الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–
كلّيّة الأدب العربي والفنون
قسم الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث تخصّص: النّقد الثّقافي في النّقد العربي المعاصر موسومة بـ:

مقاربة ثقافيّة في الخطاب الشّعري العربي المعاصر

إعداد الطّالبة:
سميّة هريقي

إشراف:
أ.د/ عمر معراجي

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/ حاج علي عبد القـادر	أستاذ التّعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–	رئيسـًا
أ.د/ عمـــر معـراجـــــي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–	مشرفا ومقرّرًا
أ.د/ حمّـــودي محمّـــــد	أستاذ التّعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–	عضوا مناقشًا
أ.د/ محمّد مليـــانـــــي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة أحمـــد بن بلّـــة –وهران 1–	عضوا مناقشًا
أ.د/ علـــي كبـــــريت	أستاذ التّعليم العالي	جامعة عبد الرّحمن بن خلدون –تيارت–	عضوا مناقشًا
د/ مليـــكة فريـــــحي	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–	عضوا مناقشًا

السّنة الجامعيّة

1441هـ/1442 هـ – 2020م/2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

غَيرَ أَنِّي لَمْ أَزَلْ أَمْشِي

وَجُرْحِي ضِحْكَةٌ تَبْكِي،

وَدَمْعي

مِنْ بُكَاءِ الْجُرْحِ ضَاحِكْ !

أحمد مطر

شُكْرٌ وَعِرْفَانٌ

وَلَوْ أَنَّنِي أُوتِيتُ كُـــــــــلَّ بَلَاغَةٍ وَأَفْنَيْتُ بَحْرَ النُّطْقِ فِي النَّظْمِ وَالنَّثْرِ

لَمَا كُنْتُ بَعْـدَ الْقَـــوْلِ إِلَّا مُقَصِّـرًا مُعْتَرِفًا بِالْعَجْزِ عَنْ وَاجِبِ الشُّـكْرِ

بداية نشكر الله–عزّ وجلّ– أوّلا وآخرا أن وفّقنا لإتمام هذا البحث، فهو المستحق لكلّ شكر جلّ في علاه، ثمّ أتقدّم بخالص الشّكر ووافر الامتنان إلى جميع أساتذة كلّيّة الأدب العربي والفنون وأخصّ بالذّكر فضيلة الأستاذ الدّكتور "**عمر معراجي**" الذي أشرف على هذه الأطروحة منذ أن كانت بذرة، كما لا أنسى الأستاذة "**فاطمة داود**" –رحمها الله– التي غمرتني بتوجيهاتها في بداية مشواري لما بعد التّدرّج، فالله أسأل أن يتقبّلها في الصّالحات.

سميّة هريقي

الإهداء

أهدي ثمرات هذا البحث إلى:

إلى أبي.. الذي أنار لي دروب النّجاح ورحل..

إلى أمّي الغالية.. وأخواتي اللّواتي علّمنني معنى الجمال..

إلى أجمل الأمنيات.. زوجي وابنتي بسمة..

إلى كلّ الأهل والأحبّة..

أهدي فرحة النّجاح

سميّة هريقي

مقدّمة

الحمد لله الذي أسبغ نعمه ظاهرة وباطنة وأتمّ فضله، واختار لنا خير ما سألنا، فله الحمد حتّى يرضى وله كمال الحمد بعد الرّضا، والصّلاة والسّلام على أشرف خلق الله أجمعين سيّدنا محمّد عليه الصّلاة والسّلام إلى يوم الدّين وبعد:

تعدّ دراسات النقد الثقافي من أهم الدراسات المعاصرة التي أتت بها مرحلة ما بعد الحداثة، أو ما بعد البنيوية، حيث يعتبر اتّجاه جديد يبحث عن الأنساق الفكرية السّائدة والمترسّبة تحت تربة الأدبية والجمالية فيحاول الغوص فيما وراء الكلمات لاصطياد ما يمكن من المعاني الخفيّة، ولكون الثّقافة محور هام اكتسب دوره من خلال أسئلة حول كيفية تغيير ثقافات الشعوب وعلاقاتها بالصراعات السياسية في العالم كان للدرس النقدي الثقافي أيضا دوره في ساحة الدراسات النقدية والأدبية، ولم يحصل أن أثير نقاش لافت على نحو ما أثير مع الدراسات النقدية أو النقد الثقافي Culture Criticim، هذا ما يجعلنا نخوض غمار هذا المجال.

وقد أثار مصطلح النقد الثقافي جدلا واسعا في الأوساط الثقافية والنقدية، وتعالت الأصوات النقدية التي تنادي ببروزه عوضا عن النقد الأدبي لكونه نقد يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية.

وقد ظهرت نظرية النقد الثقافي في الدرس النقدي العربي سنة 2000م بعد صدور كتاب النقد الثّقافي للناقد السّعودي **"عبد الله الغذّامي"**، والذي يعدّ من أوائل المنظّرين العرب للنقد الثقافي، إذ تميّز طرحه النقدي بالجمع بين التراث والحداثة، كما عمل على توسيع الدراسات الثقافية ليشمل كل أنواع الخطابات الأدبية وغير الأدبية، كما أضاف لمنظومة جاكبسون "Jakobson" عنصر النّسق الذي أضحى العامل الرّئيسي ونقطة تمحور الدّرس الثّقافي.

يعدّ النّقد الثقافي من أهمّ النّشاطات النّقديّة التي رافقت الدراسات النقدية ما بعد الحداثة، وقد جاء كرد فعل على البنيوية اللسانية والسيميائيات والنّظرية الجمالية التي تعنى بالأدب باعتباره

ظاهرة لسانية وفنية وجمالية، كما أنه جاء بغية بناء بديل منهجي جديد، ولكثرة النقاشات التي تعالت في ساحة الدرس النقدي ما بعد الحداثة.

واكب ظهور هذا الدّرس الجديد ظهور تطوّرات في شكل القصيدة المعاصرة ومضامينها في ظل واقع استثنائي عاشه الشاعر العربي، وما طرأ على مجتمعه من تحوّلات وتغيّرات في المجال الاجتماعي والسياسي والثّقافي، هذا ما دعاه للقفز بالإبداع عاليا وإنتاج قصيدة معاصرة شكلا ومضمونا، ولعلّ "**أحمد مطر**" شاعر الحرّية وشاعر المنفى والشّاعر الثّائر والسّاخر أبرز مثال عن القصيدة المعاصرة وتحوّلاتها، وتعدّ قصائده مثقلة بالهمّ العربي، لذلك يُعتبر شعره متنا معبّئا بالأنساق الثّقافية المتنوعة ، ومن هذا المنطلق وقع اختيارنا على هذا الموضوع الذي هو بين أيدينا والذي وسمته بـ: "**مقاربة ثقافية في الخطاب الشّعري العربي المعاصر**".

لقد كثرت إشكالات هذا البحث وتنوّعت بتنوّع فصوله، وهذا ما دفعنا لتساؤلات عدّة أهمّها:

1- ماهو حال الخطاب الشّعري المعاصر اليوم؟

2- ما هي أسباب تحولات مضامين القصيدة المعاصرة؟

3-كيف قرأ المنهج الثّقافي الخطاب الشّعري المعاصر؟

4- ما الجديد الذي قدّمه النّقد الثّقافي للساحة النقدية العربية؟

5- ما هي الأنساق الثّقافية المضمرة في القصيدة المعاصرة؟ وفيما تمثّلت في الشّعرية المطرية؟

غير أن مشروع هذا البحث لا يعتمد على هذه الإشكاليات المذكورة، بل يتدعّم بعناوين أخرى لضرورات البحث ومتطلّباته.

يأتي اختيارنا لهذا العنوان بعد مسيرة بحث في هذا المجال وطول دراسة فيه، كما أنّ هناك بعض الدّوافع نلخّصها فيما يلي:

أ- اهتمامي المتواضع بالدراسات النقدية والمناهج المعاصرة التي وجدت فيها متعة النقد للكشف عن كوامن النصوص والخطابات.

ب- إعجابي الشّديد بالدّرس الثّقافي وما وصل إليه من نتائج، وثقتي الكاملة بأنّه درس أفاد الخطاب العربي على أشكاله، كما كان إضافة ثريّة في الدراسات النقدية العربية المعاصرة.

ج-إن إمكانية هذا المنهج من قراءة النص القديم والتوغّل فيه جعلت لذلك جمالية نادرة وتعة كبيرة، وأنت تقرأ قصيدة جاهلية فتبرز لك أنساقا ثقافية من حيث تدري ولا تدري، فيتعمّق النص داخلك وتتعمّق داخل النّص حتّى كأنّك لم تقرأه من قبل أو لكأنّك عاصرت صاحب النّصّ، هذه الرّغبة تولّدت عند قراءة كتاب **"جماليات النّقد الثّقافي، الشّعر الجاهلي نموذجا"** لـ **"يوسف عليمات"**.

د- إنّ ميولي للشّعر المعاصر هو ما جعلني أختار الخطاب الشّعري الحديث والمعاصر موضوعا للدّراسة لأنّي وجدت فيه ارتباطا بكلّ أشكال الحداثة المعبّرة عن الواقع العربي.

ت-إنّ الدّافع الأكبر وكأيّ دراس هو التّأثّر بمستجدّات السّاحة العربية وما يقع فيها من ثورات وصراعات، هذا ما جعل إقبالي على الشّعر يتأرجح، خاصّة أنّ القصيدة المعاصرة صارت صورة عن الواقع العربي، سواء في شكلها المعاصر الذي يدلّ على تلك الفوضى والصّراع الذي يعيشه الشّاعر العربي المعاصر، أو في مضامينها التي أصبحت صوت الشّعب ولسانه النّاطق وقلبه النّابض.

ث- إن التجربة المطرية ثريّة جدّا بالأنساق المضمرة لكونها تناولت قضايا المجتمع العربي المثقل بهمومه ومشاكله في شتى المجالات، كما أنّ شخصية أحمد مطر الرّافضة للوضع العربي، وقصائده الثّورية تستحقّان الدّراسة خاصّة في مجال النّقد الثّقافي.

ر- رغبتي في الإضافة العلمية كانت سببا وجيها في اختيار هذا الموضوع.

لا ننفي تلك المجهودات الجبارة في الدراسات النقدية الثقافية إلّا أن النّموذج المختار لم يتطرّق له بالدّراسات الكافية والشّافية، فأحمد مطر شاعر عربي مظلوم حتّى في الدّرس النّقدي، فقلّما نجد دراسة لنصوصه الشعرية، وإن وجدنا فإنّها مقارنة لشعراء آخرين، ومعظمها مقالات وبحوث، أو رسائل تخرّج نذكر منها:

1- مظاهر التّناص الدّيني في شعر أحمد مطر لـ "عبد المنعم محمّد فارس سليمان".

2- الشّعر والتّمثيل "أحمد مطر نموذجا" مذكرة مقدّمة لنيل شهادة ماجستير للطالبة وفاء مناصري جامعة وهران.

3- مقال بعنون: "شعرنة النّكتة -دراسة في لافتات أحمد مطر-" بن صالح نوال جامعة بسكرة.

4- مقال بعنوان: "ما لا تعرفه عن شاعر اللّافتات أحمد مطر" لآلاء محمد رزوق-مصر-

أمّا الدراسات الثّقافية فكثيرة ومتنوّعة، ولأنّه مشروع جديد ومعاصر، مازالت جهود الدارسين تتوالى على المكتبة النقدية، وما بحثنا هذا إلّا حلقة بسيطة في سلسلة مشروع النّقد الثّقافي.

لقد اشتملت دراسة هذا البحث على مقدّمة، ومدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة، وذيّل بقائمة المصادر والمراجع.

أمّا **المقدّمة** فقد أشرت فيها إلى الموضوع وإشكالياته وأسباب اختياره والدّراسات السابقة التي تناولت الموضوع وما يدور حوله من معرفة، كم أشرت إلى المنهج المتّبع في ذلك، بالإضافة إلى ذكر الصّعوبات.

وأمّا **المدخل** فكان بعنوان "**واقع الخطاب النّقدي ما قبل النّقد الثّقافي**"، حيث أشرنا فيه إلى الدّراسات النّقدية والمذاهب الفكرية التي سبقت ظهور نظريّة النّقد الثّقافي التي كلّها ممهّدات

وبواعث في بروز التّفكير الثّقافي، فتطرّقت فيه إلى النّقد العربي القديم كبداية وتأثّره بالنّقد اليوناني مرورا بالنّقد في العصر الإسلامي، ثمّ تكلّمت عن تحوّلات الخطاب النّقدي المعاصر والذي تمثّل هو الآخر في ظهور النّظريات اللّسانية والبنيوية والتّكوينية والسميولوجية، ونظرية القراءة والتّأويل، كلّ هذا حرّك مكامن الخطاب النّقدي ممّا أدّى إلى ظهور النّقد الثّقافي.

وأما **الفصل الأوّل** كان بعنوان **"ثقافة الخطاب الشّعري المعاصر"**، وفيه تعرّفنا على الخطاب الشّعري المعاصر من حيث الواقع والمضامين والقضايا، ومن حيث الظّواهر الفنّيّة للقصيدة المعاصرة، ثمّ تطرّقت فيه إلى فاعليّة الشّعر في الثّقافة العربيّة منذ الجاهليّة إلى عصرنا الحالي، كما كان لابدّ لنا أن نتحدّث عن الشّاعر العربي المعاصر وتأثّره بالثّقافة والغربيّة، كما تناول هذا الفصل أهمّ الظّواهر التي برزت في الشّعر العربي المعاصر كظاهرة الرّفض والتّمرّد.

وأمّا **الفصل الثاني** كان هو الآخر بعنوان **"نظريّة النّقد الثّقافي النّشأة والتّطوّر"**، حيث تكلّمت فيه عن المفاهيم المتعلّقة بمصطلح الثّقافة في العرف اللّغوي والاصطلاحي وسماتها وخصائصها، كما أشرت المنهج الثّقافي عند العرب والعلاقة بين الشّعر والشّخصيّة العربيّة وأثر الوسط الثّقافي بينهما، وهنا كان من الضّروري الرّجوع إلى الأصول التّاريخيّة والمعرفيّة للنّظريّة بكامل مدارسها ومذاهبها، وأثر كلّ ذلك في ظهور النّقد الثّقافي في المشهد العربي بشخصيات نقدية بدءا من الغذّامي الذي أسّس لها نظريّا وتطبيقيّا من خلال آرائه ومؤلّفاته وعناصر مشروعه النّقدي التي ذكرناها في هذا الفصل بنوع من التّحليل، وكأيّ نظريّة نقدية، فللنّقد الثّقافي جماليات ومآخذ حاولنا التّطرّق لها في ختام هذا الفصل.

وأمّا **الفصل الثالث** كان هو الفصل الأخير من هذا البحث والذي حمل عنوان **"قراءة في الأنساق المضمرة في شعر أحمد مطر"** والذي كان جلّه تطبيقيّا، حيث وضعنا **"أحمد طر"** وتجربته الشّعريّة ساحة للدّراسة والتّحليل الثّقافي دون أن نهمل حياته الشّخصيّة ليتسنّى من خلال بعض جوانب حياته الغوص في معانيه الشّعريّة العميقة، ثمّ كانت محاولتنا في استخراج بعض الأنساق

الثّقافيّة الموجودة هنا وهناك، كنسق الهيمنة(الحاكم والمحكوم)، النّسق المضمر في البياض الشّعري، الأنساق التّناصيّة مع القرآن الكريم والتّاريخ العربي، نسق السّلطة و الأنا، كما كان من الضّروري في ختام هذا الفصل رصد بعض تداعيات ما يسمّى بالرّبيع العربي في شعر أحمد مطر وقصيدته "خمسة أشرار".

وأمّا **الخاتمة** فكانت عبارة عن خلاصة للنّتائج التي توصّلت إليها من خلال هذا البحث.

تعدّدت مناهج هذا البحث لتعدّد فصوله ومباحثه، ومن بين المناهج التي اعتمدتها المنهج التّاريخي في تعاقب النّيات الأدبيّة والنّقديّة، وذكر أبرز الشّخصيات التي رافقت هذه النّظريات في النّشأة والتّطوّر والتّبني، واعتمدت كذلك على المقاربة الثّقافيّة خاصّة في الشّق التّطبيقي من هذا البحث، حيث استدعى عنوان الفصل الأخير تحليل بعض المقطوعات والأبيات للشّاعر أحمد مطر، اعتقادا منّا أنّ هذا المنهج هو المناسب لطبيعة الموضوع.

بعدما تحدّثنا عن المنهج المعتمد تجدر بنا الإشارة إلى الصّعوبات التي واجهتني كأيّ باحثة في إنجاز هذه الأطروحة أساسها جمع مادّة البحث وكثرة المادّة العلميّة والمعرفيّة، إلى جانب صدور مؤلّفات جديدة كلّ يوم في موضوع النّقد الثّقافي، كما أنّ المراجع التي تناولت الأنساق الثّقافيّة الموجودة في الشّعر المعاصر شبه منعدمة ومذكورة، إضافة إلى أنّ الموضوع عامّة متشعّب حيث وجدنا جذوره متأصّلة في ثنايا كلّ الدّراسات والفلسفات القديمة والحديثة والمعاصرة.

وبعد هذه المسحة لا يفوتني إلّا أن أتقدّم وأتوجّه بأسمى العبارات لفضيلة الأستاذ الدّكتور **"عمر معراجي"** الذي أشرف على هذا البحث، وما خصّني به من نصح وتوجيه وإرشاد بصدر رحب، فقد تكرّم بقراءة هذا البحث واقترح ما اقترحه من ملاحظات علميّة طالت المضمون والشّكل، كما أُشفّع بجزيل الشّكر لكلّ الأساتذة الدّكاترة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لتقييم هذا البحث، وإثرائه من خلال مناقشة فصوله، فلهم منّي خالص والتّقدير والاحترام.

كما لا يفوتني أيضا أن أوجّه شكري إلى كلّ من قدّم لي يد العون من قريب أو بعيد ولو بكلمة أو توجيه، وأخصّ بالذّكر زوجي الذي كان لي سندا ومعينا في إعداد هذه الأطروحة فله منّي خالص المحبّة والتّقدير والاحترام.

وفي الأخير أسأل الله –عزّ وجلّ– أن يُتوَّجَ هذا العمل بالقبول، وأن يجعله خالصا لوجهه الكريم، وأن يغفر لنا التّقصير، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

سميّة هريقي

تيارت من يوم الخميس 03 ذو القعدة 1441هـ

المـوافـــق لــ25 جوان2020م

مدخل

واقع الخطاب النّقدي ما قبل النّقد الثّقافي

تمهيد.

1- النّقد العربي القديم.

2- تحوّلات الخطاب النّقدي المعاصر.

3- ظهور البنيوية والبنيوية التّكوينية.

4- السّيميولوجيا والخطاب النّقدي المعاصر.

5- نظرية القراءة والتّأويل.

6- واقع النّقد المعاصر وظهور النّقد الثّقافي.

تمهيد:

يعتبر النّقد عملية وصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة وتستهدف قراءة الأثر الأدبي ومقاربته، قصد تبيان مواطن الجودة والرداءة، ومن يمارس وظيفة مدارسة الإبداع ومحاكمته يسمّى "الناقد" لأنه يكشف ما هو صحيح وأصيل في النص عامة والنص الأدبي خاصة، ويميزه عمّا هو زائف ومصطنع، لكن في مرحلة ما بعد البنيوية، ومع التصور السيميوطيقي وجمالية التقبّل، استبعد مصطلح الناقد وصار مجرّد قارئ يقارب الحقيقة النصية، ويعيد إنتاج النص وبناءه من جديد، وتسمّى مهمة الناقد بالنقد أو القراءة، وغالبا ما يرتبط هذا النقد بالوصف والتفسير والتأويل والكشف والتحليل والتقويم، أما النص الذي يتم تقويمه من قبل الناقد فيسمّى بالنص المنقود.

فكيف ظهر النقد؟ وهل يمكن أن نربط ظهوره بظهور الأدب؟ وهل أتى النقد ليعاديه أم ليكون له صديقا؟ ومتى نستطيع التأريخ لظهوره؟ أسئلة كثيرة تفرض نفسها أمام مفهوم النقد مصطلحا وتطبيقا.

إن النقد أمانة وإيمان عميق بحب الحقيقة والنقد زمالة وصداقة ووداعة، يكشف عن جهود المنقود وحسناته وقدراته، ويوجهه في أدب ولطف إلى هفواته أو هناته وهو في الوقت ذاته يكشف عن ثقافة الناقد وعمق تفكيره وتوازنه النفسي[1].

ويظهر النقد كمفهوم إشكالي ذو طابع متميز تختلف تعريفاته وتتعدد بتعدد وجهات النظر ولعل مفهومه الأول نكتسبه من خلال جهازه المصطلحي «**فالجهاز المفهومي يتشكل من مجموعة من الرموز اللغوية والمفاهيم ذات الاستعمال المحدد والتي لا تمارس فعاليتها إلا داخل هذه النظرية، وتفقد كل صلاحيتها خارج مجال استعمالها، والجهاز المفهومي أيضا ذلك المعمار الإجرائي الذي صيغ في شكل مجموعة من الأفكار والأنساق القيمية التي تطبقها**

[1]- ينظر: فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، 2009م، الجزائر، ص: 05.

النظرية النقدية على النص»[1]، فالمصطلح اليوم هو المدخل الصحيح والسبيل الأمثل لفهم الحقائق وتحديد مساعي المتكلمين وفك شفرات الأقوال والنظريات.

ولقد وجد النقد منذ القديم، عبّرت به الأمم في مفارقاتها بين أديب وأديب، ونص ونص آخر مستعملة في ذلك ميزة الذوق والعقل ودقة الملاحظة والإدراك وسرعة البديهة على الرغم من عفويتها وسذاجتها.

إن الهدف من النقد الأدبي «**هو الكشف عن عناصر الجمال في الأدب في ثنايا النص المعروض والتي لابد من توافرها فيه، لتصدق التسمية له والحكم عليه أنه أدب وبيان ما في تلك العناصر من جودة أو رداءة ترقى بالنص إلى مصاف المثل الأعلى للمنتج الأدبي لكمالها فيه أو تهوى به إلى الحضيض لخلوها منه**»[2]، فالنقد بهذا معين للأدب على السمو والرقي وليس حجر عثرة أو عامل إعاقة وعرقلة يتصدى مسيرة الأدب.

والنقد بمعناه العام فطري في الإنسان لازمه منذ طفولته المبكرة ونما معه حيث نما، والإنسان بفطرته توّاق إلى الجمال ميّال إليه بسبب ما حباه الله من عقل مدرك لمواطنه، يدرك الحسن بعقله فيتبعه طبقا لميله إليه، ويدرك القبح أيضا بعقله فينفر منه ويتجنبه خوف مضرّته، وقد أدى هذا بالإنسان إلى التقلب صاعدا في مدارج الرقي حتى بلغ ما بلغه بسبب نظرته الناقدة المقدرة لحقائق الأشياء، والنقد الأدبي صاحب عملية الإنتاج الأدبي، فكثير من عمالقة شعرائنا القدامى كانوا نقادا بطبعهم نقدا فطريا وقد ساعد النقد على التجويد للمنتج الأدبي[3]، «**أما التّقنين والتّعقيد للنّقد الأدبي حتّى صار علما فقد جاء في مرحلة متأخّرة تعود إلى القرن الرابع الهجري**»[4].

---

[1]- حسين خمري: سرديات النقد في تحليل الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011م، ص: 50.

[2]- نظمي عبد البديع محمد: في النقد الأدبي، جامعة الأزهر، كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالإسكندرية، دط، 1987م، ص: 06.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 06، 07.

[4]- المرجع نفسه، ص: 07.

ومهما يكن من جهود كوضع قواعد للنحو فإن ذلك ينطلق أساسا من الذوق السليم والملكة الفنية.

1- النقد العربي القديم:

ظهر النقد الأدبي عند العرب منذ العصر الجاهلي في شكل أحكام انطباعية عفوية وذوقية وموازنات ذات أحكام تأثرية مبنية على الاستنتاجات الذاتية، كما نجد ذلك عند "**النابغة الذبياني**" في تقويمه لشعر "**الخنساء**" و"**حسان بن ثابت**"، وقد قامت الأسواق العربية وخاصة "**سوق المربد**" بدور هام في تنشيط الحركة الإبداعية والنقدية، كما كان الشعراء المبدعون هم أنفسهم نقادا يمارسون التقويم الذاتي من خلال مراجعة نصوصهم الشعرية وتنقيحها، كما نجد ذلك عند "**زهير بن أبي سلمى**"، الذي كتب مجموعة شعرية أسماها بالحوليات كما تدل كثير من المصطلحات النقدية التي وردت في شعر الشعراء آنذاك على نشاط الحركة النقدية وازدهارها، وقد بين الباحث المغربي "**البوشيخي**" كثيرا من ذلك في كتابه المعنون بـ"**مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين**".

وأن ممّا لاشك فيه أن ارتقاء الشعر في العصر الجاهلي كان أبين وأوضح من ارتقاء النقد، إلا أنّنا يمكن أن نرفق أحدهما الآخر، «**وقد يكون من الطبيعي أن يتأخر ارتقاء النقد الأدبي، فالنقد ظاهرة عقلية تقترن بنضج عقلي قوامه التعليل، وليس الشعر ظاهرة عقلية، إذ يكفي فيه نزوع الطبع، وقوة البديهة... فالبداوة تُنشِئُ شعرا ولكنها لا تنشئ نقدا ولا نريد أن نقول إن الحضارة لا تنشئ شعرا، وإذا أردنا ألا نغالي فلنقل: إن الشعر يقوى في البدو، ويضعف في الحضر، بينما يضعف النّقد في البدو ويقوى في الحضر**»[1]، وهذا ليس نفيا كليا على وجود النقد في الساحة الشعرية الجاهلية، فالنقد في بذوره الأولى هي التأثر بالشعر إعجابا أو إعراضا، وهذا قد وجد بوجود الشعر، لأن الثناء على القصيدة إنما يعني وقوعها في نفس المتلقي وإصداره لتقويم معين

[1]- عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، دط، 1996م، ص: 05.

وهذا انطلاقا من إحساسه بها وهذا ما يسمّى بالنقد الذّوقي، على أنه كان نقدا غنائيا مثلما كان الشعر الجاهلي أكثر ما كان غنائيا «**وهذه الأغاني قيلت في أغراض متنوعة: في وصف الحبيبة وفي الوقوف بالطلل، وفي وصف حيوان الصحراء ومشاهدها، وفي النزاع وفي القتال والهجاء وفي التمدح بالعمل الجليل والحسب الكريم، وفي ندب الأخت أخاها والمرأة بعلها عند النساء**»[1]، وهذا التنوع إنما يدل على نشاط الحركة الشعرية وهذه الحركة الشعرية لا تنشط في فراغ، فقد كان للشاعر جمهوره ومعجبيه، هذا الجمهور الذي كان يمارس النقد بطريقته العفوية والبسيطة والمتمثلة في الاستحسان والإعجاب، ودام الحال على ذلك إلى نحو قرن أو يزيد قليلا قبل الإسلام «**فجدّت في الشعر عوامل أسرعت به إلى الاتقان والنضوج**»[2]، فنضجت اللغة وتغلبت لغة قريش، كما ظهرت الكثير من التفاعيل والأعاريض والقوالب الشعرية، كما تطوّرت المعاني الشعرية وتحولت بتطور وتحول الحياة الاجتماعية والسياسية في شبه الجزيرة العربية. «**يومئذ قويت تلك الأنواع التي ذكرناها آنفا، وطال القول فيها بعد أن كان لا يعدو بضعة أبيات واجتمعت كلها أو أكثرها في قالب شعري خاص هو القصيدة، فهي نهاية التدرّج الطويل للشعر العربي في الصياغة والأعاريض وهي صورة للشعر العربي يوم نضج مبنى ومعنى، ولا يعرف على وجه التحديد أول من قصد القصائد وأطال الكلام، وسواء كان "المهلهل بن ربيعة" أو "امرؤ القيس" أو "عبيد بن الأبرص" أو غيرهم، فإن جميع الذين يدّعى لهم التقدم في الشعر متقاربون، لعل أقدمهم لا يسبق الهجرة بمائة سنة أو نحوها**»[3]، ونحن حينما نتحدث عن تطور الشعر فإنما نتحدث عن تطور الذّوق الأدبي العام وبالتالي تطور النقد وتحوّلات الآراء النقدية للشاعر نفسه كناقد أول لقصيدته والجاهلي كمتلق ذوّاق عارف بمكامن القصيدة وجمالياتها.

[1]- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دط، دت، ص: 16.

[2]- المرجع نفسه، ص: 16.

[3]- المرجع نفسه، ص: 17.

لقد كان الشاعر الجاهلي ناقدا بطبعه، لأن احساسه بمواطن الحسن والقبح كان فطريا يمثل جزءا من كيانه الشعوري يكرّر النظر في نتاجه مرة إثر مرّة ثم يتناوله بالصقل حتى يستوي ويستقيم[1]، وهذا ما كوّن طائفة من الشعراء النقاد أمثال: **"زهير بن أبي سلمى"** وغيره.

«**ولنا أن نعدّ صنيع هؤلاء الشعراء يمثّل حرصا من شعراء الجاهلية على التجويد لنتاجهم الشعري، فمعاودة النظر فيما يقوله وعرضه على ذوقه وفكره ناظرا إليه من زوايا مختلفة مدققا في معانيه وألفاظه وصوره هي قيامه بمهمة نقدية**»[2]، هذه المهمّة لا غنى عنها في أي عمل فني ومع أيّ كاتب كان.

وامتدّت حركة النقد إلى العصر الإسلامي الذي يعتبر امتدادا لحركة النقد الجاهلي، بالرغم من وجود فرق ملموس يشهد بالتطور والذي يتمثل في تعدد النقد بتعدد البيئات، حيث كان النقد الحجازي والعراقي والشامي، ولم يعرف النقد بمناهجه إلا في القرن الثالث الهجري حيث لعب كل من التطور السياسي والاجتماعي والنشاط العلمي واختلاط العرب بغيرهم من العجم دورا مهما في الارتقاء بالنشاط النقدي، هذا الارتقاء الذي عرف أوجّه في العصور العباسية، حيث ظهرت القواعد اللغوية والبلاغية والفنية «**ولأول مرة نجد من النقد نوعا يراد به العلم وتراد به خدمة الفن الشعري وخدمة تاريخ الأدب، نجده عند اللغويين في هذين المِصْرَيْن (البصرة والكوفة) وعند كثير من النحّاة، فلا عصبية ولا هوى جائر، ولا تأثرا حاضرا، ولا انحرافا عن الحق رغبة أو رهبة وإنّما هو الشعور الهادئ والتحليل والدليل، وقرع الحجة بالحجة وذكر الأسباب، وهذا النقد متشعب فسيح يمس الأداة العربية كلها، ويحلل النصوص من جميع نواحيها: ضبطا وبنية وتركيبا وفنّا**»[3]، وقد نما هذا العلم الجديد وكثرت مسائله وتنوعت فيه وجوه الرأي.

[1]- ينظر: نظمي عبد البديع محمد، في النقد الأدبي، ص: 08.

[2]- المرجع نفسه، ص: 09.

[3]- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع للهجرة، ص: 52.

ومن أوائل كتب النقد التي عرفها العرب نذكر كتاب "**طبقات فحول الشعراء**" لـ"**ابن سلام الجمحي**" (231هـ) وهو من علماء القرن الثاني من الهجرة وأوائل الثالث، وهو من جملة أهل الأدب وأحد كبار نقدة الشعر والنفاذ فيه[1]، «**والكتاب كما يدلّ عنوانه موضوع في طبقات الشعراء، فالتفاضل بينهم وإنزال كل من في المنزلة التي تلائمه هو أساسه وقوامه ودعامته الكبرى، والظاهر أن الكتاب في الأصل كتابان: أحدهما في طبقات فحول الشعراء الجاهليين والآخر في فحول الشعراء الإسلاميين، واضطراب المقدمة وما فيها من الخلط يشعر بأنها كانت مقدمتين أدمجت إحداهما في الأخرى، ثم إنّ روح ابن سلام في الجاهليين قوية عميقة منصرفة أو تكاد إلى ما هو من صميم النّقد**»[2].

ويبدو في تقسيمه للشعراء إيمانه العميق والجليّ بأثر البيئة في الشعراء، كما يرتكز في أحكامه على أساس كثرة الشعر وجودته عند الشاعر فبقدر ثروته وإجادته تكون منزلته، كقوله في "**الأسود بن يعفر**" وقد وضعه في الطبقة الخامسة: «**وله واحدة طويلة رائعة لاحقة بأول الشعر لو كان شفعها بمثلها قدمناه على أهل مرتبته**»[3]، كما يقول في "**حسّان بن ثابت**": «**وأشعرهم حسّان بن ثابت وهو كثير الشعر وجيّده**»[4].

وبهذا نخلص إلى أنّ كتاب طبقات الشعراء يقوم على فكرتين أساسيتين: الكلام في الشعر الموضوع والكلام في الشعراء وجعلهم طبقات، أي الحكم على النص من جهة وعلى صاحب النص من جهة أخرى.

[1]- ينظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع للهجرة، ص: 73.
[2]- المرجع نفسه، ص: 80.
[3]- المرجع نفسه، ص: 82.
[4]- المرجع نفسه، ص: 82.

وإنّ ما يجب الإشارة له دور الفكر اليوناني في الدراسات العربية وفي التراث النقدي خاصة فاليونان القدماء هم الذين سبقوا إلى وضع أصول النقد وقواعده، فقد ظهرت عندهم أقدم صوره وترقّت برقيّ شعرهم ونثرهم وما وصلوا إليه من حضارة وترف عقلي وعمق في التفكير[1].

وقد بدأ النقد عند اليونان بدءًا ساذجا ثم أخذ يتعقد ويتطور شيئا فشيئا، حتى أخذ شكله النهائي عند أرسطو، كما يظهر في ذلك الجهد الخصب الذي كان يبذله شعراء الملاحم أثناء عصر البطولة والأساطير، فقد ظلوا يجرّدون ألفاظهم وملاحمهم وأوزانها حتى استطاع **"هوميروس"** في منتصف القرن التاسع قبل الميلاد أن ينهض بنظم ملحمتيه **"الإلياذة"** و**"الأوديسا"**، في أسلوب مرن ولغة مصقولة، وليس هذا بالنقد بمعناه الدقيق، ولكنه النّقد الذي يتجاوز فيه الناقد درجة الشعور إلى درجة التفكير في الشعور الذي يجعله يرضى عن قصيدة ويسخط عن أخرى[2]، كما نجد ضربا آخرا من النقد يتمثل في آراء الرواة الذين كانوا يصلحون فيما يروونه للناس من أشعار **"هوميروس"** وأشعار **"هوسيود"**، «**فقد كانوا يصلحون فيما يروونه من أشعارهما، فيهذبون ألفاظها وعباراتها، وقد يضيفون إلى ما يرون بعض المقطوعات، وقد يضيفون بعض الملاحظات البيانية معتمدين على ذوقهم وحسّهم الأدبي وما فطنوا إليه من صور الفصاحة والبلاغة، وهذا الصّنيع هو الخطوة الأولى في النقد بمعناه الحقيقي الذي يحاول أن يزن النص الأدبي ويصور قيمته**»[3]، إضافة إلى ذلك فإنه بظهور الشعر التمثيلي ظهرت مسابقات يُختار من خلالها روائع الشّعراء «**فإذا وقع الشاعر من الجمهور موقعا حسنا صفّق له وأتى من الحركات ما يدلّ على استحسانه، وإذا وقع منه موقعا سيّئا صفّر له وأتى من الحركات ما يدل على إزرائه وكان هناك محكّمون يحكمون بين الشعراء الثلاثة، فمن حكموا له بالسّبق فهو المجلّى صاحب الجائزة الأولى ويليه الثاني صاحب الجائزة الثانية، أما الثالث فمغلوب على أمره لاحظّ له في جائزة أو**

[1]- ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت، ص: 09.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 09.

[3]- المرجع نفسه، ص: 09.

مكافأة»[1]، وهذا ما هيّأ لرقي حاسة النقد عند اليونان فتناولوا شتى المواضيع في تمثيلياتهم فقامت الملهاة والمهزلة وتعرض الشعراء فيها لكثير من القضايا الفلسفية والعقائدية والشعرية وعلى رأسها مشكلة القديم والجديد وكان **"أريستوفان"** "Aristophan" صاحب ملهاة **"الضفادع"** أوّل من أثار هذه المشكلة، كما رأى أن غرض الشعر هو التعليم وأن يجعل الناس خيرا ممّا هم عليه[2].

وهنا نلمس تطور النقد عند اليونان ورقيه، فلم يعد مقصورا على الاصلاح والتهذيب، بل أصبح يثير مشاكل الشعر الأساسية ويجيب عليها، فليس هناك موضوع في الشعر أو في السياسة أو الاجتماع أو فيما وراء الطبيعة إلا طرحوه للبحث والمناقشة.

وإنّنا حين نذكر النقد اليوناني لابد لنا من ذكر **"أرسطو"** وكتابيْه **"الشعر"** و**"الخطابة"**، ومن قبله كتابات **"أفلاطون"** في الشعر بطريقة الحوار التي أخذها عن أستاذه **"سقراط"**، «**ونرى أفلاطون في محاورته "إيون" يردّد على لسان سقراط أن الشعراء ينظمون شعرهم عن وحي وإلهام... فالشاعر كائن مجنّح مضيء مقدس، ليس له ابتكار ولا خلق، إنما كل ما عنده إلهام**»[3]، ومثل هذا الكلام لا شكّ أنّه يصبّ في بوتقة النقد بكل ما يعنيه هذا المصطلح.

2- تحوّلات الخطاب النّقدي المعاصر:

شهدت الدراسات النقدية المعاصرة تطورات مذهلة وملفتة كانت نتاجا لما يحصل في مجال الدراسات اللغوية، والأدبية، والفلسفية، والثقافية، والفكرية وما يحصل في المجتمعات من تغيرات ورؤى، كما عرفت منعرجات خطيرة ساهمت في تغير مسار الخطاب النقدي فكان المنعرج اللساني الذي يعدّ أعظم الإنجازات في مجال الدّراسات اللغوية حيث يعتبر كثير من الدارسين اللسانيات السّوسورية انطلاقة جديدة في مختلف العلوم ومنعرجا في تاريخ الخطاب النقدي، «**وقد ظهرت**

[1]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص: 10.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 10، 11.
[3]- المرجع نفسه، ص: 14.

القراءات النسقية لتعلن انسداد أنظمة القراءة السياقية، وترهل مشروعها النقدي ومن أبرز الاتجاهات التي عملت على تفويض الوعي النقدي السياقي نذكر: الشّكلانيين الرّوس، النّقد الجديد، اللّسانيات الحديثة، البنيويات»[1].

إن المنعرج اللساني هو الذي حدّد طبيعة الدرس النقدي المعاصر، إذ أن مقولة **"سوسير" "دراسة اللغة لذاتها ولأجل ذاتها"** سرعان ما تمثّلها النقد الأدبي وظهرت مناهج نقدية تنادي بعزل النّص عن كل المؤثرات الخارجية، ومن ثمّ الحدّ من عمل المناهج السياقية التي كانت تتعامل مع النص الأدبي كوثيقة تاريخية أو مرجعية لنفسية المؤلف.

وقد جاء النقد الجديد في عشرينيات القرن العشرين في كل من انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية لينادي باستقلالية النص والاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا بذاته، «**وبالتالي وقع النقاد الجدد في مأزق حقيقي ظلّ ملازما لهم حتى النهاية، ويتمثل هذا المأزق في تبنّي منهج علمي يعتمد على تجريبيّة واقعيّة في إطار محاولة تطبيقية على حقيقة غير علمية وهي الإبداع الأدبي**»[2].

هذا وقد ظهر تيار آخر يشترك مع النقد الجديد ويتقاسم معه بعض مبادئه وهو حركة **"الشّكلانيين الرّوس"**، إذ نادوا بالاهتمام بالعمل الأدبي واستقلاليته، ودراسة اللغة الشعرية المعروفة بـ**"أوبلوياز"**، ثم مقاربتها للنصوص الابداعية ودراستها لأجل ذاتها، كما نادت بالفن من أجل الفنّ وعلمية النقد ومصطلح الأدبية الذي جاء به **"رومان جاكبسون"** "Roman Jacobson" وذلك بطرحه سؤال: ما الذي يجعل الأدب أدبا؟ وأين مكمن الأدبية في النص؟، وقد خرج **"الشّكلانيون"**

[1]– أحمد يوسف: القراءة النسقية، (سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 30.

[2]– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع232، 1998م، ص: 135، 136.

إلى أن النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه، وإنّما هو أدبي بحكم صياغته، وأسلوبه وطبيعته الفنية[1]، وهذا يعني أنّهم اهتموا ببنية الشعر بيتا كان أم قصيدة، كما ركّزوا على مكوّناتها الصوتية، والإيقاعية، وكأنهم يؤسّسون لعلم الأدب، أو عَلْمَنَة الظاهرة الأدبية واستبعاد السياقات الخارجية.

كما نادت الشّكلانية بمبدأ التغريب أو كسر الألفة الذي جاء به **"شلوفسكي"** «**استنادا على نتائج العلم التجريبي تخرج اللغة بذلك عن استعمالها المعياري العادي إلى الاستخدام التقني الذي يجعلها أكثر غموضا، إذ يرى "شلوفسكي" أنّ الهدف من الفن هو أن نمنح الإحساس بالأشياء كما ندرك وليس كما نعرف**»[2].

وهذا معناه أن الشّيء المعتاد لا يجعلنا نتفاعل معه ونستمتع به كونه شيئا مألوفا، أما الشيء غير المألوف الخارج عن العادة فهو يثير فينا المتعة الجمالية وهذا ما يستقطب أكثر ردة فعل المتلقي إذ كلما بذل جهدا في إدراك الشيء زادت المتعة به والانبهار.

ولم يمنع هذا وقوع **"الشكلانيين"** في التناقض فمن جهة يحرصون على وحدة العمل الأدبي بوصفه نسقا محايثا، وينبذون الحكم الجمالي وكل أحكام القيمة، ومن جهة أخرى يقولون بفكرة النسق المفتوح واعتباطية العلامة وتعددية دلالة الأصوات في اللغة الشعرية، وهذه التعددية اكتسبتها من تركيزها على الإلقاء الشعري ورفضهم كل تلازم بين دلالات الأصوات[3]، هذا ما أدى إلى ظهور حلقة براغ التي وجهت ضربتها للنقد المحايث الذي تبنته الشكلانية الروسية في مقاربتها للنصوص

[1]- ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999م، ص: 251.

[2]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول والتجليات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 2005م، ص: 74.

[3]- ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص: 98.

الإبداعية[1]، ومهما يكن من أمر فإن هذه الحركة ساهمت إلى جانب النقد الجديد ولسانيات "**سوسير**" في تهيئة الظروف لميلاد النقد النسقي بمختلف توجّهاته.

3- ظهور البنيوية والبنيوية التّكوينية:

إنّ الذي لا يمكن نكرانه، هو أن البنيوية بوصفها مشروعا في خطاب نقد الحداثة الغربي وإن وُلِدَ نتيجة لكشوفات اللّسانيات الحديثة في القرن العشرين، فإن المتوارى في هذا القول هو أنه جاءت كتطوّر طبيعي لنتاج فكري يعود لنهاية القرن السادس عشر أي بدءا من الفلسفة التجريبية على يدي "**لوك**" "Locke " و"**هيوم**" "Hume"، مرورا إلى الفلسفة المثالية على أيدي "**كانط**" "Kant" و"**هيغل**" "Hegel" و"**ديكارت**" "Descartes" وصولا إلى الفلسفة الظاهراتية عند "**هوسلر**" "Hosler"، "**هيدغر**" "Heidegger "، بل إن الفيلسوف التفكيكي "**جاك دريدا**" " Jack Derrida " أرجع وصول الحداثة الغربية إلى "**أفلاطون**" و"**أرسطو**" حيث يعود صراع ثنائية الدّاخل والخارج بين من يرى الحقيقة (المعنى) موجودة في الخارجي (الطبيعة)، وبين من يراها قارّة في العقل كمركز للمعرفة والإدراك، كما أنّ هذا التسليم لم ينشأ من فراغ، بل إنّ لذلك ما يبرّره، "**فكانط**" وفلسفته العقلية المثالية هي على أساس مبدأ النّسق[2]، فالربط بين البنيوية والفلسفة الكانتية من صنع الباحثين الغربيين إذ يرجع هذا إلى الفيلسوف "**بول ريكور**" "Paul Ricoeur " حيث قال عن البنيوية «**هي كبنية دون ذات، لأن قوام هذه الفلسفة أنّها تجعل من النموذج اللغوي نموذجا مطلقا بعد أن عمّمته شيئا فشيئا**»[3].

كما أن حركة الفن للفنّ ساهمت في نشوء البنيوية عن طريق مخالفتها للتيارات التاريخية والواقعية والرومنسية، فقد دعت إلى استقلال الأدب عن كل الغايات الاجتماعية والتعليمية وأكدت أنه مطلب جمالي بحت، ويعتبر "**إيمانويل كانط**" "Emmanuel Kant"منظّرها الفلسفي الأوّل

[1]- ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص ص: 105- 108.

[2]- ينظر: فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ص: 44.

[3]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة، ص: 59.

و"**يتوفيل غوتي**" "Litoville Guti " أديبها الرّائد، والحركة الشكلانية الروسية التي برزت في الربع الأول من القرن العشرين والتي ساهمت في نشوء البنيوية عن طريق الجهود اللغوية اللسانية التي بذلها في إطار حلقة "**براغ**" كل من "**رومان جاكوبسون**" و"**فليدمير بروب**" و"**فيكتور شلوفسكي**" "Viktor Shlowski" و"**مايا كوفيسكي**" "Maya Kovesky "، إذ بتركيزها على مفهوم أدبية الأدب وهي «**جوهر الأدب والجوهر هنا ليس بالمعنى الفلسفي للأشياء، وإنّما يعني به ببساطة أجمل ما في الأدب وأصدق ما فيه من عاطفة وأدفأ ما في جوه، وأروع ما في نسجه...**»[1].

كما شجّعت الاتجاه القائل بضرورة الاقتصار على دراسة النص من جهة أن الإبداع اللغوي فن لغوي وأن عنصر اللغة والشكل هما أساس بنائه الفني، وعلى اعتبار أن اللغة الأدبية وسيلة إبلاغ وغاية فنية في وقت واحد وأن قيمة الإبداع الأدبي تكمن في صياغته[2].

وتعتبر حركة النقد "**الأنجلوساكسوني**" من أحدث الحركات النقدية المعاصرة مقارنة بالحركات النقدية السالفة الذكر، والتي ظهرت في القرن العشرين وقد كانت من أهمّ الحركات شيوعا في إلحاحها على استقلال الفنّ عن مجالات الحياة، وظلّت تؤكد أن المنظور الوحيد الذي يرتبط به العمل الأدبي هو الإدراك الخالي من أية غاية[3].

إذا فالبنيوية تقصي جميع السياقات الخارجية فهي تخضع لقوانين تساهم في تطوير وتماسك أجزائها، إذ لا يمكن إدراك طبيعة البنية بصورة فردية لأن العنصر لا يمكن أن يكون له وجود إلا من خلال العلاقة التي تربطه ببقية العناصر، «**إن البنية نظام من العلاقات الداخلية الثابتة، يحدد السكات الجوهرية لأي كيان، ويشكل كلاّ متكاملا لا يمكن اختزاله إلى مجرّد حاصل مجموعة عناصره، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية**

[1]- خثير دوبي: البنيوية والعمل الأدبي (دراسة بنيوية شكلانية لمرثية مالك بن الرّيب)، دط، دت، ص: 95.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 96.

[3]- ينظر: فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ص: 46.

وجودها وقوانين تطورها»[1]، وعليه فإن البنية نسق من العلامات الباطنية له قوانينه الخاصة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والكلية، هذه البنية التي تقوم على مقومات قام بتحديدها **"جان بياجيه"** "Jean Piaget" والتي هي على التوالي:

1- الكلية: فالبنية لا تتألف من عناصر خارجية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر خاضعة لقوانين مميزة.

2- التحولات: إن هذه الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل "نسق".

3- التنظيم الذاتي: فهو أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها ممّا يحفظ لها وحداتها ويكفل لها المحافظة على بقائها[2].

إضافة إلى هذا نجد **"ليونارد جاكبسون"** "Leonard Jacobson" يعرّف البنيوية على أنّها تعني «**القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات والعقول واللغات والأساطير، بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلا مترابطا، أي بوصفها بنيات فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي**»[3].

إذا فالبنيوية مجالها واسع فهي مرتبطة بجميع مظاهر الحياة في أنساق كلية مترابطة بعيدا عن الوقائع التاريخية والظروف النفسية.

لقد قامت البنيوية على معاداة المناهج التي اهتمت أثناء تحليلاتها للأعمال الأدبية بالظروف الخارجية (التاريخية، النفسية والاجتماعية)، فالقارئ منذ عهد بعيد كان يؤمن أن العمل الأدبي وليد

[1]- عز الدين المناصرة: علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، مجدلاوي، عمان، 2006م، ص: 542.

[2]- ينظر: إبراهيم زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، دط، دت، ص: 30.

[3]- عز الدين مناصرة، علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ص: 542.

الحياة الإبداعية لمؤلّفه، وأن النص الأدبي تعبير عن ذات صاحبه إلا أن البنيوية نجدها قد فصلت بين النص ومؤلفه، وبذلك فقد قدمت البنيوية للنقد الأدبي الشيء الكثير والجليل، بل إنها غيّرت مجراه ومسيرته، على الرغم من أن بعض الكتّاب يرون أنّ عصر البنائية قد انحصر مثلما انحصر عهد الوجودية*، «**ومع أن "لفي ستراوس" يعترف بأن الكثير يرون أن البنائية لم تعد هي "الموضة" منذ السبعينات فلا تزال البنائية كمنهج أساسا فعّالا في كثير من الدراسات الأنثروبولوجية والأدبية بوجه خاص، بل إنها أفلحت من هذه الناحية بالتغلغل إلى معظم ميادين البحث**»[1] وعليه فمهما سجّل الدّارسون على المنهج البنيوي من مآخذ فإنه يبقى منهجا أساسيا استمد معارف من مختلف العلوم.

وقد برزت البنيوية التكوينية أو التوليدية كفرع من فروع البنيوية نشأت استجابة لسعي بعض المفكرين والنّقاد الماركسيين للتوفيق بين أطروحات البنيوية، في صيغتها الشكلانية وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموما.

ويعد المفكر الفرنسي الرّوماني "**لوسيان غولدمان**" "Lucien Goldman " الأكثر إسهاما من غيره في التنظيم والتأسيس للبنيوية التكوينية، بل ارتبطت باسمه، معتمدا في أطروحاته ومستفيدا كذلك من النظرية الماركسية التي تربط بين السلوك الإنساني والبنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المحيطة به، كما استفاد من تطبيقات النقاد الماركسيين قبله وعلى رأسهم "**جورج لوكاتش**" " George Locach " و"**ميخائيل باختين**" "Mikhail Bakhtin " ولكنه حدد نظره منذ البداية بأن المبدأ العيني لكل بحث سوسيولوجي وتكوين توليدي يقتضي أن يحلّل حسب الإمكان مضمون وبنية كتابات كل كاتب في تسلسلها التاريخي، وهو بذلك لا يقف عن تحليل المضمون فقط بل يحلل

* **الوجودية**: مدرسة فلسفية معاصرة ذات شعب ثلاث: الوجودية المسيحية ومؤداها أن القلق لدى الإنسان يزول بالإيمان بالله، الوجودية الالحادية عند سارتر وميدانها حرية الإنسان المطلقة، الوجودية المسيحية عند ماريتان والتي مفادها أن الإيمان بالله من الرغبة في الوجود، (ينظر: وردة عبد العظيم، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، مذكرة تخرج ماجستير أدب ونقد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، ص: 06.)

[1]– أحمد أبو زيد: مدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، 1995م، دط، دت، ص: 66.

التشكيل الجمالي للنص ليتعرف على التقنيات والأساليب التي وظّفها الكاتب في تشكيل عمله، وبهذا أكمل **"غولدمان"** ما أحس به الشكلانيون والبنيويون من ضرورة وضع البعد الاجتماعي في الحسبان قبل انتهاء الحركة الشكلية قبل سنة 1930م نتيجة الرّفض الرّسمي لتوجّهاتها[1].

إن البنيوية التكوينية كتيّار نقدي حاول الجمع بين معالم الرؤية النفسية الشكلية في مقوماتها المعروفة، دون إجمال الرؤية السياقية بأبعادها الاجتماعية الخارجية دون أن يؤدي هذا الجمع بين الرؤيتيْن إلى إلغاء الخصائص الجمالية للإبداع الأدبي، فهو بذلك نهج بنيوي يسعى إلى الكشف عن قوانين البنى الدالة، وهو منهج اجتماعي بسعيه إلى الارتكاز على مفهوم المادية التاريخية الجدلية في تفسيرها، يقول **"شايف عكاشة"** «**هؤلاء النقاد يؤكدون أن انطلاقهم من مضمون النص البنيوي التوليدي والواقع الاجتماعي انطلاقا من قناعتهم بأن الدراسة التقنية للإبداع الأدبي تبقى على أهميتها دون جدوى إذا لم ترتكز على التحليل السياقي للإبداع الأدبي**»[2]، فالبنيوية التكوينية ترفض مبدأ اختزال النّص إلى هيكل مادّي لا حياة فيه، كما أنها لا تعتبر الإبداع الأدبي ظاهرة خيالية أو غيبية بعيدة عن الواقع الحيوي، بل على العكس من ذلك إذ تعتبره كائنا لغويا له خصوصية المجتمع الذي ينتمي إليه، وهذا ما يعد من إيجابيات هذا الاتجاه.

وككلّ منهج، وجه لهذا التيار نقدا تمثل في أن عناية التّوليديين بعملية الشرح والتفسير جعلها تطفئ عملية الفهم حيث يفترضون دوما وجود فلسفة في النص الأدبي، كما أنه قد لوحظ على هذه النظرية انزياحها وتفضيلها للجانب الإيديولوجي على حساب الرؤية النفسية والتاريخية والاجتماعية على الرغم من تركيزها على أشياء ترتبط بالدائرة الخارجية للنص، وعدم اقتصارها على الرؤية الشكلية الضيقة كما فعل الشكلانيون، وكذلك لا تنطبق دائما حدود المنهج السّوسيولوجي مع حدود المنهج

[1]- ينظر: فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ص: 56.

[2]- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج3، دط، 1992م، ص: 113.

البنيوي التوليدي أو التكويني، ذلك أن حركة الفكر في النص ليست هي بالضرورة حركة فكر مبدع وإنما هي مواقف النص في حد ذاته كقيمة إبداعية[1].

وعموما لقد استطاعت البنيوية أن تعيد للنص الأدبي قيمته حين اعتبرته مركزا للقيمة في العمل الأدبي بوضعه في السياق المنبثق مباشرة من الأعمال الأدبية ذاتها، كما استطاعت أن تغير وتعدل من لغة النقد التي كانت سائدة قبلها وذلك بتميزها بالدقة والعلمية والمنهجية في مقاربة الأعمال الإبداعية، وعلى الرغم من أنها تعد مشروعا منهجيا أصيلا في محاولة الوصول إلى نظرية نقدية متكاملة يتجسد عبرها تطبيق النموذج المنهجي لعلم اللغة إلا أنها لم تسلم من انتقادات واتهامات كالغموض والإبهام والمراوغة التي جعلت من عملية تلقي النقد الأدبي عملية متعثرة لقد كتبت **"كروزيل"** "Cruzel " بعد قراءتها لكثير من الدراسات البنيوية «**يدهشني فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تشيع دون أن تكون مفهومة تماما**»[2].

كما أخذ على البنيوية عزلها للأعمال الأدبية عن مؤلفها عزلا تامّا بإعلانها موت المؤلف وعدم اعتبار البيانات المرتبطة بالمؤلف في الدراسات النقدية.

وأيا كان الأمر فلا شكّ أن البنيوية استطاعت أن تطرح أفكارا ضدّية لما كان سائدا في الممارسات النقدية ذات النزعة الإنسانية والتي كانت تنظر إلى اللغة نظرة الوسيط بوصفها أداة للإمساك بالواقع وانعكاسا لعقل الكاتب، «**لقد جاء المنظور البنيوي معتمدا على الأفكار السويسرية حول اللغة ليولي الاهتمام الأوّل باللغة بوصفها نسقا أو نظاما سابقا على الكتابة وصارت بنية اللغة هي التي تنتج الواقع من خلال عمليات التعارضات التي تحكم اللغة فلا يتحدّد المعنى في هذه الحالة إلّا من خلال النظام اللغوي الذي يحكم الفرد**»[3].

