خلال التحليل النصي فقط»[93].

حاول باري جمع شتات أفكار سابقيه لصوغ فرضية متكاملة حول المشكلة الهوميرية، حيث كانت الحدود العامة لنظريته يعود فيها لكلّ ملمح من ملامح الشعر

---

[91] - ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

[92] - المرجع نفسه، ص 23.

[93] - المرجع السابق، ص 24.

الهوميري إلى الاقتصاد المفروض عليه، بفضل طرق الأداء الشفهي التي يمكن اكتشافها جراء دراسة معمقة للشعر ذاته، إذ كان اختيار النعوت في الإلياذة الأوديسة مرتبطا بالضرورة الشعرية التي دفعت بالشاعر هومر تفضيل كلمة من سواها[94]، وقد أوضح باري أن الشعر المنظوم شفويا مميزا،و في مجمله صياغي «وأن هومر كان يكرّر صيغة بعد صيغة في شعره»[95].

يتضح من خلال دراسة الشعر اليوناني المنظوم على الوزن السداسي،أنّ القالب الصياغي «هو مجموعة كلمات توظفت بانتظام حسب نفس الشروط الوزنية لتعبّر عن فكرة رئيسية معطاة...»[96]، وهذا إن دلّ، فهو يدل على طبيعة شعر هوميروس الذي كان شفويًا ممتلئ بالعبارة الجاهزة، والصيغ والنعوت، والصفات المرسومة في الذهن الملائمة للعروض في موضعٍ معيّنٍ من البيت الشعري، حيث يرتكز التعبير الإنشائي، على مستويين:

أ- سهولة التعبير ويعني الإشارة إلى القيم الوزنية الملائمة للعناصر المذكورة.

ب- سعة النظام الذي يحتويه ويعني سعة النُظم الصغرى لنظام التعبير داخل المعجم الشعري[97]، حيث يستخدم الشاعر الشفوي لغةً خاصةً، يكون فيها القالب

---

[94] - ينظر: أونج والتر: الشفاهية والكتابية ،ص 75.

[95] - المرجع نفسه، ص 75.

[96] - جيمز مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، تر: فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر، الرياض، ط1، 1987، ص 27.

[97] - أونج والتر: الشفاهية والكتابية ،ص 28.

الصياغي هو المكوّن للوحدة الصغرى، وهذه القوالب الصيّاغية تكون جاهزةً في ذهن المبدع، ثم يعيد تحويرها حسب فكرته مع كل أداء.

يحدّد والتر أونج سمات التعبير الشفهي في الثقافة الشفاهية الأوليّة بالملامح الآتية:

1- 1- السمّة التجميعية:

يرتبط التعبير الشفهي بالصيغة التجميعية ارتباطا وثيقا قصد تقوية الذاكرة، وذلك كون طبيعة التعبير مؤسسا على مبدأ الصيغة، فهو لا يميل إلى الوحدات المنفردة، بل يحبّذ أن تكون « على هيئة عناقيد من الوحدات، كتلك العبارات المتوازنة أو المتعارضة، سواءً كانت في جملٍ بسيطةٍ أو مركبةٍ، أو كانت نعوتًا، فالجماعات الشفاهية تسعى لاستعمال عبارة **"الجندي الشجاع"** بدلا من **"الجندي"** و**"شجرة الجوز العاتية"** بدلًا من" **شجرة الجوز"**»[98]. تسعى الشفاهية دوما إلى تعويم المعنى بالكثافة الدلالية ليقوى الحقل الثقافي والفكري الذي يدور في فلكه ،وتستوي الكتابة الركن العتيق في بلورة الكثافة الدلالية ،حيث «كلما نشطت حركة الجمع وشاع نتاجها بين العلماء ،تحققت الوقفة المتدبرة ،وحان أوان بحث مشكلات النقد»[99]، الذي بقي أسير ترسبات الماضي، وقراءة النصوص الحداثية بخلفيات النقد القديم.

---

[98]- ينظر: عز الدين حسن البنا "مراجع" : الإطراء البنيوي في الشعر "دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية"، مجلة فصول، مج4،العدد (2)، 1984، ص 312. وينظر: أونج والتر: الشفاهية والكتابية ،ص 100/99.

[99] حبيب مونسي: القراءة والحداثة "مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية" ،اتحاد الكتب العرب، دمشق، 2000، ص24.

1-2- سمة الإطناب:

تميّز التعبير الشفهي بالإطناب، وهو تكرار المعاني بطرقٍ مختلفةٍ، حيث «المنطوقُ الشفاهيّ يكون قد تلاشى بمجرد أن ينطق به»[100].

ويعمل الشاعر على إيصال فكرته لدى السامع« بقول الشيء نفسه أو ما يعادله مرتين أو أكثر»[101]، وهذه إحدى الطرق الفاعلة في عملية التواصل، بين المتكلم والسامع داخل البيئة الشفاهية، وهذا ما كان سائدا في العصر الجاهلي، بوصفه شعرا شفهيا، فسمة الإطناب جليّة في القصائد الجاهلية عامة دون استثناء فالشاعر الجاهلي كثيرا ما يكرّر البيت الواحد مجموعة متلاحقة من الأبيات تحمل معنى واحدا بأساليب لغوية متنوعة.

1-3- أسلوب العطف:

يعدّ أسلوب العطف من أهم ميزات التعبير الشفوي، حيث يتكرر حرف العطف **"الواو"** بشكل واضح في الثقافة الشفاهية[102].

وقد استدّل والتر أونج بترجمة من الترجمات القديمة المتعلقة بقصة الخلق في سفر التكوين، والتي ترد كما يلي:« في البدء خلق الله السماوات والأرض، وكانت الأرض خربةً خاليةً، وعلى وجه القمر ظُلمة، وروح الله يرف على وجه المياه، وقال

---

[100] - أونج والتر: الشفاهية والكتابية ،ص 101.

[101] - المرجع نفسه، ص 102.

[102] - ينظر :المرجع السابق ،ص 97.

الله ليكن نور فكان نور. ورأى الله النور أنه حسنٌ، وفصل الله بين النور والظلمة، ودعا الله النور نهارا، والظلمة دعاها ليلًا، وكان مساء وكان صباح يوما واحدا»[103].

كما يدرج أونج ترجمة من الكتاب المقدس الأمريكي الحديث، الذي من فكرة أساسها الكتابة والطباعة، فيصبح النص:« وفي البدء عندما خلق الله السماوات والأرض، كانت الأرض أرضا خرابًا بلا هيئة، وكان الظلام يغطي وجه القمر، في حين كانت الريح العاتية ترف فوق المياه حينئذ قال الله: ليكن نورٌ، فكان نورُ، رأى الله كيف أن النور حسن، بعد ذلك فصل الله النور من الظلمة، سمى الله النور "نهارا" وسمى الظلام "ليلا" وهكذا أتى المساء وتبعه الصباح. اليوم الأول»[104]. فالمتدبّر للنصين السابقين،يقف لا محال عند حقيقة سمة كل نص، فالترجمة القديمة توضّح أن أداة العطف **"الواو"** تطغى على النص على اعتبار أن البنيات الشفهية تعمل على تحقيق ما هو عملي، بينما الترجمة الحديثة توضح أداة العطف **"الواو"** بمقابلات متنوعة **"إذ - هكذا - بعد ذلك عندما..."** ،بوصف أن البنيات الكتابية تعمل على الرقيّ بالنص المكتوب، وتجعله أكثر تنظيما من الخطاب الشفهي[105]، وقد حفل الشعر الجاهلي بأسلوب العطف باستخدام **"الواو"** فأكثر الملاءمة للتعبير الشفاهي، الذي يميل إلى السرد المتتابع إذ يقول **تميم بن أبي بن مقبل:**

---

[103] - المرجع نفسه، ص 98.

[104] - أونج والتر: الشفاهية والكتابية، ص 98.

[105] - المرجع نفسه،ص 99/98.

نَصَبْنَا رِمَاحًا فَوقَهَا جَدُّ عَامِرٍ* كَظلِّ السّمَاءِ كلَّ أَرضٍ تَعمدَا

وكُلَّ عَلْنَدَاةٍ* جَعلنَا دَواءهَا على عَهدِ عَادٍ أَنْ تُقاتَ وتُربَّدَا*

ومُخلصَةً* بيضًا كأَنّ مُتونَهَا مَدبٌ* دَبا* طفلٍ تبطّنَ جَدْجَدَا*

وأَجدرِ مِنّا أن تَبيتَ نِساؤهمْ نيامًا إِذَا دعى المَخافة نَدّدا*

وأكثر منّا ذا مخاضٍ* يسوقُها لِيُنتجَها قَومٌ سِوانَا ونُحمَدَا[108].

1-4-سمة التكرار:

وسَمَت ظاهرة التكرار النتاج الشعري العربي القديم، وذلك نظرا لتشابه الموضوعات وتداخلها من جهة، ومن أخرى ضِيقُ المعجم الشعري للقصيدة الجاهلية -كما يرى النقاد- حيث يعتمد الأدب الشفهي على هذه الظاهرة، بشكل يفوق الأدب الكتابي، كون «الفرق الوحيد والظاهر، بين الأدب المدوّن والأدب الشفهي الذي يتردد بانتظام

* جد عامر: وهم قوم الشاعر * العلنداة: الناقة الضخمة * تربد: تحبس لقرى الأضياف * المخلصة: السيوف

* مدب: موضع الدبيب * الدبا: صغار الجراد * الجدجد: الأرض الصلبة .

[108] ابن أبي بن مقبل تميم: ديوان ابن مقبل، تح: عزة حسن، دار الشرق العربي، حلب، سوريا، ، 1995،ص66.

* ندد: رفع الصوت. * المخاض: الحوامل من النوق.

إلى حد ما، هو أن الإعادة والتكرار يستخدمان عادة في الأدب الشفهي، أكثر مما يبدو ذلك في الأدب المدوّن»[109].

ولا يخرج الأدب الجاهلي عن هذه الظاهرة بوصفه أدبا شفويا مقارنة بباقي عصور الأدب العربي الأخرى.

تعددت آراء الباحثين حول تجلي ظاهرة التكرار في الشعر القديم، فمنهم من يرى أنها ترجع إلى آثار سحرية وظواهر طقوسية بدليل التأثير السحري الذي ارتبط بالقصيدة الجاهلية وعقيدتها المتعلقة بارتباط الشاعر بالجن[110]، وإن كانت هذه الطقوس تنم عن ملمح اجتماعي، أو وجودي ، أو جمالي وقد يكون موقف الشاعر هو الفاعل الذي يحتم عليه في النهاية استخدام تعبيرا محددا.

تجلت سمة التكرار في نماذج كثيرة من الشعر الجاهلي، وقد تعددت أشكالها من تكرار الاسم (اسم المحبوبة، اسم الشخص المرثي، اسم القصيدة)، أو تكرار الجذر أو تكرار البداية... ومن النماذج يقول **المرقش الأصغر**:

لابْنةِ عَجلانَ بالجوِّ* رُسُومْ لَمَ يَتَعَفّيْنَ* والعَهدُ قَديمْ

---

[109]فانسينايان: المأثورات الشفاهية، تر: أحمد مرسي، دار الثقافة، القاهرة، 1981، ص 165.

1-ينظر : شكري عيّاد: انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر، مجلة عالم الفكر ،الكويت، المجلد 19، ع2، 1988، ص 48.

* الجو: مكان * لم يتعفين: لم يدرسن * الهجوم: (ج) هجمة: قطعة من الإبل *الخطوب: المشاكل.

[111]- الضبيّ المفضل:محمد بن يعلي:المفضليات،تح،وشرح:أحمد محمد شاكر،وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط8.1993،ص248.

لابْنَةَ عَجلانَ إِذَ نحنُ مَعًا وَأيُّ حالٍ من **الدّهرِ** تَدُومْ

أَضحتْ قِفارًا وقدْ كانَ بها في سَالفَ **الدّهرِ** أَربابُ الهُجومْ*

يا **ابنةَ عَجلانَ** مَا أَصْبرَني عَلَيَّ خُطُوبٌ* كَنحتٍ بالقَدُومْ[2].

نلحظُ تكرار اسم **"ابنة عجلان"** ثلاث مرات، واسم **"الدّهر "** تكررت مرتين، وبهذا يصبح التكرار مَلمحا يستوقف المتلقي ويثيره، فحتما تمّة جبال الوّد والمأساة تشّد الشاعر نحو **"حبيبته"**، حيث يخلق هذا التكرار هذا التكرار المقصود لكلمة **"ابنة عجلان"** توافقا صوتيا من شأنه أن يولد موسيقى داخلية.

2-أسس الشفاهية الجاهلية:

1-1-جمالية الصوت

تعد البيئة الجاهلية المناخ الذي لازم الشفاهية، والمجال المفعم بالحركية والنشاط لنشأتها وتكامل بنائها، ولذا كان الأصل الشعري العربي في الجاهلية شفاهيًا، نشأ ضمن ثقافة صوتية سماعية، فلم يستقر بين أيدينا كتاب أطلقنا عليه فاعليته **"كتاب جاهلي"** بل كلّ ما قيل قبل صدر الإسلام آنذاك رُوي إلينا محفوظا في **"الذاكرة"** عبر الرواية[114]، التي هي شكل من أشكال سرد الأخبار التي كانت العرب في نواديها تجتمع للتسامر وتحكي أخبارها في المآدب.

---

[114] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2011 ، ص 09

لقد ارتبط الشعر الجاهلي بالإنشاد والغناء، حيث كان الصوت أحد الدوال الذي بنيت عليه القصيدة آنذاك ،وبفضله يُمَيّز الشاعر عن الآخر، وتعمّقت العلاقة «بين الشاعر وصوته، إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعذّر الكشف عن أعماقها... فحين نسمع الكلام نشيدًا، لا نسمع الحروف وحدها، وإنّما نسمع كذلك الكيان الذي نطق بها...»[115]، ولعلّ العلاقة بين الشاعر وصوته، هي علاقة حميمية تترجم عواطف الشاعر وانفعالاته، تتسلل إلى أذن المتلقي كجسد متكامل الأطراف، يفصح عن خوالج قائله، وهذا ما يدلّ على عمق العلاقة بين الصوت والكلام، يقتضي ذلك أن يستدعي الصوت السماع، لأنّ شاعر الجاهلية، يدغدغ أذن سامعه بما يعرفه صاحبها مسبقا فهو «كان يقول عاداتهم وتقاليدهم، مآثرهم وحروبهم، انتصاراتهم وهزائمهم»[116]، وقد يجد شعره قبولا، على قدر إتيانه بالجديد وبشخصية متفردة عن شاعر آخر، فطريقة محاورة العادات والتقاليد والمآثر هي التي تستدعي سامعا يتجاوب وتتفاعل مع صوت الشاعر؛ لأنّ المعنى الذي يقوله الشاعر الشفوي الغاية منه هو التواصل، حيث «كان للشفوية فن خاص في القول الشعري»[117].

وهذا ما يميّز القصيدة الجاهلية «بخصائص النشيد، وبالوحدة بين حركة الكلام وحركة الجسد، وكيف أنّها متعددة –أي جمع لوحدات مستقلة ومؤلفة فيما بينها، لا

---

[115] - المرجع نفسه، ص 20/19.

[116] - أدونيس: الشعرية العربية ،ص 06.

[117] - المرجع نفسه ، ص10.

وحدة الجزء وحسب، وإنّما كذلك وحدة البيت داخل الجزء نفسه»[118]، وتستلزم هذه الخصوصية تعميق الإنشاد بوصفه شكلا من أشكال الغناء ولذا كانت «العرب تزن الشعر بالغناء»[119] .

إذ يقول ابن رشيق«إن الغناء أصل القافية والوزن»[120]، وقد ذهب عبد الكريم النهشلي أنّ العرب «تدبروا الأوزان والأعاريض فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء، فجاءهم مستويا ، ورأوه باقيا على ممر الأيام فألفوا ذلك وسمّوه شعرا، والشعر عندهم الفطنة»[121]، ففهم العرب للضوابط العروضية وحسن معرفتهم بالأوزان جعلهم ينسجون القصائد قصد الغناء وترتّب على ذلك مفهوم الشعر الذي يرسخ الصورة الغنائية الإنشادية، ولذا عُدّ «الإنشاد عنصرا من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه (...) وقد عرف الجاهليون للإنشاد قدره فتنافسوا في إجادته وتخيروا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتُنشد على الملأ في المجامع والأسواق، وظل للإنشاد بعض قدره ومكانته حتى أيام العباسيين»[122]، لقد ظلت الميزة الإنشادية لصيقة بالشعر الجاهلي ولا يتصور خلو الشعر العربي القديم من الإنشاد.

---

[118] - المرجع نفسه، ص32.

[119] - المرجع نفسه، ص12.

[120] - ابن رشيق: العمدة: تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972، ص 15.

[121] - مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ج1، ط2، 1988، ص 67/66.

[122] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1965، ص 164.

ينظم الشعر الشفوي عن طريق تثبيت جملة من الصيغ والتراكيب التي تعطي الشاعر القدرة على الإنشاد من جهة، ولا يتم ذلك إلا من خلالها، ومن أخرى يقوم استخدام الصيغ ذاتها قصد التشابه الفني بين الشعراء، حيث تفرض طبيعة الشعر الشفوي على الشاعر أن يتبّع صيغًا معيّنة لينظم نصا شعريا يتناول فيه موضوعا معينا كحديثه عن الفروسية والشجاعة[123]، حيث تظهر مهارة الشاعر الجاهلي في تركيب الصيّغ وهذا ما يميّز شاعر عن آخر وفردية الحالة الشعرية التي يريد التعبير عنها.

يتميز الشعر الجاهلي بتقاليد خاصة في إنشاده، حيث كانت لكل شاعر طريقة تميزه عن غيره من الشعراء فمنهم من « ينشد قائما وكان بعضهم يرفض كبرياء، أن ينشد إلا جالسا. وكان بعضهم يقوم بحركات من يدّيه أو من جسمه كلّه كالخنساء التي كانت، فيما يروى، "تهتز ... وتنظر في أعطافها"؛ وفي هذا ما يحقق في الشفوية اللقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد، فعل الكلمة وفعل الحركة»[124]، وهذا ما يتناسب مع الإنشاد الصوتي الذي يحترم العروض والوزنً، والإنشاد الدلالي الذي يقف عند الفواصل ونهايات الجمل الجزئية أو الكلية حتى ولو قفز على ضوابط الوقفة العروضية عند نهاية الشطر، أو عند نهاية البيت في حالة التضمين[125].

---

[123] - ينظر: سليمان الطعان: عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009، ص 55.

[124] - أدونيس: الشعرية العربية ،ص 8.

[125] - ينظر: أحمد بوزفور: تأبط شعرا، نشر الفنك، المغرب، 1990، ص 20.

يتضح مما سبق أن الجانب الصوتي هو مرتكز القول الشعري الشفوي في الجاهلية. كما تفسّر الطريقة الشفوية في إبداع الشعر الجاهلي التركيب البيتي للقصيدة العربية القديمة، إذ تتابع الأبيات واحدا إثر الآخر، لا يربط بينها في الغالب سوى حروف العطف، وقد سمت هذه الطريقة بالأسلوب المتنامي Adding style في الشعر الشفوي، لاستنادها إلى العلاقات التأليفية[126].

يقول امرؤ القيس:

أَمِنْ ذِكرِ سلمَى أن نَأتكَ تَنوص فتَقصُر عَنها خُطوة أو تَبوصُ

وكَم دُونَها من مَهمةٍ ومَفازةٍ وكمْ أرضٍ جذب دُونهَا و لصُوصُ

تَراءت لنا يَوما بجنب عنِيزَة وقد حَان مِنها رجلة فَقلوص[127].

تمتاز أبيات القصيدة الجاهلية باستقلالية في معناها، فكل بيت يستقل بمعناه عن البيت السابق واللاحق، بيد أن الأبيات تكرّر النماذج الصوتية بتكرار النماذج الصيّغ التي تشكل بناء متكاملا في القصيدة كلها.

---

[126] - ينظر: فؤاد المرعي: الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، دار الأبجدية، دمشق، ط1، 1989، ص 29/28.

[127] - ابن حجر امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1990، ص 117.

-نأت: بعدت، - تنوص: تحول، - تقصر عنها: تحتبس عنها خطوة، -تبوص: تسبق، - المهمة: الأرض التي لا أنيس بها، - المفازة : المهلكة، -عنيزة: موضع، -القلوص: الذهاب والبعد.

فالنظرة الشفوية تعطي أهمية قصوى للانضباط التام للبيت الشعري، حيث تشكل القافية خاتمة له، ولذلك كان الشاعر يولي بإرضاء الأذن، حيث كان يعلم «أنها تتوقع عند سماع الشعر صورة صوتية خاصة، تطرب لسلامتها وتضطرب لاضطرابها، ولاسيما إذا كان ذلك لاضطراب في القافية التي يمتد طنينها في الأذن أكثر من أي كلمة أخرى في البيت لوقوعها في آخره».[128]

بناء على هذا التصور للعلاقة بين الصوت والسماع، فإن الصورة السمعية هي صورة إنشادية، حيث لا تتكامل ولا تأخذ موقعها إلّا في السمع، وبالتالي فالنص لا يتحقق كاملا إلا بميزات إنشادية.

2-2-الوزن والقافية:

تعالق مفهوم الشعر عند العرب بالغناء والإنشاد، فهو من منظور الشفوية أصبح لصيقًا بالأذن والسماع، فالشعر هو تصوير المعنى، يرتكز على صياغة لفظيةٍ في إطار قوالب إيقاعية.

ارتبطت شعرية القصيدة بعنصرين أساسيين هما **"الوزن والقافية"** وسيظلان من الثوابت التي تتحدد بها هذه الشعرية، وما تبّقى من عناصر تالية فهي متمّمة لحدود القصيدة، إذ يقول ابن رشيق: «الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر ، وأولاها به

---

[128] - محمد عبد العزيز الكفراوي: الشعر العربي بين الجمود والتطور، دار النهضة ، القاهرة، مصر ، ط4، 1969، ص 21.

خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورةً»[129]، فالوزن الشعري، حركة متدفقة ومتزامنة مع المعنى في الشعر العربي، فشتاتُ اللفظ لا يتألف، ولا يتحد إلّا بالوزن، فهو من يضمن بجمع أطرافه ويجسد اتساقه، فاللفظ «إذا أخذه يسلك الوزن وعقد القافية تألفت أشتاته وازدوجت فرائده وبناته»[130]، فاتساق الأطراف هو ما توافر لدى الشعر، ولا نجده في غيره أي**"النثر"** تحديدا*، وإن أهم ما يستدعي الانتباه في القصيدة الجاهلية وجود قافية محدّدة مع نهاية كلّ بيت، ترتكز عليها عملية إبداع النص الشعري الجاهلي، وذلك اعتبارها مكونا ثابتا في القصيدة وحاملة للدلالة، ولذا لم تصبح مجرّد حلية صوتية للبيت، وقد عدّها النقاد عاملا منظما للوزن[131]، وممّا يقوله ابن رشيق في هذا السياق القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، أو الشعر عنده لا يسمى شعرا، حتى يكون له وزن وقافية.[132]

---

[129] - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، 1981، ص 134.

[130] -المصدر نفسه، ص 20.

* **النثر:** هو ما تفرق أو تم رميه متفرقا والنثار ما تناثر من الشيء وينثره نثرا ونثارا، رماه متفرقا، وهو يحمل معنى الأشتات.

ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة" نثر"، دار صادر.

الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة ، ط3، 1993.

[131] - ينظر: ابن الشيخ جمال الدين: الشعرية العربية ، ص 217.

[132] - ينظر: ابن رشيق: العمدة ، ص 134.

انحصر مفهوم الشعر في كونه كلام موزون ومقفى، يدلّ على معنى حيث يقيم الوزن محورا عموديا في القصيدة، فتكرر التفعيلات بعدد متساوي من المرات في كلّ بيت. ولا ينبغي للبيت الذي ينمو في تسلسلٍ مستمر أن يكسر انسجام المجموع[133]، وتقوم القافية بدور مماثل لدور الوزن، بل هي أكثر ظهورا منه كون الشاعر يرى القافية هدفا يتوخّاه من بداية البيت الشعري، فلذا عليه أن لا يتزلق على هذا الهدف المنشود[134].

يسهم المحور الذي تقيمه القافية في انسجام مجموع الأبيات، مما يجعلها قابلة للتكرار في مجتمع لا توجد فيه وسائل لحفظ الآثار الشّعرية إلّا الذاكرة ،ولذا كان النقاد يردّدون أن البيت الجيّد، هو ذلك البيت الذي يمكن أن يحيلنا بقافيته انطلاقا من الكلمات الأولى، ليس في كون الشاعر يأخذ بكلماته نحو القافية، لأنّها لا محال تشكل عائقا يجب أن يتداركه[135]، حيث تعمل البنية الصوتية لكل بيت على استقلاله الدلالي، وتأتي القافية لتضمن انسجام مجموع الأبيات، وهذه الظاهرة عامة في الشعر الجاهلي، ولا تقتصر على شاعر دون الآخر.

ـــ وفي موقف آخر يتحدد الشعر عنده ب"**القصد والنية**" ،فالشعر "يقوم بعد النيّة في أربعةٍ وهي: اللفظ والوزن والقافية" و"من الكلام موزونا وليس بشعر لعدم القصد والنيّة" ،ينظر ،ص 119.

133 - ينظر: ابن الشيخ جمال الدين: الشعرية العربية، ص 188.

134 - ينظر: المرجع السابق،ص 240.

135 - ينظر: ابن قتيبة عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ج1، ط2، 1998، ص 90.

ولكن ما عُرف عن ميزة استقلالية البيت دلاليًا، لم تكن تجد لنفسها فرضًا في وجود كل الشعراء، بل قد لا نجد ذلك عند بعضهم ،يقول النابغة الذبياني:

وَهُمْ وَرَدُوا الِجفارَ عَلى تَميمٍ وهُمْ أَصحابُ يَومَ عُكَاظِ إِني

شَهِدْتُ لهم مَواطِنَ صَادِقاتٍ أَتَيتهُمْ بِودِّ الصَّدْرِ منِّي[136].

فالقافية تمثلت في لفظ **"إنّي"** وهي أداة نحوية سبقت جملة **"شهدت"** التي ابتدأ بها البيت الثاني، وهذا ما يعطي ذلك التآلف والترابط بين البيتين، ممّا قد يحيدها على أداء وظيفتها الختامية المعروفة بها، فيحدث انكسارًا على مستوى التوازي الصوتي الدلالي، كما لا تعود الوقفة العروضية ملحوظة[137]، إذ ليس بضروري أن تعمل القافية دوما على تبيان الوقفة العروضية للبيت، بل يساعد التوازي الصوتي الذي تقيمه القافية، حفظ البيت في الثقافة الشفوية، ومن هنا ندرك أن عملية كسر قوانين القافية أمرا مَعِيبا في الشعر الجاهلي الشفهي، ولدى السماع على حدّ سواء.

عرف الشعر الجاهلي الكثير من الخروقات على مستوى القافية حيث نقل ابن قتيبة أنّ بشر بن أبي حازم والنابغة الذبياني كانا من الفحول، وكان يقوّيان[138].

يرى الكثير من الدارسين أن ذيوع **"الإقواء"** وسواه من عيوب لا يمكن أن يفهم إلّا على أنه أثر من آثار الارتجال، ونظم الشعر على البديهة، دون أن يعدّ الشاعر

---

[136] - الذبياني النابغة: ديوان النابغة الذبياني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1990،ص 219.

[137] - ينظر: ابن الشيح جمال الدين: الشعرية العربية، ص 190.

[138] - ينظر: ابن قتيبة عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، ص95.

ذلك مسبقا في مجتمع يجهل الكتابة والخط، حيث يمكن للشاعر أن يرتجل قطعةً شعريةً، وليس بالضرورة أنم يرتجل قصيدة طويلة، محكمة البناء، وما جاء في المصادر القديمة من حديث عن ارتجال خطب كاملة، أو قصائد مشهورة، مزايدات ومبالغات[139]، ثم إنّ «ظاهرة الارتجال لا تقتصر على الشاعر الأمّي، دون الشاعر الكاتب»[140]، فالكتابة حالة تقتصر على مجتمع، وليست حالة فردية، حيث من بين الأسباب التي دفعت بالنّقاد إلى عد **"الإقواء"*** وغيره من عيوب القافية خطأ هو وجود الكتابة، فالشعر إيقاع، وكسر هذا الأخير يكون في المجتمعات التي أصبحت فيها اللغة غير سليقيّة، كما كان في شعر المولّدين، بينما ما ميّز الشعر الجاهلي من

---

[139] - الجاحظ عمرو بن بحر: البيان والتبيين، دار المدني، القاهرة، ط7، 1998، ص 117/116.

[140] - عبد المنعم الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، جامعة قار يونس، طرابلس الغرب، 1980، ص 72.

* نشير إلى قصة النابغة الذبياني عندما دخل المدينة، فخرجت النساء (الجواري) يغنين قصيدته

سَقَطَ النَصيفُ ولَمْ تُرِدِ إسقَاطَهُ فَتَنَاوَلَتْهُ وتَفَتَنَا باليَـــــــدِ

بِمُخضّبِ رَخْصٍ كأنَّ بَنَانَهُ غَنَمٌ يَكَادُ من النُعومةِ يُعقِدُ

وقوله:

= **أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائحُ أو مُغْتَدِ عَجْلانَ ذَارَ زَادِ وغَيرَ مُزَوّدِ**

زَعَمَ البَوَارحُ أن رِحلتَنَا غَدًا وبِذَاكَ خَبّرنَا الغُدَافُ الأَسودُ

فالمتلقي الجاهلي الشفوي كان لا يعلم ما حاول النابغة صنعه-تأكيد لفاعلية الشعرية- ولا نعتبر هذا الخروج قلة خبرة في ميدان الإبداع، وذلك أنّ حملة أشعاره كانت تحتذي الطرق النحوية والعروضية الصحيحة، بينما المتلقي الجاهلي كان يريد انسجام الأبيات صوتيا.

خروج عن المألوف في النظم فهو من باب مشروعية الضرورة الشعرية؛ وذلك تماشيا مع تصورهم لإبداع الشعر.

تعرضت وحدة القافية إلى سهام النقد بداية من القرن الثاني للهجرة، فقد حاول الكثير من الشعراء كبشار بن برد وأبي نواس، والوليد بن يزيد، وأبي الشيص ...، التحرر من قيدها والخروج عن صرامتها، وهكذا بدأت بعض الأشكال الشعرية تخرج إلى الوجود كالمزدوج، والمخمّس والمسّمّط[141]، وأشكال تغيّر فيها نظام القافية، يوحي ببوادر انحلال سمات الشفوية، وانقشاع ضوء الكتابة، حيث بدأ الشعر يدنو نحو أفق جديد لم تصبح فيه القافية ذات أهمية كالتي اكتسبتها سابقا، وقد كان لبحر الرجز دور في ولوج بعض المحاولات غمار هذا الشكل.

حيث نظم أبو العتاهية أرجوزته البالغة الطول على هذا النظام من القوافي الداخلية:

أ ـــــــــــــ أ

ب ـــــــــــــ ب

ج ـــــــــــــ ج[142]

كقوله:

وكُلُّ خَيرٍ تَبَـــــعٌ لِلْعَقْل وكـــُلُّ شَرٍّ تَبَـــعٌ للجَهْلِ

---

[141] - ينظر: ابن الشيخ جمال الدين: الشعرية العربية ، ص 206/205.

[142] - ينظر: المرجع السابق، ص 206.

ما صَاحِبُ الدُّنيَا بِمستريحٍ والدَّاءُ دَاءُ النّهْمِ الشحِيحِ

لم تَرَ شيئًا يَعدِلُ السَّلامَةَ لَا خَيرَ فيما يَعقِبُ النّدَامَةِ.[143]

ثم جاءت الموشحات في الأندلس تجديدا كليا و شاملا لنظام القافية والوزن في الشعر العربي، ولا بأس من التعمّق قليلا، حيث يجب الإشارة إلى مسألة الشعر الحديث، الذي خرج على أوزان الخليل العروضية، ورسم لنفسه نهجا جديدا من حيث الإيقاع والبنى وهو نتيجة انتقال إلى مرحلة جديدة تواكب التغييرات التي طرأت على مفهوم الشعر، ومدى مواكبته للكتابة حيث أصبحت الطباعة تكفل بقاء الشعر مخلدا بعيدا عن نوائب الدهر وصروفه الذي غيّب الكثير من الشعراء، أو نُسبت أشعارهم إلى غيرهم، اللّهم الفحول منهم، حيث قال أبو عمرو بن العلاء الشيباني: «ما جاءكم من كلام العرب إلّا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير»[144]، فالذاكرة قد تنسى مع طول الزمن ونوائب الدهر أو تتناسى من لم تطرب له النفس، ويسكن له الخاطر.

2-3: بناء القصيدة.

سعت النّظرية النّقديّة القدّيمة على صياغة تصورٍ لبناء القصيدة. وإذا كانت بعض المحاولات النّقديّة قد عملت على وضع تصور كلّيّ للشّعر، وخصوصا محاولة

---

[143] - أبو العتاهية إسماعيل بن القاسم: ديوان أبي العتاهية،ـــ تح ،الدكتور شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، 1956، ص 451.

[144] - ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1972، ط2، ص 25.

حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري، فإنّ أبرز محاولة - في تصورنا- لحصر هذا البناء ورسم حدوده هي محاولة ابن خلدون، ونظرا لأهمية مقترحه حاولنا إدراجه كاملا.

يرد في الفصل الخامس والخمسين المتعلق بـــ**"صنَاعةِ الشِعرِ ووجهِ تعَلُمِه"** **«**وهو لسان العرب غريب الترعة عزيز المنحى، إذ هو كلام مفصّل قطعًا قطعًا، متساوية في الوزن، متّحدة في الحرف الأخير من كلّ قطعة. وتسمّى كلّ قطعة من هذه القطعات عندهم **بيتًا**؛ ويسمى الحرف الأخير الذي تتّفق فيه رويّا وقافية؛ ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة. وينفرد كلّ بيت منه بإفادته في تراكيبه حتّى كأنّه كَلامٌ وَحدُه، مستقلٌّ عمّا قَبلَهُ وما بَعدَه. وإذا أُفرِدَ كان تامًا في بابه في مدح أو نسيب أو رثاء؛ فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقلُّ به في إفادته. ثمّ يستأنف في الآخر كلام آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فنّ إلى فنّ ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأوّل ومعانيه، إلى أن يناسب المقصود الثاني، ويُبعِد الكلام عن التّنافر كما يستطرد من النسيب إلى المدح؛ ومن وصف البيداء والطلول، إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطّيف؛ ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره؛ ومن التّفجُّع والعزاء إلى الرثاء إلى التأبين وأمثال ذلك. ويُرَاعَى فيه اتفاق القصيدة كلّها في الوزن الواحد، حذرا من أن يَتسَاهَل الطبع في الخروج من وزن إلى وزن يقاربه. فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة على كثير من النّاس. ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمّنها علم العروض. وليس كلّ وزن يتفق في الطبع استعمله العرب في هذا الفن، وإنّما هي أوزان مخصوصة يسمّيها أهل تلك

الصناعة البحور. وقد حصروها في خمسة عشر بحرا، بمعنى أنّهم لم يجدوا للعرب في غيرها من الموازيين الطّبيعية نظما»[145].

يقترح ابن خلدون في مقترحه هذا صيغة البناء، أو الشكل النهائي الذي اتفق حوله النقاد القدامى، إذ حاول ابن خلدون حصر القصيدة في الشكل العام لها، أي بوصفها **"لسان"** يمثّل مرجعية معجمية أو لسانية، كما أنها **"غريب"** يحدّد خصوصية الأجناس (اختلاف الشعر عن النثر)، كما ميّزها بقول **"عزيز"** وذلك لمكانة الشعر لدى العرب (ديوان العرب).

يفتتح ابن خلدون مقترحه بوضع الشعر في سياقه السوسيوثقافي وذلك بإبراز حضوته في وسط بيئته، كخطاب لا يقبل التداخل بغيره من خطابات العرب أنفسهم، ولا بخطابات غيرهم من الحضارات التي نهلوا منها واحتكوا بها، وهذا ما برز جليا لدى ابن خلدون من وراء تأكيده على الخصوصية المميّزة له، ورفع الستار عن شكل القصيدة.

يعدّ التّساوي في الوزن أحد الشروط البانية لنظام البيت الشعري الذي يتقيّد بشطريه المضبوطين بتفاعيل حدّدها (علم العروض)، وإذا كانت التفاعيل تتوازى وتتساوى عدديًا، والبيت يستقل بتراكيبه، فهذا يعني حدوث التقاء بين مجموع الأبيات، وهو اتفاق القصيدة كلّها في وزن واحد، وهو ما يسميه النقاد **"الوحدة"**.

---

[145] -ابن خلدون: المقدمة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، بيروت، ج1،ط2، 1997، ص 1098/1097.

حظي **"الإنفراد/الاستقلالية"** اهتمام النقد العربي، إذ عدّه من الأسس التي تبنى عليها القصيدة، حيث البيت الواحد لا يُشكِل قصيدةً، وإنما القصيدة هي مجموعة من الأبيات تصّب في ذات المجرى، وفي إفادة البيت دلاليا يحدث الارتباط الكلّي للقصيدة.

تحدّث ابن خلدون من ناحية أخرى على ميزة من مميزات القصيدة وهي **"التعدّدية الغرضية"**، فالأغراض تتناسل في القصيدة، بعضها يستدعي بعضا، بتقنية مهارية في الانتقال والخروج من غرض إلى آخر، وهو ما تسميه النظرية النقدية بـــ**"حسن التخلص"**.

يكشف ابن خلدون عن الأسس التي تشكل الركيزة الأساسية في بناء هيكل القصيدة، وهذا ما تقيّدت به الشفاهية لعصور طويلة، وبدأت تتلاشى بَعضُ دَوالِه بمجرد الانتقال نحو الكتابة التي رسخت دوالا جديدة تشكل بها نصًّا جديدا لا يخضع للمقاييس الموروثة عن النظرية النقدية القديمة، وإنّما يختار النص دواله أثناء انكتابه.

3-النظم القرآني –بداية التحول-:

شكّل الإسلام بداية عصر الكتابة العربية، حيث ينعدم الحديث عن الكثير من التيمات التي كانت متجذّرة في القصيدة الجاهلية، إلّا إشارات عابرة .تدل على الموضوع، ولا تصّرّح به علنا، حيث لَعِبَ النص القرآني دورا هاما في الانتقال من الشفوية إلى الكتابية، وقد تجلى ذلك في تحوّل مسار الثقافة العربية، إذ أنّ المرجعية التي أسس لها الإسلام، كانت ذات أبعاد ورؤى جديدة، لله والإنسان والكون، حيث «لم

تكن تكملةً للجاهلية، بل نفيًا فقد كانت تأسيسا لحياة وثقافة جديدتين، وكانت بما هي تأسيس أصلا جامعا صورته الوحي ومادته الأمة»[146].

غيّب النص القرآني ملامح الجاهلية- خاصة في شقّه المدني- الثقافة التي كانت تستنشق عِبْقَ البديهية والارتجال، وراح يؤسس إلى ثقافة جديدة روحها التأمل، ولذا «لم يكن القرآن رؤية جديدة للإنسان، والعالم وحسب، وإنما كان كتابة جديدة»[147]، تمثل القطيعة على مستوى الممارسة اللغوية والنصية وقطيعة معرفية مع الجاهلية.

حاول الدارسون تسليط الضوء على بلاغة القرآن الكريم من خلال الدراسات* التي قارنوا فيها بين النص القرآني والنص الشعري الجاهلي، حيث بدا الفرق واضحا من خلال النظم القرآني وبلاغته، فهي ليست مجرد إفهام المعنى ، وإنّما هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ[148].

---

[146] - أدونيس: الثابت والمتحول-الأصول- دار العودة، بيروت، ج1، ط4، 1983، ص 20.

[147] - أدونيس: الشعرية العربية، ص 39.

* من بين الدراسات التي تناولت النص القرآني مقارنة بينه وبين النص الشعري الجاهلي:

-"معاني القرآن" للفراء (توفي سنة 207 هـ).

-"مشكل القرآن" لابن قتيبة (توفي سنة 276هـ). -"النكت في إعجاز القرآن" الرماني (توفي سنة 374 هـ).

-"بيان إعجاز القرآن" للخطابي (توفي سنة 388 هـ).

[148] - ينظر: محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 80.

طرح البحث البلاغي واللغوي مسألة إعجاز القرآن والاجتهاد في الكشف عن خباياه وسَبْرِ أغواره، من خلال محاولة إظهار حقيقة هذا الإعجاز.

أيكمن في لفظه أم في معناه؟

تعدّدت رؤى ومذاهب القدامى في مسألة اللفظ والمعنى، وكان التفاوت فيها كبيرا ولا شك أنّ هذه الإشكالية تحيلنا إلى رائدها الأول الجاحظ إذ يقول أنّ «حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأنّ المعاني المبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة...»[149]، وكذا حين أطلق قولته المشهورة المعاني مطروحة في الطريق، ولعلّ العديد من الدارسين رأوا أن النقد العربي كلّه لا يعدو أن يكون حاشية موسعة على عبارة الجاحظ[150].

ونحن هنا لسنا في موقع مطارحة التصور الجاحظي للمعنى، ولكنّنا نروم الاستئناس قصد إضاءة طريقنا المكسو بالظلمة والعزلة.

إن عودتنا إلى مقولة الجاحظ تجعلنا نحسّ بقيمة حكمه الذي انبنى على رؤية نقدية فاحصة، وانطلاقا من تعليقه على بيتين شعريين:

لا تَحْسَبَنّ الموتَ البَلَى فَإِنّهُ المَوْتَ سُــؤالُ الرِجَــالِ

---

[149] - الجاحظ: البيان والتبيين ، ج1، ص 75.

[150] - ينظر :مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي القديم، ص40.

كِلاهُما مَوتٌ ولكن ذا أفْظَعَ مِن ذَاكَ لِذُلّ السُـــــؤالِ[151].

حيث يقول «وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولا لو أن ادخل في الحكم بعض الفَتْكِ لزعمت أنّ ابْنَهُ لا يقول شعراء أبدا»[152]، وفي سياقه النقدي لهذين البيتين، وضعف الصياغة الفنية فيهما، يقول الجاحظ كلامه الشهير: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمّي والعربّي والبدوّي والقروّي والمدنّي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع، وجودة السّبك، فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[153]. ولقد أثار كلام الجاحظ هذا عددا هائلا من الباحثين القدامى، بل حتى المحدثين كانت لهم مواقف متضاربة من هذا التصور، ورأوا فيه مذلة للمعنى، بينما المتأمل في تصور الجاحظ سيجد اهتمامه بالشكل (المبنى)لا يعني – أبدا- النيل من موقع المعنى ،بقدر ما يحاول تأسيس تصور جديد لموقع المعنى انطلاقا من تشكل المبنى؛ أن يريد صياغة بين (اللفظ/ المعنى) والأسلوب في التصوير.

يحدّد قدامة بن جعفر أجناس الشعر ويحصرها في ثمانية أجناس وهي "اللفظ- المعنى-الوزن- القافية" وما يتآلف بين هذه العناصر أربع هي:

- ائتلاف اللفظ مع المعنى.

---

151 - الجاحظ: كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الإحياء التراث العربي ، القاهرة،ج3، ص 131.

152 - المصدر نفسه،ص 131.

153 - المصدر السابق، ص 132/131.

- ائتلاف اللفظ مع الوزن.
- ائتلاف المعنى مع الوزن.
- ائتلاف المعنى مع القافية.[154]

يجعل قدامة العناصر الأربعة دوالا أساسية في بنية الشعر، وكلما كان هناك ائتلاف بين هذه العناصر كلما كان النص يلج في باب الشعر.

تَصور عبد القاهر الجرجاني، في أطروحته حول **"نظرية النظم"** كانت نقلة هامة في طرحه لطبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى، بالقياس طبعا، مع التّصورات التي سبقته، وهي بالفعل نقلة ابستمولوجية أساسية، لأنّها ، في تصورها البنيوي، استطاعت أن تتحاوز إشكالية اللفظ والمعنى، من منظور سيتّكئ على النحو كإطار مرجعي له، ويجعل **"سر البلاغة"** راجعا إلى توخي **"معاني النحو"** ؛أي نظام الخطاب مبنى ومعنى[155] ولا يتعلق المعنى بالألفاظ المفردة دون تقدير لمعاني النحو فالمعنى هو كيفية النظم[156]، الخطاب هو المرتكز لديه، حيث يتشكل المعنى من داخله، ضمن إطار العلاقات والتراكيب النحوية، كما خّص الشعر بالمعاني التخييلية، ورفض تقسيم الشعر إلى لفظ ومعنى دون غيرهما من الدوال الأخرى.

اجتهد الدارسون من خلال هذا الطرح في مقاربة النص القرآني وإعجازه، وكان لكلّ دارس وِجهَةَ نظر خاصة تناول فيها ميزات القرآن الكريم وإعجازه، وكان

---

154 - ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 70.

155 - ينظر: محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص 81-87.

156 - ينظر: جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984، ص 44.

لكل دارس وجهة نظر خاصة تناول فيها ميزات القرآن الكريم وبلاغته فالفراء في كتابه" **معاني القرآن"**، حاول تلمّس دقائق أسلوب النص القرآني، تركيبا، وإعرابا، وتحدّث عن الموسيقى التي يحدثها الترابط الحاصل بين الكلمات وانسجام النغم، وتوافق الفواصل في أواخر الآيات، وقد أشار إلى جمالية أدوات التعبير المجازي، ودورها في نقل المعنى إلى ذهن المتلقي، كما يعقد مقارنة بين إيقاع النص القرآني وأوزان النص الشعري الجاهلي[157].

ويتعمّق ابن قتيبة في كتابه **"مشكل القرآن"** في تحليل النص القرآني، فيقف عند الكثير من أسرار بلاغة القرآن الكريم، كسبك الألفاظ، وتآلف وتطابق بينها وبين المعاني، وعذوبة موسيقاه، كونها تشكّلت بإيقاعية مضبوطة من داخل الآيات، كما أشار إلى جوهر هذا الكلام الربّاني المتلألئ في بلاغته وأثرها في النفس، وينتهي بالقول إنّ النص القرآني يجري مجرى كلام العرب، ولكنه متفوق عليه ولا يضاهى[158].

ومن خلال التصور الذي طرحه الجاحظ في إشكالية اللفظ والمعنى، وميزة التصوير في صياغة الأسلوب، خطا خطوة أكثر غورا في التذوّق لدى دراسته النص القرآني حيث حاول النبش في أسراره الفنية، وما يتعلق باللغة المجازية و لآلئ موسيقية

---

[157] - ينظر : أدونيس: الشعرية العربية، ص 41.

[158] - ينظر: المرجع نفسه،ص 42.

أوزان النظم القرآني، وقد نفى أن تكون شبيهة بأوزان الشعر[159]، حيث أحدث النظم القرآني فتنة لدى متلقيه، فأثره وحضوره دائمان في نفسية القارئ.

كما كان الشأن للباقلاني الذي قسم الكلام الفني عند العرب إلى خمسة أقسام.

أ- الشعر

ب- الكلام الموزون غير المقفى.

ج- الكلام المسجع.

د- الكلام الموزون غير المسجع.

ه- الكلام المرسل؛ أي المطلق الخالي من الوزن والقافية.[160]

وهذه الأقسام لا مجال لمقارنتها بالنظم القرآني فالشعر لا يشبه القرآن والبيت الشعري لا يرقى للآية القرآنية، وكذا بين السورة والقصيدة، فكلام العرب لا يشبه كلام الله، وقد علّل على ما خلص إليه بتحليله بعض النصوص العربية المتنوعة من خطب للنبيّ- صلّى الله عليّه وسلّم - وللصحابة وفصحاء العرب ومن قصائد شعرية قديمة، وقد وجه ساهم النقد للشعراء الذين يتوهمون أنّ بإمكانهم أن يفيدوا من نظم القرآن في نظمهم الشعري[161].

---

[159] - ينظر: المرجع نفسه،ص 41.

[160] - ينظر: أدونيس: الشعرية العربية، ص 43.

[161] - المرجع نفسه،ص 44.

وفي المقابل يرى في الرجوع إلى ما ألفته السليقة العربية الجاهلية في نظمن الشعر أي الرجوع إلى الطريقة الشفوية الجاهلية.

يتضح ممّا تقدم أن القرآن كتاب، رغم طابعه الشفهي- المكي منه- ،فهو، في أكثر من موضع يشير إلى الكتابة والقراءة{ كِتَابٌ مَّرْقُومٌ }[162] ، كما أشار إلى القلم والتسطير،{ ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ } أي إلى الخطّ، لم يكن القرآن آلةً، أو اختراعا تقنيا ماديا، كما هو مألوف عندنا اليوم، فهو كلام غيّر نفس الإنسان،{ إِنَّ اللّهَ لاَ يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنْفُسِهِمْ }[163]أي غير عقله وطريقته في التفكير، غير منظوره للحياة والأشياء وهو ما جعل الحياة تسير بأكثر من وتيرة وتحظى بهذه الصيرورات المتوالية، التي تعني التقدم والازدهار، إذ أنّ كلام الله أحدث هزّة ،وهذا ما سيجعل من هذا الكلام يخرج عن سياق القصيدة ، وآلات عملها فيقول الجرجاني« أعْجَزَتهُم مزايا ظهرت في نظمه، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتهم من مبادئ أيه ومقاطعها، ومجرى ألفاظها ومواقعها، وفي مضرب كلّ مثل ومساق كل خبر»[164].

إنّ النص القرآني، لا يشبه الشعر، وله خصوصية تفردّه، فنظمية القرآن لا شعريته، هي ما سيجعل من هذا الكتاب ينأى بنفسه عن كل كلام، لا سابق له عند

---

[162] سورة المطفيفين، الأية 20

[163] سورة الرعد،الاية 11

[164] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح : محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978،ص 39.

العرب، ويمتاز بميزات لم تألفها في أشعارهم وخطبهم.

3-ميشونيك والإيقاع:

يعدّ هنري ميشونيك Henri Meshonnick من ثلّة الدارسين الذين أولوا أهمية قصوى إلى ترسيخ مفاهيم جديدة حول الانتقال من الوزن إلى الإيقاع، حيث حاول هدم كل المعطيات السابقة التي تأسست على تداعيات الخطاب الشفهي، وهو ينطلق في بناء هذا التصور الشامل من فهم متطور للإيقاع، ذلك أنّ إيقاع الكتابة يختلف عن إيقاع الشفهية، فلا يجب أن نعتمد نفس المعايير، ومن ثمّ، فإنه أصبح يطمح إلى البحث في نظرية جديدة للمعنى، وفي هذا السياق يعتقد ميشونيك أنّ كلّ المفاهيم ظلت، منذ أرسطو Aristote، قائمة في جوهرها الكلي على العلاقات الثنائية، في الوقت الذي يكون التصور الأحادي هو سمتها المميزة، ومن جملة هذه المفاهيم نقف أمام ثنائية اللفظ والمعنى، التي هي في جوهرها-كما يعتقد ميشونيك- أحادية، بمعنى أن اللفظ مهيمن على الخطاب، فهو يحوي المعنى في ذاته، وليس هناك لفظ، ثم معنى يقابله، بل كل لفظ يظل حاملا لمعناه في ذاته عبر إيقاعية معينة تنتجها هذه الذات[165].

---

[165] - Henri Meschonic, pour la poétique II, op.cit p 170/171.

والمثير في تصوّر ميشونيك هذا هو أنه يطلع إلى بناء نظرية إلى الخطاب تجمع بين الذات والمعنى والإيقاع، ويظهر أنّ المعنى عنده يظل متأرجحا بين الذات والإيقاع، فإيقاع الذات وحركيتها ، وحيويتها، وتدفقها، كلّ هذا يساهم في خلق المعنى، ودون إيقاع الذات لا يمكن ـــ للمعنى أن يوجد لا من خلال علاقة اللفظة بلفظة أخرى، أي أنّ العلاقات السياقية للكلمات هي التي تولد الإيقاع، ومن ثم، يولد المعنى، فهذا الأخير يظل جزءا من إيقاع اللفظ، و«لا يمكن أن توجد نظرية للإيقاع دون نظرية للذات، كما لا وجود لنظرية الذات دون نظرية الإيقاع»[166]، وفي الوقت الذي كان فيه ميشونيك يبحث جادا في إشكالية الإيقاع، كان يطمح إلى تطوير مفهوم الدليل لِيُسَاير التشكل الجديد للدال، وهو يرى أن مفهوم الدليل ينفي بنية الإيقاع والذات التي يعتبرها جوهر المعنى،و«سواء كنّا بصدد فلسفة للذات المؤسسة أو بصدد فلسفة التجربة الأصلية أو فلسفة الوساطة الشمولية، فإنّ الخطاب ليس في الواقع أمره سوى لعبة. لعبة كتابة في مرحلة أولى، ولعبة قراءة في مرحلة ثانية، ولعبة تبادل في مرحلة ثالثة، وهذا التبادل ، وهذه القراءة، وتلك الكتابة لا تعتمد سوى الرموز، وهذا يلغي الخطاب ذاته، حالما يضع نفسه ضمن نطاق الدال»[167].

ومن هنا تستمد الكتابة مقوماتها، وفي نفس الآن تتقاطع مع الشفاهية، وهو تقاطع ينبني أساسا على تشكيل جديد، ومغاير لنظرية المعنى.

---

166 - Ibid,p171

167 - H.M. critique du Rythme. Op.cit .p 77.

إنّ المعنى لم يعد مقيما في الشفاهية، كما ساد الاعتقاد زمنا طويلا، فقد كان ينظر إلى المعنى في استقلاليته التّامة عن الكتابة، حيث أنه يأتي إلى النص الكتابي من فضاء الشفاهية، وهذا يعني أنه كان ينظر إليه على أنه سابق على الكتابة دائما، وفي نفس السياق، فهو منفصل عنها، وهو نفس التصور الذي كان سائدا عند القدماء فيما يخصّ المعنى الشعري، الذي كان يُعتقد أنه سابق على النص الشعري، ولقد أكدّ ميشونيك بما لم يترك مجالا للشك على أنّ المعنى لا يمكن أن يوجد قبل الخطاب، بل إنّه يولد من داخل إيقاع الخطاب في علاقته بالذات ، و هذه النظرة المتقدمة جدا للجدل القائم بين اللفظ و المعنى ،و الذي تحول إلى **"دال أكبر"** يجمع بين الذات والإيقاع والمعنى، فتحت آفاقا جديدة في فهم الخطاب بعامة، وآليات اشتغاله، ثم الخطاب الأدبي والشعري بخاصة، وطرق توظيف مكوناته الفنية والجمالية.

5-محمد بنيس وبَنْيَنَةُ النص:

أنار ميشونيك درب الكثير من الدارسين والشاعرين، في مجال استقراء النصوص واستجلاء مستغلقاتها، وعلى المستوى العربي، يعدّ محمد بنيس أبرز من وظف هذه النظرية في قراءته للقصيدة العربية الحديثة، حيث حاول أن يكيف آليات اشتغالها لتتلاءم مكوناتها مع جغرافية هاته القصيدة، وذلك انطلاقا من خلخلة البنيات العتيقة التي تتحكم في الإيقاع العربي وتفكيكها،ثم إعادة بنائها في صورة مغايرة تنسجم مع روح الخطاب الشعري الجديد والحداثي، إذ «إنّ الإيقاع أوسع من العروض إلى جانب هذه الفرضية هناك غيرها، لأنّها بمفردها غير كافية، إنّ الإيقاع يوجد في الخطاب وبالخطاب لا قبله ولا بعد، وهذه الفرضية الثانية تسلمّنا للثالثة،

وهي أنّ الإيقاع هو الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينها،و هو ما يحقق للخطاب دلاليته، وفي ضوء هذه الفرضيات يمكن أن نعيد بناء الشعرية برمتها»[168].

يقترح بنيس تشكيلا جديدا لفهم إيقاع القصيدة العربية، وهو ما يمنح إعادة بناء الشعرية في امتداداتها وفي جغرافيتها الشاسعة ،وهو تشكل يعيد تركيب المعنى انطلاقا من بناء الإيقاع، وهذا البناء لا يمكن أن يوجد إلّا عبر تفاعل الدوال اللانهائية للنص، هذا التفاعل هو الذي يمنح الدينامية للإيقاع، ومن عمق الدينامية يولد المعنى، ولقد رأينا- مع ميشونيك- كيف أنّ المعنى يولد من تفاعل الذات والإيقاع.

يرى محمد بنيس أن المعنى ينمو داخل تفاعل الدوال، و هذا التفاعل هو جوهر الإيقاع، ومن ثمّ، فإنّ المعنى يوجد قبله أو بعده. وعلى هذا النحو يتأسس الخطاب ويأخذ مسيرة مخترقا الذات الكاتبة، حيث «إنّ الإيقاع يوجد بالخطاب وفي الخطاب، ملازم لنسق الدوال المؤرخة للذات الكاتبة في خطابها، فيما العروض نسق سابق على الخطاب شبيه في وضعيته بالنحو السابق على الخطاب كذلك، وهو قابل للقياس والعدّ، ينطلق من المعلوم إلى المعلوم، على عكس الإيقاع الذي "ليس مجال العد" بتعبير طوماتشيفيسكي»[169]، وهذا يفيدأنّ الإيقاع هو الذي يهيمن على النص الأدبي بدءا وختاما بعنى أنّه يهيمن على الكتابة في كلّ تجلياتها، ولا يمكن أن تكون الكتابة سابقة على الإيقاع، فهي تولد في أحضانه، مثلما لا يوجد إيقاع سابق على الكتابة، بل إنّه

---

[168] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها الرومانسية، دار توبقال للنشر، ج2، ط1، 1990، ص 67.

[169] - المرجع نفسه، ص 67.

يتلمّس خطاب تحت ظلالها، ولأنّ الإيقاع يساوق فعل الكتابة، ويتفاعل مع مختلف الدوال، وفي هذا السياق يضيف محمد بنيس:« وقولنا إنّ الإيقاع أوسع من العروض لا يلغي العروض من الإيقاع بقدر ما يقلّصه إلى مجرد دال من بين الدوال الأخرى المنتجة للدلالية، أي القيم التي تلتصق بالخطاب المفرد»[170]، وهي نفس القيم التي تلتصق بالكتابة في أبعادها الفنية والجمالية، وهي قيم تمنح الأسبقية للدال، بدل أسبقية الدليل التي ظلت سائدة زمنا طويلا، وهذا هو جوهر تصور محمد بنيس، حيث أنّ «شعرية الإيقاع تقوم على أسبقية الدال في الخطاب الشعري بدل أسبقية الدليل»[171]، ثم يضيف «ولأنّ الإيقاع ليس دليلا، فهو يُبَنْيَنُ الخطاب كدال، (وبما أنّ الخطاب غير منفصل عن معناه فإنّ الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب*) مادام الإيقاع تنظيما لكلّ من المعنى والذات، عبر حركتهما في الخطاب»[172].

يتجه تصور بنيس في انسجام مع تصور ميشونيك، خاصة فيما يتعلق بالتفاعل الحاصل بين الذات والمعنى والإيقاع في إنتاجية النص، ثم في كون الإيقاع هو المهيمن على كل الدوال الناتجة لهذا النص، ومن ثمّ فإنّ المعنى يصبح دالا وليس دليلا، ثم إنّه يتقلص دوره، حيث يتحول إلى دال ضمن دوال أخرى، لا تَبرز قيمته إلّا في تفاعله مع باقي الدوال، وهذا يعني أنّ وظيفته أصبحت سيّاقية، وليست مركزية، كما كانت

---

[170] - المرجع السابق ،ص 67.

[171] - محمد بنيس : الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ج3، ص 105.

* هذه المقولة لميشونيك يستشهد بها بنيس.

[172] - المرجع نفسه ،ص 105.

في سابق العهد، لقد كان تصور بنيس إضاءة جديدة ومتميزة وضعتنا أمام صورة مغايرة لقراءة القصيدة العربية، وذلك انطلاقا من فهم حَداثي لبَنيَة النص، واعتبارها فضاء ممتدا لعدد لا متناهي من الدوال، واعتبار الإيقاع هو **"الدال الأكبر"**[173] الذي يَهَبُ نبض الفاعلية لباقي الدوال المكونة، هكذا أصبح الإيقاع سيد النص، وواهب الحياة للكتابة ولروح الإبداعية.

5-1-ثوب جديد للمعنى:

لم تكن الكتابة تطورا طبيعيا للشفاهية- فحسب- بل كانت ثورة حقيقية على كلّ الأشكال الشفاهية سائرة فيما مضى حقيقة أنّ الشفاهية تظل المورد الأصيل واللا نهائي للتقدم الحاصل للكتابة، وكذا الآليات والأدوات التي تستعمل في عملية الكتابة و«في الحاضر يفقد مصطلح (الأدب الشفاهي)، لحسن الحظ مكانته، ولكن ربّما كان من غير المحتمل، أن تنجح أيّة محاولة لاستبعاده كلية، فالتفكير في الكلمات بوصفها منقطعة تماما تبدو لمعظم الكتابيين بمثابة المهمة التي يصعب إنجازها، حتى عندما يكون ذلك أمرا ضروريا في العمل اللغوي أو الأنثروبولوجي المتخصص.

فالكلمات تظلّ تنثال إليك مكتوبة، بصرف النظر عما تفعله. وفضلا عن ذلك ينطوي انقطاع الكلمات عن الكتابة نفسيا على الشعور بالتهديد؛ ذلك أنّ حسن الكتابين بالتحكم في اللغة مرتبط ارتباطا لصيقا بالتحولات المرئية للّغة، إذ كيف يمكن أن يعيش الكتّابيون دون معاجم، ودون قواعد نحوية مكتوبة، ودون ترقيم، ودون كل

---

[173]- H.M. Pour la politique II. op.cit p 178

الآلات الأخرى التي تُحيل الكلمات إلى شيء يمكن أن تبحث عنه أو فيه»[174]، فالكتابة تتحول إلى مملكة شاسعة تحوي الشفاهية وما وراء الشفاهية وتضم أجهزة معقدة لم تكن موجودة، كما أنّها تسير وفق منهجية حضارية دقيقة، وهذا ما يدلّ على أنّ دور الشفاهي بدأ في التقلص، وها هو يسير نحو الاندثار، ومن ثمّ، فإنّ المعنى الذي ظلّ متمركزا في الشفاهية لحقب طويلة، كان عليه أن يجد لنفسه موقعا جديدا داخل البنية الثقافية الجديدة التي باتت تشكل الكتابة جوهرها الشامخ والخالد، و لم يعد بإمكانه أن يطمح إلى الهيمنة على مركزية الخطاب، خاصة و أنّ اللفظ يشكل روح النفس الكتابي لذلك أصبح ملزما- عليه- إن أراد مواصلة الحياة- أن يستأنس اللفظ في إقامة مكان له داخل الهرم الشامخ ولذا فالنص في وضع الكتابة l'écriture صار أكثر انشراحا، وإدراكا لحضور المعنى، في تعدده وكثرته، بوصفه ولادة تحدث إبان قراءة النص.

ويبقى النص ملبدا بغيوم المعنى واحتمالاته، ينقشع ويبدو دون انقطاع تؤثر فيه مختلف التأويلات، وهذا ما يجعل من نص الكتابة نصا مفعما بالمعنى.

في الشعر لم يعد المعنى تاليا، سابقا، لم يعد ذلك الضيف الذي يجعل من النص دار الضيافة يستقر فيها، بل أصبح مرّكبا يتحدد أثناء انكتاب النص، تتأسس شعريته بتجاوز مكوناتها ولوازمها إلى كلّ ما به يتشكل النص كفضاء مكتوب ،بما في ذلك صمته، علامات ترقيمه، بياضاته، وما يسكنه من تقطعات أو علامات ورموز...

---

[174] - والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ص 64.

تشكّل كلّها، في النهاية، لتخرج بالنص صوب تعبيراته، مع النص لاشيء سابق أو موجود قبل، فكلّ شيء يتجدد أثناء القراءة، وهي التي تنتج لنا إدراك المعنى.

6-الكتابة إعادة بناء الوعي الإنساني:

نحن نلج لجّة هذا الظلام المفعم بالمغامرة والشوق في آن، باحثين في أرجائه الفسيحة عن تشكل مقارب لمفهوم الكتابة وطرائق إبداعيتها، ولقد انطلقا من ملامسة تاريخية لمعنى النص، حي لاحظنا أنّ المعنى ظلّ ضاغطا بسلطته على النص، ونحن نوظف هنا مصطلح السلطة بمفهوم فوكو، الذي يقول في هذا السياق:« إنّ السلطة ليست شيئا يُحصل عليه ويُنتزع أو يُقسم، شيئا نحتكره، أو ندعه يفلت من أيدينا، إنّها تمارس انطلاقا من نقط لا حصر لها، وفي خضم علاقات متحركة لا متكافئة»[175] ولذلك، فإنّ المعنى كان يتحرك في كلّ اتجاهات النص ويبسط سيطرته، ويقلّص من دور باقي المكونات التي كانت تسهم في نسج فضاء النص ، وواضح أنّ قولنا هذا يخص القاعدة والظاهرة في عمومها، ولا يتعلق بالاستثناءات التي أضاءت زوايا هذا الفضاء الشاسع، و ما أشار إليه القدماء في هذا المنحى يصبّ في اتجاه واحد، أمثال النموذج الجرجاني وكذا الجاحظ.

