الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران
Université d'Oran

كلية الآداب اللغات الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

الحداثة الشِّعرية في النَّقد المَغاربي المعاصر

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر

تحت إشراف:
د . سطمبول ناصر

إعداد الطالبة:
فريدة آيت حمدوش

أعضاء لجنة المناقشة:

- أ.د. بن حلّي عبد اللّه.....رئيسا.....جامعة وهران
- د. سطمبول ناصر..... مشرفا ومقررا.....جامعة وهران
- د. إبراهيم علي..... عضوا مناقشا.....جامعة وهران
- أ.د. كاملي بلحاج .....عضوا مناقشا.....جامعة سيدي بلعباس
- أ.د. صدّار نورالدِّين..... عضوا مناقشا.....جامعة معسكر
- د. منصوري مصطفى .....عضوا مناقشا..... جامعة سيدي بلعباس

السنة الجامعية
[1432هـ / 1433هـ - 2011م / 2012م]

بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

إهداء

إلى روح والدي العزيز رحمه الله...

إلى من غاب عنا فجأة لحسن رحمه الله أخ عزيز وأده موت غادر...

إلى منبع الأمان و الدفئ والدتي حفظها الله رضى و طاعة...

إلى عائلتي الكبيرة و الصغيرة محبة و حنانا...

إلى كل من ساندني أساتذة و زملاء مودة و إخلاصا...

إلى الجامعة التي أنتمي إليها تقديرا و وفاء...

إلى كل الذين يدينونني بعلمي و حياتي...

يعد الشعر من أكثر الأجناس تقبلا للتحول و كذا التشكل الذي تؤديه تحولات اللغة و انعطافاتها عبر بلاغة تنفتح على المحدث من تلك الموالج التكوينية لأدبيات الكتابة الشعرية، و من ثم فالخطاب الشعري يستجيب لسوانح التحول الذي يباشر تشكيله و يلبي انعطاف الأسيقة و تخوم الأنساق، و إذا كان الشعر هو صلب البلاغة و أسس التكوين الجمالي فهو لا يذعن لصرامة النحو إذ لا يقبل أن يكون شاهدا على صرامة القاعدة و قطعية التجديد و صورية التحديد، و لا ينصاع لمختبر المعيارية.

و منذ تلك القصدية التي توختها البلاغة للموروث الشعري فإن القصيدة سلكت منفذا خفيا عبر اشتغال اللغة و توثب الاستعارة إلى غير المعتاد من التشكل المجازي، و من ثم فإن علامات الخطاب الشعري العربي في نهضته و التي راح يؤديها كل من (**البارودي**) و (**شوقي**) و (**الرصافي**) و (**الجواهري**) ظلت تعبر في مجملها عن سكونية للتشكل الشعري أفرزتها طبيعة التأسيس و خصوصية التأصيل، إذ حداثة الخطاب الشعري لم تكن مراما طيّعا، و عليه فإن طبيعة البدأ الشعري أو الشروع التكويني تستجيب أساسا لمرونة السياق أكثر لأن النسق يظل عصيا على ممكنات التحول على الرغم من حضور تلك الفرادة في استجابتها للمحدث من الأبنية لأنه على الرغم من انحصار الشعر ضمن التصنيف في الموروث الشعري عبر ما نجده في المعلقات و المفضليات و أشعار الحماسة و الأصمعيات و أشعار الهذليين. فإن الشعر تعززه دوما خصوصية الفرادة و من ثم فالشاعر ينتهي إلى فرادته و يخلص إلى ذاته في إنتاج الخطاب الشعري عبر المختلف من اللغة و المغاير من البلاغة، رغبة منه في الإحداث لمغاير للإتباع متعديا خطية الإجماع في نسج الخطاب الشعري إل التفرد المغاير.

و من هنا ترد ممكنات الحداثة الشعرية نو ما أفرزه (**أبو تمام**) في المحدث من تشكله الشعري، كونه منتج استعارة محدثة و لأن تشكل الاستعارة يخرج العجيب من اللغة و ينتهي إليها المتلقي لما تناله منه من الاستجابة و لعلّ هذا، أفرزه خطاب أبي تمام في المتلقي من الغرابة و

في غير ما ألفه في المتواضع من الأنساق الشعرية أو المعروف من تناسب محددات البلاغة الشعرية.

و إذا ما عجنا إلى ملامح حداثة الشعر العربي إبان نهضته، نجده يفرد لخطابه تأسيسا عبر هذه العتبة من التأصل الشعري فيتعقب جمالياتها من غير أن ينتهي إلى قطيعة سافرة نحو ما نجده لدى رواد الشعر العربي المعاصر. غير أن تعقب النقد العربي و بخاصة النقد المغاربي فإنه يتوخى تلقيه المحدث عبر آلية من التقييس انطلاقا من تلك العتبات الشعرية (**رمضان حمود-محمد العيد آل خليفة**)، (**أبو القاسم الشابي-صالح القرمادي**)، (**أجمد المجاطي-محمد السرغيني**) كونها نماذج يتم منها قراءة حداثة الخطابات الشعرية و كذا تلقي بلاغته المحدثة، و عليه فإن مباشرة النقد المغاربي لمتون الشعر المحدث تمت عبر تلك الأقيسة تبعا لما سبق من تلك النماذج الشعرية الأصيلة. و من جهة أخرى فإن إجرائية التأثر أو التجاوب الشعري بين الشعر المغاربي و شعراء المشرق العربي تم عبر فاعلية هجرة النصوص الشعرية إلى أشعارهم و عليه، فإن الحداثة الشعرية في النقد المغاربي لم تظفر بتلك الحيازة من التصور النقدي حتى يتم ذلك التلقي الجاد في قراءة الخطاب الشعري المغاربي، كون أن التأسيس لحداثته لم تتمتع بفاعلية التصور عبر مرجعيات معرفية مؤسسة و إنما تكاد سيرورة القراءات النقدية تتم عبر الدوريات و المجلات أو الخفي من متون الرسائل الأكاديمية، غير أن حال النقد الجزائري المعاصر يكاد يكون فاترا أو معدوما في مقابل ما أفرزه الخطاب الروائي من قراءات لها حيز كبير من الحضور الفعلي.

و لذا أصبح الناقد يتقفى جملة الرؤى النقدية التي تتفاعل مع النص الشعري الحديث متخطيا و متجاوزا في ذلك اللغة المعيارية و النقد المعياري الذي عجز عن اختراق فضاءات النص الشعري الحديث اللامتناهية و المفتوحة عبر تخوم تشكلها الجمالي.

وضمن هذا التوجه استطاع النقد أن يدعم التجربة الجديدة من خلال ضبط بعض معالمها و التسليم بمعاصرتها فبدأ يرسم منذ بداية تشكله مجموعة من الممكنات النقدية تتعلق بمسألة التجديد و مفهومها بغية النفاذ

إلى عمق هذه التجربة الشعرية الجديدة و استقراء دواخلها. فحقق تبعا لذلك مجموعة من المعطيات الجوهرية والتي ساهمت في تثبيت ما يسمى بالقصيدة المعاصرة و ترسيخها لدى المتلقي العربي، و من ثم صار مفهوم المعاصرة أو الحداثة متداولا في الأوساط الأدبية العربية. و مع ذلك ظلت الحداثة مثار نقاش و منفذ حجاج بين النقاد في تمثلهم للمقولات النقدية التي تضبط توجه القصيدة الحديثة التي تنهض دوما على التجاوز و التخطي.

علما بأن النص الشعري الذي يتسم بالحداثة أو يتوثب صوبها يتضمن خطابا ينطوي على رؤية متجددة للعالم و مفارقات الوجود و فتح آفاق تعبيرية جديدة. و من هنا ترد معاناة الشاعر و مكابدته في البحث عن تلك اللغة التي تستجيب لحداثة الرؤيا و عليه، ظل البحث دؤوبا عن نمط جديد في الكتابة يكون قادرا على احتضان الواقع بكل أبعاده و مفارقاته الثقافية و الاجتماعية.

و على هذا النحو يسعى البحث إلى تقديم تلك التجربة النقدية المعاصرة في تعاملها المباشر للمفارقات التي خلخلت صرح سكونية الشعر المغاربي. علما بأن النقد هو سيرورة بحث و استقصاء عن أنموذج يرد مؤسسا لما يباشره من الخطابات الشعرية المحدثة لخطاب حول خطاب متأسس، و هذه العملية في غاية الأهمية إذ لابد لها أن تنفذ إلى دواخل الخطاب الأول (النص الشعري) تفككه و تعيد تركيبه و تحافظ من ناحية على خصوصياته كخطاب شعري عربي، مغربي، متميز و متفرد مع ضرورة الإبقاء على شعريته هذا أمر أولي. و في الموالي و اللافت للنظر أن الخطابات النقدية تسلسلت إلى مقاربات قصوى تمثلتها من مرجعيات البنيوية و السيميائية و التفكيكية، في حين أن طبيعة المدون من خطابات الشعر المغاربي كانت في الغالب دون هذا التمثل المعرفي.

و عليه يتعلق الأمر الثاني بطبيعة التأسيس للخطاب النقدي الذي لا يعني مجرد الإحاطة بالظاهرة المدروسة، و إنما يقوم بفهمها و تقويمها داخل المسار الذي تسلكه الحركة الثقافية و بذلك يصبح النقد مدخلا للنفاذ إلى أسيقة الشعري الحديث إذ لا يمكنه أن ينفتح إلى موالج التجربة

الشعرية إلا إذا أوجد هذا النقد لنفسه لغة نقدية جديدة و مفاهيم جديدة أيضا و آليات إجرائية تتوافق و طبيعة المبدع من الشعر المغاربي و من هنا تصبح دراسته مدخلا ممكنا للنفاذ إلى السياق الشعري المعاصر.

و عليه تم الشروع في بحثنا و مقاربته الإجرائية انطلاقا من جملة التساؤلات الواردة في النحو الآتي: كيف باشر النقد المغاربي (**المغرب، الجزائر، تونس**) ظاهرة الشعر الجديد؟، وهل تمكن من تأسيس نظرية واحدة المعالم تنفذ إلى أعماق النصوص المغاربية و بالتالي تجعله يتميز و يتفرد بخصوصية المحدث من الشعر؟، و هل استطاع النقد المغاربي أن يدعم تجربة الشعر الجديد مثلما دعمها النقد العربي؟.

و في ضوء ما نلحظه أنه قد ظهرت قراءات نقدية مغاربية حاولت أن ترسي نظرية متكاملة تنفذ بها إلى موالج الشعر و تضعه ضمن إطاره المكاني و أقصد هنا البيئة الشعرية أو السياق للمكون الشعري. و عليه، نشير ضمنيا في تحديدنا الأولي لموضوع البحث الموسوم بـ: **"الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر"** إلى أن هناك حداثات متفرعة و متشعبة تمثلها الشعراء و النقاد المغاربة وفق مشاربهم التصورية و خصوصياتهم الإبداعية. و ما نقصد من الحداثة الشعرية في النقد المغاربي لا يشمل جميع الدراسات التي ظهرت بل إننا سنكتفي بالتوقف عند أبرزها أي تلك التي تمتلك حضورا فعليا أو حاولت أن تضبط توجهات التجربة الإبداعية الجديدة أو تلك التي انخرطت بشكل واضح في العديد من التحولات الجمالية. أما التحديد الثاني لموضوع بحثنا عدم الدخول ربما في متاهات التحقيب الزمني للممارسة الإبداعية و النقدية المغاربية، و كذا البحث عن القاسم المشترك بين الممارسة الإبداعية (**المغرب، الجزائر، تونس**). و أيهم أقدر و أقرب إلى المواطن الجمالية في النص الشعري و إن كانت ثمة فجوة في النتاج الإبداعي و النقدي المغاربي المعاصر.

ورد هذا الاختيار لمثل هذا البحث كونه جاء تلبية لدوافع موضوعية تتمثل في رغبتنا بغية تقديم بحث وفق ما ألممنا يسهم في توضيح و رصد مساهمة النقد المغاربي المعاصر و استيعابه عبر تلك الاجرائيات المتعددة

و المتدافعة قصد تمثل طبيعة الحداثة الشعرية في الخطاب المغاربي. كما حاول هذا البحث أن يباشر بالتحليل و المعالجة تلك الإبدالات التي شهدها النص الشعري المغربي و الجزائري و التونسي المعاصر عبر تشعب حالاته الكتابية الجديدة من خلال الأطروحات النقدية التي أسست لحداثة الخطاب الشعري المغاربي، و كذا البحث عن تلك في العوامل المؤثرة التي شكلت مسار النقد المغاربي عبر فاعلية الإئتلاف و الاختلاف في تأسيس أدبيات الخطاب النقدي.

منذ البداية و مسالك الاعتياص تراود مسعى البحث في هذا الموضوع إذ يعد مغامرة نظرا لمعطيات كثيرة باشرت سيرورة البحث في توثبه صوب البحث عن تلك المعارج التصورية للحداثة الغربية، ربما كونها غواية دفعتنا كي نباشر بها تكويننا الشعري المغاربي. من أهم المعطيات الموضوعية التي مثلت العقبة الأولى أمام هذا البحث تشعب الموضوع إذ توزع الموضوع بين البحث عن التأسيس المغربي و الجزائري و التونسي النقدي لحداثة النص الشعري ضمن سياق المكون الشعري عبر طبيعة البيئة المغاربية مع الأخذ بذلك الاختلاف من حيث الروافد و المشارب الفكرية و الثقافية و حتى السياسية.

و يكفي الإشارة إلى إشكالية الموضوع في ذاته لكونه عملية معقدة لا تتحدد في ملامح موضوعية محددة إلى جانب غياب نظرية شعرية مغاربية تدعم خصوصية النتاج الشعري المغاربي، تعدد المصطلحات و تفرعها، و في هذا السياق يكمن جوهر الاختلاف بين النقاد و المنظرين عن العناصر التي تحقق شعرية وجمالية و فنية النص الشعري الحديث مما يجعلها بحاجة إلى تأصيل و ترسيخ بشكل متكامل.

كما واجهتنا صعوبة أخرى تتمثل في الحصول على ما يكفي من مراجع و مصادر تستجيب لكافة مجالات و خصوصيات هذا البحث، و نعني هنا حضور الشكل البصري في القصيدة المغاربية خاصة في التجربة الشعرية الجزائرية و التونسية الحديثة، و لذلك كنا مضطرين إلى

الاستعانة و اللجوء إلى بعض الدراسات و المقالات المنشورة على المرجع الرقمي (الانترنت)التي تكاد تفي بالغرض.

و هكذا تم للبحث فعل الخوض المتفرد عبر ما توافر من الكتابات النقدية المغاربية، لنخوض تجربة الكتابة حول موضوع يكاد يكون الشروع فيه غامضا و مبهما، و ذلك ما جعل البحث فيه يملي الأخذ بالكثير من التفاصيل إذ يعضده كل باحث فيه بما يلزمه من الإجراءات ترنو من خلالها إلى الموضوع، إذ أن فهم الحداثة قد استغرق دراسات كثيرة وصعبة و لا يزال حقلا معرفيا متشعبا مفتوحا أمام اجتهادات متباينة و نظرات متعارضة.

و إذا كان لابد من الإشارة إلى ما سلف من الدراسات السابقة التي تتقاطع شكليا مع موضوع بحثنا و الذي ورد امتدادا لها في محاولة البحث عن مسار النقد المغاربي في بحثه عن جمالية النص و تجاوزه و تخطيه لما يمكن أن نسميه بأزمة نقدية عربية مغاربية، مباشرتنا تلك الأطروحات التي حظيت فيها النظرية الشعرية في كتابات النقاد العرب المعاصرين بمكنة و اقتدار، منها تلك الأطروحة التي تقدم بها (**عبد الله العشي**) بعنوان **"نظرية الشعر في كتابات الشعراء العرب المعاصرين"**، كما تعقبها أطروحة الباحث (**اسطمبول ناصر**) لنيل درجة الدكتوراه الموسومة بـ **"تداخل الأنواع الأدبية الشعر العربي المعاصر أنموذجا"** التي فتح من خلالها بابا واسعا في حقل النقد و التنظير المعاصر لحداثة القصيدة العربية الجديدة و التجنيس الشعري. و نذكر أيضا الأطروحة التي تقدم بها الباحث المغربي (**بوجمعة العوفي**) بعنوان **"الخطاب البصري في الشعر المغربي المعاصر: من الأشكال الخطية إلى القيمة التشكلية"** إذ فتح باب الحديث بشكل منهجي و تقويمي وتنظيري للملامح البصرية للقصيدة الحديثة و المعاصرة انطلاقا من محور أساسي إضاءة الخصائص البصرية في التجربة الشعرية و النقدية المغربية.

و ثمة دراسات أكاديمية جزائرية استفاد منها البحث في ظل غياب المؤلفات التي من شأنها أن تساهم في بلورة مشروع نقدي جزائري

يضطلع بوضح الحداثة الشعرية الجزائرية في سياقها الاجتماعي و الحضاري و رصد مظاهر الحداثة في القصائد الجزائرية نذكر منها: البحث الذي تقدم به (**عبد القادر رابحي**) الموسوم بـ **"البنية الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر شعر السبعينيات أنموذجا"** و الدراسة التي أنجزها الباحث (**الجيلالي كورات**) **"هندسة الكتابة الشعرية مقاربة أيقونية لأشكالها الحداثية"**.

و في المجمل ورد البحث على هذا النحو من التفريع إذ ينهض على مدخل و خمسة فصول و خاتمة.

المدخل: المسار النقدي لسيرورة التحول الشعري

يمثل تأسيسا نظريا يسعى للتأسيس الشعري الجديد معالجا إشكالية المعاصرة و في ماهية الحداثة و الشعر الجديد و طبيعته المتجددة في حداثته الفنية حيث عمدنا إلى تقسميه إلى قسمين، تحدثنا في الأولى منه عن إشكالية مفهوم الحداثة بين التأصيل و التمثل، و في القسم الثاني عالجنا تعداد أهم البيانات التي رصدت واقع الشعر المعاصر و ملامح النص الشعري الحديث و مدى قدرتها على تأسيس وعي القراءة و الإبداع.

الفصل الأول: حداثة الكتابة الشعرية

وضحنا فيه ملامح حداثة الكتابة الشعرية بدءا من الشعر العمودي إلى الكتابة الجديدة التي تجاوزت الأنموذج و من ثم تخطت العرف الجماعي في تذوق الشعر. كما أوضحنا فيه آراء (**أدونيس**) و (**بنيس**) المستمدة من علاقتهم بروح الشعر العربي و أسراره الجمالية إذ سعى (**أدونيس**) إلى المطالبة الدائمة بإعادة قراءة الموروث الشعري القديم و سعى في الحين ذاته إلى الحداثة و التجاوز. هذه التأملات الأدونيسية تمثل أنموذجا لتأملات الشعراء و عتبة تصورية مفعمة لدى النقاد المغاربة في التعامل مع اللغة و الإيقاع في الشعر الحديث.

في حين ورد ***الفصل الثاني:*** و هو يعاين **حداثة الإيقاع في النقد المغاربي**

جاء هذا الفصل بوصفه مدخلا لدراسة القصيدة المعاصرة في بنيتها الإيقاعية و عناصرها الجمالية، حيث جرى التركيز على أهم الظواهر الموسيقية الشعرية و تشكلاتها الحديثة و كذا البحث في أصولها العربية و الغربية ثم انتهينا إلى معالجة البنيات الإيقاعية في الشعر المغربي الحديث و ما صاحبها من دراسات نقدية.

الفصل الثالث ورد موسوماب: ***بصرية القصيدة الحداثية في الشعر المغاربي***

انتهينا إليه بالمعالجة و البحث لطرح إشكالية الحداثة في القصيدة المغاربية من خلال دخول الملمح البصري و الإجراء التشكيلي فيها من خلال نماذج تطبيقية عديدة و مختلفة للعديد من الإبداعات المغربية و الجزائرية، التي حاولت تحقيق علاقة ممكنة بين الشعر و التشكيل.كما تحدثنا في الوقت نفسه عن تجليات و حضور الفضاء في القصيدة العربية و كذا التجربة الشعرية الأندلسية كونها تمثل ممكنات الإبداع للتشكيل البصري للفضاء الشعري، حيث امتاح الشعر المغاربي حداثته الأصيلة .كما تطرقنا إلى محور العتبات البصرية الشعرية في الكتابة الشعرية إذ يتضمن نماذج منتقاة عن علاقة القصيدة بالصورة بوصفها أثرا فنيا امتد حضوره انطلاقا من بصرية الغلاف إلى بصرية العتبات (الإهداء و تفريعات العنونة). و في المجمل حاولنا تحليل و إضاءة هذا العنصر التشكيلي من خلال مبحث دلالات الفضاء البصري في الكتابة الشعرية المغربية الحديثة. ثم ركن البحث عبر سيرورة تشكله ضمن مناحي البحث التطبيقية من خلال مبحث التجربة المغربية لبصرية القصيدة المحدثة بوصفها منجزات جوهرية لفضاء الخطاب في القصيدة المغربية.

في حين ورد ***الفصل الرابع:*** و هو يعاين ***الحداثة الشعرية بالجزائر بين الإتباع و فرادة الإبداع***

تحدثنا في هذا الفصل عن الإرهاصات البدئية لحداثة الشعر الجزائري و تعرضنا إلى أهم الإشكاليات التي حجبت حداثة النصوص الشعرية، ثم عرجنا للحديث عن أبرز المحاولات النقدية الجزائرية التي رسخت حضورها.

الفصل الخامس: الحداثة الشعرية في النقد التونسي

عالجنا فيه تمثل الشعراء لممكنات حداثة النص الشعري من خلال التأسيس لمتن شعري تونسي يتغاير و ما ساد من مواضعات شعرية سالفة من حيث البناء و التشكل اللغوي.كما تحدثنا في الوقت ذاته عن أهم الحركات النقدية التونسية و هي تجلي تلك الملامح من الكتابة لحداثة الخطاب الشعري.

و انتهى البحث ***بخاتمة*** تضمنت أهم النتائج التي انتهينا إليها مرفقة ببعض الملاحظات ليبقى هذا العمل مساءلة مشروع يبحث عن المزيد من التوسع والضبط و التعديل.

من المناهج ما تمثله البحث في هذه الأطروحة نذكر: المنهج الوصفي التحليلي حيث اعتمدنا عليه في وصف تلك التصورات النقدية التي عجت بها أطروحات الشعراء النقاد المنظرين لحداثة النص الشعري الحديث و لعلّ هذا المأخذ دعانا كونه ضرورة ملحة للوصف و الإلمام كما أفدنا من المنهج التاريخي الذي ساعدنا في التبصر و التطلع إلى بنيات الشعر المغاربي الحديث وكذا رصد الحركات الشعرية المغاربية في مواكبتها لإجرائية التجاوز و التخطي للمفاهيم الشعرية التقليدية. و في الحاصل حاول البحث أن يرصد مدى استجابة شعراء و نقاد (**المغرب و الجزائر و تونس**) للمستجدات الشعرية و النقدية الغربية و العربية و من ثم تم تمثلها في كتاباتهم التنظيرية و الإجرائية.

على كل هذا بحثنا و هو على علاته و نقائصه نقدمه للحكم و القراءة المتفحصة مدركين أنه مهما بحثنا، فإننا لن نستطيع أن نحيط بهذا الموضوع الواسع الممتد، المتشعب، المتعالق و المتداخل.

و في ختام الحديث لا بد من نقف أمام حق الشكر الذي نرسله ممتنين إلى كل من رافقنا في إنجاز هذا الجهد من أساتذة و زملاء و نخص بالذكر أستاذنا المشرف (**د.سطمبول ناصر**) الذي دفعنا إلى هذا البحث بحكمة مما

حفزنا إلى العمل الجاد قراءة و بحثا بعد أن أمدنا بتوجيهاته و ملاحظاته و التي كانت أفضل معاون لنا في التحكم في البحث و في التقليل من الوقوع في الأخطاء التي كثيرا ما دلنا عليها و نبهنا على اجتنابها. فكان أستاذنا نعم الموجه بأفكاره ورؤيته النقدية النفاذة إلى صميم الموضوع.

كما لا ننسى (**د. بوعزة عبد القادر**) الذي وضع مكتبته الخاصة خدمة للبحث، فكانت عنصرا مهما في إنجازه فلك منا أسمى معاني الشكر و العرفان.

كما لا يفوتنا أن نقدم شكرنا الحار إلى الأستاذ (**سهولي أحمد**) الذي كثيرا ما شجعنا على مواصلة البحث، كما ينبغي أن نتوجه بالشكر إلى جميع الأساتذة و الزملاء الذين كان لهم الفضل في دفعنا إلى إنجاز هذا البحث.

و الله المستعان و له الحمد و المنة.

1- إشكالية مفهوم الحداثة بين التأصيل و التمثل:

تعد الحداثة من أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات النقدية المعاصرة، بل كانت الأكثر استقطابا لاهتمام النقاد و الشعراء في الدراسات التنظيرية و الإبداعات الشعرية التي مثلت علامة من علامات النقلة الشعرية التراثية إلى الخطاب الشعري المحدث أو إلى القصيدة الجديدة، قصد التوسل بتلك المسوغات التصورية لأدبيات الحداثة و مرجعياتها المعرفية . و هنا يكمن الإشكال عن معنى الجدة أو الحداثة و ماذا تعني الحداثة هل هي شكل ثابت أم حركة متجددة؟، هل الحداثة أسلوب أم موقف؟، و هل كانت القصيدة الجديدة العربية استجابة لواقع اجتماعي و سياسي متغير و لماذا يصر بعض الشعراء على ريادة الشعر الجديد؟، و ما هي أهم مصوغات حداثة النص الشعري العربي؟.

هي مجموعة من الأسئلة و الإشكالات يطرحها مدخل البحث نصب هذا الزخم المعرفي و النقدي نتيجة للتحول الذي شهدته القصيدة العربية بوصفها خطابا يتمتع بمكنة الظواهر الفنية و الثقافية على التطور و التغيير و هو "في معظم المجتمعات صوت الحداثة و التقدم و المعيار النفسي على عافية هذه المجتمعات أو اعتلالها و ليس في هذا الزعم أي إنكار أو إغفال لدور الانعكاس في نظرية الأدب، و لكنه يرمي إلى تأكيد الدور الفعال للرؤيا الشعرية و إثبات أبعاد الخصوصية التي يتميز بها الفن و الأدب عن سائر الأنشطة الأخرى كما يفسر الملاحظة القائلة.. "إن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي لا تكاد تضارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية""[1]. من هنا ارتبطت الحداثة و هي ترتهن دوما بعامل التطور الفكري و العلمي الذي حققته و أنتجته الحضارة الغربية و كذا الأشكال الفنية المستحدثة بعامة وعلى مستوى جمالية شكل الشعر بخاصة.

---

[1]- المقالح (عبد العزيز) ، أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط 1، 1984، ص 8-9.

و من ثم يتجلى غموض الحداثة في اختلاف تصوراتها و في الخلفيات الفكرية و الثقافية التي ينطلق منها المنظر لمفهوم الحداثة نحو هذه العتبة التي أتى عليها (**شارل بودلير** ***Charles Baudelaire***[1]) الذي يعد مأخذه إجراءا حفريا و هو يؤدي نظرية وفق ما تجليه من آفاق للتجديد كونه توخّى مسالكها الإجرائية و نظر لها على الصعيد الفني في الوقت ذاته (**في الشعر و الفن**). واعتبر أن الحداثة هي الانتقالي، العابر، الجائر، و تشكل نصف الفن الذي يشكل نصفه الآخر الأزلي اللامتغير، إذن فالحداثة عبر طرح بودلير هي راهن يتلاشى، و يمتد على جملة عقود خلت، و يتشكل في قلب الأزمنة الحديثة، و عليه يرد حاصل الطرح صوب سؤال جوهري و هو: ألا يمكن للراهن من الأزمنة ألاّ يتشكل إلا من تقاطع الراهن مع الأزل[2]؟

إذن ترتكز حداثة (**بودلير**) على تجربته الشعرية في مكوناتها المختلفة الاجتماعية و الفكرية التي قدم من خلالها رؤيته للحداثة بمنجزاتها العصرية الكثيرة و مغامرة الشعر التي اتخذت الكلمة وسيلة لسبر أغوار الذات، و لكن (**شارل بودلير**) -وفق محمد برادة- أخفق في محاولته التنظيرية للحداثة التي انحدرت من أسبقية نمطية المجتمع و مؤسساتها المتراصة التي تحولت إلى نسق اجتماعي، اقتصادي، ثقافي يخدم إيديولوجيا الطبقة السائدة و من ثم كان من الضروري التمييز بين العصرية **Modernism** و الحداثة **Modernité**.

---

[1]- بودلير (شارل) (1821-1867) شاعر و ناقد فني فرنسي يعد من أبرز شعراء القرن التاسع عشر، كما يعد رمزا من رموز الحداثة الشعرية بفرنسا، فقد كان شعره متقدما عن شعر زمنه فلم يفهم جيدا إلا بعد وفاته. بدأ بكتابة قصائده النثرية عام 1857 بعد نشر ديوانه (أزهار الشر) متأملا في شكل شعري يمكنه استيعاب العديد من قضايا تناقضات الحياة اليومية في المدن. اعتبر بودلير الحياة الباريسية غنية بالموضوعات الشعرية الرائعة فكتب ديوانه الثاني تحت عنوان (لوحات باريسية).

[2]- ينظر: كوش (عمر)، أقدمة المفاهيم –تحولات المفهوم في ارتحاله-، المركز الثقافي العربي، الدار البيصاء، المغرب، ط1، 2002، ص 95.

فالعصرية وقع سوسيولوجي و إيديولوجي تسهم في إنتاجه العصور و الحقب و كذا فعالية تعاقب الأجيال، أما الحداثة فهي سعي لإنتاج المعرفة بحيث يقارب مأخذ جذريته للنقد و النقد الذاتي و قد ندرك الحداثة داخل مجموعة من النصوص تحمل بصمة عصرها و في الوقت ذاته تجلي وسم زمنها[1].

يتضح من خلال هذا التصور أن مفهوم الحداثة ارتبط بالتطور المعرفي العلمي الذي حققته الحضارة الغربية و بالأشكال الفنية المستحدثة على مستوى فن الشعر، لتظل هذه الرؤيا مركز حجاج و نقاش و جدل بين النقاد و الشعراء المنظرين. و في هذا النحو يرد تصوّر الناقدة (**خالدة سعيد**) للحداثة و هو يؤكّد على أن الصراع حول الحداثة لم يحتدم إلا بعد ظهور حركة التجديد الشعري في بداية الخمسينيات مشيرة إلى جذور الحداثة الضاربة في أعماق الثقافة العربية القديمة و التي تمثلها تلك الحقبة الزمنية المتمثلة في العصر العباسي، الذي عرف فيه الشعر صراعا بوصفه الشكل الأدبي الذي أحرجته الضوابط و أسنن الحدود حيث وضعت له المعايير و الأحكام.

و لعل هذا ما جعل المساس بالشكل التعبيري يستدعي معارك و مجادلات حادة دارت ضمن سياق جدل الحداثة و اللاحداثة، لأن ملمح الحداثة في الشعر العباسي ليست حداثة ترتهن إلى محددات الإيقاع، لأنها جوانب جزئية تكتسب دلالتها من الموقف العام و هي تجسيد لهذا الموقف، بل إن ملمح الحداثة تمثل الحديث أو المحدث، ارتكز على تلك الطبيعة البدئية على إعادة الاعتبار للإنسان نسبيا و على فاعلية التاريخ و تأكيد حريته و مسئوليته لا في نحو التحرك الجذري للحداثة الأوروبية، و من ثم فإن ملامح الحداثة العربية المعاصرة قد تأسست على مسعى حداثتين جوهريتين: محدثات الحضارة العباسية و الحداثة الأوروبية التي تعد شكلا من أشكال الصراع الذي يخوضه

[1]- ينظر: برادة (محمد)، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، القاهرة مج 4، ع 3 أبريل، 1984، ص13.

الإنسان مع منجزاته السابقة التي انتهت إلى حركة الإصلاح الديني والأنوار، و الثورة الفرنسية و من ثم شكلت ذلك الفالق العنيف و التقلب الشديد على مرتكز العقلنة كونه أولى خصوصيات فعل الحداثة.
و جل هذا أدى صراعا مع المؤسسات الدينية و قوانين الكنيسة و التقاليد الاجتماعية[1]، و في الوقت ذاته تأسست على تاريخ الفلسفة و هي تسعى كي تشرّع لهذا المعطى عبر جملة من المقولات*. و من هنا فإن (**هابرماس Habermas**) يؤكد أن التاريخ الفلسفي للحداثة عبر أكثر من مائتي عام خلت، بكل نجاحاتها و إخفاقاتها، معتبرا أن الحداثة لم تصبح مشروعا فلسفيا إلاّ مع نهاية القرن الثامن عشر على يد (**كانط Kant**) ثم (**هيغل Hegle**) على وجه الخصوص[2].

يبدو من هذا المقترب التصوري أن الحداثة قائمة على الجدلية و الصراع حيث تذهب الناقدة (**خالدة سعيد**): "فبشكل عام يمكننا أن نقرأ تاريخ الحداثات على أنه سلسلة من التوترات أو الصراعات بين الإنسان و منجزاته كتصحيح الاستيلاب"[1]. و من ضمن إفراز التحول الشعري ضمن ملمح حداثة العصر العباسي تلك الإجراءات الإبداعية للخطاب الشعري، كونها أفرزت فاعلية التحول وكذا الانعطاف صوب بناء

[1]- ينظر: سعيد (خالدة)، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، ص27.
*نحو ما ورد لدى كانط في مؤلفه **"نقد العقل الخالص"** و إليه يعود السبق في افتتاح الحداثة الفلسفية. أما هيغل فهو أول فيلسوف نظر للحداثة على مبدأ الذاتية لأن حرية الذات هي مبدأ العالم الحديث، و الحداثة لديه لا تقاس إلا بذاتها، لذا فهي تبرر وجودها في ذاتها و ليس في أي شيء خارج عنها و عليه فلا وجود لأي ضمانة لها خارج حدود الذات. أما نيتشه فإنه أحدث نقد الحداثة عبر قلب الفلسفة هيكلا و منهجا لأن الفلسفة نهضت على المثالية و الميتافيزيقا و كانت تصدر عن معرفة الحقيقة و تلافت مشكلة الحقيقة. ينظر: عمر كوش، أقدمة المفاهيم تحولات المفاهيم في ارتحاله، ص96 ، 98.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص96.
[3]- سعيد (خالدة)، الملامح الفكرية للحداثة، ص27.

محدث أنتج تلك الخصوصية المحدثة لعمود الشعر من حيث التشكيل البنائي حذو ما حذاه الشاعر (**أبو نواس**) و هو يلغي إجرائيا تلك المواضعة لطقس المطالع الشعرية، نحو الوقوف على الأطلال ووصف الرحلة و الراحلة و تنصل لمواصفات البناء الشعري إلى جانب تمرده على القيم الاجتماعية و الدينية. و مثله شاعر الغموض -كما وسم أبو تمام- لأن نسق شعره يسلك اعتياصا على الفهم و تعديا لوقع التلقي التقليدي الشعري السائد آنذاك، و هو أن يؤدي الشاعر سياق المواضعة الشعرية الأمر الذي أحدث فتورا و تحاشيا مبيتا لما أنتجه المسعى لدى (**أبي نواس**) و (**بشار**) و (**أبي تمام**) و غيرهم، مع انعدام مواكبة نقدية تدفع هذه التجارب الشعرية العباسية الحديثة إلى الانفتاح. و ذلك لأن الموروث النقدي ظل وفيا لبلاغة الشعري الجاهلي مما أفرز عنه تلك الأقيسة و هو يجري مبدأ المفاضلة أو الموازنة بين النماذج الشعرية المتدافعة، و من ثم يعد مسعى (**الآمدي**) في موازنته مأخذا ينتصر للأنموذج القديم الذي يمثله البحتري. و في المقابل يلغي مسعى الشاعر أبي تمام في حداثته الشعرية عبر مدرسة البديع. و لعلّ هذا الإجراء النقدي يؤكد مسار البلاغة العربية في تعثرها و هي تنتصر للأنموذج الجاهلي بوصفه توثيقا لا محيص عنه و ما تعدّى هذا فهو في المستثنى.

مثل هذا التمسك بالقديم ناتج عن جدلية تطرحها الحداثة على جميع مستويات تشكلها المتمثلة في العلاقة بين القديم و الحديث، مما أدى بالباحث (**محمد عبد المطلب**) على ربط الحداثة بالزمن و لا يقصد الباحث بالزمن التتابع التاريخي الذي من خلاله نرتب أحداث الحياة و إنما يقصد به "عملية الإلحاح على ظواهر معينة، أو بمعنى آخر التراكم الكمي لفترة معينة في ظواهرها الثقافية أو الاجتماعية، الدينية، و كلها أمور تأخذ من الزمن طبيعته المتجددة المتحركة"[1]

---

[1]- عبد المطلب (محمد)، تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول، ص 66.

ليضعنا نصب نظرة الرواة القدماء لحداثة الشعر العربي التي تعتمد على وضعها في طرف يحاذي مبدأ القدم أو القديم الذي يمثله الأنموذج الشعري الجاهلي بوصفه المبتدأ الذي يؤدي بمنازع النقد على الأخذ به في مسائل اللغة، على خلاف الشعر العباسي الذي تباينت ألسنة قائليه ففسدت لغتهم بالمخالطة و الهجنة بتلك الأقليات البشرية. من هنا يمكن أن نؤكد أن حداثة العصر العباسي تتبدى عبر السياق دون الانتصار لصناعة النسق لحداثة الخطابات الواعدة من حيث الإبداع بعامة.

و من هنا أصبح للزمن مقياسا للحكم على حداثة و قدم الشعر، ليظل هذا التصور نسبيا فقد يكون الشاعر قديما و لكن تناوله فنيا قد يجعله من المحدثين فابن رشيق مثلا عدّ (**عنترة**) شاعرا محدثا عندما قال:

(**هلْ غادر الشعراء منْ متردم**)

و في المقابل يأخذ اللغويون و النحاة معيارية الزمن كونه حدا فاصلا بين الحديث و القديم حرصا منهم على إحكام الحدود التي يجب أن تحيط بلغة الاستشهاد، فمعظم الرواة كانوا على مذهب (**أبي عمرو**) و (**الأصمعي**) و (**ابن الأعرابي**) في الاحتجاج بشعر القدامى و ليس ذلك لشيء إلا لحاجاتهم في الشعر إلى شاهد و قلة ثقتهم بما يأتي به المولدون. ومن هنا ازدادت الحاجة إلى اجترار النماذج اللغوية القديمة عند تفسير مأخذ ما من غريب القرآن أو تركيب نحوي لما يجليه الأنموذج العالي للشعر الجاهلي و من ثم كانوا يصدرون طرحهم عبر الهجرة إلى شعر الجاهلية[1].

وفق هذا المأخذ الإجرائي صوب هذا الحال يصبح التأسيس لإنتاج التصور النقدي معياريا من جهة الرجوع إلى ما قيل لا إلى ما كان يجب أن يقال، علما بأن الظروف التي جدت على المجتمع العربي بعد الإسلام كانت قد هيأت للمتغيرات أن تؤدي دورها،

[1]- ينظر: عبد المطلب (محمد) ، تجليات الحداثة في التراث العربي، ص 66.

و تسهم في المقابل بما يهيئه السياق الفكري و الذوق الخاص الذي يتقبل من اللغة و الأدب ما يناسبه سواء أكان هذا المناسب جديدا أم قديما و سواء أكان جيدا أو بمنأى عنه، علما بأن المجتمع العربي العباسي تفاعل مع مجتمعات و حضارات سابقة و معاصرة له و عليه فإن "الفكر و الشعر الذي هضم و تمثل ثم أبدع نتاجا جديدا يتسم بالخصوصية. معتمدا على محاور ثلاثة هي: الأصالة، المعاصرة، الواقع"[1]. و عبر هذا المأخذ من مشاريع النقد الحديث لدى الرواد تمثلت مقولات العصر و المجتمع في تلقيهم لحداثة الأدب و بخاصة لدى الناقد (**محمد مندور**) حين توخّى مسعاه التحليلي في إحداث تفريع لتشكل الشعر بعد (**شوقي**) و المتمثل في مرحلة الإحياء و التجديد و المعاصرة، و كذلك ما انتهى إليه (**طه حسين**) و هو يرتهن إلى مقولة العصر كونها محدّدا لنهضة الشعر، إذ تحدّدت لديه وفق تلك الفاعلية التي أجراها في مقاربة الشعر بعصره انطلاقا من الشعر الجاهلي إلى غاية من عاصرهم من الشعراء المجددين.

علما أن مصطلح "**الحداثة**" كان نادر الاستعمال و الإجراء في التراث العربي و إن تم الأخذ بمفردات تضارعه وفق نمط من أدبيات الاستعمال نحو: المبدع و المبتدع و المحدث و هو الاستخدام الأكثر شيوعا في التراث. و لذلك يعتقد (**جابر عصفور**) أن الإلحاح على صيغة الحداثة هو قرين استخدام مصطلح معاصر فهو إذن "إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة في خروجها على التقاليد، و يرتبط باجتهاد معاصر في تأسيس مصطلح جديد، يقابل مصطلحا أجنبيا هو modernity أو modernism"[2]

[1]- عزام (محمد)، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ص 15.
[2]- عصفور (جابر)، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، ج2، عدد4، الهيئة المصرية للكتاب، 1984، ص35.

و فعل الحداثة عند (**جابر عصفور**) مقترن بالإحداث في الشعر في العصر، أما المعاصرة فهي تنصرف إلى مجرد الوجود في العصر "دون أن تقتنص دلالة فعل الخرق الذي يقوم به الشعر، و دلالة فعل الابتداء الذي يمكن أن يعدل به الشعر مسار العصر، أو يعيد خلقه بالإحداث و التحديث"[1].

يتضح من هذا التصور أن المعاصرة منغلقة بالمجال الخارجي و محايثة عبر مجال الزمن بمنأى عن الشعر نفسه من حيث هو فاعلية متميزة لفعل العصر، فقد يكون الشاعر معاصرا عبر مجرى تلك الأسيقة التي يعايشها و هنا لا يحدث فعل الإحداث، لأن الشاعر عندما يختار موقفا جذريا في العصر و من العصر و ضد العصر "فإنه يحدث حدثا فيه و من ضده، على نحو يكون إحداثه فعلا من أفعال اختيار حداثته"[2] و بهذا تتجلى دلالة الحداثة في أنها فعل يقوم على الانتقاء الواعي، المتجاوز، المنتهك، نقيض المعاصرة التي هي مجرد وجود في الزمان.

وفق هذا التمييز بين الحداثة و المعاصرة هناك تمييز ضروري يساعد على فض الوهم الشكلي الذي يجعل كل من خرج عن سنن عمود الشعر عبر توازي هيئة الأشطر يعد شاعرا معاصرا. فالشعر الحر وفق - تصور جابر عصفور- معاصر على أساس زمني، و لكنه ليس محدثا على أساس من رؤيا العالم، لأن الشاعر الحديث لابد له أن يمتلك حسا نقديا ساخرا و هو عنصر هام في تمييز الحداثة عن المعاصرة. و قد تجلت الأنا المحدثة العربية تجليات إشراقية يبدو الشاعر ضمنها و هو يقارب رسول المعرفة "الذي يعود إلى الآخرين بعد طواف الأرض و البحر (السندباد في رحلته الثامنة، خليل حاوي) أو بعد أن اغتصب نار الثورة الأبدية من قلب العالم (سارق النار، البياتي) أو بعد أن اتحد بالعناصر الأزلية للخلق و الصيرورة الدائم (مهيار الدمشقي، أدونيس)"[3]

[1]- عصفور (جابر)، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، ص، 37.
[2]- المرجع نفسه، ص 40.
[3]- المرجع نفسه ، ص 40.

في نحو هذا الشعر من المقطع الآتي:

مهيارْ يقولْ: الذكرى لا تجدي
و يقول: الرّيح تواتي سفني
حين يكون البحر بعيدا

دلالة هذا المأخذ من هذا المقطع الشعري تنطوي على دلالة الإبلاغ النبوي و تنطوي على الحوار المستمر، إذ إن الشاعر الحديث يدير حوارا بين ذاته الناظرة و ذاته المنظور فيها و بين الأشياء. غير أن هناك طرفا رابعا في هذه العملية الحوارية و هي اللغة التي يتم بها الحوار "و عندما تتوسل الأنا المحدثة بهذا النوع من الحوار فإنها تقوم بعملية صنع، ينطوي على مستويات معرفية معقدة، يعيد فيها الوعي تشكيل علاقة بنفسه، و علاقته بالعالم، و علاقة العالم باللغة و علاقة اللغة بالوعي نفسه"[1]
و بقدر ما تعيد القصيدة المحدثة صنع هذه التجاويف القصيّة، فإنها تنتقل من أحادية الدلالة إلى تركيبية الدلالة إذ تجعل من قارئها مشاركا في إنتاج الدلالة. و هنا يضعنا (**جابر عصفور**) نصب فاعلية تشظي القصيدة الجديدة من خلال مختلف المقولات النقدية التي أرادت أن تتوسل فعل الحداثة في القصيدة العربية الجديدة، بدءا من ثورة (**البارودي**) على الشعر البلاغي المستهلك حيث طالب بالعودة إلى أصالة (**المتنبي**) و (**أبي تمام**) و (**الشريف الرضي**) "و لكن تبين أن العودة إلى الماضي الناصع لا تكفي، إذ لابد من معرفة ما يجري في العالم... و ظهرت الحركات، التي يمكن أن تسمى بالرومانتيكية العربية في الشعر كالاتجاهات الرومانسية و الرمزية المتعددة: جبران، شكري، و أبو شبكة، سعيد عقل، و الهمشري)... استمرت هذه الحركات من 1915 إلى 1948 تقريبا.

[1]- عصفور (جابر)، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، ص، 40.

و قد تمثلت على المستوى الرسمي في مدرسة أبولو -مدرسة الديوان-، و الشعر المهجري"[1] و قد كان لتأثير حركة المهجر صدى جليا في الشعر العربي حيث يعد هؤلاء الشعراء من نحو: (**إيليا أبو ماضي**)، (**ميخائيل نعيمة**) من أهم رواده.

جل هذه الحركات أفادت المساعي الإبداعية المحدثة من الشعر الغربي و بخاصة ما أبكرت به نتاجات الحركة الرومانتيكية الإنجليزية و الفرنسية (**لامارتين** Lamartine)، (**كولردج** Coleridge)، و من الرمزية الجديدة و هي مدرسة تعنى بالجماليات اللغوية من أهم ممثليه: (**فاليري** Vallery)، (**بودلير** Baudelaire) ، (**رامبو** Rambaud) و بخاصة الرومانسية الألمانية "**الإخوة شليغل**". أما إليوت (Eliot Thomas Stearns)فلم يفد من تجربته الشعرية -في نظر الناقد عز الدين المناصرة- باستثناء الناقد و الشاعر (**صلاح عبد الصبور**) الذي التفت إلى قصائد إليوت التي اشتهرت مابين 1920- 1936. حيث أفاد من تنظيراته و ذلك حينما اعتبر وظيفة الشعر قرينة بوظيفة إشراقية أو صوفية تكشف و تبحث عن المستقبل و عن الذي يمكن وقوعه، إذ ينتهي في تعريفه للرؤيا الشعرية إلى أنه "حلم قد لا نشهده، خلجان قد لا نرسو فيها، و الحلم في حقيقته قد يتحقق، و قد لا يتحقق، و لكن تبقى الرؤيا الشعرية حلما سرمديا يتوق إلى تحقيقه الإنسان دائما"[2]. فتتحول القصيدة الشعرية بموجب هذه الرؤيا إلى قصيدة تتحد فيها الذات الكاتبة المبدعة، بذات الإنسان اتحادا صوفيا. غير أن أهم ثورة شعرية جديدة –وفق تصور المناصرة- تمثلت في تلك الثورة الشعرية التي نادت بقضية الالتزام الاجتماعي وهي بحق

[1]– المناصرة (عز الدين) ، جمرة النص الشعري، (مقاربات في الشعر و الشعراء، و الحداثة و الفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص350.
[2]– الرماني (إبراهيم)، الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 212.

"أول ثورة شعرية عربية في التاريخ العربي...، و قد ركزت هذه الحركة منذ بداياتها، على مسألة المنظور... فقد نادت بقضية الالتزام الاجتماعي في الشعر كقضية مهمة، و كإحدى خصائص هذا الشعر الجديد، وكانت البداية مع مدرسة الواقعية الاشتراكية، التي تكونت في أحضان الأحزاب الشيوعية: (البياتي - الشرقاوي - كمال عبد الحليم - شوقي بغدادي - وصفي قرنفلي- بسيسو)... و قد استمر هذا المنحى أوائل الستينيات في بعض المجلات الثقافية الماركسية، مصاحبا لردود حركة الشعر الجديد الذين عرفوا في أوائل الستينات، و تكونت شخصيتهم في الخمسينات"[1] ثم تنعطف القصيدة العربية مع شعر (**نزار قباني**) إلى الجملة الموسيقية إذ دعا نزار إلى تجاوز الجمل الموسيقية الخليلية لأنها تمثل الشرعية و هو شاعر ضد الشرعية التي أخذت شكل ثوابت لا محيص عنها حيث "دعا إلى تحطيمها و تخريبها باحثا في الوقت نفسه عن أشكال أخرى بديلة لها، لأن الشكل الموسيقي القديم ارتبط في منشأة بأحداث أو مناسبات تقليدية، ليست من صميم روح عصرنا هذا. لهذا السبب ضجر منها نزار قباني"[2] ولكنه ظل -في تصور المناصرة- حديث الأسلوب رجعي و تقليدي المضمون، أما (**صلاح عبد الصبور**) فهو مدرسة شعرية خالصة استطاع أن يصوغها بنفسه، فالموسيقى الشعرية الخافتة، التي تلائم طبيعته النفسية الحزينة، هي إحدى الخصائص الشكلية لعبد الصبور، قلده فيها شعراء الشباب بشكل واضح و هجروا إلى نسقه نحو ما أفرزته مساعي الشعر المغاربي في إنتاج حداثة للخطاب الشعري المعاصر إذ تسلقت تكوينه و توثيب تخومه، أما على مستوى المضمون، فإن عبد الصبور خلق المدرسة الميتافيزيقية بتأثير الدراسة الفلسفية على تأملاته الشعرية، و على مستوى تجربته الشخصية[3] .

---

[1]- المناصرة (عز الدين) ، جمرة النص الشعري، ص 351.

[2]- تاوريت (بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول و المفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010، ص379.

[3]- ينظر: المناصرة (عز الدين)، جمرة النص الشعري، ص 352.

يتضح من خلال هذه القراءة أن الترسبات النفسية و التأثيرات السياسية و الاجتماعية قد أثرت في ذات (**صلاح عبد الصبور**)، و بخاصة ما أفرزته الهزائم و الانكسارات بشكل خاص، الموت، الجفاف و هذا هو سر تعلق عبد الصبور بـ (**إليوت**) نحو ما يذهب إليه الناقد (**المناصرة**).

و عليه فلا يمكن أن تقوم حضارة ما أو نتاج شعري معين على غير هذه الأسس التي يشكلها التفاعل، الذي يمنح التمايز و الخروج عن النمطية و التقليدية و تجاوز المعهود و المألوف فتنشأ الرغبة في البحث و الإبداع. وفقا لهذا التصور تتخذ الحداثة فعل الاستغراق عبر سيرورة تأسيسها و رسوخها و في المقابل لا تستقل بذاتها إذ يظل القديم مبدأ لأي مسعى حداثي و في تقدير محددات الحداثة عبر هذا الاستمرار و هذه الحركة، كما يمكننا القول بأن الحداثة الشعرية العربية ترتهن إلى طبيعة الأسيقة المعيشة و ملامح التغير و معالم التحول، و إثرها تأصلت تلك القيم الشعرية التي تحولت تبعا للتطور الذي حدث في الحياة العربية فتبدلت القيم الشعرية و تحولت و تغيرت و تأسست بدلا عنها قيم شعرية جديدة أرادت أن تتعدى محدد السياق و هي تمارس فعل الإلغاء لتلك الجاهزية القبلية من حيث هي أحكام تقليدية تهتم بالظاهر، و من ثم تسعى كي تتخطى جملة الأشكال و المقاييس التقليدية القديمة التي أسهمت في صناعة وثوقية محايثة.

و من ثم أصبح من الضروري أن تتغير، و لعلّ هذا "يعني أن الماضي لم يعد يهم الشاعر الجديد كقدسية مطلقة نهائية، و إنما يهمه بمقدار ما يدعوه إلى الحوار معه، و بمقدار ما يتعلق مع المستقبل"[1] تمنح هذه المحاولة السياق الشعري طابعا إبداعيا حركيا يتميز بالتفرد، الذي يتخلص الشاعر من خلاله من قيود و سلطة المنطق و السرد و التكسب ليؤكد له ممكنة تتأتى من سلطة اللغة و انعطافات البلاغة الجديدة ليجعله

[1]- عزام (محمد)، الحداثة الشعرية، ص 45.

صورة فنية تنبثق من أعماقه، لأن الشاعر الحقيقي هو من يقلد شاعرا لم يولد بعد و قد يولد بعد أن يموت فهو من يهدم و يحرض، لأنه يستشف ما وراء الواقع بحدسه التخييلي متجاوزا كل التصورات القبلية، و لا يقدم أفكارا بقدر ما يقدم حالات و لا يحدد منهجا بل يغير و يجدد و يبتكر أنظمة جديدة[1].

وفقا لهذه النظرة الشعرية الجديدة عمدت مجموعة من الشعراء إلى جانب ممارستهم الشعرية إلى وضع أسس تنظيرية للحداثة، وردت على شكل بيانات ترصد واقع الشعر العربي الحديث و تستشرف فيه تلك الإمكانات المستقبلية هاجسها الوحيد في ذلك طبيعة حضور تشكل النص الشعري في سياق الشعر المعاصر و ذلك بالإجابة على السؤال: ما الذي يجعل من الشعر و الكتابة في الثقافة العربية المعاصرة خطابا حداثيا؟، و ما هي ملامح النص الشعري الحديث؟

تتجه محصّلات البيانات في ديباجاتها الدعائية بهذه الأسئلة إلى طرح ما له اعتبار في بناء نص شعري معاصر، و من ثم تهيئة هذا النص صوب وقع المتلقي كونه حدا من نسق الحداثة الشعرية إذ ما يؤدي الخطاب بالحذف يؤدي دوما بالإضافة، و عليه فالمتلقي مشارك في صناعة المأخذ الحداثي لنسق الخطاب الشعري عبر مختلف توجهاته الفكرية و الثقافية.

2 ـ الحداثة عبر المدونات البيانية:

2-1- بيان نازك الملائكة:

تعد الناقدة (**نازك الملائكة**) من أهم الرواد الذين قدروا تلك المحددات للشعر الحديث عبر مواقفها النقدية و التنظيرية للشعر الحر، من هنا تبدي إرهاصات الحداثة الشعرية انعطافها على تلك التقاليد الشعرية التي أفرزها القدماء و من ثم تجعل من محددات الأوزان و أقيستها كوابح قيدت الشاعر الحديث و حدت من إطلاقية قدراته

---

[1]– ينظر: أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت و المتحول، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 8، ج 4، 2002، ص 238 .

الإبداعية فصار الشاعر -في نظرها- يصف انفعالاته و عواطفه عبر نزوع (**الخليل**) في تقدير القياس الشعري، لذا فهي تذهب إلى أن تخلف الشعر العربي يستدعي القيام بحركة شعرية جديدة تنقذه من جموده و رتابته إذ تفصح في نحو هذا القول: "آخر ما أود أن أقوله في هذه المقدمة، أنني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيمانا حارا عميقا، أؤمن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى و هواجس و إمكانيات ليتبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم"[1].

يبدو واضحا بأن (**نازك الملائكة**) أرهصت إلى فعل التخطي فقادت ثورة تزامنت و تلك الإرهاصات لتدافع القديم بالمحدث من خلال مقدمة ديوانها "**شظايا و رماد**"، و لم تتحدد ملامح هذه الثورة في تسمية معينة بل اكتفت بتمييز عام لها بالأسلوب الجديد، و في بداية الخمسينيات شرعت في كتابة دراسات عن الشعر الحر بغية إحداث مكنة لملامح التشكل لهذا الشعر.

و لعلّ أهمية ديوان "**شظايا و رماد**" تتبدى عبر مقدمته التي أسست لتجربة التحديث في الشعر المعاصر، إذ يذهب (**نبيل منصر**) إلى الإعلان عن مكانة الديوان في تاريخ التحديث في الشعر المعاصر الذي يحمل أول بيان حداثي وقعته الشاعرة: "... لهذه الاعتبارات يحتل ديوان شظايا و رماد و مصاحبه النصي متمثلا في مقدمته النظرية مكانة أساسية، ليس فقط في التجربة الشعرية و التنظيرية لنازك الملائكة، بل في تاريخ تجربة التحديث في الشعر المعاصر بشكل عام"[2] وفقا لهذا الوصف تعد المقدمة أول بيان للحداثة حيث تقف نازك الملائكة نصب قضيتين: نقد لطريقة الإجراء الخليلي في نحوه للتقييس الشعري عبر ذلك التجديد المحايث لتفعيلات البحور المحددة سلفا ثم نقد جاهزية اللغة الشعرية، نحو ما تؤديه تلك المعارضات الشعرية الحديثة للمشهور و المميز من الشعر

---

[1]- الملائكة (نازك) ، شظايا و رماد، المقدمة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 1976، ص18.

[2]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 258 – 259.

القديم وفق ما حذا حذوه الشاعر (**شوقي**)، قضية الشعر الحر، قضية التعبير لأن الأسس التي تؤديها الأوزان الشعرية تربك إطلاقية الشعر و عليه فهناك فرق كبير و بون شاسع بين هذه الأبيات التي تنتمي إلى البحر الذي سماه الخليل بالمتقارب و الذي يرتكز على تفعيلة واحدة و هي **"فعولن"** من قصيدتها **"يوتوبيا الضائعة"**:

يداك للمس النجومْ
و نسج الغيومْ
يداك لجمع الظلالْ
و تشييدْ يوتوبياَ في الرمال[1]

و حين ينعطف تشكل هذا المقطع عبر نسق النحو الخليلي، إذ كان سهلا أن تؤدّيه و نحو ما تعرب عنه في هذا القول **"**أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز و هذه السهولة. ألف لا. فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن
أتم بيتا له شطران، فأتكلف معاني أخرى غير هذه، أملأ بها المكان، و ربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي:

يداك للمس النجوم الوضاء و نسج الغمائم ملء السماء"[2].

أضافت الشاعرة لفظة **"الوضاء"** للنجوم، و هي إضافة لا يقتضيها المعنى سوى لإتمام الشطر بتفعيلاته الأربع كما انقلبت لفظة **"الغيوم"** إلى اللفظة المرادفة الثقيلة **"الغمائم"** التي لم تؤدي المعنى بشكل دقيق إلى جانب العبارة الطائشة -كما وصمتها الشاعرة- **"ملء السماء"** التي رقعت بها المعنى.

---

[1]- الملائكة (نازك) ، شظايا و رماد، ص 14.
[2]- المرجع نفسه، ص 14.

لم تعد أوزان (**الخليل**) تتماشى و السيولة الشعورية من حيث الاستغراق في التشكل البنائي لدى الشاعر الحديث، مما دفع (**بنازك الملائكة**) إلى الخروج على طريقة الخليل متعدية تلك النحوية الموصدة عبر صرامة الأوزان الشعرية التي لا تساير انفتاح الخطاب الشعري المعاصر عبر تلك الإطلاقية من حيث الأداء الإجرائي، حيث أضحى يشمل ما يتجاوز جنسه إلى صيغ أنواعية أخرى لكنه لم يكن انفلاتا قطعيا يتخطى مجمل أسنن أوزان الخليل وإنما هو تعديل يسّاوق نحو ما "يتطلبه تطور المعاني و الأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل"[1].

تتضح صورة هذا التعديل في أنه ليس من الضروري أن يكون في كل بيت عدد محدد من التفعيلات تتكرر في القصيدة كلها، و إنما يكفي أن يكون في كل سطر شعري ما يشاء من تفعيلات أو نحو ما تتجوزه تلك المكنة من التعدي من غير أن يتعالق الوزن بإلزامية قضية القافية ذلك الحجر الذي تتواضع عليه الطريقة القديمة في كل بيت، حيث عدت الناقدة القافية الموحدة واحدا من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي مع أنها وجدت في آداب الأمم المجاورة كالفرس و اليونان "و من المؤكد أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة، و وأدت معاني لا حصر لها "[2] و من المؤكد أيضا أن القافية في نسقها المتعاقب أحرجت توثب الخطاب الشعري إلى أن ضاق توسع الخطاب بتلك الأسنن الإكراهية لوزن الشعر، فما يكاد الشاعر ينفعل و تعتريه الحالة الشعورية ويشرع إلى مطلق الكتابة حتى يلفي نزوعه موزعا بين التعبير عن انفعاله و إحساسه و الإذعان إلى إلزامية القافية، فيهدأ انفعاله و يهمد إلى تلك الجاهزية في إحداث الكابح لإطلاقية الكتابة الشعرية.

[1]- الملائكة (نازك) ، الديوان نفسه، ص15.
[2]- المرجع نفسه، ص 18.

من هنا تقر (**نازك الملائكة**) بأنها خضعت أحيانا للقافية في قصائد نظمتها مثل: (**مسامير**)، (**رماد**)، (**غرباء**)، و لكنها سرعان ما تحررت منها تحريرا كاملا جسدتها قصائد مثل: (**مر القطار**)، (**نهاية السلم**)، (**خرافات**)، (**جدران**) و (**ظلال**).

كما أن القضية الثانية التي وقفت لديها الناقدة هي قضية اللغة أو الألفاظ الجاهزة، إذ يمكن للأديب المرهف أن يخرق قاعدة ما لم يجري تعديلا جوهريا على القاموس اللفظي "ذلك لأن الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء يمر عليه إصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة، و هي تكتسب بمرور السنين، جمودا يسبغه عليها التكرار، فتفقد معانيه الفرعية شيئا فشيئا، و يصبح لها معنى واحد محدود، يشل عاطفة الأديب، و يحول دون حرية التعبير"[1] من هنا ابتليت اللغة بأجيال تجيد خصوصية التماهي بما أنتج شعريا و هذا الحذو يقارب صنع التماثيل، فصنعت من ألفاظ هذه اللغة نسخا جاهزة متناسية بأن شاعرا واحدا عبر ممارسة اختلافه قد يصنع للغة ما لا يمليه النحوي من أسنن الإيقاع و إكراهات الوزن. ذلك أن الشاعر بمكنته الإبداعية يمنح الألفاظ معاني جديدة و أنساق محدثة من غير دون أن ينحرف عن أحقية الكتابة الشعرية المحدثة و هي تتوخى بلاغة جديدة.

مثل هذه المفاهيم النقدية الجديدة في تواشجها و تضافرها تطرح وظيفة التجنيس الشعري المتصلة بالدعوة إلى الشعر الحر "كمقترح يمثل انحرافا عروضيا عن بنية الخليل التناظري الصارمة، مع ما يستدعيه، هذا الانحراف من تواشجات نظرية و نصية تتصل بتبني مفهوم تعبيري يربط الشعر بوظيفة التعبير عن الذات عبر رؤية شعرية، تميل أكثر نحو إهمال المستعمل اللغوي (المنهك) و استعمال المهمل (الخام)، رغبة في إيقاظ الإيحاء الشعري القادر على التسلل إلى مناطق الظل القابعة في أعماق الذات"[2].

---

[1]- الملائكة (نازك)، شظايا و رماد، ص11.

[2]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص26.

و في الوقت ذاته يطمح إلى افتراع المجهول من الأشكال الشعرية عبر احداثها و توخي بلاغاتها العجيبة.

يتحدد مفهوم الشعر لدى (**نازك الملائكة**) انطلاقا من البنية العروضية حين تذهب في هذا الطرح: "غير أننا نلح ... على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة و يتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، و يعنى بترتيب الأشطر في القوافي، و أسلوب استعمال التدوير و الزحاف و الوتد و غير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة"[1] و مزية هذه الإجرائية أنها تطلق الشاعر من قيود الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الستة يضطر فيها الشاعر أن يختم كلامه عند التفعيلة السادسة "و إن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"[2].

و في مقابل هذا تباشر نازك الملائكة وظيفة إعلان هذه الدعوة الجديدة في نصوص كثيرة تتفاعل معها كونها نماذج من الشعر الحر نحو هذا المقطع من قصيدة "**جدران و ظلال**":

و هناك□ في الأعماق□ شيء□□ جامدْ
حجزتْ بلادته□ المساء□ عن النهارْ
شيء□□ رهيب□□ بارد□□
خلفَ الستارْ
يدعى جدارْ
آواهْ لوْ هدم□ الجدارْ[3]

---

[1]- الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم الملايين، ط6، 1981، ص69.
[2]- الملائكة (نازك)، شظايا و رماد، ص17.
[3]- المرجع نفسه، ص 16.

وفقا لمقصدية بيان (**نازك الملائكة**) يمكن بسط الأسس النظرية لهذه الدعوة في:

- الشعر الحر ظاهرة عروضية.
- الشعر يعبر عن الذات الحرة.
- الشعر و اللغة يتطوران ويتغيران بتغير الحياة.
- اللغة الشعرية قائمة على الإيحاء و الرمز من غير أن يتم انجازها صوب نسق المستعمل من الأبنية، حيث اللغة الشعرية تكرر ذاتها و ترجّع تكوينها.

إن فاعلية الإصرار لدى (**نازك الملائكة**) على تسمية الشعر الجديد بالشعر الحر هو ضرب من اللغط -كما يصوره عبد العزيز المقالح- لأن كلمة حر تعني أن هذا الشعر منفلت مع أنه ليس كذلك كونه تسمية حرفية للتسمية الانجليزية، ثم إن كلمة حر تظهر هذا النوع من الشعر كأنه لا يتقيد بأية تفعيلات أو أوزان "إذ يكفي القول بأنه حر لكي يندرج فيه كل ما لا علاقة له بالشعر"[1]

2-2- بيان أدونيس:

يمتلك (**أدونيس**) وقفات تنظيرية مهمة و جوهرية جسدتها تجربته الشعرية التي ابتدأت منذ منتصف الخمسينيات إلى تجربة الكتابة، كدليل على حركية و تطور هذه التجربة و اتجاهها نحو التأسيس فأصبحت الكتابة أسلوبا شعريا في التعبير الأدبي و عليه فما هي الأسس النظرية التي تحكمت في صياغة تجربة الحداثة و تجربة الكتابة الجديدة لدى أدونيس؟.

تعد مجلة (**شعر**) التي ظهرت عام 1957 أول مختبر لحداثة الشعر المعاصر كون أن دالة المختبر يراد منها "محل البحث في وضعية العناصر و احتمالات نقلها من حال إلى حال. وبهذه الدلالة أيضا يكون الشعر المعاصر مكانا للبحث في محتمل النص الشعري بغض النظر عن نوعية البحث و عناصره و نتائجه"[2].

[1]- المقالح (عبد العزيز)، أزمة القصيدة الجديدة، دراسات و مناقشات، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1981، ص20 .

[2]- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، ص 22.

و هذا ما يؤكد مسعى المجلات في التأسيس لحداثة النص الشعري المعاصر نحو ما يذهب إليه (**نبيل منصر**) تثبيتا للفكرة: "مساهمة المجلات، كمختبر للمحتملات الحداثية للنص الشعري متنوعة، بين تحققات نصية، و بيانات تنظيرية، و دراسات نظرية و تحليلية، و ترجمات و شهادات و حوارات و رسائل و غيرها. مساهمات متنوعة تستعصي على الحصر، و ينطلق معظمها من وضع اعتباري يجعل منها نصا موازيا صريحا"[1].

يتشكل مختبر النص الشعري الحديث ضمن (**مجلة شعر**) من خلال إسهامات فردية متنوعة ضمت كل من (**يوسف الخال**)، (**نذير العظمة**)، (**محمد الماغوط**)، (**خالدة سعيد**)، (**أنسي الحاج**)، (**أدونيس**) و أسماء كثيرة أعلنت تأسيس (**مجلة شعر**) التي تخدم الشعر الحديث و تدافع عنه و تنافح عن مقولاته النقدية و بالأخص الشعر اللبناني الذي تجاوزته موجة الشعر الجديد في العراق و سوريا و مصر، في الوقت الذي كان فيه (**سعيد عقل**) يحتل مقدمة الشعر بين جمهرة من الشعراء المنحدرين من مدارس و كذا مشارب و اتجاهات عديدة نحو: (**أمين نخلة**)، (**صلاح لبكي**)، (**شفيق معلوف**) و غيرهم كثير.