---

[1]- ينظر: فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ص: 59.

[2]- المرجع نفسه، ص: 53، نقلا عن: عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، دط، 1999م، القاهرة، ص: 127.

[3]- المرجع نفسه، ص: 54.

وكما انتشرت البنيوية بكل فروعها في الساحة النقدية الغربية فكذلك كان انتشارها في الساحة الأدبية العربية واسعا، والبنيوية التكوينية على وجه الخصوص أحد أكثر المذاهب النقدية الغربية انتشارا في العالم العربي وسرّ هذا الانتشار يعود إلى هيمنة الاتجاهات اليسارية الماركسية تحديدا في أكثر البيئات النقدية العربية، ومن النقاد العرب المتأثرين لها **"محمد برادة"، "محمد بنيس المغربي"، "اللبنانية يمنى العيد"، "نجيب العوفي"، "حميد لحميداني"**.

فالبنيوية التكوينية لدى العرب حظيت وما تزال تحظى بحضور واسع في النقد العربي المعاصر هذا ما أكّده **"سعيد البازعي"** في كتابه **"استقبال الآخر"** بقوله «**إن الاهتمام بهذا المنهج في العالم العربي يكاد يفوق الاهتمام به في بعض أجزاء العالم الغربي لا سيما بريطانيا وأمريكا**»[1]، كما لوحظ تطبيقه أكثر على الروايات بمختلف أشكالها.

ويتضمن تحليل الأعمال الأدبية بحثا نقديا عن الوحدات ذات الدلالة التي تتألف منها هذه الأعمال، وكذلك العلاقات التي تربط بين شخصيات رواية ما، سواء من خلال التماثل أو التضاد، وهذه الشخصيات لا يتم تقديمها أو تعريفها بشكل تقريري يصفها من الخارج والداخل، بل من خلال وظائفها في الرواية، ولذلك حرص **"شكلوفسكي"** "Schklowski " على رصد وبلورة نماذج عديدة لأنواع السرد ابتداء من الأساليب التقريرية والبلاغية التقليدية، كذلك أصدر **"فلادمير بروب"** "vladimir prob" كتابه الرائد في مجال الدراسات البنيوية للأدب، وهو **"علم تشكل الحكاية"** والذي حلل فيه الحكايات وصنّفها في أقسام ووظائف[2].

[1]– سعد البارعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004م، ص: 205.

[2]– ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2003م، ص: 123.

وقد تلخّصت أفكار "**دي سوسير**" "De Saussure " في وصف البنية اللغوية على النحو التالي:

1– اللغة نظام اجتماعي يستند إلى بديهيات مدرجة في شيفرة خاصة، خاضعة لاتفاق من أبناء المجتمع الواحد، وحاملة لتواقيعهم اللّامنظورة، فهي تتطور ضمن قواعد متعارف عليها لا تتغير إلا بقرار رسمي[1].

2– درس اللغة عبر عناصرها التكوينية، والاقتراب منها من زاويتين وهما: وصف البنية اللغوية والتأريخ لها عبر مراحل تطورها أو انكفائها[2].

3– أشار إلى أن الكلمات ليست رموزا تتجاوب مع ما تشير إليه، بل هي علامات Signs مركّبة من طرفين متصلين، فالطريق الأول هو إشارة مكتوبة أو منطوقة وهي ما يسمى بالدال: Signifier والطرف الثاني هو المدلول Signified [3].

4– اعتباطية الرمز اللغوي، والتي تنص على أن الرابطة التي تجمع بين الدال والمدلول هي رابطة اعتباطية، بما أننا نعتبر العلاقة حصيلة اقتران الدال بالمدلول فيمكننا استنتاج ثبوت وتحول الرمز عبر تبادلات معقدة[4].

والبنيوية بصفة عامة تعنى بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات، والعقول واللغات والآداب والأساطير، «**فتنظر إلى كل ظاهرة بوصفها نظاما تاما، أو كلا مترابطا أي بوصفها بنية، فتدرسها**

[1]– ينظر: فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، دط، 1985م، ص: 46.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 46.

[3]– ينظر: صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2002م، ص: 202.

[4]– ينظر: فؤاد أبو منصور، المرجع السابق، ص: 36.

من حيث نسق ترابطها الداخلي لا من حيث تعاقبها وتطورها التاريخيين»[1]، كما تعنى أيضا ببنى هذه الظواهر ووظائفها.

4- السيميولوجيا والخطاب النّقدي المعاصر:

السيمولوجيا كمصطلح وكمنهج وتصور تعود جذوره التاريخية إلى ألفي سنة مضت، وهذا **"أمبيرتو إيكو"** "Umberto Eco" في حديثه عن السيميائيات القديمة يقول «**إن الروائيين هم أول من قال بأن العلامة دال ومدلولا، وارتكزت السيميائيات المعاصرة على اكتشافاتهم الأولى، وعندما أقول بدراسة العلامة فإني أقصد كل العلامات وكل أنواع السيميائيات، أي ليس العلامة اللغوية فقط، وإنما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية**»[2].

وقد ظلّت السيميوطيقا قديما متداخلة المفاهيم ومتراصّة في أطراف معرفية متعددة واستمرت كذلك إلى غاية بزوغ وتبلور الفكر البنيوي على يد الرّائد اللساني **"فيرديناند دي سوسير"** "Ferdinand de Saussure" السويسري، فبدأت مع الفكر البنيوي لتجد من يحتضنها من جهات ومدارس متعددة أمثال الأمريكي **"شارل بيرس"** "Charles Beers" ونجد **"سوسير"** يعرّف السيميولوجيا بقوله « **اللغة نظام من العلامات يستخدمها الناس للتعبير عن أفكارهم ومآربهم، شأنها في ذلك شأن العلامات المستخدمة في لغة الصم والبكم والإشارات العسكرية والشفرات المستخدمة في الحروب، وكذلك شأنها شأن إشارات المرور، وبما أننا نعيش في عالم من الإشارات فإن علم اللغة الذي يهتم بالعلامة بصورة أكبر وأوسع مجالا يتجاوز**

[1]- ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرق للطباعة والنشر، سوريا، دمشق، ط2، 2008م، ص: 47.

[2]- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي إنجليزي فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2012م، ص: 21.

الاهتمام بالعلامة اللغوية إلى غيرها من العلامات»[1]، وبهذا رأى **"سوسير"** أن العلامة اللغوية تندرج في منظومة أكبر هي العلامات بصفة عامة.

ونجد **"بيرس"** "Pierce" يؤسس للسيميولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتمييزه بين مستوياتها كذلك، وما يبرز هذا ما ورد من تحديد للسيميولوجيا، النظرية السيميوطيقية أو السيميولوجية هي النظرية التي توظف علم العلامات في دراسة وتحليل أنواع الاتصال والدلالة والمعنى من خلال أنظمة العلامات، ليس فقط في المجالات الأدبية واللغوية، بل في مختلف العلوم وشتى أنواع المعرفة أيضا، فهي ترتكز على تطبيقاتها ونتائجها ابتداء من ممارسات الاتصال الحيواني البدائي وانتهاء بأكثر أنظمة الاتصال الإنساني تعقيدا وتشابكا وتركيبا مثل لغة الأساطير والشعر والأدب عامة وعلوم اللغويات والأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا والسيكولوجية والرياضة والمنطق الفلسفي والرياضي والعلوم الطبيعية والانسانية بصفة عامة[2]، «**ولم يبتكر بيرس مصطلح السيميوطيقا من عنده، بل استمده من المصطلح الذي أطلقه "جون لوك" على العلم الخاص بالعلامات والدلالات والمعاني المتفرعة من المنطق، والذي اعتبره "لوك" علم اللغة، وكان أكبر إنجاز لـ"بيرس" أنه سعى لتصنيف كل المعطيات المدركة والمعاشة في الحياة، في مجموعات مختلفة من العلامات لابد أن يستوعبها الإنسان، ويدرك أبعادها حتى يستطيع إدراك المعنى من الوجود والحياة نفسها فهي تكوّن شبكة من العلاقات لا مهرب للإنسان منها، وقد قسّمها "بيرس" إلى مجموعات هي: الأيقونات والمؤشرات والرموز**»[3]، و**"بيرس"** هنا قد أبدى اهتماما في بعض الأحايين باللغة لكنّه لم يلق اهتماما بالأسلوب التي تؤدي اللغة به وظيفتها «**إن اللغة عنده هي مجرد كلمات، هي في حقيقتها علامات، لكنها لا تنضوي تحت بند معين أو فئة خاصة من العلاقات، أو حتى إلى مجموعة ذات خصائص ثابتة، يسهل التعرف عليها والتعامل معها**»[4]، وأيّا كانت اهتماماتها

[1]- إبراهيم خليل: النقد والنقد الألسني، ص: 92.

[2]- ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص: 365.

[3]- المرجع نفسه، ص: 366.

[4]- المرجع نفسه، ص: 367.

فقد أجمع الباحثون على أن السيميولوجيا هي «**العلم الذي يتناول الرموز بقدر ما يتناول الإشارات والبحث في علاقتها بالمعاني والدلالات المختلفة التي يمكن أن تشير إليها**»[1]، هذا التعريف الذي اتّفق عليه معظم الدّارسين يمكن تحليله وتفريعه والتّعمّق فيه.

إن هذه المناهج النقدية التي مرّ بها النّقد الأدبي تعدّ نتاجا ثقافيا ونقديا متراكما، تتآزر مع بعضها في فهم النّص الأدبي ومقاربته، وقد تتوازى بحيث يأخذ كل منهج منحى مختلفا ومتميزا عن غيره من المناهج ليكتسب خصوصيته واستقلاليته.

5- نظرية القراءة والتأويل:

أهملت الدراسات النقدية لمدة طويلة عنصر القارئ وأهميته في قيام الفعل التواصلي قبل ظهور نظرية التلقي، وقد تركّز الاهتمام على النص ومرسله، وهُمّش المرسل إليه وأهمل طويلا؛ إذ أن «**علامات السارد تبدو لأول وهلة أكثر قابلية للرؤية وأكثر عددا من علامات القارئ**»[2].

وقد ظهر في هذه الدراسات التي تهتم بالقارئ، الالتباس والخلط في توظيف وتحديد مصطلح القارئ، حيث تداخلت المفاهيم واختلطت الرؤية بين الباحثين، ولم توضع الحدود الفاصلة بين مفهوم المسرود له، والقارئ والمخاطب والمستمع والقارئ المجرّد، ويتبين هذا عند "**رولان بارت**" " Roland Bart" الذي يرى أنّه «**لا يمكن أن يوجد سردُ بدون سارد وبدون مستمع أو قارئ**»[3]، ويتّضح من هذا أن المستمع أو القارئ يلعبان دور المسرود له في العملية السردية.

ويؤرّخ دارسوا الأدب لميلاد جمالية التلقي في ألمانيا أواسط الستينات في إطار جامعة "**كونسطانس**" حيث «**يعد "ر. ياوس" "R. Yaus" المؤسس لجماليات التلقي والقراءة، وأما**

---

[1]- عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2003م، ص: 17.

[2]- رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع9/8، المغرب 1988م، ص: 21.

[3]- المرجع نفسه، ص: 21.

الممثلون الآخرون المهمّون، فهم: "ف. أيزر"، "ك. ستريل" "K. Strel"، "ر. وارنينغ"»[1]، ويصرّح بذلك **"ياوس"** موضحا أنه منذ 1966م، استعارت جمالية التلقي من **"هانس جوج جدامير"** "Hans Gog Jadamer" فرضيات فلسفته التأويلية لتعارض خاصية الموضوعية في مناهج التأويل المتداولة في تدريس الأدب[2].

ثم توالت الطروحات النظرية والممارسات الإنجازية حتى اتّضحت ملامح ومعالم هذه النظرية متكاملة في كتابين: كتاب **"آيزر" "فعل القراءة"** الذي صدر سنة 1976م، وكتاب **"ياوس" "جمالية التلقي"** الذي صدر سنة 1978م، حيث اهتم الأول بالبعد النصي والفردي لقراءة النصوص، بينما انشغل الثاني بالبعد التاريخي للقراءة، كما أنّ الأول جاء بفكرة القارئ الضمني، أما الثاني فأتى بمفهومه لأفق التوقع لدى القارئ أو أفق الانتظار[3].

وقد عرفت جمالية التلقي في النقد العربي المعاصر بـ**"نظرية الاستقبال"**، وذلك حين ترجم **"رعد عبد الجليل جواد"** كتاب **"روبرت سي هولب"** "Robert C. Holb " " Reception Theory" بهذا العنوان سنة: 1992م، والذي ترجمه فيما بعد **"عز الدين اسماعيل"** بعنوان **"نظرية التّلقّي"** سنة [*]1994م.

إن الساحة النقدية العربية المعاصرة تشهد حيوية تفاعلية، إذ تبرز ملامح النشاط الفكري نتيجة المثاقفة مع المدارس الفكرية الغربية، ترجمة واطلاعا، ويبدو أنّ السّائد هو مجاراة المدارس الغربية إذ لا تكاد تبرز نظرية ما، حتى يسارع الكثير من النّقاد العرب إلى الترويج لها، سواء بتقديمها نظريا، أمْ بتبنيها إجرائيا، مع ما يتبع ذلك من نقل لحمولتها الفكرية وجهازها الاصطلاحي.

---

[1]– ديكرو أوزوالد وسشايفرجان ماري: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط2، 2007م، ص: 92.

[2]– ينظر: ياوس هانز روبرت، جمالية التلقي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة؟،؟ ط1، 2004م، ص: 104.

[3]– ينظر: لحمداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003م، ص: 114.

[*]الكتاب صدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة.

وها هي الساحة النقدية العربية تشهد تحولا نقديا ملفتا للنظر، تمثل في اهتمام النقاد العرب بالدراسات الثقافية للنصوص الأدبية، في اتجاه تمثل في النقد الثقافي، وتطبيقاته على الخطابات بكل أنواعها قديمها وحديثها وهذا ما سنتطرق له في بقية فصول هذا البحث.

6- واقع النقد المعاصر وظهور النّقد الثّقافي:

إنّ النّقد اليوم لم يعد قادرا على السير بالوتيرة التي يجري بها النص الإبداعي اليوم، خصوصا في الشعر الذي نأى بنفسه في عدد من التجارب الشّعرية عن "القصيدة" التي استغرقت الشعر وسمّت نفسها به دون وعي المسافة الإبداعية بسنهما ودون إدراك معنى البناء في الشعر الذي هو أحد أهم عناصر شعرية النص الشعري[1]، والنقد في عالمنا العربي يعرف تراجعا كبيرا مقارنة بسنوات الستينات والسبعينات «**إن حال النقد العربي الآن تبنى بكونه يعيش قلقا وجيرة مبعثهما تردّده بين نوعين غالبين على ممارسته دون قدرته على الحسم في الانتصار لواحد منهما، أما النوع الأول فيتّكئُ فيه أصحابه على صفاتهم الأكاديمية... وهي قراءات يُكرِهُون فيها الأعمال الأدبية على الخضوع لشروط ما يستدعون لها من مناهج ومقولات نظرية ذات سياقات وثقافات تختلف عن ثقافة نصوصنا الإبداعية وسياقاتها الاجتماعية، ورأس الأمر عندهم ليس النّظر في شخصية النصوص وأدبيتها وإنّما اختيار عضلاتهم في عرض المنهج أو ذاك ومن ثمّ هم يعتدون على معاني النصوص التي يدّعون قراءتها، بل هم يعنّفونها بصفتهم الذّهبية "الناقد الأكاديمي"، أما النوع الثّاني من النقد فينجزه قرّاءٌ جدد اطّلعوا على النّظريات النقدية الغربية ولكنّهم لم يقدّسوها، وإنّما راحوا يستفيدون منها محاولين في أثناء ذلك مجاوزتها صوب مقترحات لهم نقدية تنحاز إلى النص الأدبي العربي**»[2].

[1]- ينظر: صلاح بوسريف، النقد المعاصر، كان في جوهره صدى للماضي، ضفة ثالثة، منبر ثقافي عربي، ليندا نصار، 2019/08/04م.

[2]- عبد الدائم السلامي: النقد فعل إبداعي لن يوجد إلا خارج الجامعات، ضفة ثالثة، منبر ثقافي عربي، ليندا نصار، 2019/08/04م.

وفي هذا الخضّم ظهر ما يسمّى بالنقد الثقافي «**فحرّك مكامن الخطاب النّقدي عبر شبكة العلاقات الذّهنية والفكرية والفلسفية ليكوّن صدى للانتقال العالمي وتداعي الحدود الفاصلة بين دول العالم عبر شبكات الإنترنت والذي يشكّل مدخلا جديدا استجاب النّقد الثّقافي له**»[1]، وتحاول القراءة الثّقافية أن تنظر إلى النّص الأدبي في ضوء سياقاته التّاريخية والثّقافية معتبرة إيّاه حادثة ثقافية تتضمّن سلوكات ومفاهيم رافقت النّص الإبداعي وكانت شاهدا على عصر المبدع محوّلة بذلك اهتمام المتلقّي من التّركيز على القيم الجمالية والأدبية في النّص إلى النّظر إليه بوصفه خطابا ثقافيا يشمل على معانٍ وأنساق ودلالات غير متوقّعة، وهنا يكمن دور النّقد الثّقافي في إحداث تلك النّقلة النّوعية للقراءة « **من قراءة النّص ليس بوصفه نصّا أدبيا يرتكز اهتمام القارئ فيه حول المعاني الأدبية والجمالية فحسب، وإنّما بوصفه خطابا ثقافيا يشتمل على الأدبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي كمكوّنات للثّقافة، ويوغل في تفسير التّحوّلات الثّقافية وأثرها في التّحوّلات الأدبية، وكذا العلاقة بين البنية النّسقية للثّقافة وبنية النّص الأدبية واللّغوية، فالوعي بالثّقافة يساعد القارئ على تجاوز حدود ما يقرأ ويجعله في حالة جدل دائم مع ما هو ثابت ومستقّر في الفكر والثّقافة وما هو متغيّر ومتحرّك داخل النّصوص الأدبية**»[2]، ولهذا فإنّ القراءة الثّقافية هي قراءة تواصلية تتطلّب وعيا بالمنجز الثّقافي لأنّها تعاين النّص من منظور ثقافي متحرّك وليس من منظور جمالي يخضع لضوابط محدّدة[3].

وتعدّ الأنساق المضمرة مفهوما من المفاهيم الأساسية للنّقد الثّقافي، وعلى هذا الأساس يمكن اعتباره مشروعا في نقد الأنساق، والنّسق هنا هو كلّ ما هو مضمر، ولعلّ الخطاب الشّعري المعاصر المثقل بهذه الأنساق وذلك الغموض الذي واكبه وللحداثة التي طبعت به، نحاول في فصول هذا البحث التّطرّق لهذا المشروع النّقدي وكيف واجهته السّاحة النّقدية العربية، وما هي الأنساق المضمرة

[1]- سمير خليل: النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجوهري، لبنان، بيروت، ط1، 2012م، ص: 15.

[2]- عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009م، ص: 04.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 10.

في هذا الخطاب العصري عامّة؟ كما اعتمدنا على نوع يحبّذه القارئ المعاصر وهو الشّاعر "**أحمد مطر**" الذي وجد في السّاحة العربية شغفا ووعيا بما يقوله، فأضحى أيقونة التّحرّر بلا منازع.

الفصل الأوّل

ثقافة الخطاب الشّعري المعاصر

تمهيد.

1- تحوّلات المضامين في الخطاب العربي المعاصر.

2- ظواهر الشّعر المعاصر الفنّيّة.

3- بنية اللّغة العربيّة في الخطاب الشّعري المعاصر.

4- قصيدة النّثر.

5- التّمرّد والقلق وظهور القصيدة المعاصرة.

6- الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة.

7- فاعليّة الشّعر في الثّقافة العربيّة.

8- الشّاعر المعاصر والثّقافة العربيّة.

9- الشّاعر العربي المعاصر والثّقافة الغربية.

10- معمارية القصيدة المعاصرة.

11- ظاهرة الرّفض في الشّعر العربي المعاصر.

تمهيد:

إنّ الشّعر المعاصر عبارة تستثير في النفس منذ الوهلة الأولى وسؤالين أساسيين، أولهما عن معنى المعاصرة، وثانيهما عن علاقة هذا الشّعر المعاصر بالتّراث[1].

«**لقد حاول الدّكتور زكي نجيب محمود تَفَهُّم معنى "العصرية" في الشّعر من حيث هو أساس لاتجاه التجديد المعاصر، فرأى أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون، لسبب بسيط هو أنهم أبناء هذا العصر**»[2]، غير أنه عاد بعد هذا الكلام، فاعتبر أن الشاعر قد يعش حقا في عصرنا ومع يكون ذلك مشدودا بحبال عصور خلت، وأن الجديد ليس دائما عصريا، إلا في ظروف بعينها، وإلا فإن الواقع يدلنا على أن الشعر قد يكون جديدا في شكله وإن تغلغل فيه نبض الشعر القديم وروحه، وقد تصادف في الشعر الجديد مجرد احتذاء وتقليد للنماذج الجديدة الأصيلة، كل شاعر في تصوره أنه ابن عصره وأنه يمثله، ولكن صدق هذا التصور مرتبط إلى حد بعيد بمدى انهماكه في عصره وتفهمه لروحه، ومن ثم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية[3].

إنّ الشّعر المعاصر هو الصّياغة الفنّيّة لروح الحضارة التي شملت جوانب الحياة المختلفة وإنّه الموقف الذي ينبغي أن تتحدّد أبعاده أمام المدّ الحضاري المتنوّع، فافتقار بعض الشّعر إلى هذه الخصّيصة يخرجه من دائرة الشعر، ويجرده من دعامة أساسية من دعامات بنائه المتطور على الصعيدين الفنّي والاجتماعي[4].

---

[1]- ينظر: عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، دت، ص: 09.

[2]- المرجع نفسه، ص: 10. نقلا عن: زكي نجيب محمود، الحديد في الشعر الجديد وكتابه "فلسفة وفن"، ص: 345 وما بعدها.

[3]- المرجع نفسه، ص: 10.

[4]- ينظر: إبراهيم حاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984م، ص: 159.

وإذا كان رواد الشّعر الحديث قد اختلفوا في تحديد مفهوم التراث والأصالة، فإنهم أيضا اختلفوا في تحديد مفهوم الحداثة والمعاصرة أيضا، ذلك أن الحداثة مفهوم شامل يعكس التجديد الذي قد يكون في الوزن أو القافية أو الموضوع، والحداثة ليست وصفة مخترعات حديثة من الخارج ذلك أنّ «**استعمال شيء ما استعمالا مجازيا لا يبلغ غايته إلا إذا كان مألوفا محبوبا داخلا في حدود الخبرة المعتادة ذات الجذور العميقة في النفس، ولابد أن تكون الارتباطات حول الشيء الجديد مستقرة في اللاشعور العام**»[1]، بمعنى أن الشاعر مطالب بقصيدة تحمل روح العصر حتى في وصف الخيمة والناقة والجمل[2].

يقول "**أدونيس**" عن المعاصرة والحداثة «**إنّ الشّعر المعاصر لا يكتب من فراغ، بل يكتب وراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه مرتبط به**»[3].

إذا فالتّراث عند المعاصرين يشكّل الجزء الأكبر من الذّاكرة، لكنّه يخرج في شكل جديد غير الشّكل المألوف سابقا.

إنّ الحداثة صفة تنصرف إلى الفعل، فهي قرينة بالأحداث في الشّعر الخاصّ بكلّ عصر وذلك عكس المعاصرة التي تنصرف إلى مجرّد الوجود في العصر، والحداثة أمر اختياري، أمّا المعاصرة فهو وجود زماني لا ينطوي على هذا النّوع من الاختيار[4].

إذا فالمعاصرة مرتبطة بالزّمان، فهي لا تعني مرحلة زمنيّة، وإنّما الأحداث في تلك المرحلة، فليس كلّ شعر معاصر حداثيا، وليس كلّ شعر حداثي معاصرا، فكثير من الشّعراء المعاصرين نفت

[1]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1981م، ص: 191.

[2]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 13.

[3]- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972م، ص: 46.

[4]- ينظر: محمد توفيق الضوي، مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، دت، ص: 31.

عنهم صفة الحداثة التي يمثّلها ثلّة من الشّعراء ينتمون لحقب زمنية قديمة وصفت أشعارهم بالحداثة كـ"**بشّار بن برد**"[1].

وقد نجح الشّعر المعاصر في جذب القارئ المعاصر، وذلك لوعي الشعراء بجلال وعظمة الخطوة التي اتخذوها في التجديد الذي لم يقتصر على الوزن أو الجرس الموسيقي، وقد ظهرت مجلات وصحف أدبية تتبنى هذا النوع الأدبي فانتشرت فيها النماذج الشعرية والمقالات الأدبية كمجلة "**شعر**" 1957م، ومجلّة "**الآداب**" 1954م، ودُعِّم ذلك بوجود مطابع ودور للنشر ترعى هذا النتاج الأدبي الجديد، كدار الآداب ودار العودة وبعض الوزارات الخاصة بالإعلام والثقافة ببعض الدول العربية، كما نُظِّمت لذلك مهرجانات شعرية في مختلف المناسبات، وبدأ الشعر المعاصر يفرض وجوده إلى جانب القصيدة العمودية، وقد ظهر في هذا الصدد عدد من المنظرين والنقاد الذين أَثْرَوْا المكتبة النقدية وأَثَّرُوا في الذّوق العام، نذكر منهم: "**أحمد سعيد**" المعروف بـ "**أدونيس**"، و"**توفيق الصّائغ**"، و"**يوسف الخال**"، و"**عز الدّين إسماعيل**"، و"**محمّد النّويهي**" وغيرهم، وساعدت التّحوّلات الاجتماعية والثّقافية التي عمّت المجتمع العربي وجعلته يتقبّل الأفكار الجديدة ليس في الشّعر فقط، وإنّما في مختلف النّشاطات الثّقافية[2].

ويمكننا تعريف الشّعر المعاصر على «**أنّه هو الشعر الذي يعاصر القرّاء، وصفة المعاصرة تدلّ على مرحلة بعينها في حياة الشّعر الحديث، وهي المرحلة التي عاصرها دون اعتبار إن كان الشّاعر ميّتا أو لا يزال على قيد الحياة**»[3]، وللشّعر العربي دور كبير في كل العصور التي مضت وفي كلّ المجالات الأدبية والاجتماعية والفكرية والسّياسية، وقد تطوّر بتطوّر الشعوب العربية والإسلامية جرّاء المثاقفة والتّمازج بين الحضارات والتّأثير اللّغوي والفكري بين العرب والشّعوب

[1]- ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، ج3، ط1، 1978م، ص: 18.

[2]- ينظر: إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عمّان ط1، 2003م، ص: 270، 271.

[3]- حسين علي الهنداوي: أشكال الخطاب الشعري في العهد المعاصر، مشروع كتاب على صفحات الإنترنت، دط، دت، ص: 17.

الأخرى، ممّا أدّى إلى ظهور فنون شعرية أخرى، وحدث تغيّر من حيث المضامين والأساليب واللّغة والأوزان فكثُرت بذلك الفنون الشّعرية خاصّة في العصر الحديث والمعاصر، فظهر شعر النّكبة مثلا وشعر الحرّية والثّورة العربية، وتطوّرت فنون المدح والفخر والهجاء والوصف، وبرزت قصيدة النّثر وقصيدة الشّعر الحرّ، وانتشرت بين الشّعراء المعاصرين الشّباب منهم خاصّة، «**وقد اعتمد الشّاعر العربي المعاصر في كتابة نصوصه على معرفة شعرية خارج الذّخيرة الشّعرية العربية، أو ممّا هو غير متداول فيها، تشكّلت تلك المعرفة في معظمها من نصوص شعراء الغرب وأفكارهم ومكوّنات أشعارهم، وكذلك من حيواتهم حتّى إنّنا لا نحسب أنّه بمقدور باحث جاد في بحثه يدرس ظواهر التّجديد في الشّعر العربي المعاصر أن ينظر في هذا التّجديد بمعزل عن تأثّر الشّعراء العرب المعاصرين بأمثالهم في الغرب**»[1]، فانفتاح الشّاعر على الثّقافة الغربية هو عامل مهمّ في تطوّر القصيدة العربية المعاصرة وتحوّلها.

1- تحوّلات المضامين في الخطاب الشّعري المعاصر:

حَظِيَ الخطاب (Discours) وتحليله وأدواته واستراتيجياته باهتمام كبير في الدراسات النقدية الحديثة، وهذا ما أوجدا كما هائلا من المصطلحات والمفاهيم والتعريفات والنظريات التي تداخلت وتشاركت إلى حد كبير، نذكر منها تلك الدراسات التي أسهمت في بيان التحولات الفكرية لمضامين الخطاب الشعري في القصيدة المعاصرة «**أظنّ أنّ الخطاب الشّعري يتحرّك كموضوع نحو السّاحة السّياسية التي يكتنفها الغموض، وهناك حاجة إنسانية ملحّة، وحالة من الدّمار تلف الكتابة أيضا ومشاهد موت يومية تغرق الكتابة والميديا، نحن نقف على مفرق واحد في الكتابة، مفرق تلقنه لنا يوميا الفضائيات نحاول تفريغ غضبنا من خلال النص الشعري الذي نمتلكه... المشهد الشعري الكلي بدأ يتحقق من الوزن إلى قصيدة النثر، حيث نزل إلى ساحتها الشاعر وغيره، باعتبار أن هذا اللون هو تجديد وما تحتجه المرحلة، إلا أن هناك من تمرس وراء الإيقاع والنص الكلاسيكي بالروح الحقيقية للقصيدة الحديثة، إضافة للنقد الذي لا يراعي أي**

[1]- حسين علي الهنداوي: أشكال الخطاب الشّعري في العهد المعاصر، ص: 39.

معيار نقدي حقيقي خلال المجاملات التي تتوزع على صدور الصحف اليومية والإلكترونية في ظل غياب عمالقة الساحة التي بقيت واقفة تنتظر حالة النماء الموعودة كما هي حال الأوطان التي تنتظر مخلّصها»[1].

إنّ القصيدة العربية كغيرها من الفنون التي تخضع إلى التعبير بفعل التغيّرات السياسية والفكرية والاجتماعية التي تجتاح الوطن العربي والعالم بأسره، ها هي القصيدة العربية بدورها تشهد تحوّلات كثيرا، بدءا بهدم القالب التقليدي للقصيدة العربية، أو ما أطلق عليها بعمود الشعر، لينفض المبدعون العرب عنهم قيود الوزن والقافية تناسبا مع موضوعات العصر الجديد والتحوّلات الفكرية التي يشهدها الشاعر والمبدع وانتهاء بولادة نصوص شعرية حداثية معبّأة بالغموض والمتاهات والدخول بموضوعات جديدة تحلّق في عوالم حداثية، وبغضّ النّظر على الموافقين أو عن المعارضين الذين رأوا لهذه الألوان بعدا صارخا وخروجا كلّيا عن طبيعة القصيدة العربية[2]، إلا أنها صارت ألوانا موجودة يتفنّن المبدعون فيها أيّما إبداع مع حضور فاعل لقصيدة الشعر الحرّ أو قصيدة التّفعيلة التي ولدت تماشيا مع الانفتاح على الغرب والاطّلاع على الآداب العالمية وتماشيا مع ظروف العصر الحديث.

لقد كان النصف الثّاني من القرن التّاسع عشر إيذانا بظهور تيّارات فكرية ومذاهب أدبية تعدّدت مشاربها وتنوّعت مرجعياتها الفكرية فتباينت بذلك أشكالها التّعبيرية وآلياتها الفنّية وفق أسس شعرية، رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديدة التي لا تقوى الأشكال التّقليدية على حملها[3]، هذا ما جعل الكثير يفكّون القيود عنهم ويُعلنون استحداث أشكال شعرية جديدة، بل ومضامين جديدة لم تكن من قبل، ومن هنا أصبح من الضروري على الشاعر المعاصر أن يجدّد في طرق تعبيره وأدواته الفنّيّة تماشيا مع مستجدات العصر فكان التمرّد والتّحرّر هما أولى مداخل التّجديد في القصيدة العربية المعاصرة، وقد أدرك الشاعر المعاصر أن الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله القديم لم يعد قادرا على استيعاب مفاهيم الشعر الجديد، ومن هنا ظهرت محاولات جادّة عُرِفت بالشّعر الحرّ، وقد أصبحت نقلة فنّيّة وحضارية عامّة في الشعر العربي، وقد حطّمت هذه المدرسة

---

[1]- عمر أبو الهيجا: نقّاد وشعراء يتتبّعون التّحولات في القصيدة العربية المعاصرة، جريدة الدستور، الشاعر طارق مكاوي، 05 فبراير 2017م .https://www.addustour.com

[2]- ينظر: المرجع نفسه(مقال).

[3]- ينظر : كاملي بلحاج، أثر التراث الشعب في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكوّنات والأصول، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2004م، ص: 12.

الشعرية الجديدة كلّ القيود المفروضة عليها وانتقلت بها من الجمود إلى الحيوية والانطلاق، وبدأ روّاد هذه المدرسة في إرساء قواعد ودعائم للشّعر الحرّ.

يقول الشاعر "**صلاح عبد الصبور**" في هذا الصدد «**لقد تغير العالم كله منذ عصر النهضة، فتميز الشعر عن النثر، ووجد نقاد جدد، ووجدت فنون محدثة كالقصة القصيرة والرواية، وطلب الشاعر أن يكون كل ما يقوله شعرا وتغيرت صورة الأدب تغيرا جذريا، وأعيد النظر في التراث العربي كله، واتسعت أبعاد التجربة الإنسانية واكتشف الإنسان اكتشافا جديدا**»[1].

إن الشاعر هنا يشير إلى حتمية التغيير التي أصبحت أمرا ضروريا كرد فعل على الشكل القديم.

كما تجدر بنا الإشارة أن رواد الحداثة الشعرية المنطلقين من هموم أمتهم وجراحها ومن آلامها وآمالها حين رفعوا لواء التحديث لم يتخلّوا عن التراث الشعري لأسلافهم ولم يديروا ظهورهم له كما فعل البعض من أصحاب المواقف المريبة وأصحاب النوايا غير الحسنة، وإنما وضعوه في موضع الاعتزاز ليتقدموا به نحو عصره مجدّدين ومحدثين ومبدعين، ومع هذا فإن الشعراء المُغالِين والنقاد المبالغين في تحديثهم عدوا التمرد على شكل القصيدة شغلهم الشاغل دون اعتبارهم الغاية المضمونية التي قامت من أجلها حركة الشعر الحديث، هؤلاء بالغوا في استحداث الأشكال الشعرية على الطريقة الأوروبية بالإضافة إلى غرقهم في السريالية ولغة الإبهام والطّلسمة، قد جاءت قصائدهم في معظمها هجينة المبنى والمعنى، قاصرة عن تمثيل العصر وإشكالاته، وأما الذين فهموا الدافع الفني لضرورة التحديث وتبنوا انطلاقاته الحداثوية لم يروا في تحديد الشكل وسيلة للتعمق في المضمون، والتغلغل في المعاني، وبذلك اتخذوا من حرية الشكل ساحة رحبة للإبداع، فنجحوا أيما نجاح في تحديد الشكل والمضمون معا، ويكفي أن نقرأ أشعار كل من "**السّياب**" و"**الفيتوري**" و"**نزار قباني**"، إلى أن نصل إلى أشعار "**أمل دنقل**"، "**محمود درويش**"، "**أحمد مطر**"، "**سميح القاسم**"، "**ممدوح عدوان**" وغيرهم، لنستشف في أشعارهم الحداثة الشعرية دون التنصل من التراث الشعري القديم.

[1]– صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص ص: 107- 109.

ويرى الشّاعر والنّاقد **"عبد الرّحيم جداية"** أنّه بين الثّابت والمتحوّل ينضج الأدب، كما نوّه **"أدونيس"** فالثّبات حالة مقبولة في الشّعر والأدب، لكنّها تؤدّي إلى الجمود والتّقوقع والانحسار في عقلية الشاعر وضمير المتلقّي، فها هذا ما يسعى إليه الشّاعر؟ إنّ التّجدّد هو هنوان الشّعر سواء في التّراكيب أو الصّورة أو الدّلالة أو المعاني، فهل تبقى البنى الشّعرية على جمودها؟ أم يحاورها الشّاعر في تجديد ضمن البنية الكلاسيكية، ويشكّل تحوّلاتها داخلها، أمّا الشّاعر العربي عند الشّاعر **"خلدون عبد اللّطيف"** فمازال يخوض مواجهات فردية شرسة مع اللّغة بالدرجة الأولى ليروّضها ويجبرها على مزيد من البوح وكشف أسرار الذّات، إنّ اللّغة بهذا المعنى صِنْوٌ للذّات الممتدّة من أقاصي الماضي إلى قلب اللّحظة الرّاهنة والمواجهة المقصودة، هنا هي مواجهة ضدّ السّائد والدّارج فضلا عن الزّمن ومجدّداته[1].

وكذلك يرى **"صلاح فضل"** في كتابه **"أشكال التخييل"** «**أن تطورات الأدب والنقد قد أسفرت عن تحولات واضحة في الطبيعة الوظيفية الاجتماعية للشعر بعد انتهاء من مراحل الوجدان الذاتي تتشكل وفق متغيرات الحضارة والفن والوعي الإنساني**»[2].

يفهم من هذا، أن تطور الأدب والنقد أدى إلى تحول معرفة الوظيفة الطبيعية للشعر، وكذلك مع قضايا العصر والمتغيرات التي تواجهها الحضارة لا يمكن للشعر إلا أن يتأثر قلبا وقالبا.

ويرى الشّاعر **"أحمد عبد المعطي حجازي"** أحد رواد الشعر الحديث أن «**القصيدة الجديدة ظهرت لأنها حاجة ثقافية، ولأن كل شيء في حياتنا تغير، ومادامت الأشاء قد تغيرت فلا بد أن تتغير الرؤية**»[3]، لأن الشاعر المعاصر الذي يعايش أحداث سياسية واجتماعية وثقافية وحتى اقتصادية، فمن المؤكد أنه ستتجلى تأثراته تجاهها في صدى قصائده شاء ذلك أم أبى، كما يرى

[1]- ينظر: عمر أبو الهيجا، نقّاد وشعراء يتبعون التّحوّلات في القصيدة المعاصرة، دص.

[2]- أمجد الريان: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2000م، ص: 62

[3]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة التحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الاسكندرية، مصر، دط، 2007م، ص: 05.

آخرون أن حركة الشعر الحر لها دوافع نفسية أكثر من كل شيء أخر «**فبلادنا العربية التي زخرت تحت نير الاستعمار أمدا طويلا شعرت بالضّيق والاستبداد وتاقت نفسها إلى الحرية، كان لا بد لها أن تحث في حياتها نوعا من تجديد تشعر معه بامتلاكها حريتها وثورتها على واقعها وكان الشعر مجالا لإظهار هذه الثورة**»[1]، إن ضرورة التجديد كانت رغبة جامحة وملحّة من طرف الشعراء المبدعين الذين سئموا من رتابة القصيدة العمودية ومن مواضيعها القديمة وأوزانها التّليدة، كما أننا نخرج باستنتاج لكل عوامل ظهور القصيدة الجديدة وهو أنّ ظهورها وولادتها كان من متطلّبات العصر وتطوّراته، فلا يمكن أن تتحدّث عن قضايا جديدة بطريقة قديمة.

وقد تميز الشعر المعاصر بقضايا وظواهر فنّيّة يمكن أن نختصرها فيما يلي:

1- التجربة الجمالية للشعر المعاصر وهي التجربة الماثلة في حركة التجديد الأخيرة، هذه الفلسفة الجمالية المعاصرة تختلف جوهريّا عن الفلسفة القديمة، وذلك في أنها تنبع من صميم طبيعة العمل الفنّي، وليست مبادئ خارجية مفروضة، فالشعر المعاصر يضع لنفسه جماليته الخاصّة سواء في ذلك ما يتعلّق بالشّكل أو المضمون، وهو في تحقيقه لهذه الجمالية يتأثّر كلّ التأثر بحساسية العصر وذوقه.

2- ارتباط الشاعر المعاصر بأحداث عصره وقضاياه، ذلك ما يجعله يصف وينفعل بما يصف، لأنّه جزء من تلك الأحداث وهو صاحب القضية، ذلك ما يجعله محيطا بكلّ ما يحدث وبالتالي لا بدّ أن يكون مثقّفا بأوسع معاني الثّقافة وإلا فإنه لن ينجح في تمرير رسالته الشّعرية[2].

3- أن كل الشعر قديمه وجديده تعبير عن خبرة شعورية، ولكن الخبرة الشعورية التي تقف عند حدود الشاعر الشخصية وتشتق منها لا تكفي في الشعر المعاصر مشاركة في الخبرات الجماعية وبلورة لها في أي اتجاه كانت هذه المشاعر، فالقيم الاجتماعية التي يحاول المجتمع تبنيها هي خلاصة تجارب

[1]- عبد المجيد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان،ط1، 1980م، ص: 296.

[2]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 13.

الإنسان المعاصر وميزات الأجيال الماضية والحاضرة على السواء، وارتباط الشاعر بالمثل المجتمعية البالية يعزله عن حاجات عصره ويخرجها من إطاره[1].

4- إن الخبرة الفنية التي تسود عصرنا تفرض إطارها وتختاره، وليس من الطبيعي أن تتناول مضامين جديدة بخبرات فنية قديمة، وبذلك يسقط القول بأن الإطار الشعري يقبل كل المضامين الجديدة ولا يعجز عن تحملها[2].

5- يرتبط الشعر المعاصر بالإطار الحضاري العام لعصرنا في مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة، وفي هذا الارتباط ليس جديدا ولس بدعا؛ فقد كان الشعر دائما معبرا عن روح الإطار الحضاري المتميّز في كل عصر، ومن ثم يعد كل الشعر عصريا بالقياس إلى عصره، وعصرية شعرنا نابعة من هذه الحقيقة ومؤكدة لها، فهو عصري لأنه يعبر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية، ولا يعبر عن أي عصر آخر[3].

2- ظواهر الشعر المعاصر الفنّيّة:

يمكننا أن نلخص هذه الظّواهر في عناصر خمسة تمثّلت فيما يلي:

2-1- اللّغة:

إنّ اللّغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني، فالكلمة هي أداة التعبير لاسيما الشعر قديمه وحديثه، إلا أن اللغة في الشعر الحديث تختلف عما كانت عليه سابق، فشعر التجربة الحديثة يتعامل مع اللغة تعاملا خاصا وجديدا، حيث أن الشعراء المعاصرين أدركوا أن الكشف عن الجوانب في الحياة يستدعي بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر التقليدية، إنها «**تعتمد على الألفاظ المألوفة لدى القراء على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم**

[1]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 14.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 15.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص: 16.

التعليمية والثقافية، حيث تجنب الشعراء المعاصرين قدر المستطاع اللّفظ الغريب»[1]، إنّ اللّغة هي المادّة الأساسية التي ترتبط بين الملقي والمتلقّي، ولا يمكن الفصل بين الشّعر واللّغة، والشّاعر المجيد هو الذي يستطيع أن يشحن لغته بالموسيقى والصّورة والشّعريّة لتأتي لغته متميّزة، وقد أصبحت لغة الشّعر المعاصر تتميّز عن لغة العصور الأخرى نتيجة لتطوّر الحياة بكلّ جوانبها، فكثير من المفردات لم تعد تستعمل اليوم وكثير من المفردات تغيّرت معانيها اليوم عن عصر سبق، والشّاعر ابن بيئته، ولغة الشّاعر في المدينة تختلف عن لغة شاعر عاش في الرّيف، ولغة شعراء الشّام تختلف عن لغة شعراء المغرب، حتّى أنّ اللّغة من قصيدة لقصيدة وعند شاعر واحد قد تتغيّر، كما أنّ كثيرا من الشّعراء يلجأون إلى الغموض، وآخرون إلى الوضوح والبساطة وهم من عصر واحد ومكان واحد، ولكلّ شاعر معجم لغوي خاصّ به، فـ **"أحمد مطر"** نجد أنّ كلمة **"الحاكم"** أو **"أمير المؤمنين"**، أو **"الوالي"** أو **"السّلطان"**، أو **"الثّورة"** أو **"الموت"** تتكرّر لديه في كثير من شعره ومقطوعاته، وهكذا فالمعجم اللّغوي لكلّ شاعر يختلف عن معجم لغوي لشاعر آخر، كما أنّ لكلّ شاعر توظيفا خاصّا به للحروف والأصوات، فأصوات **"النّون"** و**"الحاء"** التي تتكرّر في شعر **"أحمد مطر"** كلّها دلالة على الارتباط بنعاني الأنين والحزن والحنين والنّواح.

2-2- الأسطورة:

إنّ أوّل تعريف ورد لمصطلح الأسطورة كان **"الأرسطو"**، وذلك بوصفها كلمة تفيد العقدة في البناء القصصي، والحكاية على لسان الحيوانات Fable ونقيضها ونظيرها هو العقل[2]، ولقد دخلت الأسطورة الشعر العربي الحديث من أوسع أبوابه «**وهذه الطريقة الأسطورية أو ما نسميه المنهج الأسطوري التي تجعل للشعر طابعا مميزا في باب المعارف الإنسانية، يميزه عن الفلسفة وعن**

[1]- إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ص: 327.

[2]- ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006م، ص: 175.

العلوم التجريبية ويجعله شعرا»[1]، وقد استدعى الشاعر المعاصر مختلف الأساطير القديمة كالمصرية والبابلية واليونانية، ولجأ إلى خلق أساطير معاصرة ووظفها لخدمة مضمون قصيدته.

2-3- الغموض:

إن فلسفة بناء القصيدة الحديثة يدعوا إلى الغموض، فهم لا يَبنُون فكرهم على تحديد اتجاه يدعون إليه فلا فكر واضح تستطيع أن تستجليه وتكتشفه من شعره، فهو يريد الاتجاه الإسلامي المعارض له أو غير ذلك، بل ويعمدون إلى إخفاء الموضوع والغرض في القصيدة الواحدة، وهم يرون أن من دواعي الغموض للقصيدة الحديثة ما تتسم به من البعد المعرفي، حيث تنصهر الثقافات في صميم التكوين البنائي للشعر، وهذ لا ريب من وقوعه في ألوان الأدب لكنها تعارض فلسفتهم التي تقوم على تحطيم اللغة ومدلولاتها، وتفريغ اللفظة والتراكيب مما تحمله من دلالات عبر العصور، ولذا كانوا يريدون من اللفظة عدم البوح أو التصريح بشيء حسي أو معنوي، فمن أين تكون المعرفة؟ فالمعرفة تحصل من الشيء الذهني والعقل الثابت وهذا ما تهدف إليه القصيدة... ومن دوافع الغموض أنهم يدخلون عنصر الكتابة فيها، فعلاقة الترقيم ونبط الكتابة والفراغات والفضاءات والأشياء الهندسية والمتباعدة والمتوازية، كلها لها دلالات ضمن النصوص مما يزيد في غموضها[2].

إنّ قضية «**الغموض سمة من السّمات الإبداعية للنص لا يفكّ شفراته إلا قارئ فطن ماهر، يمتلك آليات قراءة فعّالة يغوص بها في مجاهل النصوص بفاعلية ذهنية وفكرية عاليَيْن**»[3]، وقد تشعّبت قضية الغموض أكثر من وقت مضى، وذلك للتّأثر بالأدب الأجنبي الذي أمدّها بالتكوينات الفكرية المختلفة، ومن الأدباء من يعارض الغموض ويدّعي أنّ العصر عصر

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 255.

[2]- ينظر: مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999م، ص: 165، 166.

[3]- عبد العليم محمد إسماعيل علي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011م، ص: 23 .

السّرعة واللّمحة الخاطفة، وأن إنسان اليوم لا يملك الوقت الكافي للتّبحّر في أساليب النص البعيد المآخذ، وفريق آخر يعتقد أن الأدب روضة من الرّياض يلجأ إليها إنسان التّقنية ليريح عقله وروحه وفريق ثالث يعتقد أن الأدب شعبي، ويجب أن يعالج ويمنع الشّريحة الكبرى من المجتمع وأن غموضه يؤدّي إلى عزله في شريحة صغيرة[1] «**وشرائح أخرى من منظّري الأدب يؤيّدون الغموض ويدعون إليه، ويرون أنّه مطلب فنّي يجب أن يلحّ عليه الأديب ليجاري العصر الذي تنامت معرفته وتجذّر فكره وتعمّق ليواكب وليجاري التّطوّر البنائي الحضاري**»[2]، وبالتالي تبقى ظاهرة الغموض مشكلة بحدّ ذاتها ترتبط بالشّعر العربي، سواء كان قديما أو حديثا، حيث يصبح البيت الشّعري الغامض قابلا للنّقاش والحوار كلّما تعمّقْتَ بالبحث أكثر.

إن مشكلة الغموض في الشعر العربي من المشكلات القديمة الجديدة، مهما بحثت فيها ستجد أنّها لا تزال مشكلة تتّسع للقول والنّقاش والحوار، فهناك من يقول لا غموض في الشعر أبدا وإنّما هناك قصور من طرف القارئ، كما أنّ بعضهم يعترف بها كعلاقة للتّجديد والإبداع والنّبوغ الشعري.

لقد تطرّقت كتب النقد قديمها وحديثها لهذه المشكلة النقدية نذكر منه "**الموازنة للآمدي**" و"**الوساطة للجرجاني**"، و"**أسرار البلاغة**" **لـ**"**عبد القاهر الجرجاني**" و"**الرمزية والأدب العربي الحديث**" **لـ**"**أنطون عطاس كرم**"، و"**الشعر العربي المعاصر**" **لـ**"**عزالدين إسماعيل**"، و"**ثورة الشّعر الحديث**" **لـ**"**عبد الغفار مكاوي**"، وكتاب "**سبعة أنماط من الغموض**" **لـ**"**إمبسون**"، وغيرها التي طرحت مشكلة الغموض في الشعر، ففسّرت واتّفقت واختلفت، لكنّها أكّدت أن المشكلة مشكلة حقيقية وواقعية، وليست وهما من الأوهام، وإن في ديوان شعرنا العربي القديم أكثر من شاعر عُرِفَ بالغموض والصّعوبة أمثال: "**الفرزدق**" **و**"**أبي تمّام**" و"**المتنبّي**" و"**المعرّي**" والتي حظيت دواوينهم بالشروح والقراءات، وأثارت أبياتهم مسائل كثيرة في الخلاف والمجادلة، وبالغت بعض الدراسات في مدحهم وتمجيدهم لهذه الخاصّية التي يتميّز بها شعرهم، كما أسرف آخرون في ذمّهم وصنّفوا شاعر

[1]- ينظر: مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، ص: 168.

[2]- المرجع نفسه، ص: 169.

السّهولة والوضوح أشعر منهم، وهذا ما يقع الآن مع الشّعراء المعاصرين، فبعض النّقاد يحتجّون على شعراء يكتبون شعرا صعبا لا يُفْهَم وكأنّهم يكتبون لأنفسهم لا لعامّة القرّاء.

2-4- الموسيقى:

إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها من شأنه أن يساعد الاخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم وفقا لنسقها، وهذا الأساس مغاير تماما للأساس الجمالي القديم حيث كان النص الشعري القديم يقوم على وحدة البيت، وعلى المعنى الموقوف بالوزن والقافية، وهو من هذا التحديد ذو بنية تامة، أما البيت في النص الشعري الجديد فهو دال ضمن بناء النص ككل، وليس محورا او شكلا إجباريا تتأسس عليه القصيدة، وإنما مكون من مكونات النص، فالنص هو معيار البناء في الرؤية الحداثية وليس البيت[1].

إن موسيقى القصيدة المعاصرة قائمة على أساس أن القصيدة بنية إيقاعية متصلة بشعور الشاعر، هذا الشاعر الذي يتشبث بالحرية المطلقة ورفضه المطلق للتقيد، وقد وجد الشاعر المعاصر نفسه في أمسِّ الحاجة إلى التّغيير «**إلّا أنّ هذا التغيير لم يكن جزئيا أو سطحيا، وإنما كان جوهريا شاملا، وكان تشكيلا جديدا للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى**»[2].

إن هذا التغيير لم يكن نتيجة عجز الشعراء، وإنما كان دافعه الحقيقي أن يجعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية للشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتّتة[3]، وقد عرّف "**كمال أبو ديب**" الموسيقى الشّعرية أو

[1]- ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحداثية في النقد العربي المعاصر، ص: 175.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط2، 1972م، ص: 62.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 63.

الإيقاع بأنّه «**الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقّي ذي الحساسية المرهفة الشّعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي... عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية**»[1]، وتتمثّل هذه الموسيقى في الإيقاع الخارجي والوزن والقافية والإيقاع الدّاخلي.

أمّا الإيقاع الخارجي فهو حركة صوتية تنشأ بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كلّ ما يوفّره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصّوتي الواحد أو في الكلمة أو الجملة[2].

وأمّا الوزن فيحقّق «**زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامّة، وفي الانتباه، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدّهشة من وقت لآخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة، وإثارتها تارة أخرى**»[3].

فالوزن من خلال هذا التّعريف يعتبر خاصية أساسية لموسيقى الشّعر لذلك لم يخرج القصيدة المعاصرة عن الوزن ولم تلغيه إلغاء نهائيا، وإنّما أضفت على ترتيب التّفاعيل والأوزان مثلما فعت "**نازك الملائكة**" في قولها «**إنّ الشّعر الجديد ليس وزنا معيّنا أوزانا معيّنة، وإنّما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل منه بحور عديدة من البحور السّتة عشر المعروفة**»[4]، وتقسّم "**نازك**" بحور

[1]– كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشّعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، ط2، 1981م، ص: 203.

[2]– ينظر: خالد سليمان، الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز، المعرفة العلمية للنشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2009م، ص: 59.

[3]– أ.أ. ريتشارد: مبادئ النّقد الأدبي، تر: محمد مصطفى بدوي، المؤسّسة المصرية العلمية للتّأليف والنّشر، القاهرة، دط، 1963م، ص: 198.

[4]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط11، 2000م، ص: 35.

القصيدة المعاصرة إلى بحور صافية وأخرى ممزوجة، كما أضافت بحرا مبتكرا اشتقّته من الوزن الخليلي المعروف المسمّى مخلع البسيط[1]، ووزنه مستفعلاتن مستفعلاتن.

وتأتي القافية ضمن عناصر موسيقى القصيدة العربية المعاصرة، والتي تعدّ من الهندسة الصّوتية وتسهم في بناء دلالتها الدّاخلية وتمثل نسقا خاصّا من الأصوات تتردّد في نهاية الأسطر، وهي عبارة عن عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السّامع تردّدها منتظمة[2]، وقد أضحت القافية في زمن الشعر الحر وقفة اختيارية لا إجبارية، وبهذا لم يعد يُعرف الشّعر بقافيته، كما أنّ الحرّيّة في توظيفها في القصيدة الجديدة فكّت الكثير من القيود، ومن الخصائص الحداثوية أيضا التي يتّصف بها شعراء قصيدة التّفعيلة هي رغبتهم في تنويع القوافي «**لقد أصبح الشّاعر ينوّع القوافي على غمر نظام محدّد يأخذ به نفسه، وإنّما يغيّر القافية حين يشاء من دون التزام بشكل معيّن**»[3].

لقد تحرّر الشّاعر المعاصر من قيود القافية والتزاماتها، وصارت في الشّعر الجديد تمثّل جزءا من عناصره وليست بالضّرورة إقحامها ضمن العناصر الأساسية، هنا نأتي إلى ذكر الإيقاع الدّاخلي الذي يتمثّل في الموسيقى النّابعة من تآلف الكلمات والأصوات، وهو يستلزم دِراية بأسرار اللّغة الصّوتية وقِيَمِهَا الجمالية، ويسعى الشّاعر المعاصر إلى تحقيق هذا النّوع من النّغم والذي بواسطته يستطيع إيصال شحناته النّفسية، وبذلك «**استبدلت القصيدة العربية في الشّعر الحرّ لدى الروّاد بالإيقاع الشّعري المطّرد إيقاعا قائما على النّبر النّفسي**»[4]، ويتنوّع هذا الإيقاع الدّاخلي بين

---

[1]- ينظر: عبد الرضا علي، العروض والقافية، دراسة وتطبيق في شعر الشّطر...والشّعر الحرّ، دار الكتب بجامعة الموصل، العراق، ط1، 1989م، ص: 84.

[2]- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،ط4، 1997م، ص: 246.

[3]- نازك الملائكة: سيكولوجية الشّعر ومقالات أخرى، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، دط، 1993م، ص: 46.