إنّ الارتباط بسلطة المعنى هو الذي أسهم في ترسيخ سلطة أخرى موازية وهي سلطة العروض، وصار بناء النص محدّدا سلفا، لا يمكن تجاوزه، وكأنّه ثابت مقدس، لا تقوم إبداعيه النص إلّا من خلاله، ولذلك كان تأسيس مفهوم الإيقاع حلّا عميقا

---

[175] - ميشيل فوكو: سلطة الخطاب، تر: أحمد السلطاني وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1988، ص 79.

لهذه الإشكالية، حيث منح للبناء النصي حركية دفاقّه وفاعلية متسامقة، خلخلة ثبوتية المعنى، وأدخلته في سياق البناء أو البنينة- كما يسميها بنيس- بعدما كان خارج هذه البنية، أي انّه كان دائما يعتبر سابقا على بناء النص، ومن جهة أخرى، فإنّ الإيقاع يتجاوز العروض ويحويه[176]، بعدما كان هذا الأخير هو حارس الفضاء النصي، إنّ الإيقاع أكبر من العروض لأنّ هو "الدال الأكبر"[177] ،ولأنّ العروض يعدّ دالا ضمن الدوال التي يبعث فيها الإيقاع الحياة والحركية، وهذا يعني أنّه دون الإيقاع، فلا يمكن للعروض أن يشتغل ،وأيضا لأيّ دال من الدوال الأخرى أن يمارس وظيفته في غيبة الإيقاع.

كان المعنى يسيّج مناحي الشفاهية، ويرّسم حدودها المنعطفة، أي أنّ الدليل كان هو الفاعل الأكبر في عملية نحو القصيدة، في حين، نجد أنّ الإيقاع قد حلّ محّل المعنى مخترقا الذات، وأصبح هو الموّجه الحيوي في بناء الكتابة، أي أنّ الدال أضحى هو الناسج الأكبر لفاعلية دوال النص[178].

من الشفاهية إلى الكتابة رحلة مثيرة وضاجّة بالتحولات الواصلة بين المعنى والإيقاع، والتي — في نفس الآن- تخلق تقاطعا عميقا، تكون الذات جسرا مفضيا إلى ربوعه ،ألم يكن **"أونج"** محقا حينما جعل من الكتابة أبرز سمات القوة في المنجز الكتابي، وفي هذا يقول:« وتنتج الثقافات الشفاهية، في الواقع، أداءات لسانية مليئة

---

176 - ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج3، ص 105.

177 tique II. Op.cit. p178. é Pour la po:-Henri- Meschonnic

178 critique du rythme, op.cit. p70.:- Voir: Henri- Meschonnic

بالقوة والمجال، وذات قيمة فنيّة ولسانية عالية أداءات لا تعود ممكنة في الخطة التي تستحوذ فيها الكتابة على النفس البشرية، ومع ذلك؛ فمن دون الكتابة لا يستطيع الوعي الإنساني أن ينجز إمكاناته الأكمل بل لا يستطيع أن ينتج إبداعات أخرى مفعمة بالقوة والجمال، وبهذا المعنى تحتاج الشفاهية أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة، وهذا هو مصيرها (...) إنّ هذا الوعي بمثابة عذاب نفسي لأولئك الذين تأصلوا في الشفاهية الأولية، أولئك الذين يرعبون في الكتابية بوجدان مضطرم ولكنهم يعلمون تماما أنّ الانتقال إلى عالم الكتابية المثير يعني كذلك أن يطرحوا وراءهم الكثير مما هو مثير وأثير في عالمهم الشفاهي السابق، إنّنا مضطرون إلى أن نموت لنبقى أحياء» [179]، ومثلما تحتاج الشفاهية أن تنتهي إلى الكتابة- كما يصرح أونج- فإنّ المعنى يحتاج أن ينتهي إلى المبنى، وهذا هو مصيره، لكي يعيد تشكيل صورته تشكيلا أعمق فنيّة وإبداعيّة، وأكثر توغلا في الامتدادات الزمنية تنسجها فاعلية الإيقاع، الذي يصل بالكتابية إلى الحافات الإبداعية.

و الكتابة بقدر ما تتجه صوب المستقل، بقدر ما تلتفت إلى الوراء، إلى الماضي، لتمارس حفريات الذاكرة، واستجلاء بواطن التاريخ، محاولة استرجاع تلك اللحظات الحاسمة والمؤثثة للإيقاع الذاكرة، بل إنّ تلك اللحظات تصبح زمن كتابتها أكثر إشعاعا ، وقوة، وطراوة، و«بالرغم أنّ الكتابة تستهلك أسلافها الشفاهيين، بل تحطم ذاكرتهم إن لم تأخذ بالغ حذرها، فهي لحسن الحظ قابلة للتكيّف إلى ابعد حد، حتى أنها تستطيع استرداد ذاكرتهم أيضا، ولذا يمكن أن نستخدمها من أجل أن نعيد

---

[179] - والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ص 65.

بناء الوعي الإنساني في نقائه الأصيل؛ ذلك الوعي الذي لم يكن كتابيا على الإطلاق أو على الأقل نعيد بناء هذا الوعي بدرجة معقولة، إن لم يكن بشكل كامل (ونحن لا نستطيع أبدا أن نتخلى بالنّسيان عن قدر ما من حاضرنا المألوف من أجل أن نعيد في عقولنا بناء أيّ ماض في حالته الأصلية الكاملة)، وإعادة بناء الوعي على هذا النحو يمكن أن توفر لنا فهما أفضل لما قصدت إليه الكتابية نفسها من تشكيل وعي الإنسان في اتجاه الثقافات ذات التكنولوجيا العالية وداخلها»[180]، يراهن أونج على دور الكتابة و يراها جوهر الفاعلية والدينامية، في كل التشكلات الإنسانية للعلم والمعرفة، حيث تصبح ضرورة مطلقة من أجل تطور العلم، وأيضا ضرورة لا مناص لها في الاشتغال بالتاريخ والفلسفة ،والنقد الأدبي والفني، بل وحتى شرح اللغة (بما في الكلام الشفاهي) ، وأكثر من هذا أنّ الكتابة أصبحت ضرورة مطلقة في تطور الإبداع الأدبي، وضمنه الشعر ، ولا يمكن أن نفكر في حداثة شعرية خارج سياق الكتابة، فحتى المعنى الذي -كان دائما - يسبق النص لا يمكن أن نفكر فيه خارج الكتابة، فهو نسيج صورته داخل المبنى ،وفي ثنايا النص، وليس خارجه.

يحوي هذا التصور دور الكتابة في شموليتها، كما يشير إلى إبداعية هذه الكتابة، وذلك من خلال إبراز جماليتها وقوتها، وإنتاجيتها المتحولة، وهو يراهن على أمر جوهري يتمثل في كون الشخص الذي يرتبط بالكتابة ارتباطا وثيقا ،طامحا إلى فتح آفاق شاسعة عبر الكتابة لتطوير اشتغاله، لابدّ وأن يفكر كتابيا، ولا يمكن أن يظلّ يفكّر شفاهيا، وينقل ،بعد ذلك، هذا التفكير إلى المجال الكتابي، بل إنّ عملية التفكير

---

[180] - المرجع السابق، ص 66/65.

والكتابة يجب أن تولد في لحظة واحدة، حرصا على الانسجام والتطور والتحديث، لأن في العملية الثنائية المنفصلة عادة ما يحدث تكسير في النّفس الإبداعي، صحيح أنّ لحظة الكتابة تسبقها لحظات استرخاء ذهني ، ولحظات تأمل في الباطن، وفي اللاوعي ولكن هاته لا يعني أن التفكير الواعي يجب أن يكون قبل لحظة الكتابة. أي التفكير والتكلم قبل النص، وداخل النص يكون كتابيا وإنّ «الأشخاص الذين استوعبوا الكتابة لا يكتبون فقط بل يتكلمون بالطريقة الكتابية بمعنى أنهم ينظمون بدرجات متفاوتة، تعبيرهم الشفاهي في أنماط فكرية ولغوية لم تكن لتتأتى لهم لو لم يكونوا ممارسين للكتابة»[181]، وفيما يخص الاستبطان أو اللاوعي الذي يعيشه المبدع مسبقا تجعله الكتابة «أشّد قدرة على البيان من خلال فصل العارف عن المعروف **(هافلوك 1963)** ،كما يجعل النفس منفتحة على نحو لم يحدث أبدا من قبل، ليس فحسب على العالم الموضوعي الخارجي المتميز عنها كل التمييز، بل كذلك على النفس الداخلية التي يقف هذا العالم في مواجهتها»[182].

هكذا يبدو دور الكتابة أوسع مما يمكن أن نتصور، أنّه ظلّ يشكل ثورة مستمرة على كل الأشكال التقليدية الموروثة عن زمن الشفاهية، ومن هذه الزاوية بالذات، فإنّ ارتباط الكتابة بالحداثة يبقى ارتباطا وثيقا، بل إنّه ارتباط جدلي متشاكل، لا يمكن الفصل بينهما، وأنّ كل صور التطور والتجديد، إلّا وتكون الكتابة فاعلة فيها ومتجدرة في مناحيها، ومن ثمّ فإن الحركة الرومانسية هي«بداية النهاية

---

[181] - والتر أونج: الشفاهية والكتابية ،ص 126.

[182] - المرجع نفسه، ص 198.

للبلاغة القديمة ذات الأساس الشفهي»[183]، ولحظة التأمل تكون هي نفس لحظة الكتابة.

لا يمكن أن نتصور وجود انفصال تام للحظتين، ذلك لأنّ لحظة الكتابة ويفترض لها ضروريا أن توجد في فضاء معزول، وهذا وجه من أوجه الشبه بينهما، وبين لحظة التأمل في حين نجد أنّ الشفاهية لا يمكن أن توجد إلا في تواصلها مع الآخر فـــ" الكلمة في موطنها الشفاهي الطبيعي"، تمثل جزءا من حاضر وجودي حقيقي، والقول المنطوق إنّما يصدر عن شخص حقيقي حي إلى شخص حقيقي يتضمّن دائما ما يتجاوز الكلمات (...) أمّا الكلمات في النص فتقف بذاتها. أضف إلى هذا أنّ من يؤلف النص أو "يكتبه" يكون أثناء إنتاجه منفردا كذلك، فالكتابة تتمتع ب"**مركزية الأنا**"، فأنا أكتب كتابا آمل أن يقرأه مئات الآلاف من الناس، ولذا يجب أن أكون معزولا عن كلّ أحد وفي أثناء قيامي بكتابة هذا الكتاب تركت على بابي كلمة تقول إنني **(بالخارج)***، تركتها على مدى ساعات وأيام، حتى لا يقطع واحد من الناس عليّ خلوتي، ومن هؤلاء الأشخاص من المفترض أن يقرؤوا

---

[183] - المرجع السابق، ص 276.

* يعلق محمد عصفور، مراجع ترجمة كتاب "الشفاهية والكتابية" لأونج، على ترجمة كلمة **"بالخارج"** ،أنّها غير دقيقة ولو أنّها تفضي بالغرض، فالكاتب لم يضع شيئا على بابه بل طلب ممّن يستجيبون من يسألون عنه بأيّ شكل من =الأشكال أن يقولوا إنه "**out**" أي غير موجود، وهذا التعبير يشبه قولك Not at home ،ومعناه في هذا السياق: غير مستعد الآن لاستقبال الزوار رغم معرفة الجميع بأنّ الشخص غير موجود في البيت.

-ينظر: التعليق بالصفحة 193.

الكتاب[184]. ولعلّ هذه الأفكار التي طرحها **"أونج"** تحيـــلنا مباشرة إلى نظرية استجابة

القراءة والاستجابة إلى الشفاهية عبر الاستماع. فالقارئ عادة ما يكون غائبا للحظة التي يمارس فيها المبدع كتابة النص،ـــ ومن نفس الزاوية، فإنّ المبدع أو الكاتب بصفة عامة يكون غائبا عندما يكون النص بحوزة القارئ، أي عندما تمارس القراءة، بالمقابل، فإنّ المتلقي/ المستمع يكون حاضرا في اللحظة التي يُلقي فيها الشاعر قصيدته، بمعنى أنّ عملية التواصل في مستوياتها الظاهرة و الجلية تكون قائمة في هذا المجال، في حين يختفي هذا التواصل الظاهر، وتبرز سمات تواصل أخرى في الكتابة، تكون فيها استجابة القارئ للنص، تنبع من النص ذاته، بمعزل عن صاحبه، فالنص المكتوب دائما يظّل عملا حياديا، يلغي صاحبه ليحل محله، بمعنى أنّه يتقمص شخصية الكاتب، فيصبح هو الذات الكاتبة في الآن نفسه، فالمؤلف يغيب عن النص بوصفه مالكا له وصاحبه ويحضر بوصفه ذاتا كاتبة مقيمة في النص كدال من جملة الدوال المكتوبة للبنية النصية- كما يشير إلى ذلك بنيس فيما ذكرناه سابقا-ولقد أوضحنا أنّ الذات تعدّ دالا في سياق النص، إلى جانب المعنى والإيقاع، وفي تفاعل هذه الدوال مجتمعة يحاول القارئ أن يلتقط سبل استجابته لقراءة النص، والتمكن من شفرته.

وبالتالي القدرة على استنطاق دلالاته واستغلاقاته، هو القارئ الذي يوظف التأويل الكتابي؛ بمعنى أنّه يستخلص المعاني من عمق النص، ولا يقرأ النص، بمعاني آتية من خارجه، أيّ سابقة على النص أو ضاربة في الشفاهية «فالقّراء الّذين تتحكم عقلية

---

[184] - ينظر: أونج والتر: الشفاهية والكتابية، ص 193/192.

ذات بقايا شفاهية، في تعابيرهم وتوقعاتهم فيما يتصل بالخطاب الرسمي يرتبطون بالنص، على نحو مختلف تماما عن القراء الّذين يكون حسّهم بالأسلوب حسّا نصيّا خالصا»[185]، ولقد لاحظ أونج أنّ «الالتفاتات العصبية إلى **"القارئ العزيز"** لدى روائيي القرن التاسع عشر تشير إلى أن الكاتب كان يشعر بالقارئ العادي قريبا من المستمع أكثر ممّا يشعر كتاب اليوم بقرائهم بوجه عام»[186].ذلك أنّ القارئ العادي يقرأ النص الكتابي انطلاقا من تصور شفاهي مسبق، أيّ أنّه يحاول أن يفهم النص بالأدوات التي توظف في فهم الخطاب الشفاهي عموما.

وهذا ما يسقط-عادة- في السطحية، ويبتعد عن التعمّق، والغموض في المعاني الخفيّة التي تكمن خلف البنيات النصية أو التي تسكن في أعماق اللفظ.

---

[185] - أونج والتر: الشفاهية والكتابية، ص 296.

[186] - المرجع نفسه، ص 296..

1)المزدّوج

2)المخمّسّ

3)الشّعر المسمّط

4)الشّعر المشجّر

5)الشّعر الهندسي

6)الموشحات

6-1- بناء الموشحات وقيمتها.

6-1-1 القفل

6-1-2 البيت

6-1-3 الخرجة

6-2- قيمة الموشح

6-3- نماذج من الموشحات

7) الكتابة الصوفية

7-1- تحرير الخيال

7-2- النفري والانفصال عن النموذج

عَرَفَ الشعر العربي منذ القدم أشكالا شعرية تختلف كلّ الاختلاف عن القصيدة العمودية في رسمها وشكلها وكتابتها، بغض النظر عن درجة نضجها، كونها اتسمت بالزّخرفة والتنميق، وبتداخلات يصعب معها القارئ فكّ تركيب النص، لكنها تبقى جديرة بالاهتمام، حيث حاول الشعراء الخروج على شكل القصيدة العمودية التي ارتبطت ببنيتها الشفاهية، وأسّس لها النقاد القدامى آنذاك معايير كانت بمثابة السيّاج الذي أحكم غلقه.

يمتزج الشكل بالشعر منذ القدم، وقد ترسخت بينهما علاقات متداخلة انطلاقا من زمن التدوين الذي فتح أفقا أوسع لإخراج نصوصهم في حلّة جديدة، مستفيدين من مزايا انتقال النص من الشفاهية إلى الكتابة. إذ أصبح الشكل جزءا مهمّا من النص في الكثير من الأحيان، بوصفة أداة للوصول إلى هدف معين، أو هدف بعينه، يختلف باختلاف الشعراء والمتلقين على حدٍّ سواء.

ولعلّ الموروث القديم من نماذج الشعر الهندسي- أو كما أطلق عليه عبد الحميد جيدة الشعر المرسوم- الذي وصلنا محفوظا في المصادر البلاغية خير مثال على هذا التنوع الذي كان« في التراث رافد مهم، لا يقلُّ شأنه عمّا سبق، يصب في الشعر العربي المعاصر أسميه "الشعر المرسوم" الذي يقوم على أشكال مختلفة بشكل رسوم مختلفة كالشجرة والطائر الشاهد»[187]، والمربع والدائرة...الخ.

اهتم الشعراء القدامى بإبداع أشكال جديدة كانت بمثابة الإرهاصات الأولى للكتابة الحداثية، حيث أصبحت فيها العين شريكا في تحديد قراءة النصوص ،وغيّرت من مفهوم الكتابة عبر الأزمنة.«ولا ريب أنّ الكتابة لم تعد مقصورة على تسجيل خطاب أو نقل فكرة معينة إلى أذن السامع. بل أصبحت تحتوي على عناصر جديدة لا يمكن معرفتها

---

[187] - عبد الحميد جيدة: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1،1980 ،ص 81/80.

وفهمها إلا عن طريق الرؤية المباشرة، بالعين المجردة (...) ،يفهمها القارئ لا السامع. وفي هذه الحالة يتحول مجرى الكتابة إلى العين لا الأذن»[188]،هكذا يتضح هذا الانتقال الذي أحدثه المبدع عبر الأزمنة، وإعطاء فرصة جديدة للأشكال الجديدة قصد اختراق "المكان" والاحتفال برحابة بياضه كعنصر بنائي في النص لدى الشاعر« فالمكان وبياض الصفحة جزء من (قصيدته)الآن، وجزء من البناء الشعري، والقلق الداخلي الذي يعكس على تحريره نصه الشعري، وعلى طريقة ترتيب كلماته،وطريقة قراءتها بعد أن صارت القصيدة جسما طباعيا وحيزا مكانيا،يتفاعل مع التقنيات الجديدة قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر»[189] ،وبناءً على هذا فإنّ النَص لم يصبح يسير وفق إنجاز خطي مألوف، بل أصبح حيزا يجمع كل الأشكال،وأصبحت الصفحة هي الأخرى، تجمع كل المتعارضات في أشكال مختلفة كالشعر المسمّط، الشعر المشجَّر وغيرهما،ومن أنواع أخرى كالشعر الدائري، الشعر المربع، الشعر المثلث، الشعر الملحمي... التي يضمها مصطلح الشعر الهندسي.

حتى وإن لم ينظر النقاد القدامى إلى هذا القلب في الوظائف والمفهومات للإبداع من زاوية خرق البياض للسواد- كما هو الشأن في النقد المعاصر- إلا أنّ محاولات الشعراء آنذاك كانت بمثابة كسر لما كان مألوفا لديهم، وخروجهم على الكتابة الخطية ،كما كان لهم الفضل في انتهاك خصوصية الوزن وتنوع القافية كالشعر المسمّط والموشّحات التي شاعت في البيئة الأندلسية ،حيث «أصبح الموشح يمثل ثورة شعرية على القصيدة العربية القديمة، وخروجا على الذوق الفني العام،وكلنا يعرف صورة الموشّح الفنية ،ومالها من أشكال جديدة ومن أوزان شعرية مستحدثة إلى جانب وجود عدد من الموشحات التي لا تخضع لوزن شعري بعينه»[190].

---

[188] - المرجع السابق، ص 85.

[189] - التلاوي محمد نجيب: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، ط1 ،1981،ص294.

[190] - عبد الحميد جيدة: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص80.

إنّ هذه الأشكال مهدّت تمهيدا مباشرا إلى خلق أشكال جديدة في الشعر الحديث والمعاصر" **الشعر الحر**"، و"**الشعر المنثور**" و "**قصيدة النثر**"، فأصبحت أرضا مستباحة أنتهك فيها كل ما كان مقاسا،حيث تلاشى الوزن ،وتعدّدت القوافي، وأصبحت الحواس فعل فعلتها داخل النصوص كاليد والعين ،مع زوال الصوت الذي حكم بنية القصيدة زمنا طويلا.

اتّجه الشعراء العباسيون نحو التجديد فابتكروا أشكالا شعرية جديدة ،حاولوا من خلالها قلب البحور الشعرية التقليدية واصطناعهم بحورا جديدة كالكان وكان[191]والقوما[192]... كسّروا من خلالها نمط القصيدة العربية العمودية،وما تعلّق بالأوزان والقوافي تكون صالحة للغناء ومجالس الطرب ومواكبة نمط الحياة والذوق الحضاري الذي ساد في ذلك العصر، ومن هذه المحاولات التجديدية ما يسمى ب:

1-المزدوج:

---

[191]- **الكان وكان:** هو أحد الفنون الجارية على ألسنة العامة،قال الأبشيهي في كتاب **"المستطرف"** والمجيء في **"خلاصة الأثر"**: الكان وكان نظم واحد وقافية واحدة ،ولكن الشطر الأوَل من البيت أطول من الثاني ،ولا تكون قافيته إلا مردوفة وأجزاؤه المعهودة هي:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلن * مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فعلان

وأول من أكتشفه البغداديون، وسموه بذلك ،لأنهمَ نظموا فيه الحكايات والخرافات.وقولهم " **كان و كان**" كناية عن الأحاديث التي لا يعتني بها. ثم نظم فيه فضلاء بغداد -كالإمام إبن الجوزي وشمس الذين الكوفي-المواغط والحكم.

[192]- **القوما:** هو أحد فنون المولدين،وله وزنان:الأوَل مركب من أربعة أقفال ،ثلاثة متساوية في الوزن والقافية،والرابع أطول منها وزن ويعمل بغير قافية،والثاني من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن متفقة القافية، فيكون الأوَل منها أقصر من الثاني، والثاني أقصر من الثالث، ودونك مثالا نظمه الأبشهي في مدح أحد الخلفاء ليسحر به في رمضان.

لاَ زال سَعدٌك جديد دائِم وجدَ سعيدْ * ولاَ برحْت مُّهَنا بكلَ صْوم وعِيدْ

- ينظر: السيد أحمد الهاشمي:ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ،مؤسسة الكتب الثقافية،بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 155/154.

هو نمط شعري مبني على أساس الأبيات المصرَّعة؛ أي اتفاق الشطر الأول، والشطر الثاني في القافية نفسها، وقد وُظف هذا الشكل في نظم بعض المسائل العلمية قصد تسهيل حفظها، وتعليم المبتدئين والناشئة بواسطتها .

اجتهد الشعراء العباسيون في إبداعهم لهذا النمط رغبة منهم في التجديد وكسر المألوف، وانتهاك ما كان سائدا على مستوى الوزن والقافية، يصلح ليكون مقطوعة غنائية، توائم مجالس الطرب والغناء[193] ،ولقد كان هذا التطوُّر ناشئا عن عوامل التطوُّر الحضاري العام. وما كان ظهور الأنساق الموسيقية أو الوزنية في الخطاب الشعري إلاَ إحدى صور تطوُّر الفن الموسيقي لدى العرب، ولعلّ الخروج عن القافية الواحدة سهَّل على الشعراء آنذاك على قول الشعر المفعم بالتعبير عن المشاعر والأحاسيس من جهَّة، وتمكين الموسيقيين من وضع ألحان تناسب **"النظم"** يَسْهُل عليهم غناءه ،وأهم من نظم في هذا النمط الشاعر العباسي أبو العتاهية إذ يقول:

حَسْبُك مَا تبْتغيـــــهِ القُوتُ
ما أكثَر القُوت َكَمنْ يمُوت
الفقْرُ فيما جاوزَ الكفافاَ
منْ إتَقى الله رجاَ وخافاَ[194].

2- المخمّس:

يترّكب من خمسة أشطر بقافية واحدة تم تاليها خمسة أسطر أخرى بوزنها على قافية مغايرة للأولى،حيث يقول ابن رشيق:« المخمس: وهو أن يُؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك»[195]، وقد انتشرت لأسباب بين الشعراء المحدثين،إذ « رأيت جماعة يركبون المخمّسات والمسّمطات ويكثرون منها، و لم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها، لأنّها دالة على عجز الشاعر، وقلّة قوافيه وضيق عطنه، ما

---

[193] - ينظر:نور الدين السد:الشعرية العربية،دراسة في تطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ج1،2007 ،ص 42/41.

[194] - ينظر: سيّد غازي: في أصول التوشيح، دار المعارف، القاهرة ،ط2،1979، ص 30.

[195] - ابن رشيق: العمدة ،ج1 ،ص 180.

خلا امرأ القيس في القصيدة التي تنسب إليه، وما أصححها له بشار بن برد، قد كان يصنع المخمّسات والمزدوجات عبثا واستهانة بالشعر، وبشر بن المعتمر، فقد أنشد الجاحظ له أوّل مُزْدوجة وصنع ابن المعتز قصيدة في ذمّ الصبوح، وقصيدة في سيرة المعتضد، ركب فيها هذا الطريق، لما تقتضيه الألفاظ المختلفة الضرورية، ولمراده من التوسع في الكلام ،والتّملح بأنواع السجع»[196]، وقد وجّه الكثير من النقاد سهام النقد اللاذع لهذا النمط الشعري، كونه يستهين بالشعر ولا يمت بصلة بقول الشعر الجيِّد ؛لأنّ النموذج الشعري هو النمط الذي ترسخ لديهم، وأي خروج عن المقدّسات،هو خروج على الإبداع الحقيقي، ومن أقدم المخمسات هي مخمسة أبو النواس إذ يقول:

ما رَوْضُ ريحانكم الزَاهِرُ وما شذَى نَشْرُكمْ العَاطرُ
وحقِّ وجْدي والهوىَ قاهِرُ مُذْ غبْتُمُو لمْ يبْقَ لِي نَاظرُ
والقلبُ لا سالَ ولاَ صَابرُ
قالتْ:آلا لا تلجْنَ دارناَ وكابِد الأشَواقَ منْ أَجْلناَ
واصبرْ على مرِّ الجفاَ والضّنى ولاَ تُمــرّنّ علــى بيتـــنا
إنَّ أَبَاناَ رجلُ غــَائــرُ[197]

ظهرت إلى جانب نمطي المزْدّوج والمخمّس أشكال أخرى كالمسمّط والمشَجّرْ والمربّع...،ولكنّ بروز هذه الأنماط في أشعار الشعراء العباسيين كان نادرا نتيجة أسباب تتعلق بما سمَاهُ العروضيون **"الأوزان المهملة "**،ولذا لم يشأ النسّاخ تقيَده خوفا من هجوم النقاد والعروضيين[198]،ومن بين هذه الأنماط:

3- الشَعْرُ الْمُسَمَطُ:

التسميط: لغة أصله السِّمْطُ، وهو خيط النَّظم لأنَه يُعلَق، وقيل:هي القلادة أطول من المخنقة، جمَعهُ **سُموطٌ**، فقال أبو الهيثم: السِّمْطُ الخيط الواحد المنظومُ، والسِمطان اثنان،

---

[196] - المصدر السابق: ص 182.

[197] - الدميري كمال الدين: حياة الحيوان، نقلا عن نور الدين السد، الشعرية العربية ،ص 45.

[198] - ينظر: أنيس منصور :موسيقى الشعر ،دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972، ص 231.

يقال: رأيتُ في يد فلانة سِمطا أي نظما واحدا، يقال له: يَكْ رَسنْ، وإذا كانت القلادة نظمين فهي ذات سمطين وأنشد لطرفة:

وفي الحَيِّ أحْوي ينْفُضُ المَرد شَادنُ مَظاهرُ سِمطي لؤْلؤٍ وزَبَرْجَدِ[199]

اصطلاحا هو« أن تأتي بأجزاء البيت أو بعضها على سجعٍ واحد مخالفٍ للقافية،حتى يكون تسميط العقد والأجزاء المسجوعة وبمنزلة الحب المجتمع فيه»[200]، أو هو« قصيدة عربية، تتألف من مقاطع وأدوار ،وكلُ مقْطع أو دورٍ يتألف من أربعة أشْطر أو أكثر ،متفقة في القافية، ماعدا الشطر الأخير، فإنّه يستقل بقافيته المختلفة، مع إتحاده فيها مع الشطور الأخيرة الأخرى، في جميع المقاطع والأدوار»[201].

يقول الرافعي عن التّسميط أنَهُ أصل التّخميس، ويُنقل عن ابن رشيق تعريفه بأنّهُ يبتدئ الشاعر ببيت مصرِّع -ذي قافيتين- ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافية، ثم يعيد قسما واحدا من جنْس ما ابتدأ به، وهكذا التي آخر القصيدة، والقافية اللازمنة في القصيدة التي تتكرّر في التسميط تسمى **"عمود القصيدة"** ،ويقال للقصيدة من ذلك النوع مُسَمَطةٌ وسِمْطِيةٌ وهو نوع محدث لم يصح وروده عن أحد من العرب، ولذلك يُورد الرواة ما يسوقونه منه غير معزوٍ، إلا ما يحلوا امرئ القيس من ذلك، ولعلّهمْ أرادوا به التمهيد و التوطئة للثقة[202].

وأما عن بداية تأريخه، فيقال إنّه برز في أواخر القرن الرابع الهجري، وأنتشر في القرن الخامس، ولا يعرف على الضبط من هو أول من اخترع هذا الفن الجديد، ونظم أوائل المسّمطات الشعرية .

---

[199]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (س.م.ط)،دار صادر ،بيروت،لبنان، ط 1992 .

[200]- ابن الناظم بدر الدين بن مالك: المصباح في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الآداب ومطبعتها، مصر، 1989 ،ص 170.

-و ينظر: أيضا السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1 1989، ص 117.

[201]- مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 365.

[202]- ينظر: مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت ،ج3، 1974، ص385/384.

-و ينظر أيضا ابن رشيق :العمدة،ج1،ص 178.

ولعلّ أولَ من تحدّث عنه كان ابن رشيق في "عمدته". وذلك في باب التقفية والتصريع فتحدث عن نوع غريب من الشعر سماه الناس **القواديسي*** ،وتحدث بعد ذلك عن الشعر المسّمط[203] .

ذكر الزبيدي في **"تاج العروس"** نقلا عن الجوهري قولهُ: لامرئ القيس قصيدتان سمطيتان، وقال إنّه ذكر إحداهما ولم يذكر الأخرى، ولكن لم أعثر على هذا القول في**"الصحاح"** في مادة **"س م ط"**، وجاء أيضا في **"التاج"** أنّ الصاغاني نفى أن يكون المسّمط التالي في شعر امرئ القيس بن جر، ولا في شعر من يقال له إمرئ القيس سواء،وأوَل هذا المسمط:

توَهْمتُ منْ هنْد معالمَ أَطلالٍ عفاهُنّ طولُ الدَهْر في الزَمنِ العالي
مرابِع منْ هنْدِ خَلتْ وَمصائف يصيحُ بمُغناهَا صدىَ وعــوازفُ
وغيّرها هَوْج الرّيَاح والعَواصِلُ وكلُّ مســفٍّ ثم آخِـــــرُ رادف
بأَسْحَمِ من نوْءِ السَمّاكِينَ هطّال

ويُشير **"الرافعي"** أنّه لم يجد هذا المنقول في **"العباب الزاخر واللباب الفاخر"** للصاغاني[204]، ويمكن القول إنّ المسّمطات المنسوبة إلى امرئ القيس يعدّ أمرا مشكوكا،فيه ويكاد يجمع نقاد الأدب على إنكار نسبة مثل هذا النظم لامرئ القيس[205].

---

* **القواديسي:**"هو نوع غريب من الشعر،تشبيها بقواديس الساقية لإرتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى.."،وجديده يكمن في "الجانب الصوتي حيث تتناوب حركات الروي بين الضمة والكسرة وهما حركتان اللتان إستعيرت لها صفة الإرتفاع والإنخفاض في قواديس الساقية". - ينظر محمد الماكري:الشكل والخطاب، ص 146

[203] - ينظر: ابن رشيق: العمدة، ج1 ،ص 178.

[204] - ينظر: مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب ،ص385.

- وينظر: الجوهري: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، مادة (س.م.ط)،تح: أحمد عبد الغفور عطا،دار النشر السعودية، ص 182.

[205] - ينظر:أنيس منصور: موسيقى الشعر، ص341/340.

-وينظر :خالد إبراهيم يوسف: الشعر أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، دار النهضة، بيروت،ط1، 2003 ، ص247.

ويذهب شوقي ضيف إلى أن المسّمطات ظهرت منذ فواتح العصر العباسي... الأول ومثّل في كتاب "العصر العباسي الأول" بمسّمطين لأبي النواس، وقال:«... وتظّل المسّمطات طوال عصر الدول والإمارات قائمة بجوار القصيدة، وينظم الشعراء فيها من حين إلى آخر إظهارا للبراعة »[206]. وهذا يعني أنّ المسّمّطات لون شعري معروف منذ عصر قوة الشعر العربي، و لم يظهر حين فرغت جعاب الشعراء من الشعر الحقيقي، فلجئوا إلى هذه الألوان التي لم تسْتسغِهَا ذائقة الكثيرين من النقاد منذ ذلك العصر حتى اليوم.

ولكنّ الرافعي يذهب إلى أن هذا النوع من نظام القافية في هندستها،جاء متأخرا وبعد أن ألف الناس نظام المربّعات والمخمّسات،ونفى أن يكون أحد الشعراء الجاهلية والعصور الإسلامية قد نهج هذا المنهج، كما يرى أنّ الصور التي يمكن أن يكون عليها الشعر المسمّط كثيرة جدا، بل لا تكاد تحصى ،غير أنَ الشعراء قد اقتصروا على بعضها وألفوا النظم فيها، وليست الموشحات قبل تلحينها إلى نوعًا من الشعر المسمِّط ففيها تتكرر قوافي الأقفال حتى نهاية الموشح[207] .

ويظهر البعد البصري في هذا الشكل من القصائد « في صورة السّمط، وهو القلادة، فكأنَّما هي عقد منظوم، وقد روعي في لآلئه وجواهره نظام خاص وترتيب معين. وكذلك الشعر المسِّمط يضع الشاعر لأوزان وقوافيه نظاما خاصا يراعيه في كلّ أقسام المقطوعة، وأظهر ما يتميز به الشعر المسّمط في نظام قوافيه أن تتكرر قافيتان أو أكثر، بعد كلِّ عدد معيّن من الأشطر»[208]، ولكن لفظة **"التسميط"** تمتلك جذورا تضرب بعمق في تربة النقد العربي القديم، حيث وردت **"الأغاني"** لأبي فرج الأصفهاني، في أخبار علقمة بن عبدة،حين قدم إلى قريش وأنشدهم في العام الأوِّل قصيدته:

هَلْ ماعلمْتَ وما إسْتودعْدت مكتومُ أمْ حُبلهاَ إذْ نأْتِكَ اليومُ مصْرومُ

---

[206] - شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص 327.

- وينظر :شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط13، ص 200/193.

[207] - ينظر: أنيس منصور:موسيقى الشعر، ص 341/340.

=وينظر: أيضا: خالد إبراهيم: يوسف الشعر العربي أيام المماليك، ص 247

[208] - أنيس منصور: موسيقى الشعر، ص 341.

فقالوا له :هذه سمط الدهر.

فلما قدم في العام المقبل أنشدهم:

طَحَــا بِكَ قلْب في الحسَانِ طروبُ بُعَيــْدَ الشبَابُ،عصْر حان مشِيبُ

فقالوا له: هاتان سمطا الدهر[209].

ونلاحظ أن دلالة لفظة **"السّمط"** تطوّرت عبر الزمن،من القيمة المعنوية التي كانت تظهر القصيدة بمنزلة في عنق الدهر، إلى القيمة الحسيَّة ،لأنّ القصيدة أصبحت تنظم على شكل القلادة.

4- الشعر المشجّر:

ورد في المعاجم اللغوية، المشجر من التصاوير: ما كان على صفة الشجر وديباج مشجّر: نقشهُ على هيئة الشجر،... ورماح شواجرُ ومشجّرة ومتشاجرة، مختلفة، متداخلة، وشجر بينهم الأمر يشجر شجرا: تنازعوا فيه.

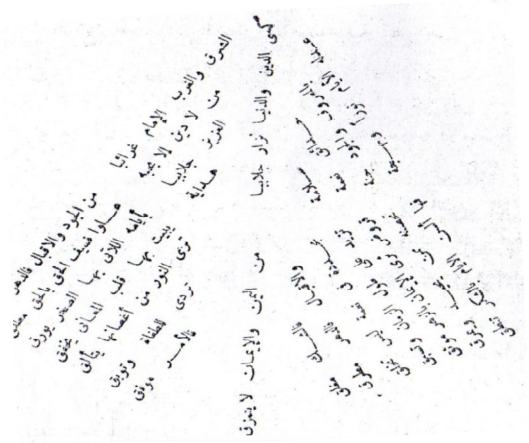
وشجر بين القوم إذا اختلف الأمر بينهم و اشتجر القوم وتشاجروا: أي تنازعوا، والمشاجرة: المنازعة..، وكلّ ما تداخل فقد تشاجر و اشتجر.. وسميّ الشجر شجرا لدخول،بغض أغصانه في بعض؛ وكذلك كل شيء يألفُ بعضه بعضا، فقد اشتبك..، ومن هذا قيل لمراكب النساء: مَشَاجِرُ لتشابك عيدان الهودج بعضها في بعض، وشَجَرَهُ شَجْرًا: رَبَطَهُ[210].

---

[209] - أبو فرج الأصفهاني: الأغاني، إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج21، ط2، ،1997، ص 132/ 133.

[210] - ينظر:الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (ش.ج.ر)، تح: عبد الستار أحمد فراح وآخرون، وزارة الإعلام، و ينظر أيضا: ابن منظور: مادة (ش.ج.ر).

واصطلاحا: هو «نوع من القصائد ازدهر بفرنسا في أوائل القرن السادس عشر، تتراوح أبياته طولا بين ذات المقاطع الأربعة، وذات المقاطع العشرة بحيث تبدو القصيدة في شكل جذع شجرة، له فروع ،ويلاحظ أن المشجّر في الشعر العربي الحديث يختلف عن هذا، إذ يكتب البيت الأصلي في الجذع أو الغصن، وكلّ كلمة منه تشكل مع ما في الورقة بيتا فرعيا[211].



كما يمكن أن نجد تعريفه في بعض المراجع الأدبية المعنية بتأريخ الحركة الأدبية في عصور الدول والإمارات، إذ نجد فيها أنّ الشعر المشجر هو نوع من النظم يجعل في تفرعه على أمثال الشجرة، وذلك أن ينظم البيت الذي هو جذع القصيدة ثم يفرّع على كل كلمة منه تتمة له من نفس القافية التي نُظم بها، وهكذا من جهتيه اليمنى و اليسرى حتى يخرج منه مثل الشجرة، وإنّما يشترط فيه أن تكون القطع المكمّلة كلّها من بحر البيت الذي هو جذع، القصيدة، وأن تكون القوافي على روي قافيته أيضا ،وهو متأخر عن القرن الحادي، عشر لأنّ أدباء القرن الحادي عشر كانوا يسمون الشعر المشطّر بالمشجّر[212]،وهذا ماذهب إليه الرافعي،لكن أظن أنّ هذا الفن أقدم من ذلك بعدّة قرون، لعدّة أسباب، أولها أن السبب الذي ذكره وهو أن أدباء القرن الحادي عشر كانوا يسمون

---

[211]- مجدي وهبة: المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص367.

[212]- ينظر: الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج3،ص420/419 وينظر: بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ص 182/181

الشعر المشطر بالمشجّر ، لا ينفى المعرفة بالمشجر - بمعناه الدقيق - فقد يكون اللبس حاصلا بالفعل عند مجموعة ومع ذلك كان هذا الفن **"المشجر"** معروفا عند فئة أخرى.

والسبب الثاني هو شيوع فكرة التشجير بين النسّابين وأصحاب كتب النسب، منذ القرن الرابع الهجري تقريبا أو ربما قبل ذلك[213]، وهذا ما يدّل على أنّ المعرفة الأولية بالفكرة كانت موجودة وقائمة منذ وقت كافٍ قبل القرن الحادي عشر، يسمح باختمار الفكرة عند الشعراء وإقدامهم المحاولة عل الأقل.

ويمكن هنا الوقوف عند الإشارة التي ودت في بعض المراجع ،تُنبّه إلى بروز ظواهر بصرية ملفتة للنظر يعد الإدراك البصري فيها شرطا ضروريا لقراءة النص من مثل ظاهرة التفصيل، و ضاهرة التختيم وظاهرة التشجير، وهي ظواهر يَذكر عدد من المراجع أنّها سادت في القرنين السادس والسابع الهجريين[214].

تشير بعض المراجع انتساب بيت مشجر إلى بديع الزمان الهمداني[215]، وهو من أدباء القرن الرابع الهجري **(توفى تقريبا عام 398)**، ومن ذلك ما قاله الرافعي بنفسه، حين ذكر في سياق كلامه على هذا الفن أنه يوجد رأي يقول إنّ لهذه الصناعة أصلا قديما إذ عثر بعض الأدباء البغداديين في كتاب (نيل السعود) في ترجمة الوزير داود، وهو مجموع خطي لم يذكر فيه اسم جامعه، كتب سنة (1232ه) يحتوي قصائد في مدح هذا الوزير ثم منحنيات أخرى لشعراء مختلفين ومنها بيت شعر منسوب لبديع الزمان الهمذاني، وهو من نوع المشجر بعينه إلا أن يتفرع من جهة واحدة لا من جهتين كما اصطلح عليه المتأخرون[216]، و هذا ما يدّل على أنّ بدايات هذا الفن لم تكن مع الشعراء المتأخرين، بينما كان ظهوره منذ القرن الرابع الهجري.

---

[213] -ينظر: فتيحة كحلوش :بلاغة المكان" قراءة في مكانية النص الشعري"، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1،2008، ص 82 .

[214]- ينظر:المرجع السابق، ص 82، -و ينظر أيضا: الماكري محمد: الشكل الخطاب ، ص 136/135.

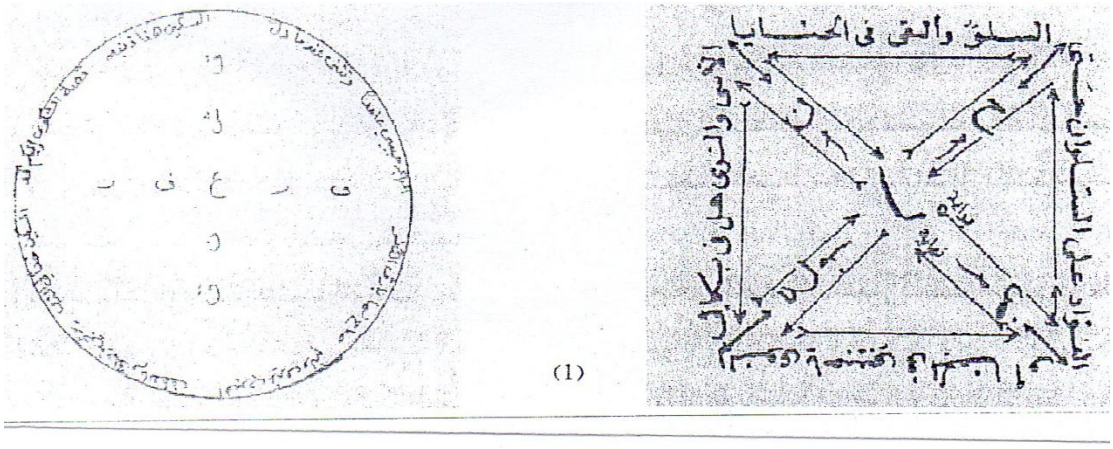
[215]- ينظر: الرافعي: تاريخ آداب العرب، ص 420.

[216] - ينظر:المرجع نفسه، ص420.

5- الشعر الهندسي:

أطلق أسامة عانوتي هذا المصطلح على مجموعة من الأشكال الشعرية ،وقد نقله عنه بكري الشيخ أمين في كتابين على الأقل من كتبه [217]، قائلا إن هذه التسمية مبتدعة، لم يقل أحد من القدماء أو المعاصرين ، ولكنها تتفق مع شكل الشعر الذي نسعى لدراسته، موضحا أن ما دفعه إلى إقرار هذه التسمية هو ما وجده من أشكال هندسية كالدائرة، والمربّع والمخمّس والمعيّن....وما إلى ذلك، وفي هذه الأشكال نشرت مقطوعات أو قصائد، على صورة هندسية معينة .لذلك قلنا إنّ هذا الشعر الهندسي[218].

[219]



شغل بكري أمين نفسه بمحاولة معرفة بواكير هذا الشكل الشعري ، و تحديد أول من ابتدعه ، ولكنه لم يصل إلى كل مؤكد، وكلّ ما عثر عليه لا يتعدى مقالة صغيرة كتبها الأب لويس شيخو في مجلة المشرق عام 1899 في المجلد الثاني /العدد العاشر، زعم فيها أن ابن الإفرنجية الحلبي هو مبتدع هذا اللون*، وذكر إشارة عانوتي في كتابه سابق

---

[217] - ينظر :أسامة عانوتي: الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن الثامن عشر، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت ، 1970 ،ص68، -وينظر بكري شيخ أمين مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني،ص 210/209.

[218] - ينظر:بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني،ص 206.

[219] - النصان المربع والدائري منقولان عن بكري الشيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ج3،ص 160

* لم أتمكن من الوصول إلى المجلة المذكورة ، ووجدت فقط إشارات عامة عن ابن الانفرجية في :لويس شيخو : شعراء النصرانية بعد الاسلام دار المشرق ، بيروت ، ط3، د.ت،ص 510/507.

الذكر إلى تلك المعلومة نقلا عن الأب شيخو، ولكنّ بكري أمين وقف على الحياد من المعلومة لأنه يرى أن هذا الفن أقدم مما ظنه الأب لويس شيخو، خصوصا على أن هذا الأخير لم يشر إلى المراجع والمصادر التي اعتمد عليها، واكتفى بطرح الفكرة في مقالته طرحا سريعا دون أن يدلّل على صحة ما يقول بالدلائل الموضوعية ،ثم خلص شيخ بكري أمين إلى عدم أهمية معرفة مبتدعي هذا الشكل الشعري أو تاريخه ، ورأى أن المهم فقط هو الجانب الفني فيه، كتعدّد أشكاله إذ يأتي على شكل الدائرة والمثلث والمربع....

بات من نافلة القول إنّ الشعر الدائري، الذي عرفه الأدب العربي في وقت مبكر من تاريخه، هو شكل من أشكال الشعر الهندسي، وعليه أيضا يمكن أن نطمئن إلى أنّ المصطلحات **"الدائرة المركبة"**و **"الدائرة البسيطة"**و **"الدائرة المنحنية"**، وغيرها من أشكال بسيطة أو معقدة من أشكال الشعر الهندسي**.

ومن الضروري الإشارة إلى أنّ هذه الفنون البديعية حين ظهرت في ذلك الوقت لم تكن مصحوبة بتنظير نقدي يوضّح الرغبة في الإنتقال من التلقي السماعي للأدب الذي كان يعتمد آنذاك اعتمادا كبيرا على الإنشاد، إلى التلقي البصري له، ليس فقط اعتمادا على النص المكتوب، بل اعتمادا بشكل كبير على شكل النص المكتوب.

ولكن أيًا منا لا يستطيع أن يُغفل الوعي غير المعلن بأثر البعد **"الشكلي"** للنصوص في التلقي البصري لها، الذي يبدو أنّه كان حاصرا في أذهان المبدعين في ذلك العصر، لأنّ إقدامهم على التجريب وتقديم شيء جديد غير مألوف والخروج على ما

هو سائد في ذلك الوقت خير دليل على أنهم كانوا يهدفون لشيء ما قائم في لا وعيهم غير استعراض قدراتهم اللغوية.

إنّ تلك المحاولات التجديدية التي سعت إلى تقديم نصوص مخالفة للسائد في وقت مبكر من عمر التجربة الشعرية العربية، يجب أن نضعها في أذهننا ونحن نستقبل النصوص التفاعلية المعتمدة على حاسة البصر بشكل أساسي بالإضافة إلى غيرها من الحواس.

**لتعريف الدائرة البسيطة والمركبة ، ينظر: بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني،ص209 ولتعريف الدائرة النجمية، ينظر: علي أبو زيد: البديعيات في الأدب العربي، ص 298/297.

6- الموشحات:

جرت العادة على نسبة الموشحات إلى الأندلس، بحيث لا تذكر عادة إلا باسم **"الموشحات الأندلسية"**، وإذا كانت هذه النسبة تفيد من حيث المبدأ، أن الموشحات فن أندلسي، نشأة وترعرع في أحضان الأندلس، فإنّ الوضع يختلف حينما يتعلق الأمر بأصلها وجذورها وإمتدادها.

اختلف الدراسون في تعريف الموشحات اختلافا صعب حصرها والإحاطة بها، لعلّ أولها التعريف الذي وضعه ابن سناء الملك حيث عد الموشح « كلام منظوم على وزن مخصوص»[220]، و لم يضف الصفدي إلى هذا التعريف شيئا كبيرا، حيث قال: «ورسم الموشح هو كلام منظوم على قدر مخصوص بقواف مختلفة»[221]، ولعلّ الصفدي انتبه إلى نقص في التعريف الذي جاء به ابن سناء، فحاول أن يعالج ذلك بإضافة كلمتين،يبرزان التغيير الذي بدأ يتجلى في بناء الموشح.

وربما كان أوفي تعريف هو ذلك الذي وضعه مصطفى عوض الكريم، حيث يرى أن «الموشح لون من ألوان النظم، ظهر أول ما ظهر بالأندلس في عهد الدولة المروانية في القرن التاسع الميلادي ويختلف عن غيره من ألوان النظم بالتزامه قواعد معينة من حيث التقفية وبخروجه أحيانا عن أعاريض الخليلية، وبخلوه أحيانا أخرى من الوزن الشعري، وباستعماله اللغة الدارجة و العجمية في بعض أجزائه و باتصاله الوثيق بالغناء»[222]، ولعلّه تعريف جامع مانع، فقد شمل مكان وزمان ونشأة الموشح، وأشار إلى معظم خصائصه الفنية على سبيل الإجمال كما أشار إلى ارتباطه بالغناء.

أما سبب تسميته بالموشح فيعود عند معظم الباحثين إلى أنه مشتق من الوشاح وهو «كرسان لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطف أحدهما على الآخر»[223]، ولعلّ هذا

---

[220]- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تح:جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ط3، 1980، ص32.

[221]- صلاح الصفدي: توشيع التوشيح، تح:البر حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص 20 .

[222]- مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، ص 19

[223]- ينظر:إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر والطرائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط5 ،1978،

الفهم متصل بالمراوحة في الموشح بين ما يسمى الأقفال والأغصان[224]، ويرفض إحسان عباس هذا التفسير القائم على صفة الوشاح لأنّها ليست «صفة الشيء الموشح إذ الموشح يعنى المعلَّم بلون أو خط يخالف سائر لونه أو الثوب حين تكون فيه توشيه أو زخرفة، وهذا هو الأشبه في نظري لنشأة هذه التسمية فقد تصوَّر الأندلسيون هذا النوع من النظم كرقعة الثوب، وفيه خطوط (أوسميها أغصانا) تنتظمه أفقيا وعموديا، فالأصل فيه وحدات كبيرة هي الأشطار وقد جزئت أجزاء صغيرة فأصبحت أشطارا أصغر من أشطار القصيدة فهي قد تولدت وتتابعت تتباع النفس...»[225].

وأما زمن نشأة الموشح، فإنّه يعود إلى عهد الأمير عبد الله بن محمد المرواني الذي حكم بين سنتي (275و300) وقد اكتفى ابن بسام بالإشارة إلى أول من اخترع الموشحات و لم يحدّد زمن نشأتها حين قال:«وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها فيما بلغني محمد بن محمود القبري الضرير...»[226].

وجاء بعده ابن خلدون فحدد زمن نشأة الموشحات وعيّن لها مخترعا آخر فقال: «كان المخترع لها بجزيرة الأندلس (مقدم بن معافي القبري)*، من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني وأخذ عنه أبو عمر أحمد بن عبد ربّه صاحب كتاب العقد و لم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكسدت موشحاتهما فكان أول من برع في هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية..، وزعموا أنه لم يسبقه وشّاح من معاصريه الذين كانوا في زمن الطوائف »[227].

ص 220 .

[224]- ابن منظور: لسان العرب (و.ش.ح)، دار صادر،ص 632.

[225]- المصدر نفسه،ص 632.

[226]- علي أبو ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، تونس،ليبيا، 1975، ص 469 .

*قد ورد فيها بإسم مقدم بن معافر الفريري وقد صوبناه عن الدكتور جودت الركابي في الأدب الأندلسي، ص 287.

[227]- ابن خلدون: المقدمة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، بيروت، ج1،ط2، 1980، ص 1448.

أورد جودت الركابي، نقلا عن الأهواني، أنّ «مقدم بن معافي شخص آخر مستقل غير محمد بن محمود»[228]، وهذا على خلاف ما يراه إميليوا غرسيا غومز Emilio Garcia Gomez، من أنّ الاسم الثاني ما هو إلّا تحريف للأول، و«لكن ليس من الواجب... أن نعتقد بضرورة وجود مخترع واحد لفن متعدّد المنابع كالموشح...وإنّنا لنجد طبيعيا ألا يكون ظهوره قد بدأ فجأة بل لابدّ، في بادئ الأمر من محاولات مختلفة تظهر على ألسنة عدد من الشعراء شأنه في ذلك شأن كثيرة من الفنون الجديدة التي تتعثر في فاتحة عهدها ثم لا تلبث أن تجد معالمها الواضحة وأسسها الجليّة على يد من مارسها واهتم بها ووجد فيها هواه ومبتغاه»[229].

وعلى الرغم من أن الموشحات بحسب هذه الروايات تكون قد بدأت في الربع الأخير من القرن الثالث الهجري أو أوائل القرن التاسع الميلادي على الأقل، فإنّ أول ما وصلنا منها جاء منسوبا إلى عبادة بن ماء السماء، ويتمثّل في الموشّحة التي أولّها:

حُبُّ المهَا عِبَادَةٌ مِنْ كَلِّ بَسامِ الجَوَارِي

قَمَرٌ يَطلعُ *مِن حُسنِ آفَاقِ للكَمَالِ*حُسنهُ الأَبدعِ

فـــ«...إن صحتْ نسبتها له كانت أقدم النموذج من الموشحات وصلنا، ومعنى هذا أن أوّل موشّحة لدينا تعود إلى أوائل القرن الخامس لأنّ ابن ماء السماء توفي عام 422.....»[230].

6-1- بناء الموشحات وقيمتها:

إذا عدنا لاستكمال التعريف الذي أورده ابن سناء الملك والذي سبق أن استعرضنا جزءا منه، ويمكننا أن نتعرف على أهم المصطلحات الفنيّة للموشّح، كما يمكننا أيضا أن

---

[228] - جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1975، ص389.

[229] - المرجع نفسه،ص 389.

[230] - إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص 231.

نتعرف على أهم الأجزاء الداخلة في بناءه حيث عدّ الموشح« كلام منظوم على وزن مخصوص وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع»[231]، فالتام إذن هو الذي ابتدئ فيه بالأقفال وهي ستة كموشح عبادة بن ماء السماء وهي شامة يبدؤها بالمطلع أو القفل الأول[232].

مَنْ وَلَى في أُمَةٍ أَمرًا و لم يَعْدِلْ يُعزَلِ إلا لِحَاظُ الرَّشَا الأَكْحَل } القفل الأول

جَدْتَ في حُكْمِكَ في قَتْلي مُسْرِفٌ
فانْصِقْ فَوَاجِبُ أنْ يُنصفَ المنصِفُ } البيت الأول.
وأرأَفْ فَإِنَّ هذا الشوقَ لا يَرأفُ

أما الأقرع هو ما ابتدئ فيه بالأبيات ومنها موشحة الأعمى الطّليطلي[233].

مِنْ لي بِرَشَا في رَوضِ خَدَّيهِ
وَرْدزَانَهُ صَولجُ لامية } البيت الأول.
لَيسَ سَاءَني تفْتِير عَينَيهِ

وأهم المصطلحات التي وردت في تعريف ابن سناء هي:

1-القفل 2-البيت

ويضيف ابن سناء المملك إلى هذين المصطلحين مصطلحا آخر أطلق عليه اسم

"الخرجة" وهي «عبارة عن القفل الأخير من الموشح...»[234]،وقد وردت عند غيره مصطلحات أخرى مثل: الدور- السّمط - الغصن...

لم يستقر فن الموشحات على نظام خاص منذ نشوئه من حيث ترتيب أجزاء البحور والتقفية، لأن بدأ في التشكل والاكتمال حتى أصبحت له أصولا موسيقية واضحة المعالم

---

[231]- ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 32

[232]- ينظر: مصطفى عوض الكريم :فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، ط2 ،1973، ص25 .

[233]- ينظر: يوسف طويل: مدخل إلى الأدب الأندلسي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1 ،1991، ص163.

[234]- ابن سناء: دار طراز، ص 40.

و«من هنا أخذ الموشّح أحقيته في الظهور والاعتراف به، بوصفه كلاما يختلف عن القصيدة بخروجه عن مبدأ القافية الواحدة، بل يعتمد على جملة من القوافي المتقاربة والمتناظرة وفق نسق معين»[235].

خرج الموشّح في بناءه وشكله عن القصيدة حيث كسّر رتابة القافية و لم يلتزم وحدة الوزن وراح يأخذ لنفسه نهجا جديدا فرضته ظروف التجربة الأندلسية. على الرغم من أنّ العمود والقافية شكّلا العمود الفقري للشعر العربي وفنونه،و «أولى الخصائص الشكل التي يتأسس منها جوهر الموشّح ويميزه عن شكل الشعر التقليدي يمكن سرده فيما يأتي:

- التنويع المنتظم بين عنصري أبيات تختلف قوافيها وأخرى متقفية القوافي.
- القافية باعتبارها خاصية ذات أهمية قصوى بالنسبة لمكانه الموشح الخاصة
- لا يمثل الوزن الملمح الأساسي للموشح.
- الملمح الخاص جدا المتمثل في نهاية الموشح"القفل" "الخرجة"»[236].

اختلف الدارسون المحدثون في تفسير بعض المصطلحات، وتعيين المقصود منها بدقة، ولأنّ طبيعة العمل "البحث" لا تسمح ولا تتسع لذكر كل تلك الخلافات، فإنّنا سنكتفي بشرح هذه المصطلحات في ضوء أشهر التفسيرات.

6-1-1- القفل:

وهو أول ما يبتدئ به الموشح التام،و « يتركب القفل من جزأين فأكثر إلى ثمانية أو عشرة وقد أوصله ابن سناء إلى أحد عشر...»[237].

وقد عرّفه ابن سناء أنّه «أجزاء يلزم أن يكون كل قفل منها متقفيا مع بقيتها في وزنها وقوافيها و عدد أجزائها»[238]، ويتردّد القفل كما ذكرنا في الموشح التام ست مرات، وفي

---

[235]- الأحمر الحاج: البنيات الأسلوبية في الموشحات الأندلسية (بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه)،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، 2010/2009، ص 67.

[236]-المرجع نفسه، ص68.

[237]- جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص 295.

الأقرع خمس مرات، ويجب أن تكون جميع الأقفال في الموشّحة متحدة في عدد الأجزاء والوزن والقافية.

ومثال القفل البسيط وهو المركب من جزأين قول ابن بقي:

عَبَثُ الشَوْقِ بقَلبي فَاشْتَكَى أَلَمُ الوَجْدِ قَلبتُ أَدمُعي

أَيُّهَا الشَادنُ منْ عِلْمِكَا بِسِهامِ اللحظِ قَتْلُ السَبْع.

ومثال القفل المركب من أربعة أجزاء قول الأعمى التّطيلي:

ضَاحِكُ عَنْ جَمَان سَافِرٌ عَن بَدرِ ضَاقَ عنهُ الزَمَانُ وَ حَوَاهَ صَدْرِي.

تفنّن الأندلسيون في الأقفال وأجزائها «ليصلوا من ذلك إلى أنواع جديدة تحمل أسماء جديدة، فمن ذلك أن يسموا القفل لازمة إذا كان القفل بيتين صدراهما قافية واحدة وعجزهما كذلك»[239].

ومثال الموشّحة المشهورة التي عارض بها لسان الدّين بن الخطيب موشحة لابن سهل وقد قالها لسان الدين في مدح سلطانه الغني بالله ومطلعها:

جَادَكَ الغَيثُ إذا الغَيْثُ هَمَى يَا زَمَانَ الوَصْلِ بالأَندلِسِ

لَمْ يَكُنْ وَصْلكَ إلَّا حُلْمَا في الكَرَى أو خِلْسَةَ المخْتَلِسِ[240].

وهناك نماذج أخرى الأقفال تتركب من أجزاء متعدّدة، وبأشكال مختلفة أوردها ابن سناء الملك في **"دار الطراز"** على سبيل الاستشهاد.

6-1-2- البيت:

وهو الذي يأتي بعد القفل في الموشح التام، ويكون في البداية إذا كان الموشح أقرعا -كما ذكرنا سالفا- وهو يختلف عن بيت الشعر العادي، لأنّه يتركب من أجزاء عديدة و لم يتفق الدارسون على تحديد الأجزاء التي يتكون منها البيت بشكل دقيق. فهو يتكون مما بين القفلين لا غير «والأبيات هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يُلزم في كلّ بيت منها

---

[238]- ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 73.

[239]- جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص 297.

[240] - ينظر: المقري التلمساني: نفخ الطيب في عصر الأندلس الرطيب، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب، بيروت، ج9، ص 225.

أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها»[241]، وهو كذلك عند بعض الدارسين. هو الذي مثّلناه بالأسطر الثلاثة بعد القفل الأول من موشحة ابن بقي السابقة ونصه:

أَيُّهَا النَّاُس فُؤَادِي شَغَفٌ

وهُوَ مِنْ بَغْيِ الهَوَى لَا يُنْصَفُ

كَمْ أُدَارِيهِ ودَمْعِي يَكُفُ.

ولكنه يتكون أيضا عند بعض الدارسين من «الدور مضافا إليه القفل الذي يليه»[242]، ومعنى ذلك ما أسماه جودت وآخرون **"بيتا"** هو عند هؤلاء **"دور"** فقط، ولا يصبح **"بيتا"** إلا إذا أضيف إليه **"القفل"** عند غيرهم، وإنّما يتألف من أسماط وكذلك القفل عندهم لا يتألف من أجزاء، و إنّما يتألف من أغصان، ومن هؤلاء أحمد هيكل الذي يعدّل تسمية أجزاء البيت حيث يقول: «...والبيت في الموشّحة ليس كالبيت في القصيدة لأنّ بيت الموشّحة فقرة أو جزء من الموشّحة يتألف من مجموعة أشطار، لا من شطرين فقط كبيت القصيدة وكل فقرة من فقرات الموشّحة الخمس ينقسم إلى جزأين: الجزء الأول مجموعة أشطار تنتهي بقافية متّحدة فيما بينها ومغايرة في الوقت نفسه للمجموعة التي تقابلها في فقرة أخرى من فقرات الموشحة. أمّا الجزء الثاني من جزئي بيت الموشحة فهو شطران أو أكثر تتّحد فيهما القافية في كلّ موشحة، والجزء الأول الذي تختلف فيه القافية من بيت إلى بيت يسمى غصنا، والجزء الآخر الذي تتّحد قافيته في كلّ الموشحة يسمى قفلا»[243]، ممّا يعني ثمّة اختلاف في بعض المصطلحات، ما يسميه جودت الركابي "بيتا"، يسميه آخرون "دورا"، ويصبح عند أحمد هيكل "غصنا"، وهو كذلك أيضا عند إحسان عباس[244].

---

[241]- جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص 294.

[242]- مصطفى الشكعة :الأدب الأندلسي موضاعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979، ص 377.

- وينظر: ميشال عاصي: الشعر عاصي الشعر والبيئة الأندلس، المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1970، ص118.

[243]- هيكل أحمد: الأدب الأندلسي" من الفتح إلى سقوط الخلافة"، دار المعارف، ط8 ،1982، ص 139.

[244]- ينظر: المرجع السابق، ص140، - وينظر: إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص 235.

6-1-3- الخرجة:

وهي القفل الأخير في الموشح، ويشترط فيها ابن سناء الملك عدّة شروط جاءت في قوله:« والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، جادة منضجة، من ألفاظ العامة ولغات الداصة فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدّمها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحا اللهم إلا أن كان موشح مدح وذكر اسم الممدوح في الخرجة، فإنه يحسن أن تكون الخرجة معربة»[245]، إذ يشير في تعريفه هذا إلى أسماء شعراء، هما أبو عبد الله الحجاج وابن قزمان القرطبي إمام الزجل في الأندلس[246]،ومن الخرجات المعربة قول ابن بقي والتي مطلعها:

مَالِي شُمُولُ إِلَّا شُجُونْ مِزَاجُهَا فِي الكَأسِ دَمْعٌ هَتُونْ.

والخرجة هي:

لَيلٌ طَويلٌ ومَا مَعِين يا قَلْبُ بَعْضَ النَاسِ أَمَاتَلِينُ[247].