يبدو أن ظهور (**مجلة شعر**) كان موازيا لسياق معين فجر الصمت الذي وسم الشعر اللبناني بتلك العتبات البدئية الذي كابد التخلف مقابل ازدهار الشعر العامي و تعاظم موجة النثر الشعري "هذه الموجة ستصبح نواة قصيدة النثر التي ستتبناها مجلة شعر، لتثير بذلك مجالا نقديا واسعا"[2] و بهذا تمكنت (**مجلة شعر**) كي تشكل تجمعا شعريا نقديا عبر التصورات النظرية و النقدية التي صدرت عن مساهمات الشعراء للنهوض بمستقبل الشعر العربي. و من ثم أفرزت في المقابل تلك الأدبيات الدعائية لما تستشرفه حداثة الخطاب الشعري لاحقا عبر بلاغة محدثة.

---

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص 154.

[2]- المرجع نفسه، ص 155.

و قد كانت (**لأدونيس**) توقيعاته الخاصة و تصوراته النظرية بوصفها المشهد الأول لحركة التحديث الشعري ضمن (**مجلة شعر**) عبر فعل الوقع الحداثي في رؤيته التي أعلن عنها (**يوسف الخال**) و يذهب في قوله: "إن النهضة الشعرية الراهنة في العالم العربي ينبغي أن تقوم، إلى جانب التأصل الصادق الواعي في التراث العربي، على التفاعل الخلاق مع تراثات الشعوب الأخرى قديمها و حديثها. و مع اهتماماتنا، في مجلة شعر، بالتيار الحديث في الشعر، إلا أننا نؤمن بأن لا قيمة لحديث إن لم يكن متأصلا بالقديم، و متفاعلا معه، و منبثقا عنه"[1]

يتعاضد سعي (**أدونيس**) النقدي مع مسعى (**الخال**) في كون أن حركة الشعر الجديد تجربة شاملة تتضافر فيها عناصر ترصد الأسس النظرية في تعريف (**أدونيس**) للشعر الحديث و المتمثلة في أن: الشعر رؤيا[2] ذات بعد فكري و روحي، الشعر إيقاع لا عروض، الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، الغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي العربي و الغربي و فهمه و الإبداع فيه "و بهذه الأسس النظرية، يتقدم الشعر المعاصر نحو محتمله الحداثي الجديد، كما جسدته حركة مجلة شعر، من خلال التوقيع الشخصي لأدونيس"[3] هذا التوقيع استمر و اكتمل من خلال وقفته التنظيرية نحو تأسيس كتابة جديدة و التي كانت في مشروع بداياتها استهلالا ذاتيا للعدد الخامس عشر

---

[1]- شويح (محمود)، تجربة مجلة شعر و اختراق جدار اللغة، الفكر العربي المعاصر، بيروت، عدد 44، ص93.

[2]- ا لرؤيا: أقر العديد من الشعراء وجود رؤيا في الشعر و اختلفوا في تحديد مستوياتها و أنواعها، و مدى أهميتها في النص الشعري منهم: (عمر الفاخوري)، (جبران خليل جبران). غير أننا التمسنا دقة المفهوم عند أدونيس الذي يرى في الرؤيا لحظة اصطدام الذات بالعالم فتولد القصيدة هادمة لجدار العجز. و هكذا تصبح القصيدة المساحة الوحيدة التي يمكن للذات أن تلجأ إليها و تتمكن من ممارسة فعل التفكيك. و القصيدة الرؤيا نوعان:

- الرؤيا التي يكتب بها الشاعر منقطعا عن الواقع.
- الرؤيا التي ينطلق فيها وعي الشاعر ليخترق بها المجهول بوعي ينشد اكتشاف الذات عبر اكتشاف الآخر و الكون. و الرؤيا في شعر أدونيس بإعلان من الناقدة (أسيمة درويش) تنتمي إلى النوع الثاني بامتياز مازجا بين الحضور و الغياب في آن.

[3]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص175 .

من مجلة (**مواقف**) و التي أصبحت جزءا من **"بيان الكتابة"** الذي يعد أهم ما في تنظير (**أدونيس**)، و أهم ما كتب عن الحداثة الشعرية و التي أوردها في سياق إيضاح تلك الفروق الجوهرية بين الكتابة و الخطابة في نحو مذهبه: **"**الثورة الكتابية الأولى التي نِشأت في وجه الخطابة، نثرا و شعرا، هي كتابة القرآن فالقرآن نهاية الارتجال و البداهة. هو، بمعنى آخر، نهاية البداوة و بدء المدنية. يمكن القول تبعا لذلك، إنه بداية المعاناة و المكابدة "و إحالة الفكر". القرآن إبداع للعالم بالوحي (من حيث أنه تصور جديد للعالم) و تأسيس له بالكتابة. فالكتابة هي وضع العالم واقعا و غيبا، صورة و معنى، في نظام لغوي هي، بكلام آخر، رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص. و القرآن ليس شعرا و لا نثرا. نجوز القول عنه إنه شعر، أو نثر... لكن هذا النوع الجديد من الكتابة، إنما هو وليد رؤيا جديدة للعالم. هذه الكتابة تأسيس: كل كتابة بعدها لا تصح إلا إذا كانت خروجا على قواعد الخطابة، و تأسيس لقواعد جديدة، إلا إذا طمحت إلى أن تكون هي كذلك تأسيسا**"**[1].

يتخذ (**أدونيس**) من بيان الحداثة مؤسس وفق أربعة محاور: أوهام الحداثة، إشكالية نشوء الحداثة في المجتمع العربي، إشكالية التعارض من المشرق و الغرب، مفهوم الحداثة الشعرية العربية و خصوصيتها. من هنا يأخذ أدونيس وضعية الناقد للحداثة في بيانه و هو يؤدي تمفصل المفكك لمجمل أوصالها و كذا التباساتها، و هي نتاج لمسالك نقدية متداولة في الأوساط الشعرية. يتجه بها الناقد نحو مباشرة هذا الإفصاح: " أبدأ بالكلام على أوهام الحداثة. ذلك أنها أوهام تتداولها الأوساط الشعرية العربية و تكاد، على المستوى الصحفي - الإعلامي، أن تخرج بالحداثة عن مدارها، عدا أنها تفسد الرؤية و تشوه التقييم**"**[2].

---

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت و المتحول، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري، ص19-20.

[2]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص216 ، أدونيس، بيان الحداثة، كتاب البيانات، ص 21.

ينتقد (**أدونيس**) كل من ينعطف إلى قرن الحداثة بالعصر و بالراهن من الوقت "من حيث أنه الإطار المباشر الذي يحتضن حركة التغيير و التقدم أو الانفصال عن الزمن القديم"[1] يكون أدونيس عبر الموقف على صلة بالتراث مستكملا موقف (**ابن قتيبة**) من القديم فهو يقول في مقدمة كتابه (**الشعر و الشعراء**): "و لا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه و إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، و أعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، و يضعه في متخيره و يرذل الشعر الرصين و لا عيب له عنده، إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم و الشعر و البلاغة على زمن دون زمن، و لا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، و جعل كل قديم حديثا في عصره، و كل شرف خارجية في أوله....."[2]. ينفي (**ابن قتيبة**) أن يكون الزمن معيارا للقيمة الفنية و الجمالية للنص الشعري، فكذلك الحداثة لدى (**أدونيس**) ليست ميزة بمعناها الزمني بل بإبداعية النص. و من هنا يذهب (**أدونيس**) إلى أن (**امرأ القيس**) مثلا في كثير من شعره أكثر حداثة من شوقي، و أن شعر (**أبي تمام**) يمتلك رؤية فنية حديثة لا تتوفر عند (**نازك الملائكة**).

و بهذا التحديد يكون تصور أدونيس للحداثة "متخلصا من وهم الزمنية، و متحررا جزئيا من ميتافيزيقا التقدم التي ترى أن ما يحدث الآن متقدم على ما حدث غابرا، و أن الغد متقدم على الآن"[3] . ينتقد (**أدونيس**) وهم المغايرة الذي يرى أن التغاير مع القديم موضوعا و شكلا هو الحداثة ليصبح الشعر بذلك "تموجا ينفي بعضه بعضا، مما يبطل معنى الشعر و معنى الإبداع، على السواء"[4]

---

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 216، أدونيس، بيان الحداثة، كتاب البيانات، ص 21.

[2]- ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، تحقيق و شرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، ط 1، 1996، ص 20.

[3]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 216.

[4]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص217، أدونيس، بيان الكتابة، ص 22.

وهم آخر يتمثل في تلك المماثلة، وجه آخر لوهم المغايرة. ينطلق وهم المماثلة من جهة تصور البعض في أن الغرب مصدر الحداثة اليوم، هذا إعلان صريح بتفوق الغرب و إعلان في الوقت ذاته عن تخلف الشعر العربي و تقصيره عن اللحاق بالشعر الغربي و من الواضح أن المماثلة هنا تبدو استلابا و ضياعا و ذوبانا ليصبح الشعر الصادر عن هذا الوهم "الوجه الأكثر إغراقا في ضياع الذات لشعر المماثلة مع الموروث التقليدي"[1]. الوهم الرابع هو وهم التشكيل النثري، يتضمن ما يذهب إليه البعض في أن مشروع الكتابة بالنثر من حيث هي "تماثل مع الكتابة الشعرية الغربية، و تغاير كامل مع الكتابة العربية، إنما هي ذورة الحداثة"[2]. ينتقد (**أدونيس**) هذا الاتجاه نحو كتابة مغايرة تنفي الوزن و يكشف عن توهمه بأن يكون التأسيس للحداثة مغايرا للتراث، دون أن يدركوا بأن من أسسوا للحداثة الغربية نحو الشاعر (**رامبو Rambaud**)، (**بودلير Baudelaire**) و (**مالارميه Mallarme**) لم يتمكنوا من كتابة الشعر نثرا إلا عندما عادوا و تمثلوا القديم تمثلا عميقا و لهذا فإن "كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، و استيعابه بشكل عميق و شامل، و يحتم، من ثم، تجديد النظرة إليه، و تأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية -اللغوية- و هذا ما لم يفعله إلا قلة، حتى إن ما يكتبه هؤلاء القلة لا يزال تجريب"[3]. و لعلّ هذا ما ينبغي للشعراء ممن تماهوا بهذا الوهم برأي (**أدونيس**) أن يدركوه لأن "النثر، كالوزن، أداة، و لا يحقق استخدامه بذاته الشعر، و لا يمنح أي امتياز حداثي"[4].

---

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص218، أدونيس، بيان الكتابة، ص23.
[2]- المرجع نفسه، ص 218، أدونيس، بيان الكتابة، ص23.
[3]- عزام (محمد)، الحداثة الشعرية، ص 72.
[4]- منصر (نبيل) ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 218، أدونيس، بيان الحداثة، ص23.

إلى جانب وهم آخر المتمثل في وهم الاستحداث المضموني الذي انساق و تراكضوا وراءه سعيا منهو و اعتقادا أن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر و قضاياه، إنما هو نص حديث "معتقدين عن وهم، بأنها المدخل السحري لاستحقاق الحداثة"[1].

تلك هي تجليات أوهام الحداثة أو الحداثة المزيفة لدى (**أدونيس**) في سرابها البارق و التي استأثرت باهتمام مبالغ فيه و مستغرق عبر تجاويف مظلمة و من ثم فإنه "لا يصح الكلام على الحداثة الشعرية العربية إلا بدءا من نقضها و إبطالها"[2] و عليه فإن تقييم شاعر ما ينبغي أن يواجه ثلاث مستويات: مستوى الرؤيا، بنية التعبير، و مستوى اللغة الشعرية. هذه المستويات هي التي تظهر فرادة الشاعر و خصوصيته في تقديم صورة جديدة للعالم و للتعبير الشعري. و بعد أن تبينت الجوانب السلبية و أوهامها لدى أدونيس، نتساءل ما هي أهم المقومات المؤسسة لحداثة شعرية عربية و كذا مغاربية و بخاصة لدى الناقد بنيس؟. الجواب ليس سهلا بعدما أعلن أدونيس في ختام بيانه و هو يذهب إلى أنه: "ينبغي التأسيس لمرحلة جديدة: "نقد الحداثة" و بهذه الدعوة يستكمل أدونيس دعوته "التي تجعل البيان، على غير العادة، مرتبطا بزمن الاستدعاء النقدي"[3]. ومن نقد أوهام الحداثة إلى نقد الحداثة ليخط البيان لذاته مسارا يعتمد على المقارنة التي تنهض على ثنائية الشرق و الغرب، و يؤكد أدونيس في المقابل بأن الحداثة في الغرب نشأت في تاريخ من التطور و التغيير عبر الفلسفة و العلم و التقنية، و نشأت الحداثة العربية في تاريخ من التأويل المتعلق بتأويل مكونات الحياة بالوحي الديني و بالماضي عموما[4].

---

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص، 218، أدونيس، بيان الحداثة، ص 24.

[2]- المرجع نفسه، ص 218، أدونيس، بيان الكتابة، ص 24.

[3]- المرجع نفسه، ص220.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 221.

مثل هذا النحو من التأويل يتخذ من الحداثة العربية فعلا مكبوتا، إذ يربط (**أدونيس**) نشوء الحداثة في الغرب بتاريخ من التغيير الشامل عبر الفلسفة و العلم و التقنية، فيما نشوءها في الشرق العربي بتاريخ من التأويل الفوقي الخالص الذي يؤمن استمرارية "علاقة الحياة و الفكر بالوحي الديني و بالماضي إجمالا. إن تعويض الفعل التعبيري، في الثقافة العربية، بالفعل التأويلي المقيد بالوحي و المشروط بسقفه يجعل من الحداثة فعلا مكبوتا"[1]

و ينتهي أدونيس من فعل هذه المقارنة إلى مجموعة من الفروقات تتجسد في أربع نقاط: الحداثة الغربية مغامرة في المجهول، الحداثة العربية عودة إلى المعلوم، الحداثة الغربية تساؤل و شك، أما الحداثة العربية فهي يقين و تسليم، الحداثة الغربية دنيوية أما الحداثة العربية فهي دينية لأن الشعر بحسب الرؤية الدينية يتقدم أو ينحط بحسب وظيفيته "و في هذا المستوى، استطرادا، نقول أن الشعر العربي ميت، بسبب من وظيفيته بالضبط، ومن النظر إليه و تقويمه، استنادا إلى فعاليته الوظيفية"[2].

يتخذ أدونيس من الغرب مصدرا للحداثة حيث يعتبر الكتابة الشعرية الفرنسية مرجعيته الحداثية الأولى في التعرف على الحداثة الشعرية العربية يقول:" أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، و أجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، و كشفت لي عن شعريته و حداثته، و قراءة مالارميه هي من أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية و أبعادها الحديثة عند أبي تمام، و قراءة رامبو، و نرفال، و بريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها و بهائها، و قراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني"[3].

---

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 221 .

[2]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 3، 2000، ص 113.

[3]- المرجع نفسه، ص86.

ضمن هذا التأويل يصبح (**أبو تمام**) ممثلا للشعر المختلف، و يصبح (**أبو نواس**) محررا للشعر من الحياة الجاهزة. ليجد البيان نفسه في موقع التناقض "إن ما يجهد البيان لنقضه و تفكيكه، يجد في البيان ذاته، أو في الكتابات النظرية الأخرى لأدونيس، ما يجدد حيويته و سلطته، المعيارية، و عودة ثنائية الشرق و الغرب، كتمثل مزعج لثنائية الذات و الآخر، هي الآن عودة المنتصر الذي يعيد قراءة الذات و تأويلها في ضوء معيارية حداثة الآخر، ممثلة تحديدا في الرمزية الفرنسية"[1].

و يتجه البيان نحو نقد الحداثة إنه نقد يكرّس لمقولة الأخذ بمبدأ التراث في التأسيس الشعري الحديث و مقولة التثاقف الفكري -وهذا في رأي أدو نيس- "ما تنطق به الحضارة العربية، ككل فهذا الذي نسميه الحضارة أو الثقافة العربية التي نضجت في العصر العباسي، إنما هي، في أعمق أبعادها، جسد مغاير للجسد الثقافي الجاهلي. إنه مزيج تأليفي من الجاهلية و الإسلام، تراثيا، و من الآخر-الهند و فارس و اليونان تفاعليا- أي مما كان يشكل النتاج الشعري البشري الأكثر حضورا و فاعلية، بالإضافة إلى العناصر الأكثر قدما مما ترسب في الذاكرة التاريخية"[2] هذا الاستحضار يرفع عن الحداثة العربية تهمة التقليد و يتجه نحو تأسيس وضع اعتباري جديد للممارسة النقدية، كممارسة تستحق تسمية الحديث و لذلك "لا يمكن للنقد مواجهة هذه المستويات بطريقة حديثة إلا إذا نظر إليها ضمن نظرية الكتابة الشعرية الجديدة. من هنا فهو يلزم، برأي أدونيس، بالصدور عن المبادئ التالية"[3]:

- تعارض الممارسة الكتابية الحديثة في اختلافها الجذري عن المفهوم الذي استقر تراثيا تاريخيا[4].

---

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص223.
[2]- منصر (نبيل)، المرجع نفسه، أدونيس، بيان الحداثة، ص 32.
[3]- المرجع نفسه، ص 224.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 224.

- ينبغي النظر إلى القصيدة بوصفها نسقا و نظاما من الوحدات وكذا العلاقات التي تحيل إلى المجهول، و من ثم يعمل النقد على محاولة اكتشافه عبر صوغ ممارسة تأويله.
- ينبغي النظر إلى الممارسة الكتابية بوصفها ممارسة قطيعة مع سالف مواضعات الكتابة السائدة و كي تفرز في المقابل المجهول من الأشكال و الصوغ المحدث من طرائق التشكل البنائي.
- ترسخ الرؤيا إلى خطاب القصيدة بوصفه نسيجا حضاريا، يتداخل فيها إيقاع الذات و العالم و تحتضن الزمان الثقافي الخلاق "تلك هي منطلقات أدونيس في تنظيره للحداثة، في بيانه، و هي منطلقات كثيرا ما رددها في كتبه و كتاباته. و هي تحاول، في المرحلة الأخيرة، تجاوز(قصيدة النثر)، إلى (الكتابة) الإبداعية التي تطمح إلى تأسيس (نوع) أدبي جديد، يجمع الأنواع الأدبية جميعا، و يتجاوزها، في آن"[1].

و هكذا تختصر مسيرة (**أدونيس**) النقدية مراحل الشعر العربي الحديث من الشعر التقليدي إلى الشعر الحر، ثم تجربة الشعر النثري و أخيرا اتجه نحو الكتابة في مرحلة مجلته (**مواقف**).

2-3- بيان الكتابة لمحمد بنيس:

يرد بيان الكتابة (**لمحمد بنيس**) ترسيخا لحداثة الخطاب النقدي المغاربي و هو يتصدر متن العدد التاسع عشر من مجلة (**الثقافة الجديدة**) (1981)، و يأخذ هذا البيان وضعية حال المختبر الشعري الذي مثلته (الثقافة الجديدة) بالنسبة للشعر المعاصر بالمغرب. يرتبط هذا البيان بسياق أفاد بدوره من الأبحاث الجامعية و الدراسات الحداثية التي هيأت للبيان أرضية الانطلاق المتمثلة في رغبة تتلمظ حرقة في صناعة بيان يجلّي حال الشعر المغربي التي ضاقت بالصمت و كذا بالنزوع إلى صناعة الفراغ المصان بمصدرية من

[1]- عزام (محمد)، الحداثة الشعرية، ص 80.

البيانات الأخرى و التي لا تعبأ بحداثة الخطاب الشعري المغاربي، و عبر ما تم لبنيس عبر إنجازه أطروحته الموسومة بـ **"ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"** يعقب (**نبيل منصر**) في نحو قوله: **"**إن حفريات الصمت التي التزم البيان بمباشرتها محفزة، في جانب منها، بنتائج هذا العمل الأكاديمي الذي كشف محمد بنيس، من خلاله، عن قانون السقوط و الانتظار كقانون عام يتحكم في بنية الشعر المعاصر بالمغرب، و له امتداداته العميقة في بنية المجال الثقافي و الاجتماعي و التاريخي**"**[1] و المتمثلة في أسباب منها: الظهور المتأخر عن المشرق، غياب التنظير، وضعية النقد، مما أوقع الشعر المعاصر في أزمة دعت (**محمد بنيس**) إلى ضرورة تجاوزها بالانتقال من بنية السقوط و الانتظار إلى بنية التأسيس و المواجهة.

و تعبيرا منه عن هذا الطموح فإن بيان الكتابة يتجه إلى تأسيس كتابة جديدة بوصفه طرحا جديدا معارضا لمقتضى الشعر المعاصر في أنموذجه الكتابي من حيث بنيته النصية ورؤيته الاجتماعية، مستندا في ذلك للخصوصية المغربية و للشعر المغربي الذي ظل يفتقر طوال تاريخه إلى تلك الفاعلية من الإبداع الصرف و التي أحبطت مساعيها الواعدة أسيقة الحدث السياسي الذي ظل متحكما في كل الأعمال الإبداعية و جعل من الشعر تابعا له و أسيرا و مقيدا، و داعيا لخطاباته في وقت لا يمكن فيه للإبداع أن يتجذر و يتأسس و يتأصل في ظل غياب الحرية . يستعين البيان في قراءته بتخطيط تاريخي شبه عام للممارسة الشعرية العربية بالمغرب و من ثم يحدث مفارقة بين ثلاث مراحل:

- ***مرحلة الجمود:*** افتقد فيها الشاعر فاعلية الإبداع و يتمثل في الشعر المغربي الفصيح إلى حدود العشرينات.
- ***مرحلة الشهادة:*** اقترنت ببداية تفجير البيت التقليدي التي تزامنت مع حركة التحرر الوطني التي تمتد من العشرينات إلى السبعينات.

---

[1]- منصر (نبيل) ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 232.

- ***مرحلة الشهادة:*** اقترنت ببداية تفجير البيت التقليدي التي تزامنت مع حركة التحرر الوطني التي تمتد من العشرينات إلى السبعينات.
- ***مرحلة شباب السبعينات:*** الذي فاجأ الناس و هو يحمل قصائده محموما بالشعر، ووجد ضالته في تجربة (الثقافة الجديدة) الذي سعى من خلالها إلى تجاوز أزمة الشعر المغربي من خلال التنظير لمفهوم الكتابة.

من هنا يتبلور مفهوم الكتابة "كمحتمل شعري حداثي له تجاوباته النظرية مع تصورات أدونيس، عبر التنظير لأربعة "قواعد" كبرى، تتقدم كإعلان لمبادئ عامة توجه الممارسة الشعرية المعاصرة و تجنح بها جهة تصور مادي يقرن تحرر الذات في النص و في المجتمع، بحقها. في النقد و في المتعة"[1] و تتمثل هذه القواعد في أنه: لا بداية و لا نهاية للمغامرة، النقد أساس الإبداع، ثم لا كتابة خارج التجربة و الممارسة، و لا معنى للنقد و التجربة و الممارسة إن لم تكن متجهة نحو التحرر.

- لنبدأ ***بالقاعدة الأولى:*** هي أنه لا بداية لتجربة الكتابة و لانهاية للمغامرة في النص المؤسس و بهذا المعنى "لا يبدأ النص لينتهي، و لكنه ينتهي ليبدأ، و من ثم يتجلى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله و انفتاحه"[2].
- ***القاعدة الثانية:*** هي أن النقد أساس الإبداع، هذا النقد لا يتصل فقط بمواجهة حالة الشعر المغربي و مبدأ الشهادة و بنية السقوط و الانتظار -وفق تصور الناقد نبيل منصر-، بل أصبح مبدأ ذاتيا و قاعدة ثانية للكتابة و هو نقد شامل بالمتعاليات متعالية الشرق و الغرب، بهدف تفكيك المفاهيم و القيم و التصورات داخل الشعر و خارجه انطلاقا من تحليل معطيات الذات و المجتمع.

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 238.
[2]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربة المعاصرة، ص 238، بنيس (محمد) ، بيان الكتابة، ص73.

- ***القاعدة الثالثة:*** هي أنه لا كتابة خارج التجربة و الممارسة و بهذا المبدأ "تكتسب الكتابة ماديتها فتكون تجذيرا للمعرفة و تثويرا، مادامت كل المعارف الفاعلة في التاريخ ناتجة عن التجربة"[1] ما أحال إليه (**بنيس**) صوب وضع الحداثة الشعرية في العالم العربي تفرع إلى ثلاثة متون كونها ملامح جوهرية للكتابة وردت في النحو الآتي: الشعر الحر، الشعر المعاصر، و الكتابة الجديدة و بهذا المعنى "تكون الحداثة الشعرية من خلال هذه المتون، مختبرا لممارسات و تنظيرات قبل أن تكون نموذجا ذات ثوابت قابلة للانسحاب على المتون المتنوعة، كما هو الشأن بالنسبة للمتن التقليدي و الرومانسي العربي"[2] و بهذا يتواصل مفهوم الكتابة لدى بنيس بمفهوم التجربة الذي احتل حيزا مهما في تأملاته، مع أن الكثير من الشعراء و المنظرين من تحاشى هذا المفهوم باستثناء ما وجده بنيس في ثنايا الخطابات "و أقصى ما نقف عليه هو ما كتبه شعراء عن تجاربهم الشعرية في العدد الخاص من مجلة الآداب الصادر سنة 1966، أو كتاب عبد الوهاب البياتي عن تجربته الشعرية"[3] و إثر تأمله في بعض اعترافات (**السياب**) و (**يوسف الخال**) تحول مفهوم التجربة إلى مفهوم نظري أساسي في الشعر المعاصر "إن سعي يوسف الخال للتعبير عن "التجربة الإنسانية" أو بلورة "التجربة الشعرية" أو حاجة بدر شاكر السياب للتجارب الخارجية و اهتمامه بالاستمرار في إنجاز تجربة شعرية جديدة، تفيد كلها أن مفهوم التجربة يتحول إلى مفهوم نظري أساسي في الشعر المعاصر"[4] .

---

[1]- منصر (نبيل) ، الخطاب الموازي للقصيدة العربة المعاصرة، ص 239، محمد بنيس، بيان الكتابة، ص76.

[2]- بنيس (محمد) ، الشعر المعاصر، ص 22.

[3]- المرجع نفسه، ص 224.

[4]- المرجع نفسه، ص235.

يؤدي الناقد عبر طرح (***موريس بلانشو Morris Blanchot**) ما يغنيه عن المفهوم التصوري للتجربة حين يذهب في قوله: "يتبدى لنا من مراجعة (قاصرة دائما) لبلانشو أن دلالة التجربة في الحداثة الأوروبية متعددة، أكانت دلالة الحياة أم دلالة العمل الأدبي. و هي جميعها تخرج الممارسة النصية من خلال التعبير و الإحساس الرومانسيين، لترمي بها في بعد وجودي لا تنفك فيه الذات الكاتبة عن اختيار حالاتها و المخاطرة في هذا الاتجاه"[1] و يتعقب بنيس بالحذو التصوري مفهوم (***فليب Phillipe Lacoue - Labarthe**) و الذي لا يؤكد مشروعية تحققه إلا في النص مستعملا التجربة بوصفها مفهوما لعبور الخطر من خلال قراءته لشعر (**بول سيلان Paul Celan**) .

- ***القاعدة الرابعة:*** لا معنى للنقد و التجربة و الممارسة إن لم تكن متجهة نحو التحرر، و تصبح الكتابة وفق هذا التصور شعرية و جمالية مناهضة و رافضة الايديولوجيا، تتحرر من خلال مخيلة الإنسان التي تستكمل تحرره الاجتماعي و الثقافي "إن مبدأ التحرر في النص هو دحر للنصوص الأخرى، السائدة، و دفع بالوعي و الفاعلية و الممارسة و الحماسية إلى مواقع الاستبصار و النقد"[2] فلا تحرر فني خارج رؤية مغايرة للأشياء و الإنسان.

---

* بلانشو (موريس): روائي و ناقد و فيلسوف فرنسي (1907- 2003) صاحب كتاب " التجربة" ترجمه جورج أبي صالح. فهو يعتبر الشعر انكشاف للتجربة، إذ أن التجربة لديه انفتاح مشرع على اللامحتمل على فائض الشيء و محاورة جوهره. و في هذا اقتراب و تماس بالتجربة الصوفية، تلك التي تحرر الأنا من قيود التناهي الحسي و العقلي و تدفع بها تجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللامتناهية.

[1]- بنيس (محمد)، الشعر المعاصر، ص 240.

* ألف لاكو لابارت (فليب) كتابا عن التجربة في الشعر بعنوان (الشعر مثل التجربة La poésie comme expérience) فهو يعتبر أن الشعر يعبد أو يفتح طريقا (Fraye un passage) ، بين ما لا يقال أي بين الصمت و بين ما يقال أي الكلام الملفوظ. وكل شعر لديه فهو بليغ و قد توصل إلى هذه النظرية في خضم قراءته لشعر بول سيلان: و هو شاعر روماني يكتب باللغة الألمانية. يقوم شعره على الجمل القصيرة و الصامتة . من أشهر قصائده قصيدته(Fugue de la mort) التي كتبها سنة 1945.

[2]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 240، بنيس، بيان الكتابة، ص77.

إن جملة هذه القواعد الأربعة التي اقترحها **"بيان الكتابة"** لدى (**بنيس**)، وردت كي تمارس فعل التخطّي كي تتجاوز بنية السقوط و الانتظار التي عانى منها الشعر المعاصر بالمغرب من أجل تركيب كتابة كونها محتملا شعريا مغايرا "يصدر عن بنية التأسيس و المواجهة، و يستند للخصوصية المغربية"[1] تتصل محصلة هذه القواعد الأربعة لمحتمل الكتابة بمجالات ثلاث، هي بمثابة المنطلقات الفنية و العتبات التكوينية لجمالية الخطاب الشعري المحدث و التي تلخصها تجربة الكتابة لدى بنيس عبر ثلاثة حقول و المتمثلة في: اللغة، الذات، المجتمع.

أ- اللغة: يتأسس مفهوم البيان للغة عبر تصور يتخذ من الشعر صناعة و تجربة، ليصبح الشعر تركيبا لأنساق لغوية مقتطعة من الكلام اليومي و كلام الفكر. و هذا التحديد يريد أن يكون مضادا للشعرية البيانية و يستند في الوقت ذاته إلى بعض ملامح الكتابة التي انبثقت من خلال تجارب بعض الشعراء الذين اخترقوا الرؤية المتعالية المتحكمة في يقين اللغة فنقلوها إلى "مجال الغواية و المتعة، فككوا مغالقها و انتهكوا عليتها"[2].

و لذلك فإن (**بنيس**) يتجه نحو اعتبار الكتابة مجالا لتضافر ثلاث بنيات: بنية الزمان، بنية المكان، بنية التناظر و بهذا تكف بلاغة الكتابة "عن إظهار المبدع و كأن إلهاما يخترقه، أو مسا شيطانيا يخلطه، و هي تمارس بغية إغماض النص، لأنها ترى الأشياء بعين ثالثة، فتتحاشى اجترار بلاغة قيم الذوق و الجمال القائمة على الوضوح"[3].

و هكذا تتضافر محصلة هذه البنيات فتؤثر كل بنية في ما يعقبها، كما يؤكد بنيس على الذات المبدعة التي احتفل بها الرومانسيون، و من ثم يذهب البيان إلى أن هذه الذات غالبا ما غيبت باسم الشهادة لتكون المجال الثاني للكتابة.

---

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص240.
[2]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 241، بنيس، بيان الكتابة، ص80.
[3]- عزام (محمد)، الحداثة الشعرية، ص91.

ب- ***الذات:*** يتقدم محتمل الكتابة في البيان ليحرر الذات و يلحقها بالمسائلة و المتعة و الحلم و المواجهة و لذلك "فالبيان يحرص على أن الذات في محتمل الكتابة هي تاريخية لا ميتافيزيقية، مستوياتها الواقع و الرمز و التخييل لا الإلهام و الارتجال"[1].

ج- ***المجتمع:*** يؤكد (**بنيس**) على المجتمع الذي يمنح الذات المبدعة برؤيا العالم و بهذا العنصر "تكتمل المجالات الثلاثة المتصلة بالقواعد الأربعة الموجهة لمحتمل الكتابة"[2] غير أن حال المجتمع ملزما بماضيه بمنأى عن مسعى الأخذ بفرادة مغايرة و من ثم تمارس نمطا من فعل التحكم الذاتي.

ومن هنا تتبدى علاقة النتاج الأدبي بالسياق الاجتماعي عبر طرائق الكتابة التي هي فعل يلزم المجتمع إلى فرادته منبثقة من تعاضد تاريخي "لا تعمى عن رؤية المجتمع في تبدلاته اللانهائية و لا تكف عن ملاحقة إنسانية الإنسان، فهي سارقة النار"[3] يمتلك الشاعر عبر هذه الرؤيا فعل التحرر و من ثم الأخذ سلطة ذاته كونها مبدأ يسهم عبا اللغة في إنتاج ممكنات التجدد و فاعليات التحديث للكثير من الخطابات الأدبية و اللأدبية، و في الوقت ذاته يمنح للمجتمع تلك المكنة على ابتكار قيمة خارج إطار أي سلطة. مجمل هذا يؤدي إلى توطيد التواصل مع الآخرين و عليه ينظر بيان الكتابة لدى بنيس إلى محتمل الكتابة "ضمن شبكة من العلاقات تصل قواعده الأربع باللغة و الذات و المجتمع"[4]. كما تسعى إلى منح القارئ سلطة في إعادة كتابة النص"كي يكشف عن فاعليته أثناء مغامرة التفكيك/ التركيب، و يأخذ دوره في التحرر الجماعي"[5].

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 244.
[2]- منصر (نبيل)، المرجع نفسه، ص 244، بنيس، بيان الكتابة، ص 29.
[3]- المرجع نفسه، ص244، بنيس، بيان الكتابة، ص 29.
[4]- المرجع نفسه، ص245.
[5]- عزام (محمد)، الحداثة الشعرية، ص 92.

و على الرغم من هذا فإن التركيز الذي اتسم به البيان يظل بحاجة إلى المزيد من الشرح و التحليل في نحو ما ورد على هيئة من الحواشي النقدية و هي تعقب على الجوهري مما ورد فيه وفق ما سلكه الناقدان (**عبد الله راجع**) و (**أحمد بلبداوي**) و نتيجة لممارستهما إبداع الشعر، لذلك نتجت الحواشي في هذا النحو:

2-3-1- حواشي البيان:

عمد (**عبد الله راجع**) إلى شرح و تفسير جزئيات الممارسة الشعرية من خلال (**الجنون المعقلن**)، أما حاشية (**ببلداوي**) (**حاشية عل بيان الكتابة**) فقد وردت أكثر تركيزا حيث توزعت وفق أربع محاور "تنشغل بقضايا التشكيل الخطي و علاقتها بالذاكرة و الحرية والإنشاد، ضمن مقاربة تروم الاعتدال في الطرح و تأخذ بعين الاعتبار بنية المتلقي، دون أن تخوض في خصوصية الممارسة الشعرية بالمغرب أو الحاجة إلى إبدالات شعرية تدمر المتعاليات من خلال صدورها عن بنية بديلة"[1].

يؤكد ببلداوي من جهة أخرى على أهمية الخط موضحا حدود حريته بوصفه مبدعا في التعامل مع بصرية التشكيل الخطوطي في بعده الهندسي و الزخرفي، كما تحدث عن وضعية القارئ الذي لا ينبغي حمله على الخوض في مغامرة متطرفة -كما أسماها الماكري- إلى جانب التأكيد على إلغاء الوسيط الطباعي في استحضار النبض الجسدي للنص أو للذات الكاتبة أمام القارئ يذهب ببلداوي: "حينما أكتب القصيدة بخط بيدي، فإني لا أنقل إلى القارئ، معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة و أدعو عينه للاحتفال بحركة جسدي على الورق. يصبح للمداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، و يغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن"[2].

---

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص247.

[2]- المرجع نفسه، ص247، نقلا من: راجع (عبد الله)، الجنون المعلقن، الثقافة الجديدة ، العدد 19، ص57.

و لعلّ هذا الطرح يفتح حداثة الخطاب الشعري المغاربي إلى جهة الكتابة غير التلفظية. و هكذا فإن محصلة الحاشية تقدم الخط بوصفه عنصرا محايدا لا يستمد دلالته إلا من المكتوب الذي يقتضي إحداث أشكال بصرية معينة ليصبح الاشتغال الفضائي للنص من أولويات الحاشية.

لم تكن هذه المقاربات التحليلية علما خالصا بقدر ما هي ممارسة أبعاد القراءة في تعددها صوب أنساق الخطاب الشعري، و عليه لم تعد الحداثة تنهض على شرط زمنية أو المحدّد لراهن السياق و ما يتجاوب ضمنه من تشابك للعلاقات التي تؤسس ذلك الرصيد الجوهري لكوامن النص الأدبي بعامة.

لعلّ هذا التطلع إلى تلك الملامح من أسبقية الحداثة في التراث الشعري، أن يبرر أن تمثل المأخذ الحداثي الشعري لا يتعلق بتلك المقدرات الزمنية، بقدر ما ينعطف إلى ما ينهض عليه النسق اللغوي و كذا البلاغي للتركيب الشعري. و عبر هذا ترد حداثة الخطاب الشعري و هي تتجاوز ذلك التقدير الزمني إذ أن الحداثة هي في الأساس مكنة النسق الشعري من الحضور الفعلي من جهة الأداء الداخل، و كذا تجانسه بزمانه عبر ذلك المعطى الأصيل. من هنا فإن الاقتراب من تلك المثاقفة لحداثة الخطاب الشعري كان ذلك الدور الفاعل في تمثل أفق التشكل الحداثي للقصيدة التونسية و الجزائرية. و من ثم فالحداثة تتقفى المثل الإبداعي أو الأنموذج الكتابي الذي لم تكرّره المتون أو الأبنية عبر تعاقبها.

1- التشكيل الشعري بين الوثوقية و الإطلاق:

ورد طرح (**نازك الملائكة**) إرهاصا جوهريا في مبتدأ الواقع النقدي الحداثي العربي، حيث تمردت على بعض القواعد التي قيدت الشعر العربي القديم، و أرادت أن تطرح سراح الشعر من معيارية الوزن و القافية و المعنى "فانتزعت من سواد القصيدة العربية بياضا شعريا جديدا لامعا في أفق التنظير الشعري، لتضيف بذلك إلى رصيد الشعرية العربية واقعا نقديا جديدا، ارتوى من واقع شعري جديد يسوده التغيير و الاضطراب"[1].

هي دعوة صريحة من الشاعرة للخروج عن مألوف القصيدة العربية و كذا وثوقية عمود الشعر عبر مجمل الأعصر الأدبية السالفة، التي صنعت موضوعاتها من أحداث عصرها التي تختلف عن الأحداث المعاصرة. فالمتغيرات الجديدة دفعت بنازك الملائكة إلى ابتكار طرائق شعرية جديدة مكنت من خلالها الذات الشاعرة تجسيد اضطراب الإنسان المعاصر و الحياة المعاصرة.

و عليه اهتمت (**نازك الملائكة**) بما وسمته بهيكل القصيدة ويراد به الشكل الشعري كون "أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة و أكثرها تأثيرا فيها و وظيفتها الكبرى أن يوحدها و يمنعها من الانتشار و الانفلات و يلمها داخل حاشية متميزة"[2]. و لكي يكون الهيكل جديرا بهذه الوظيفة التي حددتها الشاعرة لابد أن يمتلك أربع صفات و هي التماسك و الصلابة و الكفاءة و التعادل.

---

[1]- تاوريت (بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010، ص352.

[2]- الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، ص 235.

و المقصود بالتماسك هو وجوب التناسق بين القيم الفكرية و العاطفية، مما يستوجب على الشاعر أن لا يتناول لغة في الإطار و يفصلها تفصيلا يجعلها تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار.

ومن ثم تمثل لنا نازك الملائكة بأنموذج شعري يجلي ذلك الانفلات عن تلك الوثوقية المغلقة من قصيدة **"حفار القبور" (لبدر شاكر السياب)** التي تقع في أربعة مشاهد لم يولها الشاعر اهتماما متناسقا مما أضعف تماسك هيكل القصيدة "... و لكن الشاعر، لسبب ما، تلكأ طويلا في المشهد الأول و حلل نفسية الحفار في بطء شديد. ثم تقدم في عجلة، إلى المشاهد الثلاثة الباقية فأجهز عليها في غير عناية. ذلك مع أن القصيدة لم تبلغ قمتها العاطفية و من ثم قمتها الدراماتيكية إلا في المشهد الرابع. وهذا كله قد أخل بتماسك الهيكل و ضعضعه فتفكك و أساء إلى هذه القصيدة التي تمتاز بما فيها من صور و انفعالات و حركة ملموسة يحسها القارئ عبر المشاهد المتلاحقة"[1].

أما الصلابة فالمراد منها أن يكون هيكل القصيدة متميزا عن التفاصيل التي يجريها الشاعر للتلوين العاطفي و التمثيل الفكري، كما أن التشبيهات و الأحاسيس يجب أن تكون عارضة و لا ينبغي أن تزيد عما يحتاج إليه الهيكل، لأن هذه الزيادة تسلب القصيدة كثيرا من مكنتها البنائية و من قيمتها الجمالية. أما مقتضى الكفاءة فيراد منها أن يتضمن الهيكل كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة على أن تتوافر فيها كل التفاصيل الضرورية التي تهيئ للقارئ إمكانية استيعاب و فهم القصيدة من غير الرجوع إلى تلك التعيينات الخارجية و هذا يتجلى في عنصرين هما اللغة و التفاصيل.

---

[1]- الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، ص236 .

تعد اللغة عنصرا مهما في تأدية كفاءة الهيكل و لذلك ينبغي أن تكون مفهومة و إن لم تكن تنفر منها "و هذا هو السبب في نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر. ذلك أن هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة في خارجها، في القاموس. و هذا، في صميمه، يتعارض مع التعبير و مع لحظة الإبداع عند الشاعر"[1]

أما التفاصيل فتتمثل في مأخذ التشبيهات و الاستعارات و الصور المستعملة في القصيدة و التي ينبغي أن تكون واضحة في حدود القصيدة و لا تكون قيمتها ذاتية، إذ ترد عبر تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها. لأن القصيدة عالم خاص ينقطع عن سياق الشاعر "إنها كيان حي منعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التي يخط فيها على الورق. و ذلك هو الذي يجعل الشاعر مضطرا إلى أن يكف من اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لإبداع قصائد، فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية في خارجه، و لابد لمن يريد أن يتغنى بمكان يحبه أو شخص يعزه أن يجعل هذا الشخص و ذلك المكان حبيبا في داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة"[2]

أما التعادل فحاصله المتري في التشكل يتمثل عبر تلك التأدية الوثوقية للتوازن. و من ثم يحصل التعادل على أساس محصلة القصيدة في القفل. وعليه تكمن وظيفته في أنه يقدم توازنا خفيا ثابتا بين النقطة العليا للهيكل و النقطة الختامية.

---

[1]- الملائكة (نازك) ، قضايا الشعر المعاصر، ص237.

[2]- المرجع نفسه، ص 238.

و من ضمن الأساليب التي قد يختم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على أساس الإيقاع و الموسيقى كأن تكون القصيدة ذات مقطوعات متنضارعة من حيث الطول، رباعية أو أكثرفيجعل المقطوعة الأخيرة ذات طول مختلف.

وفي الحاصل المجمل تستخلص (**نازك الملائكة**) معيارا و سننا تضم الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته و يتجلى تمفصل المعيارية في "أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جهورية مجلجلة. و إذا كان السياق متحركا مال\بالخاتمة إلى السكون و هكذ"[1] غير أن الشاعر الحق يكتب على منوال هذا القانون وفق جبلته دونما حاجة إلى ترجيع لمثل هذه الوثوقية المعيارية، و الدليل على ذلك العدد الهائل من القصائد ذات الخواتم الناجحة التي نظمت قبل نازك الملائكة. يبدو أن نازك الملائكة قد افترعت تلك الصورية للقوالب القديمة نسقا و سياقا و في مقابل هذا المنجز دعت إلى شعرية جديدة، شعرية البناء في هيكل شعري تتبدى عناصره في التماسك حيث الصلابة و الكفاءة و التعادل و هي أيضا "شعرية تلغي نظام الشطرين لتؤسس لنفسها إيقاعا جديدا يعبر عن عوالم الذات في تخطيها للقصيدة النموذج، شعرية تطالب بتعدد القوافي في روح اللغة الشعرية من خلال حقن ألفاظها بدلالات جديدة، و ذلك عن طريق إحياء الموروث اللفظي أو المعجمي بنفخ الروح في هيكله الجديد"[2] إذا أخذنا هذا الاعتبار فإن حركة الشعر الحر التي دعت إليها نازك الملائكة قامت لتكسير عمود الشعر، و لم تأت لإنقاذ الشعر العربي و إعادة الحياة له.

---

[1]- الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، ص 240.

[2]- تاوريت (بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص357 .

وهذه دعوى -في تصور الغذامي- لا يمكن التسليم بها إذ يذهب في نحو طرحه: "و على عكس ما يشاع فإن حركة الشعر الحر لم تقم على أنقاض العمودي و لم تك قد جاءت للإنقاذ، ذاك أنها قد أتت عقب فترة ازدهار كاسح للشعر العربي الحديث في الوطن الأم و في المهاجر و عبر مدارس الديوان و أبولو و جماعة الرومانسيين، و قبلهم شعراء الإحياء في مصر و الشام مع شعراء العراق البارزين، حيث شهد الشعر العربي انتعاشات إبداعية واسعة، و صاحبها وعي نظري و نقدي قوي. و شمل ذلك إيقاعات الشعر و صنع الخطاب الشعري في الأشكال و الدلالات و المجازات"[1] إن الشعر الحر -في تصور الغذامي- لم ينقذ الشعر العربي و إنما أنقذ للمبدع ذاته الذي كان يعيش في حال من المنافسة و ما يشهد على ذلك قصائد السياب العمودية التي عدها (**الغذامي**) قصائد ضعيفة و عادية فهي "تحقيق للذات و تحريرلها. و ليست تحريرا للشعر العربي بما أنه خطاب حي أو خطاب جامد"[2]

و الواقع أن (**الغذامي**) لا ينظر إلى حركة الشعر الحر كونها تجربة أسهمت في التأسيس لنسق إبداعي جديد، و إنما هي حركة وردت لتكرس الذات نموذجها الخاص ومن ثم أقدمت على إلغاء الموروث الشعري و نقد البنية الصلبة للثقافة العربية والمتمثلة في القصيدة العمودية، لأن النموذج العمودي -في تصور نازك الملائكة- يمارس سلطته على المبدع و يحرمه من استقلاله، لذلك انتهت الشاعرة إلى تهميش و تكسير وثوقية الشعر و استبداله بنموذج بديل و جديد. ومن ثم فإن ما يحصل عن هذا المفهوم أن الشعر العربي الحديث لابد أن يكون تطويرا للشعر العربي القديم.

---

[1]- الغذامي (عبد الله محمد)، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط2، 2005، ص31.

[2]- الغذامي (عبد الله محمد)، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، ص 32.

"لأن الأصالة في منظور الثقافة السائدة، هي إذن المنوالية. فلا يكفي الشاعر، لكي يكون عربيا «أصيلا» أن يكتب باللغة العربية الأصل (الأم)، و إنما عليه أن يكتب على غرار ما كتب أسلافه القدامى، و «بروحهم». فالأصالة هي في تكرارية الأشكال القديمة (الجاهلية، على الأخص) التي جسدت، للمرة الأولى، خصوصية اللغة العربية (الأصل) و عبقريتها، و ليست في إبداع أشكال جديدة مغايرة، قد تكشف عن عبقرية اللغة العربية بطريقة مغايرة، و ربما قد تكون أعمق و أغنى مما فعلت الأشكال القديمة"[1] و تبعا لذلك فإن (**أدونيس**) يلغي فكرة تقديس الشعر القديم، و يزيل عنه صفة العظمة لأن التجديد -في منظوره- لا يتم بالعودة إلى التقليد أو بالتلاؤم مع أشكاله الشعرية. فالتقليد ثبات و الحياة حركة و من يظل حبيس التقليد، فإنما حتما سيظل في التقليد و أي خضوع لأشكال و أساليب الشعر القديمة هو نفي للشعر.

تنهض القصيدة العربية القديمة على تشكل بلاغي مغلق، بينما القصيدة الحديثة تجربة متميزة تتأسس على بناء مفتوح، ثم أن القصيدة القديمة قائمة على الوزن الصرف، بينما تقوم القصيدة الحديثة على الإيقاع الذي ينبع من الداخل. وعلى هذا الأساس يجلي أدونيس الفروق بين الكتابة الشعرية القديمة و الكتابة الشعرية الجديدة بقوله: "و الفرق بين الكتابة الشعرية القديمة و الحديثة هو فرق بين التعبير و الخلق و الكتابة الطليعية لا تقدم جوابا، ذلك أنها ليست طليعية إلا بكونها سؤالا يقود إلى سؤال، و هذا السؤال لا يطرح على الماضي فحسب بل على المستقبل أيضا، لا على الأجوبة و حسب بل على الأسئلة كذلك"[2]

---

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت و المتحول، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري، ج2، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 8، 2002، ص127.

[2]- أدونيس (علي أحمد سعيد) ، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص295 - 296 .

يعمق (**أدونيس**) الفرق أكثر بين القصيدة العربية القديمة و القصيدة الحديثة (**الطليعية**)، القصيدة العربية القديمة تعكس واقعا و أفكارا جاهزة، "بينما القصيدة الحديثة تقدم ما لم يعرفه القارئ من قبل في بنية شكلية جديدة و تلك الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير"[1] يؤكد أدونيس عبر هذا المأخذ من الطرح على مقولة الاختلاف أو الخروج عن المعطى الشعري التقليدي كذا تخطي الكلام السائد. و الاختلاف عند أدونيس يأخذ معنى التجديد، هو اختلاف مع القديم و ليس انقطاعا عنه لذا كثيرا ما تتردد كلمة الأصالة في الطرح النقدي الأدونيسي و التي أصبحت تعني عنده التميز.

مثل هذا الطرح ينصب على قراءة التراث، و بخاصة عبر تلك الموازنة التي أنجزها (**الآمدي**) و هو يمارس فعل الإلغاء لتلك الحداثة الشعرية المبتدعة لدى أبي تمام، عبر مبدأ المفاصلة بينه و بين البحتري. و هذا المأخذ ينصب أيضا على تراتبية أخرى من الشعر أسقطت الشعراء من زمن الحداثة من موقع اللغة الشعرية القديمة، ومن ثم يعرض أدونيس طبيعة هذا النقد عبر موقع انفتاح الشعر العباسي على عهد جديد في نحو قوله: "لعل التحول الأساسي الذي حققه أبو نواس و أبو تمام في اللغة الشعرية، يكمن في الخروج من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني، أي في الخروج من الحقيقة إلى التخييل المجازي. و كان من اللازم أن يؤدي ذلك إلى تحول في النقد، مما لم يحدث. و في هذا يكمن جانب كبير من قصور النقد، في القرن الثالث الهجري، عن مستوى الإبداع فقد استمر النقد القائم على اللغة الشعرية القديمة، أي على أساس الصدق و الكذب، و هو، في صميمه، نقد أخلاقي.

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، ص 294.

و من هنا كان هذا النقد يؤثر الشعر الذي يكون فيه المعنى على قدر اللفظ، دون مجاز أو تخييل. و هذا ما ساعد في استمرار نمطية الشعر، و قالبيته، و تجميده ضمن أطر محدودة"[1]. إن شعر أبي تمام -في منظور أدونيس- هو شعر المفاجأة، و عليه فإن إجرائية تعدي المكرور من نسق اللغة الشعرية و مواضعة ترجيح التشكيل الاتباعي لعرف البلاغة تعمل على تقويض الصورة في ذهن المتلقي، إذ هدم (**أبو تمام**) هذه الصورة التقليدية على صعيد الكلمة لأنه استخدمها استخداما جديدا لتصبح القصيدة لديه شبكة من المعاني والأخيلة و المشاعر، قصيدة لغتها الإيحاء لا الإيصال، هي لغة خلق و اكتشاف و زحزحة للمعايير السائدة و نقض لتلك المعيارية وكذا القواعد التي أسسها (**الآمدي**) و شرحها (**المرزوقي**) صاحب نظرية عمود الشعر التي اكتملت صورتها في شرحه لحماسة أبي تمام. و لكن هل كان أبو تمام في تصور الآمدي خارج عن عمود الشعر أم ملتزم به؟

وفقا لتصور الآمدي فإن أبا تمام لم يكن متخطيا أو منفلتا عن عمود الشعر أو كونه يؤدي إطلاقا، والأهم في شعره أنه أنتج بلاغة جديدة، مما أفرز مفارقة فيتلك الإجراءات التي خلخلت مبدأ التناسب فيها ستعاراته أحيانا لا تناسب فيها بين المستعار و المستعار له، و من ثم كانت بعض ألفاظه تتأسس على هجنة غير مألوفة. أما العناصر الأخرى التي يرتكز عليها عمود الشعر فهي متوفرة لديه، و من الضروري أن نشير في هذا السياق إلى موقف إحسان عباس الذي يجعل من (**عمود الشعر**) نظرية انفتاح و ليس نظرية نسج القصيدة بالقواعد و المقاييس يقول: "... و على هذا الأساس نستطيع أن نقول إن نظرية عمود الشعر رحبة الأكناف واسعة الجنبات، و أنه لا يخرج من نطاقها شاعر عربي أبدا، و إنما تخرج قصيدة لشاعر أو أبيات في كل قصيدة.

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت و المتحول، تأصيل الأصول، ج2، ط9، 2006، ص130.

و قد أساء الناس فهم هذه النظرية و حملوها من السيئات الشيء الكثير، و لكنها أساس كلاسيكي رصين، فالثورة عليها لا على أساس رفض الشعر العربي جملة"[1]

وفق هذا النحو يمكن النظر إلى حداثة الخطاب الشعري في النقد أنها لم تنحصر ضمن جيل معين من الشعراء، أو أنها تتحدد عبر توجس جيل آخر من الشعراء لحداثة عصره. و عليه فإن تمثل الحداثة يتم عبر هذا الوقع التاريخي لأعصر تشكل الخطاب الشعري العربي و في هذا المعنى يذهب الناقد (**محمد لطفي اليوسفي**) أن "مسالة الحداثة لا يمكن أن تتعلق حول دراسة تراجع عمود الشعر، لأن هذا التراجع مجرد عنصر ثانوي إذا قارناه بقضية التعامل مع اللغة و النظر إلى حدث الكتابة... معنى ذلك أن الحداثة ليست حلية تطرأ على الخطاب الشعري، إنها في الحقيقة جوهر عملية الإبداع. ذلك أن النص الذي يتسم بالحداثة هو ذلك النص الذي يظل عبارة عن خطاب يتضمن رؤية متجددة لمفارقات الوجود على نحو يسهم في تغيير العالم، و تغيير العالم يتم بتغيير الإنسان الفاعل فيه"[2]

و على هذا الأساس فإن الملامح الشعرية المحدثة للتغيير تتعدى وقع الزمن، أو الحضور فيه. و من ثم فإن المستثنى من البلاغة العربية يؤكد تفاعله بالحداثة الشعرية كونه حفرية فاعلة ضمن سيرورة التحول، و شاهدا على مسلك التجريب لتقويض تلك الوثوقية لصورية التشكل الشعري.

---

[1]- عباس (إحسان)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر و التوزيع، الأردن، 2006، ص416.

[2]- اليوسفي (محمد لطفي)، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص 33- 34.

2 – وثوقية عمود الشعر وسكونية البناء:

حين انتهى (**المرزوقي**) و هو يعرض مقومات عمود الشعر العربي اعتمد في ذلك على الإرث النقدي الذي سبقه على اختلاف و تعدد مستوياته، فهناك نقد توثيقي ينتهي الاحتكام فيه إلى السبق الزمني من أهم مقوماته مثله كل من: (**الأصمعي**) و (**ابن سلام**). و في المقابل ظهر نقد تنظيري يعنى بنقد الشعر و يحتكم في ذلك إلى مقومات نقدية بعضها نصية ذات دلالة بلاغية أو لغوية نحوية، و بعضها الآخر ذات صفة اجتماعية أو أخلاقية أو عرفية و قد مثله كل من: (**ابن المعتز**)، (**ابن طباطبا**) و (**قدامة ابن جعفر**).

عبر هذه المعايير النقدية بمجمل مقوماتها أنها شكلت المرجعية النقدية التي صدر عنها المرزوقي في وضع عناصر عمود الشعر العربي "التي أراد لها أن تكون مقومات نقدية نقرأ الشعر العربي بضوء منها، و نقدم شاعرا على آخر بقدر النصيب الذي توفر عليه نصه الشعري منها"[1] فعبقرية الشاعر إنما تتجسد وفقا للمعايير النقدية التي تمثل الأصول المرجعية لعمود الشعر العربي التي استحضرها المرزوقي في مقدمته المشهورة، فقد قدم المرزوقي قراءة نقدية في أشعار المحدثين احتكاما إلى مقومات الشعرية العربية، كما وردت في الشعر الجاهلي أو كما صدرت عن طريقة العرب في قول الشعر ليصبح الشعر الجاهلي المرتكز الأساسي لفهم طريقة العرب في الشعر، ما يدل على أنه ورد بمعايير و قواعد سابقة لعصره اقتبسها من جودة نص سابق و احتكم إليها في بيان جودة كل الشعر اللاحق.

---

[1]- غركان (رحمان)، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004، ص53.

مثل طبيعة هذا الطرح ينتهي إليه (**المرزوقي**) إلى معالجة عمود الشعر في هذا النحو من الطرح بقوله: "أن العرب في قولهم الشعر إنما كانوا يحاولون شرف المعنى و صحته، و جزالة اللفظ و استقامته، و الإصابة في الوصف- و من اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأبيات و شوارد الأمثال- و المقاربة في التشبيه و التحام أجزاء النظم و التئامها على تخير من لذيذ الوزن، و مناسبة المستعار منه للمستعار له، و مشاكلة اللفظ للمعنى و شدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر و لكل باب منها معيار"[1] ثم يذكر المرزوقي عناصر العمود و معاييره بكثير من التفصيل تأكيدا منه على أنه الأنموذج الكامل في الإبداع الشعري حين قال: "فمن لزمها بحقها و بنى عليها شعره، فهو عندهم المفلق المعظم، و المحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم و الإحسان، و هذا إجماع مأخوذ به و متبع نهجه حتى الآن"[2].

و مما يبدو جليا أن المرزوقي كان يحتكم إلى المعايير النقدية الجاهزة في قراءته للشعر العباسي الحديث، إذ حاول تمثل الموروث النقدي الذي سبقه في وضعه لعناصر عمود الشعر العربي، و لما انتقل النقد من مرحلة التوثيق إلى التنظير و هو أمر مرتبط بتطور حركة الوعي النقدي إذ بدأت بتدوين الشعر الجاهلي تدوينا توثيقيا و الحرص على ذلك ثم قراءته و التنظير لمعايير تلك القراءة النقدية ما قام به المرزوقي.
تجلي قراءة المرزوقي في كونها مباشرة لمتون النصوص الشعرية، بكل دقائقها من غير أن ينتهي إلى تلك الجاهزية من التأويل الموثق سلفا، و من ثم كان شرحه و بمجمل ما تأوله

[1]- المرزوقي (أبو علي أحمد بن الحسن) ، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، 1951، ص 4-5.
[2]- المصدر نفسه، ص11.

تجلي قراءة (**المرزوقي**) في كونها مباشرة لمتون النصوص الشعرية، بكل دقائقها من غير أن ينتهي إلى تلك الجاهزية من التأويل الموثق سلفا، و من ثم كان شرحه و بمجمل ما تأوله أنه أضحى مؤشرا واضحا و صريحا لاعتراض جهاز قراءته على ما اقترحه رواة (**الشعر**) من كشف عن الكمون المرجعي الذي ينطوي عليه النص الفتي ... و يهمنا أن نضع مفاهيم المرزوقي التي حلل في إطارها وحدات الخطاب، في سياقها العلمي و التاريخي الذي لم نتمكن في غيابه أو مجاورته استيعابه من وصف هذه المفاهيم وصفا موضوعيا يمكننا من استيعابه لكون مقصدية المتكلم غير محددة بالمستوى السطحي الذي تتخذه وحدات خطابه بقدر ما هي محددة في مستوى عمق عبارته... و قد وعى المرزوقي في إطار نظرته التجزيئية للتركيب البلاغي مقومات هذا البديل و دعائمه، ثم سعى إلى الكشف عنه عبر المفاهيم البلاغية التي كانت واضحة لديه بحكم استناد جهاز قراءته التأويلية إلى الوحدات الجزئية التي تبلور هذه المفاهيم على أساس الفعل التخيلي في النص الفني.[1] و في هذا المنحى من القصد و عبر هذا الجهاز التأويلي الذي مثله المرزوقي يتأكد لنا أن الخطاب الشعري يتجاوز وقفة التأريخي.

و عليه فإننا نلفيه يستشرف تخوما لامتداد زمني آخر غير الذي أوجد حضرها السياقي، و لعل مثل هذا المأخذ من المنهج التأويلي يتعدى فاعلية ذلك التنازع بين قدّم الشعر و حداثيته و التي تحتكم إلى فاعلية الزمن ووقع الحضور الذي يمثله. و في الوقت ذاته تؤكد ذلك التتبع لتلك الجمالية التي يجليها الخطاب الشعري و هو ينزاح عن سياقه الزمني إلى تخوم مبانية من حيث التركيب اللغوي و التأصيل البلاغي.

---

[1]- ينظر: بلمليح (إدريس) ، المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات و حماسة أبي تمام، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط، ص467، 486، 501.

و لما تقدم الزمن و بظهور الشعر المحدث صار الأمر يقتضي قراءة نقدية إجرائية لأشعار المحدثين احتكاما إلى مقومات الشعرية العربية، كما جاءت في الشعر الجاهلي. و المقصود ها هنا ما قدمه (**الآمدي**) حين وازن بين شعر قديم يمثله (**البحتري**) و شعر محدث يمثله (**أبو تمام**) قصد إظهار الجودة الفنية في الشعر انطلاقا من مبدأ المفاضلة، محتكما إلى معايير نقدية أساسها تمثل طريقة العرب في قول الشعر التي اصطلح عليها بـ (**عمود الشعر**) و هذا ما نلتمسه في قوله: "فإن كنت -أدام الله منك- ممن يفضل سهل الكلام و قريبه و يؤثر صحة السبك، و حسن العبارة و حلو اللفظ و كثرة الماء و الرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة، و إن كنت تميل إلى الصنعة و المعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص و الفكرة، و لا تلوى على سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[1]

حين نعطف إمعانا في هذا القول، يتبدى لنا قصد الآمدي في عدم خروج البحتري على تقاليد الشعر العربي، والمقابل أشار إلى خروج أبي تمام على تقاليد عمود الشعر من خلال سمات ثلاث ميزت أسلوب أبو تمام الشعري المتمثلة في: إسرافه و غلوه في استخدام البديع، الإكثار من استعمال أساليب المجاز و لاسيما الاستعارة قصدا إلى حد مخالفة العرف، إلى جانب اتصاف بعض معانيه بالغموض إلى حد الغرابة و من هذا تخطئة أبي تمام في أبيات يعد فيها خارجا على ما قالته العرب من مثل قوله:

ظعنوُا فكانَّ ُبكاي حولاً بعدهم ثم أرعويتُ و ذاكَ حكمُ لبيد
أَجدرْ بجمرة لوعة إطفاؤُها بالدمع أن تزداد طول وقوُد[2]

[1]- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تحقيق السيد أحمد الصقر، ج 1، دار المعارف بمصر، ط 2، 1961، ص71.
[2]- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي) ، الديوان، تفسير و شرح محي الدين الخياط، 1973، ص 82.

فيقول: "هذا خلاف ما عليه العرب، و ضد ما يعرف من معانيها، ... فلو كان اقتصر على المعنى الذي جرت العادة به في وصف الدمع، لكان المذهب المستقيم، و لكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب، و لا مذاهب سائر الأمم"[1]

نلتمس من هذا النقد منهج (**الآمدي**) الذي يقوم على انتزاع الأبيات من سياقها العام، و الاكتفاء بأبيات مفردة أو مقطعة أي أنها منتزعة من سياقها العام ومن ثم يتعذر الوصول إلى حكم نقدي سليم أو دقيق و عليه "يصعب مطالبة الآمدي بقراءة القصيدة العربية و تحليلها بوصفها نصا شعريا كاملا، لأن سمة النقد في عصره لم تكن قد وصلت إلى هذا الأسلوب في النقد، إنما كان يجنح نحو انتزاع الأبيات من سياقها العام لإعطاء انطباع معين أو حكم ما و هو أمر جاء للنقد من أهل اللغة و النحو كونهم يعنون بهذا المنهج القائم على النظر في البيت مقطوعات من سياقه النصي، و الدرس النقدي يعنى بالنظرة الشمولية المتكاملة"[2]

و ثمة ملاحظة أخرى أن الآمدي يشيد بأبي تمام إذا ما تلطف في معانيه و استعمل ألفاظ سابقيه و في هذا إلغاء للتفرد و الخصوصية في شعر أبي تمام. فقد حقق أبو تمام تحولا في اللغة الشعرية بالخروج من نطاق التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني أي من التعبير المباشر إلى التخييل المجازي، حيث كانت الدلالات حبيسة العرف و العادة و التقليد، فانبعث شعر أبي تمام في دلالات جديدة و أصبحت القصيدة به حركة زمنية تتقدم في الزمان بينما كانت هيكلا يعلو في المكان.

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ج1، ص 199- 200.
[2]- غركان (رحمان)، مقومات عمود الشعر، ص92.

إنّ شعر أبي تمام -وفق تصور أدونيس النقدي- هو شعر التركيب المباغت لأنه يعمل على تعدي سكونية الصورة في الذهن حيث سعى شعر أبي تمام إلى تخطي الصورة على صعيد الكلمة فأضحت الكلمة لديه تكشفا لشكل متميز من الوجود حين يذهب في قوله: "من هنا كانت الكلمة عند أبي تمام أكثر من مادة صوتية، فكل كلمة تكشف عن شكل خاص من الوجود، بالإضافة إلى أنها تكشف عن شكل خاص من الإيقاع. إنها بنية عضوية تصل بنيويا بين ذات الشاعر و أشياء العالم. و هذا يعني أن الكلمة تحتضن من الشيء فعاليته، فأبو تمام لا يريد بهذه الأبيات شكلا، و لا بشعره المماثل أن يردنا إلى سرير الطبيعة، أو أن يزين لنا جسدها، و إنما يريد أن يدفعنا لكي نرى أشياء الطبيعة في اندفاعها و تفرعها الأصليين، أو في بكارتها"[1] و ذلك كون الحياة متجددة و في تغير دائم و في المقابل يتغير الشعر.

و لعل حداثة النصوص الشعرية التي تتخطى سياق وجودها فإنها دوما تمارس فعل الهجرة كي تتخطى حضورها الزمني صوب وجود آخر مؤكدا فعل التركيب و أثره في نصوص أخرى تسهم في تكوينه، إذ عبر رحلتها هذه تقوض ذلك المبدأ الذي يحتكم إلى مبدأ الوجود الزمني إذ "اتضح بسهولة للنقاد آنذاك هجرة قصيدة أبي تمام إلى قصيدة أحمد شوقي فأصبحت القصيدة الأولى نصا غائبا بالنسبة للقصيدة الثانية. تهدف الشعرية إلى الكشف عن أدبية النص الأدبي، لا كحالة مفارقة لمعيار، بل كنسق و سياق و تحول و هو ما يفترض قراءة النص من خلال ما ينسجه و يبنين نصيته"[2]

---

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت و المتحول، تأصيل الأصول، ص 172.

[2]- بنيس (محمد)، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985، ص 99.

و من ثم فشعر أبي تمام إضافة إلى كونه دالا صانعا لدلالة النصوص التي احتضنته من حيث بلاغة التركيب، فإنه في المقابل أفرز تأملا و قراءة على أساس تبرير حداثته، و كذلك عبر تلقي الأثر الجمالي لنسقه من حيث اختباره على أساس لغة التمثيل و من غير أن تأبه بعمود الشعر الذي ينهض عليه تكوينه المجمل.