[4]- إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السّياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل، عمّان، الأردن، ط1، 2008م، ص: 278.

تلميح وتركيز، وسرعة وبطء، وتكرار وتوكيد، وتنويع في النّغم[1]، إنّ الموسيقى هي العلامة الفارقة التي تميّز الشّعر عن بقيّة الأجناس الأدبيّة، باعتبار هذه الموسيقى خارجية متمثّلة في الوزن والتّفعيلة والقافية، أمّ الدّاخلية فليس معيارا بأنّ النّصّ هو شعري، فالشّعريّة لا تقتصر اليوم الخطابات المعاصرة على الشّعر فقط، وإنّما نجدها في كثير من الأجناس الأدبية النّثريّة، وقد ظهرت أنماط موسيقية معاصرة نذكر منها الشّعر العمودي الذي بقي محافظا على وحدة الوزن الموسيقي والالتزام بعدد التّفعيلات والقافية الواحدة واتّبعوا منهج عمود الشّعر بمضامين ومصطلحات معاصرة، وقد كتب "**أحمد مطر**" في العمودي وقال في قصيدته المطوّلة مرثيّة صديقه "**ناجي العلي**":

الْقَاتِلُ الْمَأْجُورُ وَجْهٌ أَسْوَدٌ يُخْفِي مِئَاتِ الْأَوْجُهِ الصَّفْرَاءِ

وهي كما نرى على الوزن التّالي وهي من أوّل بيت إلى آخر بيت في القصيدة:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقد كتب على العمودي شعراء معاصرون كثر أمثال"**نزار قبّاني**" و"**البياتي**"...هذا ما يدلّ على أنّ الشّعر العربي العمودي لازال موجودا، واستطاع أن يثبت وجوده في أرض الواقع، بل قدّم لنا طاقات جديدة ومعاصرة.

أمّا النّمط الذي انتشر كثيرا في الشّعر المعاصر هو شعر التّفعيلة الذي يعتمد على الوزن والقافية بطريقة حرّة، وقد أبدع في ذلك الشّاعر "**مطر**" الذي سنرى بعضا من أشعاره في الفصل التّطبيقي، كما ظهر نمط آخر وهو الشّعر الذي لا وزن له ولا قافية-إن جازت تسميته بالشّعر- فهو شعر منثور يُكتَبُ في سطور قصيرة، وقد يستعمل فيها الكاتب بعض القوافي، وهذا الشّعر تقبلُهُ الذّائقة العربيّة، وقد واجه الكثير من النّقد.

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دارالعودة، بيروت، ط1، 1982م، ص: 475.

2-5- الرّمز:

هو مصطلح متعدّد السّمات غير مستقرّ وهو علامة تحيل على الموضوع وتسجّله طبقا لقانون ما، والرّمز وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء[1].

إن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النّفسية، وفي هذا الضوء ينبغي تفهّم الرّمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشّعورية التي تتّخذ الرّمز أداة وواجهة لها، أما النظر إلى الرّمز في الشعر بوصفه مقابلا لعقيدة أو لأفكار بعينها، فإن هذا النظر يخطئ معنى الرّمز الفنّي ورمزية الشّعر إجمالا فالرّمز المقابل لعقيدة أو فكرة يخضع لعملية تجريد عقلي تختلف تماما عن العملية النّفسية التي تصحب استكشاف الرّمز واستخدامه، ولهذا فإنّ علماء الأنثربولوجيا يستخدمون لهذا النّوع كلمة أخرى غير كلمة Symbol، وهي كلمة Emblem[2].

إن الرّمز وسيلة من وسائل التعبير التي التفت إليها الشعراء بتوظيفه خدمة لغاياتهم في بلوغ الإتقان الفنّي والقدرة على التّوصيل والتّأثير، وذلك لأن طبيعة الرّمز طبيعة غنيّة ومثيرة، وهو تعميق للمعنى الشعري وصدر للإدهاش والتّأثير وتجسيد لجماليات التشكيل الشعري، وإذا وُظِّفَ الرّمز بشكل جمالي منسجم واتّساق فكري دقيق مقنع فإنّه يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالتها وشدّة تأثيرها في المتلقّي[3]، وقد لجأ الشّعراء المعاصرون وبشكل ملفت إلى استخدام الرّمز وتضمينه في نصوصهم الشّعرية ذلك ما جعل قصائدهم غنيّة بالإشارات ومحمّلة بالدلالات المختلفة التي تجعل القارئ أمام صورة فنّيّة جمالية تستدعي القراءة مرّات ومرّات.

---

[1]- ينظر: سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص: 101، 102.

[2]- ينظر: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة، ط2، ص: 201.

[3]- ينظر: يوسفي سهيلة، الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في الشكل، خليل حاوي أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعبّاس، 2018م، ص: 15.

وقد حظي الرّمز في النّقد العربي الحديث باهتمام كثير من النّقاد والدّارسين، لأنّه يعدّ ظاهرة بلا غية حداثية، اكتسب سلطته على كلّ من المبدع والمتلقّي، فقد عرّفه **"عزالدّين إسماعيل"** بأنّه: «**أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف الجديد، وتحديد أبعاده النّفسية، فينبغي تفهّم الرّمز في السّياق الشّعري، أي في ضوء العملية الشّعورية التي يتّخذ الرّمز أداة وواجهة لها**»[1]، وتنبثق قيمة الرّمز من داخله لا من خارجه ذلك لأنّ «**لغة الشّعر هي لغة الإشارة في حين أنّ اللّغة العادية هي لغة الإيضاح**»[2].

من هذا المنطلق نلاحظ بلاغة الرّمز في الشّعر العربي المعاصر، والذي أكسبه جماليّة نادرة تجعل للقصيدة المعاصرة هالة من الغموض والدّهشة لدى القارئ.

3- بنية اللغة العربية في الخطاب الشعري المعاصر:

إن جمال لغة الشعر كما يقول **"أدونيس"** يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها ببعضها البعض وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة[3]، وهذه المقولة ونظائرها فيها من التعميم والمغالاة ما يجعل الانزياح في لغة الشعر دعوى مضللة ما لم تتوضح معالم هذا الانزياح وحدوده الكمية والنوعية وإلا تحوّل الشعر تنظيرا على الأقل إلى عبث لغوي مقصود لذاته، ولا يندر أن يكون ذلك بدوافع إيديولوجية مغرضة لها من الأهداف ما يرتضيه المخلصون للغتنا العربية أولا، ولدور الخطاب الشعري في المشهد الثقافي المعاصر ثانيا، فالانزياح اللغوي في الشعر كما تصوره النظريات سلوك يجعل من اللغة الشعرية ولغة مختلفة كل الاختلاف عن لغة الخطاب العادي أو العلمي وذلك

[1]-عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ط2، ص: 195.

[2]- أدونيس: مقدّمة في الشّعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1971م، ص: 125.

[3]- ينظر: محمد عزام، الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1995م، ص: 35، 36.

بدعوى الحاجة الفنية إلى التوسع في بنية اللغة الشعرية[1]، هاته اللغة الشعرية التي يستقبلها المتلقي بجمالية وشعرية هذا ما يمكننا أن نلمحه مثلا في قول الشاعر "**سعد الدّين كليب**"[*].

فَلْيَبْدَأِ الْحُلْمُ مِنْ حَيْثُ شَاءَ.

فَلِلْحُلْمِ إِزْمِيلَهُ الْعَبْقَرِي...[2]

فشعرية هذا التّركيب فيما توحي به الذّائقة تكمن في إسناد "**إزميل**" إلى الحلم وإحلال كلمة أخرى محل هذه الكلمة في التركيب يغيّر البعد الجمالي والدفق الشعري لهذا التركيب، فلو قيل للحلم أسلوبه العبقري أو أدواته العبقرية أو أي شيء من هذه البدائل المألوفة في الكلام العادي لأفتقد الكلام والتركيب ما يوحي به من التمرد على ما لا يرتضيه الشاعر من معطيات حياته.

واللّافت أنّ رفض القواعد النحوية هو أحد المفاهيم التي دارت حولها الحداثة العربية الأولى وأوغلت فيه الحداثة الثانية ثم دفعت هذا المفهوم إلى أقصى درجة تجارب الكتابة الجديدة كما يقول الدكتور "**نعيم اليافي**"[3]، وكثير ممّن يرون أن إهمال القواعد النحوية ناجم عن جهل بهذه القواعد وأحيانا عن قصد بدعوى أن هذا الإهمال شكل من أشكال الهدم وإعادة البناء الذي يطمح إليه الشاعر المعاصر، لذا نجد من يدعو إلى التنصل من قواعد اللغة وإلى التحدث بلغة العامة اليومية رغبة في أن تكون لغة الشعر لغة الحياة النابضة[4].

يفهم من هذا، أن رفض القواعد النحوية ليس معناه الإقصاء التام، بل إن ما تدعوا إليه الحداثة هو السّطو إلى ما فوق اللغة وهو القول بأن اللغة نوع من التداعي الحر، ذلك الذي يقترب

---

[1]- ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسّسة الأبحاث العلميّة، بيروت، ط1، 1987م، ص: 17.

[*]الدكتور سعد الدين كليب: شاعر سوري وناقد معاصر وأستاذ بجامعة حلب، دكتوراه في الأدب العربي، أستاذ علم الجمال والنقد والأدب العربي الحديث، عضو اتحاد الكتاب العرب، يشارك في العديد من المؤتمرات والندوات المحلية والعربية، يهتم بشكل خاص بفن الشعر إبداعا، ونقدا نظريا وتطبيقيا.

[2]- سعد الدين كليب: وأشهد لك اعترافي، دار الينابيع، دمشق، ط1، 1993م، ص: 14.

[3]- ينظر: نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1993م، ص: 227.

[4]- ينظر: عبد الله أحمد المهنا، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر،مج9، ع3، 1998م، ص: 05.

من القول كما هو دون التكلف أو التقيد بقواعد النحو حسب ما تقول به المفاهيم الحديثة، لكن بالرغم من ذلك تضل القواعد النحوية بنية لسانية لا يمكن العدول عنها ولا تجاوزها.

إن اللغة الشعرية لا تتحدد إلا من خلال وظيفتها البنائية داخل القصيدة وهي وظيفة مزدوجة في بعدها، ترمي من جهة إلى التواصل وتهدف من جهة أخرى إلى التأثير الجمالي والنفسي على المتلقي، ومن هنا يمكن أن نميّز داخل اللغة الشعرية بين مستويين: مستوى إخباري تواصلي، ومستوى رمزي إشاري ولا فصل بينهما، فبدون المستوى الأول يتحول الشعر إلى طلاسم وألغاز، وبدون المستوى الثاني لا تتحقق الشعرية وينعدم الفرق بين الكلام العادي وبين الشعر ونصبح أمام نثر موزون خال من الشعرية والازدواجية اللغوية التي يعرفها العالم العربي بين لغة تكتب وأخرى تتكلّم ليست مقصورة على العرب وحدهم على اختلاف حدّتها، فإن اللغة العربية الفصحى التي هي اللغة الرسمية لكل العرب –بالمعنى المؤسّساتي للكلمة– تحتاج إلى مجهود جدّي لتساير التطور الحضاري السريع للعالم، فالعربي «**يتوفّر على لغة الكتابة والتفكير على درجة عالية من الرقي من حيث آلياتها الداخلية، ولكن هذه اللغة ذاتها لا تسعفه بالكلمات الضرورية عندما يريد التعبير عن أشياء العالم المعاصر**»[1]، ولعلّ المشكل اللغوي كان يحظى بحساسية خاصة لدى كثير من المدارس والنظريات العربية منها والغربية وقد دعا بعض الشعراء الغربيين وعلى رأسهم "**ت. س. إليوت**" "Elliot " إلى ضرورة اعتماد اللغة اليومية في الخطاب الشعري، وقد وجدت دعوته صدى واسعا لدى الشعراء العرب المعاصرين، فافتتنوا بما حققه شعراء العرب وبالآفاق البعيدة التي بلغتها تجاربهم الإبداعية، وقد مال البعض إلى الاعتقاد أن واحدة من صعوبات اللحاق بشعراء العرب واختزال المسافة الابداعية القائمة تبدو كامنة –كما ذكر **يوسف الخال**– في كون الشاعر العربي يفكّر ويكتب باللغة الحيّة لمجتمعه، في حين أن زميله العربي يفكّر ويتحدث بلغة ثانية[2].

[1]– محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1984م، ص: 79.

[2]– ينظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، ط1، 1982م، ص: 116.

ويضيف "**يوسف الخال**" قائلا: «**إن اللغة لا تنفصل عن الإنسان وإنها أداة تتطور بتطوره، وإن صفاتها الأساسية واحدة في اللغات جميعا**»[1]، وراح يناقش المسألة اللغوية على ضوء هذه المسلّمة، فاكتشف أن اللغة العربية مظلومة بالمتكلمين بها، لأنهم طوّروها بالكلام ولكنهم يكتبونها كما هي حسب الطريقة القديمة التي لم تتطور، ويقصد بذلك القواعد والنحو والصرف لا المفردات، كما يرى أنّ اللغة العربية هي ذاتها لغة الجريدة مثل لغة نهج البلاغة دون فرق، إذا فاللّغة واقعة في ظلم لابد أن ينفجر يوما[2]، إنّ اللّغة الشّعرية لا تنقل العالم بحرفيته، بل تساهم في إعادة صياغة الحياة وتشكّلها.

هكذا يصوغ "**يوسف الخال**" إشكالية اللغة العربية أو ما يسميه "**جدار اللغة**"، فالمسألة تتعلق بازدواجية لغوية، ولكن ليس بين الفصحى واللهجات، كما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة بل بين المكتوب والمنطوق، فالمكتوب يخضع لطقوس اللغة العربية التي لم تتغير منذ القديم، والمنطوق يتمرد على هذه الطقوس ويكوّن لغته بعيدا عنها، إنّ هذا الطرح الذي انطلق منه "**يوسف الخال**" والذي أسماه باللغة المحكية والتي تعني تجاوز الازدواجية اللغوية بين الكلام والكتابة، ومن أجله دعا إلى تخليص اللغة العربية ممّا أسماه "**أثقالا**" تكرّس تلك الازدواجية، ذلك أن «**الأثقال التي نحملها بهذه اللغة العربية الفصيحة والتي لا نحكيها، طرحناها جانبا ونتكلم بدونها ونتفاهم، نتكلم أعمق موضوع نشاء بهذه اللغة، متروكا منها الأحمال والأعباء: النحو مثلا، المثنى، نون النسوة... الخ، هؤلاء لا نستعملها عند الكلام، ومع ذلك فإننا نتفاهم**»[3]، وربّما حاول "**يوسف الخال**" استعمال مقولته في إبداعاته إلى حدّ ما، لكن ذلك لم يسمح له بالخروج بنتائج واضحة وحاسمة.

إنّ اللّغة الشّعريّة على العموم ترتبط بثقافة الشاعر ومرجعياته الفكرية، وبكل العوامل الذّاتية والموضوعية التي تساهم في تجاربه الشعرية، فهي ترجمان لتصوراته وحساسياته، كما أنها صورة معبرة عن

[1]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978م، ص: 84.

[2]- ينظر: جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1979م، ص: 148.

[3]- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص: 113.

انشغالاته وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية، والشاعر دائم الاختيار والانتقاء بين الألفاظ سعيا وراء ما يمكن أن يخدم مقصديته، وهكذا تأتي اللغة الشّعرية منسجمة مع السياق النفسي للمبدع، كما أنها تأتي منسجمة مع السياق الثقافي الذي ينتمي إليه، ولذلك تجد التجارب الشعرية المنتمية لسياق تاريخي وثقافي معيّن قد انطبعت بالطابع الفني الذي تميز به ذلك السياق، فتحمل آثارا بارزة وبصمات واضحة لما تم تكريسه، أو لما تم تداوله بين الطبقة المبدعة[1].

ومما أكّد عليه النقاد هو (التناسب بين اللغة الشعرية والسياق الشعري*)، فإذا كان للشعر أغراض وقضايا مختلفة ومتعددة فإن كل غرض يفترض وجود ألفاظ معينة تحقق بينها نوعا من التماكن والانسجام وتبعد الانفصال والتباين، وكل غرض من تلك الأغراض يتطور معجمه تطورا ما تبعا للتحولات المجتمعية، ولكن الواقع الشعري من خلال التجارب الشعرية قديمها وحديثها، يجعل هذا الأمر متعذرا، لأنه ليس بالإمكان أن نقيد الشاعر ونحدّ من حريته في تعامله مع الألفاظ والكلمات خصوصا إذا كان السياق التخاطبي يفرض عليه الاستعانة بمعاجم أخرى وألفاظ قد لا تكون في الظاهر متناسبة مع موضوع شعره، فغالبا ما يجد الشاعر نفسه مضطرا إلى استخدام المجاز، فيستعين بألفاظ بعيدة عن موضوعه الشعري، ولكنها تخدم هذا السياق على سبيل الإيحاء والخيال والاستعارة فيقول شيئا ليقول به شيئا آخر، ويوظّف الكلمة توظيفا يوسع من دلالاتها ويغني من إيحاءاتها، ومثل هذا كثير في لغة الشعراء، وحقولهم الدلالية خير مثال على ذلك.

وفي محاضرة ألقاها في "**الكوليج دوفرانس**" عام 1984م يفرّق "**أدونيس**" بين جمالية الشعرية الشفوية التي تعتمد على الأذن وما تستدعيه من إيقاع ووزن ونغم، وبين جمالية الشعرية الكتابية التي

[1]– ينظر: محمد شداد الحرّاق، مقال بعنوان: اللغة الشعرية وهوية النص، ديوان العرب، مجلة إلكترونية، أكتوبر 2011م. https : //www.diwanalarab.com

*ويقصد بها التناسب بين لغة الشعر وموضوعها كالتناسب بين موضوع الغزل وألفاظ لطيفة ومستعذبة.

صارت في حاجة إلى إعادة نظر كونها تقوم في الأساس على غير ما كانت تقوم عليه في الشعر الجاهلي[1].

والجمالية الشعرية الشفوية هي فن خاص في القول الشعري، لا يقوم في المعبّر عنه، وإنما في طريقة التعبير بالأساس على الموسيقى والإيقاع والوزن والنغم وشاعرية الشاعر عنا تقاس بالقدرة على الابتكار بما يؤثر في نفس السامع، وبما هو أيضا انعكاس للذوق العام، استوجب هذا الوضوح والابتعاد عن الغموض وعن استخدام الإشارات البعيدة، واستوجب كذلك استعمال المجاز بما يقرّب الحقيقة ولا يبعد عنها، وقد أدت الجمالية الشفوية بهذا المعنى إلى الفصل بين الفكر وبين الشعر والانحياز إلى البدوية والبداهة الصافية[2].

لقد أثار هذا المصطلح "الشعرية" جدلا كبيرا في الوسط النقدي، سواء العربي أم الغربي، ويعد **"تودوروف"** من أبرز من تحدث عن الشعرية، فهو يبين أننا حين نريد أن نفهم الشعرية فإن علينا أن ننطلق من رؤية عامة للدراسات الأدبية، وهذه الرؤية العامة تمثل العناصر المهمة في تحديد الشعرية علاوة على أنه يبين أن هناك اتجاهين يمثلان النظرة إلى النص الأدبي، أما الاتجاه الأول فهو يرى أن النص الأدبي ذاته كافيا لتحصيل المعرفة عنه، وهو ما يمكن لنا أن نسميه بالتأويل أو التفسير، أما الاتجاه الثاني فهو يرى أن النص الأدبي ما هو إلا تجليا للبنية المجردة، ومن هنا فإن هذا الاتجاه يبحث في نواحي علم النفس، وعلم الاجتماع داخل عناصر النص الأدبي ذاته[3].

أما **"جون كوين** "John Quin" فقد ربط مفهوم الشّعرية بمفهوم الشّعر نفسه، وبين أن الشعر عبارة عن طاقة كامنة ثابتة وسحر لغوي وافتتان، ودور الشعرية ضمن هذا الإطار يتمثل في الكشف عن أسرار هذه الطاقة الكامنة وذلك الافتتان، فالشعرية إذن تسعى إلى إيجاد تلك الفروق اللانهائية

[1]- ينظر: أدونيس، الشعرية والشفوية الجاهلية في الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص: 30.

[2]- ينظر: مصطفى حسن، بين الشعرية الشفوية والشعرية الكتابية، بحث مقدم، معهد الدوحة للدراسات العليا، 2017م، دص.

[3]- ينظر: تودوروف تزيفتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص: 20.

التي تفرق الأعمال الأدبية والنصوص الأدبية بعضها عن بعض، ومن ثم محاولة التوصل إلى أسرار تلك الفروق اللانهائية، واكتفى بتعريف الشاعرية في كتابه المعروف "**النظرية الشعرية كعلم موضوعه الشعر**"، وكان قد أقام نظرية أساسا على مفهوم الانزياح مركزا فقط على الشعر، ولذلك وسمت شعريته بالتجزيئية وعدم الشمولية لأجناس الأدب كافة، كما هو الحال في نظرية "**جاكبسون**" أيضا لأن نظريتهما تعالج الخطاب الشعري دون النثري[1].

وتكمن المشكلة الأساسية بحسب "**أدونيس**" في الشعر، واستمرار النظرة النقدية المؤسسة على خصائص الشعرية الشفوية في تناول الشعر الذي نتج في العصر الحديث، وقد صاحب هذا التطبيق نظرة إيديولوجية تعمل على التوكيد على أن للشعر العربي خصوصيته البيانية والموسيقية التي تميزانه عن باقي الأمم الأخرى، وهو يرى أنّ حلّ هذه المشكلة يكمن في أن نقرأ ماضينا الشّعري ليس كما رآه السّابقون، وإنّما لنرى ما غاب عنهم، أي نقرأ الفراغ والنّقص الذي تركوه، إذ أنّ اللّغة الشّعرية تظلّ في تجدّد وتوهّج وتغاير، فهي بحث عن الذات وعودة إليه، لكن عبر هجرة دائمة خارج الذّات[2].

وينظر "**أدونيس**" إلى القرآن الكريم باعتباره لحظة الحداثة الأولى في السياق العربي، إذ مثل بالأساس لحظة القطيعة مع الجاهلية على كل المستويات المعرفية، وأدّى إلى الانتقال من الشعرية الشفوية إلى الشعرية الكتابية[3]، فقد أدّى -على نحو غير مباشر-إلى فتح آفاق جديدة للشعر غير معروفة من قبل، وأدى في نفس الوقت إلى تأسيس النقد الشعري، بمعناه الحقّ[4]، إذ أدّت الحركة الثقافية والابداعية-حسب أدونيس- التي ظهرت من خلال الدراسات القرآنية إلى فتح آفاق رحبة

[1]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1994م، ص ص: 83- 90.

[2]- ينظر: أدونيس، الشعرية والشفوية الجاهلية في الشعرية العربية، ص: 31.

[3]- ينظر: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، دط، دت، ص: 24.

[4]- ينظر: أدونيس، الشعرية والشفوية الجاهلية في الشعرية العربية، ص: 42.

أمام الشعراء لابتداع كتابة شعرية جديدة ذات بلاغة وبيان وتصوير مغاير للشعر الجاهلي، كما أدّت هذه الحركة إلى تعريف الإحداث الشعري من حيث هو ابتكار لم يعرفه الأقدمون[1].

4- قصيدة النثر:

إنّ ظهور – قصيدة النّثر-كأسلوب شعري جديد، يعدّ ثان التّحولات التي عرفها الشعر على مستوى المفهوم، وكذا الشكل والمضمون، فالقصيدة الجديدة تعتبر انقلابا نوعيا حيث قطعت كل خيوط القرابة مع أوزان الخليل، خلاف "الشّعر الحرّ" الذي ظلّ مرتبطا به من خلال "وحدة التّفعيلة"، هذا من ناحية الشّكل، أمّا على مستوى المضمون فقد تجاوزت قصيدة النّثر المواضيع القديمة من مدح، وهجاء، ورثاء وغيرها، «**فالشّاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطرين، وإنما يريد أن يمنح السّطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها**»[2]، فهي وليدة تطور، يسعى من خلاله أصحابها إلى رفع هذا النموذج إلى مستوى "**النص الشعري**" بعيدا عن القوالب والأشكال التَّنمِيطِيّة.

إن قصيدة النثر هي إحدى محصّلات الحداثة في سعيها المتّسم بالتوتر نحو التّحوّل والتّجديد وهي حداثة ثائرة على كل ما يتّصل بالقديم من تقاليد شعرية وفكرية، ولأنّ الشّعر كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاما بالتقاليد والقيود فإن مواجهته أولا ثمّ التّمرد عليه ثانيا، كان هذه من أبرز الحداثة وكانت ذروة هذه المواجهة توليد جنس أدبي جديد يجمع بين الشّعر والنّثر، تمّ الاصطلاح على تسميته "**قصيدة النثر**" وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي (Poeme en prose) [3]، وقد كان "**أدونيس**" أوّل من استعمل هذا المصطلح وذلك في مقالاته المنشورة في مجلة "**شعر**"، حيث يرى أنّ الحركة الحديثة في الشعر العربي تستند إلى أسس عدّة منها: التّمرد على ما يسمّيه "**الذهنية التقليدية**" والوصول بهذا التمرد إلى أقصى ما تتيحه التجربة الشعرية، وذلك يعني عدم الخضوع للتقليد، لأن

[1]- ينظر: أدونيس، الشعرية والشفوية الجاهلية في الشعرية العربية، ص: 44.

[2]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1،1983م، ص: 63.

[3]- ينظر: محمّد عبد المطلّب، قصيدة النّثر، الحسرة الثّقافيّة، قطر، ع2، 1999م، ص: 27.

التجديد يتطلب الابتعاد عن التقليد وعدم التلاؤم مع أشكاله الشعرية، فالأمانة لهذه الأشكال وأساليبه فيها نفي للشعر[1]، ولذلك فإن الشاعر كما يرى **"أدونيس"** لا يستطيع أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلّا إذا كابد إنهيار المفاهيم القديمة، فعليه إذن أن يصفو من التقليدية لكي يستطيع الدخول في العالم الآخر الكامن وراء العالم الذي يثور عليه[2]، وهو دخول لا يتم «**دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدّع والنفي**»[3]، كما يدعو **"أدونيس"** وبإلحاح شديد على ضرورة تخطّي عهد الثقافة الشعرية القديمة الذي انتهى إلى عهد آخر وهو تخطٍّ يفرض على الشاعر لا تفرّدا في الأشكال الشعرية فحسب، بل يفرض عليه أيضا أن يذهب في طريق التّجريب إلى أقصى حدٍّ.

ويطلق مصطلح النّثر على الكلام العادي الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ومعاملاتهم فالنثر في الاصطلاح «**هو الكلام العادي الذي لا يتقيّد بوزن ولا قافية، وهو أساس الكلام وجلّه... والنّثر أصل في الكلام، ولا تتكلّم العرب أوّلا إلّا به، فهو أسبق من الشّعر، ولم يصل عن العرب القدامى إلّا القليل منه**»[4]، كما أنّ هناك من يعرّفه بأنّه كلّ ما وضح معناه وظهر مضمون ألفاظه من أوّل وهلة[5]، أي هو كلام مرتبط بكلام العامّة واضح وبسيط.

ونجد هنا أنّ الباحث **"عبد الرّحمن محمد القعود"** يذهب إلى أن قصيدة النثر تثير إشكاليات من خلال اسمها نفسه، إذ كيف يمكن الجمع بين متناقضيْن هما الشّعر والنّثر، ويشير الباحث إلى أنه طرح في أحد بحوثه* مصطلحا بديلا هو **"القصيدة الحرّة"**، ولكنه فيما بعد وجد نفسه أكثر ميلا إلى مصطلح قصيدة النثر، وذلك بعد إدراكه للتناقض الكامن في هذه القصيدة، ممّا

---

[1]- ينظر: أدونيس، الشعر العربي ومشكلة التجديد في نظرية الشعر، مرحلة مجلة الشعر، القسم الأول، تحرير: محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق، 1996م، ص: 356.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 364.

[3]- أدونيس، الشعر العربي ومشكلة التجديد في نظرية الشعر، ص: 364.

[4]- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001م، ص: 222.

[5]- ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص: 216.

*في مقال له بعنوان: "في الابداع والتلقي"، عالم الفكر، مج25، ع4، 1997م.

يجعل من المصطلح أفضل معبِّر عن طبيعة هذه القصيدة وهُويّتها، فهي تقوم على وحدة الأضداد (شعر ونثر، حرّيّة وصرامة...)[1].

ويرى **"غالي شكري"** أن تسمية **"قصيدة النثر"** تسمية خاطئة معتبرا إطلاق هذه التسمية آخر رواسب الحسّ الكلاسيكي في حركة التّجديد الحديثة في الشّعر العربي، ذلك أنّ إطلاق هذه التّسمية ضمن إطار حركة الشّعر الحديث يدفع بنا إلى الوراء، إلى منطقة يحاصر فيهما الفنّان بمجموعة من القواعد الثّابتة، في حين أن ما يميز الرؤيا الحديثة في الشعر يجعل ثمة فروق بين شاعر وآخر بحيث لا يمكن الجمع بينهما على مائدة واحدة[2].

وقد أطلق **"جون كوهين"** على قصيدة النثر قصيدة معنوية إذ يقول: «**ففي قصيدة النّثر في الواقع يوجد بصفة عامّة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشّعر ليس هناك شكٌّ في أنّ الشّاعر في قصيدة النّثر متحرّر من قيود الوزن، وهو من ثمّ أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي**»[3].

وقد ميّز **"نذير العظمة"** بين قصيدة النّثر والشّعر المنثور، فنجده في كتابه: **"قضايا الشّعر العربي الحديث"** بأنّ قصيدة النّثر تتداخل مع قصيدة الشّعر المنثور من حيث خصائصها وصفاتها، إلّا أنّها تتميّز عنها بالشّكل الهندسي رؤية وبنية داخلية وخارجية[4]، هذا ما أكّده أيضا **"سعيد الورقي"** بقوله: «**وقصيدة النّثر كما بدت في أعمال توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا، ومحمّد الماغوط وأنسي الحاج، وفي بعض أعمال أدونيس ويوسف الخال، وشوقي أبي شقرا، تختلف اختلافا بيّنا عن ذلك الشّعر المنثور... فهذا الأخير يخضع لشكل من التّلوين الموسيقي**

[1]- ينظر: عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر والآليات، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م، ص: 163.

[2]- ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، بيروت،ط1، 1991م، ص: 56.

[3]- جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000م، ص: 33.

[4]- ينظر: نذير العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي المعاصر، النادي الأدبي الثّقافي، جدّة السعودية، ط1، 2001م، ص: 215.

الخارجي على بعض الزّخرفة اللّفظية»[1]، ورغم شيوع مصطلح قصيدة النّثر تبقى بعض المصطلحات متداولة في السّاحة النّقدية وكلّها مصطلحات تدلُّ على التّحوّلات الفنّيّة للقصيدة العربية.

5- التّمرّد والقلق وظهور القصيدة المعاصرة:

لقد لاحت قصيدة النثر العربية في نهاية الخمسينات من القرن العشرين تلك الفترة الحرجة في تاريخ العالم العربي، وقد شهدت هذه الفترة انقسامات وتمزقات سياسية واقتصادية وإيديولوجية، وقد ظل هاجس الوحدة حلم كل مواطن عربي بما في ذلك الشاعر العربي، هذا ما ظهر جليا في مسار القصيدة العربية بظهور شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

ولا شك في أن الانعطاف الذي شهده الشاعر العربي كان بمثابة الصدى لتلك الأزمات التي هزت الذات الإنسانية، في هذه الفترة جاءت مأساة تقسيم فلسطين عام 1948م، وكانت الصدمة الحقيقية للإنسان العربي الذي أحس بعجزه أمام القوة الصهيونية، وقد أخذت القضية الفلسطينية جانبا كبيرا من اهتمام العرب وكانت قضية الشعراء أيضا، وانعكست في الأشكال والهيئات[2] «**وليس غريبا أن يتولد من هذا الوضع المأساوي شعور يغمر العامة والشعراء بشكل خاص، فكم لمس الشعراء هذه المأساة بالتصريح حينا وبالرموز والإيحاءات في أغلب الأحيان**»[3]، ولا شكّ أنّ هناك علاقة وطيدة بين القصيدة والواقع العربي، والشاعر ابن بيئته كما يقال، ولا يتولّد شعر إلّا من أزمة، يقول "**عبد الرّزاق عبد الواحد**" في حوار له: «**لدينا وطن ضائع، ولدينا ملكية وإقطاع وتدهور ثقافي علمي، وجوع حقيقي ونظام اجتماعي مهترئ، فكانت هناك حركة تمرّد شاملة**

[1]- سعيد الورقي: لغة الشّعر الحديث، مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984م، ص: 212.

[2]- ينظر: صالح بلعيد، محاضرات في قضايا العربية، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، دت، ص: 140.

[3]- إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة بيروت، ط1، 1984م، ص: 200.

تبدأ من التّظاهرات في الشّارع وتنتهي في الفنّ والثّقافة، أي أنّ عملية التّغيير كانت حاجة ضرورية»[1].

وهذا ما يدلّ على أنّ هناك ارتباطا وثيقا بين القصيدة المعاصرة المتمرّدة على طقوسها القديمة وبين المواطن العربي المتمرّد على أنظمة الحكم التي مارست كلّ أشكال التّضييق والظّلم والتّعسّف فحركة الشّعر العربي الحديث حركة ثورية مثلها مثل ثورة المواطن في مطالبه السّاعية للتّغيير، فالمواطن الثّائر يسعى لعيش جديد بعزّة وكرامة، والشّاعر الثّائر يسعى لمستقبلٍ رفيع يرسمه من خلال أبياته يتجاوز بها واقعه الأليم، والشاعر هو ضمير العصر والنّاطق الرسمي للواقع، وهو المرآة العاكسة لتغيّرات المجتمع والعالم بأسره، وقد جاء التّغيير في الشّعر تعبير عن تلك الثّورة شكلا ومضمونا، لأنّ ثورة الشّعر لم ترتبط بذلك التّغيير الذي شمل الأشكال نتيجة لتغيير الوجدان الفنّي والتّعبير الشّعري، بل امتدّت لشمل معنى الشّعر أيضا.[2]

6- الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة:

يعد الإيقاع والعروض الشعري أبرز أوجه الشعر العربي المعاصر وذلك قبل العصف ببنية القصيدة العربية في مختلف أبعادها، ومن هنا نتعرّض إلى أبرز الظواهر الإيقاعية المميزة للقصيدة العربية المعاصرة، فما هي أبرز هذه الظواهر؟، وكيف وظّفها الشّاعر العربي المعاصر في خدمة مواضيع العصر المختلفة؟

[1]- جهاد فاضل: أسئلة الشعر(حوار مع عبد الرّزاق عبد الواحد)، الدار العربية للكتاب، بيروت، دط، دت، ص: 163.

[2]- ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م، ص: 264.

6-1- بنية الوزن الشعري:

إن ما يميز الشعر العربي في شكله العمودي «**هذا الصراع ضد فضاء محدود ينبغي أن يملأه معنى تام**»[1]، وقد كان هذا أحد الأسباب التي أدّت إلى الانقلاب على النّظام العروضي التقليدي، ومن هنا عمد النّصّ الشّعري المعاصر إلى السّيطرة على الوزن الخليلي وحاول أن يخلّصه من طابعه الإكراهي فتصبح التّفعيلة موظّفة في خدمة الإيقاع المعنوي[2].

وهكذا كانت القصيدة محدّدة بمساحة مكانية، وصار مستحيلا أن نتنبّأ بالشكل المكاني للقصيدة إلا بعد مطالعتها، فقد أصبح السطر الشعري يقوم على تكرار عدد معين من التفعيلات دون الخضوع إلى قانون مسبق «**فالزمن في القصيدة المعاصرة السّطرية متداخل ولا يأخذ إيقاعا متماثلا وذلك بسبب اختلاف عدد التفعيلات من سطر شعري لآخر... ومن هنا يصبح الشاعر هو الذي يتحكّم في زمن القصيدة لا العكس، كما يحدث في القصيدة الكلاسيكية**»[3]، إن الشعر العمودي يتميّز باشتغال فضائي نموذج وهذا الاشتغال النّموذج يتلخّص في عنصرين:

1- التوازي العمودي للأبيات.

2- التقابل الأفقي للأسطر.

وهذان العنصران ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه رصف الوحدات المكونة أفقيا في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء مشكلين نموذجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عموديا: مُفسِحة المجال لتوازٍ هندسي ثالث، تنتظم وفقه الأعمدة

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ،، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996م، ص: 188.

[2]- ينظر: محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985م، ص: 47.

[3]- محمّد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999م، ص: 136.

البيضاء الثلاثة الممتدة على حافّة الأشطر وما بينهما بشكل عمودي، وهي فراغات بيضاء تنفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيا يحددان النّصّ في البداية والنّهاية، وهذا النّموذج يمكن إيضاحه من خلال الشّكل الآتي[1]:

بياض

بياض تقابل أفقي بياض

بياض

هذا النموذج الثابت الذي أَلِفَتْهُ عين القارئ هو ما ثار عليه الشعر الحر وقدّم بدله أشكالا أخرى حرّة يمكن أن نمثل لها بالشّكل الآتي:

(سطر شعري).

مع أن السطر الشعري هنا غير مقيد بطول معين محدّد من خارج القصيدة.

وكمثال على قصيدة الشعر المعاصر نجد الشاعر "**صلاح عبد الصّبور**"، يميل إلى استعمال نمط إيقاعي يصفه "**كمال أبو ديب**" بأنه نمط وحيد التفعيلة، ويشير الناقد في هذا الصدد إلى أن

[1]- ينظر: محمّد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص: 136.

تركيز الشعر على هذا النمط يؤدي بدوره إلى تطوّرات جوهرية أحدها كسر الرتابة وخلق إيقاع متجدّد[1].

ويزاوج "**صلاح عبد الصبور**" بين تفعيلات تنتمي إلى أكثر من بحر، ولا يفعل ذلك على مستوى السّطر الشعري، وإنّما على مستوى القصيدة ككل حيث تستأثر مقاطع معينة بتفعيلة بحر ما بينما تستخدم المقاطع الأخرى من القصيدة نفسها تفعيلة ترجع إلى بحر آخر[2].

فنجد أن معظم قصائده معتمدة على تفعيلة بحر واحد بعضها من تفعيلة الرجز والأخرى من بحر المتدارك، كما نجد بعض القصائد تجمع أكثر من بحر بين المتدارك والرجز، أو بين المتدارك والرجز والرمل، أما بحر الرمل فلا يستعمله كثيرا وربما انضوى تحت بحر المتدارك خاصة بعد التغيير الذي لحق هذا البحر ضمن حركة الشعر الحر، ولنا في هذا مثال آخر من "**إبراهيم ناجي**"* في قصيدته المعروفة "**الأطلال**"، يقول فيها:

وَاثِقُ الْخُطْـوَةِ يَمْشِي مَلِكًا ظَالَمُ الْحُسْنِ شَهِيُّ الْكِبْرِيَاءِ[3]

فهذا البيت مثلا يمكن أن يقرأ عروضيا ضمن بحري الرمل والمتدارك في شكله المعاصر.

الرّمل: 0/0//0/ 0/0/// 0///0/ 0/// 0/0/// 0/0//0/

[1]– ينظر: صبيرة قاسي، من عناصر الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تطبيقية في "شجر الليل"، لصلاح عبد الصبور، مجلة الخطاب، دورية أكاديمية تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للنشر، ع2، 2007م، ص: 123.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 123.

*[إبراهيم ناجي]: شاعر مصري، ولد بالقاهرة 1998م، عاش في بلدته أوّل حياته، وفيها رأى جمال الطبيعة ونهر النيل فغلب على شعره شأن شعراء مدرسة أبولو الاتّجاه العاطفي، خلّف وراءه كمّا أدبيا من بينها دواوين شعرية منها: ديوان وراء الغمام 1934م، ليالي القاهرة 1944م، في معبد الليل 1948م، الطّائر الجريح 1953م، جمع له حسين توفيق مجموعة من القصائد التي لم تنشر وجمعها في كتاب أسماه بـ: "إبراهيم ناجي قصائد مجهولة"، توفّي سنة 1953م.

[3]– إبراهيم ناجي: ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، 1980م، ص: 134.

فاعلاتن فعلاتن فعلا فاعلاتن فعلاتن فاعلات

المتدارك: 0//0/ //0/ 0/0/ 0/// 0//0/ //0/ 0/0/ 00//0/

فاعلن فاعل فعلن فعلن فاعلن فاعل فعلن فاعلان

وهكذا يمكن القول إنّ بحرَيْ الرجز والمتدارك هما اللذان يستحوذان على شعر شعراء النص المعاصر وذلك لإمكانياتهما الإيقاعية الوفيرة، فـ"**الرجز**" قد تأتي صورته العروضية مخبونة، أو مطوية أو مخبولة أو مقطوعة، أو مكبولة أما "**المتدارك**"، فبعد التغييرات التي لحقته أصبح ذا أشكال متعددة جعلت وزنه أقرب إلى النثر، كما أن هذا الوزن في شكله المعروف بالخبن (فعلن× م (عدد المرات)) لم يستعمل في الشعر القديم إلا نادرا، وهو وزن يتميز بخفته وسرعة تلاحق أنغامه كما تشير إلى ذلك "**نازك الملائكة**"[1].

6-2- التّفعيلة وقوانين التّجاوز:

على الرغم من أن الشعر الحر قد ثار على قيود الشكل الشعري القديم وحاول التحرر منها إلا أن ذلك لا يعني أن هذا الشعر لا يستند إلى قوانين وتحكمه، قد لا تكون هذه القوانين ظاهرة أو معلنة، ولكن البحث في الشعر العربي المعاصر ينتهي بنا إلى اكتشاف جملة من الضوابط والقوانين التي تحكمه وتنتظم مساره، ونشير هنا إلى ما قام به "**كمال أبو ديب**" في بحثه عن القانون الذي يحكم تجاور التفعيلات لـ"**المتدارك**" وأنساقها في الشعر العربي المعاصر، حيث انتهى إلى أن هناك علاقات تحكم هذه الصور، وهذه العلاقات إمّا هي علاقات تجاور أو علاقات تنافر، وقد نجد ذلك أيضا عند "**صلاح عبد الصّبور**" وعند كثير من الشعراء المعاصرين.

[1]- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981م، ص: 132.

كما أننا نجد بعض التفعيلات التي استحدثت في الشعر المعاصر، وقد كان للشّاعرة **"نازك الملائكة"**[*] السّبق، وذلك حسبما ذكرت في استحداث تفعيلة (فاعل: /0//)[1]، مبررة اللجوء إليها لأنها متساوية للتفعيلة (فعلن: ///0) من حيث الزمن، لأن طولهما واحد.

ف ع ل ن = ف ا ع ل

/ / / 0 / / 0 / /

فنحن هنا إزاء تفعيلتين في كل منهما ثلاثة متحركات وساكن واحد، والفرق بينهما في موضع المتحركات والساكن[2].

6-3- التّفعيلة وظاهرة الإبدال:

لقد تعرضت التفعيلة في الشعر المعاصر إلى تحولات مختلفة، حيث خضعت للتّجربة الفنّيّة والنّفسية للشاعر، ولعلّ ظاهرة الإبدال هي أبرز هذه التّحوّلات، والمقصود بالإبدال هنا «**حركة الانتقال من (فاعلن) إلى (فعولن)**»، كما رصدها الناقد **"كمال أبو ديب"** الذي أورد مجموعة من نماذج لشعراء معاصرين، غير أن هذه الظاهرة لا تقتصر على الصّورتيْن العروضيتيْن السابقتيْن فحسب، وإنّما تتعدّاهما إلى صورتيْن أخريتيْن وهما: (مستفعلن) و(مفاعيلن)[3].

ونجد مثلا في شعر **"صلاح عبد الصبور"** إبدالا واقعا بين التّفعليتيْن: (مستفعلن) و(مفاعيلن) من خلال النّموذج التّالي:

---

[*] **نازك الملائكة**: شاعرة عراقية ولدت في بغداد سنة 1923م، ونشأت في بيئة فاضلة، وهي كريمة الشاعر والمؤلّف صادق الملائكة، والدتها "أم نزار" شاعرة أيضا، تلقّت درستها في بغداد وتخرّجت في دار المعلّمين العالية، أخرجت ديوانها الأوّل "عاشق الليل "سنة 1947م، ملتزمة في ذلك قواعد الخليل، ثمّ أخرجت ديوانها الثّاني "شظايا ورماد" سنة 1949م، الذي خرج في ثوب الشّعر الحرّ والذي استمدّت روحه من الأدب الإنجليزي، توفّيت سنة 2007م.

[1]- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 134.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 135، 136.

[3]- ينظر: صبيرة قاسي، من عناصر الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة، ص: 126.

أَبْحَثُ عَنْكَ فِي الْخُطَى الْمُفَارِقَهْ.

يَقُودُهَا إِلَى لَا شَيْءَ، لَا مَكَانَ.

وَهْمُ الِانْتِظَارِ وَالْغِيَابِ[1].

وتقطيع السطرين الأخيرين كالتالي:

السّطر 2:	//0//0	0/0/0//	//0//0	/
	متفعلن	مفاعيلن	متفعلن	م
السّطر 3:	0/0/0/	0//0//	//0//0	00//
	فاعيلن	متفعلن	متفعلن	فعول

وإذا قارنا بين التفعيلتين (مستفعلن) و(مفاعيلن) من حيث الزمن وجدناهما متساويتين:

م س ت ف ع ل ن = مـفاعـيـــــلـن

/ 0 / 0 / / = 0 / / 0 / 0 / 0

6-4- الوقفة وأنواعها:

لقد شهد البيت الشعر العربي من ناحية الإيقاع تحولا كبيرا لم يقتصر على تفتيت البنية الشعرية العروضية، بل تجاوز ذلك إلى خلخلة استقرار بناء البيت الشعري ككيان مركب من وزن وقافية[2].

[1]- صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور،، دار العودة، بيروت، لبنان، مج3، دط، 1977م، ص: 459.

[2]- ينظر: صبيرة قاسي، من عناصر الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة، ص: 127.

6-4-1- الوقفة التامة:

وهذه هي وقفة النمط الأولي من الأبيات حين يكون البيت ممتلئا بوقفاته الوزنية والمركّبية والدلالية، وهذا القانون الأول قليل الحضور في الشعر المعاصر باعتباره من خصائص القصيدة القديمة[1].

6-4-2- الوقفة الوزنية:

بالنسبة لهذا القانون من قوانين الوقفة يكون السطر الشعري تاما وزنيا ولكنه ناقص مركّبيا ودلاليا[2]، وهذا يعني أن بإمكان القصيدة أن تتخلى عن استقلال البيت، ومن هذه النماذج قول الشاعر:

كَانَ مُغَنِّينَا الْأَعْمَى لَا يَدْرِي

أَنَّ الْإِنْسَانَ هُوَ الْمَوْتُ

لَمْ يَكُ سَاقِينَا الْمَصْبُوغُ الْفُودِينْ

يَدْرِي أَنَّ الْإِنْسَانَ هُوَ الْمَوْتْ

وَالْعَاهِرَةُ اللَّامِعَةُ الْفَكَّيْنِ الذَّهَبِيَيْنْ

لَمْ تَكُنْ تَدْرِي بِأَنَّ الْإِنْسَانَ هُوَ الْمَوْتْ[3].

وتقطيع هاته الأسطر كما يلي:

---

[1]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج3، ط1، 1989م، ص: 122.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 123.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان، ص: 463.

س1 //0/ 0/0/ 0/0/ 0/

فاعل فعلن فعلن فا

س2: 0/0/ 0/0/ 0/// 00/

فعلن فعلن فعلن فاع

س3: //0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 00/0/

فاعلن فعلن فعلن فعلن فعلان

س4: 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/// 00/

فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

س5: 0/0/ 0/// 0/0/ //0/ 0/0/ 0/0/ 0/// 00/

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

س6: //0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/// 00/

فاعل فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

وفي هذا النموذج يستقل كل سطر شعري بتفعيلاته، لكننا نلاحظ انتقاء الاستقلال من ناحية التركيب والدلالة، حيث نجد كل سطرين شعريين متتاليين تربط، بينهما علاقة تركيبية ودلالية على النحو التالي:

الجملة المشكّلة للسطر الثاني تقع **"مفعولا به"** للفعل **"يدري"** الذي ينتهي بها السطر الأول والجملة المشكلة للسطر الرابع تعتبر **"خبرا"** للناسخ المنفي **"كان"**، والذي يقع في صدر السطر الثالث.

أما الجملة التي في السطر السادس فهي **"خبر لمبتدأ"** موقعه صدر السطر الشعري الخامس **"العاهرة"**[1].

6-4-3- الوقفة المركبية والدلالية:

«هذا القانون الثالث نقيض السابق، فالوقفة الوزنية هي الناقصة هنا فيما الوقفة المركّبيّة والدلالية ماثلة في البيت»[2]، ونجد مثالا على ذلك في قول الشاعر:

فَقَدَتْ رَوْنَقَهَا

فَقَدَتْ مَا طُلْسِمَ فِيهَا مِنْ سِحْرٍ مُنْفَرِدْ[3].

[1]- ينظر: صبيرة قاسي، من عناصر الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة، ص: 130.

[2]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص: 125.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان، ص: 470.

وهذه الوقفة واضحة في هذين السطرين:

س1: 0/// //0/ 0/

فعلن فاعل فا

// 0/0/ //0/ 0/0/ 0/0/ 0///

س2:

عل فعلن فاعل فعلن فعلن فعلن

نلاحظ هنا تفعيلة ناقصة في السّطر الأوّل والجزء النّاقص منها نجده في السّطر الثّاني، وعليه يمكن القول أنّ هناك تنازعا بين السّطرين الشّعريين على التّفعيلة: "فا/ عل".

إنّ الإيقاع الموسيقي لا يخلو من أداء وظائف دلالية وإيحائية قادرة على رفع السّتار عن عناصر المعنى في الشّعر، وذلك من خلال ما يعتمد الشّاعر من تلوين وتنويع في إيقاعاته الموسيقية باعتماده تكسير البيت الشّعري وإحداث إيقاعات جديدة عبر ما يعرف بالزّحافات والعلل في علم العروض، وقد عُرِفَ "**مطر**" أيضا بقصائده المتمرّدة على السّلطة السّياسية في الوطن العربي بلغة شفّافة تعبّر بكلّ صدق عن تجربته الشعرية حيث يقول:

فَكُلُّ النَّاسِ مَحْكُومُونَ بِالْإِعْدَامِ

إِنْ سَكَتُوا، وَإِنْ جَهَرُوا

وَإِنْ صَبَرُوا، وَإِنْ ثَأَرُوا

وَإِنْ شَكَرُوا، وَإِنْ كَفَرُوا[1].

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الالتزام للنشر والتوزيع، إربد، دط، دت، ص: 162.

لقد انبثق الإيقاع عبر توظيف الشّاعر لصيغ صرفية أدّت دورا رائدا في إثراء النّصّ الشّعري جماليا ودلاليا، فقد عمد الشّاعر إلى توظيف صيغ صرفية متشابهة نوعا ما من ناحية الشّكل ومتطابقة في الوزن، (**سَكَتُوا، جَهَرُوا، صَبَرُوا، ثَأَرُوا، شَكَرُوا، كَفَرُوا**)، هذه الصّيغ المتكرّرة دليل على الخبرة التي أصبح يعيشها الإنسان العربي.

إنّ التّجربة المطرية أدركت الدّور الكبير الذي يلعبه الإيقاع في النّص الشّعري، يقول "**مطر**":

عَبَّاس وَرَاءَ الْمِتْرَاسْ

يَقِظٌ مُنْتَبِهٌ حَسَّاسْ

مُنْذُ سِنِينِ الْفَتْح يُلَمِّعُ سَيْفَهْ

وَيُلَمِّعُ شَارِبَهُ أَيْضًا

مُنْتَظِرًا.. مُحْتَضِنًا دُبَّهْ

قَلَبَ عَبَّاس الْقِرْطَاسْ

ضَرَبَ الْأَخْمَاسَ بِأَسْدَاسْ

بَقِيَتْ ضِفَّهْ

لَمْلَمَ عَبَّاسُ ذَخِيرَتَهُ وَالْمِتْرَاسْ

وَمَضَى يَصْقُلُ سَيْفَهْ...[1].

لقد ضمّ النّصّ عدّة قوافي أدّت دورا فعّالا في الإيقاع وتحقيق الدّلالة، فقد وردت لفظة "**متراس**" مرّتين، ولفظة "**قرطاس**" التي شكّلت قافية بالتّوازي، وجاءت لفظة "**حسّاس**"، ولفظة

[1]- أحمد مطر: الأعمال لشّعرية الكاملة، ص: 42.

"**عبّاس**" ولفظة "**أسداس**"، هذه الألفاظ التي تنتهي بحرف السّين المسبوق بمدّ قد شكّلت إيقاعا متميّزا.

وثمّة شاهد على دور القوافي الدّاخلية في تحقيق الإيقاع الموسيقي للقصيدة المعاصرة المطرية:

فَأَلْفَيْنَا بِبَابِ الصَّبْرِ آلَافًا مِنَ الْقَتْلَى

وَآلَافًا مِنَ الْجَرْحَى

وَآلَافًا مِنَ الْأَسْرَى

وَهَذَا الْحِمْلُ رَحِمَ الصَّبْرَ

حَتَّى لَمْ يُطِقْ صَبْرًا[1].

فهذه الموسيقى التي يستشفّها المتلقّي جذبته إلى تذوّق موسيقى داخلية، فكلمة (**آلَافًا**) أسّست بتكرارها إيقاعا داخليا، كما شكّل الصّوت الأخير من هذه الكلمة نهاية للتّشكيل الإيقاعي(**مفاعيلن**).

إنّ الإيقاع الصّوتي يقوم على التّأثير في حاسّة السّمع ثمّ ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية الفكرية عند المتلقّي، ويترك أثرا في قواه الذّهنيّة والتّخيّليّة، ويتحقّق ذلك من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفا وألفاظا وتراكيب تتوزّع وفق هندسة صوتية معيّنة يعتمد فيها الشّاعر على التّقسيم والتّكرار، أو يستخدم تقنيات صوتية نابعة من استثمار البديع[2]، وفي هذا المعنى يقول "**نزار قباني**":

[1]- أحمد مطر: الأعمال الشّعرية الكاملة، ص: 48.

[2]- ينظر: هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، مجلة جامعة دمشق، مج30، ع 1 و2، 2004م، ص: 91.

«الشّعر هندسة حروف وأصوات نعمّر بها نفوس الآخرين عالما يشبه عالَمَنا الدّاخلي، والشّعراء مهندسون لكلّ منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها»[1].

وينوّع الشّاعر المعاصر في أسباب إيقاعاته الدّاخلية فيستثمر الصّفات الصّوتية لبعض الأحرف ويركّز عليها، لتظهر بشكل بارز في قصيدته من خلال توزّعها الكثيف في معظم الأبيات ويضيف إليها بعض الأحرف التي تمثّلها في صفاتها الصّوتية فتجري في نسق يطغى على النّصّ بإيقاعه الخاص[2]، وبقى الإيقاع قائم على الفاعلية بين الشاعر والمتلقّي، إنّه حركة تخرج عن السّكون لتعطي المتلقّي إحساسا بالفرح والسّرور، أو الحزن والألم، أو الدّهشة والحيرة.

7- فاعلية الشّعر في الثّقافة العربيّة:

تعتبر الثقافة العربية من أهم وأغنى الثقافات على صعيد العالم ترسّخت جذورها قبل الإسلام وبزغت بشكل مشرق بعد الإسلام، وتمثلت في عدد كبير من الخطب والحكم، والقصائد الشعرية والأمثال حيث تجلت عبقرية اللغة العربية، وكانت أهم صورة لحياة العرب قديما ومرآة تعكس بوضوح أفكارهم ومشاعرهم وعمق خيالهم.

وبعد ظهور الإسلام شرع العرب في نقل العلوم القديمة، ومن هنا كانت انطلاقتهم نحو آفاق الكون مبدعين ومستكشفين، هذا بالإضافة لغزارة عطائهم في مجال الأدب والفقه وكافة فنون القول.

وتعتبر اللغة الوسيلة التعبيرية الأولى التي يعبر فيها الإنسان عمّا يجول في خاطره من أفكار، إن اللغة هي الناطق الرسمي باسم الثقافة فيها يمكن للإنسان أن يشرح للآخرين وجوه التميز الثقافي لدى أمته وشعبه، ويتعرف أيضا على الثقافات الأخرى الموجودة في العالم، ومن زاوية أخرى فإن الثقافة توظّف وبشدة عند تعليم اللغات للأجانب الرّاغبين في تعلّمها، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى التكامل بين الثقافة واللغة، إلى جانب ذلك فإن ثقافة شعب من الشعوب تسهم في تطور

[1]- نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964م، ص: 39.