وقد تتنوع الخرجات من عامية وعجمية ليس المقام مناسبا لذكرها كلها.

وهذه التقسيمات والتفريعات لا تستمد مشروعيتها من تزيين الشكل الخارجي فحسب، وإنّما هي قبل ذلك نوع من التقطيع الموسيقي فعن طريق هذه التقسيمات تحرّر الموشح من القيود الموروثة عن القصيدة التقليدية، فتخلص من وحدة القافية وفتح الباب على مصراعيه لاستحداث أوزان لا حصر لها، أعطت أشكالا متعددة للقصيدة الأندلسية حيث كان الشائع ما خالف أوزان العرب ولم يخضع لعَروض الشعر التقليدي وكان غرضه الغناء أكثر من الإنشاد في الموشحات وقد، أشار إليه ابن سناء بقوله:« والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا دخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب.و هذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير... وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتادها وأسبابها، فعزّ ذلك وأعوز، لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف، وما

---

[245]- ابن سناء: دار الطراز، ص 41.

[246]- ينظر: يوسف طويل: مدخل إلى الأدب الأندلسي، دار الفكر اللبناني، بيروت ،ط1، 1991، ص 159.

[247]- المقري التلمساني: نفح الطيب في غصن الأندلس الرطب،ج3، ص 240.

لها عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب...وأكثرها مبني على الأرغن، والغناء بها على غير الأرغن مستعار وعلى سواه مجاز»[248]، وقد تعدّدت أوزان الموشح ولكن ما كان يجلب أنظار الدارسين والنقاد هي تلك الأوزان التي تخضع لعروض الشعر المعروفة، وحقيقة كانت قفزة نوعية في حركية الشعر العربي، حيث كانت تلك التقسيمات والتفريعات التي أحدثتها الوشّاحون ضمن قصائدهم لا تستمد مشروعيتها من تزيين الشكل الخارجي فحسب، وإنّما حرّرت الموشح من تلك الموروثة عن القصيدة التقليدية.

6-2- قيمة الموشّح:

أقامت النظرية القديمة مفهومها للقصيدة على استقلال البيت، وعلى عزلته وهو ما جعل القصيدة -وفق هذا المنظور- تحتكم للوزن كأساس لهذا الإنفراد والاستقلال، حيث تتحدد بفضله ماهية الشعر الذي عدّ «الكلام المخيّل، المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفّاة فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي»[249]، إذ اتصال القصيدة ووحدتها، أو نسيجها من وجهة النظر هذه لا يتحققان إلا في مستوى الأغراض وهو ما يشير إليه الحاتمي في الحيلة، كما أورده ابن رشيق مقارنته القصيدة بـــــ«خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر وبانية عن صحته التركيب غادر الجسم عاهة تتحوّن محاسنه وتعفي معالم جماله»[250]، ويذهب في هذا الاتجاه ابن خلدون حيث يؤكد على هذا **"الإفراد"** ليس في الوزن والتركيب فقط بل حتى في الغرض»[251].

---

[248]- ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 47/46.

[249]- السلجماني أبو محمد القاسم: المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال غازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1 ،ب. ت، ص218.

[250]- ابن رشيق: العمدة، ص 172.

[251]- يقول "....وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده وإذا أفرد كان تاما في بايه في مدح أو نسب أورتاء يتحرص الشاعر على إعطاءه ذلك البيت ما يستقل في إفادته"

-ينظر: ابن خلدون، المقدمة ،ص1098/1097.

وهذا ما أنهك القصيدة والشاعر سوّيا، ولعلّ البيت الشعري هو أحد أقوى الآثار دلالة على حضور هذه الأسس؛ لأنّ داخله يتم تقييد الأصوات والتفاعيل وتوزيعها بشكل متساوٍ ومتناسب، وفقا لتعاقب الحركة والسكون فالتساوي يمثل «عنصرا إيقاعيا من حيث إنّ المساواة في مقادير زمن نُطق العناصر المكوّنة للوزن توجب خَلق حالة من التنغيم، فتناوب الحركة والمدّ وتتابعهما على مسافات زمنية محدودة يُثبت أساسا إيقاعيا واضحا يستند خاصة إلى عامل التنظيم الصوتي الذي يخضع لنوع من الانضباط والتأليف المتناسب القائم على التماثل والتكرار والتوازن»[252].

فنظام التوازي، أو تقسيم البيت إلى شطرين متساويين ينتهيان بقافية ذات روي واحد يتكرر عموديا في كل أبيات القصيدة وإلزام البيت بشرط الاستقلال، والنسيج الخاص، أي قيامه بذاته دون حاجة إلى قبله أو ما يليه، عروضيا على الأقل هو ما جعل البيت يصير نطاقا أو طوقا بالأحرى، يقيّد حركة الشاعر ويجعله بالتالي أسير حركة تتوالى بشكل هندسي صارم فـــــــ«الشاعر غير ملزم بنُظم موسيقية تفرض عليه بل هو حرّ في صياغة شعره على النحو الموسيقى المؤثر، ومادامت البنية الإيقاعية مؤسسة من مجموع علاقات معقدّة فيها ما يثور على النظام، وما يحافظ عليه، والأكثر من ذلك أنّ كَسْرَ النظام -الوزن والقافية- في حدّ ذاته نظام، ولكن من نوع خاص، والشعر العربي في رمته يجمع بين هذا وذاك؛ أي بين النسق والخروج عن النسق»[253].

فالقلب الذي أحدثه الوشّاحون في عروض قصائدهم، لم يكن أبدا انفصالا تاما عن عمود الشعر، و إنّما هو تجديد فرضته خصوصية التجربة و قوانينها الداخلية، جعلت الشعراء يستثمرون الطاقات الإيقاعية الكامنة في البحور الشعرية، ونشر التفعيلة على مساحة النص دون قيود مسبقة، فرضتها النظرية التقليدية القديمة وملاءات القصيدة العمودية[254]، مساهمين في إحداث تغيرات إيقاعية داخل النص الواحد منوّعين في موسيقاه

---

[252] - بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس ،دار النشر المعرفة، المغرب، ط1، 2005 ،ص250

[253] - الأحمر الحاج: البينات الأسلوبية في الموشحات الأندلسية، ص100.

[254] - ينظر:المرجع نفسه، ص 102.

مخفّفين من «سطوة النغمات ذاتها التي تتردّد في إطار الوزن الواحد»[255]، فتعدد الإيقاعات بين الأوزان والقوافي داخل الموشح الواحد ساعدت على تحقيق السهولة، فأيّ تغيير إيقاعي هو ليس أكثر من « مجرّد انحراف عن النظام به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحا وأقوى حضورا»[256].

فهذه الذهنية الأندلسية الرافضة لكلّ تخندق، رأت في الخروج عن القيود التي تُؤسر الإبداع فضاءً جديدا يستنشق عبره هواء البيئة الأندلسية الزاهية من أجل تشكيل هندسي جديد يفجر الطاقة الكامنة التي تسكن روح الشاعر.

يتفق معظم الدارسين من القدماء والمحدثين، على أنه خرج عن قواعد الشعر الموروثة إذ عدّ تحرّرا « من نير القافية والوزن في القصيدة القديمة، و لم يدر بخلدهم أن يثوروا على المعاني ونظام القصيدة ليوسعوا المجال الموسيقي و الإيحائية ليضفوا -عن طريق الإيحاد بالنغم- مما لا يوصف من المشاعر وأحوال النفس مراعاة للناحية الشعورية واللاشعورية والفكرية»[257]، ويكادون يتفقون، على أنّ الموشحات فتحت أفاقا جديدة للشعر العربي خاصة على مستوى تقنيات الشكل، و تنوعت الكتابة على مستوى القافية إذ كسّرت طرق الرتابة الناتج عن وحدتها وفتحت أفاقا واسعة لإثراء الموسيقى بتلوينات جديدة من خلال الأبيات التي أصبحت تتغير قوافيها من دور لآخر، كما مكنتهم من تجاوز نمطية البيت ذي الكمية الإيقاعية المتساوية بين الصدر والعجز، حيث أتاحت للشعر العربي التنويع والتصرف فيها بالزيادة والنقصان على مستوى القفل والدور معا.

بناءً على ذلك بكون الشاعر الأندلسي قد انتهك المعايير التي رسخها القدامى للقصيدة التقليدي العربية من حيث الشكل، وهذا في حد ذاته خروج ومعارضة للإيقاع التقليدي الخليلي، وفتحا جديدا لمستقبل الشعر العربي.

---

[255]- يوسف بكار : بناء القصيدة في النقد، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 1983 ،ص 172.

[256]- محمد فتوح: مجلة البيان، العدد 1990/288، نقلا عن: محمد صابر عبيد القصيدة العربية، بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

[257]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، 1987، ص 445.

وهكذا تكون **"قصيدة التفعيلة"** قد استفادت من هذه الإمكانية للتصرف في عدد التفعيلات على مستوى السطر بحرية أكبر مما هي عليه في الموشح، كما لا نستبعد أن تكون **"قصيدة النثر"** هي الأخرى قد استفادت بشكل أو بآخر من تخلي قسم كبير من الموشحات عن الأسس التي رسختها النظرية النقدية القديمة.

6-3- نماذج من الموشحات:

موشح لأبن بكر محمد بن زهر الإشبيلي المتوفي سنة 595ه، وهو موشح تام من النوع البسيط الذي يتكون قفله من جزأين:

أيُّهَا السَاقِي إليكَ المشْتَكِي قَدْ دَعَوْناكَ وإنْ تَسْمَع

ونَدِيمٍ هِمْتُ فِيه غُرّتِهِ

وشربتُ الراحَ مِنْ رَاحَتِهِ

كُلَمَا إستيقَظَ من سَكْرَتِهِ

جَذَبَ الزقَّ إليه وَاتّكَا وسَقَانِي أَربَعًا في أَرْبَع.

غُصْنُ بانَ مَالَ مِن حَيث اسْتَوَى

بَاتَ مَنْ يَهْوَاهُ من فَرْطِ الجَوَى

خَفِقَ الأحْشاءِ مَوْهُونَ القُوَى

كُلمَا فَكّرَ في البيّن بَكَى وَيْحَهُ يَبْكِي كَمَا لم يقَعِ !

ما لِعَيْنِي عَشِيَتْ بالنَّظَرِ؟

أَنْكَرَتْ بَعْدَكَ ضَوْءَ القَمَرِ

وإذا مَا شِئْتَ فاسْمَعْ خَبَري

عَشِيْتُ عَينَاي مِنْ طُولِ البُكَا وبَكَى بَعْضِي عَلَى بَعْضِي مَعِي

ليسَ لِي صَبْرٌ و لَا لِي جَلَدُ

يَالقَومِ هَجَرُوا و اجْتَهَدُوا

أَنكَروا شَكْوَاي مما أَجِدُ

إنَّ مِثْلي حَقُّهُ أَنْ يَشْتَكِى كَمَدَ اليَأْسِ وذُلِّ الطَّمَعِ

كَبِدٌ حَرَّى ودَمْعٌ يَكُفُ
يَعْرِفُ الذنْبَ ولا يَعْتَرِفُ
أَيُّهَا المُعْرِضُ عمَّا أصِفْ
قَدْ نَمَا حُبُّكَ عِنْدِي و زكَا لا تقلْ في الحُبِّ إنِّي مُدَّعِي[258].

موشح لأبي بكر التطيلي المشهور بالأعمى التُّطَيْليُّ المتوفي سنة520ه، وهو موشح تام من النوع الذي يتركب القفل فيه من أربعة أجزاء[259].

ضَاحِكٌ عَنْ جَمانْ*سَافَرَ عَنْ بَدْرٍ*ضَاقَ عَنْهُ الزَمَانُ*وحَوَاهُ صَدْرِي
آه مِمَّا أَجِد شفّني مَا أَجِدْ
قَامَ بي وتعَدْ بَاطِشٌ متئِدْ
كُلَمَا قُلْتُ: قَدْ قَال لي: أين قَدْ؟
وأَثْنَى خَوط بانْ*ذَا مُهْرٌ*عَابثة يَدَانْ*للصَّبَار والقَطْرِ
لَيْسَ لي منكَ يُدٌ خُذْ فُؤَادِي عَنْ يَدْ
لم تَدَعْ لي جَلَدْ غير أَنِّي أجْهَدْ
مُكْرَعٌ مِنْ شُهُدْ و اشْتِيَاقِي يَشْهَدْ
مَا لَبِنَتِ الدِّنَانْ*ولِذَاكَ الثَّغْرِ*أينَ مَحْيَا الزَمَانْ*مِنْ حُمَيَّا الخمْرِ؟
بِي هَوى مُضْمَرُ لَيْتَ جُهْدِي وَفْقُهُ
كُلَّمَا يَظْهَرُ فَفؤَادِي أُفْقُهُ
ذَاكَ المَنْظَرُ لَا يُدَاوي عِشْقُهُ
بِأَبِي كَيْفَ كَانَ*فَلَكِيٌّ دُرِّيٌ*رَاقَ حَتَى اشبَانَ*عُذْرُهُ وَعُذْرِي

7- الكتابة الصوفية:

تميّزت التجربة الصوفية بسمّة الترحل، وقد عاشَ الصوفي هذا الترَّحُّلَ في الحياة، كما عاشه في الكتابة، حيث كانت سفرًا دائمًا وصيرورةً مستمرةً، وهو التصيّر الذي حلَّق

---

[258]- ياقوت الحموي: معجم الأدباء ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج18، 1936،ص319 ،.

[259]- الأعمى التطّيلي: الديوان، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1989، ص 63.

بالصوفي من مقامٍ إلى مقامٍ، ومن حالٍ إلى حالٍ، ووضعه بالتالي في مواجهة الحقيقة، أي في مواجهة المطلق واللامتناهي.

حاول الصوفي إعادة قراءة كلّ ما جاء به أهل الشريعة، وأخذ في ترتيب وضعه المعرفي، فأعاد تأمُّله ومساءلته وفق منظورة الجديد الذي أصبح فيه العقل عاجزا عن مقاربة المطلق، في المقابل جعل من القلب تاجا يوضع فوق الرؤوس، وأصبح لديه أساس المعرفة لتحقيق العبور من الظاهرة إلى الباطن.

أمام هذا الوضع المعرفي الجديد، وجد الصوفي نفسه في أشّد الحاجة إلى إطلاق العنان إلى الخيال ووضعه في أساس هذه المواجهة وهو ما جعله يضع يده على الرمز، بوصفه أداة لتجاوز امتلاء اللغة وتعاليها.

إذا كان الصوفي اختار التغيير عن تجربته شعرا، فإنّ هذا الاختيار أتّسم ببعض الخطر، وهو الخطر المتمثل في الشكل الشعري الذي ظلّ هو ذاته، الذي احتفت به الرؤية البيانية واختارت القصيدة كأحد نماذجه العليا.

7-1- تحرير الخيال:

تعرّض **"العقل"** في تجربة الكتابة الصوفية، لانتقادات واسعة. ونقد العقل لديهم: هو نقد لأساس معرفي، كانت العرفانية الصوفية على وعي بطبيعة المزالق التي يجر إليها فنقدها كان« نقدا لسلطة العقل المؤول المنتج للثقافة الإجتماعية»[260]. أي نقدا لسلطة الإجماع، ومن ثم كان نزوعها نحو **"اللاعقل"**هو أحد شروط بنائها لنسقها المعرفي المغاير.

فتعطيل حركية العقل، أو وضعه في منطقة السكون كان عاملا حاسما لدى الصوفية في تحريك آلية أخرى ظلت ساكنة، وهي القلب، فبلوغ الحقيقة لا يمكنه أن يتم بإعتماد العقل وحده. أو اتخاذه سلطة للمعرفة و الحقيقة «إنما تستبعده الكتابة الصوفية خلق نزوعها نحو "اللاعقل" هو العقل كسلطة للمعرفة والحقيقة»[261].

---

[260]- منصف عبد الحق: الكتابة الصوفية"نموذج محي الدين بن عربي"، منشورات عكاظ، الرباط، 1988، ص8.

[261]- المرجع نفسه، ص8.

القلب انشراح، وامتداد أو كما يرى الشيخ محي الدين بن عربي؛ فهو معروف بتقلبه« فهو تقلب التجليات والعقل ليس كذلك، فالقلب هو القوة التي وراء طور العقل»[262]، فالقلب قدرة على التحول وليس مجردة ملكة ولذلك فـــــــــ«من فسّر القلب فلا معرفة له بالحقائق»[263].

عملت الصوفية على نقل المعرفة من العقل إلى القلب وهو ما سيتيح للخيال فرصة يحاول إيجاد مكانه خاصة لديهم، فهو العتبة التي تجعل الصوفي يخترق حجب العالم السرّيّ، فيتحول من «الأنا المعمورة إلى الأنا الفخورة»[264]، التي اجتهدت العرفانية الصوفية على جعلها أداة للمعرفة ورأت فيه«العلمُ الأمِّ لكلِّ العلوم»[265].

اعتنى ابن عربي بالخيال وأولاه أهمية قصوى في تشكيل الحقائق وإدراك المعاني، حيث«ليس هناك خطاب عربيّ تراثيّ اعتنى بالخيال -من حيث هو أداة إدراك للمعاني واللطائف- مثلما اعتنى به المتصوفة على العموم، وابن عربي على وجه الخصوص، حيث جعل منه نظرية قائمة بذاتها، وبنى عليه جميع تصوراته، لقد تعامل المتصرفة مع الخيال باعتباره أحد المشكلات المعرفية التي يقوم عليها نظامهم المعرفي»[266].

حاول المتصوفة -وعلى رأسهم محي الدّين بن عربي- صياغة تصوّر متكامل عن طبيعة الرؤى والتصورات والمفاهيم التي تحكم تجربة الصوفي وتفعل فعلها فيه، أي ما يجعل التجربة الصوفية «تجمع بين فعل الحياة وفعل الكتابة»[267]، التي تعدّ ترجمان حياة الصوفي، وذاته الدفينة يعبر من خلالها على العالم العلوي ودواخل أسراره.

يَعدُّ ابن عربي الخيال أداة معرفية تقل عن أداة العقل بل إنّ العقل تقصر باعه عن مطاولة الخيال واللّحاق بعالمه فما يرفضه العقل يقبله الخيال، وإذا كان الرومانسيون قد

---

[262]- سعاد الحكيم: عودة الواصل "دراسات حول الإنسان الصوفي"، مؤسسة دندرة للدراسات، بيروت، ص 223.

[263]- المرجع نفسه، ص 223.

[264]- مُيتم الجنابي: حكمة الروح الصوفي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 2001، ص 15.

[265]- سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1981، ص 34 .

[266]- منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 6.

[267]- أحمد بوزيان: شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي ،رسالة دكتوراه ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، 2007/2006، ص 199.

قالوا« إنّ عين الخيال تكشف لنا عن نوع هام من الحقيقة وهي ترينا ما تعجز العقول والحواس عن إدراكه، فليست عن الخيال سوى النصيرة التي تتعمق في طبيعة الأشياء. ولا ريب في أن ابن عربي قد سبقهم إلى التفرقة بين عين الحس وعين الخيال، فالخيال عنده هو الذي يرينا الأشياء على ما هي عليه»[268].

المتأمل لما جاء به بن عربي في تصوّره النظري لمفهوم الخيال، قد لا يبالغ إذا ما اعتقد بأنّ الخيال يشكل نظرية متكاملة تشكل جانبا معرفيا لا يقف عند الشعر أو الفن بشكل عام فحسب، بوصف أنّ الفن لا يعدو أن يكون ممارسة وجودية ضمن ممارسات أخرى تختلف في طبيعتها وشكلها عن الممارسة الفنية، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الممارسة الفنية ألصق من غيرها بطبيعة الخيال*.

يلخّص ابن عربي ما ذهب إليه في تعيين المرتبة المعرفية للخيال قوله« من لا يعرف مرتبة الخيال فلا معرفة له جملة واحدة»[269]. فهو يكسوه فائدة لا بوصف محايثته للفن فحسب، وإنما بوصف معرفي شمولي يحوي كل الأكوان في إطاره الإبداع الإلهي، الأمر الذي يعطي تصورا شاملا لحقيقة الخيال يبدأ من فهمه الجزئي والدقيق للنفس الإنسانية،

---

[268]- قاسم محمود:الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1969، ص 79.

-وينظر: عاطف جودة، الخيال ومفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1998، ص 122.

* يتصل بهذا المعنى، وصف شكسبير للخيال في مسرحية (حلم ليلة صيف)، حيث يقول:

المجنون والعاشق والشاعر

يمتلئون جميعا بالخيال...

فعين الشاعر إذ تدور في هياج جميل.

تنقل الطرف من السماء إلى الأرض، ومن الأرض إلى السماء

وإذا يجّسم الخيال

أطياف الأشياء، المجهولة ،يحليها قلم الشاعر

إلى أشكال ويعطي اللاشيء الهوائي

مسكنا في الجوار واسما

- ينظر: موسوعة المصطلح النقدي (2)،تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، د. ت، ص 190.

[269]- محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية ،ج2،ص 303.

ومعرفته لقدراتها التي بثها الخالق في جعبتها، فلا يفتأ يهيب بالخيال فيصفه بـــــــ**"الإنسان الكامل"** حسب العرفان الصوفي،كما يطلق عليه **"الإمام الأعظم"** لأنّ له قدرة التصرف والتحكم كيف شاء فيقول:

إنَّ الخَيَالَ هُوَ الّذِي يضتَحَكَّمُ في أَصْلِه وهُو المزَاجُ الأَقْدَمُ
فَتَرَاهُ يَحْكُمُ في المزَاجِ وفي النُهَى وفي نَفْسِهِ فَهُو الإِمَامُ الأَعْظَمُ
يَقْضِي على سِرِّ الوُجُودِ بحَالِهِ مِنْ جِسْمِ المعْنَى فَذَاكَ الأَحْكَمُ
ويَحُدّ مَنْ لَا يَعْتَريهِ تَحَيُّزِ بِتَحَيُّزِ و تَيَقُّنِ يَتَوَهَّمُ
ويُقْسِمُ الأَمْرَ الذِي مَا فِيه تَقْ سِيمُ ويُفْنِى مَا يَشَاءُ ويَحْكُمُ[270].

في إطار التصوّر النظري لابن العربي يُرمز للخيال بـــــــــ**"الإكسير"**؛ أي ذلك المركب الكيمياوي الّذي يغيّر جوهر الأشياء.. فمتى حملته على المعنى فهو يجسده في أيّ صورة شاء[271]. حيث يقوم بتحويله فيجعل منه مادة ليّنة قابلة للتمدّد ممّا يعني أن الخيال يمتاز بقدرة تغيير طبائع الأشياء.

إنّ القلب المعرفي الذي مارسه الصوفي كتابة في رؤية للخيال، هو آلية المفارقة فالصوفي، وهو بصدد عبور ظاهر الشيء إلى باطنه كان بأمس الحاجة إلى لغة تقف كالهرم المشيّد الّذي يقبل الصمود أمام هذا **"العلو"** الذي ظلّت الشريعة تنظر إليه على أساس مفارقا، وآلية التعبير المطلق لدى الصوفي هي **"الخيال"** هذا الإكسير الذي يفتت دقائق العناصر ويصيّرها إلى غير ما كانت عليه في العادة أي يحوّل الصوّر الحسيّة إلى خيال "خيال في خيال"*، مما يجعله «يقبل ما له صورة، وما ليس له صورة»[272]، إذ تصبح

---

[270]- محي الدين بن عربي: الخيال عالم البرزخ والمثال ويليه الرؤيا، جمع و تأليف: محمود محمد الغراب، الناشر المؤلف، دمشق، 1984، ص 16/15.

[271]- ينظر: عاطف جودة نصر: الخيال ومفهوماته ووظائفه، ص88.

* فالصوفية يذهبون إلى أنّ الخيال لا يركب صوره إلا من المادي المحسوس في امتلائه وكثافته، إلا أن الخيال يرقق هذه الكثافة ويهذبها (أي يصيّرها) ويبسطها تنخرق معه نواميس الظواهر، مما يتيح للخيال قدرة فائقة على التجاوز، وعلى هذا الأساس اتجهت عرفانية ابن عربي إلى التمثيل الرمزي لعالم الخيال بالإكسير والمرايا وطينة الخلق الأول، وهو تمثيل تنتهي دلالته إلى تجسيد المعاني في الصور، وإرساء حركية التقابل وتأسيس الوجود الأوّلاني في شكل ما وصفه ابن عربي بالخيال المنفصل تمييزا له عن الخيال المتصل.

الصور أكثر تعدّدا وانفتاحا وقابلية لتشرّب ما يرد عليها من ظلال، هذا التّفلت والتحوّل المستمر الذي يطبع الخيال لدى الصوفية، هو ما جعل ابن عربي يمثّل له بصورة الماء، فالبصر يريد أن يدرك لون الماء، والشفافة غالبة في الصفاء، فلا يدركه كما يراه ابن عربي تقييد* وما لا يدرك لا يتقيّد[273].

يذهب هذا التصوّر الجديد للخيال إلى مفارقة التصوّرات التقليدية التي طبعت الخيال بالوهم، وربطته بالكذب والضّلال، لأنّها في صوّرها العُرفي، كانت تتخذ من العقل حدّا لقياس إنفلاتات المقاربة وسديميتها، و«بذلك فإنّ الذي يقوم به الخيال يجعل كلّ شيء ظهر فيه، فهو ظاهر بخلاف ما هو عليه من حيث هو موجود في آن ومعدوم في آن آخر فيكون ذلك ممكنا وثيقا لذلك يكون الحكم فيه صادقا من حيث الوجود والعدم في الآن نفسه»[274]، فالتبدّل و التغيير من حال إلى حال أو من صورة إلى صورة حقيقة تلبس الكون كلّه، وهي تسكن كلّ الموجودات التي بثها الله في حقيقة وجوده.

اختار الصوفي الرمز وسيلة لاختراق أرضية "اللغة" وتداوليتها، وهو اختار لقلب معرفي سيذهب بلغة ويأتي بأخرى، و هو ما أتاح للصوفي العبور إلى الخفي.

أي إلى وضع اللغة في محكّ الخطر[275]*، وفي مهبّ إبدالها الإبستمولوجي الكبير[1]. فنقل المعرفة من العقل إلى القلب أي إلى الحدس، كان بمثابة أولى الخطوات التي نَقَلت التعبير الشعري لدى الصوفية من « سلبية المحاكاة إلى ضرب من دينامية الإبداع»[276].

-ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال ومفهوماته ووظائفه، ص 84/83.

[272]- محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية في معرفة الأسرار والملكية، ج4،ص 298.

* من معاني العقل **التّقيد**، فالعقل عقال.

[273]- ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال ومفهوماته ووظائفه ،ص 89.

[274]- أحمد بوزيان: شعرية الخطاب الصوفي في المورث العربي، ص 204.

* في الرمز عند العرفانيين نتعرف على **"الخطر"** بوصفة علامة على كلّ حياة روحية تنشد التوتر الخصب، والقلق إلى المفضي إلى الطمأنينة الحقّة، وهل ثمة خطر يرهن الوجود الإنساني أعلى وأشد، مما عبر عنه ركوب البحر وإنكسار السفين والتنبؤ بالمصير الشخصي المكلّل بمجد الشهادة ؟ونذكر منها مأساة الحلاج، فلغته تجاوزت المألوف والمعقول و لم يدركها من معاصريه إلّا الصوفية الّذين وافق بعضهم على الفتوى بقتله...لأنّه باح في وجده بما لا يفشى من أسراره.

[275] - ينظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية دار الأندلس بيروت لبنان ط3 1983ص 472/460

[276]- المرجع نفسه، ص99 .

أو يمكن التعبير عنه بـــ«مبدأ التوتر واستقطاب المتقابلات بوصفة مبدأ أساسيا للرّمزية الشعرية»[277]، أو بـــ« مبدأ التراكم المجازي الّذي ينكشف في تداخل الصور ونفوذ بعضها في بعض وتداعيها في سياق بنية إستطيقية موحّدة بين الجزئيّ المحسوس والكليّ المجرد»[278].

فاللانهائي، امتداد أفق مفتوح، فهو طاقة متجدّدة، وتوسع دائم، فهو لا يتّصف بالثبات، ذو ماهيّة متصيّرة، يفترض لغة صائرة مثله هي الأخرى، تمثل هذا الوصف هي «لغة جديدة مفرغة من معانيها السابقة، إقتضتها طبيعية الحالة المراد التعبير عنها، و لا تخلو من غموض شفيف، على النحو الّذي نقرأه في غير قليل من قصائد الشعر الحديث، والرمزي منه خاصة»[279].

قدّمت الصوفية مقترحًا تمثل في المعرفة بالقلب، و الذي كان أحد المنعرجات التي عرّجت باللغة وأبعدتها عن مأزقها التاريخي*،«فالقلب واسع يسع المطلقَ (بعكس العقل الذي هو عقال وقيد)، وهو يعكس لحظة الإشكال التي يتجلّى فيها المطلق وهذا العكس هو التّقلّب، وبما أنّه لا نهاية للتّجلي فلا نهاية للتّقلّب، ولا نهاية للمعرفة. فالقلب جامع لصفات الوجود»[280]، هكذا شقّت الصوفية طريقها في التعبير وانحازت للخيال بصفته أداة يمكن بفضلها تخطى الوجود الظاهر؛ أي الوجود الاجتماعي والثقافي، والسير نحو وجود ملبّد بسحب تحجب عنه الرؤية، إنّها لحظة الانتقال من البصر إلى البصيرة:

---

[277]- المرجع السابق، ص 114.

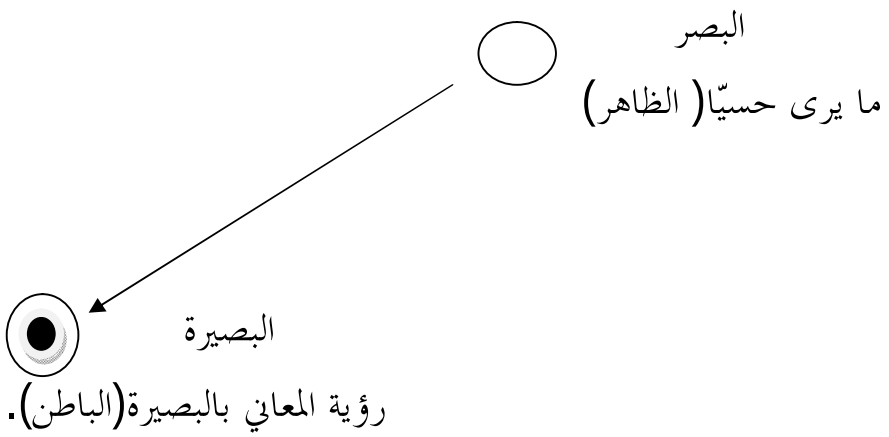
[278]- المرجع نفسه، ص 114.

[279] - أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الجديد، عمان، جدارا للكتاب العالمي، أربد، لبنان، ط1، 2008، ص157.

* ولقد كشف الصوفية في التجلي عن أفكار وتصورات أساسية منها"لا نهائية"، صور التجلي إذ ليس لها حدّ ينتهي عنده وأنّ الله في تجليه لا يتكرر، فلا يتجلى بصورة واحدة مرتين، وأنّ كل تجلّ يعطي خلقا جديدا ويذهب بخلق، وأنّ العلو في تجلياته، يتقلب في الصور بتقلب الأشكال، وهو ما عبّر عنه ابن عربي، في **"كتاب التجليات"** بقوله: "تنوعت الصوّر الحسيّة فتنوعت المآخذ، فتنوعت المعارف، فتنوعت التجليات، فوقع التحوّل والتبدل في الصور"

- ينظر عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 143.

[280]- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط1، 1982، ص69.



إذن فما وراء الموجود في التصوّر الصوفي "الموجود في الأذهان"، موجود في الوجود ذاته " الموجود في الأكوان"، أو كما يراها أدونيس احتراق البصيرة للبصر[281]، بمعنى أن ما يحدث بالبصر متأت من البصيرة.

حرّر الصوفي الخيال، وجعله، رغم صلته بالبصر يكون « موطن الممكنات التي لا تتناهى»[282].وقول ابن عربي في **"البرزخ"** هو قول فيه يتواشج خيال المعلوم بالمجهول، أي أن مفهوم جامع بين المجرد والمحسوس فالعالم البرزخي عنده هو«مجمع البحرين: بحر المجردات وبحر المحسوسات»[283]، فهذا القصور الجامع والمفارق في الآن نفسه، هو أساس تحرير الخيال وجعله قائما بذاته، فهو «ذو وجهين لما هو برزخ له»[284]، فالجمع بين النقيضين النفي والإثبات وبين السلبي والإيجابي هو توسيع لحضرة الخيال حيث « يظهر الوجود والمحال، بل يظهر فيما على التحقيق إلا وجود المحال، فإنّ واجب الوجود هو الله

---

[281]- ينظر: أدونيس: الصوفية والسريالية ،ص 66/65.

[282]- المرجع نفسه، ص 75.

- وقد ذهب ابن خلدون إلى حدّ اتهام الصوفية في قصائدهم بـــــــ**"التوغل"** وجاء في كلامه أنّ "هؤلاء المتأخرين من المتصوفة المتكلمين في الكشف وفيما وراء الحسّ توغلوا في ذلك، فذهب الكثير منهم إلى الحلول والوحدة....وملأوا الصحف منه... في قصائدهم"، وهو مذهب، كما يقول :"لم يعرف لأوّلهم" والمقصود هنا، بأولهم **الصحابة.**

-ينظر ابن خلدون "المقدمة"، كتاب العبر وديوان المبتدأ أو الخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، مج1، ط2، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص 875.

[283]- أدونيس: الصوفية والسريالية، ص77.

[284]- المنصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 85.

لا يقبل الصور، قد ظهر بالصور في هذه الحضرة، فقد قبل المحال في هذه الحضرة، ومنها نرى الجسم في مكانين كم رأى آدم نفسه خارجا عن قبضة الحق، فلمّا بسط يده فإذا فيه آدم وذريته»[285]، إنّه خلق جديد قائم على التعارض والمقصود هنا، التعارض كإطار إبستمولوجي لقيام المعرفة لدى الصوفي، أي الجمع بين الأضداد (في صورة المفارقة والضد)

.

لم يعد من المفروض كبح لغة الصوفي، بمحدّدات قبلية أو بشرط الاتفاق، لأنّ هذا الأخير بتعبيره عن اللانهائي واللامحدود فهو في بحاجة إلى لغة تستوعب وتستجيب إلى كل التعارضات، وتقبل بالشيء وضده، على غير ما أصرت عليه الرؤية البيانية، التي كانت دائما تبحث الحفاظ على المعنى ظاهر دون بلوغ ما «تحت عتبة المعنى أو معاناة المعنى....»[286]. بالأخرى عمل الصوفي، في معاناته للمعنى على خلق لغةٍ تُولد بنحوها الجديد Grammaire، وهو ما سماه القشيري "نحو القلوب"، وهو غير نحو أهل العبارة (أهل الإعراب والمنطق والعقل)، فالانتقال هنا يعلن عن معرفة جديدة، تمثلت في معرفة حقيقة الأسماء إلى معرفة الذات[287].

أدرك الصوفي ذاته بذاته، الأنا القلقة التي تبدع أشكال وجودها واستمرارها،حيث فتحت أبواب الخيال واسعا و«أعطوه مكانة فجعلوه أعظم هبة إلهية، به يتم العبور من عالم إلى آخر و به يتّم معاينة المطلق ويرقى الإنسان، ويعرّج إلى ما لا تصفه اللغة أو تدركه العقول، ولذلك جعلوا منه قيمة معرفية في بنية المعرفة الصوفية»[288]، التي تراهن على الذات في إنتاج المعرفة وتحرير الخيال.

---

[285]- محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية،ج2، ص 312.

[286]- في نفس السياق يقول ابن خلدون أنّ ما يعبرون به عن شطحاتهم فهو **"ألفاظ موهمة"** ،وذلك لأنهم أهل غيبة عن الحسّ والواردات تملكهم حتى ينطقوا عنها بما لا يقصدونه، ولذلك، كما يقول فـــــــــ"صاحب الغيبة غير مخاطب، والمجبور معذور"، وما يدركه ابن خلدون حقيقة، هو أن لغة الصوفية هي لغة تتجاوز التداول والعادة، ولذلك فـــ"إنّ العبارة عن الواجد صعبة لفقدان الوضع لها".

- ابن خلدون، المقدمة، ص81./8، -وينظر أيضا:ميتم الجنابي: حكمة الروح الصوفي، ص 289 .

[287]- ينظر: المرجع نفسه، ص 404/402.

[288]- أحمد بوزيان: شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي، ص226.

فالقلب المعرفي الذي ما فتئ الصوفي ممارسته على المعرفة التقليدية، ومفارقته للرؤية البيانية، جعلت من الكتابة لديه تعيد ترتيب أوضاعها التعبيرية، وحاولت الخروج من ظلمة المعنى الواحد إلى نور فسحة المعاني المتعدّدة، كما عملت على تفجير اللغة في مواجهة اللانهائي والممتد، حيث أثارت أفقا مفتوحا، أفق الشعر وليس أفق القصيدة فقط*، إذ أدرك الصوفي أنّه أمام حتمية الخروج عن إكراهات القصيدة، ورفض البقاء في نمطية الأسس القديمة والأصول السابقة والذهاب نحو إنشراحات الأشكال وتكثرها حتى تستوعب رأياه.

7-2- النفري والانفصال عن النموذج:

وفّق أكثر من باحث، ممن اشتغلوا على الشعر الصوفي[289]،عن حقيقة المأزق الذي كبّل الصوفي في تعامله مع الشكل الفني للشعر، ومع بعض الصور والأساليب والأخيلة التي كانت بمثابة المسلّمات، حرصت القصيدة **"الأنموذج"** على ترسيخها وثباتها وتكرارها.

حاول الشعراء الصوفيون التعامل مع الأشكال الشعرية المتاحة، لكنهم ظلوا رغم ما اقترحوه من إضافات وتعديلات[290]، أسيري بناء هذه الأشكال وما تطرحه من إقترحات

---

* فالصوفية عملوا على تجاوز واحدية القصيدة وفتحوا الكتابة على شكلها أو نوعها الجامع، بكلّ ما يسمح به من اقتراحات تتجاوز حدود القصيدة، باعتبارها مقترحًا من بين مقترحات أخرى، ثم السكوت عنها ولعلّ ممّن عبروا عن المعنى الجامع للشعر، لوتربامون في قوله:"لا يوجد نوعان من الشعر، فهناك نوع واحد فقط"وهو النوع الذي رغم السمات النسقية للتعارضات بين الشعر وغيره من الأجناس الإبداعية الأخرى يبقى قابلا للافتتاح على باقي الأجناس حيث يظلّ، كما يقول دومنيك كامب كل أشكال "المصالحة".

-Voir: Lautreamons:œuvres completes,ed, gallemand, 1973,P281
Domnique combe peosie et recit une rethorique de genres ,ed, José et voir := corti ,1989,P91

[289]- نذكر أهم هؤلاء ممن اعتمدنا عليهم في دراستنا :

-الدكتور سليمان العطار"الخيال والشعر في تصوف الأندلس"

-الدكتور عاطف جودة نصر"الرمز الشعري عند الصوفية"

-الدكتور منصف عبد الحق"الكتابة والتجربة الصوفية نموذج محي الدين بن عربي"

[290]- مثلما نجد في انتقالات ابن عربي من القصيدة التقليدية إلى الموشحة إلى الرجل وكذلك اقتباسه من الموشحات معهما الرقيق وهياكل لغوية و أبنية وصورا.

ينظر: الخيال الشعري في تصوف الأندلس، ص 326/321/216/215/213.

عروضية و وزنية، لا تكاد تخرج عن النمط المتداول، و لم يقتصر تعامل الشاعر الصوفي مع الأشكال الشعرية على الجانب العروضي وبناء البيت الشعري فحسب، بل تعدّاه إلى التعابير والصوّر والأخيلة[291].

تبيّن أنّ الكتابة الصوفية - كممارسة شعرية- بقدر ما حاولت الانفصال عن الرؤية البيانية في تصورها والعام المفهوم اللغة الشعرية، فهي حرصت على تبني الشكل القديم و لم تغادره كليّة، بل خرجت عن حدوده، حتى لا تبقى أسيره القصيدة كشكل واحد، وأتاحت، للشعر باعتباره تنوعا في أغراض، أن يعلن عن ذاته كشكل جامع.

إذن لا نستطيع أن نتحدث في الشعر الصوفي عن انفصال تام، لأن الأنماط القديمة أثبتت وجودها وظلت تمارس سلطتها، وتعلن عن ذاتها كصيرورة ترافق الإبداع، وهذا حتما لا ينقص من إبداعية الكتابة الصوفية، بل بالعكس فهي أسست لنفسها طريقا جديدا حرّرت فيه الدال المكبل **"الخيال"** في الرؤية البيانية، ومنحته نفسا استعاد به روحه الشريدة، أثبت وجوده كدال أساسي فاعل، وهو ما حقّق الإنتقال من لغة المقاربة إلى لغة المباعدة، من اللغة المباشرة إلى لغة الرمز، وجعلت مفهومها للخيال بوصفه برزخا*، يتسع لينتقل من مجال إشتغاله من المعلوم إلى المجهول، أي إلى الممتّد واللانهائي.

لم يُحلق النفري مع السرب بل غرّد خارجه، فهو لم يستجب للشكل السائد، بل وضع مفهوم الشعر في موقف حرج حيث لم يتّخذ الشكل الجامع إستراتيجية له قصد التوسع، وإنّما ذهب إلى أقصى كلّ شيء، فالشكل عنده لم يعد مشروطا ومحدّدا بما أنتج ضمن سياقات ثقافية مختلفة، أو بما تحقّق في الشكل التام للقصيدة، بوصفه **"الأنموذج المثالي"**، الذي في داخل حدوده تتحقق شعرية النص، بل وضع نفسه في «غربة داخل

مثلا -أن الصوفية واكبوا في بعض صورهم ومعانيهم ما ورثوا من معجم الخمري.

-كذلك توظيفهم للغزل العذري.

[291]- ينظر:عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 12/10، 140/130.

* للإستفادة ينظر:الفصل الثالث" **الخيال ومقولة البرزخ**".

- أحمد بوزيان: شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي، ص 227/199.

المعطي الشعري- الثقافي»[292]، وهو ما جعله« يمارس نظاما آخر للرؤية، والكتابة وطرق التعبير، والعلاقة بين اللغة والشيء أو الاسم والمسمى والتقلّب تبعا لذلك نظام القيم»[293] فالنفري نأى بخطابه عن الممارسة النصيّة السابقة عليه، واختار كتابة لها طريقتها الحرّة وشكلها الحرّ، الذي وضع كتابته ضمن إطار جديد، وخارج السياق، وجعلها تعيش في الظل، وتكاد النسيان، لأنّها لم تكن تساير المألوف، و لم تمارى "المؤسسة"[294].

لم يتملك النفري الحنين إلى الماضي الذي أعلن عن ذاته في بقاء عدد من المتصوفة في إطار **"الأنموذج"** على الرغم من مجافاة طبيعية الرؤية الصوفية لهذا النمط من البناء الذي لا ينسى ماضيه. فهو «يُخرج الأشياء من ماضيها، من أسمائها السابقة، ومن طرق التعبير عنها....مضيقا عليها أسماء جديدة"[295]، فهو ينظر إليها بـــــــــــ«وصفها غير مسمّاة»[296].

أتاح النص لدى النفري اللغة أن تعيد ترتيب مفهوم النّفس الشعري، وتخلق تركيبا جديدا تصبح فيه الجملة حالة تتّسم بتوترات وتناقضات، معها ينفرط المعنى، بوصفه وحدة واتضاحا، أي انفراط المبادئ العقلانية القائمة على مبدأ عدم التناقض.

أليس ؟هذا ما عبّر عنه الأب**"نويا"**، حين رأى في كتابة النفري «لغة متكسّرة وإن كانت رائعة، لسان مبهم وإن كان منورا، بتعبير متقطّع، هو قفزٌ من قمة هاوية، هي....الفراغ الذي لا تستطيع عقولنا أن تملأه، بينما هي....العمق الذي يربط قمم التجربة ويخلق فيها التواصل»[297].

---

[292]- أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 185.

[293]- المرجع نفسه،ص 185.

[294]- "المؤسسة" المعنى الذي أعطاه "فوكو" لهذا المفهوم.

-ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص 96.

[295]- أدونيس:الصوفية والسريالية ،ص 94.

[296]- المرجع نفسه:ص 94.

[297]- نقلا عن الحكيم سعاد: عودة الواصل، دراسات حول الإنسان الصوفي، مؤسسة دندرة للدراسات، بيروت، 1994، ص 102/101.

أسّس النفري شكلا يقع خارج الشكل، وأوجد كتابة تضع متلقيا في عمق الشعر فهي تدهشه وتضعه أمام« تشابك الخطابات»[298] من جهة، كما أنّها تنسلخ به عن الشكل الثقافي – التاريخي، الذي رسّخته الممارسة الشعرية السابقة من جهة أخرى.

[298]- ميشال: حفريات المعرفة ،ص 111 .

1-تأثير النقد الجديد الأنجلو-أمريكي في النقد الحديث.

1-1 القار والمتغير في مفهوم الشعر.

1-2 المعادل الموضوعي.

2 -النقاد العرب والنقد الجديد.

2-1 نازك الملائكة والتأثير الغربي.

2-2 النقاد المصريون والنقد الجديد.

2-3مجلة شعر والتأثير الغربي.

3- الخطاب الرومانسي وأسس الكتابة الجديدة.

3-1 جبران وأفق الكتابة.

تأثر النقد العربي الحديث في بداياته بالنقد الغربي، وأن هذا الأثر ما يزال يظهر من حين لآخر لدى نقادنا، سواء منهم من كتب في الصحف والمجالات أو من يصنف الكتب و البحوث، أو من يدرس في الجامعات، لا أتردد في القول بأنّ هذا التأثير والتأثر أمرا طبيعيا، ولا ينتقص من قدرة الناقد العربي الحديث على الإبداع، فأكثر أدبنا الحديث من القصة والمسرحية والرواية فنون أدبية إبداعية مستحدثة، ولا وجود لها بالمعنى الاصطلاحي في التراث العربي، نقدا وتأليفا لهذا اضطر رواد النقد للاستعانة بما يناسب هذه الألوان من الإبداع في النقد العربي، الذي عرف هذه الألوان منذ زمن غير قصير. فالكتّاب الأوائل الذين كتبوا القصة والرواية والمسرحية والشعر ، تأثروا في

كتاباتهم لها بما يناظرها من فنون لدى الغربيين،وهذا شيء معروف، ولا يُماري فيه إلا من كانت شهوة المماراة لديه تفوق شهوة الوقوف على الحقائق، ولذا خاض أوائل النقاد، في تحليلهم لهذه الآثار الجديدة، خوض من يلتمس الأداة، والوسيلة من خارج الساحة، ثم عند التطبيق، ينطلق، بحكم الذوق، والاستجابة، من داخل الأثر الإبداعي ذاته.

صرّح كثير من نقادنا بتأثرهم بالنقد الغربي، فطه حسين(ت.1973م) لا يخفى في كتابه عن الشعر الجاهلي، تبنّيه للمناهج النقد، والبحث الغربي، الديكارتية منها تارة، واللانسونية تارة أخرى، والعقاد يزهو في **"شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"** باطلاعه على تجارب الغربيين في نقد الشعر ، ولاسيما **هازلت**، ونستطيع قول ذلك عن عبد الرحمن شكري في، مقدمات دواوينه، وعن المازني الذي صنّف مع العتاد كتاب **"الديوان في الأدب والنقد"** وعن ميخائيل نعيمة الذي عرض في كتابه "الغربال القديم1923 كتاب **"أحاديث الاثنين"** للناقد الفرنسي سانت بيف Sainte Peuve. و لم يجد محمد منذور حرجا في أن يصرح مرارا في كتبه بإفادته من جوزيف لانسون، وغيره من نقاد المدرسة الفرنسية، وتواصل هذا التأثير، والتأثر، لدى جيل النقاد الذي تلا الجيل السابق.

فسواء كان الأمر متعلقا بالمترع الشكلي لدى "يوسف الخال"، وجبرا إبراهيم جبرا وعز الدين إسماعيل، والمترع الإيديولوجي لدى حنا فاخوري، وإحسان عباس وغيرهم فإنّ التأثر بالنقد الغربي، على اختلاف مصادره ظل الطابع الغالب على نتاج النقاد والدارسين للأدب.

وعلى الرغم من أنّ الشعر ديوان العرب، الذي لم يكن لهم علم غيره، وعلى الرغم من تاريخ هذا الشعر الممتد لأكثر من ألف وخمسمائة سنة، إلا أنّ نقادنا عادوا واستأنفوا النظر في هذا الشعر، قديمه وجديده، على ضوء المستجدات من النظر النقدي، سواء فيما يخص بالبناء الفني للقصيدة أو بوسائط التعبير بالرمز، والأسطورة،

أو الإيقاع الشعري، وفي اعتقادنا أن مثل هذه التجارب النقدية الجديدة تغني ذلك الشعر، وتجعل الأجيال الجديدة تراه تحت أضواء ساطعة، وكاشفة.

لم تسلط عليه من قبل، لذا لا أميل لما يراه سعد البازغي في كتابه **"استقبال الآخر"** 2004 من أنّ الناقد العربي ناقد **(كسول)** يستمرئ النقل والاستقبال من مشاركة في إنتاج النظرية. على أني لا أميل إلى الاكتفاء بالنقل، والأخذ، والاقتباس فهذا قد يكون مقبولا وكافيا على مستوى التنظير، ولكنه ليس كذلك إذا ما اتجه النقد للتطبيق، فعند التطبيق تبرز المشكلات العالقة بالأدب ذاته، مما يضطر معه الناقد للخروج على سنن النقل والاقتباس.

1- تأثير النقد الجديد* الأنجلو- أمريكي في النقد العربي الحديث:

تأثر النقد العربي في بدايات القرن الماضي بالنقد الغربي، وكانت بوادر هذا التأثير قد ظهرت في كتابات عبد الرحمن شكري (1886-1958)، وعباس محمود العقاد (1889-1964)، وعبد القادر المازني (1889-1949) فقد تحدث الأول عن الوحدة العضوية في القصيدة منتفعا بأفكار الناقد الرومانسي كولردج Coleridge (1882-1934) مفرقا بين التصور الأولي أو "الوهم" ،والخيال الخالق داعيا إلى تبسيط المعجم الشعري، ونبذ الصنعة،والزخرف، وتوخي التعبير عن الإحساسات الدفينة في نفس الشاعر.

---

*- بدأ شيوع هذا التيار النقدي في العشرينات من هذا القرن، و قد ساد الساحة الأدبية و الفكرية حتى أوائل الخمسينات و لمدة ثلاثة عقود متتالية خصوصا في انجلترا و الولايات المتحدة الأمريكية متخذا من كتابات ريتشاردز و إليوت و جون كرورانسوم، و خصوصا الأخير في كتابه (النقد الجديد)، أهم ما طرحه من مبادئ و أفكار حول قراءة العمل الأدبي.و لعلّ من أهم ما جاء به تيار النقد الجديد- فيما يخص رصدنا و تتبعنا للمناهج و المدارس الأدبية المختلفة في قراءة العمل الأدبي- الاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا في ذاته، لا يمت بصلة إلى شيء آخر، و ربما تأثر أصحاب هذا التيار بما كان يعرف بالنزعة التصويرية تلك التي كان أصحابها يعنون بالشكل و بوضوح العبارة، و يثورون على الوزن التقليدي... و لتمردهم أثر محمود في تحرر الشعر الأمريكي من القيود الثقيلة التي كان الشعر بها فارغ المعنى، و لا يهتم هؤلاء بأية رسالة للشعر من اجتماعية أو مدنية بل هم على النقيض من ذلك لأنهم "يحرصون حرصا بالغًا على الشكل، و يبالغون في الإفادة من الحلى اللفظية و الصنعة، و من العبارات المعروفة لأحدهم و هو آلن تيت (Allen Tate) في نقد الديوان: (الأغنيات السبعة) لإزرا باوند قوله: "هذه الأشعار ليس لها من معنى، و لكنها أشعار ممتازة"، و يؤكد أن مؤلفها يعد من أجل ذلك " حديثًا جديدًا كل الجدة في أشعاره". – - ينظر: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة،1999، ص21/20.

ردّد العقاد –في نقده- هذه الأفكار متأثرا بالناقد البريطاني "وليم هازلت" William Hezzelt أما ميخائيل نعيمة (1898- 1988) فإنه بكتابة "الغربال" دعوة إلى نقلة جديدة بلغة الشعر، ودافع بحرارة عن اللغة البسيطة التي تميّز بها شعر جبران، مؤكدا ضرورة التحلّي بالصدق الفني، وعمق الإحساس، وفهم الطبيعة والحياة، وتوخي الإتقان الموسيقى، على أن لا يكون نتيجة الصنعة، أو التكلف[299]،وقد تأثر النقد العربي أيضا بالنقد الغربي غير الرومانسي فشاعت فيه أفكار عن الالتزام والواقعية، في الأدب مثلما شاعت فيه أفكار عن الرمزية، والأدب السوريالي، واحتدم السجال بين دعاة الأدب للحياة، ودعاة الأدب للأدب. وفي بدايات النصف الثاني من القرن الماضي (العشرين)، تأثر عدد غير قليل من نقاد العرب بموجة "النقد الجديد" أو ما بعرف بالنقد الموضوعي، أو التحليلي، أو التشريحي الذي ظهر في الأدبين الإنجليزي والأمريكي، وتألق نجمه، بصفة خاصة، ما بين الحربين العالميتين[300].

1-1- القار والمتغير في مفهوم الشعر:

عُرف النقد الجديد بمفهومه الخاص للشعر باختلافه عن المفهوم الذي ساد لدى غيره، من تيارات النقد الأدبي فثمّة شعر بالمفهوم العام (القار) ومفهوم آخر خاص يتعرض باستمرار للتغيير. وفي رأي كلينت بروكس Kllinte Brooksكل قصيدة جيدة يقولها شاعر جديد تغير مفهومنا للشعر، وتضيف إليه جديدا، ولكن هذا التغيير وإن كان يحدث باستمرار ، إلا أنّنا نكاد لا نشعر به، كالذي يسبح في النهر لا يدرك التغيير المستمر في الماء، فيحسبه ثابتا.

حين نتحدث عن الشعر بمعناه العام المطلق الذي يقوم على مجموعة من الثوابت، فلو استعرضنا قصائد لسافو، وشكسبير، وكيتس، وأودن odin ،لوجدنا فيها صفات

---

[299]- ينظر: ميخائيل نعيمة: الغربال، دار صادر ، بيروت، ط2، 1960، ص 43/ 49.

[300]- ينظر: محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999،ص81/80.

مشتركة تجعلنا نقارن الشعر ببعضه بعضا، ونقيّمه في ظلّ معايير ثابتة، ولكننا في الوقت نفسه لا نستطيع إنكار الفرق الكبير، وتجاهل البون الشاسع بين شعر هو ملحمي المترع، وأشعار أودن، أو جون كيتس Keats [301] .

أما وظيفة الشعر، فتنحصر في كونه شعرا لا شيئا آخر، وقد وهم كثيرون أن للشعر وظيفة أخرى كالتعبير عن العصر، ومعاييره، أو أنّ القصيدة أداة سياسية أو دينية، أو أخلاقية، أو تربوية، وهذا في رأي النقد الجديد ظنٌّ غير دقيق، وضربٌ باطلٌ من التفكير، وهو السبب الوحيد لامتلاء كتب النقد، والتاريخ الأدبي، بمصنفات وتحقيقات تقليدية عن العصر الذي خدمه العمل الأدبي، أو المذهب الفلسفي أو الديني أو الاجتماعي أو الأخلاقي، ولم تظفر القصيدة نفسها في هذا النقد التقليدي شغفه بدراسة شخصية الأديب، والعوامل المؤثرة فيه، من زمان ومكان، وأنكروا عليه أيضا ما يؤمن به من النسبية الذاتية وهي أن يتقمص الناقد شخصية الأديب، ودراسة العمل الأدبي وهو تحت تأثير هذا التقمص واسترشدوا بثلاث أفكار في نقدهم هي:

1- تجنّب الناقد لكل ما هو ذاتي في أثناء دراسته للقصيدة.

2- الإنكباب على دراسة القصيدة بما فيها من تفاصيل دقيقة تغني الشاعر والناقد.

3- تنحية الذوق باختيار الأعمال الشعرية المتميزة وتحليلها، تمهيدا لتحقيق المعيار المطلق، والقيم العامة من الشعر، مع التسليم بوجود الفروق الفردية اليسيرة[302].

أثار النقاد الجدد قضايا عدة في مقدمتها قضية وظيفة الشعر التي نوهْنا إليها، ويبدو أن السؤال القديم، الذي دفع بأفلاطون إلى طرد الشعراء من جمهوريته، يجد صداه لدى النقاد الجدد، فهل ثمة ضرورة للشعر؟ أم أن الحياة الإنسانية يمكن أن تسير بغيره؟ وهل في الشعر ما يغني القارئ الباحث عن المعرفة واللذة؟

---

[301]- ينظر: محمد عناني: النقد التحليلي، المكتبة الأنجلو- المصرية، القاهرة، د.ت، ص 12/11.

[302]- ينظر: المرجع السابق، ص 35.

بالنسبة للنقد الجديد لا معرفة في الشعر سوى تلك التي نتوصل إليها عن طريق الاندماج الكلي في دراما القصيدة اندماجا يمكننا من استيعاب شكلها الفني فلا وظيفة للشعر سوى أن يقدم لنا تجربة شعرية استحالت شكلا يدعونا لإدراك عناصره: من صور، ومن حوادث، وأنماط موسيقية، ولفظية، وألوان من الصياغة المجازية، والرمزية، وقراءة القصيدة الناجحة لا تقاس بمدى ما تقدمه لنا من أفكار، وإنّما تقاس بمقدار التأثير الذي تتركه فينا[303]، وهو تأثير قد يصل حد الاستسلام للقصيدة، والعيش في أجوائها المتوقدة.

1-2- المعادل الموضوعي:

يرى النقاد الجدد أنّ لا فرق بين الشكل والمحتوى في الشعر، وهم يؤكدون أن الشكل غاية الناقد من البحث، والمضمون لا صورة له، ولا وجود إلا في الشكل الذي هو جوهر كل عمل أدبي شعري أو نثري.

وعُني النقد الجديد بمسألة المعادل الموضوعي بوصفه الجواب الشافي عن مسألة الشكل الشعري. ومفهوم المعادل الموضوعي لدى "ت.س.إليوت" Eliot هو خلق الحوادث أو أوضاع تحيل الانفعال الذي عاشه الشاعر إلى موضوع.

وعندما يتلقى القارئ القصيدة، فإن هذه الأوضاع والحوادث التي هي أقرب إلى الحقائق الخارجية، تمكّن القارئ من استعادة الانفعال الذي ينبغي أن ينتهي بتجربة وجدانية ، حسيّة، يعيشها المتلقي، وبناءً على ذلك يرفض "ت.س.إليوت" التعريف الذي وضعه الرومانسيون للشعر، من حيث أنه التدفق التلقائي للانفعال، أو الموقف الشعوري، فهو عنده تدفق غير مباشر وألفاظ القصيدة المثقلة بالرموز، والمعاني، هي التي تترجم مبدأ اللامباشرة الذي لا ينسحب على القصيدة كلّها حسب، بل حتى

---

[303]- ينظر:المرجع السابق، ص61.

على الكلمة المفردة[304]، وهذا يفسّر إقبال النقاد وانشغالهم بمسائل المجاز، والصور والغموض.

2- النقاد العرب والنقد الجديد:

استقبل النقاد العرب هذه الأداء في منتصف القرن الماضي (القرن العشرين) وازداد اتصالهم بها مع ظهور الشعر الحداثي، نحو عام 1946 وما صاحبه من سجال نقدي بين مؤيدي هذا التيار، ومعارضيه من المتعلقين بالشعر التقليدي المحافظ. فكان أول من حمل نقده الأدبي، ملامح من هذا التأثر هو إحسان عباس (1921- 2003) في الكتاب الذي نشره عن عبد الوهاب البياتي الذي صدر سنة 1954.

فمن أبرز الدلائل التي تشير إلى تأثر إحسان عباس بالنقد الجديد تركيزه الملحوظ على أنّ الشعر ضرب من الأدب يعتمد على اللغة المبتكرة، لا على اللغة المكررة، فالشاعر عليه – في رأيه- أن يعبّر عن ذاته بلغة ذاتية تتّحد مع مشاعره، وكل ما هو خاص من الصعب أن ينقل بلغة التقرير والوصف، وإنّما يتم نقله «بتتابع الصور، والكلمات، التي تستطيع أن تومئ وتوحي»[305] للقارئ، وبذلك يلتقي مع النقاد الجدد في تأكيدهم على تخصيص ما هو عام من جهة، وإعطاء الصورة،و مجازية الكلمة، والأولية القصوى لدى الشاعر من جهة أخرى.

يبدو موقف إحسان عباس من توظيف الأسطورة في الشعر مُشاكلا لموقف النقاد الجدد تماما، و لاسيما لموقف "ت.س.إليوت" يقول: «فالشاعر الحقّ هو الذي يبتدع أساطيره الخاصة بما لديه من موهبة، أو إلهام، أو قوة متخيلة، وهذه القوة ليست من قوة الشيطان، ولا من ربّة الشعر، أو من السماء، ولكنّها قوة صادرة من قرارة نفسه، وذلك هو مركز الأسطورة، وهو اللاشعور...»[306]، وهذا الرأي غير بعيد عن

---

[304]- ينظر: حسام الخطيب: أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، 1973، ص 125.

[305]- إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، القاهرة، مصر، ص132.

[306]- المرجع ، السابق ص 133.

رأي النقاد الجدد، ولاسيما "نور ثروب فراي" Frye الذي أوضح في كتابه **"تشريح النقد"** المحتوى اللاشعوري للأسطورة في الأدب عامة، والشعر على الخصوص وأطلق على الأبطال الأسطوريين الذين ينبثقون في فضاء النص من شعر، ومسرح، اسم النماذج العليا وهو – رأي إحسان عباس- يلتقي مع هذا الفريق من النقاد في تأكيده أن فائدة الشعر ليست مستقاة عن النص الشعري، بمعنى أن النص الشعري لا يحيل إلى غيره بل يحيل إلى ذاته، وقراءة العمل الأدبي ، ممتعة إذا بنيت على أساس التأمل في النص، وتذوقه، بوصفه موضوع القراءة، ولا يهم بعد ذلك إن كان ما في النص يتطابق والواقع، أم لا يطابق[307].

ويتضح موقف إحسان عباس من النقد الجديد في تبنيه لمسألة الشكل العضوي ورفضه المتكرر للشكل الآلي، الذي يقوم على الإحساس بالفارق بين الشكل والمحتوى فـــــــــــ« الشكل شيء عضوي صادر عن التجربة الحدَسية للشاعر أو الفنان، ليس شيئا خارجيا يفرض على العمل الأدبي فرضا، بل هو نابع من جوهر ذلك العمل، وليس قالبا جاهزا يصب فيه المحتوى»[308]، ونجده يشير أيضا إلى الشكل القائم على التناقض، أو المفارقة اللفظية paradoxe مذكرا بما ذهب إليه بروكس brooks من أنّ «بناء أحسن القصائد هو البناء القائم على التناقض، لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب، والمقاومة، والصراع، وأحسن البناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة درجة التوازن»[309]، وقد تجلى أثر هذه الآراء في نقده التطبيقي لغير قصيدة منها قصيدة **"علواء"** لإلياس أبي شبكة التي ركز فيها على الشكل العضوي ومنها تحليله لقصائد عبد الوهاب البياتي في **"أباريق مهمّشة"** التي تمثل في نظر مؤرخي الأدب خطوة رائدة [310]، وقد تجلى تأثير النقد الجديد في دراسته هذه في دلائل عدة أبرزها تركيزه على

---

[307]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 153.

[308]- المرجع نفسه، ص 164.

[309]- المرجع نفسه، ص 177.

[310]- ينظر: إحسان عباس: من الذي سرق النار، تقديم وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مصر،ص 5

الصورة، والبنية المتعددة الأدوار والطوابق، واللغة الشعرية التي تعتمد الرموز والإيحاء، والجرس الصوتي والابتعاد عن الوصف التقريري الذهني، والقياس على الاستخدام الإليوتي للأسطورة، وكثرة المقارنات بين طريقة البياتي وطريقة إليوت[311]، اللّتين تتشابهان إلى حدّ بعيد.

دعا جبرا إبراهيم جبرا الذي تناول النصوص في منأى عن أي اعتبار لكاتب النص فـــ«يجب تناول العمل الفني بذاته، ويجب ألّا يخلط بينه وبين صاحبه»[312]، وقواعد النقد تُستوحي من النص لا من خارجه فـــــــــ«كلّ عمل أدبي جديد إذا كان ذا قيمة يجعل بين طياته قوانين نقده كأرض جديدة تتطلب تجديد البحث عن حيلة للكشف عن تضاريسها، وأي نقد يعتمد على مقاييس مسبقة، صادرة عن فئة ما، أو عن إيديولوجيا محددة فهو ليس نقدا»[313].