إنّ الشعر لدى (**أدونيس**) هو تأصيل محدث لصيرورة تنوع الحياة بكل مقوماتها و تناقضاتها التي تجعل مسألة تقويم الإبداع تخضع لمقاييس جديدة، تنبع من تدافع الأسيقة و تناقضات الحياة نفسها و هكذا "نشأت، على الصعيد الشعري، لغة المدينة، مقابل لغة الصحراء. و سيطر الجدل، تبعا لذلك، بين القديم و المحدث: بين "عمود الشعر" أو "مذهب الأوائل" من جهة، و مذهب "المعاني المولدة و الاستعارات البعيدة" من جهة ثانية، أو، بتعبير آخر، بين "المألوف" و "المترع الغريب". و نشأت مقابل خصائص القديم، خصائص جديدة للحديث، كالغوص على المعاني، و الانفراد بمذهب مخترع. و اقترنت الحداثة كذلك بالعلم و الثقافة، بعامة، أو المزج بين "الألفاظ العربية و المعاني الفلسفية"، بطريقة استخدام اللغة استخداما جديدا يؤدي إلى اقتران الكلمات اقترانا غير مألوف مما يبتعد باللغة الشعرية عن صيغها القديمة و مجراها العادي"[1] هذا الاقتران غير مألوف للكلمات يخلق الفجائية، و هي خاصية فنية في النص الشعري تفاجئ القارئ و تدهشه و الشاعر في هذه التجربة يتخلى عن الصورة الفنية التقليدية.

يؤكد أدونيس أن تجربة أبي تمام لم تكن تقويضا للقديم ودفعا لتنويعه، إنما كانت نفيا للقديم فنيا، و هذا النفي لا ينفي أن يكون الجديد كامنا في القديم حين التفت أدونيس إلى خروج (**امرئ القيس**) عن نمطية القصيدة أي المعاني المبتذلة.

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت و المتحول، تأصيل الأصول، ص233-234.

فقد تمرد على النموذج الأخلاقي و ما يتبعه من خروج عن القيم الدينية، إنه نهج (**امرؤ القيس**) الذي لم يكن شاعرا قبليا بالمعنى الذي يصطلح عليه النقد العربي القديم و عليه "كان امرؤ القيس، إذن، يسلك و يفكر خارج نظام القبيلة و قيمها السائدة، ففي شعره و سلوكه ما يخرق هذه القيم، و بخاصة ما يتعلق بالمرأة و الحب"[1]

و من ضمن مظاهر خروج (**امرئ القيس**) عن نمط القيم الجاهلية خروجه على نموذج المعاني و خروجه على نموذج التعبير حيث أعطى للفظة بعدا آخر لا يطابق بين اللفظة و مدلولها الأصلي القائمة على القول بالمطابقة الحرفية أو بين الاسم و المعنى نحو قوله:

و أركبُ في الروع خَيفانةً كسا وجهها سَعفٌ مُنتشرْ

و لعلّ هذا من ضمن ما عاب عليه الأصمعي ذلك لأن الشَّعر في ناصية الفرس إذا غطى وجهه "لم يكن الفرس كريماً"[2] هو نقد في -منظور أدونيس- "ينظر إلى الشعر كأنه حقيقة علمية فقد يصح هذا النقد في الفلسفة أو العلم، إلا أنه لا يصح في الشعر"[3]

ومما نباشره عبر هذا الرأي، أن الشعر إبداع لا مجرد نقل و تفسير فالتصوير الشعري لا يسعى إلى نقل الواقع كما هو و إنما يهدف إلى تخييله ينقل صورة متحركة عن الواقع، و لهذه النظرة النموذجية شكل آخر تمثل في ربط الشعر بالأخلاق و تقويمه بالتالي وفقا لهذه القيمة. و هكذا اتخذت الشعرية العربية القديمة لنفسها تلك الخصوصية المتعالية، التي لا يباشرها التحول و لا يفارقها المعيار و لا تنازعها مساعي المحدث من التأويل.

---

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت و المتحول، تأصيل الأصول، ص260 .
[2]- المرزباني (محمد بن عمران)، الموشح، تحقيق البجاوي، دار نهضة مصر، ص 39.
[3]- علي أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت و المتحول، تأصيل الأصول، ص263 .

3- تحولات اللغة الشعرية:

تعد الشعرية العربية في -تصور أدونيس- فرعا من الدراسات اللغوية التي تمركزت في تفسير النص القرآني و إبراز لغته المعجزة "و من هنا ينبثق مشهد القصيدة المغلقة بين المقدّس و المدّنس لدى هؤلاء و أولئك، و هو ما نعثر عليه ضمنيا في الدراسات الخاصة بالشعر و الشعرية مثل "طبقات فحول الشعراء"، "الشعر و الشعراء"، و "نقد الشعر و الموازنة"، و "الوساطة"، و "العمدة" كنماذج ذات سلطة معرفية، بل سلطة تاريخية كذلك"[1] و هكذا فإن القراءة التقليدية ألفت النص الشعري في (**مكانه المقدس**) بوصفه أنموذجا متكاملا لا يجوز افتراعه و تخطيه. و يصر (**بنيس**) على إنزال الشعر التقليدي من مكان المتعاليات و تناوله بالدراسة و التحليل، تمثلت المتعالية الأولى في الدراسات القرآنية و اللُّغوية القديمة التي كانت تستشهد بالشعر في إثبات إعجاز القرآن الأمر الذي صرحت به دراسة مثل "إعجاز القرآن" أو "دلائل الإعجاز" و كتاب "البديع".

فمن أكثر القضايا التي شغلت الشعرية البيانية ووجهت مسار اشتغالها إشكالية اللفظ و المعنى، و هي الإشكالية التي ظلت على امتداد القرن الثالث و الخامس للهجرة من أهم القضايا التي استأثرت باهتمام المتكلمين و البلاغيين فضلا عن النحاة و علماء أصول الفقه. إنها الإشكالية التي ارتبطت بقضية إعجاز القرآن "بما هي قضية دينية ذات تواشجات فكرية و ثقافية، جعلت من الشعرية البيانية شعرية متعالية، لا تنطلق من الشعر المحكوم بخطاطات لغوية ذهنية قبلية، إلا لتجعل منه مساهما في حل معضلات ثقافية لا علاقة لها بالشعر، كفاعلية ثقافية مخصوصة. إن هذا الوضع، هو ما جعل من سؤال الشعر و الشعرية سؤالا مكبوتا كما تذهب إلى ذلك فرضية محمد بنيس"[2].

---

[1]- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، التقليدية، ص43.

[2]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة المعاصرة، ص113-114.

و قد كان (**الجاحظ**) من ضمن الملامح الرائدة في الطرح النقدي التي عالجت إشكالية اللفظ و المعنى في اتجاه تكريس أسبقية المعنى و جاهزيته و تابعية اللفظ و خارجيته. هذا الاتجاه إلى قبلية المعنى و أولوية اللفظ يكرس لاشتغال الذاكرة الجماعية بمعاييرها اللُّغوية و مساراتها الذهنية "إنها كوكبة من الصفات الدالة على افتتان صارخ بالكلام الشعري، الذي يحرص على سلامة اشتغال الذاكرة الجماعية بمعاييرها اللغوية و خطاطاتها الذهنية. معايير و خطاطات ستنتقل إلى حماية الناقد، الذي سينهض بوظيفة توجيه الشعر المحدث لتأمين قدامة متجددة"[1] و يتعلق الأمر بثنائية (**القديم**) و (**المحدث**) و ما واكبها من ضرورة تخطي تلك الأقيسة القارة التي تحول دون مرونة النص الشعري ، إلى موقف الناقد البياني الجديد المهيأ لإنصاف النموذج المحافظ من الشعر المحدث.

كما تمثلت المتعالية الثانية في كتاب "الشعرية" (**لأرسطو**) الذي لا تنطبق خصائص نصوصه من الشعر الملحمي و الدرامي و النص الشعري العربي، لذا عدَّ بنيس هذا السعي وراء حصر الشعرية العربية في ضوء هذه المتعاليات سببا في جعل الشعرية خارج الشعر و الشعر العربي خصوصا و التي تحولت -في نظره- إلى شعرية مكبوتة[2] مشيرا إلى الدلالة اللّغوية للكبت في هذا الموضع و التي تعني الصرع و الخيبة أو الإخزاء. مما أدى به إلى ضرورة إتباع طريقة تتجه نحو غزو التصورات و المفاهيم المتداولة في حقل الدراسات العربية بغية تفكيك أسسها المتعالية. لكن هذا ينحصر فقط من جهة خصوصية الشعر و هويته كونه لم تتأصل فيه ملامح الملحمية، أو الأسطورية و مواطن الدرامية و نوازع الحوارية و غرائب المحكي من السردية.

---

[1]- منصر (نبيل) ، الخطاب الموازي للقصيدة المعاصرة، ص 115.
[2]- ينظر: بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، التقليدية، ص44.

غير أن تواصل الفلسفة بالشعر هو أحد مواطن تشكل الحداثة الشعرية و"الشعر بمعنى آخر، فلسفة من حيث أنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم أو الوجه الآخر من الأشياء. أي الجانب الميتافيزيقي... كل شعر عظيم لا يمكن من هذه الزاوية و بهذا المعنى، إلا أ، يكون عظيما"[1] و العظيم في اصطلاح تشكل النصوص هو المتعالي.

و لعلّ الشاعر (**المعرّي**) أفرز لشعره خصوصية من التأمل حيث مكنته كي يهجر إلى نصوص أخرى، فأفرز منها بعدا من التمثل التكويني لمتن الخطاب الشعري، و كذا إنتاجها لحداثة تلخص تشاكل الشعر بالفلسفة كي تخرج من بلاغة الوصف إلى بلاغة التأمل. و مما يعزز هذا ما نلفيه حين تمت هجرة تلك العرفانية للخطاب الصوفي صوب الشعر العربي المعاصر لدى رواده، مكنته من حداثة أخرى انعطفت إلى أصالة لم تدنسها تلك المصدريات من التصورات المفارقة لتكوينه و هويته. و من ثم ظفر بنسق آخر و بلاغة شعرية وردت من سياق المستثنى من الموروث البلاغي.

و هنا يتفرد (**بنيس**) عن غيره في تأسيسه للشعرية العربية كونها تختلف عن الحداثة الغربية وطبيعة الحداثة العربية معا، إذ يأخذ بهما و يفجرهما ليخرج بالفرضية الإبداعية فقد أعاد قراءة كتاب أرسطو[2] حول الشعرية قراءة متفردة من المتن الفلسفي.

---

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، ص174.

[2]- يأخذ القرطاجني (حازم) عن أرسطو مفهوم المحاكاة و يجعلها أساسا لشعرية النص إذ يقرنها بقدرتها على أن تكون حسنة الموقع في النفوس في نحو قوله: "و يشترط في المحاكاة التي يقصد بها تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه أن يكون ما يحاكى به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه مما تميل النفس إليه..."

(حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص113).

و يكون الشعر وفق هذا الطرح ضرب من المعرفة و أداة للتعرف على الواقع ضمن تراتبية الحس و التجريد "فالحسية تصدر عن مادة التخييل، أي صور المحسوسات الثابتة في الحس العام، بينما يجئ التجريد من ارتباط الخيال بالعقل الذي يدرك الموضوعات مجردة من مادتها، و يشكلها في صورة كلية" - (إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص86).

هذا الكتاب ساهم في كبت الشعرية العربية فسعى بنيس إلى تفكيك أصوله النقدية التي جعلت من المحاكاة معيارا لشعرية النص، و بالتالي يلغي فكرة الوحدة ليحل محلها الاختلاف و هذا ناتج عن تبنيه منذ البداية لفكرة التحرر من سلطة النص و التي أتاحت له إعادة قراءة الشعرية القديمة التي توزعت بين تحديد شعرية النص في اللفظ و المعنى و توزعها بين أسبقية العروض أو المحاكاة و التخييل في بناء النص الشعري.

و ما يجمع بين هذه التفرعات الوجود السابق للمعنى و هنا يستحضر **(بنيس)** نصا **(للمرزوقي)** يخص به أصحاب المعاني و الدلالة التي يبرزها هذا النص "أن كل قصيدة لا معنى لها هي قصيدة ميتة. يبطل الشعر حينما ينتفي المعنى. و الشعر، بالتالي متوفر على معناه قبليا، و لكنه مأخوذ في الشعر بالحلية بالاستعارة لينتقل المعنى من النثر إلى الشعر..."[1] هذا الوصف يؤدي بالمعنى كي يتماهى بتلك الوثوقية النحوية الجاهزة على تشكل بناء الخطاب وكذا نحوية العروض و من خارج تأليف النص، فيما هي عناصر ليست قبلية بل مجازية لأن المعنى دوما يتبدل و يتغير كونه مرجعا و سياقا و من ثم تتحقق دلالته في النص عبر مسالك من التأويل المنفتح و المتعدد.

إنها دعوة تفضي إلى مأخذ الانفلات من كوابح طبيعة هذه النصوص التي تتأسس على فرادة الدلالة، لأن القصيدة لا تركن إلى صورية التشكل القار. و المعنى دوما هو المبرر لحداثة الخطاب الشعري كونه ينسل من بلاغة النسق الشعري، و في الوقت ذاته يفرز جهازا من التأويل كي يعضده فتنتج عنه قراءات ذات حيوية تتجانس و نسق الخطاب الشعري و من ثم تؤكد قيمه الجمالية، يرد مجمل هذا من المعنى.

---

[1]- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، التقليدية، ص59.

إذ المعنى قدمته الشروح الأولى للخطاب الشعري بوصفه مفردة معجمية و لكنه يتعدى حرج هذه الجزئية ليدخل عبر تراتبية النسق الشعري كي يقدم أفقا مرجعيا رحبا، ليفتح على أفق تخييلي تؤديه تأويل القراءات المحدثة.

يعتمد (**بنيس**) في توضيح وظيفة الشعر التي ستظل مختبرا للحداثة الشعرية من موضع قراءة أدونيس لهذه الوظيفة التي أبرز من خلالها الفرق بين اللغة الشعرية و اللغة غير الشعرية، من كونه تأثر باللغة الفرنسية و بالشعر الفرنسي الحديث حيث أعاد قراءة الشعر العربي القديم خاصة (**أبي نواس**) و (**أبي تمام**) و كتابة (**النفري**) مفيدا من مختبر الشعر الفرنسي مؤكدا على التداخلات النصية مستشهدا بعلاقة (**بودلير**) (**بإدغار آلان بو**)، (**مالارميه**) و تأثره السحري بالانجليزية ليعلن "هذه مجرد عينات تعفينا من إثارة مسألة الأصول، و هي في الوقت نفسه تعود، من جديد، لتؤكد على أن الكاتب ينتمي لثقافته من خلال النسق الثقافي الذي ينوجد فيه قبل أن ينتمي إليها من خلال العناصر النصية القادمة من أمكنة لا نهاية لها، و هي المتعرضة في آن لمحو يتقن النسق ممارسته"[1]

إن الشعرية العربية تتأصل عبر مصادر شعرية أوروبية جسدتها المرجعيات المعرفية التي دارت بين (**يوسف الخال**) و (**أدونيس**) و هي أساسا تنطلق من مفهومين أوروبيين الأول إنجليزي يعتمد لغة الحياة اليومية، و الثاني يعتمد على ضدية و انتهاكية اللُّغة التي دعا إليها (**رامبو**). و هذا ما يستدعي الوقوف أمام مصادر الحداثة الشعرية الحديثة و التي بتخطيها -في تصور بنيس- نفتقد أسس الوضوح النظري. فقد أفاد أدونيس من الشعرية العربية و كذا من ثقافته الحديثة المؤطرة بالنظرية الرمزية.

[1]- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، المعاصر، ص83 .

إن جوهر الارتكان إلى اللغة لديه لا يكمن في استبدال اللغة الفصحى باللغة المحكية "بل الأساس هو نقل اللّغة من حالة الوضوح و الإيصال إلى حال الإشارة و الغموض. و أدونيس، في هذا الموقف، يصدر عن رؤية شمولية لوضعية اللغة العربية، و منها الشعرية، منذ الجاهلية إلى الآن، مفيدا من ثقافته الحديثة، المؤطرة بالنظرية الرمزية"[1] و بهذا تصبح لغة الخطاب الشعري "نقيضا للمعيار لأنها لغة منزاحة عن لغة الحياة اليومية و مدمرة لها. لغة الحياة اليومية هي لغة المألوف، و لغة الخطاب الأدبي هي لغة خارقة لمألوفها."[2]

و هكذا انتقلت اللّغة من ثبوتية وظيفتها في الإيصال إلى وظيفة أخرى "صار فيها معرفة، و صارت لغته بحثا معرفيا (**Recherche épistémologique**) و انتهى بذلك دور الكاتب مرسلا، كما انتهى دور الإخبار مضمونا للرسالة، و تجردت اللُّغة عن الإيصال هدفا للإخبار، كما تحول المتلقي إلى قارئ منتج في الوقت نفسه، به تنتهك اللغة و تنفجر لتبوح عن مكنوناتها بما تضفيه عليها لغته هو من إمكانيات تأويله"[3] و هذا يعني أن لغة القصيدة و التي هي جزء من الخطاب الأدبي لا يمكن اختصارها ضمن معيارية الأسيقة، و إنما هي فعل يتجاوز اللغة نفسها. و من ثم فإن ما يطرحه القول يحيل إلى أن لغة القصيدة مشبعة بعوالم فكرية و معرفية تعمل على شحنها بطاقات إيحائية جديدة.

يبدو أن مسألة اللغة في الشعر المعاصر قد تحولت إلى حقل من التأمل بعد أن وجد الشعر المعاصر في اللغة الفصحى أو عدم المطابقة بين الأسماء و الأشياء حاجزا، و تحول الشكل اللغوي من كونه الفضاء:

---

[1]- بنيس (محمد) ، الشعر العربي الحديث، المعاصر، ص85 .

[2]- عياشي (منذر) ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص125.

[3]- المرجع نفسه، ص125.

"الذي يضم الزخرف البياني، أو التزيين المجازي، ليصبح في تشكليه الجديد جوهر اللغة الحدسية، ووسيلة لإيصال مشاعر غائصة في مضمر التجربة الفنية. و انتقلت الصورة من نطاق المجاز التقليدي المتمد على عناصر المقارنة و المماثلة، و مراعاة الرباط المنطقي، لتتحول إلى نطاق الصور المتداخلة العناصر، الممتزجة بعناصر الغرابة و الدهشة"[1].

انطلاقا من هذا التأسيس الحديث الذي أتاحته اللّغة للقصيدة الجديدة يتجه (**بنيس**) للحديث عن تجربة (**أدونيس**) في استيعابه لوظيفة اللّغة الشعرية إذ يذهب في القول "كان أدونيس قد وعى هذا المفهوم، في نصوصه الشعرية و التنظيرية مفيدا من تجربة سعيد عقل في رمزيته، و من جبران خليل جبران في معجمه و خياله، و من الرمزية الفرنسية، بدءا من بودلير إلى مالارميه و سان جون بيرس، و هكذا سيأخذ في الحديث عن الإشارة و السحر كمفتاحين لرؤية شعرية تتعلم بمسالك المجهول و ممالك الهدم"[2] و عليه تعد قصيدة" الإشارة" أنموذجا أوليا تحوليا للغة الشعرية إذ يقول أدونيس:

مزجتُ بين□ النّار□ و الثلوج□
لنْ تفهم□ النيرانُ غاباتي و لا الثلوج□
و سوف□ أبقى غامضا□ أليفا□
أسكنُ في الأزهار□ و الحجارة□
أغيبُ
أستقصّي□
أرى
أموجُّ
كالضوء□ بين السحر□ و الإشارة□

---

[1]- عيد (رجاء)، الأداء الفني و القصيدة الجديدة، مجلة فصول الشعر العربي الحديث، العدد الأول و الثاني، الهيئة المصرية للكتاب، ص 51.
[2]- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، المعاصر، ص 95.

هذه القصيدة -في تصور بنيس- بيان شعري متكامل يؤسس للغة ستصبح دليل الاشتقاق في مفهوم الشعر و ممارسته، لأن وظيفتها تكمن في السحر و الإشارة فهي لا تعبر و لا تصنف و لا تبوح و لا تصرح.

يتضح حماس (**بنيس**) الشديد (**لأدونيس**) في ثورته اللغوية و ثمة مبالغة في آراء الشعراء و النقاد فيما يتعلق بمساهمة اللُّغة في تحديث الشعر العربي المعاصر التي عدَّها أدونيس و بنيس و غيرهم من الشعراء و المنظرين لغة هدم للمألوف و الجاهز، و هي بذلك تقوم بتفريغ اللفظة من هويتها الدلالية السالفة و تشحنها بحمولة دلالية جديدة و في ذلك -في نظر المعداوي- خطورة على اللغة "و بشيء قليل من التأمل سنجد أن خطورة هذا الكلام تأتي من ثلاث نواح أولاها هو أنه يتنافى مع ما انتهى إليه البحث، في الشعرية، على يد (**تودوروف Todorov**) حين ذهب إلى لا أحد يستطيع حتى الآن أن يعرف متى تنتهي اللغة و متى تبدأ الشعرية و الثانية هي أن ذلك الرأي يمنح الشاعر حق تسمية الأشياء بغير مسمياتها أما الثالثة فهي إسقاط المتلقي من العلية الإبداعية"[1] ليعلن بعدها الباحث أن هذه النواحي الثلاث "هي أهم الأسباب التي دفعت الشعر الحديث نحو الأزمة التي يتخبط فيها"[2] و عبر هذا المأخذ يرد سؤالا في -تصور المعداوي- يحصر به إشكالية اللُّغة الشعرية في الانتقال من اللُّغة المكتوبة إلى لغة الكلام اليومي، و كل من حاول الإجابة عن هذا لا يخرج عن إطار المعالجة النظرية لها. إذ ينهض المحكي اليومي على نمط من التجريد و الإسفاف الذي ينعطف بنسق الخطاب الشعري، إلى الانفتاح على سياق لا يمكنه من بلاغة الخيال أو جمالية الغرابة أو انزياحات الغموض وكذا تجليات الحلم .

[1]- المعداوي (أحمد) ، أزمة الحداثة الشعرية في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993، ص 14.
[2]- المرجع نفسه، ص 14.

و من ثم يفقد متلقيه "أو بعبارة أخرى إن المتلقي ينفتح بواسطة ذلك "الكلام المخّيل" أي النص الشعري على عالم جديد قائم على قيم جديدة تناقض عالمه العيني المعاش... و هنا بالضبط يحدث أمر بالغ الأهمية... من قبل المتلقي، يختل توازنه مع ذلك الواقع فيكون الحلم و يكون الشوق و الرغبة في تحقيقه. و إذا ترجمت الرغبة في شكل فعل يكون الصراع و هو الخطوة الأولى على درب التخطي و التغيير"[1]. كما أن لغة اليومي لا تؤكد للنص نصانيته و لا تؤدي للمتلقي مرجعية حتى تتعدى كي تنجز له أفق انتظار ذلك "أن خنق مجال التصور و الحد من الطاقة التخييلية المنبثقة عن استعمال الوحدات الإيحائية يبدو أكثر يسرا و احتمالا... لأن استعمال اللفظ في غير ما وقع له في أصل اللغة... (فيصبح) لدى الباث الذي يحاول تفجيره عن طريق التعارض الذي يقيمه داخل الرسالة بين معنى اللفظ المستعمل و المعنى الذي يريده لهذا اللفظ"[2] و هذا هو العطب الذي لحق بذلك النزوع الحداثي في غلوه، و هو ينتج لغة خاصة و هو يزعم أنه يؤدي مشروعية الحداثة في صلب تكونها. و هذا المأخذ نستثني منه ذلك التوسل الجيد في تهجين الخطاب بمشاهد من متون التراث الشعبي.

إن ما أسهمت به الدراسات النقدية و هي تعرض مساعيها عما ينبغي أن يكون عليه حال لغة الشعر في اقترابها من لغة الكلام اليومي جعل و"كأن الأمر يتعلق بوصفات يفترض في الشعراء أن يستوعبوها، لإنتاج شعر قريب من لغة الحديث اليومي أو الحديث المألوف، كما يسميه بعضهم، لا بتيار شعر له تاريخ و شعراء و أنصار ..."[3]

---

[1]- اليوسفي (محمد لطفي)، في بنية الشعر المعاصر، ص34.
[2]- بلمليح (إدريس)، المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها، ص384.
[3]- المعداوي (أحمد)، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الغرب، ص116.

والمقصود بذلك تجربة (**عباس محمود العقاد**) في ديوانه (**عابر سبيل**) الذي جعل من لغة الحديث اليومي معجمه الشعري. ضف إلى ذلك تجارب كثيرة من الشعراء المحدثين مثل (**صلاح عبد الصبور**) و (**عبد الرحمان الشرقاوي**) و التي تجاهلتها الدراسات النظرية الحديثة من أجل أن تنسب لنفسها كل اجتهادات من سبقها من الشعراء[1].

4- شعرية الإيقاع:

إن الشعرية العربية في النقد العربي القديم نهضت في عمومها المجمل على الوزن و القافية في صنع الجانب الصوتي للقصيدة، فكان التشكيل الوزني هو الحد الفاصل بين الشعر والنثر، و أي خروج عن هذا الإطار ورد بمثابة تمرد عن الشعرية العربية النموذج.

و على هذا الأساس يرد طرح (**بنيس**) ضمن تلك التراتبية من النقاد المحدثين التي جاءت لتؤسس لشعرية عربية مفتوحة تعتمد على الإيقاع، حي قدم تصوره لانعتاق تلك النحوية التي لازمت البيت الشعري. و من ثم دعا إلى تحرر الشاعر من البيت القديم الذي تحول إلى حرج لسيولة اللُّغة و استغراقها بالمعنى الجديد و هذا ما تضمنته النصوص النظرية الجديدة التي سعت إلى هدم هذا المسكن و البحث عن قصيدة ككل و بناء.

و إذا كان حال القصيدة العربية القديمة مؤسسا على هذا النحو من حيث تشكله البنائي على نمط تراتبية الأبيات بحيث لا يربط بينها نظام داخلي، و إنما تربطها القافية و تفتقر في الغالب إلى ذلك التعدد الإيقاعي و التنوع الوزني، كما أنَّ مسلك الإيجاز هو الكابح لمجرى انفتاح اللّ ّ ّ ُغة صوب إنتاج بلاغة جديدة و صيغ محدثة لنسق النص قائمة على الوزن و الإيجاز طابعها العام. فإن القصيدة الحديثة -كما في تصور أدونيس- وحدة متكاملة شكلا و مضمونا.

---

[1]- ينظر: المعداوي (أحمد)، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 118.

و هكذا "يكون أدونيس هادما للبيت الشعري كمكان لإحداث فضاء قديم، عن طريق نقد القديم لا نسيانه أو السكوت عنه، سواء أكان هذا القديم منحصرا في البناء النصي أم في التصور النقدي قديما و حديثا. و بدل مصطلح البيت، أو البناء النصي القائم على البيت، يصبح مصطلح القصيدة سيدا"[1] و القصيدة من خلال هذا المفهوم هي بنية شاملة تجمع بين الشكل و السياق هذا ما أكده (**عز الدين إسماعيل**) في دراسته لتطور الشعر العربي المعاصر و الذي لم يلغ تماما جمالية القصيدة التقليدية القائمة على أساس الوزن و القافية، مما دفع به إلى التساؤل عن مدى إلغاء العنصريين الأساسيين في التعبير الشعري في الإطار الموسيقي الجديد .

يؤكد الباحث استحالة تأسيس شعر جديد دون وزن و قافية، فالشاعر المعاصر في تصوره لم يلغ الوزن نهائيا في الشعر و لكنه أدخل عليه بعض التعديلات الجوهرية التي أحس بضرورتها، هذه التعديلات تجعل من التشكيل الموسيقي خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية "و من هنا لم تكن الصورة التشكيلية لموسيقى الشعر القديم لتفي بهذا الغرض، لأن القصيدة لم تكن في مجملها تمثل بنية أو صورة موسيقية على هذا النحو، بل كانت -كما ذكرنا- وحدة موسيقية متكررة، مرة تكون هذه الوحدة بيتا ينتهي بقافية متكررة، و مرة تكون مجموعة من الأبيات لها نظام و قواف متكررة في الوحدات الأخرى"[2] إنَّ الشاعر المعاصر لم يمارس تلك الغرابة في طرح الوزن و القافية، و لكنه أدخل تعديلا جوهريا بحيث لم يعد حين يكتب القصيدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين و ذي التفعيلات المتساوية العدد و المتوازية، كما لم يعد يتقيد عبر قفل تشكل الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت.

---

[1]- بنيس (محمد) ، الشعر العربي الحديث، المعاصر، ص72 .

[2]- إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص63- 64.

من هنا يتبنى (**عز الدين إسماعيل**) تسمية السطر في الشعر المعاصر بدل البيت الشعري و تعد قصيدة (**صلاح عبد الصبور**) "أغنية الحب" أنموذجا لهذه القصدية في الانسجام في الوحدات الموسيقية، المليء بالروح الشعري الجديد الذّي فجَّرته موسيقى القصيدة الحديث يقول الشاعر:

صنعتُ مركبا□ من الدُخان□ و المدَّاد و الورقْ
ربَّانه□ أمهرُ منْ قاد سفينًا في □خضمْ
و فوق قمَّة السفينْ يخفق□ العلمْ
وجهُ حبيبي خيمة□ □ من نورْ
وجه□ حبيبي بيرْقى المنشورْ[1]

لم يعثر الباحث ضمن هذه الأسطر الشعرية على ظلال البيت القديم و في هذا إلغاء لمعنى البيت مما دفع بنيس إلى التأكيد على حضوره في الشعر المعاصر، و لكنه حضور مختلف مغاير عما كان من قبل، البيت التقليدي ذو بنية تامة، أما في القصيدة المعاصرة فهو ذو بنية ناقصة تتكامل مع الوزن و التجربة ليصبح البيت المعاصر لا نموذج له فهو "يتأصل في محو الأصل، و في إتباع لعبة الكتابة التي لا ضابط لها خارج فعل الكتابة"[2] إنَّ هذا التعريف الحداثي للبيت يؤكد أن التجربة الشعرية المعاصرة تجاوزت مواضعة القصيدة الموصدة عبر تمثلها لأسنن الوزن و إيقاعاته، إلى وضعية الكتابة التي يتم فيها إلغاء الفصل بين الصيغ الإجناسية. وفي هذا الصدد فإن معقود البيت ينزع إلى محلول النثر كي يسلم سلطته، و لا يمكننا أن نقرأ البيت الحديث خارج الدلالة النصية و إنما يقرأ ضمن النسق النصي في علاقة الخطاب بالذات الكاتبة و تاريخها.

---

[1]- ينظر: إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 77.
[2]- بنيس (محمد) ، الشعر العربي الحديث، المعاصر، ص108.

و من العناصر التي في تضافرها تشكل حداثة شكل النص الشعري: الترقيم و الوقفة التي لم تحظى -وفق تصور بنيس- باهتمام النقاد العرب القدامى رغم ما لها من تأثير واضح في بناء بيت القصيدة المعاصرة.

أ- الترقيم:

يعد الترقيم من العناصر التي وظفت في الممارسة الشعرية المعاصرة و هو يؤدي بواكر الكتابة البصرية، ويبرر (**بنيس**) حداثة هذا العنصر على نحو قوله "لأنه مرتبط بنبرة الصوت في الكتابة، و بالتالي ليعوض الصوت كلية العين"[1] و يتعقب بنيس مسيرة الترقيم بدءا بالكتابة العربية القديمة وصولا إلى أوروبا ما يوازي الترقيم في الكتابة العربية هو التصريع، القافية في الشعر، الفاصلة في القرآن و السجع في النثر، كما يعد مصطلح الوقف في القراءات القرآنية أشد مطابقة لوضعية علامات الترقيم "و لكن مصطلح الوقف في القراءات القرآنية هو الأشد مطابقة لوضعية علامات الترقيم"[2] و تتأكد أهمية علامات الترقيم من خلال التفسير الذي قدمه (**جون كوهين Jean Cohen**) حينما تحدث عن وظيفيتها في النص الشعري و ما يترتب عنها من طريقة في بناء البيت على مستوى الوقفتين الدلالية و العروضية "... و في مستوى الجملة، حيث يزاوج بين التماسك السيكولوجي بين العناصر و التماسك النحوي، رأت اللغة المكتوبة من المفيد أن تدعم البياض بعلامات خاصة دعيت بـ علامات الترقيم" و توجد منها في الفرنسية علامتان رئيسيتان هما النقطة و الفاصلة، هاتان العلامتان يدعوهما داموريت "علامتي الوقف" و لا تنحصر فيهما هذه الوظيفة بل يقوم بها كل بياض. و لكنهما تشيران إلى تمفصل سيكولوجي و نحوي في آن معا،

[1]- بنيس (محمد) ، الشعر العربي الحديث، المعاصر، ص 120.
[2]- المرجع نفسه، ص 120.

و لكنهما تشيران إلى تمفصل سيكولوجي و نحوي في آن معا، و يوجد بينهما تدرج: فالنقطة تسجل نهاية الجملة، أي نهاية مجموع يمكن أن يوجد منفصلا لأنه يحمل معنى كاملا في نفسه، أما الفاصلة فإنها تفصل بين مجموعتين لا يمكن أن توجدا منفصلتين. و لكنهما تتمتعان مع ذلك بقد ر من الاستقلال"[1] و قد تبنى (**محمد بنيس**) نظرية (**جون كوهين**) في الوقفات مما جعل (**أحمد المعداوي**) يستنكر استبعاد بنيس وغيره من النقاد و المنظرين لمصطلحات عروضية عربية و استقدام مصطلحات لا تنسجم في تصوره مع الخصوصية الإيقاعية العربية.

ب- الوقفة: قسمها بنيس الوقفة إلى أربعة أنواع:

ب-1 الوقفة التامة:

و هي الوقفة التي يجد فيها القارئ الوزن و المركب و الدلالة تامة، و تعد هذه الوقفة النمط الأولي من الأبيات و هذا نموذج لمثل هذا النوع من الوقفات:

أجراسُ برج ضاع في قرارة البحر.
ليس نجماً ليس إيحاء نبيّ
و ليكنْ وْجهي فيئا !
النورس الأخير غاب، فالسُّري
فوق صميم الماءْ
نعرف الآن جميع الأمكنهْ[2]

و مما تتوفر عليه هذه الأبيات أنها تنبني على علامات الترقيم التي توضح التقسيم الموسيقي للشعر و تسجل القيم الموسيقية للمقاطع فهي "حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي

---

[1]- كوهين (جون)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، 1986، ص57 .

[2]- ينظر: بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص 122.

في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب... لكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية"[1]

ب- 2 الوقفة الوزنية:

و هي الوقفة التي يكون فيها البيت تاما وزنيا و لكنه ناقص مركبيا و دلاليا، أي أن يكون البيت في حاجة إلى البيت الذي يليه، و يتم ذلك عندما يشعر الشاعر بضرورة إنقاذ الوزن بالتخلي عن التركيب وفق ما يقتضيه النظم.

ب- 3 الوقفة المركبية والدلالية:

و هي الوقفة التي يكون فيها المعنى تاما بينما الوقفة الوزنية فهي ناقصة و هذا النموذج الشعري (**لمحمود درويش**) مثال على ذلك:

وأريد أنْ أتقمَّص الأشجار
قَّد كذ ب المساءُ عليه ، أشْهد أنَّني غطَّيته
بالصَّمت
قرب البحر
أشهدُ أنَّني ودَّعْته بين النَّدى و الانتحارْ.

و إثر لجوء (**بنيس**) إلى تقطيع البيت عروضيا يتضح أنَّ البحر الكامل الذي يتضمن وحدته الوزنية (**ف علن علن**) تحولت إلى (**فافا علن**)، ما يدل على أن الوقفة الوزنية لم تتحقق إلا في البيت الرابع و بعدها نقطة "غياب الوقفة الوزنية يقابله وجود الوقفة المركبية و الدلالية في البيتين الأول و الثاني. فالمركب الفعلي تام في البيت الأول و كذلك البيت الثاني، و لكن الدال الوزني، إلى جانب علامات الترقيم و عنصر الربط

[1]- كوهين (جون)، بنية اللغة الشعرية، ص55.

النحوي، يترك الأبيات مترابطة فيما هي مفككة حتى تبلغ نقطة البيت الرابع"[1] و عبر هذه السنن تظهر الصفحة المتعددة حيث يتفاعل الوزن مع بياض الورقة و علامات الترقيم.

ب-4 وقفة البياض:

و هي الوقفة التي تلاشت فيها القوانين التقليدية فلا يخضع النص لجاهزية الأسنن القبلية سابقة إذ تنقسم القصيدة إلى أبيات مضادة تبنيها فراغات، بحيث يصبح للبياض كلامه الذي يقوله ما يؤكد بلاغة المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية ليصبح البياض تبعا لذلك "رحما تتجمهر فيه احتمالات كتابة منذورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص، بتعدد القراءة يتعدد فعل الكتابة أيضا"[2] ويستدل (**بنيس**) بنموذج شعري (**لأدونيس**) من قصيدته "هذا هو اسمي" حيث وقفة البياض تجعل منه نصا متعدد الاحتمالات:

دهر□□ من□ الحجر العاشق□ يمشي حوْلي أ□نا العاشقُ الأول□ للنار
تحبلْ النَّار□ أيَّا□مي نار□□ أ□نثى دم□□ تحتَ نهديْها صليل□□ و الإبط□
آبار□ دمع□ نهر□□ تائه و تلتصق□
الشمس□ علْيها كالثوب□ تزلق□ □جرح□□ فرَّعته□ و شعشعتهْ بباه □و
بهار□(هذ□ا جنينك□؟) أحزاني ورد□□

بهذه الوقفات تتم عملية الاستبدال لوضعية الخطاب في الشعر المعاصر، و من ثم يصبح للفضاء النصي وضعا مغايرا بوصفه دالا بصريا يتفاعل مع دوال كثيرة تساهم في بناء القصيدة و تصاعد انسيابها في رأي العين لدى المتلقي.

و مما يتضح لنا أن (**محمد بنيس**) قد حرص على تأسيس شعرية جديدة تقوم فيها اللغة على التجاوز و انتهاك الأعراف، و من ثم يقوم فيها الإيقاع على إبطال و نفي أن يكون شكلا موسيقيا مجرد من المعنى بعد أن تجاوز بنيس العروض التقليدي الذي كان العقبة الكأداء التي باشرت في طريق تطوير الشعر العربي هي تلك النحوية الصارمة و التي

[1]- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، المعاصر، ص127.
[2]- المرجع نفسه، ص 129.

دعت (**بنيس**) إلى إجرائية الاستعاضة حيث استبدل مصطلحات عروضية متعارف عليها و هي: السطر الشعري، ، التدوير العروضي، بـ المصطلحات التي وضعها (**جون كوهين**): الوقفة العروضية، الوقفة الدلالية و الوقفة النظمية و هي مصطلحات مستقدمة من صميم العروض الفرنسي و ثمة فرق كبير بين العروض الفرنسي و العروض العربي، و لعلّ هذا ما دفع (**المعداوي**) إلى التساؤل عن سبب استقدام مصطلحات أجنبية، داعيا إلى ضرورة التحلي بالحيطة و التروي قبل الإقبال على مثل هذه المغامرات -كما وصفها- ليظل العروض الخليلي منبع كل الدراسات و النظريات العروضية، و نجد التصور نفسه يطرحه (**عبد العزيز المقالح**) عندما عرض مجموعة من التساؤلات تلامس جوهر الإيقاع أو موسيقى الشعر، رافضا أن يوصف عروض الخليل بالجامد، الثابت. هذا العقل الموسيقي العبقري الذي اهتدى إلى وضع العروض بفضل سوق النحاس. فهل الإيقاع الموسيقي عملية سكونية مغلقة؟ أم هو حركة متطورة؟.

1- انفتاح الإيقاع الشعري:

لقد كانت الفاعلية الشعرية في أمس الحاجة إلى ما يمدها بأسباب التطور و النمو، بعد أن خضعت لمجموعة من القوانين الصارمة رسمت للشاعر خطوطا لا ينبغي أن يحيد عنها مما أدى بهذه الفاعلية الشعرية أن تبحث عن مناخ جديد تفجر من خلاله قدراتها و إمكاناتها الهائلة دون أن تدوس الحدود و القوانين، الأمر الذي قد يخلق مناخا من الفوضى فتضيع معه ملامح الشعر لأنه من غير الممكن أن لا تخضع الكتابة الشعرية لمقاييس من شأنها تميز الشعر عن النثر أو الكلام اليومي العادي.

تتضح المسألة ها هنا أكثر، في مجال البنية الإيقاعية للقصيدة الشعرية العربية و على الجوانب التي توفر خاصية الإيقاع و التي أهمها البيت، و قد سبق أن تحدثنا عن وضعيته في القصيدة المعاصرة من خلال قراءة (**محمد بنيس**) كما أسهب في الحديث عن وضعيته (**عبد الله راجع**) في خضم تحليله لأهم الجوانب التي تحقق الإيقاع في النص الشعري. فالبيت الشعري -في تصوره- وحدة قائمة بذاتها نظميا و دلاليا و عروضيا و لكي يتحقق البيت من كل جوانبه لابد من إيراد القافية التي خضعت إلى قوانين صارمة يحصرها الناقد في بعض العيوب التي يجب على الشاعر أن يتجنبها في نحو قوله: "و يبدو أن هذه القوانين لم تكن صارمة بما فيه الكفاية، فنراهم يضعون للقافية حدودا من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يتبعه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن و يضعون لها لوازم متعددة و هي أحرف و حركات فالأحرف: التأسيس و الردف و الوصل و الخروج و الدخيل، و أما الحركات: فالرس، و الإشباع و الحذف والتوجيه و المجري و النفاذ"[1].

[1]- راجع (عبد الله)، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة و الاستشهاد، دار قرطبة للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1، الدار البيضاء، 1987، ص100.

هذه القواعد التي سّنها (**الخليل بن أحمد الفراهيدي** لحركية الإيقاع نابعة من الاعتقاد بأن كل ما يستوفي خصائص نموذج ما كامل و إن كل ما لا يستوفيها فهو ناقص. هي نظرة عجيبة -كما وسمها الناقد- من الحكم بالنقص والزيادة، و هو في هذا الحكم قريب من قراءة (**كمال أبو ديب**) الذي أعاد النظر في عروض الخليل من خلال حديثه عن بعض التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر والتي تختلف جذريا عن الطريقة العروضية التقليدية، أين تنامت الفاعلية الشعرية و ازدهرت في غياب نظام نظري لتشكلات الإيقاع الشعري و إن وجدت دراسة الخليل الذي توصل إلى إدراك أو اكتشاف نماذج الإيقاع عبر الإلهام أو الحس الموسيقي المرهف، و مع أنه قدم تحليلا عميقا لإيقاع الشعري العربي إلا أن الخليل –في تصور أبو ديب- لم يقدم تقعيدا علميا لما يجب أن يكون عليه الإيقاع في الشعر العربي، و إنما قام بمحاولة وصف نماذج الإيقاع ووحداته المكونة له، ثم إن الفاعلية الشعرية هي أكبر من عروض الخليل فهذا الشاعر العباسي (**أبو العتاهية**) يقول ما معناه أنه أكبر من العروض، إذ يقال إنّه جلس يوما عند قصار فسمع صوت المدقّة فحكى في شعره من نحو قوله:

للمنون دائـــرا ت □يدرْنَ َصرْفها
هـــنَّ ينتقيننـا واحداً فواحدا...

اعتمد (**أبو العتاهية**) على مبدأ الموسيقى الإيقاعية المنبعثة من الحياة[1]، ذلك لأن الإبداع الشعري هو المنتج للإيقاع و ما على علماء العروض إلا أن يصفوا ما ينتج. و هكذا يتضح رفض الطاقة الشعرية للقوالب الصارمة و القوانين الجامدة، و مما زاد الأمر تعقيدا

[1]- ينظر: أبو جهجه (خليل) ، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظير و النقد، دار الفكر اللبناني، بيروت،ط1، 1995، ص 43-44.

أنّ الدارسين الذين جاءوا بعد الخليل لم يحاولوا تسهيل النظام بإعادته إلى أصول جذرية أقل تعقيدا، بل زادوا من تفريعاته و تداخل مشكلاته و في هذا النحو يذهب (**كمال أبو ديب**) إلى أنّ الدّين: "نظموا العروض أراجيز و مقطوعات تعليمية، و شرحوه و بوبوه، لكنهم لم يسهموا في إبراز قيمة لفهم العمل الفني إطلاقا. و استمر هذا الوضع المزري حتى قرننا هذا"[1].
و قد حاول كمال أبو ديب أن يضع تصورا عروضيا يكون تثويرا على الإيقاع الشعري كما أسسه الخليل، و ذلك عن طريق فهم أسس عمله فأصبح الإيقاع لديه "وصفا متحسسا للتشكلات النغمية التي تتحرك في صلب عملية الخلق الفني، دون أن يفرض قيما خارجية شكلية أو تاريخية على طبيعة هذه التشكلات"[2] ثم يواصل أبو ديب فيقول: "النظام المفتوح هنا لا يحاول أن يرسم ما يجب أن يكون عليه إيقاع الشعر، و إنما يحاول أن يصف ما هو عليه إيقاع الشعر المنتج فعلا في التراث أولا، ثم في نماذج أنتجتها الثقافة العربية المعاصرة"[3].

لقد تمثلت مكنة أبو ديب الناقدة لوثوقية الإيقاع في محاولته لإعادة النظر في عمل (**الخليل بن أحمد الفراهيدي**) أن يؤكد على حقيقة معرفية، و هي أن عمل الخليل لم يكن سوى قراءة للتراث الشعري عندما اعتبر القصيدة العربية "حركة متكررة لشكل إيقاعي مثالي، قد يحدث في بيت من أبياتها و قد لا يحدث"[4]. مثل هذا التصور الخليلي هو الذي ثار عليه كمال أبو ديب إذ لم تكن هذه الثورة نفيا لعمل الخليل، بقدر ما كانت ثورة على طبيعة معاينته. وهكذا عدَت دراسة كمال أبو ديب للنظام الخليلي بمثابة ثورة

[1]- أبو ديب (كمال)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981، ص46.
[2]- المرجع نفسه، ص46.
[3]- المرجع نفسه، ص 47.
[4]- المرجع نفسه، ص 47.

تجديدية في مجال الإيقاع الشعري و تمكنت هذه الدراسة أن تنقل تأيشرها حيث امتدت إلى شعراء العالم العربي بعامة و من ثم وردت لدى الشعراء المغاربة بخاصة فكانت استجابتهم "لهذه الثورة تأخذ أشكالا متباينة تتردد بين تذبذب البعض في معانقة الحركة الجديدة و مصالحة البعض للبنية الإيقاعية العمودية، و ارتداد البعض الآخر بعد مرحلة من التحمس و الاندفاع"[1].

يبدو أنّ صدى هذا التجديد في مجال البنية الإيقاعية تراوح بين إقبال متذبذب لهذا الجديد الإيقاعي و اكتفاء البعض الآخر بالبنية الإيقاعية العمودية، و إن دّل هذا على شيء فإنما يدل على أنّ كل ثورة تجديدية لا بد لها أن تعيش نوع من الأزمة التي تفجر الطاقات الإبداعية و تشق طريق التحديث.كما أن إجراءات التعديل و التقويض لتلك الأسس الخليلية لم تكن كافية كي تنتج حداثة شعرية أو تكشف عن تميّز، بقدر ما نجد أنّ تواصل النصوص الشعرية عبر تلك الهجرة التي تأخذها أبنية النصوص الناضجة في نصوص لاحقة أو ناشئة و في هذا النحو يذهب بنيس إلى أن هناك هجرة "لقانونين للبيت هما: 1- الوقفة الدلالية و النظمية و العروضية، 2- الوقفة المتزاوجة و المتناوبة من جهة، و تحطيم وحدة الروي من جهة ثانية. و بالنسبة للأوزان الهجرة في التفعيلتين التامة و الناقصة، ثم في بحرّي الرجز و المتدارك بالدرجة الأولى"[2] و لعل هذه النُّقلة من التحول الإجرائي أفرزته هجرة النصوص إلى المتن الشعري المغاربي عبر فاعلية التلقي و المثاقفة، و هذا ما يعضد تشكل الخطاب الشعري المعاصر بعامة.

و في المجمل فإن مثل هذا التواصل الإجرائي يؤكد أن تجاوب النصوص الشعرية عبر هذا التواصل المتداخل يقدم تلك الحوارية البنائية المشتركة، إضافة إلى مسعى النقاد و هم

[1]- راجع (عبد الله) ، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة و الاستشهاد، ص13.
[2]- بنيس (محمد) ، حداثة السؤال، ص 128.

يتحاشون تلك التحولات الجاهزة لمتن النص الشعري، و هي تتخبط من غير أن تحقق لنفسها فعل التجاوز و التخطي إلى ممكنات البناء المشروع لحداثة الخطاب الشعري.

و في المقابل لم تكن تلك التحولات المعيارية للأوزان الشعرية هي الجوهر الأوحد في حداثة الشعر العربي، بقدر ما نجد لظاهرة تواصل النصوص الشعرية عبر تلك الهجرة التي يلتفت إليها (**محمد بنيس**) و هو يمثل بالأنموذج الشعري (**لصلاح عبد الصبور**) و هو يهاجر إلى شعر جيل من الشعراء المغاربة و هي تتألف من (**عبد الكريم الطبال**) و (**محمد الميموني**)، و (**أحمد الجوماري**) و (**عبد الرفيع الجوهري**) هذه الفئة من الشعراء امتدت إليها هجرة (**صلاح عبد الصبور**). و جميعهم رجَّعوا كتاباته عبر فترات في ضوء قراءة تعتمد قانون الاستيعاب حدودا قصوى للقراءة التي أنجزتها هذه الجماعة للنص المهاجر. و عليه فها هو (**صلاح عبد الصبور**) يعيد إنتاج ذاته في المتن الشعري المعاصر في المغرب[1].

إنّ طبيعة مثل هذا النص الشعري في مجموعه هو تأليف لغوي متفرد، و تركيب بلاغي محدث و معيارية شعرية مرنة متحولة، إضافة إلى أن معجم صلاح عبد الصبور أنتج لدى غيره إلى تحقيق فاعلية قراءة شعره و تمثله إبداعا و عليه "فإنه ما فتئ يسعى نحو تحقيق قراءته بالرجوع إلى الحياة اليومية، و الثقافة الشعبية، و الموروث الديني و الصوفي، و الشعر الأوروبي الحديث (إليوت و لوركا كنموذجين فقط)... عن البنية البلاغية لنص عبد الصبور هي الأقرب إلى الدقة في الكشف عن توظيفات المعجم... عن هناك بنيات جزئية يمكن رصد هجرتها على المتن المغربي، منها اعتماد الحكاية و اختزالها في آن... لإلى القديم، الشعر الأوربي الحديث، الفلسفة، التصوف، الثقافة الشعبية، التاريخ...."[2]

---

[1]- ينظر: بنيس (محمد) ، حداثة السؤال، ص123.

[2]- المرجع نفسه، ص127، 128، 129.

إنّ مجمل هذه الروافد تعدت مسلك تحول البنية الإيقاعية و لعل سياق الهجرة للنصوص يجيب عن إشكالية الحداثة الشعرية لدى النقاد المغاربة إلى جانب شعراء الحداثة العربية ممن أسهموا في التحول الشعري نحو (**السياب**) و (**خليل حاوي**) و (**البياتي**) و (**أدونيس**) مما مكن تلك التقليدية الشعرية من الانسحاب و التلاشي.

و عليه ننعت الانطلاقة الحاسمة في مجال التجديد الإيقاعي التي تأكدت مع بداية الخمسينات بظهور (**مجلة أقلام**) التي عدها بنيس مرحلة عليا من ومراحل ميلاد و تأسيس ثقافة حديثة، أين برزت أسماء و أصوات عكفت على صقل أدواتها قصد امتلاك الخصوصية و التميز، مما أضفى على القصيدة المغربية المعاصرة نكهتها الخاصة. هذا التميز هو الذي دفع (**عبد الله راجع**) إلى استنطاق البنية الإيقاعية و تجلياتها في المتن الشعري المغربي المعاصر، ليبقى السؤال يلح لماذا المتن المغربي دون سواه؟، ما جوهر هذا التميز و الخصوصية التي انفردت بها القصيدة المغربية المعاصرة؟ و لماذا هذا التهافت على استكشاف بنياتها؟

إن من ضمن ما سعى إليه الشاعر المغاربي المعاصر هو توظيفه لجملة من الأدوات الفنية الحديثة التي حققت للخطاب الشعري خصوصية، حيث انتقل المتن الشعري المغاربي المعاصر من فترة التمثل و الاستيعاب للقصائد المشرقية و الغربية في مرحلة الستينيات، إلى مرحلة السبعينيات التي برز فيها الإبداع الذاتي المغاربي المنبثق من راهنه و سياقه التاريخي.

و مع بداية الثمانينيات شهدت الساحة الثقافية المغاربية رواج نصوص كثيرة تبنت ظاهرة الاشتغال الفضائي في المتن الشعري (**القصيدة البصرية**) فكانت الحصيلة النصية و النظرية مهمة و متميزة كما و كيفا نحو ما يذهب إليه الناقد (**بول شاوول Paul Chaool**) الذي نوه بتميز الشعر المغربي وبطموحه يقول: "و لعل هذا الطموح بالذات، الذي بدأ المشرق العربي يفتقر إليه، بعدما ظن أنه اكتمل هلاله، هو وراء لعبة الاستهلاك التي بقي المغرب خارجها، و التي سقط فيها عميقا المشرق العربي (بيروت. دمشق. القاهرة)، فالمشرق العربي يقع اليوم في الجواب، أو في الكمال، المغرب العربي، يتحفز في السؤال وبينما نجد أن المشرق

العربي، و تحت ضغوط الواقع الاستهلاكي، يظن أنه وصل و بالتالي احترف و امتهن، نجد المغرب العربي، مازال عند حدود الهواية بالمعنى الرسولي للكلمة"[1] يتضح من قول (**بول شاوول**) أن المتن الشعري المغربي المعاصر استطاع أن يثبت ذاته مستلهما موضوعاته من واقعه، هذه العلاقة الثنائية بين الشعر و الواقع مهمة جدا، فلا وجود لمتن شعري منفصل عن واقعه انفصالا تاما و ينطبق هذا التصور على المتن الجزائري و التونسي، إذ أتاحت القصيدة الجديدة إمكانات متعددة في هيكلها و أسلوبها للشاعر أن يعبر عن واقع حضاري و ثقافي شديد التعقيد.

و لعلّ فداحة الوضع العربي أفرزت متنا شعريا يذعن إلى السياق التاريخي، و إلى بلاغة الوصف و هجائية التفريع منها: إضراب الطلبة، العمال، انتفاضة الفلاحين، العنف و الاعتقال. حيال هذه الأوضاع كان لابد للشعر أن يكون ثقافة مضادة للأوضاع السياسية و الاجتماعية السائدة المزرية، و كان من الضروري أن يكون الشاعر مكابدا لجملة من الأسيقة، حيث وجد نفسه محاصرا بالواقع المفروض عليه فوقف موقف المضاد لغويا و المدمر إيقاعيا. إذ تحول الشاعر المغربي داخل بناء القصيدة الجديدة إلى شاهد على مرحلة تاريخية متغيرة الأفكار و الأحاسيس، فأصبحت القصيدة الواحدة تحمل عبء التعبير عن الانتقال من الوهم إلى الصحو. انتهى الشاعر المغربي إلى عملية تفكيكية للقصيدة على مستوى الإيقاع كطريقة للربط بين الأبيات داخل وحدة متكاملة، مما سمح للشاعر بالانتقال من البيت إلى الجملة الشعرية.

[1]- راجع (عبد الله)، بنية الشهادة و الاستشهاد، ص13 عن: بول شاوول، علامات من الثقافة المغربية الحديثة، ص13.

هذا التفكيك على مستوى الإيقاع أفرز بنى شعرية شكلت النص المغربي المعاصر مما أضفى عليها سمة التميز و التفرد نذكر من هذه البنى، بنية السقوط و الانتظار التي أفرزها الواقع المغربي الحديث و تتجلى هذه البنية في "أنها بنية الهزيمة نفسها، و الانتظار نفسه على المستوى الاجتماعي و التاريخي، لا يتطابق مع الواقع المغربي، و لا يعكسه..."[1]. إضافة إلى هذا هناك بنية أخرى ميزت المتن الشعري المغربي خلال فترة الستينات و بداية السبعينات و هي بنية الامتداد و التجاوز التي تبناها شعراء أمثال (**أحمد المجاطي**)، (**محمد الخمار الكنوني**)، (**محمد السرغيني**) هؤلاء من الشعراء الذين منحوا القصيدة المغربية طابعها الخاص و سماتها المميزة على الصعيدين السياقي و النسقي، وما يثبت هذا التميز شهادة الناقد عبد الله راجع في مقدمة كتابه (**القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة و الاستشهاد**) إذ يقول: "... لقد أبرزت المرحلة المدروسة، و هي مرحلة السبعينات، حضور الصوت المغربي في النص الشعري، بعد أن ظل الشاعر المغربي يبحث قبل هذه المرحلة عن صوته المتميز ممسكا به حينا، مبتعدا عنه أحيانا و نحن نرى في ذلك ما يؤكد مصطلح المعاصرة و يزكيه، ذلك أن الابتعاد عن الصوت المتميز يعني إنتاج القصيدة النسخة. و القصيدة النسخة ليست سوى صورة مكررة لقصيدة أخرى سابقة، و ليس من شك في أن التكرار شكل من أشكال تزكية الجامد، و ضمان لاستمراره و تجذره. و ليس من المعاصرة في شيء أن يتحول الإنتاج الشعري إلى نسج على منوال ما بغية تأكيد القدرة على إنتاج نسخة مطابقة للأصل"[2]. مثل هذا الصوت المغربي أفرز ريادة من حيث إحداثه للانطلاقة الجادة للبحث في تحولات جسد القصيدة المغربية المعاصرة، التي تفاعلت في صنعها عناصر مختلفة و لعل من أهم هذه المحاولات دراسة (**محمد بنيس**) (**ظاهرة الشعر المغربي المعاصر مقاربة بنيوية تكوينية**).

---

[1]- بنيس (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ص213- 214.

[2]- راجع (عبد الله)، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة و الاستشهاد، ج1، المقدمة، ص9-10.

مستفيدا في الكشف عن هذه التحولات بمعطيات البنيوية التكوينية أو بالأحرى بنظرة عامة لهذا المنهج كما التمسه (**عبد الله راجع**) لكون معطيات التحليل البنيوي شديدة الارتباط بمناخ حضاري و ثقافي مغاير لما عرفه العالم العربي. إضافة إلى أن هذا المنهج بالتصدر الذي قدمه (**لوسيان قولدمان Lucien Goldmann**) في تركيزه على العلاقة بين الفكر و الواقع لا يمكن أن يصلح في مجال الكتابة الشعرية لأن النص الشعري "حاجز بلوري شفاف يستوقفنا هو نفسه قبل أن يمكننا من اختراقه"[1]

و ترد صعوبة تطبيق هذا المنهج من الخصوصيات التي يمتلكها الشعر العربي بعامة و الشعر المغربي بخاصة، و لعل أخطر هذه الخصوصيات كون النص الشعري عملا يتمازج فيه الذاتي بالموضوعي بحيث يصعب الفصل بينهما، ليبرز الناقد خصوصيات النص الشعري عن النص الروائي الذي يخضع للمنهج البنيوي التكويني و ينتهي (**عبد الله راجع**) إلى القول: "إن القصيدة غالبا ما تغري بالبحث عن المتكلم فيها بينما تدفع الرواية إلى اكتشاف تناسق الأحداث و دلالاتها، و إلى تبيين المساحة الاجتماعية التي تدور فيها هذه الأحداث"[2].

الأمر الذي جعل من الشعر مجالا مستعصيا على البنيوية التكوينية، و يمكن الاستفادة من النظرة العامة للبنيوية التكوينية فقط و لا مجال من تطبيقه فعليا في مجال الشعر، إلا ما قام بها (**محمد بنيس**) الذي أكد بأنه لا سبيل إلى تطبيق فعلي و دقيق لهذا المنهج، و هو من شغلته فكرة البحث عن المنهج في ظل التيار النقدي التقدمي في العالم العربي. و في ظل تراكم عدة مناهج استقر بنيس على البنيوية التكوينية المنهج الذي ينطلق من النص في الكشف عن قوانين بنياته الداخلية، و ينطلق من المادة التاريخية الجدلية في تفسيرها لطبيعة هذه البنيات ووظيفتها الجمالية و الاجتماعية.

---

[1]- راجع (عبد الله)، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة و الاستشهاد، ص 13.

[2]- المرجع نفسه، ص13.

2- بنية التلاشي و الإرجاء:

إن مثل فاعلية التباين في البنية الإيقاعية للشعر العربي المعاصر لا شك أنه يجعل من المتن المغربي محل التجريب و تكرار التجريب دون الوصول إلى ضبط مقاييس يسير وفقها المتن كبنية إيقاعية، مما خلق خلخلة أدت إلى عدم توضيح المقاييس بشأن التجديد في مجال الإيقاع في التجربة الشعرية المغربية المعاصرة هذا ما أدى بالناقد بنيس إلى استكشاف بنية الشعر المغربي و تسليط الضوء عليه. فلا يمكننا أن نفهم النص كما بيَّنه (**أمبرتو إيكو** **Umberto Eco**) إلا إذا انطلقنا من مستويين: مستوى البنية الداخلية و مستوى إخراج التأويل من المعاني الحرفية إلى إيحاءات نصية منفتحة مما يدل "عل أن التأويل يرمي إلى فهم البنى المرجعية بالبحث عن نسق العلاقات بين الداخلي و الخارجي"[1]

و هذه الإضافات ستبقى في حدود المؤلف النموذجي و النص و القارئ النموذجي معا. فليس بالضرورة وجود تطابق تام بين مقاصد الكاتب و النص و القارئ، و سيظل تأويل بنيس خاضع لعدة قراءات حسب مقاصد المتلقي التي تتنوع ميوله و مرجعياته.

حدَّد (**بنيس**) غايته من هذا البحث عبر مجال متتاليات المتن في نحو هذا الطرح: "كان بحثنا في مجال متتاليات المتن ذا غرض محدد، و هو تسليط الضوء على نوعيات الجملة التي يتحرك في إطارها النص الشعري و قد استخلصنا من هذا البحث وجود متتاليتين متميزتين، تنحصر الأولى في استعمال جملة النفي، و الثانية في توظيف جملة الإثبات"[2].

يركز (**بنيس**) على هاتين المتتاليتين اللتان شكلتا بنية المتن الشعري المغربي و استحوذت عليه، فجملة النفي ليست إلا تأكيدا على سيادة الموت داخل المتتالية الأولى، أما جملة الإثبات فهي نقيض الأولى.

---

[1]- بن بوعزيز (وحيد)، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008، ص97.

[2]- بنيس (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص213.

وفقا لهذا التصور يتأكد لدى بنيس "أن جملة النفي هي الأصل في المتن، بينما جملة الإثبات يمكن أن تكون عنصرا متمازجا مع العنصر الأول في بلورة الرؤية"[1].

اصطلح بنيس على هاتين المتتاليتين بالسقوط و الانتظار (و هو ما يقابل في تصورنا ببنية التلاشي و الإرجاء) المأخوذتين من قصيدتين مغربيتين، فالسقوط مستمد من قصيدة (**أحمد المجاطي**)، أما الانتظار فهو مستمد من قصيدة (**عبد الكريم الطبال**) يقول بنيس مبررا هذا الاختيار: "فالأول مستقي من عنوان قصيدة الشاعر أحمد المجاطي، و الثاني مستمد من قصيدة لعبد الكريم الطبال، و هذا الإسناد يخضع لطبيعة المتتالية نفسها، إذ أن جملة النفي المركبة مجال المتتالية الأولى ليست دلالة غير السقوط، أما جملة الإثبات الخاصة بالمتتالية الثانية فهي لا تعد أن تكون انتظارا"[2].

<u>1-2</u> - بنية التلاشي:

إن بنية التلاشي متعددة الأساليب و ناتجة أساسا عن نوعية الوعي الذي تميز به الشعر المغربي في مرحلة محددة من مراحله التاريخية، كما اعتبر (**بنيس**) هذه البنية انعكاسا واضحا للقراءة التي قام بها الشعراء المغاربة لواقعهم الذاتي و الموضوعي. إذ تلاشت مترية التركيب الشعري الذي يجلي تلك النحوية التي تكرس نظام التعاقب، و هذا ما نسمه بتلاشي الوسائط في التركيب الشعري (غياب أدوات الربط). و هنا تحضر سلطة الفراغ أو ما يمكن أن نسمه أيضا بإجرائية الأسطرة لبنية الخطاب الشعري المحدث.

و في هذا النحو يجلي نظام الخطاب الشعري نظاما يدفع بتلك النحوية التي تواضع عليها في عمود الشعر إلى التلاشي. بحيث يكاد هذا التلاشي يضارع ذلك التلاشي الذي تجليه بنية التركيب للأسطورة إذ إنها تنهض على بنيتين متداخلتين:

[1]- بنيس (محمد) ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 214.
[2]- المرجع نفسه، ص215.

بنية التلاشي و بنية الحضور المضمر، و تلك هي حجاجية التلاشي في مشروعية الخطاب المغاربي و المغربي بالأخص إذ إن معظم المتون الشعرية المغربية الحديثة تندرج ضمن هذه الحجاجية، لأنها تمكنت أكثر من غيرها من تمثل الخطاب الشعري الحديث.

وردت قراءة (**بنيس**) لنصوص المتن المغربي المعاصر لتستنطق وعي الشاعر المغربي بواقعه حيث أيقن الناقد بأن بنية التلاشي اعتمدت على أساليب تمحورت في الموت، الهزيمة، الحزن، الغربة، اللاجدوى و اليأس. و يعد أسلوب الموت من الأساليب الأكثر انتشارا في بنية التلاشي "يتكرر في بعض النصوص على شكل نواة لانفجار النص، و نجد الترابط الفعلي والترابط الاسمي للموت مقرونين بجمل مظاهر الحياة الباطنية و الخارجية مفرد و الجماعة و الكون"[1]. أورد بنيس نماذج كثيرة سنكتفي ببعض منها.

- ***أنموذج محمد علي الهواري من قصيدته (الموت كل يوم):***

أموت□ كلَ يوم□
و أشرب□ منْ نزيفي
و لا في عروقي تبقى قطرة□ دم[2]

- ***أنموذج أحمد المجاطي من قصيدته (كبوة الريح):***

رائحة□ الموت□ على الحديقة□
تهزأ□ بالفصول□[3]

---

[1]- بنيس (محمد) ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 215-216.

[2]- الهواري (محمد علي) ، الموت كل يوم، العلم الأسبوعي، نقلا من: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص216.

[3]- المجاطي (أحمد) ، كبوة الريح، أقلام، ع2، نقلا من: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 216.

- ***أنموذج محمد الخمار الكنوني من قصيدته (آفاق):***

منْ أينْ؟ ها هنا مدارُ الموت□ و الحزن□
بين□ □خطى أقدامنا و العجلُ المسرعُ، يحيا[1]

هناك نماذج كثيرة استدل بها (**محمد بنيس**) حيث اضطر الشاعر إلى استخدام الموت الذي يشمل الإنسان كفرد و جماعة يحاصره و يخنقه، ليدل على سقوط الإنسان في واقعه فهو "يكاد يسيطر على بعض الشعراء، حتى أن الخمّار خصص له قصيدة طويلة بعنوان (قراءة في شواهد مقبرة القباب). و نشعر من خلال الاهتمام المتنوع بالموت، أن الشعراء يعرون هذا الموت، و يشرحونه، فيفكون رموزه و يزيحون الستائر التي تحجبه العين"[2].

أ- أسلوب الهزيمة:

يتمثل أسلوب الهزيمة كونه ورد حاضرا في النصوص الشعرية المغربية بشكل أقل انتشارا من أسلوب الموت "كترابط فعلي و ترابط اسمي، في المتن من أسلوب الموت، و لكنه كصور متعددة، يغطي مساحة هامة من نصوص المتن"[3]. قدم الناقد جملة من النماذج للتدليل على الأسلوب نختار البعض منها:

- ***أنموذج عبد الكريم الطبال من قصيدته (أشعار طفل حزين):***

مدينتي□ جئتُ إليها في مساء□ ممطر□ حزينْ
كفارس□ يعودُ منْ معركة□ بلا قتالْ

---

[1]- خمار الكنوني (محمد)، قصيدة آفاق، نقلا من: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص216.
[2]- بنيس (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص215.
[3]- المرجع نفسه، ص217.