[2]- ينظر: هدى الصحناوي، المرجع السابق، ص: 108.

لغته وإثرائها من خلال إدخال العديد من المفردات الجديدة إليها، فاللغة على الدوام تقتبس مفرداتها من ثقافة الشعوب الأصلية التي تتكلم بها، وما اللغة العربية وبجر مفرداتها إلا مثال واضح وجلي على ذلك.

وقد كان الشعر أبرز ملامح هذه الثقافة لما تميز به من تنوع المعاني والأغراض والمواضيع فَسُمِّيَ بذلك "**ديوان العرب**"، وأضحى وثيقة تاريخية تعرف به الثقافة العربية وبه يتميز، فكيف ساهم الشعر في إثراء الثقافة العربية، وما هي فاعليته في ذلك؟

يعتبر الشعر واحدا من أكثر الفنون رواجا واستعمالا حتى على مستوى الحياة اليومية، فالعديد من الأبيات الشعرية صارت أمثالا تحكى في المواقف المناسبة لها، ويتميز الشعر بإيقاعه الموسيقي الجميل وتناسق مفرداته.

ولقد عبر الإنسان العربي عن نفسه وعن مجتمعه بالشعر في كل التفاصيل، بل إنه أثبت أغراضه الشعرية وفقا لهذه التفاصيل، حيث حماسته وفخره، ومديحه، ورثاؤه، وهجاؤه، وطردياته وخمرياته، ويعتبر ذلك تعبيرا عن خصوماته ومنافراته ونزاعاته، واعتداده بالانتماء لقبليته ولذاته، كما أن مديحه ورثاءه، وغزله، وهجاءه، وطردياته، وخبرياته تعبير مباشر عن علاقاته الشخصية بمن حوله رضا وغضبا، حزنا وحبّا، لهوا وتسلية[1].

وقد كان العرب يتنفّسون الشعر، خاصّتهم وعامّتهم، وفي عبارة الرسول –صلى الله عليه وسلم– خير دليل على ذلك، إذ قال: «**لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين**»[2]، فالشعر ليس جزءا خارجيا مضافا إلى شخصية العربي، بل هو من صميم تكوينه، كما أن الحنين موجود في الإبل في أصل خلقتها.

[1]– ينظر: عباس عودة شنيور، تلقي الشعر العربي المعاصر في العراق، دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة البصرة، العراق، 2008م، ص: 06.

[2]– المرجع نفسه، ص: 10.

فالشعر حينها كان حاجة بيولوجية وجزء عضوي في حياة العربي، ولا يقتصر ذلك على المثقّف أو المتعلم فقط، وإنّما كان الشعر صفة عامة الناس إناثهم وذكورهم، صغيرهم وكبيرهم، وكان العرب رجالا ونساء مولعين بحفظ الشعر وروايته.

وقد كان منذ الجاهلية وأتى الإسلام فازدهر الشعر وتحلّى بمكارم الأخلاق، وظهرت أغراض أخرى أثرت ديوان العرب وأثّرت الثقافة العربية الإسلامية، ثمّ تعاقبت الخلافات وقامت الدول العربية الإسلامية الأموية فالعباسية، وقد ازدهى الشعر فيهما أيما ازدهار سواء في الحياة السياسية أو الاجتماعية أو الثّقافية، ونبغ شعراء وأدباء كبار، كما أصبح البيت الواحد والقصيدة الواحدة تعبيرا عن موقف سياسي مصيري، كما كان البيت الواحد مصيرا لقبيلة أو شاعر أو طائفة.

وقد كُتِب نصف الشعر تحت عروش الخلفاء والسّلاطين إرضاء لكبريائهم وغرورهم ووسيلة إعلامية مؤثّرة تؤيّد سلطاتهم وتبرر مواقفهم بما جعل الشعر العربي في كثير من أزمانه لسان حال السلطات القائمة مرسّخا بذلك قيمة مهمّة في ثقافة المجتمع، ولم تَأْلُ لا السّلطات جهدا في استثمار هذه القيمة لتركيع العناصر الواعية، أو التّأثير على الرّأي العام بأنّ هذه السّلطة شرعية يقف إلى جانبها النّخبة الاجتماعية الواعية الرّفيعة، وإذا كان الأمر سابقا يتمّ غالبا برغبة حقيقية من الشّاعر فيرتحل إلى ممدوحه الحاكم رغبة في الاستزادة من الخير[1].

وهذا إنما دليل قاطع على فعّالية الشّعر في المجتمع العربي وبالتّالي في الثّقافة العربيّة، يقول "**الغذامي**" «**يعدّ الشعر المكوّن الأوّل لشخصية العرب الثّقافية والسّلوكية**»[2]، إنّه ينقل لنا كلّ سلوكات العرب وعادتها وتقاليدها.

إنّ الشّعر بحدّ ذاته قد تطوّر وأصبح أشكالا عدّة في العالم العربي، فإذا كان الشّعر العمودي هو الأساس والمرجع فقد استحدث الشّعر الحرّ وشعر التّفعيلة ووُجد الشّعر المنثور وقصيدة النّثر، وهذا

[1]- ينظر: عباس عودة شنيور، تلقي الشعر العربي المعاصر في العراق، ص: 11.

[2]- عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، ص: 89.

كلّه وفق ثقافة الشّاعر وقوّة شاعريته، فالقصيدة اليوم سواء كانت عمودية، أو تفعيلة أو قصيدة نثر فقد تبقى خالدة ومفضّلة لجمالها وشاعريتها وقربها من قلب المتلقّي.

لقد أصبح الشّعر اليوم يمثّل الحياة الإنسانية أفضل تمثيل، لأنّ الشّاعر يقول ما ينفعل به ويتأثّر به، وكذلك المتلقّي لن يتأثّر إلّا بالشّعر الذي ينطق عنه ويتحدّث عن مشاعره وآماله وآلامه مهما اختلفت فنونه، ومن هنا اتّضحت أهمّيّة الشّعر المعاصر لأنّه شغل بمواضيعه اهتمام الشّباب سواء كُتَّابًا، أو مُتَلَقِّينَ، ومن بين هؤلاء الشّعراء الذين ذاع صيتهم وسط الجمهور القارئ مثل: "**بدر شاكر السّياب**"، "**نازك الملائكة**"، و"**صلاح عبد الصّبور**"، "**أمل دنقل**"، "**نزار قبّاني**"، "**محمود درويش**"، "**أحمد مطر**"، "**فالح الحجية**"، "**سعاد الصّباح**"، وآخرون ظهروا مؤخّرا أمثال: "**محمد الحافظ**" و"**عبد الهادي المظفّر**" من العراق، و"**فوزية العلوي**" من تونس، و"**إيمان الونطدي**" و"**نعيمة خليفي**" و"**فوزية أمين**" من المغرب، و"**أسماء صفر القاسمي**" من الإمارات، هذه الأسماء وغيرها نجدها على صفحات الفيسبوك، أو على المجلّات والجرائد لتدلّ على حفاوة القارئ المعاصر بشاعر عصره.

8- الشاعر المعاصر والثقافة العربية:

لقد ضاق الشاعر المعاصر بمفهوم الشعر على أنه كلام موزون مقفّى فحسب، بل لأنّ قوالبه المعروفة لم تعد صالحة في نظرهم للتّعبير عن واقعه الفكري، فبدأ بالتّأسيس لكتابة جديدة تتماشى وظروف حياته المتوتّرة، حاملا معه هاجس التّغيير، فحاول هدم القديم والتماشي مع مقتضيات العصر.

فما هو الشعر عند الشاعر المعاصر؟ وكيف واكب الشاعر المعاصر أحداث عصره؟ وكيف تجلت مظاهر الثقافة في شعره؟

إن كتابة الشعر عملية صعبة ومعقدة والكلام عنه أصعب بكثير والشاعر يكتب ولكنه أسوأ من يفسر كيمياء الكتابة[1]، ودراسته حسب **"نزار قباني"** موضوع لا يتعدى دراسة نتائج الغضب والانفعال والسرور على جسد الإنسان، وكما يدرس علماء الفيزياء آثار التيار الكهربائي من ضوء وحرارة وحركة، وما النظريات الدارسة له إلا آثارا للتّجربة الشعرية في العالم الخارجي، أي بعد انتقالها من (جبين الشاعر إلى الورق)[2]، ورفض **"نزار"** إعطاء الشّعر تعريفا دقيقا كما رفض أن يؤسّس نظرية للشّعر معتبرا أنّ كلّ شاعر يحمل نظريته معه، وأنّ الشّعراء الذين حاولوا تأسيس النّظرية خسروا شعرهم ولم يربحوا النظرية، ويرى بأنّ «**الشعر هو كهربة جميلة، لا تعمّر طويلا، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغزيرة مُسَرْبَلَة بالموسيقا ومتى اكتسبت الهنيهة الشعرية ريش النغم كان الشعر، فهو بتعبير موجز النفس الملحّنة**»[3]، كما اعترف **"نزار"** بغموض العملية الإبداعية، إلا أنه حاول الكشف عن بعض ظروفها وحيثياتها، إذ يؤكد على ضرورة الموهبة والطبع في الشاعر ودعمهما بالثقافة والنقد الذاتي والتأمل فيقول: «**الطبع هو الشرارة الأولى والصنعة هي مولّد الكهرباء الذي لابد من تزويده بالطاقة الثقافية يستمر في الإنارة**»[4]، فالثقافة عند **"نزار"** عامل مهم في ولادة القصيدة، ولا يعقل أن ينفصل ذلك عن العملية الإبداعية مهما كانت قدرة الشاعر وموهبته الفطرية.

إن الشاعر المعاصر لا يرى فائدة من أن يعبّر بالشعر عمّا يمكنه أن يقوله نثرا، إنه يريد للشعر أن يقول ما يستعصي على منطق اللغة الدارجة، كما أنه يريد تجاوز حدود اللغة وقواعدها وأصولها وتجاوز أساليب التعبير الشعري المتوارث المعروف، أي أن الشاعر الأصيل الموهوب لابد له أن يعترف

[1]- ينظر: نزار قباني، ما هو الشعر؟، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط3، 2003م، ص: 37.

[2]- ينظر: نزار قباني: مقدمة طفولة نّهد في الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط3، 2006م، خاتمة الكتاب.

[3]- نزار قباني: طفولة نهد، مقدمة الكتاب.

[4]- نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج8، ط2، 1999م، ص: 608.

بقواعد لغته وبمبادئ الأساليب المتوارثة ويترك لنفسه مساحة لتطويع هذه القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها[1].

إن الفنان المعاصر يحس بالضيق من القوانين التي يفرضها عليه النظام الشائع المشترك، ولهذا يزداد تلهفه للحرية وإلحاحه عليها حتى وإن كلفه الأمر تحطيم الواقع وإعادة النظر في كل المقدسات والانفصام عن التراث أو معاداته، ولذلك راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله، ويبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة غير واقعية تعلن العداء على كل ما هو مألوف، وتناقض كل ما هو ثابت ساكن[2]، إنه ثائر على كل شيء، وكأنه ولد ساخطا على واقعه فترجم ذلك على أعماله الفنية شعرا كان أم نثرا، أم لوحة فنّيّة، أم تمثالا.

إن قراءة الشاعر المعاصر وتميزه لا تأتي إلا إذا تمرد على الواقع، وبالتالي سينتج شيئا مرشحا للتحول والتجدد وحتى الهدم، لا وثنا جامدا ساكنا صامتا[3]، إن الإنسان المبدع لا يرضى بما هو موجود في الواقع بل يسعى دوما نحو أفضل منه، فيرى الواقع صورة مصغرة لعالم مكمل واسع وشامل يحاول الوصول إليه بأدوات الحلم والمخيّلة، وبغض النظر إلى صاحب الريادة إلى الشكل الجديد والثورة على المألوف بروز الكثير من الشعراء والنقاد الذين لاحظوا ذلك التفكك والحيرة والغموض والضبابية التي اكتشفت الشعر الحديث والمعاصر، فبدأت التساؤلات والتنبؤات بمستقبل للشعر غير الذي كان من قبل، «**ومن الغريب أن ريح الثورة لم تهب من هذا المنطلق، أعني منطلق الصراع بين الفهم والإيحاء وبين بعد الاستعارات أو قربها، وإنما انبعثت لتحطيم تلك الانضباطية في الشكل سواء أكان ذلك الشكل قائما على شطرين أو على أساس توشيحي متنوع متكرر (...) عن طريقة تخلصه من الشكل الصادم في القصيدة والموشح على حد سواء، وتمنح العبارة امتدادا**

[1]- ينظر: يوسف الخال، بيان مفهوم القصيدة الحديثة، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 19.

[2]- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج1، 1972م، ص: 314.

[3]- ينظر: قاسم حداد، أمين صالح، بيان موت الكورس، تق: محمد لطفي اليوسفي، سداس للنشر، تونس، 1995م، ص: 127.

والتصوير استقصاء دون التخلي عن نوع الإيقاع المنظم»[1]، وقد جاء في مقدمة **"نازك الملائكة"** في ديوانها الشعري اعترافها وإيمانها المطلق بضرورة الثورة الشعرية وبالتغييرات التي ستحدثها، كما تعترف بأن الشعر العربي على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، بما في ذلك الأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب، وأن الألفاظ ستتسع لتشمل آفاقا جديدة واسعة ومن طبيعة التطور الجارف أن يتدفق دون كبح، وأن يسترسل دون توقف، وأن تضعف فيه المراجعة والنقد الذاتي، لأنه في سرعته لا يدع وقتا أو مجالا لذلك، ويحدث فيه أن يصبح الجديد فيه بعد وقت قديما يتطلب تجديدا، وأن يسخر بالحدود والقواعد وأدوات الترويض، وحين شاءت **"نازك"** أن تضع في كتابها **"قضايا الشعر المعاصر"** بعض القواعد النقدية كانت الموجة أقوى من أن تصدّها أداة النقد ورزانة الفكر التنظيمي[2].

غير أن ظهور هذه الدعوة على يد شاعرة –لا شاعر– يشير إلى تلك الحساسية في مجتمع لم يتعود صراحة المرأة في التعبير عن مشاعرها، طالما ظن الرجل أنه يحسن التعبير عنها أو التغلغل إلى إدراكها.

لكن هنا علينا أن نتساءل: كيف استفاد الشاعر المعاصر من موروثه الثقافي في قصيدته المعاصرة، الشكل والمضمون؟

إن التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفذ له عطاء، فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفذ، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجدانهم ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في وجدانات الناس وأعماقهم تحف بها هالة من القداسة والإكبار، لأنّها تمثّل الجذور الأساسية لتكوينهم النفسي والوجداني، «**إنّ التّراث ليس حركة جامدة ولكنه حياة متجدّدة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر، وكل قصيدة**

[1]– إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م، ص: 14.

[2]– ينظر: إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ص: 15، 16.

لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا»[1]، فالتراث هو الموروث الثقافي والفكري والفني والأدبي، وهو كل ما يتصل بالثقافة والحضارة من عادات وحكايات وكتابات وسير وتراجم وطقوس، من هنا ذهب الشاعر المعاصر إلى خلق علاقات مثاقفة واعية ومتجاوزة في الوقت ذاته للتراث، وطالب بضرورة الانتماء عن قناعة وإرادة للشعرية العربية، ومراجعة التراث مراجعة حداثية من خلال تفعيل هذا التّراث[2]، «**بوصفه شكلا فنّيا ومعطى حضاريا في بناء العملية الشعرية**»[3].

ثمّ إنّ الشّاعر الذي لا يكون متّصلا بموروثه الثّقافي لن تجد في شعره إلّا كلمات خواء لا روح لها، إنه ملزم بالاطلاع عليه شعرا كان أو نثرا أو فنا أو قصصا، إن الشاعر لا يكتب القصيدة من فراغ إنما يعمل في ذلك قريحته وما مرّ عليه من أخبار وقصص وأشعار ثم يترجمها بأسلوبه الخاص سواء هدم القوالب المعروفة أو اعتمد عليها.

كما أن التنوع الثقافي لدى الشاعر يكسبه مسحة عالمية وإنسانية تجعل من شعره زخرفا فنيا يجمع عديد الثقافات في عمل إبداعي يستطيع أي إنسان التمتّع به وتذوقه، إن الشاعر لابد أن يكون مثقفا ليثري بثقافته موهبته، إن عدم تعمق الشاعر في الثقافة يجعل من شعره جاف الأسلوب ملتوي الفكر ومعقد الأداء.

كما أن الشاعر هو القارئ الأول لما يكتبه من نصوص لذلك وجب أن يكون ناقد نفسه قبل أن يستعين بغيره في النقد والدراسة «**إن الإشكالية الأبرز التي نواجهها، هو خروجنا خارج**

---

[1]- ينظر: صلاح عبد الصّبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، دط، 1969م، ص: 113.

[2]- ينظر: بوعيشة بوعمارة، الشّاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث، مجلة كلية الآداب واللغات، ع8، جانفي 2011م، ص: 2، 3.

[3]-كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة(قراءة في المكوّنات والأصول)، اتحاد كتاب العرب، دمشق،2004م، ص: 26.

حدود الذات المبدعة (الشاعر) إلى حدود الذات (الناقدة) وثمة فرق مهم بين لحظة التكوين ولحظة التقييم حين نتحدث عن التجربة الشعرية»[1].

هذه اللحظة الفارقة بين الكتابة والقراءة أول من يتمثلها هو الشاعر نفسه، والشاعر نفسه لا يستطيع ممارسة العملية النقدية من فراغ، فثقافته المتكونة من درايته بالشعر واللغة العربية هي التي يوظفها في ممارسة التمحيص والدراسة.

إن ثورة التعبير والتجديد في الشعر العربي تبقى نتيجة لتطور المجتمع وتفتحه على الثقافات الأخرى والاستفادة منها، وكان ذلك منذ العصر الأموي حيث ظهرت ملامح تأثر الشاعر نفسه بالثقافات المجاورة من الفرس والهند واليونان، وازداد ذاك الانفتاح في العصر العباسي حيث أصبح الشاعر أكثر لهوا وطربا، ولعل أهم تجديد مسّ الشعر العربي نذكره في قول **"أبي نواس"**:

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي عَلَى طَلَلٍ دَرَسْ وَاقِفًا مَا ضَرَّ لَوْ كَانَ جَلَسْ [2]

ونظرا لاختلاط الشاعر بعديد من الثقافات أعلى ثورته على القديم ومارس نقدا على ما كان يكتب هو الآخر من مقدمات بكائية للطلل وقد رأى **"أبو نوّاس"** أن التشبيهات التي كانت في ثقافة الجاهلية لم تعد صورة جمالية في العصر العباسي، لأنها لم تعد تستجيب لذوق العصر ولا لمقتضياته كما يعدّ **"بشار بن برد"** أيضا من الأوائل الذين ساهموا في التجديد في نظام القصيدة داعيا من خلال هذا التجديد إلى الاستفادة من ثقافة المجتمع ومواكبة مقتضياته، ونظرا لهذه الجرأة الفنية، عدّه **"أدونيس"** «**رمزا حداثيا أعطى اللغة بعدا مجازيا وتصويرية غير مألوفة**»[3]، كما ثار **"أبو تمام"** على نظام الشعرية القديمة وعمل على تأسيس لغة عصرية جديدة، وذلك لم يتأتى له حتى تأثر بثقافة مجتمعه وربما من قراءاته للثقافات المجاورة حينها.

---

[1]- شيم محمّد حسن: غموض الشعر وإعمال العقل فيه، حلقة بحث مقدمة في مادة اللغة العربية، المركز الوطني للمتميزين، سوريا، 2015- 2016م، ص: 04.

[2]- ينظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي – في أواخر القرن الثاني للهجرة-دار الأندلس، لبنان، ط2، 1981، ص:171.

[3]- أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ج3، ط4، 1983م، ص: 16.

إن الخطاب الشعري لدى الشاعر المعاصر لم يعد ذلك النوع من الكلام الموزون المقفى والذي يتميز عن الخطاب النثري بخصائص محدّدة أطلق عليها بنظرية عمود الشعر، وإنّما أصبح ذلك النداء الغامض في النفس الشاعرة لتكسير نمطية تلك الصورة، فليس بالضرورة لدى الشاعر المعاصر أن يكون هناك شعر ونثر، وإنّما الهمّ هو الانصهار في قلب التّجربة تجربة الكتابة، والشّاعر المعاصر متميز بميزة تطبّعه على غيره، حيث بدت تجربته الشّعرية انصهارا حيّا لتجارب إنسانية كلّية لا تجربة حياتية فردية، الأمر الذي دعاه إلى خلق بُنَى تعبيرية جديدة، تكون في مستوى هذا التغيير[1].

وما يلاحظ في نصوص الشاعر المعاصر اعتماده على قاموس لغوي جديد، حيث يوظّف التّراث بأدوات فنّيّة معاصرة، كما يلاحظ فيه الرّمزية في الأداء والغموض الفنّي الذي يحيل إلى تعدّد قراءات النّصّ الواحد، ولابدّ للشّاعر أن يعيش عصره دون التّفريط في تراثه، ولذلك يتميّز كلّ شاعر عن آخر، وشعراء منطقة عن أخرى، وشعراء عصر عن عصر.

لقد نشأ "**المتنبّي**" مثلا في بيئة شيعية وتعلّم في مدارس شيعية، وكان لهذا الأثر البارز في إلمامه بتاريخ الفِرَقِ وأهل الكلام، وقد بدا ذلك في ألفاظ شعره وتعابيره، وهذا إنّما دليل على امتلاء ذهن الشّاعر بلون من ألوان الثّقافة جعلت منه شاعرا كبيرا لا يضاهيه أحد.

والشاعر العربي المعاصر كغيره من الشعراء، بل هو أعرض لنوافذ التثاقف من غيره، كما أنّه يعيش صراعات وتوترات سياسية، واجتماعية، وثقافية تجعله أكثر تأثّرا بما يحدث، وهذا ما يحدّد الكثير من رؤيا الشّاعر وحداثته لأنّ الحداثة الشّعرية الفاعلة هي التي ترتبط بنظرة إلى العصر ومستجداته من جهة، وإلى التّراث وكوامنه التّعبيرية القادرة على الاستمرار من جهة أخرى.

وممّا لا شكّ فيه أنّ توظيف التّراث بطرق وأساليب متعدّدة ومبتكرة وسع مفهومه، وأضحى تراثا إنسانيّا، وهذا ما أكّده "**إحسان عباس**" بقوله: «**وأما موقف الشاعر الحديث من التراث**

[1]– ينظر: نادية خاوة، الخطاب الشعري المعاصر في الجزائر، الخصوصية وأسئلة الاختلاف، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، 11، 12، 13 مارس 2003م، ص: 141، 142.

الحضاري بعامّة فإنّ الحديث عنه يستلزم أن نوسّع من مدلول التّراث ومجاله، إذ هو لم يعد تراثا عربيّا إسلاميّا فحسب، وإنّما غدا تراثا إنسانيّا»[1]، فالتّراث لا يحصر في ثقافة معيّنة أو حضارة ما، «**إنّما هو عام ومتكامل لا ينفصل بعضه عن بعض، إنّه كلّ ما يتركه الأوّل للآخر مادّيا ومعنويا، وهذه نظرة شاملة للتراث باعتباره الماضي المؤثّر في الحاضر والمستقبل**»[2]، غير أنّه لا يجب أن نفهم بأنّ التّراث هو كلّ ما خطّه الأقدمون وحفظته الصّفحات، لأنّ التّراث عند الشّاعر هو ما يحبّه من هذا الذي خطّه الأقدمون وحفظته الصّفحات، فيختار النّماذج الصّالحة للتّفاعل ليؤسّس رؤيا ورؤية، «**ومن هذه الرّؤية الجديدة يبدع الشّاعر شعرا جديدا، فالابتداع هو التّواصل مع التّراث وانقطاع عنه معا، ارتباط وثورة على الفاسد منه، حتى لا يكون نسخة عنه وتقليدا له، والجديد ليس هدما للقديم، بل إنّه إعادة قراءة لهذا القديم في ضوء التّجربة الحديثة**»[3].

فالتّراث هو أصل كلّ إبداع، إذ به وفيه يتمّ التّحديث وكلّ ادّعاء بالقطع مع التّراث هو وجه من وجوه التّخلي عن الهُوِيّة، لذلك على الشاعر المعاصر أن يدرك أنّ تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه إلى إبداع جديد، ولعلّ إنكاره والمغالاة في النّفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثّقة بالنّفس عند الأمم.

لقد حاول الشّاعر العربي المعاصر أن «**يعيد النّظر إلى هذا التّراث في ضوء العصرية لتفجير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية وإنسانية، وتوطيد الرّابطة بين الحاضر والتّراث عن طريق استلهام مواقفه الرّوحية والإنسانية في إبداعنا العصري**»[4]، وهو بعودته هذه يكون في سبيل بناء عالم جديد وعلاقات إنسانية جديدة صحيحة، وهو هنا يستعين بمكوّنات التّراث ورموزه من أجل النّهوض بهذه المهمّة السّامية، بعد أن تجاوز تدوين ذلك التّراث وتسجيله، وأصبح يتعامل معه

[1]- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي الحديث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع02، أبريل 1987م، ص: 14.

[2]- فاتح علّاق: مفهوم الشعر عند الشعراء الرّواد، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص: 14.

[3]- المرجع نفسه: ص: 21.

[4]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنوية، دار العودة، لبنان، ط3، 1981م، ص: 28.

من خلال منظور تفسيري يحاول من خلاله أن يكشف تلك الرّوح الشّاملة الخالدة الكامنة في هذا التّراث[1].

وإذا كان التراث قوة كامنة تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه باعتبار أن الإنسان قيمة ثقافية ونفسية، وثيقة الصلة بصورة الماضي ونماذجه العليا، فإن حقائق الواقع تفوقه فاعلية وتأثيرا، فعلى الشاعر المعاصر أن يفهم التراث ويعيه، حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه، بحيث يصبح جزءا من تكوينه يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص، والشاعر من هذا المستوى، يتجاوز التراث عادة، فيضيف إليه شيئا جديدا ولا يأوي إلى ظله بل يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة، ويحسّ إحساسا عميقا بسيطرته على اللغة بل على الشعر.

إن تجربة الشعر الجديدة تخلص لروح التراث وإن تمردت على أشكاله وقوالبه، والشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانبا –كما يتوهم البعض–، بل هو «**أعمق وأصدق ارتباطا بها، وكل ما في الأمر أنه لا يعيش فيه شكلا وقوالبا..، بل يعيش فيه كيانا بيانيا مقصودا إليه قصدا، وله أبعاده الفكرية والإنسانية.. وفي هذا يتحدد الفرق الجوهري بين أن تعيش في التراث وأن تعيش "بـ" التراث**»[2]، فالحداثة الشعرية ليست معادية للتراث كما يقول البعض، فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس اجتراره، إنها لا تلغي التراث لأنها تساؤل مستمر الوهج عن الواقع ودحض لهذا الواقع[3]، «**وهذه القراءة ترتبط ارتباطا جدليا بقضية الحداثة، فلا تطرح قضية التراث إلّا وقضية الحداثة حاضرة ضمن نص الحديث، ويرجع ذلك إلى العلاقة التكاملية التي تجعل من الحداثة خلال هذا الطرح محاولة تركيب بين التراث والتجديد، والأصالة والمعاصرة، ففي موقف الشاعر من**

[1]– ينظر: بوعيشة بوعمارة، الشاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث، ص: 05.

[2]– عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص: 29.

[3]– ينظر: حمادي عبد الله، ديوان البرزخ والياسمين، المقدمة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط3، 2002م، ص: 09، 10.

التراث تتّضح معالم الثّورة، ومن ثمّ تتّضح الحداثة، وسؤاله عن مدى ارتباطه بالتّراث هو بداية لثورة جديدة»[1].

إنّ تراثنا الشّعري هو الذي يجعل شاعرنا المعاصر صاحب نظرة وذوق شعري، فهو ينمو من التّراث ويبدع انطلاقا منه، وقراءة الشّاعر للتّراث قراءة منهجية واعية تفاعلية دون أن يحبس في قوالب هذا الماضي هي ما يجعله يبدع وينمو في اللغة والشعر.

ومما لا شك فيه أن آليات تشكيل القصيدة المعاصرة، لا يمكنها أن تتحقق إبداعيا إلا بعد أن يحدد الشاعر موقفه من الموروث أولا، وعلاقة هذا الموروث بالقصيدة في مرحلة ثانية، لأن الشعر ينمو من داخل التراث الشعري والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعري وبين العالم ومعرفة الشاعر للعالم هي «**التي كانت وراء هذا النص الحدث المنفتح المنغلق، وهي المؤشرات التي ترشد المتلقي إلى الطريق المؤدي إلى المعنى**»[2]، إن التراث هو جذور الشاعر التي تنطلق منها نحو فروع الإبداع، والشاعر الذي لا يعرف تراثه لن يثبت كثيرا في أرض الإبداع.

9- الشّاعر العربي المعاصر والثّقافة الغربية:

لقد اطّلع الشّاعر العربي كغيره من العرب على منجزات أوروبا ومخترعاتها الحديثة، وذلك بعد حملة **"نابليون بونبارت"*** "Napoléon Bonaparte "على مصر، حيث اهتزّ المشرق العربي وانبهر على العالم الجديد، وبعدما ضعُفَ العالم العربي أمام أوروبا انتشر المدّ الأوروبي فيها، هذا ما أدّى إلى رغبة العربي في التّحرّر والانعتاق، كما تأثّر بالتّطوّر والتّقدّم وصار يُنْشِدُ ذلك في وطنه[3]، كما انتقل العربي إلى بلاد الغرب بحثا عن المعرفة والعلوم والصّنائع، فانتقلت بذلك ثقافة الغرب وامتزجت بثقافة

[1]- ينظر: بوعيشة بوعمارة، الشاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث، ص06، نقلا عن: عزام محمد، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996م، ص: 38.

[2]- محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م، ص: 71.

*عسكري وإمبراطور فرنسي(1769-1821م) تخرّج من أكادمية باريس العسكرية، قام بحملتة على مصر سنة 1798م.

[3]- ينظر: نعيم بلال، الفكر الإسلامي بن النّهضة والتّجديد، دار الهادي، بيروت، ط1، 2004م، ص: 23.

العربي، كما ظهرت أيضا حركة التّأليف والتّرجمة والاهتمام بالفنون، «**وبرز أيضا العناية بالتّمثيل بعد أن كان شائعا في أوروبا، وأنشأت مسارح في بيروت والقاهرة ودمشق...وتأسّست المعاهد الفنّيّة**»[1]، وقد ساهمت كلّ هذه العوامل في توعية الشّعوب العربية ودفعتهم للالتحاق بركب الحضارة ومن هنا تباينت أشكال التّعبير، ووجد الإنسان العربي نفسه أمام عالم جديد.

ونظرا للتّطوّر الحاصل في الدّول الغربية سعى المثقّف العربي إلى تعلّم اللّغات الأوروبية ومعرفة الثّقافة الغربية وجوانبها الفنّيّة، كما سعى الشّاعر العربي إلى التّعرّف على التّجارب الشّعرية فيها، وقد «**حدّد النّقاد مرحلة الشّعر العربي المعاصر تحديدا إجرائيا بالثّورة الشّكلية والمضمونية التي رسمت معالم الكتابة وأفقها بعد النّصف الثّاني من القرن العشرين، أي بعد الحرب العالمية الثّانية، وذلك من خلال التّغييرات التي لامست القصيدة المعاصرة**»[2]، تمثّلت هذه الأصوات المتأثّرة بجماعة الدّيوان ومدرسة المهجر وجماعة أبولو.

وقد أكّد الشّاعر "**عبد المعطي حجازي**" أنّ التّجديد في القصيدة العربية كان استجابة لظروف وعوامل، وأنّ الشّاعر العربي المعاصر أدرك أنّ الأسلوب القديم لم يعد قادرا على استيعاب المفاهيم الشّعرية الجديدة، ويرى «**أنّ التّغيير قد مسّ كلّ شيء في حياتنا وما دامت الأشياء تتغيّر فلا مناص من أن تتغيّر الرّؤيا تبعا لذلك، وتنبثق القصيدة الجديدة**»[3]، فالدّعوة إلى التّجديد كان وراءها عوامل تبنّاها الشّاعر العربي المعاصر للولوج إلى عالم القصيدة المعاصرة رغبة منه وطموحا بمواكبة العالم، والشّعر لا يمكن أن يبقى على طرازه القديم، لأنّ الإنسان العربي تطوّر فكره، وعلى هذا الأساس أصبح يبحث عن الجديد سواء تعلّق الأمر بالنّاحية الاجتماعية أو الفكرية الثّقافية.

10- مكونات القصيدة المعاصرة:

[1]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص: 489.

[2]- حبيب بهرور: الخطاب الشّعري والموقف النّقدي في كتابات الشّعراء المعاصرين أدونيس ونزار قباني أنوذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2006م-2007م، ص: 02.

[3]- أحمد عبد المعطي حجازي: القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، مجلة إبداع، ع9، 1985م، ص: 08.

من المسلّم به أن مكونات القصيدة التقليدية قامت على أساس النظام والتماثل والتوازن وعندما ظهرت القصيدة الجديدة في أواخر الأربعينات من القرن الماضي، كان ظهورها علامة على انكسار قانون الجمود في مجال الشعر بخاصة، وإيذانا بسقوط عصر الرضوخ لقواعد الثبات التقليدي في مجال الثقافة بعامّة[1].

وإذ تعتمد "**نازك الملائكة**" الوزن وحده أساس لتصنيف أشكال القصيدة العربية[2]، نجد النّاقد "**نعيم اليافي**" يضيف إلى ذلك أساسا آخر، إذ يقول «**يرجع الفرق الأساسي بين طبيعة التشكليين الموسيقيين للشعريْن التّقليدي والحرّ إلى الفرق بين الوزن والإيقاع، على اعتبار أنّ كلّا منهما يعلي جانبا واحدا من طرفي العلاقة، فالشعر التقليدي ومن جملته النّظم يعلي من شأن الوزن ويقوم به، والشعر الحرّ يعلي من شأن الإيقاع ويقوم به، والفرق بين النّمطين الموسيقييْن هو أنّ للوزن صورته الجاهزة العامّة والإعلاميّة في الأذهان ولدى الشّعراء، وعلى امتداد العصور، وغير ذلك الإيقاع الذي لا يتكرّر وفق نمط معيّن بل على العكس يتباين ويأتي بصور لا حصر لها، ويختلف من عصر إلى عصر، ومن شاعر إلى شاعر، ومن قصيدة إلى قصيدة**»[3].

يتّضح من هذا، أنّه يترتّب على الفرق بين الوزن الذي أساسه الكلمة والإيقاع الذي أساسه الجملة أو الوحدة عدّة مسائل في مقدّمتها مسألة القافية التي قام عليها الشّعر الوزني، والتي حاول الشّعر الحرّ التّخلّص منها، ولذلك «**استعمل شعراء القصيدة الحرّة بشكل عامّ قافية متحرّرة ترتبط بسابقتها أو لاحقتها ارتباط انسجام وتآلف، دون اشتراك ملزم في حرف الرّوي، وبهذا**

[1]– ينظر: عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة المعاصرة، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ص: 17.

[2]– ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت،ط5، 1978م، ص: 17.

[3]– نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1981م، ص: 27.

صارت القافية في الشّعر الجديد نهاية موسيقية للسّطر الشّعري، هي أنسب نهاية له من النّاحية الإيقاعية»[1].

وهذا المصير الذي آلت إليه القافية في الشعر الحرّ–شعر التفعيلة– مرتبط أساسا بالمصير الذي آل إليه الوزن في الشعر التقليدي بعد أن تمّ كسر وحدة البيت، وغدت موسيقا الشّعر الحرّ تتشكّل على قاعدتيْن عريضتيْن هما: الغياب والشّعور[2].

أمّا قاعدة **"الغياب"** ففيها يرفض الشّعر الحرّ كلّ الصّور العروضية القديمة الجاهزة، ويقيم تشكيله على فقدان النّموذج، لذا يظنّ أنّه شعر لا يتوسّل بالموسيقا، ولا يحكمه قيد، وأنّه لذلك أقرب إلى النّثر، لكن حرّيّة هذا ليس هربا من الموسيقا، وإنّما هي السّيطرة عليها، كما أنّ الشّعر الحرّ قدم قاعدة جماليّة جديدة للأذن تقوم على التّغيّر، والتّرجيح، والتّنوع، والوحدة، وعدم التوقع، وبما أنّ الأذن العربية اعتادت على نمط معيّن رتيب من الموسيقا في الشّعر تتوهّم أنّ الشّعر الحرّ لا موسيقا له لذا يلزمنا فترة طويلة لتعتاد سماع النّغمات الجديدة، وأمّا قاعدة **"الشّعور"** فنجد أنّ الشّعر الحرّ وإن قامت وحدة جملته الشعرية التي هي السطر الموسيقى، بالتفعيلة غير أنها لا تخضع للمقياس الزمني بصورته القديمة المكررة، حين كان البيت هو السطر الموسيقي لتعم القصيدة بما يقسم من تفعيلات يحكمها ضابط الزمن وإنما تخضع لارتباط الإيقاع بالحالة الانفعالية، لذلك كان البناء الموسيقي في الشعر الحر صعبا معقدا وكان الشاعر الحديث يحاول خلق نغمات جديدة، ذلك أن النغم الشعري تحول أساسيا من الخارج إلى الداخل، وامتزج العنصر الموسيقي مع بقية عناصر العمل في الشعر الحر[3]، على أن هذا التجديد في شكل القصيدة بكسر وحدة البيت والتحرر من القافية الواحدة لم يتوقف عند هذا الحد، فالشكل الفني للشعر الحر كان جزءا لا يتجزّأ من مضمونه، فالمضمون في الشعر الحديث يختلف في طبيعته الوجدانية عن المضمون في الشعر القديم، ذلك أنه بدأ يعبر عن قضايا

[1]– نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث، ص: 164.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 165.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 165.

جديدة معاصرة، وينطق بلغة العصر، ويتأثّر بالتّيارات الفكرية، والفلسفية، والنّقدية الوافدة من الغرب بحكم الاحتكاك الحضاري الجديد في النّصف الثّاني من القرن الماضي.

ويرى "**س. موريه**" "S. Moreh " أنّ التّكيّف مع البناء الإيقاعي الجديد للشّعر العربي مكّن الشّعراء العرب من احتذاء التّكتيك الجديد في الشّعر الغربي وخاصّة في شعر "**إليوت**"، وكان هذا التّغيير نتيجة إدراك الشّاعر العربي للغاية من الشّعر وأساليب تعبيره إدراكا جديدا، فظهرت أساليب جديدة للتّعبير عن الحالات النّفسية وخلق تداع جديد للأفكار والعواطف باستخدام الصّور الشّعرية دون أسلوب النّثر التّقريري، ذي الطّابع الخطابي الرّنّان الذي يعبّر عن أفكار مألوفة مستخدما الحكم والتّشبيهات والمقارنات ووسائل أخرى.

وتستخدم أساليب التّعبير التّرابطية تلك، تكتيكات فنّيّة جديدة عمادها التّكرار، والصّورة الشعرية وكلاهما –الصورة الشعرية والأصوات المسموعة مكرّرة– بالإضافة إلى أيّ تكتيك آخر يراه الشّاعر ملائما له، إنّما تهدف إلى إثارة التّداعي الشّعوري الصّحيح، ومن هذه التكتيكات استخدام أبيات شعرية سائرة والاقتباس من الشعر الغربي والشعر العربي، ومن العهديْن القديم والجديد، ومن القرآن الكريم وسرد أوصاف الفقر أو غيره من الظواهر الأخرى التي لم تكن تعد ظواهر جمالية في الشعر الكلاسيكي.

ومنها كذلك استخدام الحبكة القصصية لتكون إطارا لأفكار الشاعر وأحاسيسه، واستخدام الحوار والمونولوج والتشخيص والرموز الدينية، والخرافات والأساطير[1].

والحقيقة أن من أهم ما تختلف فيه القصيدة المعاصرة عن القصيدة التقليدية بعد كسر وحدة البيت هو بناؤها الفنّي الذي يعتمد على اللّغة والصّورة بديلا للجرس الصّوتي المرتفع الذي كان يميّز القصيدة التّقليدية، وهذا البناء الفنّي للقصيدة يعتمد على تقنيات متعدّدة، أشار إلى معظمها – **س.**

[1]– ينظر: س موريه، الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، تر: شفيع السّيّد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م، ص: 335.

موريه- في الاقتباس أعلاه، ولعلّ من أهمّها استخدام المعادل الموضوعي الذي عبر عنه -**إليوت**- بأنه خلق مجموعة من الأشياء أو موقف أو سلسلة من الأحداث يمكن أن تكون قالبا للعاطفة المعينة، فإذا قُدِّمت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي بتجربة حسية على هذا النحو، فإنها تثير العاطفة على الفور[1].

فحين يقول "**أحمد شوقي**":

وَطَنِي لَوْ شُغِلْتُ بِالْخُلْدِ عَنْهُ نَازَعَتْنِي إِلَيْهِ فِي الْخُلْدِ نَفْسِي[2]

فمن خلال قراءتنا لهذا البيت نجد أنّ صاحبه لا يعطي للقارئ فرصة المشاركة في التّجربة بكلّ مالها من عمق، أما حين يقول "**السّياب**":

وَيُضِيءُ لِي -وَأَنَا أَمُدُّ يَدِي لِأَلْبِسَ مِنْ ثِيَابِي-

مَا كُنْتُ أَبْحَثُ عَنْهُ فِي عَتَمَاتِ نَفْسِي مِنْ جَوَابِ

لِمَ يَمْلَأُ الْفَرَحُ الْخَفِيُّ شِعَابَ نَفْسِي كَالضَّبَابِ؟

الْيَوْمَ- وَانْدَفَقَ السُّرُورُ عَلَيَّ- يَفْجَأُنِي- أَعُودُ ! [3]

فإنه هنا يعبّر بطريقة موضوعية من خلال الموقف الذي يقدّمه أو من خلال سلسلة من الأحداث، عن عاطفته وحنينه الجارف إلى وطنه، بالإضافة إلى متعته التي لا حدود لها حينما يتذكّر أنّه عائد إلى بلاده[4].

[1]- ينظر: س موريه، الشعر العربي الحديث، ص: 349.

[2]- أحمد شوقي: الشّوقيات، مؤسّسات هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، دط، دت، ص: 430.

[3]- بدر شاكر السّياب: ديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مج2، دط، 2016م، ص: 10.

[4]- ينظر: س موريه، الشعر العربي الحديث، ص: 348.

وقد ارتاد الشّاعر المعاصر مجالا آخر في التّقنيات حين استعمل المثل العربي في شعره سواء كان فصيحا أو عامّيا للتّعبير عن صورة ما.

ونجد في ذلك "**يوسف الخال**" و"**أدونيس**" وغيرهما، كما يذهب بعض الدّارسين إلى أنّ أكثر شعراء الشّعر الحرّ قد أكثروا في مجال تقنية الصّورة الشّعرية المعبّرة والمفاجئة والتي تنبض بالحركة والحيوية وتثير تداعيات عميقة، وهذه الصّورة تتناقض مع الصّورة الجمالية في الشّعر الكلاسيكي التي تقوم على التّشبيهات وعلى التّساوي التّامّ بين الأشياء التي يجري بينها التّشبيه، وخاصّة من ناحية الشّكل، والحجم، واللّون، وهكذا جاءت الصّور في الشّعر الكلاسيكي ساكنة عكس الصّورة الشّعرية في الشّعر المعاصر، فهي حيّة، تستمد تكوينها من حياة الشّاعر وواقعه.

كما دخل في بناء القصيدة المعاصرة عنصر هامّ آخر، أغناها بفنّيّة عالية، ذلك هو استعمال الأساطير، والرّموز الدينية، والعناصر التّراثية، وترجع أهمّيّة استخدام الأساطير، والرّموز في الشّعر الحديث إلى أنّ العالم المعاصر عالم بغير شعر، عالم يُعْلِي من قدرة المادّة، ويضيعها فوق الرّوح، ومن الصّعب نقل مثل هذا الواقع دون هبوط إلى مستوى النّثر واستخدام الرّموز، والقصص الموروثة نجنّب الشّاعر الوصف المباشر، ويكسب شعره جدّة وطرافة[1].

ويمكن التّمييز في القصيدة المعاصرة بين ثلاثة أنماط بنائية وهي:

1- قصيدة الومضة: وهي التي تتكوّن من جملة شعرية واحدة، طالت هذه الجملة أو قصرت، ومثل هذا النّمط يكثر في شعر "**أدونيس**"...

2- القصيدة البسيطة التّركيب: وتتشكّل من خلال مجموعة من الدّوارات التي تدور في فلك المركز أو البؤرة التي تقوم عليها القصيدة، ولا تعني بساطة التّركيب السّطحية أو المباشرة، ففي القصيدة المعاصرة النّاجحة لابدّ وأن يتحقّق واحد من أهم المبادئ الأساسية لمفهوم القصيدة الحديثة، وهو

[1]- ينظر: س موريه، الشعر العربي الحديث، ص: 361.

مبدأ الوحدة العضوية لعناصرها المكوّنة، حيث اللّغة والصّورة والإيقاع والتّمظهر الخارجي[1]، وهذه القصيدة تستدعي تقنية عالية وربّما أفضل شعراء هذا النّمط "**أدونيس**" و"**السّياب**".

3- القصيدة المعقّدة التّركيب: «وهي ما يسمّيها "عز الدّين إسماعيل" بالقصيدة الطّويلة ويصفها بأنها تخلّصت من البساطة والعاطفة ذات الاتجاه الواحد والتسطيح والتراكم والنغميّة ونزعة التّطريب والفجوات، وارتكزت على الصراع فاستوغلت عموديا وتشابكت خطوطها وتداخلت حركاتها وتعدّدت أصواتها واقتربت من بنية القصّة حينا ومن بنية المسرحية حينا آخر»[2].

ويمكن أن نلخّص ملامح القصيدة المعاصرة في ثلاثة اتّجاهات هي:

1/ الإيقاع: حيث تمّ وبشكل نهائي استغلال التّفعيلة الخليلية داخل نسج موسيقي جديد.

2/ القصيدة كبنية تحدّد برمز يحملها.

3/ الوحدة الأساسية في القصيدة هي الصورة[3].

وبهذا فالقصيدة المعاصرة ليست قصيدة التّفعيلة فقط، إنّها قصيدة تحمل رؤيا خاصّة وجديدة داخل لغة انشطارها الدّاخلي، وهي بهذا المعنى كانت مؤشّرا لتغيّرات محتملة في الواقع لغة جديدة تحاول أن تسمّي واقعا جديدا.

[1]- ينظر: محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1989م، ص: 79.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 83، نقلا عن: عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر.

[3]- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986م، ص: 15، 16.

11- ظاهرة الرّفض في الشّعر العربي المعاصر:

لقد ارتبط الشعر العربي المعاصر بظاهرة الرفض ارتباطا وثيقا «**ولا يكون الدارس مبالغا إذا ما رأى الشعر ذاته منذ تاريخ وجوده إلى يومنا هذا لم يقترن في مضامينه بظاهرة من الظواهر قد اقترانه بالرفض، بل إن شعرنا المعاصر أشد ارتباطا واقترانا بهذه الظاهرة بسبب ما يكتنف هذا العصر من هموم وتناقضات تكاد تشمل كل الميادين والمجالات حيث يجد الشعراء أنفسهم إزاء واقعه الاجتماعي المعيشي**»[1]، وقد تعالت أصوات الحرية وارتفع شأن الشعوب وتماسكت قوى النضال التحرري في كل مكان من العالم، فكان الأدباء المخلصون وخاصة الشباب الذين تطهروا من رواسب الماضي بأفكار جديدة وأدركوا حقائق عصرهم واندمجوا ضمن غمرة الكفاح الشريف وجعلوا أقلامهم سيوفا على أعداء الوطن وناضلوا مع الجماهير دون خوف أو تردّد[2].

والرّفض في اللّغة هو ترك الشّيء، تقول: رفضني، فرفضته، وقد ورد في "**اللّسان**": «**رفضت الشّيء، أرفُضه، وأرفِضُه رَفضا ورِفضا، تركته وفرَقْتُه**»[3].

وقد اقترن مصطلح الرّفض بالتّمرّد الذي يتّفق معه في معناه، فهو أيضا رفض وخروج عن رأي الآخرين ومخالفتهم وعصيانهم، وإن كان التّمرّد أشدّ من الرّفض وأكثر حدّةً، «**ولكن كلاهما يتّفق في معنى عدم تقبّل الواقع وإنكاره والسّخرية منه، والتّحريض عليه بأساليب شتّى**»[4]، وقد بات التّمرّد والرّفض قَدَرًا للشّاعر العربي، فقد دفعته الظّروف القاسية والأزمات المتلاحقة إلى تبني رؤية الرّفض والتّمرّد بوصفهما السّلاح الذي تبقّى في ردّ اعتباره لنفسه وللآخرين.

---

[1]- سعيد محمد: الرفض في الشعر العربي المعاصر، الأثر، مجلة الأدب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع7، ماي 2008م، ص: 131.

[2]- ينظر: أبو القاسم محمد كرو، دراسة في الأدب والنّقد، دار المعارف، تونس، ط1، 1990م، ص: 74.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، مادة (رفض).

[4]- نضال إبراهيم ياسين: آليات الرّفض والتّمرّد في شعر أحمد مطر، مجلّة أبحاث البصرة علوم إنسانية، جامعة البصرة، مج33، ج1، السنة08، ص: 05.

إنّ الشّاعر العربي يشتبك مع واقعه ويأخذ الكون شكل ما يعرض عليه أو يعترضه، أو يعترض طريقه، يأخذ ويترك، يُقبِلُ ويُعْرِضُ، يرغب ويرغب عن، يخاف ويهاب، ومن هذا المنطلق يسعى الشّاعر إلى فكرة الإصلاح من خلال رفضه للأشياء، ويسعى إلى وضعها في سياقها الصّحيح أو وضعها في نسقها المناسب، يعيد بذلك تشكيل العالم بصورة أفضل[1].

ولقد تعدّدت أشكال الرّفض وموضوعاته وتفاصيله ما بين رفض الظّلم والقهر والاستغلال وكلّ ما يسبّب آلام الإنسان أو يشكّل معيقا لوجوده أو منغّصا عليه لحظته الإنسانية، وتنوّعت أساليب الشّعراء في التّعبير عنه ما بن الصّوت الصّاخب والصّرخة في وجه كلّ أساليب القهر الإنساني، والهمس المتفجّر، والرّمز السّافر[2].

ويضمّ الشّعر العربي الحديث دوائر من شعراء الرّفض تتمثّل في ثلاث حلقات رئيسية خلقتها مواضعات اجتماعية لا تخطئها عين المراقب للحياة العربية، تضمّ الحلقة الأولى مجموعة من الشّعراء المتعاصرين زمنيا رغم سنوات مولدهم المتوالية منذ نهاية القرن قبل الماضي وهم على التّوالي:

الجواهري: 1898-1997م.

إبراهيم طوقان: 1905-1941م.

مظفّر النّواب: 1934م.

أمل دنقل: 1941-1983م.

أحمد مطر: مطلع الخمسينات.

[1]- ينظر: مصطفى الضّبع، آليات الرّفض في القصيدة العربية الحديثة، المؤتمر العلمي الخامس، كلية دار العلوم، دط، أكتوبر2002م، ص: 01.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 03.

أمّا الحلقة الثّانية فالرّفض عندها غير مصرّح به عكس الأولى، ومنهم: "**حلمي سالم**" "**محمود نسيم**"، و"**عزّت الطيري**"، و"**خليفة الوقيان**"، والحلقة الثّالثة تمثّل جيلا يعدّ نتاجا لمراحل عايشها السّابقون ولعبوا دورا سلبيا أو إيجابيا فيها، ويضمّ هذا الجيل شعراء شباب أمثال: "**سوزان عليوان**"، "**بثينة العيسى**"، "**جرجس شكري**"، "**عاطف عبد العزيز**"، "**فارس خضر**" وغيرهم ممّا أُطْلِقَ عليهم بجيل الرّفض الجديد[1].

ويعدّ الشّعراء الثّلاثة الفلسطيني "**إبراهيم طوقان**"، والعراقيان "**مطفر النّواب**" و"**أحمد مطر**" من أشهر الشّعراء الرّافضين، وعلى الرّغم من المسافة الفاصلة بين الشّاعرين، ويعدّ "**النّواب**" مع "**مطر**" الشّاعريْن الأكثر توظيفا للسّخرية من أدران المجتمع العربي، كما لا ننسى "**محمود درويش**" الصّوت الرّافض للاستعباد حيث يقول في إحدى قصائده:

يَا أَحْمَدُ الْمَوْلُودُ مِنْ حَجَرٍ وَزَعْتَرٍ

سَتُقُولُ لَا

جِلْدِي عَبَاءَةُ كُلُّ فَلَّاحٍ سَيَأْتِي مِنْ حُقُولِ التَّبْغِ

كَيْ بَلَغي الْعَوَاصِمِ

وَتَقُولُ لَا[2].

لقد عبّر بـ"**لا**" النّافية و"**لا**" الناهية في أكثر من موضع من قصائده وكلا منهما يصبّ في سياق الرّفض.

وها هو "**نزار قبّاني**" يصوّر العصر بأنّه عصر غضب ورفض للذّلة والانكسار، حيث يقول:

[1]- ينظر: مصطفى الضّبع، آليات الرّفض في القصيدة العربية الحديثة، ص: 04.

[2]– محود درويش: المختار من شعر محمود درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2002م، ص: 55.

نَرْفُضُ أَنْ نَكُونَ كَالْخِرْفَانِ وَادِعِينْ

نَرْفُضُ أَنْ نَظَلَّ مَسْطُولِينَ دَائِخِينْ

يَا شِعْرَنَا كُنْ غَاضِبًا

يَا نَثْرَنَا كُنْ غَاضِبًا

يَاعَقْلَنَا كُنْ غَاضِبًا

فَعَصْرُنَا الذِي نَعِيشُ عَصْرُ غَاضِبِين[1].

إذا فاقتران الشّعر بالرّفض ميزة ينفرد بها الشّعر أكثر سواء من الفنون الأدبية الأخرى، ولعلّ أصحّ تعليل لذلك يرجع إلى طبيعة الشّعر من جهة، وإلى نفسية الشّاعر من جهة أخرى[2].

فأمّا ما يرجع إلى الشّعر «**فلم يكن ولن يكون الشّعر كذلك شعرا بحقّ إلّا لأنّه ثوريّ بأوسع معاني الكلمة، فكلّ عمل شعري يستحقّ هذا الوصف بجدارة إنّما ينطوي على رؤية للواقع ترفض فيه عنصر السّكون وتتمرّد عليه، فالشّعر خروج من سكون اللّاتاريخ إلى حركة التّاريخ، وهو بهذا المعنى فعل ثوري من الطّراز الأوّل، وهو الضّمان الأدبي لاستمرار فعل الرّفض الثّوري واطّراده، فإذا كانت الثّورة محدودة الهدف، ثمّ أتيح لها أن تحقّق هذا الهدف، فإنّ سرعان ما تفقد جوهرها الثّوري الرّافض وتقع في خطيئة السّكون المميت، عند ذلك يظلّ الأمل معلّقا بالشّعر في أن يعيد إليها الحركة أو لِنقُل يعيد إليها جوهرها**»[3].

[1]- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، ج3، ط2، 1982م، ص: 137.

[2]- ينظر: سعيدي محمّد، الرّفض في الشّعر العربي المعاصر، الأثر، مجلّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع7، ماي2008م، ص: 131.

[3]- نقلا عن: عز الدّين إسماعيل، الشّعر في إطار العصر الثّوري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط2، 1985م، ص: 86.

وجملة القول إنّ الرّفض ثورة دينية أو فكرية أو فلسفية تنشد البديل، وإنّ الرّافض هو إنسان يتجرّأ على قول **"لا"** متى رأى الموقف يتطلّب ذلك انطلاقا من قناعاته الدينية أو الفكرية أو الفلسفية، ولا يجابه ولا يواجه **"الرّافض"** واقعا أو فكرا أو معتقدا الرّفض والنّفي إلّا إذا كان على قناعة فكريّة ودراية علميّة أنّ ما يريد تقديمه يقوم بديلا حقّا وبموضوعية مقام ما يرفضه[1].