مثلما أولى النقاد الجدد الشكل الحدّ الأقصى من عنايتهم، نجد جبرا يولي البنية الفنية للعمل الأدبي، قصارى جهده فالشكل عنده ليس قالبا يعيّن حدود الموضوع من الخارج بل هو «الداخل والخارج معا في ترابط وتماسك»[314]، وهو- أي الشكل- الذي يميز شاعر عن شاعر، وكاتبا عن كاتب، ولذا على الناقد أن «يحفر عميقا في الطبقات المتراكمة من العمل الأدبي لينفذ إلى جوهره من خلال الرموز المتواترة ، والإشارات الأسطورية ، والتركيب الإيقاعي، و الخطوط المتوازنة بين الظاهر و الخفي، على نحو تتوالد فيه المعاني»[315]؛ أي أن جبرا يتفق مع النقاد

311- ينظر: إبراهيم خليل: نقاد الأدب في الأردن وفلسطين،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1،2003، 20.

312- جبرا إبراهيم جبرا: الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1960، ص 131.

313- المرجع نفسه،ص 131.

314- المرجع نفسه، ص 26.

315- ماجدة حمود: القلق وتمجيد الحياة، "جبرا إبراهيم جبرا" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص 85.

الجدد في نظرتهم إلى أولويّة الشكل، وأنه الأساس الذي ينطلق منه الناقد للحكم على العمل الأدبي، وهو الأداة التي بواسطتها يتم الكشف عمّا في داخل العمل الأدبي من آليات تؤدي إلى التفريق بين عمل أدبي وآخر، كحسن الصياغة والتراسل الدلالي.

أبى يوسف الخال الفصل بين المضمون والشكل، مؤكدا أن الادّعاء بوجود مضمون حديث لقصيدة ذات بناء أو شكل تقليدي، أو إدعاء باطل، فالقصيدة شكل، وتحقيق هذا الشكل هو المحتوى، فهي بناء ذو معنى يسمح بالتضمين، وتلاقي الأضداد، والتلميح، فبالتضمين تكتسب القصيدة الجدّة، وتتلاقى الأضداد ،تكتسب الضبابية، والسرية، وهما يثيران في القارئ حب الاستطلاع والشوق، والتحدي، والمغامرة في المجهول، وحجارة هذا البناء هي الألفاظ، إلا أنّها في الشعر تومئ إلى ما وراء المعاني وبذلك تعيش وتتجدد[316].

وهذا الرأي لا يختلف في كثير عن رأي مدرسة النقد الجديد التي ترى في لغة الشعر لغة قائمة على المفارقة التي عبّر عنها الخال بتلاقي الأضداد، وأن القصيدة شكل أكثر من كونها محتوى، وأن هذا الشكل يقوم على البناء العضوي، لا على البناء الآلي أما موقفه من الغموض فقد اتضح من خلال تذكيره بأن الاستخدام غير التقريري للغة هو الذي يؤدي إلى عدم الوضوح، لأنّ الشعر غايته التعبير غير المباشر عن الفكرة فالشعر عنده « أساليب جديدة مبتكرة تتسرب عبرها إلى القارئ إيحاءات، وإشارات، تومئ إلى ما يريده ، وعلى ذلك فالغموض شيء ناتج عن العمق بكلمة أخرى، فالغنى أو الغموض يتوالدان من كثافة التجربة،و القصيدة الجيدة لا ينتهي أثرها في نفس القارئ بمجرد الانتهاء من الاطلاع على النص المطبوع، لأن ما خفي فيها من معان يظل يواصل تأثيره فيه»[317].

---

[316]- ينظر: يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص 23.

[317]- المرجع السابق ، ص 23.

وموقف الخال من التراث الشعري يشبه ذلك الموقف الذي شرحه إليوت، واستحسن إحسان عباس- مثلما مرّ بنا قبلًا-. فعلى الشاعر المبدع أن يتشرب التراث، وأن يمنح نفسه قدرا كافيا من حرية التصرف بما كسبه من الموروث، و أن يطوعه للتعبير عن تجربته هو لا عن تجارب الآخرين، من غير أن ينسلخ المبدع عن التراث، فهي «حداثة تظلّلها عمامة الموروث، فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد، لأن الارتباط بالتراث إذا اجتمع إلى العقلية الجديدة،أدى إلى التغيير، ثم إلى الصيرورة»[318].

لقيت آراء النقاد الجدد صداها الطيب لدى نقاد آخرين، ومن هؤلاء خالدة سعيد التي أولت الشكل في القصيدة اهتمامات قصوى، خلافا للتيار النقدي السائد الذي كان يقف عند المحتوى وحده، ففي دراساتها المبكرة للقصيدة الحديثة اهتمت بالإيقاع الداخلي المتمثل بتناسب الوزن، والإيقاع النفسي مع النسيج اللغوي عن طريق التتابع، والمقابلة وتوازن الألفاظ، وسلاسة العبارة، وعنيت أيضا بلغة الشعر، ففرّقت بينها وبين لغة العلم على نحو ما فرق النقاد الجدد، فهي لغة التعبير المباشر عن المعنى، و لهذه الغاية تتوسل بالرموز والصور والنماذج التاريخية، ليتمكن الشعر من التعبير "شعريا"، عن اللاشعر، وهذا يجعل الشكل والمضمون -في رأيها- وجهين لعملةٍ واحدة.

وما تذكره خالدة سعيد في البحث عن جذور[319]، نجد أكثره متناثرا في كتابات النقاد الجدد، ومن بينهم ستيفن اسبندر في كتابه **"نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر"[320]**.

---

[318]- المرجع نفسه ، ص21.

[319]- ينظر:خالدة سعيد: البحث عن جدور، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1960، ص 83/82.

[320]- ينظر: ستيفن اسبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر تر: عبد الكريم مقصود، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1996، ص 33/ 34.

ومن المؤكد أن خالدة سعيد اطلعت على أعمال النقاد الجدد وتأثرت بها قبل أن تتوجه إلى المدرسة الفرنسية ومع أن لديها ولعا بالنقد الإيديولوجي يتمثل في الدعوى إلى تجنب الذاتي في الشعر[321]، ولاسيما لدى كل من فدوى طوقان، ونازك الملائكة، إلا أنها لا تفتأ تدور في فلك الأشكال الفنية عندما تدرس شاعر كيوسف الخال، أو محمد الماغوط في **"البئر المهجورة"** تارة وفي **"الدارة السوداء"** تارة أخرى فتقف عنه حقيقة الغموض الذي اكتست به القصيدتان—في رأيها-من أجمل ما اكتسى به الشعر،أي أنها تلامس بهذا القول مسألة مهمة لدى النقد الجديد،وهي ضرورة أن يبتعد الشاعر عن التعبير المباشر.قدم خلدون شمعة دراسات عدّة تؤكد تأثره بالنقد الجديد، على الرغم من أنه، في بعض دراساته، يبدو إيديولوجيا، بمعنى أنه على النقيض من النقد الجديد الذي يرفض رفضا قاطعا للأحكام المسبقة على الأدب، ولاسيّما تلك التي تصدر عن نظريات سياسية، أو أخلاقية ، أو جزئية بيد أن مقالته المشهورة عن **"المثاقفة الإليوتية"** وعرضه المطول لما تركه إليوت من أثر في الشعر العربي، وفي نقده، يؤكد تأثره بإليوت على أقل تقدير[322].

يرى خلدون شمعة أنّ الشكل في القصيدة غاية في ذاته، فحتى لو افترضنا صحة ما يذهب إليه بعض النقدة من أنّه وسيلة لغاية. فكيف يمكن أن نحقق هذه الغاية إن كانت الوسيلة غير جيدة، أو ليست في مترلة تلك الغابة؟ [323]، ويبدو تأثره بالنقد الجديد أكثر وضوحا عندما يبسط القول في علاقة الشكل بالمضمون، فالشكل – عنده- ليس تخطيطا هندسيا يفرض على العمل الأدبي[324]، إذ لو كان الأمر كذلك

321- ينظر: نبيل سلمان: مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص 49.

322- ينظر: خلدون شمعة: المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 15، ع3، 1996،ص23.

323- ينظر: خلدون شمعة: الشمس والعنقاء دراسة نقدية في ضوء المنهج، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974، ص 25.

324- المرجع نفسه، ص 26.

لجاز أن يستبدل شكل ما في عمل أدبي بآخر دون أن يتأثر العمل الأدبي من هذا التغيير.

في رأي بروكس يستحيل إبدال الشكل فني بآخر، مع المحافظة على طبيعة العمل الأدبي، دون تعديل ،أو تحوير، أو تغيير، وهذا الرأي كان قد أوضحه في كتابه **"الآنية محكمة الصنع"** وهو ما يردّده الشمعة هنا من غير تحريف[325].

وعلى الرغم من أن إلياس الخوري لا يفتأ يردّد في نقده الأدبي مصطلحات تنم على تأثره بالنقد الإيديولوجي وهو شيء يرفضه النقد الجديد، ويأباه، إلا أنّه اختلف عن سواه من النقاد بالتركيز الشديد على مسألة الشكل ،ولاسيما في القصيدة التي درسها **"أنشودة المطر"** للسياب، يبدأ بالحديث عن الإيقاع والنسيج الموسيقي الجديد، واللازمة، ويتطرق في شيء من الإسهاب للرموز، وما امتازت به من شفافية أضفت على الشكل الشعري طابع التعبير غير المباشر عن المعنى، كما توقف عند الرمز الأسطوري في القصيدة، مؤكدا أنّها- أي القصيدة- تسير في تداعيات ومسارات شعائرية وطقوسية[326].

يتفق إلياس الخوري مع النقاد الجدد في قضية مهمة، وهي رفضه القاطع لأي

كلمة حول التفريق بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي، لأنّهما- في رأيه- متكاملان، وكل منها يستدعي الآخر، ويتطلب وجوده، وفي تركيزه على النص في دراسته لرائعة محمود درويش **"سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"** نجده يلتقي بالنقاد الجدد في التأكيد على أن المنظر الصحيح في الدراسة النقدية التحليلية هو النص فهو وحده الذي يمكننا من رسم ملامح التجربة الشعرية الحقيقية[327]،وهو في هذا إنما يردد ما سبق أن أكد عليه بروكس، وتبناه في تحليل العمل الأدبي، مذكرا أيضا بما دعا

---

[325]- نقلا عن محمد عناني: النقد التحليلي، الأنجلو- مصرية، القاهرة، د.ت، ص 120.

[326]- ينظر: إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981،ص 39.

[327]- ينظر: المرجع السابق، ص126.

إليه ماثيو أرنولد M.Arnold من حيث ضرورة التركيز على النص، ومما يؤكد تأثر إلياس خوري بالنقد الجديد مباشرة، أو عن طريق غير مباشر، إقتباسه لمبدأ تعدد الأصوات في الشعر، ولعلّ من يقرأ تحليله لقصيدة درويش المذكورة يستنتج أنه اطلع على مقال ت.س.إليوت **"أصوات الشعر الثلاثة"** التي كان لها أثر عميق في النقد الغربي الحديث.

2-1- نازك الملائكة والتأثير الغربي:

تمتاز حداثة نازك الملائكة بمشارب مختلفة، بدءً بامتلاكها جذور في تاريخنا الشعري القديم، كما أنّها استفادت من الشعر العربي الحديث خاصة الاتجاهات الوجدانية منها، والمتصفح لأعمال نازك الملائكة الشعرية والنقدية يلاحظ أنها ترفض أحيانا التأثير الغربي في ثقافتنا العربية، ومع ذلك ،تصرّح أحيانا كثيرة أنّها استفادت أو تأثرت بالشعر (الفرنسي والإنجليزي منه بالخصوص) مما يجعل أعداء دعوتها يتهمون أعمالها بأنها ليس غير صورة طبق الأصل للشعر العربي وبأنها دخيلة وغريبة عنا، وإن نازك الملائكة استوردتها من الغرب والحق أن الاستيراد« ليس عيبا في ذاته على أن يكون استيراد التفاعل لا أخذ دون العطاء»[328].

حتى وإن سلمنا أنها استوردت شكل الشعر الجديد الذي تعتبره من ابتكارها وتدعو الشعراء إلى السير على نهجه، فإن دعوتها إلى الحداثة قد وجدت الآذان الصاغية والقلوب المتفتحة، ولو لم تجد ما يبرّر وجودها لمرت في صمت دون ضجيج، ولمرت كما تمر السفينة في البحر يمحى أثرها بمجرد مرورها، فعادة ما يحدث التأثر قصد الإتيان بالجديد، عندما تتلاءم الظروف الداخلية مع نظرتها الخارجية وتتشابه الأحداث بين الوسطين حيث لم يكن يحدث يوما بفعل الظروف الخاصة وحدها، بل والظروف الخارجية العامة كذلك، لكن لا بد من الاعتراف مع ذلك بقانون موضوعي، هو أن تأثير الظروف الخارجية إنما يظهر من خلال العوامل الداخلية

---

[328]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978، ص 8.

منصهرا فيها غير منفصل عنها، وإلا كان هذا التأثير مصطنعا وزائفا و عابرا، وقد أوردنا هذه المقولة لتؤكد أن تأثر نازك الملائكة بالثقافة الغربية لم يكن ليعطي أكله لولا ملاءمته للعوامل الداخلية العربية، و على الرغم أن الناقدة ترفض، رفضا قاطعا ،أن يتأثر ناقدنا العربي بالنقد الغربي ونظرياته ومفهوماته فينقل منه ويطبقه على شعرنا العربي[329]، فإنها لم تمنع الشاعر من ذلك، فألفينا نازك الملائكة تكرر ضمن أعمالها النقدية تأثرها بالشعراء الغربيين فهي «لا تستبعد أن يكون سمعي العروضي متأثرا بالوزن الإنجليزي والفرنسي، لكثرة ما أقرؤه من

شعر هاتين اللغتين»[330]، وذلك طبيعي مادامت ناقدتنا تؤمن بأنه «لا نستطيع أن نعثر على مذهب أو اختراع أو نظرية توصلت إليها أمة بعينها دون أن تستفيد من تجارب الأمم الأخرى»[331]، وهكذا يحدث الإبداع والتجديد على جميع المستويات.

والقارئ لشعر نازك الملائكة يصادف مدى تأثرها بالثقافة الغربية القديمة أو الحديثة سواء من حيث مبنى القصيدة أو معناها، فعلى مستوى التقفية مثلا -تذكر في مقدمة ديوان "**شظايا ورماد**" أنها استفادت في تقفيه قصيدة "**الجرح الغاضب**" من الشاعر الأمريكي "إذثمار آلا نبو "U.Alain Boud في قصيدته "Ulalume"[332].

أما على مستوى التفعيلة فقد استعملت تفعيلة "**مفاعيلان**" الغربية[333]، كما لاحظ محمد النويهي أن أبيات قصيدة "**لغة الزمن**" تنقسم إلى قسمين:

---

[329]- ينظر: حسين مروة: النزاعات المادية في الفلسفة العربية والإسلامية، دار الفارابي، ج1، ط2، 1979،ص 40.

[330]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 332.

[331]- نازك الملائكة: مقدمة شظايا ورماد، ص 27.

[332]- ينظر:نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص 18.

[333]- المرجع نفسه، ص 24.

1) قسم يقع فيه النبر على المقطع الأول من التفعيلة، وهو قريب من مبحر **"الداكتيل"** الإنجليزي التي تتكون تفعيلاته من ثلاثة مقاطع، يقع النبر على المقطع الأول منها.

2) قسم يقع النبر الغالب فيه على المقطع الثاني أو الثالث من التفعيلة فيشبه بذلك **"بحر الأنابيست"** ويورد أمثلة من هذه القصيدة توضع ما تذهب إليه[334].

أما على صعيد المضمون فتشير نازك الملائكة إلى أنّ أصل قصيدة **"شجرة القمر"**

يرجح إلى مقطوعة إنجليزية كنت قرأتها سنة 1949... ووقعت عليها في مجموعة شعرية للأطفال... وأصلها الإنجليزي قصير قرأته مرة واحدة... فكل ما أخذته عنها هو هيكل الحكاية[335].

ولم تكتف بالتأثر بالشعر الغربي الحديث بل غاصت في أعماق التراث، وعلى غرار سائر شعرائنا الجدد، مستلهمة منه بعض الشخصيات الأسطورية اليونانية، كما ورد في ديوانها **"شظايا ورماد"** من مثل **"ديانا"** و**"أبولو"** و **"لابرنت"** ... كما استفادت من الأسطورة الأمريكية في قصيدتها" **لنكن أصدقاء"** مستعملة بذلا من أبطالها..." هيا واثا"[336]، إذ تقول:

وَضَحايَا القُيُود

وعدى هياواثا" هُنَاكَ

---

[334]- ينظر: محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1971،ص 314.

[335]- نازك الملائكة: الديوان "مقدمة قرارة المرجة"، دار العودة، بيروت، مج2، ط2، 1971، ص414.

[336]- ينظر: المصدر نفسه، ص 191/190.

مُثقَلا بِأَنينِ الجِيَاعِ [337].

كما استعملت بعض الكلمات التي تحمل إحالات أسطورية واسعة مثل "يوتوبيا" و "نارسيس" ، حيث تقول في قصيدة " يوتوبيا في الجبال"

رَشيدي يوتوبيا في الجِبَال

يُوتوبيا في شَجراتِ القِمَم

ومنْ خَريرِ المِياهْ

يُوتُوبيا * من نِعم[338].

تبدو ملامح التجديد لدى نازك الملائكة جلية و واضحة، و ذلك من خلال توظيفها للأسطورة ،متأثرة بالموروث الغربي و العربي «إنّما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتي بالعروض العربي، وقراءتي للشعر الإنجليزي»[339].

ونجد نازك تعترف بأنها فعلا استفادت من الشعر الغربي لتحدث **"حداثة"** في الشعر العربي وأن القصيدة العربية- منذ أن دشنتها نازك- والقائمة على البيت الحر لا تختلف في شكلها وإخراجها الطباعي عن زميلتها الفرنسية أو الإنجليزية وهذا ما نراه في إحدى قصائدها المبكرة في هذا الشكل:

أَينَ أَمشي مَللتُ الدُروبَ

سئمتُ المروجَ

والعَدّو الخَفيُّ اللّجوجُ

---

[337]- نازك الملائكة: الديوان"لنكن أصدقاء" دار العودة، بيروت، ط2، ص 326 .

* يوتوبيا :كما تعرفها نازك الملائكة كلمة إغريقية معناها لا مكان استعملتها للدلالة على مدينة شعرية خيالية، لا وجود لها إلا في أحلامها.

[338]- نازك الملائكة: الديوان "يوتوبيا في الجبال"،ص 192.

[339]- المصدر نفسه، ص 24.

لم يَزلْ يَقتفِي خُطواتي فَأينَ الهُروبْ[340].

و"كمال خير بك" إذن، يلاحظ أن الشعر الجديد لا يختلف اختلافا كبيرا عن الشعر الغربي ويلاحظ معظم الباحثين أن "ت.س إليوت" «كان أكبر المؤثرين في الشعر العربي الحديث الذي ظهر في العالم العربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية»[341].

كما لاحظ النويهي أن نازك الملائكة قد تأثرت بـــــ**"ت.س.إليوت"** في دعوته إلى الاقتراب من لغة الكلام العادي وتغيير الأسلوب الشعري وأشكاله ليساير ما يطرأ على لغة الكلام من تغير، ولم تكتف بذلك فقط، بل احتذته في النتاج الأدبي عنده كشاعر وفي دعوته للثورة على الرومانسية، ومحاولة ربط الشعر بالواقع كذلك، ولا يستبعد أن يكون دفاعها عن مذهبها وإرغام النقاد ومؤرخي الأدب على ضرورة النظر في الشعر العربي، مأخوذا من موقف ودعوة " ت. س.إليوت"[342].

ونظرا للتنقل الحضاري الذي أصبح يمثله العرب، فقد أصبح مثلا يحتذى وبالتالي، يفرض على الغير أن يتأثر به، ومن «هنا كان شعراء هذا الجيل مدعوين إلى إبداع أشكال جديدة ومستمدة طبعا من عبقرية اللغة العربية وتراثها الشعري، ومستفيدة إلى أقصى حدّ من تجارب الشعراء في العالم المتحضر»[343].

وحتى في تنظير الناقدة ودفاعها عن حركة الشعر الحر تأبى إلا أن تبين مدى تأثرها بالثقافة الغربية فتورد أسماء أشخاص وقصائد ومقولات غربية الأصل، فهي لا تنكر علاقتها الوطيدة مع الغرب، ومثل ذلك أنها تقتبس مقولة **"برنارد شو"** اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية" وذلك أثناء دفاعها عن حركة الشعر الحر.

---

[340]- كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص27.

[341]- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 314.

[342]- ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

[343]- المرجع نفسه، ص 93.

2-2- النقاد المصريون والنقد الجديد:

تأثر الكثير من النقاد بالنقد الجديد وتعددت مشاربهم وطرائقهم ، فمنهم من مسّه هذا التأثير في الجانب التطبيقي، ومنهم من تجلى ذلك في أعماله التطبيقية.

يعرّف رشاد رشدي الأدب في كتابه **"ما هو الأدب"** تعريفا يؤكد فيه أنه ضرب من المعادل الموضوعي، يقوم على التعبير غير المباشر عن الفكرة، فكلما ازدادت قدرة الكاتب على تجنب المباشرة في التعبير ازدادت بلاغته قوة[344]، ونجده ينقل عن إليوت نقلا شبه حرفي عندما ينفي أن يكون العمل الأدبي تعبيرا عن الانفعال العاطفي. لأنه- في رأيه- «هروب من ذلك الانفعال، وهو تحرر من الشخصية، وليس تعبيرا عنها»[345].

وهذا –بطبيعة الحال- رأي إليوت، وقد ذكرناه قبلا... إلا أنّ رشاد رشدي يضيف ما يوضح هذا الرأي، قائلا: «عندما نقرأ القصيدة المعبرة عن الحزن، أو الألم، لا يحس بهذين الإحساسين، وإنّما نشعر بالمتعة، واللذة التي تتحقق من قراء تنالها، وهذا دليل على أن القصيدة تعبّر عن كونها قصيدة، بصرف النظر عن العواطف، أو المشاعر الكامنة في أعماق الشعر عندما انبثقت من لا شعوره»[346].

وقد أولى رشاد رشدي مسألة الصلة بين الشكل والمضمون جلّ اهتمامه وعنايته فالشكل والفحوى لديه وحدة متكاملة لا يمكن أن تجزأ وأضعف أشكال النقد الشعري ذلك الذي يعتمد على نثر القصيدة لأنّ المعنى لا يمكن تأديته عن طريق تحويل المنظوم في القصيدة إلى منثور. والأمران سيّان، سواء بالنسبة للشكل أو المضمون، فلا يمكن للشكل أن يكون ذا قيمة، أو أن يتصور خاويا من المعنى، وفي النقد الحديث يعدّ العمل الأدبي كيانا حيا، وأي تفريق بين الشكل والمحتوى لا يختلف قطعا عن التفريق

---

[344]- ينظر: رشاد رشدي: ما هو الأدب؟، مكتبة الأنجلو–المصرية، القاهرة، د.ت، ص 5.

[345]- المرجع نفسه، ص 18.

[346]- المرجع نفسه، ص 69/68.

بين روح الكائن الحي، وجسده، والنتيجة، بالطبع واحدة، وهي فقدان الحياة[347]، وفي هذه المسألة، بالذات، نجد رشاد رشدي، يردّد قول بروكس «العمل الأدبي لا يستمد قيمته من موضوعه حسب،بل من تفاعل الكاتب المستمر مع الحياة، تفاعلا يمزج فيه الشكل بالمضمون في وحدة عضوية مهمتها خلق إحساس معين»[348].

فبهذا يصنع هذا التلاحم الموجود بين أطراف المعادلة الشعرية نوعا من العمل الجاد الذي يظهر الأشياء الخفية على حقيقتها، ويتجلي العمل الأدبي بوحدة متكاملة ممزوجة بانفعال المبدع.

ويشبه عز الدّين إسماعيل كلا من إحسان عباس وجبرا إبراهيم جبرا في كثرة اعتماده على النقد الجديد، ورؤاه للعمل الفني، شعرا ونثرا، وكتابه **"الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"** يشهد على هذا، وأكثر من ذلك كتابه **"الأسس الجمالية في النقد العربي"**،فهو، مع تردده أحيانا بين النقد الإديولوجي**"الشعر في إطار العصر الثوري"** والنقد التحليلي في **"التفسير النفسي للأدب"** نجده يولي عناصر الشكل من نسيج لفظي، وإيقاع موسيقي وصور شعرية مبتكرة، إلى رموز ذات دلالات وإيحاءات بعيدة، يكشف عنها النص، إلى تعدد الأصوات الداخلية في القصيدة، أما تنوع الجملة الشعرية بين القصيدة المنبسطة الممتدة فهو- في رأيه- نظام داخلي كثير التأثير في النفس[349]، فهذه العناصر تشكل الأسس الجمالية في الكتابة الشعرية الحداثية التي حاول النقاد التركيز عليها كونها تحدّد الغاية المنشودة الممثلة في تعدد قراءات النص وتغذيته بآراء نقدية مفتوحة.

وتطرق أيضا إلى مسألة الوحدة في العمل الأبي، ولاسيّما في القصيدة، فناقد الشعر من الخطأ أن يختار جزءا أن يستقبل القصيدة تامّة، فإمّا أن يقبل عليها كلّها

---

[347]- ينظر: رشاد رشدي: ما هو الأدب؟، ص 40.

[348]- المرجع نفسه، ص42.

[349]- ينظر: المرجع نفسه، ص95.

وإما أن يرفضها جملة[350]، وزيادة على ذلك نجده يقتبس من كولدرج، الذي أفاد منه النقد الجديد، مفهومه لبنية القصيدة الحية[351]، فهو في كتابه **"روح العصر"** يؤكد ضرورة النظر إلى العمل الفني من حيث أن الشكل فيه يؤدي إلى مضمون ومعنى، فالقصيدة الحديثة قامت، باعتقاده، على تجنب المعنى المستخلص بعيدا عن الشكل أو الصورة[352].

يرى شكري عياد أن النقد الجديد يسير على خطى النقد الرومانسي، فهو لم يدع إلى هدم الأصول التي قام عليها ذلك النقد، وفي مقدمة هذه الأصول الإعلاء من شأن الخيال الخلّاق، ومبدأ الوحدة في النص الشعري، وتفضيل الشكل العضوي على الشكل الآلي[353]، أما موقعه من علاقة الشكل بالمضمون فيوضع أنه لا يختلف في هذه النقطة بالذات عن النقاد الجدد، فقِسم من القيم التي تحتكم إليها فن تفضيل عمل أدبي، على سائر الأعمال راجع إلى الشكل من مماثلة ومقابلة ويكرر شكري عياد الإشارة إلى الصورة، والرمز،و المعادل الموضوعي، عوض عن الفكرة، هذا لا يعني إلا أنه متأثر بالنقد الجديد تأثرا جليا لا يخلو من وضوح، ولا غرابة في هذا لأن النقد الجديد كان قد ردّ الاعتبار للنص الأدبي بعد أن كان النقاد قد تركوه إلى الانشغال بحياة المؤلف، وظروف بيئته، والعصر وحوادث التاريخ، والكشف عما خفي من سيرة المبدع.

أما لويس عوض (1919-1990) فعرف بكثرة اطلاعه على الأدب الغربي، وذلك من خلال كثرة ترجماته التي طغت على مؤلفاته،وحصوله على شهادة درجة الماجستير في الأدب الإنجليزي في عام (1940)، ومكان موضوع رسالته "أسس

---

[350]- ينظر: رشاد رشدي: ما هو الأدب؟، ص 166.

[351]- ينظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي،القاهرة، ط3، 1974، ص 25.

[352]- ينظر: عز الدين إسماعيل: روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1972، ص 84.

[353]- ينظر: شكري عيّاد: دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة، د.ت، ص 23.

البلاغة في الشعر الإنجليزي والفرنسي" وكذا نيله الدكتوراه وكان موضوع الرسالة " أسطورة برومثيوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي" وقد اهتم بالأدب الأمريكي والإغريقي واللاتيني والأدب العربي قديمه وحديثه[354]، ومن بين أشهر مؤلفاته التي تتعلق مباشرة بموضوعنا، "مؤثرات أجنبية في الأدب العربي الحديث"، كما وزان بين الكوميديا الإلهية لدانتي و رسالة العنوان لأبي العلاء المعري، واهتم كذلك بالبحث عن العناصر المشتركة بين الآداب العربية القديمة والأدب العالمي أو الأدب الإنجليزي والأدب اللاتيني أو تأثير **"إليوت"** في بعض قصائد أحمد عبد المعطي حجازي ومنها قصيدته «الأميرة والفتى الذي يكلم المساء»[355]، إذ يقول في تعليقه على القصيدة «واضح من هذه القصيدة أنّ أحمد عبد المعطي حجازي انتفع في وصفه للصالون الذي تردد إليه الفتى بما كان قرأه الشاعر إليوت عن العاشق ج. بروفروك، وواضح من القصيدة أيضا ومن بقية شعره القصصي، أن له مرجعية خاصة في عن البالاد ballads وهو فن معروف في الأدب الغربي»[356].

فمن خلال طرح لويس عوض عنده الذي اعتمد فيه على تحليل النصوص

تحليلا يجعل منها موضوعا للدرس النقدي، مستبعدا العوامل الخارجية الخاصة بالزمان والمكان والمؤلف، مما حدا بمحمد منذور إلى وصفه **«بالناقد التفسيري»**[357]، وعند إمعاننا النظر في رأينا النقدي ووجه لدى عبد الرحمان الخميسي في قصيدته "أبو القاسم الجزائري" نجده يشيد بها لأنّ الشاعر استطاع أن ينقل إلينا الإحساس بالمأساة دون أن يقول كلمة واحدة صريحة، ونجاح هذه القصيدة راجع إلى كون الشاعر «عرف مهمّة الشعر ووظيفته في الحياة، فهو لم يكتب مقالا منظوما مما يدفع فيه عن حرية الجزائر، ولم يترلق إلى أدب الشعارات التي تتحدث حديثا صاخبا عن الحرية

354- ينظر: نسيم مجلي: لويس عوض ومعاركه الأدبية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1995م، ص 36.

355- أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط2، 1968، ص 132/124.

356- لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1961، ص 200.

357- محمد منذور: النقد والنقاد المعاصرون، دار القلم، بيروت،لبنان، د.ت، ص 152.

وتندد تنديدا أجوف بالطغيان، وإنما جسد معانيه في صور أشخاص، وحوادث ونزل بنا من خواء المجردات البارد إلى عالم الأحياء الذين ينبضون بالحرارة والحياة»[358]، وهذا ما تجلى في رأي إليوت حول **"المعادل الموضوعي"** الذي يعني -في نظره- «مجموعة عن الأشياء أو المواقف،أو سلسلة من الحوادث تكون بمثابة صورة للانفعال التي تجربة حسية»[359]،أثارت في الملتقى انفعالا يشبه ذلك الانفعال الذي مرّ به الشاعر واختبره.

وصفوة القول أن لويس عوض، بما تركه لنا من آثار في النقد سواء النظري أو التطبيقي، يمثل صورة للناقد المولع بإنجازات النقد الغربي عامة، والنقد الأنجلو-أمريكي على وجه الخصوص،شأنه في ذلك شأن من سبق وأن ذكرناهم كرشاد رشدي ، عز الدين إسماعيل، شكري عياد، وغيرهم من كان تأثرهم واضحا في إنجازاتهم.

2-3- مجلة الشعر والتأثير الغربي:

عمل مشروع مجلة "شعر" [360] (1957-1968) على ترسيخ كتابة جديدة إلا أنه لم يستبعد من تطلعاته الدعوى لنقد أدبي طليعي، وهذا ما شبه إليه يوسف الخال (1916/1987) في تقديمه لمجموعة المقالات التي صدرت عن الجملة، بعنوان "الشعر في معركة الوجود" (1960) عندما أكّد في كلمات صريحة «أننا في نهضتنا الشعرية الراهنة بحاجة إلى أن توافقها نهضة في النقد، من هنا كان اهتمامنا في مجلة "شعر"

---

[358]- لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، ص 179.

[359]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973، ص 323.

[360]- للمزيد عن مجلة "شعر" ينظر: ساندي يوسف: قضايا النقد والحداثة، تجربة مجلة شعر اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان، ط1، 2005.

بتعزيز مقام النقد "الطليعي"المنفتح على " أصول النقد الحديث" ومفاهيمه في عالم اليوم والمقالات المجموعة في هذا الكتاب محاولات أولى تشكل نواة صالحة لنهضة نقدية نحن "إليها في أمس الحاجة»[361].

والأكيد الذي لاشك فيه، هو أن المشروع النقدي العربي عرج بعيدا في تطلعاته عن الموروث البلاغي، منذ بدأت جماعة الديوان، وعلى رأسها عبد الرحمن شكري (1958-1986)، والعقاد (1889-1964) والمازني (1889-1949)، بالإفادة من النقد الرومانسي[362]، وقد تزامن ذلك مع ظهور كل من طه حسين (1889-1973) وميخائيل نعيمة، حيث أفاد الأول من سانت بيف Beuve، وهيبوليت تين Taiwe وجوزيف لانسون، وأما الثاني فقد أفاد هو الآخر من النقد الغربي في كتابه **"الغربال"** (1923) [363]، الذي يحتوي عرضا لكتاب بيف الموسوم**"أحاديث الاثنين"** وعلى هذا المسار سار كل من محمد منذور، رئيف خوري، حسين مروة وآخرون، فبذروا في التربية الأدبية العربية، بذور النقد بمختلف مناهجه ولاسيما النقد الإيديولوجي[364]،الذي تجلى في الكثير من الأعمال النقدية لدى نقادنا العرب.

يعدّ يوسف الخال- مؤسس المجلة- أحد النقاد والشعراء المؤثرين في النقد العربي الحديث، إلى جانب توفيق صايغ، جبرا إبراهيم جبرا وخالدة سعيد، وآخرون... الذين ساروا على طريق النقد الجديد حيث أثاروا الكثير من القضايا المتعلقة بنظرهم للشعر، ونظرهم لنقده، كما هو الشأن في كتاب ليوسف الخال الموسوم **"الحداثة في الشعر"**، وهو عبارة عن مجموعة مقالات نقدية نُشرت جميعها في المجلة، وإن كان

---

[361]- يوسف الخال: الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان،ط1، 1960، ص 8.

[362]- ينظر: عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1999، ص 27 /28.

[363]- ينظر: ميخائيل نعيمة: الغربال، دار صادر، ط6، 1960.

[364]- ينظر: محمد يوسف نجم: نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية، دار صادر، بيروت، ط2، 1985، ص 29 وما بعدها من صفحات.

يتحدث عن الحداثة في بعض المقالات، إلا أن الكتاب لا يقتصر على ذلك الشأن، وإنّما جاء بارزا لبعض القضايا الجوهرية التي تتصل بالشعر من حيث طليعته وغاياته، وكذا فهمه لبناء القصيدة، وفهم الكبار ، من الرومانسيين الذين عاشوا في القرن التاسع عشر[365]، فالشعر في تحديد طبيعته **"فنّ"** فهو «تعبير جميل عن الذات في لحظة رؤيا، ولحظة كشف، وهو فن يخاطب العقل ولكنه لا يمثل لقوانينه وقواعده، ومهمته التلقائية هي النفاذ إلى ما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة، المبهمة، ليكشف بالحدّس والرؤيا، أسرار الوجود الحقيقي، المليء بالانسجام والمعنى، متوسلا لذلك باللغة»[366]، فالشعر- في نظره- معرفة حدسية غايتها الكشف عما في الكون من انتظام وانسجام وتناسق.

المتدبر لكلام يوسف الخال يقف عند حقيق ما جاء به من أفكار، فهي من لدن بنية الخطاب النقديّ الجماليّ، كرّرها الرومانسيون وأعادها سانتيانا، وكروتشه، في فلسفة النص، وبما أن استعماله كلمات "عاصفة" "بصيرة" " تجربة" في وصفه للعملية الشعرية وتحديده لطبيعة الشعر من حيث هو فنّ، فقد دعاه للانتباه لشيء آخر، وهو فرادة التجربة التي تتطلب تحرّر الشاعر من كل قيد تكتنف الإبداع، -ففي رأيه- أن يحدث التغيير عن تجارب الشاعر بحرية لا تحدّها إلا قواعد الشعر نفسه، فالشاعر الحديث « مطلق الحرية في إيجاد نحو الخاص، وإيقاعه الخاص، في حين أنّ الشاعر القديم كان يصر على نوع من معين من الوزن، لا يكون الشعر شعرا إلا به، أي أن مفهوم الحديث لحرية الشعر يبنى على إطلاق يد المبدع من القيود المفروضة عليه»[367].فلعلّه ينفض غبار القيود والأغلال التي تؤسر العملية الإبداعية، فهو المخترع للوزن، وللأساليب المناسبة لتجربته الخاصة.

---

[365]- ينظر: إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا "الأديب الناقد"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص 127وما بعدها من صفحات.

[366]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 14.

[367]- المرجع السابق، ص 93/92.

يعدّ الخال من واضعي اللّبنة الأولى في صرح الثورة الشعرية الحديثة، إلى جانب الاعتراض على المهمة التقليدية للقصيدة، فلم يعد الشعر كما كان عليه في السابق مقيدا بمجموعة من الأغراض كالمدح والهجاء أو الفخر أو الطرب أو يتقيد في شكل واحد، بينما أصبح الشعر واقع الحياة، رؤية ملامح جديدة فرضها تقلب الزمن وتطوره [368]، حيث يذكرنا يوسف الخال إلى ما ذهب إليه ماتيو أرنولد Arnold من حيث أن الشعر هو الذي يمنح الإنسان المعاصر الخلاص الروحي، والنفسي، في غياب الوازع الديني.

يرى يوسف الخال في حديثه عن اللغة، أن حيوية الشعر من حيوية اللغة التي تعد أداة التعبير. فهي من الشعر أداة الشكل، وأداة المضمون، وهما معا، لا انفصال بينهما، في عملية الخلق، ولا تغليب لأحدهما على الآخر[369]؛لأنّ القصيدة بناءٌ حجارته الألفاظ وهذه الألفاظ تومئ إلى ما وراء المعاني وهي تتركب من القول الشعري بطرائق مغايرة لطرائق تركيبها في النثر، حيث يذكرنا ما يراه الخال في لغة الشعر بما يذهب إليه "النقد الجديد" الذي اهتم بالتفريق بين لغة العلم ولغة الشعر[370]. فسِحر لغة الشعر نابع من الأداء الأسلوبي، حيث لا نستطيع أن نفسرها أو شرحها بلغة أخرى، أو نقلها إلى لغة ثانية دون أن تفقد جوهرها وتميزها.

الأسلوب- لدى الخال- طريقة من طرق يتبعها الشاعر في استخدام لغته، إذ ليس بمقدوره أن يخترع لغة جديدة إلا على وجه المجاز، فلذا عليه أن يستعير الأساليب الموروثة ويرغمها على التفاعل مع الفردي حيث على الشاعر إعادة إنتاج الشيء السابق بطريقة مبتكرة وهذا ما يوحي أن الخال لا يؤمن بالانسلاخ على الماضي، فهو

---

[368]- ينظر: المرجع نفسه،ص 82.

[369]- ينظر: المرجع السابق، ص 14.

[370]- ينظر: محمود السمرة: النقد والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1997،ص 124/123.

يلّح في حداثة الشعر مراعاة الشاعر للأساليب المتبعة في التراث الأدبي، يكرر القول بأن الأساليب راسخة في الأذهان،وفي الأذواق، بحيث يؤدي الخروج عليها التنكر لها.

وإذن فإنّ يوسف الخال لا يعارض إليوت ELIOT فيما ذهب إليه من أن الشاعر الحديث، إذا أراد التجديد، مضطر، في تجديده هذا، ألّا يخرج خروجا شاملا عن التقليد، والأساليب الراسخة، في الوقت الذي يمتلك فيه الحق والوسيلة الناجعة، للتعبير عن فرديته، فهو يصون الماضي ويتجاوزه في الوقت نفسه[371]، فالحداثة عند يوسف الخال مثلما هي عند إليوت إبداع لا يؤدي إلى الانسلاخ عن التراث فهي حداثة تغطيها سماء الموروث الشعري فـــ«الارتباط بالتراث إذا اجتمع إلى العقلانية الجديدة، أدّى إلى تغيير وإلى صيرورة»[372]، وتواصل ينبثق عنه دعوة صارخة لعالم جديد مبدأ الحياة يتجدد، ولا ينقطع عن ماضيها.

يرفض الخال- مبدئيا- الفصل بين الشكل والمضمون في القصيدة رفضا يذكرنا بموقف النقاد الجدد، إذ القصيدة لديه شكل، وهذا الشكل حين يتحقق إلا من خلال التجربة، وهذه التجربة هي المحتوى، فقد أشار الناقد مارك شورر Schorer إلى ذلك كون المضمون في القصيدة هو الشكل[373]، إذ عدّهما وجهين لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما حيث لا يتحقق الأول إلّا بتحقق الثاني والعكس صحيح.

يرى الخال في قضية تحويل القصيدة من النظم إلى النثر نهجا يفقدها الكثير من خصوصيتها، فالتحديث في الشعر – في نظره- لا يقع في الشكل وحده، ولا في المحتوى وحده، لأنّ القصيدة عنده- مثلما يرى النقاد الجدد- خلق عضوي organic لا آلي، على الرغم مما فيه من التضمين والتضاد والتلميح..[374]، إذ يرى أن الفصل بين

---

[371]- ينظر:حسام الخطيب: أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق،ـــ 1973، ص 124.

[372]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 16.

[373]- ينظر: إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط2، 2007، ص 79/78.

[374]- يوسف الخال:الحداثة في الشعر ،ص 23/22.

شكل القصيدة وفحواها تعبير عن أزمة تتمثل في نقد الشعر بمقاييس نقد النثر. فالقصيدة الممتازة هي التي تفرض وجودها، وتبرز قيمتها بفضل تكامل المعنى والشكل باعتبارهما وحدة عضوية لا تتجزأ[375].

حاول الخال من خلال مقالاته المتعددة بتعدد موضوعاتها المطروحة وقضاياها

الشائكة توضيح طبيعة القصيدة الجديدة أو قصيدة الحداثة-كما سماها- توضيح يعبّر عن النقلة الجديدة التي عرفتها لغة النقد الأدبي لدى تجمع "شعر" قياسا باللغة النقدية المتداولة لدى نقاد الجيل السابق، و هذا نابع من تأثر الناقد يوسف الخال بالنقد الأنجلو-أمريكي، سواء فيما تعلّق بمفاهيم نظرية طبيعة الشعر وغايته أو في رؤيته لعلاقة الشاعر بالموروث ، وموقع الفردي من غير الفردي أو في موقفه من اللغة الشعرية، و اختلافها عن لغة العلم و النثر، أوفي موقفه من قضية شكل القصيدة ومضمونها.

حاولنا تتبع خطوات الناقد يوسف الخال وإبراز تأثره بالنقد الأنجلو-أمريكي أي بالنقاد الجدد، من خلال كتابه الحداثة في الشعر، حيث انصب اهتمامه بالجانب النظري أكثر من اهتمامه بالجانب التطبيقي، فإنّ خالدة سعيد* ، وهي ممن عاصروا انطلاق مجلة شعر، فبدأت مقالاتها بالظهور منذ العدد الأول 1957، حيث تعرضت في دراساتها للكثير من الشعراء: يوسف الخال، نازك الملائكة، وفدوى طوقان، وأدونيس، محمد الماغوط ،وسلمى الخضراء الجيوسي..، وقد اختارت لها المجلة عددا من الدراسات النقدية التطبيقية، ونشرتها في كتاب جامع بعنوان "البحث عن الجذور" .

375- ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

*كتبت مقالاتها المبكرة، ونشرتها باسم آخر هو "خزامة صبري" ثم عرفت بعد ذلك باسم خالدة سعيد ، وهي زوجة الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس).

حاولت الناقدة خالدة سعيد رفع شعار التجديد في الشعر، ولكن من يقرأ مقالاتها لا يجد شيئا يخالف المألوف، وإنما اندفاعها – في حقيقة الأمر- نحو التجديد الشعري لا يوازيه اندفاع نحو التجديد النقدي، فهي بعيدة عن التسرع الذي عرف به نقاد الخمسينات من القرن الماضي، فهي كثير ما تتشبث بالرأي القائل بأنّ مهمّة الناقد لا تتجاوز، بحال من الأحوال، دور المفسّر الّذي يسعى لتقريب المسافة بين الشاعر المبدع، والقارئ المتلقي، لذا نجدها في جلّ ما كتبت تحاول الانطلاق من تفسير النصوص وتوضيح الغامض منها، ففي تطبيقاتها حول قصائد أدونيس تحاول التعبير عن القلق الذي يسكن خوالج الشاعر، وتوقه إلى عالم جديد، يجمعهما سويا في كيان واحد، فلا يدري، أيّهما الذي يبتكر الثاني: إذ يقول:

وَحِّدْ بي الكَونُ بِحُريّتِي

فَأَيُنَا يَبتكرُ الثَاني [376]

وترى في القصائد إلى جانب هذا التوق تعاليا على شكلين هما: الموت والفقر. فالموت، عنده ليس حدا للحياة ولكنّه علوّ وسموّ بها، ولهذا يقول في موت أبيه:

أَبي ماتَ يا لهَبًا، يَا سَعيرًا تَخطّفُ كَترهْ.

تَجَاوزكَ الخَلقُ فِيه،

قِيامًا تَفتّحَ كُمًّا و أَغصنَ أَزرهْ

فَفي كُلِّ شَيءٍ يُخبّئُ لُغزهْ

ويَرمزُ رَمْزهْ[377].

والمعروف عن التفسير هو رصد مواقف الشاعر تجاه قضية من القضايا، فالشاعر يعبّر عن مدى حبّه لأبيه،- عنده- الحب أرض جديدة تكسوها الخضرة، تهزّ الإنسان

376- ينظر: خالدة سعيد: البحث عن جذور، دار مجلة شعر،بيروت، ط1، 1960، ص 32.

377- ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

وهو مشاعر متوترة ، قلقة، تصبو بالكائن إلى غدّ جديد بلهفة سؤال يتحرّق[378]، وهذا ما تزخر به كتابات أدونيس الشعرية التي طالما كانت ترجمة لأوجاعه وآلامه، فهي إفراز لما هو دفين.

تسلّط الناقدة خالدة سعيد الضوء على كتابات الشاعرة نازك الملائكة من خلال ديوانها "قرارة الموجة" 1957 فتلخص هذه التجربة بكلمات ثلاث تفسر –في رأيها- ما في الديوان من رموز، وصور و ورؤى وهي:

1- الوحدة

2- الغربة.

3- الملل الراكد على الأشياء.

وهذا الاستنتاج الذي توصلت إليه الناقدة يفسّر تجربة نازك الذي ينّم عن الكشف عما يسود قصائدها من رغبة ملحّة على الانطواء والانكفاء على النفس، توحي بثورة ضد الركود والملل، والرتابة، وهي رغبة ممزوجة بالمعاناة، التي تعددت أسبابها، ولكن رغم ذلك يظّل شعرها ذاتي الطابع، باستثناء قصيدتين هما **"أغنية شمس الشتاء"** و**"يحكى أن حفارين"** ففيهما مشاعر لأصداء جماعية التي –في رأيها - لا ترقى، في قوتها إلى منزلة الأحاسيس الذاتية التي كست ديوانها **"قرارة الموجة"**[379].

فالناقدة تفرّق بين الذاتي في الشعر والجماعي، ويبدو من تصريحها السابق، عن هذا التفريق، أنها ممّن يميلون إلى التفضيل الشعر المعبّر عن الهمّ الجماعي لا الفردي وقد إطّرد هذا النظر في دراستها لبعض ديوان **"وجدتها"** لفدوى طوقان 1957 وقد استخدمت بعض المصطلحات النفسية، فهي تجربة تجعل من كيان الشاعرة كيانا متذبذبا من حالات مختلفة تعيشها الشاعرة كالحب البائس، والمحروم، والفرح بعودته

---

[378]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 35.

[379]- ينظر: خالدة سعيد، البحث عن جذور، ص 43.

مرة أخرى، والخوف من الغد المجهول تارة، ومن الحاضر تارة أخرى[380]، ففي دراستها نجدها تفرغ من المضمون فتقول: «هذا من حيث المضمون أما من حيث الشكل...»[381]، وفي حديثها عن **"قصائد أولى"** لأدونيس تفرّق بين الصنعة الشعرية، أي ما تعدّه شكلا، والمحتوى ولهذا تنسب ما في قصائده من تحديد إلى المحتوى إلى الشكل أو المبنى، والذي لم يتحرر بعد- في رأيها- من إيقاع القافية، والوزن، والموسيقى الخارجية، التي تبعثها فيها عمود الشعر التقليدي، ولم تتغير نظرتها في دراستها للكثير من القصائد لشعراء آخرين كديوان الماغوط **"حزن في ضوء القمر"** ولا تفتأ تكرر هذه النظرية المزدوجة للعمل الشعري في تعليقاتها على ديوان سلمى الخضراء الجيوسي **"العودة من النبع الحالم"** فهي تقول «ولكي تحسن التعبير عن يقظتها هذه أفادت من تجارب الغرب الشعرية...»[382].

فمن خلال تتبعنا لدراسات الناقدة خالدة سعيد ندرك أن ثمة تأثرا واضحا وجليا بالنقد الأنجلو-أمريكي أو كما يسمى النقد الجديد، و هذا ما حدث تقريبا مع جلّ مؤسسي مجلة **"شعر"** ونظرتهم إلى الشعر والشاعر الحداثي حيث لفت نظر النقاد من مجلة "شعر" ما يظهر من اثر للشعر الغربي في الشعر العربي، فالصلة بين شعر جورج صيدح و T.S.Eliot ،أو شعر بابلونيرودا أوضح من أن يخفى على أحد بدليل أن قصيدة صيدح **"تكريم في نيويورك"** مشاكلة تماما لقصيدة نيرودا **"أغنية حب إلى ستالينغراد"** والتشابه فيها يتخطى الإحساس والتصوير إلى الأسلوب[383]،و هذا ما تجلى في الكثير من أعمال شعراء الحداثة، حيث اتسمت إبداعاتهم بملامح التأثر بالحداثة الغربية التي بعثت روح التجديد في حِبر أقلامهم، و هذا إن دلّ إنما يدلّ على

---

[380]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 54.

[381]- المرجع السابق ، ص 55/54.

[382]- المرجع نفسه ،ص 114.

[383]- ينظر: يوسف الخال: الشعر في معركة الوجود، ص 89.

حبّ هؤلاء الشعراء لمواكبة التطوّر و التجديد و معالجة قضايا عصرهم، و الولوج في خبايا الحياة.

4- الخطاب الرومانسي و أسس الكتابة الجديدة:

عملت الرومانسية العربية على إيجاد معالم جديدة للشعر والشاعر الحديث، حيث أسهمت في عمليات «تغيير البنيات المرجعية في تصور الشعر وقراءته وممارسته من خلال إعادة النظر في العلاقة القديمة بين الشعر والنثر، والعمل، تارة على التقريب والتجاوز بينهما، وتارة أخرى على الدّمج والاختراق»[384]،حيث اجتهدت المدارس الرومانسية العربية بمختلف توجهاتها على إرساء قواعد جديدة وإحداث البدائل اللازمة في تشكيلات ومفاهيم الشعرية القديمة التي سيطرت على نظرية عمود الشعر ، ومحاولة الخروج عن القوالب الجاهزة والصارمة، و التلميح إلى «إبراز محدودية الأشكال الشعرية القديمة التي انحصرت في القصيدة العمودية، و ترسيخ البدائل و النماذج الكتابية الجديدة المقنعة شعريا"[385]،و المنسجمة مع روح العصر الذي فرض قواعدا جديدة انطوت على الذات الشاعرة، ممّا جعلها تغوص في القضايا المختلفة للمجتمع العربي، حاملة همومه ومشاكله، ولعلّ المساهمين في هذا المشروع الشعري التحديثي، حاولوا بثّ روح جديدة قرّبت بين الشعر والنثر، وتضافرت مجهوداتهم لفتح آفاق أوسع بغية فتح مجالات التجديد تماشيا مع الرؤيا الحضارية الحداثية للمجتمعات، و قد «حملت هذه الحركة- من الناحية الفنية- عن التجديد، والخروج من أسر الأنماط الشعرية القديمة المكررة على مرّ العصور، وابتكار "صيغة" شعرية

---

[384]- عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية (التاريخية والرهانات)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010،ص 194.

[385]- المرجع نفسه، ص 195.

حديثة يمتزج فيها التراث بالعصرية وتكتسب فيها الألفاظ دلالات حديثة وقدرة على الايحاء كانت قد فقدتها في الصيغ النمطية التقليدية..»[386].

اكتسب الخطاب التجديدي لهذه المدارس مكانة مرموقة في الشعر العربي الحديث لأنّه جسّد سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية، أقوى صراع ضدّ التقليدي الذي بث بلسما أحيا به نظرية عمود الشعر العربي القديم، وقد مثل هذا الاتجاه **"مدرسة الديوان"** الممثلة في العقاد- شكري- المازني، حيث أثمرت مجهوداتهم بفتح أبواب التغيير أمام بوادر التطور التي كانت تشكل هنا وهناك، وقد أسهمت مبادراتهم في تألف **العقاد/ المازني** كتابا يحمل اسم **"الديوان"** شمل مجموعة من المقالات يدعو معظمها إلى التجديد، والهجوم على الشعر التقليدي ممثلا في شعر **" شوقي".**

ومن مجمل الخلاصات التي انتهى إليها عباس محمود العقاد من نقده لشعر المقلّدين تبرز الزاوية الفطرية والإبداعية المغايرة التي انطلق منها الناقد في شرعته الجديدة، فهي تبرز لنا كيفية تشكل معالم الأسس النظرية، ومن بين ما تقدمت به هذه المدرسة هي **"الوحدة"** فجماعة الديوان ترى أن «العمل الأدبي وحدة متماسكة تلتحم وفقها جميع المكونات النصية، وإن كان الانشغال منصرفا، بالدرجة الأولى إلى المحتوى ممثلا في الدفقة الشعورية والنفسية الواحدة»[387]، فهذه الخاصية هي التي ميزت الأدب التحديثي الذي يبنى على سمات الرومانسية، حيث كثيرا ما انتقد العقاد عمل شوقي في هذه الخاصية، فهو يرى في عمله اختلاف المضامين في القصيدة الواحدة، وتلك نتيجة بارزة -في تقديره-عن انعدام الوحدة، وفقا لذلك فهو ينعت عمله بالتفكك، إذ يقول أدونيس «التفكك، فالقصيدة مجموعة متناثرة من أبيات لا وحدة بينها غير الوزن والقافية فهي، ليست وحدة معنوية»[388]، إذ يكون العمل الأدبي-

---

[386]- عبد القادر القط: الاتجاه الوحداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت، ط3، 1981، ص 13/12.

[387]- المرجع نفسه، ص 171.

[388]- أدونيس:الثابت والمتحول، صدق الحداثة، ج3، ص 78.

الشعر- مرتبطا بالذاتية التي تعدّ الأساس الذي يحكم نظرة العقاد النقدية حيث تصبح مادة الكتابة هي النفس الإنسانية بطموحاتها ورغباتها، فالأدب الذاتي هو مدار الدعوة التجديدية الذي يكسر قوالب أدب الصنعة الموروث عن الأدب التقليدي فـــــــــــ«المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعرا حيا وجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية»[389].

العلاقة بين الشعر والذات هي علاقة تكامل إذ يصبح الشعر واسع متسع كالوجود، يتعلق بالحياة ومنها علائقها، حيث يكفل هذا المعطى الإنتاج والتوسع نحو ما يربطنا بالوجود الحياتي، إذ يقول العقاد «إن الشعر إذا لم يكن تعبيرا عن الذات، كان صناعة، و إذا كان صناعة لا يكون ذا سليقة إنسانية، فحين نقرأ شعرا ولا نعرف هذا الشاعر من شعره، و لم تظهر لنا شخصيته الصادقة من خلاله، فالأحرى أن نسمي هذا الشعر تنسيقا لا تعبيرا»[390]، يرتبط الشعر بصدق الذات اتجاه موضوع الشعر فالخطاب الشعري هو انعكاس لخوالج الشعر ومكنوناته، فلا صنعة في تعبيراته فهو كشف عن ملامح الشخصية المحدق فيستطيع القارئ اكتشافها من خلال حدود كتابته الشعرية، ففي نظر العقاد الكتابة الشعرية الحداثية تنطلق من صدق التجربة الذاتية.

قامت المدارس الرومانسية العربية على محاربة كل أشكال القصيدة القديمة وحاولت ترسيخ أسس جديدة تنبني عليها الكتابة الجديدة، حيث ظهرت القصيدة جراء دعاء متكررة حرّة غير ملتزمة بالوزن القافية إذ تبدو حركة **"أبولو"** أكثر التزاما من **"جماعة الديوان"** وكان لها سلطان كبير في توجيه الإبداع الشعري إذ يقول

---

[389]- عباس محمود العقاد/ عبد القادر المازني: الديوان،مكتبة الآداب ، القاهرة، ج1، ط2، 1921، ص 79/78.

[390]- عباس محمود العقاد: مجلة الكتاب، أكتوبر 1947، نقلا عن أدونيس، الثابت والتحول، صدقة الحداثة ، ص 89.

أدونيس : « ذهبت الحركة في التنظير للشعر الجديد إلى أبعد وأعمق مما فعلت جماعة الديوان، وضمّت إلى جانب خليل مطران شعراء تنوعت مواهبهم وثقافاتهم، فخلقت وسطا شعريا- ثقافيا أكثر غنى واستقصاء، ومن هنا أسهمت إسهاما كبيرا في تجاوز شعر النهضة، بخاصة السلفية الشعرية بعامة، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة، ومفهوم جديد للشعر»[391]، ولذلك فالتفكير في الخروج عن المتوارث يعني إيجاد البدائل المناسبة في الكتابة حتى يتمكن الشاعر من تحقيقي الممارسة الإبداعية الجديدة وفق كيان مستقل، عن السلفية الشعرية، وذلك بالتوازي مع الانفتاح على الآخر، والنهل من تياراته وحركاته التجديدية[392]، التي وضعت اللبنة الأولى قصد الخروج بالكتابة الحداثية نحو آفاق جديدة تتماشى ومتطلبات الحداثة ومقتضيات العصر.

سار أعضاء الدعوة إلى التجديد على نهج مجهودات الناقد والشاعر مطران خليل مطران الذي اتخذه أحمد زكي أبو شادي موجها نهجا سار في ظلّه، حيث كان يرى فيه أوّل من رسم ملامح التجديد في البيئة العربية ودفع نحو آفاق أوسع وأرحب للممارسة الشعرية الحديثة حيث كانت مساهمته – مطران- واضحة في النقلة الشعرية المحتملة، ويمكن تلمس ملامح هذه الدعوة التجديدية في مناحي كثيرة من مستويات الكتابة كالمكوّن العروضي، حيث عالج قضية الوزن في الكتابة الشعرية الحداثية من زاوية جديدة، إذ لجأ إلى دفع الرتابة الموسيقية من خلال إثراء أشكال إنتظامات الوزن والقافية، كما جرّب في الموشحات وكتب في الشكل الشعري الخارج عن الوزن أو ما يعرف بالشعر المنثور.[393]

إذا كان **البناء الهندسي** المتمثل في شكله القديم، أو النظام الذي أقره مفهوم الشعر قديما "عمود الشعر"، حيث رسخه النموذج الجاهلي في كتاباته عصور متتالية، فإنّ الخروج عن هذا الشكل لم يكن بالطرق اليسيرة، وإنّما شهد عدة انعطافات-

---

[391]- أدونيس: صدقة الحداثة، ص 119.

[392]-ينظر: عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية، ص 178.

[393]- ينظر:المرجع السابق، ص 179.

سبق ذكرها- بدءا بالعصر العباسي ووصولا إلى العصر الحديث،ـــ الذي اتسعت فيه دائرة التجديد والانقلابات الرئيسة في الفكر والأدب، فرضتها السياقات الحضارية إذ يقول س.موريه في دور مطران خليل مطران:« والحق أن مطران قد أحدث ثورة في الشعر العربي، وليس مدرسة من الأنصار المعجبين الذين نهجوا نهجه في معالجة الموضوعات الجديدة، وفي كتابة الشعر الملحمي والدارمي والرومانسي بتأثير من الأدب الغربي»[394].

لقد عمل **"مطران خليل مطران"** على تأسيس علاقات معرفية جديدة ترتكز في أسسها على الحوار والنقد الذاتي المتجدد وقد تّمحور ذلك من خلال تجاربه الشعرية والنقدية، إذ كان جنس الشعر أفقا بانيا، ألهب الألباب للجوء إلى منابع المعرفة قصد تدعيم مشاريع التجديد والتطلع نحو مسارات الأفق الحداثية.

حيث كانت الدعوة نحو معانقة التجارب الشعرية الحداثية في جميع اللغات، قصد مواكبة التطوّر الحاصل لدى الطرف الآخر في القافة الإنسانية[395]، إذ تحرض الرومانسية على تأسيس علاقات شعرية جديدة ذات أبعاد متينة أساسها البحث والمعرفة وحب التطلع والحوار مع الذات والآخر في آن نفسه، وذلك هو الفكر الواعي لولوج البنيا النظرية والإبداعية التقليدية واختراقها.

عملت المدارس الرومانسية على خلق جو جديد يسوده الإبداع والخلق، على أسس غير التي كانت سائدة في الكتابة القديمة، حيث تمثل هذا الخروج في الاقتناع بضرورة الابتعاد عن القوانين والقواعد السابقة، وكسر القوالب الجاهرة، وكان ذلك جراء تأثر جلّ رواد المدارس الرومانسية بالمؤثرات الغربية-كما سبق وذكرنا- حيث تجلى هذا الولع بالثقافة الأجنبية، لاسيما في سوريا، لبنان، مصر، جعل الأدب العربي مرآة عاكسة للأدب الغربي، ممّا جعل الآفاق تتوسع أكثر نحو كتابة حداثية كسرت

---

[394]- نقلا عن أدونيس: صدمة الحداثة،، ص 112.

[395]- ينظر:عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية، ، ص 181.

الحواجز بين الأجناس الأدبية (الشعر/ النثر)، حيث أعاد الشعراء والنقاد العرب النظر في الكثير من القضايا المتعلقة بالكتابة في الشعرية العربية Poétique Arabe، القديمة والحديثة، فأصبحت الأسئلة تتناسل في الكثير من القضايا الشائكة التي كانت تحوم حول المشروع الحداثي العربي، تتنوع فيه البناءات النظرية، وتتجلى فيه الأسس الجمالية، وخاصة فيما تعلق بقضية **"الشكل"** الذي أصبح مكونًا ودالًا أكبر في الكتابة الحداثية، فالشاعر الحداثي اليوم وجد نفسه أمام شكل كتابي مباغث و تركيبي في آن.

من على شرفة ما تقدم نستطيع القول أن الكتابة العربية الحداثية ما كان لها أن تضع لنفسها مسارا البنية الغربية التي كانت تربة خصبة لإنتاج أفكار جديدة تتماشى ومتطلبات الحداثة من جهة، وحرص الأقلام العربية لمواكبة هذا التطور الحاصل على مستوى الإبداع من جهة أخرى ، وجعل الشعرية الحداثية أكثر تقدما، والحرية الإبداعية مطلبا ومآلا دائم الولادة والتجدد.

3-1- جبران وافق الكتابة:

يعدُّ جبران من أبرز شعراء "الرابطة القلمية" الذين حاولوا بعث روح جديدة في جسد الشعر ، إذ كان يختلف أفق كتابته، وكان يفتح لها مسالك جديدة؛ باستعماله الكثير من الطرائق على غير تلك التي كانت سائدة إبان فترة ما سمي بالنهضة وهي فترة حاول روادها استعادة النموذج القديم "القصيدة".

عرف جبران في مسيرة التحديث الشعري العربي باعتماد **"الرؤيا"** في الرومانسية العربية مبدأ أساسيًا في تحديد الممارسة الكتابية وتعريفها، شعرا ونثرا، وذلك الطرح يعدّ تجاوزًا لتاريخ طويل من التقليد، وقد اتضح ذلك من خلال المنجز النصي المتنوع، الذي أثرى به الساحة الأدبية، فكتب في **"أجناس"** أدبية غزيرة ومتنوعة[396].

[396]- ينظر : عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية،ص 197.

كان جبران محلقًا في رؤيته، كما في شكل الكتابة الذي اختاره، فحين كان شعراء **"النهضة"** يبحثون على استعادة النموذج القديم الذي انقطعت به السبل، غردّ جبران وحيدا خارج السرب، ينظر إلى الأمام، متطلعًا نحو شكل جديد يستوعب رؤيته، أو يحمل أفق كتابته، ففي إحدى رسائله لماري هاسكل، يؤكد جبران «أن الشكل الذي استعمله في "الأجنحة المتكسرة" هو تحول في الأدب العربي لذات الحد الذي كان فيه الشكل الذي استعمله كولديرج و ويرد زويرت تحولا في الأدب الإنجليزي»[397]. لقد كان جبران واعيًا لمتطلبات العصر وما تقتضيه الحداثة من مواكبة حيث حاول جاهدًا الجمع بين الفكرة والشكل، حتى تكون كتابته مغايرة لما هو سائدٌ في عصر النهضة الذي يعد في –نظر علي أحمد سعيد (أدونيس)- أنّه لم ينتج شعرا بالمعنى الدقيق و لم يتطلع إلى آفاق وتأملات العصر وحداثته، حيث غابت في الكثير من التجارب الكتابية عنصري الجدة والأصالة[398]، وهذا ما جعل أدونيس يؤكد من جهة أخرى على سبق جبران وجدته حيث «مع جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغير العالم، فيما تصفه أو تنبذه أو تفسّره مع جبران، يبدأ بمعنى آخر، الشعر العربي الحديث»[399]، ومن هنا نلمح الطابع التجديدي لأناس الذي حاول جبران ترسيخه في كتاباته حيث كان دائما يتطلع إلى رؤية العالم بطريقة جديدة غير الطريقة التي يراه بها غيره أو معاصروه.