- ***أنموذج محمد السرغيني من قصيدته (في ساعة الحزن):***

الحزنُ هنا أعمقْ
الحزنُ هنا أشبقْ
الحزنُ لا نصح□ لا ينطقْ
على أهداب□ الحقد□
الحزنُ على أفراس□ السهد□
الحزنُ على الصيّاد□
الحزنُ على المصطاد□
الحزنُ يوشحُ صدر□ العالم□ بالعهر□ و بالأصفاد□
و يقدمُ للأدمع□ ما يكفيها منْ أعياد□[1]

يبدو أن الحزن قد تسلل إلى كل ركن من أركان النفس البشرية، مشكلا في الوقت ذاته محور النص.

ب- أسلوب الغربة:

تعد الغربة من الأساليب الرابعة لبنية السقوط إذ ينشر بين المتون "و لا يكاد يفارق الشاعر تجسيد مظاهر السقوط، و تأمله فيها، لأنه ملمح وضاح لتقاسيم جسد و روح وواقع الشاعر"[2]. و يبرز دور و فعالية أسلوب الغربة في المتن الشعري من خلال نماذج كثيرة سنكتفي بنموذجين:

[1]- ينظر: بنيس (محمد) ، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص219 .
[2]- المرجع نفسه، ص 219.

- ***أنموذج محمد السرغيني من قصيدته (الغربة في الأهداب):***

أطلُ عليك عبر الموت و الغربه
أطلُ عليك من أهدابك العذبه
و أدفنُ جفني المقروح بين البوح و الرغبه
و أرفضُ أن أجوب في هواك مرارةُ التوبه

- ***أنموذج أحمد المجاطي من قصيدته (مشاهد من سقوط الحكمة في دار لقمان) :***

أهذه دارك يا لقمانْ
يا قمراً، ينوء في غيابة الجبّ
أما تنفضُ عن كاهلك الحجارة
أما تعيدُ السيف و اليراع
من غابة الشمس، من جزائر الشعاع
أما تعيدُ الله من غربته
لوطن العباره[1]

يتضح عبر هيئة هذه النماذج الشعرية المغربية المعاصرة أن الغربة حاضرة بشكل قوي، فهي تسجن الشاعر و تتعبه لتنتقل عدواها إلى القارئ الذي يعيش مع الشاعر غربته ووحدته. فقد تحولت لغة التعبير الحديث من وصف العالم المادي الخارجي إلى
وصف عالم الشاعر الداخلي و إلى التعبير عن شجنه النفسي "باستخدام لغة تعبيرية مكثفة

[1]- ينظر: بنيس (محمد) ، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص 220.

لتلك المشاعر، بدلا من الوصف المادي الذي يعتمد على اقتناص التشابهات و التماثلات"[1] و يؤدي المستوى النحوي دورا هاما في تشكيل النظام الإيقاعي، إذ أن الشعراء في هذه البنية غيروا من الوظائف الدلالية للترابطات اللغوية، من حيث الرّباط المفاجئ بين المدلولات المتنافرة، (غياب أدوات الرّبط التكرار)، دون أن ننسى اعتماد الشعراء النفس القصير.

2-2 - بنية الإرجاء:

وردت هذه البنية متممة للبنية الأولى إذ يستند فيها الشاعر إلى أساليب معينة في بناء رؤيته الخاصة للواقع. و إذا كانت البنية الأولى مكونة من أساليب الهزيمة و الموت و الحزن و الغربة فإن بنية الإرجاء "تحدد من و ما هو المنتظر الذي هو الطريق إلى تغيير المتتالية الأولى في النص أولا، ثم في الواقع ثانيا. و يمكن أن نلمح بعض صفات المنتظر، فنقول بأنه يتراوح بين المعلوم و المجهول، بين الأطفال الراشدين، و بين الشاعر و الآخرين، و هذه الأساليب تلتقي، رغم تنوعها، عند زاوية محددة، تبرز في الوسيلة التي يجعل منها الشاعر شرطا للتحول و التعبير على مستوى بنية النص، و على مستوى العالم المقروء قبل كتابة النص، المتمثل في الواقع الذي هو السقوط"[2]

هكذا يفسر (**بنيس**) هذه البنية التي يسعى من خلالها الشاعر إلى تغيير واقعه و إلى إلغاء وظيفية الشعر و إحداث إيقاع يسهم في دفع حركية البنية الشعرية. و تقوم بنية الإرجاء على أساليب استخرجها الناقد من تتبعه لحضورها في المتن المغربي المعاصر.

[1]- عيد (رجاء)، الأداء الفني و القصيدة الجديدة، ص 50.
[2]- بنيس (محمد) ، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص 225.

أ- أسلوب البطل المفرد بين المعلوم و المجهول:

مثل هذا النحو من الأسلوب يرد في أغلب النصوص الشعرية معلوما و لكن "بعض الشعراء يفضلون الإشارة إليه دون نعته، و هو في مختلف أحواله و أسمائه و أزمنته يتصف بالاستثناء"[1]. هو فرد يمتلك القدرة على تحويل الواقع من سلبياته و أزماته، يقتلع جذور التعفن و أسباب التدهور و التردي. و قد اختار (**محمد بنيس**) بعض النصوص الشعرية التي توضح هوية البطل الذي يسعى إلى اقتلاع جذور التعفن هي كثيرة نختار نموذجين منها.

- ***أنموذج محمد السرغيني من قصيدته (صورة الإنسان في العصر الجليدي):***

لابُّد□ أن المهدي الأخيرْ
يحضر□ العرس□ في قبعة□ القشْ
يكونُ الطمّث
يقطرُ كالعهن□ بماء الروث□
يجيءُ مثل□ البعث□
يركعُ تحت□ هرم□ الفراعنة
يشّع التابوت
لرحلة□ التعميد و التحنيطْ
و يذبحُ القربان□ عند قدم□ الإفراط□ و التفريط□[2]

[1]- بنيس (محمد) ، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص 226.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 226.

- ***أنموذج أحمد المجاطي من قصيدته (سبتة) :***

و آتي على صهوة الغيم، آتي على صهوة الغين آتي عل كل نقع يثارْ
و آتيك يا دوحة الرّيف جرح على منكبيها و قبر يُزارْ
و آتيك أمنح عينيك لونَ سهادي
و حزن صهيل جوادي
و أمنح عينيك صولةُ طارق

وفقا لبنية الإرجاء التي تبرز دلالتها في أنها جاءت لتفجر البنية الأولى بفعل ظهور البطل المنافي و المناقض للواقع و هذا "البطل يتقلد صفات وأسماء متعددة، و لكنها، في نهاية التحليل، متجانسة، فهو المهدي الذي تحدث عنه الشيعة، و جسده في المغرب بن تومرت، و أحياه من رقاده المهدي بن بركة في العصر الحديث، و هو فارس الصباح، و عبد الكريم الخطابي، و بطل القصة، و المعادل المشترك بين جميع هؤلاء الأبطال هو الوهم و الحلم"[1]. و كثيرا ما يحجب الشاعر بطله لأن ما يهمه هو وجود بطل يولد من المستقبل، أو من الماضي ليكون المنقذ و المخلص لهذه الدنيا من الشرور و المآسي.

ب- البطل الجمع بين المجهول و المعلوم:

مثل حذو هذا الأسلوب وفق ما يذهب إليه الناقد (**محمد بنيس**) نادر الوجود في بنية الإرجاء، و مع ذلك فإن بعض النصوص توظف البطل الجمع "و ترى فيه سبيلا للخروج من متاهة و عذاب السقوط"[2] هذه بعض النماذج:

[1]- بنيس (محمد) ، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص 228.
[2]- المرجع نفسه، ص 228.

- **ـ أنموذج محمد الميموني من قصيدته (الهجرة إلى الشمال):**

انتظركمْ حتى ييبسْ في قبر□ الشهداء□ الدم
حتى تزهرَ فوقَ الحجر□ الدفلى
و يراود□ زوجات□ القتلى
وغد□ الحي و أعيان□ القوم□

- ***أنموذج عبد الاله كنون من قصيدته (الأطفال لا يقتلون):***

لشبوَنه
أطفالك□ الجياعْ يكبرونْ، يكبرونْ
ُيطعمونَ □وْجهك□ العجوز بالدماء□
همْ الرجاءُ يا (مدينتي) همْ الرجاء□[1]

يجلي النموذجان تصور (**الميموني**) و (**كنون**) لنوعية البطل الجمع الذي سيقوم بمهمة تغيير وجه الوطن "فهم عند الميموني مجهولون، كأسماء، و عند كنون، أطفال لشبونة"[2] النصوص التي يرد فيها البطل الجمع قليلة و يبرر بنيس هذه القلة باقتناع الشعراء المغاربة المعاصرين بعدم قدرة بطلهم على الخوض في العمل التحريري.

[1]- ينظر: بنيس (محمد) ، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص 228-229.
[2]- المرجع نفسه، ص 229.

نستطيع أن نقول في ضوء ما تقدم أن القصيدة المعاصرة من خلال هذه النماذج المغربية تنتج إيقاعا خاصا بها ينبع من داخل القصيدة، إذ يتخلى الشاعر عن البحر و يوظف بدله تلك التفعلية التي يوزعها حسب نظام الحركات، و هكذا تصبح التفعلية موظفة لخدمة الإيقاع المعنوي.

و مما يبدو أنَّ هذه النماذج الشعرية موسومة بطموح التغيير، و بقلق الانتظار. إذ يلجأ أغلب الشعراء إلى توظيف مقاطع من نصوص دينية وشعرية قديمة و أماكن تاريخية. فالعلاقات التي يؤديها هذا التوظيف متصلة بسياق الشاعر و راهنه، و قد استعمل الشعراء هنا طرائق متنوعة تلغي وظيفة الإيقاع الشعري القديم، و في المقابل تفرز إيقاعها الخاص نحو هذا المقطع الشعري (**للسرغيني**)، إذ تكررت بعض الأصوات (**صوت الشاعر و صوت البطل**):

لابُّد□ أن المهدي الأخيرْ
يحضر□ العرس□ في قبعة□ القشْ
يكونُ الطمّث

تتأسس هذه المحاورة على مكنة القبض على السياق المتردي و توصله إلى المتلقي بنبرة تصبغها صبغة حالمة، آملة في واقع أفضل، و هنا يبرز النفس الدرامي إذ يتراجع صوت الشاعر كليا و يتشكل لديه صوت البطل، بعد انصهار صوت الشاعر و صوت البطل مع الصوت الجماعي و في هذا النحو يذهب (**محمد لطفي اليوسفي**) إلى أن ظاهرة الأصوات "تلعب دورا هاما. إنها تسهم في دفع حركية البنية، بما تمنحها من أبعاد إيقاعية تنبثق عن عملية التعاقب الحاصلة بين المستويات الثلاثة، و تبرز النبرة الدرامية خاصة في مستواها الرؤياوي. و بالإضافة إلى ذلك تنقذ القصيدة من السقوط في الرتابة المملة"[1]

[1]- اليوسفي (محمد لطفي)، في بنية الشعر المعاصر، ط2، سراس للنشر، تونس، 1992، ص 93.

يرسم الشاعر الاحتمالات المستقبلية، فتتكاثر أفعال المضارع و الصور و الأصوات. كما طغت الأفعال الدالة على الحركة في المضارع على شكل تساؤل (يطغون، يحضر، يركع) و غيرها من هذه الأفعال التي تكررت في النماذج الشعرية السابقة.

وردت جملة صوغ هذه الأفعال مبنية على صيغة التساؤل لأنها تشكل قضية مصيرية بالنسبة للقصيدة العربية الجديدة، إذ يرفض الشاعر المغربي جميع الطرق و الأشكال المتعارفة فيما يحاول أن يؤسس كتابة جديدة و هذا ما نستشفه في حديث (**محمد لطفي اليوسفي**) أثناء تحليله لبعض القصائد التي تعبر عن قلق المسائلة في نحو قوله: "... إن القصيدة تتجاوز، بصفة نهائية، الشكل الشعري المتعارف و تخلق شكلها الخاص، معتمدة على إيقاع الحركات و الصور و الأصوات، ليتحول النص إلى حشد من الصور. و لذلك فلابد للمتلقي أن يمتلك معرفة و ذاكرة ثقافية تخوله فهم و استيعاب بنية النص الشعري الحديث. لأن نجاح عملية التلقي مشروط بثقافة المتلقي نفسه"[1] الذي يستطيع أن يفك الرموز التي يركبها الشاعر إذا امتلك معرفة نصية حديثة تمكنه من النفاذ إلى دواخل النص الشعري الحديث و إن عجز عن ذلك "بطلت عملية التواصل الشعري. لا سيما أن عملية فك الرموز تصبح في غاية السهولة إذا كان المتلقي يمتلك ثقافة شعرية أي إذا واكب الحركة الشعرية"[2]

و تبعا لذلك تظل القصيدة الحديثة تنزع نحو التجريبية، تجريب كل المسالك التي تدفع بها نحو آفاق شعرية جديدة.و ما هذه النماذج الشعرية المغربية إلا تعبيرا عن طموح جيل جديد يبحث عن مدرات شعرية جديدة ، فكل الآفاق مفتوحة أمام الشاعر مادامت القصيدة تبحث عن ذاتها و تبحث عن أشكال جديدة تكون قادرة على الإحاطة بالصراعات التي يعيشها الفرد و يعانيها المجتمع.

[1]- اليوسفي (محمد لطفي) ، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص153.
[2]- المرجع نفسه، ص153.

3- تنوع القافية و حوارية الأصوات:

اتخذت القافية في الشعر المعاصر بعدا آخر حيث أصبحت عنصرا من عناصر بناء النص الشعري المعاصر، الذي لم تعد فيه مفردة من حيث التشكل المتعقب كما كانت في القصيدة العربية القديمة و من ثم "فإن إعادة بناء المسكن الشعري، في الحداثة العربية، و المعاصرة منها على الخصوص، تطلب إعادة النظر في عنصر القافية و وظيفتها في آن"[1]. هناك تفريع لتنوع القافية وفق ما يذهب إليه (**أدونيس**) من طرح يؤديه من متون نشرات جماعة (**أبولو**) حين تجلي تلك المسالك لتنوع القافية عبر تراتبية من التشكل المقطعي، إذ هناك "قصائد تبتدئ بقافية و تنتصف بقافية ثم تنتهي بقافية و تنويع الوزن ضمن القصيدة الواحدة"[2]

و لعلّ هذا الوصف للتنويع هو تفريع لبناء القصيدة و استهجان ورد من مقال يمثل وجهة النظر التقليدية تهاجم حركة أبولو. و لعلّ هذا الحال من التعدد و التنويع أفرزته فاعلية التشكل المتجدد و هنا يعلق أدونيس لدفع تلك الأحادية من التقفية مؤديا سؤالا جوهريا "كيف نحدد الشعرية في النص؟ هذا سؤال قديم، كان الجواب عنه يتنوع أو يبقى ثابتا، تبعا للمراحل التاريخية، و تبعا لتبدّل الأزمنة و الأوضاع الحضارية. و في الموروث العربي جوابان: الأول وصفي، خارجي. و الثاني تحليلي يستمد معاييره من بنية النص ذاتها. و بما أننا لا نقدر أن نفهم حاضرنا الشعري إلا في ضوء ماضينا الشعري، فلابد من أن نستحضر هذين الجوابين. الأول، **الوصفي** يعرفه الجميع: الشعر هو الكلام الموزون المقفّى. و هذا جواب / تحديد لم تعد له، كما أرى، قيمة حاسمة في تحديد الفرق النوعي بين الشعر و النثر.

---

[1]- بنيس (محمد) ، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص 140.

[2]- أدونيس (علي أحمد سعيد) ، الثابت و المتحول، صدمة الحداثة، ص 104.

فلابد من أن نستحضر هذين الجوابين. الأول، **الوصفي** يعرفه الجميع: الشعر هو الكلام الموزون المقفّى. و هذا جواب / تحديد لم تعد له، كما أرى، قيمة حاسمة في تحديد الفرق النوعي بين الشعر و النثر. و قد تجاوزته الممارسة الشعرية الحديثة"[1] و من هنا يكتب الشعر و يقرأ وفق مقولة التأمل لأن "الشعر لا يبدأ هنا و ينتهي هناك. ليس للشعر تخوم. لذلك ليست المسألة أن نفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده. ليست أن نستوعبه، بل أن نواكبه. و هكذا لم يعد جائزا أن نقرأ القصيدة خطّياً -سطرا□ سطرا□، و إنما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاء"[2] يخلص (**أدونيس**) إلى أن جوهر القصيدة في اختلافها[3] و أن التغير و التحول و التنتوع المخرج من سكونية الشكل و صورية الكتابة الحاملة لأحادية الهيكل. و من ثم فالتنوع للقافية هو رأس ممارسة الاختلاف و التعدي لتلك المحددات لعمود الشعر.

و هكذا تغيرت نظرة المحدثين للقافية عن نظرة النقاد القدامى، فالقافية في تصور (**قدامة بن جعفر**) مثلا ما هي إلا لفظة مثل سائر لفظ سائر البيت و ليس لها تأثير على ائتلاف سائر أبيات النص الشعري يقول قدامة: "و لم أجد في القافية مع واحد من سائر الأسباب الأخرى ائتلاف، إلا أني نظرت فيها فوجدتها، من جهة ما أنها تدل على معنى ذلك المعنى الذي تدل عليه ائتلاف مع معنى سائر البيت، فأما مع غيره فلا، لأن القافية إنما هي لفظة مثل سائر البيت من الشعر، و لها دلالة على معنى، كما لذلك اللفظ أيضا"[4]

---

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد) ، الثابت و المتحول، صدمة الحداثة، ص 243- 244.
[2]- المرجع نفسه، ص 266.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 264.
[4]- جعفر (بن قدامة) ، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، دار الطبع السعادة القاهرة، 1963، ص23.

يسقط طرح (**قدامة**) التصوري للقافية عنها وظيفتها و بنيتها في النص الشعري، فيثور (**بنيس**) على نظرة قدامة بن جعفر كما ثار على موقف (**نازك الملائكة**) المشابه له علما بأنها وقفت موقف المعارض للمحاولات التي تسعى إلى التخلص من القافية في النص الشعري المعاصر إذ تذهب إلى القول: "و الحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا و تثير في النفس أنغاما و أصداء، و هي، فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر و الشطر، و الشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة. و لذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى نبذ القافية في شعرهم الحر. و ذلك يضيف إلى نثرية ما يكتبون و ضعف الموسيقى فيه. فكأنّ لم يكفهم أن يوردوا في شعرهم تشيكلات متنافرة، و أن يخرجوا على الوزن، و أن يتنقلوا من بحر إلى بحر، و أن يرتكبوا الأخطاء النحوية و اللغوية، و أن يأتوا بالعامي و السقط، كأن لم يكفهم ذلك كله، فأهملوا القافية و هي لو يدرون سند شعرهم و حليته المتبقية"[1].

يبدو أن تصور (**نازك الملائكة**) قائما على اعتبار القافية كونها حلية تضاف إلى البيت لإثبات نهايته، و فصله بالتالي عن البيت الموالي مما أدى بالشاعر حسب (**بنيس**) أن يعيش حالة من الجريان وراء القافية التي أصبحت تؤدي جملة من الوظائف. و يستحيل أن يخلو أي شعر من القافية نحو ما يذهب إليه (**جون كوهين**) مدعما حديثه بالأبيات المشهورة للشاعر (**فرلين Verlin**) التي هاجم فيها القافية إذ يقول:

منْ سيعدّد كل عيوب قوافينا
أي غلام□ أبكم، أو أي رقيق□ مجنونْ
صاغ لنا من معدن□ زيف□ هذا الحلَّي المأفون
يخدعنا بدوّي أجوفْ إذ تصقله أيدينا

---

[1]- الملائكة (نازك) ، قضايا الشعر المعاصر، ص192.
هذا ما يقابله بالفرنسية:

Ô qui dira les torts de la rime !
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime

مثل هذه الأبيات التي نجدها تلغي القافية جاءت نفسها مقفاة ما يدل على أنه لا يمكن الاستغناء عنها، كما لا يمكن حصرها في معنى المساعد للبحر أي أنها هي التي تشير إلى نهاية البيت في نحو ما يذهب إليه (**جون كوهين**) "و هكذا فليست القافية هي التي تشير إلى نهاية البيت، و لكن نهاية البيت هي التي تشير إليها، و القافية وحدها ليست قادرة على أن تلخص البيت بل، لا تلحظ على أنها قافية إلا إذا وقع عليها النبر"[1]. يتضح من خلال هذا التصور أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عنصر مستقل و لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى فتمنح القصيدة بعدا من التناسق يضفي عليها طابع الانتظام النفسي و الموسيقي و الزمني و بالتالي تسهم في تحقيق اللغة الشعرية. و يبقى السؤال يلح هل يمكن اعتبار القافية نمطا موسيقيا مستقرا؟

انطلاقا من تصور (**جون كوهين**) و (**محمد بنيس**) يمكننا القول بأن القافية ليست نمطا موسيقيا مستقرا، و إنما تخضع شأنها شأن كل الدوال العروضية لمقتضيات التعبير و ضروراته التي تختلف من قصيدة إلى أخرى . وفقا لهذه الاعتبارات التي تتميز بها القافية سنتعرف على وضعها الشعري بالنسبة إلى القصيدة المعاصرة. فقد أبدى رواد القصيدة العربية الحديثة اهتماما خاصا بالقافية و بوظائفها الدلالية التي تعد من البنى الأساسية للقصيدة فتنوعت و كثرت، و قد تمكن الناقد (**محمد بنيس**) من حصر هذه الأنواع من خلال تتبعه للنماذج الشعرية المعاصرة التي لا تكاد تستغني عن هذا الدال.

---

[1]- كوهين (جون)، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، 2000، ص 201-202.

فقد أبدى رواد القصيدة العربية الحديثة اهتماما خاصا بالقافية و بوظائفها الدلالية التي تعد من البنى الأساسية للقصيدة فتنوعت و كثرت، و قد تمكن الناقد (**محمد بنيس**) من حصر هذه الأنواع من خلال تتبعه للنماذج الشعرية المعاصرة التي لا تكاد تستغني عن هذا الدال. فهناك ما أسماه (**بنيس**) بـ :

- ***القافية المتوالية و المتناوبة مع وحدة الروي:*** يسرد الناقد نماذج لقصائد شعرية تمثل هذا النوع نختار نص **"صحوة الأضواء" (لمحمد خمار الكنوني)**:

مسافر□ □ في غفلة□ الأنواءْ
قتلتني يا صحوة□ الأضواءْ
قاسية□ □ و أنت تهتفينَ: حق□ □ ما أقولُ
قد قضَّي الأمر□، و شدَّ باليد□ المجهولُ
لم تقبلي رأسي إلا مقطوعًا
منَّي، فها أنا أذوق□ الحرَّ و الجوعا
يشدُّني التواءُ ماء□ النهر□ في المجرى
أشرب□ ما يمحى و أسمع□ الهراءْ

وردت القافية في هذا النص بصيغة متوالية و متناوبة، بمعنى أن كل مقطع يأتي مستقلا عن سابقه في الاستخدام التقفوي "و تتناسب هذه القافية مع كل القيم البنائية الأخرى المكونة للمقطع، إذ على الرغم من أن خيطا نسيجيا واحدا يربط بين مقاطع القصيدة بأجمعها، إلا أن كل مقطع يتمتع باستقلالية داخل الإطار العام للقصيدة، لذلك فإن التقفية بوصفها بنية جزئية و ليست كلية في مثل هذا النوع من القصائد فإنها تنتمي انتماءا حاسما إلى استقلالية المقطع"[1].

[1]- صابر عبيد (محمد)، القصيدة العربية الحديثة بين الدلالية و البنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص 117- 118.

يعد هذا النمط الحديث خروجا عن الموروث الشكلي للقصيدة العربية التقليدية العمودية، إذ أن هذا الخروج هو الذي سيؤرخ للممارسة النصية المعاصرة.

- ***القافية المتجاوبة:*** يفسرها (**بنيس**) كونها: "قانونا ثانيا أساسه تغيير مكان القافية،

أو بالأحرى قراءة التكرير في النص برؤية لا تتوقف عند نهاية الأبيات، حيث المفهوم القديم للقافية ثبتها فيه"[1] لا تقف القافية وفقا لهذا التصور في المتن الشعري المعاصر عند حدّ البيت و إنما تتخذ بعدا دلاليا حيث تتكرر في كل جسد النص، لتتحرر الذات الكاتبة من القواعد القبلية التي تقمع أفكار المبدع و تنتقل من الارتجال إلى التأمل و هكذا "فإن الشعر المعاصر سيبني مشروعه الشخصي، كما سيبحث عن إيقاعه الداخلي، بتفجير الطاقات المجهولة للغة، و تكون الحداثة في هذه الحالة موغلة في الذهاب نحو ما ليس له قاعدة"[2]. و ينتقي بنيس لهذا القانون الذي يكوكب القصيدة بكاملها -على حد تعبيره- نموذجين، سنكتفي بعرض نموذج واحد يتمثل في نص **"النَّهر و الموت" (لبدر شاكر السياب)**:

أودُّ لو أخوضُ فيك□، أتبعُ القمرْ
و أسمع□ الحصى يصلّ منك□ في القرارْ
صليل□ آلاف□ العصافير على الشّجرْ.
أغابة□□ من الدموع□ أنت أم نهرْ؟
و السمكُ السّاهرُ هلْ ينامُ في السَّحرْ؟

يقوم نموذج (**السياب**) على بناء قافيتين داخلتين تندرج ضمن نسق متعدد العلائق، فالنسق الفرعي الأول بقافية اسمية هي:

---

[1]- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص144 .
[2]- المرجع نفسه، ص145.

صليل، الدموع، النجوم، الحرير، المياه، صغير. و الثاني مركب ذو ترابط فعلي أساسي هي: أخوض فيك، يصل منك، تمزقت فيك، يضيء فيها، أغتذي فيك، كان[1].

إن ورود القافية المتجاوبة في جل أبيات النص يمنح -وفق بنيس- الأسبقية في بناء القافية للنص بعد أن كانت هذه الأسبقية تمنح في النمط الأولي للبيت و هكذا لم تعد" القافية مع الشعر المعاصر، عنصرا من عناصر بناء البيت المفرد بقدر ما استهدفت التفاعل مع الدوال الأخرى في بناء القصيدة بكاملها"[2]. بناء على ما تقدم، يمكننا القول بأن قوانين البيت في الشعر المعاصر ليست واحدة إلى جانب اختلاف زمن ظهور كل واحد منها، و من المستحيل -وفق بنيس- ادعاء القبض على جميع القوانين التي تشكل بنية البيت الإيقاعية المعاصرة في نحو قوله: "و ما حاولنا رصده من قوانين لبنية البيت الإيقاعية في المتن، بعيد عن ادعاء القبض على جميع القوانين، لأن الجزئي المنفلت من عقال التعقيد و التقنين هو المنجم السري لما يمنح النص خصيصته الفريدة. و عدم الوصول إلى مستوى أعلى من ضبط هذه الخلايا الإيقاعية المتمردة على التقعيد مصدره وضعية الإيقاع في النص و بالنص. فالبحث عن القوانين العامة ذو إيجابية محدودة في حالة النص الشعري، و إذا كنا نجهل سبيل التعرف على خريطة المغامرة الجماعية التي رسمها الشعراء العرب المعاصرون بغاية بناء مسكن حر و مستجيب لشرائط الزمن الحديث الذي يعيشون فيه..."[3]. الأمر الذي يدعم تصور (**بنيس**) عن استحالة رصد قوانين البنية الإيقاعية للشعر المعاصر الذي يرجع إلى اختلاف زمن القصيدة، و يجعلنا نقترب من تصور (**عبد الله راجع**) للقافية في البيت الشعري المعاصر التي لم تمت و لكنها تختفي تحت وجوه

[1]- ينظر: بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص146.
[2]- المرجع نفسه، ص 147.
[3]- المرجع نفسه، ص 157.

متعددة من ضمنها "اختفاء حروف الروي و حلول الصيغة محله، و خروج القافية من نهاية السطر الشعري لتتوزع داخل الأسطر المتتالية، و على مسافات غير متماثلة مكانيا زمنيا مما يجعلها تتموضع دون أن تثير انتباه القارئ، و تمارس دورها في البنية الإيقاعية دونما تعسف"[1] ثم يبدأ عبد الله راجع بتعقب تمثل القافية في المتن الشعري المعاصر بالمغرب التي برزت -في تصوره- تحت أشكال ثلاث:

الشكل الأول:

مما يتضح فيه أن القافية مؤسسة على الرّوي المتكرر، مجسدة بذلك تلك الصورة الصوتية نفسها من وحدة الروي المتكرر، و غالبا ما يعزف الشاعر المغربي المعاصر عن إيراد القافية المسترسلة ذات الروي الواحد "و يؤثر إدخال التنويع على قوافيه تجنبا للملل الذي يمكن أن تثيره القافية المتكررة بالروي نفسه"[2].

و على هذا الأساس، فإن القافية في هذا النمط الذي ينتهي بها سطر ما، قد تعود إلى الظهور في نهاية السطر الموالي أو بعد عدد غير معين من الأسطر و يسرد عبد الله راجع نماذج شعرية مغربية تمثل هذا الشكل الأول من القافية من شعر (**حسن الأمراني**) و (**محمد بن طلحة**) مع الإشارة إلى نموذج من شعره باعتباره من الشعراء الرُّواد في القصيدة المغربية المعاصرة. و ما هذا التنوع في سرد النماذج الشعرية سوى دليل على تنوع القافية نأخذ على سبيل المثال نموذج (**حسن الأمراني**) و (**عبد الله راجع**).

---

[1]- راجع (عبد الله)، القصيدة المغربية المعاصرة، ص136.

[2]- المرجع نفسه، ص 137.

- ***أنموذج حسن الأمراني من قصيدته (اللعنة/البريد يصل غدا):***

منفي□ □ فيك□بلا عودهْ
منفي□ □ فيك بلا تاريخْ
منفي□ □ فيك□
تقيدني الوحدهْ
تعرج□ بي نحو الأفق□ الوهاجْ
الوحدةُ أحياناً معراجْ
منفي□ □ فيك□
أشق□ لد□نيا الشوق□ طريقاً
أتخذ□ الحزنَ رفيقاً
لكنّ اللَّعنة□ فيك□ تطاردني
اللَّعنة فيك□ تحاصرني

- ***أنموذج عبد الله راجع من قصيدته(الحزن تأشيرة الدخول إلى أقاليم الفيض):***

يصب فوق شرفتي حكاية حزينة الختام
ينيمني إذا بكيت أو يسلني من المنام
ليل غريب الوجه أزرق الخطا
يا ليل كيف يستريح من همومه القطا؟
الرمل قال و الخليج و المساء
يكفيك من زمانك البكاء![1]

[1]- ينظر: راجع (عبد الله)، القصيدة المغربية المعاصرة، ص 137.

يبدو أنّ الشاعر المغربي من خلال هذين النموذجين مغرم بإيراد القافية "لا باعتبارها رويا قبل كل شيء.. و تصور القافية على هذا الشكل إنما هو إحدى نتائج ترسب النفس التقليدي لدى الشاعر المعاصر... "[1].
ينزع الشاعر إلى البحث عن القافية مهما كلفه ذلك من ثمن -وفق عبد الله راجع- فقد يلتمسها عن طريق استخدام أسلوب العطف مثلا (و المساء في النموذج الثاني). كما لاحظ الناقد أن الشعراء لجأوا إلى تنويع القافية مع بروز واضح للروي.

الشكل الثاني:

يتمثل هذا الشكل في تلاشي الروي "مع المحافظة على استرسال الصيغة الصوتية أو تناوبها في نهايات الأشطر، و الشاعر هنا يتخلص من الروي كحرف من حروف الهجاء، و يبقي مقابل ذلك على الصيغة الصوتية"[2]. أي أن الشاعر يتخلص من حرف الروي و يبقي على الأحرف و الحركات التي تساهم في تشكيل الصيغة الصوتية مما يجنبه الوقوع فريسة للقافية، فيتحرر منها لينهي سطره الشعري بكلمة تخضع لتجانس صوتي يربطها بغيرها من الكلمات التي انتهت بها أسطر أخرى، مما يدل على أن السطر الشعري لا ينتهي بمفردة تملك رويا يجانس روي المفردات الأخرى من الأشطر الشعرية السابقة و اللاحقة "بل ينتهي بمفردة عادية، و مناسبة لا يتم البحث عنها لوضع نهاية البيت"[3]. و يتجسد هذا النوع من القافية في شعر أغلب الشعراء المغاربة المعاصرين الذين تحرروا من الروي واكتفوا بالصيغة الصوتية فقط و هذا النحو يسرد الناقد نماذج شعرية لمختلف الشعراء الذين تمثلوا في أشعارهم هذا النوع من القافية.

[1]- راجع (عبد الله)، القصيدة المغربية المعاصرة، ص 138.
[2]- المرجع نفسه، ص 140.
[3]- المرجع نفسه، ص 141.

- ***أنموذج أحمد بلبداوي من قصيدته (سبحانك يا بلدي) :***

حينَ بدأتُ أخطُ الحرفَ الأول□ منْ اسمكْ
شبتْ غصة
في حلق□ السبابة و الوسطى و الإبهامْ
و تذكرتُ امرأةً تفرغُ سطلَ قمامة
منْ فوقْ على طفل□ من عامينْ
كان يسيُر وئيداً تحت الشرفة
فضحكتُ لأن الأطفالَ
في وطني دَالية برّية

في نحو هذا الأنموذج يؤكد لجوء الشاعر المغربي إلى الصيغة الصوتية كبديل عن القافية، و قد بدأت هذه الوضعية تأخذ شرعيتها في نهاية السبعينات ما يؤكد مسألة تعامل الشاعر المغربي مع نظام القافية و التي تعامل معها -بشهادة عبد الله راجع- بوعي تام. كما أن قراءة الناقد لهذا النموذج رسخت مبدأ الصيغ الصوتية التي تعد قواف بدون روي في نحو ما يذهب إليه راجع: "بيد أن اختفاء حروف الروي، و ما نتج عن ذلك من غياب للإيقاع العروضي الصاخب، لم يمنع من استمرار الدور الذي يمكن أن يلعبه الروي"[1] و ذلك عبر: غصة/ شرفة / الإيهام/ الأطفال/.

وفقا لهذا التصور، يتضح جليا أن القافية لا تحدد نهاية البيت، بل إن نهاية البيت هي التي تحددها و هذه القافية ترتبط بالنمط الثاني من أنماط الوقفات في البيت الشعري

[1]- راجع (عبد الله)، القصيدة المغربية المعاصرة، ص 143.

"حيث يلجأ الشاعر إلى التخفف من حرف الروي و لكنه يقف عروضيا فقط و يسمح للدلالة و النظم بالاستمرار و التدفق في الأسطر المتوالية"[1] مما يدل على أن الكلام في هذا النمط الثاني يستأنف بعد الصيغة الصوتية و لا يخضع إلى وساطات زائدة مثل حروف العطف، ذلك أن الصيغة الصوتية "ليست سوى كلمة مناسبة و عادية يحدد البيت بها نهايته الصوتية"[2].

***الشكل الثالث*:**

تحرر الشاعر المغربي من قيود القافية و الروي في النمط الثاني و استبدله بالصيغة الصوتية التي ينهي بها بيته الشعري، هذا التحرر أدى به إلى إمكانية اللجوء إلى إحداث تجانس صوتي داخل السطر الشعري نفسه، و الذي نتج عن طول ممارسة الشاعر المغربي في مجال الصيغ الصوتية المتجانسة مما أدى إلى ظهور الفقرة الشعرية و الجملة الشعرية "فالشاعر، و قد تخلص من القافية و الصيغة الصوتية المتجانسة في نهايات الأشطر، لم يجد أمامه سوى السطر الشعري حرا من كل القيود و قادرا على مسايرة تدفق الأحاسيس و المشاعر في اضطرابها و هدوئها"[3]. و قد سبق (**لجون كوهين**) أن تحدث عن الفرق بين التجانس الصوتي و القافية في النص الشعري يقول: "و يكون الجناس الصوتي مقوما مماثلا للقافية، فهو يستفيد، مثل القافية، من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت و يحقق من كلمة لكلمة ما تحقق القافية من بيت لبيت"[4].

[1]- راجع (عبد الله)، القصيدة المغربية المعاصرة، ص 144.
[2]- المرجع نفسه، ص 144.
[3]- المرجع نفسه، ص144.
[4]- كوهين (جون) ، بنية اللغة الشعرية، ص 82.

و في هذا الإطار يتحقق عنصر العودة إيقاعيا داخل السطر الشعري من خلال التجانسات الصوتية و يستدل (**عبد الله راجع**) لتوضيح عنصر العودة (**Versus**) بهذه الجملة (تخوم الشام نائية، و لي في الشام عاشقة تصب الخمر للأعداء عارية...) حيث تتكرر الصيغة الصوتية (فاعلة) ثلاث مرات و بالتالي تسهم في إحداث العودة أو التكرار النغمي. و يستدل الناقد لهذا النمط من التجانس الصوتي بنماذج كثيرة انتقينا منه نموذج محمد بنيس:

مرَّاكش□ تعلن□ فرْجتها المسر□وجة□ بالأحواز□ بعصر□
السَّيبة□ بالبر□نوس□ بحدَّ المدْية□ بالتَّهليل□ بجمع□
الحلقة□
□بالملحو□ن□ بأحجام□ الطُّوب□ الأحمر□ بالأسوار□
بآيات□ ولَّتْ منْ
تاريخ□ مخبوء تحت□ الشَّفرة□ هرَّب□ في سفر□ رسميَّ
□يتبعني
□في الهجرة□ منْ □وهمي
□تشتدُّ هضاب□ الأرض□ □صعوداً □يخطفني باب□□ لا نوم□ لهُ
يتلألأ□
□عند□ المنعطف□ الخلفيّ

هاَ □هوَ □عرْسي َيغسل□ □نعشي
ها□ □هوَ َعرْشي
هاَ □هوَ □معرَاجي َينزل□ حتَّى يلحقَ بالقدَمين□
هَا □هوَ سرُّ الثَّقلين□
هَا
□هوَ
هَا[1]

[1]- بنيس (محمد)، مواسم الشرق، موسم الشرق، دار توبقال للنشر، الطبعة الرابعة، 2000، ص89-90 .

مثل هذا الأنموذج الكاليغرافي يجلي صورة واضحة عن اختفاء القافية ذات الروي و الصيغة الصوتية المتجانسة. إذ تجسدت فيه القافية الداخلية من خلال التجانس الصوتي في هذه الألفاظ: الهجرة / البرنوس/ الملحون / التهليل/ الأسوار / عرسي/ نعشي... ما يؤكد ولع الشاعر المغربي المعاصر باللجوء إلى التجانس الصوتي داخل الجملة الشعرية الذي يحدث توازيات إيقاعية تستصيغها الأذن التي تشعر بنوع من الاندفاع الصوتي الذي لا تحده الحدود، و قد تمكن (**بنيس**) أن يبرز ذلك من خلال هذا النموذج. كما كان لقراءة (**عبد الله راجع**) الحظ الأوفر لتوضيح التجانسات الصوتية و التي تمحورت في هذا الشكل البياني:

[1]- ينظر: راجع (عبد الله) القصيدة المغربية ، المعاصرة، ص 149.

لاحظ الناقد من خلال قراءته لهذا النمط التقفوي "أن المسافة أخذت في التباعد بين كل متقابلين مباشرة بعد مفردة (الملحون) و قد نتج عن ذلك هدوء نسبي في الإيقاع بعد الحدة التي أولدها التقابل الهندسي بين الصيغتين. ثم تعود الحدة إلى الظهور من جديد، و لكن بصورة أقل توترا من صورتها الأولى، و ذلك من خلال المسافة القريبة التي تفصل (تحت الشفرة) عن (في الهجرة) و يمنح الإيقاع بذلك بعدا دلاليا لا يمكن التغاضي عنه بتاتا"[1].

هذه الأنماط الإيقاعية ما كانت لتظهر لو لم يلجأ الشعر المغربي إلى عملية توزيع داخلية للقوافي و التجانسات الصوتية التي تلعب دورا أساسيا في الشعر، إذ أنها دائما توحي بعلاقة بين المعاني، و تجنبا لاشتراك التجانسات الصوتية فإن الشاعر ينزع إلى استخدام الكلام ارتجاليا و عندما لا يجرأ على ذلك فإنه يلح على الاختلاف، لأن قاعدة لغة النظم الشعري تنجز وظيفتها من خلال الانزياح. و إذا كان الصوت لا يشتغل في اللغة باعتباره سمة مميزة فإنه يشتغل في الشعر في اتجاه مغاير.

في ضوء ما تقدم يمكننا القول بأن الشاعر المغربي الذي تمكن من تحطيم بنية البيت التقليدية واجه القافية بنفس مستوى الوعي، و أعاد تركيبها وفق قوانين أو أنماط ثلاث و إن دَّل هذا على شيء فإنما يدل على أن الشاعر المغربي قد تمكن من فك الحصار المضروب على حريته الإبداعية، متحديا بذلك (**نازك الملائكة**) التي ترى أن مصدر الخروج على القافية يمثل عجز الشاعر، وليس كل خروج عنها نتيجة لعجز ذاتي بل إنه دليل على بحث الشاعر المعاصر المستمر عن قيم و قوانين أخرى للقافية.

---

[1]- راجع (عبد الله)، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة و الاستشهاد، ص 149- 150.

1- أولية التشكل البصري:

لم تعد بنية الإيقاع لخطاب الشعر العربي المعاصر و الشعر المغاربي بخاصة تركن إلى أحادية الصوت أي صوت صاحب الخطاب الشعري، و إنما أضحى الخطاب يسلم ذاته إلى تعددية الأصوات أو التجاوب الصوتي. بحيث أمكن للمتلقي أن يقدم الخطاب إلى ذاته عوض ذات صاحبه و من ثم أضحى الإيقاع الشعري المحدث متفرعا بين جملة من الأصوات بدل تلك المهيمنة الأحادية لصوت عمود الشعر.

إن التعرض إلى ملامح التعدد الصوتي في القصيدة الحديثة يؤدي حتما إلى خصوصية الطرح الذي قدمه (**إليوت Eliot**) الذي تشكل في نمط شعري أصبح يعتمد على العين أكثر من اعتماده على السمع. لم يستقر إليوت على تعريف محدد للشعر، لأن الشعر لديه لا يهدف بشكل مقصود إلى الإرشاد و الإقناع و الوعظ، بل الشعر يؤدي وظيفته الخاصة فهو لا يعلم و لا يمدح و لا يهجو ، و إنما يؤدي غايته القصوى و هي غاية فنية. و حينما يتحدث إليوت عن وظيفة الشعر يوضح هدف الشاعر الذي هو "أن يقدم رؤيا، و لا يمكن أن تكون الرؤيا في الحياة مكتملة، إن لم تتضمن تشكيلا تعبيريا عن الحياة يصنعه الذهن الإنساني"[1]

و مما يتضح من هذا التصور أن الشعر ينتج عالمه الخاص وكذا فرادته التكوينية و من هنا تبدو ملامح الحداثة واضحة لدى إليوت خاصة في موضع حديثه عن موسيقى الشعر التي لا يعتبرها نغمية فحسب، فالنغم لا يمثل إلا عنصرا واحدا في موسيقى الكلمات، و عبر هذا النحو من الطرح يذهب إليوت: "أشك من حيث الصوت وحده فيما إذا كانت أية كلمة أكثر أو أقل جمالا من غيرها داخل لغتها الخاصة، إن الكلمات

[1]- إليوت (ت.س)، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص33.

البشعة هي الكلمات التي لا تتلاءم مع الكلمات المجاورة لها"[1] إنّ موسيقى الكلمة تنشأ من علاقتها التي تسبقها و تتبعها و بطريقة غير محددة، فالسياق النظمي هو الذي يمنح الكلمات البسيطة دلالة مكثفة و هذا ما يضارع نظرية (**عبد القاهر الجرجاني**) التي ترى أن الكلمات المفردة المجرّدة لا قيمة لها إلا إذا وظفت في سياق معين.[2]
و يؤكد (**إليوت**) أن موسيقى الشعر ليست بمعزل عن المعنى و إلا كان من السهل كتابة شعر يمتلك جمالا موسيقيا دون معنى في نحو قوله: "إن موسيقى القصيدة قائمة على تناغم الأصوات و تناغم المعاني الثانوية للكلمات التي يلفها، إن هذين التناغمين لا يمكن فصلهما الواحد عن الآخر"[3] و في سياق حديث إليوت عن موسيقية الشعر يؤكد على أن الإيقاع و تخيُّر الألفاظ لا ينفصلان في الشعر و جاء ذلك في سياق حديثه عن الفرق بين الشعر و الموسيقى.

و على هذا النحو، تعد هذه المسألة من القضايا الجوهرية التي اختلف فيها النقاد، فريق يجعل من الخيال جوهر كل شاعرية، و فريق اتخذ من الموسيقى جوهر كل تجربة شعرية. و يبدو من الطبيعي أن يرافق فعل التحول في نظام العروض أوجها متعددة من المتغيرات في المفاهيم و الرؤى، فالوزن مثلا لدى إليوت ليس معيارا للشعر، و الشكل الشعري ليس مجرد وزن و إنما هو نوع من البناء. و مثلما أسقط إليوت الوزن كمعيار لشعرية القصيدة فإنه دعا إلى التحرر من القافية و لكن يجب أن تعوّض من خلال اختيار الكلمات و بنية الجملة.

---

[1]- إليوت (ت.س)، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، ص 113.
[2]- ينظر: تاوريت (بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية و النظريات الشعرية، ص 329.
[3]- إليوت (ت.س)، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، ص 115.

هذه الدعوة للتحرر من الضابط الإيقاعي "هي دعوة إلى وضع حد لمجموعة من القيود التي قيدت شعراء التقليد، حيث كبحت قولهم الشعري، و خنقت مسارهم الإبداعي و هي دعوة دعا إليها معظم شعراء الحداثة في عالمنا العربي، و لا سيما نازك الملائكة، و نزار قباني، و أدونيس"[1] الوزن إذن لا يمثل بحد ذاته جوهر الشعرية إلا إذا انصهر بمعنى الوجود و إيقاع العصر و كذا نسقية اللغة للخطاب الشعري.

إنّ إجرائية التوسع وكذا التنوع الإيقاعي التي امتاحها رواد الشعر العربي المعاصر من تراكيب و أبنية الخطابات الشعرية الغربية نحو الاقتراب من بلاغة الاستعارة و الاستئصال النهائي للأساليب العريقة، فقد كانت اللغة على وجه العموم تستخدم بطريقة ملتوية غير أن (**إليوت**) مكّن القصيدة من ذلك التجاوب للأصوات وفق طرحه النظري لاقتسام القصيدة إلى ذلك التفريع الثلاثي للأصوات. و عبر هذا المأخذ يرجع لإليوت الفضل الأكبر في أداء القصيدة لمهمتها[2] و سهولة إدراكها، إضافة إلى مسرحتها عبر تعدد الحوارات و تنوع الأصوات و كذا نمط الأهمية إلى الأناشيد[3]، و كذا صلتها بشعائر الخصب نحو ما تعلنه "الأرض الخراب" لديه (**The waste land**).

و لعل هذا في مجمله أفرز انهيار الأشكال و حداثة الأساليب و يقر إليوت في هذا النحو "إن الذي يبتكر أوزانا جديدة لهو الرجل الذي يوسع و يهذب إدراكنا و لا يقتصر هذا على البناء الفني وحده... و كذا إسقاطه للتعابير الشعرية و استعماله ألفاظا معاصرة"[4] .

---

[1]- تاوريت (بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ص329.
[2]- ينظر: ليفر (ف.ر)، اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي، ترجمة عبد الستار جواد، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1977، ص80 -81.
[3]- ينظر المرجع نفسه، ص137.
[4]- المرجع نفسه، ص119، 123، 134.

كونها مفعمة بأساليب الارتباط و التباين كما أن الأناشيد ضمنها هي أشبه باللعبة و هي أقرب إلى القصيدة الطويلة. و في هذا النحو فإن الشعر العربي المعاصر من حيث تشكل القصيدة و تنوعها أفاد من (**إليوت**)، إذ تم لها تجاوز تلك المعيارية لأسنن القصيدة من حيث الإيقاع إذ تعدت إلى تلك الحوارية و تنوع الأصوات، كما أفادت من الشاعر (**عزرا باوند Ezra Pound**) من هندسة الشكل البصري إذ أفاد هذا الأخير من بصريات التشكل الصيني للنص الشعري.

و على هذا الأساس فإن تلاشي عمود الشعر لفضاء الخطاب الشعري تم من جهة تخطي توازي الأشطر من تلك الهندسة الصورية للقصيدة العربية القديمة القائمة على تلك الوقفة البصرية لعمود القافية حتى عدَّت وسما لكثير من المطولات الشعرية، و إثر تشظي عمود الشعر من تلك المعيارية للوزن و الصورية البصرية للتشكيل المتوازنة، انفتحت القصيدة على فضاء التشكل البصري المفتوح. ليظل الاستغراق الإيقاعي و كذا تنوعه و تعدده أحد المعايير التي بموجبها يتم التمييز بين الشعري و النثري، مع اشتراكهما في تقديم نفس القيمة النغمية و في كونهما يستعملان نفس الفونيمات داخل نسق لغوي خاص مع اختلاف الخصائص الصوتية و النبرات و التلوينات يقول (**محمد الماكري**) موضحا الفكرة: "و لكن استعمال نفس الفونيمات لا يعني استعمال نفس الخصائص الصوتية و النبرات و التلوينات"[1] و قد اعتمد الباحث لتوضيح هذا الفرق على النموذج الذي اقترحته (**كاترين كبرايرا Catherine Kerbrat**) [2] من خلال كتابها الإيحاء.

---

[1]- الماكري (محمد) ، الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص 128.

[2]- كبرايرت (كاترين): باحثة فرنسية في اللسانيات الحديثة، مهتمة بإبراز آليات الحوار و بنيته أي تسعى إلى البحث في فنية الحوار من أهم مؤلفاتها: (Les interactions verbales) (La connotation)

و تمكن (**الماگري**) من إبراز العناصر المشتركة بين النثر و الشعر، و ما يقابلها من عناصر تؤكد استقلالية الشعر عن النثر فالشعر يبرز التعبيرية للصوت و يشترك مع النثر في إبراز الأسلوبية الصوتية. فالقافية مثلا - في تصور الماگري- سمة صوتية لازمة للشعر و تتحدد بموقعها في نهاية البيت أو السطر في حين أن التجانس الصوتي (**Pronomase**) يمكن أن يبرز في صيغ تعبيرية غير شعرية إذ يقول: "في حين أن التجانس الصوتي (**Pronomase**) يمكن أن يبرز في صيغ تعبيرية غير شعرية كالشعارات مثلا، و الأمثال و بعض الصيغ السردية و الخطب المسجوعة"[1].

يوضح الماگري في السياق ذاته أهم السمات الصوتية الشفوية و ما يقابلها في اللغة المكتوبة، يسمي هذه السمات بالوقائع النظمية (**Les faits prosodiques**) التي لا تفيد فقط العروض بل تتجاوز ذلك لتشمل عناصر النبر، الوقفات و الإيقاع. هذه السمات كلها خاصة باللغة الشفوية "و مع ذلك يمكن أن تقابلها في اللغة المكتوبة النقط و الفواصل و البياضات الطباعية"[2]. ثم يشرع الماگري بتحليل هذه الوقائع النظمية التي تشتمل على:

أ- النبر:

يعتمد الماگري في تحديد مفهوم النبر على ما ورد عند (**كاترين كيربرات**) من تعريف تقول: "النبر هو المنحى النظمي الذي تحدده تنوعات الارتفاع في تلفظ الأصوات أثناء إلقاء جملة"[3]. و هذا ما يسهم في المقابل ذلك التوزع الكاليغرافي لنسق السطر أو الجملة أو التوقيعة.

---

[1]- الماكري (محمد)، الشكل و الخطاب، ص130.

[2]- الماكري (محمد)، الشكل و الخطاب، ص18، نقلا من: كاترين كيربرات، La connotation، ص 62-63.

[3]- المرجع نفسه، ص 131.

و لعل تعريف (**محمد مفتاح**) في تحديده للنبر الذي تحدث عنه في سياق معالجته لأهم الأسس التي تقوم عليها النظرية الإيقاعية في تفاعلها مع المعنى في الخطاب الشعري هو الأوضح في نحو قوله: "النبر هو نشاط فجائي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة"[1] و يوضح أكثر بأن المقطع الذي هو مجموعة من الأصوات المفردة لتكوّن من صوت واحد، و يأتي على ذكر أنواع المقاطع في العربية و هي خمسة:

"1- صوت ساكن + صوت لين (ما)

2- صوت ساكن + صوت لين قصير (ب)

و هذا النوع يسمى المقطع المنفتح

3- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن (من- من- تر)

4- صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن (مال- باب)

5- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان (قر-خط) و هذا النوع يسمى المقطع المنغلق"[2] و المقطع الذي يزداد في مدته يسمى نبر مدة، و حينما يضغط عليه فيسمى نبر شدة و يسترسل (**مفتاح**) في حديثه عن النبر و هو على نوعين:

أحدهما نبر كلمة و ينقسم إلى قسمين و ثانيهما نبر الجمل.

و اللافت للنظر أن بعض الملاحظات التي قدمها (**محمد مفتاح**) حول بعض القواعد التي استخلصها علماء اللغة عن النبر وردت أساسا مستخلصة من سماع قراءة المصريين، و لهذا يجب أن ننظر إلى القواعد على أنها نسبية[3]، إلى جانب اختلاف الكثير من الدراسات اللسانية الحديثة فيما يخص نبر الجمل.

---

[1]- مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص46.

[2]- المرجع نفسه، ص46.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 47، 48، 49.

اختلافات في المفاهيم قد تجعل القارئ في حيرة من أمره و لا يستطيع أن يتبين الرأي الأصوب و حرصا من الناقد على إزالة هذا التشويش في المفاهيم عمد إلى تبني نظرية حاولت أن تركب بين دراسات كثيرة. و ربما سيطول بنا الحديث إن توغلنا فيها علما بأن النبر الشعري هو أصعب شيء يواجهه الباحث العربي إذ يذهب في قوله: "إن دراسة النبر الشعري هو أصعب شيء يواجهه الباحث العربي ذلك أن العربية الفصحى لم يقعد اللغويون العرب القدامى لنبرها، و ما فعله المحدثون معتمدين على تلاوة قراء مصر، و إذا كان الوضع هكذا فكيف يغامر الباحث في دراسة النبر الشعري؟ قد يهون من الأمر و يجعل الباحث العربي يتجرأ ما يواجهه دارسوا النبر في اللغات الأجنبية نفسها من صعوبات، فكثير منهم يصرح بعدم الاشتغال به لأنه لا يمكن التقعيد له و لا دراسته بكيفية مستقلة عن المؤلف"[1].

و قد يكون (**الماگري**) من هؤلاء الباحثين الذين عولوا كثيرا على ما قدمته الدراسات اللغوية الحديثة عن النبر، و اعتماده على دراسة (**كاترين كيربرات**) تأكيد على هذا الاجتراء ليصبح النبر مسألة صوتية لا يمكن استيعابها إلا ضمن سياق معين لأن النبر يقع في الكلمة و يقع في التركيب و هكذا "فقد يتداخل الحديث عن بعض العناصر بكيفيات مختلفة"[2].

يبدو أن البحث في معالجة مسألة النبر تتطلب دراية بالجانب الصوتي للغة التي يتأسس عليها النص الشعري التي تمنح خصوصية للمتن، علما بأن لغة النص الشعري المعاصر التي تعتمد على التجاوز و الانزياح تزيد المسألة تعقيدا، ثم أن النبر ليس عنصرا ملازما للشعر فقط بل النثر أيضا باعتباره موضوعا انجازيا صوتيا مثله مثل الشعر.

---

[1]- مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب، ص 54.

[2]- المرجع نفسه، ص 54.

ب- الوقفات Les pauses :

يصنف علماء اللسان علامات الوقف في خانة ما هو خارج الإطار اللساني (**Extralinguistique**) لأنه لوعدنا في نحو قول (**وحيد بن بوعزيز**) "إلى واقع التجربة التواصلية، فإننا لا يمكن اختصار الكلام الذي يعد تجسيدا فرديا للسان، في الملفوظات التي يتلفظ بها، لأننا بذلك، سنطمس المقام الذي يعتبر جانبا مهما جدا في العملية التواصلية. فلرفع الحاجب و تحريك اليد و القيام بالإيحاءات عناصر خارجية لا يمكن لأحد أن ينكر قيمتها في بناء الدلالة و توجيهها"[1] و عليه يسهل التعرف على الطابع التداولي في الكلام بمقتضى التواصل المباشر بين المتحدث و المستمع، و لكن من الصعب التعرف عليه في الكتابة إلا إذا تم الاستعانة بعلامات الوقف "لأنها علامات تعويضية لمقام غير مباشر، أي ينعدم فيه المتلقي"[2] و بهذا تكتسب علامات الوقف طبيعة سيميائية توجيهية و تحديدية لعملية التأويل.

و ها هنا يفصح (**محمد الماكري**) عن الدلالة التي تؤديها علامات الوقف في النص إذ تساهم في تخصيص المعنى و تتضح قيمتها الخاصة في أن الوقفات "تقوم على الإشارة إلى درجة التماسك الدلالي التركيبي (**Syntaction sémantique**) بين الوحدات المكونة للجملة (...) أو تقديم معلومات حول انتماء الرسالة إلى نمط معين من الخطاب"[3].

[1]- بن بوعزيز (وحيد)، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2008 ، ص 159 – 160.
[2]- وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، ص160.
[3]- محمد الماكري، تحليل الخطاب، ص132 عن كيربرات، ص62- 63.

و كنا قد تحدثنا في الفصل الأول عن الوقفات في الشعر المعاصر برؤية (**محمد بنيس**) أنواعها و وظيفتها في النص الشعري أما الوقفات -في تصور الماكري- فهي سمة تلازم الأداء الشفوي و تلازم الأداء الكتابي و المتمثلة في الفراغات البيضاء بين مكونات الكلمة، الجملة، الفقرة.

ج- الإيقاع:

تعرف (**كاترين كيربرات**) الإيقاع بأنه "الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي و خصوصا منها النبرات و الوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية، و التركيبات التركيبية و المعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع"[1] هذا التصور يتلازم و التحديث الشعري المعاصر و يتجاوز معطيات الوزن العروضي المحددة لإيقاعية الشعر بوصفه كلاما موزونا مقفى ليشمل النبر، الوقفات، ووحدات معجمية مختلفة. أما الإيقاع -في تصور الماكري- فهو ليس بسمة صوتية شعرية بل يشمل النثر أيضا و لكن بشكل استثنائي لا تكمن وراءه قصدية أو غاية معينة ليؤكد بعدها على أهمية هذه الوقائع النظمية و اشتغالها في النص الشعري الذي تبرز فيه بكثرة و بشكل قوي.

و تبرز هذه الوقائع النظمية من خلال معطيات لغوية غير شفوية مرتبطة بالأداء الحركي للمبدع تلازمه و تواكب أدائه مثل: الإشارات، الحركات، ملامح الوجه و هذا ما يعرف بـ (**Paralangage**) بموجب مقتضيات تحكمها المقامات و طبيعة المتكلمين و نوعية المعلومات التي يسعى المتحدث إلى تقديمها. يتضح من خلال هذا التصور (**الماكري**) بأن النفس الإيقاعي هو أساس التمييز بين الشعري و النثري، دون أن نهمل القافية التي تلعب دور المنبه الصوتي في الشعر و تضفي عليه مسحة موسيقية.

[1]- الماكري (محمد) ، الشكل و الخطاب، ص132.نقلا: من كيربرات، ص64.

و في هذا السياق يذهب (**الماكري**) أن: "هذه المسحة الموسيقية، ستجعل الأداء الشفوي للنص الشعري يأخذ أشكالا أخرى تتعدى مجرد الإنشاد إلى الأداء الغنائي الصرف (...)، هذا الشكل الأدائي المتطور و المركب نجده على سبيل المثال لدى بعض الطرق الصوفية حيث الاحتفاء بالشعر الموقع في حلقات الشعائر والأذكار، و حيث تمتزج إيقاعات الآلات (دفوف أو طبول) بالأصوات المنشدة، و حركة الأجساد المترنحة"[1]

بناء على ما سلف ذكره، يمكننا التمييز بين صيغتين موسيقيتين أولهما يخص الإيقاع الداخلي للشعر من خلال وقائعه النظمية (نبر، وقفات، إيقاع)، ثانيهما يخص الإيقاع الخارجي و أدواته الصوتية و يتمثل في القافية. و لكي نقترب من مفهوم الإيقاع بشكل أوضح لابد أن نستعين بنظرة (**محمد مفتاح**) لهذه السمة الشفوية فالإيقاع في تصوره ذاتي موضوعي أي أنه ليس بمعطى جاهز و إنما هو "مجرد مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر و اجتماعيته فيأتي بطيئا أو سريعا، طويلا أو قصيرا، أو بحسب مقصدية المحلل و اجتماعيته أيضا، فقد يحصل التماهي بين المحلل و الشاعر و قد يحصل التباين بينهما، و قد تكون مراتب وسطى بين الحدين"[2].

و لتوضيح مقصدية الشاعر عبر تشكل الإيقاع يقترب محمد مفتاح[3] من إيقاع قصيدة "**القدس**" للشاعر (**أحمد المعداوي**)، التي تتأرجح بين إيقاعات مختلفة معززة بمناخ كئيب لأنها القدس المتجذرة في أعماق التاريخ و النفس الإنسانية التي أصبحت غارقة في دمار رهيب (قتل، تخريب، انتهاك لحرمات).

---

[1]- الماكري (محمد)، الشكل و الخطاب، ص135.

[2]- مفتاح (محمد)، دينامية النص تنظير و انجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب ت الدار البيضاء، ط3، ص62- 63.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 71، 72، 73.

يتضح مما قدمه (**محمد مفتاح**) أن الإيقاع يتشكل و لا يشكل و قد أفرزت هذه النظرة الجديدة للإيقاع ما أصبح يسمى بالبعد البصري للقصيدة المعاصرة، لأن النص الشعري ريثما يتحقق كتابة فإنه لا يلبث أن يتحقق فضائيا وفق الصورة التي ينسحب بها سواد الكتابة على بياض السند، و هو بهذه الهيئة يقدم للقارئ مقاييس تلقيه في إطار جنسه الأدبي

يذهب (**الماگري**) في طرحه الآتي: "و النص في هيئته الفضائية هاته، يقدم لقارئه مقاييس تلقيه في إطار الجنس الخطابي الذي هو الشعر، متميزا بذلك عن الصيغ الأخرى لتقديم النصوص النثرية"[1] علما بأن البناء الفضائي للقصيدة العربية له حفرياته التراث العربي بنسب تلك المساعي من التشكيل البدئي للقصيدة، علما أن مثل هذا التشكل الجاهز لنحو النص الشعري قد سبقته محاولات شعرية هي قريبة من تشكل الموشحات. و لعل مثل تلك الهيئات الأولية للقصيدة العربية تعد بمثابة البدايات البصرية المتموجة و المتحركة حتى انتهت إلى مكنة الثبات البصري الراهن لعمود الشعر.

2- أولية التشكيل البصري في القصيدة العربية القديمة:

يتلخص الاشتغال الفضائي للقصيدة العربية في عنصرين:

- التوازي العمودي للأبيات.
- التقابل الأفقي للأشطر.

و على هذا الحذو من التقابل المزدوج يضعنا (**محمد الماگري**) نصب جملة من التساؤلات عن أولية هذا الشكل و دلالته المقصدية و مدى وعي الشاعر به و أبعاده، متسائلا عما إذا كان الشعراء القدامى يكتبون قصائدهم؟.

[1]- الماگري (محمد)، الشكل و الخطاب، ص136.

و الشيء المؤكد أن البناء الفضائي اكتسب نمطيته مع بداية تدوين النصوص، هذه الفترة غير محددة بشكل دقيق إلى جانب الافتقار إلى الأدلة حيث يتم تحديد الفترة التي نتج عنها نسخ النصوص "هذا علما بأننا نفتقر إلى أدلة دامغة في تاريخ الثقافة العربية لتحديد الفترة التي شرع فيها في نسخ النصوص و جمع الدواوين، أو بخصوص ما إذا عرف من قدماء الشعراء من كان يكتب قصائده في موازاة نشرها شفويا"[1]. و يرجح (**الماگري**) أن نسخ القصائد العربية بالشكل العمودي قد تم في فترة زمنية متأخرة على ابتكار أغلب النصوص النموذجية، ليصبح الفضاء الكاليغرافي في تلك الفترة من اجتهاد الناسخين، و تبعا لذلك فإن شكل القصيدة يخلو من أي بعد دلالي ليبقى ذلك -في تصور الماگري-[2] مجرد افتراض يحتاج إلى تمحيص أكبر. وفقا لهذا التصور يمكننا أن نتساءل هل الاشتغال الفضائي وليد خيال النساخ أم أنه استجابة لضرورة وفق الخصوصيات السماعية -صوت و إيقاع- للنص الشفوي؟

للاقتراب من جوهر هذا التساؤل يستعين الماگري بتفسير (**ابن رشيق القيرواني**) للقصيدة العربية في اشتغالها الفضائي، هذه الصورة الفضائية هي أشبه ما تكون بالباب أو الخباء أو دورة الشمس النهارية. يتكون البيت من مصراعين و التصريع مشتق من مصراع الباب و لذلك يقال لنصف البيت مصراع و نستدل في هذا المقام بتفسير ابن رشيق في نحو قوله: "و اشتقاق التصريع من مصراعي الباب، و لذلك قيل لنصف البيت مصراع، كأنه باب القصيدة و مدخلها، و قيل بل هو من الصرعين. و هما طرفا النهار، و قال أبو إسحاق الزجاج: الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار، و الآخر من ميل الشمس عن كبد السماء، إلى وقت غروبها"[3].

---

[1]- الماگري (محمد)، الشكل و الخطاب، ص137.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 137.

[3]- ابن رشيق (القيرواني)، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الرشاد البيضاء، ص 174.

يتضح من تفسير (**ابن رشيق**) أن نصف البيت ينعت بالمصراع بحيث يضارع بابها و مدخلها و على أساس هذا التفسير يرتهن لوسم البيت كونه علامة بصرية مفردة مغلقة ينصب عليها تفسير كل الأبيات. و لعل هذا ما دفع (**بالماگري**) إلى تقديم رؤية أيقونية تنتقل من الوصف إلى مجال المنظور حيث يذهب في قوله : "فبخصوص البيت الواحد نجد تفسيرا أيقونيا للتقابل الأفقي بين الشطرين (المصرعين)، انطلاقا من موضوعين ممثلين هما البيت تارة و النهار تارة أخرى

1- البيت الشعري من شطرين ← باب من مصراعين
(فراغ) شطر واحد ← مصراع واحد
2- البيت ← النهار (فراغ)
(فراغ) الشطر ← قسم من النهار"[1].

يضعنا الباحث أمام تفسير أيقوني* لشكل القصيدة العربية القديمة الذي يظهر جليا في هذا التمثيل:

1- تماثل البيت بالباب :

نستحضر هنا صورة الباب الطبيعي و البيت الطبيعي، فالباب يمثل البيت و مصراعا القصيدة مدخلها، أي أنه لا يمكن مباشرة دلالة القصيدة الخفي عبر دلالتها المغلقة أي عبر المصراعين.

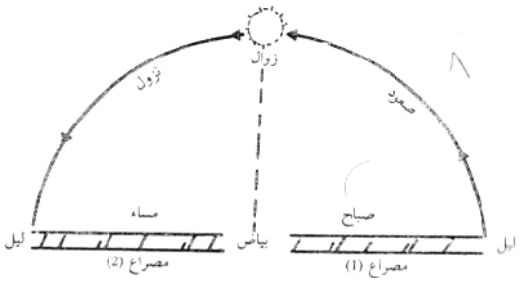
[1]- الماگري (محمد)، الشكل و الخطاب، ص 141.

* يعتمد الماكري لفظ الإيقونة بوصفها قيمة جمالية تكشف الواقع و تحوله إلى صورة فنية. و قد تكون الإيقونة مستمدة من (الإيقونية) و التي تعني بمنظور بول ريكور في معرض حديثه عن العلاقة بين الكتابة و الإيقونية: "الأيقونية هي إعادة كتابة الواقع. و الكتابة، بالمعنى المحدود للكلمة، هي حالة جزئية من الإيقونية. و تسطير الخطاب هو نسخ للعالم، نسخ لا بمعنى التكرار و المضاعفة، بل بمعنى التحول و التناسخ" من: بول ريكور، نظرية التأويل و فائض المعنى ، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص78.