ويقول **"أحمد مطر"** في إحدى لا فتاته:

ارْسُمْ لَنَا مُثَلَّثًا

مُسْتَوِيًا مُرَبَّعًا

أَضْلَاعُهُ دَائِرَةً بِشَكْلِ مُسْتَطِيلْ

الرَّسْمُ مُسْتَحِيلْ

لَا مُسْتَحِيل مُطْلَقًا فَهَكَذَا شَكْلُ نِظَامِ حُكْمِنَا

وَهَكَذَا سَلَامُ إِسْرَائِيلْ![2] .

وهذا هو صوت الرّفض، والذي تمثّل في رفض النّظام العربي، وقد استحقّ صاحب هذا الصّوت لقب أمير شعراء الرّفض دون منازع

لقد عالج الشعر العربي المعاصر موضوعات كثيرة كالحزن، والإحساس بالغربة، والضّياع والتّعبير عن القضايا القومية الكبرى، الحرّية، والتّحرّر، الوحدة العربية، القضية الفلسطينية، وقضايا اجتماعية مختلفة كالمرأة، والحبّ، والمعلّم، والوالدين، والتّعليم، كما اتّجهوا إلى التّصوّف أيضا يستوحون منه رموزه وأجواءه حتى صار يمثّل ظاهرة بارزة في الشعر العربي المعاصر، كما يلاحظ أيضا استدعاء الشاعر

[1]- ينظر: عز الدّين إسماعيل، الشّعر في إطار العصر الثّوري، ص: 130.

[2]- ينظر: مصطفى الضّبع، آليات الرّفض في القصيدة العربية الحديثة، ص: 13.

المعاصر لشخصيات التّصوّف المشهورة أمثال: **"ابن الفارض" و"الحلّاج"** و**"ابن عربي"** وغيرهم، وقد عرف المجتمع العربي العديد من الهزائم والنّكسات والثّورات مشرقا ومغربا، فظهرت مواضيع جديدة مواكبة لما يسمّونه بـ **"الرّبيع العربي"** فظهر الكثير من الشعراء ينقلون صوت الشارع ضدّ المضايقات من طرف بعض السّلطات والقيود التي تفرضها على الأقلام، فعرف الكثير منهم في الوسط الجماهيري، وأقيمت لهم مهراجانات شعرية وملتقيات وطنية ودولية، ومجالس أدبية يتبادلون فيها القصائد والمقطوعات، وقد نالت الكثير من الشعبية كونها تعبّر عن الواقع وعن مرارته وبدقّة.

ويعتبر **"أحمد مطر"** الشاعر الانتحاري كما لقّبه الدّارسون أكبر النّماذج لهؤلاء الذين حملوا على عاتقهم رسالة الشعب التّحرّرية، نحاول في هذا البحث لا سيما الفصل الثالث منه التّطرق إلى لافتاته الشعرية وبعض مقطوعاته التي حفظها الشارع العربي عن ظهر قلب وردّدها في الشارع وعلّقها في لافتاته وكتبها على مواقعه الاجتماعية متغنّيا بها ومطالبا بتحقيق العدالة والتّنمية، وفتح الآذان لأصوات الشّعب المغبونة.

نتطرّق لقصائد **"مطر"** بقراءة ثقافية نحاول كشف عن بعض الأنساق المضمرة فيها وتحليلها قدر الاستطاعة، ويبقى النّص الشعري والمعاصر خاصّة محلّ قراءات متعدّدة نظرا لفنّياته الجماليّة المتعدّدة.

الفصل الثّاني

النّقد الثّقافي النّشأة والتّطوّر

تمهيد.

1- النقد الثقافي.

2- تعريف الثقافة لغة.

3- الثقافة اصطلاحا.

4- سمات الثقافة وخصائصها.

5- المنهج الثقافي عند العرب.

6- المرجعية التّاريخية والفكرية للنّقد الثّقافي.

7- التّاريخانيّة الجديدة.

8- الدّراسات ما بعد الكولونيالية.

9- النقد الثقافي في المشهد العربي.

10- النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي.

11- أعمال الغذامي نحو نظرية النقد الثقافي.

12- مصطلحات النّقد الثّقافي عند عبد الله الغذّامي.

13-فاعلية الشّعر في النقد الثقافي.

14- النّسق الثقافي عند عبد الله الغذامي.

15- جماليات النقد الثقافي.

16-منهجية التّحليل الثّقافي.

17- مآخذ النّقد الثّقافي.

.

تمهيد:

النّقد الثّقافي هو الذي يدرس النّصّ لا من النّاحية الجمالية، بل من حيث علاقته بالإيديولوجيات والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ويقوم بالكشف عنها، إنه هو الذي يدرس الخطاب بما أنه خطاب بغض النظر عن نوعه، شعرا أو نثرا أو كلاما شعبيا أو غير ذلك، فيقوم بتحليله لكشف أنظمته العقلية وغير العقلية ومن ذلك فإن كل الخطابات داخلة ضمن النقد الثقافي فلا تفضيل بين النخبوي والشعبي، وذلك لا يعني استبعاد النظرة الجمالية والدراسة الأدبية، لأنها جزء من الثقافة وعلى هذا الأساس فإن النقد الأدبي يدخل ضمن النقد الثقافي وبهذا فإن هذا النقد يدرس النص باعتباره أدبا وباعتباره خطابا ثقافيا، ولأن النقد الأدبي استنفذ كل طاقاته وإمكاناته على حدّ قول "**الغذامي**" فإنه لم يعد قادرا على تحقيق كلّ متطلّبات المتغيّر المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا وعربيا.

إن النقد الثقافي كمذهب فكري يشهد ثراء معرفيا هائلا لأنه يقوم على فكرة الثقافة التي تقوم بوظيفة مهمة في التطورات الاجتماعية والسياسية وكذلك في تطور وتنمية هوية الفرد، وهذه الهوية تختلف من مجتمع إلى آخر، وهي سمة مائزة تجعل كل مجتمع يمتلك خصوصياته الثقافية التي ابتكرها وأنتجها وعايشها، ومن ثم فإن النقد الثقافي سيكون صالحا للتطبيق على نصوص تنتمي إلى بيئات مختلفة ولغات مختلفة، لأنه سيتركز على سمات بنية النص الثقافية وقراءة لغته وحياة أفراده الاجتماعية والفكرية، وعبر كل هذا لابد أن يتسلح الدارس والمنشغل بالنقد الثقافي ويشرئبّ من العلوم الإنسانية كلها، ولا يتوزع في طرق أي باب يجد فيه ولو سببا مفيدا لفتح مغاليق النص.

1- النقد الثقافي

كثير ممن يقرأ مصطلح النقد الثقافي فيفهم أنه نقد الثقافة، في حين أنه يعني قراءة الثقافة للبحث عن الأنماط المضمرة التي تختبئ تحت عباءة (الجمال) في النقد الأدبي، فالنقد الثقافي يعتمد على أدوات النقد الأدبي المعدلة تعديلا ثقافيا، لذلك كان لزاما أن نعرّج على مفهوم "**الثقافة**" حيث

أنّ الثّقافة تنشأ عن روح الشعب وعاداته وتقاليده وديانته وإيديولوجيته، والأمّة الثقافية تسبق الأمة السياسية، «**وتبدو الثقافة كمجموعة من الفتوحات الفنية والفكرية والأخلاقية التي تشكل ميراث أمّة ما، وتعتبر هذا الميراث متحققا بشكل نهائي وهو يؤسّس وحدتها**»[1]، وهي كلمة فضفاضة، لكنها غالبا ما استخدمت بمعنى معياري، وخلع عليها مؤسّسوا علم الأناسة[*] مضمونا وصفيا بحتا، ولم يعد الأمر يتعلّق بالنّسبة لهم، كما هو بالنسبة للفلاسفة، بقول ما ينبغي أن تكون عليه الثقافة، بل بوصف واقعها كما تبدوا في المجتمعات البشرية[2]، وقد تعدّدت مفاهيم الثقافة بين العلماء والمدارس والنظريات والمذاهب وسنتطرق إلى بعض التعاريف لبعض من العلماء فيما يلي:

يعد مفهوم الثقافة من المفاهيم المحورية في علم الاجتماع بصفة عامة، والأنثروبولوجيا الثقافية بصفة خاصة، ويشكّل مفهوم الثقافة أحد الأفكار الكبرى التي ساعدت البشرية على إنجاز الكثير من التقدم العلمي والتطور الفكري، فالثقافة مفهوم يتميز بأنه ذو طبيعة تراكمية ومستمرة، فهي وليدة عقد أو عدة عقود، بل هي ميراث اجتماعي لكافة منجزات البشرية، لذلك فإن محاولة تعريف هذا المفهوم محاولة صعبة، لأنه على الرغم من شيوع استعمال مصطلح الثقافة على ألسنة العامة من الناس، إلا أن المختص في دراسة العلوم الاجتماعية حينما يحاول تعريفه يجد تعريفات عديدة في نطاق علمه والعلوم الأخرى، وكلّ تعريف منها يعكس وجهة نظر صاحبه أو النظرية التي ينتمي إليها كما يتداخل مفهوم الثقافة مع مفاهيم أخرى، لذا سنعرض أهم التعريفات التي حاولت تحديد مفهومها وصولا إلى تعريف شامل ومتكامل لها.

---

[1]- دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002م، ص: 19.

[*]علم الأناسة أو الأنثروبولوجيا Anthropology وهي كلمة إنجليزية مكونة من مقطعين: Anthropos ومعناه الإنسان، وLocos معناه علم وهو العلم الذي يدرس الإنسان من حيث هو كائن عضوي حي، (ينظر: أبو هلال أحمد، مقدمة في الأنثروبولوجيا التربوية، المطابع التعاونية، الأردن، عمان، ص: 09).

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 22.

2- تعريف الثقافة لغة:

تستخدم العديد من التعريفات العامة للثقافة، وتعرف لغة بأنها كلمة مشتقة من الجذر الثلاثي (ثقف)، فيقال: ثقاف الرّماح، بمعنى تسويتها وتقويم اعوجاجها، وأيضا تستخدم مع تثقيف العقل ومن معانيها ما يفيد الحذق والفطنة والذّكاء، يقال ثَقُفَ الشّيء، أي: عرفه وحذقه ومهر فيه والتّقيف هو الفطين، وثَقِفَ الكلام أي فهمه بسرعة، ويوصف الرّجل الذكي بأنه ثَقِفٌ ويقال: ثَقَّفَ الصّبي أي أدّبه وهذّبه[1].

إذا فالثّقافة في اللغة هي الفهم وسرعة التّعلم وضبط المعرفة في مهارة وحذق وفطنة.

«**وأصل "الثقافة" في المعاجم عامّة يعود إلى الفعل الثّلاثي "ثقف"، فيقال الثاء والقاف والفاء كلمة واحدة إليها يرجع الفروع، وهو إقامة دَرْءِ الشيء، وجاءت الثّقافة في اللغة العربية على عدّة معان منها ثقّفت القناة إذا أقمتُ عِوَجَهَا**»[2]، وأمّا "**ابن خلدون**" فقد ذكر كلمة "**ثقافة**" في قوله «**وأمّا الجيل الثّالث فينسون عهد البداوة والخشونة...ويُلَبِّسُونَ على النّاس في الشّارة والزِّيِّ وركوب الخيل وحسن الثّقافة يُمَوِّهُونَ بِهَا**»[3]، مشيرا بهذا إلى معنى من معاني الثّقافة.

وقد تستعمل كلمة (الثقافة) بمعنى الأخذ والإدراك والظّفر، وقد جاء ذلك في قوله تعالى: ﴿أَيۡنَمَا ثُقِفُوٓاْ أُخِذُواْ وَقُتِّلُواْ تَقۡتِيلًا﴾[4]، وفي قوله تعالى: ﴿فَخُذُوهُمۡ وَٱقۡتُلُوهُمۡ حَيۡثُ

[1]- ينظر: الزّمخشري، أساس البلاغة والرّازي، مختار الصّحاح، وابن منظور، لسان العرب، مادّة (ثقف).

[2]- ينظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، مادّة(ث، ق، ف)، نقلا عن: جميلة بنت عيادة الشّمّري، مفهوم الثقافة في الفكر العربي والغربي، ماجستير في الثقافة الإسلامية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ص ص: 212-214.

[3]- عبد الرّحمن بن خلدون: المقدّمة، تح: عبد الله محمّد الدّرويش، دار يعرب، دمشق، ج1، ط1، 2004م، ص: 336.

[4]- سورة الأحزاب، الآية: 61.

ثَقِفْتُمُوهُمْ ﴾ [1]، وفي قوله أيضا عزّ وجل: ﴿ فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِم مَّنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ ﴾ [2].

ويتّضح من هذه المعاني المتعدّدة أنّ كلمة "**الثّقافة**" تستعمل في الأمور المعنوية، كما أنها تستعمل في الأمور الحسيّة، غير أنّ دلالتها على الأمور المعنوية العقلية أكثر من دلالتها على الحسّيات.

أمّا كلمة "**الثّقافة**" في اللّغات الأجنبية، فيدور معنى (Culture) في أصلها اللّاتيني (Colere) على فلاحة الأرض وتنمية محصولاتها، ثمّ أخذت هذه الكلمة تتوسّع في اللّغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية لتشتمل تنمية الأرض بالمعنى المادّي أو الحسّي وتنمية العقل والذّوق والأدب بالمعنى المعنوي ثمّ طوّر معناها فلاسفة العصور الحديثة، فأصبحت تعني مجموعة عناصر الحياة وأشكالها ومظاهرها في مجتمع من المجتمعات[3].

وفي اللّغة الإنجليزية فهي مشتقة من الفرنسية (Culture) وقد وردت أيضا بمعنى (Worship)، أي العبادة والخضوع والاحترام، وهي أيضا كنظيرتها الفرنسية تكاملت وتطوّرت خلال القرون[4]، ونجد كلمة (Culture) في اللّغة الرّوسية بمعنى الشعور الفكري، والظرف الروحي والتصورات الطبيعية لدى الإنسان، وهي غالبا في هذه اللّغة غير ذات صلة بالأرض والزّراعة إلّا فيما يخصّ تربية الزّهور ونباتات الزّينة، أي الجانب التّزييني، وفي اللّغة الإيطالية (Cultura) تفيد مجموعة المعارف

[1]- سورة النساء، الآية: 91.

[2]- سورة الأنفال، الآية: 57.

[3]- ينظر: زريق قسطنطين، في معركة الحضارة، دار العلم للملايين، ط1، 1964م، ص:33، 34.

[4]- ينظر: محمّد جواد أبو القاسمي، نظرية الثقافة، تر: حيدر نجف، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، ط2، 2017م، ص: 22.

والأحوال، والمواهب، والميول المادّية والاجتماعية للإنسان[1]، بينما تحوّلت في الألمانية اليوم إلى مفردة ذات أبعاد اجتماعية أوضح، ولكنها اختلفت بعض الشيء خلال القرن التّاسع عشر على وقع تأثير القومية هناك، فارتبطت بمفهوم الأمّة، إذ غدت الثقافة متّصلة بروح الشّعب وأخذت تبدو على أنّها جملة من المنجزات الفنّيّة والفكرية والأخلاقية التي تكوّن تراث أمّة[2]، ومفهوم الثقافة في اللغة اليونانية المعاصرة مرتبط بروح الإنسان والأرض والعمل فيها[3].

3- الثقافة اصطلاحا:

إنّ المقصود من الثقافة في الاصطلاح هو الرّقي في الأفكار النّظرية وذلك يشمل الرّقي في القانون والسياسة والإحاطة بقضايا التّاريخ المهمّة، والرّقي كذلك في الأخلاق، أو السلوك، وأمثال ذلك من الاتّجاهات النّظرية[4].

وقيل أنّها «**جملة العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذق بها**»[5]، وتعني أيضا« **العلم الذي يبحث كليات الدين في مختلف شؤون الحياة**»[6]، فإذا رُبطت بدين معيّن اختصّت بذلك الدين، فالثقافة الإسلامية مثلا هي «**علم كليات الإسلام في نظم الحياة كلّها بترابطها**»[7]، وقد عرّفها بعض التّربويين بأنّها «**مجموعة الأفكار والمثل والمعتقدات والعادات والتقاليد والمهارات وطرق التفكير ووسائل الاتصال والانتقال وطبيعة المؤسسات الاجتماعية في المجتمع**

[1]- ينظر: محمّد جواد أبو القاسمي، نظرية الثقافة، ص: 22، 23.

[2]- ينظر: دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007م، ص: 24، 25.

[3]- ينظر: محمّد جواد أبو القاسمي، المرجع السّابق، ص: 23.

[4]- ينظر: نادية شريف العمري، أضواء على الثقافة الإسلامية، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط1، 2009م، ص: 09.

[5]- مفرح بن سليمان القومي: مقدمات في الثقافة الإسلامية، الرياض، ط3، 1424هـ، ص: 36.

[6]- غزوى العنزي: مدخل في علم الثقافة الإسلامية، الثقافة الإسلامية وعلاقتها بالعلوم الأخرى، بحث مقدم لقسم الثقافة الإسلامية، كلية الشريعة، جامعة الإمام محمد بن سعود، المملكة العربية السعودية، إشراف: عبد الله الوصيف، ص: 04.

[7]- المرجع نفسه: ص: 89.

الواحد»[1]، ويظلّ التّطوّر في مفهوم (Culture) نتيجة منطقية للجذر اللّاتيني له، غير أنّ بعض المفكّرين أطلقوا كلمة **"ثقافة"** على الأجهزة غير المادّية في المجتمع كالفنّ، والدّين، والفلسفة[2].

وقد عرفها علماء الإنسان بأنها «**أسلوب الحياة في مجتمع ما، بما يشمله هذا الأسلوب من تفصيلات لا تحصى من السلوك الإنساني**»[3]، وعرّفها بعض المفكّرين المسلمين بأنها «**التراث الحضاري والفكري في جميع جوانبه النظرية والعملية الذي تمتاز به الأمّة، وينسب إليها ويتلقّاه الفرد منذ ميلاده حتّى وفاته**»[4].

ويعرّفها "**حسين الصّديق**" بأنّها «**مجموع المعطيات التي تميل إلى الظهور بشكل منظّم فيما بينها، مشكلة مجموعة من الأنساق المعرفية الاجتماعية المتعدّدة، التي تنظّم حياة الأفراد ضمن جماعة تشترك فيما بينها في الزّمان والمكان، فالثقافة ما هي إلّا التّمثيل الفكري للمجتمع والذي ينطلق منه العقل الإنساني في تطوير عمله وخلق إبداعاته، فهي بهذا المعنى تختلط بالمجتمع، فلا يمكن التّفريق بينهما إلّا في مستوى التّمثيل، فهي بالتّالي تحدّد هُوِّيَةَ المجتمع في كافّة أبعاده المادّية والمعنوية**»[5]، وثقافة مجتمع ما هي مصدر كلّ القيم والأفعال وردود الفعل التي تصدر عن الأفراد المنتمين إلى ذلك المجتمع وهي بالتالي مقياس كل شيء فيه، ومن خلالها يجب أن يفهم ويدرس.

والثقافة عند "**مالك بن نبي**" هي «**مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في**

[1]– رجب سعيد شهوان وآخرون: دراسات في الثقافة الإسلامية، مكتبة الفلاح، الكويت، ط2، 1980م، ص: 08.

[2]– ينظر: حميد سميسم، نظرية الرّأي العام ومدخل، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، دط، 1992م ص: 105 .

[3]– إبراهيم خو رشيد: مفهوم الثقافة، مقال منشور بمجلة الفيصل، ع20، دت، ص: 28.

[4]– رجب سعيد شهوان وآخرون: المرجع السابق، ص: 08.

[5]– حسين الصديق: الإنسان والسلطة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص :17، 18.

الوسط الذي ولد فيه»[1]، وعن المعنى التاريخي للثقافة يقول «**هي تلك الكتلة نفسها بما تتضمنه من عادات متجانسة، وعبقريات متقاربة، وتقاليد متكاملة وأذواق متناسبة وعواطف متشابهة وبعبارة جامعة هي كل ما يعطي الحضارة سمتها الخاصة**»[2].

وهي «**الإضافة البشرية للطبيعة التي تحيط بها، سواء أكانت إضافة خارجية في إعادة تشكيل الطبيعة، أم تعديل ما فيها إلى آخر هذه الإضافات التي لا تكاد تتوقف، بل إن هذه الإضافة الخارجية تضمن قائمة العادات والتقاليد والمهارات والإبداعات، أم كانت إضافة داخلية، بمعنى أنها تتعلق بما هو غريزي وفطري وبيولوجي في الكائن البشري، وهذا المفهوم الموسع للثقافة لم ينل رضا جمهرة المفكرين، ومن ثم حاول البعض حصره في الإنتاج الفكري والمعرفي، وما يتصل بهما من العقيدة والأخلاق والقانون والفن، أي ما يمكن أن يندرج في السلوك البشري سمعا ورؤية وحسّا وصناعة**»[3].

وقد تحدث عن الثقافة علماء الغرب كثير نذكر منها تعريف "**تايلور**" "Taylor " للثقافة حيث يقول: «**أنها هي ذلك الكل المتكامل الذي يشمل المعرفة، والمعتقدات والفنون والأخلاقيات والقوانين، والأعراف والقدرات الأخرى، وعادات الإنسان المكتسبة بوصفه عضوا في المجتمع**»[4]، وهذا التّعريف الواضح والبسيط ليس تعريفا معياريا، فهو يختلف عن التعاريف الأخرى الحصرية والفردانية للثقافة، ويرى "**تايلور**" أن الثقافة تعبير عن شمولية الحياة

[1]– مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، دط، 2000م، ص: 74.

[2]– مالك بن نبي: مشكلة الثّقافة، ص: 77.

[3]– محمد بن عبد المطلب: النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة الشباب، ع5، ط1، 2003م، ص: 90.

[4]– زيودين ساردر وبورين فان لون: الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2003م، ص: 08.

الاجتماعية للإنسان وتتميّز ببعدها الجماعي، والثقافة في نهاية الأمر مكتسبة، وبالتالي فهي لا تنشأ عن الوراثة البيولوجية، ومع أنّها مكتسبة فإنّ أصلها وطابعها غير واعيين إلى حدّ كبير[1].

ويرى **"ت.س. إليوت"** «**بأن ارتباطات الثقافة تختلف بحسب ما نعنيه من نمو الفرد أو نمو فئة أو طبقة، أو نمو مجتمع بأسره، وجزء من دعواي أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، وأن ثقافة الفئة أو الطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع كله، الذي تنتمي إليه تلك الفئة أو الطبقة، وبناء على ذلك فإن ثقافة المجتمع هي الأساسية...**»[2]، يبدو من هذا التعريف أن **"ت.س. إليوت"** يرى أن الثقافة ليست نتاجا حتميا لقوى أو عوامل محددة.

بينما يحدد **"راميموند وليامز"** "Ramimond Williams " (1941- 1988) للثقافة ثلاثة معان حديثة متداخلة الدلالة بعضها في بعض، وتستخدم حاليا، أولها الثقافة كعملية تنمية فكرية وروحية وجمالية عامة، وثانيها كونها أسلوب حياة لشعب أو لحقبة أو لجماعة بشرية ما، أي سلوك مجتمع معين، وثالثها أعمال وممارسات النشاط الفكري ولا سيما الثقافي[3]، ويذهب **"ستيفان روبنز"** "Stefan Robbins " إلى أن الثقافة هي أسلوب وطريقة حياة مجتمع من المجتمعات[4]، وقد نقلت المعاجم العربية هذه التعريفات والمعاني الحديثة لكلمة ثقافة، فكلمة (Culture) تحمل دلالات رياضية للملكات البشرية وترقية العقل والأخلاق وتنمية الذّوق في الأدب والفنون فضلا على أنها تمثل السّمات المميّزة لمراحل التّقدم في المجتمع أو الحضارة، إذا فالثّقافة عنصر يشمل كافّة أفعال وردود أفعال الفرد والبيئة التي تحيط به، مع البعد التحتي لحياة الشرائح الاجتماعية، أي مجموعة أساليب

[1]- ينظر: دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص: 31.

[2]- ت. س. إيليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر: شكري عياد، دار التنوير، مصر،ط1، 2014م، ص: 27.

[3]- ينظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003م، ص: 15.

[4]- ينظر: عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنّشر، عمّان، ط1، دت، ص: 22.

وظروف حياة مجتمع من المجتمعات تترابط مع بعضها على أساس ركائز مشتركة من التّقاليد والعلوم وعلى أساس أشكال بيانية مختلفة، وعلى تحقّق الفرد داخل المجتمع [1].

وهو ما يراه "**إدوارد سعيد**" إذ يرى أن الثقافة مسرح من نمط ما تشتبك عليه قضايا سياسية وعقائدية متعددة متباينة، وداخل كل ثقافة تولد ثقافة مغايرة ومضادة، وهو ما يطلق عليه (الثقافة المضادة) Counter Culture أو Anticulter وهو مصطلح أطلق حديثا على أيّة ثقافة تحل محل الثقافة السائدة فهي رد فعل طبيعي للمهمشين، والمشكلة في هذه الفكرة عن الثّقافة هي أنّها تقتضي لا أن يبجّل المرء ثقافته وحسب، بل أن يفكّر بها أيضا بوصفها معزولة عن عالم الحياة اليومية[2].

ومن هذا التتبع لكلمة "**الثقافة**" في دلالتها ومفاهيمها الاصطلاحية نستطيع أن نستوحي بعضا من الأمور:

1– إن الثقافة مفهوم عام له وجوده المتجذر في المجتمعات الإنسانية.

2– إن الثقافة تعنى بنشاط الإنسان ونتاجاته المعنوية والمادية.

3– إن الثقافة هي كل مكون من أجزاء وبعبارة أخرى هي مجموع لنشاطات فردية، لذا لا يمكنها الإلغاء أو التهميش.

4– إن الثقافة تتسم بخصوصية الحالة الفردية وعمومية انطباقها على نمط إنساني أرحب.

5– إن للثقافة وجودا آنيا وتراثيا ومستقبليا.

6– إن للثقافة منابع تمدها أو تستمد منها هي الدين، والسياسة، والاقتصاد، والتاريخ.

---

[1]– ينظر: محمد جواد أبو القاسمي، نظرية الثقافة، ص: 52.

[2]– ينظر: إدوارد سعيد: الثقافة والإمبرالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 2014م، ص: 59.

7- إن الثقافة هي قيم وأعراف وتقاليد وسلوك ونشاط يسود في مجتمع ما، وهذه القيم والأعراف متبدلة ومتغيرة وفيها ما هو جيد وجميل وما هو غير ذلك وعكسه.

وقد استمد النقد الثقافي مفهومه التكويني من معاني الثقافة التي أدرجناها ومن باقي الأفكار والنظريات السابقة، فهو نقد واسع المساحة ميدانه النشاط الإنساني في المجتمعات كافة أينما وجدت سواء أكانت بدائية أم متحضّرة؟ وهو لا يقف عند حدود النتاجات الإنسانية الفكرية بل يتعدّاها إلى نتاجاته المادّية، فالنقد الثقافي موضوعه المقروء، والمسموع، والموسيقى، والدراما، والسينما، والإعلانات وغيرها من النّشاطات الأخرى.

والنقد الثقافي يعتد بالنتاجات الفردية، لذا فهو لا يلغي نصوصا ولا يهمش فئة ثقافية على حساب فئة أخرى، بل يحتوي الآخر ويصدر عنه، فهو ينطلق من حقيقة أن القواعد العامة نتاج حالات فردية.

4- سمات الثّقافة وخصائصها:

إن الثقافة نمو معرفي تراكمي على المدى الطويل، كما أنها ليست علوما أو معارف جاهزة يمكن للمجتمع أن يحصل عليها ويستوعبها ويفهمها في زمن قصير، وإنما تتراكم الثقافة عبر مراحل طويلة من الزمن، حتى تنتقل من جيل إلى جيل، فثقافة المجتمع تنتقل إلى أفراده الجدد عبر التنشئة الاجتماعية حيث يكتسب الأطفال الكثير من المعلومات الثقافية أثناء مراحل نموهم، وبذلك نستطيع القول أن للثقافة تعريفاتها السابقة وتعريفات أخرى لها من السمات والخصائص ما يجعلها موضوعا واسعا وعميقا للدراسة، نذكر منها، أنها:

1- إنسانية: بمعنى أنها من صنع الإنسان وتنقل بواسطته، فالإنسان هو الذي يقوم بتحويل الأفكار إلى أعمال من خلال أدوات يصنعها بنفسه.

2- مكتسبة: لأن الإنسان يكتسب ثقافته ممن يعيشون حوله منذ ولادته سواء في ذلك الأسرة والحي، والمجتمع، والمدرسة، أي أن اكتسابه للثقافة ليس إراديا، وإنّما يتمّ مع الآخرين وبمساعدتهم[1].

3- تطورية: أي أن الثقافة لا تبقى على حالها بل تتغير وتتطور، ولكن هذا التطور والتغير لا يتم في جوهر الثقافة، بل في الممارسة والتطبيق ويكون ذلك نتيجة لحاجات الإنسان الجديد الذي يعيش في المجتمعات الحديثة.

4- تكاملية: بمعنى أنها تشبع حاجات الإنسان وتريح نفسه، لأنها تقدّم له حلولا وتصورات جاهزة تجمع بين كل المسائل والجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية والبيولوجية.

5- استمرارية: لأنها تنبع من وجود الجماعة ورضاهم عنها وتمسكهم بها ونقلها إلى الأجيال اللاحقة، فهي بذلك تراث جماعي ووعي مشترك يرثه جميع أفراد المجتمع، ويسهمون في نقله إلى الأجيال التالية، وعلى ذلك فإنه لا يمكن القضاء على ثقافة مجتمع ما إلا بالقضاء على كل أفراده، أو تذويبهم في جماعة أكبر منهم وأقوى.

6- انتقالية: لأنها تنتقل من جيل إلى آخر، ومن مجتمع إلى آخر، فهي قابلة للتأثر والتأثير والانتشار بين الأمم الأخرى وخاصة عن توفر وسائل الاتصال الملائمة والمتطورة.

7- التنبّؤية: بما أن الثقافة تحدد أسلوب الأفراد وسلوكهم في المجتمع فإنه بالإمكان التنبؤ بما يمكن أن يتصرف به فرد ما ينتهي إلى ثقافة معينة، لأن ثقافته تحتم عليه أسلوبا معينا تجاه كل مشكلة من المشاكل التي تقابله في حياته اليومية[2].

ومن سمات الثّقافة أيضا أنّها أفكار وأعمال سواء نظرنا إلى الثّقافة كعناصر اخترعها الإنسان لسدّ حجاته الأوّلية والثّانوية، وتختلف الثّقافات في مضمونها وتتباين إلى درجة التّناقض أحيانا، فما

[1]- ينظر: حسين الصّديق، الإنسان والسّلطة، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص: 17.

[2]- ينظر: حسين الصّديق، الإنسان والسّلطة، ص: 17، 18.

يعتبره مجتمع ما فضيلة هو رذيلة، وربّما جريمة في ثقافة أخرى، ويعود التّباين بين الثّقافات إلى عوامل موضوعية مثل البيئة الجغرافية وطبيعة الاتّصال والتّعاون، وحجم الجماعة الإنسانية التي يجري فيها التّفاعل، والقيم السّائدة في المجتمع تلعب دورا كبيرا في التّنوّع الثّقافي، كما أنّ طبيعة الإنسان كصاحب عقل مفكّر ومبدع قادر على إنتاج أعداد لا نهائية متن الأفكار والأدوات والبدائل[1].

إذا فالثّقافة تعدّ شكلا معقّدا لجملة من الموضوعات والأشكال التي تسهم في صياغة أنماط التّفكير الإنساني، ولما كانت الثّقافة وتعريفها أمرا معقّدا، قدّم علماء الأنثروبولوجيا أكثر من مائة تعريف للثّقافة[2].

وتعبّر الثقافة عموما عن الخصائص الحضارية والفكرية التي تتميز بها أمة ما، فمن هنا يلاحظ بأن جميع الثقافات المختلفة تلتقي مع بعضها البعض في كثير من الأمور الرئيسية، فإن الاختلاف بين الثقافات قد يؤدي في النهاية إلى تحفيز اللقاء بينها، عن طريق تعزيز دور النقاط الثقافية المشتركة بين الشعوب التي تتفاعل مع بعضها، فيؤدي هذا التفاعل إلى ظهور تأثيرات جزئية أو كلية في طبيعة هذه الثقافات وفي خصائصها.

إن الثقافة بعناصرها وآفاقها تشكل نورا يضيء أمام الإنسان سبل الحياة، ويجعله يرى الأمور بمصباح العقل ويضاء في دروبها طريقة التعامل مع الأشياء والقضايا المختلفة، إنها دعوة مستمرة للمعرفة والفهم والوعي وبالتالي فإنها تكتنز قدرة خلّاقة، تمكّن المرء من تحويل طاقاته وإمكاناته إلى إنجازات وأفعال ترجع بالفائدة عليه وعلى وطنه ومجتمعه وربما يصح قول أحد المفكرين أنها ذلك الذي يحتفظ به حينما ننسى ما تعلمناه.

[1]- ينظر: عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثّقافة، عرض: إبراهيم غرايبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2006م، نقلا عن: الفرد والثّقافة، مطبوعة موجّهة للسنة الأولى علوم اجتماعية، جامعة 8ماي 1945م، قالمة، ص: 07.

[2]- ينظر: طارق بوحالة، الشّعر على سرير بروكوست، قراءة نقدية في نظرية النقد الثّقافي عند عبد الله الغذّامي، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، دط، 2018م، ص: 11، 12.

وتأسيسا على ما مضى يمكن القول بأن الثّقافة مفهوم اجتماعي يعكس مدى معرفة الفرد للمنظومة الاجتماعية التي يعيش فيها، وقد ارتبط هذا المفهوم برؤية مُنَظِّريهِ في مختلف الحقول العلمية وتبقى الثّقافة هي المحرّك الأساس للأمم والشعوب، وهذا ما تشهد به الحضارة اليوم.

5- المنهج الثقافي عند العرب:

بانتقالنا إلى الوعي العربي بمفهوم الثقافة نجد تقاربا في هذا المفهوم مع الوافد الحداثي، وعلى مستوى الوعي اللغوي تحتاج الثقافة إلى نوع من الفطنة ودقة الفهم، والمثقف ضابط لمحتوياته وقائم بها، وهذا المحتوى يمثل جملة المعارف من ناحية، وجملة الاحتياجات من جهة أخرى[1].

ونجد مصطلح الثّقافة عند **"ابن سلّام الجمحي"** (ت232هـ) يحمل معنى الاتقان، حيث يقول «**وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللّسان**»[2].

هذا ما يبيّن جليا العلاقة بين الشعر والشخصية العربية وأن الشعر معطى ثقافي وأن الشاعر يستمد من ثقافته بقصد وبدون قصد في بناء قصيدته.

وجاء عن **"ابن رشيق"** (ت456هـ) قوله «**والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف بذاته، مستغن عمّا سواه، ولأنه قيد للأخبار، وتجديد للآثار... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النّسب، وأيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوى بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضّل أصحابه برواية الشعر**

[1]- ينظر: عبد الله الغذّامي، النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافية، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2009م، ص: 83، 84.

[2]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دط، دت، ص: 05.

ومعرفة الأخبار...»[1]، وهذه دعوى صريحة لمنهج النقد الثقافي، فكون الشعر موسوعة العرب فإنّ الشاعر لابدّ له من ثقافة واسعة بعلوم كثيرة وإلّا كيف سيكتب وماذا سيكتب وعمّا ذا سيخبر.

وقد وردت كلمة الثقافة ببعض صيغها في الشعر العربي القديم يقول "**عدي بن الرّقاع العاملي**" (ت95هـ) وهو شاعر أموي:

وَقَصِيدَةٍ قَدْ بِتُّ أَجْمَعُ بَيْنَهَـا حَتَّى أُقَوِّمَ مَيْلَهَا وَسِنَـــادَهَا

نَظَرَ الْمُثَقِّفُ فِي كُعُوبِ قَنَاتِهِ حَتَّى يُقِيمَ ثِقَافُهُ ومُنَـــادَهَا[2]

وقول "**النابغة الشيباني**": (ت127هـ):

قَوَّمْتُ مِنْهَا فَلَا زَيْغٌ وَلَا أَوَدٌ كَمَا أَقَامَ قَنَا الْخَطَيِّ تَثْقِيفُ[3]

ويشير هؤلاء الشعراء جميعا إلى مقدرتهم الشعرية القائمة على تثقيف الشعر، أي تقويمه حتى يصير مستقيما لا عوج فيه تشبيها للشعر بالرّمح التي يثقفها صاحبها حتى تصير مستقيمة نافذة.

ويكاد المطّلِعُ والدّارس لمصطلحات الثّقافة والأدب والنّقد يزعم عدم حاجته إلى البحث في مفاهيمها، لكن الدّارس المتمعن يعلم جيّدا أهمّيّة التّعمّق في مثل هذه المفاهيم لكشف حقائقها وعلاقاتها.

إنّ الأدب أو العمل الأدبي في المفهوم الفني هو التّعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية[4]، أو هو «**تصوير صادق لكلّ ما يجري في حياة الأفراد والأمم بأسلوب فنّي جميل**»[5]، كما أنّ

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، دط، دت، ص: 196، 197.

[2]– عدي بن الرقاع: ديوان، شرح: حسن محمد نورالدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990م، ص: 38.

[3]– نابغة بني شيبان: ديوان، دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، 2000م، ص: 54.

[4]– ينظر: سيّد قطب، النّقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشّروق، القاهرة، ط7، 1993م، ص: 09.

[5]– محمد عبد الكريم الجزائري: الثّقافة ومآسي رجالها، دار مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1993م، ص: 124.

المتصفّح لمعنى الأدب يجد تعاريفا تبيّن تفاعله مع الثّقافة، يقول **"ابن خلدون"** « **الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كلّ علم بطرف**»[1]، أي أنّه مخزون ثقافي قبل أن يكون أدبا، كما أنّ المتصفّح في أمّهات الكتب كـ**"البيان والتّبيين" "للجاحظ"**، و**"عيون الأخبار"** و**"الشّعر والشّعراء"** لـ**"ابن قتيبة"**، و**"العقد الفريد"** لـ**"ابن عبد ربّه"**، و**"طبقات فحول الشّعراء"** لـ**"ابن سلّام الجمحي"**، والمعاجم اللّغوية كـ**"لسان العرب"** لـ**"ابن منظور"**، والدّواوين الشّعرية ليلقى ذخائر ثقافية من عادات وتقاليد وتطوّرات اجتماعية وصِدامات سياسية ومعارف لغوية وتاريخية ودينية ومعارف طبيعية وحتّى ألوان الثّقافات الدّخيلة عن طريق المثاقفة[2].

من هنا نكتشف أنّ لا أدب بلا ثقافة ولا ثقافة بلا فنّ، ولا فن ولا أدب بلا ثقافة، فكلّ عنصر في الأدب ينهل من الثّقافة «**فاللّغة وعاء لحفظ الثّقافة ووسيلة التّعبير عنها، والعربية التي تنقلها عبر أجيال البشر في مختلف الأزمنة والأمكنة**»[3].

إذا فلا مجال للتّفريق بين الأدب كفنّ والثّقافة كمحمول أدبي، ولا ريب أنّ علاقتهما متكاملة متواصلة.

إنّ الاحتكاك المتبادل بين الثّقافة والأدب وكيمياء التّفاعل النّقدي من النّصّ، كان عتبة وترحيبا لظهور الدّرس الثّقافي، ولكن كيف كانت الرّؤية النّقدية لهذه الثّقافة في النّصّ الأدبي؟ وكيف كان الموقف؟، وما كنه الأدب ونكهته إذا لم يتمّ البحث فيه عن الفنّي والجميل، حتّى في الثقافة التي يستقبلها ويتعامل معها؟ وما دام الأدب مستقبلا ومنفتحا على فسيفساء من الثّقافات، وما تضمره من عادات وتقاليد ومعتقدات وأفكار وأسرار، ألا يعدّ هذا المنهج الثّقافي حلقة مفقودة كانت على هامش النّقد الأدبي، وما هو إلّا نتيجة لوعي نقدي متقدّم؟ وما مصير المعنى المستتر في صمت

[1]– عبد الرّحمن بن خلدون: المقدّمة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص: 573.

[2]– ينظر: عصام بهي، مقال موسوم بـ" الأدبي والثّقافي"، مجلّة النّقد الأدبي والدراسات الثّقافية، ع1، يونيو 2001م، ص ص: 60- 62.

[3]– أحمد بن نعمان: هذه هي الثّقافة، شركة دار الأمّة، الجزائر، ط1، دت، ص: 121.

والمسكوت عنه الهارب من رقابة السّلطة وقوانين المجتمع المحشوّ في أقنعة الرّمز وألوان البلاغة؟[1]، هذه الأسئلة وغيرها يطرحها أكثر الدّارسين، ويخوضون في الإجابة عنها في أكثر الملتقيات الوطنية والعالمية التي تقام حاليا في الوطن العربي.

6- المرجعية التّاريخية والفكرية للنّقد الثّقافي:

إنّ النّقد الثقافي هو نشاط فكري ومعرفي متعدد من حيث الأسس النظرية والمقاربات المنهجية التي يستخدمها، كما أن استراتيجياتها في الممارسة النقدية تتميز بالانفتاح على جميع الحقول والروافد المكونة لما ندعوه بالظواهر الثقافية وبالممارسات المنتجة للمعنى.

ولن يختلف اليوم اثنان في أن النقد العربي الحديث بمناهجه واتجاهاته ومدارسه المختلفة مازال يعيش على منجزات النقد الغربي، ويواجه مع ذلك إشكالية أساسية تكمن في البحث عن هُوية وتحديد مسار خاص به ومناسب لطبيعة النّص العربي والثقافة العربية بشكل عام، وقد تنبّه الكثير من النقاد والدارسين إلى غناء تراثنا العربي القديم كما دعوا إلى استلهام منجزاته وتطويرها.

ويعد النقد الثقافي واحدا من تلك النظريات والمناهج التي استوردها الدرس النقدي العربي من الدراسات النقدية الغربية على أننا نجد في طيّات أمّهات الكتب والمصادر العربية إشارات وإيماءات تشير إلى الاهتمام بمصطلح الثقافة والتثقيف، نحتاج الآن في هذا الصدد المرجعية التاريخية الفكرية للنقد الثقافي، أين ظهر؟ ومتى كان ذلك؟ وعلى يد من؟ وما هي الإرهاصات والجذور الأولية لنظرية النقد الثقافي؟

من المعلوم أن مصطلح الثقافة عام وفضفاض في دلالاته اللغوية والاصطلاحية، ويختلف من حقل معرفي إلى آخر، وهو من المفاهيم الغامضة في الثقافتيْن الغربية والعربية على حدّ سواء، فالثقافة

[1]- ينظر: عبد السلام بلعجال، مقال موسوم بـ" تحوّلات القراءة من الأدبي إلى الثّقافي في رحلة البحث عن المعنى، مجلّة الأثر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، ع28، جوان 2017م، ص: 127.

بطابعها المعنوي تختلف مدلولاتها من البنيوية إلى الأنثروبولوجيا وما بعد البنيوية وتندرج الثقافة مجاليا ضمن الحضارة التي تنقسم إلى شقيّن:

-الشّقّ المادّي والتّقني ويسمّى بالتكنولوجيا.

-والشق المعنوي والأخلاقي الإبداعي يسمّى بالثّقافة (Culture)، ومن ثم يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات التي تنتمي إلى النقد الحضاري، الدراسات الثقافية التي تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني، وهو الأقدم ظهورا، والنقد الثقافي الذي يحلّل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية، وسياسية، واجتماعية، وأخلاقية، بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية وهو الأحدث ظهورا بالمقارنة مع النوع الأول، وبالتالي يعنى النقد الثقافي بالمؤلف، والسياق والمقصدية والقارئ والناقد ومن ثمّ فالنقد الثقافي نقد إيديولوجي وفكري وعقائدي، وهكذا فقد رفض المثقفون الأمريكيون القاطنون بمدينة نيويورك منح جائزة أدبية عام 1949م للشاعر **"عزرا باوند"** "Ezra Pound "، لأنه كان مؤيّدا لـ**"موسوليني"** و**"هتلر"** في الحرب العالمية الثانية، ويعني هذا أن هؤلاء المثقفين كانوا ينطلقون من مسلمات ثقافية وسياسية وأخلاقية، أكثر من انطلاقاتهم من مرتكز النص أو الخطاب، وذلك باعتباره علامة ثقافية وسياقية، تحمل مقاصد مباشرة وغير مباشرة، قبل أن يكون علامة جمالية أو فنّيّة أو شكلية[1].

و«**يعد "تيودور أدورنو" "Theodor Adorno" أول من بلور مفهوم النقد الثقافي، وهو أحد الأعضاء المؤسّسين لمدرسة "فرنكفورت" والذي كان منشغلا مع زملائه بتحليل صناعة الثقافة الرّسمية ضدّ مفهوم النقد ذاته، وفي كتاب "مشاورات" الصادر عام 1951م يأتي الفصل السابع بعنوان "النقد الثقافي والمجتمع"، وفيه يطرح "أدورنو" أن النقد الثقافي مفهوم برجوازي، أنتجه الاستهلاكي، ولابد أن نعني حقيقته بوصفه كذلك، فهو يحول الثقافة إلى**

[1]- ينظر: جميل حمداوي، مقال بعنوان: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، ديوان العرب، مجلة إلكترونية، 2012م، www.diwanalarab.com.

سلعة، ويخضعها إلى دوائر التسليع والاستهلاك وفي ختام هذا الفصل يطلق "أدورنو" عبارته الشهيرة حول الشعر فيقول بأن الشعر بعد "أوشفيتز" "Auschwitz"عمل بربري»[1].

وقد ظهر النقد الثقافي حسب تقدير بعض الباحثين في القرن الثامن عشر، ولكنه اكتسب سمات محددة على المستويين المعرفي والمنهجي في تسعينيات القرن العشرين[2].

أما الظهور الفعلي للنقد الثقافي فقد كان في سنوات الثمانين من القرن العشرين 1985م وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية حيث استفاد هذا النقد من البنيوية اللسانية، والأنثروبولوجيا والتفكيكية وما بعد الحداثة والحركة النّسوية وغيرها، ومن ثمّة لم ينطلق النقد الثقافي إلا بظهور مجلة **"النقد الثقافي"** التي كانت تصدر في جامعة **"مينيسوتا"** في شتى المجالات الثقافية، وبعد ذلك أصبح النقد الثقافي يدرس في معظم جامعات الولايات المتحدة الأمريكية[3].

ويعتبر الناقد الأمريكي **"فنست ليتش"** "Vincent Leach" من أبرز النقاد الغربيين الذين حددوا مصطلح النقد الثقافي في مرحلة ما بعد البنيوية، فالنقد الثقافي عنده يختلف عن مقاربات الأدب التقليدية، وهو لا يُعنَى أيضا بالأدب المعتمد أي الأدب الراقي ونصوص الثقافة الرسمية والنصوص الجمالية، وإنما يعني أيضا بالأدب غير المعتمد والنصوص غير الجمالية، ويوظف النقد الثقافي المقالة النقدية والتحليل المؤسساتي إلى جانب مناهج تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية ويمتاز النقد الثقافي في مرحلة ما بعد البنيوية عند **"ليتش"** بتوظيف **"بارت"** و**"دريدا" و"فوكو"**[4].

---

[1]– عبد الله خضر محمد: مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم، بيروت، دط، دت، ص: 443.

[2]– ينظر: علي شناوة آل واجدي، سامر قحطان سلمان، النقد الفني، دراسة في المفاهيم والتطبيقات، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص: 151.

[3]– ينظر: قماري ديامنتة، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، مذكرة لنيل درجة الماجستير، النقد العربي المعاصر ومصطلحاته، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012-2013م، ص: 24.

[4]– ينظر: ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص: 518، 519.

وقد كتب **"ليتش"** مجموعة من المقالات النقدية في إطار النقد الثقافي للتعريف به نظرية وتطبيقا، وذلك منذ سنة 1987م لتبيان موقفه من ما بعد الحداثة، وقد كتب أيضا سنة 1983م كتابا حول النقد الثقافي مبينا مرتكزاته النظرية والتطبيقية، وأصدر كتابا سنة 1992م بعنوان **"النقد الثقافي نظرية الأدب لما بعد الحداثة"**، واهتمّ بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ والسوسيولوجيا والسياسة، والمؤسساتية ومناهج النقد[1].

ونجد أن الناقد الأمريكي **"ليتش"** قد أشار أيضا للنقد الثقافي في كتابه: **"النقد والطابو"** النقد الأدبي والقيم 1987م، حيث بلور منهجية جديدة سمّاها النقد الثقافي، وقد أصدر مجموعة من الكتب النقدية: **"ما بعد البنيوية"**، و**"النقد الثقافي"**، و**"النظرية الأدبية"**، و**"النقد الأدبي الأمريكي"**[2].

ويعدّ **"ليتش"** هو أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي على نظرية ما بعد الحداثة، واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ، والسوسيولوجيا، والسياسة، والمؤسساتية، ومناهج النقد الأدبي وتستند منهجية **"ليتش"** إلى التعامل مع النصوص والخطابات ليس من الوجهة الجمالية ذات البعد المؤسساتي، بل تتعامل معها من خلال رؤية ثقافية عند **"ليتش"** على التأويل التفكيكي، واستقراء التاريخ والاستفادة من المناهج الأدبية المعروفة، والاستعانة بالتحليل المؤسساتي، كما أن منهجية **"ليتش"** هي منهجية حفرية لتعرية الخطابات بغية الكشف عنها وتحصيل مختلف الأنساق الثقافية متأثرا في ذلك بـ**"جاك دريدا"** و**"رولان بارت"** و**"ميشيل فوكو"**[3]، فإنجازات «**"فوكو" و"دريدا" و"جيل ديلوز" "Jill Delos " و"تشومسكي" "Chomsky" في سياق نقد ونقض المركزيات**

[1]– ينظر: جميل حمداوي: مقال، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، 4 يناير 2012م، دص.

[2]– ينظر: جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، دص.

[3]– ينظر: سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز العربي الثقافي، دط، دت، ص: 306.

التقليدية أيا كان شكلها ومبررها»[1]، هاته الإنجازات التي وصل مداها إلى دراسات النقد العربي المعاصر ومدارسه جميعها.

كما أننا نستطيع أن نصنف بعض الحوارات والأطروحات ودراسات تعد كانطلاقة فعلية كأطروحات "**سارتر**"Sartre "، وحوارات "**باختين**" "Bakhtin" التي تجاوزت الخطاب إلى الفلسفي والاحتفالات الشعبية الكرنفالية وعلم اللغة الاجتماعي التداولي، وكان هدفها المضمر هو خلخلة مونولوجات الخطابات السائدة الإيديولوجية منها والأدبية، وقد توجه "**رولان بارت**" في عِزِّ وَهَجِ البنيوية إلى مقاربات لثقافة المعيش اليومي كي لا تهيمن عليها معايير وقيم الطبقة البرجوازية المخطوفة بنزعة الاستحواذ على مزيد من رأس المال لاستهلاك المزيد من المتع المبتذلة[2]، هذا ما يدل على أن النقد الثقافي كمعنى كان حاضرا بقوة في فكر هؤلاء وإن لم يصرحوا بمصطلح النقد الثقافي، كما نجد أن النقد الثقافي قد استمد بعض أصوله من علم النفس لدى "**فرويد**" "Freud " الذي يقرّ بأن في داخل كل منا أصواتا فطرية تولت المعطيات الثقافية قمعها، والأثر الأدبي يمثل معادلا لتحقيق الرغبة عند "**فرويد**" «**فالحقيقة الجمالية أن الجماليات الفرويدية ليست مجرد محاولة لتأويل النص الأدبي ولكنها أيضا ترتبط بين الأدب والظواهر الثقافية الأخرى وهذا الرابط يعني أن الجماليات الفرويدية تحاول أن تجدد موقع الأدب والفن في فضاء الثقافة الفسيح**»[3]، وكما لعلم النفس باع طويل في مجال النقد الثقافي فإن لعلم الاجتماع أيضا تداخل كبير فهو رافد من روافده، حيث «**يدعم المنظور الاجتماعي أدوار الأعمال الفنية التي تلعبها في المجتمع وتزويد النقاد الثقافيين بعدد من المفاهيم ذات الأهمية الكبرى في تنفيذ دراساتهم**»[4]، وكذلك كان لعلم العلامات أو السيميوطيقا علاقة وطيدة بينه وبين النقد الثقافي، بوصفه العلم المشترك في التحليل

[1]- حسين السّماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي الممارسة النقدية والثّقافية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2003م، ص: 134.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ن ص.

[3]- عبد الفتاح العقيلي: النقد الثقافي، قضايا وقراءات، مكتبة الزهراء، الرياض، السعودية، ط1، 2001م، ص: 45.

[4]- مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا، 23-26 ديسمبر 2003م، ص: 06، 07.

النفسي، إذ لابد له من الاستفادة من معطيات السيميولوجيا «**فعلم العلامات أو الإشارات يزودها بأساليب أكثر تنقيحا وتعقيدا لتفسير الرسالات وإرسالها، وهي تزود على وجه الخصوص بطرق لتحليل النصوص في الثقافات، لذا لا يبتعد النقد الثقافي عن السيميوطيقا**»[1]، لأنها تهتم بكيفية تقديم الخطابات والمعاني كلغة الجسد وتعبيرات الوجه، وسلوكات متنوعة.

وعلى ذكر التحليل النفسي، فقد اعتمد كثير من مثقفي نيويورك على التحليل النفسي في ممارساتهم للنقد الثقافي، مثل "**أدموند ويلسون**" "Edmund Wilson " في "**الجرح والقوس**" 1941م و"**ليزلي فيدلر**" Leslie Fidler " في تصديره لكتاب "**الحب والموت في الرواية الأمريكية**"، ركز على فائدة تعدد المداخل النقدية الاجتماعية، والنفسية، والتاريخية، والأنثرولوجية، في حين عبر عن احتقاره للنقد الشكلي واحترامه للتحليل النفسي الفرويدي واليونجي، كما طرح "**أدموند ويلسون**" في مقاله "**التفسير التاريخي للأدب**" نموذجا مميزا للتفكير حول النقد الثقافي حين حدد ما يعنيه بقوله تفسير الأدب في جوانبه الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسة، بالإضافة إلى البحث الاجتماعي، والاقتصادي، اشتمل النقد الثقافي عند "**ويلسون**" على التحليل النفسي والجماليات التي تعد قسما من مشروعه للنقد الثقافي[2]، «**وعلى الرغم من تحول نقاد نيويورك إلى الطابع المؤسساتي، ووفاة "ويلسون" و"فيليب راف" و"تريلنج" و"تشيس" في أوائل السبعينيات، فإن "كازن" و"هاو" وغيرهم تمكنوا من الإبقاء على أفكار واهتمامات ومناهج ومنظورات مثقفي نيويورك وأسلوبهم المميز إلى الثمانينات** »[3]، هذا ما يدل على روافد عميقة للتحليل الثقافي في شتى المجالات وفي مختلف الميادين ولدى أكثر من مفكر.

[1]- مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، ص: 07.

[2]- ينظر: فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000م، ص: 107.

[3]- المرجع نفسه: ص: 130.

وقد ظهرت مدارس تدعوا لاستخدام مختلف المناهج الأدبية وربطها بالعناصر الثقافية والظروف التاريخية، والاجتماعية، كمدرسة **"فرانكفورت"** التي دعت نظريتهم النقدية إلى اتباع مداخل كثيرة للنصوص الأدبية لأن الثقافة مختلفة الأوجه، يدخل فيها الاقتصاد والتنظيم الاجتماعي والقيم الأخلاقية والمعنوية وكذلك المعتقدات الدينية والاهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية، كما تدعو إلى دراسة العمل الأدبي كونه مظهرا من مظاهر الثقافة، وأن ما بين الأدب والثقافة صورة وثيقة جدا[1].

وقد تأثر شبان هذه المدرسة بمثقفي نيويورك والذين دعوا إلى ربط الخيال الأدبي بالوجود الاجتماعي عن طريق النقد الثقافي، وقد كانت الرابطة الوثيقة بين النقد والثقافة ممكنة وجوهرية عند كتّاب نيويورك لأن الأدب يعكس التجربة الاجتماعية، مما يعني أن له معنى متصلا بالكلية الاجتماعية، كذلك يعني هذا الالتقاء أن النقد لا يحتوي فقط على منظورات اجتماعية، وتاريخية وثقافية، وأخلاقية، بل على منظورات أدبية وجمالية أيضا، وقد تظافر علم الاجتماع، والتاريخ والأخلاق، والسياسة، وعلم الجمال، ليجعل من ممارسة مثقفي نيويورك طريقة مميزة خلال تلك الفترة[2].