يحاول جبران تجسيد ذلك في شكل يستجيب إلى رؤيته وطموحاته إذ «لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشيائي الجديدة، وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبر عنها، و لم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة، بل إنّ إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، وأشكال التأليف كلّها كانت جديدة، كان عليّ أن أجد أشكالا جديدة

---

[397]- توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط2، 1990،ص 281.

[398]- ينظر: عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية، ص 198.

[399]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، طبعة منقحة ومزيدة، 2009، ص 81.

لآراء جديدة»[400].فالبحث عن أشكال جديدة لم يكن حثا عن قالب، بل هو دخول في صلب رؤية جبران كاملة، وهذا ما ينم عن ضيق صدره للشكل القديم الذي لم يعد يفي بحاجته، ويلّم شتات أفكاره حيث يقول «أنا لست مفكرا أنا خالق أشكال»[401]، حيث سعى جاهدا لتوضيح رؤيته إلى الكتابة الحديثة والشكل التعبيري الخاص الذي يخلخل الرؤية البيانية التي كانت تسيطر على الأساليب والتعابير القديمة.

حاول جبران خليل جبران في الكثير من كتاباته كسر الحدود الفاصلة بين الشعري والنثري، إذ جعل العلاقة بينهما هي علاقة تجاسر حيث عمل على «الاتجاه بالنثر نحو الشعر»[402]،هادفا من وراء ذلك الخروج على ما حرصت عليه المعيارية النقدية القديمة، وأعني بذلك صفاء النوع الذي عدّ فيما سبق أحد أقطاب الدوال الكبرى المتمثلة في الوزن والقافية، وهذا ما جعل الممارسة الشعرية الحداثية تتجه صوب الإيقاع بدل الوزن* –وقد أشَرت إلى ذلك في الفصل الأول-.

وقد تميز جبران عن معاصريه الّذين حتى وإن حاولوا التجديد أو صرحوا به علنا، لكن بقية كتاباتهم قيد القصيدة، من خلال استعمال الصيغ التي عرفت بها القصيدة القديمة، حيث اعترف الكثير من النقاد بالمميزات الكتابية لدى جبران، فـــــــــــــ«لا نستطيع أن نعثر على موقع الإيقاع والنغم ولا أن نهتدي إلى موضعه أهو ينبعث من اللفظة أو من ألفاظ الجملة مجتمعة أو هو ينبعث من كل حرف؟ إنّ الموسيقة اللفظية الجبرانية والجملة الجبرانية قويّة إلى درجة تجعل النثر الجبراني برمته قريبا من روح الشعر ذي الأصداء الخفية وله مقدرة الشعر الصافي على الإيحاء والتأثير»[403]، و لم يعد النموذج الشعري العمودي، الأوحد في كتاباته الشعرية، بل

---

[400]- توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران، ،ص 291.

[401]- المرجع نفسه، ص 294.

[402]- طنسي زكا: بين نعيمة وجبران، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1979ـــ ص 58.

*ينظر :الفصل الأول من الرسالة

[403]- طنسي زكا: بين نعيمة وجبران ،ص 62.

اتسع مجاله من أجل التجديد والتحرّر التدريجي، بغية الخروج عن المعايير الثابتة في نظرية عمود الشعر، وقد اتضح هذا في تجاوز كل العوائق التي تقلّص من حرية الشاعر.

أشار جبران خليل جبران إلى هيمنة الثنائية: شعر /نثر،في سياق من سياقات التعريف بالممارسة الكتابة، «أقول لكم إن النظم والنثر عاطفة وفكر، وما زاد على ذلك

خيوط واهية و أسلاك متقطعة»[404].

تجسد التقريب بين الشعر والنثر في تجربة الكتابة في جميع الأجناس بالمعنى المتعارف عليه، وهذه المحاولة كما بيّن محمد بنيس هي تماس بين الخطوط والحدود،و« يلغي جبران الحدود في الممارسة النصية فأعماله النثرية لها الرواية والقصة والمقطع، والشعرية لها الموشح كالبناء عروضي، إلا أنهما يكثفان إيقاع الذات الكاتبة في خطابها ولهما مشترك اللغة والرؤية معا»[405]، وإذا كانت أبرز وأقوى عناصر هذا الشكل، التي تعرضت للإختزال، هي الوزن والقافية بفضل الانتقال من الوزن إلى الإيقاع، باعتبارها - الممارسة الشعرية- تتشكل الذات داخل الخطاب، وذلك على أساس الاستعمال الجديد للغة، وكيفية توزيعها لما لها من إمكانات، حاول الشعراء الحداثيون الاستثمار فيها، حيث كانت القصيدة انحادت عنها، واعتبرها تشويشا نثريًا لا يدخل في صلب الشعر[406]، حيث اهتم جبران على الخصوص، بأهمية اللغة وما تحققه للنص من شعرية فتصبح مادة أولية قابلة للتشكل، وهو ما أطلق عليه اسم «قوة الابتكار»[407]، وتوليد

---

[404]- نقلا عن محمد بنيس ،الرومانسية العربية، ص 60.

[405]- محمد بنيس: الرومانسية العربية، ص62.

[406]- توفيق الصايغ: أضواء جديدة على جبران،،ص 45.

[407]-جبران خليل جبران: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران (العربية)، دار صادر، د.ت،ص 554.

-ويرى الدكتور محمد لطفي يوسفي، أن "الشعر فعل إرادة" أي أنه اختيار يرجع إلى "البنية والقصد" ينظر: الشعر والشعرية والفلاسفة المفكرون العرب، ولما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1992، ص 324.

لغة تتجاوز اللغة المتداولة و«خلق لغة فرادة تتّحد مع ذات المبدع، وتعبّر عنها في الوقت نفسه تم تجاوزها إلى آفاق لغة أخرى..»[408]،وذلك من خلال تفجير مكنوناتها والكشف عن المسكوت عنه في داخل الذات، كما أن اللغة الجدية قائمة على أساس الخلق والإبداع، والانفتاح على الآفاق التعبيرية الأكثر حرية وأصالة، كما أنها «مظهر من مظاهر الابتكار»[409]، تخضع التعبير الشعري الجديد لسلطة المعنى وتوليد الدلالة انطلاقا من خصائصها المتنوعة.

نلمح في الكثير من الدراسات* التي تناولت الأعمال الشعرية لجبران خليل جبران تسمية **"الشعر المنثور"** حيث لم يكن يدخل هذا النوع ضمن ما عرف عند "كامب دومينك" Cambe Dominique بـــ« الشعر الصافي»[410] الذي أقرّه التصوّر النّظري من مكنونات بانية لها كممارسة وكمفهوم ، وأعني تحديدا نظام توزيع الأسطر للأبيات، ووضع القافية والروي، ونظام توزيع البحور والتفاعيل.

عُدّ **"الشعر المنثور"** شكلا جديدا أضيف إلى الممارسة النصية بكتابة تحمل بين ثناياه انتفاضة جديدة على المقاييس والأسس القديمة، وذلك من خلال ما قدّمه في مؤلفه الجديد **"دمعة وابتسامة"****، حيث عرفت بالتشويش الذي ليس هي بشعر المعنى الذي حددته المعيارية النقدية القديمة، ولا هي نثر، بالمعنى الذي يجعله متسما

---

[408]- حبيب بوهرر: تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص 188.

[409]- جبران خليل جبران: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران (العربية)،ص 554.

* - أدونيس: صدمة الحداثة ، دار العودة، بيروت، ط4.

- ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، حياته، موته، أدبه ،فنه، مؤسسة نوفل، بيروت، ط7، 1997.

- صايغ توفيق: أضواء جديدة على جبران، رياض الريس للكتب و النشر، لندن، ط2، 1990.

- جبر جميل: جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، مؤسسة نوفل ،ط1، 1983.

[410]- Cambe Dominique, poésie etreait une vethorique des genres, éditions josé corti, 1989 p 23.

** صدرت مجموعة "دمعة وابتسامة" بين سنتي 1903 و 1908 في جريدة "المهاجر"، وجمعت سنة 1914.

بخصائص فارقة، فهي تداخل بين جنسين لطالما حرصت حركة الإحياء على الفصل بينهما (الشعر/النثر)، قصد استعادة رونق القصيدة الذي ضاع في فترة ما تسمى بـــــ**"الانحطاط"** ،ففي زخم هذه المبادرات حلّق جبران في سماء الإبداع بمولود جديد، وضع به الحساسية الشعرية العربية في مأزق جديد، وهو ما أكدّه جبران لماري هاسكل بقوله «... إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة وأشكال التأليف كلّها كانت جديدة، كان علي أن أجد أشكالا جديدة لآراء جديدة»[411]، حاول من خلالها قلب نظام المعرفة الشعرية، وذلك بقلب المفهوم كلية.

مثّلت تجربة جبران اختراقا كبيرا وواضحا في الكتابة الشعرية، تتمثل أساسية هذا الاختراق في كتاباته التي كسرت ما حاول معاصروه تصليحه، فطبيعة المرحلة التي عاش فيها أبررت شخصية جبران الكتابية، بحيث لم يكن مفهوم الشكل لديه مجرد تغيير ظاهر للقصيدة، بل كان يرى فيه إعلانا لحضور يتوافق مع الصيرورة والتجدد.

---

[411]- توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ،ص 291.

- لقد تم ذكر هذا النص المستدعي سابقا، ونظرا لأهميتة أعدته مرة أخرى.

إضاءة: تكتمل حلقة المفهوم الجديد للشعر عند جبران بتأكيده على حياة اللغة من خلال تأكيده على الخيال.

1-الحداثة و سلطة الشكل.

1 -1-رفض الشكل.

2-الشعر الحر / قصيدة التفعيلة.

2- 1-الثورة على الأسس القديمة.

2-2-الدعوة إلى التجديد.

2-3-الكتابة و مقياس العروض.

3- قصيدة النثر أو نثيرة الشعر.

3-1-الجذور.

3-2-مأزق التسمية.

3-3-من الشعر المنثور إلى قصيدة النثر.

3-4-قصيدة النثر بين سوزان برنار

1- الحداثة وسلطة الشكل :

فرض الشكل سلطته على الشعراء الجدد ،فلذلك لم يستطيعوا تأسيس الحداثة في الشعر العربي الحديث إلّا عندما تخلصوا من شكل القصيدة القديمة كما أن المحاولات الأولى التي انبر إليها الشعراء كأحمد شوقي ،لم تكن خارج الشعر القديم ،لأنّهم مكثوا فيه ،هذه المسألة بالذات يوضحها أدونيس ،إذ يرى أنّ«الشكل والمضمون وحدة في كلّ أثر شعري »[412] فالشكل ليس مجرد هيكل ينقل مضمونا ،وإنّما هو سلطة لا تقل عن سلطة العادة والقائم و«السلطة لا تعبر عن نفسها ،أولًا وأخيرًا ،إلا عن طريق الشكل - الطقس»[413] ،الأمر يفسّره دعاة الاتصال/ الكلاسيكيين بالشكل أولا ،وسلطة القديم والاستمرارية التقليدية .

1-1- رَفْضُ الشكل:

حاول رواد الشعر الحديث رفض كل ما هيمن على القصيدة ،فانجلى ذلك على رفضهم لشكلها الدال عليها ،فإنّهم لم يؤسسوا شكلا وحيدا بديلا ليحلّ محلّ القائم لدى الكلاسيكيين . فغدا الحديث عن شكل معيّن للقصيدة العربية الحديثة غير مطروح ،هكذا يعلن أدونيس حقيقةً مفادها أنّه « لن تسكن القصيدة الجديدة في أيّ شكل ثابت ونهائي وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس..»[414]، والهرب من الانحباس ،هو هرب من الشكل ،مادام الشكل بقواعده انحباس .فهذا اعلان من الشاعر الحديث بعدم التقيّد بشكل قائم ؛مما جعل لكل قصيدة شكلها ،ومن هنا نصير أمام عدد لا متناه من الأشكال وأضحى السطر الشعري المكوّن الأساسي للشكل لا تحدّه الوحدة الصوتية الزمكانية القديمة ،التي تدعى بيتا شعريا ، وإنّما هو أفق منفتح يؤسس نفسه. فالكتابة الشعرية هي التي تحدّد شكلها أي أنّ الشعر هو منتج الشكل ،و لم تعد العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة يطغى فيها الشكل كشيء مرسوم قبليا، كأنّه قالب يشكل المضمون

---

[412]- أدونيس :مقدمة للشعر العربي ،طبعة جديدة منقحة مزيدة ،دار الساقي ،بيروت ،لبنان ،2009.ص100.

[413] -كمال أبو ديب :الحداثة ،السلطة ،النص ،مجلة فصول ،المجلد 4 ،ع3 ،1984 ،ص54.

[414] - أدونيس :مقدمة للشعر العربي ،ص100.

بشكله ،ولعلّ أهمية الشكل في الشعر القديم هي التي جعلت تسمية الكتابة الشعرية "قصيدة" ،إذ أن كلمة قصيدة تحمل أولا وقبل كل شيء المعنى الشكلي* ،«أما القصيدة فهو المشطور ،يقال قَصَدَ العودَ ،أي كسره بالنصف ،أو شطره نصفيًا، فالتسمية بحسب هذا المعنى ،ليست آتية من غاية القول ، بل من شكله ،وهو التقصيدُ، أي التشطير »[415] ،بل الأكثر من هذا إنّ من القصيدة /لغويّا ، جمع قصيد وهو القصا ،ومنها القصد أي الاستقامة في الطريق مصداقا لقوله تعالى:{ **وَ اقْصِدْ فِي مَشْيِكَ..**} [416]، فقصد تعني استقامَ .

فالقصيدة فَهمهَا النقاد بعد الخليل بأنّها محصورة في أشكال محدودة لا يجيد عنها إلا هالك، ومن هنا صارت تحمل معنى الجبري الذي تضمه الكلمة المعنى، هكذا قُعِد* للشعر وضُبط في أشكال قائمة ،ولم يكن للشاعر إلّا أن يَدخل الشعر من بابه فيختار له شكلا /قياسيا قائما لا ينجزه هو ،إنّما ينجزه الكلام على حسب الشكل أو يبحث عن شكل قد يوازي إلى حدٍّ ما مقولة (شكل معترف به وليس أي شكل)[417] .

---

*ورد في **معجم العين** للخليل بن أحمد الفراهيدي، في باب **"القاف و الصاد و الدال معهما"**، القصد استقامة الطريقة، والقصيد؛ ما تم شطر أنيته من الشعر...و انقصدت أي انفصلت عن موضعها و خرجت (و المقصود هنا، مخة العظم) وانقصد الرمح أي انكسر إلى نصفين حتى يبين، و كل قطعة منه قصدة، و تجمع على قصد، و رمح قصد أي قسم نصفين أو أكثر..و قصدًا، قطعًا. و هو في نفس ما سيتكرر في معاجم أخرى، مثل "لسان العرب"لابن منظور،و "أساس البلاغة " للزمخشري، و "القاموس المحيط" للفيروزي أبادي. و بذلك يكون التعريف المقترح في هذه المعاجم، و خصوصا في المعاجم الأصولية؛ معجم "العين"، و "لسان العرب"، و هو تحديد لشكل البناء في القصيدة، و خصوصا الشكل الخطي المبني، في اعتقادنا، على النظام العروضي القائم على التساوي و التوازي بين الشطرين، أي على الجانب الشفاهي أو الإنشادي، خصوصا لدى الخليل مستنبط بحور الشعر العربي الخمسة عشر.

-أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي و الدكتور إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر بغداد 1980

[415]- أدونيس :الشعرية العربية ،دار الآداب ،شركة النشر والتوزيع المدارس ،ط6 ،2011 ،ص16.

[416]- سورة لقمان ،الآية 19.

* صفة التقعيد كانت صفة عامة في علوم الحقبة التأسيسية للحضارة العربية الإسلامية ،قصد ضبط التراث الإسلامي.

[417] - ينظر: صلاح بوسرين :مضايق الكتابة ،مقدمات لما بعد القصيدة ،مطبعة دار النجاح الجديدة ،الدار البيضاء ،المغرب ط1 ،2002 ،ص12.

إنّ الشاعر الحديث يعي أبعاد هذه السلطة التي يمارسها ويعي أبعاد هذا الشكل لذلك يقول الشاعر صلاح عبد الصبور :« شُغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل ،في القصيدة، حتى بِتُّ أؤمن أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها»[418].

فالتشكيل في النص ليس قبليا أو اعتباطيا ما دام يدخل ضمن مبررات وجود النص ذاته، ورفض الشكل القائم ليس بالطبع رفضا عفويا ،وقد عبّر أدونيس عن هذا الرفض بشكل أكثر وضوحا ،حيث «لا نقصد أن نرفض الشكل ،كشكل ،بل كنماذج مسبقة وأصول تكنية قبلية ،نقصد أن يتحرّر الشكل من كلّ قالب ،مفروض وألا يخضع لغير الفن...»[419] .

إنّ الشاعر الحديث لا يجعل الأشكال القديمة منطقة محرّمة ،ولكنّه يفتح مشروعية التعامل معها على مصراعيه حتى لا تكون سلطة الشكل الوحيد ،ويفتح أفاق الاتصال بالأشكال القديمة من جهة تناصية اختيارية ،غير محصورة بسلطة شكلية وحيدة ،ولما كانت الحداثة وعيا بهذه السلطوية .فإنّها لم تقم بتدمير الأشكال/القوانين القائمة وتتزاح عنها لتقييم قوانين أخرى محلّها ؛فيكون مجرّد تدمير لأشكال معينة بأخرى قواعدية هي كذلك ،إذ أنها لا تدمر سلطة لتقيم سلطة أخرى بديلا لها ،لأنّ شعر الحداثة « يرفض القيود الخارجية ، يرفض القوالب الجاهزة ،ويتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع ،بحيث إن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده ،كالنّهر يخلق مجراه»[420] ،وقيام هذا الشعر على أساس الارتباط والفك جعله لا يتقيّد بقوانين شكلية صارمة تقيّده ،فـــــ « قد يصبح لكل قصيدة جديدة شكلها الخاص ،دون أن تتحد بوزن أو نثر ،لم يعد يؤمن بشكل مفروض سلفا ،مطلق لا يتغير»[421]،وهكذا تكون قوالب محدودة موحدة لآلاف

---

[418] - صلاح عبد الصبور ،حياتي في الشعر ،ص19.

[419] - أدونيس :مجلة مواقف ،ع4 ،ص 83.

[420] - أدونيس :مقدمة للشعر العربي ،دار العودة ،بيروت ،ط4 ،ص117.

[421] - أدونيس :المرجع نفسه،ص117.

القصائد في أكثر من أربعة عشرة قرنا بحكم حضور سلطة، وعدم الخروج عنها ،بينما تكون أقل من خمسين سنة حاملة لأشكال

لا متناهية بحكم غياب القاعدية الشكلية ،وبحكم الخروج عن القاعدية الشكلية القديمة ، هذه الأشكال اللامتناهية مرّدها إلى خلق كل قصيدة لشكل /مجرى له حرية استثمار أي شكل قديم أو إبداع شكل جديد دون قيد.

ومن هذا المنطلق يصبح مفهوم الشعر مفتوحا ،لأن لكلّ قصيدة شكل ؛يصير عدد القصائد يعادل عدد الأشكال ،ولذا نرى جيل الرواد* في نهاية أربعينيات القرن الماضي قد فتح فجرا جديدا للقصيدة العربية ،فقدّم شكلا جديدا أطلقوا عليه تسمية **"الشعر الحر/ قصيدة التفعيلة"** ،وقد « مثّل هذا الشكل ،سلطة فنية أقل صرامة وضغطا من "إرثها الشكلي"، ممّا أسهم إسهاما واضحا في توسيع مساحة الحرية والتصرف والانجاز ،سهّل فعالية الانتقال (شكليا) من الشطرين المقيّد إلى نظام السطر الشعري ،مع كلّ ما تقتضيه فعالية التحول عن قيم ومعطيات كتابية وتعبيرية واستقلالية»[422]،حيث بدا هناك تحكما جليا على مستوى التنوع في القوافي حسب مقتضيات الضرورة الشعرية مع ملازمة سلطة الوزن لهذا الشكل الشعري الجديد، على الرغم من الفسحة التي تجسدت على صعيد التفعيلات وتوزيعها على فضاء الورقة.

لعبت التجربة الشعرية دورا هاما لدى الشعراء في الخروج من قبضة شكل القصيدة العمودية حيث ،«لا شك في أن ثورة الشكل الحرّ قرّبت الشاعر كثيرا من التحرّر والانتماء الكلّي إلى نداء الأعماق الشعري ومنحه حرّية التكيّف مع الشكل المناسب

---

* من بين هؤلاء الرواد على سبيل المثال لا الحصر: نازك الملائكة – البياتي – بلند الحيدري – أدونيس – صلاح عبد الصبور– أحمد عبد المعطي حجازي – خليل حاوي – نزار قباني – الفيتوري – سعد يوسف – محمود درويش ...

- ينظر: محمد عبد الواحد حجازي ،ظاهرة الغموض في الشعر الحديث ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية ، مصر ،ط1 ،2001 ،ص 45/44.

[422]- محمد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، جدارا للكتاب العالمي، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص 11.

المتماهي مع خواص التجربة الشعرية وحساسيتها»[423]، وهكذا أيضا نستغرب من الذين حاولوا حصر أشكال الشعر الحديث أمثال نازك الملائكة في حديثها عن **"الهيكل المسطح"** ،و**"الهيكل الهرمي"** و**"الهيكل الذهني»**[424] ،أو كمال خيربك في تمييزه **"القصيدة الأولية /الخام "** ، و**"القصيدة نصف المبنية"** ،و**"القصيدة الفوضوية البنية"** ،و**"القصيدة المبنية"**[425].

والحقيقة أن البحث عن قواعد شكلية للقصيدة الحديثة قد يدخل باب اسقاط شكل على قصائد توحيدا لها ،وهذا ما يطلق عليه **"غادمير"** تسمية **"الوعي النظامي"** وهو ما يصدّ الباب أمام كلّ مقترح قادم من المستقبل ؛لأنّ ما وقع لم يعد يقبل الوقوع بغير ذاته .

إذن لا مجال لـــ **"اللعب الحر"** أو لأي مقترح يعرض نفسه في ظلّ فرض وجوده الخاص[426]، فكما تمّ حصر القصيدة القديمة وتأبيدها ،سيتّم حصر القصيدة الحرّة في أشكال معينة ،رغم أنّ شكل القصيدة سرّ من أسرار صناعتها لا يعرفها إلا الشاعر.

يختار الشاعر شكلا معينا يلائم رؤياه ،وله كل الحرّية في إعادة شكل معين أو تركه بل ربما يكون هذا توترا يعيشه الشاعر نفسه في قصائده ،ولربّما كان هذا أيضا سببا في إحلال مفهوم **"الكتابة"** محلّ مفهوم **"القصيدة "** ،لأنّ الكتابة قد تكون أرحب صدرا لضم التوتر والعنف الإبداعي شكليا ،ولأن كلمة القصيدة محملة بثقل لغوي يضم معنى الشكل ،وقصيدة النثر - حسب فهمنا – تمثل قمة توتر الشكل الذي انتصر فيه الشاعر الحداثي بتركه وباعتماد التناص مع النثر كتواشج أجناسي ،إذ نسجل أن اعتبار الشكل شيئا أساسيا وفاصلا بين النثري والشعري صار طرحا مرفوضا لا يقوم دليلا على تمييز الشعري عن النثري ومع ذلك فإن نقاط التماس بين الشعر والنثر سلبا أو إيجابا ،ليست هيّنة ،حيث أنّ الكثير من النقاد يذهبون إلى أن التداخل بينهما كبير إلى حد لا يمكن

---

[423]- المرجع السابق،ص12.

[424]- ينظر: نازك الملائكة :قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط14، يونيو ،2007، ص11.

[425]- ينظر: كمال خيربك :حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ،ص366

[426]- ينظر: مقدمة غادمير لكتاب هايدغر "أصل العمل الفني" ،منشورات الاختلاف ،الجزائر 2001.

إغفاله[427]. ويذهب **"لوتمن"** إلى أن النثر نفسه لا يتم استقباله إلّا على أساس الشعر[428]، فظهرت القصيدة النثرية التي تعبّر أحسن تعبير عن اتصال الشعر الحديث بأشكال مفتوحة كالنثر ،ودفعت بالشعراء المحدثين إلى التنويع في معطيات كثيرة أثْرت الخصائص الفنية والجمالية لهذا الشكل ،واستثمرت في تقانات أجناس أخرى كالسرد القصصي والروائي ،الموسيقى ،والمسرح ،والرسم والسينما ولطالما أن مفهوم "الشكل" مؤسس على تقاليد وأعراف وقوانين تضبط خصائصه الشكلية وتحكمها ،فثمة دائما من يضيق ذرعا بضغط التقاليد وصلابة القوانين ،باحثا عن مساحة مطلقة تخلو من أيّة قيود»[429]، فحب التجديد والانطلاق نحو أفاق مستقبلية ،يدعو إلى البحث عن البديل الذي كان في غير ما ألفه الشاعر ،و المتلقى على حدّ سواء ،فالتدمير جاء على أساس الفصل ،وخرق الخصائص/الحدود الصوتية التي تتمثل في السطر كفاصل أول داخل البيت ،والقافية كنهاية لمساحة كلامية معينة هي البيت ،وهذا تدمير لأهم أساس شعري قديم؛ وهو اعتبار الشعر كلاما موزونا ومقفى ،وكلمة الوزن، هنا مرتبطة بعدديتها المحدودة، أي حصر لمساحة الشكل[430]،الذي عدّ سلطة فنية صارمة ،وقانونا موسيقيا لا يقبل الخلل أو التغيير، فالتقيّد بشكل معين جاء حتمية انعدام الوعي الفني لهذه الأسس والقوانين التي اعتقد الشعراء أن مجرد الالتزام بها يصنع شعرا .

2- الشعر الحر/ قصيدة التفعيلة:

2-1- الثورة على الأسس القديمة:

---

427 - ينظر: حسن ناظم :مفاهيم الشعرية ،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ،المركز الثقافي ،بيروت ،الدار البيضاء 1994 ،ص83.

428- ينظر: يوري لوتمان :تحليل النص الشعري ،مهاد نظري ،تر:محمد أحمد فتوح ،النادي الأدبي ،الثقافي ،جدة ،السعودية ، ص62.

429 - محمد صابر عبيد :مرايا التخييل الشعري ،ص13 .

430- ينظر: عبد الحميد جيدة :الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ،مؤسسة نوفل ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،1980، ص326/325.

ثار رواد الشعر العربي الحر على الأسس الموزونة في الشعر لأنها أصبحت مانعا تحد من تطوّر الشعر ومسايرة حركة التجديد الجديدة ،وساعدهم على ذلك ما عرفته هذه المرحلة التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية من حركات تحرّر في الوطن العربي وقد ربط الكثير من الأدباء - وعلى رأسهم البياتي- الثورة الشعرية في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات بطموحات الشعوب العارمة من أجل التحرر والديمقراطية[431]، ويربط حجازي ظهور القصيدة الجديدة بمشروع النهوض الوطني «التحرر من قيود الماضي والحاضر، الداخل والخارج ،الاستغلال الطبقي والاستثمار الأجنبي .وكان هذا مغامرة للخروج عن التقليد والإتباع والشروع في الخلق والإبداع»[432]، لهذا اطلق اسم الحر على هذا الشعر الجديد إبان هذه المرحلة التحررية ،فلم تكن القصيدة الجديدة خروجا عن المألوف والسائد لأجل الخروج والتمرد ذاته ولكنها كانت تعكس تمردا جماعيا وتجسد حلما جماعيا يتوق إلى الخروج عن المألوف[433]، وسَير نحو آفاق جديدة ومتجددة .

حاولت نازك الملائكة السير على خطى زملائها ،فبدأت ثورتها في مقدمة **"شظايا ورماد"** ،حيث دعت إلى كسر القيود الفنية الموروثة ومواكبة حركة الحياة ،فراحت تتمرد على الأوزان التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب عصره فاتخذها اللاحقون سنّة متبعة وجمدوا الشعر عندها[434]، وضاقت درعا بالألفاظ القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن الحياة الجديدة ،فاللغة إذا لم تواكب حركة الحياة ماتت[435]، ورأت أنّ « القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة و وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها»[436]، فالشاعر -في نظرها- يجب أن يضع قواعد جديدة انطلاقا من عصره، أن يكسر فعلية كلّ

---

[431] -ينظر: عبد الوهاب البياتي:كنت أشكو إلى الحجر ،حوارات مع البياتي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت،ط1 1993، ص120

[432]- أحمد عبد المعطي حجازي: القصيدة العربية والمسألة الوطنية ،مجلة التبيين ،ع1 ،1990 ،ص122 .

[433]- المرجع نفسه،ص122.

[434]- نازك الملائكة ،الديوان (مج2) ،دار العودة ،بيروت ،ط2، 1979 ،ص8 .

[435]- المصدر نفسه، ص9.

[436]- المصدر نفسه ،ص18.

ما من شأنه أن يشكل عائقا أمام التعبير الحرّ عن معاناته الجديدة، وهذا ليس بضرورة إحداث القطيعة مع القديم، وإنّما ترمي إلى إيجاد طريقة جديدة توائم نفسية الشاعر وحياته الجديدة انطلاقا من القديم ذاته.

يذهب السياب إلى أن ثورة الحركة الشعرية ليست ثورة على القديم لأنّه قديم ،بل تجاوزٌ للفاسد وتطويرٌ للصالح ،ويرى في ثورة رواد الشعر العربي الحرّ على قيود الجر أو عدد التفعيلات أو القافية الموحدة امتدادا لثورات سابقة فيقول :« إنّنا فعلنا شيئا شبيها إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلوسيون حين كتبوا الموشحات .كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهّد الطريق لنا إليها شعراء المهجر الذين تكثر أسمائهم عن أن أعدّدها الآن»[437]، ويميز السياب بين نوعين من الثورة :ثورة تهدف إلى تهديم القديم من الأساس لبناء شيء جديد مكانه ،وثروة تهدف إلى ترميم ما تهدّم من الماضي والإضافة إليه ،فيقول:«أنا لست متمردا على تراثنا العربي العظيم وإنّما هدفت إلى استغلال امكانيات التراث لإضافة أشياء جديدة إليه إن كان بالمستطاع .وأعتقد أنّ الشيء الذي قمت به لم يكن إلا استغلالا لإمكانيات الوزن العربي»[438]،فكانت انطلاقة الشعراء العراقيون نحو السير على خطى أحد رواد الشعر العربي ،فـــــــــــ « الشعراء الشباب في العراق لم يثروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة ،ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعري العربي ،وتخلّصوا من بعض العناصر التي اعتقدوا بأنّها أصبحت فاسدة»[439].

ويحدّد السياب ثورة رواد الشعر الحر على القافية في ثلاثة :أولها عدم القدرة على استعمال قافية واحدة إذ أصبحت الكثير من القوافي أثرية .فكان بوسع الشاعر الحديث التخلص منها لأنها لم تعد مناسبة . أمّا السبب الثاني فهو أنّ «الثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت.

---

[437] -كتاب السياب النثري ،جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي ،منشورات مجلة الجواهر ،فاس ،1986،ص105.

[438] - المرجع نفسه ،ص104.

[439] - المرجع نفسه ،ص84.

لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخّرت وقدّمت في ترتيب أبياتها لاختلّت القصيدة كلّها ،أو لفقدت جزءا كبيرا من تأثيرها على الأقل فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية أن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟ »[440]، ويعود السبب الثالث إلى « أنّ الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة ،إن عليه أن يَنحت لا أن يُرصف الآجر القديم .لقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه كالجحفل الجرار، السفير الهاري ،النسيم الساري ،الصيب المدرار ،هذه الصفات والموصوفات التي يجمعها بحر واحد وروي واحد »[441].

أما الخروج على الوزن في نظر السباب فقد استدعتها أسباب أهمها تحطيم نظام البيت وتحقق وحدة القصيدة[442]، فعدم التزام النظام القديم من تفعيلات ،وقافية موحدة وقاموس شعري محدّد ،كلّ ذلك كان دافعا إلى إبداع شعر جديد يساير الحركة الحياتية الجديدة ، فالشعر كما هو مرسخ في ذهنية رواد الشعر لم يعد صناعة وقوالب جاهزة ،وتعابير مألوفة، بل تجربة فنية تتدفق بالحركة والحياة، بل هي خلق جديد للحياة الإنسانية.

وإذا نظرنا إلى البياتي، فقد سلك مسلك زملاءه، فقد ثار على التقليد الذي ترسخه مختلف المذاهب والاتجاهات، فكان سدا منيعا في وجه أسلوب المحاكاة والتقليد، إذ «أنّ كلّ أسلوب أو مدرسة تكون ثورة في بدايتها ولكنها تنتهي إلى ثورة مضادة إذا صحّ التعبير، أي أنها تتجمد وتتحول إلى قيود وقوانين وأسوار يقع الشاعر أسيرا في حبائلها »[443].

فكلما كانت هناك قوانين وقيود ،فحتما يكون هناك جمود ،فيحول الشعر إلى صناعة لا إبداع ،ومن هنا كان لابدّ للبياتي وجيله من البحث والاجتهاد قصد الوصول إلى

---

[440]- كتاب السياب النثري ،جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي ، ص85.

[441]- المرجع نفسه،ص85.

[442]- ينظر: نفسه ،ص87/86.

[443]- نبيل فرج :مملكة الشعراء ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط1، 1988 ،ص104.

مفهوم جديد للشعر تؤطره رؤية فنية جديدة ،مع مراعاة بيئة جديدة للعالم لا يخضع لمدرسة أو اتجاه[444].

وبتتبع أثر هذه الثورة نقف عند استعمالات يوسف الخال الذي استعمل مصطلح **"التمرد"** في التعبير عن الضيق بالمقاييس التقليدية والأطر التي تحكم القصيدة التي لم تستطيع التعبير عن الروح الجديدة والظروف المتغيرة ،ذلك كون لكلّ عصر طريقة تعبيره النابعة عن طريقة تفكيره ،حيث يريد أن يمسّ هذا التمرد شتى مجالات الحياة ،لا مجال الشعر فحسب[445] وعلى الشاعر أن يتمرد على كل شيء لأنّ الشعر مرتبط بالحياة وتجددها ،وتأسيس مفهوم جديد للشعر يقوم أساسا على مفهوم جديد للحياة ،إذ يرى يوسف الخال أن رواد الشعر يقفون أمام حتمية موت القديم بفعل الزمن فـــ « القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها .الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته »[446]،فثورة رواد الشعر العربي الحر على المقاييس التقليدية لا تعني الهدم المطلق ،وإنّما تعني محاولة مجاراة الحياة الجديدة ،فنازك الملائكة تهدف إلى بناء أسلوب جديد يقف بجانب الأسلوب القديم ويستعان به للدخول إلى غمار الموضوعات التي تفرضها الحياة المعقدة[447]، وبناءً على ذلك فهي تعتمد على القديم في تأسيس الجديد. و«الواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال»[448]، و لم يخرج السياب عن هذا المسلك في حديثه عن ثورة الشباب العراقي الذين أرادوا « أن يعبروا عن هذه الثورة بأسلوب ثائر أيضا لكن غير منفصل عن القديم لأنهم

---

[444] - ينظر: المرجع نفسه،ص104

[445] - ينظر: يوسف الخال:دفاتر الأيام ،رياض الريس للكتب والنشر ،لندن ،1987 ،ص65 .

[446] - يوسف الخال:أخبار وقضايا ،مجلة شعر ،مج1 ،ع3 ،1957 ،ص114.

[447] - ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ،دار العلم للملايين ،ط 14،يونيو ،2007،ص64.

[448] - المرجع نفسه، ص65.

يعرفون أنهم يستمدون القوة من تراثهم وأنهم وإن انفصلوا عن هذا التراث ماتوا كما تموت الشجرة إذ انفصلت جذورها عن الأرض »[449]. فالثورة كانت نتيجة متطلبات المرحلة الجديدة ،وتداعيات الحياة ومتطلباتها ،فالتمرد على الأسس والقواعد القديمة ليس سهلا ،إنّما الإتيان بالجديد أصعب فـــــ « القيود إذا تأملناها إلا طرق ممهدة مرصوفة تعطي الإنسانية الأمان والشعور بالاستقرار ...والذهن الكسول يجد في القيود راحة لأنها تقيه مشقة الاختيار ومواقف الاستقلال...إن الحرية حرية خطرة لأنها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه ،ولن يقوى على مخاوفها إلّا من كان شديد الثقة في نفسه »[450]،ففي التجديد متعة يجدها المبدع الطموح فهو يتحلل ضمن كلّ ما هو جديد ويصبح جزءً لا يتجزأ من هذا الكيان.

هكذا اتفق معظم الشعراء إن لم تقل كلهم عن خط سير واحد ،وهو ضرورة الاتيان بالجديد الذي فرضته متطلبات الحياة الحديثة ومقتضيات العصر ،شريطة أن لا يكون هناك انقطاع مع الماضي ،فلا مستقبل بدون ماضي ،وإنّ رؤية الشاعر للعالم ترتكز إلى شخصية مميزة لها خصائصها الموروثة والمكتسبة ،ولذلك فرواد الشعر الحر لا يتقيدون بقيود تكبل ألبابهم ،وإنما يرون في الانفتاح ثراءً.

2-2- الدعوة إلى التجديد:

كانت انطلاقة حركة الشعر الحر سنة 1947 من مدينة بغداد العراقية حيث اتسعت رقعة هذه الحركة حين تربعت على حدود الوطن العربي ،وكانت أول قصيدة ظهرت إلى الوجود حرّة الوزن هي قصيدة **"الكوليرا"*** للشاعرة نازك الملائكة ،وهي من الوزن المتدارك

---

[449] -كتاب السياب النثري ،جمع وتقديم حسن الغرفي ،ص110.

[450]- المرجع السابق ،ص53.

* 1نظمت يوم 1947/10/27 ،وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة "العروبة" في عددها الصادر في أول كانون الأول 1947 ،وعلقت عليها في العدد نفسه ،وقد عبرت الشاعرة في تلك القصيدة على مشاعرها تجاه مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي ضربها ،وقد حاولت التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر .

- ينظر :نازك الملائكة :قضايا الشعر المعاصر ،ص35

(الخبب) ،مطلعها :

طَلَعَ الفَجرُ

اصبغ إلى وقع خُطى الماشين

في صمتِ الفجْرِ ،أصخْ ،أنظر ،أنظرُ ركب الباكِين

عشرةُ أموات ،أصْخْ لِلْبَاكينا

أَسمعُ صَوتَ الطِفلِ المِسكين

مَوْتَى ،مَوْتَى ،ضَاعَ العَدَدْ

مَوْتَى مَوْتَى ،لم يَبقَ غَدْ

فِي كلِّ مكانٍ جَسَدٌ ينذبهُ مَحْزونٌ

لَا لَحظة إخلَادِ لا صَمْتَ

هَذَا ما فَعَلْتْ كفَّ المَوتِ

المَوْتُ الموْتُ الموْتُ

تَشكر البشريةُ تَشْكو مَا يَرتَكِبُ الموْتُ[451].

بدأت حملة التمرد عن المقاييس القديمة -والتي سبق وأن أشرنا إليها -قصد البحث عن مقاييس جديدة بديلة من الشعر الحديث والحياة التي بدأت ترتدي زيًّا جديدا لم يألفه الناس عامة ،والشعراء خاصة ،فظهر ما تسمى قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر ،وهو مصطلح استعملته نازك الملائكة في الدعوة إلى شعر جديد يقوم على أساس التفعيلة بدل البحر ، ويتخلص من القافية الموّحدة تبعا لذلك ،والحرية لدى نازك مقيّدة لأنّ الشعر عندها مرتبط بالتفعيلة المأخوذة من البحور الصافية وإن كان حرًا في استخدام عدد التفعيلات وتوزيعها على الأسطر بحسب ما يتطلبه المعنى أو الحالة النفسية[452] .واستعمال نازك لهذا المصطلح بهذا الفهم يختلف عن استعماله عند الغرب حيث يعني في معظم الأحيان التحرر من الوزن والقافية معا دون استناد إلى إيقاع معين .بل إن في الغرب

---

[451] - نازك الملائكة ،شظايا ورماد ،ص43.

[452] - ينظر: كتاب السياب النثري :جمع وتقديم حسن الغرفي ،ص 79.

اختلافا في استعمال المصطلح إذ يذكر س.موريه ثلاثة أنماط من الشعر الحر كما يذهب إلى ذلك جراهام هيوج hough Graham، «أولها نظم تقليدي يمتد ويتعرج برق مختلفة وثانيها نوع من النظم الإيامبي التقليدي وأحيانًا يترلق إليه ،وثالثها على أن يتجنب أنغام النظم الإيامبي المعتاد ويستخدم عددا متنوعا من الوسائل كالتأثيرات الكمية والتوازن بين الألفاظ والإيقاع »[453] .كما يختلف استعمالها لمصطلح الشعر الحر عن استعمال احمد زكي أبي شادي الذي لم يتبع أيّا من هذه الأنماط الثلاثة بل نوع في الأوزان العربية في القصيدة الواحدة متبعا في ذلك أستاذه سوينبرن Swinbirne [454].

وتذهب نازك الملائكة إلى أنها لم تطلع على هذا الاصطلاح عند أبي شادي إلا في سنة 1963 بعد أن انتشر الشعر الحر بالمفهوم الذي دعت إليه [455].

وينتقد جبر ابراهيم جبرا مفهوم الشعر الحر لدى نازك الملائكة انطلاقا مما توصل إليه الغرب له فيرى أن ما تكتبه شعر موزون مقفى وإن تفاوت عدد التفعيلات في الأسطر وليس شعرا حرا و« واقع الأمر أن الشعر لا يمكن أن يتقيّد بهذه القيود كلّها ويسمى اعتباطا حرا الشعر الحر ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو free verse بالانجليزية ، vers libre بالفرنسية ،وقد أطلقوه في الغرب على شعرٍ خالٍ من الوزن والقافية كلها ،إنه الشعر الذي كتبه ولت وتمان وتلاه فيه كثيرون في آداب أمم كثيرة ،فكُتاب الشعر الحر بين شعراء العرب اليوم هم أمثال الماغوط وتوفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات»[456] ،هذا الخطأ الأوّل الذي يأخذه على نازك ،أم الخطأ الثاني وهو ناتج عن الأول فيتمثل في خلطها بين مصطلحي الشعر الحر vers libre ،وقصيدة النثر في نقدها لديوان الماغوط .فهي ترى أن ما تكتبه شعر حر ،وما يكتبه الماغوط قصيدة نثرية[457] .على أن ما يكتبه الماغوط هو

---

[453] - س.موريه :حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ،تر :سعد مصلوح ،عالم الكتب ،مطبعة المدني ،القاهرة ، ط1 ،1969 ،ص87.

[454] - ينظر:المرجع نفسه ،ص92.

[455] ينظر: نازك الملائكة :محاضرات في شعر علي محمود طه ،معهد الدراسات العالية .1964 /1965 .ص187

[456] جبر ابراهيم جبرا :الرحلة الثامنة ،منشورات المكتبة العصرية ،صيدا ،بيروت، 1967 ،ص18.

[457] ينظر :المرجع نفسه ،ص19.

الشعر الحر بالمصطلح الغربي وليس ما تكتبه نازك ،أما قصيدة النثر فهي ترجمة لمصطلح poeme en prose الفرنسي الأصل الذي وجد لتحديد بعض كتابات رامبو النثرية الطافحة بالشعر **"موسم في الجحيم"** و**"اشراقات"**[458].

اختلف مفهوم الشعر عند نازك عن مفهوم الشعر لدى أبي شادي وعند الغرب بل رأينا أنه يختلف لدى الغربيين أنفسهم ،وهذا يعنى أن مفهوم الشعر الحر ليس واحد في العالم الغربي أو العالم الشرقي ومن حق نازك أن تستعمله بطريقتها الخاصة ومن منطلقاتها الخاصة .فهي ترى أن الوزن ضروري للتمييز بين ما هو شعر وما هو نثر .

2-3-الكتابة ومقياس العروض :

يعدّ كتاب نازك الملائكة **"قضايا الشعر المعاصر"** المرجع النظري الذي حاولت من خلاله ،تحديد ظاهرة ما سمّته بـــ **"الشعر الحر"** ،وضَبط بعض أهم أسسها . ولعلّ ما ارتكزت عليه الكاتبة ،وسعت التأكيد ،هو المرجع الموسيقى ،أي المربع العروضي .فالشعر الحرّ لديها ،« ظاهرة عروضية قبل كل شيء »[459] .وهو «أسلوب فني في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر* المعروفة »[460].

يعدّ المرجع العروضي – في نظر نازك – القانون الذي يحكم شعرية الشعر الحرّ ، ويمنح النص ،صَكَ الغفران ،ومشروعية الانتماء للشعر ،حيث لا شيء يسبق العروض ، كما هو معروف في النظام العروضي الذي هو الابن الشرعي للخليل .

يصير الشعر الحرّ- وفق هذا المنظور- « عنوان حركة عروضية تستند التي بحور الشعر العربي وتفعيلاتها »[461]، وقد قامت نازك بحصر الظاهرة وتطويقها بفضل وضع أسس ومقاييس شعرية ،تدفع بالشاعر الالتزام بها وهو مجبر على طاعتها ،واحترام شروطها

---

[458]- ينظر: المرجع نفسه،ص19.

[459]-نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر ،ص53 .

* البحر السادس عشر كان من اقتراح تلميذه الأخفش

[460] -المرجع نفسه، ص58.

[461] - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص186.

،حتى لا يحدث الانحراف أو الغلط باعتبارهما خروجا على «قانون الأذن العربية»[462] ، فبوضع نازك لهذه المقاييس المتمثلة في النفور من النموذج المتسق اتساقا تاما « لذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين ،وخرج إلى أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى أو التعبير»[463] والهرب من التناظر في الشعر التقليدي إلى «إقامة الشعر على أشطر غير متساوية تفعيلاتها غير متناسقة في العدد»[464] وإيثار المضمون على الشكل في الشعر الحر لأنّ «الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ،ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر»[465] ،وهذا تناقض ثان لنازك إذ ألّحت من قبل أن الشعر الحر ظاهرة عروضية أولا . على أنّ هذا التناقض الأكبر الذي وقعت فيه هو تراجعها على ما أقدمت على ذكره تجاه الشعر الحر ذاته ،وهي التي كانت في ديوانها **"شظايا ورماد"** 1949 عن **"حد صدأ"** طريقة الخليل التي مجتها الأقلام من طول ترديدها ،أصبحت تذكر حبها لطريقة الخليل والشعر العربي إلى درجة أنها لا تطيق «أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة»[466] ،وهي التي كانت ترى في الشعر الحرّ ثورة على الرتابة التي رسخها الشعر العربي القديم ،أصبح الشعر الحرّ «يملك عيوبا واضحة أبرزها الرتابة »[467] ،وبعد أن كانت تحمل على الشعر العربي القديم بدعوى أنّه صالح لعصره فحسب أصبحت ترى الخروج عنه استهانة به[468]، وبعد أن كانت تتنبأ للشعر الحر بانتشار كبير في المستقبل أصبحت ترى «أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية»[469].

---

[462]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص63/ 64

[463] - المرجع نفسه ،ص70 .

[464] - المرجع نفسه ،ص 62.

[465] - المرجع نفسه ،ص63.

[466] - نازك الملائكة:شظايا ورماد ،(مج2) ،ص418.

[467] - المصدر نفسه ،ص418.

[468] - ينظر: المصدر السابق،ص418.

[469] - المصدر نفسه ،ص418.

شهرت نازك سيف الحجاج على القافية في مقدمة **"شضايا ورماد"** لأنّها توقف دفقة الأحاسيس،و تتأسف على أنّها لم تعن العناية الكبرى بالقافية فيما كتبته في شعر حرّ بسبب تغيير القافية سريعا ،وهو ما يضعف الشعر الحرّ «لأنه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها ،فلو زاد الشاعر القافية غنى و لم يغيّرها سريعا لأفضى على الوزن موسيقى تمسكه من الانفلات »[470]،وهذه دعوة إلى القيود الفنية القديمة التي ثارت عليها في البداية ونكوص عن التجديد .وهي بهذا إنّما تريد من الشعر الحر أن يتقيد بما يتقيّد بما تقيّد به الشعر العمودي.

سيظلّ كتاب الملائكة ،خارج سياق الظاهرة ،وسيشكل لحظة تراجع كبرى عن مكتسبات **"الشعر الحر"** وردود الفعل التي وُجه بها موقفها هذا ،فكانت لإظهار الرغبة في التغيير ، وفي الخروج عن اكراهات القصيدة كما يمثلها النموذج الشعري القديم [471]، وقد عاب عليها هذه النزعة إلى القيود في محاولتها وضع قواعد للشعر قبل أن ينضج على يدها وعلى يد غيرها من الشعراء الرواد ،وهي بهذا نصبت من نفسها قاعدة لا يجوز الخروج عنها وخليلا جديدا بحب أتباعه كون «خليل الشعر القديم – كما يقول يوسف الخال – جاءنا يستقرئ القوانين والبحور والسقطات في زمانه بعد مئات السنين على نشوء القريض العربي وتطوره أما خليلنا الجديد فاستعجل المجيء وما مرّ على تجارب حركة الشعر إلا عشر سنوات»[472]، فالشعر الحر كان مازال بكرا لم يكتمل النمو بعد حتى أن توضع له أسس وقواعد تحفّ أطرافه ،فنازك حرّمت على الرواد ما وقعت فيه هي أحيانا فوضعت «طريقة ثابتة أو توقيفية لكتابة الشعر الحر لا تتبدل بفعل الزمن أو تطوّر الحاجات واختلاف المواهب أو الاحتكاك بالثقافات الأخرى ،فإذا كان لا بد أن يحدث خلاف ففي أضيق الحدود، والسيدة نازك هي التي تعيّن هذه الحدود بحكم ريادتها التي لا

---

[470] - المصدر نفسه ،ص419.

[471] - ينظر :محمد النويهي :قضية الشعر الجديد ،مكتبة الخانجي ،دار الفكر ،ط2 ،1971 ،ص14.

[472] - يوسف الخال:الحداثة في الشعر ،دار الطليعة ،بيروت ،ط1 ،1978 ،ص35 .

تقبل فيها مناقشة لحركة التجديد المعاصرة ،وبحكم ما تعتقده في نفسها من حساسية خاصة تجعلها المرجع الوحيد فيما تسميه "الفطرة العربية" و"قوانين الأذن العربية" »[473].

فاعتبار الشعر الحر ظاهرة عروضية ،كان أحد لحظات اختزال الشعر في القصيدة دون غيرها من الأشكال الشعرية التي عجت بها تجارب شعرية مختلفة،ولعلّ هذا ما دفع بنازك إلى اعتبار أنّ «في بعض الموشحات الأندلسية من الفوضى والغلط ما لا يقل عما في شعر شعر الناشئين اليوم »[474] ،وهو تأكيد ،ما دفعا إلى رفض وجود تشكيلات من بحور مختلفة في القصيدة الواحدة ،وذهبت إلى اعتبار مقترحا من هذا القبيل "قصيدة مرقعة"، وهو ما لم يقع فيه حتى شعراء "عصر الانحطاط"[475] .

تؤكد الدراسات الحديثة خلط رأي الملائكة بصدد الموشحات ،وما تمثله من تجديد ايقاعي بارز ،وأنّ "نظام التقفيه" في الموشح لا يشكل المغامرة الوحيدة في الاختلاف عن نظام القافية ،فالوحدة الوزنية في الموشح مثل أغلب الأشكال الأخرى التي خرجت على نظام الشطرين والقافية الواحدة في القصيدة ،في الشطر وليس في البيت ،وفي النوع الأفضل من الموشح ،مُمكن أن نختلف هذه الأنظار في الطول اختلافا كبيرا ،وبذلك تختلف عن القاعدة الأساسية في القصيدة العربية التي تشترط التعادل الوزني بين الشطرين[476]،وقد عدّ «المرشح قفزة نوعية في الشعر العربي ...في هذا الخروج البارع والتجديد في عروض الخليل وموسيقى الشعر العربي حتى غدا الشعر الأندلسي نقطة بدء في النقد الحديث لتاريخ التجديد الموسيقي في القصيدة العربية »[477]، يعد نموذج الملائكة في إطاره المرجعي ،هو أحد تمثلات النموذج النظري القديم الذي حصر الشعر في لحظة التدوين وأَسْر أفق رؤيته في النموذج القديم ،المتّسم بانغلاق الشكل واكتماله ،وهو محاولة لفرض

---

473 - حجازي: الشعر رفيقي ،دار المريخ ،الرياض ،1988 ،ص135/134.

474 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص70.

475 - ينظر:المرجع السابق، ص73/72.

476- ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي :الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،تر: في عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ،2001 ،ص836.

477 - علي عباس علوان:تطور الشعر العربي الحديث في العراق ،اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ،منشورات وزارة الاعلام ، العراق ، 1975 ،ص71/70.

نموذج مثالي ،يتخذ من التفعيلة حجر الزاوية محتكما في ذلك لـــ «...التقاليد الشعرية وسلطة الكلاسيكيين »[478] ،ويعتبر يوري تيتانوف التفعيلة عنصرا بانيا مغلقا أو سلسلة بانية مغلقة[479].

لم يكن اقتراح الملائكة بهذا المعنى «اختيارا استطيقيا»[480]، بقدر ما كان تثبيتا لنموذج قائم ، ومسبوق ،ستصبح التفعيلة فيه هي النمط التخطيطي[481]،وهي بالتأكيد، نظام ونمط مغلق، رغم ما يبدو للوهلة الأولى أنّها سعي لكسر نظام الشطرين ،واختيار البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة دون غيرها من البحور المركبة .

ولعلّ ما ذهبت إليه الملائكة في منع التدوير* في الشعر الحر هو الذي يكشف أكثر على انغلاق التفعيلة وجعلها ساكنة أو ذات نمط سكوني حيث «ينبغي لنا أن نقرر...أن التدوير يمنع امتناعا تاما في الشعر الحر ،فلا يسوّغ للشاعر على الاطلاق أن يورد سطرا مدورا وهذا يحسم الموضوع »[482]. وهي تبرر انعدام التدوير في «كون الشعر الحر يمنح الشاعر حرية إطالة أشطره ،وتقصيرها والوقوف حيث يشاء بحسب مقتضى المعنى »[483]. ما يعني امتناع السطر الشعري عروضيا ،في غيره من أسطر القصيدة أي بمعنى تجنب التباس الشكل الشعري خطيًا ،بغيره من أشكال الكتابة النثرية من جهة، و الحرص على استقلال الأسطر الشعرية من جهة أخرى، باعتبار السطر الدال من الدوال الكبرى للقصيدة الحرّة ،والتدوير بهذا المعنى «يعمل بطريقة مغايرة على القطيعة مع التوازي»[484]، إذا يعد السطر أحد توازي القصيدة ونظامها ، على رغم من اختلاف الأسطر في بناءها من حيث الطول

---

[478]- فكتور ايرليخ :الشكلانية الروسية ،تر :محمد الولي ،المركز الثقافي العربي ،ط1 ،2000 ،ص80.

[479]- Louri Tynianov ,le vers lui –méme ;les probleme de vers ;collection 10-18 .1977 Voir :-/p77

[480] -فكيور ايرليخ ،الشكلانية الروسية ، ص105.

[481] - رينيه ويليك وأوستين وارين ،نظرية الأدب ،تر :محي الدين صبحي ،مراجعة ،حسام الخطيب ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط3 ، 1985 ،ص173.

- ينظر: قضايا الشعر المعاصر،" مبررات المنع" ، ص 97/96 .

[482]- نازك: قضايا الشعر المعاصر ،ص95.

[483]- المرجع نفسه، ص98.

[484] -Jean-Louis Joubert: la poésie ,ceitica ,ed cévés , :1997.p19.

،وهذه العقبة الكبرى التي كانت عائقا في تحول شكل القصيدة العربية[485]، وانصهار القصيدة الحرة داخل الهيكل العام .

لم يعد «الحافز الايقاعي»[486]، هو الشغل الشاغل لهذا النموذج ،لأنّ لُب ما يفصل بين النمط التخطيطي ،والحافز الايقاعي ،هو حركية وتفاعلية هذا الأخير ،فهو يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها ،كما يؤثر في المعنى العام للشعر[487]،وبالتالي فهو يخرج عن المثالية ، ويصبح شكلا لا نهائيا، أي متجددا مفتوحا.يصير الوزن في هذا الاطار مرتبطا بعوامل جديدة فـــــــــــ« إنه يتجدد ،ويتخذ وضعا بنائيا جديدا ومغايرا »[488]، ويصبح ممارسا لسلطته التي كان عليها من قبل ،رغم ما قد يبدو لنا ،من اختلاف في الشكل أو المضمر ،بين قصيدة الشطرين وقصيدة الشعر الحر .

فالبنية الجديدة التي تكتسيها الكتابة ،باعتبارها مقترحا جماليا مزعزعا لأسس بناء القصيدة، هي بنية مفتوحة العلاقات تقوم على الجوار والانصهار والتعايش[489]،ولم يعد العمل الإبداعي يحمل على عاتقه رؤيا توحيدية ،بل أصبح متفتتا يقوم على جماليات التشظي واللاتناغم [490] .

لم يعد الايقاع الخليلي التفعيلي ،المنتظم ،عنصرا مهيمنا ،ومحددا لشعرية النص ،فهو كان في فرادته وواحديته مرتبطا بالقصيدة ،وسدّا منيعا أمام كل تشكلات النثر الذي ظل في التصور القديم نقيضا للشعر .

لم يعد النظم هو الفاصل بين الشعر والنثر ،بل أصبح النثر وقودا للشعر واستعاد الشِعريِّ لنثريته، فيكون الانفصال القوي الذي حدث هو الانفصال بين النظم والنثر،

---

[485] - ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،ص578.

[486] ويليك رينيه ،ووارين أرستن :نظرية الأدب ،تر:محي الدين صحبي ،مراجعة :حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط3 ،1935 ، ص176.

[487] - ينظر: المرجع نفسه، ص176.

[488] - نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر :ابراهيم الخطيب ،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ص79/78.

[489] - كمال أبو ديب :جماليات التجاوز ،دار العلم للملاسين ،1997 ،ص17.

[490] - ينظر كمال أبوديب: جماليات التجاوز ،ص21/19.

وليس بين الشعر و النثر، فهذا هو «تفكيك النظم»[491]، وهو التفكيك الذي ينسل منه تفكيك أكبر هو «تفكيك الشكل الشعري»[492]، فيضعنا أمام شكل جديد ومتنوع ، يتجاوب مع تجربة الشاعر.

وإذن فالممارسة النصية في القصيدة الحرّة ،ظلّت مقيّدة بقيود الشكل القديم وظلّ النظم فيها سيّدا ،وتفكيكه أصبح سوى إعادة التموقع ليس أقل ،وقد تنبه **"رجاء النقاش"** في تقديمه لديوان **"مدينة بلا قلب"** لأحمد عبد المعطي حجازي ،إلى بقاء الشكل الشعري الجديد (الحر) في الشكل القديم ،«بل إننا نجد القصيدة الجديدة تلجأ أحيانا إلى الاستعانة في بناءها بالشكل القديم »[493]، لأن الوزن شرط وجود الشعر .

يعدّ الوزن الدال الأكبر (Sinifiant Majeur) في القصيدة الحرّة هو استمرار لنفس التصور الذي ظلّ سائدا في القصيدة القديمة ،لأنّه لم يتم النظر إليه باعتباره عرضا ،أو قيمة مضافة ،تتلاشى وتمحى بمجرد بروز محتواه،و هذا ما تجلى في كتابات الكثير من شعراء الشعر الحر.

على رغم ما أقدمت عليه الحداثة الأولى من اختراق في بعض مستويات الشكل الشعري العمودي كاستبدال البحر بالتفعيلة ،أو التجديد والتنويع في القوافي ،بكسر رتابة القافية الواحدة التي كانت تتربع على أطراف القصيدة القديمة كاملة ،ظلت هذه الأخيرة نقطة ارتكاز في تجربة ما يسمى بـــ"الشعر الحر".

3-قصيدة النثر أو نثيرة الشعر:

---

[491]- Susanne Bernard,poéme en prose de baudlaire a nos jours ,librairie nizet, paris,1er ed .p 19/20

[492]- Poéme en prose .op .cit p 110.

[493] - عياد شكري: موسيقى الشعر العربي ،مشروع دراسة علمية ،أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، د.ت، ص22 .

3-1-الجذور:

تعدّ الحداثة - في حقيقتها- تمرّد مستثمر غير ملازم للزمان أو المكان، أو النوع الأدبي ولا شكّ– أيضا- أن التمرد لا يجد نفسه إلّا في متاهات المغامرة الحرة التي تتصدى التقاليد والقيود والأطر، بل إنّه لا يعترف بها أصلا.

كان الشعر أكثر الإبداعية إلتزاما بالتقاليد والقيود ولذا تجلت ملامح الحداثة في مواجهته أولا، ثم الخروج على أسسه وقواعد ثانيا، حيث إرتبطت المواجهة إلى أقصى حدودها، فتمخض عنها توليد جنس إبداعي، يجمع بين سمات الشعر وسمات النثر، وتم الإصطلاح على تسميته قصيدة النثر وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي poeme en prose

رفض الحداثيون اعتمادا التقابل الحاصل بين طرفي المعادلة، لأنهم كما سبق ذكره يرفضون القيود والتقاليد، ورفض التقابل يعني بطريقة أو أخرى إعتماد الوحدة. وحدة الطرفين في استحداث جنس جديد فيه من الجينات الوراثية لكلّ جنس على حدة، وبهذا نكون في مواجهة شعر مغاير للشعر، ومواجهة نثر مغاير للنثر.

ولا نستطيع أن ندعي أن هذه المواجهة جديدة تماما، لكن الحداثة أثرت مصطلح "قصيدة النثر" الذي وفد علينا مع مجموع ما وفد إلينا من إبداع ونقد، ويلاحظ أن المصطلح كان ظهوره في فرنسا مصاحبا لحركة التمرّد الشعري عند بودلير وكلوديل وأرتو ورامبو، الذي قدم آخر منجزاته في ظل هذا المصطلح **"موسم الجحيم والإشراقات".**

أصبح الحديث عن نشأة الشعر العربي نوعا من التفكير البعيد عن المنهجية العلمية، ومن ثم فإنّه قد يصيب، وقد يخيب، لكنّ المؤكد أنّ بروز الشعر على الطريق الوزني، قد سبقته مراحل تجريبية كانت بمثابة إرهاص لوصوله إلى مرحلة النضج والنمو التي آلت إليه أشعار الشعراء الأوائل.

تصور الباقلاني البدايات الأولى للشعر العربي، إذ إنّه ربما ظهر غير مقصود إليه «على ما يعرض من أصناف النظم في تضاعيف الكلام، ثم لما استحسنوه و استطابوه، ورأوا أنه قد تألفة الأسماع، وتقبله النفوس، تتبعوه من بعده وتعلموه»[494].

---

[494]- الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف،مصر 1963، ص 63.

فهذا التصور الذي طرحه الباقلاني يمكن أن نعرضه اليوم بين أجفان "قصيدة النثر"، التي تجمع بين جنسين متمايزين من جهة ، وما ادعته العرب قديما بشعرية القرآن وشاعرية الرسول، وهذا الإدّعاء يعني اعتقادهم بإمكانية إنتاج الشعرية خارج قانون العروض، من جهة أخرى، ويكون لزاما علينا إضافة وجود مقولات منتشرة في تضاعيف مجموعة من كتب التراث تؤكد إمكانية المزج بين هذه الجنسين، فابن طباطبا العلوي يرى أنّ "الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة إما تناسبا قريبا، وإما بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء وفقر الحكماء»[495]، وأكد أن الشاعر إذا أراد بناء القصيدة: «مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»[496]، وهي الفكرة نفسها التي رددها البغدادي في قانونه البلاغي بعد ذلك[497].

ويؤكد أبو حيان التوحيدي، التداخل المضمر بين الشعر والنثر، ويعتبره سمه من سمات الجدة والإحسان،«ففي النثر ظلّ من النظم، ولولا ذلك ما حف و لا حلا و لا طاب ولا تحلى، وفي النظم ظلّ من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بحوره وطرائفه، وائتلفت وصائله وعلائقه»[498].فالمتأمل إلى الإبداع الشعري والنثري يقتضي حقيقة المزاوجة، وهي « أنّ المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنّهما يستهمان هذا النعت، لما ائتلفا ولا اختلفا»[499]، فالشعر فيه من الخواص البنائية ما هو موجود في النثر، يتحقق بفضلها ذلك التآلف في المستوى العميق.