و البياض الممتد بين الأشطر عموديا يمثل ملتقى المصراعين في حالة الإغلاق، أما باقي الفراغات الأخرى فهي تمثل إطار الباب.

ب- تماثل البيت بالنهار:

يمثل الباحث هنا البيت لصورة نهار الذي يتمفصل بمطلع و نهاية. فالصباح يقابله المصراع الأول و المساء يقابله المصراع الثاني و إثر كل ليل نهار كما أنّ عقب كل نهار ليل، و من ثم فصيرورة الحركة متجددة باستمرار و على هذا النحو "نقرأ القصيدة و نقرأ فيها الإيقاع الرتيب للزمن، فالزمان امتدادي، و الأبيات تتوالى وراء بعضها برتابة أيضا. القصيدة مفتوحة أيقونيا كما أن توالي الأيام ممتد إلى ما لا نهاية"[1] و يمثل (**الماكري**) هذا التصور بهذا البعد الأيقوني*:



ج- تماثل البيت بالخباء:

يلفي (**الماگري**) في تمثيل (**حازم القرطاجني**) مقابلة مثيلة للتي وجدها عند ابن رشيق في مقابلته البيت بالمصراع و النهار، أما القرطاجني فهو يقابل البيت بالخباء في نحو قوله:"... و جعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت و ينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع و سطه، و جعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء

---

[1]- الماگري (محمد)، تحليل الخطاب، ص140.

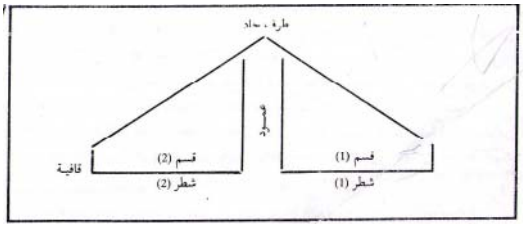
* تشكل هذه الهندسة مركزية الشمس بين فضائين و لعل هذا يدلل على ذلك التوازي البصري لرحلة الزمنية من الليل و النهار و هذا هو مصدر التوازي لهندسة الزمن.

و البيت من آخرهما و تحسينه من ظاهر و باطن، و يمكن أن يقال: إنهَّا جعلت بمنزلة ما يعالي به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت و بها مناطها"[1]

و اللافت للنظر في طرح (**القرطاجني**) لفاعلية التمثيل هو التأكيد على مماثلة الهيئات الصوتية السماعية للهيئات البصرية، و هذا يتماشى و الغاية التي ينشدها (**الماگري**) ليصبح البيت الشعري وفقا لهذا الوصف أشبه بالخباء يوضح في نحو قوله: "و البيت الشعري يصير وفق هذا الوصف الدقيق أشبه بالخباء العربي:

- أجزاء البيت ← كسور الأبيات الشعرية
- اطراد الحركات ← أقطار الخباء المستوية
- ملتقى الحركات المطردة ← الركن الرابط بين القطرين
- سكون آخر الشطر الأول ← عمد البيت الموضوع و سطحه
- القافية في آخر الشطر الثاني ← تحصين منتهى الخباء و تحسينه من الظاهر و الداخل
- البيت الشعري ← الخباء العربي"[2].

و يمثل الباحث لذلك بهذا الشكل الأيقوني:



[1]- القرطاجني (حازم) ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1981، ص 251.

[2]- الماگري (محمد)، الشكل الخطاب، ص 142.

يبدو أنّ القصيدة تنتصب انتصاب الخباء، لتتوالى أبياتها بدلالة الجزء على الكل و من هنا يمكننا أن نشبه إنتاج النص الشعري بحياكة خيوط سدى الخباء ليصبح شكل القصيدة بالنسبة للشاعر هو نفسه شكل الخيمة بالنسبة لساكنيها و يبقى الموضوع الرئيسي للشعر حياة سكان الخيمة. و يضعنا (**الماگري**) أمام دلالة الخباء المكانية و عن الخباء بوصفه باعثا لقول الشعر الذي يرتبط بالحنين إلى الأمل معتمدا في ذلك على ما ورد عند (**حازم القرطاجني**) في نحو قوله: "...فقصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان العرب و مساكنها، و هي بيوت الشعر، و لكونهم يحنّون إلى إدّكار ملابسة أحبابهم لها و استصحابهم لها و اشتمالها عليهم، بالأقاويل (...) و متى أمكن أن يهيئّ الشيء الذي يجعل تذكرة لشيء آخر، و يقصد به تمثيله في الأفكار بهيأة تشبه **هيئة ذلك الشيء المقصود تذكره من وجوه كثيرة يتّسق بها الشبه**، كان أنجع في التحريك إليه و الانصباب في شعب الولوع به ..."[1]

مثل هذا الطرح الذي قدمه القرطاجني و كذا الأشكال الأيقونية التي قدمها الماگري لبنية البيت الفضائية تؤكد في مجموعها على تواصل النص الشعري القديم بالزمان و المكان، و هذه الصلة تحكمت في الفاعلية الإبداعية للشاعر القديم و أبرزت مكابدة الإنسان أو بالأخص الشعر العربي القديم في توصله بعسر إنتاج المكان المبني لفضاء هيئة الخيمة و عبء التنقل في المكان، الذي تجسد في صورة الخيمة و التنقل في المكان من وقت لآخر أين تنصب الخيمة ثم يتم تقويضها لتنتصب في مكان آخر و لا تبقى منه سوى تلك الرسوم الدّارسة و الأطلال البالية حيث في مجموعها تسهم في تشكيل القصيدة العربية القديمة. أما صراع المبدع مع الزمان و ما يفرزه من شعور بقوة و ثقل الزمان و قهره تجسد في دورة حركة الشمس و النهار، و من ثم فالتأويل الأيقوني الذي عرضه الماگري يمثل أهمية الزمان و المكان في حياة الإنسان العربي.

---

[1]- القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 250.

وفقا لهذا التصور لدى الماكري لفضاء القصيدة العربية القديمة يتضح جليا بأن "فضاء القصيدة هنا، فضاء شعري ممتد، تتماثل فيه الأشياء و تتشابه، و هو أشبه بفضاء الصحراء الرحب الممتد، حيث تنتصب الخيام، و تشح الظلال لأن حضور الشمس هنا مراقب عن كثب، و انتصاب القصيدة بالشكل المذكور، يوازيه انتصاب الخيمة المتفردة في الفضاء الصحراوي الواسع"[1].

كما يبدو أن الشكل البصري كان حاضرا في فضاء القصيدة العربية القديمة، ثم تنوعت الأشكال البصرية عبر أزمنة مختلفة و برز هذا التنوع انطلاقا من التغيرات على مستوى البنية الإيقاعية و الصوتية للقصيدة "لأن المتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربية، انعكست آليا على اشتغالها الفضائي المعتاد، هذا الأخير الذي بقي استمرارا للنموذج الفضائي القديم، رغم التغيرات التي اكتنفته على امتداد أزيد من 11 قرنا"[2].

وفق هذا يؤكد الباحث عبر طرحه مسألة امتداد الأنموذج الفضائي القديم في النص الشعري الحديث مما يؤدي كي نتساءل، هل عرف للنموذج البصري لعمود الشعر من حضور بمجموع ما ينهض من تشكل في ذاكرة الشعراء المحدثين؟ أم أنه تغير و اتخذ أبعادا بصرية متباينة بعد هذه الثورة التي أفرزتها دعاوى التجديد و طروحات التطوير و منازع التحديث؟ قد يأخذ السؤال منعطفا صعبا حيث الإجابة عليه قد تكون مرتبطة بالمتلقي و ما ينطوي عليه من معايير وقع التلقي لأي نص شعري يباشره بصريا. فالنص الشعري المدون المكتوب يصبح بالضرورة تتابعا لعلامات بصرية على فضاء مفتوح، و بمجرد ما يشرع القارئ عبر تواصله بالنص المدون تتبدى هيئته البصرية، حيث يتوزع

---

[1]- الماكري (محمد)، الشكل و الخطاب، ص145.

[2]- المرجع نفسه، ص175 - 176.

النص الشعري بين السعة و التنظيم، التناسق، إلى جانب توزيع السواد و البياض مما يدل على أن المظهر المادي للنص هو ما يلزم القارئ[1] بإستراتيجية خاصة به. و لاستجلاء كيفية تعامل المتلقي بالبعد البصري الشعري، و في هذا النحو نقترب من ظاهرة الاشتغال الفضائي بالمغرب من خلال المواكبة النظرية و التطبيقية لها معتمدين في ذلك على بعض التجارب النقدية المغربية التي دفعت حتما إلى إحداث قراءة خاصة لها مرتكزاتها التصورية في إحداث التأويل المشروع للدلالات السيميائية لبصرية الخطاب الشعري .

3- عتبات التشكيل البصري (الشعر الهندسي) لحداثة القصيدة العربية:

بدأت علاقة الشعر عبر إستراتيجية الإخراج الكاليغرافي عبر تراتبية تلك الإرهاصات قصد إنتاج مكونه البصري. و الإخراج عموما له صلة وثيقة بكل ما هو بصري و من ثم يتعامل هذا الفن البصري من حيث التشكل مع متون النصوص الشعرية حيث تتشكل الهوامش أو الصور أو العتبات إضافة إلى طبيعة تشكل الخط و مجملها يسهم في صناعة الإخراج للتشكيل البصري "و بناء عليه، فإن الإخراج الطباعي يمارس الضغط لتكون سندا للدلالة المضمونية الداخل و ليس مغيبا لها. فهو ليس حيلة شكلية كما يتوقع البعض و إنما هو نص رديف أو محيط بالنص الأساسي يؤثر و يتأثر بما حوله"[2] و لذلك بات من الضروري معرفه العتبات البصرية الإخراجية و علاقتها بما حولها من النصوص ووظيفتها في سياقها و تتمثل أهمية العتبات "في التعرف على الأجواء المحيطة بالنص، و مقاصد الشاعر، و موجهات تلقي نصوصه"[3].

[1]- ينظر الماكر (محمد): الشكل و الخطاب، ص 175-176.

[2]- الصفراني (محمد)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،1950-2004، النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي، ط1، 2008 ص131.

[3]- المرجع نفسه، 133.

و العتبة هي مشهد بصري أولي يؤدي دوما إلى التأويل الظني لما يقع في الداخل الخفي و هذا الأخير كونه مخفيا بكل تفاصليه، فالعتبة تختزل مشهديته عبر الكثافة من الأسيقة. إنّ وظيفة العتبات تتمثل أساسا في التعرف على طبيعة النصوص و مقاصد الشاعر منها، فهي تناظر عتبات البيت التي تقدم للزائر تلك الإيقونة الأولية للمتخيل الباطني لفضاء البيت الداخلي إذ يمكننا معرفة المتن الشعري من خلال عتبات النصوص.

3-1- عتبة الغلاف:

يعد فضاء الغلاف فاتحة المباشرة التي يبصرها المتلقي مما جعل الشعراء المحدثين يستثمرون المحفزات الخارجية و الطرق الفنية كي يتفاعل معها المتلقي.

و من ثم يقع الغلاف على نمطين فنيين، يتمثل الأول في صورة المؤلف و قد انتشر هذا النمط الإخراجي في أغلفة كتب المجموعات الشعرية أو الأعمال الكاملة مثل كتب (**أمل دنقل**)، (**أحمد عبد المعطي حجازي**)، (**خليل حاوي**) (**محمد بنيس**) هذه العتبة لا تخدم الدلالة -في تصور الصفراني- "لأنها غير قادرة على مد جسور دلالية مع المتن الشعري بسبب انعدام الصلة بين النصوص و صورة المؤلف. فالصورة تعادل من حيث قيمتها الدلالية اسم المؤلف، و مادام الاسم مكتوبا على الغلاف فإنه يغني عن وجود الصورة"[1] و من الكتب الشعرية التي أخرجت صفحة الغلاف بتقنية صورة المؤلف ديوان (**خليل حاوي**) و ديوان (**محمد بنيس**) و ديوان (**محمد الأشعري**) و نعتقد أن حضور الصورة البصري يحدث فعل التفاعل بين الشاعر و النص و المتلقي.

[1]- الصفراني (محمد)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 135.

صورة ديوان (بنيس)*

و يتمثل النمط الثاني في ترسيخ نمط اللوحة التشكيلية على غلاف الديوان من أجل تحفيز المتلقي و توجيهه إلى التفاعل مع المتن الشعري، و من الكتب التي اعتمدت على تقنية الرسم التشكيلي في إخراج الغلاف ديوان (**علي عفيفي**) بعنوان (**الخنادق**).

*بصريات الأغلفة لمتون الشعر وردت في هيئة بطاقات تعريف لهوية المؤلف، و هو تقابل بين وسم الصور و رسم هوية المؤلف البصرية.

ومن هنا فإن بصريات الأغلفة لمتون الشعر أحدثت فضاء يعزز دلالة العنوان بصريا نحو هذا الغلاف من ديوان (**علي عفيفي**) (**الخنادق**) الذي يزاوج بين البياض المرئي و السواد اللامرئي. و لعل هذا ما يترجم دلالة تشكل الخندق بين الإضاءة و العتمة و كذا دلالة غوره و عمقه الذي تؤكده تدرج أيقونة السلم.

الخنادق هو عنوان الديوان مؤسس على خلفية تشكلية تكونه من سماء مختلطة بسحب بيضاء و سلم ينتصب في يمين اللوحة اشتق من لونين أساسيين الأزرق السماوي و الأبيض، فتنسج دلالة و مقصدية الشاعر الذي سئم من التخندق و رغبته في التحرر و الخروج من نفق الخندق عبر السلم الذي يشق عنان السماء بما تحمله من حمولة دلالية تؤدي معنى الرحابة و الانطلاق و الفسحة. هذا الاستنتاج الدلالي البصري له ما يعضده في نصوص الديوان "و من النصوص التي سيجد فيها المتلقي سلمين بدلا من السلم الممشوق على غلاف نص بعنوان "**الخنادق**":

للخنادقْ منْ تراب□ الضوء□ نافلة□□
و لها الغمام□
و لها السماوات□ العلا□
و على الخنادق□ ما تنزه□ من سلام□
للخنادق□ □سلّمانْ
سلم□□ يهبط□ الوقت□ عليه□
وسلم□□ ترقى عليه□ الروح□

و بذلك تؤازر الدلالة **البصرية** للوحة التشكيلية المتموضعة على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي دلالات المتن الشعري مجسدة للمتلقي دلالة السأم من التخندق و الرغبة في الخروج تجسيدا **بصريا**"[1]

و إذا كان الغلاف الأمامي يمثل عتبة بصرية تنسج دلالة معينة فقد استثمر بعض الشعراء أيضا الغلاف الخلفي حيث يقوم الشاعر على اختيار مقتطفات دالة من دراسات نقدية أجريت على نصوص مجموعته ، ووضعها على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي و التي تصدر غالبا عن نقاد لهم مكانتهم العلمية و التي تجعل من شهادتهم دلالة على نجاح العمل. و من الكتب الشعرية التي أخرجت الصفحة الخارجية لغلافها الخلفي بتقنية الشهادات ديوان (**محمد بنيس**) بعنوان (**الأعمال الشعرية الكاملة**) [2]

هذا النمط من ظهر الغلاف يقدم تلك الترابية و المعززة بصريا لمكنة ذات المؤلف الشعرية. يحتوي الغلاف الخلفي على مجموعة شهادات من بعض النقاد هذا نصها:

[1]- الصفراني (محمد)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص136.
[2]- بنيس (محمد)، الأعمال الشعرية الكاملة، دار توبقال للنشر، ج1، ط1، 2002، ص الصفحة الخارجية للغلاف.

- إلى جانب أدونيس و محمود درويش، أنشأ محمّد بنّيس عملا لا يدين فيه إلاّ للبحث الصبور عن أصالته ليصبح نموذجا داخل اللغة العربية، و قد أصبح الآن يحمل مستقبلا هو ما يجعل تأسيسيا.

برنارنويل

من مقدّمته الترجمة الفرنسيّة "هبة الفراغ"

- نصّ بنّيس ينبني على تسمية الواقع في تعدّديّته، ذلك أنّ الكتابة الشعريّة عدلت عن الإبانة و التبيين و صارت تفتح مجراها في عتبة أخرى ما إن يطلها الكلام حتّى ينهض لمهمّة في غاية الخطورة: إعادة بناء الذات في الكلمات.

محمد لطفي اليوسفي تونس، 1993

- هذا الشاعر ليس لديه أيّ تصوّر حسيّ أو تجريديّ للألفاظ خارج التعلّق الإبداعي الذّي يخضعها له، و لذلك فإنّنا لا نستطيع، باعتبارنا قرّاءً، أن نتصوّر لغة بنّيس أيّ ضرب من التصوّر المعجميّ أو التركيبيّ، إلا إذا اعتبرناها قائمة على مجاز التخييل.

إدريس بلمليح

القراءة التفاعليّة، دراسات لنصوص شعرية

- لاشكّ في أنّ محمّد بنّيس شاعر يتمنّع على التصنيف، فهو رافض للتقليديّ القديم فيما هو شاعر حرّ بأفكاره المستقلّة و تجديده الجريء.

فرانشيسكا كوراو

إيطاليا، 1999

- البهاء أوّل صفات هذا الشعر، و البهاء آخر كلّ قصيدة، و بخاصّة إذا انتهت بأسطر مرقومة بشكل مثلّث يدلّ برأسه إلى أسفل الصفحة، شأن كتب التراث، و تنتهي الصلاة الشعريّة بكلمة «آمين». وكلام القداسة الشعريّة ينسج محبّة الشاعر في التصاقه بأرضه. يتغنّى بمولد فاس بنثر شعريّ منتزع من«سفر التكوين» - أوّل أسفار العهد القديم- لكنّه نثر بهيّ يوحي بالعرافة و يخلو من

وعثاء اللغة العنيفة، و ها هو يعود يتغزّل بمدينته فاس [فاء لنسل النخل، سين لأقواس المياه] بلغة تذكّرنا بالنثر المتوهّج في «نشيد الأنشاد الّذي لسليمان» فإذا بنا نقرأ تسبيح التسابيح الّذي لبنّيس.

عبد الواحد لؤلؤة

شواطئ الضياع، دراسات نقديّة

- يكتب بنّيس بحريّة تامّة تجيز له مزج الأنواع، و تكسير البنى التقليديّة، و دمج النثر بالنظام الإيقاعيّ الحرّ، فالقصيدة كما تتبدّى لديه، حقل اختبار مفعم بالعناصر الشعريّة و غير الشعريّة، و التعابير و المفردات المختلفة النابعة من غير ذاكرة و غير مرجع، و هي لا تخضع لسياق ضيّق و نظام محدّد، لأنّها تجد غاية الشعر نفسه في فوضاه الجميلة و هدفه و احتمالاته الكثيرة.

عبده وازن

الحياة، 1989/6/29

هذه الشهادات تؤدي وظيفة في توجيه المتلقي نحو سبر دلالات المتن الشعري على المستوى السياقي و الإيقاعي. فقد أعلن بنيس رفضه لإستراتيجية التبعية من ناحية اللغة و الإيقاع ثم إنّ هذه الشهادات تمثل قناعة الشاعر بتقييم الناقد لشعره و كشف بنياته الداخلية و الخارجية و تجعله في مصاف المبدعين المجددين.

3-2- عتبة الإهداء:

تنهض عتبة الإهداء على كثافة التحديد و بلاغة التجديد بحيث تتأسس الأخذ بخصوصية النص الإهدائي، كما تعكس نوع العلاقة بين المهدي و المهدي له. وهناك نمطان من الإهداء في كتب الشعر العربي الحديث (إهداء الخواص و إهداء الجمهور) [1] هذا الذي يوجهه الشاعر إلى شريحة معينة من قرائه، يتجلى هذا النمط من الإهداء في النص الذي استعاره (**الصفراني**) من ديوان (**خليل حاوي**) بعنوان (**نهر الرماد**) حيث يذهب في القول:

إلى الطليعة المقبلة

"إن هذا الإهداء موجه إلى شريحة معينة من جمهور القراء هي شريحة "الطليعة". و يشير الإهداء إلى مستوى وعي الشريحة التي يستهدفها الشاعر من بين جماهير القراء.كما يشير إلى نوعية الأفكار التي يتضمنها خطابه الشعري باعتباره مرسلة موجهة إلى قارئ ضمني محدد في ذهن الشاعر لحظة المكاشفة"[2]

أما إهداء الخواص يقوم فيه الشاعر بإهداء ديوانه إلى أشخاص أو شخص معين ساهم في توجيهه إلى الكتابة على نحو هذا النمط من الإهداء الذي وظفه (**محمد بنيس**) في كتابه **"الأعمال الشعرية الكاملة"**:

إلى صديقي الكبير

الشاعر محمد الخمار (الكنوني)

أول من قال لي اكتب فكتبت[3]

---

[1]- ينظر: الصفراني (محمد)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص144.

[2]- المرجع نفسه، ص 146.

[3]- بنيس (محمد)، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص14.

إن هذا الإهداء موجه إلى من يسمه بخصوصية ، فقد استحضر الشاعر صديقه الشاعر (**الكنوني**) الذي حفزه على الكتابة و شاركه عبئها في ظل المنعطفات الشعرية الحديثة.

3-3- عتبة المقدمة:

تأخذ عتبة المقدمة للنص بعدا سياقيا يعمل على التأثير في القارئ و إحاطته بتوجهات المبدع ورؤيته حول القصيدة الجيدة و الدلالات التي تتضمنها دواوينه. و من الأعمال الشعرية التي كتب الشاعر مقدمتها الموسومة بـ الأعمال الكاملة (**لمحمد بنيس**).

يؤدي الشاعر مقدمة أعماله الشعرية بعنوان (حياة **في القصيدة**) و عليه فعنوان القصيدة يشير إلى أن الشاعر يهدف من كتابتها إلى أن يجعل المتلقي يعيش مع الشاعر لحظات إبداعه و لحظات صمته، لحظات توتره و بحثه عن أسرار القصيدة و الكتابة في نحو قوله: "تعلمت منذ البدء أنّ السفر إلى القصيدة يتطلّب الصّبر، و أنّ الفعل الشعري هو فعل كتابة يفرض اعتماد سلوك التخلّي عمّا يشوّش على القصيدة. نسكية علّمتها لي القصيدة. و بالضبط تلك التي كانت تمثّل تجربة شعرية، لها قيم الحرية و الجمال في آن. قدماء و حديثون يجتمعون في مكتبتي و ذاكرتي. عرب و أوربيون. بذلك ارتبط فعل الكتابة الشعرية بمعرفة الكيفية التي لي بها أن أكتب قصيدة أسمّي بها زمني"[1]

يتضمن هدا النص تجربة بنيس الشعرية فهو يضعنا أمام مفاتيح نصوصه و مفاتيح شخصيته. و قد اعتبر (**الصفراني**) هذه المقدمات التي يكتبها الشاعر لأعماله الشعرية فن من فنون السيرة الشعرية الذاتية بدلا من أن تكون عتبة بصرية "إن المقدمة التي يكتبها المؤلف لأعماله الشعرية الكاملة تراعي في الغالب كل ما كتبه الشاعر. و بذلك تدخل تحت فن السيرة الشعرية الذاتية للمؤلف"[2].

---

[1]- بنيس (محمد)، الأعمال الشعرية الكاملة، حياة في القصيدة، ص 14.

[2]- الصفراني (محمد)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص149.

4- دلالات الفضاء البصري في الكتابة الشعرية المغاربية:

تحول الإيقاع في القصيدة الجديدة إلى صورة لحركة الذات الشاعرة في بعدها الفردي، إذ أصبح إيقاع التفعيلة مرتبط بالعين مثلما هو مرتبط بالأذن "و صارت العلاقة بين السمع و البصر علاقة دائرية متكاملة في القصيدة العربية الجديدة، بعد انعتاقها من أسر البيت و حدود الأذن"[1] الأمر الذي ولد مستوى جديد في بنية الإيقاع الداخلي، فلم تعد العين وحدها قادرة على التقاط الصور الشعرية و ترابط الأنساق و تداخل النصوص و تشابك العناصر الرمزية، بل لابد لها من أن تشرك جميع الحواس و في مقدمتها العين.

وهكذا غدا الحديث عن البعد البصري من جهة مستوى التنظير و الإبداع، يستدعي امتلاك معطيات و مبادئ الاشتغال الفضائي، و قد سبق أن أشرنا في الفصل الثاني إلى أن المغاربة تمكنوا من دفع هذه التجربة إلى الأمام في حين تلاشت عند المشارقة.

تتمثل الكتابة البصرية كونها تلك النصوص التي تدعم بالصور و الرسوم التي تمثل الكلمات بحيث لا تقرأ و إنما تشاهد أيضا مما يشكل تعضيدا للمعنى و توجيها له. و في سياق الحديث عن انبعاث القصيدة البصرية في الأدب العربي تشير الباحثة **(فاطمة البريكي)** إلى أنّ مصطلح الشعر البصري في الأدب الغربي يتداخل مع التكنولوجيا المعتمد على الوسيط الإلكتروني في ظهوره لمتلقيه و تمثل لذلك بالقصيدة البصرية **(Concerto of perfection)** مشيرة إلى الرابط[2] الخاص فيها هذه القصيدة.

[1]- الهاشمي (علوي)، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2006، ص 86.

[2]- ينظر: http://douweosinga.com/projects/visualpoetry

http://www.gardendigest.com/concrete/

و من خلال قراءتها لشكل القصيدة البصري توصلت إلى أن مصطلح القصيدة البصرية ذات أبعاد و دلالات مختلفة، و يتم ذلك من خلال مختلف المواقع الإلكترونية التي تهدف إلى التعريف بهذا النمط الشعري الحديثفي نحو قول (**فاطمة البريكي**) "و لكن مصطلح القصيدة الجديدة أصبح ذا دلالات مختلفة، يمكن الوقوف عليها في عدد من المواقع التي صممت خصيصا من أجل هذا اللون من الشعر، و تعرفه بأنه الشعر الذي يعمل على تحويل الكلمات، في البيت أو القصيدة، إلى صور، بحيث تمكن قراءته، ورؤيته، و التفاعل معه بطريقتين مختلفتين"[1]

يتضح من خلال هذا التصور أن القصيدة البصرية تعتمد على الوسيط الإلكتروني في ظهوره و تجليه للمتلقي. أما عن وجود هذا النمط الشعري في الشعر العربي الحديث فقد تحقق فعليا و لكن بدلالة مختلفة تجعله أقرب إلى الشعر الهندسي"الذي يمثل نمطا من النصوص الشعرية التي عرفها الأدب العربي القديم، و لكن لم يلق حظا كافيا من الشيوع و الرواج بين متلقي الأدب، و تذوقي الشعر"[2] .

---

[1]- البريكي (فاطمة)، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 90- 91.

[2]- المرجع نفسه، ص 91.

تفضل الباحثة تسمية (**الشعر الهندسي**) بدل (**الشعر البصري**) مؤكدة على تداخل المصطلحات و عدم ثباتها*، ففي الوقت الذي استخدم بعض النقاد الشعر الهندسي من هؤلاء (**أسامة عانوتي**) في كتابه (**الحركة الأدبية في بلاد الشام في القرن الثامن عشر**)، ففي المقابل نجد ناقد مثل (**صبحي حديدي**) يعتمد مصطلح الشعر البصري إلى جانب (**عبد الرحمن بن حسين المحسني**) الذي يعتمد نفس المصطلح في مقال له بعنوان (**الشعر البصري و أزمة المتلقي**) في نحو قوله: "... و لكنني سأعتمد مصطلح (الشعر البصري) للحديث عن الشعر الذي يمكن تحويله إلى صور و رسوم، أو يمكن الاستعانة فيه بها، و مصطلح (الشعر الهندسي) للحديث عن الشعر الذي يتخذ أشكالا هندسية يظهر من خلالها، متجاوزا الشكل التقليدي المعروف للشعر الكلاسيكي"[1] .

تجنح الباحثة إلى مصطلح الشعر الهندسي و إن كان كما تعلن شبه مرفوض للتكلف و التصنع الذي يطغى على القصيدة الهندسية مما يفقدها الحس الشعري و الفني "لأن الشاعر يتعنت و يلوي عنق نصه كي يأتي متسقا مع شكل ما يريد أن يخرجه، أو طريقة ما يريد أن يخرجه عليه، أو طريق ما يريد أن يقرأه وفقها "[2] و مع ذلك تبقي على المصطلح لتتوسل من خلاله تعريفا أو مفهوما يؤكد شرعيته و حضوره في الشعر العربي الحديث.

---

* يسم الباحث جميل حمداوي هذا النمط من القصائد التي تخاطب العين و البصر في بحث له عن القصيدة البصرية في الشعر المغربي المعاصر بالقصيدة (الكونكريتية) و هي قصيدة المكان و تجسيم القصيدة، فهي تتعامل مع الخط و الغرافيك مؤكدا بأن لها عدة مصطلحات و مفاهيم تختلف من باحث إلى آخر منها: القصيدة المرآوية، القصيدة التشكلية، القصيدة الكاليغرافية، القصيدة المجسمة، القصيدة المشهدية و القصيدة الفضائية.

[1]- البريكي (فاطمة)، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 92 أنظر المقال على الرابط التالي:-http://www.al-jazirah.com/as/culture/19042004/fadaat21/htm

[2]- المرجع نفسه، ص 92.

و لا تعثر (**فاطمة البريكي**) على تعريف مناسب لهذا النمط من الفن الشعري إلا ما يصلح -كما قالت- أن يكون شرحا له و هذا نصه "و يمكن اختصار تلك الشروح بقولنا إن (الشعر الهندسي) هو نمط من الشعر، يكتب على شكل من الأشكال الهندسية المعروفة، (الدائرة، المربع، المثلث..)، و تنتظم فيه الكلمات على نحو يتناسب مع الشكل الهندسي المختار"[1] فالنص في القصيدة البصرية (الهندسية) لا يكون خطيا، بل يكون دائريا أو مقلوبا أو متخذ شكل شجرة أو مربع.

و قد انبر شعراء الجزائر لتجربة الشكل البصري عبر كتابة مغايرة بعد إدراكهم لأهمية التشكيلات الخطية و الهندسية في تقريب النص ووسيلة مساعدة لفهم البنية العميقة للنص، و في هذا السياق يقول (**خرفي محمد الصالح**) ضمن قراءته للنصوص الشعرية البصرية في إطار الملتقى الدولي الخامس الذي تمحور حول (السيمياء و النص الأدبي): "تأخذ الرسوم المرافقة للنصوص دلالات أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطية للنصوص ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، و يساهم في تشكيل قراءة جديدة، و في توليد معان أخرى، بإشراك حاسة البصر في التلقي و قد بدا الشاعر الجزائري يتعامل باحترافية و مقدرة شعرية مع هذه العلامات غير اللغوية في تقديم نصوصه للقراء مضيفا على اللغة لغة أخرى تتعلق بالبصر"[2]

و قد مثل الباحث بمجموعة من النصوص الشعرية الجزائرية من دواوين مختلفة مثل (**ملصقات**) (**لعز الدين ميهوبي**)، ديوان (**الظمأ العاتي**) (**لعامر شارف**)، ديوان (**أوجاع صفصافة في موسم الإعصار**) و ديوان (شبهات المعنى) (**للخضر شودار**). و يمكن أن نمثل بنص ميهوبي "**إنجاب**":

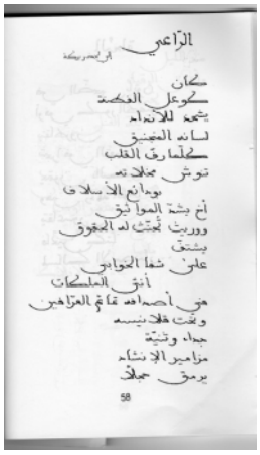
---

[1]- البريكي (فاطمة)، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص92.

[2]- خرفي (محمد الصالح)، التلقي البصري للشعر نماذج شعرية جزائرية بصرية، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء و النص الأدبي"، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة بسكرة 15 / 17 نوفمبر، 2008،ص542 .

يسرد الشاعر في هذا النص مشهدا سياسيا يمثله بمشهد اجتماعي على شكل مربع و بداخله مربع صغير يشعرنا شكله البصري أنه ليس من النص لكنه هو و بداخله علامات بصرية أخرى. و قد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية المربع في النص، لأنه يمثل خطابا شعريا قصيرا مكثفا بدلالات سياسية، اجتماعية، ثقافية و ربما لكي يسجل للمتلقي استقلالية الحديث الذي دار في ذهنه عن الحديث الذي استمع إليه من المتحاورين أثناء استماعه إليهم فسجله بصريا.

كما يمكننا أن نمثل بتجربة (**الخضر شودار**)[1] البصرية على نحو هذا النموذج.



[1] شودار (الخضر)، شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص 58.

تمكن الشاعر من استغلال الدال الخطي في توقيع دواله اللفظية إذ اختار على نحو ما يذهب إليه الباحث (**الجيلالي كورات**) "أن يكون قلمه امتدادا ليده و الحبر امتدادا لدمه، حتى يحقق حضور جسده"[1] و في هذا إلغاء للوسيط الطباعي الذي ينهض على أحادية الشكل و يستبدله بوسيط ليستحضر الشاعر نبضه و حركة جسده أمام المتلقي في نحو ما يذهب إليه (**أحمد بلداوي**) "... حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة و أدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي على الورق. يصبح للمداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، و يغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن..."[2] ليتحقق فعل التأويل الذي يؤديه القارئ الذي يتحفز لإعادة كتابة معنى النص من خلال الدال الخطي. و في هذا ما يشير إلى مقولة (**إيزر Iser**)* التي تتضمن فكرة التحفيز (تحفيز خيال القارئ و تأكيد فاعلية مشاركته) التي تمنح للمتلقي الحق في المشاركة في بناء النص الأمر الذي يستحق قدرا من المتعة في محاولة فك رموز و شفرات النص البصري، و استكشاف الأوجه المحتملة لمعانيه.

و من ضمن النصوص الشعرية التي لجأ صاحبها متوسلا و هو يستعين في تشكليها الكاليغرافي، بخطاط الشاعر (**يوسف وغليسي**) إذ تكاد تكون رسوم الفنان (**معاشو قرور**) ترافق كل نصوص الشاعر:

---

[1]- كورات (الجيلالي)، هندسة الكتابة الشعرية مقاربة أيقونية لأشكالها الحداثية، رسالة ماجستير، 2000، ص195.

[2]- بلداوي (أحمد)، حاشية على بيان الكتابة، ص 26، نقلا من: محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 226.

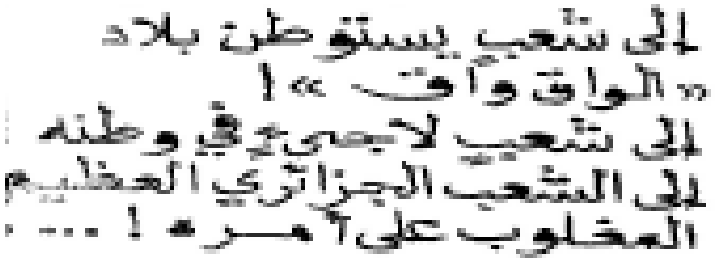
*ينظر: Iser (Wolfgan), théorie de l'effet esthétique, ed Mardaga,edi2,1997.

"و قد تكرر إشراك الشاعر يوسف وغليسي بخطه، مع ريشة معاشو قرور، في العديد من النصوص الشعرية التي قدمت بشكل صورة، نص "آه يا وطن الأوطان" الذي جاء داخل خريطة الجزائر، فالنص نص المحنة و الأزمة التي شملت الوطن كله، و لذا جاء لغة و كتابة ليعبر عن هذه الأزمة، و يترجمها بصريا من حيث الشمول"[1]

هذا نص (**يوسف وغليسي**) من ديوانه (**أوجاع صفصافة في موسم الإعصار**)[2]

تمكن الشاعر أن يفرد لكتابته فضاء بصريا يعادل في دلالته المحورية دلالة نصه الشعري، و يضعنا نصب إطارين دلاليين يتمثلان في نص الشعر وخطوطية الرسم الناتجين عن عمق إحساسه بالمعاناة التي تؤلم نفسه أمام الانشطار الذي يكابده المواطن الجزائري، إذ تضمن هذا التشكيل الكاليغرافي عتبة بصرية أخرى تتمثل في الإهداء الذي يعلو القصيدة هذا نصه:

[1]- خرفي (محمد الصالح)، التلقي البصري نماذج شعرية بصرية، 547.
[2]- المرجع نفسه، ص 547.



إلى شعب يستوطن بلاد
«الواق واق» !
إلى شعب لا يجري في وطنه
إلى الشعب الجزائري العظيم
المغلوب على أمـــره ! ...

وردت هذه العتبة لتعمق دلالة هذا النص الشعري إنه الوطن، إنها الجزائر، إنه الشعب الذي لا يملك سلطة الإرادة التي سلبت منه، حيث يستحضر الشاعر صور لغتها مستوحاة من الطبيعة متواشجة بعلامات الترقيم التي تجعل النص مفتوحا على دلالات متنوعة فهذا العمل ليس مجرد عمل تجريبي و إنما هو "إشراك أكثر من مبدع في إنتاجه، و إعطاء النص فرصة التجدد و التعدد و ترسيخه في ذاكرة القارئ عن طريق تميزه اللغوي الكتابي، و الفني، فالنص لا يخرج عن كونه موعدا ثنائيا لمبدعين هما القارئ و الشاعر، فنحن هنا أمام متلق لجمهرة من المبدعين، الشاعر، الرسام، الخطاط، قارئ اللغة، قارئ الصورة، قارئ التشكيل الجزائري المعني بالخريطة، الأجنبي القارئ لأخبار الجزائر عن بعد"[1]

5- التجربة المغربية لبصرية القصيدة المحدثة:

نتجت بوصفها جسارة على المعتاد و المتواضع عليه كونها أول تجربة مغربية فجرت الاهتمام بالبعد البصري تتمثل في دراسة (**محمد بنيس**) (**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية**) حيث التفت الباحث إلى أهمية المكان بوصفه فضاء لتشكل النص الشعري. و عليه يعد المكان عنصرا جوهريا لحضور اللغة بصريا و كذا نسقيا و لا يمكن بأي حال من الأحوال إهماله في نحو ما يذهب إليه بنيس: "و للمكان أهمية في تحليل النص، و خاصة عندما ننتقل من عملية الإلقاء إلى عملية القراءة البصرية، فالنص

1- خرفي (محمد الصالح)، التلقي البصري نماذج شعرية بصرية، ص 548.

في هذه الحالة ليس مجالا زمنيا فقط، و لكنه مكاني أيضا، يخضع تركيبه لقوانين تشكيلية استطاع الشعراء العرب القدماء، و خاصة أولئك الذين تمكنوا من تخطيط دواوينهم أو الإشراف عليها، إدراكها بحسهم الفني"[1].

انطلاقا من هذا المأخذ الذي يعزز مشروعية التشكل المكاني و نظرا لأهميته يسعى الباحث إلى إبراز هذا العنصر في القصيدة العربية القديمة و مدى إدراك الشعراء لأهميته و الذي تمثل في:

- التقسيم المتساوي لأجزاء القصيدة و ما ترتب عن هذا التقسيم من أشكال بصرية.
- ظهور الموشح الذي ورد ليملأ فراغا في مجال الكلام القابل للغناء و الإنشاد في البيئة الأندلسية و موسيقية بنيته المستوحاة "من طبيعة التوزيع النباتي للأبيات التي تتركب في مجموعات هي الأقفال و الأبيات، و من هنا نعلم أن الموشح لم يكن خروجا على البنية الإيقاعية للشعر القديم فقط، و لكنه كان خروجا عن بنيته المكانية أيضا"[2]. و في ضوء هذا يبرز لنا(**الماگري**) صورة الموشح عبر بعده البصري بهذا النموذج[3]:

[1]- بنيس (محمد) ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص99.
[2]- المرجع نفسه، ص99.
[3]- ينظر: الماگري (محمد): الشكل و الخطاب، ص 152.

يحيل هذا التناسق إلى تسمية الموشح اللغوية التي تفيد التزيين و الترصيع و من ثم ظهرت بعض التشكيلات المكانية للنص الشعري من بينها التختيم و التفصيل و التشجير، و التي جعلها النقاد المتأخرون في أبواب البديع. و بهذا يعد فن التوشيح العتبة الأولى لبصرية النص الشعري و قد نبه إلى هذه المسألة الباحث و الشاعر (**سطمبول ناصر**) حين قال : "فالشعر تعرفه العلامة البصرية التي تعاقبت ضمن الحقب الشعرية، انطلاقا من فن التوشيح الذي أفرز العتبات الأولى لبصرية النص الشعري من خلال الرسم بالشطر الشعري منفلتا عن لزومية الثنائية لنظام الأشطر"[1]

و يعتمد (**محمد المناصرة**) في شرح و إبراز شكل الموشح في هيئته البصرية على ما ورد عند (**ابن سناء الملك**) في كتابه (**دار الطراز في عمل الموشحات**) إذ عرفه فقال بأن الموشح: "هو كلام منظوم على وزن مخصوص، و هو يتألف في الأكثر من ستة أقفال، و يقال له التام، و في الأقل من خمسة أقفال و خمسة أبيات، و يقال له الموشح الأقرع، ما ابتدئ فيه بالأبيات"[2]

يبدو جليا من خلال هذا الوصف أن الموشح الأندلسي قد أحدث تغييرا في شكل القصيدة العربية الشعرية، إذ انتقلت القصيدة من شكل البيت إلى شكل الفقرة الشعرية الذي يختلف في طول السطور الشعرية كما يختلف في القوافي و عدد التفاعيل. و يشير المناصرة في السياق نفسه إلى عنصر جديد أضيف إلى الموشح و هو (الخرجة)- و هي في تصوره - "جديدة على الشعر العربي حيث قد تكون الخرجة عامية مثل:

---

[1]- ناصر (سطمبول)، تداخل الأنواع الأدبية الشعر العربي المعاصر، 2005، ص458 .

[2]- المناصرة (عز الدين)، جمرة النص الشعري، ص370، نقلا من: ابن سناء المالك، دار الطراز في عمل الموشحات.

قال الأعمى التطيلي (**الخرجة عامية**):

□وشْ كـــان دهـــاني ...يـا قومْ □وشْ كانْ □بـلاني
□وش كـــان دعـــاني نبـدّلْ حبيـــي ثـاني !!!"[1]

مثل هذا التوجه الإجرائي أنتج هيئات بصرية مما أدى بالباحث (**سطمبول ناصر**) إلى عرض بعض من المصطلحات البنائية التي أفرزت هيئات بصرية لفن التوشيح و ذلك في نحو قوله: "... ما يؤدي بنا أن نعرض بعض المصطلحات البنائية لنصية الموشح و لها دخل في توزيع أوصال البصرية النصية في هيئات متراصفة، و التي يرد ذكرها نحو **التغصين** (**تجزئة الأشطار**) أو التضمين في الأقفال، إضافة إلى تعداد الأسامي الفرعية لشعر الموشحات نحو **المسمَّطات، و المخمَّسات، و الملعبات** (الملعبة نوع من الشعر الشائع) **و غيرها**"[2] و من منطلق هذه الهيئات البصرية أو التخطيطية -كما وسمها سطمبول ناصر- تمكن الشعر المعاصر أن يمتاح منها بوصفها قيمة إبداعية و هيئة بصرية[3]

و قد تجلت بنية المكان في الشعر العربي القديم عبر تلك الحفريات من تشكل الخط في الموروث النثري للكتابة نحو كتابة الرسائل و المعلقات و العقود و المواثيق، حيث يتهدى الخطاطون إلى أقدار المسافات بين سواد الخط و بياض الفضاء .
و في هذا السياق و على أساس التحليل الذي قدمه (**بنيس**) يمكننا القول بأن الناقد استقى مقوماته التحليلية من مصدرين، مصدر تراثي و مصدر أوروبي في إشارته إلى

[1]- المناصرة (عز الدين) ، جمرة النص الشعري، ص 372.
[2]- ناصر (سطمبول) ، الخطاب الشعري العربي المعاصر قراءة سيميائية في الفضاء البصري، منشورات مختبر السيميائيات و تحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ط1، 2004، ص66 -67.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص67.

إدراك الشعراء الأوروبيون لأهمية المكان في شعرهم منهم مالارميه في قصيدته (**Un coup de dés jamais n'abolira le hasard**) * ، التي تعتمد على الجانب الطباعي فقط و التي صدرت في عام (**1897**) إذ تعد قصيدة

ضربة نرد أو قصيدة راشقة المياه من النماذج التي انعطفت بكثير من الأبنية الشعرية إلى جهة الالتفات إلى التراكيب غير التلفظية أين تعود السلطة إلى تلك البصرية بمختلف هيئاتها المرئية، إضافة إلى ما أصّلته بصريات الموشحات من الشعر الأندلسي لتلك التفريعات لمختلف الأبنية لدى شعراء الرواد من الشعر المعاصر، إذ مكنتهم من مباشرة ذلك المركب البصري بوصفه علامة أيقونية حيث تشاكل اللغة و الصورة أو الهيئة و هنا تتعدّى اللغة الاشتغال على المسافة الزمنية ضمن التشكل النسقي بينما "تظهر الصورة كخطاب كل الرسالات الممكنة متزامنة الحضور على الصفحة و من هنا تتنوع المقاربات و القراءات و التأويلات الممكنة... إن قراءة و تفسير المكونات الخطابية (للصورة) لا يمكن أن يمدنا دفعة واحدة بكل الرسالات و الدلالات الممكنة. إن ذلك يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات عمودية و أفقية و دائرية... الخ. و ضمن هذا الاشتغال البصري ثمة تسلسل خطّي لوحدات الرسالة في الصورة و هنا يقترح (علماء السيميائيات) قراءة خطية للصورة إذ يؤكدون أنه، انطلاقا من الحركة الخطية للبصر تتشكل بلاغة الصورة"[1]

---

[*]- هذه ترجمتها (ضربة النرد لا تقهر أبدا ضربة الحظ)-ترجمة جون فونتين-. و قد كتب مالارميه ما يقارب أربع عشرة قصيدة نثر و في فترات متقطعة لكنها تشكل نقلة شعرية متميزة إذ يعد صاحب ثورة شعرية، و ثورته هذه تتلخص في سعيه داخل اللغة إلى تفكيك ثنائية نظم، نثر غير أن كل ما كتبه مالارميه، و من ضمنها رسائله تكاد تكون أشبه بقصائد نثر حيث يخضع أسلوبه لصرامة نحوية و تركيبية تنقيه من الكلام العادي... إذ أن الشعر في نظره قائم على بلاغة تتوثب صوب المقدّس و من ثم يظل الشعر ينطوي دوما على طوية لا يتأولها السهل أو يطاولها المدنس من التراكيب أو المسفُّ من المهمل الغفل.

[1]- غرافي (محمد)، قراءة في السيميولوجيا البصرية، فكر و نقد، مجلة ثقافية شهرية، المغرب، ع13، نوفمبر 1988، ص129- 130.

فقد ورد فضاء نصه البصري على نحو من التشكل البصري المحدث وفق إيقاع القصيدة المغاير للشعر الموزون و يتمظهر هذا وفق ما أسماه الباحث (**إبراهيم علي**) بـ: "اللعب البارع بين طباعة النص - القصيدة، و إلقائها"[1] و تلك هي ميزة النص الشعري في تشكله البصري "شيء مصنوع من الكلمات المقالة و المسموعة، و ليس من الكلمات المكتوبة و المقروءة"[2]. و يتضح من خلال قراءة الباحث لشكل و بناء القصيدة التي جاءت ألفاظها بأحرف كبيرة مستوية و أخرى منحنية صغيرة بأنها تأسيس لتجربة كتابية جديدة تنتقل من القيم الموسيقية إلى القيم الهندسية[3].

كما يستند (**بنيس**) إلى تجربة (**رامبو**) حين قال "أيا نفسي، لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق"[4].

و إثر هذا التعقب لتشكل الفضاء البصري للخطاب الشعري عموما، يلتفت الناقد إلى إسهام الشعراء المعاصرين العرب من ضمنها تجربة الشعراء المغاربة و ما انتهوا إليه من تلك المساعي الإبداعية عبر هذه التجربة من الكتابة. نذكر من هؤلاء (**المجاطي**)، (**الخمار الكنوني**)، (**محمد السرغيني**) حيث وردت نصوص هؤلاء الشعراء -وفق طرح بنيس- تعيش صراعا حادا بين الخط و الفراغ أي بين السواد و البياض و هو صراع "ربما لم يجربه القدماء بنفس الحدة التي تعتري شاعرنا المعاصر، و هو يكتب نصه الشعري، لأن القدماء كانوا يعرفون مسبقا حدود المكان عند كتابة النص، فيمارسون الكتابة داخل

---

[1]- علي (إبراهيم)، الخطاب الشعري ووعي المعنى مقاربة لنظام التخييل الشعري، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية و آدابها، 2008 ، ص55.

[2]- المرجع نفسه، ص55.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص56.

[4]- بنيس (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 100.

إطار مقفل، أما الشاعر المعاصر فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) و هذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه"[1].

تبرز هذه العلاقة بين بنية المكان و الزمان في البيت المعاصر عندما ينتهي بوقفة عروضية و قد لا ينتهي بها، كما أن طول و قصر البيت ليس متساويين فتطفو على السطح لعبة الأبيض و الأسود التي يتحكم في تركيبها مسعى الشاعر الإبداعي الذي يريد أن يوجه وعي القارئ من خلال لعبة الأبنية و خطوطية التراكيب "فالجمل القصيرة لقطات سريعة و مركزة هي بمثابة كوة صغيرة يعيد من خلالها الشاعر تركيب العالم الذي يريد نقله للقارئ، سواء كان هذا العالم مرئيا أو لا مرئيا"[2].

و من ضمنما يصطفيه الناقد (**بنيس**) من النماذج تلك التي تجلي الترابطات اللغوية القصيرة و منها هذا الأنموذج للشاعر (**المجاطي**) يقول:

وَ كل□ ملة□ سحابة□ □.
و هذه□ الشوارع□ الوثابة.
وَ امسحْ جبين□ الماء.

أما تشكل أنموذج (**الخمار الكنوني**) فهو مليء بالحركات وبعض النماذج البشرية لدرجة التشكيل البصري يقول:

يدخلُ الزائفونْ
يخرجُ السارقونْ
ينزل□ الكاذبونْ
يصعد□ الخادعونْ

[1]- بنيس (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص103.
[2]- المرجع نفسه، ص 103.

ثم يليه نموذج (**السرغيني**) الذي يصور الطبيعة في صورة حركية:

الغيمُ و المطرْ
و الظّلُ و الندَى
و كلُ ما ينتجهُ السحابْ[1]

يتضح من خلال هذه النماذج أن البياض هو الغالب على السواد مما يعطي للقارئ إحساسا بأن السطر ليس إلا تعبيرا عن جانب من جوانب العالم الخارجي لأن الشاعر عندما يتخذ مسلك الترابط اللغوي على البياض "تحس بأنه يوجه وعيك و لا وعيك في نفس الوقت لترى الواقع من خلال عينه التي رأت و اختارت ما تقدمه لعينك، فالجمل القصيرة لقطات سريعة و مركزة هي بمثابة كوة صغيرة يعيد من خلالها الشاعر تركيب العالم الذي يريد نقله للقارئ، سواء أكان هذا العالم مرئيا أو لا مرئيا"[2].

و عبر هذا الأخذ يدل حال هذا النمط من الكتابة الشعرية بأن هؤلاء الشعراء و باختلاف مستويات وعيهم تمكنوا من أن يقدموا جدلية لذلك التدافع بين الأبيض و السواد فاتخذوا من البياض عالمهم الخاص بهم، و هم بذلك يؤكدون انفلاتهم عن تلك البنية التقليدية للبيت الشعري ليلقوا بالقارئ في متاهة لانهاية لها بحيث لا يقدر على التفريق بين الشعر و النثر إلا أن هذا القارئ -وفق بنيس- يستطيع أن يتفطن إلى هذه المتاهة و ذلك عندما يتدخل الإيقاع. إلى جانب دعوة الناقد إلى ضرورة البحث عن توزيع جديد للبياض و السواد لإمكانية وضع أسس لنص شعري جديد مع ضرورة اعتماد جمالية الخط المغربي من أجل تحقيق ذلك التفرد من التميز و في هذا النحو يذهب (**بنيس**) إلى أنه:

---

[1]- ينظر: بنيس (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 103-104.

[2]- المرجع نفسه، ص 103.

"كثيرا ما كبتنا عشقنا للخط المغربي، ...حاولنا محو هذا العشق، تنويمه، بحجة تكريس وحدة الخط العربي ...كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة، الصواب، الخطأ، و مع صدور "الاسم العربي الجريح" و "ديوان الخط العربي" لعبد الكريم الخطيبي انفجرت العين و تاهت اليد، كان الجسد يستيقظ على ذهوله، آثارنا التي نومناها باسم الوحدة تباغتنا و تأخذنا مواربة، و لم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن فروقنا المتعددة، حيث ينتهي استبداد المركز"[1].

تنفجر ذات بنيس التي لا ينكرها كفعل كتابة و كتداخل نصي و من هذا المنظور يقترح البيان نفسه كحالة للخروج من الصمت و تأسيس لتحول جديد رفع رايته جيل من الشعراء، الذي سعى إلى تجاوز بنية السقوط و الانتظار التي تحكمت في ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، و من ثم العمل على تخطي ذلك بإعادة النظر في القيم الجمالية و الاجتماعية و التاريخية و السياسية.

و على الرغم من تأكيد البيان على نوعية الانتقال الذي حققه الشعر المغربي إلا أن الصراع بقي يؤدي تلك القطيعة في تحديد ماهية الشعر "و الصراع عميق حول ماهية الشعر و هذا في حد ذاته ملمح من ملامح أزمة الإبداع الشعري، في المغرب، التي يشكل غياب الديمقراطية وجهها الثاني"[2].

إنّ الأنموذج الشعري عبر هذه البصرية هو ما نكابد فعل الانخراط في مواجهته عبر وقع التلقي الذي تجري مواجهته و بخاصة في البيان و هو الشعر المعاصر و استبداله بالكتابة.

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 242، نقلا من: بنيس، بيان الكتابة، ص85.

[2]- الماكري (محمد)، تحليل الخطاب، ص 219.

و لقد استحوذت بنية المكان على اهتمام (**بنيس**) النقدي بوصفها بنية ألغيت من اهتمام نقاد الشعر المعاصر بالمغرب و في عموم العالم العربي و السبب في ذلك يعود وفق ما طرح الناقد (**نبيل منصر**) إلى "هذا الإلغاء يبقى سمة عربية معاصرة مادام بعض الأندلسيين و المغاربة و بعض الأوروبيين المعاصرين و حتى الأسيويين (اليابان و الصين)، قد أولوا (التركيب الخطي) عناية فائقة في بناء دلالية النص عبر بلاغة متعددة"[1]. إن مكنة الالتفات إلى بلاغة المكان لم تبلغ تهامية التأسيس و بخاصة صوب ما يوسم لدى السيميائيين ببلاغة الصورة أو بلاغة المكان إلا مع ظهور مجتمع الكتابة الذي يجعل من الخط مرتبطا بقوانين اختراق الكتابة لدائرة الكلام، و اعتبار النص الشعري جسدا يمتلك شكلا معينا. و في سياق هذه النظرة تبرز طروحات بنيس من أجل مشروعية الخط المغربي كونه ملكية تتمتع بتلك الحفرية لسلالة التشكل في الوعي المغاربي الأصيل و من ثم فهو الخطاب الشعري الذي يصنع التميز و يلغي في الوقت ذاته مهيمنة الآخر، و هذا لا يراد منه إحداث قطيعة مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية في نحو قول بنيس: "إن عودة المكبوت ممثلا في الخط المغربي، هو تنصل من كل قطيعة مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية، و مع الممارسات الخطية خارج العالم العربي، لأن الكتابة تنبذ الانغلاق... فيما لا تستسلم لمحو الفرق. إنها مغربية، عربية، إنسانية"[2].

بناء على ما سلف، يمكننا القول بأن بيان الكتابة ورد أساسا ليؤكد تحديث الممارسة الشعرية بالمغرب من خلال التنظير للبعد البصري الذي تحققه خصوصية تلك الأصالة للخط المغربي، كما يدعو الشعراء إلى إحاطة ممارستهم الشعرية بكل الشروط الإبداعية الحديثة مما استدعى مشروعية التأصيل لتلك الحواشي البنائية لبصرية الخطاب.

---

[1]- منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 241، نقلا من: بنيس بيان الكتابة، ص 83.

[2]- المرجع نفسه، ص 243.

6- التشكلات البصرية (الهندسية) و السطر الشعري عند محمد بنيس:

يتشكل فضاء النص الشعري في كليته من علامات تختلف مادة و طبيعة و تتدخل التجربة البصرية لتتحكم **في** تلقي المكون الخطي، الذي يبرز من خلاله الموضوع في صورة انطباع أولي لدى المتلقي لأن العين لا يمكن أن تتجرد من الفتها للأشكال هذه الألفة هي التي تحكم على إدراكنا لأي شكل بصري جديد في نحو ما يذهب إليه الباحث (**الجيلالي كورات**) **"**ثم إن العين لا يمكن أن تتخلى عن ألفتها للأشكال بسهولة، مثلها مثل بقية الحواس و ما وجدناه في هذه النصوص من تدمير لمسار العين الأفقي من نقطة إلى نقطة في الطرف الآخر، يقتضي منا الالتفات إلى وضعية القارئ أمام هذه النصوص (...) من حيث أن السطر الشعري أضحى غير قابل للتعرف، فهو مخالف للأسطر التي تعودنا رؤيتها**"**[1] إذ يقدم (**بنيس**) عبر ديوانه (**في اتجاه صوتك العمودي**) نصوصه الشعرية على شكل فضاء بصري صوري مستعينا في هذه العملية بخطوطية الفنان (**عبد الغني ويدة**)، و قد كتب بنيس قصائد ديوانه بين 1972 و 1974.

و عليه يمكننا تمثل البعد البصري في هذا الديوان من خلال حركة الأسطر الشعرية إذ يقدم بنيس نصه هنا للمتلقي على شكل حركة متنوعة للأسطر الشعرية **"**ليسجل للمتلقي دلالة تفاوت أطوال الموجات الشعورية المتدفقة عبر كل سطر تسجيلا **بصريا"**[2] و بذلك يرسم الشاعر خطوطية أشكاله البصرية قصد توليد دلالة بصرية، و الرسم بالشعر له جذور ضاربة في التراث العربي إذ يخبرنا (**محمد الصفراني**) بتراثية هذا التوجه الشعري المحدث و الذي نلتمسه في فن التشجير[3]

---

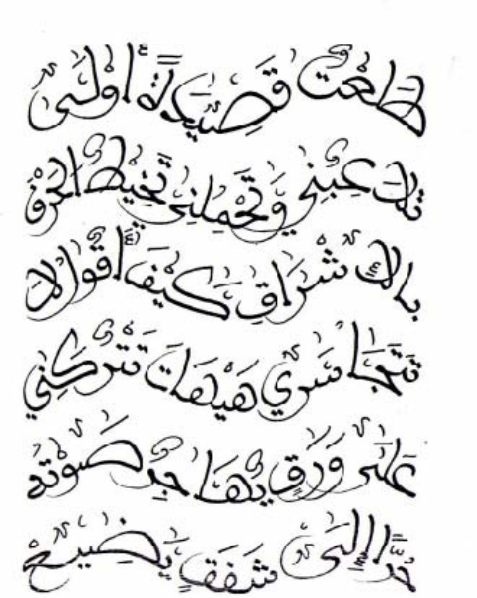
[1]- كورات (الجيلالي)، هندسة الكتابة الشعرية مقاربة أيقونية لأشكالها الحداثية، ص 204.
[2]- الصفراني (محمد)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 174.
[3]- ينظر: الصفراني (محمد)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص65.

و على هذا النحو من الحذو، يسرد (**الصفراني**) نماذج لنصوص شعرية مبنية بتقنية الرسم بالشعر و من ثم يمثل بالشاعر العراقي (**قحطان المدفعي**) كونه استثمر هذه التقنية في نصه الشعري (**الغبار**) التي وردت في هيئة ساعة و التي جسد فيها دلالة الحصار تجسيدا بصريا[1] . و يمكن رصد هذه التقنية في قصيدة بنيس (**شعرية**) التي وردت خطوطها مائلة على هيئة مثلث في هذا النحو من التشكل البصري[2]:

إذا ما أمعنا النص الوارد ها هنا نلفيه يحرك بصر المتلقي صوب رسم مثلث قائم الزاوية بقاعدة علوية. و من هنا يصبح من العسير على المتلقي الذي لم يتزود بمعطيات القراءة الواعية أن يتعرف على البيت الشعري و ذلك بسبب "انفصال الوحدات الخطية (**Graphèmes**) عن بعضها بعض، و هو خرق للسنن الإملائية المعروفة في الكتابة الشعرية"[3].

[1]- الصفراني (محمد)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص67-68.
[2]- بنيس (محمد)، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، دار توبقال للنشر، ط1، 2002، ص243.
[3]- كورات (الجيلالي) ، هندسة الكتابة الشعرية مقاربة أيقونية لأشكالها الحداثية، ص 204.

و يستمر هذا الخرق و التجاوز و الانفلات للأسنن الشعرية في نحو هذه الأسطر المتموجة وفقا للشكل البصري التالي[1]:



و على هذا النحو، من التشكلات البصرية تتشكل خطوط قصيدة (**وردة الوقت**) اتجاها دائريا على نحو هذا الشكل:[2]

[1]- بنيس (محمد)، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 245.
[2]- المرجع نفسه، ص 266.

يؤدي الشاعر في هذا النحو البصري:

كلُّ الطُّرقاتْ
حواجز□ □مستقْبلنا
□سجناء□ يطلّون□ على
منْفى بضفاف□ لا موْج□ لها
خوفا□ تتناقله المرآة

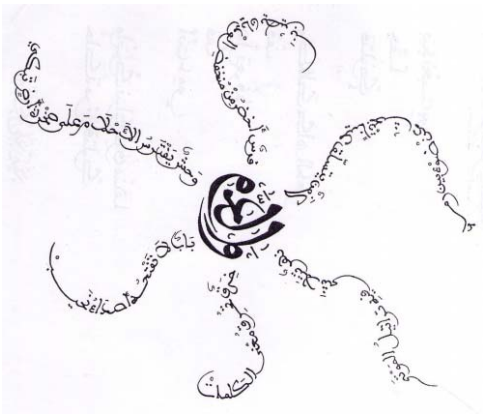
لجأ الشاعر إلى تقنية الرسم بالشعر التي وردت في هيئة علامة مرور الوقف، إذ أسقط (**بنيس**) ما أدته ذاكرته البصرية على الشكل المروري "و التي تعني: ممنوع الدخول في الطرقات التي توضع فيها، و قد جسد الرسم بالشعر للمتلقي دلالة القمع بإغلاق الطرقات تجسيدا بصريا"[1] إن التجاور بين اللغة و الرسم يسعى إلى إيصال الدلالة إلى المتلقي بفعالية "عبر تقديمه إطارين دلاليين أحدهما مرئي و الآخر مقروء مثلما يشم المحب رسم القلب الدال على المحبة إلى جانب اسم محبوبته تحقيقا للوثوقية و المصداقية و إمعانا في إيصال الدلالة"[2]

وفقا لهذه الأشكال البصرية تصبح القصيدة علامة تتضافر من أجل بنائها علامات نوعية متعددة فهي تتوزع -وفق الماكري- في علامات تخص الفضاء النصي و تشمل (الخط-حركة الأسطر-البياض و السواد)، و علامات تخص الفضاء الصوري و تشمل الأشكال البصرية (شكل بصري متموج، شكل دائري، مثلث) ليبرز الخط كعنصر مشارك في إضفاء الدلالة على النص، فتصبح الفواصل و النقاط و الفراغات و الإشارات عاملا مهما في تكريس هندسة إيقاعية للنص.

---

[1]- الصفراني (محمد)، التشكيل البصري في الشعر الحديث، ص69.
[2]- كورات (الجيلالي)، هندسة الكتابة الشعرية مقاربة أيقونية لأشكالها الحداثية، ص 206.
[3]- المرجع نفسه، ص 73.

و يمكن أن نستدل بقصيدة (**قتلوه**) عبر هذا التشكل الهندسي[1] الذي يتبدى لرأي العين متحركا عبر انحناءات أسطره بأنها هيئة العنكبوت عبر ما يتأوله البصر:

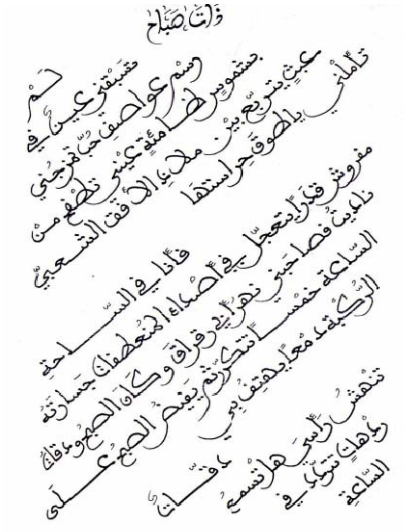


و إذا ما سعينا أن نبسط رسم هذا النص إلى كتابته الأصل فإننا سنجد صعوبة في إعادة تشكيله "فالنص بالشكل الذي كتب به، يتناسل إلى ما لا نهاية. و كل تجاور للأسطر الشعرية دلالة مختلفة عن التجاورات الأخرى الممكنة"[2] هذه الأشكال البصرية وردت منقطعة نسبيا أو بالكامل عن مترية الأسطر التي تمليها أسنن التفعيلات للبحور الشعرية و على هذا النحو يذهب (**شربل داغر**) مؤكدا أنه قد "أصبحت القصيدة جسما طباعيا، و له من هيئة بصرية مظهرية على الأقل، هذه الهيئة ليست مع القصيدة العمودية سوى ترجمة مادية لصور عقلية، أو لنظام تصوري مسبق. هذا ما تتخلص منه القصيدة الجديدة تدريجيا بانقطاعها النسبي أو الكامل عن البحور الشعرية، عامة على توليد أشكال جديدة تدريجيا و من المساحات النصية"[3].

---

[1]- بنيس (محمد)، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 291.
[2]- كورات (الجيلالي)، هندسة الكتابة الشعرية مقاربة أيقونية لأشكالها الحداثية، ص 206 .
[3]- داغر (شربل)، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 33.

وفقا لهذا التصور تتخذ القصيدة أشكالا بصرية هذه الأشكال تمنح القصيدة بعدا علاميا و لتوضيح ذلك نستدل بمقطع شعري آخر لبنيس مقتبس من قصيدة (**ذات صباح**) [1]



وردت مثل هذه الهيئة من الفضاء البصري لخطاب الشعر هرمية الشكل، الموزع ضمن تفريع من الترجيع المنقطع حيث يتمفصل بين الهرمين مساحة أو قاعدة تشكل مجموع الهيئة البصرية، وهي التي أنجزت فيها التحولات التي انتقلت من لحظة الاستيقاظ إلى لحظة الاندماج (في هذا الصبح). أما عن حركة الأسطر فقد وردت متموجة على حذو النماذج السابقة مما قد يعيق عملية التلقي، علما بأن القارئ قد تعوّد على القراءة الخطية لزمنية اللغة بدل مكانية الصورة "لأن التنظيم الفضائي للمقروء يستدعي من المتلقي، وضعا محددا، و هذا الوضع جسد القارئ و موقعه الفضائي بالنسبة للمسند"[2].

[1]- بنيس (محمد)، الأعمال الكاملة، ص 281.

[2]- الماگري (محمد)، تحليل الخطاب، ص302.

و الأمر الذي ترتب على هذا التحول يمكن الأخذ بضرورة تغيير وضعية المتلقي الذي أصبح له دورا في إنتاج معنى النص و يشارك فيه بالإضافة التأويلية "كما أن له مطلق الحرية في اختيار نقطة البدء التي يريدها، و هذا أمر لا يتحقق له من خلال القصيدة التقليدية، الكلاسيكية أو الحديثة، التي تتحدد نقطة بدايتها و نقطة نهايتها من خلال شخص واحد هو مبدعها"[1] لأن حركة الأسطر و اتجاهاتها تنتج دلالة، إذا كانت الأسطر متجهة إلى أعلى تنتج معنى السمو و الشموخ، أما إذا كانت الأسطر متجهة نحو الأسفل تنتج معنى الانكسار و الإحباط. و هكذا يمكن أن نقرأ حركة الأسطر كأيقون بصري ليكون الشكل البصري للقصيدة وفق حركة الأسطر بمختلف اتجاهاتها.

[1]- البريكي (فاطمة)، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص95.