من هنا نستنتج أن نقّاد نيويورك وأتباعهم من مدرسة فرانكفورت قد آمنوا لحد كبير بالأسس الاجتماعية، والثقافية، والنفسية، وصنّفوا ذلك في المشروع الواسع للنقد الثقافي.

وقد برزت مدرسة النقد الجديد التي ظهرت بفرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين، والتي هي الأخرى استخدمت مناهج العلوم المختلفة مثل التحليل النّفسي، والاجتماعي، والدراسات الأنثروبولوجية ومختلف الأيديولوجيات من أجل تفسير وتحليل النص الأدبي أو العمل الفنّي وربطه بالعناصر الثقافية والظروف التّاريخية والاجتماعية، ومن بين هؤلاء النّقاد الجدد الذين ينتمون إلى هذه

[1]- ينظر: فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص: 104.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 105، 106.

المدرسة "**جان بيير ريشار**" "Jean-Pierre Richard " و"**جاستون باشلار**" "Gaston Bachelard" و"**لوسيان جولدمان**" "Lucien Goldman" و"**رولان بارت**" "Roland Barth" وغيرهم[1].

ونجد أن تحليلات "**بارت**" النفسية والسيميولوجية مالت إلى دراسة الأعمال الأدبية والفنية في شكل أنساق دلالية من أجل الوصول إلى تحدّد الوحدات التّعبيرية الكبرى للخطاب إلى جانب دراسة أنساق ونظم مختلفة ومتعدّدة داخل مسرح "**راسين**"[*] مثل أنظمة الغذاء والملبس والسلوك والعادات وهذا إن دلّ فإنّما يدل على فكرة التحليل الثقافي للخطابات أيّا كانت أدبية أو فنية[2]، «**وقد كان تطبيق "بارت" للبنيوية على مسرح "راسين" بمثابة هجوم على الأساس الذي قام عليه خطاب النقد الأكاديمي**»[3]، أي أنّه ثار على كل نقد مؤسساتي ودعا إلى النقد الجديد الذي يواكب العصر ويستفيد من العلوم الإنسانية في فروع المعرفة ومجالاتها.

---

[1]- ينظر: عبد الفتاح العقيلي، النقد الثقافي، قضايا وقراءات، ص: 89.

[*] **مسرح راسين:** ينسب هذا المسرح إلى الكاتب المسرحي الشهير "جان راسين" "Jean Racine " من أهم كتّاب المسرح الفرنسي، كتب المأساة مقلّداً القدماء إلا أنه أعطاها بعداً فلسفياً دينياً مختلفاً عن المنظور اليوناني الروماني القديم، لذلك تعتبر مسرحياته محطة هامة في تاريخ المأساة الاتباعية (التراجيديا الكلاسيكية) في القرن السابع عشر، تعتمد مآسي راسين منطق البساطة والتجانس اللذين يطبعان المذهب الاتباعي عامة، فبنى مسرحياته وفق مبدأ الوحدات الثلاث (المكان والزمان والفعل الدرامي)، ويمكن أن تصنّف ضمن المسرح الفقير من حيث تسلسل الأحداث وغياب التعقيد، لكنها تحمل غنى كبيراً في تحليل السلوك البشري وتشي بقدرة كبيرة على تحليل النفس البشرية وأهوائها، وحوّل الصراع الموجود في المسرح اليوناني من كونه صراعاً خارجياً، تشكل الجوقة ممثلة المدينة أحد وجوهه الرئيسية، إلى صراع داخلي يتم على مستوى العواطف والرغبات، وهو عندما= =يرسم المصير المأساوي للبطل يبتعد تماماً عن المنطق القدري المعهود في المسرح اليوناني والروماني، حتى عندما يقول إنه يستوحي مسرحياته من هذا الأدب، ليُحمِّل مأساته بعداً مبنياً على فكرة المسيحية الخالصة وعلى الشعور بالذنب أمام أي خرق للتعاليم الصارمة السائدة في تلك المرحلة، لم تنقطع شهرة راسين على مدى الزمن ومازال مسرحه يقدم باستمرار في فرنسا، وبمنظور جديد كل مرة، ويتنافس كبار الممثلين والممثلات على أداء أدوار مسرحياته وإلقاء المقاطع الشعرية التي تميز هذه النصوص لغوياً وتمنح الممثل فرصة كبيرة لإثبات قدراته.

[2]- ينظر: عبد الفتاح العقيلي، النقد الثقافي قضايا وقراءات، ص: 89، 90.

[3]- المرجع نفسه، ص: 90.

واستنبط **"بارت"** الأنماط العدوانية التي يحتويها عالم راسين وعلى أوجه الصراع التي تنشأ عن تحطيم الشفرات الأخلاقية وعلى تقلب الخط الذي لا يكف عن مباغتة الأبطال...[1].

وظهرت أيضا مدرسة **"برمنغهام"** التي أّسسها **"ريتشارد هوجارت"** "Richard Hogart " وصاحبه **"ستيوارت هول"** "Stuart Hall " وآخرون ووظّفوا طرق التحليل الماركسية في الدراسات الثقافية التي تحاول الكشف عن العلاقة بين الأشكال الثقافية (البنى الثقافية) وبين الاقتصاد السياسي، كما طوّر الباحثون في المملكة المتحدة والولايات المتحدة، صيغا مختلفة للدراسات الثقافية وكانت الأبحاث الثقافية البريطانية متأثرة بمؤسسي وأعضاء مركز **"برمنغهام"** وتشمل تلك الدراسات وجهات النظر السياسية المختلفة، ودراسة الثقافات الشعبية وصناعة الثقافة، بينما كان اهتمام الدراسات الثقافية في الولايات المتحدة يرتكز على الجانب الذاتي وتركز الدراسات الثقافية في كندا على موضوعات التكنولوجيا والمجتمع وفي أستراليا على السياسة الثقافية، وفي جنوب إفريقيا على حقوق الإنسان وقضايا العالم، أما في فرنسا وألمانيا فلم تكن آنذاك الدراسات الثقافية متطورة بسبب تأثير حركة السيميوطيقا، غير أنها كانت تلحظ بعض المحاولات الثقافية في الفن الحديث والمسرح والموسيقى[2].

ونجد في كتاب **"أرثر ايزابرجر"** "Arthur Isabberger "تصنيفات لشخصيات النقد الثقافي ويذكرهم كالآتي:

- **فرنسا**: **"رولان بارت"** "Roland Bart "، **"كلود ليفيستراوس"** "Claude Liefstraus " **"ميشيل فوكو"** "Michelle Foucault " ، **"لوي التوسير"** "Lowe Altosser" **"غريماس"** "Grimas"، **"جان لاكان"** "Jean Lacan"، **"جاك ديريدا"** "Jack Derrida".

[1]- ينظر: عبد الفتاح العقيلي، النقد الثقافي قضايا وقراءات، ص: 91.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:91، 92.

- **روسيا**: "**باختين**" "Bakhtin" "،"**بروب**"، "**لوتمان**" "Lutman"، "**شكلوفسكي**" "Shaklowski".
- **ألمانيا**: "**ماركس**" "Marques"، "**هايبرماس**" "Hypermas"، "**أدورنو**" "Adorno" "**ماركس هوركهايمز**" "Marques Horkheims" "، "**هربرتماركوز**" "HerbertMarkoz" ".
- **الولايات المتحدة**: "**تشومسكي**" "Chomsk"، "**جاكبسون**" "Jacobson" "**فيكتوتيرنر**" "Victoroturner" "، "**فردريك جيمسون**" "Frederick Jameson" ".
- **كندا**: "**ميشيل ماكلون**" "Michelle McLonner" "، "**نورتروب فراي**" " Nortrop Fry".
- **انجلترا**: "**رايموند وليامز**"، "**سيتورات هول**"، "**ريتشارد هوجارت**"، "**ماري دوغلاس**" "**ليم إميسون**"[1].

والملاحظ في كل هذه الأسماء تنوّع المدارس والمذاهب والأفكار، ما يدل على ثراء مجال النقد الثقافي واتساع دائرته ودراساته، من البنيوية إلى الشّكلانية إلى التّفكيكية، إلى علم الأسطورة والمسرح والملاحم ومحاضرات علم اللغة، هذا ما يجعل من النقد الثقافي متشابك المعارف والأفكار مختلط المذاهب والآراء، وذلك لما يتّصف به الدّرس الغربي من القدرة على إنتاج الأفكار والسّبق دائما في طرح الجديد.

ولقد عرّف الناقد "**آرثر أيزابرجر**" «**بأنه مهمة متداخلة، مترابطة متجاورة متعددة، كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضا التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والأنثروبولوجية...الخ، ودراسات الاتصال، وبحث في**

[1]– ينظر: آرثرايزابرجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء ابراهيم، رمضان ببطاوس، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م، ص: 36.

وسائل الإعلام والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميّز المجتمع والثقافة المعاصرة وحتى غير المعاصرة»[1]، وفي هذا القول يدعو إلى إدخال والاستفادة من كل النظريات السابقة والتي ساهمت في تكوين النقد الأدبي.

وقد جعل **"فينست ليتش"** مصطلح النقد الثقافي مرادفا لمصطلح ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية لأنّه:

- يهتم بالخطابات اللّامؤسّساتية.

- يهتم بتحليل أنظمة الخطاب والاتّكاء على مقولات ما بعد البنيوية.

-كما أنه يستفيد من مناهج أخرى لتحليل الخطاب على غرار تأويل النصوص ودراسة الخلفية التّاريخية[2].

ويمكن القول هنا أن النقد الثقافي عرفته ثقافات كثيرة، بما في ذلك الثقافة العربية وهذا يعني أن النقد الثقافي نشاط نقدي مهم جدا، تكمن أهميته في نقد الواقع الثقافي وأنظمته الثقافية بوعي منفتح يسعى للتحديث واستيعاب مراحل ما بعد الحداثة، «**لقد جاء النقد الثقافي كرؤية وممارسة نقدية قصدية منذ ما يقارب الثلاثين سنة، ضمن رؤى ما بعد الحداثة النقدية ظهر كنشاط يضع ثقله النظري أو الفلسفي الأكبر على دعامتين اثنين هما: دعامة الشمولية ودعامة التعددية**»[3]، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ مصطلح النّقد الثّقافي لا زال بعيدا عن المعاجم النّقدية، فما زال مصطلحا حديثا.

وقد أقرّ الدّكتور **"بسّام قطّوس"** بقوله «**إنّ النّقد الثّقافي صرعة من صرعات الفكر الغربي في جريه ولهائه المستمر نحو تجاوز الحداثة وما بعد الحداثة وينظر إليه بوصفه مظلّة واسعة**

[1]- آرثرايزابرجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص: 30، 31.

[2]- ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص: 34.

[3]- بشرى موسى صالح: بويطيقا الثقافة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2012م، ص: 05.

تضمّ تحتها الاتّجاهات الغربية كالتّاريخانية الجديدة والمادّية الثّقافية وما بعد الكولونيالية والنّقد النّسوي»[1].

7- التّاريخانيّة الجديدة:

يعود مصطلح "**التّاريخانية الجديدة**" إلى "**ستيفن غرينبلات**" "Stephen Greenblat " حيث يقول في عدد خاص من مجلّة نقدية «**إنّ التّحليل الثّقافي سيحتاج إلى تجاوز ما وراء حدود النّص لتأسيس الرّوابط بين النّقد والقيم والمؤسّسات الأخرى في الثّقافة، لكن هذه الرّوابط لا يمكن أن تكون بديلا عن القراءة المدقّقة، فالتّحليل الثّقافي محتاج لأن يفيد من التّحليل الشّكلي المدقّق للنّصوص الأدبية، لأن هذه النّصوص ليست ثقافية لكونها تحيل إلى العالم خارجها فحسب، بل لكونها كذلك امتصّت القيم الاجتماعية والسّياقات بنجاح**»[2]، وقد ربط "**غرينبلات**" أي نصّ بسياقاته الخارجية.

كما يهدف هذا الاتّجاه إلى فهم العمل الأدبي ضمن سياقه التّاريخي والتّركيز بالأخصّ على التّاريخ الأدبي والثّقافي.

إذا فهي تهدف إلى استكشاف الأنساق المضمرة وانتقاد المؤسّسات السّياسية المهيمنة، «**وتعتبر التّاريخانية الجديدة أو الجماليات الثّقافية توجّها نقديا جديدا ظهر في الثّقافة الغربية في تسعينيات القرن الماضي، وكان له دورا هامّا في نضج النّقد الثّقافي وجعله نشاطا نقديا وفاعلية قرائية ومنهجية تُسهِمُ في كشف مضمرات الخطاب وأنساق الثّقافة داخل النّصوص الأدبية**»[3]، ومن أبرز ما نادت به التّاريخانية الجديدة نذكر يلي:

---

[1]- نقلا عن: عبد الله الغذامي، قراءة في الأنساق الثّقافية، ص: 31.

[2]- عبد المجيد جميل، نحو تحليل ثقافي أدبي، تجربة نقدية في قصيدة النّثر وخطاب الأغنية، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2008م، ص: 57، 58.

[3]- طارق بوحالة: الشّعر العربي على سرير بروكوست، قراءة نقدية في نظرية النقد الثّقافي عند عبد الله الغذّامي، ص: 28.

– أرخنة النّصوص وتنصيص التّاريخ، ومعاملة النص الأدبي والثّقافي معاملة التّاريخ ومن جهة أخرى معاملة التّاريخ معاملة النّص الأدبي[1].

– الاستغناء عن بعض مقولات النّقد الأدبي كاللّجوء للرّمز والمحاكاة والتّخيّل، باعتبار أنّ هذه المقولات قد أصبحت عاجزة عن تحليل الظّاهرة الثّقافية بمفهومها الواسع، وهذا ما جعل فكرة الأَرْخَنَة والتّنصيص تأخذ مكانها في التّاريخانية الجديدة[2].

وانطلاقا من هذا، فإنّ التّاريخانية الجديدة تعدّ توجّها نقديا جديدا ظهر في الثّقافة الغربية وكان له دور فعّال في نضج النّقد الثّقافي في السّاحة النّقدية الغربية والعربية أيضا.

«إنّ التّاريخانية الجديدة بحسب غرينبلات ليست مبدأ أو عقيدة، وإنّما هي منهج في القراءة والتّأويل، إذ يرى أنّه منهج يسعى بالاتّكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثّقافية التي امتصّها النّص الأدبي، لأنّ ذلك النّص على عكس النّصوص الأخرى قادر على أن يتضمّن بداخله السّياق الذي أنتج من داخله»[3].

وإضافة إلى هذا نجد تعريفا آخر يورده **"لويس منتروز"** إذ يرى أنّ التّاريخانية اتّجاه يدعو إلى الاهتمام بالظّروف التّاريخية والاجتماعية والسّياسية لإنتاج وإعادة إنتاج الآداب المترتّبة عن ذلك فكتابة النّصوص وقراءتها، بالإضافة إلى إجراءات تداولها وتصنيفها وتحليلها وتدريسها تجري إعادة بنائها باعتبارها أشكالا من العمل الثّقافي يحدّدها التّاريخ وتحدّده[4].

[1]– ينظر: طارق بوحالة: الشّعر العربي على سرير بروكوست، قراءة نقدية في نظرية النقد الثّقافي عند عبد الله الغذّامي، ص: 30.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 30..

[3]– غرينبلات منتروز، غالغر، لنتريشيا، تايسن: التّاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن أحمامة، المركز الثّقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018م، ص: 10، 11.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 11.

وقد سمّى "**غرينبلات**" منهجه في بداية الأمر بالشّعرية الثّقافية ليتحوّل إلى مصطلح التّاريخانية الجديدة فيما بعد[1].

8- الدّراسات ما بعد الكولونيالية:

تعدّ نظرية ما بعد الكولونيالية أو ما بعد الاستعمارية من أهمّ النّظريات النّقدية التي رافقت مرحلة ما بعد الحداثة، ولا سيما أنّ هذه النّظرية ظهرت بعد سيطرة البنيوية على الحقل الثّقافي الغربي وبعد أن هيمنت الميثولوجيا البيضاء على الفكر العالمي وأصبح الغرب مصدر العلم والمعرفة والإبداع وموطن النّظرية والمناهج العلمية[2]، كما يعدّ حقل الدّراسات ما بعد الكولونيالية حقلا معرفيا ليس بالقديم، كونه تعلّق بجملة من الدّراسات التي واكبت بداية استقلال الدّول المستعمرة في إفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية[3].

ويعتبر "**روبرت يانغ**" "Robert Yang " أستاذ الأدب المقارن بجامعة نيويورك أحد أبرز الباحثين في مجال الدّراسات ما بعد الكولونيالية ومن أغزرهم إنتاجا، ويهتمّ في أعماله بصفة أساسية بالنّاس وثقافاتهم الموجودين أو سبق أن وجدوا في الماضي على هوامش المجتمع وتخومه، وتهتمّ بالنّظر في أشكال المعرفة التي تنتجها تلك الجماعات، وفي الطّرائق التي تتمثّل بها نفسها وتعبّر من خلالها عن مشاغلها الشّخصية والاجتماعية والسياسية والجمالية، وعن الأوضاع المادّية والثّقافية التي جاء بها الفيلسوف الفرنسي "**جاك دريدا**" "Jack Derrida " لتعرية الثّقافة المركزية الغربية وفكّ أسسها

[1]- ينظر: غرينبلات منتروز، غالغر، لنتريشيا، تايسن: التّاريخانية الجديدة والأدب، ص: 12.

[2]- ينظر: أحمد عبد الحليم عطية، ما بعد الكولونيالية في ما بعد الحداثة، قراءة في المختبر الجزائري، حلقات الجدل، دط، دت، ص: 169.

[3]- ينظر: طارق بوحالة، الشّعر العربي على سرير بروكست، ص: 30.

الميتافيزيقية الصّارمة، وانصبّ اهتمام فكر ما بعد الاستعمار على تهميش الثّقافة الغربية لباقي الثّقافات الأخرى[1].

وقد عرّفها **"دوغلاس روبنسون"** "Douglas Robinson " أنّها دراسات جميع الثّقافات والبلدان والمجتمعات والأمم، أي الكيفية التي أخضعت بها الثّقافات الفاتحة، وأن الدراسات الكولونيالية هي دراسات مستعمرات أوروبا السّابقة منذ استقلالها، أي كيف استجابت للإرث الكولونيالي الثّقافي، أو كيف تعاملت معه، أو كيف تكيّفت معه أو قاومته أو تغلّبت عليه خلال الاستقلال، وهنا تشير الصّفة ما بعد الكولونيالية إلى ثقافات ما بعد نهاية الكولونيالية والفترة التّاريخية التي تغطّيها هي تقريبا النّصف الثّاني من القرن العشرين[2].

وقد وجد النّقد الثّقافي في هذه الدّراسات مجالا خصبا ليستثمر مقولاتها النّظرية منها في بلورة معالمه وصياغة أدواته المنهجية لا سيما وأن الدّراسات ما بعد الكولونيالية تهتمّ بجملة من المجالات الفكرية التي تعدّ من صميم النّقد الثّقافي، كما يتقاطع هذا المجال "دراسات ما بعد الكولونيالية" بالنّقد الثّقافي باستعمالهما لجملة من المصطلحات والمفاهيم أبرزها: الهيمنة والقوّة والخطاب والاستجواب وغيرها[3].

ويبقى درس النّقد الثّقافي «**عبارة عن فاعلية تستعين بالنّظريات والمفاهيم والنّظم المعرفية لبلوغ ما تألف المناهج الأدبية الخوض فيه، إذ كي يتسنّى للنّاقد الأدبي أن يخوض في المبتذل والعادي والوضيع واليومي والسّوقي بعدما تمهّر كثيرا في قراءة النّصوص التي يتناقلها**

[1]- ينظر: روبرت يانغ، بقاء أم بقايا ما بعد الكولونيالية، تر: حبيب الحاج سالم، مراجعة: محمد الحاج سالم، مركز نماء للبحوث والدّراسات، دط، دت، ص: 02.

[2]- ينظر: دوغلاس روبنسون، الترجمة والإمبراطورية، الدراسات ما بعد الكولونيالية، تر: ثائر ديب، مجلة نزوى، ع45، يناير 2006م، ص: 45.

[3]- ينظر: طارق بوحالة، الشّعر العربي على سرير بروكوست، ص: 31، 32.

نقاد الأدب عبر العصور»[1]، إذا فهو نشاط معرفي منفتح على جملة من المجالات من أهمّها: التّحليل النّفسي، والنّقد الماركسي، وعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا، وعلم التّاريخ وغيرها.

9- النقد الثقافي في المشهد العربي:

لقد ظهر النقد الثقافي بوصفه نشاطا أو رؤية أو ممارسة نقدية قصديّة منذ ما يقارب الثلاثين عاما، ضمن رؤى ما بعد الحداثة النّقدية، ظهر نشاطا يضع ثقله النظري أو الفلسفي الأكبر على دعامتين اثنتين هما دعامة الشمول أو الكلية، ودعامة التعدد أو نفض التمركز، فتخلص من المنهجية والفلسفية المتطرفة صوب جانب دون آخر، أو مركز دون آخر، الأمر الذي عانت منه منهجيات الحداثة وما بعدها، فظلت تعاني ردود أفعال متوالية في النظر والإجراء تنعتها بالتطرف تارة والقصور تارة أخرى.

وعلى الرغم من ظهور النقد الثقافي في الدراسات الغربية إلى أن الدراسات العربية النقدية منها والثقافية قد أصابتها عدوى، فأصبح هناك مشروع جديد يجري الترويج له في أروقة المثقفين العرب فما هي أصول النقد الثقافي في المشهد العربي؟ وهل كان له ظهور في الدراسات النقدية العربية؟ وما موقعه في النقد العربي؟

لقد صار النقد الثقافي في السنوات الأخيرة أكثر المقاربات حضورا في المشهد النقدي العربي وكذلك في المؤسسات الجامعية والأكاديمية، كما أن موقعه في النقد العربي هو وليد للفاعلية النقدية العربية والثقافة الأنجلوساكسونية والأمريكية بالخصوص، ومن المعلوم أن "**عبد الله الغذامي**" كان له السّبق في تقديم النقد الثقافي إلى القارئ العربي في كتابه "**النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**".

[1]- محسن جاسم الموسوي: النّظرية والنّقد الثّقافي، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2005م، ص: 12.

إن المناهج النقدية العربية ولا سيما الحديثة والمعاصرة كانت «**نتاج المثاقفة والاحتكاك مع الغرب والاطلاع على الفكر الآخر عن طريق التلمذة والترجمة، وقد ساهم هذا الحوار الثقافي على مستوى الممارسة النقدية في ظهور الإطالة والمعاصرة أو ثنائية التجريب والتأصيل في النقد العربي**»[1].

وقد كانت هناك ثمة نماذج ومقاربات ظهرت في الساحة العربية الحديثة، تختلف مقارباتها فكانت المقاربة الثقافية التي تهتم بالأنساق الثقافية للنص الأدبي، والبحث عن خصوصياتها المرجع الخارجي والثقافي اللذين يتحكمان في توليد النصوص وتشكيلها ويمكننا القول «**أن النقد الأدبي العربي على مشارف قرن جديد، قد شهد انتقالا أو تحولا من الاهتمام بالنقد الأدبي إلى التركيز على نظريات الخطاب ونظريات التلقي والخطاب النسوي والنقد الثقافي**»[2]، ولقد شهد النقد العربي منذ الستينات تقريبا قفزات متلاحقة في الإنتاج من ناحية وفي وضوح الاتجاهات النقدية من ناحية أخرى، فقد تكثف التأليف في النقد، وازدادت الترجمة وتباينت المواقف بين مؤيد ومعارض لأطروحات ما بعد البنيوية لأسباب كثيرة[3]، هذا التنوع في المناهج والتمازج بين الثقافتيْن العربية والغربية جعل من النقد العربي من أغنى الثقافات وأثراها، والتي أسالت الكثير من الحبر.

لقد مارس النقاد العرب في أعمالهم النقد الثقافي كما يشير إلى ذلك "**سعد البازعي**" واصفا ما كتبه "**طه حسين**" في كتاب "**الشعر الجاهلي**" وكتاب "**مستقبل الثقافة في مصر**" بأنه نقد ثقافي، كما أن كثيرا ممّا نشره "**العقاد**" و"**جماعة الديوان**" وبعض أدباء المهجر يعدّ من النقد الثقافي المبكّر[4].

---

[1]- جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، دط، 2010م، ص: 22.

[2]- شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2008م، ص: 180.

[3]- ينظر: سامر فاضل الأسدي، البنيوية وما بعدها، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م، ص: 481.

[4]- ينظر: شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص: 191.

ويمكن إدراج ما كتبه "**مالك بن نبي**" في إطار النقد الثقافي، فقد «**لحظ مالك بن نبي في أواسط القرن العشرين أزمة الحضارة الغربية ووصولها إلى الطريق المسدود وفقدانها مبررات وجودها، مثلما لاحظ حاجة هذه الحضارة برأيه إلى الإسلام لتقويم مسارها، غير أنه رأى أن المسلم المعاصر يمكنه أن يفيد الحضارة الغربية بشيء، لأن الماء المنخفض لا يستطيع أن يسقي الأرض العطشى إن هو لم يرتفع إلى أعلى مستواها، فتلخصت أزمة المسلم عنده في أنها أزمة حضارته، ورسم له دوره المنتظر في الثلث الأخير من القرن العشرين محذّرا من أنّ رياح الحضارة ستتحوّل عنه إذا لم يتدارك نقصه**»[1].

إن "**مالك بن نبي**" يبين في كل كتاباته أن سبب الانحطاط في العالم الإسلامي لا يعود للاستعمار، بل إلى القابلية للاستعمار، ويقول في هذا الصدد «**إن الدهاء والمكر والخيانة والنهم والشراسة من نصيب الاستعمار، وأن الدناءة والسفالة والخبث والخيانة من نصيب القابلية للاستعمار**»[2]، إنه بهذا يركز على الثقافة بكل أشكالها وملامحها، وعلى الرّغم من أنّه كان واقعيا في طرحه إلّا أنّ ما كتبه يمكن إدراجه في إطار النّقد الثّقافي كونه خطاب تحليلي ثقافي.

كما كتب الدكتور "**زكي نجيب محمود**" في الثقافة العربية وتجديد الفكر العربي، ومشكلات الحياة الثقافية، وما يواجهنا من عقبات في سبيل تجديد تراثنا الثقافي والعوامل المعوّقة على هذا الطريق، كما يتناول العلاقة بين الثقافة والتراث، وكيف نعيش ثقافتنا؟ ويتحدّث أيضا عن الصّراع الثّقافي متمثّلا في المذاهب المختلفة وأطراف الحياة الفكرية والثقافية عند القدماء وغير ذلك من القضايا الفكرية والثقافية، ويتناول أيضا قيمة العقل في تراثنا الثقافي، ثمّ يتحدّث عن الإنسان العربي في مواجهة ثقافته وثقافة عصره[3].

---

[1]- وجيه فانوس: واقع الدراسات الثقافية العربية، النقد الثقافي ودراسات ما بعد الكولونيالية وقائع المؤتمر الثالث للبحث العلمي في الأردن، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، 17-11-2007م، ص: 30.

[2]- المرجع نفسه، ص: 30.

[3]- ينظر: زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، مكتبة الأسرة والأعمال الفكرية، 2004م، (فهرس الكتاب).

ومن أبرز الدراسات أيضا نجد أعمال "**إدوارد سعيد**" في كتابه "**العالم والنص والناقد**" والذي طرح فيه فكرة "**النقد المدني**" "Secular Criticisme"، هذا النقد الذي يزاوج بين نقد المؤسسة ونقد الثقافة، ومساءلة الخطاب النقدي ذاته مع انفتاحه على المهمش وإقحامه في المتن والتّخلي عن كلّ الانتماءات والتّحيّزات التي قد تعرقل عمل النّاقد المدني وتسيء إلى مقارباته، إلّا أن هذا المصطلح لم يكتسب شهرة مثل ما اكتسبها نقده لخطاب الاستشراق رغم إصرار "**إدوارد السعيد**" على العودة إلى المفهوم في جلّ أعماله والتّذكير به وبأهمّيّته في التّحليل والدّراسات النّقدية الثّقافية[1].

ومن أبرز دراسات "**إدوارد سعيد**" التي تستحق الاهتمام في مجال النقد الثقافي الاستشراق فهي مزج مؤثّر وخصب للبروتوكولات والمبادئ التي طوّرتها الحركة الثّقافية الإنجليزية، كما يرى أن المعرفة مرتبطة بالسّلطة والمصالح، وأنّ الدّراسة والمعرفة والتّقويم إنّما هي أدوات للغزو وآلات للسّيطرة ووسائل للهيمنة[2].

ويؤكّد "**إدوارد سعيد**" في "**العالم والنّصّ والنّاقد**" على مسؤوليات النّاقد وأوّلها معارضة القوّة المهيمنة للتّشكيلات والتّكتّلات الثّقافية القائمة حيث تكمن أهمّيّة النّقد الثّقافي في رفضه مجاملة أي خطاب ثقافي، كما يؤكّد على أهمّيّة النّقد المتواصل مع الحياة وهمومها، نابذا النقد الكهنوتي أو النقد الذي يهتمّ بالجوانب الجمالية، وكأنّها منفصلة عمّا يجري في العالم، وفي كتابه الأخير "**الأنسنة والنقد الديموقراطي**" كما يؤكّد على أهمّيّة العلوم الإنسانية ونشرها في المجتمع حتّى تقوم بدورها في ربط المعرفة بالحياة، ذلك أنّ العزل بين النّقد وبين ما يجري في السّاحة الإنسانية أمر يجب أن يعاد النّظر فيه دون التّفريط بمفاهيم النّقد ومعاييره[3].

[1]- ينظر: إدوارد سعيد، الثّقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997م، ص: 47.

[2]- ينظر: قماري ديامنتة: النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير، ص: 30.

[3]- ينظر: قماري ديامنتة، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، ص: 31.

كما أنّه ربط المنهج الثّقافي بسياسة الاستشراق ربطا وثيقا وتحدّث عن اثنين من أعمدة الاستشراق هما "**غروبنام**" و"**برنارد لويس**" الذيْن يريان أن الإسلام تركيب ثقافي موحّد يمكن أن يدرس بمغزل عن الشّروط الاقتصادية والاجتماعية والسّياسية للشّعوب الإسلامية دون أيّ حساب للاستعمار، وظروف الحياة اليومية والتّطوّر التّاريخي[1].

وقد اهتمّ أيضا بالفلسفة والتي أدّت إلى ترسيخ مذهبه في النّقد الثّقافي الذي يربط ما بين الأدب باعتباره ظاهرة إنسانية تقوم على الإبداع والتّخيّل، وبين حقائق الواقع والتّاريخ والمجتمع والفكر الإنساني[2].

إذا فمشروع "**إدوارد سعيد**" هو سبر أغوار المعرفة، وقد ركّز على ظاهرة الاستشراق، كما وظّف المادّة التّاريخية من الثّقافة الغربية وقام برصد دقيق لكلّ المناهج النّقدية الحديثة والمعاصرة.

إنّ النقد الثّقافي هو ربط الأدب بسياقه الثّقافي غير المعلن ومن ثمّ لا يتعامل النّقد الثّقافي مع النّصّ والخطابات على أنّها رموز جمالية ومجازية، بل على أنّها أنساق ثقافية مضمرة تعكس الكثير من السّياقات التّاريخية والاجتماعية والاقتصادية والقيم الأخلاقية والحضارية والإنسانية، ويبقى هذا المنهج وافدا جديدا دخل على الأدب عامّة والنّقد خاصّة، وانتشر في الشّرق العربي عامّة وفي الدّرس النّقدي السّعودي بشكل ملفت للانتباه، ولا نكاد نجد أي دارس في هذا المجال إلّا وقد استفاد من التّجربة الغذّامية، فالغذّامي استفاد من الدّرس الغربي وطبّقه على الموروث العربي منذ العصر الجاهلي إلى وقتنا هذا، لذلك يعتبره الكثير من الدّارسين مرجعا هامّا لهذا المنهج في السّاحة النّقدية العربية.

[1]- ينظر: علي خليل حمد، التسامح في فكر إدوارد سعيد، مركز رام الله لدراسات حقوق الأنسان، رام الله، فلسطين، دط، 2005م، ص: 151.

[2]- ينظر: آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأبية، تر: محمد عبد الغني، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، دط، 2007م، ص: 23.

وتعدّ كتابات –"**أدونيس**" أيضا في الثّابت والمتحوّل وبعض الباحثين المعاصرين كـ"**عبد الله العروي**" و"**محمد عابد الجابري**"، و"**طه عبد الرّحمن**"، و"**هشام جعيط**"، و"**فهمي جدعان**" و"**علي حرب**"، و"**محمود أمين العالم**"– من الكتابات التي برزت في النّقد الثّقافي.

أمّا "**عبد الله العروي**" مثلا فقد فاز مؤخّرا بجائزة لشخصية العام الثقافية لدورتها الحادية عشر عن دوره الثّقافي الفاعل، وقد نشر "**العروي**" ترجمات ونصوصا ودراسات لا تخلو من التّلميح والتّصريح في الجانب الثّقافي والإيديولوجي والخطابات المعاصرة والأوضاع الرّاهنة، كما صدر له قرابة ثلاثين كتابا بمختلف المواضيع.

وقد ألّف "**الجابري**" قرابة ثلاثين مؤلّفا في قضايا الفكر المعاصر أبرزها "**نقد العقل العربي**" والذي تمت ترجمته إلى عديد لغات العالم، هذا الكتاب الذي حاول فيه صاحب تحصيل العقل العربي عبر دراسة مكوّناته والبنى العقلية والثّقافية واللّغوية.

ونجد النّاقد "**عز الدّين المناصرة**" ناقدا معاصرا مهتمّا بقضايا النّقد المقارن وقضايا النّقد الثّقافي ولغات الفنون التّشكيلية وقضايا النّقد السّيميائي والأدبي «**وحاول من خلال هذا الكمّ المعرفي التّحرر من فكر جيل الرّواد النّقدي، وقد أولى النّقد الثّقافي المقارن أهمّيّة خاصّة، وفي النّصف الثّاني من ستينات القرن العشرين كتب "المناصرة" كتابه لغات الفنون التشكيلية قراءة نظرية تمهيدية، ودرس فيه فنونا عدّة منها العمارة، النّحت والزّخرفة، والكاريكاتير وغيرها...**»[1]، وعلى الرّغم من اتّفاق "**المناصرة**" مع "**الغذّامي**" في كثير من الاهتمامات، إلّا أنه يشير في مقالة حول فكر "**الغذّامي**" النّقدي بعدما أبدى إعجابه به، إلى بعض النقاط النقدية الموجهة له.

[1]– محمّد لافي الشمري: جهود عبد الله الغذامي في النقد الثقافي بين التنظير والتطبيق، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2008–2009م، ص: 88.

ويقدّم **"المناصرة"** النّقد الثّقافي ملصقا به المقارن فيقول «**إنّ النقد الثقافي يرتبط بحقول الثقافة المتنوعة، مستفيدا من مناهج العلوم الإنسانية: الفلسفة، التاريخ، السياسة، والفكر وعلم الاجتماع وعلم النفس، والبيولوجيا والألسُنيات، والنقد الأدبي، والأنثربولوجيا وغيرها حيث قراءة النصوص قراءة تتضمن مفهوم البنية، وأهمية الإحالة على مرجعيات من داخل النص وخارجه، لتكشف المسكوت عنه في النص، أي قراءة البنيات السطحية لظاهرة النص وقراءة البنيات العميقة وتفسير الدلالات وتأويلها في إطار لا يجعل النص مجرد مجموعة من التصنيفات الشكلية، بل يقرأ النقد الثقافي تحولات هذه البنيات ومرجعياتها ووظائفها وأثرها الإتّصالي وأشكاله، أي أن النقد الثقافي يقرأ تحولات النص باتجاه المجتمع الثقافي الذي أنتجه في زمان ومكان معينين، ومدى انطلاقه وحركته نحو الانفتاح على العالم والانغلاق على نفسه**»[1].

ويبدو من هنا أنّ **"المناصرة"** متمكّن جدّا من نقد الثّقافة ومعرفة خباياها غير أنّه يُصِرُّ على مبدأ المقارنة في النقد الثقافي، كما لا يخفى منهج المناصرة في الدراسات الثقافية، فهو يعترف بالتعددية ضمن الواحد، ومنح الشرعية لحق الاختلاف في مجال الهويات واللغات، فهو يرى أن الهُوية ثابتة موحّدة، وفي الوقت نفسه متحرّكة متحوّلة عبر الزّمن، لكن أيّة هوية في العالم كله لا يمكن أن تمحو نفسها لصالح هُوية أخرى، فهذا خلط بين النّقد الثّقافي والدّراسات الثّقافية والعولمة الثّقافية، من هنا يبتدئ البون الشاسع بين مفهوم النقد الثقافي لدى **"المناصرة"** ومفهومه لدى **"الغذامي"** ف**"المناصرة"** لا يضع حدودا فاصلة بين حديثه عن المثاقفة والنقد الثقافي، بل إنه ليتحدث عن الثقافة أكثر بكثير مما يتحدث عن النقد، وهو على المستوى النظري يهتم بالجانب المعرفي الخاص

[1]– عز الدّين المناصرة: الهُويات والتعددية اللغوية، قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2004م، ص: 12.

بالثقافة، ويكاد يكون منبت الصّلة بالمفهوم الاصطلاحي للنقد الثقافي كما نعرفه لدى **"الغذّامي"** وقد ظلّ **"المناصرة"** منظّرا فقط، ولم يتطرّق إلى الجانب التّطبيقي[1].

كما نجد في السّاحة النّقدية الثّقافية **"محسن جاسم الموسوي"** وهو من النّقاد العرب الذين تمكنوا من فهم النظرية النقدية الثقافية، فقد أمسك بزمام الأدوات النقدية للنقد الثقافي من خلال كتابه **"النظرية والنقد الثقافي الكتابة العربية عالم متغير، واقعها، سياقاتها وبناها الشعورية"** والذي نلمس فيه مدى فهمه للنّقد الثّقافي، فهو يعرض لمراحل تطوّره عند الغرب، ابتداء من الدّراسات الثّقافية التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، فـ**"جاسم الموسوي"** يرى أن النقد الثقافي قام على مزج عدّة أطياف معرفية لتكون فعالية لا فرعا معرفيا[2]، يقول في هذا المقام «**والذي أخلص إليه أنّنا لا يمكن أن نتحدث عن نقد ثقافي بدون معرفة واسعة بالميادين والمعارف والنّظريات الأدبيّة والإعلاميّة، والثّقافية المقارنة، والمدارس والاتجاهات والأفكار وسياقات ظهورها، وأنساق نموها وانكماشها داخل الخطابات، كما لا يمكن أن نبصر موضوع الخطاب وصنوفه و(الغلبة) Hegemony ومراميها، والبنى الشعورية ومهادها بدون أن نضعها داخل حركية المجتمعات أو سكونها، ولهذا تتكرر، أو ينبغي أن تتكرر مفاهيم "ميشيل فوكو" بشأن قراءة..... وتحليله، ومفاهيم "غرامشي""Antoni Gramxi"بشأن مفهوم "Hegemony" وكذلك مفهوم "ريموند ويليامز" "Raymond Williams" لقضية "Structures of Feeling" التي يعدها بنى قائمة وموجودة ومؤثرة في الوعي الجمعي**»[3].

إنّه بهذا ينظر إلى النّقد الثّقافي على أنّه مرحلة متطوّرة عن النّقد الأدبي بحيث لا يمكن للنّقد الثّقافي أن يتخلّى عن النّقد الأدبي.

---

[1]- ينظر: محمد لافي الشمري: جهود عبد الله الغذامي في النقد الثقافي بين التنظير والتطبيق، ص: 93.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 94.

[3]- محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها سياقاتها، وبناها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 2005م، ص: 14.

ويحدّد "**الموسوي**" طبيعة ومسارات اهتمامات النّقاد الثّقافية بعدّة أشكال:

1-النّقد الثّقافي والنّظرية الماركسية.

2-النّقد الثّقافي في النّظرية/ النّظريات العلميّة والاجتماعيّة.

3-الأنثروبولوجيا الثّقافية في النّقد الثّقافي.

4-المعلوماتية -الإعلامية- في النّقد الثّقافي.

5-النّسوية الثّقافية.

6-البعد النّفسي للنّقد الثّقافي.

7- العلاماتية في النّقد الثّقافي.

8-نظرية الأدب للنّقد الثّقافي[1].

فيشرح اهتمامات النّقد الثّقافي، -كما يراها- خاصّة في نموذج "**الجينز**"، ويأتي مفهوم "**الموسوي**" للنقد الثقافي باعتباره قائما على عدة تشكلات معرفية، ما جعله يكتب عن عدة قضايا كادت هُوية النقد الثقافي أن تضيع عبرها.

ويناقش "**الموسوي**" الأعمال الأدبية والسردية من خلال النقد الثقافي، متخذا "**طه حسين**" نموذجا لذلك في "**المعذبون في الأرض**" ويقارن بينه وبين كتاب "**فرانتيز فانون**" "Frantz fanon" "**المعذبون في الأرض**" ويستخلص بأن ثمة تباينا بين الكاتبتين اللذين يحملان عنوانا متشابها، ف"**طه حسين**" معني بانتقاد مجموعة من الآفاق والتبعات الاجتماعية والسياسية، وتلك الخاصة ببنية الدولة الوطنية، إنه الروائي والناقد والصحفي في آن واحد، كما أنه مثقف النخبة، ولهذا تشتبك لديه الأساليب، أما "**فانون**" "Frantz fanon" فإنّ نصّه يبحث في العنف المتوالد، وكذلك في موضوع الوعي الوطني والثقافة الوطنية[2].

[1]- ينظر: محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، ص: 47.

[2]- ينظر: محمّد لافي الشّمري: جهود عبد الله الغذامي في النقد الثقافي بين التنظير والتطبيق، ص: 95، 96.

وهذه الدراسة على الرغم من أنها مقارنة إلا أنها تعد من إرهاصات النقد الثقافي في المشهد العربي، كما أن "**الموسوي**" يتوغل أيضا في النقد النسوي، ويرى بأنه اهتمام بالأنثى، ولهذا لا يكتبه الرجال حتى عندما يجارون الحركة النسوية، ويتحدث أيضا في كتابه على ما يسمّى "**الثقافة والسلطة**" ويختص بدراسة الخطاب السياسي، حيث بدأ "**الموسوي**" و"**إدوارد سعيد**" "**صور المثقّف**"، ويرى أنّ حرّيّة الرّأي لا تتحقّق إلا في مهاد المجتمع المدني الذي يمارس دوره الفعلي في تحديد الدولة وجهازها، وينبغي ألا يغيب عن البال أن الفكرة لم تأت جزافا، إذ كانت قضية العلاقة بين الجمهور والدولة في صلب أدبيات القرن التاسع عشر في أوروبا[1].

ونذكر أيضا النّاقد "**حفناوي بعلي**" والذي اعتنى بدراسة النقد الثقافي المقارن بطريقة منهجية حيث ابتدأ بدراسة (جينالوجيا) النقد الثقافي واختتمها بالنقد الثقافي والنقد الإيكولوجي/ البيئي، وهو في كلّ فصل من فصول كتابه "**مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات، المرجعيات المنهجيات**"، ويقدّم تصورا ميسّرا يعرض القارئ فيه تصورات فكرية معقدة بطريقة سهلة، وينظر "**بعلي**" إلى النقد الثقافي على أنه نشاط لا مجال معرفي قائم بذاته، وأنّ نقّاد الثّقافة يطبّقون المفاهيم والنّظريات المتنوّعة في تراكيب وتباديل على الفنون الرّاقية والثّقافة الشّعبية، والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة، وأنّ مهمّة النّقد الثّقافي مهمّة متداخلة تجمع شتّى العلوم[2].

ويعرّف "**بعلي**" الثّقافة بأنّها فاعلية سلوكية وذهنية وفكرية يمكن تعليمها وتعلّمها، ويتمّ نقلها عبر الأنساق والنّظم الاجتماعية ويقسم الثّقافة إلى ثلاثة مستويات، ثقافة الجلد وتتضمّن العُرف واللّغة والدّين، وثقافة المشترك أو المتصّل القومي والثّقافة المعاصرة للمجتمع أو الأمّة، ويعرّف النّقد الثّقافي على أنّه دراسة النّصوص والخطابات في ضوء المقارنة الثّقافية، باعتبار أنّ النّصّ حامل ثقافة معيّنة سواء كانت مادّية أو معنوية، وبالتّالي النّقد الثّقافي هو نقد الأساطير والأوهام، كما ينتقد

[1]- محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، ص: 83- 87.

[2]- ينظر: حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 11.

"**بعلي**" بعض النّصوص في ضوء المقاربة الثّقافية كدراسة "**ألف ليلة وليلة**" الوافرة بالأنساق الجمالية والثّقافية والفلسفية، كما يمارس أيضا النّقد الذّاتي لتقويم بنية الثّقافة العربية تفكيكا وتشريحا ورصدا[1].

كما ينظر "**بعلي**" إلى النقد النسوي على أنه فرع من فروع النقد الثقافي بما في ذلك ما يحمله من شتى المسائل النسوية، والمسائل المرتبطة بالجنوسة، ومن أبرز ملامح أنطولوجيا النقد الثقافي عنده ما يعرف بالعولمة الثقافية، فهي تعني انهيار كثير من المدارس الأدبية، كما توحي إلى انهيار أنظمة الحكم التقليدية وتدمير التوابع الفكرية وتحطيم مركزية الفكر[2]، ومن الواضح «**أن "بعلي" له فهمه الخاص للنقد الثقافي، وهو مشتت بين مفاهيم متباينة كلها تندرج في سياق مرحلة ما بعد الحداثة حيث النقد النسوي ونظريات التلقي، والدراسات الثقافية، وجهده محصور في هذا الجانب وفي اجتهادات محدودة لا تصل إلى مستوى تشكيل نظرية متجذرة في التراث العربي ذات مصطلحات عربية كما فعل "الغذّامي" الذي عمل على تعريب النظرية وتأصيلها عبر ما اجترحَه من مصطلحات وما أجراه من تحويلات فيما يتناسب مع الفكر النقدي العربي**»[3]، أي أن هناك من اهتم بالنظرية من جوانبها وفروعها، إلّا أن "**الغذّامي**" لوحده يحسب له دراسة النظرية مصطلحا ونظريا وتطبيقا، وأما باقي الدراسات فتبقى مجرد اجتهادات وإرهاصات.

أمّا "**عبد العزيز حمّودة**" فله نظرة أخرى، إذ يرى أنّ النّقد العربي المعاصر يعيش حالة من الاغتراب والانقطاع عن جذوره الثّقافية ويعاني من تبعية خانقة للنّقد الغربي، وهذا ما دفعه إلى الدّعوة إلى الاستفادة من كتب التّراث النّقدي العربي للخروج من التّيه، والتّأسيس لنظرية نقدية عربية متأصّلة كما يؤكّد أنّ هناك مشروعا نقديا يجري التّرويج له[4]، ويقصد بذلك مشروع النّقد الثّقافي.

---

[1]- ينظر: صلاح قنصوة، تمارين في النّقد الثّقافي المقارن، سيرت للنّشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2007م، ص: 130.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 13، 14.

[3]- محمد لافي الشمري: جهود عبد الله الغذامي في النقد الثقافي بين التنظير والتطبيق، ص: 100.

[4]- ينظر: عبد العزيز حمّودة، الخروج من التّيه، دراسة في سلطة النّصّ، سلسلة عالم المعرفة298، الكويت، دط، 2003م، ص: 80.

ويعدّ النّاقد "**عبد الفتّاح كليطو**" من زمرة النّقاد العرب البارزين في السّاحة النّقدية، فهو باحث مغربي وأستاذ جامعي درس الأدب الفرنسي ومارس الكتابة النّقدية وكرّس حياته العلمية لمقاربة الثّقافة العربية الكلاسيكية على ضوء مناهج نقدية حديثة بنيوية وسميائية مستفيدا من الفلسفة الغربية وآليات البلاغة العربية[1]، ومن أهمّ أعماله "**المقامات، السّرد والأنساق الثّقافية**"، كتاب "**الحكاية والتّأويل**"، و"**العين والإبرة**"، "**خصومة الصّور**"، وكتاب "**أتكلّم جميع اللّغات لكن بالعربيّة**" ومؤلّفات أخرى[2]، وقد اشتغل كليطو بالأنساق الثّقافية باعتبارها أنساقا موجودة داخل النّصوص «**فالنّسق الثّقافي بكلّ بساطة مواضيعه(اجتماعية، دينية، أخلاقية) تفرضها في لحظة معيّنة من تطوّرها الوضعية الاجتماعية التي يقبلها ضمنيا المؤلّف وجمهوره**»[3]، ومن أهمّ المفاهيم النّقديّة التي جاء بها ها النّاقد فكرة موت المؤلّف وفكرة تعدّد الدّلالة، وهذا في خضمّ دراسة المقامات[4].

وقد كتب النّاقد "**عبد القادر الرّباعي**" كتاب "**تحوّلات النّقد الثّقافي**" حيث رصد فيه حركة النقد الثقافي منذ منتصف القرن العشرين حتى الآن، والحركة التي أدت إلى تفاعلات حادة بين فريقين كبيرين أحدهما متمسك بالنقد الأدبي الجمالي، وهو الذي ساد منذ عرف الأدب، والآخر يطرح فكرة ضرورة الاهتمام بنقد الثقافة، وكلّ تشعّباتها وقد نادى بموت الأديب، والدّراسات الثّقافيّة عند "**الرّباعي**"، تعني مكوّنا معرفيّا شموليّا يرصد حراك الإنسان وفاعليته في إبداعاته وإنجازاته بتخطيطات ذكية، ودوافع عقلية ومواقف فكرية ونوازع شعورية متنوعة ومعقّدة، تصدر عنها وتقاس بها جميع اهتمامات الإنسان وعلاقاته وإنجازاته المادية والمعنوية[5].

---

[1]- ينظر: جميل حمداوي، الحداثة النقدية في كتاب الأدب والغرابة لـ "لعبد الفتاح كليطو"، www.diwanalarab.com ، 14-02- 2019م.

[2]- ينظر: عبد الحقّ مقراني، عبد الفتّاح كليطو، العربيّة نهارا والفرنسية ليلا، www.diwanalarab.com، 19- 02- 2019م.

[3]- عبد الفتاح كليطو: المقامات، السّرد والأنساق الثّقافية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط2، 2001م، ص: 08.

[4]- ينظر: عبد الفتّاح كليطو، الغائب، دراسة في مقامات الحريري، دار توبقال، المغرب، ط2، دت، ص: 59.

[5]- ينظر: عبد القادر الرّباعي، تحولات النقد الثقافي، ص: 15.

ويرى "**الرّباعي**" أنّ التّأويل في الفكر النقدي الغربي شبيه بما كان عند العرب، إذ سيطرت عليه حاجاتهم إلى تفسير الكتاب المقدس، وتراث "**هومروس**" "Homeros" وغيره من العصور اليونانية القديمة، لقد عاش التأويل بعد ذلك في جدال حاد مع النظريات الشكلية التي أغفلت الجانب الإنساني حتى تبلور أخيرا منذ الستينات من هذا القرن في نظرية النقد التلقي أو جمالية التلقي، وهي النظرية التي أعطت القارئ حرية القراءة، وتشكيل معنى النص دون اعتبار لمقصد مؤلفه فالنص عندها مجال مفتوح لاحتمالات كثيرة ومتطورة بتطور الحياة في الزمان والمكان، وتطور درجات وعي القراء حاضرا ومستقبلا[1].

وقد تتبع "**الرّباعي**" قضية الاختلاف في النقد العربي الحديث، واتخذ من "**عبد العزيز حمودة**" نموذجا، وتطرّق إلى قصيدة "**المسافر**" لـ"**عبد المنعم الرفاعي**" بالدّراسة المعمّقة والمفصّلة، ثمّ سجّل رؤيته للنّقد الثّقافي بعد أن تتبّع مسيرته في العرب، وكان شارحا في الدّرجة الأولى، فخطابه ذو نبرة تعليمية، ولم يكن موقفه موقفا سلبيا، بل حدّد موقفه فلم يكن راضيا عن رؤية "**الغذّامي**" في كتابه "**النّقد الثّقافي** "، لكنّه مارس حقّ الاختلاف دون أن يخرج عن السّياق العلمي[2].

كما يعدّ النّاقد "**عبد الله الغذّامي**" من أبرز الذين أعلنوا موت النّقد الأدبي وإحلال النّقد الثّقافي مكانه، وقد أشار إلى ذلك في ندوات ومقالات عديدة، ومن أهمّ ما دعا إليه الغذّامي هو البحث عن جماليات القبح، والقول بمقولات النّسق المضمر، وكشف المخبوء من خلال حركة الأنساق الدّاخلية.

[1]- ينظر: عبد القادر الرّباعي، تحولات النقد الثقافي، ص: 105.

[2]- ينظر: محمد لافي الشمري: جهود عبد الله الغذامي في النقد الثقافي بين التنظير والتطبيق، ص: 102.

10- النّقد الثّقافي عند عبد الله الغذّامي:

يعود اهتمام الناقد السعودي "**عبد الله الغذامي**" بنشاط النقد الثقافي إلى السنوات الأخيرة من القرن الماضي خاصة بعد مؤلفه "**المرأة واللغة**" أين تحوّلت المرأة في هذا الكتاب إلى قضية دافع عنها ومركز يدور حوله الخطاب النقدي[1].

أما الكتاب الذي تبنى فيه "**الغذامي**" صراحة نظرية النقد الثقافي بمحتوها الغربي فهو "**النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية 2002م**"، حيث حاول فيه اقتراح مشروع وآليات جديدة في تحليل مختارات شعرية قديمة وحديثة.

وقد عرف هذا المشروع في سياق زمني خاص بالنسبة للوطن العربي، فقد تزامن مع التحولات التي شهدتها منطقة الخليج، أين عرفت الثقافة العربية مرحلة ثرية بالتطورات السياسية في المنطقة العربية ذلك ما أثرى الساحة الثقافية والاجتماعية، وقد واكب هذا السياق التاريخي «**شيوع الخطاب الديني الأصولي الذي يعتمد على التفكير في المطلق، والإيمان بمنظومة عقائدية ذات صبغة دينية أو قومية لا ترى العالم إلا من خلالهما، وتعتمد كذلك من الناحية الفكرية والفلسفية على الرؤى التاريخية والقياسية والانتقائية والميثولوجية، وأخيرا يعتمد من الناحية الجمالية على اللغة والبلاغة باعتبارهما قيمة مقدسة تحمل نفحة من نفحات الأثر الديني، والقدسي، وهو ما يتعارض مع طبيعة النقد الثقافي الذي ينزع شرطي البلاغة واللغة من النص وينظر إليها بوصفهما منظومة من العلامات التي تتجاوز نطاق اللغة والبلاغة**»[2].

فالنقد الثقافي جاء كمشروع بديل عن النقد الأدبي لأنه حسب "**الغذّامي**" حصر اهتمامه مدة زمنية طويلة بالبحث في جماليات النص الأدبي فقط، لا سيما مع ما قدمته البلاغة، «**فقد آن**

[1]- ينظر: عمار مقدم، الخطاب النقدي عند عبد الله الغذامي، شهادة ماجستير، قسم اللغو العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2002- 2003م، ص: 138.

[2]- ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2009م، ص: 344.

الأوان لكي نبحث عن العيوب النسقية للشخصية العربية المُتَشَعْرِنَة، والتي يحملها ديوان العرب، وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة، لقد أدى النقد الأدبي دورا مهما في الوقوف على جماليات النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبل الجمالي النصوصي ولكن النقد الأدبي مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجماليّ»[1].

فالنقد الثقافي يبحث في ما وراء الأدبية ويتجاوز مقولات النقد الأدبي، ويتعدى الجانب الجمالي، إنه يبحث عن العيوب النسقية بدل الجماليات النصية، «**ومشروع النقد الثقافي هو ما يتوصّل به لنقد ما في الأدب من أشياء غير الأدبية ولهذا فالتساؤل عما إذا كان في الأدب شيء آخر غير الأدبية تساؤل مركزي سيظل يحتل الجوهر الفاعل في مشروعه، أي أنه قرر تجاوز نقد البعد الجمالي في النصوص الأدبية إلى بعد آخر ثقافي، أو تجاوز النقد الأدبي إلى نقد ثقافي**»[2].

ولم يتوقف هذا الطرح إلى هذا الحد، ولكنه واصل سيره على يد "**الغذّامي**" بتقديم دراسات نقدية تتبنى نشاط النقد الثقافي بكل شروطه ودعائمه.