أورد عبد القاهر الجرجاني في نظرية **"النظم"** التي وضع أسسها في مؤلفه **(دلائل الأعجاز)**، **"النظم"** يوازي **"الشعرية"** في الدرس الحديث، وقد أسقط الجرجاني من نظريته الإطار الخارجي للإيقاع، فالبناء الخليلي هيئة صورية غير قابلة للإهتزاز إلّا في

---

[495] - ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 81.

[496] - المصدر نفسه، ص11

[497] - ينظر: البغدادي قانون البلاغة : تح: محسن عياض ، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1989، ص 149.

[498] - التوحيدي: المقابسات ، تح: السندربي ، دار سعاد الصباح، 1992، ص 245.

[499] - التوحيدي: الإمناع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين ، مكتبة الحياة، ج2، ص 135.

الحدود التي سمح بها العروضيون، وبهذا تكون بعيدة عن إمكانات الثبات والتبدل، وهما خصيصتا الشعرية[500].

لاحظ عبد القاهر الجرجاني موقفا فكريا للإيقاع، بفعل توجهات دينية تربطه بمجال الإنشاد في الغناء واللهو، فتصدى له مخرجا هذا الإيقاع من منطقة "النظم"، أي من منطقة الشعرية، إذ يقول؛فـــ« إنّ رغم أنه كره الوزن، لأنه سبب لأن يتغنى في الشعر ويتلهى به، فإنّا إذا كنا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك، وإنما دعوناه إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البين، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس، فتشرّفه، إلى الضّئيل فتفّخمه، إلى النازل فتعرفه، وإلى الخامل فتنوه به، وإلى العاطل فتحليه، وإلى المشكل فتجليه، فلا متعلق له علينا بما ذكره، ولا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه»[501]، ثم يؤكد الجرجاني مرة أخرى إمكانية إنتاج الشعرية خارج قانون العروض عندما يروي حديث«عبد الرحمن بن حسان، وذلك أنه رجع إلى أبيه حسان- وهو صبي- يبكي ويقول (لسعنى طائر)، فقال:حسان: صفه يابني فقال:(كأنّه ملتف في بردة و جبرة)، وكان لسعه زنبور، فقال حسان:(قال إبنى الشعر وربّ الكعبة)، أفلا جعل هذا التشبيه مما يستدل به على مقدار قوة الطبع، ويجعل عيارا في الفرق بين الذهن المستعدّ للشعر وغير المستعدّ له؟»[502].

ويقف السيوطي عند التداخل بين الشعرية والنثرية إلى دائرة **"الوزن"** برغم أنها غير موزونة؛ وذلك لشدة تناسقها وانسجامها الداخلي حيث « إذا قوى الإنسجام في النثر جاءت قراءته موزونة، بلا قصد لقوة انسجامه»[503].

---

[500] - ينظر: رجاء عيد: الشعر والنغم،دار الثقافة للطباعة والنشر،بيروت، 1975،ص 106.

[501] - عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز،تح: محمود محمد شاكر، دار المدني: المؤسسة السعودية بمصر، ط3،1992 ، ص24.

[502] - الجرجاني: أسرار البلاغة، تح:محمود محمد شاكر، دار المدني، بجدة المؤسسة السعودية بمصر، ط1 ،1991، ص 191

[503] - السيوطي: الإتقان، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر،ج2، 1941، ص147.

إذا كان هذا تقليب في دفاتر الماضي البعيد، للوقوف عند تقرر البدايات الشعرية، وأمر علاقة المنظوم بالمنثور، فإنّ ظهور ما أطلق عليه "قصيدة النثر" ليس أمرا غريبا، وليس ضدّ الإبداع الذي يدعو في مضمون دلالته إلى التجدد عموما، إذ يبدو - في نظرنا- إن هذا الظهور مؤسس على ركائز من ناحية، ومساير ومستجيب لمغامرة الحداثة من ناحية أخرى.

يتبين أن ظهور قصيدة النثر أولا، وتطورها ثانيا، كان مسبوقا ببدايات ضربت بجذورها عمق التراث، وقد تضمنت نظرة إلى نظام"**العروض**" الذي عدّ في أكثر الأحايين مجرد قالب سابق التجهيز، جعل منه قيدا أكثر من كونه نظاما جماليا، والمتحري للشعرية العربية عبر مساراتها يدرك أنها لم تجعل هذا النظام دالا كامل القداسة، بل كان عرضة للانتهاكات المتكررة والمستمرة، حيث بدأ الشعراء مغامراتهم مع البحور الشعريي فرارا من قيودها الصارمة، فهزّوا الإيقاع الوزني بانتهاك مستمر، وهو أمر شبيه بمغامرة المبدعين مع اللغة ومحاولة الخروج عن القيود التي سطرتها، وهي ماأطلق عليها"**الضرورات الشعرية**"، والتي تعدّ إنتهاكا للغة. والزحافات والعلل نوع من إنتهاك القالب العروضي، وكلا الأمرين لم يكن له قوانين محفوظة قديما. ولكنها كانا في طرق الإستعمال الفطرية.

نظم الشعراء القدامى قصائد إقتربوا فيها إقترابا شديدا من نظام التفعيلة، فسلم الحاسر يمدح موسى الهادي على تفعيلة واحدة من بحر الرجز يقول فيها:

مُوسَى المطَرُ
غيثُ بِكْرٍ
ثُمَ انْهمَرْ

و نظم علي بن يحي على هذا النحو في قوله:

طَيفُ أَلَمْ
بِذِي سَلَمْ
يُسرى العَتَمْ.
بَينَ الِخيمْ
جَادٌ بِفَمْ

شكك ابن جني في أن يكون هذا شعرا، وإنّما هو فراق منسوقة غير محشوة[504].ويطول بنا الأمر لو حالنا أن نفيض في تتبع انتهاكات الشعراء سواء الأوائل أو المحدثين لقانون العروض والقافية، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، امرئ القيس، عبيد بن الأبرص* والمرقش الأكبر وأبو نواس، وقد أحصى رجاء عيد الشيء الكثير من تجاوزات شعراء التفعيلة كالسياب، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي والبياتي، محمود درويش[505]، كما أحصى "علي يونس" كما آخر من التجاوزات لكمال نشأت،و مجاهد عبد المنعم مجاهد وأمل دنقل[506].

ومن الإنتهاكات التي سجلها الشعر العربي القديم، والتي قد تكون خرقا مقصودا للوزن العروضي قصيدة لأبي نواس يقول فيها:

رَأَيتُ كلَّ من كَانَ أَحمــقَــا مَعتوهَــا
في ذَا الــزَمَــان صَارَ المُقدمُ الوَجيهَا
يَا رُبَّ نَذلٍ وَضيعٍ نَوّهتـــــهُ تَنويــهَا
هَجوتُــه لَكَــيما أَزيـــــدهُ تَشويــهَا

فبعضه مستفعلن- مفعول- فعول، وبعضه مستفعلن- فاعلاتن[507].

ومن الإنتهاكات التي مست "القافية"، حيث تنسب أبيات لأمرئ القيس إهتزت فيها وحدة القافية إهتزازا بالغا حيث يقول:

تَوهّمْتُ من هِندٍ مَعَالمُ أَطلالٍ عَفاهنّ طولُ الدّهرِ في الزَمنِ الخَالي
مَرابعُ من هِنْدٍ خَلَتْ ومصَائِفِ يَصِيحُ بِمُغناهَا صدى وعَوَازف
وغَيرهَا هَوجُ الرّياحِ العَواصفِ وكُــلٌ مُسَــــفٍّ ثُم آخر رَادفُ
بأَسْحَمِ من نُوءِ السَّماكيَن هِطَالُ

---

[504] - إبن جني: الخصائص،تح: محمد علي النجار، عالم الكتب،ج2، 1983، ص 264/263.

* قصيدته المشهورة: **أقفز من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب**

=بكل تجاوزاتها العروضية إلى تقربها من النثرية نظم العمدة، ينظر : ابن رشيق : العمدة.

[505] - ينظر: رجاء عيد:الشعر والنغم،دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت ، 1985،ص 109/108.

[506] - ينظر: علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب،مصر،1993، ص 158/157.

[507] - ينظر:القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصوصه، تح: أحمد عارف الزين، دار المعارف للطباعة، 158/157.

فقد إبتدأ الشاعر ببيت مصرّع، ثم أتى بأربعة أشطر على غير قافية، ثم أعاد شطرة واحدة من جنس ما إبتدأ به، وقد عرض إبن رشيق لهذا الشكل الإيقاعي تحت مصطلح"**المسّمط**"[508] وقد إستمر إنتهاك القافية ملازما المسيرة الشعرية العربية في الموشحات، والمربعات والمخمسات...

وقد وصل ذلك إلى درجة الإهمال[509]، وهذا ما شكل الإرهاصات التي سبقت مغامرات شعراء الحداثة، أو بالأحرى كانت هذه الإنتهاكات.بمثابة دعوة خفية للجيل جديد من الشعراء لكي تكون مغامرتهم الخاصة مع العروض.بدءا بالزومسنين الذين تركوا الوزن على ما عليه،ووجهوا عنايتهم إلى القافية، حيث أصبحت هذه الأخيرة في منطقة محايدة بين الثبات والتغيير.إلا أن غابت نهائيا لدى بعض المدارس **"الديوان"** و**" أبولو"**، ثم مرورا بشعراء التفعيلة الّذين غامرو بانتهاك الوزن والقافية على حد سواء- كما سبق وأن ذكرنا- و وصولنا إلى أن هُجر النظام العروضي كلّه في إطار **"قصيدة النثر"**.

تعرضنا لبعض الإنتهاكات لدى مراحلة شعرية معنية، غير زاعمين أنّها مناطق محدّدة تحديدا صارما، حيث أردنا أن نقول إنها مناطق قابلة للإختراق بما كان يتمثل في تجاوزات محدودة كانت بوصلة تقود إلى منطقة سوف تبلغها المرحلة من ناحية ،و مؤشرا لبعض ملامح المنطقة التالية من ناحية أخرى.

3-2- مأزق التسمية:

إنّ الولوج في مثل هذه القضايا، أمر محفوف بالمخاطر والصعوبات من كل جانب وأنّ النطق بهذا المصطلح يحوي تناقضا مثيرا وحساسا في ظاهره، قسيمة **"قصيدة النثر"** تجمع بين إسمين **"قصيدة"** و **"النثر"** في سياق واحد، فالأولى وردت في صيغة (النكرة) في حين وردت الثانية على صيغة (المعرّف).

والمتعارف عليه أنّ النكرة إسم يدلّ على شيء غير معين وهذا يعني أن كلمة "قصيدة"، خارج سياقها هذا تدل على شيء غير معيّن، بينما نجد أنّ المعرفة

---

[508] ينظر: ابن رشيق: العمدة، ص 62.

[509] ينظر: ابن سنان الجفاني: سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي،دار صبيح مصر، 1969، ص 178.

إسم يدل على شيء معين، وهو ما ينطبق على كلمة "النثر" من حيث دلالتها؛ أي لها دلالة معينة.

وفي المصطلح أعلاه جمع بين نكرة ومعرفة؛ أي جمع بين شيء معين، وآخر غير معين، فالمتأمل في الموقع الإعرابي للكلمتين، يجد أنّ المصطلح المشكّل من لفظتين يحوي مضافا و مضافا إليه، فالمضاف هو لفظة "**قصيدة**"، والمضاف إليه هو لفظة "**النثر**"، والقاعدة النحوية تقول إن المضاف إسم نسب إلى إسم بعده، فتعرف بسبب هذه النسبة أو تخصص.

وحين الرجوع إلى مصطلحنا نلاحظ أن لفظة "قصيدة" هي الإسم النكرة الذي نسب إلى إسم بعده، وهو "النثر" المعرّف بالألف واللام ومن ثمّ انسحب هذا التعريف على الإسم النكرة "قصيدة" فامتلك صيغة التعرف ،كما امتلك صفة التخصص، حيث أصبحنا نفهم في هذا السياق أن كلمة "قصيدة" تخصّ اللون الشعري الذي له إرتباط وثيق بالنثر دون سواها من القصائد التي لا تخرج عن المفاهيم المعروفة للشعر.

فمن خلال العلاقة القائمة بين النكرة والمعرفة من جهة وبين المضاف والمضاف إليه من جهة أخرى نستنتج أنّ هيمنة لفظه "النثر" على لفظة "قصيدة"، وإحتوائها لها, وبسط نفوذها الدلالي والمعنوي على كلّ سياقاتها. مما يقلّص مساحة فاعلية "قصيدة"، ويحدّ من حيوتها وقوتها، فلقد منحها النثر بطاقة تعريفه قبل أن تنتسب إلى المعرفة وإلى التخصص ومن ثم ظلّ حارسها الأمين وظلها الذي يلازمها أينما رحلت وارتحلت، وهذا يدل دلالة فسيحة على أن النص الأدبي المسمى "**قصيدة النثر**" يمتلك من السمات النثرية أكثر مما يمتلك من السمات الشعرية. فالشعر مضافا إلى النثر، ولا تتحدد معالمه، ولا تتشكل سماته وملامحه ولا تتحقق كينونته وصورته إلا من خلال النثر، الذي يمارس سلطته الدلالية والمعنوية، ويفصح عن ملمح هذه القصيدة إنّه وحده "**الدال الأكبر**" في تشكيل سمات ومكونات هذا النص الأدبي.

إن هذا الإلتباس الواضح في مفهوم ودلالة مصطلح"قصيدة نثر" سواء على المستوى المعجمي أو على المستوى المفهومي /الدلالي، كان نتيجة لهذا التداخل والتشاكل المثير، والذي حاول أن يؤالف بين ذاتين متمايزتين هما: **ذات الشعر** و**ذات النثر** في سياق موحد.

واكب النقد العربي تحولات هذا النص الإبداعي، وإن ظلّت هذه المواكبة لم تصل - قط- إلى الهدف المرجو، التي عاشها مسيّر ذلك النص الإبداعي، على الرغم من وجود محاولات تُحسب لأصحابها عملت على إعطاء أسامي مختلفة لهذا المولود الجديد، الكل على حسب اجتهاداته وميولاته وتأثراته نذكر منها "الشعر المنثور" "الشعر المنسرح" "النثيرة" "النثر المشعور" "الشعر المرسل" "الشعر العصر"[510].

في صدد حديثنا عن تداخل الشعر بالنثر ومن يحوي ويهيمن عليه الآخر، يرى **الفيتاغورثيون**، أنّ العالم شيئان "**عدد**" و"**نغم**"؛ أي أنّ للعالم وجها كميّا هو العدد، ووجها كيفيّا هو النغم، النثر عدد، ولعلّ الكفاح العميق لقصيدة النثر هو أن تتحول إلى نغم، غير أن الشعر موجود في العدد والنغم، أو فيما وراء العدد والنغم[511].

طرح أدونيس الكثير من الأفكار في هذا المقام، و هي جديرة بالاهتمام والتأمل، حيث كان واضحا وحاسما في تحديد التمايز القائم بين الشعر والنثر حيث جعل "**النغم**" خصيصة للشعر، وهي نفس الخصيصة التي ميّز بها كل من تناول هذا الموضوع ،منذ فجر الشعر العربي، وفي المقابل رُبط النثر بالعدد وبالكمّ، ومن ثمّ ،فإنّ الرهان المصيري لقصيدة النثر، من أجل تحقيق إبداعيتها هو التحول والانتقال من الكمّ إلى الكيف، ومن العدد إلى النغم، [512] أي من النثر إلى الشعر فالإبداعية تكمن في الشعر

---

[510] - ينظر: حسن الواركلي: قصيدة النثر العربية، مجلة مواسم، طنجة، المغرب، العدد 9 ، 1998 ص 76.

[511] - ينظر: منير العكش: أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ،ط1، 1979،ص 135/134

[512]- المرجع نفسه، ص 135.

الذي يظل جوهر الفنية والتنغيم، بمعنى أن يكون جوهر النص شعريا بينما المبنى يظل مرتبطا بالنثر، وهذا ما يؤكد لنا أنّ الانتقال النهائي يُخرج النص من النثر ويدخله مملكة الشعر، وأنّ الإسم المقترح لهذا النص الإبداعي يتضمن تركيبا دلاليا - في رأينا غير سليم-.

فـــ **"قصيدة النثر"** في تركيبها هذا، وهو عكس ما توصلنا إليه؛ أي النثر يحوي الشعر ويهيمن عليه، ويبقى الشعر فقط في موقع ثانوي، في حين يكون الصواب - في رأينا- العكس، أي أنّ الشعر هو المهيمن والحاوي للنثر، فالعدد يجب أن يتحول إلى نغم.

و لكي يصبح للنص قوام إبداعي ومن ثم بذوب النثر ويتلاشى في الشعر، فلا يطفو على السطح سوى الشعر. فإنّنا نسير في الإتجاه الّذي يقترح إسما أو مصطلحا يساوق ويساير هذا التحول، فنقول **"نثيرةالشعر"** حيث يصبح النثر مضافا إلى الشعر.

3-3- من الشعر المنثور إلى قصيدة النثر:

يواجه الباحث مشكلة عويصة تؤرقه في ميدان الأشكال الكتابية الحديثة، هو مأزق الترجمة ،ولعلّ هذه الألوان الإبداعية ظلّت مرتبطة منذ البداية، بالهجرات الآتية عبر الترجمة ، حيث أنّ أمين الريحاني سمى ما كتبه بـــ "الشعر الحر الطليق" ،أو "الشعر المنثور"، و ذلك انطلاقا من ترجمته للمصطلح الفرنسي (Vers Libre) ثم المصطلح الانجليزي (Free Verse) ،ولم يحاول إطلاقا البحث عن تسمية من داخل النص العربي ،بل رأى أن المكونات نفسها التي تميز هذا اللون من الشعر الفرنسي والانجليزي، يمتاز بها نظيره العربي ، ولا حاجة إلى القول أن هذا المصطلح هو ترجمة حرفية لعنوان كتاب سوزان برنار السالف الذكر، وهو يكشف عن هجرة أخرى لاسم جديد ،من تربة الفرنسية ،إلى تربة مغايرة هي التربة العربية، ويشير الريحاني في نفس السياق إلى أنّ «لهذا الشعر الطليق وزنا جديدا مخصوصا ،وقد تجيء القصيدة من أبحر عديدة ومتنوعة »[513]، ولعلّ في تعريف الريحاني لـــ **"الشعر المنثور"** أو **"الشعر الحر الطليق"** تناقضا بيّنا في بناء المفهوم ،ولبسا في تحديد سمات ومكونات هذا الشعر .فهل بإمكاننا أن نتصور شعرا منثورا ،أو شعرا حرًا طليقا ،مقيّدا –

[513]- أمين الريحاني: هتاف الأودية ،دار الريحاني للطباعة والنشر ،بيروت 1955، ص9/8.

في الآن نفسه – بالأوزان والبحور؟ ،هذا دليل أنّ الريحاني لم يعمِّق فَهمهُ وتَصوّره لمصطلح "الشعر المنثور"، بل رأى أن التخفيف من النظام الصارم للقصيدة العمودية يمكن أن يرحل بالشعر من شعريته المطلقة إلى أفق نثري ،أكثر رحابة واتساعا. والواقع أن هذا الأمر أصبح حقيقة في صورة "قصيدة التفعيلة" على يد روادها بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، ولكن هذا اللون الابداعي لم يدخل أفق النثر بل ظلّ ملازما لأفق الشعر .

ما نوّد الاشارة إليه هو حقيقة هذه التسميات التي كانت منطلقا أوليًا لـــ "قصيدة النثر" . حيث ما كتبه الريحاني من شعر منثور ،كان يعتبر لدى البعض، آخِرَ السلّم «الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر»[514] وكان اللبنة الأولى والميزة الضرورية لها، كما ظهر لاحقا مصطلح آخر لهذا اللون الإبداعي هو مصطلح **"الشعر المنسرح"** لصاحبه الأديب اللبناني ميخائيل نعيمة ،وقد ورد هذا المصطلح ضمن مقالة كان يتحدث فيها الشاعر "وولت وايتمان" ولفظة "المنسرح" عند نعيمة لا علاقة لها بالبحر الشعري المعروف عندنا ،بل اختارها لكونها خير ما تدّل على الانطلاق والتحرر[515] ،وقد حدّد نعيمة مقصوده بالتحرر وحصره في الخروج عن ما أَلِفناه في عنصري الوزن والقافية، فلذا كانت رؤيته أكثر وضوحا وعمقا وتمثلا لهذا اللون الشعري من الريحاني و«جَريِه على السجيّة جريا ليس يخلو من الإيقاع الموسيقي والرنة الشعرية»[516]، ولا شك أن المسافة الفاصلة بين رؤى الريحاني التي خرجت إلى العلن سنة 1910م ،والآراء النقدية لميخائيل نعيمة التي كانت سنة 1949م* كانت كفيلة لإبراز هذا العمق .

مما لا ريب فيه أن ثمّة فروق ملموسة بين الشعر المنثور ،وقصيدة النثر لكنّها تشير جميعها إلى فارق جوهري يخصّ البناء الشعري ،على عكس التمايز الحاصل بين النثر الشعري وقصيدة النثر، فهو شديد وبيّن ،ولا يمكن أن نتغاضى عنه أو نقصر في النظر إليه

---

[514] - محمد جمال باروت :الحداثة الأولى ،مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة شعر ،مجلة المعرفة ،ص141.

[515] - ينظر: المرجع نفسه ،ص162.

[516] - ميخائيل نعيمة :في الغربال الجديد ،مؤسسة نوفل ،بيروت ،1972 ،ص63/62.

* نقلنا تاريخ المقالتين ،لكلّ من أمين الريحاني ،وميخائيل نعيمة من كتاب "الحداثة الشعرية" ،خليل أبو جهجة، ص 130/129.

على أنهما ينسلان من خيط واحد حيث «النثر الشعري إطنابي، يسهب، بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة ،وليس هناك ما يقيّد، مسبقا، النثر الشعريّ .أما في قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية، ثم إنّ النثر الشعريّ سرديّ، وصفيّ ، شرحيّ،بينما قصيدة النثر إيحائية »[517]، حيث يكون النثر في مصطلح النثر الشعري هو جوهر النص وروحه، مفعم بالغنائية ومناجاة الذات،كما هو استرسال واستسلام للشعور يتجه إلى التأمل الأخلاقي .

يأخذ الشعر المنثور اتجاها يصبح فيه الشعر هو المالك لكلّ سلطة، وهو العنصر المهيمن على سياقة الكتابة ،وبذلك ،فإنّه يكون جوهر النص الأدبي ،ويكون النثر تشكيلا فنيا لا يبرح مملكة الشعر أبدا ،بل تغدو تلك التشكلات النثرية – بقوة الشعر– شعرا آخر ، ويذوب الشعر ويتلاشى فيما هو شعري .

من شرفة ما تقدم ندرك أن الشعر المنثور كان طريقا مفروشا نحو إرساء تشكلات قصيدة النثر حتى أصبحت شكلا قائما بذاته تحكمه ضوابط متعددة وعلائق، فهي «ذات شكل قبل أي شيء ،ذات وحدة مغلقة ،هي دائرة أو شبه دائرة ،لا خط مستقيم ،هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة ذات تقنية محدّدة ،وبناء تركيبي موحّد ،ومنتظم الأجزاء ، متوازن، ..هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة »[518] .

وهكذا تتجلى لنا ملامح الانتقال من الشعر المنثور إلى قصيدة النثر والرغبة في تكسير الثابت والبحث المستمر عن الجديد ،فكانت تسمية قصيدة النثر* الخروج عن ما هو متعارف عليه في تحديد مفهوم الشعر .

---

[517] - أدونيس: صدمة الحداثة ،دار العودة ،بيروت ،ط2 ،1979 ،ص27.

[518]- سوزان برنار: قصيدة النثر .ص8.

* تسمية "قصيدة النثر" هو تحديد الجانب الدلالي من أية مقصدية مكتفية بذاتها ،وهذا الأمر مطروح على مستوى اللغة الفرنسية مثلا ،ففي هذه اللغة تسمى القصيدة poéme وهذه التسمية مشتقة من الشعر poésie ،وهو ما يجنب المفهوم الالتباس المنهجي الذي يشوش على دلالة الترابط الاشتقاقية ،لكن في الثقافة العربية نجد تقابلا لا اشتقاقا إسميا ،إن =الدال قصيدة ليست مشتقة من الشعر .فالشعر كجمع ،هو تعبير عن هذا الكثير المتعدد ،فيما القصيدة كمفرد وواحد ظلت تعبيرا عن ممارسة لها نظامها وقوانينها .

3-4- قصيدة النثر بين سوزان برنار وأدونيس:

يشير رفعت سلام ،استناد إلى كتاب محمد جمال باروت **"الحداثة الأولى":** أن أدونيس كان سباقا إلى تناول موضوع قصيدة النثر، وذلك من خلال مقال له حمل عنوان "في قصيدة النثر" منشور في العدد الرابع من مجلة "شعر" البيروتية (ربيع 1960)[519]، كما أنّ الشاعر أنسي الحاج يقول في مقدمة ديوان **"لن"** إنّ أدونيس أول من تناول هذا الموضوع بالعربية ،ويذكر المجلة ذاتها[520]. ويظهر أن هذا السبق الذي حصل عليه أدونيس كان يخفي وراءه العديد من الانعراجات ،ولكن قبل أن نعرج على هذه الانعراجات ،لا بأس أن نتأمل التعريف الذي وضعه أدونيس لنثيرة الشعر .فبعدما حدد شكلها ،وهو الذي أوردناه سالفا ، يعود فيتحدث عن خصائص هذا اللون الابداعي ،فيحددها في ثلاثة نقط هي : « أ- يجب أن تكون صادرة عن ارادة بناء وتنظيم راعية ،فتكون كلًا عضويا ، مستقلا. تكون ذات إطار معين ،وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر.

ب- هي بناء فني متميز ،فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية ..فهناك مجانية في القصيدة ويمكن تحدي المجانية بفكرة اللازمنية.

ج- الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطراد والإيضاح والشرح وما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى»[521]، ويعلق رفعت سلام على هذا الكلام قائلا «كانت المرة الأولى – في الكتابة العربية – التي تطرح فيها "قصيدة النثر" بهذه الدقة ؛ولعلّها المرّة الأخيرة . لكن المقالة تعتمد – بصورة مطلقة – على ما كتبته "سوزان برنار"

- للمزيد ينظر عبد العزيز بوسهرلي ،قصيدة النثر والشعريات اللاعمودية ،مجلة تاكفوت ،ألمانيا ،العدد 01 ،1996 ، ص78.

[519]- ينظر: مقدمة رفعت سلام ،لكتاب سوزان برنار ،قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ،تر :راوية صادق ،مراجعة وتقديم :رفعت سلام ،دار الشرقيات للنشر والتوزيع القاهرة ،ج1 ،ط1 ،1998 ،ص7 .

[520]- المرجع نفسه ،ص24.

[521]- المرجع نفسه، ص8.

في مقدمتها، بلا إضافة ذات بال ،ودون اختراق للآفاق الشاسعة العميقة التي فتحتها ،وأغلقت فيها وراء القصيدة»[522].

حريّ بنا الاشارة إلى كتاب سوزان برنار ،وخاصة المدخل، سنجد ملامح هذه المحاكاة التامة والمتطابقة بين أفكار أدونيس حول "قصيدة النثر" ،وما جاءت به الكاتبة ؛ففي حديثها عن "قصيدة النثر" تحاول جاهدة تزويد قارئها بمفهوم "قصيدة" ،حين تقول «فإذا كان لمصطلح النثر معنى محدد تماما (كل ما ليس بشعر فهو نثر) فإنّه لأكثر صعوبة بكثير الاتفاق على كلمة قصيدة ،وقد يكون مفيدا أن نوضح – من الآن – الشروط المحدّدة الواجبة تطبيقها ،وخاصة عند الحديث عن "قصيدة نثر" »[523]، وهذه "الشروط المحددة" التي طرحتها سوزان هي نفس "الخصائص" التي نقف عندها لدى أدونيس، دون أدنى تغيير .بل حتى تحديد أدونيس للنثر والشعر له جذره لدى الكاتبة سوزان حيث تقول :«وتفرض قصيدة النثر إرادة واعية للانتظام من قصيدة ،لا بد لها أن تكون كلا عضويا مستقلا ،بما يسمح بتمييزها عن النثر الشعري الذي ما هو إلا مادة ،وشكلا من الدرجة الأولى ،تستطيع – انطلاقا منه – تأليف دراسات وروايات وقصائد»[524]، وحين تتحدث عن الشروط المحدّدة لقصيدة النثر ، أولا إلى "الوحدة العضوية" ،بمعنى أن القصيدة لابد أن تشكل كلا ،وعالما مغلقا، ثم ثانيا،"المجانية" ،وهذا يتركنا نقبل بأن القصيدة «لا تفرض لنفسها أية غاية خارج نفسها ، لا سردية ،ولا برهانية "[525]، ومعيار "المجانية "مرتبط عند الكتبة بمعيار صنو هو معيار "اللازمنية" بمعنى «أن القصيدة لا تتقدم نحو هدف ما ،ولا تطرح سلسلة من الأفعال المتتالية، لكنها تفرض على القارئ كـــ "شيء" ككتلة لا زمنية»[526]، ثم اشترطت شرطا ثالثا تراه الكاتبة أكثر خصوصية لقصيدة النثر وهو "الإيجاز"، فـــــــ«على قصيدة النثر – أكثر من أيّة قصيدة عروضية – أن تتجنب

---

[522] - المرجع السابق، ص8.

[523]- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص36/35.

[524]- المرجع نفسه، ص36.

[525] - المرجع السابق ، ص36.

[526]- المرجع نفسه، ص36.

الاستطرادات الأخلاقية أو أيّة استطرادات أخرى ، والإسهابات التفسيرية ،أي كل ما قد يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى ،وكل ما قد يضر بوحدتها وكثافتها»[527] ،هكذا تتبدى لنا خصائص أدونيس ،فيما يتعلق بقصيدة النثر و هي نفسها التي حددتها برنار في كتابها المذكور سابقا .بصورتها الفرنسية .

[527]- المرجع نفسه ، ص36.

1-القارئ وسلطة الكتابة.

2-كسر الحدود بين الأجناس.

3-الكتابة الحداثية: الشكل المباغث.

4-الشعر والرواية.

5-الشعر والأسطورة.

6-الشعر والدراما.

1-القارئ وسلطة الكتابة:

تعدّ القصيدة الحداثية سحر يوحي أكثر ممّا يعبّر، يحسّها المتلقي ساعة يقظة شعوره بالجمال ويعيد خلقها انطلاقا من معانقة شفرات القصيدة لذلك تظّل الكتابة الحداثية أسيرة القراءة، ولذا فإنّ الشعر حساسية جمالية ،هذه الحساسية الجمالية هي صفة متعلقة بالمتلقي،ولابدّ أن تكون خارقة وخارجة عن المألوف، لتكون الهزة الحداثية التي تُصدم القارئ في كلّ مرّة، فتكسر رتابة النصوص التقليدية ، ولذا «لم يعد القارئ متلقيا سلبيا، أو ذاهبا نحو المعنى ،ساعيا إليه، ومكتفيا بما يمنحه النص من اشارات ترشد المعنى أو تفضحه»[528]، لأنّ المعنى في الكتابة «لم يعد موضوعا يستوجب التعريف»[529]، أو قصده، و«إنّما أصبح أثرا يعاش»[530]؛ وتبعا لذلك فإن نجاح العمل الإبداعي- الشعري- يقاس بمدى تجاوب المتلقي معه، لأنّ المتلقي هو الهدف من كل عمل شعري، وكل مبدع إنّما يبدع وفي ذهنه صورة جمهوره، فـــ« الشعر خطاب إلى الآخرين (...) والمرسل إليه عنصر مهّم في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدا، وإلّا تحولت إلى جرس يقرع في العدم»[531].

إذ لا يتحقق هدف الكتابة إلا إذا وجدت تجاوبًا و تجاورًا مع المتلقي الذي يلعب دور المتربص بالمعنى قصد التمكن منه.

تحوّل القارئ في الدراسات النقدية الحداثية - من البنيوية إلى التفكيك- إلى عامل مهم، بل إنّ القارئ أصبح اليوم فاعلا، و لم يعد مجرد منفعل، فهو يسأل ويحاور ويتأمل ليفتح على نفسه حدود الرؤيا والتفسير، فتنكشف أمامه ملامح النص ويستنطق مكنوناته، إذ هو من «عُرف بكثرة النظرة في الشعر والارتباض، وطول

---

[528]- صلاح بوسريف: نداء الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص 62.

[529]- المرجع نفسه،ص 62.

[530]- فولفانغ آيزر: وضعية المتأمل، ضمن مجلة "دراسات سيميائية أدبية، لسانية"، العدد 6، 1992، ص 08.

[531]- نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت، ص 157.

الملابسة»[532]، ولا تجد الكتابة سلطتها الحقيقية إلّا على يد قارئ ماهر يضيف من ذاته للنص ما لم يكن موجودا فيه، فكأنّ القراءة هي جزء لا يتجزأ من الكتابة، بل هي كتابة ثانية، ويبقى المتلقي عنصرا هاما في توليد فاعلية الكتابة الجديدة، و«من لا يعرف الشعر أو يحسه مباشرة، يستحيل عليه أن يكون له أدنى معرفة عنه»[533]، فكأنّ الأولوية في عملية إدراك أقاليم الجمال المختلفة خلف ستائر الإبداع، وتعود بالدرجة الأولى إلى ضرورة تمتّع الشفرة النقدية بهذا الحسّ النقدي.

ولذا فإنّ ثمة شعرية جديدة تؤسس لنفسها روح الوجود وهي ما يمكن أن نسمّيه هنا بشعرية القراءة، أي تلك القراءة التي تنتج للشرط الجمالي في النص قوة الحضور، والإعلان عن وجوده، ولذا فقارئ النص المعاصر، والمقبل عليه «يرى أنّ كلّ شيء يتزلزل»[534]، وهذا ما يدلّ على صعوبة ركوب مطيّة الشعر، حيث لم يعد الشاعر معدّ معان ومسوّغها، بل أصبح يعيش بجانب الكلمات، يتصّيد المعاني، ويزيح حدود مواقعها المنغلقة المجهولة[535]، وهو ما يفرض على القارئ معايشة الشكل الذي تقترحه الكتابة؛ لأنّه لم يعد شكلا محايدا، حاملا فكرة فقط، بل أصبح تعبير عن أفق ورؤيا، وبهذا المعنى « يتعّين مصير الشعر، لا مستقبله فقط ،فحين ننظر بمنظار التداول، و بُعد المقبلين عليه من القراء، قياسا بغيره من الأشكال الكتابية الأخرى، تكون رؤيتنا فوقية، أو تكتفي بالنظر إلى سطح الأشياء، ولا نذهب إلى عمقها...»[536]، لأنّ الشعر يحتاج إلى عين ثاقبة تبصر عمق الأشياء، قصد صياغة أسماء جديدة ومتجدّدة عبر تبدلات الزمن. فالقارئ الذي «يُقبل على الشعر، هو من

---

[532]- الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1972، ص 386/385.

[533]- منير العكش:أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت، د.ط، 1979،ص 126.

[534]- أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، ط2، 2011، ص 161.

[535]-ينظر : أسرة الأدباء والكّتاب: مجلة "كلمات"، البحرين، العدد 10، 1989، ص 14.

[536]- صلاح بوسريف: نداء الشعر ، ص 63.

لا يَقبل وجود الأشياء، بما به تتسمى، بل بتسميتها، كما لو أنّها انبثاق، وتفتّق، لا وجودا في الما قبل»[537]، بالأحرى هو «الذي يَعمل الشعر على وضعه في الوجود ويَصبو به إلى أول الكلام، إلى ذلك السَديم الذي منه خرجت الأشياء بلا اسم. أو كانت تقبل على الوجود وهي غير مسمّات، عارية، لا تُعرف إلا بشَيئِيتِها»[538]، ومن هنا تتّضح معالم القارئ أمام نصّه فعليه تسمية الأشياء بمسمياتها الإبداعية، فيخلقها، ويُعيد تشكيلها وفق ما يتصوره. إذ أصبحت الاستفادة من مقولات الشعراء النقاد ضرورة ملحة في البحث والنبش عن مختلف اللآلئ الجمالية لعالم النصوص الشعرية الحداثية، و «قياسا عليها درج الناس من تختلف الشعوب على إلحاق الجديد البارع الذي يحدث في النفس دهشة القاء مع الغريب المتفرد بـــ: الخلق و الإبداع و ما إضافة الفنيّ إلّا نعتا يلْطف من الفعل الإنساني»[539]، و هكذا يتجاوب القارئ مع النصوص الشعرية قصد الوقوف عند جمالياتها، و إضهار دلالاتها المختلفة من جهة، و يحلّ محلّ المبدع من خلال إضهار صورة الوجود الإنساني على حقيقته من جهة أخرى.

1- كسر الحدود بين الأجناس

ليس الجنس الأدبي مقولة مغلقة، فهو إن كان ينهض على خصائص مشتركة بين مجموعة من النصوص ،أو على النموذج أولي prototype فإنّه يبقى مفتوحا[540].

بانفتاح الممارسة النصيّة وتجددها، ولعلّ هذا ما يفسّر غياب قائمة repertoire للخصائص الأجناسية على نحو صارم في الدراسات الخاصة بالجنس

---

[537]- المرجع نفسه ،ص 63.

[538]- المرجع نفسه ،ص 64.

[539]- حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر و التوزيع، ط1، 2001/2000، ص 271.

[540]- Voir : les genres littéraires inpoétique, Février, 1993, op.cit. p5.

الأدبي أو بنظريته[541]، فالممارسة النصيّة تستند إلى خصائص أجناسية معينة، غير أنّها تعيد بناءها، بل وخرقها، ذلك أن الجنس الأدبي، تصنيف مجموعة من النصوص في ضوء معايير التشابه والنظام المنطقى، لهذه المعايير[542]، فإنّها تظلّ قاصرة عن حصر مفهوم التي تروم بناءه.

فالأجناس الأدبية ليست إلا شكلا خاصا لُمشكل أعم يتمثل في بناء المفاهيم[543]، وهذا البناء يظلّ مفتوحا دوما، لأنّه مشروط بما يترتب عن الممارسة النصية بوصفها ممارسة لا نهائية في تجددّها.

يكاد يكون التداخل بين الأجناس الأدبية أحد المنطلقات المركزية لظهور أنماط كتابية جديدة، فالأعمال الثورية في ميدان الأجناس le domaine des genres تتولّد في الغالب كما يرى جون مولينو Jean Molino، عن امتزاج أجناس سابقة أو عن رفض الحدود الأجناس التي يفرضها التقليد[544].

وبظهور أعمال أدبية مختلطة تتأسس أجناس جديدة، فالأمر بالنسبة لمولينو، لا يقتصر على اختفاء أجناس معينة، بقدر ما يرتبط بظهور نظام جديد nouveau régime يتميّز بخصيصة التمازج والتداخل[545]، وهذا ما ينم عن سمة الممارسة النقدية الحديثة مما جعل من الشعر والنثر والنظر كليات زائفة Faux Universaux،[546] فالنثر الشعري / قصيدة النثر أخّلا بالنظام التقليدي للتعارضات.

---

[541]- Voir : Ibid, p 18.

[542]- Voir :qu'est qu'un genre littéraire, Op.cit . p8.

[543]- V oir : les genres littéraires inpoétique, Février, 1993, op.cit. p4

[544]- Voir : Ibid, p 23.

[545]- Voir : les genres littéraires inpoétique, op.cit. p 24.

[546] -Voir :critique du rythme .op.cit. p 400.

تحدث النقاد عن الحدود القائمة بين الشعر والنثر، ووضعوا لذلك أسسا وقواعد، ومسألة الحدود هذه تعد قضية قديمة، تطرق إليها النقاد أمثال ابن طباطبا، وأبي هلال العسكري،وابن رشيق القيرواني، وغيرهم كثير.

ولسنا الآن بصدد استعراض جميع تلك التصورات، ولكن يهمنا أن نستأنس بجملة من الإشارات التي من شأنها أن تفيدنا في طرحنا، فإبن طباطبة يقول« الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم، الذي إن عزل عن جهته مَجَتْه الأسماع،وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي ميزاته، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[547]. بالطبع هذا التعريف قديم،تجاوزه النقاد لاحقا، لكن جوهره ظلّ حاضرا بقوة إلى يومنا هذا. هذا الجوهر يتعلق بالإشارة إلى التمييز الحاصل بين الشعر والنثر من ناحية **"النظم"**، وفي نفس المنحى يقول أبو هلال العسكري: «إذا أردت أن تعمل شعرا، فأحضر المعاني التي تريد نظمها وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يتحملها»[548].

وهو لم يخرج عن الفهم السابق، إنّما يؤكد على عنصري الوزن والقافية في تمييز الشعر، وفي تعريف للجاحظ يقول:« الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس

---

[547]- ابن طباطبا العلوي:، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص 09.

إضافة على كتب أخرى أصلت هذا الفن وأوضحت المفهوم العلمي والحرفي للشعر منها:

- الجاحظ، البيان والتبيين. - رسالة عبد الحميد الكاتب
- المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة. - بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء.

[548]- أبو الهلال العسكري: سرّ الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي اليحياوي، مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة، 1952، ص 133.

من التصوير»[549]،حيث تتوالج الفنون وتمتزج معطياتها، فينهل كلّ منهما ممّا توصلت إليه الأخرى، بعيدا عن اعتبار إشراكها كلّها في حقل معرفي واحد، فالشعر فنّ قولي يلتقي في مجال التشكيل مع فن الرسم- التصوير- ويلتقي مع فن الموسيقى، وهو فنّ صوتي، ويتقاطع مع فنّ النحت وهو فنّ تشكيلي تجسمي،وهذه الفنون من قبيل الصناعات، وعندما يتحول الفنّ إلى صناعة فإنه يعني الطرق المتعلقة بكيفية تحصيل الجمال[550]، وهي جملة الطرائق العملية المتبعة في بعض الحرّف أو القواعد التي تتوارثها الأجيال المتعاقبة بالتدريب والتعليم والممارسة،وقد قُصد بها في اللغة «حرفة الصانع، في عمله، الدربة والحذق والمهارة»[551] ، وفي الاصطلاح الفلسفي هي «العلم المتعلق بكيفية العمل»[552]، ومنها صناعة الشعر، ونعنى طريقة إنجازه التي تلزم صاحبها الحذق والخبرة، على ما وردت

عليه في كتاب النقاد العرب[553]، ولما اتخذها العرب حرفة أدّت إلى معنى العلم المتعلق بكيفية العمل.

قيّد النقاد القدامى الشعر بالوزن والقافية[554] ،والمعنى والبنية[555]، ومعرفة أغراض المخاطب[556]، فجعلوه صناعة هادفة محكومة بأغراض المخاطب وبإرادة التأثير

---

[549]- الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الإحياء التراث العربي ، القاهرة، مصر، ج3، 1948، ص 132/131.

[550]- ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، 1978، ص 734.

[551]- المرجع نفسه، ص 734.

[552]- الشريف الجرجاني: التعريفات، الدار التونسية للنشر، تونس، 1971، ص 70.

[553]- ينظر: ابن النديم: الفهرست، مطبعة الاستقامة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 213/204.

- ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء، مطبعة دار مأمون، القاهرة، د.ط، 1938، ص 36/8.

[554]- ينظر: ابن طباطبا: عيار الشعر،ص 5.

- ينظر :قدام بن جعفر: نقد الشعر، ص 17، وابن رشيق، العمدة، ج1، ص 245.

[555]-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، ج1، ط2، 1994، ص 345.

الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1963، ص 81.

فيه؛ أي محكومة بالعمل الإبداعي، أكثر مما هو عمل ذاتي كما أنّهم رأوا أنّ الشعر ألفاظ أي مادة وصورة تخضع كل منها إلى الصناعة والمهارة، كما أنّ للشعر طريقة خاصة في تقديم المعنى، تعتمد على التخييل حيث تُوهم المتلقي بصور ودلالات يكون لها تأثير في انسجامه مع الموضوع، وقد اهتم كثير من النقاد بدراسة هذا العنصر لما يحمله من جِدة اجتهاد إذ يقول فيه حازم القرطاجني: «الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها- بما هي شعر- غير التخييل»[557]. فالشعر عنده يرتكز على مجموعة من المقومات تتصل من جهة بالمعنى ومن أخرى بالأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن. إذ حاول أن يضبط الأسس الفنية والمعرفية التي تقوم عليها ماهية الشعر وتميزها عن أنواع أخرى تدخل في باب النثر.

حاول حازم إدراج عنصرا جديدا تمثل في **"التخييل"** بمعنى أنّ التخييل خصيصة تلتصق بالشعر وتميزه عن غيره من فنون القول، بالإضافة إلى العناصر التي وقف عند حدودها النقاد سابقا، حيث « يقوم التخييل على إثارة الذاكرة و حثّها عن طريق التصوّر على استدعاء المخزون المعرفي عند المتلقي، حتى يتمكن من استابها عن طريق الخيال»[558]، الذي ينقل الأفكار و الصور من مستوى إلى آخر، قصد إعطائها بعدًا أكثر تجليًا ووضوحًا.

نعرّج على بيئة الفلاسفة فابن سينا يقول: «الشعر كلام مخيّل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم، فالكلام جنس أول للشعر يعمّه وغيره، مثل الخطابة والجدل، وسائر ما يشبهها، وقولنا "مخيل ليصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية والتصويرية،وقولنا "ذوات

---

[556]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص 394 .

[557]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 80.

[558]- حبيب مونسي: فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 274.

إيقاعات متفقة" ليكون فرقا بين الشعر وبين النثر، وقولنا متكررة ليكون فرقا بين المصراع والبيت، وقولنا "متساوية" ليكون فرقا بين الشعر وبين النظم يؤخذ جزاؤه من جزأين مختلفين، وقولنا "متشابهة الخواتيم"ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفى»[559].

يحاول ابن سينا أن يعطي مفهوما دقيقا للشعر، ذلك من خلال رصد أوجه التشابه والاختلاف الحاصلة بينه وبين النثر، فعندما عرّفه على أنّه كلام، ربط بيه وبين سائر فنون القول من خطابة وجدل ومواعظ -على سبيل المثال لا الحصر-، فالكلام يعمّ جميع هاته الفنون، إذ يعدّ ركيزة أساسية في بناء أي نوع من أنواع الفن القولي، وإذن فالكلام هو الفاعلية المشتركة لكلتا الضفتين، وقد أعطى سمة مميزة لفاعلية كلام الشعر بربطه مصطلح جديد هو **"المخيل"** الذي يرتبط هو الآخر بالإشراقات النفسية العميقة والخلاقة.

في تحديده ملامح الشعر، تُشّد البابنا نحو قضية جديدة، هي حديثه عن كون الشعر هو كلام ذو إيقاع، وإذن فالإيقاع هو عنصر مميز للشعر عن النثر، كما أن الفارابي ،من جانب آخر، ربط بين الشعر والموسيقى، حيث «إنّ الألحان وما بها تلتئم فهي، بالجملة تابعة للأقاويل الشعرية إذ المقصود بها: إمّا المقصود بتلك الأقاويل، وإمّا جزءُ المقصود بتلك، وإمّا أن يكون المقصود بها يطلب لتكميل المقصود بالأقاويل الشعرية»[560]، فالشعر يمتاز بنفس موسيقي خاص.

حينما نحاول أن نجمع شتات ما تشكلت ملامحه أمامنا، فإننا نجده قد أتى على نحو:

1- النظم.

---

[559]- ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تح: زكرياء يوسف، الإدارة العامة للثقافة، 1972، ص 123/122.

[560]- الفارابي: الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص436.

2- التخييل.

3- الإيقاع.

4- الموسيقى.

5- التصوير.

وهذه العناصر ثابتة في بناء الخطاب الشعري منذ أمد بعيد ولا يجب أن تكون حاضرة حضورا كاملا لكي يكتمل وجود القصيدة، بل قد يغيب بعضها دون أن تؤثر على هذا الوجود.

ابتكر المبدعون صورهم الفنية من داخل فضاء هاته العناصر، حيث أضافوا إليها جزئيات جمالية أضفت عليها صبغة الجدّة، ومنهم رواد الشعر الحديث، وعلى رأسهم أدونيس أطلقوا تشكيلا جديدا حاول أن يقعّد للشعر ويبيّن تميّزه وتفرّده عن باقي فنون الآداب، وقد نعده بحرا جديدا، ليس كالبحور، كلّ من دخله غارق لا محالة، والغرق ليس موتا، بل ولادة جديدة، ولادات جديدات، لا نستطيع الانعتاق من حبل الأولى حتى تلتقطنا أخرى آتية ... إنه بحر الرؤيا.

ولقد ارتبط الشعر بالرؤيا منذ ولادته فالرؤيا هي التي تمنح القوة والعمق للرؤيا الشعرية، حيث يصبح الشاعر «يحيا الرؤيا، في عالمه الآخر، ثم يعود إلى عالمنا محاولا قص رؤياه التي ليست رؤيا للحياة، تندرج في الشعر، فتحيله وسيلة فعالة في جعل الناس أكثر شعورا ووعيا للحياة»[561]. وهكذا نرى أنّ الشاعر ينغمس في محيطه، إذ يصبح جزءا لا يتجزأ منه، يحاول جاهدا كشف حجبه وطلاسمه وروح عصره، وبذلك يميزون الشعر الحديث عن باقي أنواع الشعر السابقة، وكذلك عن النثر، يقول أدونيس في هذا الصدد:« إذ أضفنا إلى كلمة "رؤيا" بعدا فكريا إنسانيا، بالإضافة الى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها

---

[561]- خليل أبو جهشة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995،ص 195.

قفزة خارج المفاهيم القائمة هي إذن ،تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو، تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها»[562]، وحاول أدونيس تفسير الدلالات المحايثة لمصطلح **"رؤيا"**، من خلال ما يقوم به الشاعر فحين يصدّر هذا الأخير في كتاباته عن **"الرؤيا"** فإنه يتخلى ويبتعد عن رصد الوقائع وذكرها، وينطلق من بنيات فكرية كلية تكون مقابلا إبداعيا وجماليا للواقع.

ومن خلال طرحنا هذا، نحاول أن نقف عند حدود ما توصلنا إليه، إذ نرى أنّ هذا التصور- **التصور الأدونيسي**- ليس جديدا تماما، بل تعود جذوره إلى النظرية الأرسطية، وذلك عند طرح آرسطو مقارنة بين **المؤرخ والشاعر**، فهو يرجح صفة الشاعر، نظرا لكونه ينظر إلى **الكليات**، ويرى الممكن، وهذا يقترب من مفهوم الرؤيا، بينما المؤرخ ينظر إلى الجزئيات والواقع.

وإذن، **فالرؤيا** هي فهم جديد وحداثي لنظرية المحاكاة الأرسطية، ثم إنّ أدونيس عمل على إقران **الرؤيا بالتخييل**، إذ أنّ «التخييل: وهو يعني شيئا أشمل وأعمق من الخيال، فالتخييل هو رؤية الغيب*، ومعنى التخييل نجده عن معظم الصوفيين، و نجده كذلك عند ابن سينا في كلام على الإشراق»[563] ،ويضيف «الرّديف الشعري للّانهاية هو التخييل فالتخييل هو الملمح الأساسي الرابع في الحركة الشعرية العربية الجديدة، وأعني بالتخييل القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع، قيما تحتضن الواقع. أي القوة التي تطّل على الغيب و تعانقه، تنغرس في الحضور. تصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل ، الزمن والأدبية، وما وراء الواقع،

---

[562]- أدونيس:زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978، ص 7.

* نحن لا نتبن هذا المصطلح، وإنّما نقلناه محافظة على الأمانة العلمية، وبإدراكنا أنّه لا يقصد الغيب الذي لا يعلمه إلا الله، وإنّما قوة الغوص في كنه الأشياء و الحياة.

[563]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 132.

الأرض والسماء»[564]. وهكذا يحدد أدونيس مفهوم الشعر بتفعيل عنصر التخييل، الذي ضرب بجذوره عمق الفكر الفلسفي الإسلامي، حيث ربطه بالأقاويل العرفانية ويقصد بالطبع الخطابي الصوفي وإشراقاته

ولذلك وصفه بـــــــــــ**"رؤية الغيب"**.

حريّ بأدونيس العودة إلى التخييل فحسبه هو لبّ وجوهر الرؤيا، ومن ثم منحه مكانة أجّل وأسمى من مكانة الرؤيا، فهو الذي يمنحها القوة والحياة، و مسايرة الأفعال لدى الكثير من المبدعين، و «ليس التخييل فعلا مطلقا، يأتيه الفنان في معزل عن الواقع بعيدًا عن عناصره، و لكنه فعل يكتنفه ما يكتنف الأفعال الأخرى من حيثيات ارتباطها بالزمان و المكان، و لا يخرج التخييل عن هذا الشرط»[565]، و هذا ما يدور في خلد المبدع الذي يتحسّس كلّ شيئ حوله قصد التفاعل معه، و إخراجه من طبيعته و الرقيّ به إلى طبيعة أخرى، و إعطائه بعدًا آخر في الحياة.

شهدت المعرفة الحداثية تحولا تمثل في انزياح العناصر عن كيانها التقليدي، الذي هو الشعر وولوجها كيانات أخرى تلتصق بالنثر بمختلف أنواعه، ونزعت عن نفسها عباءة اللغة، وكَست نفسها بمواد فنية جديدة، كالرسم الذي مادته الألوان، و الموسيقى ومادتها الألحان، إذ لم يبق الشعر منفردا بالتصور، وإنّما نفث مفعوله في مختلف مظاهر الحياة الأدبية، وقد عبّر عن ذلك **جان كوهن**« وهكذا عنت كلمة "شعر" الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة ، وحالئذ صار من الشائع الحديث عن "العاطفة" أو "الانفعال الشعري" .ثم استعملت الكلمة توسعا في كل موضوع خارج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس؛ استعملت أولا في شأن الفنون الأخرى (شعر موسيقى، شعر، رسم، ..إلخ) ثم في الأشياء المرجوة في الطبيعة، فنقول "كما كتب **فاليري**"، عن منظر طبيعي إنّه شعري، كما نقول كذلك

---

[564]- المرجع نفسه،ص 132.

[565]- حبيب مونسي: فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 275.

عن مناسبة من مناسبات الحياة ونقوله أحيانا بشأن شخص من الأشخاص"، ومنذئذ لم يتوقف مجال هذه الكلمة عن التوسع، حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلا من أشكال المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود»[566]، ثم يضيف قائلا: « ولا نفكر بتاتا في رفض الاستعمالات الحديثة لكلمة "شعر" إذ لا تعتقد أن الظاهرة الشعرية تنحصر في حدود الأدب، كما لا نعتقد أن البحث في الكائنات الطبيعية أو شروط الحياة باعتبارها من عوامل هذه الظاهرة، بحث غير مشروع»[567].

وهكذا يبدو أنّ التصورات الجديدة، حلّقت بالشعر بعيدا عن دائرته اللغوية وغاصت به لجّ مناطق لم يألفها في الظاهر لكنها تقترب إلى طبيعته، بل تعدّ تجليا من تجلياته، فأصبح الشعر موجودا في كل المناحي، بعد أن كان مقيّدا ومنحصرا داخل القصيدة.

وإذا عدنا إلى مجالنا الأدبي، فنقول أن الحدود كادت تنمحي من خلال هذا الفهم الجديد للشعر، وتداخلت عناصره في كل الأنواع الأدبية الأخرى، فجلّ تلك العناصر التي ميزت الشعر عن النثر قديما، أصبحت من المكونات الأساسية في بناء الإبداع النثري، ومن هذا التداخل والتوالج تولدت أشكال إبداعية جديدة مثل **"قصيدة النثر"** ، **"شعر التفعيلة"**، وغيره ا من الأشكال الأخرى.م

فالصنعة والنسيج، والإيقاع ، والتصوير، والموسيقى، والرسم، والتخييل، كلها عناصر انزاحت عن العمل الشعري المحض، وولجت إيقاعات مغايرة، قد تكون قصة ، أو رواية، أو سيرة ذاتية أو كتابة إبداعية مختلفة. ولعلّ هذا التواشج الحاصل بين الشعر والنثر هو جوهر ما يسمى بالكتابة الحداثية الإبداعية، أو ما نقترحه من تسمية.

2-الكتابة الحداثية/ الشكل المباغث:

---

[566]- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 09.

[567]- المرجع نفسه، ص 10.

يلتقي جلّ النقاد الشعراء حول مفهوم انفتاح الشكل في الكتابة ونقصد بالانفتاح هنا، تمرد الشعر عن هيمنة القصيدة، أي كسر ذلك الشكل الواحد المهيمن على معظم كتابات القدماء رغم أنّها لم تكن الشكل الشعري الوحيد الذي عرفته الثقافة العربية، وهذا طبعا لم يكن ليتم في تصور هؤلاء، إلا بتحقيق، ما سميناه بالتواشج، المفهوم الذي نقترحه للتعبير عن طبيعة التداخل والعناق الذي تحقّقه الكتابة في أكثر من مستوى.

ولعلّ أهم هذه المستويات تداخل وعناق الشعر والنثر[568]، أي كسر الجدار الذي كان عائقا بين ما كان خاصا بالشعر، من مفردات وتعابير وصور وبين ما كان خاصا بالنثر إذ إن من المستحيل الانتقال من النثر إلى الشعر عبر جسور خفية، لأنه لا يوجد منها سوى اختلاف في (الدرجة) لا في (الطبيعة)[569]، ومن هنا نقول أنّ الشعر والنثر وجهان لعملة واحدة أو «شقيقان وليس نقيضين»[570]، فما تم من تواشج في مستوى الممارسة النصية بينهما، جعل كليهما يستمد شعريته وفرادة تعبيره ليس من ذاته، بل من السياق الذي هو أحد مستويات تحقق هذا التواشج والتداخل ليصيرا أرضا واحدة كما يرى **كمال أبو ديب** ، انطلاقا من مفهومه للفجوة، مسافة التوتر فـــ« يمكن أن نصف كلا من الشعر والنثر بأنهما سويان معياريان باعتبارهما أصليين متوازين لا مجال للمفاضل القيمية بينهما، ونلغي مفهوم الأصل/ الانحراف نهائيا، ونتخلص مثلا، من المشكلة العويصة التي تواجهنا حين نجد مقاطع شعرية في سياق لغة نثرية أو العكس (...) في التصور الجديد نَصف لغة الشعر بأنها لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة وأنّ هذا التنظيم حين ينشأ يخلق فجوة، مسافة

---

[568] - voir :Suzanne Bernard, poème en prose de Baudlaire jusqu'a nos jours op.cit. p 668.

[569] - ينظر: سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، تر: زهير مغامس، دار المأمون، بغداد، 1993، ص 135/134.

[570] - محمد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، جدارا الكتاب العالمي، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص 21.

توتر على درجات مختلفة من السعة والجِدّة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية (...) وأنّ هذه الفجوة تميز الشعرية تميزا موضوعيا لا قيميا..»[571]، وذلك في فهم فاعلية التنظيم والتنسيق، وتمييز لغة الشعر.

يتيح التواشج، كما جاء في **البيان الشعري 69** إزالة حاجز النوع الذي ظلّ أحد تعبيرات الممارسة الشعرية التقليدية في الفكر الإنساني عامة، ولذلك كان من أولويات في سياق ممارستها، ومفهوم مغايرين، إزالة هذا الجدار الآخر، بعد جدار الشعر والنثر[572]. فالسلاسل والأغلال التي كانت تقيّد الكتابة وتقسمها على أنواع يجب أن تكسر «ولكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنّما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي ولئن كانت الكتابة في الماضي خريطة رسمت عليها حدود الأنواع، وعيّنت رفوفها وأدراجها، وكان على كلّ من يدخل إليها، أن يقدم كالزائر أوراق اعتماده النوعية الخاصة فإنّ هذه الخريطة اليوم بيضاء دون أدراج ولا رفوف، والداخل إليها هو وحده الغازي المخلخل الذي رمى علاقة الزيادة ورفع علامة الغزو»[573]، فالبياض يصير انفتاحا وامتدادا فيه ما يدل على التواشج بين الشعر والنثر وغيره من الفنون الأخرى.

إذن فمفهوم الكتابة بهذا التعميم المقصود، يحمل في طياته معنى الجمع[574]، وبالتالي يصير الشكل انفتاحا، بما يتيحه من مواجهة لشكل تذوب فيه كل المسافات*.

---

[571]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 86/85.

[572]-ينظر: "موت كورسن كتاب البيانات"، ص103.

[573]- أدونيس: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4، د.ت، ص 313/312.

[574]- ينظر: في "رسالة الخط والقلم" المنسوبة الابن قتيبة: في مادة (الكتاب) نقرأ: "قال أبو عبيدة وغيره من لأهل اليمن،سمي الكتاب كتابا لتأليف حروفه، انضمام بعضها إلى بعض،وكل شيئ جمعته، وضممت بعضه إلى بعض، فقد

لا نقصد الشكل هنا محددا بقوانين فاصلة، بل كما يخلقه الشكل ذاته من قوانين إبّان كتابته، فهو آنيّ مصاحب للكتابة، وليس سابقا لها، ففي انفتاح **"الشكل"** وفي فتح **"أفق الكتابة"** يكمن التحول ليس على مستوى التسمية وإنّما يكون تحولا جوهريّا، أي قلبا في البنية وفي المفهوم، فالكتابة نظرت إلى الشكل كفضاء ،أو كشكل تركيبي فيه تتواشج الأشكال وتتماهى لتصير كثرة وتعددا، فلا مجال لاختزال التشكل في قانون أو نمط، فهو استدعاء لما تفرضه وتقتضيه في لحظة الكتابة، و قد تجسدت سمات الخطاب الفكري و الأدبي في أشكال مختلفة، فـــكانت« الرومنسية تنادي بالحرية و كسر القيود، وتلتفت إلى صفحات الماضي، تقتطف منه صورًا لأبطاله و إنجازاته...و الواقعية تلتفت إلى جذور المشكلة، فتناقشها قصد بناء ثقافي يوثق الأصالة و المعاصرة في آن و أداتها : القصة و الرواية و المسرحية المكتوبة»[2].

الكتابة الحداثية في هذا السياق، هي **"ثورة"** لأنها صالحت في الأنواع وجعلت من النص فضاء وتدفقا، والشكل لم يعد أسير تصور سابق، بل خلق وإبداع، فقد يستغرق النص الديوان بكامله. هذا ما نجده في كتاب **"الجمهرات"** لسليم بركات ، وفي كتاب أخبار **"مجنو ليلى"** و **"قبر قاسم "** لقاسم حداد، و في كتاب **"غريب على العائلة "** لعبد المنعم رمضان ، وكذلك **"ورقة البهاء"** لمحمد بنيس ، كما قد لا تستغرق النصوص الكتابة كاملا، فهي تكون ذات نسق كتابي واحد، و ذلك من خلال تغليفها بوحدة التجربة، بوصفها عملا منجزا كاملا، و هذا ما يشير إليه

كتبته.....إلى بعض. وتقول: قد كتبت الكتاب كتبا وكتابا وكتابة ومكتبة، إذا جمعت بين حروفه إلى بعض وضمت بعضها إلى بعض، ويقال: للخيل إذا جمعت،وضم بعضها إلى بعض: كتيبة.

- رسالة الخط و القلم المنسوبة لابن قتيبة، تح: حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة،كلية الآداب، جامعة بغداد، ط2، 1989، ص22.

* ليس بالمعنى الذي يجعله خاليا من الوزن أو مليئا بالنثر.

575- حبيب مونسي: القراءة و الحداثة – مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 48/47.

بلانشو حين عبّر عن الكتابة بـــ"اللامنتهى"و "اللامنقطع"[576]، حيث لم تعد الصفحة الواحدة كافية لإحتواء النص، بل أصبحت الصفحة المزدوجة[577].

فوفق هذا المنظور اللعب على رحابة المكان و إستغلال كل أبعاده، و بوضع البياض في مواجهة النص، بوصفه أحد ممكنات الكتابة، أي أحد دوالها التي تفيض عن مدى اللغة و تجاوزها[578]، وهكذا لم يعد في التجربة الشعرية الحداثية حصر الشعر في شكل واحد يقيّد المبدع و يحدّد المعنى مسبقا، و إنّما «الدلالة تحقق تجسيدها في فعل الكتابة الذي يمنح السواد حركة إلتهام البياض و اكتساح الفراغ في النص»[579].

حيث يُخلق ذلك التناغم بين الكثير من التشكيلات التي تخلق بدورها تنافسا جديدا بين علامات الترقيم تارة، و بين السواد و البياض تارة أخرى، فـــ«الدور الذي تلعبه البياضات كمؤشرات على إمكانية التوقف أو الإستمرار إعتبارا لكونها البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بالنسبة للقارئ»[580]،الذي يسعى جاهدا لكسر كل ما يعيق النص ويحاصره من طابوهات، فالنص الشعري الذي كان يعمل فضائيا بطريقة تقف في وجه التعاريف المألوفة هو نص يحفزنا على مواصلة «تعلم القراءة مجددا وتجاوز أمنيتنا الأزلية»[581]،ومن ثم يصبح هذا النص"وفق هذا المنظور"نصا قابلا لإعادة المحاورة،وبالتالي قابلا للتوليد والإنتاج مع كل قراءة جديدة.وهكذا «تغدو تجربة الفراغ في النص الشعري تجربة للكـــتابة والقراءة في الوقت نفسه وملاذ القارئ في آن»[582].