1- حفرية التشكل الشعري الحداثي:

1-1- حلقة الأمير عبد القادر الشعرية:

يمثل (**الأمير عبد القادر بن محي الدين**) حلقة شعرية وصوفية في الآن نفسه بحيث تتواصل مع ما سبقها غير أنه لم يتواصل مع الأجيال الشعرية التي تتالت من بعده، و من ثم يكاد يكون وحدة شعرية انقطعت فاستقلت بذاتها، عكس رافده الطولي الذي أثر في الكثير من رموز المقاومات الشعبية حيث أنتج حضورا بطوليا في مقاومة الاحتلال الفرنسي و لعل الأمر يؤول الحقل الصوفي الذي كان ينهجه الأمير عبد القادر بوصفه سليل أسرة دينية و ثقافته الفقهية إضافة إلى تآليفه الصوفية و من ضمنها (**المواقف**) و رسالته (**ذكرى العاقل و تنبيه الغافل**) هذا إضافة إلى القرية التي ولد بها (القيطنة) ناحية معسكر 1807 و التي كانت مقرا لزاوية الشيخ (**عبد القادر الجيلاني**) إحدى الطرق الصوفية التي كان يشرف عليها والده الشيخ (**محي الدين**).

إنّ حجم المقاومة التي خاضها الأمير عبد القادر لا تتكافأ مع الحجم الشعري الذي أنتجه ذلك أن شعره لم يؤسس إحياء شعريا و لم يظفر بمكنة البعث الشعري، نحو ما نجده لدى الشاعر (**محمود سامي البارودي**)، كما أن بلاغة شعره لم تصل إلى سمو القصيدة و تخوم البناء الشعري كالذي نجده عند (**الجواهري**). و على الرغم من أن الشاعر الفارس كان يعايش مضامين شعرية في واقعه و في مواجهة حضارة غربية وافدة تمارس فعل الغز، و من ثم فشعر الأمير عبد القادر لم يتداخل مع الآخر كي ينتج الآخر شعريا لذلك وقع شعر الأمير عبد القادر في دائرة واهية من حيث البناء و التأسيس إذ إن شعره في جوهر تشكله يكاد يكون محاكيا لشعر (**عنترة**) و (**امرئ القيس**) و هذا ما يتضح وفق هذا النحو من شعر الأمير عبد القادر:

و بي تَتقيْ يومَ الطعان فـوارسُ تخالينهمْ في الحرب□
أمثال□ أشبال إذا ما اشتكتْ خيلي الجراحُ تحمحما□ أقول□
لها صبرا□ كصبري و إجمالي
و أبذلُ في الرّوع نفسا□ كريمـة على أنها في السلم□ أغلى من الغالي

و عني سلي جيشَ الفرنسيسْ تعلمي بأنَّ مناياهمْ بسيفي و عســالي[1]

هذه العينة الشعرية تترجم إجرائية الاستحضار الشعري القديم. و من ثم تكاد تكون شخصية (**عنترة العبسي**) موسومة بشعر الأمير، مع أنها تفتقر إلى بلاغة الشعر و رؤاه الجمالية،كما أنها لم تفد من نسقه البنائي نحو ما نجده عند (**البارودي**)، و مع ذلك يظل شعر الأمير عبد القادر حتمية ضرورية بكل ما تواضعت عليه بلاغته من رؤى، ذلك لأن الحضور الشعري في زمن الأمير أهم بكثير من عدم حضوره، كما أنه إثبات للتأسيس و إسهام في بناء تاريخ و تأصيل لهوية و ممارسة لوجود. و من هنا نتساءل هل من الممكن أن يكون الأمير فاتحة لتأصيل شعري عربي حديث؟ أم أنه كما أسلفنا الذكر وحدة شعرية انقطعت فاستقلت بذاتها؟.

ترد الإجابة واضحة لدى الناقد و الباحث (**بشير بويجرة**) الذي يعد الأمير رائدا من رواد الشعر العربي الحديث، هذا الشاعر الذي كان مقلدا للشعر العربي القديم و تقفى مسلك فحول الشعراء القدامى نحو: (**امرئ القيس**) و (**عنتره**) و (**المتنبي**) في فخره و وصفه، في حين عدّه الباحث بويجرة من المجددين في الشعر و أحد رواده في نحو ما يذهب "... بأنه كان إحيائيا لروح و شكل القصيدة العربية و كان معاصرا لواقعه و لما كان يتميز به من تهلهل و ضعف في الإبداع الشعري و فيما واكب به من وصف دقيق و تعبير ملم بكل ما ألم به هو و بأمته و وطنه من محن و فجائع"[2] و من ثم تجلت ملامح الحداثة في شعر الأمير عبر مستويين:

---

[1]- عبد القادر الجزائري (الأمير)، جمع و تحقيق العربي دحّو، مراجعة رضوان الداية، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود، البابطين للإبداع الشعري، 2000، ص 38.

[2]- بويجرة (بشير)، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، منشورات دار الأديب، 2007، ص 120.

مستوى حوار الحضارات والأديان و مستوى الريف و المدينة.

ُيبرز المستوى الأول تفتح الأمير عبد القادر و عدم انقطاعه عن الناس و تقديره للمواقف الإنسانية و للعقل البشري القادر على تجنب ما يمكن تجنبه من خسائر و كوارث و حرصه على تحقيق مبادئ الإسلام التي أفنى الأمير حياته مدافعا عنها، إلى جانب دعوته إلى محاورة الأديان المختلفة و التعايش معها بسلام "و تبرز دلائل هذه الدعوة و في صدق نيتها من خلال عدم اعتماد الأمير للمصطلحات الدينية المهيّجة للعواطف و الاعتقادات المثيرة للنعرات مثل ما رأينا فيما سبق من عدم ذكره العدو الفرنسي بما لا يحبه و لا يرضاه من المصطلحات التي تثير الكراهية و الحقد بين بني الإنسان كيفما كانت ديانتهم"[1] يبدو أن مساعي الشاعر وردت واضحة في تجنب ما يعمق الهوة بين الأديان بحيث لم يبعد من العمل و الانخراط في جيشه و صناعة أسلحته مسيحيين و يهود هذه النظرة الشمولية التحضرية هي بمثابة إرهاص أولي لتأسيس حداثي على مستوى الشعر.

كما يتمثل المستوى الموالي في تيمة الريف و المدينة، هذه المفارقة التي سعى المستعمر إلى ترسيخها. و بمجرد أن طرحها الأمير في شعره يدل على أنه "كان واعيا بخطورتها و حساسيتها و مقصديتها، مما يدفعني إلى القول بأنه يمكن أن تشكل هذه "التيمة" ثورة الفساد و بذرة الانفصال[...] حين يتأكد لنا يوما بعد يوم في واقعنا العربي الإسلامي التباين و التضاد بين الأرياف و بين المدن في الدول العربية التي توجد فيها قصور الرؤساء و المسؤولين و الوزراء، بل و حتى بين الأحياء الشعبية في تلك المدن و بين الأحياء الراقية فيها"[2] ما يدل على حضور الريف في شعر الأمير قصيدته (**ما في البداوة من عيب**) الريف الذي وفر الحماية و الأديان للأمير، الريف رمز للبطولة

---

[1]- بويجرة (بشير)، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، ص 115.

[2]- المرجع نفسه، ص 117-118.

و الشهامة و الكرم و الاستماتة في الدفاع عن الشرف، و بهذا يكون الأمير قد سبق غيره من الأدباء العرب في توظيف الريف في الشعر. وفقا لهذا التصور يتساءل (**بشير بويجرة**): التأصيل للحداثة و المعاصرة في الشعر العربي للأمير عبد القادر أم للبارودي؟

تتضح الإجابة عن هذا التساؤل فيما توصل إليه الباحث لدى قراءته لشعر الأمير حيث يذهب في طرحه: "حين نكون، من خلال على ما تقدم، قد ألمحنا إلى بعض القضايا التي تشكل ارتكازا أساسيا في الميل و الإقرار بأن الشاعر الجزائري الأمير عبد القادر قد ساهم بقسط وافر في مد الجسور بين شعرية مغاربية كانت تنبثق من تحت رماد الشعرية العربية في المشرق التي كانت قد أفل نجمها منذ استيلاء المماليك العثمانيين على الحكم، شعرية عربية حديثة و معاصرة قد تجلت بعض ملامحها عند الأمير، في امتلاكه الجرأة و الشجاعة، عل الإبداع الشعري في مضامين و قضايا مازالت، حتى الآن تشكل المحنة العربية و الهم الوطني"[1]

إن طرح الباحث (**بشير بويجرة**) ينم عن رؤية واضحة في انتساب الشاعرية للأمير عبد القادر محتكما إلى التقدير الزمني أكثر من التقدير البنائي و الجمالي، أو أنه يحتكم إلى مرجعية السياق الزمني بدل النسق البلاغي لتركيب الخطاب الشعري، ليعلن الباحث أسبقية الأمير زمنيا عن الشاعر المصري (**محمود سامي البارودي**) نافيا في الوقت ذاته تأثر الأمير بهذا الشاعر الإحيائي استنادا للسبق الزمني ليصبح الأمير هو الرائد المحدث للشعر العربي و ليس البارودي. وإذا كان الأمير عبد القادر فاتحة لتأسيس شعري جزائري حديث فإن الشاعر (**حمود رمضان**) هو أبرز الشعراء الذين أسسوا لثورة التجديد في الشعر الجزائري، حيث ثار على القديم و نادى بالتحرر من الوزن و القافية و اعتبرهما أغلالا تقيد حرية الشاعر.

[1]- بويجرة (بشير)، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، ص 119.

2-1- تجربة رمضان حمود اليافعة:

هذه دعوة مبكرة من شاعر لم يشهد اندلاع ثورة نوفمبر و قد كان معاصرا للشاعر التونسي (**الشابي**) إذ تتضح صورة (**رمضان حمود**) المتمرد من خلال هذا الوصف الذي خصه به (**صالح الخرفي**) "من حصيلة الإنتاج الشعري و النثري الذي تركه رمضان، نخرج بملامح بارزة، تميز شخصية الناقد الشاعر، فالشاعر ثائر، ثائر في كل جبهاته و من جميع منطلقاته، لم يكد يقع طرفه الغض في كل مظاهر الحياة إلا على ما يقذي العين، و يصك الأذن، فانفجر حمما و شظايا، و استهدف بهذا التفجر البركاني في عالمه القريب في الشمال الإفريقي، و عالمه الأوسع في المشرق العربي و البلاد الإسلامية. فتناولها، دينيا و اجتماعيا، و فكر و أدب و سياسة، و أوسعها نقدا و تجريحا، و تحاملا على الحاضر العاثر، و أفعمها أملا و تيمنا بالمستقبل الزاهر"[1]

يتمرد رمضان حمود على التقليد داعيا في الوقت ذاته إلى الابتكار هذا أمر بديهي و لا غرابة في هذه الدعوة، و لكن الغرابة أن هذه الدعوة جاءت سابقة لأوانها حيث اتجهت إلى الوزن و القافية باعتبارها من عناصر الشعر العربي المهمة، فلا يلبث الشاعر الثائر أن ينكر تلك الاتباعية في بناء عمود الشعر كونه لا ينطوي من حيث البناء على ذلك الوقع الجمالي الذي يتقبله المتلقي لا لكونه مؤسسا على تلك الشكلية لعمود الشعر، و إنما كونه مفرغا من تلك الفاعلية لدلالة مضمونه و عليه يرد هذا المقطع للشاعر رمضان حمود في النحو التالي:

أتوُا بكلام□لا يحركُ سامعا□
«عجوزْ» له□ شطر□□ و شطر□□ هو الصدر□
و قدْ حشروا أجزاءه□ تحتَ «خيمة□»
كعظم□ رميم□ ناخر□ضمه□ القبـر□

[1]- الخرفي (صالح)، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985، ص 10 -11.

و زيّن بالوزن، الذي صار مُقتفى
بقافية للشط َيقذفها البحرُ
و قالوا: وضعنا الشعرَ للناس هاديا
و ما هو شعر ساحر .لا. و لا نثر
و لكنه نظم و قول مبعثر
و كذب و تمويه يموت به الفكرُ[1]

يؤدي هذا المقطع الشعري قدحا هجائيا يقارب الخطاب النقدي في أدائه التكويني، كونه يعرض بتلك الهيئات لأبنية النصوص الشعرية التي تتماهى بعمود الشعر في تركيبها الخارجي و لكنها لا تبلغ شيئا نتيجة لما تتضمنها من التجويف الداخلي. و عليه أضحت لدى الشاعر لا تبلغ رسالة أو ترتيبا مميزا يصبح له من الوقع لدى المتلقي ما يدفعه إلى التوثب إلى جهة تركيبه. و مما يتسم به هذا المقطع الشعري كونه أنموذجا يستشرف تلك الحداثة المأمولة لتركيب الشعر لاحقا، زيادة على ذلك تتضح فيه تلك التجليات لبلاغة (**الشابي**) الشعرية المحدثة، إذ ينتصر إلى فتور البناء الشعري و خوره بدل تلك القوة المفعمة التي يتشوف مسالكها الشاعر (**رمضان حمود**) إذ إن العبرة لا تنصب على الوزن أو مكنة الإيقاع بقدر ما يسقط على جوهر تلك القصدية الشعرية للبناء المفتوح و المؤسس على نسق أكثر مكنة و أوسع بلاغة و أوصل بغرابة لم يطاولها عمود الشعر. و ما يؤكد أكثر ثورة رمضان حمود على تلك المسالك التقليدية و نظرته الفنية الجمالية مقالاته التي نشرها في مجلة (**الشهاب**) إذ يذهب في نحو قوله: "الشاعر و المصور أجيران للفن و الجمال. و كلاهما مدين للإجادة و التدقيق في النظر و البحث، فهذا في المحسوسات و ذلك في الروحيات"[2].

---

[1]- ينظر: الخرفي (صالح)، حمود رمضان، ص 43 – 44.
[2]- المرجع نفسه، ص 45.

لأن الشاعر لا يستطيع أن يمتلك النفوس و العقول إلا إذا أجاد تصوير أحاسيسه تصويرا فنيا دون تكلف و لا إكراه ما قد ينقص من قيمة الشعر و الشعراء. عبر هذه الفكرة التي رسمها حمود رمضان ينهج شعره و على نحو ما كما تصورها و حددها بعيدة عن المظاهر البديعية و أنفذ ما تكون إلى الأسرار الخفية، حيث ينتهي إلى هذا النحو الحواري:

فقلت لهمْ لما تباهوا بقولهمْ:
ألا فاعلموا أنّ الشعورَ هو الشعرْ
و ليس بتنميق و تزويق عارف
فما الشعر، إلاّ ما يحن له الصدر
فهذا خرير الماء، شعر مرتل
و هذا غناء الحب، ينشده الطير[1]

هكذا يحدد (**رمضان حمود**) ملامح الشعر الجيد و القصّي الأفاق عن كل مظاهره البديعية متجاوزا كل الأنساق السننية للعروض لمثل هذه الجاهزية الموصدة من وزن و قافية إلى الروائع المتعددة في نحو قوله: "الشعر تيار كهربائي، مركزه الروح. و خيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن و القافية في ماهيته. و غاية أمرها أنها تحسينات بديعية لفظية، اقتضاها الذوق و الجمال في التركيب لا في المعنى. كالماء لا يزيده الإناء الجميل عذوبة و لا ملوحة، و إنما حفظ و صيانة من التلاشي و السيلان"[2] و مما يتسم به خطاب رمضان حمود هو تلك البلاغة المحدثة من النقد كونه يكاد يماهي تلك المجانسة من حيث أداؤه لتلك الانطباعية في النقد، و هو يكاد أيضا يقارب ما يؤديه الشاعر في نقده

[1]- الخرفي (صالح) ، حمود رمضان، ص44.
[2]- المرجع نفسه، ص 52.

لكون أن الخيال يعد مبدأ في صناعة الخطاب النقدي لدى (**جبران**) و (**الشابي**) و في المقابل يورد لدينا طرح رمضان حمود بوصفه علامة بارزة للتأصيل الحداثي في الشعر الجزائري. ثم لا يلبث الشاعر أن يبرهن بأنه لم يستطع أن يفلت من قيود الوزن و القافية أين أحس بشاعريته مكبلة و لكنه يحاول من خلال هذه الفقرات الشعرية:

بكيت□ و مثلي لا يحقق□ له البكاَ
على أمة□ مخلوقة□ للنـوازل□
بكيت□ عليها رحمة□ و صبابة□
و أنّي على ذاكَ البكا غيرُ نادم□[1]

ومن ضمن المظاهر التي تعزز آراء حمود التجديدية المبكرة عبر الخطاب النقدي الذي باشر به أمير الشعراء (**أحمد شوقي**) "هل من العجيب أن يتصدى شاعرنا لشوقي. ناقدا و موجها بعد الذي عرفناه من أمره. أن تحامله على شوقي مظهر تطبيقي من مظاهر دعوته التجديدية"[2]

يعترف (**رمضان حمود**) مفصحا بشعرية شوقي ومكنته الشعرية التي تصدرها بجدارة و كونه دفع بمسلك الشعر الاتباعي بعد فتوره، و لكنه مع ذلك لم يأت بجديد لم يعرف من قبل أو ابتكر أسلوبا. فشعر شوقي -في تصور حمود- أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين الذي يحتاج إلى شعر وطني قومي، سياسي، حماسي يصل إلى صميم الموضوع فكثر لديه الرثاء و المديح ووصف القصور "و الافتخار بمن سبق من الأمم البائدة إن لم يكن لفظة تاريخية، نحن في غنى عنها مادام الشرق كله يئن تحت نير الغرب"[3]

---

[1]- الخرفي (صالح)، حمود رمضان، ص 53 - 54.
[2]- المرجع نفسه، ص57.
[3]- المرجع نفسه، ص 59.

لأن التجديد ليس أن يبعث الشاعر ماضيه و يحرص على خلود ثرائه فقط بل أن يكون الدافع على بعث حاضره و مستقبله لأنه "ليس آلة نهدم بها ما بنته أسلافنا، لكنه قوة غير متناهية نرمم بها الماضي، و نمهد بها المستقبل"[1]

ثم يتوجه الشاعر (**رمضان حمود**) في تصريح واضح لشوقي أن ينتهج نهجا جديدا موضحا غايته من هذا النقد الذي لم يكن تقليلا من شأن أمير الشعراء و إنما تأكيدا على التجاوب الأصيل بين المغرب و المشرق العربي "في وقت كان فيه المشرق يعتقد أن الجزائر لا تتكلم إلا بلسان غربي فرنسي"[2] و على هذا الأساس فإن نبوغ الشعر الجزائري و تقفيه لتلك المشارب الأصيلة قصد مباشرة حقيقة الشعر و بلاغة الخطاب وردت أساسا من ذات الشاعر و على هذا النحو يتمثل رمضان حمود ذات الشاعر عبر تلك التي تضارع ذات المصلح لأن الشعراء "روح الشعوب فإذا نصحوا لها سارت و تقدمت و إذا خانوها فالسقوط و الاضمحلال حظها. و أما السبيل الذي يسلكه شعراؤنا و أدباؤنا اليوم المملوء بالتحذلق و التمشدق بالألفاظ الضخمة الرنانة و السعي وراء إرضاء الخواص فغايته الويل و البوار"[3] لينتهي به القول أن الشعر الحقيقي هو الذي يحرك النفوس و يذكرها بواجبها دون تكلف و لا تصنع.

اتسمت دعوة (**رمضان حمود**) بالجرأة الفنية التي ظهرت في زمن مبكر جدا و لم يكتب لها الاستمرار في ظل ظروف استعمارية قاهرة حيث يكشف (**شلتاغ عبود**) عن تلك الدواعي التي سيق إليها الشاعر الجزائري عبر وضع كؤود كابد من خلاله صعوبة المعايشة و من ثم فإن "الظروف الاجتماعية و السياسية التي دفعت الشاعر الجزائري إلى التمرد على الشكل القديم، تختلف عن تلك الظروف التي مر بها الشاعر العربي في المشرق

[1]- الخرفي (صالح)، حمود رمضان، ص 60.
[2]- الخرفي (صالح)، حمود رمضان، ص 118.
[3]- المرجع نفسه، ص 61.

في أواخر الأربعينيات، بينما كان الشعراء في المشرق يعانون أزمة نفسية حادة على إثر الحرب العالمية الثانية، و مأساة تقسيم فلسطين، و عدم التوافق و الانسجام مع قيم مجتمعاتهم، وجد الشاعر الجزائري نفسه بعد عام 1945، ثائرا على الاستعمار الذي يحتل أرضه، مدفوعا إلى الثورة على واقع الثقافة و الشعر أيضا"[1]

2- القصيدة الجزائرية بين فتور النسق و حضور السياق:

تقصدت القصيدة العربية الجزائرية عبر مسلك الشروع في مباشرة السياق المتردي الذي ألزمها صوب الوصف و التعبير المفعم بالخطابة و ما يؤكد ذلك شهادة (**صالح الخرفي**) في نحو قوله: "تسامح الشعراء الذين واكبوا الثورة في الاحتكام إلى النظرة الفنية المجردة في بناء القصيدة، ووجدوا لها شفيعا في ذلك المضمون البطولي الصارخ الذي لا يطيق الانتظار، و ربما لمسوا في القالب الحماسي ما يتجاوب مع ضجيج المعركة و قعقعة ملامحها فرفعوا صورة الأدب المنفعل بالأمس و كان صورة للأدب الفاعل"[2]

و مما يبدو، أن الشعر الجزائري في صحوته الشعرية قد غلبت عليه القيم الثورية بعدما استجابت أحاسيس الشعراء للواقع المؤلم الذي عاشته الجزائر، فضحوا بالقيم الفنية و أعلوا من شأن القيم الثورية مما أسقط قصائدهم في المباشرة و التقريرية لأن هدفها الدعوة إلى الثورة و الحرية و بث الحماس في الشعب و شحذ الهمم و ها هو الشاعر محمد العيد آل خليفة و بموهبته و قدرته الشعرية تغلب عليه النزعة التعليمية و من ثم "تأسست اللغة على إبلاغ الفكرة المقصودة بغض النظر عن الطريقة التعبيرية و هكذا بقيت اللغة محتفظة بمعجميتها و لم تكتسب دلالات جديدة و إن تخللتها بعض التشابيه أحيانا"[3]

---

[1]- عبود (شلتاغ)، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985، ص 72.

[2]- الخرفي (صالح)، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص227.

[3]- علاق (فاتح)، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر و التوزيع، الجزائر ط 2، 2008، ص 32-33.

و لتقريب الفكرة هناك أنموذج شعري (**لمحمد العيد**) يؤدي من خلاله للثورة بوعي شديد يقول:

يا قوم هبو□ا لاغتنام□ حياتكمْ فالعمر□ ساعات□□ تمر□ عجالا

الأسر□ طالَ بكمْ فطالَ عناؤكمْ □فكّوا القيودَ و حطموا الأغلالَ

الشعب□ ضج من المظالم□ فانشد□وا حريـة□ تحميـه□ و استقــلالا

لا أمنَ إلاّ في ظـلال□ مرفـرف□ حـر□□ لنـا عال□ ينيرُ هلالا[1]

لم يتجاوز التصوير الذي قدمه (**محمد العيد**) في هذه الأبيات الألوان البيانية المعروفة من تشبيه و استعارة و كناية، و بالتالي قلص جانب التصوير الفني و الإيحائي. و هذا ما وقع فيه الشاعر (**صالح الخرفي**) الذي انتقد غياب الجانب الفني في القصائد الثورية و نزوع الشعراء نحو المضمون البطولي الذي تزامن مع انفجار المعركة و التهاب الحماس الثوري لمواجهة الاستعمار الغاشم، الظالم، المستبد. الشاعر يقع في نفس الدائرة و لا يكاد يخرج منها في نحو قوله من ديوانه **" أنت ليلاي":**

أقسمَ الحـر□ في الجزائر□ أن يبـ قى وبالا□ على الطغاة□ ليفنـوا

بذلَ الأهـل□ و الدّيـار□ فـداء و هـو بالرّوح□ يا أخي لا يضنّ□ داهمـوه□ بجحفـل□ من ذئـاب□ لهـمْ في إبـادة□ الخـلق□ فـن□

فتصدى لهمْ بعزم□ و صـدق□ إنّـما الصدق□ في الحـروب□ المجّـن

هو في عـالم□ الحقيقـة□ إنـس□□ و هو في مسـرح□ البطولـة□ جـن[2]□

---

[1]- ديوان العيد (محمد)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، مطبعة البعث، قسنطينة، 1967 ص 339- 340.

[2]- الخرفي (صالح)، أنت ليلاي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1974 ص 35- 36 .

النبرة التي تطغى على تصوير الشاعر نبرة خطابية كما أنه يوظف في سياق تصويره لمعارك الحرب، الرماح و المجن مما لا يتماشى مع الوسائل الحربية الحديثة و لعل الإشكال لا يقع هنا فلو حاول الشاعر أن يوظف هذه الموروثات في سياق شعري جديد لاتخذت بعدا فنيا جديدا، لأن موضوع الثورة ليس شعريا في ذاته و لكنه يكتسب شعريته من خلال تشكيل حديث يجرده من طبيعته التقليدية.

هذا العجز في تشكيل و بناء لغة حديثة في الشعر الجزائري له مبرراته و أسبابه التي عمد الشعراء و النقاد الجزائريون إلى إبرازها و من ضمنهم الناقد (**محمد ناصر**) الذي انتهى إلى تبرير حضور هذا الاتجاه في توظيف اللغة توظيفا معجميا ذو الدلالة الواحدة "... إنما كان لنتيجة حتمية، لما كانت تعانيه الثقافة العربية في الجزائر من اضطهاد رهيب، بعضه راجع إلى العهد التركي، و أغلبه ناجم عن الاستعمار الفرنسي الذي كان يهدف إلى استعمار استيطاني، و غزو فكري ثقافي، فقد تفنن المستعمرون في استخدام الأساليب المختلفة لتجريد الشعب الجزائري من هويته الثقافية المتمثلة في الثقافة العربية الإسلامية، و بدله عوضا عنها ثقافة فرنسية مسيحية"[1] هذا السعي الفرنسي من أجل تجريد الشعب الجزائري من هويته العربية الإسلامية كان عاملا مهما في أن يظل الشعر حبيسا للنمطية و السطحية و التبعية المطلقة لحداثة الشعر المشرقي و لعلنا نجد في تحليل الشاعر (**عبد الله العشي**) في هذا النحو من الطرح : "حين وصلت حركة الشعر الجديد إلى الجزائر كانت قد أرست معالمها في المشرق العربي (العراق- سوريا- لبنان- مصر) فلم يجد الشاعر الجزائري، و بخاصة في عهد الاستقلال، سوى أن يكون ترسا في دولابها الكبير، سواء تعلق الأمر بالكتابة الشعرية، أم تعلق بالمفهومات النظرية للشعر"[2].

---

[1]- ناصر (محمد)، الشعر الجزائري الحديث و اتجاهاته و خصائصه الفنية، (1925-1975)، دار الغرب، لبنان، ط1، 1985، ص27.

[2]- العشي (عبد الله)، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، أطروحة دكتوراه، الجزائر، 1991، ص163.

يتضح من خلال هذا كلّه أن تجربة الشعر الجزائري إبان الثورة وردت محدودة من حيث مكنة البناء الفني المبتغى مع غلبة القصيدة العمودية على القصيدة الجديدة إذ يعلل (**عبد الله الركيبي**) رسوخ النمط التقليدي و تراجع القصيدة الجديدة بقوله: "... و نزيد فنقول بأن أهم الأسباب أن الشعراء كانوا في بداية تفتحهم و أن اطلاعهم على الشعر الجديد كان محدودا نسبيا إلى جانب ظروفهم الخاصة و الدراسية بالذات أثناء الثورة، بحيث نستطيع القول بأنهم مارسوا التجربة و قول الشعر في ظروف جد صعبة"[1] التي لم تترك فرصة للتجديد و الابتكار لبناء الخطاب الشعري مما أدى بالشاعر (**أبي القاسم سعد الله**) إلى تبصير النقاد بالمصوغ الذي أدى بمجمل القصائد كي تقع في المباشرة و التقريرية "إن القالب الحماسي الذي ينسجم مع جو المعارك و يغذي روح الثورة، و يضطر الشعراء إلى ضروب من الخطابية و التقريرية لا تنجيهم من سقطات فنية شنيعة أحيانا، هو المبرر الذي جعل -أبا القاسم سعد الله- يرد على النقاد الذين انتقدوا قصيدته" المروحة" و رأوا أن الموقف الثوري قضى على الناحية الجمالية فيها.. يرد عليهم قائلا: "بأن ذلك الشعر الطائر لا يمكن أن يشحن أكياسنا بالرصاص، و لا أن يقف في طابور المهاجمة""[2].

و عليه، لم تكن قصيدة أبو القاسم سوى صورة للثورة و والألم و كيف يمكن للشعر أن ينعطف نحو التجديد و يفارق ثبوتية عمود الشعر في ظل هذا السياق الثوري العظيم إذ نلفي الباحث إبراهيم الرماني يعلل هذا الإخفاق بقوله: "و من يطالب الشعر المكتوب في ظروف المعركة أن يكون عظيما في مستوى عظمة الثورة، فإنه يذهب إلى المقارنة المستحيلة بين ناحيتي القول و العمل، و بين الكلمة و الفعل رغم تعاونهما،

---

[1]- الركيبي (عبد الله)، الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر،1982، ص 70.

[2]- رماني (إبراهيم)، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة و النشر، الجزائر، ط1، 1985، ص67.

و يحمل الشعر ما لايستطيعه، و يريد له ما تأباه طبيعته، و هو مثلما يقول -د إحسان عباس-" حين يتأمل كيف يكتب صفحات التاريخ بدم الثوار، يصبح لون الحبر، مهما يكن حالكا، ذا إشعاعات باهتة في عينيه"[1]

يبدو أن شعر جيل الثورة لم يرد إلا من جهة شعراء ثائرين و من ثم نتج الشعر لديهم سخطا و غضبا و رفضا للهيمنة الاستعمارية، ولم يفكروا في التأريخ و التخليد و التنظيم و التفنن "في تأطير هذه الثورة في قالب جمالي أدبي رائع، و لم يكن بمستطاع أحدهم أن يفكر في ذلك بحكم الظروف الصعبة و الغاية المستعجلة التي كان يسعى بمعاناة من أجلها"[2]

من خلال ما تقدم، نلاحظ أن الشعر الجزائري كان حاضرا في كل معركة يلاحق الأحداث و يخلد البطولات فتلاشت الأدوات الفنية الحديثة إذ لم يتمكن من أن يجعل "الكلمة تيارا كهربائيا يشحن الجماهير بطاقة ثورية، و أن يحول الشعر إلى جبهة قتال"[3] و مع ذلك شهدت الساحة الشعرية الجزائرية في فترة الاستعمار محاولات تجديدية خصها النقاد بالرعاية و الاهتمام و أسهموا في إبراز تجارب الشعراء الجزائريين الفنية.

3 - التشكيل الإيقاعي لحداثة القصيدة الجزائرية:

يستعرض الناقد الجزائري (**عبد الله الركيبي**) بعض الخصائص الفنية من خلال ما قدمه شعراء الجزائر و ما أسهموا به في سبيل تحرير الشعر من محددات القافية والوزن و من ثم "فإن هذه التجربة الفنية لابد أن تصحبها عثرات و هذا شيء طبيعي في بداية أية تجربة"[4]

---

[1]- رماني (إبراهيم)، أوراق في النقد الأدبي، ص 70.
[2]- المرجع نفسه، ص 71.
[3]- المرجع نفسه، ص 61.
[4]- الركيبي (عبد الله)، الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى ، ص84 .

فقد لاحظ الناقد أن الشعراء الجزائريين في فترة تمردهم على القديم و تجاوزهم للمألوف كتبوا القصيدة عل وزن أحد البحور المعروفة على شكل أشطر مع تنوع القافية و التزامهم بها أحيانا أخرى مستشهدا في هذا السياق بمقطع شعري (**لمحمد صالح باوية**) من قصيدته **"ساعة الصفر"**:

إنْ تزرنا أيُها النجمُ الصديقُ
نفرشُ الحيّ دماء و عقيقْ
نحنُ نهديك فؤوسا وحقولا
و بطولات و موال و رقيقاً[1]

يعتمد الشاعر على التفعيلة التي تتكرر حسب الموسيقى الداخلية و ما يصاحبها من تغيرات على مستوى الإيقاع، إضافة إلى تجربة (**أبي القاسم سعد الله**) الذي يمزج بين الطبيعة و الإنسان في شكل فني حر مصورا الظلم الذي سلطه الاستعمار على الإنسان الجزائري و ثورة هذا المظلوم المتفجرة الثائرة و الآملة.

وعلى نفس النهج يكتب بعض الشعراء مثل الشاعر (**محمد بلقاسم خمار**)، (**مفدي زكرياء**) و غيرهم ممن ثاروا على الطغيان الفرنسي و طغيان القافية و الوزن فلا سبيل لتمثيل أحداث نوفمبر إلا بالشعر الحر و الجديد محاولة منهم تأسيس لشعرية تنفلت من تلك الثبوتية لعمود الشعر العربي.

مثل هذه الهزات الشعرية التي انتفضت عل الاستعمار و الشكل التقليدي حيث ظلت محدودة و غير واعية -كما وسمها الناقد محمد ناصر- و كيف لها أن تكون واعية في ظل ظروف القهر و الاستبداد و التضييق الذي مارسه الاستعمار على المبدع الجزائري، الذي كان طموحه و توثبه المعرفي فاترا و من ثم لم يظفر بتلك الرحابة التي

---

[1]- ينظر: الركيبي (عبد الله)، الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى ، ص 84.

ينشدها إذ كانت تمرر إليه الجرائد و المجلات المشرقية عبر المحضور من المنافذ و المضايق الحرجة، و التي لم تسعفه كي يتوسع أو يتوثب من تحرير ذاته إلى عتق مكونه الشعري بعيدا. و عليه لم يكن من الهين أن ينتهي إلى تلافي الإطار الشعري التقليدي الذي حدد قواعده (**الخليل بن أحمد الفراهيدي**) فكان من البديهي أن تتأصل هذه القواعد التي حرص أصحابها على الدفاع عنها، و لكن في المقابل ظهرت محاولات تجديدية أرادت أن تخرج "القصيدة العربية من نفقها التقليدي إلى حدائق الضوء، و الماء، و البذر"[1] و التي تجسدت أساسا في شعر (**رمضان حمود**) التي عدها الباحث (**العربي دحو**) أشمل من كتابات (**العقاد**) في المشرق ثم لحقتها محاولات شعرية رائدة أنتجت قصيدة التفعيلة و الجملة الشعرية تزامنا مع الانفجار الثوري و ها هو (**مفدي زكرياء**) يهتف ثوريا و شعريا في قصيدته "**أنا ثائر**":

في الحنايـــــا
و سواد□ الليل□ القاتمْ
مالتْ الأكوان□ □سكرى
ثملات□
أودعتها□ مهجة□ الأقدار□ سرا[2]

أفصح الشاعر هنا عن الثورة سياق التحريرية وفق تشكيل موسيقي جديد نابع من الموسيقى الخليلية عل الرغم من عداءه الشديد للشعر الحر الذي عده ضربا من السرطان المختبئ داخل القصيدة العربية إلا أنه حاول "مواكبة الثورة التحريرية في هزتها الزلزالية العنيفة، واقع بلده المتحرك في كل شيء المسقط لكل الأقنعة، المتجاوز لكل

[1]- دحو (العربي)، دراسات و بحوث في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، ص52.
[2]- المرجع نفسه، ص 52-53.

العتبات، فتجلت هذه المواكبة من خلال النموذج السابق، في تشكيلتين شعريتين هي ما نسميه اليوم بالتفعيلة الشعرية أو بشعر التفعيلة"[1]

فجاءت الأسطر الخمسة الأولى: **فاعلاتن**
فاعلاتن، فاعلاتن
فاعلاتن
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

وإذا كان (**مفدي زكرياء**) قد التزم بوحدة التفعيلة فإنه في المقابل انخرط بعض الشعراء ضمن تجربة شعرية جديدة، تمثلت أساسا في الأخذ بنسق الجملة الشعرية حيث يتضح ذلك من خلال هذه المقاطع الشعرية للشاعر (**عبد الرحمن كابه**) من قصيدته (**الغريب**):

مثقل□ □
بالكآبة□ هذا المساء□ الضريرْ
مثقل□ □
بالرؤى الغائمات□ وحيدا□
أدجّنَ ليل□ اغترابي المدجّى الجديبْ
و الـــدروب□ الـــتي
َراودَتـــني و راودتهـــا
تتـــفسح□ في □خطـــواتي
تستديرْ[2]

---

[1]- دحو (العربي)، دراسات و بحوث في الأدب الجزائري، ص 53.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 55-56.

غير أن، الباحث لم يكن على يقين بأنها فعلا تمثل هذا النمط الموسيقي الجديد (**الجملة الشعرية**) وفي هذا السياق يذهب (**العربي دحو**): "هذا النص "**الغريب**" أوردته كاملا. و اعتمدته لظني أنه النص المسمى بالجملة الشعرية، إذ بعودتنا إلى أنواع سطوره، و تتبعها تتبعا إحصائيا للتفعيلات التي يشكل منها إيقاعه الموسيقي نجده يبدأ بتفعيلة وحيدة "**مثقل**" التي تعطينا "**فاعلن**" في السطر الأول. ثم تأخذ هذه التفعيلة التأرجح في كفتي الميزان. فتعود إلى القاعدة الأولى "**فاعلن**" ست مرات في القصيدة، بينما نجدها تتخطى في أسطر كثيرة عددها في سطر البيت المعتاد في الطريقة الخليلية أكثر من مرة. و بالتحديد بلغت ثماني مرات...."[1]

و مما يبدو جليا، أن التشكيل الموسيقي الذي شهدته القصيدة الجزائرية لم يكن واضح الملامح، و يعود السبب في ذلك إلى غياب الوعي الفني و أصول التحديث الشعري على جميع المستويات. و ثمة جملة من المساعي للتجارب الشعرية التي باشرت قصيدة النثر كتابة تمثلت في تجربة (**علاوة وهبي**) في قصائده مثل: "**الإيمان أقوى**"، "**أنشودة الرفض**" إلى جانب تجربة (**عبد الحميد بن هدوقة**) في "**الأرواح الشاغرة**" و لم يبدي لها الناقد (**عبد الملك مرتاض**) قبولا و التي لم يجد لها مسلكا سوى أن يصنفها ضمن قصيدة النثر، كونها وردت سطحية و ما يغلب عليها من النثرية الطافحة "فهو نص بسيط إلى حد السذاجة، و سطحي إلى حد الضآلة، و خال من الشعرية إلى درجة الابتذال"[2] و هنا يكشف (**عبد الملك مرتاض**) عن ضرورة العودة إلى الأنموذج الكامل المتمثل في القصيدة العمودية في نحو قوله:

[1]- دحو (العربي)، دراسات و بحوث في الأدب الجزائري، ص56-57.
[2]- مرتاض (عبد الملك) ، قضايا الشعريات، منشورات دار القدس العربي، الجزائر، ط1، 2009- ص406.

"غير أنّ كلُّ هذا لا يعني أيضا أن يكتب الشعر كلُّ ناعب، و قد كنّا نود لو ابتدأ الشعراء النّاشئون بكتابة القصيدة العمودية حتى □يتخنذذ□وا و □يفْحلوا، فإذا استقامت لهم لغتها، و أثبتوا فحولتهم الشعرية في ممارسة كتابتها، هنالك لا عليهم أن يلتمسوا كتابة الشعر على نحو آخر جديد الإهاب، غريب الأشكال، عما ألف الناس أن يقرأوا... و لا عليهم أن يكتبوا حينئذ ما يكتبون"[1] و عبر هذا الطرح يذهب الناقد إلى ضرورة العودة إلى الأنموذج الشعري القديم الذي يكون بالنسبة للمبدع أساس ثقافي تستقيم به لغته بحثا عن قبول جديد.

يبدو أن التشكيل الموسيقي للقصيدة الجزائرية الحديثة لا يختلف كثيرا عن مسيرة القصيدة المشرقية، و التي عبرت عنها تجربة (**عز الدين إسماعيل**) النقدية في متابعة و تعقب التحول الفني للقصيدة العربية في بنائها الموسيقي أو الإيقاعي.

4- تلاشي التأصيل الشعري في مقابل التيه الحداثي:

عرف النقد الجزائري المعاصر تحولا في مفاهيم نقدية متعددة فرضها قانون الصمت الذي لزم القصيدة الجزائرية الحديثة في بداية تأسيسها بدءا من محاولات (**رمضان حمود**) وصولا عند أبرز الشعراء المعاصرين الذين كتبوا تأملاتهم النقدية الشعرية من هؤلاء نذكر (**عمر أزراج***) الذي وضع مجموعة من المقالات أصدرها في كتابين و بعنوانين مختلفين مرة بعنوان **"الحضور في القصيدة"** و مرة بعنوان **"الحضور مقالات في الأدب و الحياة"**.

---

[1]- مرتاض (عبد الملك)، قضايا الشعريات، ص 408- 409.

* شاعر و مفكر جزائري من أهم دواوينه: (**و حرسني الظل**)، (**الجميلة تقتل الوحش**)، (**العودة إلى ثيزي راشد**). و قد أصدر مؤخرا كتابا في الترجمة بعنوان: (**مفاتيح اللانهائي**) إذ قام فيه بترجمة مجموعة من القصائد الشعرية من الانجليزية إلى العربية، معلنا عن وعيه التام بأن النص المترجم ملحق للنص الأصلي و حتى النصوص الأصلية ذاتها هي مجرد ملحقات للحياة التي عندما نقترب من أصلها يكون الموت قد دنا منها.

يطرح الشاعر (**عمر أزراج**) طموحات القصيدة الجديدة استعرضها الشاعر و الناقد (**عبد الله العشي**) في أطروحته الأكاديمية "يستعرض مجموعة من مواصفات القصيدة، منطلقا أساسا من الفكرة الجوهرية التي تحكم نظرية الشعر، و هي فكرة التجاوز. و يرى أن القصيدة التي تعمل على تحقيق ما يلي: الخلق و التفجير -الخروج عن التقليد- رفض السرد و الوصف الفوتوغرافي -الغوص في أعماق الواقع- تقديم صورة صادقة للأحاسيس الجديدة المميزة لإيقاع عصرنا"[1] هذه المواصفات -وفق تصور العشي- هي مجرد تنويع للفكرة المركزية الأولى التي هي الرؤيا التي تقوم على تصورات الثورة و التغيير و التجاوز و تكوّن نفس الحقل الدلالي الذي تحرك فيه (**أدونيس**) مؤكدا على تعاضد الحركة الشعرية الجزائرية الحديثة مع الحركة الشعرية الحديثة في العالم العربي "و هذا الحقل هو الذي تحرك فيه أدونيس و معه مجلة شعر. و هذا يؤكد أن الحركة الشعرية في الجزائر ليست نبتا شيطانيا، و إنما هي امتداد لحركة الشعر في العالم العربي"[2].

و هذا ما التمسه الباحث الجزائري (**بشير تاوريت**) الذي تعقب ملامح و أصول الرؤيا الشعرية عند أدونيس و التي نتج صداها جليا في أطروحة عمر أزراج الذي كثيرا ما يستعير مصطلحات أدونيس "فينسج منها سياقات جديدة، لا تخرج في إطارها العام عن مفهومات أدونيس عموما، و من تلك المصطلحات نذكر: التحول، التخطي، الاستشراف، المجهول، رؤية ما لا يرى، الخلق، النفي، التحطيم، التجاوز، الحضور، الغياب، الممكن، الحلم"[3]

[1]- العشي (عبد الله)، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص307 .
[2]- المرجع نفسه، ص 388.
[3]- تاوريت (بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ص 573.

و بهذا يكون الشاعر (**عمر أزراج**) قد تقفى نهج (**أدونيس**) متمثلا تصوره المسيّج بالمصطلحات و تشابك المناحي المعرفية و تداخل المرجعيات متعاضدا مع قراءة (**محمد العشي**) الذي تعد دراسته الأكاديمية صورة حقيقية من صور النقد الجزائري المعاصر في نحو ما يذهب إليه الباحث الأكاديمي الجزائري (**عز الدين المخزومي**) "... إن الصورة الحقيقية للنقد الجزائري المعاصر لا توجد، في الكتب المطبوعة بقدر ما هي موجودة في الرسائل الجامعية (ماجستير و دكتوراه*) ، المودعة رفوف المكاتب بأقسام اللغة العربية و المكتبات الجامعية في مختلف جامعاتنا، فمنها من تعرضت لنقد القصة القصيرة، و نقد الرواية، و نقد الشعر، و نقد المقالة، و نقد المسرح و غيره، بمناهج نقدية معاصرة (بنيوية، تفكيكية، سيميائية، و نظرية التلقي)"[1] و لقد استوقفته عدة قضايا نقدية أهمها الضبط المنهجي و مفهوم الممارسة النقدية بكل ما تحويه من أدوات إجرائية، مبرزا تبعية النقد العربي بكل مفاهيمه و معاييره و مقاييسه للنقد الغربي.

[1]- المخزومي (عز الدين)، الواقع النقدي الجديد بين هاجس التبعية و روح الانفلات و التأصيل، من رهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر، ص26 .

* من أهم هذه الرسائل الجامعية:

- بنية القصيدة عند رمضان حمود (2003- 2004) فقد عاد الطالب بوعنيني أحمد إلى رمضان حمود و استنطق شعره مسلطا الضوء على شاعر جزائري مجدد ثائر، انطلاقا من المشروع الذي طرحه الأستاذ الباحث الدكتور بشير بويجرة الذي يسهم في تنوير الأدب الجزائري الحديث و المعاصر.
- البنية الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر شعر السبعينيات أنموذجا (بإشراف من الأستاذ الباحث الدكتور أحمد يوسف) تقديم الطالب عبد القادر رابحي.
- النقد الجزائري الحديث (دراسة في تحليل الأجناس الأدبية) بإشراف من الأستاذ الباحث الدكتور عبد القادر فيدوح تقديم الطالب ملاح بناجي.
- تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر (لوصيف مرياش أنموذجا) بإشراف من الباحث الدكتور بشير بويجرة و بمساعدة الأستاذ الدكتور بوقربة الشيخ تقديم الطالب عبد القادر عبو.

"إن التبعية الكاملة للنقد الغربي -بإقصاء الذات- عمل جعلنا نأخذ منه -في غالب الأحيان- دون وعي بحقيقة ما نأخذ، و لعل ما يعكس ذلك، بصورة مباشرة، هو غزو المصطلحات الذي ورث أصحاب النقد المأثور تخوفات كبيرة، من خطرها، لأنها و إن كانت تعتبر أدوات إجرائية نقيم عليها دراساتنا، فهي تحمل في مضمونها شحنات معرفية و عقائدية و عاطفية مرتبطة بأبعاد الثقافة التي أوجدتها، و هذا ما تعكسه فلسفة الكثير من المصطلحات التي يكتنفها الغموض في دراساتنا، لأنها نشأت و نمت في محيط غير المحيط الذي وضعناها فيه، إنها تعبير -أساسا- عن واقع الحضارة التي تنتمي إليها، بكل أبعادها الفكرية و الروحية و المدنية"[1]
غير أن الواقع النقدي الجزائري المعاصر حاول الانفلات من هذه التبعية المطلقة للنقد الغربي من خلال تصورات بعض النقاد و التي دعت إلى ضرورة التمسك بالخصوصية العربية أو التراثية وهي"دراسات عمل أصحابها على تأصيل النقد عندنا، في إطاره التطبيقي، الذي يترجم مدى تمكن بعضهم من إضفاء الخصوصية العربية التي تجعله يحمل هوية الأمة. هذه هي الصورة الصادقة لتمثل آراء الآخر برؤية ذاتية تحمل كل مقومات خصوصية الأمة"[2]

تمثل كتابات الناقد الجزائري (**عبد الملك مرتاض**) نوعية نقدية متميزة و متفردة، حيث تمثل عبر مؤلفاته مناهج نقدية حديثة بعدما أدرك فشل المناهج التقليدية في مباشرة تلك الجمالية لنصوص الأدبية مع حرصه على العودة إلى المصطلحات النقدية العربية و من ثم تطويرها إثر معالجته لمصطلح الشعريات و مقاربتها بوضعية النقد العربي القديم الذي خاض علمائه في مفهمة الشعريات[3].

[1]- المخزومي (عز الدين)، الواقع النقدي الجديد بين هاجس التبعية و روح الانفلات و التأصيل، ص29 .
[2]- المرجع نفسه، ص 30.
[3]- لمزيد من التوضيح ينظر: مرتاض (عبد الملك)، قضايا الشعريات، الفصل الخاص بمفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، ص 17- 62.

و قد أكد (**عبد الملك مرتاض**) على ضرورة إلغاء السؤال التقليدي حول إتباع منهج من المناهج النقدية الحديثة إلى السؤال حول إمكانية إحياء النصوص القديمة عن طريق المناهج الحديثة "و لعل هذا ما دفعه إلى الاهتمام بالنصوص الأدبية القديمة، و مقاربتها برؤى نقدية حداثية، تستلهم زادها النقدي من بؤرة هذه المناهج النقدية المعاصرة، و هو الشيء الذي جعل دراساته تتسم بسمة مميزة تكشف عن مدى استيعابه ووعيه لمختلف النظريات النقدية الحديثة، و إلمامه بالتراث العربي"[1]

و كثيرا ما يجمع عبد الملك مرتاض في أعماله الإجرائية ذلك التعالق بين السيميائية و التفكيكية و قد تجلى ذلك في دراسته النقدية المركبة لقصيدة "**أين ليلاي**" للشاعر الجزائري (**محمد العيد آل خليفة**). إذ يذهب في طرحه بأن نص محمد العيد الشعري مفعم بالأداء المزي و ربما يعد أول نص مشبع بدلالات رمزية في الشعر الجزائري الحديث.

عبر هذا التصور يعمد عبد الملك مرتاض إلى تحليل النص مؤديا نهجه التفكيكي حيث يعرضه عبر مجموعة من البنى من حيث البنية اللغوية، الحيز الشعري، الزمن الشعري، و من حيث التركيب الإيقاعي. مع العلم بأن هذه المقاربة التحليلية وردت ردا على الذين أفرغوا الأدب الجزائري من أدبيته و بلاغته، هذا الإبداع الذي عانى ما عاناه من المضايقة أثناء الاستعمار الفرنسي فقد كان الأديب يسجن أو يقتل لمجرد أنه كان يكتب بالعربية و يذكر مرتاض أسماء كثيرة عانت و استشهدت في سبيل الوطن و الحرف العربي من هؤلاء (**رضا حوحو**)، (**الربيع بوشامة**)، (**عبد الكريم العقوب**)، (**الإبراهيمي**)، (**مفدي زكرياء**)، (**العربي التبسي**)، (**محمد العيد**) و غيرهم كثير.

[1]- تاوريت (بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ص136.

كما أن هذه الأصوات الشعرية لم يكتب لها الاستمرار لعدم قدرة الدراسات النقدية الجزائرية على إبراز الجوانب الفنية في النصوص الشعرية الجزائرية*، هذا النقد الذي ظل في منأى عن المناهج الحديثة و في هذا السياق يذهب (**عبد الملك مرتاض**): "لم يحظ، الشعر الجزائري، قديمه و حديثه، معا، بدراسات نقدية تتخذ لها منهجا تطبيقيا حداثيا بكل ما يحمل مصطلح الحداثة من معنى الجدة و الاستشراف و الخلق. يكون قادرا على إلقاء الضياء على هذا الشعر، ما يمثل عبره من خصائص و ظواهر و أبعاد و قيم و رؤى"[1] غير أن مرتاض لم يسقط من اعتباراته النقدية تلك الدراسات الجمة التي عالجت الشعر الجزائري و المتمثلة في الأطروحات الجامعية و لكنها ظلت -وفق تصوره- حبيسة تصور نقدي غير متكامل لا يرقى إلى مستوى النظرية النقدية المتكاملة لأن النص الأدبي "مرهون بقدرة الدارس على تناوله، أي أنه يخضع للمنهج المتطلع القلق الذي به يعالجه"[2]. و من ضمن الانتقادات يعلن مرتاض عن توجهاته الفكرية في ضوء التعدد المنهجي المستحدث في تناول النصوص الشعرية و الأدبية بالعموم مبديا رفضه للانجراف نحو المناهج التقليدية التي لم تعد قادرة -وفق تصوره- أن ترقى إلى مستوى النص الأدبي "فعهدنا بالمناهج التقليدية قصارها تتناول النص من حيث مضمونه غالبا. وهل هو نبيل أو غير نبيل، وتناول اللغة من حيث هي شكل: و هل هي سليمة أو غير سليمة. قبل أن تصدر أحكاما فوقية صارمة على صاحب النص أو له. و ذلك كله من موقف عل. أي من موقف القاضي المتغطرس، أو الحكم المتجبر، الذي لا مرد لحكومته"[3]

---

[1]- مرتاض (عبد الملك)، ألف - ياء - تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2003، ص40 -41.

[2]- نفسه، ص 42 – 43.

* و من العوامل التي أسهمت في غياب صوت الإبداع و النقد الجزائري: تلاشي جهاز المثاقفة، غياب التأصيل لحداثة الكتابة الشعرية، غياب تجربة المراحل التي تحدث عنها الباحث أحمد يوسف، غياب أعلام النقد الحداثي في تمثلهم لكتابة القصيدة، تفشي القطائع بين تجربة المراحل، هيمنة تيمة الثورة على بلاغة الكتابة.

إن ما تقدم من تحليل يؤكد فشل المناهج التقليدية في الكشف عن الفيض الدلالي للنص الأدبي و تعدد معانيه، لذا نجد (**عبد الملك مرتاض**) قد ألح على إسقاط هذه النظرة التقليدية مطالبا بالنظر إلى العمل الإبداعي في صورته الكلية.

و من خلال الإجراءات السيميوتفكيكية حاول عبد الملك مرتاض أن ينفذ إلى كنه القصيدة من خلال تفكيك مدلولها من ناحية البنية اللغوية، الحيز الشعري، الزمن الشعري، التركيب الإيقاعي. و إن كانت هذه القصيدة تبدو بأنها غزلية يتغزل الشاعر فيها بليلى فقد بين مرتاض كيف تحولت ليلى في نص (**محمد العيد**) إلى رمز مشبع بدلالات عديدة عبر تحليله السيميائي الذي يمثل المعنى الثاني لهذه المرأة و هو الوطن.
كما لاحظ الناقد بان هذا النص تحكمه بنيتان اثنتان: بنية تطلعية و بنية قهرية تتجسد الأولى في قول الشاعر:

أين ليلاي أينـها

ـ هلْ قضتْ دينَ منْ َقضى في المحبينْ دينـها
ـ كمْ تساءلت سالكا و أنـهجا ما حوينـها
لم يجبني سوى الصدى أين ليلاي، أينـها؟

و تتجسد البنية الثانية في:

ـ حيلَ بيني و بينـها،
ـ روعتني ببيّنـها
ـ لمْ تصلْ ُمهجات فدينـها،
ـ و قلوب َعلقنّها
ـ و عيون بكينـها

تتضح صورة الصراع بين بنية التطلع إلى معرفة الحقيقة و المصير و بنية القهر و إفشال هذا التطلع. و قد تجلى اهتمام (**عبد الملك مرتاض**) أيضا بالمناهج النقدية الحديثة في سياق قراءته السيميائية لقصيدة (**ياسين الأيوبي**) و قصيدة (**سعد الحميدين**).

و هكذا توالت الأعمال النقدية في هيئتها السيميائية للناقد الجزائري عبد الملك مرتاض الذي امتطى صهوة الحداثة النقدية و في هذا السياق يذهب (**بشير تاوريت**): "يأتي عبد الملك مرتاض في طليعة النقاد الجزائريين الأوائل من حيث استخدامه لهذه المناهج النقدية الحداثية بعدما أدرك فشل المناهج التقليدية في مداعبتها لجماليات النصوص الأدبية، شن ثورته العارمة عليها، داعيا في الوقت نفسه إلى تجاوز التقليد ممتطيا في ذلك صهوة الحداثة النقدية كأساس للتميز"[1]

كما تمثل كتابات الناقد الجزائري (**أحمد يوسف**) نقلة نقدية متميزة عبرت عن وعي الناقد بالواقع النقدي و الشعر الجزائري الذي ظل يعاني من اليتم و التهميش. فقد عني تنظيرا ونقدا بالنظريات الغربية الحديثة منها البنيوية، السيميائية، التفكيكية، الأسلوبية و نظريات القراءة و التلقي. هذا التعدد المعرفي للناقد تمخضت عنه دراسات و إنجازات فكرية و معرفية تدل على زخم الإنتاج و قدرة فذة في العطاء و الرغبة في التجديد و لعل من أهم هذه الانجازات (السيميائيات الواصفة)، (المنطق السيميائي وجبر العلامات)، (الدلالة المفتوحة)، (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، (السلالة الشعرية في الجزائر علامات الخفوت و سيمياء اليتم)، (يتم النص و الجينيالوجيا الضائعة). و ما يهمنا في هذه الدراسة النقدية التحليلية الفصل الخامس الذي تحدث فيه الناقد عن شعر السبعينيات و القسم الذي تحدث فيه عن شعر اليتم و تيماته.

---

[1]- تاوريت (بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية و النظريات الشعرية، دراسة في الأصول و المفاهيم، ص135.

فقد تحدث الناقد (**أحمد يوسف**) في الفصل الخامس عن فكرة الانقطاع التاريخي و الفني بين الأجيال الشعرية في الجزائر و التي بدت واضحة في المتون الشعرية السبعينية، و التي تعد سببا من أسباب تفشي ظاهرة اليتم الشعري و في هذا السياق يقول الناقد مستعينا بشهادة (**عمر أزراج**): "هذا ما نلمسه في شهادة أبي القاسم سعد الله السابقة الذكر، و تعززه -أيضا- شهادة عمر أزراج الشعرية السابقة فأجاب بصراحة معهودة فيه: أجرؤ على القول بأن تجربتي الشعرية لم تستفد مطلقا من الشعراء الجزائريين الذين سبقوني؛ لأن هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية، بل هم لا يتجاوزون مدار
المحاولات التي ظلت عند البدايات الشديدة اللهاث، و المصابة بالشلل في أحيان كثيرة"[1]

يرجع (**عمر أزراج**) السبب في هذا الانقطاع إلى عدم متانة و صلابة المتن الشعري الذي سبقه و الذي كان يعيش في ظروف تحكمها البنية التقليدية التي تعود أساسا إلى التكوين الفكري القائم على البعد الإصلاحي القائم على الرؤية الدينية، فظلت هده التجارب حبيسة مدرسة النظم و يعلل الناقد أحمد يوسف ثورة عمر أزراج على الجيل الذي سبقه في نحو قوله "لأنه لم يجد سلالة شعرية تمنحه القدرة على التحليق في عوالم شعرية جديدة، و تمكنه من إثراء هذه السلالة بإضافات شعرية نوعية عن طريق تمثل جمالياتها و تجاوزها في الوقت نفسه بواسطة إنجاز حساسية شعرية مختلفة. و هكذا يبدو الشعر -في نظره- فقيرا و يتيما"[2] و بهذا التصور تترسخ مقولة اليتم و القطيعة لينفذ الناقد إلى أعماق هذا اليتم، كاشفا عن طموح جيل السبعينيات الذي يريد أن يجعل من الشعر عتبة للاستشراف المستقبلي و لكن كيف لهم ذلك و هم ولدوا بلا أباء يفتخرون بالانتساب إليهم.

[1]- يوسف (أحمد)، يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، منشورات دار الاختلاف، ط1، 2002، ص 74.
[2]- المرجع نفسه، ص75.

و الواقع أن أحمد يوسف لا يفصل بين شعراء السبعينيات و جيل اليتم ذلك أن رصيدهما من التراث الشعري الوطني فقير و من هنا يبدأ الشرخ الواسع داخل السلالة الشعرية " و لا سيما أن التخطي و التجاوز -حسب أدبيات خطاب الحداثة- يقتضي مثل هذا التراكم حتى يتسنى له تحقيق فرادته و الخروج على السلطة الرمزية للأب"[1] .
لأن رؤيا الشاعر المبدع لا تكمّل القيم و القواعد وإنما تتجاوزها، و التجاوز هنا لا يعني التخلي أو الرفض بقدر ما يعني البحث عن الجديد فكيف لهذا الجيل السبعيني أن يجدد في ظل هذه القطيعة الشعرية؟

تبدو الإجابة عن هذا التساؤل ليست صعبة لأن هذا الجيل قد تأثر بتجربة الشعراء المشارقة ووقعوا في أسر القصيدة المشرقية و بالتالي "بروز ظاهرة التمثل الرديء لتلك التجارب فقد كان الأمر يقتضي أولا هضم تلك التجارب ثم إدراجها بعد ذلك في إطار التجربة الجزائرية"[2] مع الحرص على العودة إلى التراث و تمثل الجانب المضيء فيه إذ يتمظهر حديثنا عن التراث في سياق الملاحظة التي أبداها (**أحمد يوسف**) حول المفردات التي شاعت في المعجم الشعري السبعيني و التي وردت في معظمها و هي تسوق مفردات شعبية متعلقة بأسماء الشخصيات التاريخية أو مستوحاة من الأساطير القديمة
على غرار ما كان يفعله رواد شعر الحداثة في المشرق من توظيف للبارز من الأعلام و كذا نتفا من متون الأساطير. و عليه يسوق الناقد أنموذجا شعريا عن هذا الانسياق الوظيفي لمفردات لا تحقق تلك المزاوجة بين مقولات التراث و مقولات الحداثة كفكر إنساني و سياق اجتماعي و هذا النحو يذهب الشاعر (**أحمد حمدي**) في مقطع من شعره:

---

[1]- يوسف (أحمد)، يتم النص الجينيالوجيا الضائعة ص 92.
[2]- هيمة (عبد الحميد)، الخطاب الصوفي وآليات التحويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، موفم للنشر، 2008، ص 35.

حينَ تحلمُ طفلة□ □
في حوض□ "الأمازونْ"
و منْ أشعار□ "النيْرودا"
تنفجرْ قنبلة□ □ موقوتة□ □
يتحرك□ قلب□ العالم
ينفضُ قيح□ القر□ العشرينْ
حين تدندنُ في مرتفعات□ "الجولانْ"
"كلاشينكوف"
و يرتفع□ العلم□ الوطنيْ
على أسوار□ "أرْتيريا"[1]

يؤدي الشاعر في هذا النحو خطاب الحياة اليومية مستندا إلى لغة القصة القصيرة و المتداول من المحكي دون أن يؤدي إلى اهتزاز كيان دلالة اللفظة، حيث ينبغي أن يفرغ الكلمات من معانيها القاموسية و يجعلها تسبح في دائرة دلالية أوسع نطاقا من دلالاتها المباشرة ثم انسيابه وراء تلك الغواية من التوظيف المفرط لأعلام و أماكن من غير حساب يذكر. إذ يعزز هذا مهيمنة تلك الضحالة المعرفية لحداثة القصيدة الشعرية لدى شعراء السبعينيات و ضعف ارتباط تجربتهم بالتراث الثقافي و الأدبي هذا المصوغ كان عاملا في إخفاق التجربة الشعرية السبعينية الجزائرية -وفق تصور عبد الحميد هيمة- لأن الشاعر إذا انقطعت صلته بتراثه و ثقافته "فإنه يصبح غير قادر على إظهار الصورة

[1]- ينظر: يوسف (أحمد)، يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، ص 81.

الحقيقية لحياة أمته، و إبراز خصوصياتها الحضارية، أما إذا كان الشاعر ملما بالموروث الثقافي العربي، و العالمي فإن ذلك يؤهله للفحص و التحليل، و يثري تجاربه الفنية"[1] و في هذا النحو من الطرح يرد التأكيد على أهمية إدراك الشاعر بتلك المصدرية للموروث الثقافي الذي يجعل من تجربته الشعرية مفارقة لما سلف من النصوص، من ثم يرد التأصيل لحداثة الخطاب الشعري التي ظلت مصدريتها التكوينية في المتن الشعري السبعيني أبعد ما تكون عن اللغة الشعرية الحديثة إذ باتت باهتة و فقدت ميزتها الجمالية و أصبحت شبيهة بخطاب الصحف أو المحكي من اليومي المتداول و لعل و الأمثلة كثيرة وفق قراءة (**عبد الحميد هيمة**) إذ ينتقي هذا المقطع الشعري (**لعبد العالي رزاقي**):

ضعي الآن حرفَ النداءْ
أمامَ جموع المساكينْ و الفقراءْ
فإنّ مدينتنا ليس فيها غريب و لكننا غرباءْ
و قولي لمنْ يتسكعْ من ساحة "الشهداءْ"
"لأول ماي"
قرانا كبيرة
و أكبرُ منها قلوبُ الأحبة إذ تتعانقُ فيها
وجوه الرّفاق[2]

و مما يتضح عبر مجمل هذا المنجز الشعري من المقطع تلك الشفافية لبلاغة الخطاب الشعري، ولعل هذا الحذو من البناء هو ما دعا إليه الخطاب النقدي في فترة السبعينيات إذ كان داعيا إلى تلك الصلة الضرورية بالسياق من غير بلاغة مجنحة كما نزعم أو رمزية مثخنة و كثيفة، تبقي الشاعر المتلزم أو الواقعي بمنأى عن واقعه و سياقه.

---

[1]- هيمة (عبد الحميد)، الخطاب الصوفي وآليات التحويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، ص 35.
[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 34.

و من ثم فإن النقد ورد مؤسسا على المرجعية الواقعية و كذا الاقتراب القوي من السياق، إذ فإن الشعر في حذوه هذا وجهته مرجعية ميّتة لا تتأسس على بلاغة أو جمالية لأن الإذعان للشكل هو قتل للمضمون و هذا يتنافى مع شريعة الواقعية الاشتراكية وفق زعم ذلك الطرح السائد. كما تحولت لغة هذا النص إلى حرفية خطابية و تقريرية تلفظية، إذ يفتقر هذا المقطع إلى الحس الأدبي حيث بسط قضية الإنسان الاجتماعية و السياسية تبسيطا مبتذلا مما جعلها تقع في السطحية و المباشرة و التقريرية بألفاظ لا توحي بأية أبعاد شعرية سوى الجهر بموقف إيديولوجي ينطوي على مقارعة تلك المهيمنة لذات الإنسان أو الإكراه المتعنت للسلطة، بلغة كما وسمها (**هيمة**) ساذجة و فجة "في حين أن اللغة عصب التجربة الشعرية، و قلبها النابض"[1] إنها أهم الأسباب وراء إخفاق التجربة الشعرية السبيعينية التي ظلت تعاني يتما لغويا و قطيعة، لتواصل تلك المحايثة الشعرية و من ثم مكنة هذه التجربة من الحضور القوي الذي يؤصل لحداثة الشعري أدت إلى تعثر هذه التجربة.

إنّ حداثة شعر السبعينيات أنبتت على أساس تكريس المضمون أو الاختصار للسياق كونه ضرورة ملحة في الكتابة الشعرية، و لعل هذا الاقتران أورد لدى الشعراء الناشئين تلك الرغبة في الانخراط صوب التماهي بتلك الحاجة التي أفردت النص الشعري إلى تلك الخصوصية الإيديولوجية، و في المقابل روضت النسق الشعري كي يندمج في السياق. و من ثم أضحى النص رسالة إيديولوجية تم في مقابلها اضمحلال الإحاطة بتلك المعيارية التي تضمن للشعر إجناسيته أو اللغة عبر مجمل ما تنهض عليه من مكونات أسلوبية و كذا جمالية و عليه فنسق لا ينزاح إلى تلك المقدرات الجمالية التي تتوثب إليها لغة الخطاب الشعري نحو أفق قصّيّ يعد بتلك المقصدية من الإبداع الشعري المأمول و بذا

[1]- هيمة (عبد الحميد)، الخطاب الصوفي وآليات التحويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، ص 35.