لقد أعلن "**الغذّامي**" ثورته على النقد الأدبي في كثير من الدراسات والبحوث والمقالات والحوارات، غير أن كتابه المشترك مع الناقد السوري "**عبد النبي اصطيف**" الذي حمل عنوان "**نقد ثقافي أم نقد أدبي**" هو الكتاب الذي أعلن فيه صراحة عن فشل أو موت النقد الأدبي وولادة النقد الأدبي كمنهج بديل عنه.

[1]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 07، 08.

[2]– عبد الرحمن محمد القعود: انكسارات النّسق الشعري، دار الجمهورية للصحافة، الرياض، ط1، 2007م، ص: 87.

ويقول مؤكدا هذا الطرح «**وأنا أرى أن النقد الأدبي كما نعهده ومدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حدّ النضج أو سن اليأس، حتى لم يعد قادرا على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا وعربيا...**»[1].

إنّ "**الغذامي**" في هذا الطّرح يعلن صراحة عن عقم النقد الأدبي ووصوله إلى حد من العجز لا يمكن التوقف عنده، «**مازلنا ندرّس طلابنا في المدارس والجامعات مادة البلاغة بعلومها الثلاثة، ولا نعي أن ما ندرسه لهم هو علم لم يعد يصلح لشيء، فلا هو أداة نقدية صالحة للتوظيف، ولا هو أساس لمعرفة ذوقية أو تبصّر جمالي، وإن كانت قديما كذلك، إلا أنها الآن لم تعد أساسا لتصور ولا لتذوق، ومن ذا يحتاج إلى رصد الكنايات، والجناسات، والطباقات في أي نص، ومن ذا يحتاج إليه لتذوق أي نص أو تعرّف صيغه ودلالاته، ونحن في الجامعات ندرس طلابنا وطالباتنا كل ما هو نقيض لهذه البلاغة ومتجاوز لها، ولكننا لا نجرؤ على إلغاء مقرّرات البلاغة، وقد نظن أن إلغاءها سيكون بمثابة الانتحار المعرفي، أو التآمر ضد التراث وضدّ ذائقة الأمم**»[2]، وقد يبدو "**الغذامي**" ذو لهجة قاسية، إلّا أنها مدّعمة بحجج واقعية تجعل القارئ يقتنع إلى حدّ كبير.

وقد حاول "**الغذّامي**" الإجابة عن أسئلة وإشكاليات دعّم بها موقفه ومقولته نذكر منها:

- لماذا النقد الثقافي...؟
- وهل هو بديل فعلي للنقد الأدبي؟
- أو ليست السياسة أو السّيسنة لا الشعرنة هي النّسق الطاغي...؟
- هل في النقد الأدبي ما يعيبه أو ينقصه كي نبحث له عن بديل؟
- أو لا يكون النقد الثقافي مجرّد تسمية حديثة لوظيفة قديمة؟

[1]- عبد الله الغذامي وعبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004م، ص: 12.
[2]- المرجع نفسه، ص: 11، 12.

- وهل الأنساق الثقافية العربية لا تتكشّف إلا عبر مقولات النقد الثقافي؟[1].

هذه الأسئلة حاول "**الغذامي**" الإجابة عنها في كتابه الذي أحدث ثورة في فضاء الدّراسات النّقدية، وذلك لأنّه يرى أن النّقد نفسه قد استنفذ كل طاقاته وإمكاناته حتى بلغ حدّ النّضج، ومن هنا كان إعلان "**الغذّامي**" عن موت النقد الأدبي وولادة مشروع جديد يسميه النقد الثقافي.

11- أعمال الغذامي نحو نظرية النقد الثقافي:

يعدّ "**الغذّامي**" ناقدا منفتحا على الأدب والثقافة العربية، وأكثر من نَهَلَ مِنْهُ هو "**رولان بارت**"، حيث شابهه في الكثير من آرائه النقدية، كما انتهج طريقته في المزاوجة بين المدارس النقدية والتيارات الفكرية والاستفادة منها، بداية بالتراث والنقد الألسني، مرورا بالتفكيكية وصولا إلى النقد الثقافي.

ونتطرّق هنا إلى أعمال "**الغذامي**" ودراساته النقدية وذلك تمهيدا منه إلى تأسيس نظرية النقد الثقافي في مرجعه المعروف "**النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**"، ونحاول رصد أبرز مراجعه التي تعدّ نقلة نوعية في الفكر النّقدي العربي.

11-1- الخطيئة والتّكفير 1985م:

ويعدّ هذا المرجع الانطلاقة الفعلية والحقيقية لمشروع "**الغذامي**" النقدي، وقد تضمّن الكتاب دعوة صريحة إلى القطيعة مع النقد السائد آنذاك، وتركيز الجهود على الوظيفة الشاعرية للغة الكفيلة بتمييز جيد النصوص من رديئها، فكان أن فصل الحديث حول آراء "**رومان جاكبسون**" في الرسالة الأدبية و"**تزفيتان تودروف**" الذي عمّم مصطلح الشّعريّة و"**رولان بارت**" الذي مارس البنيوية قبل أن يهجرها إلى التفكيك والنقد الإبداعي، وقد اتّسمت تجربته النقدية في هذا الكتاب بتطبيق المنهج

[1]- ينظر: عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 13.

البنيوي إلى جانب المنهج التشريحي والسيميولوجي مع الاستنجاد بالموروث الثقافي عند "**ابن جنّي**" "**حازم القرطاجنّي**" و"**الجرجاني**".

11-2- تشريح النص، مقاربات لنصوص شعرية معاصرة 1987م:

ويقدّم "**الغذامي**" في هذا الكتاب دراسة تطبيقية أكثر منها تنظيرية لقصائد معاصرة نذكر منها نصوصا لـ"**أبي القاسم الشابي**"، و"**صلاح عبد الصبور**"، متبعا في ذلك أكثر من منهج بما في ذلك المنهج الألسني.

11-3- الموقف من الحداثة 1987م:

وقد كان حديثه الشامل في هذا الكتاب عن "**موت المؤلف**" والتي تنسب لـ "**رولان بارت**" إذ حاول "**الغذّامي**" تأصيلها في التّراث العربي النّقدي، وعاد بها إلى قول "**المتنبي**":

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ[1]

ومارس "**ليا لعنق**" البيت الشعري قائلا «**ونعرف أن الشاردة دائما هي التي تعدو بعيدا عن صاحبها، ولو أمسكت بها لم تعد شاردة، وشبّه عقلية المتنبّي ونصّه الشّعري على أنه يكتب شواردا لا يمسك بها، وتظل خيولا سائبة، والناس فرسان يجرون وراءها كي يمسكوا بها ولكنهم لن يستطيعوا "ويسهر الخلق جرّاها ويختصم" ويظل الاختصام عليها من الناس، ولكنه هو ينام ملء الجفون، أي ينتهي دوره كمنشئ، ويبدأ دور القارئ**»[2].

[1]- أبو الطّيب المتنبي: ديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1983م، ص: 332.

[2]- عبد الله الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1991م، ص: 74.

11-4- الصّوت القديم الجديد 1978م:

وفي هذا الكتاب حاول كشف العلاقة بين اليوم والأمس، وبين قصيدة الشعر الحديث والجاهلي، معتمدا في ذلك إلى كتب بلاغية وعروض ومصادر في تاريخ الأدب، متبعا في ذلك منهجا تاريخيا وصفيا.

11-5- ثقافة الأسئلة 1992م:

وقد مزج في هذا المرجع بين التنظير والتطبيق متّخذا من "**محمود درويش**" نموذجا تطبيقيا وجمع في التحليل بين المنهج الأسلوبي والنفسي، والتحليل السيميولوجي، إضافة إلى اعتماده على التراث النقدي والبلاغي.

11-6- المشاكلة والاختلاف والبحث عن شرعية للحداثة 1994م:

ويركّز في هذا الكتاب جهوده النقدية في قراءة التراث العربي النقدي والبلاغي، مواصلا لما كان قد بدأه عن البحث في شرعية للحداثة والكتاب يتألف من بابين أما الأول فيختص بما يجعل الملفوظ الكلامي نصّا أدبيا ونظرية المعنى والعمودية نسبة إلى عمود الشعر العربي، والنص المغلق والمفتوح، أما الثاني فكان تطبيقيا بنيويا تفكيكيا، ومحاولا في الأخير التركيز على مفهوميْ المشاكلة والاختلاف.

11-7- القصيدة والنّصّ المضاد 1994م:

تناول "**الغذامي**" في هذا الكتاب العديد من الموضوعات النقدية، بداية بالشعر الجاهلي وروايته، كما تحدث عن بعض المسائل التي تطرق لها "**ابن سلام الجمحي**" في كتابه "**طبقات فحول الشعراء**"، و"**طه حسين**" في مؤلفاته، متناولا بعض أبيات "**امرئ القيس**" و"**طرفة بن العبد**" بالتفكيك والتحليل، وهنا كان "**الغذامي**" يهدف إلى تخليص السّاحة النقدية العربية مما كان سائدا فيها من مناهج قديمة مستهلكة.

11-8- المرأة واللغة:

طرق "**الغذّامي**" «**موضوعا طالما شغل المصلحين، وهو حق المرأة في الوجود والكرامة، وحقها في الكشف عمّا عانته وتعانيه لتحسيس الرجل بجسامة ما اقترفته يداه في حقّها طوال ستة آلاف سنة من النّظام الذّكوري**»[1]، وهنا يتساءل "**الغذامي**" عمّا إذا كان بإمكان المرأة أن تكتب وتمارس اللغة دون التّجرد والتخلي عن أنوثتها، أم أنها لابّد أن تسترجل لكي تكتب[2].

11-9- ثقافة الوهم:

يواصل "**الغذّامي**" ما طرحه في كتابه "**المرأة واللغة**"، وفيه ينتقد "**الغذامي**" كتاب "**الرّوض العاطر**" لـ "**لنفزاوي**"، حيث صنّفه دعوة لثقافة الوهم الذّكورية عن المرأة، كما يصنّف الكتاب بأنه أحد ملامح التخلف العقلي والثقافي والإنساني، وأنه وجه من وجوه الجهل بحقيقة الجسد المؤنث والمذكر، كما يوضح "**الغذامي**" أن الثقافة تحاول أن تظلم الأنثى حتى أنها نفت صفة الكرم على الأنثى وجعلتها مقتصرة فقط على الفحول[3].

11-10- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف:

وهنا يتحدث "**الغذامي**" عن فضل "**نازك الملائكة**" في الفتح الشعري كما سمّاه، بعدما أنكره في كتابه "**الصوت القديم الجديد**"، وقد وقف هنا في "**تأنيث القصيدة**" وقفة الرجل المدافع عن "**نازك الملائكة**" معترفا بشجاعتها في تحطيم أهمّ رموز الفحولة، وأبرز علامات الذكورة، وهو

[1]- حفناوي بعلي: حداثة الخطاب النقدي في مرجعيات عبد الله الغذامي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع55، ص: 50.

[2]- ينظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006م، ص: 08.

[3]- ينظر: عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم، مقاربات حول مفهوم المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998م، ص: 99.

العمود الذي بقي صامدا حقبة طويلة من الزمن، ولهذا «**فإن دخول نازك الملائكة هو دخول لجنس بشري كان خارج اللعبة، وهي بذلك تسعى إلى اقتحام قلعة مغلقة في وجهها**»[1].

إن "**الغذامي**" هنا يفتخر بـ"**نازك**" كونها امرأة اخترقت قواعد اللعبة وجابهت الشكل المعروف للقصيدة العربية، وحاولت اقتحام عالم الكتابة مثل الفحول، بل ولم تكتف بولوج عالم الشعر ولكنها خاضت غمار النقد بكل شجاعة، فـ «**أن تكون المرأة شاعرة فهذا أهون على الفحولة من أن تكون منظّرة وناقدة وصاحبة رأي وفكر ونظرية**»[2].

وبهذا إشارة من "**الغذامي**" إلى عالم النقد النسوي والشعر المؤنث والقصيدة الأنثى، وهذا تنظير جديد في عالم النقد العربي.

11-11- النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية2020م:

لقد شهدت الساحة النقدية في الألفية الثانية ميلاد مشروع نقدي جديد على يد الناقد السعودي "**عبد الله الغذامي**" من خلال كتابه المذكور عنوانه سابقا، حيث سعى فيه إلى بلورة نظرته النقدية التي اختصرناها في لمحات خاطفة في معظم مراجعه النقدية القيمة، أما هذا الكتاب فقد جاء أجوبة على تساؤلات طرحها "**الغذامي**" في مقدمة كتابه نذكر منها:

هل الحداثة العربية حداثة رجعية؟ وهل جنى الشعر العربي على العربية؟، هل هناك علاقة بين اختراع-الفحل الشعري- وصناعة الطاغية؟ وهل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات حقّ لنا الوقوف عندها؟ وهل هناك أنساق ثقافية تسرّبت من الشعر؟

إنّ النقد الثقافي هو ذلك النقد الذي يدرس النص لا من الناحية الجمالية، بل من حيث علاقته بالإيديولوجيات والمؤثرات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية، ويقوم

[1]- عبد الله الغذامي: تأتيت القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999م، ص: 33.
[2]- المرجع نفسه، ص: 15.

بحلّها وتحليلها والكشف عنها بعد عملية التّشريح النّصية، أو يمكن القول أنه هو الذي يدرس الخطاب بما أنه خطاب بغض النظر عن كونه شعرا، أو كلاما شعبيا، أو نثرا أو غير ذلك، فيقوم بتحليله لكشف أنظمته العقلية وغير العقلية بتعقيداتها وتعارضها، فكل الخطابات تدخل ضمن مجال النقد الثقافي، وهذا يبعد الانتقائية المتعالية التي تفصل بين النخبوي والشعبي، وليس من الضروري استبعاد الدراسة الجمالية أو الدراسة الأدبية باعتبارها جزءا من الثقافة وعلى هذا الأساس يمكن لنا أن ندخل النقد الأدبي مع النقد الثقافي الذي بدوره يضمّ كمّا من المعارف الإنسانية والفلسفية والأدبية ومن هنا فلا خوف على الأدب من هجر الخصوصية التي يمثلها في طريقة التعامل معه وبذلك تتم دراسة النص باعتباره أدبا وخطابا ثقافيا.

والملاحظ في مشروع "**الغذامي**" وجود مشكلات على مستوى النظرية والمنهج ومشكلة المفهوم نفسه، فنراه يحاول من خلال كتابه "**النقد الثقافي**" جاهدا وضع حد للنقد الثقافي وإخراجه من سلطة النقد الأدبي المتمثل في الجمالية فقط، فـ "**الغذّامي**" أرهق نفسه كثيرا للوصول لحد النقد الثقافي فهو يقول «**على أن الأداة النقدية للمصطلح وكنظرية مهيّأة لأداة أدوار أخرى غير ما سُخِّرَت له على مدى قرون من الممارسة والتنظير من خدمة الجمالي والتبرير له والتسويق لهذا المنتج، وفرضه على المستهلك الثقافي، وبما أنّ الأداة النقدية مهيأة لهذه الأدوار النقدية الثقافية خاصة مع ما تملكه من الخبرة في العمل على النصوص، ومع ما مرّت به من تدريب وامتحان لفاعليتها في التحليل والتأويل المنضبط والمجرب، فإن التفريط بها أو التخلي عنها سيحرمنا من وسيلة ناجحة وسيجعلنا خاضعين لسلطة الخطاب المدروس أو لهيمنة المقولة الفلسفية التي يستند إليها تفكيرنا**»[1].

من الواضح أن "**الغذامي**" يحاول أن يقنعنا أن هناك مشكلات على مستوى النظرية والمنهج وبأن مصطلح النقد لابد أن يخرج من السلطة الأدبية لأن الأدبية قيدٌ مؤسساتي ينبغي التّحرّر من هذا

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافيّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005م، ص: 06.

المصطلح، «**لأننا بحاجة إلى نقلة نوعية تمسّ السّؤال النّقدي ذاته، ولكن ذلك لن يتحقق ما لم تتحول الأداة النقدية ذاتها وهو تحويل ضروري إذا كانت الأداة متلبّسة بموضوعها الأدبي أو موصوفة به، فالنقد موصوف بأنه أدبي مثلما أن النظرية تقيد دائما بصفة الأدبية، والأدبية هنا هي المعنى المؤسساتي لهذا المصطلح**»[1]، ولم ينته "**الغذامي**" عند هذا الحدّ، بل دعا إلى تحرّر مصطلح أدبي وأدبية من التّصوّر الرّسمي المؤسّساتي أيضا بحيث يعاد النّظر في أسئلة الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثّله، هذا من جهة ومن جهة أخرى لابد من الاتجاه إلى الكشف عن عيوب الجمالي، والإفصاح عمّا هو قُبْحِيٌّ في الخطاب، وكما أنّه لدينا نظريات في الجماليات فإنّه لابدّ أن توجد نظريات في "**القُبْحِيَاتِ**"، أي في عيوب الجمالي وعِلَلِه[2].

من الواضح أن مفهوم المؤسّساتية عند الدكتور "**عبد الله الغذامي**" مفهوم فيه ضبابية كبيرة وعتمة مضلّلة للقارئ كما هو الشأن في النقد الثقافي، ولا يخفى أنّ الاضطراب في مصطلح المؤسّساتية جعلنا أمام حيرة في بعض المصطلحات التي أطلقها "**الغذامي**" فنراه مرّة يجعل مصطلح الأدبية مفهوما مؤسساتيا مهيمنا، ومرة أخرى نراه يجعلها خارج التّصوّر المؤسّساتي.

ومن هنا يتّضح أن فكرة الدكتور "**عبد الله الغذامي**" هي تقييد للمفهوميْن النقد والأدبي على الرّغم من معرفتنا المسبقة بأن النقد هو أحد المفاهيم الحرّة، فالنّقد ينتقل من مجال إلى مجال دون قيد أو شرط بحيث يشعرك أنّه جزء من المجال الأدبي، ومرة يشعرك بأنّه جزء من المجال الاجتماعي والاقتصادي وأيضا الأسطوري وكل ما هو أنثربولوجي، بل نجده لا ينفصل عن كل ما هو إيديولوجي.

وبذلك لا يصبح النّقد جزءا احتكاريا من النّظرية النّقدية فحسب، بل هو جزء من نظرية المعرفة عبر آمادها الموضوعية والتّاريخية، وقد أكّد بعض الباحثين المحدثين مبدأ تحرّر مفهوم النّقد وشموليته، وأن النقد لا يعود بشكل واحد من الفنون الفكرية العديدة، بل يصبح هو الفعل الفكري

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي رؤية جديدة، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، 2012م، ص: 61.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 59.

برمته[1]، أما ما يتعلّق باستقلالية الأدب أو الأدبية عن ما هو رسمي أو مؤسساتي فهذا مرفوض لأننا نعني تماما أن العمل الأدبي جزء مباشر من المحيط الأدبي، أي مجموع كل الأعمال الأدبية الفعّالة فكيف يتسنّى لنا إزاء هذا النظام المعقّد أن نفصل مفهوم الأدبية عن كل ما هو رسمي أو مؤسّساتي مع اعتقادنا الواقعي أنّ كلّ ما هو مؤسّساتي لا ينفصل عن المحيط الاجتماعي، والاقتصادي أو الإيديولوجي، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن نفهم العمل الأدبي خارج الأدب وأيضا لا يمكن فهمه خارج الحياة الإيديولوجية فذلك لا يمكن دراسته خارج قوانين التّطوّر الاجتماعي، والسياسي والاقتصادي، لكن السؤال المطروح هنا كيف لنا من -خلال ما سبق- أن نقرأ شعر **"جرير"** و**"الفرزدق"** و**"أدونيس"** و**"نازك الملائكة"**؟، وهل نستطيع قراءتها خارج حدود المحيط الإيديولوجي أو خارج التاريخ الزمان والمكان؟

وحين نتبع مقولات **"الغذامي"** في قراءته مثلا للمسجد الأموي بوصفه محلّية ثقافية نجده لا يستطيع قراءاته بمعزل عن السلطة والتاريخ، ويبدو ذلك في قوله «**هنا سنرى أن النص أو الجملة الثقافية، أي الجامع الأموي هو نسق مضاد للسلطة وللتاريخ، ولذا صار شعبيا من جهة وذا رمزية غير تاريخية من جهة ثانية، وكل ما في الجامع هو رمزيات لا تاريخية أو لا واقعية، وسيجد المرء صعوبة أو استحالة في تقرير الواقع التاريخي للمكان، ولمفردات المكان بدءا من تاريخ جدرانه أو أصولها وحقيقة القبر وحقائق المسمّيات داخل الجامع وقصص المكان وحكاياته**»[2].

من خلال قراءة **"الغذامي"** نلمح استخدامه للنقد التكتيكي واستراتيجيات التلقي فيما يجعل الجامع الأموي خارج التاريخ والواقع، فالجامع الأموي عند **"الغذامي"** حضور بلا تاريخ.

[1]- ينظر: رينيه ويليك، النقد الأدبي، نظرة تاريخية ضمن كتاب "ما هو النقد"، تر: سلافة حجازي، مراجعة: عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989م، ص: 308.

[2]- عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 161، 162.

ويضيف قائلا «**إنّ الجامع الأموي بوصفه نصا، وبوصف هذا النّصّ يقوم مقام الجملة الثقافية، فإنه يصبح علامة تدل دلالة ثقافية، وهو كاشف نسقي، ولا يمكننا كشف هذه الدلالة إلا عبر توظيف مقولة النقد الثقافي وأخذ مفهوم الجملة الثقافية، ومفهوم النسق المضمر ومفهوم المجاز الكلّي، والتّورية الثقافية حسب دلالات هذه المفاهيم كمصطلحات في النقد الثقافي، ولن يكون في مقدور النقد الأدبي أن يكشف عن هذه الدلالة النسقية، لأنه ليس معنيا بها ولا تؤهّله أدواته التّقليدية لهذا الدور**»[1].

هنا يعلن "**الغذامي**" قصور النقد الأدبي وقصور مقولاته التي صارت تكرّر نفسها وتعيد قول ما قالته من قبل، ويستند ويعلل هذا بما قاله الشيخ "**أمين الخولي**" إن البلاغة العربية قد نضجت حتى احترفت وأن النقد الأدبي قد وصل إلى هذا المصير[2].

إن النقد الثقافي عند "**الغذامي**" ينبني على نظرية النسق المضمر فتكون بذلك وظيفة الخطاب نسقية، وهو نسق ثقافي وتاريخي يتكون عبر البنية الثقافية والحضارية ويتقن الاختفاء من تحت عباءة النصوص ويكون له دور سحري في توجيه عقلية الثقافة وذائقتها ورسم سيرتها الذهنية والجمالية، وعليه فإن النقد الثقافي هو مشروع في نقد الأنساق وهذا تحوّل جذري يفترق فيه النقد الثقافي عن النقد الأدبي.

ويرى "**الغذّامي**" «**أنّ هذه النّظرية فرع من فروع النّقد النّصّوصي العام، ومن ثمّ فهو أحد علوم اللّغة وحقول الألسنية المعني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكل تجلّياته وأنماطه وصيغه**»[3].

[1]– عبد الله الغذامي، عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 166.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 166.

[3]– عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 83، 84.

وما يميّز النقد الثقافي عند "**الغذامي**" هو جعله من فروع علوم اللغة، وذلك كون "**الغذامي**" سعى في مشروعه "**النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية الثقافية 2000م**" إلى إحلال هذا النشاط مكان علوم اللغة العربية من بلاغة ونقد أدبي وإعلانه موتهما وإفلاسهما الإجرائي، لا سيّما فيما تعلق بقراءة المستهلك الثقافي والمنتج الثقافي لدى ينتمي إلى ما هو غير رسمي.

لهذا وجب التركيز على أن النقد الثقافي لا يدرس الثقافة، بل يدرس المنتجات الثقافية كخطابات تتضمّن أنساقا ومضمرات وتمثيلات، والأدب جزء من هذه الخطابات، من ناحية أخرى من الخطأ الجزم بأنّ النّقد الثقافي يدرس الأنساق المضمرة، بل يهتم أيضا بما هو ظاهر.

فالنّقد الثقافي مجاله النّص باعتباره نتاجا ثقافيا جامعا لمختلف القضايا والمكوّنات الاجتماعية والسّياسية، والجمالية، والتاريخية التي تكون ثاوية في النص، مختبئة بين الأسطر، من هنا فإنّ النّص الأدبي عند "**الغذامي**" يتحوّل إلى نصّ ثقافي لا يقرأه النّاقد لذاته أو لجمالياته وإنّما يقرأه باعتباره حاملا لمجموعة من الأنساق المضمرة التي يصعب التّعرف عليها بواسطة القراءة السّطحية.

لقد «**ظهر "الغذامي" كناقد في مجال الأدب، في مرحلة التّمخّضات الكبرى التي عرفها النّقد العربي الحديث، مرحلة الثّمانينات من القرن العشرين**»[1].

ويعدّ بذلك «**مثالا جيّدا للحوار بين الثّقافات، فهو مع انتمائه لأكثر البيئات العربية الإسلامية حفاظا على الأصول، ومراعاة للثوابت في الفكر والعقيدة، كثير الانفتاح والتّفتّح على الفكر والأدب العربي، وفضّل معرفته الممتازة بالإنجليزية، واطّلاعه الواسع على الأدب**

[1]– عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 2003م، ص: 117.

الأوروبي والأمريكي قديمه وجديده لا سيّما النّقد منه استطاع أن يحقّق جزءا كبيرا من مشروعه النّقدي»[1].

كما يمثّل «**وجها بارزا للثّقافة والفكر العربيْن في مرحلتهما الجديدة، مرحلة التّساؤلات الكبرى حول الهُوِية والعولمة والتّعايش والحوار بين الحضارات**»[2].

12- مصطلحات النّقد الثّقافي عند عبد الله الغذّامي:

إنّ مشروع النقد الثقافي يستعير بعض مصطلحاته من النقد الأدبي وهي:

العنصر السابع، والدلالة النسقية، والجملة الثقافية، والمجاز الكلي، والتّورية الثقافية، وهذه تحويرات لمصطلحات نقدية أدبية تقابل كل واحدة منها، وهي عنصر تركيز الرّسالة على نفسها والدلالة الضمنية، والجملة الأدبية والمجاز البلاغي، والتورية البلاغية مع مفهوميْ النسق المضمر والمؤلّف المزدوج[3].

أ- العنصر السّابع:

لقد أضاف "**الغذّامي**" عنصرا جديدا لعناصر الرسالة السّتة التي عدّدها "**رومان جاكبسون**" "Roman Jacobson" وهي كالتالي: المرسل والمرسل إليه، والرسالة، ثم أداة الاتصال والسياق والشفرة[4]، «**غير أنّ ما نجده ضروريا في مبحث النقد الثقافي هو إضافة عنصر سابع هو ما أسميناه بالعنصر النّسقي، ولهذا العنصر وظيفة لا توفّرها أيّ من العناصر السّتة الأصلية، إذ به نكشف البعد النّسقي في الخطاب وفي الرّسالة اللّغوية وعليه تقوم منظومة من المصطلحات**

[1]- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمّان، ط3، 2003م، ص: 221.

[2]- إدريس بلمليح: الرؤية والمنهج عند الغذامي، ضمن سلسلة كتاب الرياض، قراءات في مشروع الغذامي الناقد، مؤسسة اليمامة للنشر، الرياض، ع:97، ديسمبر 2001م، ص: 15.

[3]- ينظر: عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، ص: 25.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 25، 26.

والتّصوّرات نعتمد عليها في بناء التّصور النّظري والمنهجي لمشروع النّقد الثّقافي، وعبر العنصر السّابع ستتولّد الدّلالة النّسقية»[1].

ب- الدّلالة النّسقية:

يرى "**الغذّامي**" أنّ حاجة الدّارس للدّلالة النّسقية ضرورة حتميّة تفرضها وجود العنصر السّابع أو العنصر النسقي، «**إذ ما نعهده من دلالات لغوية لم تعد كافية لكشف كل ما تخبّئه اللغة من مخزون دلالي، ولدينا الدلالة الصّريحة التي هي الدّلالة المعهودة في التّداول اللّغوي، وفي الأدب وصل النّقد إلى مفهوم الدّلالة الضّمنيّة**»[2]، والدلالة النسقية هي قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي، «**ونحن نسلّم بوجود الدّلالتيْن الصّريحة والضّمنية وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر، كما في الصّريحة أو الوعي النّقدي كما في الضّمنية، أمّا الدّلالة النّسقية فهي في المضمر وليست في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدقّقة تأخذ بمبدأ النّقد الثّقافي لكي تكتشفها ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء**»[3].

ج- الجملة الثقافية:

مع قيام الدلالة النسقية معتمدة على العنصر السابع فإن الذي سنحصل عليه عبر كشفنا للدلالة النسقية أننا سنكون أمام جملة ثقافية مقابل ما نعهده من جمل نحوية ذات مدلول تداولي وجمل أدبية ذات مدلول ضمني وبلاغي مجازي، ومع هذيْن النّوعين، الجملة النحوية، والجملة الأدبية، فإنّنا سنجد الجملة الثقافية نوعا ثالثا مختلفا، والجملة الثقافية هي حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي وكشفها يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة ثمّ عبر تصوّر مقولة الدّلالة النّسقية، وهذه الدّلالة سوف

[1]- عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 26.

[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التّشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998م، ص: 128.

[3]- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد أدبي أم نقد ثقافي، ص: 27.

تتجلّى عبر الجملة الثّقافية، والجملة الثّقافية ليست عددا كمّيّا إذ يمكننا أن نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية[1].

إنّ المجاز الكلي هو المفهوم البديل عن المجاز البلاغي، وفي المجاز الكلي تنشأ الجملة الثقافية وتنشأ الدلالة النسقية، والجملة الثقافية هي رديف مصطلحي للجملتين النحوية والأدبية والفرق بين الجملة الثقافية وهاتين الجملتين يماثل أو يفوق الفرق بين الجملة الأدبية والجملة النحوية، وإن كانت النظرية البلاغية والنظريات النقدية قد ميّزت تمييزا كبيرا بين الجملة النّحوية والجملة الأدبية، وبين المعنى والدّلالة وبين الدلالة الصّريحة، والدّلالة الضّمنية، فإنّ النّقد الثّقافي يميّز بين ذلك كلّه وبين الجملة الثّقافية ومعها الدّلالة النّسقيّة، ومفهوم المجاز الكلي كتطوّر نظري ومفاهيمي باتجاه نقد الأنساق لا نقد النصوص.

إن النقد الثقافي عند "**الغذامي**" نظرية نقدية/ ألسنية الأدوات ومعرفية القيمة وثقافية المضمون وهي نقد للأنساق، آخذة بالمجاز الكلّي، والتّورية الثّقافية، والنّسق المضمر، والدلالة النسقية[2]، وهذا ما يجعلنا نقول على حدّ تعبير "**باقر جاسم**" بأنّه «**بديل عن النقد الأدبي بعد أن فقد هذا النقد وظيفته، حينما بلغ حدّ التّشبّع من جهة ولم يعد قادرا على كشف الأنساق، وقد كان همّه منصبا على جماليات النّصوص وليس على ما وراء ذلك من أنساق مضمرة**»[3].

د–المجاز الكلي:

وهو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللغة لتمرّر أنساقها الثقافية دون وعي منا، حتى لَانُصَابَ بالعمى الثقافي على حدّ قول "**الغذامي**"، ولا تكفي الأدوات القديمة لكشف ذلك،

[1]– ينظر: عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد أدبي أم نقد ثقافي، ص: 26، 27.

[2]– ينظر: باقر جاسم محمد، الفكر النقدي وأسئلة الواقع، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، دط، دت، ص: 152.

[3]– نقلا عن: المرجع نفسه، ص: 152.

فخطاب الحبّ مثلا خطاب مجازي كبير يختبئ من تحته نسق ثقافي، ويتحرّك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة[1].

هـ- التورية الثقافية:

والتورية هنا عند "**الغذامي**" هي مصطلح دقيق ومحكم، وهو في المعهود منه يعني وجود معنييْن أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة، أي أن الخطاب يحمل نسقيْن لا معنييْن وأحد هذين النّسقييْن واع والآخر مضمر[2].

و-النّسق المضمر:

ويأتي مفهوم النّسق المضمر في نظرية النقد الثقافي بوصفه مفهوما مركزيا، والمقصود هنا أن الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو "**قناع الجمالية**"، أي أن الخطاب البلاغي الجمالي يُخَبِّئُ من تحته شيئا آخر غير الجمالية، وليست الجمالية إلا أداة لتسويق وتمرير هذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي عمل التّعمية الثّقافية*، لكي تظلّ الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع[3].

ز- المؤلّف المزدوج:

وهنا يأتني التأكيد على وجود مؤلّف آخر غير المؤلف المعهود، «**وذلك هو أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شرط الجميل الإبداعي، غير**

[1]- ينظر: عبد الله الغذامي عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، ص: 28، 29.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 29.

* العمى الثقافي: (ينظر: الغذامي، النقد الثقافي، الفصل الثاني).

3- ينظر المرجع نفسه، ص: 30.

أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية، وفي مضمر النّص سنجد نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النّص، ولكنّه نسق له وجود حقيقي، وإن كان مضمرا، إننا نقول بمشاركة الثقافة كمؤلّف فاعل ومؤثّر، والمبدع يبدع نصّا جميلا فيما الثّقافة تبدع نسقا مضمرا، ولا يكشف ذلك غير النّقد الثّقافي بأدواته المقترحة هنا»[1].

من هنا يكشف "**الغذّامي**" عن وظيفة النقد الثقافي من الناحية الإجرائية وهي كشف النسق المضمر خلف النص عبر بلاغته وجمالياته، أما وظيفة النقد الثقافي المعرفية فتحدّد من خلال أسئلة "**الغذامي**" التي اقترحها في كتابه وهي:

- سؤال النّسق بديلا عن سؤال النص.
- سؤال المضمر بديلا عن سؤال الدّال.
- سؤال الاستهلاك الجماهيري بديلا عن سؤال النخبة المبدعة.

وسؤال حركة التأثير الفعلية هل هي للنص الجمالي المؤسساتي أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة[2].

هذه الأسئلة لم نكن نجدها في الدراسات النقدية الأدبية، وبذلك فإن هذا الجانب من التساؤلات كان مهملا في النقد الأدبي، لذلك كان لابد من الدّرس الثقافي.

13-فاعلية الشّعر في النّقد الثّقافي:

في الشّعر العربي جمال وأيّ جمال، ولكنّه ينطوي على عيوب نسقية كثيرة، كانت وراء عيوب الشّخصية العربية كشخصية الكذّاب والشّحاذ والمنافق والطّماع من جهة، وشخصية الفرد الفحل من جهة أخرى، وهي من السّمات المترسّخة في الخطاب الشّعري، إلى أن صارت نموذجا سلوكيّا يعاد

[1]- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، ص: 33، 34.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 36.

إنتاجه وليس من شكّ أنّ الشّعر هو من أهمّ المقوّمات التّأسيسية للشّخصية العربية، وورثنا حسناته وورثنا سيّئاته[1].

وقد أحسّ الشّعراء أنفسهم بعيوب الممارسة الشّعرية وكثيرا ما كتب الشّعراء من الأبيات التي تمتلئ بالتّحذيرات من الشّعراء والحثّ على تجنّبهم وتفاديهم.[2]

إنّ الشّعر علم العرب الذي ليس لهم سواه، وهو توصيف صادق موضوعي يصف الحال الثّقافية للعرب، ممّا جعل الشّعر ديوان العرب وبما أنّه كذلك فلا مقرّ من حثّ النّاس على تعلّمه، وكما فعل **"ابن عبّاس"**- رضي الله عنه- الذي جعل الشّعر أحد مصادر تفسير القرآن الكريم، وهذا جعل له قيمة أخلاقية، فهو سجّل أخلاق ومآثر العرب، وهذا حوّل الشّعراء إلى نماذج بشريّة تحتذي أقوالهم، ومع الأقوال تأتي الأفعال أيضا لتكون نموذجا سلوكيّا، ومن هنا سيكون الشّعر صورة العربي النّسقيّة الثّقافية[3].

لقد شهدت الثّقافة العربية تحوّلات كبيرة طالت الشّعر والشّاعر على حدّ سواء، ود تمثّلت هذه التّحولات بالدّرجة الأولى في سقوط الشّعر وظهور الشّاعر الذي كان دوره في القديم منصبّا على المصلة الفردية بحكم أنّه كان صوت القبيلة الذي ينافح ويدافع عنها، وارتبط هذا التّحوّل بظهور فنّ المديح والخطابة التي أصبحت أهمّ من الشّعر بحكم أنّ هذا الأخير هو المسؤول الأوّل في صناعة الخطابات وتشكّل أنساقها.

[1]- ينظر: عبد الله إبراهيم، عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية الثّقافية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص: 70.

[2]-ينظر: محمّد عبد المنعم خفاجي، نقد الشّعر، دار الكتاب العلمية للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 30.

[3]- ينظر: وهب أحمد روميّة، شعرنا القديم والنّقد الجديد، سلسلة كتب ثقافية شعرية يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، دت، دص.

14- النّسق الثّقافي عند عبد الله الغذّامي:

يحدّد "**الغذامي**" في كتبه بأن النسق مرادف لـ"**البنيه**" أو "**النّظام**" عند "**دي سوسير**"، إلّا أنّ النّسق هنا «**يكتسب عند قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة، كما يتخذ النسق عبر وظيفية وليس عبر وجوده المجرّد**»[1]، ويشرط "**الغذامي**" وجود نسقيْن في نص واحد، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، وأن النص لابد بأن يكون جماليا واعتبرته الرعية الثقافية جميلا[2].

والأنساق الثقافية هي أنساق تاريخية أزلية وراسخة، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج المنطوي على هذه الأنساق[3].

«**إنّ النّسق هو ذو طبيعة سردية، يتحرّك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفيٌّ ومضمر وقادر على الاختفاء دائما، وعبر البلاغة وجمالياتها تمرّ الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلّة**»[4]، ويشكّل مصطلح النّسق حجر الزّاوية في مشروع النقد الثقافي إذ لا تخلو كل صفات كتب "**الغذامي**" منه، وهذا إنما يدل على مركزية هذا المصطلح في إطار الدراسات الحديثة للنقد.

أمّا المفهوم اللغوي لهذا المصطلح فهو «**ما كان على نظام واحد من كل شيء "كلام نسق" جاء قوم نسق...**»[5].

ويتّضح هنا أن المفهوم يشابه مفهوم البنية إلى حدّ كبير، ومهما اختلفت تعريفاته فإنه ما كان مؤلفا من جملة عناصر أو أجزاء تترابط فيما بينها وتتعالق لتكون تنظيما هادفا[6].

---

[1]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 77.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 77.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 79.

[4]- المرجع نفسه، ص: 79.

[5]- مجموعة من اللغويين: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دط، دت، ص: 1191.

[6]- ينظر: محمد ولد عبدي: السياق والأنساق في الثقافة الموريطانية، مقاربة نسقية، دار نينوي للدراسات والتوزيع، دمشق، دط، 2000م، ص: 13.

إذا فالنسق جزء تتجلّى أهمّيّته في شبكة من العلاقات التي تكوّن البُنَى.

إنّ النّسق في النّقد الثّقافي يختلف جذريا عمّا كان متعارفا عليه، بحيث أنّه كان يعني البنية والنّظام، فالنّصّ أو ما في حكم النّصّ يحمل نسقيْن أحدهما ظاهر والآخر مضمر، يكون ناقصا أو ناسخا للظّاهر، ويجب أن يكون النّصّ الذي يحمل النّسق نصّا جماليا وأن يكون نصّا جماهيريّا[1]، «**والأنساق الثّقافية هذه أنساق تاريخيّة أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثّقافي المنطوي على هذا النّوع من الأنساق، وقد يكون ذلك في الأغاني أو في الأزياء، أو في الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنّكت، كلّ هذه وسائل وحِيَلٌ بلاغيّة جمالية تعتمد المجاز وينطوي تحتها نسق ثقافي نحن نستقبله لتوافقه السّري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا**»[2]، إذا فالنّسق الثّقافي هو تركيب لمفهوم النّسق والثّقافة التي تتّصل بالمعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والمقدّسات والعادات...

15- جماليات النّقد الثّقافي:

لقد ظهرت مجموعة من الدراسات التطبيقية أثرت مكتبة النقد الثقافي نذكر منها أعمال "**عبد القادر الرباعي**" و"**يوسف عليمات**" و"**أحمد جمال المرازيق**"، وقد قدّم "**الرّباعي**" كتابه "**تحوّلات النّقد الثّقافي**" سنة 2007م أبرز الأفكار الغربية التي تناقش موضوع الدراسات الثقافية واصفا لها بأنها تجمع كل ألوان قوس قزح المتنوعة، وهذه الأطياف المتنوعة هي ما تضمه النظرية المعاصرة.

كما كتب "**يوسف عليمات**" كتابا تبنى فيه مفهوم "**جماليات التحليل الثقافي**" حيث قدّم في قراءة نصوص شعرية جاهلية باحثا فيها عن جمالية اللغة الشعرية التي تضمر جملة من القيم

[1]- ينظر: عبد الله الغذّامي، النّقد الثّقافي، ص: 76.

[2]- المرجع نفسه، ص: 79، 80.

والأنساق الثقافية، يقول "**يوسف عليمات**" «**تقدم هذه الدراسة تصورا جديدا للنص الشعري الجاهلي انطلاقا من جماليات التحليل الثقافي** The poetics of Cultural Amalyse **الذي يولي الأنساق المتمركزة في البنى النصية أهمّيّة كبيرة للكشف عن تشكيلات الأنساق ووظيفتها المؤسّسة للمعاني والرّموز والدّلالات**»[1]، وقد طبّق هذا المنهج على قصائد من العصر الجاهلي لـ"**ابن الورد**" و"**النابغة الذيباني**" و"**امرئ القيس**" و"**الشّنفرى**" وآخرون، وقد سعى من خلال هذه الدراسة إلى الكشف عن مركزية النسق الثقافي وضدّه.

لقد تجلّت في هذه الدراسة مظاهر الصراع بين نسقين متضادّين هما سلطة "**الملك**" "**النعمان بن المنذر**" وسلطة "**الشعر**" "**النابغة الذيباني**".

هذه القراءة وصفت الشاعر "**الذيباني**" بالخوف والرّهبة، كما بيّنت كيفية مواجهة الشّعر للسّلطة المضادّة، وأثبتت القراءة الثّقافية في هذا الكتاب نموذجا في إضمار الأنساق الثقافية ذات الأبعاد الفكرية والإيديولوجية المرتبطة بثقافة الحرب في شعر الجاهلية، وذلك من خلال قراءته قصيدتَيْ "**بشر بن حازم الأسدي**" في المدح والهجاء، كما تمكّنت القراءة النّقدية الثقافية عند "**يوسف عليمات**" من الكشف عن فاعلية صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك بوصفها رمزا يجسّد تجربتهم الواقعية في ضوء صراعهم مع ثقافة القهر والاضطهاد، ويحاول أيضا الكتاب رصد قيمة المكان في شعر "**ابن قيس**"، إن هذه القراءات جميعها وغيرها من الدراسات الثقافية تقارب النص الأدبي بوصفه معطى ثقافيا وسيرورة نسقية، وهي بهذا المفهوم تعلن فاعلية الثقافة وولادة المؤلف بعد أن أكدّ "**رولان بارت**" موته، فالمؤلف في منظور القراءة الثقافية يعد مبدعا منتجا قادرا على فهم سياقات الثقافة ووظائفها بحكم تماسه التاريخي، ولذلك فإن معرفة تكوينه الثقافي وحضوره الطبقي والاجتماعي إضافة إلى حيثية علاقاته وتماساته مع المؤسّسة الإيديولوجية أو السّلطة الفكرية في عصره تبدو من الأهمية كشف فاعليات النّسقية في الخطاب الأدبي.

[1]– يوسف عليمات: جماليات التّحليل الثّقافي الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2004م ص: 15.

وانطلاقا من هذا يمكن القول أن الثقافة أضحت تمثل القطب الأساس في تشكل المرجعيات الثقافية، والتاريخية، والمعرفية، والجمالية، فهي نظام لصياغة الذات من خلال الإشارات النسقية[1].

وقدّم "**عبد القادر الرباعي**" كتاب "**جماليات المعنى الشعري**"، والذي أثرى المكتبة النقدية الثقافية، وفيه اعتنى بقراءة نصوص لشعراء كبار أمثال "**أبي تمام**"، "**البحتري**" وشعراء محدثين "**محمود درويش**" و"**صلاح عبد الصبور**"، و"**محمود البياتي**"، وحرص في هذه الدراسة على أن تكون النصوص المدروسة في موضوع واحد عند فئتيْن من الشعراء، فدرس نصّيْن لـ"**أبي حاتم**" و"**البحتري**" في الرّبيع، وتناول ثلاث قصائد لـ"**محمود درويش**" و"**صلاح عبد الصبور**" و"**البياتي**" في اللّيل، وخرج بنتيجة هي أن الظاهرة الواحدة تتحوّل في الشعر إلى معان متعددة السياقات والتجارب والنمط الشعري لكل شاعر.

إن هذا الكتاب يعدّ إضافة نوعية لدراسة الشعر العربي قديمه وحديثه، كما يعتبر امتدادا للدّراسات الثقافية التي قامت من عهد جديد.

16- منهجية التّحليل الثّقافي:

تتمثّل الخطوات المنهجية للمقاربات الثّقافية في مجموعة من النّقاط التّحليلية تتمثّل في:

- طرح أسئلة ثقافية كسؤال النّسق بدلا عن سؤال النّصّ، وسؤال المضمر بدلا عن سؤال الدّال، وسؤال التّأثير الذي ينصبّ على ثنائية المركز والهامش أو المؤسّسة والمهمل، أو العمومي والخصوصي.

- الانطلاق من الخطاب باعتباره حاملا ومعبّئا بالعلامات الثّقافية التي ينبغي التّعامل معها بالفهم والتّفسير.

- رصد الأنساق الثّقافية المضمرة وغير الواعية والوقوف عليها.[2]

[1]- ينظر: يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، الكتاب.

[2]- ينظر: عبد الله الغذّامي، عبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 170.

– استنتاج الدّلالات النّسقية الثّقافية وآليات البلاغة الثّقافية من مجازات كلّيّة وتورية نسقية.

– الانتقال من مرحلة الفهم والشّرح إلى مرحلة التّأويل الثّقافي.

– الاهتمام بالمضمر الثّقافي بدلا من الاهتمام باللّغويات، أي الكشف عن القُبْحِيَاتِ النّسقية التي لم نكن ننتبه لها[1]، كما أنّ هناك مراحل منهجيّة طرحها الدّكتور **"الغذّامي"** في كتابه يمكن ذكرها فيما يلي:

أ– مرحلة المناص الثّقافي: تدرس هذه المرحلة كلّ العتبات الثّقافية من مؤلّف وعنوان وإهداءات وسياق وهوامش ومقتبسات، وصور، وأيقونات، ووسائط إعلامية، وكلّ ذلك من استخلاص الأبعاد الثّقافية في هذه الأبعاد الفوقية والمحيطة.

ب– مرحلة التّشريح الدّاخلي: وهنا تتمّ عملية تحليل النّصّ وتفكيكه جماليا، وبنيويا، وسميائيا، وأسلوبيا، فلا بدّ من الاهتمام بما هو لغوي، وجمالي، وأسلوبي، وبلاغي لفهم ما هو ثقافي.

ج– مرحلة الرّصد الثّقافي: وهنا يقوم الدّارس برصد التّمظهرات الثّقافية واستخلاص الأنساق الثّقافية المضمرة والوقوف عند الجمل والمجازات والكنايات، والدّلالات[2].

د– مرحلة التّأويل الثّقافي: وتستند هذه المرحلة على التّاريخ، والفلسفة، وعلم الاجتماع وعلم الثّقافة، وعلم النّفس، والنّقد الأدبي ونقد الأوهام والأساطير وذلك في شكل استنتاجات ثقافية[3].

[1]– ينظر: عبد الله الغذّامي، عبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 172.

[2]– ينظر: عبد الله الغذّامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثّقافي العربي للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1994م، ص: 287.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 230.

17- مآخذ النّقد الثّقافي:

يشهد الوسط الأدبي والثّقافي مؤخّرا اهتماما كبيرا لدى الباحثين بتيّار جديد، إنّه النّقد الثقافي الذي أراد ترميم فجوات الدّراسات الأدبية بوصفها عمل أو بحث يقوم به أيّ طالب بحكم وظيفته المهنية وسعيا إلى التّحصيل الدّراسي، بينما الدّراسات الثّقافية إنّما تبحث في المنسيات بوسائل حفرية بحثا عن الأنساق الدّاخلية، إنّه يبتعد كلّ البعد عن أدبيّة الأدب، أو ما يجعل الأدب أدبًا.

«**إنّ النّقد الثّقافي هو الذي يدرس الأدب بسياقه الثّقافي غير المعلن**»[1]، إنّه لا يؤطّر فعله تحت ما يسمّى بالمؤسّساتي للنّصّ الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات سواء كان خطابا أو ظاهرة وقد ظهر هذا النّقد في الغرب كردّ فعلٍ على النّظرية الجمالية والبنيوية اللّسانية والسّيميائية النّصّية وفوضى التّفكيك الماركسية الجديدة، والمادّية الثّقافية، والتّاريخية الجديدة، وما بعد الكولونيالية والنّقد النّسوي، وقد ارتبط بمجموعة من العلوم الإنسانية كالتّاريخ، والأثنولوجيا، وعلم النّفس، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلوم الإعلام، وعلوم الحضارة[2].

إنّ النّقد الثّقافي هو الذي يدرس النّصوص والخطابات ضمن أنساقها التّناقضية المضمرة سواء أكان ذلك في الشّعر أم الرّواية، أم القصّة، أم المسرح، يمكن تطبيقه في جميع المجالات الأدبية والفنّيّة وقد اعتبر الدّراسات النّقدية الدّكتور "**عبد الله الغذّامي**" هو أوّل من تبنّى مفهوم النّقد الثّقافي في معناه، الحديث الذي حدّده "**فنسنت ليتش**"، واستخدم أدواته لاستكشاف عدد من الظّواهر الثّقافية العربية التي لم تستطع مختلف مدارس النّقد الأدبي السّابقة التّصدي لها.

لقد أراد "**الغذّامي**" بمشروعه النّقدي إجراء نقلة في المصطلح، وفي المفهوم، وفي الوظيفة، وفي التّطبيق، وذلك للتّوسيع من وظائف الوسائل النّقدية، أمّا في الجانب التّطبيقي فيبدأ "**الغذّامي**"

[1]- عبد الله الغذّامي: قراءة في الأنساق الثّقافية العربية، ص: 229.

[2]- ينظر: عبد الرحمن بن إسماعيل، الغذّامي النّاقد، قراءات في مشروع الغذّامي النّقدي، مؤسّسة اليمامة، الرّياض، ع97، 98، ديسمبر 2001م، يناير2002م، ص: 20.

باستنطاق الأخطاء النّسقية التي غزت الشّخصية العربية بفعل الشّعر، وانتهى في تحليلاته إلى فكرة جوهرية مؤدّاها أنّ العيوب النّسقية في الشّعر العربي هي السّبب في عيوب الشّخصية العربية، في مقدّمة ذلك شخصية الطّاغية المستبدّ، هذا المفهوم الذي استقرّ في الشّعر العربي القديم وورثت عنه الشّخصية العربية تلك القيم الشّعرية فأصبحت مكوّنا أساسيا في العلاقات والسّلوك[1].

ولا أحد ينكر أنّ هذا المنهج كان ثورة منهجيّة في عالم النّقد الأدبي، وقد أعاد النّظر في كثير من المفاهيم التي كانت من قبل من الأحكام اليقينيّة والبديهيّة لدارس الأدب العربي، إلّا أنّ بعض الدّراسات وجّهت انتقادات لهذا المنهج.

يرى "**الغذّامي**" أنّ النّقد الأدبي قد مات، وأنّ النّقد الثّقافي أيضا سيموت يوما ما، إذا لم تتطوّر أدواته المنهجيّة وإذا لم يساير الحداثة المتجدّدة بجدّية وانفتاح، كما أنّ النّقد الثّقافي يهتمّ بشكل كلّي بمقاربة الأنساق الثّقافية في ضوء مقاربة سياسية إيديولوجيّة، ومن ثمّ يتحوّل النّقد الثّقافي إلى أحكام سياسية مبتذلة تطلق دون استناد إلى معايير فنّيّة، ويصبح النّقد الثّقافي منهجا يعمِّمُ الأحكام على مختلف الظّواهر، فـ"**الغذّامي**" يرى أنّ القصيدة الشّعرية العربية القديمة تتحكّم في الفحولة النّاتجة عن سيادة طغيان الاستبداد السّياسي والاجتماعي، ومن هنا نستطيع القول أنّ من أسباب النّفور النّقدي الثّقافي ترجع لأسباب وحقائق مختلفة تمثّل العقلية العربية وطريقة التّعامل مع الآخر بالإضافة إلى أسباب إنسانية ترتبط بالشّكل النّفسي[2].

وهناك أسباب كثيرة تدعو إلى نفور كثير من الباحثين عن دراسات النّقد الثّقافي، من بينها زوال سلطة المثقّف، لأنّ النّقد الثّقافي لغة الطّبقة الثّقافية من خلال اهتماماته بكلّ الأشكال الخطاب والخوف من الجديد لأنّ الجديد يحمل أفكارا مجهولة بالنّسبة لمتعاطيه، وبالتّالي ستكون له آثار مجهولة والخوض في المجهول يحتاج إلى جرأة، وكثيرا ما ترمى الجرأة بصفات مثل التّحرّر والانحراف والفساد

[1]- ينظر: عبد الرحمن بن إسماعيل، الغذّامي النّاقد، قراءات في مشروع الغذّامي النّقدي، ص: 332.

[2]- ينظر: عبد الله إبراهيم، عبد الله الغذّامي والممارسة النّقدية الثّقافية، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، 2003م، ص: 38.

والابتعاد عن القيم الأصلية، وباعتبار أنّ الثّقافة الغربية ثقافة متحرّرة تدعو إلى إحلال ثقافتها مكان الإسلامية، هذا ما يجعل المثقّف العربي ينبذ الثّقافة الغربية[1].

كما نلاحظ في مصطلحات النّقد الثّقافي صعوبة وغموضا إلى درجة الإبهام، وذلك عندما يتواصل نقّاد الثّقافة بعضهم مع بعض في مناقشات أو كتابات أو حوارات فإنّنا نراهم يتحدّثون بلغة تميل إلى الغموض إلى درجة أن الإنسان العادي أو متوسّط الفهم لا يكاد يفهم منها شيئا، وعلى الرّغم من وجود لغة تقنية وعسيرة التّفسير في كثير من مؤلّفات النّقد الثّقافي، إلّا أنّه لدي كثير من مؤلّفيها ومنظّريها مفاهيم وأفكار قد يشارك فيها القرّاء الذين لديهم اهتمام بالإعلام والثّقافة الشّعبية والفروع الأخرى، فـ"**جاك دريدا**" مثلا يكتب بأسلوب مشوب بالغموض الشّديد حتّى قيل إنّ "**دريدا**" أو غيره من الكتّاب يكتبون عن عمد نثرا معتّما غير قابل للنّفاد أو الفهم بحيث إذا هوجمت أفكارهم سيكون من مقدورهم الدّفاع عن ذلك، إذن لا بدّ أن يهتمّ منظّر النّقد الثّقافي بتبسيط كتاباته حتّى يتسنّى استيعاب النّقد الثّقافي والقيام به[2].

ويرى "**جميل حمداوي**" أنّ «**النّظريات ما بعد الحداثة إيجابيات وسلبيات كباقي الظّواهر والنّظريات الثّقافية وباقي المناهج النّقدية الأدبية، ومن ثمّ لا يمكن الحديث عن الكمال والتّمام في العلوم الإنسانية إطلاقا، لأنّ الأفكار والمناهج والتّصوّرات تتناسخ وتتناسل وتتوالد تناصّا وتقويضا وتفكيكا وتأجيلا وتشتيتا**»[3]، ومن أهمّ سلبيات نظريات ما بعد الحداثة اعتمادها على فكرة التّقويض والهدم والفوضى، ومن الصّعب تطبيق تصوّراتها في أرض الواقع لغرابتها وشذوذها.

[1]- ينظر: يوسف عبد الله الأنصاري، النّقد الثّقافي وأسئلة المتلقّي، قسم البلاغة والنقد، جامعة أم القرى، 2008م، تاريخ الإضافة 22أكتوبر2010م، دص.

[2]- ينظر: محمّد مفتاح، النّص من القراءة إلى التّنظير، شكر النشر والتّوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص: 75.