---

[576]- Voir : Maurse Blanchot, l’espace littéraire,ed gellimand,1955,p21.

[577]- Voir : Critique du Rythme,op ,cit p 324.

[578]- جاك ديريدا: الكتابة و الإختلاف، تر: كاضم جهاد، دار توبقال لنشر، ط1، 1988، ص104.

[579]- عمارة بوجمعة: بلاغة الكتابة الحدثية "مقاربة تأويلية للنص الشعري الحديث"، أطروحة دكتراه، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس ، 2010/2009، ص179.

[580]- محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1، 1991م، ص 159.

[581]- المرجع نفسه، ص 180.

[582]- بلاغة الكتابة الحداثية، (أطروحة دكتوراة)،ص 174.

فوفق هذا التصوّر للكتابة الحداثية أصبح النص «شبكة علاقات مركبة تتدخل في بنائه جملة من العناصر تجعل القارئ غير مطمئن، يخوض النص ، بما هو طبقات ومضاييق، وليس أرضا منبسطة، سهلة، أو مخارج، بعضها يفضي إلى بعض بلا حرج»[583]، حيث أصبح النص في دينامية قابلا للحركة باستمرار، يتموّج ويتشظى دون أن يعبأ بالثابت، إذ يبقى الانفتاح يقظا، مفعما بالتناسل، لا تحدّه حدود الإستقرار، وهذا ما يمنح اليوم الشعر إنتسابه لتسميته **"الكتابة"** التي تعجّ بالدوال التي تدفع بالقارئ إلى الإنصات لها وتأملها.

في حداثة الكتابة، يصّر النص على شرطه الجمالي، ويوسع أفق إنكتابه على شقوق متعددة، فالقارئ الذي يُقبل على نص مكتوب بتوزيع خطي غير معروف، أي توزيع يحتل مساحات مختلفة، ويتربع على أوضاع مختلفة، من صفحة إلى أخرى، حيث يتصير ويستبدل مواقعه يمينا ويسارا أو من أعلى إلى الأسفل.. حتما تختلط عليه مفاهيم الإدراك ويصاب فكره بالتشويش في القبض على الفكرة؛ لأنّ النص المكتوب غيّر مجرى شعريته، حيث صار النص فضاء تتفاعل فيه جملة من الدوال كما يقول مالارميه «أنّ ميدان الأدب هو فضاء الصفحة»[584]. فتلك «العادات البلاغية»[585]،التي كانت تفرضها علينا اللغة لم تعد حاضرة بالشكل الذي كانت عليه لأنّها لم تعد هي وحدها تشكل الدال المهيمن على الخطاب. بل تشعبت دواله، ولبّدت سماؤه بمتاهاتها.

---

[583]-صلاح بوسريف: نداء الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2009، ص 97.

[584] - Bernard Suzanne : poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours librairie Nizet, 1er édition, Paris, 1959, p 267.

[585]- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1987، ص 56.

ولعلّ في النماذج الآتية، ما يوضح طبيعة هذا الوضع الجديد الذي خطّته الكتابة كمصير لشعريتها:

النموذج 1 قاسم حداد:

لَيْسَ لَكَ أَنْ تقول باللغَةِ

وَمَا إِنْ تَقُولَ بِيَدِكَ حَتّى يَنَالُكَ الفَضْلُ

فَفِي الجَحيمِ، الذِي لا تَسبقُهُ جَنّةٌ ولا تَليهْ.

أَنتَ في المَهَبِّ

مِزَاجُ الرِّيح يَعْصفُ بكَ

وَمزيجُ الحُريَّةِ يَدفَعك إِلى التَّهْلُكَةِ

في المَهَبِّ، تَرَى إِلى نَفْسِكَ:

سيِّدًا يَهْذِي/ رَقِيقًا يَتَملكهُ الحلمُ.

هَذَا هُوَ الصَهِيلُ.

جَمْرَةٌ، شَهْقَةُ اللُغَةِ،

قُلامةُ اللَّحْمِ المَرْعُوشَة في مَكَانٍ بينَ الأَسْنَانِ والحُنْجُرَةِ.

وقيل إنّها تَسْمِيمةُ المجداف مُمْعِنًا في غِواياتِهِ.

تَهَاجُ، فَيَبدَأُ النُوَاحُ يوزِّعُ سُرَادِقُهُ

فضاءً يَزخَرُ بأَشْبَاحٍ تَزْعُمُ أَنَّهَا النّاسُ.

تَئِجُ مِثْلَ خَبيئَة العَاشِقَةِ

يَكْتَظُّ بِهَا الأَسْرَى وَيَطِيشُ لَهَا عَقْلُ الطُّغَاةُ

قيل إِنَّهَا كَلَامُ النَارِ للغَابَةِ

وكُلَّمَا جَاءَ مَاءٌ، صَعَدَ الأُوَّارُ واشتَعَلَتْ ضَرَاوَةُ النُّحاة:

جَمْرَة. نَارٌ. كَلِمَةٌ/ لا نِهَائِيَةُ النَّصِ

بَصْرَةٌ. كوفَة. كِتَابة/ نَهْضَةُ البَوصَلَةِ

هَذَا هُوَ الصَّهِيلُ

جِنْسٌ يَئِّنُ تَحْتَ عِرشَةِ اللَّذَّةِ

وأَنْتُمْ حَولَهُ تَطْغُونَ بِقَصَبَاتِكُمْ المثْقُوبَةِ

في عَزْفٍ مثل جَوقَةٍ

يَنْقَبِضُ ويَنْبَسِطُ يَسُدُّ ويُرْخِي

يَشْهقُ ويَطَالُهُ شبقُ الموجِ والجُنونِ.

تَطْلُبُونَ لِقَصَبَاتِكُم بَهْجَةَ العَظْمِ لِتَخْلُطُوهَا بِفِضَّةِ الهَيْكَلِ

يتخبّطُ ويَتَلمَّظُ يَخْتَلِجُ ويَخْرُجُ،

فَتُصَابُونَ بِهَلَعِ المرأَةِ في مَخَاضٍ ونَكْلٍ

مِثْلَمَا تَخْضَعُ جِهَاتُ الرُّوحِ للبَوْصَلَاتِ الفَاتِكَة

هَذَا هُوَ الصَّهِيلُ[586].

النموذج الثاني: قاسم حداد

تَبْعَثُ الحَرِيرَ في الدَّمِ

وَتَغْزُلُ لَكَ في النَّومِ مِثل مِتدَيلٍ يَرسم السَّهْرَةِ

تَنتَحِبُ لَكَ اللّيلَ فَتحنُّوا عَلَيكَ الأَحْلَامُ

تَرْأَفُ بِكَ في ظَهيرَةِ المَطَرِ مثل، زُجَاجَةُ الله

مِثلَ شُعَل نَفتُن الظُلْمَةِ

مِنْ أَيْنَ، مِنْ أَيْنَ فَاكِهَةً تَمْنَعُ جَسَدَكَ ومَجْدِ المسْتَقْبَلِ

وتَمْضِي بِكَ تَمْضِي

وأَنْتَ تَهْدِرُ دَمَكَ في خَلَاعَةِ الماءِ

هِي سَكِينَةُ النِيّرَانِ

هُوَ قَطِيفَةُ الذَهَبِ.

بَينَكُمَا صُدْفَةُ المسَافةِ وبَهْجَةُ الغِيَابْ

بيْنكُمَا لَيلُ العِفَّةُ وذَرِيعَة النَّدَمِ

هُوَ جَالِسٌ في كَنيسَة الكِتَابَة

خَائفُ الذَاكِرة

---

[586]- قاسم حداد: قبر قاسم يسبقه فهرس المكابدات تليه جنة الأخطاء، 1997.

هِيَ قَرينَةُ الوَردَة سفيرَةُ النَّدَمِ

مِنْ أَينَ مِنْ أَيْنَ عِشقُها يَمنَحُ هَامَتَكَ التَّاجَ

مَلِيكَةُ ومَدِيحُهَا يصقُلُ الذَّهَبْ [587].

النموذج الثالث: محمد بنيس

بالحُمَّى لِفُرُوجِ أَجْسَادٌ تَعْفُنُ

بلقيسُ في بَابِ المَحْرُوق يَكُونُ

لَهَا ابْنَتُهَا الصُغْرَى المَاءُ حُدُودَ الهُدْنَةِ

أَرْوى والفِتْنَةُ من يَسْتَنْجِدُ

غَبَشٌ أَطْيَبُ من رَائِحَةٍ بِالآخَر هَذا قَمَرٌ

تَتَشبَّهُ باستِهْلَالِ الفَتْكِ مَسَافَة يَكْتُمُ آيَات إِمَاءٍ

وَعْدٍ حَنَّ إِليَّ رَحيمًا يَنصُرُنِي شَيَّعْنَ الأَنْهَارَ بِزَهْرٍ

هَلْ كَانَ لَهُ أَنْ يَجثُوا أو يَتدحْرَجَ طُفُولَتهنَّ لهنَّ نَوامِيسْ

كَان لَه أَن تَنقَادَ البَاءُ إِلَى الدَّرْبُوزِ أَدغَالُ غِنَاءٍ مُنْجَذبٍ

---

[587]- المصدر السابق، ص 117/116

تُشَاهِدُ وَشْمًا يَنْضُج فيه العِشْقُ للحُفرةِ افْريقِي

النَاشِئُ مِن أَحوَاضِ غُبَارِ يـــا لا

عَدْوَى المرْعِبِ أنْتِ انْبَثِقِي منْ سيحَرِّضُ

حِضْنِ مَسَاءِ زيَانَ مَدارَات عَلَالُ الفَاسيّ عصَابة

تَتَسَلمُني عَطَشًا أَبَدِيا لا يَسْتَسلِم لي طَيْرٍ يَقْتَحِمُون عَلَيَّ

مَنَاسِكَ عُشْبِ تَتَهلهَل فيه الأَحوالُ الوَثِنيَّةُ أَمكِنةُ للبدءِ حُقولُ آهِلة

بالضَوءِ

تُروبِعُ

ذاكِرتي

وِحَدني بالهَذَيانِ

تُوحِّد

خَاطبَني بِكريمِ اللَّوعَة

خَاطَبَ

طَلِّق

مَقْصُورَة

هَذا

الوَحلِ

التَبْريريُّ استَسْلِم

للفَضَاءِ

لا تُفضي عيرُ

الرَّغَبَاتِ

إليْهِ

وَ

اتْبعْني

تَأْتى مِيَاهٌ من صَدَى العتماتِ طَائعَةً

تمجّدُ طَقسهَا النَجْميّ، أصَواتٌ مِنَ

الحجر العَتيقِ تَكادُ تفتِك بي خُرافتُهَا

لي الشَمسُ البَعيدة يومَ كَانوا قادمينَ

من البدَايةِ كلّمَا حَدّدْتُ وجه بِدايَةٍ

بَدّدتُ أقْنِعتي لِهندَسَةِ الأَشعّةِ بَغْـــتةً

تَهَبُ الفَراشة نفسها لِيفيضَ خَلخَالِ

الخُرافةِ بالقَوافلِ من جهَاتٍ لَسْـــــــتُ

أعْرِفُ أيُّها أَختارُ مشْورةُ هُنالكَ تشْرُدُ

الآمَـــــالُ تَعـــــتقِلُ الظُنُونُ جُمُـــوحَهَا

تَتَراسلُ الأنْـــفاسُ تحتَ سقوفِ نِســـيانٍ

تُعرّي شهْوةً أُولى[588].

النموج الرابع: سليمان بركات

وتَمتدُ يَدِي إلى المِقبضِ الزَبَرْجَديّ للصَباحاتِ؛ ولسوفَ تنْظر إليّ مَلِيًّا، وأنظُر إليكَ مليًّا، لا ميثاقَ، كلانَا عازِف أَنَّ الفَاصِلَ البَاردَ منَ الحَصَى والظلال يَنبِيْ وينبك لَيس رئَةً أو دعابةً مهرِّجِ، وأنَّ هذا الفاصلَ الباردَ المدَّخر لصواعقِ الظلالِ وكتر الباسل هو الحليةُ،.. أنظرْ كيفَ يدخُلُ الساهرونَ قِنَاعًا قِناعًا، أنظر الزَّرَدَ المسْدَلَ على الجُلودِ، أو الريشَ الأَنيسَ على جَبينِ الجيادِ، أنظر السطوعَ الأبْكمَ للأسْلحةِ والشيِّح، أنظر النَّافِرَ من دمٍ وطيشٍ، كلُّهُم يَدخلُونَ. وكِلانا يرى الدَّاخِلات أيضًا ذوات بأسٍ، يَصْبِغْنَ خَبَاءَ الحلبة المفتُوحِ على الحيِّ بِبَهاءِ الأُنثى يضر مِنَ المسَاءِ، رابضات كَبَقَايَا سربٍ مِنْ القَوارضِ على حَافةِ المَهْزَلَةِ، يَلتَمِسْنَ بأيديهنّ-كما تَلْتَمِسُ أَكِلاتُ النَّحْلِ بَخَرَاطِيمِهَا دُوَيْبةِ الأرض- رَخْوَا من المكَانِ يَضْرِبْنَ فِيه الوَتَدَ الأَخيرَ لاغْتِصابهنَّ الأَّخير. يالَسَلَامِ الأَغْمِدَة: كِلانَا يَرَى العِرَاكَ أيضًا، يَرَى ارتطَامَ الجَوْهر وإسلاخَاتِ الكائنِ البديعَة من أجرامِهِ وثمَارِهِ، وكِلَانَا يَوَّدُ لو تَرَامَى، لو اتَّسعَتْ خُطَاه، للخُطى والجُزُرِ، لو أَضَلَّ عَن جِهَاتِهِ الجِهاتِ فَكَانتْ كُلّ حَصَاةٍ شراعَهُ، وكُلُّ دمٍ قِرانَ خُذُورِهِ..لكنْ:

---

[588]- محمد ينيس : ورقة السماء، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب،، ط1، 1988، ص 20/19.

لَأَدْفَعَنَّكَ مَعي

يئن المحَاوِلِ

حادبًا عليكَ وأنتَ الشَريكُ الذي

يضيءُ المقْتَلَ تَحتَ طَعْنَتي

ولَأُبَاكَنَّ الخَرَابَ الخَرَابَ

عَابِثًا بالمدُنِ عَابِثًا بالأَغْمِدَة

صَائِحًا:

فَليَكُنِ النَهْبُ

فَليَكُنِ النَهْبُ

كُلُّ حِصَارٍ حِصَارِي أَيُّهَا الهَنْدَسيُّ، فاصْعَدْ مَعِي في مُجُونِ المَسَاءِ، إِذْ تهرقُ الطبيعةُ الآلهةَ، ويستفيظ البَاطلُ الحكِيمُ، فَلَيسَ سِوانَا مَنْ يَنْثُرُ الخَوَاتِيمَ والخَواتمَ على عتبةِ الكائِنِ، ويَحْشُو جِرَاحُهُ بالْمَسَاءَاتِ..لا، لا، كلُّ باطِلٍ سَيَشْهَدُ احتْفالي عَلى دُرْجِ المذْبَحَةِ، آنَ تَلتفُ الأرضُ على الصَارية ويَرسو لهبُ الحضُور؛ فَلِمَاذَا نُغَطِّي جَنَاحِي بالقناعِ، ودعِي بالمأْساة؟ هب، وأنتَ النَقيضُ، لَأَدْفَعَنَّكَ بين المعَاوِلِ ، لَأَشْرَدنَّ الشَّريدَ **لَكِنَني** ←

قَبْلَ هَذَا ←

سَأَشغَلُ ←

البَهاءَ ←

بالبَهَاءِ ←

مُمْعِنًا في العذوبَةِ يَكَادُ أَنْ يبتكُرِني النَبَاتُ، أو يحلمَ الحُلْمُ. حينًا يَتَرَبَصُ بي الصَبَاحُ العاشقُ، وحينًا تَستَهْبِني البكورة، بِخَنَاجِرَ انسكَابِها الثَّمِلِ. وأَقُولُ: لَئِنْ نَفَضْتُ رِادئي نَفَضْتُ الكافورَ وأَجْرَاسَ الكِتَّانِ. فلماذَا يُغطِّي المَسَاءَ جَنَاحِي بِقِنَاعِ الغريمِ، ودرعي بالمأْساةِ؟ غريمًا

ناقصًا

صُلْحَ

هَذَا

الحَوْمَرِ

سَأُبيحُ الإِبَاحَةَ

وأحْلَجُ المرَاثي...

بَعْدَ هَذَا قدْ تَهَيَّئُ المسَافَةُ لي سَكْرَةَ القطَا،وقَد تُضْرَمُ اليَنَابِيعُ بأسَ الحياةِ فاحتضِنْ الخاتمة بِبِأْسينِ من المياهِ والعَضَلِ. غَير أنِني –يَقينًا- أُهَيِّئُ لها السَكرةِ المسَافَةِ، وأسوَّارُ المياهَ بقَنَافِدِ الموجِ؛ ويقينًا أنثُرُ الخَوذَ للبراعِمِ، وأُزَيِّنُ الفُصُولَ بالزَّرْدِ. ويقينًا أخْتُمُ الصِباحَاتِ بعافيةِ الأسْلحةِ، وأدَحْرِجُ الحياةَ فَرْسَخًا فَرْسَخًا وابْتِهَالي ابْتِهَالُ الوَمِيضِ في المقابضِ النحَاسيَّةِ. وأقولُ: لئِنْ نَفَضْتُ رِدائِي نفضت الزُمُرُّدَ والصَّلْصَالَ، ولَئِنِ

استداراتْ الِجهَاتُ لَنْ تُفَاجَأَ إلَّا بي، وافقًا، نصف قَلبي، في عَقِيقِ ذَائِبِ، ونصفُهُ في الخيانة:

« كانتْ لِي أعْضاءُ اللَّهبِ،

وانْقِلَابَاتُ الجزُورِ.

كَانَ لِي اللُّهَاتُ الطَّليقُ

والرِئَةُ الراكضةُ إذْ

تهدأ الرئَاتُ

كَانَ لِي ابْتِكَارُ المَداخِل؛

وهَدْم المدَاخِلِ

كَانَ لِي الطَّيشُ السَّاحِرُ

وسُلْطَانُ الجَنَاحِ

أَنَا القائمُ على خَنْدَقِ الفَوجِ،

سَأَقْتَسِمُهُمْ ثانيةً

بَينَ الرِمَالِ والرِمَالِ:

ولَنْ يَصِلُوا، إذْ

يَلْبَسُونَ الصَّفِيحَ.

إلَّا إليَّ »

غَرِيمًا

نَاقصًا

صُلْحَ

هَذَا

الجَوْهَرِ

سَأبيحُ الإِبَاحَةَ،

وأُسبرحُ الجُسُورَ...

غَيْرَ أَنَّ هَؤُلَاءِ المُستدِلينَ كَالسِّتَارَةِ عَلَى أَدْوَارهِمْ سَيُحْرَمُونَ مَعي للْمَنَاجِلَ البَرُوق والمسَاءَ، وكانوا يحْزُمُونَ البروقَ والمسَاءَ للمناجِلِ إذْ تحتدِمُ المدَائحُ ويَسقطُ الطَّرِيدُ مُتْخَنًا بِعُذُوبَة العِرَاكِ، أَلَا كَمْ ركضْتُ إليهم قَارعًا الزَّبدَ والصَّهيلَ، كُلَّ يَدٍ يَدِي، ودرعي السُنُونُو. وكمْ رَكَضنا معًا، نَازِلينَ درجَ المذْبَحَة، أو صاعِدِين درجَ المذبحَةِ، نَكْسُو الخَرَابَ. بالماسِ، ونَسْتَلُّ الكائنَ كَالحَرْبَةِ من حَاضرِهِ الخَفيِّ، لَكِنَنَا لَمْ نُبَاركْ إلَّا المُبَارِكَ باليَأْسِ، ومَا فَاتَنَا أنْ نَسْتَوطِنَ الدَّوِيَّ، غامرينَ اللَهْبَ بِأشْكَالِ أكثَرَ اشتعَالًا...أَلَا، يشهدُ الطَّيشُ السَّاحِرُ، أَنَّنا جَثَونَا أَمَامَ المذْبَحَةِ، هَاتِفِينَ: « يا أيتُّها المذبحة.

أيتُّهَا النُبوءةُ الباردَةُ.[589]

[589]- سليم بركات: الديوان (الأعمال الشعرية الكاملة)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص 125/123.

النموذج الخامس: عبد الله حمادي

عَلَقْتُ عِتَابِي، عَلَ بَابِ مَدِينتِكُمْ

أَحْـــــــــتَرِقُ العِشْـــــــــقَ

واللَعِبَ الآهِـــــلَةِ بالوِحْـــــشةِ

والغَـــــارَاتِ المهزومَـــــةِ...[590]

وفي موضعٍ آخر يقول:

يُسْــجِي بِهَا شجَـــــرُ الغَضَــا

بـــــــــَرْدًا.. وســــــلَامًا..

مَنَـــــــــعَ النَـــــــــارَ

ومَنْـــــــــهَلُ الصالحيـــــــن (...).[591]

يقول في موضع آخر:

جِئْنَا لَيْتَهُ سُئِلَ المجِئ؟!

:

:

---

[590]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط3، 2001-2002، ص 148.

[591]- المصدر السابق ، ص 117.

وتَسْكُنِينَ غَابةً من قَزع؟؟

:

:

خَيال في عَمَاءٍ (...)؟؟![592]

وفي موضع آخر يقول:

والعبرة في « كأن »

« تَرَاهُ » ←

فَهُمَـــــا الوَصْـــلُ،

وهمـــا الفَصْـــــلُ[593]

موضع آخر يقول:

سيرقني العمر..... أم تَسْرِقُني

عيناك؟ ←

يَسرقني الطّيفُ..... أَمْ يُنَبهُني

لقياكَ؟[594] ←

---

[592]- المصدر السابق، ص 132.

[593]- المصدر نفسه، ص 125.

[594]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 144.

النماذج التي اقترحناها للدراسة في هذا العمل*، لا تتحدد بانتمائها الزمني، ولا بانتمائها المكاني، بل انتمائها إلى ما نسميه هنا الكتابة الحداثية، أي بما تقترحه الكتابة من مقترحات يتجاوز الأشكال القديمة، وتنفتح على الشعر بوصفها تواشجا مع النثر. ونفتح النص على مقترح الكتابة (l'écriture)،يطرح الوضع الغرافيكي، اشتغال البياض على السواد، مختلف أشكال الفراغات، الصفحة المزدوجة، علامات الترقيم، علامات التعجب والاستفهام، التوزيع الخطي.

أحدثت **الكتابة الحداثية** نقلة نوعية في رسم ملامح النصوص الشعرية حيث، لم «يعد ممكنا في التجربة الشعرية الحديثة اختزال الشعر في شكل معين، فالشكل لم يعد محدّدا بقاعدة صارمة، وإنّما أصبح حركة متشظية تتخلق وتنصهر في سياق التجربة الشعورية، ومن هنا كانت الكتابة تصميما فنيّا واعيا ، يتجاوز الارتجال والبديهة، ويتأسس في تعدد الأشكال والمعاني»[595]، فهذا التشظي أصبح يضع القراءة المألوفة موضع سؤال، فهو يضعها في مأزق، لأنّه فتح إمكانية القراءة على مصراعيها،وأصبحنا بالتالي أمام إمكانات وعلاقات متعددة لقراءة الجمل، الكلمات المتتالية أو المعزولة، كلّها مهيأة على فضاء الصفحة[596]، أو كما يراها ميشال بورتور (M. Butor) أنها تعرض الكلمات على الصفحة- أي الطريقة- ينبغي اعتبارها نحوا

---

*- سليم بركات: من خلال عمله "الديوان" وهو أعماله الشعرية الكاملة 1992.

- قاسم حداد :من خلال "قبر قاسم يسبقه فهرس المكابدات تليه لجنة الأخطاء 1997.

- محمد بنيس: من خلال "ورقة البهاء"، ط1، 1988.

- عبد الله حمادي: من خلال ديوانه" البرزخ والسكين"، ط3، 2002.

595- عمارة بوجمعة: بلاغة الكتابة الحداثية ، ص 183.

596-: Joubert Jean louis : la poésie ,critica, édition cérés, 1997 p : 127. Voir

آخر Grammaire[597]، حيث أصبح النص الشعري الحداثي يستمر في طريقة العرض الشعري، عبر تضاريس الصفحة، يخلق تناسقا جديدا بين علامات الترقيم، وبين السواد والبياض، كما أنّه خلق التواصل مع القارئ الذي بات يمارس فعل التلقي من خلال الانغماس في تجاعيد النص قصد فكّ شفراته.

لذلك يذهب قاسم حداد في نص له بعنوان **"سيرة النص"** إلى رؤية الديانات التي أفتت وتحدثت عن كل ما يتعلق بالإنسان والحياة، ووضعت مقاييس ومعايير وضوابط، فالشيء الوحيد الذي لم يقع تحت هذه الحدود هو في الكتابة[598]، لأنّ المقترحات الفنية من لدن البشر الذي صيّره الله نحو الخطأ والصواب والتغيير والتبديل والتجاوز والشكّ والتحول، فلذا لا غرابة في احتمالية الكتابة وانفتاحها.

تنفتح الكتابة الحداثية على فضاءات مختلفة خاصة من خلال النقاط المتتالية أو الحذف «التي تتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأطر، وفي هذه الحالة يشغل البياض بين الكلمات، والجمل نقطا متتابعة، تنحصر في نقطتين، وقد تصبح ثلاث، أو أكثر»[599]، فتعدّد مواضع النقط تارة في بداية وأخرى في وسطها أو نهاية المقطوعة، فهي تحاول أن تمنح للقارئ قراءة معينة وتختصر أشياء كثيرة بذكر جزء وترك الجزء الآخر على آفاق مفتوحة، فبالتالي تعدّد دلالاتها، من تحقيق لفاصل زمني أو تخييلي بين شيئين، يمكن أن يطرقا الذهن دفعة واحدة. ومنها ما

---

[597]- Voir : ibid. p 132

[598]- ينظر: قاسم حداد: ليس بهذا الشكل وبلا آخر، دار قرطاس للنشر، الكويت، 1977، ص 12

[599]- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1993، ص 85.

تعطي دلالات عميقة في البنية الداخلية للقصيدة. فالخواء الموجود في ثنايا القصيدة عادة ما يؤجل المعنى ويشكل إغراء القارئ بفعل تأويلها، إذ «إنّ الأديب المعاصر (الحقيقي) هو ذلك الذي يستطيع أن يؤجل المعنى باستمرار، أن يجعله معلقا في الفراغ، لدرجة أننا عندما ننتهي من قراءة عمله الأدبي (نعلق شفاهنا) متسائلين: أين المعنى؟ لماذا لم يوصلنا الكاتب إلى أيّة نتيجة؟ لم تركنا جائعين هكذا؟ ماذا يريد أن يقول من كل هذا»[600]، فهكذا تصبح النقاط المتتالية، و البياض المشتت بين سطور القصيدة، ذات إغراق قوي للقارئ، حيث تتمركز عيناه عليها قصد استنطاقها- علامات الترقيم، البياض، النقاط المتتالية- حيث تقول اللغة ما لم تستطع قوله أو البوح به، إذ تشحن بدلالات عميقة تلغي تلك الدلالات السطحية المتعارف عليها.

إذن **الكتابة الحداثية** هي من مشروع فكّ ارتباطها مع مفهوم الشعر الخالص، وبالتالي هي فكّ الشكل الشعري من أسْرِ القصيدة التي استبدّت بالشعر واختزلته في قوانينها، فالكتابة نظرت إلى الشكل كفضاء، أو كشكل تركيبي، فيه تتواشج الأشكال وتتماهى لتصير كلّا متكاملا، أو نمطا تستدعيه لحظة الكتابة.

- **نموذج من شكل القصيدة /غير النثرية:**
- **مغامرة البحث عن الدلالة:**

المقطع الرابع من "تأريخٌ"

- رُقعةٌ من دفاترِ أخبارِ ←
... يجيءُ من نقطةِ أبعدَ من بحرهِ وصَحرائهِ
جَاورَ الفُلكُ وعَرشهِ الماءُ وعرشُهُ وكَان

[600]- رولان بات: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي الحضاري، ط1، 1994، ص 105.

عرشُهُ على الرَفضِ جَســـدهُ وارِثُ البَـــراكينِ
دمُهُ وارِثُ الفَتكِ
.... مَمزوجًا بالعُصورِ
← يَتأرجحْ →
بَين
الشَفرةِ
والجُرحِ
وَيلبسُ ← أُبّهةَ الأَزمنةِ
يَسألهُ جَناحٌ تَكتبهُ حَصاةٌ وعِندَ حَائطِ الحِلمِ تَقتَتِلُ أَيّامهُ[601].

أول ما يصدم المتلقي حول هذا المقطع هو "**الشكل**" (La forme) حيث : يبدأ بثلاث نقط دالة على ما لم يقله الشعر (المسكوت عنه)،وما قد يقوله الشكل ،يبدأ بالفراغ الذي ينتهي به بعض النصوص عادة ؛ أو تبتدئ به النصوص المبتورة التي يكون النص الأصل فيها كاملا غير مبتور ،لكنّ الأصل هنا مبتور :يعلن أنّه لن يقول كلّ شيء ؛لأنّه هنالك شيئا يقوله /يبدعه المتلقي أو يفهمه ،أو يعجز الشاعر عن قوله «ما أضيقَ باب الأبجدية»[602].

وشكل القصيدة علامة استفهام (؟) ،وهي دلالة توافق الابتداء بنقط الحذف (...) أو توافق ما يسمى بعجز اللغة عن الافصاح ،وأوّل كلمة في هذا المقطع فعل مضارع للمعلوم ،لكن فاعله مجهول /غير مذكور، وهذا الحذف في المضمون يوافق هذا الاستفهام في الشك ، (وكلّ الأفعال الأخرى منسوبة في المقطع لهذا الغائب)، وهنا يجرنا التساؤل .

ما دلالة هذا الشكل؟ وما علاقته بالمضمون؟

---

[601]- أدونيس :"ديوان مفرد بصيغة الجمع" ،دار العودة ،بيروت ،ص63.

[602]- أدونيس: ديوان الحصار من قصيدة الوقت ،ص10.

حين نقلّب أوراق هذا المقطع ،ونتأمل مكوناته ،نجد جلّ الكلمات المكونة له يكسوها الغموض والتيه كقول «**البحر – الصحراء – الرفض** »[603]،وهي كلمات غير محددة ،كما تستوقفنا كلمة مركزية هي "**العرش**" في النص ،إذ تتكرر ثلاث مرات ،وهي الأخرى ملبدة بغيوم تحجب عنا دلالتها إذ "**العرش**" في النص مقرون ب "**الفلك**" و"**الماء**" ،(**الفلك وعرشه + الماء وعرشه**) إذ نجد كلمة "الفلك في القرآن الكريم في قوله تعالى :« **{..حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ..}**[604]،**{..وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ النَّاسَ..}**[605] ، **{..وَتَرَى الْفُلْكَ فِيهِ مَوَاخِرَ ..}**[606]،**{..وَجَعَلَ لَكُم مِّنَ الْفُلْكِ وَالْأَنْعَامِ مَا تَرْكَبُونَ}**[607] .

فلفظة "**الفلك**" في الآيات المباركة توحي "**بالاطمئنان**"[608]،إمّا هرب من الغرق تارة ،أو ابتغاء تجارة .

ولفظة "**الماء**" هي مصدر الحياة حين قال عزّ وجلّ "وجعلنا من الماء كل شيء حيّ"[609] ،لكنّ "**العرش**" في النص تجاور الفلك والماء ؛ويؤسس على الرفض ،وهذا تيه وموقع تساؤل ،وثمة كلمات موظفة في المقطع تعادل وتوازي هذا الرفض وهذا التيه ،في قوله : (**البراكين ،الدم ،الجرح ،الفتك**) .

والسطر الأخير نجده يبدأ بفعل "**يسأله**" وهنا نصل إلى ما كان يصبو إليه الشاعر من خلال توظيفاته ،فهو يجمع بين ثلاثة حقول:

---

[603]- أدونيس: قصيدة "تأريخ"،ص63.

[604]- سورة يونس، الآية 22.

[605]- سورة البقرة، الآية 164.

[606]- سورة فاطر، الآية 12.

[607]- سورة الزخرف، الآية 12.

[608] - ينظر: سميح عاطف الزين :معجم تفسير مفردات ألفاظ القرآن ،الدار الافريقية العربية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،2002 ص692.

[609] - سورة الأنبياء، الآية 30.

- **"التيه"** ،**"الألم"** ⟸ المعاناة.

متمثلا في (**البراكين** ،**والجرح...**)

- **"الحذف"** ⟸ الغياب.

متمثلا في بداية المقطع... يجيء من نقطة أبعد من بحره . في وسط المقطع ...ممزوجا بالعصور

- **"السؤال"** ،متمثلا في الفعل الفعل يسأَلُهُ.

هذه الدلالات لا تناقض الشكل /الاستفهام الذي يلعب دورا مهما في انتاج الدلالة.

إذن في الشعر ،صار **فعل الإنكتاب** ،أحد المفاصل الأساسية التي ساعدت على خروج النص من مأزق المعنى ،ففي الكتابة ،أصبح النص جسدا ،شيئا ملموسا ،وأصبحت العين أداة إدراك وقراءة .بعد أن كان النص يُدرَك سماعا ،حتى في حالة تدوينية ،فهو يظل أسير أسلوبه الشفاهي ،وهذا ما نلمسه في كتابات الشعراء ،الذين لم يدركوا بعد الفرق بين المكتوب والشفاهي ،أعني بين الحداثة وما قبلها ،كما يقول **جمال الدين بن الشيخ** :«لا تأتي القصيدة من أجل أن نردّدها بل من أجل أن نفسخها ...ونحن ملزمون بالنفاذ إليها كما لو كنا ندخل متاها لا شيء يضمن أنّه متوفر على المخرج ،ولكنّ أبوابا عديدة منه ،في الوقت ذاته ،تهدّد بالانفتاح »[610]،الذي يعرّج بالشعر نحو تسمية الأشياء، والنبش عن المتخفي والمطمور في جوهر الشيء وفي أعماقه .

إذن في الشعر المعاصر ،وتحديدا في ما أُسميه بشكل عام **"الكتابة الحداثية"** انزاح النص عن نمطية القصيدة ،وذهب إلى مدى لم تعد معه المفاهيم الملازمة للقصيدة ،أو التي هي إحدى تبدّيات بنياتها الذهنية ،قادرة على استيعاب هذا الامتداد اللّانهائي ،أو مواكبته لأنّ القصيدة ،بما هي شكل تاريخي ،استنفذت امكانات البناء .

---

[610]- جمال الدين بن الشيخ :كلمات ،أسرة الأدباء والكتاب ،البحرين ،العدد 10 ،1989 ،ص14

أصبح **الشكل المباغث** التسمية التي أقترحها في رأيي أكثر المفاهيم تمثيلا للكتابة ، فهو نص يسير في اتجاهات شتى، لا يقتنع بما هو سابق و ثابت، لا يكتفي بآخر.فالشعر إذن، يغيّر مواقعه ،لا يطمئن ولا يحابي شكلا معينا، أو مفهوما محددا ،فهو مباغث ومراوغ لكل المفاهيم التي تريد حصره في أي شكل من الأشكال ،أو في مفهوم من المفاهيم، فهو شكل سديمي تارة، و هلامي تارة أخرى.

4-الشعر و الرواية:

كان لنظرية انفتاح الأجناس الأدبية، وسقوط كثير من الحدود الفاصلة بينها أثرها البين في ظهور **نمط البناء الشعري السردي** بعد أن كان سائدا أنّ السرد مخصوص بالأعمال النثرية بعد أن كان سائدا أن السرد النثري ذاته دار حوله جدل كبير دفع الباحثين إلى البحث عن أصول له في الأدب العربي القديم كما في أيام العرب، والمقامات، وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها الكثير، في حين ذهب قسم آخر منهم إلى أنه من الفنون الغربية التي تأثر بها الأدب العربي وتمثلها أدباؤه من بعد في أعمالهم، وحاول كل فريق أن يحشد أدلته وحججه وشواهده على صحّة ما يذهب إليه دون أن يؤدي ذلك إلى حسم الخلاف، القول بهذا الأمر مبسوط في مراجعه ويكفي هاهنا الإشارة إليه، إلّا أنّنا نميل إلى الرأي الذي يذهب إلى وجود ملامح السرد النثري في التراث العربي، وإن كانت سماته قائمة على وسائل وأساليب تختلف بعض الاختلاف عن آليات السرد وفقا للنظرية النقدية المعاصرة.

كان لتطور الفنون السردية الحديثة وهيمنتها على مساحة واسعة من الانتشار باهتمام المتلقين، واتساع تشكله دور مهم في توسيع "استفادة الشعراء العرب من هذا الضرب الجديد، ومن اعتمادهم الكثير عن مستلزماته.

وقد يسّرت تجربة الشعر الحر ذلك للشعراء، ذلك إن الشكل الجديد كان مهيأ لأن يحتوي كثيرا من الإنجازات التي لم يكن يصلح لها النمط التقليدي ومن ذلك الطابع القصصي»[611].

تحوّل بعض النقاد إلى الاهتمام بتحولات السرد من عوالم النثر إلى عوالم الشعر، فظهر توظيف التقنيات السردية في القصيدة المعاصرة على نحو تتحد فيه مكونات الشعر والنثر الوصول إلى «نزعة أسلوبية تتحد فيها البنية الفنية للقصيدة، وتكتمل بها أدواتها بحيث تنصهر في تقنيات القصيدة ولا تنعزل عن مكوناتها الأخرى»[612]. وهذا يشير إلى نمط بناء شعري جديد يحافظ على سمّة الشعرية التي يشترط وجودها ففي القصيدة، ويستعين بأساليب نثرية- يوفرها السرد- بحيث لا يطغى الجانب السردي بخصائصه النثرية على الجانب الشلعري بغنائية وصورة إيقاعاته، وهذه العملية البنائية الدقيقة تحتاج إلى شاعر يملك القدرة الفنية العالية تمكنه من تحقيق ذلك التجانس، ولعل أهم مشكلة يعانيها هنا «هي أن يحاول الربط بين شعوره بفردية الحياة وبين حقيقة العالم حواليه»[613]، داخل منظور رؤيوي فلسفي يحكم حركة الربط ويبررها، إذ يقوده إلى التفكير في استعمال تقنيات إبداعية حديثة «تحقق في فنه وجوده ووجود الآخرين ووجود الطبيعة

خارجه»[614].

إن تحقيق مثل هذا الوجود عن طريق الشعر لا يمكن أن يتم إلا من خلال إدراك خطورة هذه المهمة التي يمكن أن يضطلع بها الشعر، حيث يتطلب وعيا تشكيليا عاليا بطبيعة التنوع البنائي.

611- يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق، مطبعة الأديب، بغداد، العراق، 1978، ص 202.

612- حاتم الصكر: مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995، ص7.

613- ستيفن سبندر: الحياة والشاعر، تر: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 74.

614- المرجع السابق، ص 63/62.

إن التوجه البنائي الشعري المعاصر الذي انفتح على السرد دفع بعض النقاد إلى الارتداد الى موروثنا الشعري القديم في محاولة للتنقيب عن جماليات السرد التي يختزنها ولبيان أنّ هذا النمط البنائي ليس جديدا على الشعر العربي، وكانت الحجة هي تلك القصص التي تضمنها الشعر القديم بما يحويه من حوارات غلب عليها أسلوب **(قال وقلت، وقالت...)**، وتسمياتٍ مكانيةٍ وزمانيةٍ واستخدامًا للضمائر وأبرزها ضمير المتكلم...إلخ، ونماذج هذا القص في الشعر كثيرة في شعرنا القديم.

إلا أنّ هناك من رفض أن يعدّ هذا القص معادلا للسرد الشعري بدلالاته المعاصرة، لأنّه ينفي بصورة تامة وجود شعر قصصي لدى العرب القدماء، وإنّما هو "قص في الشعر" لم يكن مقصودا لذاته بل جزءا من غرض أكبر من مجموعة أغراض تحملها القصيدة كقصص الأوابد مثلا في القصائد الجاهلية[615]، التي ترد ضمن لوحات متعددة تنتظمها القصيدة، أو كمغامرات الشعراء سواء كانت حقيقية أو متخيلة كما نجد على سبيل المثال عند **امرئ القيس** في المقطع الذي يروي فيه قصة دخوله خذر عنيزة، وعن القص في هذا المقطع يقول **حاتم الصكر:**«هي قطعة سردية منتزعة من عدّة قطع تضمها المعلقة،ويظهر لنا نمطية المغامرة وافتقادها الترابط ثم عودتها إلى هيمنة (الأنا) أو الرؤية الجاهلية للرجولة والمغامرة والفحولة، مما يحول دون إتمام القص واشتراطات السرد،وتظل هذه القصة سلسلة في دلالات المغامرة التي تؤكدها قصص أخرى في النص عن **(فاطم وبيضة الخدر** التي لا يسميها **وأم الحويرث، أم الرباب)**، بحيث تفقد القصة دلالتها وأهميتها لصالح الدلالة العامة التي تربط وحدات المعلقة كلها»[616]، ويضاف إلى ذلك الهيمنة الغنائية والسمات الشعرية الموافقة لها على القصيدة، بذلك فإنّ «ما عرفه شعرنا القديم من سمات سردية وعناصر قص كانت محدودة وغير قابلة ولم ترسخ مترعا أسلوبيا يختلف عن الشعر الغنائي العربي

---

[615]- ينظر: أحمد النجار: تطور الشعر القصصي في رصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1978، ص 6/5.

[616]- حاتم الصكر: مرايا نرسيس، ص 33.

السائد»[617]، وهذا الحكم ينسحب على كثير من القصائد التي ظهر فيها نزعة قصصية كقصائد الأعشى وعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس وغيرهم من القدماء.

والسرد له عدة مفاهيم في اللغة والاصطلاح، فقد ذكر صاحب اللسان أنّ السرد تقدمه «شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا وسرد الحديث ونحوه، يسرده سردا، إذا تابعه، وفلان سرد الحديث سردا، إذا كان جيّد السياق له»[618]، وهو-بصورة عامة- مصطلح نقدي حديث يعبّر عن عملية نقل الحدث من صورته الواقعية التي صورة لغوية، وهو الفعل الذي ينطوي عليه السمة الشاملة لعملية النص، أي ما يقوم به السارد حين يروي الحكاية،و ليشمل جميع أنواع الخطابات التي يبدعها الإنسان الأدبية وغير الأدبية، ويذكر معجم مصطلحات الأدب أنّ السرد «هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال»[619]، إلا أنّ جدلا كبيرا دار حول دراسات السرد وتقنياته جعلت من مفاهيمه ومصطلحاته حقول خصبة الدلالات وصلت في بعض الأحيان إلى التناقض أو الغموض، ولعلّ هذا عائد إلى تعدّد الاتجاهات النّقدية التي نظرت في السرد كما نجد على سبيل المثال لدى السيامیائیین أو الشكلانيين الذين يريدون الإمساك بالعنصر الثابت في أي عمل حكائي ومن امثالهم: **"بروب"** و**"غريماس"**، و**"بريمون"**، أو كما لدى اللسانيين الذين يهتمون بالمظاهر اللغوية للخطاب، ومن أمثالهم: **جيرار جينيت، ورولان بارت، وتودروف...**[620].

---

[617]- المرجع نفسه، ص 34.

[618]- ابن منظور: لسان العرب، مادة "س ر د"، ، دار صادر، بيروت.ج3، ص 311،.

[619]- وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 341.

[620]-نال السرد في النثر (الرواية) قسطا كبيرا من الدراسات النقدية التي كان له أثر كبير في تحديد المصطلحات وتقنين التحليلات وهذا يحتاج إلى النظر في بعض المراجع الأجنبية والعربية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يأتي:

- جينيت جيرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى.
- لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.
- إبراهيم عبد الله، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي.

يقوم البناء السردي الشعري في هذا السياق بالاستعانة بالعناصر السردية النثرية (الروائية) ذاتها- دون الإغفال الخصوصية الشعرية ومتطلباتها –ومن أبرز هذه العناصر السردية: الشخصيات، والحدث المتنامي الذي يتطور ويقود إلى تحول ونهاية، لكنّه لا يقدم قصة بل حالة أو موقفا أو رؤية، وبحسب بعض الاتجاهات النقدية، فإنّه لا يشترط تبني النص قصة أو حكاية مستوفية شرائط الفن القصصي و عناصره، حتى يعد نصا سرديا، إذ يكفي حضور بعض تلك العناصر من «خلال التلاعب بالضمائر والوصف والمشهدية والبطل، وسرد اليوميات والحدث والزمن»[621]، وتحدث **شربل داغر** عن التقسيمات الممكنة للقصيدة السردية وفقا لضمائر السرد الممكنة فيها، وخلاصتها ما يأتي:

1) قصيدة المتكلم، وتبرز فيها هوية المتكلم بضمير الأنا.
2) قصيدة المخاطب، ويتجلى أثناءها المروي له مشاركا أو ممثلا في إبراز المعنى.
3) قصيدة المونولوج، وفيها يتسيّد ضمير المتكلم للمفرد[622].

ومع ذلك فإننا نجد فرقا بين **السرد الروائي، والسرد الشعري** تتطلبه الخصوصية الإيناسية للقصيدة، فالشخصيات مثلا، تضع لها الدراسات الروائية النقدية نظاما معقدا لا يصلح للتطبيق في القصيدة الشعرية، والحبكة ليست جزءا من بنية القصيدة إلا إذا كان هناك سرد قصصي فيها، وحتى هنا فإنّ الحبكة تقدم عملا مختلفا عن عملها في الرواية، إضافة لبعض الاختلاف في موقع السارد، وحركة الزمن التي يكون تأثيرها في القصيدة أكبر منه في الرواية.

- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد (عالم المعرفة رقم 240.)

[621]- نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، 1992، ص 112.

[622]- ينظر: سربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء ،المغرب، 1988،ص 68/67.

ويسجل إنجاز هذا التحول البنائي في القصيدة العربية للشعراء المعاصرين، الذين خاضوا تلك المغامرة التجريبية مع الإقرار بأنّ «استخدام تقنيات السرد في الشعر العربي لم يرتق إلى درجة اتخاذ هذه التقنيات كوظائف بنائية رئيسية في إنتاج النص الشعري إلا مع موجة الحداثة الشعرية، إلا أنّ مجرد تداخل السردي بالشعري يعدّ دليلا كافيا على وعي الشعراء بأهمية التقنيات السردية ودورها في التحقيق من ذاتية الشعر والخروج به وحيز الاستعارية إلى مقاربة الكنائية»[623]، أما الشعر العربي المعاصر فإنّ ارتباطه بالبناء السردي قد تطور سريعا دون قلق من خطورة الجمع بين فنين متباعدين إذا ما تنبه الشعر إلى الفرق بين الحبكة الشعرية والنثرية، ذلك أنّ« بقاء الحبكة مجردة بدرجة مناسبة يمنع انغماس القصيدة في السرد أو هيمنة عناصره على المستويات الشعرية وذلك ما يحصل عادة في نماذج القصة الشعرية التي سبقت الشعر الحر»[624].

ومن نماذج القصيدة الطويلة ذات البناء السردي نقف على قصيدة **"عودة ديك الجن إلى الأرض"** التي لجأ فيها الشاعر محمد علي، شمس الدين إلى أسلوب القناع للتعبير عن حالة الشعور بالألم والحزن والوحشة وصراع النفس الذي يمر به فلم يجد له معادلا إلا في أحزان ديك الجن وآلامه بعد الفجائعية التي توالت في حياته من شك قاتل إلى قتل محبوبته وندم لا يجدي، يقول الشاعر على لسان ديك الجن الحمصي:

أَقولُ لَكمْ:

أَيُّهَا الوَاقفونَ عَلَى حُفرَةِ الوَداعِ

أَقُولُ لَكمْ:

---

[623]- عمر إدلبي: السرد في الشعر- وردة سوزان البيضاء نموذجا-، جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد 1092، 2008.

[624]- حاتم الصكر:مرايا نرسيس، ص 50.

يا صَدَى وحْشَتِي

أُنظُروا

إنَّ رُوحِي مُشَرّدَةٌ

ودَمِي لا يُضيءُ الفَراغَ[625].

ثم تبدأ تفاصيل الماضي وصوره الجميلة تتداعى إلى ذهن الشاعر، فيحاول أن يستحضر منها أكبر قدر من الذكريات التي لم يعد له سواها لإدخال السعادة إلى نفسه مع أنّه يعلم أنّها سعادة زائلة فيسرد علينا بصورة غنائية ملؤها التفجع فيقول:

كَأسُكَ يا سَيّدِي ←

كَأسُكَ يا أَعذبَ الأَصدقَاءِ.

شَربنَا ←

سَكبنَا عَلى الجُرحِ شَيئًا

سَكبنَا عَلى الأُقحُوانةِ نِصفَ النَبيذِ

و دَرْنَا... ←

تَدُورُ على خُطانَا الكَائناتِ

ويَحتضنُ الشَيءَ أَضدادهُ

الطِفلُ والسَاعةُ ←

والمرأَةُ النَائمةُ ←

وهَا أَنتِ نَائِمةٌ بين قَلْبي والجِدَار[626].

---

[625]- محمد علي شمس الدين، الشوكة البنفسجية، دار العودة، بيروت، 1981، ص 10.

[626]- المصدر السابق، ص 15/14.

ويكتمل السرد الشعري في القصيدة، بحوار بسيط، يجريه الشاعر بين ديك الجن الذي عاد للبحث عن محبوبته، وحارس المقبرة التي دفنت فيها، وفي هذا الحوار ينكر أن يكون هو عبد السلام-ديك الجن- وإن التي في القبر ليست (ورد) محبوبة ديك الجن بل هي أخرى يسميها "نسرين" يقول:

هَلْ طَارَ من دَمهَا

الطَائرُ الذَهبيّ الأَليفُ؟

إنَّهُ حَائمٌ في فَراغِ الحُقولِ

لَمْ تُبْخرهُ شَمسٌ فَينسَى

ولا شَرَبتهُ المزَارعُ

حتى يَزولْ

وهلْ نَحرهَا نَازفٌ بالجِراحِ الصَغيرةِ؟

ثمٌ بَعضُ النُجومْ

عَرفتكَ يَا عَابرَ اللّيلْ

عَرفتكَ

أنْتَ عَبد السلَامْ!

أنَا؟

لا أَحدْ ←

لا أَحدْ ←

ماتَ عَبدُ السلاَمْ

عَرفتُكَ يَا عَابرَ اللّيلِ

عرَفتكَ ←

تَقدَمْ ←

وخُذْ صَدرهَا

لتَسمعَ نَبضَ النُجومْ

تَقدمْ أيُّهَا العَابِرَ المسْتَرِيبْ[627].

ومن القصائد السردية قصيدة **"اعترافات الحسين بن علي"** لفايز خضور التي جاءت في 38 مقطعا سرديا لتعبر عن فاجعة الحسين بن علي رمز الإنسان المغدور في كل زمان ومكان، ومن أخذ دون ذنب اقترفه، وهم- في رأي الشاعر- كثيرون في هذا الزمان، فيقول:

قَصدتُ الشَامَ ←

وَجدتُ عَلَى مَداخلهَا "يَزيدْ"

يُنبّهُ الحَرَسَ الملثّم ←

شَاهرًا تَاجَ الخليفةِ

قُلت: أَعرفكُمْ

وقَتلتُ بِسيفكُمْ

ألْفًا مِن المرَاتِ

أعْرفُكُمْ

أنَا ضَيفٌ

أتَيتُ أَزورُ قُصورَ الشامْ

أَدارَ قَفاهْ، أَومَأَ: أُغلقُوا الأَبوابْ[628]

627- المصدر السابق، ص 22/21.

628- فايز خضور: الأعمال الشعرية، اعترافات الحسين بن علي، دار طلاس، حلب، سوريا، 1985، ص 245.

والنص بصورة عامة يفيض بأفعال السرد وضمائره في كثير من المقاطع، إلى جانب توظيف متوازن، لبعض تقنيات السرد التي تتناسب والطبيعة الشعرية، كالمونولوجات الداخلية والوصف، وغيرها،دون أن يطغى ذلك على شعرية النص،أو يفسح مجالا للعواطف التي يفيض بها أن تعلي النبرة الغائية، يقول في أحد مقاطعه من النص:

أَقرعُ هَذَا البَابِ وذَاكَ البَابِ

أَصرخُ يَا بَوابُ:←

افتَحْ لي، فَأَنَا مِنكمْ... ←

أَحمِلُ في أَورِدَتِي، نَفْطًا لِقناديلِ الوَالي

أَحملُ للمَحرومِ عزَاءَ الدُنيَا ←

أَحملُ رُؤيَا

أَفتحُ.. طَالَ الهَجرُ المرُّ عَلى أَطفَالي

.....لَمْ يَفتحْ لي.....[629]

ونماذج القصائد السردية كثيرة في شعرنا المعاصر، ومع أن هذه القضية تتطلب مساحة كبيرة للتعبير بها على نحو متكامل إلا أنّها قد وجدت في القصيدة القصيرة على نحو موجود ومكثّف، كما أنّ استخدام ملمح سردي على هذه الصورة يجعل من الصعب الإقرار بأن تلك القصائد هي قصائد سردية.

يتدخل الشاعر محمد عليّ الدين عبد المولى في مناسبات شعرية كثيرة في هذا الشكل البنائي، ويجتهد كثيرا أيضا في الإفادة من معطيات الفنون الأخرى عامة، والفن القصصي خاصة، وبأسلوبية فيها الكثير من الغنى الذي يحفظ دائما للجنس الشعري تألقه.فهو ليس من بين الشعراء الذين يدعون إلى فتح النص الشعري على

---

[629]- المصدر السابق، ص 249/248.

الفن القصصي بلا حدود، حتى وإن أثر ذلك على سلامة النوع وصيرورته، لكنه ينقل في معطياته كلما وجد ذلك ضروريا وممكنا ومناسبا بحيث تظل إشراقة الشعر بعيدا عن متناول التأثير السردي ، الذي يمكن أحيانا أن يغرق النص الشعري بنثرية عالية بدعوى تعميق استثمار إمكانات القصة.

في قصيدته" **جسدي غرفة خمر**" يسعى إلى استعارة الكثير من تقانات السرد لتطوير الأنموذج البنائي الشعري في قصيدته، ولاسيّما فكرة النحو السردي من خلال المواقف والرؤى والشخصيات وعبر عنصري الزمان والمكان.

أبتدِئُ من عتبة العنوان، حيث تبدأ مضاهر السرد القصصي و عناصره ومكوناته بالتجليّ و التمظهر و الصيرورة، فالبنية المكانية الضاهرة و اللافتة في عتبة العنونة"**جسدي/غرفة خمرٍ**"، بتشكيلها الإستعاري المركب، توسع من حضور السرد، و تستدعيه و تستحضر إمكانات عناصره الرئيسية.

إن التصوّر المكاني المغلف لبنية المكان "**غرفة**"، وهي تتوسط الدالين "**جسدي**" الذي يحيل على الصورة المرئية المجسّمة للذات الساردة، و"**خمر**" الذي يعبِّئ الفراغ المكاني بأنموذج دلالي يحيل على نمط التشكيل الرؤيوي في المكان، يأخذ أبعاده كاملة ويشرف على بث إيحاء أولي بطبيعة المقولة السر - شعرية القادمة الى فضاء النص بعد الهبوط إلى مساحة المتن[630].

تفتح عتبة العنونة انفتاحا حرا وديناميا على عتبة الاستهلال وهي تبدأ بالنفي المتكرر الهابط عموديا إلى الأسفل، من أجل إثبات صورة موحية ما ستظهر في لاحق التطور السردي للمقولة الشعرية، ويمكن تلقي فضاء النفي عبر إيحاءاته الشعرية، أكثر من تمثلاته السردية، إذ يظّل المدى الشعري فيه سابقا على المدى القصصي:

لَيسَ مَحفورًا عَلَى مَاءِ كَلامُ الصحوِ، لا

---

[630]-ينظر : ستيفن سنبدر، الحياة والشاعر ، تر: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص 76.

لَيسَ مَرفوعًا إلى برجٍ مِن الوهمِ ابتهالِي

لَيسَ مَنسوجًا من الريح قميصُ الفَجرِ إذْ

يَجمع أَعضَائِي من البَردِ، ويلْقي فِي جُيُوبِي

ورقًا مُشتعِلًا ←

ليسَ كَهلًا ذلك الصَوتِ العَلَائِي، وإنْ قَالتْ

عُيونُ الدمِ: ←

كَمْ هَذَا المغنِي اكْتَهلَا[631].

تتكرر **"ليس"** النافية تكرارا هابطا أربع مرات منفتحة مباشرة على الأخبار المنصوبة المتقدمة على أسمائها نحويا **(محفورا/ مرفوعا/ منسوجا/ كهلا)**، لتعود الأخبار إلى أسمائها المتأخرة ذلك **(كلام الصحو/ ابتهالي/ قميص الفجر/ ذلك الصوت العلائي)**، التي لا تكتمل دلالاتها ولا تستقيم رؤاها إلّا بالاستعانة بأشباه الجمل التي تفصل أخبار **"ليس"** المتقدمة على أسمائها هي على التالي **(على ماء/ إلى برج من الوهم/ من الريح)** ،بحيث تتداخل الممكنات اللسانية من أجل إنجاح عملية التشكيل.

الحد النحوي ← الحد القصصي ← الحد الشعري.

تقدم بنية الاستهلال قيمة تعبيرية شعرية أكثر منها قيمة تعبيرية سردية، على الرغم من صعود مظهر السرد إلى مدارج الاستهلال، على نحو واضح وبارز ومعد للعمل في نطاق قصصي.

5-الشعر والأسطورة:

631- محمد علاء الدين عبد المولى: منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004،ص64.

يعدّ الاهتمام بتوظيف الأسطورة أحد المعالم الأدبية الهامة في شعر الحداثة، وقد كان ذلك نتيجة للوعي العميق بطبيعة الأسطورة، وهو الوعي الذي استند على منجزات العلم مثل علم النفس والأنثروبولوجيا.

ويتمثل السبب الرئيسي في الالتجاء إلى الأسطورة في طابعها وبقائها على مر الزمان إلى محاولات عدّة لبعث المأساة الإغريقية، لكن، من الواضح أنّه لا يمكن أن تتكرر، فلقد وصلت عبر الثقافات المختلفة، في صورة تبدو متماسكة، لأنها تعالج بعض المواقف الخالدة، مع أن موضوعاتها ترتبط ارتباطا وثيقا بظروف عينها، على أن الالتجاء إلى الأسطورة يفترض البناء على مادة موجودة سلفا، إلا أنّه يفترض أيضا قصة مثل قصة **"أوريست"** التي نقلت إلينا في عمل ناتج عن حضارة بعينها، لها قيمة أسطورية وأن مضمونها قابل للتفسير من جديد، واكتساب، معنى جديد، وتكمن إمكانية التجديد إما في تفسير بعض الجوانب المأساوية التي لم يعالجها الأقدمون، أو في إعطاء معنى مختلف لأسطورة البطل، فضلا عن أنّ نظرية المحاكاة تفترض المضمون والملاءمة مع قيم الحضارة الجديدة[632].

وقد لجأ الشعراء إلى توظيف الأسطورة للتعبير عن قيم إنسانية محددة، أو لأسباب سياسية بأن يتخذ الأسطورة أو (الشخصية الأسطورية) قناعا يعبّر عما يريد من أفكار ومعتقدات، تجنبا للملاحقات السياسية أو الدينية، فشخصيات الأسطورة ستار يختفي خلفه الكاتب ليقول كل ما يريده، وهو في مأمن من السجن أو القتل أو النفي، كما أنّ استعمال الأسطورة يطرح مستويات مختلفة للتأويل حيث «للأسطورة تلك الخاصية التي تعزى إلى الشعر حسب مأثورة (ولاس ستيفن) المراوغة المتطرفة: إنّها تكاد تنجح في تمنعها عن الإدراك، وهذا هو الذي يجتذب المصنفين الذين

---

[632]- ينظر :أسعد سامية: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر 1985، ص 115/114.

يؤكدون لنا أن المتاهة العظمى، لا تخلو من التنظيم لأنّ الأسطورة ليست سوى علم بدائي أو تاريخ أولي، أو تجسيد لأخيلة لا واعية، أو أي تفسير آخر بهذا المعنى»[633].

أنّ الأسطورة تخفي معنى آخر تحت المعنى الظاهر، وأنّ لكلّ حكاية معنى وهدفا، كما أنه قد يكون القصد من الأسطورة استثارة العجب، و تترجم الأسطورة السلوك عند جماعة معينة، دينية أو اجتماعية، وتنتمي بالتالي إلى العنصر المقدس الذي تكونت حوله هذه الجماعة، وتتمكن الأسطورة من خيالنا ووجداننا بعمق، إذ يقول رولان بارت: «إنّ الأسطورة نظام اتصال، أعنى كونها رسالة، وهذا الفهم إنّما يتيح لنا إدراك أن الأسطورة ليست موضوعا أو مفهوما أو فكرة وإنما صبغة دلالية أو شكل ما، وسوف يتعين علينا لاحقا أن ننسب إلى هذا الشكل حدوده التاريخية، ثم نعيد تقديم المجتمع داخله ولكن لنصفه بالشكل بداية»[634].

كما يرى **بارت** أيضا أنّ الأسطورة نمط كلامي، ومن ثم كل الأشياء يمكنها أن تكون أسطورية شريطة أن تنتقل عبر خطاب ما،إذ أنّها لا تتحدد سواء كانت الأسطورة تتعامل مع كتابة أبجدية أو تصويرية، فإنّها تريد أن ترى في هذه الكتابات خاصة العلامات فحسب ودال الأسطورة يعلن عن نفسه في نحو غامض، فهو معنى وشكل في نفس الوقت، ممتلئ من جانب وفارغ من جانب آخر، وباعتباره معنى دال ، فإنّ الدال يقتضي قراءة أفهمها بعيني، فهو يتسّم بطبيعة حسية على خلاف الدال اللغوي الذي يتسم بالعقلية المجردة[635].

وقد تستخدم كلمة **"أسطورة"** كناية عن شخصية حقيقية أو خيالية تتخذ شكل البطل الأسطوري نتيجة للطابع الرمزي الذي يعطي لها، كما تطلق على الصورة المبسطة، والتي تكون وهمية- في العادة- التي تتكون لدى بعض الجماعات

---

[633]- راتفين ك. ك: الأسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي،منشورات عويدات، بيروت، باريس،ط1، 1981،ص 10/9.

[634]- رولان بارت: أساطير، تر: سيد عبد الخالق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995،ص 33.

[635]- ينظر: المرجع نفسه، ص 47/43.

الإنسانية عن فرد، أو حديث ما، وتلعب دورا حاسما في تصرفاتهم أو تقدير الأمور[636].

كما أنّ الأساطير تبدو للباحث على أنها نمط من المعتقدات التي يصعب تصور حدوثها، ومع ذلك فإنّ كل أشكال الأساطير تتمتع بدرجات متفاوتة من الصدق.

فالأسطورة تتضمن أحداثا وأفعالا متباينة بحيث لا يكاد يستبين فيها أي نوع من المنطق أو حتى الاستمرار والاطراد كم أن شخصيات الأسطورة قد تتشكل بأشكال كثيرة وتجمع بين خصائص وصفات متباينة وتتراوح بين الخير والشر وارتكاب كل أنواع الجرائم والموبقات وتقوم بينها كل أنواع العلاقات التي يمكن تصورها، أي أن كل شيء يصبح في الإمكان حدوثه في الأسطورة مهما يبدو غريبا في نظر الباحث[637].

وتختلف المدارس الرمزية في تفسير الأساطير فبينما يذهب فرويد إلى أن أسطورة **(أوديبوس)** ارمز إلى رغبة الابن في امتلاك الأم والتخلص من الأب، فإن **إريك فروم (Erich Fromn)** يذهب إلى أنها رمز للصراع بين النظام الأموي والنظام الأبوي، بينما يرى **(كارل يونج)** أنها قصة ترمز إلى الصراع الأخلاقي بين التراخي والواجب، ويرى **Ferenczi** أن **(أديبوس)** نفسه هو رمز العضو التناسلي، عند الذكر لأن اسمه يعني -حرفيا- «القدم المتورمة»[638]، أي أنه من الصعب أن نجد تفسيرا رمزيا واحدا لأي أسطورة من الأساطير، وإن كان علماء الأنثروبولوجيا يؤكدون على ضرورة تفسير الأساطير ضمن إطار البناء الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمع الذي تنتمي إليه هذه الأساطير.

---

[636]- ينظر: أسامة أسعد: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، ص 110.

[637]- ينظر: أحمد أبو زيد:الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي،عالم الفكر،وزارة الإعلام، الكويت، 1985،ص 19.

[638]ينظر: المرجع نفسه، ص 21/20.

ويعرف "**رولان بارت**" الأسطورة بأنها تقليد يكشف عن واقع طبيعي أو تاريخي أو فلسفي، من خلال المجاز أو الاستعارة، وهذا هو معناه عند الإغريق، ثم يقول إنها تحولت إلى عملية تضليل وشيء عابث خدّاع، وفي نهاية المطاف إلى سنّة ويستخدم في حديثه عنها عبارات مأخوذة عن اللسانيات، فهي **(كلام)**، و**(رسالة)**،**(نظام تواصل)**،

وهي لا يمكن أن تكون تصورا أو فكرة[639].