حاول "الشاعر السبعيني أن يعبر عن رفضه للواقع من خلال تكسير القواعد التي يلاقي صعوبة في تمثلها فكريا و جماليا. و ذلك من خلال استبدال الضرورة الشعرية بضرورة أخرى هو أقرب إلى فهم قواعدها، ألا و هي الضرورة الإيديولوجية"[1]

و هذا مما يؤكد أن الحداثة الشعرية في السبعينيات كرست وجهتها نحو نمط من التيه الإيديولوجي الذي كرس الشعر للدعاية و الخطابة و الحماسة، حتى غدا مجاله لا يركن إلى نسق الشعر بقدر ما تخطى تلك المحددات للضرورة الشعرية في مقابل التمثل الإيديولوجي. و من ثم انخرط في َسوْق تلك الرمزيات الإيديولوجية و أيقونات أعلام الشرق الاشتراكي و الإذعان إلى تلك البلاغة الإيديولوجية إلى حد سوْق ما يؤدي للمتلقي تلك القناعة الإيديولوجية بحيث أضحى النسق الشعري مستلبا "و هذا النوع من الشعر هو الذي يستحوذ اليوم على اهتمام القارئ و الناقد معا و هو الذي تكثر حوله الدرّاسات و تشتد المناقشات، و هذا لأن جماعة من الشعراء الصغار فهموا الالتزام في الفن على إتباع قسري للخط السياسي الرسمي فأفرغوا فنّهم من كل مضمون إنساني و أخرجوا للناس شعرا دعائيا أكثر مما نشروا فيه فنّا يعبر عن مرحلة حضارية معينة"[2]

و إثر هذا التعقيب الذي انتهى إليه الناقد (**محمد مصايف**) يمثل بالشاعر (**محمد الصالح باوية**) كونه أنموذجا شعريا بحيث ورد مذهبه في نهج الشعر و هو يجمع بين الوزن التقليدي و الوزن الحر و الموسيقى المطلقة، كما أنه في المقابل يكثر من الفواصل بين الكلمات و الجمل القصار و يقسّم البيت الواحد تقسيما شخصيا لا يفسده بل يلحقه في شكله الحر[3].

---

[1]- رابحي (عبد القادر)، البنية الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر شعر السبعينيات أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2002، ص 83.

[2]- مصايف (محمد)، دراسات في النقد و الأدب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1972، ص80.

[3]- ينظر: مصايف (محمد) ، دراسات في النقد و الأدب، ص 86.

و لعل مثل هذا التمثيل الذي أورد الناقد (**محمد مصايف**) ليبرر نمط الكتابة الحداثية المأمولة في تصوره للخطاب الشعري الجزائري في السبعينيات، نتج و هو يتوخى البحث في مكون الخطاب الشعري عن ذلك المعادل السوسيولوجي و لعل الحافز يعود إلى تلك المرجعية الإيديولوجية بوصفها تصورا معرفيا و التي اتخذت من الفنون رافدا يتقصد الدعاية عبر المضمون أو الانتصار لحضور السياق. و عليه أضحت لا توجد بنية شكلية مؤسسة جماليا و تلك هي قناعة الحداثة الشعرية في مكون الشعر لدى جيل السبعينيات. و هذا ما أكد عليه (**أحمد يوسف**) في سياق حديثه عن الانفصال حيث أخفقت التجربة الشعرية السبعينية في تحقيق التوازن بين البنية اللغوية و البنية الذهنية السائدة في ظل تفاقم الوضع الاقتصادي و الثقافي بعد انتفاضة (أكتوبر 1988) مما زاد من قتامة الشعر بعدما أصبحت لغة الدم بديلا للغة الحوار. و من هنا يكشف الناقد عن أهم السمات الجوهرية للنص الشعري الجزائري "عدم وجود هوية شعرية تقيد اختلافه، و تحدد انتماءه، و تأسر لغته بردها إلى أسباب شعرية معينة. فجينيالوجية هذا النص الشعري ضائعة المعالم، مجهولة الجذور، يساورها الإحساس الحاد باليتم الذي يدفعها إلى بناء لونها الشعري الذي لا تشرف عليه أية أبوة متسلطة، و لا أي مرجعية تحد من جموح مغامراته الإبداعية حتى و إن بدت هذه التجربة الشعرية لبعض الدارسين مليئة بالهنات، ضعيفة البنيان، بلا رؤيا واضحة، و لا موقف يعضد بنيتها الفنية"[1]

هذا التصور يعزز مقولة التيه و الضياع الشعري الذي عانت منه القصيدة الجزائرية التي ظلت تحت وطأة الخطاب السياسي الاجتماعي وكذا الانحراف في التعسف للخطاب الوعظي، وما صاحبه من حرج في مجال تشكل النسق الأدبي الذي بقي رهن الجاهز من التوجهات التصورية المفعمة بذلك التيه من اللاتمثل لمشروعية التوجه المرتقب و لخصوصية التجديد المبتغى و لذلك:

[1]- يوسف (أحمد)، يتم النص و الجينيالوجيا، ص91.

"فإن الدعوة إلى التجديد و الاستفادة من الأدب الإنساني التي نادى بها رمضان حمود لم تجد صداها، فساد الاتجاه المحافظ الذي يجعل الشعر العمودي في المقام الأول، ثم المقالة التي تصلح للدعاية و الوعظ، و تأخر ظهور الأشكال النثرية الحديثة، بينما كانت قد خطت خطوات متميزة شكلا و مضمونا في أوساط الأدباء الجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية"[1].
قد تكون ثنائية أو ازدواجية اللغة تلك الكأداء التي حجبت فعل التواصل بين الأجيال، في مقابل اليتم الثقافي الذي عانى منه المبدع الجزائري و خاصة الذين تعاملوا مع اللغة العربية بطريقة مغلقة و شبه آلية و بتوجه نمطي.

هذا التوجه في الإبداع صاحبه توجه نمطي في بعض المحاولات النقدية التي لم تتمثل إجرائية هجرة النصوص الشعرية إليها، فالممارسة النقدية تتطلب معرفة بسائر الحقول المعرفية وكذا امتلاك أدواتها النقدية و يبرر (**مخلوف عامر**) عزوف نقاد من أمثال (**محمد مصايف**) و (**عبد الله ركيبي**) عن دراسة الكتابات الجديدة (**قصة ورواية وشعر**) بعدم "امتلاك الأدوات النقدية الكافية لمعالجتها أو التملص من اتخاذ موقف و لو أدبي من الموقف الأدبي المعروض"[2] فحين يعمد الناقد إلى تحليل النص مكتفيا بالشرح اللفظي و البلاغي فإنه لا يضيف جديدا بل يبقى في حدود النص "ثم إن الوصف و الشرح كليهما لا يعدوان أن يكونا تجزئة للنص تفقده تماسكه و تناسقه الفني إن وجد"[3]
و بهذا تغيب ممكنات الحضور النصي النافذ و خصائصه فلا نستطيع أن نصل إلى المرتكزات التي تقوم عليها بنيته، و بهذا تغيب النصوص و تتلاشى في ظل غياب نقد معرفي مؤسس و معرفة بالنظريات الحديثة لأن الموقف النقدي يقتضي:

---

[1]- عامر (مخلوف)، مميزات الممارسة النقدية في الجزائر ، من أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر، ص72 .
[2]- المرجع نفسه، ص 74.
[3]- المرجع نفسه، ص 76 .

"أن يمتلك الناقد تصوّرا نظريا عن طبيعة العمل الأدبي، بحكم أن النظرية تشكّل عصب التفكير، و بدونها يكون المرء كمن دخل دهليزا مظلما بلا إضاءة فضاع"[1]

يتضح من هذا التصور أن الممارسة النقدية تتطلب معرفة لأن النص المنتج الحديث أصبح ينسج من بنى نصية متداخلة هذا إضافة إلى توزع رواد الشعر الجزائري الحديث حيث اتجه كل شاعر إلى نحو آخر من الاشتغال حيث يكاد يؤدي احتضاره و في هذا النحو يذهب الباحث (**إبراهيم رماني**) "و ينتهي الجيل الثاني من الشعراء بانتهاء الثورة، فينصرف د.صالح باوية إلى الطب، و سعد الله إلى البحث التاريخي، و صالح الخرفي إلى الدراسات الأدبية، و عبد الله الشريط إلى العلوم الاجتماعية، و يكاد يخفت صوت أبي القاسم خمار"[2]

و عقبه نتج جيل الثمانينات الذي واجهته صدمة الحداثة بعد جيل السبعينيات و جيل الثورة كونه أدرك وطأة غياب التأصيل، و فقدان مشروعية الحفر الشعري. و عليه تم له إحداث كتابة مغايرة لما سلف عن نهج الجيلين إذ تجلى في كتاباتهم ذلك الوسم من التبرم من تلك الأجيال السالفة و هنا اقترن الشعر الجزائري المحدث إلى ذلك اللوغوس (**Logos**) أو العقل الذي يصنع بلاغات الشعر عبر تراتبية الأجيال، و من ثم راح هذا الجيل يفرد لذاته كتابات شعرية تمت له عبر تمثل تلك الهجرة النصية التي أفسح لها جملة من التجاويف في نصوصه و هذا نمط من التوسل في صنع أبوة أخرى لشعره.

و هنا بدت في جيل شعر الثمانينات تجليات (**أمل دنقل**) و (**صلاح عبد الصور**) و (**السياب**) و غيرهم و مع ذلك يقر الباحث (**أحمد يوسف**) بضرورة مراجعة هذه النصوص التي تجلت فيها ملامح القصيدة المشرقية إذ انتشرت نصوص شعرية تبنتها بعض الصفحات الثقافية و هكذا "أساء هذا الإبداع للاتجاه الواقعي في التجربة الشعرية

[1]- عامر (مخلوف)، مميزات الممارسة النقدية في الجزائر ، من أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر،ص 77 .

[2]- رماني (إبراهيم) ، أوراق نقدية، ص61.

المعاصرة الجزائرية التي أفلحت في نثر المضامين، و لم ترق إلى المستوى الفني للتجارب الشعرية المشرقية ذات التوجه الواقعي و التقدمي، بله العالمي"[1]. و مع ذلك ظهرت أصوات شعرية جزائرية مارست الشعر بوعي فني و جمالي بعيدا عن الخطاب المسترسل و لكنها اختارت الصمت و رفضت نشر نصوصها مثل (**عبد الله العشي**) و (**سطمبول ناصر**)، و (**عبد القادر رابحي**) ... [2] ليجد هذا الجيل نفسه و قد زاحمته مهمنة تفشي الإبداع الروائي و غياب النقد الشعري* و هنا لم يعد الخطاب الشعري يمثل صدى لحضور أو سياق لوجود إلى حد موت الكتابة الشعرية و غياب الكتابات النقدية التي تقدم نهج الخطاب االشعري.

[1]- يوسف (أحمد)، يتم النص و الجينيالوجيا الضائعة، ص183.
[2]- المرجع نفسه، ص 192.
* من أهم الأسباب التي أدت إلى هذا الغياب:
- ميوعة النشر للمتون الشعرية من غير لجان للقراءة المسؤولة.
- غياب الندوات و الأمسيات الشعرية.
- موت تجمع اتحاد الكتاب و بعض رواد الشعر الجزائري.

1- أولية تمثل الحداثة في الخطاب الشعري التونسي:

ارتبطت حركة التجديد الشعري عامة بالعودة إلى الذات و التعبير عن نوازعها المتفردة، مما جعل المنحى الرومانسي أفضل طريق يمكن أن يتبع لتجاوز أزمات الحياة و ربما تخطيها أين يخلق الشاعر عالما من الأحلام و الرؤى و هو بذلك ينفصل عن الحياة و المجتمع انفصالا يوشك أن يكون تاما. فقد استجاب الشعراء الحداثيون لهذا النداء ورفضوا أن تدعوهم المناسبة العابرة أو أن تضغط عليهم أحداث الحياة اليومية، فينشئون من ألوان الفن و المعنى الغاية منها، أن يعبر الشاعر عن هموم كثيفة تتراءى له لكي تصبح الحقيقة الوحيدة التي تغمر هذا الوجود. فتحرر الشاعر من كل تبعية و التزام مما جعله يقبل على الحياة إقبال الحرية و الاختيار، و أصبح همه الوحيد البحث عن الجديد و المبتكر، و تجاوز الذات حتى تكون للتجربة الشعرية خصوصيتها المتميزة.

و على هذا الأساس تمثل شعراء تونس تلك المفاهيم الجديدة و تخلصوا من كل القيود التي كبلت مشاعرهم و أحاسيسهم و جعلتها حبيسة أوزان خانقة. فمنذ أن أخذت حركة النهضة الحديثة في بداية هذا القرن تلم بالحياة التونسية القديمة و تتغلغل في أعماق المجتمع التونسي و تعمل على أن تغير من صورته العامة و الخاصة، و أن تصحح التصورات السلبية و القيم البالية، تمكن المجتمع التونسي أن يتلاءم مع الوضع الجديد لحضارة العصر و بالأخص الشعراء إذ أحس الأولون منهم بضرورة المساهمة في تحديث الكيان التونسي، و بأن عليهم مهمة ثقليه يجب أن ينهضوا بها تتمثل في إخراج الشعر من الردهة التي جعلته مكبلا و مقيدا بأصباغ و ألوان من التكلف، إلى فسحة من الحرية و الانفلات الذي يحقق للشاعر مساحة من الإبداع و التجديد.

و مما سهل على شعراء تونس الأخذ بمسلك هذه العتبة تمثلهم الجيد للنماذج الشعرية القديمة و احتذائهم بها و في هذا السياق يذهب الناقد (**أبو زيان السعدي**) إلى التأكيد عن أهم مصوغات الحداثة الشعرية التونسية

كونهم: "وجدوا في الشعر العربي القديم، نماذج رائعة، تتوفر على كل خصائص الفن الجميل، من صحته في المعنى، و صدق في العاطفة، و دقة في الصورة، و براعة في الصياغة اللفظية، و جمال في النغم و الإيقاع، عند كثير من شعراء الجاهلية، و في شعر أعلام العصر العباسي عند الحسن بن هانئ و البحتري و أبي تمام و المتنبي و الشريف الرضي و أبي العلاء المعري، و غيرهم من شعراء تلك الفترة، الزاهية العظيمة التي حققتها الحضارة العربية، و استطاعوا بتمثلهم الجيد لتلك النماذج و احتذائهم الدقيق لها، و استعارتهم لكثير من خصائصها الجمالية و المعنوية أن يتوفقوا إلى ألوان مختلفة من النجاح، بحسب ما كانوا عليه، من تباين في الاستعداد و القدرة، و التكوين و الثقافة"[1]. هذا الرجوع إلى الزخم التراثي الأدبي لم يختص به شعراء تونس وحدهم، و إنما كان ظاهرة من ظواهر النهضة التي شهدها الأدب العربي، لأن السبيل الأقوم للنهضة بالمجتمع و الخروج به من نكبة السقوط و الانحدار إنما يكمن في استلهام روح الحضارة العربية الإسلامية كما شهدتها في فتراتها الذهبية، و أن يجعلوا هذه الحضارة أساسا لمنطلق النهضة الجديدة، فاتخذ منها المبدعون فلسفة في ما ينتجونه من فن و إبداع من أجل أن يعيدوا للشعر العربي بعض ملامحه التي فقدها عبر عصور التيه و الظلام.

[1]- السعدي (أبو زيان)، في الأدب التونسي المعاصر، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1982، ص 30.

و لعلّ هذا التطلع إلى تلك الملامح من أسبقية الحداثة في التراث الشعري، أن يبرر أن تمثل المأخذ الحداثي الشعري لا يتعلق بتلك المقدرات الزمنية، بقدر ما ينعطف إلى ما ينهض عليه النسق اللغوي و كذا البلاغي للتركيب الشعري. و عبر هذا ترد حداثة الخطاب الشعري و هي تتجاوز ذلك التقدير الزمني إذ أن الحداثة هي في الأساس مكنة النسق الشعري من الحضور الفعلي من جهة الأداء الداخل، و كذا تجانسه بزمانه عبر ذلك المعطى الأصيل. من هنا فإن الاقتراب من تلك المثاقفة لحداثة الخطاب الشعري كان ذلك الدور الفاعل في تمثل أفق التشكل الحداثي للقصيدة التونسية.

و من أهم العوامل التي ساعدت على انتشار التجارب الشعرية الحديثة
الأولى بتونس، وجود عدد من الصحف و المجلات التي احتضنتها و أمدتها بالرعاية و الاهتمام، حيث دعت إلى الانفتاح على حركات التجديد في العالم العربي و التي تمحورت حول (**الشعر العصري**)، و هي التسمية التي تبنتها مجلة (**الرائد التونسي**) في وسمها للحركات الشعرية التونسية الحديثة مقتبسة ذلك من الصحف و المجلات المشرقية. و هذا ما أكد عليه الباحث سوف عبيد في معرض حديثه عن شعر سعيد أبو بكر الذي يعد أحد رواد التجديد في تونس، الذي سبقته دعوة أخرى مبكرة إلى التجديد حيث يذهب (**سوف عبيد**) في نعت ريادته: "هذه شهادة على غاية من الأهمية كتبها راجح إبراهيم حول ما كان يجول من ملابسات أدبية و فكرية في ذلك العهد من سنوات العشرين من القرن العشرين، و تؤكد أن محاولات التجديد في الشعر على مستوى الشكل تعود إلى اجتهادات سعيد أبي بكر مع العلم أن الدعوة إلى الشعر العصري في تونس قد سبقته بسنوات عديدة إذ أننا نقرؤها منذ السنوات الأولى من القرن - سنة 1903 - في صحافة تلك الفترة مثل جريدة - الحاضرة - و مجلة السعادة العظمى - اللتين شهدتا سجالات فكرية و أدبية عديدة و قد تضمنتا مواقف متقابلة بين المحافظين على السلامة اللغوية و على نقاوة اللسان، و جمال الذوق من

ناحية، و بين الداعين إلى ضرورة ملائمة الأدب و الشعر خاصة للواقع الحضاري الجديد."[1]

دعت مجلة (**الرائد التونسي**) ما عاصرها من جيل شعراء تونس إلى ضرورة التخلي عن الاتجاه التقليدي، و الاتجاه نحو الكتابة في الموضوعات التي تباشر أسبقية المجتمع وواقع العصر. و ثمة مجلات أخرى ساهمت في الدعوة إلى التطور و التقدم الحضاري الذي يصحبه تغيير في بنية الشعر التقليدي مثل مجلة (**السعادة العظمى**) التي تأسست سنة 1904، و مجلة (**خير الدين**) التي تأسست سنة 1906.

ظهر كتاب و شعراء واكبوا الثورة بمختلف مشاربها، ثورة على المستعمر و ثورة على البنى الشعرية التقليدية، إذ ارتبط الشعر التونسي في مرحلة (1947 - 1956) بالأحداث التي عاشتها البلاد داعيا إلى التحرر من أغلال فرضتها سلطة المستعمر عن طريق الشعر الذي تحول إلى كيان مستقل. فقد كانت فاعلية الثورة على الاستعمار في السياق التونسي نحو (**ثورة الزلاج***) و غيرها من الثورات، الدور في ترسيخ تلك الفاعلية من التغيير اليومي للمجتمع. و من هنا يظل الوقوف على أسبقية الثورات بوصفها ملمحا للتغيير و التجديد، و كذا الانعطاف صوب مجتمع آخر ينشد حريته ووجوده في العيش. و صوب هذا السياق الدرامي فإن ما ينتج عنه من خطابات، فهي دوما تتعزز بأدبيات تتوق للتحول و التغيير و فاعلية التأسيس المحدث الذي تنشده.

---

[1]- عبيد (سوف)، حركات الشعر الجديد بتونس، الناشر جريدة الحرية، تونس، ط 1، 2008، ص12-13.

* ثورة الزلاج 1911: هي معركة وقعت بالقرب من مقبرة الزلاج الإسلامية بالمدخل الجنوبي للعاصمة التونسية، بين الشعب التونسي الذي جاء محتجا و متظاهرا ضد استيلاء المجلس الفرنسي البلدي على هذه المقبرة التي تعد بمثابة تربة الآباء و الأجداد إذ تحتضن أضرحة من الأولياء الصالحين و الزعماء المصلحين. فأرادت السلطات الفرنسية ضم المقبرة ضمن ملكيتها العقارية، مما آثار غضب الشعب التونسي و دخلوا في عراك مع الجيش الفرنسي، محاولة منهم لحماية المقبرة و حدثت اشتباكات بينهما و تمكنت السلطات الفرنسية من اعتقال الكثير من هؤلاء المتظاهرين و تم إعدامهم فكانت هذه الثورة بمثابة الانطلاقة التي أعلنت تمرد الشعب التونسي على الهيمنة الفرنسية مما ألهم الشعراء رؤية جديدة في التعبير عن قضايا إنسانية و حضارية.

و تجلت المحاولات الأولى لإعادة إحياء الشعر التونسي و إسقاط أقنعة الظلام و الاستبداد في التيار الإحيائي الذي تزعمه ثلة من الشعراء من أمثال (**محمود قابادو**)، (**صالح السويسي**)، إذ تجلت ضمن متون شعرهم تلك الخصائص الشعرية القديمة من تقديم للموضوع الأصلي بشيء من الغزل و من تصوير للمناخ الطبيعي و الاعتماد على معجم شعري تراوحت ألفاظه بين البداوة و السهولة الواضحة ، و لذا لم يحقق هذا التيار تحولا شعريا مهما "ينهض بالشعر التونسي، و يعيد له عزته، التي عرفها في عهود سابقة، بل ظلوا مقلدين، مسرفين في التقليد، ملتزمين بالسير في الدروب السابقة، التي عرفها شعراؤنا القدامى"[1].

و هذا نموذج شعري عن هذه التبعية الشعرية و سقوط هذا التيار في فك التقليد و هو من شعر صالح السويسي مخاطبا المتنبي:

مَالي أرَاكَ قد اسْتبشرْتَ بالعيدِ
و أنتَ بين الورى في سوءِ تنكيد
مهلا رويدّك أنّ الخلَفَ أوقعناَ
في عظمِ معضلة حفتْ بتهديد

ما يجليه هذا الأنموذج الشعري هو ركونه إلى ذلك التشكيل من النسق المرجح لبنية سالفة، و من ثم فهو ملمح لتلك الأبنية التي لا تفتح مسلكا لتجدد بنائي. و عليه فهو قائم على إيقاع يقترب من الأنساق الواصفة التي تستدعي إيقاع التصريع و ترجيح القافية بلغة نلفيها لدى تلك التأدية الأولى لعمود الشعر.

[1]- السعدي (أبو زيان)، في الأدب التونسي المعاصر، ص 32.

غير أن ما تنشده الكتابة الشعرية الحديثة أنها تتأبى مثل هذه الأنساق و لا تنهض عن الجاهزية من التشكل. مثل هذه البنية الشعرية كان لها الدور في أنها أفرزت تلك السيرورة من التمثل الحداثي الواعد للخطاب الشعري التونسي المحدث.

أخذ الشعر التونسي يشتد و يتأسس بفضل شيوع صحف و مجلات جديدة و انبعاث النوادي الأدبية، التي تبنت حركات شعرية تونسية جديدة استفادت من تجربة السابقين، و من محاولتهم التخلص من ضعف الأسلوب و سكونية المعنى. إذ يتمثل دور المجلة في الدعوة إل الأخذ بتلك الرؤى النقدية التي تتقصد انفتاح أفق جديد لخطاب شعري يرهص به عبر أدبيات نقدية، و طروحات انطباعية و هي تسلك وفق حركة شعرية تترصد تجليات حضورها الشعري كي تقدم لها تلك الملامح التصورية، من خلال ذلك العصر الذي تعايشه كي تخرج بخطاب شعري مفارق لتلك النصوص المرجحة للبلاغة القديمة و لسلم عمود الشعر.

من هنا يرد مسلك الخطاب النقدي لأدبيات المجلة نحو ما سلكته **(مجلة الرائد التونسي)** في كونه يتخذ منعطفا لحداثة تؤسس لها عبر الإبداع الشعري في ذلك الوقت، و كذا توقانها إلى نشدان خطاب جديد يساهم هو الآخر في توليد خطابات أخرى نحو الخطاب السياسي و كذا الخطاب الديني.

و عليه إن إسهام متون المجلات في السياق التونسي عبر تلك الحقبة كان مكرسا أساسا على صناعة الخطاب وفق حداثة تباشر وعي المتلقي المأمول، كونه ورد ضمن تراتبية هذه السيرورة، من فاعلية التحديث الشامل إذ خرج عن تلك الاتباعية لعمود الشعر و كذا اجترار تلك المضامين القديمة، و الانفتاح على نسق محدث و موضوع مغامر يباشر معالجته بطرائق و أشكال تعبيرية محدثة، على خلاف ما نلفيه في بعض النماذج الشعرية التي طفحت مترهلة من حيث البناء الشعري المحدث. فقد تعاقبت على الشعر في تونس بعد الاستقلال (1956 - 1985) بعد الاستقلال أربع أجيال متتالية و تتمثل في:

(**جيل المخضرمين**)، (**النزعة الكلاسيكية**)، و هوا لجيل اتسم نتاجه بين الكلاسيكية و الكلاسيكية الجديدة. أما الجيل الثالث (1979) و ما بعد فقد اشترك مع عناصر الجيلين السابقين في تأسيس أربع حركات: المنحى الواقعي -المدرسة الكونية القيروانية- الريح الإبداعية الثالثة- الشعر القومي الكلاسيكي.

2- الحركات الشعرية الحديثة بتونس:

2-1- حركة شعراء الطليعة:

تمكنت طليعة الشعراء من أعلام الأدب التونسي بتتويج مأخذ الخطاب الشعري إذ ثمنت حضوره عبر توجه آخر و منعطف من التشكل الجديد، و هو يفصح عن مثل هذا السياق المأساوي للمجتمع التونسي. و لعل هذا السياق يعد مولجا جوهريا لأولية تمثل الحداثة انطلاقا من سياق المجتمعات الغربية و الخطاب الذي تؤديه في تسلطها، و كذا في بسط سلطة مثقافاتها عبر لغة و تصور جديد و مجتمع غريب.

و جل هذا العرض هو سياق مرن يرد للخطابات بعامة كي تعارضه أو تتأثر به أو تتماهى به، و كذا الخطاب الشعري بخاصة و هو يجليه عبر بلاغة و لغة و تشكيل آخر و مفارق لما سلف من النصوص. و لعل الذي يؤصل لهذه المفارق ما يسلكه النقاد التونسيون من تمثل لمرجعية مغايرة تنتهي إليها هوية حداثة الخطاب الشعري.

فقد شهدت فترة الستينيات حركة فكرية و إبداعية بفضل جهود مجموعة من المثقفين التونسيين التي عملت على إنشاء مجلة التجديد **Le renouveau**) التي لم تدم طويلا كما أكد عليه الباحث جون فونتين (**Jean Fontaine**) بهذه المقولة هذا نصها:" malheureusement à la durée éphémère"[1].

[1]- Fontaine (Jean), histoire de la littérature tunisienne, tome 3 Tunis, Cérès, pages 15.

تبنت مجلة (**التجديد**) أعمال المبدع (**صالح القرمادي**) الذي توزع إبداعه بين الخيالي و النضالي، الاجتماعي و الغريب لأن مهمة الشاعر الجديد -بمفهومه الطليعي- (**avant- garde**) تخلت "في رصد الأحداث، و تجاوزها إلى تبني قضية الكادحين من أجل غد أفضل"[1]. و قد أشار (**جون فونتين**) إلى صعوبة ترجمة بعض أعمال (**صالح القرمادي**) التي وردت مضمنة لأمثال شعبية و تعابير اصطلاحية تونسية (**Idiomatique**) مستوحاة من التراث التونسي الخاص، فاستعمل لغة وسطى بين الفصحى و الدارجة و قوض بذلك نسق التركيب الشعري و هذا نمط من التهجين الذي يعد إجراءا من إجراءات الحداثة الشعرية إذ تأكد حضوره عبر هذا المقطع من قصيدته (**حب**):

حبْ طريّ شهي

كَكتفِ العَلوشِ على الكسكسي

حبْ لا يمدحْ ما يعِيب

حبْ يأكل النعجة و يتسحّر بالديبِ[2]

مثل هذا الجنوح و هذا الانعطاف في تكوين النص الشعري من تداولية الخطاب اليومي، أفرز اعتياصا لدى الناقد (**جون فونتين**) إثر ترجمته لنص القرمادي الذي يكاد يكون مجاهرا بما يتعارض مع المقتضى العقدي. و لعل هذا الانفلات يرد لدى البعض في أداء مسلك الحداثة عبر الخطاب الشعري المغاير و المختلف إلى حد العبور، كون الخطاب العامي أو اليومي من موروث التراث الشعبي، لا تفقهه تلك المعجمية للقاموس الآخر.

و من ثم فإن تأديته تظل تحجبها تلك الاستعارية أو الرمزية التي يتقصدها التراث الشعبي، في حين أن الترجمة هي فعل مباشر في عملية النقل أو إحداث المقابل للصيغ التراثية. و عليه فالأمر لا ينتهي إلى ذلك المبتغى من النقل السليم لدى المتلقي الآخر.

---

[1]- السعدي (أبو زيان)، في الدب التونسي المعاصر، ص 45.

[2]- القرمادي (صالح)، اللحمة الحية، دار سراس للنشر، 1970، ص 26-27.

المسلك الذي اتخذه (**القرمادي**) يندرج ضمن سياق محدث الشعر، و هو نهج يتمثل في أداء النص الشعري المختلف على نحو ما استحدث لدى بشار بن برد و أبي العلاء المعري. و هذا ما يتبدى لديه في هذا المقطع الشعري من قصيدته "**اللحمة الحية**": وصية إلى عائلتي بعد وفاتي:

Conseils à ma famille après ma mort

Si parmi vous je mourais un jour
Mais mourrai-je jamais
Ne récitez pas pour moi le Coran à mon chevet
Laissez-le donc à ceux qui en font commerce
Ne me réservez pas deux arpents de votre paradis
Car un seul a suffi à faire mon bonheur sur la terre.[1]

يعلن القرمادي تمرده على بعض القيم الدينية و على الأشكال الشعرية الجاهزة و هنا يكمن تفرد القرمادي - في نظر فونتين- إذ أنه يوهم القارئ و يجعله يعيش حالة من الدهشة و المفاجئة، لأن طريقته في قول الشعر تعتمد على النقيض لإظهار حقائق الأمور و الوقائع[2].

و هكذا فإن الحداثة الشعرية التي تنخرط في مغامرة المحضور أو تدنيس المقدس أو تسفيل المبجل، فإنها تنتهي إلى فتق الحجاب الحاجز كي تؤدي فرادة في خطاب الاختلاف الذي لا يجانب الحداثة في شيء، لأنها تذهب في تأديتها و هي تعبر إلى تلك المواجهة السافرة من اللاتحدد كي تقدم بلاغة الموانع و عليه تصبح "التجربة في هذا السياق، لا تتحقق إلا في النص، و لكن دلالتها كعبور للخطر، هي ما يؤهل الخطاب الشعري لأن يصبح تجربة فريدة"[3] و التي فيما يبدو لا تظل خطابا للإشهار و الدعاية في نحو ما انتهى القرمادي إليه.

---

[1]- القرمادي (صالح)، اللحمة الحية، 24-25.
[2]- ينظر: Jean Fontaine, histoire de la littérature tunisienne, page 17
[3]- بنيس (محمد)، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 1994، ص136 .

هذه الثورة التي أعلنها الشاعر فجرت طاقات شعرية إبداعية أرادت أن تحافظ على الخصوصية الثقافية التونسية، و راحت تبحث عن إيقاع جديد و موسيقية غير معهودة تنطلق من واقع المجتمع التونسي لا من قواعد الخليل و موسيقاه. و قد وجد معظم (**شعراء الطليعة**) في مجلة "الفكر" التي تأسست عام (1955) على يد (**محمد مزالي**)، طموحهم في تأسيس قصيدة شعرية حديثة تولد من إيقاع الحياة و تتفجر بقضايا الشعب التونسي الراهنة. و قد تمكنت هذه المجلة من استقطاب أقلام فكرية و إبداعية أنعشت الفكر و الثقافة التونسية. إذ عبر شعراء الطليعة في بياناتهم عن اقتناعهم بأن الشعر العربي قد استنفد طاقته "و انتهى، و لذلك فعلى شعراء الطليعة أن يهجروا أوزان الخليل، و يخلقوا موسيقى جديدة و هذا لإيمانهم بأن التطور المنهجي للشعر إنما ينبع من الموسيقى الشعرية و هي موسيقى تنبع من القصيدة ذاتها، و طبيعة التجربة التي تعبر عنها، فلا مجال لقوالب جاهزة و صالحة لمختلف التجارب و الحالات الشعورية فلكل شاعر موسيقاه الخاصة، و لكل قصيدة جوها الإيقاعي"[1]

2-2 حركة الشعر الكوني:

تأسس هذا الاتجاه في أواخر السبعينيات إثر عودة الشاعر (**المنصف الوهايبي**) من الغربة، و يحدثنا (**فونتين**) عن السياق التاريخي* الذي انعطف بهذا الاتجاه الشعري إلى مأخذ من المنزع الرومانسي الذي حرك فاعلية التشكل الحداثي صوب نزعة التبرم عن السياق الدامي الذي شهدته تونس إثر الأحداث الدامية التي شهدتها تونس في بداية السبعينيات.

---

[1]- هيمة (عبد الحميد)،الخطاب الصوفي و آليات التحويل، ص22.

* حدثت مواجهات عنيفة بين الشعب التونسي و السلطات التونسية إثر استفحال عدة أزمات، مما أدى إلى تدخل شبه عسكري حيث أريق الدم التونسي بيد تونسية ليجد جيل السبعينيات نفسه أمام مواجهة موقف نفسي، اجتماعي و سياسي صعب إذ يفاجأ بهذا التقتيل الشعبي.

" C'est la première fois en effet que le tunisien verse le sang du tunisien" Jean Fontaine, histoire de la littérature tunisienne, page, 49.

و عليه ورد هذا المأخذ من الشعر كونه ملاذا لدى الشعراء التونسيين و مولجا للذات، حين تقصدت الرومانسية لإفراز مثل هذا النمط من الشعر حيث تنتهي إلى ذلك النزوع الذي تمثله (**المنصف الوهايبي**) عبر متنه الشعري في ديوانه "ألواح"، إذ وجد من خصوصية الشعر الكوني ذلك المصوغ القوي في أداء انعطاف ترتيبي محدث لبناء الخطاب الشعري عبر بلاغة مفارقة لما سلف ترجيعه من الشعر التليد، و ذلك إثر استدعاء للغة صوفية تحايث تلك الرومانسية الغربية. لأن تمثل روحية الخطاب الصوفي تؤدي بالضرورة حداثة مفارقة التي تؤكد أن الخطاب الشعري في سيرورته الحداثية، ليس بالضرورة أن يتوافر فيه شرط الزمان و إنما الأساس في هذا التأكيد على حيوية النسق اللغوي الحي إذ ينذر هذا دوما بالبقاء لحداثة التشكل.

و هذا ما دفع الوهايبي إلى بعث اتجاه قائم بذاته ذا كيان مستقل و متميز تعددت و تنوعت تسمياته: (**الشعر الكوني، الشعر الصوفي، الشعر القيراوني**). و قد تمثل مسعى الوهايبي في أن يبحث في تلك الوصلة البنائية بين أنساق الماضي و أسيقة الحاضر مبرزا غاية و هدف الشعر التي ينشدها هذا الاتجاه إذ يقول: "لا يكون الشعر بمقتضاها تابعا للفعل، لأنه في حد ذاته فعل معرفا الشعر الحقيقي بأنه الشعر الذي يستوعب لحظته التاريخية لكنه في الوقت نفسه يكون قادرا على الإطلاق منها ليتنزل في منزلة الملحمة"[1]

و قد تمكن الوهايبي أن يجعل من هذا الاتجاه تجمعا للقاء الشعراء الذين يمتلكون توجها عروبيا بوصفه استجابة للحركة القومية العربية. و قد أصدر الشاعر ديوانه (**ألواح**) الذي تمثل فيه مصوغات الشعر الكوني التي تعتمد على تصوير عوالم و أجواء دينية عامرة بالطقوس و الشعائر و الألغاز باعتبارها "أجواء عريقة في الحضارة العربية الإسلامية مستلهمة من أعماق التراث القومي"[2].

---

[1]- مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث و المعاصر، (نسخة الكترونية)، ص195 - 196.

[2]- المرجع نفسه، ص196.

و هذا أنموذج شعري من قصيدة للوهايبي مسم لعنوان "**في منزل السهروردي***":

أي نهج سأنهج بين المغازاتْ
يا سيّدي السَهرَورْدِي
أَنهمْ يسألونكَ عن آخرِ الحلمِ
أَيانَ يفتض مغلقه
قلْ ضعوا في اللهِ أيدَيكمْ
و اقتفوا أثرَ النهرِ و العَاصفة[1]

و مما ها هنا يتضح أن الوهايبي وجد متنفسا في العناصر الطبيعية بعد أن خذله الواقع التونسي المرير.فأصبح شعره يحمل هما إنسانيا ورؤيا استشرافية من أجل غد أفضل.
وعلى هذا النحو يأخذ الوهايبي تجربته الشعرية صوب تلك التجليات الصوفية التي تفضي به حتما ، كي يقدم نمطا من الإعلاء لتك الكتابة التي تنفتح دوما على خطاب يتنافر مع الوضوح أو الذي يتأسس على موضوعات الأسيقة، و نعت الوقائع و سرد الأحداث بقدر ما يتعزز بسياق يتجافى عن سكونية اللغة و بلاغة الوصف القارة و لعل هذا يعود

* فيلسوف عربي نعت بالإشراقي لاعتباره أن الحقيقة لا تبدو إلا داخل نور الله. و يتجلى ذلك في كتابه "هياكل النور"، إذ تحدث عن الإشراق و النور و الضوء و الظلمة. و يرى الباحث سفيان زدادقة في كتابه (الحقيقة و السراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و ممارسة) و نقلا عن الباحث (محمد بنعمارة) أن المصطلحات التي يتداولها أدونيس في تنظيره عن الرؤيا في الشعر مثل: الإشراق، النور، الضوء، الشعاع و التي أصبحت عند أدونيس مفاهيم تأسيسية للإبداع ألإشراقي الذي يعتمد على التجاوز، كلها أخذها من فلسفة الإشراق السهروردية.
نقلا عن : سفيان زدادقة، الحقيقة و السراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و ممارسة، ص 326.

[1]- الوهايبي (المنصف)، ألواح، تونس، 1982، ص 47.

إلى أن "حرية الشاعر أفضت إلى متاهة الجليل... إن النص الشعري... يتحقق في خرقه للقواعد التي لا يمكنه إلا أن يكتب داخلها، ما دام فعل تسمية الحداثة ناتجا عن مواجهة اللغة كإشكالية توازن القواعد، في النص الشعري، يمر عبره كإشكالية عبر اللاتوازن، هذا الاضطراب المنافي لصفاء المقاييس... نفي الفضاء المحدد هو الفضاء الشعري ذاته، أي أن تجديد الشعر لا يتم إلا بإبدال قواعده، و تجديد الصلة بالقارئ لا يتم هو الآخر، إلا بإبدال قواعد أيضا، دون هذا ينتفي الشعر و ينتفي معه القارئ"[1]

و تتجسد تجربة (**المنصف الوهايبي**) الشعرية في كونه ظاهرة شعرية - وفق ما يذهب إليه عبد العزيز المقالح- لأنها تجلي "بعد ما نراه شعرا حقيقيا يتجاوز في قراءته و تأويله الكثير من السائد اللاشعري، و يقدم نصا قادرا على الإمساك بما هو صعب و قصي مما يبحث عنه الشعر و يسعى إلى التقاطه. و ما أراه مبالغا و هو يقدم نفسه في أحدث أعماله الشعرية: "ميتافيزيقيا وردة الرمل" على هذا النحو:" م البدء كنت أبي و أمي/ كانت الأشياء خرسا كلها / فشققت من صمتي/ لها أسماءها / -و أنا الذي سميت نفسي دونها- / و نطقت بي و بها / و كنت لسانها / حتى الأغراب من شعرائها/ فتعاوروا كلماتها زمنا/ و قد لبسوا علي ضياءها/ باسمي أدوراها على كل الذي شاءوا لها / إلا على أسمائها"[2] و لعل المنصف الوهايبي هو من الشعراء الذين ينفلتون من تلك الجاهزية لبناء النص الشعري، إلى تلك الغرابة من الكتابة التي يجليها ضمن تلك الإطلاقية. و كذا الكونية التي تسم شعره حيث لا يتقبل التأويل و التحديد المغلق الآسر، لكونها تداخل مركب بين أمشاج النثر و سلالات الشعر و أسيقة التصوف من تلك التجليات.

---

[1]- بنيس (محمد)، كتابة المحو، ص59 - 60.

[2]- المقالح (عبد العزيز)، المنصف الوهايبي، شاعر ذاكرة المكان، من الموقع الإلكتروني لمؤسسة الحوار المتمدن www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=177996.

و في هذا النحو يتضح أن الوهايبي اختزل جملة من المفاهيم التي قدمها عن الشعر في قصائده، فالشعر لديه ليس كلاما و لغة و إنما هو ضرب من الإلهام الخاطف و المباغت له كيانه المستقل و المنفصل بدلالاته عن القواميس المليئة بالألفاظ و العبارات ذات المعاني المحددة و عليه فالشعر -في نظره- ذاكرة المستقبل "هكذا يرى منصف الوهايبي مضيفا إلى ذلك أن القصيدة الناشئة في زمن ما لا يمكن إلا أن تتواصل فيها مع سائر الأزمنة .. و إذا كتب الشاعر **"أتذكر"** فإن قوله لا يحيل إلى أشياء الماضي فحسب، و إنما على عالم أشياء لم تقع أو هي ما تزال في المستقبل"[1] و هنا نلحظ أن الشاعر مهما تجاذبته الأزمنة سيظل أكثر انجذابا إلى المستقبل و أكثر حضورا فيه، و يكشف عن مواطن الإمكان و الاحتمال و المستقبل" و بما أن المستقبل لا حد له، من هنا تصبح اللغة الشعرية تحويلا للعالم و تغييرا و تثويرا دائمين. للواقع و الإنسان"[2]

يرد الشعر في ضوء هذا المفهوم ذاكرة المكان و الزمان، مما دعا الشاعر الوهايبي كي يستحضر في بعض قصائده أماكن من مدن تشهد تلك الحفريات الأولى لمشهدية الذاكرة التي أفرزت متون الشعر و التراث من البلاغة و الفلسفة، و أسيقة الحجاج في الماضي البعيد منها: القيروان، القاهرة، صنعاء و طنجة. أما المشهور من تخوم أعلام الشعر نجد أنه يقدم شعره لهم عبر تلك العتبات التي تقع في هوامش المتن على تلك التراتبية التي يحبذها لنفسه من أعلام الشعر القديم كالمعري و أبي تمام و المتنبي، أبو العلاء المعري، عمر الخيام.

---

[1]- المقالح (عبد العزيز)، المنصف الوهايبي، شاعر ذاكرة المكان، من الموقع الإلكتروني لمؤسسة الحوار المتمدن Www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=177996

[2]- تاوريت (بشير)، الحقيقة الشعرية عل ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ص467.

و من أعلام الشعر الغربي نحو: (**كفافي**)، (**بيكاسو**) إذ يسأل الوهايبي نفسه: ماذا يكون الشعر إذا خلا من ذاكرة المكان و الزمان؟ فيجيب: لا شيء.[1] و تلك هي رموز ذاكرة النص الشعري المحدث و إيقوناته التي تفرد لها حضورا في مقدمة متونه. و من ثم فهي تؤكد مصدرية نزوعه الحداثي الأصيل.

و هذه نتف من مقاطع شعرية صوب مدينة القيروان حيث يشيد بها الشاعر الوهايبي: "هذي المدينة لم تكن لي منزلا!! / فتحت لنا أبوابها يوما / فقلنا عنها البدء كانت دونما أبوابها../ طفقت يد منها تشير لنا / بأصبعها اليتيمة../ غير أنا كلما قلنا وصلناها اختفت!! / كانت لصرختنا جذور/في سهوب الملح.. و هي بملحنا اغتسلت../و من وهم رأينا الثلج../ فوق السور أزرق ثم أبيض/ قلت: عرشي على الماء../ و قلت: ريش طفولة بيضاء"[2]

من هنا يكاد الوهايبي يشق طريقه صوب بوابة الشعر بمعية (**محمد الغزي**) عبر ديوانهما المشترك "**ألواح**" نحو أفق شعري لا يخلو من التغيير و التحول، و على الرغم من امتطائه لصهوة الحداثة الشعرية بكل منعرجاتها ما يزال الوهايبي -في تصور المقالح- "يستحضر الإيقاع و لا يراه نقيصة أو زائدة لا شعرية ينبغي التخلص منها، فالمعادلة الأصعب في الشعر ليست في كتابته موقعا أو خاليا من الإيقاع و إنما في الاهتداء إلى الطريق المثلى الهادفة إلى فك الاشتباك بين النثر العادي في كثير من القصائد المنظومة، و بين الشعر العادي في القصائد النثرية"[3]

[1]- ينظر: المقالح (عبد العزيز)، المنصف الوهايبي شاعر ذاكرة المكان، من الموقع الإلكتروني لمؤسسة الحوار المتمدن www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=177996.

[2]- المرجع نفسه، الموقع نفسه.

[3]- المرجع نفسه، الموقع نفسه.

يندرج هذا الطرح ضمن الخطاب النقدي الحداثي الذي يكاد يجمع دعاته على ضرورة حضور المبدأ من التشكيل الإيقاعي، إذ يذهب (**أدونيس**) في هذا النحو إلى أن الإيقاع أشمل من الوزن كونه يشمل الكلمات و تجاورها و"تجاور الحروف و تنافرها، و علاقة بعضها ببعض كما يحتوي على الموسيقى الداخلية لذا يجعل أدونيس من الوزن تآلفا إيقاعيا معينا و ليس الإيقاع كله"[1] و لعل هذا يفصل في مبدأ التشكل الإيقاعي مع نسق الخطاب الشعري برمته من غير إحداث لفجوة أو إضافة عطفا لشعرية الخطاب. إذ إن الحداثة التي ترد عبر الكتابة يبرزها النسق الشعري، حيث وجوده يظل ملازمة لتشكله الداخلي.

يرد هذا الإلحاح على عنصر الإيقاع في إشارة الوهايبي التي تنص على أن الإيقاع يجري في الشعر مثلما يجري في النثر، و يغيب في هذا مثلما يغيب في ذاك. فكثيرا ما أفصح الوهايبي في قصائده القصيرة عن رغبته في أن يعاد لبئر الشعر ماءها الشعري[2].

و تلك هي حقيقة التأصيل الشعري لأي خطاب نحو ما يذهب إلى ذلك (التوحيدي*) ، و لعل هذا الإيقاع يراد منه تلك الشعرية التي تسهم عبر الكتابة في انفتاح حداثة الخطاب الأدبي بعامة.

[1]- تاووريت (بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ص478.

[2]- المقالح (عبد العزيز)، المنصف الوهايبي شاعر ذاكرة المكان، من الموقع الإلكتروني لمؤسسة الحوار المتمدن www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=177996

* يرد هذا المفهوم عند أبي حيان التوحيدي عبر تصوره للشعر الذي يمزج بين عناصر متواترة منها الإيقاع، إذ يمنحه قيمة فلسفية تمزج بين الفن و الفكر ويقع هذا التصور ضمن تعريفه للشعر هذا نصه: "كلام مركب من حروف ساكنة و متحركة، بقواف متواترة، و معاني معادة، و مقاطع موزونة، و متون معروفة... و الغناء شعر ملحن داخل الإيقاع و النغم الوترية منعطفة على طبيعة واحدة ترجع مشاكلة إليها. و الإيقاع فعل يكيل زمن الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة" من: أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، دار سعاد الصباح للنشر، ط 2، 1992، ص 117-118.

و في المقابل من هذا المأخذ يرد شعر (**محمد الغزي**) و هو يجانب تلك المثاقفة الأصيلة التي يستدعيها لنصه الشعري، مما خول القصيدة كي تنحصر حول ذاتها[1] على الرغم من انفتاحه على تلاوين الكتابة للشعر الغربي، و لعل هذا النمط من الكتابة أفرد للخطاب الشعري حداثته كونه لا ينفتح عل أسبقية الوجود البشري مما يحدث تلك المباشرة في الوصف. و لكنها كتابة تتوخى الكشف عن مواطن الإيقاع الخفي و كذا البلاغة الغائرة التي لم تباشره كتابات شعرية أخرى. و من هنا ترد مسالة الانفصال عن الخارج عبر السعي إلى إحداث لغة أخرى على نحو بحيث ترد الكتابة الشعرية و هي تتقصد حداثة الخطاب الشعري "إلى محاولة تأسيس قصيدة جديدة تصبح فيها اللغة هدفا بذاتها، أكثر من أنها تصبح طريقة توصيل و إبلاغ كما هو الحال في النص النثري"[2].

و لعل هذا الحذو أفرز لدى الشاعر (**محمد الغزي**) إلى الأخذ بكتابة شعرية تنفتح على تلك الكتابات التي أهملتها البلاغة القديمة، و احتوتها الحداثة الشعرية نحو متون الخطابات الصوفية، وكذا السياق القيرواني كونه بمثابة أركيولوجيا (**Archéologie**) تراثية، إضافة على تلك التجارب من صناع الخطاب الفقهي في تونس بخاصة و المغرب العربي بعامة مما أفرز تلك النوازع كي يؤدي حداثته الشعرية الخاصة.
و مما يؤكده (**محمد الغزي**) في شعره ذلك الانتهاء من حيث التعرض أنه يفرد شعره ذلك المشهد لتلك الأنماط البدئية (**Archetypes**) التي تسهم في صنع وجود الأنساق كالماء و النار و الهواء و الكلأ. و عليه فمثل هذا التشكل لتراتبية النسق البدئي، أوعز الشاعر الغزي نسق شعره لمثل التكوين الذي يجمع هوية الإنسان البدئية. و لعل هذا ما وسم شعره بالشعر الكوني.

---
[1]- ينظر: فاضل (جهاد)، أسئلة الشعر، ص267.
[2]- المرجع نفسه، ص267.

و من ثم فإن مثل هذه العوالم التي ينعتها في قصائده تهب الشعر عرفانية و فلسفة متميزة تكاد تخلو فيه تلك الخصوصية لحضور عيني يخص تهيئة لمكان أو زمان، و إنما هو فلسفة يؤدي للمطلق الكوني الذي لا يحده لون المكان أو تحديد الزمان. و لعل مثل هذا التفاعل هو تقريب من الشاعر كي يجلي تلك البدئية لكونية الشعر.

و ها هو (**محمد الغزي**) يسمي كتابه بـ (**كتاب الماء، كتاب الحجر**") و هو ما يقابل في ترجمة (**فونتين**) (**Livre de l' eau, livre de la pierre**) أصدره سنة 1982.

يستدعي الشاعر ضمن هذا الكتاب طفولته الحالمة التي ستقوده إلى الله، و من ثم يظل الغزي أثناء الليل مستيقظا يعيش فوق أرض غريبة، من أجل الوصول إلى نقطة بداية البحر، و عبر هذا يقدم الشاعر متن ديوانه الآخر (**كتاب الماء، كتاب الجمر**) (**Livre d'eau, livre de braise**) ضمن هذا المقطع المترجم لدى (**فونتين**):

Ôte tes sandales à la porte père
Et pénètre en fête au royaume de la poésie

Tu as été élu pour la fête de dieu, toi,
Pourquoi donc cette arrêt craintif à son seuil

Entre dans le bar de dieu qui s'est ouvert
Et prosterne- toi soumis en présence de l'aimé [1]

إن الشاعر -بحسب هذه الرؤيا- يتخذ وظيفة النبي إذ يمنح لنفسه سلطة التصرف في التاريخ و النصوص المقدسة و القيم السائدة،فيخرج اللغة من ثبوتيتها المحدودة إلى إطار رمزي يقوض به ما هو قائم ضمن ما أسماه الغزي بـ (**عرش الشعر**).

1-Fontaine (Jean), histoire de la littérature tunisienne page 25

و مع ذلك ظل هذا النمط الشعري بحاجة إلى من يحدد توجهاته الشعرية في ضوء غياب نظرية شعرية نقدية، تمكن من الإجابة على أهم الإشكاليات التي تثيرها نصوصهم الشعرية، و لا سيما مسألة الفصل بين ما هو جهوي، محلي (**القيروان**) و ما هو قومي (**التراث العربي الإسلامي**) و بين ما هو كوني (**الإنسانية**)، إلى جانب ذلك النزوع نحو التصوف هل هو مجرد أسلوب تستدعيه التجربة الشعرية؟ أم مجرد غر لتكثيف دلالة النص الشعري و استشراف آفاقه.

2-3- حركة الشعر غير العمودي و الحر:

ظهرت بوادر هذا التوجه الشعري الحديث المختلف سنة (1968) حيث انعطفت بمفاهيم النظم السائدة، و قدمت مشروعا تتوخى من خلالها السعي لتأسيس شعر تونسي يتغاير و ما ساد من مواضعات شعرية سالفة من حيث البناء و التشكل اللغوي العربي و الغربي المنثور و الدارج الملحون، و لم تكن هذه الحركة الشعرية سوى امتداد لحركة شعراء الطليعة و في هذا النحو هناك إعلان عن هذا التواشج الشعري المستمر "و لم تكن تلك الحركة، في حقيقة الأمر سوى رافد لحركة أدبية فنية أوسع نطاقا هي حركة الطليعة التونسية التي كانت بمنزلة بديل ثقافي تونسي،متكامل استمد أسسه و مقوماته من نظرية الأديب (**محمد مزالي**) مدير "**مجلة الفكر**" في التونسة و التعريب. و حظي بتشجيع مباشر من رئيس تحرير المجلة نفسها الأديب (**البشير بن سلامة**) "[1] وتمكن هذا الاتجاه من السعي إلى الأخذ بما يؤديه من أسس و مصوغات شعرية حديثة، رغم قلة رواده الذين لم يتجاوز عددهم في البداية الثلاث و هم: (**محمد الحبيب الزناد**)، (**الطاهر الهمامي**) و (**فضيلة الشابي**)، ثم التحق بهم منذ بداية السبعينيات كل من (**أحمد القديدي**)، (**حمادي التهامي الكار**) و (**أحمد الحباشة**).

[1]- مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث و المعاصر، (نسخة الكترونية)، ص182.

فكانت النتيجة المنطقية لهذا الزخم في الاتجاهات الشعرية و تعددها "استفحال أزمة في التنظير و بروز صعوبة فائقة في التمييز بين مختلف الاتجاهات"[1] و لعل هذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن أهم مسوغات حركة غير العمودي و الحر؟

اتجهت المساعي النقدية في هذه الحركة الشعرية صوب تطوير موسيقى الشعر العربي التي تنهض على إشكالية رئيسية المتمثلة في مدى انسجام الصورة الشعرية و نوازع المتلقي الحداثي، و كذا البحث عن بنى صوتية جديدة ترد عبر توليد نمط من التشكل الإيقاعي الجديد وردت معادلا لتلك المترية لنحو الإيقاع الخليلي، و ذلك في عرضها الصارم للأخذ بتلك المعايير لعمود الشعر بعامة، و كذا بناء القصيدة بخاصة. في حين أن ضرورة التنوع أملت تلوين الشعر بإيقاع يفارق تلك النحوية، سعيا للأخذ بتلك الهجنة من فاعلية الصوت في السياق الاجتماعي نحو أداء اللغة الدارجة و أصوات الباعة و ضجيج الشارع. و بذلك تمكن شعراء هذا الاتجاه من استدعاء ما يجوب في السياق التونسي بعامة "و هذا ما دعت إليه (**مجلة الفكر**) منذ نشأتها و التي تكون لغة النص الأدبي بمقتضاها عربية فصيحة، لكن حاملة بعض خصائص اللهجة التونسية و آثار البيئة المحلية"[2] و من الشعراء الذين مثلوا هذا النمط الشعري المتفرد بخصوصيته و هويته و دافع عنه دون الدعاية إليه الشاعر (**الطاهر الهمامي**) الذي كثيرا ما تراوح شعره بين اللهجة التونسية و اللغة الأدبية، إذ حول قصائده -وفق تصور فونتين- إلى فعل عسكري (**Acte militaire**) بعدما أحس الشاعر بمعاناة شعبه و البؤس الذي ظل يخيم على روح الإنسان التونسي.

[1]- مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث و المعاصر، ص183.
[2]- المرجع نفسه، ص 185.

و من ثم تعد قصيدته الحصار (**Le siège**) التي صدرت سنة 1972 من الأعمال التي أعلنت ثورة من التشكل البنائي، إذ ابتدع الشاعر لغة شعرية حديثة تستمد موسيقاها من إيقاع الحياة و المعاناة التونسية تختلف عن ثبوتية العروض الخليلي. و لم تكن فقط متون (**الطاهر الهمامي**) الشعرية خروجا عن تلك المواضعة لتشكل الشعر، بل عززتها دراسات تنظيرية وردت على شكل مصنفات (**Recueils**) وردت موسومة في النحو الآتي: (**الشمس طلعت كالخبزة**) و التي صدرت سنة 1973، (**أرى النخيل يمشي**) صدرت سنة 1982. وعليه لم يظل الشاعر في حدود حرج المصنفات بل دعمها بدراسات نقدية كتلك الدراسة التي أنجزها مستدعيا تلك التجليات لحداثة الخطاب الشعري لدى شعر الشابي و التي وردت عبر التوسم الآتي: (**كيف نعتبر الشابي مجددا**) سنة 1976. و عقبها أنجز دراسة أكاديمية حول حركة الطليعة بعنوان (**حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968- 1972**). و على هذا النحو ظلت تلك المساعي النقدية ليست حكرا ضمن مصنفات (**الهمامي**)، بل تعدت إلى بعض قصائده التي يستعرض فيها الشاعر تلك العقلنة و الصورية التي تحجر مرونة الخطاب الشعري و بنائه و تحافظ على صفاء اللغة و جزالة البلاغة و نحو التركيب "و هو عرض فيه لمسة السخرية و التهكم من الموقف المحافظ على اللغة، وعلى القيم و المفاهيم القديمة التي تحول دون التطور و التجديد"[1]

وضمن هذا ترد قصيدته (**مقولة سيدي القاموس**) بوصفها تقديما ينم عن تلك الهجائية اللاذعة التي تنصب على تلك المعجمية الصورية، و البلاغة المغلقة و النحوية الموصدة و التي تعلن في مجموعها ذلك المثول الإكراهي لصرامة البناء.

---

[1]- عبيد (سوف)، حركات الشعر الجديد بتونس، ص89.

و على هذا الأساس ورد المقطع بوصفه شاهدا على ذلك التبرم من إلزامية التحديد الجاهز لبناء الخطاب الشعري، و الذي يتعارض مع ما تتأمله الحداثة الشعرية و الذي يرد في هذا النحو :

يَقولُ سيّدي القاموس□
وَ كانَ رحمه□ الله
يَهوَى التثاؤب□ و الجلوس□:
النقد□ من□ نقدِ العصفورِ البيضةِ
و المصدر□ نقداً
و منه□ النقود□
و اللفظُ جسم□□ روحه□ المعنى□
و الأدب□ مأساة□□ أولا يكون□
و الشِعر□ كلام□□ موزون□□ مقفَى
□ماء□□ سلسبيل□□
وعسل□□ مصفى□
و الشعراء□ يتبعهمْ الغاوونْ
و أعذبُ الشعر□ أعذبه□
و العربية□ أفصح□ اللغاتْ

من هنا يعلن الهمامي أن الشعر لا قاموس له و إنما هو "وعي باللغة المعاصرة و التزام بقضايا الحياة و ليس مجرد عرض كلام في غرض المدح و الوصف و الغزل"[1]

[1]- عبيد (سوف) ، حركات الشعر الجديد بتونس، ص 90.

مثل هذا النوع من الحركات الشعرية الحديثة التي واكبتها جملة من الكتابات الأدبية و الفكرية عبرت عن تلك المشارف التي تصوغها الأجيال التونسية المجددة، و التي كانت تتوق إلى إنجاز أنساق شعرية و تراكيب ترقى إلى تخوم الشكل الشعري الجديد. و في الوقت ذاته تشوفت و تطلعت لقضايا شعرية حديثة نحو ما انتهت إليه تلك الإرسالية البنائية لقصيدة النثر التي واكبت جيل الشابي.
و لكن يظل السؤال يلح من هو المؤدي لمأخذ التطلع الجوهري لتلك الآفاق القصدية لحداثة الخطاب الشعري، الشاعر أم الناقد؟ لأنه في بعض الأحيان كما يعلن (**عز الدين المناصرة**) "نجد شاعرا كبيرا لا يجيد التنظير، و نجد شاعرا ضعيفا يجيد التنظير و أحيانا نجد توازنا لدى شاعر جيد بين التنظير و الإبداع"[1]

عبر هذا الطرح تنكشف رؤية المناصرة التصورية لضرورة التنظير للشعر الذي لابد أن يكون تنظيرا يتشاكل و السياق الإجرائي للإبداع الشعري، لأن الشاعر حين ينقد شعره ينطلق أولا و أخيرا من نصه بوصفه المرجعية و الأنموذج، أما الناقد فهو ينطلق من ثقافات و مصدريات متعددة تحكم رؤيته للنص. و مادام الأمر كذلك فإن الشاعر ترد مقصديته و هي تنصب نحو السياق الإجرائي، و هو يمتاح من خبرته الشعرية و مثاقفته الإبداعية لتشكل ذلك التمفصل المتجدد و المحدث للخطاب الشعري "لأن في تنظير الشاعر محاولة لتفسير نصه و شرح وجهة نظره، و لأنه مطلوب من الشاعر أن يجتهد في تفسير نصوص زملائه و شعراء عصره. و أعتقد أن ثمة خللا إبداعيا لدى "الشاعر الكبير" الذي لا يقدر على التنظير. لا أعني هنا الاحتراف النقدي، بل أعني الإشارات النقدية النابعة من الخبرة الشعرية، و لا أعني الاستعراض، أعني الاحتجاج الفعلي للقول النقدي"[1]

---

[1]- المناصرة (عز الدين)، جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر و الشعراء، و الحداثة و الفاعلية)، ص354.

ما نستشفه مما تقدم هو أن الشاعر ينهض على تلك الحيازة المضافة على المأخذ التصوري لمنجز الخطاب الشعري، و التي لا يحيط بها التنظير أو التقدير النقدي في الحكم عليها، و ذلك كونها تتأتى من ذلك التمثل الخفي لما يؤديه الشاعر مما لا يعرف من الأشكال و الأبنية و الصيغ، إذ تدخل في مجمل عبر ما يسمى بنحو الإبداع المسبق على التقدير و التقييس و التنظير.

3- تدافع التجربة الشعرية صوب حداثة التشكل:

يعتقد الناقد المناصرة بأن النص هو مرجع الناقد الأوحد و هو شهادة الشاعر إذ "الشيء الذي يتفاعل معه أو لا يتفاعل، القارئ، و هو وثيقة المستقبل و الحاضر، لكن مقولة استشراف المستقبل، لدى الشعراء تأتي من باب الدفاع عن النفس في مواجهة الجمهور، و تأتي لتصنع: (**جنة نقدية موعودة**) غير موثوقة، حتى في المستقبل"[1] و لذلك فهو يدعو إلى قراءة نصوصهم الشعرية و مباشرتها بالمعالجة التحليلية أولا، ثم نقرأ وجهة نظرهم النقدية لأن الشعر الحديث مازال يتفرع، و تتوارف عليه ظلال تلك المكنة من الإتيان المفتوح من التشكل اللامحدود و مازال أمامه إمكانات لم تستنفذ.

وفق هذا الطرح يعلن (**محمد الغزي**) المبدع موقفه من الحداثة الشعرية بتونس، إذ ينطلق في تأسيسه لحداثة الشعر في تونس من سياق تجربته الشعرية و تجربة الحداثة في الشعر التونسي، التي استغرقت في التناسل كونها تمخضت عنها رؤيا جديدة و أفرزت في المقابل كتابة جديدة لمحدث الخطاب الشعري. و هذا مما يبدو أن هذا المسعى ليس حكرا على التجربة الشعرية في تونس و إنما امتد إلى المغرب الأقصى.

---

[1]- المناصرة (عز الدين)، جمرة النص الشعري، ص353 .

وفق هذا النحو يذهب الغزي إلى أن الشعراء في المشرق قد تعاملوا مع اللغة بحرية، و لكنها ظلت في المغرب تتحدى مثل هذا الإطلاق حيث راحت تستدعي لذات البناء الشعري ذلك الفعل من المرواحة، كي تستعير لمعجم الشعر و تراكيبه تلك الأبنية الموروثة من بلاغات النصوص القديمة، بما فيها تلك المراقي الإعجازية لبلاغة الخطاب القرآني بكل و لذلك "كان تعاملنا مع اللغة العربية دائما تعاملا فيه الكثير من الرهبة و إذا لم أقل فيه الكثير من الرعب. عندما نتعامل مع اللغة و يكون حاضرا في الذهن"[1] و لذلك غالبا ما تمتاح اللغة من بلاغة الخطاب القرآني و تستعير من ظلال تراكيبه، و هذا راجع لمكانة اللغة العربية بوصفها لغة مقدسة. فكثيرا من القصائد التونسية التي أخذتها تلك الغواية، تستدعي تلك الفواتح للخطاب القرآني تعاضد فواتح قصائدها بما يوشح ذلك الاستغراق لحداثة البناء الشعري، لأن الحداثة أساسا يشغلها تلك البلاغة الجديدة التي تؤسسها دوما لنسق الشعر بدل التماهي لحداثة السياق.

و لعل مثل هذا التعامل مع اللغة الشعرية في المغرب العربي أفرز حاجزا عصيا و تعاملا منقبضا، لا يسمح بخلق صور شعرية جديدة. ثم أردف و هو يعرض لنا عن تجربتين شعريتين فريدتين تشكلان المسار الحداثي للشعر التونسي في علاقته بالتراث و قطيعته معه و هما تجربة (**المسعدي**) الذي يكتب وفق صوغ (**أبي حيان التوحيدي**)، و كذا تجربة (**عز الدين المدني**) التي استدعت أبنية و تراكيب الصوغ التراثي كي يخصها بطريقة جديدة حيث "أخذ التركيب العربي القديم ثم أخد التركيب عند السورياليين. الكلمة يخرجها من سياقها و يضعها في سياق آخر و النتيجة أنه أصبح لدينا نص كل كلماته تراثية، لكن الذي يشير إليه هو محاولة القطيعة مع ذلك التراث"[2]

---

[1]- الغزي (محمد) في: جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، دار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، ص260.

[2]- المرجع نفسه، ص 261.

على هذا النحو ترد القصيدة التونسية الحديثة و هي تجري فعل المزاوجة بين لغة النص القرآني و كذا ما تأسست عليه نظريات من تلك المقولات التي سعت إلى التنظير لنسق الخطاب الشعري نحو تلك التي يؤديها بعض المفكرين الغربيين أمثال: (**مشيل فوكو**) (**مشيليه**) "هذه بعض الخصوصيات التي يمكن أن تتراكم في يوم من الأيام لكي توجد نوعا من الشعر الجديد"[1]

أما عن تأثير أدونيس الشعري على التوجه الحداثي للقصيدة التونسية الحديثة فلم يكن له -في تصور الغزي- تأثيرا أو أخذا مباشرا و السبب في ذلك يعود إلى مباشرة النصوص الغربية، إذ تمكن شعراء تونس كتابة الشعر من خلال الثقافة الفرنسية دون اطلاع كبير على أعمال الشاعر أدونيس و ها هو الغزي يعلن عن هذه المفارقة فيقول: "... صدقني أنه لم يكن لأدونيس أي حضور في تونس قبل خمس سنوات تقريبا. بعد ذلك، و خاصة عندما جاء أدونيس عدة مرات إلى تونس، أصبح له وجود. الشعر الغربي يصلنا الآن بطريقة مباشرة إلى تونس. مثلا سان (**جون بيرس**) قد ترجم في تونس قبل أن يترجمه سواه، ترجمة القسري و هو أديب مثقف و قد ترجمه ترجمة جميلة جدا قبل أن يترجمه أدونيس"[2]. و بهذا الفهم انفلتت القصيدة التونسية الحديثة من التبعية المطلقة لأدونيس، إذ كان الحضور الفرنسي هو المهيمن من خلال تفجير الصورة و محاولة إيجاد علاقات جديدة في اللغة. و هذه الأشياء -كما يقول الغزي- تعامل معها المثقف التونسي الجديد تعاملا مباشر. و يحدد الغزي هذا الفهم أكثر حينما أدرك العلاقة بين الكتابة الأدونيسية و الكتابة التونسية الأمر الذي أدهشه إذ يتساءل:

---

[1]- فاضل (جهاد)، أسئلة الشعر، ص 262.

[2]- المرجع نفسه، ص 262.

"وجدنا علاقات و صلات لماذا؟ لأن اطلاعنا المشترك كان في الأدب الفرنسي، أو أن اهتمامنا ببعض الرموز في الأدب الفرنسي كان واحدا. واضح جدا أن أدونيس من الذين استلهموا كثيرا سان جون بيرس، رنيه شار، ميشو، مشيل ديغي. واضح جدا هذا"[1]

و في هذا السياق يعلن (**الغزي**) أن حداثة أدونيس الشعرية مستلهمة من الأدب الفرنسي، من خلال تتبعه لأشعار أدونيس و تلمسه لهذا الحضور الفرنسي المكثف، إذ لم يلاحظ التشابه بل التطابق.