وعلى الرغم من الاهتمام الكبير الذي أولاه **(إرنست كاسيرز)** و **(سوزان لانجر)** للعلاقة بين الشعر والأسطورة لإيضاح نظرية الشكل الرمزي، فهما حريصان على التمييز بين الأسطورة والشعر، فترى **(سوزان لانجر)** أن الأسطورة والخرافة وحكايات الجان ليس أدبا في ذاتها،و ليست فنا على الإطلاق بل هي أضغاث وهي في حد ذاتها مادة خام للفن. وإن كان العديد من النقاد المعاصرين قد تمسكوا بالرابطة بين الأسطورة والأدب على اعتبار أنها تزودنا بمفتاح جديد للنقد الأدبي[640].

ولقد كتب "**إرسنت كاسبرز**" في كتابه "**مقال في الإنسان**" "وهنا شكل آخر من الخيال يتصل بالشعر اتصالا وثيقا فيما يبدو، ذلك هو الأسطورة، ولما قام "فيكو" بمحاولة الأولى ليخلق "منطقة الخيال" عاد إلى عالم الأسطورة، فتحدث عن ثلاثة عصور مختلفة، عصر الآلهة وعصر الأبطال وعصر الإنسان، وقال: إننا يجب أن نفتّش في العصرين الأولين عن الأصل الصحيح للشعر، ذلك أن الإنسانية لم تستطع أن تبدأ بأفكار مجردة أو بلغة عقلية، وكان عليها أن تمر خلال عصر من اللغة الرمزية في الأسطورة والشعر، و لم تكن الأمم الأولى تفكر بالأفكار، وإنما كانت تفكر بالصور

---

[639]- ينظر: أسامة أسعد:الرمز والأسطورة و البناء الإجتماعي، ص 112.

- و ينظر: رولان بارت: الأساطير ، ص 33.

[640]- ينظر: بروكس كلينث: الأسطورة والنموذج البدائي-ضمن كتاب (النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم)، تر: محي الدين صبحي، الدر العربية للكتاب، طرابلس، 1988، ص 102.

الشعرية، وتتحدث أساطير وتكتب خطا هيروغليفيا، ويبدو أن الشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد فلديهما موهبة أساسية واحدة هي القدرة على التشخيص ولا يستطيعان أن يتأملا شيئا دون أن يمنحاه داخلية وشكلا إنسانية، ويتلفت الشاعر الحديث كثير إلى هذين العصرين الغيبيين، عصر الألوهية والبطولة، كما يتلفت إلى فردوس مفقود[641]، فشعراء العصر الإغريقي، كانوا يعيشون في عصر ذهبي يفكر فيه الشاعر بالأساطير، وعصر يعج بالآلهة وكانت كلّ تلة مسكنا لإحدى عرائس الهضاب، وكل شجرة موطنا لحورية من حور الغاب[642]- على حد تعبير "كاسبرز"-.

يرى **ريتشارد تشيز«** أن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجات الإنسانية نفسها ويمثلان نوعا واحدا من البنية الرمزية وينجان في ان يخلعا على التجربة نوعا واحدا من الرهبة و الدهشة السحرية وينجزان الوظيفة التطهيرية ذاتها»[643]، فالأسطورة مثل الشعر ليس منافسا للحقيقة العلمية أو التاريخية بل رافض لها، فهما يمثلان أعلى مراتب الرمز.

وما زال الخلاف مستمرا حول علاقة الأسطورة بالشعر خاصة والأدب عامة، فلم يحل الخلاف حتى الآن حول مقولة **"مارك سورر"** الأسطورة أساس لا غنى عنه للشعر ومقولة ريتشارد تشيز:« الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه»[644].

احتفظ الشعر حين انسلخ عن المعبد بعلاقته بالأسطورة« فكل لغة شعرية تبدأ بكونها لغة أسرار، معنى خلق عالم شخصي، عالم منغلق على نفسه تماما، وكل لغة شعرية لها

641- ينظر: إرنست كاسيرز: مدخل إلى فلسفة الحضارة، أو مقال في الإنسان،تر: إحسان عباس ،مراجعة محمد يوسف، نجم الأندلس، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، 1961، ص 266/265.

642- ينظر: المرجع نفسه، ص 266.

643- نقلا عن بروكس كلينث، الأسطورة والنموذج البدئي، ص 106.

644- نقلا عن راثفين ك. ك: الأسطورة ، ص 97.

إيقاع خاص، وهذا الإيقاع يحاكي الطبيعة في جانب منه وحين نتأمل أصوات الطبيعة من أجمل، هذه الأصوات التي أنكرها نجد لها إيقاعا محددا واضحا»[645].

ويعود توظيف الأسطورة في الشعر الحر إلى التأثر بالشعراء الأوربيين، وعلى رأسهم **"ت.س إليوت"** صاحب مصطلح المنهج الأسطوري، وقد تأثر به شعراء كثيرون منهم **"السياب"** ،**"البياتي"**، و**"صلاح عبد الصبور"** و**"أدونيس"** وغيرهم.

لقد كان تيار الحداثة في الشلعر العربي المعاصر في تناصه واقعا تحت تأثير الخطاب الشعري الإليوتي ذي التوجه الأسطوري، خاصة في قصيدته الشهيرة "الأرض الخراب" وقد كان اعتماد **ت.س إليوت** على الصورة المرتبطة بأنماط أسطورية عليا، أي ذات العلاقة باللاشعور الجمعي -حسب تعبير كارل جوستاف يونج- كأساطير الخصب والولادة والموت والبعث، وكما تجلت في كتابه "العصن الذهبي"، بمثابة محرض لبعض الشعراء على توظيف الرمز الأسطوري[646]، غير أنّ الشاعر السوداني د. محمد عبد الحي، نشر مقالا لعلّه متجزأ من أطروحته عن الشعر العربي،ـــ فهو يرجع استخدام شعرائنا لرموز الخصب، والانبعاث الى تراث الاستسقاء عند العرب وهو قديم يتصل بالجاهلية[647]، ويميل بعض الباحثين إلى هذا الرأي الذي طرحه الباحث مستندين في ذلك إلى قصيدة **"الأرض الخراب"** نفسها، فالأرض الخراب التي تموت من الجفاف في قصيدة الموت، يميتها الماء أيضا، الماء يميت في الحالتين عندما يكون غيابا، وعندما يكون طوفانا، أي أنّ هناك موتا دون بعث[648].

---

[645]- أحمد شمس الحجاجي: الأسطورة في الشعر العربي- المكونات الأولى- مجلة فصول-، العدد 2، المجلد 4، يناير، فبراير، مارس، 1984، ص 43.

[646]- ينظر: المرجع السابق، ص 44.

[647]- ينظر: خيري منصور: أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،ط1، 1987م، ص 62.

[648]- ينظر: المرجع السابق، ص 62.

ورموز الانبعاث متعددة، فهناك أسطورة **"العنقاء"** التي تموت وتنبعث ثانية من الرماد، والتي وجدت في شعر حاوي خليل كثيرا، كذلك فإنّ الشعراء تصرفوا في دلالات بعض الأساطير أو حوّلوا رموزا معينة إلى رموز تقترب في دلالتها من تموز، مثل استخدام حاوى نفسه لرمز **"الخضر"** أما رمز **"السيد المسيح"** فقد استخدم كما ورد في الكتب السماوية عند أغلب الشعراء خاصة السياب.

يستعمل خليل حاوي فن استخدام الرمز الأسطوري في مجموعته الأولى **"نهر الرماد"**في قصيدة **"بعد الجليد"** يعبر عن معاناة الموت والبعث من حيث هي أزمة ذات حضارة وظاهرة كونية، يفيد الشاعر من أسطورة **"تموز"** وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف ، يفيد من أسورة العنقاء فيقول:

يَا إِلهَ الخَصْبِ، يَا بَعلًا يَفضِ
التُرْبَةَ العَاقِرِ
يَا شَمسَ الحَصيدِ
يا إِلهًا يَنفضُ القَبرَ
ويا فَصحًا مَجيدْ
أُدفِئُ الموتَى الخَزانَى
والجَلاميدَ العَبيدَ
عَبْرَ الصَّحراءِ الجَليدِ
أنتَ يا تَموزُ يا شَمسَ الحَصيدِ.[649]

إن الاندفاع إلى الأمام، وتواجد ضمن مخلوقات الله في حياة، يبدأ من الينبوع (المصدر الأول) وهو **"التراب"** وعندها يكون الانبعاث أصلا متكاملا وفي هذا نجد

---

[649]- خليل حاوي: الديوان "بعد الجليد"، دار العودة ، بيروت، د.ط، 1972، ص 90.

خليل مهتما بالأصول والينابيع حيث الفطرة الأولى، تبدأ البراءة في التواجد عبر الزمن، إذ أنّ الولادة الجديدة يجب أن تتره من ترسبات الزمن، ولابدّ أن تولد نقية صافية، وقد شاع لدى حاوي استعمال الرمز المتلألئ بالخصب والانبعاث.

وقد رأى اليوت أنّ المنهج الأسطوري هو بمثابة طريقة لإضفاء شكل وهدف على البنوراما المتداخلة ضمن الفوضى والعبث التي هي التاريخ المعاصر، طريقة لضبط هذه العناصر في كل متناغم، أي أنّها طريقة لكبح جماح العاطفة والأفعال التي تشكلها على نحو أكثر دقة وحيوية وفاعلية، وقد اعتمد إليوت على هذا المنهج مشيرا إلى العديد من مصادره الأسطورية والتراثية في هوامش قصائده[650].

ويعد بدر شاكر السياب واحدا من أهم الشعراء الذين استخدموا الأسطورة في شعرهم وتعد **"أنشودة المطر"** واحدة من القصائد التي تمثل فيها المنهج الأسطوري، كما أنّها استفادت من عدة مصادر، منها **"الأرض الخراب"** لاليوت.

يفتتح السياب قصيدته **"أنشودة المطر"** بابتهال:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ ،

أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمرْ

عَيناكِ حِين تِبسمانِ تُورق الكرومْ

وتَرقصُ الأضواءُ ... كالأقمارِ في نَهَرْ

يرجّه المجذاف وهْناً ساعةَ السَّحَر

كأنَّما تَنبضُ في غوريهما ، النّجومْ...[651]

---

[650] - نقلا عن عواد محمد، الأرض السياب وأنشودة المطر، فصول، مجلد (15)، ع3، خريف 1996، ص 133.

[651] - بدر شاكر السياب:"أنشودة المطر"، دار العودة، دط، 1982، ص 12.

يبدأ السياب قصيدته بجمل اسمية، حيث يخيم السكون على شرفة القصيدة

عيناكِ غابتا/ شُرفتان راح.../ عيناك حين تبسمان...

ثم تأتي الأفعال بعد ذلك في الزمن المضارع

تبسمان/تؤرق/ترقص/يرجّه/ تنبض

وذلك لكي يوحي بالاستمرارية والدوام، فيخلق جوا من الخلق والإبداع مما يوحي أن دبيب الحياة ينبض في الأرض بعدما كانت خرابا، خالية على عروشها، فهذه ملامح الأسطورة، أسطورة الحياة (الكون).

وحين يقول بدر شاكر السياب:

ونشوةٌ وحشيَّةٌ تُعانِقُ السَمَاءَ

كنشوةِ الطفلِ إذا خافَ من القمرِ

كأنَّ أقواسَ السحابِ تشرب الغيومْ

وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطرِ...

وكَركرُ الأَطفالِ في عَرائش الكُروم

ودغْدغتِ صمتُ العَصافيرُ على الشجرةِ

أنشودةُ المطر ←

مطرٌ ←

مطرٌ ←

مطرٌ ←

تثاءبَ المساءُ ، والغيومُ ما تزالْ

تسحُّ ما تسحُّ من دموعُها الثقالْ

كأنِّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

بأنَّ أمّه – التي أفاق منذ عامْ

فلم يجدها ، ثمَّ حين لجّ في السؤال

قالُوا لَهُ : وبعد غدٍ تعودْ ..

لا بدَّ أن تعودْ[652].

يقول إحسان عباس: ويجري السياب على منوال الشاعرة الإنجليزية (ويقصد إيديث سيتول) في استخدام رموز المطر ففي صيدة **"أنشودة المطر"**، « تجتمع لديه الكآبة الفردية من منظر المطر بالاستبشار لما قد يتمخض عنه المطر من زوال الجوع، وهذا يشبه جمع الشاعرة في قصيدتها "أمطار نيسان" بين البهجة بالحياة وتحسب الجفاف الذي سيعتري كل شيء في الوجود»[653].

وفي قصيدة **"إليوت"** نجد الماء/ المطر يشكل محورا أساسيا ، ولعل "السياب" قد استقى صورة منها، في ارتباطها بأساطير الخصب/ الجذب/ الحياة/ الموت/ ودورة الفصول، وتفرد صورة الماء/المطر في الجزء الخامس لإليوت من قصيدته "الأرض الخراب" وهو بعنوان ما قاله "الرعر".

---

[652]- بدر شاكر السياب: الديوان، ص 13.

[653]- إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياة شعره، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1978، ص 258/257.

يمكن استجلاء العلاقة بين رموز القصيدة الجوع/ الخصب/ العبيد/ الأطفال، الجفاف، المطر، الأم،عشتار، التي تمثل الإطار المرجعي للقصيدة، فالجوع يقابل الخصب القادم من المطر، فلا يعود الجوع ملازما للصراع الاجتماعي، حيث هو نفسه جزء من دورة الحياة/ الخصب، التي يحملها إطار القصيدة الرمزي[654].

وهكذا كان التناص عبر استدعاء الأسطورة، سواء من خلال محتوى الأسطورة ككل كما جاء في **"أنشودة المطر"** حي النص يدور حول الخصب والجذب والموت أو بعض الأعمال الأخرى للسياب أو البياتي وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة أو فدوى طوقان أو بعض الإشارات الأسطورية التي كانت مثرية للعمل الشعري موسعة فضاءه، وفاتحة أبوابه كنص قابل للتأويل والتفسير على مستويات متعددة اعتمادا على وعي وثقافة الملتقى.

وقد استمد من الأسطورة كقناع، أثري البعد الدرامي للقصيدة عبر فتح أشرعة النص الأصلي (الأسطورة) مع رياح النص المبدع (المحدث) في حركة جدلية أخصبت وأعنت القصيدة وجعلتها أوسع أفقا.

6- الشعر والدراما :

يعدّ البناء الدرامي من أبرز الأنماط البنائية التي استحوذت على اهتمام النقاد والشعراء المعاصرين ،وحققت حضورا كبيرا في كثير من الأعمال الشعرية الناجحة ،لأنّ جوهر الدراما هو جوهر شعري لكون الغرض المسرحي ،يستلزم عناصر رئيسة من الشعر كاللغة والمخيلة ،وإعادة نسج العالم داخل الصراعات الانسانية ممّا «يوثّقُ صلة الشعر بالدراما هي أنواع الالقاء الشعري ،ومسرحة الأشعار والقصائد ،أو في ابراز الشعر بوصفه طاقة لغوية ممسرحة ،ففي الإلقاء الشعري تُصبح كلّ قصيدة دراما مصغّرة أو فصلا دراميّا مصغّرا»[655] ،وقد أعلنت الكثير من الأحكام والآراء النقدية على أهمية البناء

---

[654]- ينظر: إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ص 38.

[655]- عمران الكبيسي :الترعة الدرامية في المومس العمياء للسياب ،مجلة آداب المستنصرية ،جامعة المستنصرية ،العراق ،ع6 ، 1982 ،ص272/271.

الدرامي وقدمته على غيره «حتى كاد الشعر الدرامي أن يكون على أعلى درجات الشعر وذروة الفن»[656] ،وكان للتطور الذي طرأ على الدراما في بدايات القرن الماضي ،والمكانة التي حققها في ظلِّ الانتشار المتسارع لها أثره البيّن في تنبيه شعراء الحداثة للإمكانات التعبيرية المتعددة التي يمكن للبناء الدرامي أن يحققها لإنتاج تجربة شعرية تحوي من الشمولية ما يوازي التعقيد والتركيب الذي بدأ يشيع في الحياة المعاصرة .

وقد جاء في معجم أكسفورد أن الدراما إنشاء في النثر أو الشعر فيه لسرد القصة بواسطة الحوار والفعل ،وتعني في اللغة اليونانية :«الفعل ،فعل محاكاة السلوك البشري»[657]، وهي «أوسع شكل تعبيري يمكّن الكاتب من التفكير في مختلف أوضاع الانسانية»[658] ،وهناك من ذهب إلى أنّ الدراما هي الصراع وهو العنصر الأبرز في عناصر البناء الدرامي ،وهو «العمود الفقري للعمل الدرامي،...،ولا وجود للحدث دون الصراع»[659].

تعود الملامح الأولى لربط الشعر بالدراما إلى أرسطو في كتابة **"فن الشعر"** الذي درس فيه الملامح اليونانية والمسرح الذي اعتمد كثيرا على الشعر في تشكيل حواراته،وهو – أرسطو – متأثر بنظرية المحاكاة التي وضع أصولها **"أفلاطون"** ،فقد دار حولها دراسات كثيرة بما يغني عن إعادة بيانها ،واستمر المسرح بالتطوّر في أوربا بصورة متنامية ، ورافق هذا التطوّر نقاش وجدل نقدي حول أصول هذا الفن في الأدب العربي ،وظروف نشأته ،فذهب فريق غلى التحدث عن أصول عربية بل إنه نشأ في الأدب العربي الحديث بتأثير المسرح الغربي.

وشجع هذا الأمر عددا من شعراء مرحلة الإحياء على كتابة المسرحية الشعرية ،فكتب أحمد شوقي مسرحيته الشعرية الأولى "علي بك الكبير" في سنة 1893 ، ثم توالت تجاربه في هذا البناء الشعري ،إلا أنّ كثيرا من الانتقاد قد وجه لأحمد شوقي لأنه كتب

---

656 - المرجع نفسه، ص 273.

657 - أسلن مارتن :تشريح الدراما ،تر: يوسف عبد المسيح ،منشورات وزارة الثقافة والفنون ،بغداد ،1978 ،ص12

658 - المرجع نفسه، ص13

659 - حمودة عبد العزيز :البناء الدرامي ،مكتبة الأنجلو مصرية ،القاهرة ،1982 ،ص118.

مسرحياته الشعرية بروح الشاعر الغنائي حيث يظهر «الشعر في مسرحيات شوقي منفصل عن الدراما التي تبدو غرضا شعريا كالمديح والرثاء والهجاء ،ويبدو الشعر معها استعراضا خارجيا لها»[660] وبصورة عامة فإنّ الشعر العربي في تلك المرحلة لم يستطع أن يتعامل مع البناء الدرامي على النحو الذي ينتج قصيدة درامية مع أنّنا قد وجدنا أنماط البناء الغنائي والسردي وعناصرهما في القصيدة التقليدية التي تحولت إلى المعاصرة.

ظهر البناء الدرامي بظهور القصيدة المعاصرة ،وكسرِ الحدود بين الأجناس الأدبية الذي خلق كتابة جديدة حيث برز شكلٌ يتخذ الدرامية ركيزة أساسية في بناءها ،وينجلي ذلك في القصيدة الدرامية التي استوعبت الكثير من مميزاتها كالتوتر والصراع والحوار وتعدّد الأصوات، ومع ذلك فهي ذات طبيعة غنائية ،لأنّ الشكل الدرامي متولّد خلال جوهر القصيدة القائم على الصراع الذي يولّد توترات عديدة بين كلّ عناصر بنية القصيدة ،ويؤدي بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيًا وزمانيًا[661] ،وليس ضروريا أن تظهر جميع عناصر الدراما في القصيدة ،حيث «أصبح الشعر عملاً دراميًا ...يتوقف إلى جعل القصيدة بأسرها حادثًا زمنيًا غير مرتبط بالزمن أو الفترة أو أي من التوقيعات المعروفة في المسرح نفسه»[662]، وهذا ما جعل رشاد رشدي يقول :«الدرامية أو البناء الدرامي أو النمط الدرامي من صفات كل عمل فني سواء كان هذا العمل مسرحية أو قصة أو صورة أو سيمفونية ،والمقصود هنا ليس النمط الدرامي في مظهره الخارجي الذي حدّده أرسطو بالبداية والوسط والنهاية ،ولكن النمط الدرامي في جوهره ،في الحتمية التي قلنا إنّ الموقف لا بد أن يتضمنها .هذه الحتمية هي جوهر النمط الدرامي في أي صورة من صوره»[663]، والحتمية التي يقصدها هي حتمية المفارقة بمعنى أنّه لا يمكنُ أن نعدّ كلّ موقف موقفًا دراميًا

---

660 - الخياط جلال :الأصول الدرامية في الشعر العربي ،وزارة الثقافة والإعلام ،بغداد ،1975 ،ص88/87.

661 - ينظر :محمد مفتاح :تحليل الخطاب الشعري ،استراتيجية التناص ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ط03 ،1992 ، ص127.

662 - اخلاصي وليد :قصيدتان :مشروع دراما ،مجلة المعرفة ،وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،ع137 ،تموز 1973 ،ص92.

663 - رشدي رشاد :البناء الدرامي ،مجلة المسرح ،وزارة الثقافة العامة ،القاهرة ، ع25 ،1966 ،ص8.

إلّا إن وجدت فيه هذه الصفة ، ولا يكفي التسلسل القصصي لقيام موقف درامي ،وعلى الرغم من أن كلّ موقف درامي مجموعة من العلاقات الانسانية، إلّا أنّه "ليست كلّ مجموعة من العلاقات بين عدد من الأفراد... يمكن أن تشكل الانسانية إلا أنّه «ليست كل مجموعة من العلاقات بين عدد من الأفراد ...يمكن أن تشكل موقفًا دراميًا فأول مواصفات هذه العلاقات أنّها لا تنبي على الصدفة ،والصدفة يمكن أن تخلق خبرًا مثيرًا ، لكنّها لا تؤدي إلى بناء القصصي درامي متكامل»[664] ،وهذا الكلام يشير إلى أنّ حدود الدراما لم تعد مقصورة على المسرحية «المعروضة أو المكتوبة أو أي لون من فنون القول ، وامتلكت الدراما خصائص العالم الحقيقي والأوضاع التي تواجه الحياة المعاصرة »[665] .

انتفعت القصيدة الدرامية المعاصرة من تقنيات وأدوات الدراما المسرحية بصورة أساسية من خلال بعض التطوّر الذي أدخلته عليها ،ومن أبرز عناصر البناء الدرامي والتقنيات التي نجدها في القصيدة الدرامية :الصراع ،الحوار والحبكة والزمن وتعدّد الأصوات وغيرها ،ويضاف إلى ذلك التجربة الشخصية «التي أصبحت في الدراما الحديثة عاملا مهما، فهي تعرض تجربة حقيقية عاشها المؤلف أو أحد أقاربه ،أو قد لاحظها فقط بحيث إنّه لم يعد مقيدا بمضمون أسطوري يعمل في دائرته»[666].

لقد أصبح للدراما في الاتجاهات النقدية الحديثة دلالات جديدة ،وبدأت تُظهر وعيا وفهما للمتطلبات الجديدة للحياة المعاصرة ومشكلاتها ،وتغيرت مهمتها كذلك فلم تعد تسعى إلى «إعادة التوازن النفسي ،بل إنّها تسعى للكشف عن العيوب ،وكشف حقيقة ما حولها ،إنها قد تثير القلق النفسي أحيانا»[667] ،وممّا لا شك أن هذا التطور الفني ينطوي على مؤشرات تدل على تطور نفسي وفكري مواكب من شأنه أن يضيء زوايا كثيرة من زوايا التجربة الشعرية لدى الشعراء .

---

664 - رشدي رشاد :البناء الدرامي ،مجلة المسرح ،وزارة الثقافة العامة ، ع26 ،1966 ،ص7.

665 - الكبيسي عمران :النزعة الدرامية في المومس العمياء ،ص272 .

666 - فهمي أحمد فوزي :المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ،القاهرة، 1967 ،ص82.

667 - المرجع السابق، ص83.

ومن نماذج القصائد الدرامية قصيدة الملكة **"شجرة الدر"** لخليل حاوي من ديوان **"جحيم الكوميديا"** التي تجسّد قصة صراع بين الملكة والخليفة والجارية ،وانتهى الصراع بقتل الخليفة ،وإن كانت شجرة الدر في الموروث القصصي هي التي تقتل الخليفة فإنّ الخليفة في قصيدة خليل حاوي يموت على يد كلّ من في القصر من عبيد وخدم وجوار إضافة للجلاد وشجرة الدر.

والقصيدة تنقسم إلى عدة مقاطع وأحداث ،يتنامى الصراع فيها إلى أن يبلغ ذروته في المقطع الذي يسميه الشاعر **"أيبك والعذراء"** وينتهي الصراع بفاجعة قتل الخليفة في المقطع الأخير الذي يسميه **"في الحمام"** ويؤسس خليل حاوي للقصيدة بخبر مقتبس من سيرة الملك الظاهر يردّ في مقطع منه :"فقالت شجرة الدر:يا ملك الزمان هل رأيت البدوية أحسن مني شَعرا أو أبيض مني جسما أو أحسن مني وجها؟ فقال لها :لا والله يا شجرة الدر أنت أحسن منها ومن غيرها ،ولكن أنت كبيرة أما البدوية فهي صغيرة بنت أربعة عشر[668]، وهذا الحوار هو الذي أشعل الأزمة وخلق الصراع بين أصوات القصيدة ،يقول الشاعر في مقطع (جارية الخليفة):

تَختالُ في المِرآة
عَاريةٌ تُطَلُّ ولا تُطالُ
وتروحُ تنبَحُها الحواسُ الخمسُ
في شبقِ الرجال
فتحيلُهُ دمعُ الشُموع
يُضيئُ في ورع يُولِّدُهُ المُحالُ
تختالُ في الإيوانِ
عَامرةٌ وضامرةٌ عنيفةٌ
تلهُو وتمرحُ حينَ تَعتصرُ الأَجيرَ

---

668 - حاوي :الديوان، ص623.

يَنهارُ حين تَكومتْ
أَعصابُ سَيّدِهِ[669]

تبدأ القصيدة بالإخبار عن الملكة **"شجرة الدر"** منذ أن جاءت جارية إلى قصر الخليفة ثم استحوذت على القصر ومن فيه حتى مرّت الأيّام وفعل الزمن فعله ،فتحول الخليفة عنها إلى جارية صغيرة ،وبدأت تتنامى الأحداث بتنامي الإثارة التي تخلقها شجرة الدر ،وعلى مستوى الجلاد والخدم والعبيد ،والجواري ،وتبلغ الصراعات ذروتها (في الحمام) عندما تُقرر شجرة الدر أن تقتل الخليفة ،يقول الشاعر على لسان شجرة الدر:

فحمةُ قلبي وجمرُهْ
يتمَلَى لَفحةٌ من طيبِ خمرهْ
نَشوةٌ ما بلغتْ حُمى العِناقْ
خِنجَري المسمومُ تُرياقُ العراقْ
..رَغوةُ الصابونِ فوريْ
فَورةٌ تَزحمُ فَورة
واغْمسي عَينيهِ في بحرِ الثلوجْ
إنْ يَكنْ بحرًا رتيبًا
سوفَ يزهو ويموجُ
صرخةً أولى تُدَوي
وتُوشيّه سَواقي الأُرجوانْ
وعقودٌ من عناقيدِ الأرجوان[670]

ويختم الشاعر هذا الصراع المأساوي بإخبار عن حدث مأساوي آخر يدور مشهد قتل شجرة الدر بالنعال ،لكنّ كل هذه الأحداث كتبت لها الخلود في سيرتها :يقول الشاعر في نهاية القصيدة على لسان شجرة الدر :

---

669 - المصدر السابق (من حجيم الكوميديا) ،ص637/636.

670- حاوي: الديوان، ص 651/650.

صِرتُ دُرًا خَالصًا
طَيفًا خَفيًا لا يُنالُ
سكرةً تَصهُرُ أضْدادًا
وتَجْتازُ المحالْ
أَتَلوى تَحتَ زخَّاتِ نعالٍ
ونعالٍ ونعالٍ
طَالما عَانيتُ
أقسَى مِن جُفونِ الجنِّ
في عُمري صِراعًا
لَيسَ يُجدِي [671].

والشاعر يحاول في هذه القصيدة أن يقدم رؤيته لما يتصل بأسباب دوام السلطة ،فكل سلطة فاسدة تصل إلى الحكم بسبب معين ستزول بزوال هذا السبب ،فالجمال والإثارة التي وصلت بهما شجر الدر إلى الحكم كان زوالهما منها سبب زوال السلطة منها .

ومن النماذج الشعرية التي يختلط فيها الواقع بالحلم والحقيقة بالخيال ،قصيدة خالد محي الدين البرادعي **"حكاية الأميرة جنان"** التي تمثل صراع الانسان مع نفسه ومع قوى الكون وسننه ،يقول حنا عبود في تقديمه لهذه القصيدة :«هذا الوضع الفني الذي استخدمه البرادعي أسعفه كثيرا في دفع الحكاية والارتقاء بها إلى موقف شعوري من الكون والموجودات البشرية وغير البشرية،وهيأ المجال أمام الشعر ليلعب دوره الخطير في تحريك الشخوص التي اهتزت واضطربت وطفقت تبحث عن سلوك يعيد الانسجام إليها بعد أن تشابكت العلائق وتمزقت سجف اليقينية الهشّة ،مزقتها الصراعات النفسية العميقة» [672] .

وفي القصيدة تضافرت عناصر درامية مختلفة للتعبير عن التجربة ،فظهر الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي ،وتعدّدت الصراعات منها ما كان خارجيا ومنها ما كان

---

[671] - المصدر السابق، ص656/655.

[672] - البرادعي خالد :حكاية الأميرة جنان ،دار طلاس ،دمشق ،ط1 ،1985، ص20.

داخليا من خلال أحداث متنامية صنعت حبكة متكاملة قدمتها شخصيات متنامية ،وتبدأ القصيدة بتقديم للراوي يقول فيه :

الراوي: قال

في أَعماقِ الزَمنِ حِكايةَ حُبٍ
لَاذَ بِهَا قَلبانِ
لأميرٍ وأميرةٍ
سعّتْ كالنِّيزكِ واختبأتْ في حُضنِ الأَرضِ
لتَنْبُتَ بين الزِنبقِ والمنثُورِ
فتعيشُ بأمسيَاتِ العُشاقِ
تلُونهَا بالطِيبِ وبالدِفءِ[673].

وهذا الراوي – من الخارج – لا يسمح له الشاعر أن يكون عليما كما هو متوقع بل يطل في القصيدة على فترات متباعدة وعند الحاجة ،لأنّه يترك للشخصيات أن تبرز وتتحدث وتعبّر عن مكنوناتها ،وتبدأ بعد أن رأى المنام:

نَادَى: جَنانْ ←
فَأقبلتُ أَودّا ←
تَخب بِمئزرْ ←
قلقَ التموج فَوقَ أمواج الحُقُولِ ←
لَبيكَ يا أبت الأميرُ ←
فَقَالَ: ما أحلى جَنَانْ ←
مسحتْ يَديهِ بقُبلة ←
فاندَاحَ بحرًا من حَنانْ

.....

قَال اسْمعي:

---

[673] - المصدر السابق ،ص27.

تَدورُ في رَدهاتِ هَذا القَصرِ
تملأُهَا البَشَاشةُ
وبثوبٍ زفتهَا النَقي تَنقلبُ بينَ السَريرِ
وبينَ عَرشي كالفَراشةِ[674].

وتظهر في القصيدة مجموعة من الشخصيات بعضها كان ثانويا كالمنجمين ،يفسر الأحلام، ووصيفة الأميرة، والعرافة بومة وغيرها، وشخصيات رئيسة أثرت وتأثرت بالأحداث كان أبرزها الأمير ،والأميرة "جنان" ،والشاعر ،فشخصية **"جنان"** على سبيل المثال شخصية نامية تتطوّر حسب استجابتها للأحداث التي تفرضها الضرورات، فهي في بداية الحكاية «صبية رضية تنعم بحريتها من غير أن تواجه شيئا يشوب صفحتها البيضاء وبالتدريج تأخذ هذه الشخصية في التغيير خاضعة لتوترات شديدة تهز وجدانها وتعصف بكيانها إلى أن تقع الكارثة وتصل المأساة إلى نهايتها»[675] .

والبناء الدرامي من أكثر الأنماط البنائية التي لاقت استحسانا في القصيدة المعاصرة ، ولعلّ بدايات هذا النمط البنائي تعود حسب كثير من النقاد إلى بدايات القصيدة المعاصرة ذاتها من خلال النماذج الدرامية التي قدمها السياب في قصائده :**"المومس العمياء" - "حفار القبور"- "الأسلحة والأطفال"** وغيرها ،وتَتَابع الشعراء بعد تلك البداية للانتفاع بالأساليب الدرامية في قصائدهم حتى أصبح البناء الدرامي هو عنوان القصيدة المعاصرة .

وبهذه النظرة يصبح الأداء خلقا في القصيدة يتولد عن التجربة ،وهذا معناه أنّ الظاهرة التعبيرية تتغير من الداخل والخارج معا ،في إطار الأداء الدرامي الواحد ،أو الأداء الدرامي المنفتح ،وبهذه الصياغة المرنة يتحرر الأداء من الرؤية الأحادية الجزئية ،بعد أن ظلّ لفترة طويلة أسيرا للنظرة البلاغية الزخرفية دون أن يكون لها دور فعال في العمل الشعري

---

674 -المصدر السابق ،ص40/38.

675 - البرادعي خالد :حكاية الأميرة جنان ،ص22.

، لينفتح على الواقع أكثر ،وتتغير طريقة العرض والتقديم والصياغة لهذا الواقع من زوايا متعددة حيث تتميز بالرؤية الشمولية المتعددة وبديمقراطية التعبير .

إذن تتنوع طرائق الأداء السردي والدرامي يصبح الكاتب في القصيدة هو الذي يحدد طريقة الصياغة ،وأشكال التعبير ،بحيث كلما انفتحت القصيدة أداء ،كان ذلك أدعى لأن يصبح الأداء ايجابيا ومثمرا، وعائداته الفنية والموضوعية وفيرة.

خاتمة

تقتضي الحداثة أن نواكب تحوّلات النص، ما يعتري الكتابة من اختراقات. فنقد القصيدة التي تخفي الشعر، لم يعد يَصلح لقراءة شعر نافر، خرج عن طوق المعايير التي طالما وجد فيه النقد متّسعًا لإضفاء الشرعيّة الشعريّة على هذا الشاعر، ونفيها عن غيره.

الكتابة اليوم هي الأفق الذي يمكن أن يتيح لنا النظر في الشعر، وقراءته، دون حصره في نموذج واحد، لقد انتهى شعر النموذج، وأصبحت الشعرية المعاصرة تحتكم في شعريّتها للقيمة الشعرية، وهي هنا ليست معيارًا. بل إنّها تحمل معنى الإضافة، والتنوع، وتؤكد معنى الكثرة في الشعر، كما تجعل من الوعي الكتابي أن يكون أحد أهم تأسيسها، فهي لا تنفي الشفاهية في الشّعر، بل تعمل على الحدّ من هيمنتها وتسلّطها وتحويلها، بالتالي إلى قيمة ثانوية تَنْضاف إلى القيمة الشعرية الكليّة، كما يحدث نعلي من قيمة **"الوزن"** و **"القافية"** ونجعلهما **"الدال الأكبر"** في القصيدة، أو حتى **"الإيقاع"** في الشعر، مثل ما هو أكثر الشعراء الذين جاؤوا بالأمس بالحداثة، كبرنامج عمل جديدٍ، في مقابل **" القدامة"** و **"التقليد"**، وما زالت ألسنتهم مكبّلة بالماضي، مكبّلة بحداثة لم تغادر قدامتها.

أخطر ما نواجهه اليوم، هو هذا الذي غفل عليه النقاد والشعراء النقاد على حدٍّ سواء، وهو ترسّب في المفاهيم من تبعاتٍ، تظل مقيمة في فكرنا، لا نعي خطورتها و مأزقها، إلّا حين تصبح جميعها في خدمة ماضي مضى، بآليات حاضر، نعتقد أنّنا به نواصل السير قدما إلى المستقبل.

في وضع الكتابة إذن، النقد يحتاج إلى إدراك هذا التفاعل الحاصل، هذا النسيج الجديد هذا الجسد الذي لم يعد إخضاعه إلى عملية جراحية بأدوات لم تعد صالحة اليوم، فالصيرورة التي اختارتها الكتابة كمنهج أو كوتيرة لبرنامج عملها، أصبحت تستدعي ناقدا، مرافقا لهذه الصيرورة، وأن يتيح لأصابعه النبش في تجاعيد نسيج النص.

هذا النسيج الذي لم يعد يسير في اتجاه خطي " Graphique " واحد، فهو يخرج على التوزيع الخطي العمودي الذي درجت تجربة القصيدة على السير فيه ومازال في الكثير

من التجارب العربية المختلفة، بل نوّع مسارا انحناءاته ومنعرجاته، وهو ما يسمح بفتح الصفحة على احتمالات لم تكن متاحة من قبل.

لعلّ الانفصال الكبير الذي ستحققه الكتابة، بانفصال المكتوب عن الشفاهي أو بممارسة الكتابة، لفعل الكتابة، كممارسة حقيقية، لا مجرّد رسمَ للسان ناطق و متكلم، هو ما سيدفع إلى انهيار حصون، كان أبرزها استقرار الشكل في خطيَته،و واحدية النوع، إضافة إلى أسبقيّة المعنى و واحديّته، و ما كان ينجز إثر ذلك من وضع قرائي ثابت يكبّل المتلقي وحرص على إثبات النموذج.

إنّ الشكل الشعري الجديد - من هذه الشرفة- هو مغاير للشكل الشعري القديم ويأتي هذا التغاير نتيجة حتميةً، يفرضها التغاير بين الواقع القديم، والواقع الراهن، الذي يعتبر خلخلة أو زلزلة لقناعات موسومة ومسلّم بها سلفا لأنصار القديم، إذ تكمن الأهمية في طريقة أو كيفية القول، تساهم في الكشف عن خبايا الذات، وأنّ الكتابة الحداثية تكمن في **بنيتها** لا في وظيفتها.

الكتابة كوعي تحتاج إلى شكل جديد يستجيب إلى كلّ التحولات، تحولات الذات والواقع، فالشكل يتّسق مع طبيعة الوضع الجديد،و وليد دافع شعري مغاير لذلك الذي عمّر طويلا، فعالمنا اليوم عالم مفكّك ومتشظي، والكتابة بوجهها الجديد هي انبثاق عنه، فنحن ملزمون بالانفتاح على أسئلة الشعر الراهنة في العالم، فلنغادر قليلا ترسبات الماضي وعوائقه، ونرحل في الفضاء الشعري الإنساني.

هذا – العالم- ما يجعل من مسألة التحديد الأجناسي هنا تنتفي وتتلاشى، حيث يصبح النص منشرحا، ديناميا ومفتوحا، مقيما في الشعر، كجنس جامع للأنواع "على حدّ تعبير جنيت" لا تنازع الشاعر عن الإيقاع كدال مكمّل ضمن مجموعة من الدوال الأخرى، بل يتمسك به كاختيار شعري تفرضه طبيعة الخطاب.

المتأمل في النص، سيضع يدّه على مدّونات، فيها يتقاطع التاريخ مع الأسطورة، كما تتقاطع فيها كتابات تنتمي إلى أجناس أدبية لا تحصر نفسها في نطاق الشعر بالمعنى الذي يجعل الشعر جنسا مغلفا أو مكتفيا بذاته.

إن شعرية الكتابة الحداثية -على هذا النحو- قد وسّعت حركتها زمانا ومكانا في كلّ الاتجاهات المتقابلة والمتضادة، فليس هناك منطق يحاصر حركتها على نحو ما تحدّده التجربة، وقد آل الأمر بها إلى أن استحالت إلى سؤال دائم لا يعرف طريقا إلى أيّ إجابة، أو لنقل إنّه ترفض كل الإجابات، وهذا ما يعنى أنّ ما كان سابقا سيصبح تاليا؛ أي ما كان يعتبر الأكبر في النص، سيصبح في الكتابة عنصرا من العناصر المكوّنة للنص، شأنه شأن العناصر الأخرى.

فالوزن الذي كان أحد ضرورات القصيدة، وأحد مكوناتها البانية لشعريّتها، لم يعد في الكتابة يحظى بهذه القيمة فهو مكوِّن من مكونات الإيقاع، وليس كلّ الشعر.

ولعلّ في كسر نظام التوازي، ما يلمح إلى بداية التفكير في بنية الشعر، من غير ما هو **"النموذج"**، رغم أن **"الشّعر الحرّ"** بدوره، لم يكن ثورة جذريّة على الأصل، لأنّه ظلّ يراوح القصيدة.

لم يستطيع الشعر الحديث التخلّص من الممارسة الشفاهية، فظلّ الوعي الشفاهي ماثلا في النص، وفي شكل البناء أيضا، هذا ما نبّهت إليه بعض الدراسات أشارت إلى حرص هذا المقترح على نظام الخطاب الشفاهي في شكل بنائه على الأقل.

في تصوري قُيّد القارئ بقيود، ضيّقت عليه المفاهيم، وحصرتها في الشفاهية **"الوزن" "القافية" "المعنى" "التكرارات المتاولية"**، التي حكمت **بنية القصيدة زمنا طويلا، ولم يعد القارئ قادرا على ولوج مغامرات الشكل الحداثي، الذي أسميه "الشكل المباغث"، الذي سيصبح يستجيب إلى كلّ التواشجات والتوالجات، حتى الصفحة بوصفها فضاءً لاستقبال النص، أصبحت واقعا يفرض إمكانات متعددة للتخاطب، وإذا احتكمنا لرأي بول ريكو ، فأين سنضع البياضات والأشكال المختلفة للفراغ، التي أصبحت** تواجهنا في جملة النصوص الشعرية، وغير الشعرية.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم:

أولا: الدواوين الشعرية:

إمرؤ القيس (ابن حجر):

1-الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط5 ، 1990.

بركات (سليم):

2-الديوان (الأعمال الشعرية الكاملة)، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1 1992.

بنيس (محمد):

3-ورقة البهاء، دار توبقال للنشر، المغرب،1990.

بوزفور (أحمد):

4-تأبط شعرا نشر الفك، المغرب، 1990.

التطيلي (الأعمى):

5-ديوانه، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1989.

جبران (خليل جبران):

6-المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران (العربية) دار صادر بيروت د.ط،د.ت.

حاوي (خليل):

7-الديوان،دار العودة، بيروت د،ط، 1972.

حجازي (أحمد عبد المعطي):

8-ديوان مدنية بلا قلب، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط2، 1968.

حداد (قاسم):

9-قبر قاسم يسبق فهرس المكابدات تليه لجنة الأخطاء، 1997.

10- ليس بهذا الشكل وبلا آخر، دار قرطاس للنشر،الكويت،1977.

حمادي (عبد الله):

11- البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منسوري، قسنطينة، الجزائر، ط3 2002/2001.

خضور (فايز):

12- الأعمال الشعرية إعترافات الحسين بن علي، دار طلاس، سوريا، 1985.

السياب (بدر شاكر):

13- الديوان دار العودة، بيروت، د.ط، 1982.

شمس (محمد علي):

14- الديوان الشوكة البنفسجية، دار العودة، لبنان، 1981.

أبو العتاهية (إسماعيل ابن القاسم):

15- الديوان، تح: عزة حسن، دار الشرق العربي، سوريا، 1995.

العقاد (عباس محمود)/ المازني (عبد القادر):

16- الديوان، الهيئة المصرية العامة لكتاب،مصر، ط2،د.ت.

ابن مقبل (ابن أبي تميم):

17- الديوان تح: عزة حسن، دار الشرق العربي، سوريا، 1995.

الملائكة (نازك):

18- ديوان شظايا ورماد، دار العودة، لبنان، 1979.

19- ديوان قرارة الموجة، دار العودة، لبنان، 1981.

النابغة (الذبياني):

20- الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرف، مصر، ط3، 1990.

نعيمة (ميخائيل):

21- ديوان دمعة وابتسامة.

ثانيا:المصادر:

الأصفهاني (أبو الفرج):

1-الأغاني، إعداد مكتبة تحقيق التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2 ،1997.

الآمدي (أبو القاسم) :

2-الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد مقر، دار المعارف، مصر ط2 ،1972.

الباقلاني (أبو بكر):

3-إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد مقر، دار المعارف، مصر، 1963.

ابن بسام (علي أبو الحسن):

4-الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط1، 1975.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):

5-البيان والتبيين.

6-الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، مصر، 1948.

الجرجاني (الشريف):

7-التعريفات، الدار التونسية للنشر، تونس،1971.

الجرجاني (عبد القاهر):

8-دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا،دار المعرفة، لبنان، 1978 .

ابن جعفر (قدامة):

9- نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان.

ابن خلدون (عبد الرحمن):

10- المقدمة، تح: علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة ، ط2 ،1967.

ابن سلام (الجمحي):

11- طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر،ط2، 1972.

ابن سناء (الملك):

12- هبة الله دار الطراز في عمل الموشحات ،تح: جودت الركابي، دار الفكر،دمشق، ط3 1980.

ابن سينا (أبو علي):

13- جوا مع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة ، د.ط، 1972.

السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر الحضيري) :

14- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى بك ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مكتبة دار التراث، القاهرة، 1980.

الضبي (المفضل محمد بن يحلي):

15- المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط8، 1993.

العسكري (أبو هلال):

16- سر الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي اليحياوي، مكتبة عيسى الحلبي، مصر، 1952.

العلوي (ابن طباطبا):

17- عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، مر: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 1982.

الفارابي (أبو نصر):

18- الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، مصر، 1967.

ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم):

19- الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط1998،2 .

القرطاجني (حازم):

20- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تح: محمد الحبيب ابن الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1981.

القيرواني (ابن رشيق):

21- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط5 1981.

المقري (أبو العباس أحمد بن محمد):

22- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ،تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الكتاب العربي بيروت، د. ط، د. ت.

ابن الناظم (بدر الدين بن مالك):

23- المصباح في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الآداب ومطبعتها، مصر، د. ط، 1989.

ثالثا: المراجع باللغة العربية:

إبراهيم(جبرا إبراهيم):

1- الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.

إبراهيم عبد الله:

1- الثقافة العربية و المرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999.

أبو وهبة خليل:

2- الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظير و النقد، دار الكر اللّبناني، بيروت، ط1، 1995.

أدونيس علي أحمد سعيد:

3- الثابت و المتحوّل / الأصول، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

4- الثابت و المتحوّل / صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4.

5- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

6- سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

7- الشعرية العربية، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، ط6، 2011.

8- فاتحة لنهايات القرن (من أجل ثقافة عربية حديثة)، دار العودة، لبنان، ط1، 1980.

9- مقدّمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، 2009.

10- موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، ط2، 2011.

الأسد ناصر الدين:

11- مصادر الشعر الجاهلي و قيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ط3، 1966.

إسماعيل عز الدين:

12- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1974.

13- روح العصر (دراسات نقدية في الشعر و المسرح و القصة)، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1972.

أنيس إبراهيم:

14- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1965.

إبراهيم (يوسف خالد):

2- الشعر العربي أيام المماليك و من عاصرهم من ذوي السلطان، دار النهضة، بيروت، ط1، 2003.

إحسان(عباس):

3- تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1978.

4- فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط1، 1996.

إدلبي (عمر):

5- السرد في الشعر (وردة سوزان البيضاء نموذجًا)، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 2، دمشق، 2008.

باشا (عمر موسى):

6- الأدب في بلاد الشام عصر الزنكيين والأيوبيين والمماليك، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، سوريا، ط2، 1989.

بكار (يوسف):

7- بناء القصيدة في النقد، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 1983.

بن زرقة(سعيد):

8- الحداثة في الشعر العربي(أدونيس نموذجًا)، أبحاث مترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006.

بنيس (محمد):

9- الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر، المغرب، ج4، ط1، 1990.

10- الشعر العربي الحديث، تيار وابدالات (الرومانسية)، دار توبقال للنشر، ج2، ط1، 1990.

11- الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ج3، 1990.

12- الشعر العربي الحديث (التقليدية)، دار توبقال للنشر، المغرب، ج1، ط1، 1989.

بوسريف (صلاح):

13- رهانات الحداثة –أفق لأشكال محتملة-، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

14- نداء الشعر، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.

15- الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنطرة، المغرب، ط1، 2007.

16- مضايق الكتابة- مقدمات لما بعد القصيدة-، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

بوهرور (حسين):

17- تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، عالم الكتب الحديث، جدارا الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008 .

تلاوي (محمد نجيب):

18- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1981.

تاوريرت (بشير):

19- إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم.

الجابري (محمد عابد):

20- بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

جبر (جميل):

21- جبران في عصره وآثاره الأدبية والفنية، مؤسسة نفل، ط1، 1983.

جبرا (إبراهيم جبرا خليل):

22- الأديب الناقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.

بن حدو (رشيد):

23- العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج23، ع1-2، 1994.

جودة(نصر عاطف):

24- الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

الجوزو (مصطفى):

25- نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ج1، ط2، 1988.

جيدة (عبد الحميد):

26- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

حمود (ماجدة):

27- القلق وتمجيد الحياة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1995.

خال (يوسف):

28- الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 190.

خطيب(يوسف):

29- أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، 1973.

خطيب (حسام):

30- أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1973.

خليل(إبراهيم):

31- النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط2، 2007.

32- نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

خوري(إلياس):

33- دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط1، كانون الثاني، 1979.

34- دراسات في نقد الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981.

الخياط (جلال):

35- الأصول الدرامية في الشعر العربي، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، 1975.

خير بك(كمال):

36- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

داغر (شربل):

37- الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

أبو ديب كمال:

38- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 86/85.

راجح (ساعد سامية):

39- تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ و السكين" للشاعر عبد الرحمن جمادي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2010.

رشدي (رشاد):

40- ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو- المصرية، القاهرة.

ركابي (جودة):

41- في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1975.

زبيدي(عبد المنعم):

42- مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، جامعة قاريونس، طرابلس، المغرب، 1980.

أبو زيد علي:

43- البديعيات في الأدب العربي، عالم الكتب الحديث، بيروت، ط1، 1983.

ساندي (يوسف):

44- قضايا النقد والحداثة، تجربة مجلة سعر اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 2005.

السد (نور الدين):

45- الشعرية العربية "دراسة في التطوّر الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، 2007.

سعيد(خالدة):

46- البحث عن جذور، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1960.

سليمان (نبيل):

47- فتنة السرد والنقد، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، 1992.

سليمان(خالد):

48- أدونيس والنص الشعري مفهومه و مصادره، مجلة آداب،معهد الآداب و اللغة العربية، قسنطينة، ع3، 1996.

سليمان(نبيل):

49- مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

سمرة (محمود):

50- النقد والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1997.

سيد (غازي):

51- في أصول التوشيح، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1979.

شيخ (أمين بكري):

52- البلاغة العربية في ثوبها الجديد (عالم البديع)، دار العلم للملايين، بيروت، ج3، ط7، 2003.

53- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ط، 1980.

الشعكة (مصطفى):

54- الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979.

شكري (غالي):

55- برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1990.

56- شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2،1978 .

شمعة (خلدون):

57- الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في ضوء المنهج، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974.

شيخو (لويس):

58- شعراء النصرانية بعد الإسلام، دار المشرق، بيروت، ط3، (د.ت).

بن الشيخ(جمال الدين):

59- الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

صايغ (توفيق):

1- أضواء على جبران، رياض الريس للكتب و النشر، لندن، ط2، 1990.

2- الشعر الحر في العراق، مطبعة الأديب البغدادية، العراق، 1978.

صابر (عبيد محمد):

3- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

4- مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، جدارا للكتاب العالمي، إربد، الأردن، ط1، 2006.

صادق (الرافعي مصطفى):

5- تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، 1974.

صبحي (محي الدين):

1- مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1978.

صفدي (صلاح الدين):

2- توشيع التوشيح، تح: ألبر حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت،1966.

صكر (حاتم):

3- مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

ضيف(شوقي):

4- عصر الدول والإمارات، دار المعارف، القاهرة، 1980.

الطعان (سليمان):

5- عناصر التقليد في الشعر الجاهلي، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2009.

طنسي(زكا):

6- بين نعيمة وجبران، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1979.

طويل (يوسف):

7- مدخل إلى الأدب الأندلسي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1991.

عاصي (ميشال):

8- الشعر والبيئة في الأندلس، المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1970.

عباس(إحسان):

9- بدر شاكر السياب، دراسة في حياة شعره، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1978.

عزام (محمد):

10- المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999.

عقود (محمد عبد الرحمن):

1- الإبهام في شعر الحداثة- العوامل والمظاهر وآليات التأويل- سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط1، 1990.

العكش (منير):

2- أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت، د.ط، 1979.

عناني (محمد):

3- النقد التحليلي، الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

عوض (لويس):

4- دراسات في أدبنا الحديث، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1961.

عياد (شكري):

5- دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر،د.ت.

غزالي (عبد القادر):

1- الشعرية العربية (التاريخية و الرهانات)، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2010.

غنيمي (هلال محمد):

2- النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973.

فاضل(تامر):

1- مدارات نقدية: دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1987.

فتوح (أحمد):

3- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978.

فخر الدين (جودت):

4- شكل القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.

قباني (نزار):

5- ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000.

6- قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت.

القط (عبد القادر):

7- الاتجاه الوحداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط3، 1981.

كحلوش (فتيحة):

8- بلاغة المكان- قراءة في مكانية النص الشعري-، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

كفراوي (محمد عبد العزيز):

9- الشعر العربي بين الجمود والتطوّر، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط4، 1969.

لحميداني (حميد):

10- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1993.

ماكري (محمد):

11- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1991.

مونسي(حبيب):

12- فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر و التوزيع، ط1، 2000.

13- القراءة و الحداثة" مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

مجلاتي (نسيم):

14- لويس عوض ومعاركه الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1995.

مرعي(فؤاد):

15- الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، دار الأبجدية، دمشق، سوريا، ط1، 1989.

مروة (حسين):

16- النزعات المادية في الفلسفة العربية والإسلامية، دار الفارابي، ج1، ط2، 1979.

مكاوي (عبد الغفار):

17- ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، ج1، 1972.

ملائكة (نازك):

18- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981.

مندور(محمد):

19- النقد والنقاد المعاصرون، دار القلم، بيروت، (د.ت) .

منصور (أنيس):

20- موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، 1972.

منصور(خيري):

21- أبواب وسرايا، مقالات في حداثة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987

المولى (محمد علاء الدّين):

1- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2004.

عبد الناصر حسن(محمد):

2- نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.

ناصف (مصطفى):

3- نظرية المعنى في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

نجار (أحمد):

4- تطوّر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1978.

نعيمة (ميخائيل):

5- الغربال، دار صادر، بيروت، ط2، 1960.

6- جبران خليل جبران –حياته، موته، أدبه، فنه-، مؤسسة نوفل، بيروت، ط7، 1997.

نويهي(محمد):

7- قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971.

هيكل (أحمد):

8- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، مصر، ط8، 1982.

خال (يوسف):

9- الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.

الهاشمي (أحمد السيد):

10- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 1989.

يوسف (نجم محمد):

11- نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية، دار صادر، بيروت، ط2، 1958.

رابعا:المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

أونج (ولتر):

1-الشفاهية والكتابية تر:حسن البناعز الدين مر: محمد عصفور عالم المعرفة، ع 182، 1994.

بارت (رولان):

2-أساطير، تر: سيد عبد الخالق الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، 1995.

3-نقد الحقيقة تر، منذ عياشي مركز الإعلام القومي الحضاريط1 1994

برادي (مالكم) و ما كفارلين (جيمس):

4-ما الحداثة (1930-1980) تر: مؤيد حسين فوزي، د. ط، د. ت.

برنار (سوزان):

5-قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مغامس، دار المأمون، بغداد، 1993.

6-قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: رواية صادق، مراجعة و تقديم: رفعت سلام، دار الشرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، ج1، ط1، 1998.

بروكس (كلينث):

7-النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والحلم، تر: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1988.

بيير (هنري):

8-الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981.

راتغين (ت ت):

9-الأسطورة تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981.

سبندر (ستيفن):

10- الحياة والشاعر، تر: محمد مصطفى بدري، مكتبة الأغلو المصرية، القاهرة، د. ط، د. ت.

فانسينايان:

11- المأثورات الشفاهية، تر:أحمد مرسي، دار الثقافة، القاهرة، 1981،

فوكو (ميشيل):

12- حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت البيضاء، ط2، 1987.

13- سلطة الخطاب تر: أحمد السلطاني وعبد السلام نبعيد العالي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.

كاسيرر (إرنست):

14- مدخل إلى فلسفة الحضارة تر: إحسان عباس مر: محمد يوسف، مؤسسة فرانكلين، بيروت، نيويورك، 1961.

كوهين (جان):

15- بنية اللغة الشعرية تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

16- النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر/اللغة العليا) ترائح: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

مونرو (جيمز):

17- النظم الشفوي في الشعر الجاهلي تر: فضل بن عمار العماري دار الأصالة للثقافة والنشر السعودية ط1 1987.

خامسا: المعاجم والقواميس

الأزهري (ابن أحمد):

1-تهذيب اللغة مطابع سجل العرب، القاهرة، د. ط، د. ت.

بيبرستين/كازيميرسيكي:

2-المعجم العربي الفرنسي، مطبعة بولاق، مصر، 1875.

الحمودي (ياقوت):

3-معجم الأدباء، مطبعة دار المأمون، القاهرة، د. ط، 1938.

الخليل (إبن أحمد الفراهيدي):

4-كتاب العين، تح: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، دارا الرشيد للنشر، العراق، 1985/1982.

الزبيدي:

5-تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الستار أحمد فراج وآخرون، وزارة الإعلام، بيروت، 1986.

صليبا (جميل):

6-المعجم الفلسفي دار الكتاب، اللبناني، بيروت، 1987

عاطف الزين (سميح):

7-معجم تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم، الدار الإفريقية العربية، لبنان، ط1، 2002.

الفيروز (آبادي):

8-القاموس المحيط مؤسسة الرسالة، ط3، 1993.

لاروس:

9-الموسوعة الكبيرة، مكتبة لاروس، باريس، 1975.

لفيف من المستشرفين:

10- المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي مكتبة بريل، د. ط، .1936

ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم):

11- لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992.

ابن النديم:

12- الفهرست، مطبعة الإستقامة، القاهرة، د. ط، د. ت.

وهبة (مجدي):

13- معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

سادسا: المقالات و الدوريات:

أبو زيد (أحمد):

1- الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام الكويت، أكتوبر 1985.

أسرة الأدباء والكتاب:

2- مجلة كلمات البحرين، ع10، 1989.

أسعد (سامية):

3- الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر، دار الإعلام الكويت، أكتوبر 1985.

إيزر (فولفغانغ):

4- وضعية المتأمل مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية،العدد6، 1992.

برادة(محمد):

5- اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة مجلة فصول.

البنا (عز الدين حسن):

6- الإطراد البنيوي في الشعر(دراسة لغوي لخمس قصائد جاهلية)، مجلة فصول،مج4 ع2، 1984.

البياتي (عبد الوهاب):

7- الحداثة في الشعر، مجلة فصول، مج 3، ع1، 1982.

الحجاجي (أحمد شمس):

8- الأسطورة في الشعر العربي(المكونات الأولى) مجلة فصول، مج4، ع2 يناير/فبراير/مارس 1984.

خلدون (شمعة):

9- المثاقفة الإليونية، مجلة فصول، مج15، ع3 ،1996.

سعيد (خالدة):

10- الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج4، ع3، 1984.

شكري (عياد):

11- إنكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر، مجلة عالم الفكر الكويت، مج19، ع2، 1988.

العقاد (عباس محمود)

12- مجلة الكتاب أكتوبر 1974.

عودا (محمد):

13- الأرض اليباب وأنشودة المطر، مجلة فصول، مج15، ع3 ،خريف 1996.

عبد المطلب (محمد):

14- تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، مج4، ع3، 1984.

سابعا: الرسائل و المخطوطات:

الأحمر (الحاج):

1-البنيات الأسلوبية في الموشحات الأندلسية بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة سيدي بلعباس الجزائر 2010/2009.

بوزيان (أحمد):

2- شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، 2005/2006.

بن عون (الطيب):

3- الكتابة و التلقي "التحولات الفكرية و النقدية عند رولان بارت"، بحث مقدم لنيل الماجستير، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، 2008/2007.

عمارة (بوجمعة):

4- بلاغة الكتابة الحداثية (مقاربة تأويلية للنص الشعري الحديث) رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس الجزائر، 2010/2009.

ثامنا: المراجع باللغة الأجنبية.

1- Cambe,Dominique, poésie etreait unevethorique des genres, éditions josé corti,1989

2- Domique combe: poésie et recit une rethorique de genres, édition jose corti ,1989

3- Henri Meschonic Critique du rythme anthropolie historique du langage . edition ,verdier. 1982 .

4- Henri Meschonic, pour la poétique. Tome II , collection le chemin , N.R. F, édition , gallemand 1973

5- : Roland Barthes: le Bruissement de la langue, ed : seuil, paris,1984

6- R. Barthes, plaisir de texte, coll ,ed ,seuil, paris

7- Jean molino edition seul paris 1982,Les genres littéraires, inpoétique, février, 1993.

8- Qu’es qu’un genre littéraire.

9- Suzanne Bernard, poéme en pose, de baudelaire jusqu'à nos jours, nizet, 1e edition, paris,1959.

-10 Joupert Jean Louis, la poésie critica, édition céré, 1997.

-11 Lautre amons : oeuveres compteles, édition, gallemand 1973.

تاسعا: المعاجم باللغة الأجنبية:

-12 Paul Robert : le petit ..obert 1-sous la direction-dictionnaire-universel ,1974.

فهرس المحتويات

مقدمة ..... أ – د

..... 47 -10

مدخل .....

1- **مفهوم الحداثة** 37-11

1-1- الحداثة في المعاجم العربية 11

2-1- الحداثة في المعجم الغربي 19

3-1- الحداثة لدى الشعراء النقاد الغربيين 22

4-1- الحداثة في كتابات النّقاد والنّقاد الشعراء المعاصرين 29

2- **مفهوم الكتابة** 46-38

1-2- الكتابة والموت لدى بلانشو 38

2-2- الكتابة واللّذة لدى بارت 39

الفصل الأول: من الشفاهية إلى الكتابية ..... 99 -48

1- أصول النظرية الشفاهية 61-50

1-1- السمة التجميعية 56

2-1- سمة الإطناب 57

3-1- أسلوب العطف 58

4-1- سمة التكرار 60

2- أسس الشفاهية الجاهلية 76-62

1-2 جمالية الصوت 62

2-2 الوزن والقافية 67
3-2 بناء القصيدة 73
3- النظم القرآني- بداية التحول- 76
4- **ميشونيك والإيقاع .....** 84
5- محمد بنيس وبنينة النص 86
5-1- ثوب جديد للمعنى 89
6- الكتابة إعادة بناء الوعي الإنساني 92
الفصل الثاني: إرهاصات البنية الشعرية 101- 143
1- **المزدوج .....** 105
2- المخمّس 105
3- **الشعر المسمّط .....** 107
4- الشعر المشجّر 110
5- الشعر الهندسي 113
6- الموشحات 116-129
6-1- بناء الموشحات وقيمتها 119
6-1-1- القفل 121
6-1-2- البيت 122
6-1-3- الخرجة 123
6-2- قيمة الموشح 124
6-3- نماذج من الموشحات 127
7- الكتابة الصوفية 129-141

7-1- تحرير الخيال 130
7-2- النفري والانفصال عن النموذج 132
الفصل الثالث: المثاقفة و التأثير الرومنسي في بنيات الشعر 143-150
1- تأثير النقد الجديد الأنجلو-أمريكي في النقد الحديث .. 146-
1-1 القار والمتغير في مفهوم الشعر 147
1-2 المعادل الموضوعي 149
2 - النقاد العرب والنقد الجديد 150-176
1-2 نازك الملائكة والتأثير الغربي 157
2-2 النقاد المصريون والنقد الجديد 163
3-2 مجلة شعر والتأثير الغربي 168
3- الخطاب الرومانسي وأسس الكتابة الجديدة 177-188
1-3 جبران وأفق الكتابة 183
الفصل الرابع: إنفجار الأشكال الشعرية 190-
1- الحداثة وسلطة الشكل 191-198
1-1- رَفْضُ الشكل 191
2- الشعر الحر/ قصيدة التفعيلة 198-216
2-1 الثورة على الأسس القديمة 198
2-2- الدعوة إلى التجديد 204
2-3- الكتابة ومقياس العروض 208
3- قصيدة النثر أو نثيرة الشعر 217-234
3-1- الجذور 217
3-2- مأزق التسمية 224

3-3- من الشعر المنثور إلى قصيدة النثر 228
3-4- قصيدة النثر بين سوزان برنار وأدونيس 231
الفصل الخامس: آليات إشتغال التلقي للكتابة الحداثية 236- 312
1- القارئ وسلطة الكتابة 237
2- كسر الحدود بين الأجناس 240
3- الكتابة الحداثية/ الشكل المباغث 250
4- الشعر والرواية 276
5- الشعر والأسطورة 289
6- الشعر والدراما 301
خاتمة 314-317
قائمة المصادر والمراجع 319-345
الفهرس 346-349