و في ظل هذا التصور سيظل حضور أدونيس مستحدث في تونس، و لكن بالتأكيد حضور غير عميق. و أثناء الحوار الذي دار بين (**الغزي**) و (**جهاد فاضل**) لفت انتباهنا رؤية محمد الغزي لهذا اللون الشعري الذي كثر حوله الجدل و المتمثل في قصيدة النثر التي لم تستوعبها الذائقة العربية - في تصوره- و لذا بقيت على هامش الثقافة العربية، فكل من (**السياب**) و (**البياتي**) و حتى (**أحمد شوقي**) كانوا فاعلين داخل الثقافة العربية و لكن "هؤلاء الذين كتبوا قصيدة البياض،أو القصيدة النثرية، إلى حد الآن، لا فاعلية لهم"[2]

من هذه الرؤية الكلية نجد الغزي يتخذ من شعر (**بودلير**) الذي كتب قصائد نثر مقياسا لتبثيت موقفه من قصيدة النثر العربية، فبودلير لم يصدر أي بيان عنها و إنما نظر لها و "بسرعة انخرطت هذه القصائد داخل الشعر الفرنسي الجديد، و استوعبها الناس بسهولة. إن الأطروحات صحيحة، لكن الإنجاز فاشلا"[3].

---

[1]- فاضل (جهاد) ، أسئلة الشعر، ص 262.

[2]- المرجع نفسه، ص 263.

[3]- المرجع نفسه، ص 263.

يدلل الغزي عن هذا الموقف حيث ينتقد هذا الإبداع الشعري لأنه ضرب من التنظير و هذا ما عناه بقوله: "عندما نقرأ قصائدهم تجدها تطبيقا لبعض المقولات التنظيرية، و ليس هذا شعرا. عندما تطبق في شعرك بعض المقولات الفكرية المسبقة لك، لن يكون شعرك شعرا. تصبح العملية مخبرية لا شعرية. تجريب للتجريب. لا شعر، لا رؤيا، لا تمثل للأشياء، للإنسان"[1] ثم أن الشعراء العرب الذين يكتبون قصيدة النثر يغيبون الأساليب الأخرى، فقد ألغى هؤلاء -وفق تصور الغزي- التراث العربي القديم و لم يستطيعوا أن يؤسسوا ذائقة جديدة لأن القصيدة تخلق أسلوبها "أما أن تبدأ أنت بالأسلوب ثم بعد ذلك تحشوه بالقصيدة فهذا لا يعني شيئا"[2] أراد (**محمد الغزي**) أن يؤسس لحداثة شعرية ترفض التغييب و تتمسك بالتراث لأن الذين يكتبون قصيدة النثر يلغون كل الأساليب، في حين نجد الشعراء الغربيين لا يكتبون بأسلوب واحد، و سيتشهد في هذا السياق بتجربة الشاعر (**سان جون بيرس**) الذي يكتب قصائده على الإيقاع الإسكندراني و هو إيقاع موغل في القدم.

في ضوء ما سلف يمكن طرح السؤال الآتي: هل تعد قصيدة النثر علامة بارزة لحداثة الخطاب الشعري؟ إن تجربة قصيدة النثر تبدو هي منفذ الاقتراب من تلك الحداثة في كتابة نص ينأى عن هوية التحدد، كونه اختبارا تؤديه كتابات الشعراء و هم يتقلبون على صوغه المزدوج بين الشعر و النثر و لكنه اختبار لا ينتهي كي يثبت إلى ذاكرة التأصيل من أنماط الشعر العربي التي صاغتها الأجيال الشعرية و لعل الحداثة التي انخرط

---

[1]- فاضل (جهاد)، أسئلة الشعر، ص 264.

[2]- المرجع نفسه، ص 264.

فيها الشعراء حين تمثلوها عبر هذا النمط من الكتابة لقصيدة النثر، كونها تنفلت عبر هذا النمط من الكتابة من سلطة البناء، و صفاء التشكل، و صرامة المعيار. و كما أن حجم التنظير لها لدى كتاب الغرب أوهم المحدثين من الشعراء العرب أنه "التجاوز و تكسير للدائرة، و أن نتخطى و أن نوغل في الحداثة. لكن عندما تنظر فيما يكتبون لا تجد شيئا يذكر"[1] و من ثم فإن تجربة الكتابة لقصيدة النثر لم تقوض ذلك النزوع النظري إجرائيا، فانخرطت في اللاتحدد أو شعر اللامعنى -نحو ما يذهب إليه الشاعر الغزي- إلى حد أن القصيدة لا تحيل على نفسها باستثناء تجارب لدى جيل الرواد كونها عبارة عن قدم في التراث و قدم في الحداثة[2] و لعل هذا التوزع الذي أفرز لدى الجيل الجديد تجاه قصيدة النثر يبرهن أن الحداثة العربية، لم تبلغ مكان المتعاليات قيما و تصورات و مؤسسات لأنه عند المتعاليات ينتهي سقف الحداثة [3]

و عليه، فحداثة الكتابة الشعرية لم تتمثل إستراتيجية دمج الفواصل بين الشعر و النثر بحيث "يخرج البيت الشعري على تقعيده القبلي، يتولى التنافر مصاحبة الكلمات، يتدخل الحذف في صوغ الترابط"[4]. و ضمن هذا النحو من الوصف و التقريب لمنجز قصيدة النثر، فإنها لم تسهم عبر الكتابة الشعرية في تونس فيما توسم له بالشعر (**غير العمودي و الحر**) و هو شعر غير موزون و غير مقفى ارتبط منذ بداية السبعينيات بالحركة الشعرية التي التحمت بالواقع التونسي.

---

[1]- فاضل (جهاد) ، أسئلة الشعر، ص263.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 263.
[3]- ينظر: بنيس (محمد)، كتابة المحو، ص139.
[4]- المرجع نفسه، ص139 .

و هذا الأمر -وفق ما يذهب إليه الشاعر المنصف المزغني- وقع فيه "جيل كامل من تلامذة أدونيس. و قصيدة النثر التي قدمتها مجلة "شعر" قريبة الآن من الشعر المترجم، فلا ننسخ عربي فيها و لا رائحة. القصيدة يجب أن تحيل على ذاكرة"[1] وفق هذا الحذو ارتطمت قصيدة النثر بالتعدد و التشكل المفتوح كونها ظلت مأخذا "حاملا لمشترك الكتابة الشعرية، لا فرق في ذلك بين تقليدي و رومانسي و معاصر،كتابة لا سلالة لها"[2]
انعدم ضمن هذا تصنيف الشعراء وكذا انعدمت طبيعة الأساليب، و من ثم انتفت خصوصية تلك البلاغة الجديدة التي تأملتها مساعي الكتابات الشعرية المحدثة.

أما موقفه من لغة الشعر الحديث التي تقوم على إعادة تركيب اللغة و إيجاد علاقات جديدة لها، و هذا لا يعني تفجير اللغة أي إلغاء تلك النحوية لتركيب النص و إنما إعادة صياغة صور جديدة "تلك الصور الجديدة سوف تخلق رؤى جديد. و يقولون إن الإنسان عندما يعيد تركيب اللغة على هذا النحو فإنه في نفس الوقت يعيد تركيب الفكر لأننا نتكلم باللغة و من خلال اللغة. فحين تقدم لي قصيدة فيها العلائق جديدة و فيها الفوارق جديدة، بدون أن تشعر أنت تركب نظرة جديدة للعالم و الأشياء"[3] و بهذا تتحول القصيدة إلى حالة من الدهشة أو الفجائية.

---

[1]- ينظر، فاضل (جهاد)، أسئلة الشعر، ص 32 - 33.
[2]- بنيس (محمد)، كتابة المحو، ص118.
[3]- فاضل (جهاد) ، أسئلة الشعر، ص265.

و الحقيقة أن مقولة الدهشة ليست ابتكارا جديدا في الشعر العربي الحديث و التونسي بشكل خاص، لأنها من أدبيات الرمزيين و السرياليين "فمن صفات الجمال في الفن عند بودلير هو: إثارة الدهشة و التخلص النهائي من القاعدة، و ما يلح عليه اندريه بريتون هو أن : المدهش جميل دائم، أي مدهش جميل، لا يوجد غير المدهش ما يكون جميلا"[1]

و قد تكون هذه المقارنات كما يعلن -بشير تاوريت- تأكيدا على مبدأ التداخل و التكامل بين شرايين الفكر الإنساني، و الذي قد يفقد شرعيته إذا كان الأخذ من الآخر لا ينسجم مع جماليات النص الشعري العربي "فالفيصل يكمن في مراعاة هذا الجمال، و الإعراض عنه مرده إلى ما يترتب عن هذا الأخذ من ارتصاص مع الكون الجمالي هذا ما يمكن قوله عن مقياس الفجائية (الدهشة) في علاقتها بإثارة المتلقي"[2]

و في ظل هذا التصور يعلن (**محمد الغزي**) أن تونس لم تشهد مرحلة القصيدة الرمزية التي مرت بها القصيدة اللبنانية و الغربية. و الغريب أكثر هو أنه قبل الشابي لم يكن هناك شاعر بما تعنيه كلمة شاعر إذ يعد الشابي "أول من أسكن الشعر منطقة المغرب العربي"[3]

فالشابي أعاد الحياة و النبض للقصيدة و الكلمة و ما حدث بعد رحيل هذه الشعلة الشعرية فراغ رهيب امتد إلى فتر السبعينات كأن "التربة التونسية غير شعرية إلى حد أن هناك أديبا عربيا هو الأستاذ خليفة التليسي يشرع لهذه الظاهرة، ظاهرة غياب الشعر في عن المغرب العربي"[4] و التي تعود إلى غلبة الفكر الفلسفي و الفقهي في هذه المنطقة أكثر من الإبداع و التاريخ النقدي العربي القديم يرسخ هذه المقولة التنظير للمغرب و الإبداع للمشرق تمثلا لنظرية التليسي التي نصها:

---

[1]- تاوريت (بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ص432 .

[2]- المرجع نفسه، ص 432.

[3]- فاضل (جهاد)، أسئلة الشعر، ص266.

[4]- المرجع نفسه، ص 266.

"لو عدنا إلى التاريخ لوجدنا أن المشرق العربي هو الذي يبدع و أن المغرب العربي هو الذي ينظر.. عملية التنظير هي عملية مغربية بالأساس. فنحن حين نعود إلى التراث نجد ابن رشيق، نجد ابن رشد، نجد ابن خلدون. فحضور المغرب العربي في الثقافة العربية كان عن طريق التفكير و الفلسفة و الفقه و النقد، بينما كان المشرق العربي يبدع من خلال شعراء عظام مثل المتنبي و أبي العلاء المعري و سواهما"[1] هذا المفهوم يعلل مسألة تلاشي و فتور الإبداع في الثقافة المغاربية، و استمرارها في المشرق العربي.

كما يدعو الشاعر إلى ضرورة الوعي بالتصورات الفلسفية، إذ ما يرفضه (**محمد الغزي**) هو غياب النقد الذي يرتبط بالفلسفة لأن "النقد لا يمكن أن نفصله عن التصورات الفلسفية. في غياب تصورات فلسفية عربية جديدة، هناك هذا الغياب الكبير للنقد"[2] و في هذا الطرح لا يلغي الغزي إسهامات بعض النقاد العرب الذين استوعبوا نظريات فلسفية غربية، و في ضوئها أعادوا بعث التراث العربي أمثال : (**النويهي**)، (**إحسان عباس**) و غيرهما.

و هو بذلك يعلن عن ضرورة صياغة تصور فلسفي عربي واضح، و يتمظهر هذا الإصرار في رفضه للانجراف نحو بعض المقولات النقدية الغربية، كمقولة (**بارت Barthe**) التي تقول أن الكتابة ضرب من القراءة و أن القراءة هي ضرب من الكتابة. و عبر هذه الروافد التي انتهى إليها الشاعر (**محمد الغزي**)، كي يمتاح منها تلك التجليات المعرفية مؤديا من خلالها تركيب الخطاب الشعري، و بخاصة مما تراءى وفق تلك المسالك المعرفية التي تتمثل في(**ابن خلدون**)، (**ابن رشيق**) و (**ابن الطفيل**).

---

[1]- فاضل (جهاد)، أسئلة الشعر، ص266.

[2]- المرجع نفسه، ص 268.

إذ هذه التراتبية تسهم بلا شك في حداثة الخطاب الشعري لديه، و بخاصة في تلك المحمولات العرفانية، و من ثم فتلك هي خصوصية المثاقفة التي تحدث لنسق الشعري حداثته، فيما أن انعطافه إلى هذا السياق المعرفي يتجاوز به تلك الإيديولوجية التي تماهى بعض من الشعراء المحدثين، كونها في زعمهم أنه أسس التشكيل الحداثي لنسق الشعر. في حين أن الشاعر (**محمد الغزي**) لا يأبه بحداثة أدونيس إذ كونه بالنسبة لديه هو ترجيع لحداثة الغرب، و كذا نسخ يقترب إلى حد الحرفية التي تطمس مشروعيته.

و عليه فالشاعر، محمد الغزي يكاد يتساءل عن كون أدونيس هل هو مرجعية أو أيقونة أو رمزية تؤدي بالفعل أنموذج حداثة الخطاب الشعري، في حين يرى الشاعر محمد الغزي أن قربه المكاني و كذا المعرفي من الغرب، و بخاصة تلك المصدرية التي يمتاح منها أدونيس هو أحق بها كونها مصدرا أقرب، و لذلك فهو يؤدي منها مباشرة فعله الحداثي من غير وصلة، تطمس له تلك المعالم المشروعة لتأدية مشروعه الحداثي.

إثر هذا يعرض محمد الغزي إشكالية يعالج من خلالها كيف يجانب الشعر تلك المرجعية التي تفتقر -في تصوره- إلى أصول التأسيس و أسس التأصيل، ذلك أن بنفسه موزع بين النص الشعري و نظريته التي تشرع له.

و من ثم فالنقد الذي يستلهم أسسه تحت ظل تلك الحمولة المعرفية التي أفرزها الغرب، -في تصور الشاعر الغزي- أن الأمر يؤول إلى غياب التأصيل الفلسفي الغربي الذي يؤدي تمثله المفرد لصناعة الخطاب الشعري و كتابته و من ثم يذيل الغزي رأيه بتعقيب، يكاد يكون تهكما نتيجة انعدام تمثلنا الجوهري لكتابة (**قصيدة البياض**) التي ينظر لها بارت لكونها وثبة و مخاطرة لدى القصيدة البصرية من شعرائنا المحدثين و "التي تعتبر الصمت، هو أنك عندما لا تكتب فإنك تركت المجال للقارئ حتى يكتب.. هذه اللخبطات كلها هي عبارة عن فقاقيع هواء، و لا يعتد بها في النهاية.. انظر إلى هذا التنظير لقصيدة البياض بالطريقة التي

نراها"[1]. هكذا فهم الغزي هذا التوجه الشعري الحديث، فأكد أن السبيل الوحيد للخلاص من -هذه اللخبطات- هو العودة إلى التراث الشعري و تمثل فيه الجوانب التي يؤكد بها المبدع التجاوز و التخطي و الانسجام. إذ كان للتجربة الصوفية نصيب من الاهتمام عند محمد الغزي و التي حضرت بشكل مكثف في تجاربه الشعرية و يعزو الغزي هذا الاهتمام لأسباب منها: "وجوده في مدينة القيروان التي هي مدينة تراثية خارجة من كتب التاريخ، بأسواقها العتيقة، بهندستها، بجوامعها المئة، بمعمارها. إنها مدينة صغيرة فيها مئة جامع. ثم إنه وجد في القيروان في القرن الثاني إمام يسمى سحنون نشر المذهب المالكي في كل المغرب العربي"[2] و قد أوجد هذا الإمام نصا للنعاة حتى إذا مات إنسان ما يقوم الناعي بإلقائه عبر جولة في المدينة ثم انتقل فضاء النعي من سياقه الاجتماعي إلى سياق النص الشعري.

و هكذا أصبح فضاء النعي طقسا وجدانيا أفرز تلك القابلية لمثل تعدد الأصوات و كذا ضمن تلك المواضعات في ترجيح الصوت عبر حلقات جماعية، و لعل هذا الصوت مما أذكى فيه الجنوح على وجدانية التمثل لذات الحياة و ما يقابلها من إشعار الحياة. و هذه كلها قربت للشاعر تلك المثاقفة التي ألهمت فيه تقبل الخطاب و ابتداع الخطاب الشعري. و لعل هذه المسالك تصنع بدورها خطابا جديدا له من الأصالة ما يحدث في الشعر أشكالا جديدة. كما أيقن الشاعر حقيقة اللغة الشعرية المستحدثة، فلابد من البحث عن لغة متميزة، و غير عادية حتى تتمكن من استيعاب العالم الجديد و هنا يعلن الغزي عن التأثير الغربي في نزوع قصائده نحو تشكيل واقع جديد بواسطة الكلمات.

---

[1]- فاضل (جهاد)، أسئلة الشعر، 268.

[2]- المرجع نفسه، ص 266- 267.

4 - قراءة خطاب النقد التونسي لحداثة الخطاب الشعري:

إن نهضة الشعر التونسي واكبت تلك الحركات النقدية التي تشيد في كتاباتها إلى أدب جديد، و من ضمنها تلك الكتابات الشعرية التي تواصلت مع المحدث من الكتابات العربية. و على أساس هذه المثقافة يعرض الناقد (**سوف عبيد**) تلك الإرهاصات التي أبكرت في كتاباتها الشعرية و هي تجلي تلك الملامح من الكتابة لحداثة الخطاب الشعري.

فقد كتب (**توفيق بكار**) مقدمة ديوان (**صالح القرمادي**) (**اللحمة الحية**) إذ عده من أول الشعراء الذين تحرروا من الأعراف الشعرية التقليدية، داعيا إلى الشعر العصري الذي أصبح ميزانه تفعيلة الحياة لا تفعيلة الخليل. ثم ينقلنا إلى دراسة (**محمد الحليوي**) الذي عده الشاعر و الناقد (**سوف عبيد**) من أهم النقاد الذين جددوا باكرا، إذ إنه كان معاصرا للشابي "أسهب الحليوي في الحديث عن أهم خصائص الشعر الجديد و ذلك في فصل له بعنوان (سمات الشعر المعاصر) ضمن كتابه (مباحث و دراسات أدبية) حيث يعدد خصائص الشعر المعاصر انطلاقا من بعض القصائد لشعراء تونسيين و مشارقة، و يبدأ بالمضمون أو المحتوى فيشترط أن يكون منطلقا من تجربة شعرية يعيشها الشاعر و يؤديها تأدية حية صادقة، قوية. ثم يشترط ثانيا في الشعر المعاصر و هو أن تكون مادة التجربة متنوعة من الشعور و العاطفة أي انفعالات النفس المختلفة أو من الفكر، فإذا كانت العاطفة فيه فاترة و الانفعال ضعيفا، فإن هذا العمل الأدبي يكون خاويا"[1] يتضح من خلال هذا التصور أن الشعر تجربة و التجارب تصنع حداثة الشعر.

---

[1]- عبيد (سوف)، حركات الشعر الجديد بتونس، ص81.

و ثمة مقولات نقدية تؤسس لحداثة القصيدة التونسية يعلن عنها (**الحليوي**) في معرض حديثه عن تلك الصورة التي يعدها من سمات الشعر المعاصر نظرا لأهميتها في إضفاء خصوصية جمالية مفارقة للخطاب الشعري المعاصر، للتأويل. فأصبحت تشكل وحدة جوهرية تتخذ من النص منفذا إلى موالج تلك الأسيقة و ما تتضمنه مجمل تناقضاتها و مكوناتها. و هنا يعلن (**سوف عبيد**) تلك النقلة التي شهدتها الصورة عبر الأزمنة الشعرية المختلفة إذ يقول: "... و هي التي يتفاضل بها الشعراء و يمتازون، فإذا كانت لدى القدامى تسمى الاستعارة على اختلاف أنواعها من تمثيلية و غير إلى مجاز و تشبيه وغيرهما، فإنها أي الصورة الشعرية عند الرومانسيين تنطلق لتحلق بعيدا في سماء أخيلتهم المجنحة، أما الشعراء المعاصرين فقد أصبحوا ينزعون إلى الصورة الدقيقة التي تظل متصلة بالحقيقة و الواقع سواء صورت موقفا من المواقف أو حالة نفسية أو فكرة من الفكر"[1]

و هكذا تقوم القصيدة الحديثة لدى الحليوي على الصورة دون أن نغفل حديثه عن الموسيقى التي تناولها بموقعها في الشعر الحديث، بمنأى عن سنن الأوزان العربية التقليدية، التي تدعو -في تصوره- إلى الملل و الرتابة إذ يذهب (**محمد الحليوي**) كونها "تقتضي من قارئ الشعر أو سامعه جهدا عقليا كبيرا و هي ناحية أخرى تعيق الشاعر الذي نظم القصيدة عن الاحتفاظ بحرارة عاطفته و تدفق شعوره. و تضطره للتوقف و التريث بحثا عن القافية المناسبة و تحبسه في قيد البحر الواحد"[2] لأن هذه البحور و الأوزان هي أضيق من أن تستوعب مشاعر المبدع، وتسير وفق حداثة الإيقاع في تنوعه و انعطافات تكونه إذ "كثيرا ما أجبرت الأوزان و القوافي متعاطيها، إلى حشو أبياته بما لم يكن يريد و لا هو من قصده لكي يصل بالبيت إلى نهايته المحتومة"[3]

---

[1]- عبيد (سوف)، حركات الشعر الجديد بتونس، ص82.
[2]- المرجع نفسه، ص83.
[3]- المرجع نفسه، ص83 .

يندرج هذا الطرح عبر ما سبقت به الناقدة (**نازك الملائكة**) حيث أمكنت ريادتها في هذه الدعوة. فقد سبق أن أشرنا إلى قراءة (**الغذامي**) حول هذه الريادة التي جاءت متأخرة عن الدعوة الغربية في التحرر من أغلال القافية و جمود الأوزان، و حرج الانغلاق الذي تؤديه نحوية الوزن و القافية ضمن عمود الشعر. و لعل توسل الشعراء بالزحافات و العلل يعود إلى صرامة الموانع التي تحول دون انفتاح الشعر عبر مثل هذه الفرج التي يرخص بها صناع الأوزان و فقهاء هذه النحوية المغلقة.

هناك دراسة نقدية أخرى لها من الأهمية ما يجعلها تمتلك حضورا فعليا لدى القراءة لمواكبتها لظاهرة الشعر الجديد بتونس، إذ كان لها صدارة المسعى في أن ترسم أوليات تشكل القصيدة الجديدة بها و المتمثلة في دراسة (**أبو زيان السعدي**) من خلال كتابه الموسوم بـ (**في الأدب التونسي المعاصر**). و على نحو ما طرحه يتقفى مسار التحول الشعري الذي أفرز خلخلة للقصيدة العربية الجديدة، و راح يبحث عن أوليات التشكل و بوادر التأصيل للشعر التونسي و المتمثل بخاصة (**قصيدة النثر**) و ما نتج من منازع نقدية حول الجدل عن مشروعيتها و أحقية وجودها، إذ أوضح الناقد نشأتها و تطورها في الأدب العربي بعامة و في الأدب التونسي خاصة و هذا بداية من جيل الشابي وصولا إلى تجربة ما يوسم بـ: (**غير العمودي و الحر**) "و هذا الفصل يمكن اعتباره من الدراسات الأولى التي نظرت إلى قصيدة النثر نظرة نقدية، بوضعها في سياقها الأدبي التاريخي العام، ثم ينعطف إلى إبداء خصائصه في المبنى و المعنى و بالوقوف عند أهم الجماليات لديه و مسجلا عليه أيضا البعض من الانحرافات الفنية و الفكرية"[1]

[1]- عبيد (سوف)، حركات الشعر الجديد بتونس، ص85.

ضمن هذا التصور يتضح موقف أبي زيان السعدي الذي عده سوف عبيد موقفا معتدلا، و بخاصة في فترة أثارت قصيدة النثر جدلا تراوح بين الرفض و القبول و كذا التردد حول مشروعية حضورها كونها ملمحا، يؤكد حداثة الخطاب الشعري المعاصر. و من هنا يعلن (**أبو زيان السعدي**) موقفه من قصيدة النثر فيقول: "و لا يتم الحديث عن الشعر التونسي، و عن أهم تياراته الفنية، إلا بالوقوف لحظات، عند ظاهرة القصيدة النثرية أو الشعر المنثور أو النثر الشعري، التي لم يتوقف الجدل عن شرعيتها، و عن طبيعة تكونها، منذ أن وجدت في الأدب العربي الحديث و بخاصة منذ أن ظهر هذا اللون الجديد منها بيننا، و الذي يدعوه البعض باسم (في غير العمودي و الحر)"[1] يتحدث الباحث عن تعداد المصطلحات التي وسم بها هذا النوع الجديد من الكتابة، و عدم المواضعة على صيغة مفهوم لقصيدة النثر كونها نوعا أدبيا يأخذ من النثر و الشعر، دليلا على عدم الإمساك به في هيئته من التحدد النهائي لأنواعيته.

و في سياق هذا الحذو من الطرح تذكر الباحثة (**إيمان الناصر**) أن الجدل الذي أثير حول قصيدة النثر، ليس نابعا فقط من نسق بنائها المحدث، و إنما أيضا مصدره التعدد الاصطلاحي لهذه الحركة الشعرية الجديدة، هذا التعدد الذي عده البعض ظاهرة صحية في حين عده البعض الآخر أمر معوق ينتج عن فوضى المسميات و الحيرة تقول الباحثة في هذا السياق: "لأنها في صلب الثراء المفهومي بما يقدمه الباحث و المنظر و بما يزودهما بأكثر المصطلحات مرونة و رقة، و سلاسة. بينما يذهب البعض الآخر إلى العكس من ذلك، معتقدين أن التعدد المصطلحي أمر معوق للحركة، لخلوه من الدقة العلمية"[2].

---

[1]- السعدي (أبو زيان)، في الأدب التونسي المعاصر، ص47.

[2]- الناصر (إيمان)، قصيدة النثر العربية التغاير و الاختلاف، الانتشار العربي، البحرين، ط1، 2007، ص83.

و عليه تؤكد الباحثة أن تداخل المصطلحات قد بلغ حدا من الفوضى و الخلط، و من ثم تبرر (**إيمان الناصر**) هذه الفوضى المصطلحية إلى عطب في تلقي الأشكال المتطورة في الشعر العربي، و في هذا النحو من الطرح تمثلت الباحثة بتصور (**نذير فوزي العظمة**) حين قال: "و قد خلط كثير من نقاد الكلاسيكية عندنا، أو اختلطت عليهم، إيقاعات الحركة الشعرية الحديثة ذات التنوع، و حسبوا أن الشعر الحر أو المنطلق هو نفسه الشعر المنثور، فحملوا على الشكل الجديد حملات ابتدأت بالظواهر الفنية"[1]

و إثر هذا تتسع دائرة اختلاف المصطلح و تداخله إلى السياق الذي أوجد قصيدة النثر إذ تنقل الباحثة (**إيمان الناصر**) تداخلا آخر حول هذا اللون الشعري الحديث الذي يشمل امتداد هذا اللون في التراث الشعري العربي، حيث تعطف الباحثة (**سلمى الجيوسي**) و هي بقطعية امتداد قصيدة النثر إلى حفريات التراث الشعري فهي مستمدة مباشرة من الشعر الغربي[2].

في حين يلمح أدونيس هذا النمط من التشكل الأجناسي المزدوج في التراث الشعري الصوفي، و ذلك إثر قراءته لنص (**النفري**) الشعري حين انتبه لما يتضمنه من أبعاد تتوافق و اتجاهه التحولي و الحداثي، فهو نص لم يتوقع وجوده من جهة التشكل و كذا ما ينهض عليه من الشعرية الطافحة في التراث إنه نص "يتضح فيه البعد الشعري .تماما كما تفكّر فيه و تسعى نحوه الشعرية الغربية الحداثية المحطّمة لفكرة الأجناس الأدبية المنفصلة و المتمايزة بخصائصها، و لهذا يحتفي أدونيس بنصوص الصوفية"[3].

[1]- الناصر (إيمان)، قصيدة النثر العربية ت التغاير و الاختلاف، ص42 نقلا عن: فوزي العظمة، قضايا و إشكاليات الشعر العربي الحديث، ص209.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

[3]- زدادقة (سفيان)، الحقيقة و السراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و ممارسة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط9 ، 2008، ص 416 - 417.

فقد أدرك تلك الظلال الشعرية و الأنساق العالية عبر تخوم من التشكل المفارق لما تحدد من أنواع الأبنية، و ذلك كونها تقدم تجاوزا و تعديا و تخطيا للأنواع الأدبية. فالقصيدة الحديثة لا ينصب عليها التحدد بشكل يستنفذها نهائيا، و ما يطاولها من التصورات يزيدها إيغالا من جهة انعطافها إلى موالج النسق، و لا يستنفذ ما تنطوي عليه و هكذا هي الكتابة الصوفية. و في مقابل هذا يذهب الباحث (**سفيان زدادقة**) من خلال تتبعه للتفاعل الذي حدث بين أدونيس و التجربة الصوفية، أن هذه التجربة قد أنتجت كتابة ثالثة أطلقت و أرسلت الشعر صوب انفتاح من حيث البناء و التشكل النسقي المتحول، و أضافت إلى أشكاله الوزنية أشكالا أخرى نثرية نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميته في النقد الشعري الحديث بقصيدة النثر[1].

إضافة إلى هذا، توصل أدونيس عبر هذا الطرح أن قصيدة النثر شمولية، مركزة، جنونية، كثيفة، مجازية، كتلة مشعة، مشرقة، مثقلة بالإيحاء و هذه الخصائص جميعها "متصلة بالقصيدة الإشراقية الرامبوية، لكن أدونيس يطعمها بشيء من المفاهيم الصوفية كالحدس و الرؤيا و الجذب و الكشف و الرمز...فبرزت لديه فكرة الشاعر الذي يخلق بالكلمة واقعه الخاص الذي يتجاوز واقع الآخرين"[2]. و من هنا أضحى زمن الكتابة هو النص بمشمولاته المختلفة، و من ثم برزت مرحلة جديدة هي مرحلة النص الجامع الذي يلغي الحدود بين الأنواع الأدبية و في الوقت ذاته يؤكد عن تلاشي الفواصل و تداعي الموانع.

---

[1]- ينظر: زدادقة (سفيان)، الحقيقة و السراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و ممارسة، ص 417.

[2]- المرجع نفسه، ص 418.

و لأجل هذه التجليات و التداعيات تواضع شعراء القصيدة العربية على هذا المأخذ من الكتابة، كونها توفر عنصر الإشراق و فاعلية الإرسال لتجليات بديلة من الكتابات المتعددة من غير كابح أو نحوية جاهزة تمارس فعل الإكراه. كما أنها قصيدة تأسست على التمرد و الرفض و التجأت إلى النثر متوسلة به طرق تعبيرية أكثر حرية و انفتاحا.

ولم يتخلف الشعر التونسي عن مواكبة هده الحركة الشعرية القائمة على التجاوز و في هذا السياق يلاحظ الناقد (**أبو زيان السعدي**) أن الشعر التونسي "لم يتوان عن أن يسابق ما استجد فيها من ألوان، فمنذ البواكير الأولى للثلاثينيات، من هذا القرن، يبرز أبو القاسم الشابي، مجربا هذا اللون، و ممارسا له، في أكثر من قطعة واحدة، و تعرف له جريدة النهضة، و مجلة العالم العربي، هذه المحاولات، و قد امتازت بإشراقة الأسلوب ، و متانة التراكيب، و تدفقها بأحاسيس النفس الفياضة، و ما توشحت به من أودية الأحزان، و انقباض الآمال، وسط النغمات الشجية، التي كثيرا ما طالعتنا في قصائد الشابي المنظومة"[1] و على هذا النحو فقد تمثل الشابي ذلك الحذو لإنجازات الأدب العربي في عصره و باشر ما أفرزته المدارس الغربية. وما كادت السنوات الأخيرة من القرن العشرين "تستقر في تونس حتى أصبحت النصوص الشعرية المنشورة وقتذاك تشتمل على أشكال متنوعة من العمودين إلى الشعر المتحرر من النمطية العروضية، إلى الشعر المنثور،ذلك الذي اقتبسه بعض الشعراء التونسيين من مدونة شعراء المهجر و من الشعر الفرنسي خاصة، و لكن لم يتجاوز المحاولات الفردية من حين إلى آخر فحسب، و لقد كان أبو القاسم الشابي واعيا بتلك المسائل الشكلية في الشعر منذ البدايات الأولى له في النثر"[2]

[1]- السعدي (أبو زيان)، في الأدب التونسي المعاصر، ص48 - 49.
[2]- عبيد (سوف)، حركات الشعر الجديد بتونس، ص20 - 21.

مثل هذه الفاعلية من تمثل تلك المثاقفة في إنتاج النص الشعري لاشك أنها أنضجت تجربته الشعرية، حيث أذكت تجربته بخصائص متحددة تخطت بالضرورة تلك المرجّعة لتشكل عمود الشعر. و في الوقت ذاته انفتحت على تواشج الصيغ، و تداخل الأشكال مما طوع تلك الأحادية لبلاغة الخطاب الشعري، إلى مرونة مضافة من البلاغة الجديدة.
ثم عقب هذا ينعطف الناقد ليؤكدّ أن الشابي لم يتجرأ على هذا النص الحديث إلا "لما لمس فيه من إمكانية التصوير لبعض ما يجّد في نفسه، من مفهوم الفكر و الشعور، تمتنع الأوزان و القوافي، أن تستوعب رحابتها، و عنفها و تمردها، و أنه قد يكون يعتقد، أنها ضرب من ضروب التجديد التي ينبغي أن يتمرس بها الشعر التونسي و يجاري بها أصوات التجديد، التي ترتفع عالية، في عدد كبير من الأقطار"[1] و في هذا إشارة إلى محاولات (**جبران**) و (**الريحاني**) و غيرهما في تجديد قيم الأدب، إلى جانب تجربة جماعة (**أبولو**) في قصيدة النثر، كما يأتي السعدي أيضا على ذكر تجربة مي زيادة بقصائدها الدافئة. و لعل هذا المحمل المصدري لشعرية الشابي أفرز في شعره تلك المواطن البنائية من التحديث اللغوي البياني، و كذا مباشرة الرّاجعة بالوصف.

و اللافت للنظر أن توهج الشابي المبكر دعاه إلى تمثل معضلة شعراء عصره حين انصرفوا عن جوهر الشعر الحقيقي إلى الحالات العارضة التي تؤديها تلك الحوافز للمناسبات و أسيقة الوقائع. فسعى إلى إخراج الشعر التونسي من مستوى الحادثة العابرة إلى مستوى التعبير "عن النفس المنفعلة بالأحداث، و الممتلئة طموحا، إلى الأنفع و الأسمى، و مادام ذلك الأسلوب النثري يحقق له شيئا من هدفه فلا ضير عليه، أن يسهم فيه و لو بقليل"[2]

---

[1] - السعدي (أبو زيان)، في الأدب التونسي المعاصر، ص51 .
[2] - المرجع نفسه، ص52.

و لذا عدت قصائد الشابي النثرية تجديدا و تغييرا حديثا هو "إلى الكشف و الاكتشاف أقرب بالنسبة لتلك الفترة"[1] إذ يتلافى الشابي في ذلك خطية البيت الشعري كي ينتج فيه توزعا بديلا، و هندسة مفارقة للفضاء البصري ما دعاه كي يتعدّى تلك البصرية من التوازي لعمود الشعر. و لعل شعراء المهجر أذكوا في كتابته الشعرية تحولا محدثا كان له الحضور الجوهري في ما لحقه من الشعراء المحدثين في تونس.

هذه مقاطع شعرية من قصيدته (**أغنية الألم**) تجلّي نسقا جديدا من حيث التشكيل اللغوي و كذا التعيؤ البصري المفارق، إذ اعتمد فيها الشابي "مرة على الاستمرار و مرة على التكرار و مرة على التنوع و مرة أخرى على التبدل. و لكن النص يبدو محكم البناء حيث أنه يبدأ بمقدمة ثم تليها فقرات متماثلة، تفضي الواحدة إلى الأخرى من خلال جملة، فاصلة واصلة لتتمخض في النهاية و بعد حركات متصاعدة إلى الذروة ثم إلى السكون التام"[2]. يفتتح الشابي القصيدة بهذا المدخل:

□ما أرْوعك□ أيها الألم□ و ما أعذبكْ
أيتها المرارةُ التي ملأتْ أودية□ الحياة□ بصراخ□ الأسى
و أترعتْ كأس□ الدهور□ بغصات الدموع□
أيتها الكف□ الهائلة□ التي حطمتْ على شفة□

القلب□ كأس□ الأمل□

ثم تتواصل القصيدة حسب -قراءة سوف عبيد- عبر أربع فقرات متعاقبة تقدم فعل الشروع بنفس الصيغة الأولى هذه هي الفقرة الأولى:

[1]- عبيد (سوف)، حركات الشعر الجديد بتونس، ص20.
[2]- المرجع نفسه، ص 23.

لنبحث أيتها الحياة

و تليها الفقرة الثانية:

لنركع أيتها الحياة

و تتبعها الفقرة الثالثة:

لنبحث أيتها الحياة

ثم تليها الفقرة الرابعة التي تبدأ بـ:

و لنقدس أيها الغاب المنتحب

و بين هذه الفقرات تتجلى جملة "ذات نسق تركيبي متشابه جاءت كالمفاصل أو الردهات التي تراوح و تربط بين الفقرات على النحو:

و لنتغن يا قلبي بأنشودة الأحزان المرة حتى الأبد

ثم تليها الفقرة الثانية:

و لنترنم يا قلبي بأغنية الآلام المرة حتى الأبد

ثم تجيء بعدها الفقرة الثالثة:

و لنرتل يا قلبي بسكون أغاني الأوجاع المرة حتى الأبد

و أخيرا تصل الفقرة الرابعة و الأخيرة و في نهايتها الجملة الخاتمة:

و لنرتل يا قلبي الكئيب البائس نعمة الألم المرة المخضلة بالدموع

و لنرددها على مسمع الظلام حتى الموت"[1]

فقد قلب الشابي المفاهيم اللغوية السائدة عندما مزج بين ألفاظ أنتجت معاني جديدة مختلفة و مغايرة.

[1]- عبيد (سوف)، حركات التجديد بتونس، ص22 - 23.

اعتمد في مجملها على التكرار إذ تكررت في الفقرات الأولى كلمة (**الأبد**) و انتهت الجملة الخاتمة بكلمة (**الموت**) فهي "قفلة هذا النص أو هي تمثل (الخرجة) بلغة الموشحات"[1] فقد توالت الحركات المعنوية التي تبدأ بالافتتاح لتصل إلى الختام من خلال ترديد بعض الصيغ للفصل و الوصل و عليه أخذ الشابي "من خصائص النثر الانطلاق و التماهي، و قد تناول من الشعر الإيقاع و الإيحاء"[2] و من هنا يعلن الباحث و الشاعر (**سوف عبيد**) عن ضرورة إعادة نشر نصوص الشابي في الشعر المنثور.
و لعل التجاوب الصوتي في شعر (**الشابي**) مكنه من أن يمتاح من شعر (**جبران**)، تلك الفاعلية للمتعدد الصوتي و كذا الترجيع الإيقاعي، و الذي يتخطى تلك الصوّاته للإنشاد. و لكنه يقترب كثيرا من تجليات الصوت الخفي للجوقة أو التردد الذي يؤكد أن الشعر ليس وزنا محضا، أو معيارية جاهزة و إنما هو انبعاث لتلك الجوانب من الإيقاعات الداخلية و التي تلبس لبوس تعدد الصيغ الحوارية أو السردية أو الإنشادية. و مجمل هذا يؤكد دواعي حداثة البناء الشعري لدى الشابي و غيره.

و لعلّ علة ذلك، أن تشكيل النص على الفضاء الورقي يأخذ بالضرورة تلك الجدارية للكاليغراف النصّي، و عليه فيجب أن يؤخذ بعين الاعتبار "لأن القصيدة النثرية ذات إيقاع بصري أيضا بحيث لابد لنا أن نتساءل عن: إلى أي حدّ يمثل النص المنثور على الصحف و المجلات و في الكتب النص الأصلي كما اقترحه الشابي؟"[3] ذلك أن القراءة و الطباعة تستطيع أن تحدد شكل النص و هيئته و سماته الفنية و كذا إجناسيته.

---

[1]- عبيد (سوف)، حركات التجديد بتونس، ص32.
[2]- المرجع نفسه، ص26.
[3]- السعدي (أبو زيان) ، في الأدب التونسي المعاصر، ص58 .

و هكذا تكشف تجربة الشابي في (**قصيدة النثر**) عن تحول في الأشكال التعبيرية التونسية في وقت مبكر. إذ لم يتمثل هذا التحول في الخروج عن نظام العروض و حسب، و إنما استطاع أن ينتج دلالة جديدة، و توليد بنيات مغايرة تحتاج إلى من يؤطرها و يؤسس لها ليكون الشابي ربما من الرواد الذين أنجزوا (**القصيدة البصرية**).

و في المجمل، سيظل الطرح مفتوحا مادامت قصائد الشابي لم تنشر من جديد لتقرأ وفق ما استجد من طرق تعبيرية حديثة، علما بأن قصيدة النثر قد لقيت من الرفض ما جعلها تصنف ضمن الأشكال التعبيرية الغامضة. و يرجع (**أبو زيان السعدي**) هذا الرفض إلى تلك القطيعة الفكرية بين قيم أدبية حضارية عربية استقام لها الذوق الأدبي عهودا كثيرة، و بين قيم أدبية غربية وافدة و لذلك نلفيه يقترح بديلا يزيل الجدل حول مشروعية قصيدة النثر العربية و يضع حدا لتلك المظان في خلخلة المفاهيم حولها، بوصفها قصيدة تأخذ الحيازة البينية بين الانفصال عن التراث العروضي و بين وهم الإيقاع -كما تذهب إلى ذلك الباحثة إيمان الناصر- المستمد أساسا من نثر الحياة.

و عليه، يتمثل هذا النحو من البديل في ضرورة الوعي بالواقع الحضاري للأمة و "أن تنبع التجربة الأدبية، من الأعماق البعيدة في النفس و العقل و أن يتردد صداها القوي في قيعان المجتمع المظلمة، و في دروب الإنسان حيثما كان"[1]. وربما لأجل ذلك بقي هذا التجنيس الشعري مستعصيا، كونه ينهض على حمولة معرفية تمتاح من التراث الصوفي، و تنبثق من سياق أدبي مغاير أفرزته الحضارة الغربية يقترب كثيرا من تجليات خصائص القصيدة الحديثة، التي تؤكد أن الشعر حرية و تمرد و انفلات عن الأنماط و الأشكال التقليدية.

1- عبيد (سوف)، حركات التجديد بتونس، ص28.

انتهى البحث عبر هذا القصد من المقاربة و التحليل و العرض لمجمل ما ينهض عليه من المقولات و الآراء النقدية إلى الأخذ بمجموع القراءات النقدية التي باشرت حداثة الشعر المغاربي وساءلت النص الشعري، انطلاقا من رؤية نقدية حداثية أكدت على سعي الناقد المغاربي على تلمس منهج نقدي يستنطق النص الشعري المعاصر، و يكشف عن أسراره ضمن مستوياته الدلالية ضمن أسيقته الاجتماعية، و الإيديولوجية. و ذلك من منطلق تمثل الناقد المغاربي للتوسع النقدي الوافد على ساحاتنا النقدية العربية بمناهجه و مقولاته الغربية.

إنّ المتأمل لمحصلة المفاهيم و الملامح التي نهضت عليها الحداثة الشعرية عبر فضائها المغاربي، يجد أن المفاهيم التي طرحها النقاد أكدت منذ بواكير تجلياتها الأولى عبر تمثلها لتلك الخصوصيات البارزة و التي استثنتها البلاغة العربية فاحتضنتها أدبيات الحداثة و مقولاتها، كي تحدث من خلالها تلك العتبات البدئية لمشروع أصالة الحداثة و كي تؤسس عبرها ذلك الجسر الذي تتوسم من خلاله نفي القطيعة مع القديم، إذ هذا الأخير لا يشفع مبدأ الحضور الزمني كي يكون علّة تقدمه بقدر ما أن الحداثة لا تبالي بتلك المقايسة الزمنية، إذ إن فاعلية اللّغة و جمالية البلاغة في انزياحهما إلى تخوم البناء و التشكيل يؤكد هذا في مجموعه تجاوز شرط الزمنية. و من هنا فإن الخطاب الشعري لدى (**أبي تمام**) و (**المتنبي**) و (**المعري**) و (**أبي نواس**) إضافة إلى الغريب من الخطابات النثرية الحكائية كنثر المقامات و نثر (**ابن المقفع**)، و كذا ما نتج عن الخطابات الشعرية للنص الصوفي و ما لحقها من تلك العرفانية المحدثة من الفلسفة الصوفية أفضت في مجموعها إلى دعم تلك التصورات النقدية و المقولات التصورية كي تشيد بصرح التأمل الحداثي للخطاب الشعري المغاربي مع تلك الالتفاتات إلى الأثر الأرسطي في قراءات النقاد القدامى (**أبو حيان التوحيدي، القرطاجني، الجرجاني**).

إنّ إجرائية مثل هذا الالتفات يلغي فاعلية ذلك التسول الكلي من تلك الرؤيا التصورية الغريبة، إذ خرج هذا المجموع من التقريب لما ورد في موروثنا النقدي بوصفه حفرية بارقة تؤصل لفاعلية الحداثة، كونها لا تعبأ

بالعامل الزمني بقدر ما ألفت في المحدث من الخطابات الشعرية ما يتناص معها و يندمج إلى قصدياتها من حيث البناء و كذا التمثل التصوري.

و استنادا إلى قراءة مظاهر الحداثة في النقد المغاربي تساءل البحث عن أصالة هذه الحداثة و تجلياتها في النص، و عن الكتابة الجديدة و ما أثارته من إشكالات واجهها النقد المغاربي المعاصر(قصيدة النثر، القصيدة البصرية) بوعي حداثي، يسائل و يحلل إثر توثب الكتابة الشعرية من خصوصية التقييد التلفظي عبر البيت الشعري أو السطر الشعري إلى تقييد الفضاء اللاملفوظ عبر الصورة، بعد انتقال النص من خاصيته القائمة على الإنشاد إلى هيئة بصرية تحل محل الصوت.

لقد حاولت الدراسات النقدية المغاربية أن تقدم تصورا جماليا عن الكون الشعري من خلال تبنيها لبعض التصورات النقدية و مداعبتها لبنية النصوص الأدبية أو التأملات النظرية التي طرحها النقاد في حديثهم عن الكون الشعري. فالشعر لم يعد كما شاع في أطروحات نقادنا العرب الذين أقروا بأنه كلام موزون مقفّى بل أضحى يتخطى ذلك إلى توثب و استغراق عمود الشعر من حيث البناء إذ يخرج عن تلك المحايثة المعيارية لوثوقية عمود الشعر إلى عناصر أخرى (الشعرية، الرؤيا الشعرية).

ثمة مفاهيم مشتركة بين المقولات النقدية الأدونيسية و البنيسية في التأكيد على أنّ اللّغة الشعرية الحديثة تقوم على الانحراف. و لعل ما نتج عن كل من طروحات (**أدونيس**) و الناقد المغربي (**بنيس**) وردت في مجموعها و هي تفضي إلى تلك الموالج الحداثية عبر ما انتهت إليه من عرض تصوري لحداثة الخطاب الشعري العربي، أنها أرست تلك المسالك النقدية لمحددات حداثة الخطاب الشعري فنزعت في تمثلها هذا نزوعا مزدوجا بين أصالة التراث المستثنى من البلاغة، و كذا ما يقابله ضمن حداثة الغرب كونه مؤسسا لا محيص عنه و لا مهرب من مقولاته

إذ هي بدورها كان ذلك الوجود الجوهري في صناعة تلك الحداثة التي تتأملها الكتابة الشعرية و تستشرفها عبر بلاغة جديدة.

الحداثة الشعرية تجاوزت المضمون الشعري من حيث الرؤية و التصور و إعادة خلق للعالم إلى استثمار كل ما له علاقة بفضاء النص لدى الشاعر الحداثي، الذي أدرك وظيفة العلامة البصرية و كذا التركيب الإيقوني في التلقي الشعري. و هذا ما عالجه البحث في الفصل الثالث إذ انتهى إلى اهتمام النقد المغاربي بالهيئة الخطوطية لكتابة الشعر و التي تجاوزت و تعدّت تلك الهندسة للتهيئة الطباعية لعمود الشعر عبر توازي الأسطر.

وقوع شعراء الجزائر في أسر القصيدة المشرقية و ضعف ارتباطها بالتراث الثقافي و الأدبي الجزائري و العالمي، مما سبب قطيعة في الممارسة الإبداعية و النقدية في الجزائر. فقد حاول الشاعر الجزائري الحديث و المعاصر تأكيد ممارسته الحداثية للأشكال الشعرية عبر جميع أنماط تشكلها و من هنا حاو ل النقد الجزائري المعاصر التمعن في طبيعة هذه النصوص و مسائلتها من منظور إيديولوجي و تاريخي و فني بعدما تمكن النص الشعري الجزائري من ترسيخ أشكاله الجديدة في وقع المتلقي. إذ إن غلبة المضمون في أدبية نقد السبعينيات أغمط مشروعية الشكل في الحضور أو الانتصار لبصريته و عبر ما أدته الكتابة الشعرية من تعدد في تهيئة الشكل الشعري فإنّ النقد الجزائري انعطف إليه إثر ذلك عقب ذلك التيه الإيديولوجي المحدث. و من هنا يرد حاصل القول أنه، ترسخت مقولة اليتم التي طبعت الخطاب الشعري المرتبط بما لا يؤسس له تلك الأصالة الشعرية و التي أسهمت في وسم كتابات المتون الشعرية الجزائرية بالضعف و الفتور و تداعي الانخراط الجماعي في الاعتباطي من الكتابات الشعرية باستثناء ما انفرد بمكنة شعرية من الشعراء الجزائريين. و هنا انبرى النقد الجزائري الحداثي إلى إشكالية انعدام التأصيل في تراتبية المجايلة الشعرية فانحصرت حداثة الخطاب الشعري الجزائري ضمن أحيزة ضيّقة، إذ إن النصوص الشعرية المفردة أو حتى

المتون الشعرية لم تشفع من حيث جودتها أو مكنتها أن تؤسس لحداثة الخطاب الشعري الجزائري. ذلك التأصيل الكلي لمجموع الشعر الجزائري و ذلك كون ما كتب من شعر بعد الاستقلال إلى يومنا يشكل قطائع موزعة لا تجمع بينها وصلة جامعة تؤهل المتلقي للخطاب الشعري كي يتخذ مما يجمعها ذريعة للقراءة أو التمثل النقدي.

و لعل توزع الأجيال الشعرية و انفرادهم أو انقطاعهم في الاشتغال على الكتابة الشعرية غيب في المقابل التمثل للتصور النقدي المحدث. و من هنا ما نلفيه عبر مجمل ما كتب عن حداثة الشعر الجزائري هو عبارة عن انطباعات أو كتابات هامشية أو منازع نقدية لا ترقى في مجموعها كي تنتج كتابة نقدية تتوخى تخوم الريادة في التأسيس لكتابة مشروعة، و هذا عكس ما نجده في الكتابة النقدية لحداثة الخطاب الروائي كون هذا الأخير حجب الضوء عن نمو و ترعرع الشعر الجزائري، و عليه فالمتلقي الجزائري أضحى متلقيا لخطاب روائي دون جنس آخر. إضافة إلى مسعى كتابات البعض من النقاد*

*من بينهم:عبد الملك مرتاض، عبد الله ابن حلي، بلقاسم بن عبد الله، محمد ناصر، عبد الله العشي، حسن فتح الباب، علي ملاحي، أحمد يوسف، أبو القاسم سعد الله، ...الخ.

حول حداثة الخطاب الشعري الجزائري يمكن الالتفات إلى تلك الكتابات الأكاديمية من الرسائل الجامعية التي ظلت عبر حيازة ضيقة لا تستغل إلا عبر خطاب التلقي للدرس. و هنا ما استثمر من جهد في قراءة محدثة للخطاب الشعري ظلت و إن باشرت تخوم المقاربات الحداثية في قراءة الشعر الجزائري فإنها لم تنفتح إلى مقروئية أوسع خارج الدرس الأكاديمي، و لعل ما تتوسمه منها أنّ في مكنتها الكثير من الطروحات و التي كابدت من أجل عرضها و جمعها إلى غاية أن أدت الكثير من المخطوطات التي لم تباشرها المطابع و لم تحتضنها المحافل النقدية، غير أن هذا العائق أفرز عطالة مركبة نصب ذلك الحضور النقدي الذي يتأمله المتلقي لحداثة الخطاب الشعري الجزائري.

و لعل هذا المأخذ يندر الحضور في الخطاب النقدي المغربي و كذا التونسي، إذ إنّ ما توسع من ممكنات النقد الحداثي لخطاب الشعر أمكن بروز جملة من النقاد الحداثيين للشعر، و كذا تجليات تلك الخصوصية لمصطلحات النقد الشعري لدى النقاد المغاربة و كذا الأمر في تونس، أفرز تلك المغايرة في التأسيس النقدي لخطاب الشعر وبروز في المقابل تلك المحددات التي أسهم بها هذا المسعى النقدي لديهم.

تحدث النقاد الجزائريون عن أهم الأسباب التي أدت إلى فتور النسق الشعري الجزائري عبر مراحله المختلفة، و لم يقف النقد عند هذا الحد بل تجاوزه إلى النقد الإجرائي و هذا مرده إلى التضافر بين التصور الذي يمتلكه المبدع و بين التصور الذي يطرحه المنهج و هو السبيل الأفضل للوصول إلى مختلف الجوانب الجمالية التي تشهدها العمليات الإجرائية.

مدى مساهمة الأزمات المصيرية و الانعطافات الخطيرة في تشكيل نمط الخطاب الشعري الذي يسعى إلى الانفلات من ثبوتية الأسنن الشعرية القديمة، مثلما جسدتها التجارب الشعرية التونسية التي تمخضت عنها دراسات نقدية عمدت إلى إرساء نظرية شعرية عربية تمزج بين مقولات غربية و أخرى عربية و لكنها في الوقت ذاته تحاول أن تبحث عن تصور واضح للشعر.

و لذا أخذت الحداثة الشعرية التونسية لنفسها إطارا معرفيا جسدته تلك الحركات الشعرية الحديثة التي تمخضت عنها انجازات ما بعد الحداثة، حيث تشوفت مسالك أخرى لبلاغة جديدة إذ تبنت الحركة النقدية التونسية بوادر التجديد الشعري من منعطف لا يركن إلى تلك الغواية السطحية في التماهي بالحداثة من غير وجود لممكنات الكتابة المأمولة.

و عليه تعامل النقد التونسي مع التجربة الشعرية الحديثة التونسية بوعي و تمثل، إذ إنه لم يفصل بين النص و التجربة في نحو ما أدته بعض

التجارب الرائدة، لأن النقد لا يمكن له أن يتأسس و ينضج إلا إذا استمد من كتابات الشعراء النقاد و هنا تتمحى الفواصل و الحدود بين هوية الناقد و هوية الشاعر و هنا تتبدى في المقابل كوامن المحدث من النص الشعري و جلّ هذا سعى إلى صوغ مفتوح يوحي في لاحق الكتابات الشعرية إلى إنتاج ما نسمه بالتنظير لحداثة الخطاب الشعري المغاربي.

1- المصادر:

1- **الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر):**
- الموازنة بين شعر أي تمام و البحتري، تحقيق السيد أحمد الصقر، دار المعارف بمصر، ط 2، 1961.

2- **التوحدي أبو حيان (علي بن محمد بن العباس):**
- المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، دار سعاد الصباح للنشر، ط 2، 1992.

3- ***المرزوقي (أبو علي أحمد بن الحسن):***
- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، نشره أحمد أمين و عبد السلام هارون، لجنة التأليف و الترجمة والنشر، القاهرة، 1951.

4- **ابن جعفر(قدامة):**
- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، دار الطبع السعادة، القاهرة، 1963.

5- **ابن رشيق (القيرواني):**
- العمدة في محاسن الشعر و آدابه ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الرشاد البيضاء،ط1، 1988.

6- ***ابن قتيبة الدينوري (عبد الله بن مسلم):***
- الشعر و الشعراء، الشعر و الشعراء، تحقيق و شرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، ط 1، 1996.

7- **القرطاجني (حازم):**
- منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1981.

8- **المرزباني(محمد بن عمران):**
- الموشح ، تحقيق علي محمد البجاوي، مطبعة لجنة التأليف العربي، بيروت، ط1، 1965.

-2- المراجع العربية

1- أبو جهجه (خليل):

- الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظير و النقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995.

2- أبو ديب (كمال):

- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.

3- أدونيس (علي أحمد سعيد):

- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.
- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1992.
- الثابت و المتحول، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري، ج 4، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط8، 2002.
- الثابت و المتحول، الأصول، ج1، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط9، 2006.
- الثابت و المتحول، تأصيل الأصول، ج2، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط9، 2006.

4- إسماعيل (عز الدين):

- الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.

5- البريكي (فاطمة):

- مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

6- بلمليح (إدريس):

- المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات و حماسة أبي تمام، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط.

7- بن بوعزيز (وحيد):

- حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008.

8-بنيس (محمد):

- الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1989.
- الشعر العربي الحديث، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء.
- كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1998.
- حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة)، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985.

9- بويجرة (بشير):

- الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، منشورات دار الأديب، 2007.

10- تاوريت (بشير):

- الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية: دراسة في الأصول و المفاهيم،عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2010.

11- الخرفي (صالح):

- حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985.

الشعر الجزائري الحديث، صالح خرفي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

- التلقي البصري للشعر نماذج شعرية جزائرية بصرية، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء و النص الأدبي"، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة بسكرة 15/ 17 نوفمبر 2008.

12- داغر (شربل):

- الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

13- دحو (العربي):

- دراسات و بحوث في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر.

14- درويش (أسيمة):

- مسار التحولات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

15- راجع (عبد الله):

- القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة و الاستشهاد، دار قرطبة للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1987.

16- رحمان (غركان):

- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004 .

17- الركيبي (عبد الله):

- الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، 1982.

18- الرماني (إبراهيم):

- الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة و النشر، باتنة، ط1، 1985.

19- زدادقة (سفيان):
- الحقيقة و السراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و ممارسة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط9، 2008.

20- السعدي (أبو زيان):
- في الأدب التونسي المعاصر، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1982.

21- الصفراني (محمد):
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 - 2004)، النادي الأدبي و المركز الثقافي، ط1.

22- عباس (إحسان):
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر و التوزيع، الأردن، 2006.

23- عبود (شلتاغ):
- حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985.
- الشعرية العربية الحديثة(تحليل نصي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

24- عبيد (سوف):
- حركات الشعر الجديد بتونس، الناشر جريدة الحرية، تونس، ط 1، 2008.

25- عبيد (محمد صابر):
- القصيدة العربية الحديثة بين الدلالية و البنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

26- عزام (محمد):

- الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط 1، 1985.

27- علاق (فاتح):

- في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 2008.

28- عياشي(منذر):

- الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1998.

29- الغذامي (عبد الله محمد):

- تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط2، 2005.

30- فاضل (جهاد):

- أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، دار العربية للكتاب، القاهرة، ط1.

31- كوش (عمر):

- أقدمة المفاهيم، تحولات المفهوم في ارتحاله، المركز الثقافي العربي، الدار البيصاء، المغرب، ط1، 2002.

32- الماكري (محمد):

- الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1991.

33- مرتاض (عبد المالك):

- قضايا الشعريات، منشورات دار القدس العربي، الجزائر، ط 1، 2009.
- ألف ـ ياء ـ تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2003.

34- مصايف(محمد):

- دراسات في النقد و الأدب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1972.

35- المعداوي (أحمد):

- أزمة الحداثة الشعرية في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993.

36- مفتاح (محمد):

- تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005 .
- دينامية النص تنظير و انجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط 3، 2006.

37- المقالح (عبد العزيز):

- أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1981.

38- الملائكة (نازك):

- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم الملايين، الطبعة السادسة، 1981.

39- المناصرة (عز الدين):

- جمرة النص الشعري، (مقاربات في الشعر و الشعراء، و الحداثة و الفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، الأردن، ط، 1، 2008.

40- منصر (نبيل):

- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 ،2007.

41- الناصر (إيمان):

- قصيدة النثر العربية التغاير و الاختلاف، الانتشار العربي، البحرين، ط1، 2007.

42- ناصر (سطمبول):

- الخطاب الشعري العربي المعاصر قراءة سيميائية في الفضاء البصري، منشورات مختبر السيميائيات و تحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ط1، 2004.

43- ناصر (محمد):

- الشعر الجزائري الحديث و اتجاهاته و خصائصه الفنية (1925 - 1975)، دار الغرب، لبنان، ط1، 1985.

44- الهاشمي (علوي):

- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2006.

45- هيمة (عبد الحميد):

- الخطاب الصوفي، و آليات التحويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، 2008.

46- يايوش (جعفر):

- أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر و التوزيع، وهران، 2005.

47- يوسف (أحمد):

- يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، منشورات دار الاختلاف، ط1، 2002.

48- اليوسفي (محمد لطفي):

- في بنية الشعر المعاصر، ط 2، سراس للنشر، تونس، 1992.

49- مجموعة من الباحثين:

- تاريخ الأدب التونسي الحديث و المعاصر، المجمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون، بيت الحكمة، ط 1، 1993.

-3- المتون الشعرية:

-1- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي):

- الديوان، تفسير و شرح محي الدين الخياط، 1973.

-2- أدونيس (علي احمد سعيد):

- الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، دار العودة، بيروت، ط 4، 1985.

-3- بنيس (محمد):

- المكان الوثني، دار توبقال للنشر، الدار لبيضاء، المغرب، ط 1، 1996.
- مواسم الشرق، موسم الشرق، دار توبقال للنشر، ط 4، 2000.
- الأعمال الشعرية الكاملة، دار توبقال للنشر، ج1، ط1، 2002.

-4- خرفي (صالح):

- أنت ليلاي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1974.

-5- شودار (الخضر):

- شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.

-6- عبد القادر (بن محي الدين):

- الديوان جمع و تحقيق العربي دحو، مراجعة رضوان الداية، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود، البابطية للإبداع الشعري، 2000.

-7- العيد (محمد):

- الديوان، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، مطبعة البعث، قسنطينة، 1967.

8- القرمادي (صالح):
- اللحمة الحية، دار سراس للنشر، 1970.

9- المجاطي (أحمد):
- كبوة الريح، أقلام، ع2، 1964.

10- الملائكة (نازك):
- شظايا و رماد، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 1976.

11- الوهايبي (المنصف):
- ألواح، تونس، دار ديميتير للنشر، تونس، 1982.

4- المراجع المترجمة:

1- إليوت (توماس):
- مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، دت.

2- بلانشو (موريس):
- التجربة، ترجمة جورج أبي صالح، مجلة العرب و الفكر العالمي، ع 10، 1990.

3- ريكور (بول):
- نظرية التأويل (الخطاب و فائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط 1، 2003.

4- كوهين (جون):
- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، 1986.
- النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، 2000.

5- ليفر (ف.ر):

- اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي، ترجمة عبد الستار جواد، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1977.

5- المراجع الأجنبية:

1- Fontaine (Jean) :

- Histoire de la littérature tunisienne, Tome I: *Des origines à la fin du XIIe siècle,* Bardo, Turki, 1988. 5 bis. 2ème éd., Tunis, Cérès, 1999.
- Histoire de la littérature tunisienne, Tome II: *Du XIIIe siècle à l'indépendance,* Tunis, Sahar, 1994. 6 bis. 2ème éd., Tunis, Cérès, 1999.
- Histoire de la littérature tunisienne, Tome III : *De l'indépendance à nos jours,* Tunis, Cérès, 1999.
- *La littérature tunisienne contemporaine,* Paris, CNRS, 1990.

2- Wolfgang (Iser):

- Théorie de l'effet esthétique. Ed Mardaga, ed 2, 1997.

-6- الرسائل الجامعية:

1- بناجي (ملاح):

- النقد الجزائري الحديث دراسة في تحليل الأجناس الأدبية، (مذكرة ماجستير)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، 1997.

2- بوعنيني (أحمد):

- بنية القصيدة عند رمضان حمود (مذكرة ماجستير)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، 2000.

3- رابحي (عبد القادر):

- البنية الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر شعر السبعينيات أنموذجا،(مذكرة ماجستير)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، 2001.

4- العشي (عبد الله):

- نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، 1991.

5- علي (إبراهيم):

- الخطاب الشعري ووعي المعنى مقاربة لنظام التخييل الشعري (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، 2008.

6- العوفي (بوجمعة):

- الخطاب البصري في الشعر المغربي المعاصر من الأشكال الخطية إلى القيمة التشكيلية، (أطروحة دكتوراه) قسم الأدب العربي، فاس، 2011.

7- كورات (الجيلالي):

- هندسة الكتابة الشعرية مقاربة أيقونية لأشكالها الحداثية،(مذكرة ماجستير)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، 2000.

8- ناصر (سطنبول):
- تداخل الأنواع الأدبية الشعر العربي المعاصر نموذجا، (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، 2005.

7- الدوريات:

- مجلة فصول، ج 2، عدد 4، الهيئة المصرية للكتاب، 1984.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، عدد 44-45، 1987.
- مجلة فصول الشعر العربي الحديث، العدد الأول و الثاني، الهيئة المصرية للكتاب، أكتوبر 1986، مارس 1987.
- مجلة فكر و نقد، مجلة ثقافية شهرية، المغرب، ع13، نوفمبر 1988.

8- المواقع الإلكترونية:

-http://douweosinga.com/projects/visualpoetry

-http://www.gardendigest.com/concrete/

http://www.aljazirah.com/as/culture/19042004/fadaat21/htm

-www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=177996

المقدمة **..أ-ز**
المدخل: المسار النقدي لسيرورة التحول الشعري **.........................1-36**
1- إشكالية مفهوم الحداثة بين التأصيل و التمثل..........................1-12
2- الحداثة عبر المدونات البيانية.......................................12-36
الفصل الأول: حداثة الكتابة الشعرية في النقد المغاربي **..............37-70**
1- التشكيل الشعري بين الوثوقية و الإطلاق.........................37-45
2- وثوقية عمود الشعر و سكونية البناء.............................46-53
3- تحولات اللغة الشعرية.......................................54-63
4- شعرية الإيقاع..63-70
الفصل الثاني: حداثة الإيقاع الشعري في النقد المغاربي:............71-106
1- انفتاح الإيقاع الشعري......................................106-79
2- بنية التلاشي و الإرجاء......................................80-91
تنوع القافية و حوارية الأصوات..................................92-106
الفصل الثالث: بصرية القصيدة الحداثية في الشعر المغاربي...... 107-156
1- أولية التشكل البصري......................................107-117
2- أولية التشكيل في القصيدة العربية القديمة..........................117-124
3- عتبات التشكيل البصري لحداثة القصيدة العربية.......... 124-132
4- دلالات الفضاء البصري في الكتابة الشعرية المغاربية....133-140
5- التجربة المغربية لبصرية القصيدة المحدثة.................140-149
6- التشكلات البصرية (الهندسية) و السطر الشعري لدى محمد بنيس.150-156

الفصل الرابع: الحداثة الشعرية بين الإتباع و فرادة الإبداع **.......157-192**
1- حفرية التشكل الشعري الحداثي..............................157-166
2- القصيدة الجزائرية بين فتور النسق و حضور السياق.....166-170
3- التشكيل الإيقاعي لحداثة القصيدة الجزائرية...............170-175
4- تلاشي التأصيل الشعري في مقابل التيه الحداثي..........175-192
الفصل الخامس: الحداثة الشعرية في النقد التونسي **...............193-238**

أولية تمثل الحداثة في الخطاب الشعري التونسي.....193-199
1- الحركات الشعرية بتونس.....199-216
2- تدافع التجربة الشعرية صوب حداثة الشكل.....216-226
3- قراءة خطاب النقد التونسي لحداثة الخطاب الشعري.....227-238
الخاتمة **.....239-244**
مكتبة البحث **.....245-259**
الفهرس **..... 260-261**