[3]- جميل حمداوي: مدخل إلى مفهوم ما بعد الحداثة، تاريخ الإضافة 2012/02/18م، https://www.aluka.net

«... وبذلك استهلكت هذه النّظريات قدرتها الاستراتيجية الفعّالة في إبراز التّحيّزات المجحفة دون أن يكون لها موقف أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي، ويعجب المرء من المفارقة بين قوّتها العدائية ضدّ التّحيّزات والنّهاية المحايدة التي تنجم عن مثل هذه الحرب الضّروس ولعلّ مثل هذه النّهاية هي التي دعت الكثير إلى توجيه أصابع الاتّهام، فهناك من يقول إنّ هذه السّمة ذاتها هي التي تجعل "ما بعد الحداثة" متواطئة مع الأشكال الشّمولية القمعية التي تسعى إلى الهيمنة، والسّيطرة، والظّلم الاجتماعي الاقتصادي، لا غرو والحالة هذه أن تدخل "ما بعد الحداثة" مجال العلوم الإنسانية حديثا جدّا، وحتّى هذا الدّخول لم يتّسم بالفعّالية نفسها التي عرفتها في الفنّ والأدب والموسيقا، والاستعراضات المسرحية وغيرها من مشارب الحياة اليومية التي لا يترتّب عليها اتّخاذ قرارات حاسمة تمسّ حياة الإنسان مباشرة، ولعلّ المفارقة القارّة التي تجعلها عاجزة هي معاداتها للثّنائية الضّدّية، إذ أنّ التّضاد أساس المعرفة وأساس التّحيّز وبدون التّضاد لا يمكن معرفة ما إذا توجّه ما أفضل من غيره، ولذلك فإنّ دفاع "ما بعد الحداثة" عن الهامش جعلها تتقمّص خصائصه إذ انقلب على أهمّيتها، فأصبحت هامشية لا تغيّر من الواقع شيئا، وككل هامش أصبحت –ما بعد الحداثة– تتمنّى أن يتحقّق الوئام فجأة، فتسود العدالة وتختفي الطّبقية الهرمية، ويختلط المركز بالهامش، وتلغي الفوارق من غير تحيّز أو غاية، هذه هي الطّوباوية التي تحلم بها كلّ المثاليات حداثية كانت أو ما بعد حداثية»[1].

معنى هذا كلّه أنّ النّظريات التي ظهرت ما بعد الحداثة لاسيما النّظرية النّقدية التي لا يختلف اثنان على أنّها نظرية تبنّتها هذه الفترة –أي فترة ما بعد الحداثة– كانت حاملة لفكر التّحرّر والتي كانت بالمرصاد للمفاهيم التي تحمل طابع القسوة والظّلم، وبما أنّ ما بعد الحداثة حديثة عهد بالمجال الإنساني؛ إلّا أنّها كانت غير فاعلة، وبذلك أصبحت هامشية نتيجة ما وُجِّهَ إليهَا من اتّهامات

[1]– ميجان الرّويلي وسعد البازعي: دليل النّاقد الأدبي، ص: 229.

وباعتبارها على صلة بأشكال القمع والسّيطرة، وإن ما يؤخذ على النقد الثقافي هو الجنوح إلى الذّاتية التي أكّدها دارسوا النّقد الثّقافي ولم ينكروها، كما أن من عيوب التحليل الثّقافي أنه محدود منغلق.

الفصل الثّالث

الأنساق الثّقافيّة في شعر –أحمد مطر–

تمهيد.

1– تعريف مصطلح الأنساق.

2– أحمد مطر شاعر.

3– اللّافتة الشعرية.

4– نسق الأنوثة في الشعر المعاصر.

5– تجليات النسق التاريخي في ثقافة أحمد مطر الشعرية.

6– نسق الهيمنة (الحاكم والمحكوم).

7– نسق الكراهة في شعر أحمد مطر.

8– نسق السّخريّة.

9– النّسق الثّقافي في البياض الشّعري.

10– الأنساق التّناصية مع القرآن الكريم.

11– الربيع العربي وتداعياته في شعر أحمد مطر.

12– السّلطة والأنا في شعر أحمد مطر.

تمهيد:

تعد الأنساق الثقافية من أبرز الركائز التي أتى بها مشروع النقد الثقافي، بل إن النقد الثقافي ينبني أساسا على الأنساق المضمرة والتي تتمثل أساسا في الأنساق الثقافية والتاريخية للنصوص، والتي تتقن الاختفاء والضمور تحت عباءة هذه النصوص، فيكون لها دورا سحريا في توجيه الثقافة وذائقتها ورسم سيرتها الجمالية والذهنية، وبذلك تتجاوز وظيفة وجودها الظاهر في النص، والنسق يرتبط بكل ما هو مضمر، إذ الأنساق الظاهرة غالبا ما تكون أنساقا تتحايل على المضمر الثقافي المسكوت عنه فيأتي النقد الثقافي بفعالية المنهجية ليكشف هذه الأنساق عن طريق الحفر والتأويل والتفكيك والتحليل النفسي إلى غير ذلك من الطرق، فتضيء الأنساق المختبئة تحت طيات النصوص على ثقافة العصر المصاحب للنص بل على عصور سابقة كاشفة عن المخزون الثقافي الذي طواه النص.

1– تعريف مصطلح الأنساق:

جاء في معجم العين تعريف مصطلح النسق وهو كالآتي: «**نسق: النسق من كل شيء: ما كان على نظام واحد عام في الأشياء، ونقول: انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض، أي تنسقت**»[1]، وجاء في معجم مقاييس اللغة بأن: «**نسق: النون والسين والقاف أصل صحيح يدل على تتابع في الشيء**»[2]، فهو بذلك كل ما يأتي على نظام واحد أو على تتابع، أما في المعنى الفلسفي، فالمقصود بالنسق «**مجموعة من الأفكار العلمية أو الفلسفية المتآزرة والمترابطة يدعم بعضها بعضا ومؤلفة لنظام عضوي متين، مثل قولنا: نسق أرسطو، نسق نيوتن، ونسق هيجل وما إلى ذلك...**»[3].

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح: مهدي المخزومي، ابراهيم السامرائي، دار الهلال، ج5، دط، دت، ص: 81.
[2]– ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان،ج5، دط، 1979م، ص: 450.
[3]– جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004م، ص:467.

والأنساق المضمرة بوصفها واحدة من المفردات التي يرتكز عليها حقل النقد الثقافي، كما أنها تمثل أهم المفردات لأن مشروع النقد الثقافي يعمل على الكشف عنها «**إن الخطاب البلاغي الجمالي يخبّئ من تحته شيئا آخر غير الجمالية، وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي على التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع**»[1]، فالأنساق المضمرة هي حجر الزاوية للنقد الثقافي على حد تعبير الغذامي، إذ أن كل ما تشتغل عليه العملية النقدية الثقافية في كل تنظيراتها تتمثل في الأنساق المضمرة.

ولعل من أهم التعريفات للأنساق المضمرة هي: «**أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها التّرويضي**»[2]، أو هي «**مجموعة من التّرسّبات تتكون عبر البيئة الثقافية والحضارية وتتقن الاختفاء تحت عباءة النصوص المختلفة، تمارس على الأفراد سلطة من نوع خاص وهي حاضرة في فلتات الألسن والأقلام بصورة آلية، وينجذب نحوها المتلقون دونما شعور منهم لأنها أصبحت تشكل جزءا هاما من بنيتهم الذهنية والثقافية**»[3]، إذا فهي أنساق مختلفة تنطوي تحت النسق الثقافي لكونه يتسع لكل الأنماط والأنواع.

وبالجمع بين مصطلحي "**النّسق**" و"**المضمرة**" في معناهما اللغوي ينتج المعنى الكلي وهو مكمن السر والخفاء في الأشياء واستخراجه بتقنيات وأساليب متعدّدة.

وهذه المفاهيم رغم تمايزها إلا أنها تتفق في مفهوم الأنساق المضمرة العام وخصائصها، فهي إنما تختلف في المصطلح فتسميتها تارة أقنعة، وتارة أخرى غطاء، وفي مواضع أخرى عباءات، كما تسميها أيضا ترسبات، هذا المصطلح الذي كان أكثر دقة، لأنه يجعل من مهمة الكشف أعمق حفرا

[1]– عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 30.

[2]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 78.

[3]– إبراهيم خلباص حمادي: النقد الثقافي مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العراق، ع13، 2013م، ص: 17.

وتنقيبا وهي مهمة تبدوا أصعب من مجرد نزع غطاء أو عباءات أو قناع، وتصب كل من هذه المصطلحات في دلالة النقد الثقافي وخصائصه ومهماته.

إن الأنساق المضمرة لا يقوم بصناعتها الكاتب في نصه قاصدا ذلك مهما بلغ منه الوعي والمهارة، لذلك فهي تتجاوزه بحكم أنها مترسخة في الأنا الجمعي الثقافي، والتي تتقن الاختباء متوسلة في ذلك عباءات وغطاءات مختلفة غالبا ما تكون جمالية، «**إنها تستخدم لأجل اختفائها أقنعة عديدة لعل من أهمها وأخطرها في الوقت ذاته قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة، وتعبر العقول والأزمنة فاعلة ومؤثرة**»[1]، إنها تملك قدرة هائلة في التخفي لذلك تحتاج سبرا وحفرا وتنقيبا للكشف عنها أو عن بعضها.

فأهمّيّة الأنساق الثّقافية تظهر في النّصوص الشّعرية من خلال جمالية اللّغة، وهذا ما نصبو إليه تحديدا في بحث هذه الدّراسة.

ويرى كذلك "**عبد القادر الرّباعي**" في الحديث عن الأنساق الثقافية على أن الأدلّة والمرجعيات داخلية كانت أم خارجية هي التي تتعلق بمختلف الأمور والمظاهر المناسبة لبيئة المؤلف الثقافية والسمات الشخصية والمؤثرات السابقة وكذلك الأعراف الأدبية والنوعية التي كانت في متناوله أثناء عملية إنشاء العمل[2].

ومن خلال ما سبق نجد الدّراسات التي اشتغلت على قراءة الأنساق الثقافية مجالا منفتحا على التأويل وهذا النسق يخضع بدوره إلى شروط موضوعية تتمثل في الجوانب الاجتماعية والثقافية[3].

[1]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 79.

[2]– ينظر: أحمد جمال المرازيق، رؤية الأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2009م، ص: 01.

[3]– ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ص: 121.

ومن هنا يبدو الترابط واضحا بين الخاص والعام حيث أن النص بوصفه نسقا لا ينفصل عن نسقه العام.

2– أحمد مطر الشّاعر:

"أحمد حسن مطر" «شاعر عراقي ولد في عام 1956م في قرية التنومة إحدى نواحي شط العرب بالبصرة، وعاش فيها مرحلة الطفولة، وهو كأطفال العراق عانى من الفقر والحرمان حينئذ، مما حال بينه وبين مواصلة الدراسة المنتظمة، لكنه لجأ إلى ما يعوضه من علوم وثقافة»[1].

وفي سنّ الرّابعة عشر بدأ **"مطر"** بكتابة الشعر، ولم تخرج قصائده الأولى عن نطاق الغزل والرومنسية، لكن سرعان ما تكشّفت له خبايا الصراع بين السلطة والشعب فألقى بنفسه في دائرة النار وهو بعد في سن مبكرة، ولم تطاوعه نفسه على الصمت فدخل المعترك السياسي من خلال مشاركاته في الاحتفالات العامة بإلقاء قصائده من على المنصة، وكانت هذه القصائد في بداية ما كتب الشاعر طويلة تصل إلى مائة بيت وأكثر، مشحونة بالتحريض والدعوة إلى الانتفاض والتحرر كما كانت تتمحور حول المواطن وصراعه مع السلطة، الأمر الذي اضطر الشاعر في النهاية إلى توديع وطنه والتوجه إلى الكويت هاربا من مطاردة وتهديد السلطة، فاستقر هناك وواصل تحديه للواقع المرير كاشفا من خلال شعره الغطاء عن المعاناة التي تحياها الشعوب ليس في وطنه فحسب، ولكن في كل البلاد العربية، فأصبح وثيق الصلة بالقضايا الدينية والإسلامية بأسرها، وقد حازت القضية الفلسطينية مساحة شعرية كبيرة في ديوانه الشعري ولافتاته[2].

لا ننأى عن الحقيقة إذا قلنا إن كثيرا من المثقفين وحتى أولئك الذين يهتمون بشؤون الأدب وقضاياه لا يعرفون أشياء كثيرة عن **"أحمد مطر"** خصوصا سيرته الذاتية، المولد والنشأة، والتعلم

[1]– كمال غنيم: عناصر الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1998م، ص: 41.

[2]– ينظر: كمال غنيم، المرجع نفسه، ص ص: 41– 45.

والدراسة، والسفر، والمنفى، والأدهى والأمر أن هناك من لا يعرف حتى البلد الذي ينتمي إليه هذا الشاعر، أهو سوري؟ أم عراقي؟ أم كويتي؟ وتبقى ثلة قليلة فقط وسط الملايين من قرائه وعشاق لافتاته تعرف نتفا عن حياته أو بالأحرى نسبه وموطنه، أما عن أسباب ذلك فهي كثيرة على رأسها الحصار الإعلامي الذي ضرب على الشاعر بداء من العراق إلى الكويت إلى منفاه بلندن، وثاني هذه الأسباب موقفه البائن والعلني المعارض لبعض الأنظمة العربية.. ورغم هذا الحصار فقد استطاع الشاعر أن يصل إلى قلوب ملايين القراء داخل الأوطان العربية وخارجها خصوصا في زماننا هذا، والذي أصبح العالم فيه قرية صغيرة جدا بفضل وسائل الإعلام والتكنولوجيا الحديثة[1].

يصنّف الشّاعر "**أحمد مطر**" في خانة الشعراء السياسيين والشعراء المقاومين، له الأسلوب الخاص الذي يميزه من الشعراء الآخرين، تأثر الشاعر بالقرآن الكريم وألفاظه ومعانيه، وهذه اللفتة واضحة في أساليبه الشعرية كالأسلوب القصصي مستعينا أيضا بسلاح السخرية لإفشاء مؤامرات الحكومات والقوى السياسية، ومع أن "**أحمد مطر**" من شعراء الشعر الحر، لكن يلزم نفسه بالقافية في أكثر الأحيان، لما في القافية من أثر جيد على السامعين والقراء، ويستخدم "**أحمد مطر**" العديد من الأساليب ليبيّن اعتراضاته على الوضع المرير الذي يمر به مجتمعه من كتب الحريات سواء الحرية الاجتماعية، أو حرية التعبير.

ولقد مثّل "**أحمد مطر**" أبرز الأمثلة على استثمار الشعر الحديث تقنية المفارقة الشعرية بتجلياتها المتنوعة على نحو واسع وعميق، ووظفها بأساليب وأشكال مختلفة، عززت قوة حضورها في تحويل الفاعلية الشعرية في القصيدة إلى قيمة تعبيرية وأدائية تقترب كثيرا من أسلوب العرض الدرامي

[1]– ينظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد أحمد مطر، سلسلة الشعر العربي، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، دط، 2012م، ص: 07.

التّفاصيلي، فهو يتعامل مع اللغة بوصفها حياة متحركة مصورة داخل منطقة الرؤيا على النحو الذي يؤلف تشكيلا شعريا يستوعب حركية المفارقة ويقدمها على أساس تمثيلي قابل للإبصار والمشاهدة[1].

إنّ **"أحمد مطر"** شاعر ثائر ساخر، يدعوا الجميع من خلال شعره والعرب خاصة إلى الانعتاق والتحرر من العبودية والخضوع، إن لغته الشعرية المميزة جعلت للشاعر أثرا كبيرا في نفوس الجمهور المتلقي لأنه تقمص هموم شعبه وتمثّل أداة الدعوة إلى الحرية المنشودة[2].

لقد تعرّض الشّاعر للضّغوطات من لدن الكثير من الحكومات خاصة النظام العراقي، والذي لم يسمح له بإدخال بعض القصاصات الورقية التي تحتوي على بعض شعره مثلما منع غيره من الأنظمة إدخال دواوينها إلى أراضيها، ولكونه من الشّعراء القلائل الذين لم يدنسوا أقلامهم بمدح أي نظام وتجربته الشّعرية من أكثر التجارب الشعرية الحديثة انتشارا في الوطن العربي عانت من حالة الاغتراب والنفي والقمع والاضطهاد.

ويذكر الشاعر بعض الحوادث العصبية التي أصابت أسرته بسبب مواقفها الوطنية في عدد من القصائد منها القصيدة التي قالها في حادثة إعدام أخيه، ومنها قوله:

بِاسْمِ وَالِينَا الْمُبَجَّلْ

قَرَّرُوا شَنْقَ الذِي اغْتَالَ أَخِي

لَكِنَّهُ كَانَ قَصِيرًا

فَمَضَى الْجَلَّادُ يَسْأَلْ

رَأْسَهُ لَا يَصِلُ الْحَبَلْ

[1]– ينظر: برويز أحمد زاده هوج، التناص القرآني في شعر أحمد مطر، فصلية بحوث في الأدب المقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران، ع16، السنة 4، 2015م، ص: 02.

[2]– برويز أحمد زاده: التناص القرآني في شعر أحمد مطر، ص: 03.

فَمَاذَا سَوْفَ أَفْعَلْ؟

بَعْدَ تَفْكِيرٍ عَمِيقْ

أَمَرَ الْوَالِي بِشَنْقِي بَدَلًا مِنْهُ

لِأَنِّي كُنْتُ أَطْوَلْ! [1]

كما له قصيدة أخرى يذكر فيها كيف داهم النظام دار عائلته واعتقال والده وأخيه سنة 1981م، يقول فيها:

لَا أَدْرِي ... جَرَى الْأَمْرُ بِسُرْعَة

لَمْ أَكُنْ حِينَئِذٍ فِي بَيْتِنَا

قَالَ لِي جِيرَانُنَا

إِنَّ أُمِّي أَشْعَلَتْ فِي اللَّيْلِ شَمْعَة

وَأَبِي أَرْهَفَ سَمْعَهُ

وَشَقِيقَاتِي وَإِخْوَانِي أَدَارُوا الْأَلْسُنَا

وَالْعَصَافِيرُ تَغَنَّتْ عِنْدَنَا

وَالْهَوَاءُ انْسَابَ مِنْ شُبَّاكِنَا

تُهَمٌ شَتَّى

وَتَكْفِي تُهْمَةٌ وَاحِدَة

[1]– أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة، لندن، ط2، سنة 2001م، ص: 96.

أَنْ يَذْهَبُوا مِنْ غَيْرِ رَجْعَه

آخِرَ الْأُسْبُوعِ جُمُعَهْ

أَوَّلُ الْأُسْبُوعِ سَبْتٌ

عِنْدَنَا حِصَّةُ جَمْع

أَيَّها الْوَاحِدُ قُمْ...

لَمْ يَأْتِ يَا أُسْتَاذَنَا

حَسَنًا.. أَنْتَ إِذَنْ، اجْمَعْ لَنَا...

وَاحِدٌ زَائِدَ تِسْعَة؟

حَاصِلُ الْجَمْعِ بَسِيطٌ

لَحِقَ الْوَاحِدُ "رَبْعَهْ"! [1]

لقد تحرّر الشّاعر من هاجس الخوف، وأصبحت قصائده تتفجّر يوما بعد يوم، لتحكم الأوكار المظلمة التي يسكنها الحُكَّام المستبدُّون، وأخذت قصائده تنتشر بسرعة البرق من خلال المنشورات والقصاصات التي يتداولها الطّلبة والمثقّفون، لتبعث في قلوبهم الرّوح من جديد ولتعطيهم بارقة أمل في الخلاص من أغلال الظّلمة والمستبدّين.

وقد اجتمعت في الشّاعر صفات عدّة جعلته مؤهّلا لأن يحمل على عاتقه هموم شعبه ومحاولة النّهوض بهذا الشعب، كما تظهر من خلال قصائده شخصيته التي تعكس روح الفنّان المتمرّد على قوانين الشّعر والشّعراء، كما تظهر نفس الشّاعر مفعمة بالأسى والحزن، ولكنّه بطبيعته السّاخرة يمزج

[1]– هاني الخير: أحمد مطر شاعر المنفى واللحظة الحارقة، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار رسلان، سوريا، دمشق، ط1، 2009م، ص: 112.

السخرية بالحزن، ويرى الشاعر أنّ سخريته غير مستغربة، لأنه من خلال قراءته لواقع المجتمع وجد أنّ من يحسنون السّخرية والإضحاك هم أكثر النّاس امتلاء بالحزن، فضحكه ضحْك مرّ من شدّة البكاء[1]، كما تشعُّ بارقة الأمل من قصائد كثيرة له، توعد بواقع جديد وبيوم مشرق خال من العبودية[2]، كما تظهر شجاعة "**أحمد مطر**" جليّة من خلال قوله مثلا:

يَرْجِفُ النَّاسُ مِنَ الْخَوْفِ

وَلَا يَبْدُو عَلَيَّ الِارْتِجَافُ

يَصْمُتُ النَّاسُ مِنَ الْخَوْفِ

وَوَحْدِي مُسْتَمِرٌّ بِالْهُتَافِ

يَهْرُبُ النَّاسُ

إِذَا الشُّرْطِيُّ طَافَ

وَأَنَا أَتْبَعُهُ طُولَ الْمَطَافْ[3].

ولـ "**أحمد مطر**" ديوان كبير طبعه الشّاعر على نفقته الخاصة ونشره في مكتبتيْ "**الساقي**" و"**الأهرام**"، تضمّ المجموعة الكاملة سبعة دواوين بعنوان "**لافتات**" وتضمّ بعض الدّواوين الشّعرية الأخرى مثل: "**إني المشنوق أعلاه**" و"**ديوان الساعة**" فضلا عن بعض القصائد المتفرّقة التي تنتمي للشّعر السّياسي خلا بعضها لانطوائه على فكرة الرفض للواقع السياسي والاعتراض عليه[4].

[1]– ينظر: مسلم مالك بعير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة بابل، كلية التربية، قسم اللغة العربية، 2007م، ص: 13.

[2]– ينظر: أحمد مطر، لقاء، مجلة الوطن العربي، ع431، 1985م، ص: 56.

[3]– أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة، ص: 35.

[4]– ينظر: رقية رستم، الانزياح الصوتي في شعر أحمد مطر، دراسات الأدب المعاصر، السنة 07، ع25، 1993م، ص: 10.

ولا تزال تخرج بين الفيْنة والأخرى أخبار عن وفاته، ولكن حتى الآن لا تزال تلك الأخبار مجرّد إشاعات، إذ ينقل عن بعض مقرّبيه أنّه لا زال مقيما في لندن.

وحين يتجوّل القارئ في أعمال الشاعر العراقي **"الطّريد"** كما تلقّبه الكثير من الدّراسات لا يجد أي قصيدة غزل، لأنّه قرّر أن يحمل همّ الحرّيّة على عاتقه، وهو ما يعتبره همًّا أكبر وأولى للشّاعر أن يحمله.

وفي حوار صحفي مع مجلّة **"سيّدتي"** سأل الصّحفي **"أحمد مطر"** عن إمكانية رجوعه لكتابة قصيدة غزلية بعيدا عن السياسة والهمّ الإنساني فأجابه مطر قائلا «**إن الأرض تكرّر دورانها حول الشمس كل يوم، لكنّها لا تكرّر نفسها حتى في لحظتيْن متتاليتيْن، والشّعر العربي يكرّر موضوع الحبّ منذ الجاهلية، والقضية برُمَّتها هي عبارة عن رجل يعشق امرأة وامرأة تحب رجلا، فهل تستطيع القول إن الموضوع قد اختلف عن هذا يوما ما**»[1]، وتابع **"أحمد مطر"** إجابته قائلا «**إن هذا الموضوع لم ينته بالتكرار فقط، لأن هناك دائما زاوية جديدة للنظر، ونبرة جديدة للبوح وثوبا جديدا للمعنى، إني أتساءل ألا يكون الحب إلا إذا قام بين رجل وامرأة؟ أليس حبا حنينك إلى مسقط رأسك؟ أليس حبا أن تستميت لاسترداد وطنك من اللصوص؟ أليس حبا أن تحاول هدم سجن وبناء مدرسة؟ وختم الشاعر حديثه بالقول: «إن البكاء على الأهل والغضب على الوطن هما أرفع أنواع الحب في مثل هذا الموقف»**[2].

لقد اختار **"أحمد مطر"** حبّ الوطن عن أيّ حب، وجعل هم الوطنية فوق كل هم، فكرس حياته منذ الشباب لإعلاء راية الحرّيّة، مجابها بقلمه فساد وتسلط الأنظمة العربية، ولم يجد قلمه عن هذا الهدف أبدا.

[1]– محمد المعايطة: أحمد مطر شاعر طريد حمل وطنه في حقيبة المنفى، مقال مجلة سيدتي نت، شخصية اليوم، 04-09-2018م.Sayidaty. Net

[2]– المرجع نفسه.

وبخصوص منهجه الشعري، فممّا يلاحظه القارئ في شعر "**أحمد مطر**" كتاباته بالشّكل العمودي فضلا عن أشكال أخرى، كما نظّم إحدى قصائده على بحر من ابتكاره، كما كتب قصائدا ذات البيت الواحد، وكتب في التفعلة أو ما يسمّى بالشّعر الحرّ، كما كتب قصائدا مختزلة قصيرة لا تتجاوز التّسع أو العشر كلمات، وكتب قصائدا طويلة تتكون من عدة مقاطع[1].

وقد كان "**أحمد مطر**" الرّائد الطّليعي لفن أدبي جديد من نوعه ألا وهو "**اللافتات**"، التي شبعها ونفحها بنقده وتوثيقه لمنعطفات الوطن العربي ليصير بعد سنوات شاعر التّمرّد والثّورة التي ترفع كلماته على لافتات النّضال، وغلب على هذه اللّافتات نبرة التّمرّد والاحتجاج ضدّ الدّكتاتورية التي عانى منها "**أحمد مطر**" وشعبه، وكانت أوّل لافتة له في جريدة القبس عام 1980م بعنوان: "**قصّة عبّاس**".

عَبّاس وَرَاءَ المِتْرَاس

يَقِظٌ مُنْتَبِهٌ حَسَّاس

مُنْذُ سِنِينِ الْفَتْحِ يَلْمَعُ سَيْفُه

وَيَلْمَعُ شَارِبُهُ أَيْضًا... مُنْتَظِرًا مُحْتَضِنًا دُفَّهْ[2]

لقد بدأ الشاعر بكتابة الشعر وهو في الرّابعة عشرة من عمره، وكانت قصائده الأولى غزلية رومنسية بحكم سنه، ثم تكشّفت له حقيقة الصّراع بين السلطة والشعب، فلم تطاوعه نفسه على الصّمت فألقى بنفسه في دائرة النار[3]، وحاول بقصائده التّعبير عن هموم الباحثين عن رشفة الحرّيّة فتمكّن من الخروج من ساحة الغزل والرّومنسية إلى ساحة المعتقلات والسّجون والمطالبة بالحرّيّات، وبسبب ذلك دفع الشّاعر ثمن مواقفه إذ تعرّض للاعتقال من طرف النّظام الحاكم وصار مطاردا أينما

[1]– ينظر: أحمد إبراهيم، أحمد مطر الشاعر المنفي، مقال ساسة بوست، 08-06-2017م.

[2]– ينظر: جلال منة، سيرة الشاعر أحمد مطر في فيلم وثائقي WWW. Youtube. Com.

[3]– ينظر: عبد المجيد العذاري، المفارقة في شعر أحمد مطر، بحث، جريدة الدليل، ع143، 2007م، ص: 04.

ذهب وارتحل، وهناك في الكويت احتضنته جريدة "**القبس**" حيث عمل محرّرا ثقافيا وكان في منتصف العشرينيات، وأخذ يدوّن قصائده ولافتاته التي وجدت مكانا هناك «**وكانت القبس الثغرة التي أخرج رأسه منها وباركت انطلاقته الانتحارية، وسجّلت لافتاته من دون خوف وأسهمت في نشرها بين القراء**»[1]، وقد عمل هناك مع الرّسام الكاريكاتوري "**ناجي العلي**" حيث توافقا، فَكَرِهَ الواحد منهما ما كرهه الثاني، وأحب ما أحبّه الآخر...

وقد تكرّرت مأساة الشّاعر، حيث أثارت كلماته حفيظة السّلطات العربيّة تماما مثل ما أثارتها ريشة صديقة "**ناجي العلي**"، وقد وُجِدَ كثير من الثّوريّين في العالم العربي مبتغاهم في لا فتات "**أحمد مطر**" حتّى أنّ هناك من يلقّبه بملك الشّعراء[2].

وانتقل الشاعر إلى "**لندن**"، حيث عمل سكرتيرا في جريدة "**القبس**" الدّولية، نشر فيها الكثير من أشعاره إلى أن فرضت عليه الجريدة التّخفيف من حدّة لهجته، وهنا رفض أن يملي عليه أحد ما يكتب، حينما قدّم استقالته وكتب:

لَا تَرْتَكِبْ قَصِيدَةً عَنِيفَةً

لَا تَرْتَكِبْ قَصِيدَةً عَنِيفَةً

طَبْطِبْ عَلَى أَعْجَازِهَا طَبْطَبَةً خَفِيفَةً

إِنْ شِئْتَ أَنْ تَنْشُرَ أَشْعَارِكَ فِي الصَّحِيفَةِ

حَتَّى إِذَا مَا بَاعَنَا الْخَلِيفَة

لَا تَذْكُرْ الْخَلِيفَة

[1]– ينظر: عبد المجيد العذاري، المفارقة في شعر أحمد مطر، ص: 06.

[2]– ينظر: أبو علي الكردي، المجموعة الشّعرية الكاملة لأحمد مطر، دار العروبة، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص: 05.

حَتَّى إِذَا أَطْلَقَ مِنْ وَرَائِنَا كِلَابَهُ؟

أَطْلَقَ مِنْ وَرَائِنَا كِلَابَهُ الْأَلِيفَة...

لَكِنَّهَا فَوْقَ لِسَانِي أَطْبَقَتْ أَنْيَابَهَا !!

قُلْ أَطْبَقَتْ أَنْيَابَهَا اللَّطِيفَة...

أَيَّتُهَا الصَّحِيفَةُ

الصِّدْقُ عِنْدِي ثَوْرَة

وَكِذْبَتِي

–إِذَا كَذَبْتُ مَرَّةً–

لَيْسَتْ سِوَى قَذِيفَة

فَلْتَأْكُلِي مَا شِئْتِ... لَكِنّي أَنَا

مَهْمَا اسْتَبَدَّ الْجُوعُ بِي

أَرْفُضُ أَكْلَ الْجِيفَة

أَيَّتُهَا الصَّحِيفَة[1]

وقد صاحبه "**ناجي العلي**" ليظلّ الشّاعر نصف ميّت، ورثاه بقصيدة طويلة يقول فيها:

نَاجِي الْعَلِي، لَقَدْ نَجَوْتَ بِقُدْرَة

مِنْ عَارِنَا، وَعَلَوْتَ لِلْعَلْيَاء

[1]– أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة، ص: 179، 180.

اصْعَدْ، فَمَوْطِنُكَ السَّمَاء، وَخَلِّنَا

فِي الْأَرْضِ، إِنَّ الْأَرْضَ لِلْجُبَنَاء

لِلْمُوثَقِين عَلَى الرِّبَاطِ رِبَاطُنَا

وَالصَّانِعِينَ النَّصْرَ فِي صَنْعَاء

....

مَنْ لَمْ يَمُتْ بِالسَّيْفِ مَاتَ بِطَلْقَة

مَنْ عَاشَ فِينَا عَيْشَةَ الشُّرَفَاء

مَاذَا يُضِيرُكَ أَنْ تُفَارِقَ أُمَّة

لَيْسَتْ سِوَى خَطَإٍ مِنَ الْأَخْطَاء

...

وَيَظَلُّ رَأْسُكَ عَالِيًا مَا دُمْتَ

فَوْقَ النَّعْشِ مَحْمُولًا إِلَى الْغَبْرَاء

وَتَظَلُّ تَحْتَ "الزِّفْتِ" كُلَّ طِبَاعِنَا

مَا دَامَ هَذَا النِّفْطَ فِي الصَّحْرَاءِ[1]

[1]– مفقودة في الدّيوان.

بهذه الكلمات رثي الشّاعر "**أحمد مطر**" صديقه "**ناجي العلي**"، وعنون قصيدته بـ "**ما أصعب الكلام**"، والتي تحمل في طيّاتها كناية عن شعوره الذي لا يوصف ولا يكتب مهما عبّر عنه في أيّ حال من الأحوال.

يتميّز شعر "**أحمد مطر**" بأسلوبه القصصي وهذا راجع إلى تجربته الرّوائية في سنّ المراهقة، وقد شاع الفنّ القصصي في السّاحة الأدبية «**لأنه يتّصل بوجدان الإنسان منذ عرف الحياة**»[1] والقارئ أميل ما يكون إلى القصّة لكونها تتميّز بالتّشويق والإثارة.

يقول "**أحمد مطر**":

جَسَّ الطّبِيبُ خَافِقِي

وَقَالَ لِي:

هَلْ هَا هُنَا الْأَلَم؟

قُلْتُ لَهُ: نَعَمْ

فَشَقَّ بِالْمِشْرَطِ جَيْبَ مِعْطَفِي

وَأَخْرَجَ الْقَلَمَ

...

هَزَّ الطَّبِيبُ رَأَسَهُ... وَمَالَ وَابْتَسَمَ

وَقَالَ لِي:

لَيْسَ سِوَى قَلَم

[1]– عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، الشركة العالمية للنشر، مصر، دط، 1992م، ص: 85.

فَقُلْتُ: لَا يَا سَيِّدِي

هَذَا يَدٌ... وَفَمٌ

رَصَاصَةٌ... وَدَمٌ

وَتُهْمَةٌ سَافِرَةٌ... تَمْشِي بِلَا قَدَم[1]

هذا النص السّاحر في كونه سهل العبارة واللّغة ثقيل المعنى والدّلالة يأخذ بالقارئ إلى تصوّر ذلك الحوار الذي يحدث بين الشّاعر كمريض وبين طبيبه، ولحظة اكتشاف الطّبيب للمرض والعلّة التي لن يتوقّعها أي قارئ، إنّه القلم الذي وجده في جيبه، القلم هو المرض العضال بالنّسبة للمريض –الشاعر– في ظلّ فجأة الطّبيب، وكأنّه لأوّل مرّة تمرُّ عليه حالة كحالة الشّاعر، يهزّ الطّبيب رأسه ويبتسم، مستغربا قول المريض –الشّاعر–، لكن هذا الأخير يردّ عليه ردّا قويّا ويعاكس استخفافه بالقلم ويقول: **"هذا يد... وفم"**، **"رصاصة ودم"**، و**"تهمة سافرة"**، **"تمشي بلا قدم"**، إنّه ليس قَلَمًا فقط كما تظن أيّها الطّبيب وتعتقد، إنّه كلّ هذه الأشياء، بل أكثر: (**يد، فم، رصاصة، دم...**).

إنّ الشّاعر هنا يخفي جرحا غائرا وألما قويّا خلف سطور أبياته إنّه بالفعل مريض، مريض وعلّته قلمه، بل شعره الذي يتدفّق من أضلاعه فينخر جسده فيرديه عليلا سقيما، وأي علّة كعلة الشّعر!؟

إنّ الشعر بغض النّظر عن ألمه الذي يتواكب وتدفّقه، فإنّ عواقبه خاصّة إن كان سياسيا معاديا للنّظام الحاكم، فإن أكثر إيلاما لنفس الشّاعر في ظلّ الضّغوطات والعقوبات التي تسلّطها الأنظمة الاستبدادية على الشّعراء النّاطقين باسم الشّعوب الطّامحة إلى التّحرّر من الاستعباد «**والشاعر هنا يعتبر القلم المحرّك للثّورات والنّاطق باسم الشّعب، وهو رصاصة المقاتل، ودم الشهيد، ولكنّه قبل ذلك، يذكر قصّة مضحكة شخص ذهب عند الطّبيب لألمه في قلبه**

[1]– أحمد مطر، لافتات، لندن،، ط2، 1987م، ص: 38، 39.

وحينما فحصه الطّبيب وجد قلما في قلبه فضحك، وقال المريض: ليس القلم إلّا يد، فم، دم، يشير أحمد مطر بهذه القصّة إلى الكبت الشّديد في مجتمعه، ويذكر أنّه ليس لديه شيء سوى قلم، ليعرب عن استيائه من الوضع المرير وفقدان حرية التّعبير»[1].

يقول "**أحمد مطر**":

كَانَتْ مَعِي صَبِيَّة

مَرْبُوطَةٌ مِثْلِي

عَلَى مِرْوَحِيَّةٍ سَقْفِيَة

جِرَاحُهَا تَبْكِي السَّكَاكِينُ لَهَا...

وَنَوْحُهَا

تَرْثِي لَهُ الْوَحْشِيَة !

حَضَنْتُهَا بِأَدْمُعِي

قُلْتُ لَهَا: لَا تَجْزَعِي

مَهْمَا اسْتَطَالَ قَهْرُنَا

لَابُدَّ أَنْ تُدْرِكَنَا الْحُرِّيَة

تَطَلَّعَتْ إِلَيَّ

ثُمَّ حَشْرَجَتْ حَشْرَجَةَ المَنِيّة

[1]– علي صياداني، شاعر عامري، صديقة أسدي: أسلوب شعر أحمد مطر السياسي، رؤية نقدية، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع21، 2015م، ص: 05.

وَا أَسَفَايَا سَيِّدِي

إِنِّي...أَنَا الْحُرِّيَة[1]

إنّ شعر **"مطر"** مثقل بالأنساق على اختلافها، في هذه القصة الشعرية يظهر النسق السياسي–الحرّيّة– التي تتعذّب في نفس الشّاعر وتعاني من القيود في ظلّ الأنظمة الحاكمة «**إن الشاعر يشير إلى معاناة الشعب العربي وفداحة الآلام والأحزان التي أصابت أبناء العرب وكبت الحرّيات بأبشع صورة ويريد بذكر موت الحرّيّة أن يقول أنّ الحرّيّة معدومة في البلاد العربية**»[2].

تظهر معاناة الشاعر جلية في كلّ سطر وفي كلّ كلمة، إنّه شخصية حسّاسة، بل مرهفة الحسّ، يشتكي الظّلم والقهر والاستبداد الذي يعاني منه شعبه وأمّته، «**لقد رضي أحمد مطر أن يكون ناطقا بلسان شعبه، ولا ريب في أن هذا حقّ للشّاعر راحة نفسية، لأنّ هذا الدّور وفّر له فرصة تقمّص الشّاعر القتيل بعد معاناة النّفي والفقر والغربة والصِّدام مع العصر، وتنكُّر الأصدقاء وشماتة الأعداء**»[3]، إن ألم العروبة هو الذي فجّر في الشّاعر سيل المشاعر، فتهاطلت المعاني لتنسكب قصائد ذات أسلوب منفرد ونادر في السّاحة الأدبيّة العربيّة.

لقد شاعت أشعار **"مطر"** في السّاحة العربية، وصار ما يعرف بظاهرة **"أحمد مطر"** وتفشت أفكاره ومعاني شعره في أوساط الجماهير العربية، لقد كان **"مطر"** مثل البركان، يطلق حممه النّارية على كل ما يراه قمعيّا وفاسدا ومنحرفا عن كل ما هو جميل في تاريخ أمة العرب وقيمها وعن إنسانية الإنسان وكرامته، وأصبحت لافتاته الرصاصية زينة المقالات والمجلات، بل صارت غناء ينشده التلاميذ ويستعين بها الحقوقيون في مقالاتهم والخطباء في المهرجانات والملتقيات، بل صارت لافتات يرفعها الجماهير للمطالبة بحقوقهم وقد «**آمن مطر بالكلمة الصادقة، وقدرتها على إيقاظ النائمين في**

[1]– أحمد مطر: لافتات 6، لندن، ط2، 2001م، ص: 96، 97.

[2]– علي صياداني، شاكر عامري، صديقة أسدي، أسلوب شعر أحمد مطر السياسي، ص: 05.

[3]– برويز أحمد زاد هوج: التناص القرآني في شعر أحمد مطر، ص: 02.

عالم عربي صارت الكلمة فيه مجرد صدى طبلة تمجّد الطّغيان، ويحملها مثقّفون، يفترض فيهم أن يكونوا مشاعل نور وهداية يضيئون للنّاس طريق النّجاة، ويشحذون فيهم روح المقاومة والصّمود ورفض الباطل والخنوع»[1]، وعلى الرّغم من أن لافتات **"مطر"** كانت ممنوعة في كثير من البلدان العربية، فقد استطاعت أشعار مطر أن تتسلل إلى كل القلوب الموجوعة والمضطهدة، وتداول الشعوب العربية أشعاره شغف كبير، «**فوجدوا شاعرا مفوها قادرا على اجتذاب الأسماع والتأثير في المشاعر، وتثوير المستمعين على ظلم حكامهم ومخابراتهم وعلى بلواهم وواقعهم المرّ وفي الوقت نفسه برع في السخرية من الحكام والجلادين، والسجانين والمخبرين، وأبدع لهم صورا شاعت في دنيا الشعر كالنار في الهشيم**»[2].

كما برع **"مطر"** أيضا في استنطاق الشعوب وإخراج عيوبهم وترجمة كل ما يتهامسون به سرّا أو في خلجات أفئدتهم، كما لَامَهُمْ على استكانتهم وضعفهم أمام الظالمين.

لقد ألقى الشاعر **"مطر"** مسؤوليته على الحكام وجعلهم أصل البلاء في الوطن العربي، كما جعل للشعب وللاستعمار أيضا مسؤولية كبيرة في ما وصل إليه الشارع العربي، وقد كانت لافتات **"مطر"** تصويرا لحالة أمة ركدت فيها الروح ونامت القلوب والعقول نومة أهل الكهف فأيقظت أشعاره الغافلين وفضحت كل ما كان مخفيا مقنعا وفعلت ما لم يفعله شعر من قبل، «**وستظل الجماهير تتذكر تلك الصور العميقة الساخرة التي سخر فيها من كل شيء خاصة ظاهرة المخبرين والواشين، كما لم يسخر من شيء، فقد كانوا عنوانا للسوء والغباء والبلادة، وها هو يرسم صورة كاريكاتورية عن كثرتهم وانتشارهم في كل مكان حتى صار لهم عناوين وأماكن ثابتة**

[1]– ناصر يحي: أحمد مطر، الشعر سريع الطلقات، شبكة الجزيرة الإعلامية، 11-10-2015م، Https : //aljazeeran.net

[2]– المرجع نفسه.

يستدل بها من يتوه في الطريق»[1]، إنه الشعر الذي حمل هم الوطن والأمة بكل المعاني بطريقة فنّيّة وإبداعية متفردة ومتميزة بل منعدمة المثيل.

كان التركيب الفنّي للافتات **"أحمد مطر"** أقرب لقصائد الهايكو اليابانية حيث كانت تجسّد فكرة واحدة، رسالة سياسية أو ثقافية يخاطب بها القارئ العربي، ولم يكن يهمه الطابع الفني المزخرف ولكنه كان يؤمن بأن الشعر هو أن يكتب بلسان الواقع وينبض بأوردته وينتفض بها ومعها.

ونظرا لحياته المحفوفة بالغموض واختفائه عن الأعين حتى في البلاد التي اغترب فيها، إلى جانب سبل الخفية والسّرية التي تمّت بها نشر وانتشار شعره وأعماله فتارة يعتقد البعض أن اسم **"أحمد مطر"** هو اسم مستعار، وتارة ينسبونه إلى جنسيات عربية مختلفة، فقد كان شعر **"أحمد مطر"** مطاردا منفيا كقائله، إلّا أنّ الشّاعر قد أكّد أنّ اسمه ليس مستعارا في أكثر من مناسبة، وبين حقيقة جنسيته وفق بطاقة الهُوية والجنسية، وأنّه ينتمي إلى العراق الذي يمثّل جزءا من وطنه الكبير الممتدّ من المحيط إلى الخليج.

أَنَا شَاعِرٌ حُرٌّ أُعَانِي

مِنْ حُرْقَةِ الْآبَاءِ أَقْتَبِسُ الْمَعَانِي

وَمِدَادَ أَشْعَارِي تَقَاطَرْ

مِنْ دُمُوعِ الْأُمَّهَات

فَمَتَى سَتُوحِي بِالْهَوَى شَفَةُ الْهَوَان؟

وَمَتَى سَتَطْلَعُ وَرْدَةُ الْآمَال

[1]– ناصر يحي: أحمد مطر، الشعر سريع الطلقات، شبكة الجزيرة الإعلامية.

فِي تِلْكَ الدَّوَاة؟[1]

وقد تميّز شعر "**مطر**" أنّه شعر غاضب ثائر ناقم على الأنظمة المستبدّة بدءا من نظام البعث الذي كان يحكم آنذاك بلده العراق، لقد رسم بلافتاته لوحات شعرية عنيفة وجارحة أحيانا، ممّا جلب له الغضب والنّقمة عليه، كما استطاع فضح الكثير من المؤامرات وإفشاء كلّ ما يحدث خلف السّتار من خلال ألغاز شعرية وعبارات تهكُّمِيَّة ساخرة.

وهنا يجدر بنا التّساؤل... لماذا اختار "**أحمد مطر**" اللّافتة للتّعبير عن رسالته الشّعرية؟ وهل وصلت هذه الرّسالة إلى المتلقّي؟

3– اللّافتة الشّعرية:

يعتبر "**طه حسين**" أوّل من أشار إلى هذا اللّون من الشّعر القصير والذي تميّز عنده بالقصر والتّأنّق في اختيار الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللّفظ الذي يقصد إليه الشّعراء الفحول في القصائد الكبرى، وقد أضاف إليه ميزة أخرى تتعلّق بالمعنى الذي يجب أن يكون أثرا من آثار العقل والإرادة والقلب جميعا، وقد أطلق "**طه حسين**" عليها اسم "**أبيغرام**"* "Epigram"، و–**الأبيغرام**– قصيدة قصيرة مختتمة بفكرة بارعة أو ساخرة[2].

وقد ذكر "**عز الدّين إسماعيل**" مصطلحا آخر وهو (القصيدة القصيرة) وقد عرّفها بأنّها تلك القصيدة التي ينتظمها خيط شعوري واحد يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثمّ يتطوّر الموقف في سبيل

[1]– ينظر: آلاء محمد مرزوق، مالا تعرفه عن أحمد مطر، مقال سبتمبر 2018م، الباحثون المصريون. WWW. Eggres. Com

*لم يكن هذا اللّون معروفا في الأدب العربي والإسلامي، ولكنّه ازدهر وظهر خصبا في العراق ولا سيما في البصرة والكوفة، وقد أطلق عليه في اليونان "**أبيغرام**"، أي "**نقش**"، وأخذها الشعراء الأوروبيون ليطلقوها على الشعر القصير الذي يقصد به النقد والهجاء.(ينظر: طه حسين، جنة الشوك، ص ص: 9، 12).

[2]– ينظر: طه حسين، جنة الشوك، دار المعارف، مصر، ط8، 1974م، ص: 13، 14.

الوضوح شيئا فشيئا حتّى ينتهي إلى فراغ عاطفي ملموس[1]، وقد كان هذا الأخير أكثر وعيا بهذا الفن الشعري، وقد مارسه في ديوانه "**دمعة للأسى... دمعة للفرح**" وقد قال في مقدّمته للدّيوان «**إذا كان طه حسين قد قدّم الأبيغرام النثرية فإنّني أعيدها إلى الشّكل الشعري مقدما منها مائة وستا وأربعين أبيغراما**»[2].

وقد أطلق "**عز الدين المناصرة**" تسمية اللّافتة الشعرية على هذا النوع، وعرّفها بأنّها غالبا ما تكون عبارة عن «**سطر شعري مكثّف، له ملامح الحكمة والخلاصة بعد تأمّل تجربة ما**»[3]، وقد تحدث "**سعيد بن زرقة**" عن خصائصها بأنها تبدأ بالتّأزّم ثمّ يأتي في نهايتها مرحلة الانفراج أو لحظة التّنوير[4]، إذا فهي على العموم قصيدة خفيفة موجزة بليغة يختمها صاحبها بفكرة ضاحكة أو ساخرة وكأنّها كاللّافتة التي يحملها المتظاهرون للمطالبة بأمر معيّن، وقصائد "**أحمد مطر**" لا تبتعد عن هذا النّوع، بل يعتبر من أهمّ الشّعراء الذين برعوا في اللافتة الشعرية، وقد وصل "**أحمد مطر**" إلى هذه الصّياغة المدهشة نتيجة خبرته الشّعرية، ونتيجة العمل السياسي الذي مارسه، وصراعه مع السلطة ولعلّ هذا الصّراع هو الذي جعله يمارس هذا الفنّ، فكانت لافتاته سياسية ذات موضوع واحد تتّسم بالاختزال والتّكثيف والإيجاز والبلاغة، كما تتّصف بالتّهكم اللّاذع والهجاء الحادّ والسّخرية والاستهزاء والتّذمّر.

صَبَاحُ هَذَا الْيَوْمِ

أَيْقَظَنِي مُنَبِّهُ السَّاعَةِ

---

[1]– ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م، ص: 251.

[2]– عز الدين إسماعيل: ديوان دمعة للأسى... دمعة للفرح، ط1، يناير 2000م، ص: 10.

[3]– عز الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر، نص مفتوح عابر الأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،، بيروت، ط1، 2002م، ص: 227.

[4]– ينظر: سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004م، ص: 248.

وَقَالَ لِي: يَا ابْنَ الْعَرَبِ

قَدْ حَانَ وَقْتُ النَّوْمِ! [1]

يسخر "**مطر**" من المجتمع العربي، فالمنبّه رمز للاستيقاظ من النّوم صباحا، لكن المجتمع العربي يقضي وقته نوما ويمضي الحياة وهو نائم، إنّ ألفاظ اللّافتة تدلّ على الإيجاب، لكنّها في الحقيقة تشير إلى دلالات بعيدة، كلّها توحي بالغفلة عمّا يحاك ضدّهم من مؤامرات... ويختم "**مطر**" لافتته "**قَدْ حَانَ وَقْتُ النَّوْمِ**" ساخرا ومستهزئا بالعرب الذين يقضون وقتهم من نوم إلى نوم، ومن غفلة إلى غفلة، ويمكن هنا استخلاص النّسق المضمر والذي يتمثّل في هذه العلاقة التي تربط "**أحمد مطر**" كعربي بالمجتمع العربي، وسخريّته من العرب هو سخريّته من نفسه أوّلا، لأنّه واحد من هذا المجتمع.

يقول "**أحمد مطر**" في لافتة أخرى:

الْأَسَى آس لِمَا نَلْقَاهُ

وَالْحُزْنُ حَزِينٌ

يَزْرَعُ الْأَرْضَ... وَنَغْفُو جَائِعِينَ

نَحْمِلُ الْمَاءَ... وَنَمْشِي ظَامِئِين[2]

وهذه لافتة موجّهة للجماهير العربية، تحرّضهم على الثّورة، وتوجّه لهم نقدا لاذعا على سكوتهم عن الظّلم القهر والجوع، ويقصد بـ "**نَزْرَعُ الْأَرْضَ**" تلك الفئة الكادحة التي تزرع الأرض وتخدم الوطن، لكنّها تبقى جائعة ظامئة.

[1]– أحمد مطر: الديوان، ص: 09.

[2]– أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 241.

إن هذه اللافتة عبارة عن شعار يرفعه متظاهر، يعبر فيها عن الحزن والأسى الذي يعيشه في واقعه المرّ.

لَا تَمُتْ مُنْتَحِرًا

لَا تُسَلِّمِ الرُّوحَ لِعِزْرَائِيل

فِي وَقْتِ الْوَفَاة

لَيْسَ مِنْ حَقِّك

أَنْ تَخْتَارَ نَوْعِيَةَ أَوْ وَقْتَ الْمَمَات

انْتَبِهْ

لَا تَتَدَخّل فِي اخْتِصَاصِ السُّلُطَات[1]

يصوّر هنا الشّاعر مبالغة الحُكّام العرب في قمع الحرّيّات، ويجعل الحاكم هو الذي يتحكّم في أسباب موت المواطن، وأنّ نوعية الوفاة ووقتها هما من اختصاص السّلطات، إنّ "**أحمد مطر**" على الرّغم من مبالغته في هذا الوصف إلّا أنه يصوّر حالة المواطن البسيط الذي صار يخاف حتى من خياله... وصار يموت بكلّ الأشكال، وشكْلُ الموت ووقته هذا من اختصاص الحكومة، التي صارت تتحكّم في كل شيء حتى في وقت النّوم.

يقول "**مطر**":

احْتَرِمْ حَظْرَ التَّجَوُّلِ

لَا تُغَادِرْ غُرْفَةَ النَّوْمِ

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 146.

إِلَى الْحَمَّامِ لَيْلًا

لِلتَّبَوُّلِ[1]

ويقترب "**أحمد مطر**" في لافتاته من الكثير من الأجناس الأدبية كالقصّة والأقصوصة والمقال الصّحفي، والإشهار والنّكتة، وصارت اللّافتة عنده (**مطر**) عبارة عن خبر صحفي أو موجز إخباري كما في قوله:

كَلْبٌ وَالِيْنَا الْمُعَظَّمْ

عَضَّنِي الْيَوْمَ، وَمَاتَ!

فَدَعَانِي حَارِسُ الْأَمْنِ لِأُعْدَمَ

بَعْدَمَا أَثْبَتَ تَقْرِيرَ الْوَفَاةِ

أَنَّ كَلْبَ السَّيِّدِ الْوَالِي

تَسَمَّمَ[2]

هذه اللّافتة الشّعرية التي تدعو إلى الضّحك، تقدّم لنا خبرا موجزا، مفاده أنّ "**كلب الوالي مات، وإنساق المتّهم إلى الحكم**" وقد امتزج هذا الخبر بروح السّخرية خاصّة في تلك النّهاية المفاجئة وهي أنّ الكلب مات إثر عضّة من طرف مواطن عربي، إنّ المواطن العربي هو المتّهم الوحيد حتى في موت كلاب الحراسة الخاصّة بالحاكم وحاشيته.

حِينَ أَمُوتُ

وَتَقُومُ بِتَأْبِينِي السُّلْطَة

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 143.

[2]– المرجع نفسه، ص: 73.

وَيُشَيِّعُ جُثْمَانِي الشُّرْطَة

لَا تَحْسَبِ الطَّاغُوتُ

قَدْ كَرَّمَنِي

بَلْ حَاصَرَنِي بِالْجَبَرُوت

وَتَتَبَّعَنِي حَتَّى آخِرَ نُقْطَة

كَيْ لَا أَشْعُرَ أَنِّي حُرّ

حَتَّى وَأَنَا فِي التَّابُوت[1]

إنّ القمع وحظر الحرّيّات قد تبع المواطن حتّى في جنازته، فمن غباء الحاكم صار يتبع حتّى جنازة الميت لكي لا يفرّ من تابوته ولكي لا يشعر بحرّيّته، وهذا أيضا تصوير لصورة الحاكم وتزييفه للحقائق ومحاصرة حرّيّة المواطن في صورة تبدي احتراما وتقديرا له وهي في الحقيقة عكس لذلك.

4– نسق الأنوثة في الشعر المعاصر:

لقد كان أغلب شعر العرب يدور حول المرأة، لأن الشاعر وجدها خير وسيلة لإيناس وحشته، وقد بدأت المرأة معبودة الإنسان منذ القديم، حيث أقام لها تماثيل وجسّدها ليتقدّم لها كلّ فؤاده إجلالا، ومن طبعها منذ الأزل أنّها تسامت وتعالت، وشغفت بالثّناء والمدح، فلا عجب أن جعل الأقدمون آلهة للحبّ والجمال والحكمة أيضا، وقد أدرك الشّعراء بحسّهم الفنّي مكانة المرأة وقيمتها في أشعارهم فازداد حظّها وُفُورا وعلوًّا، وخاصّة في البيئة الجاهلية ذات السّليقة السّليمة فأبدع الشّعراء سواء في التّصوير الحسّي والمادّي، ولكلّ طريقته في التّعبير عن صورة المرأة المثال لدى الشّعراء القدامى.

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 186.

وقد صوّر الشّاعر الجاهلي المرأة الأمّ «**جاءت في إطار المرأة الحانية على الأطفال فشبّهت بظبية ترعى الأراك ومعها طفلها، ترعاه ولا تبخل عليه بلبنها، وكانت الظّبية هي مثال الجمال**»[1]، فهي تستمدُّ جمالها من أمومتها وحنانها واشفاقها على أبنائها، فقد قدّمت كلّ ما عليها من جهد وتضحيات لفلذة كبدها، فهي التي تمنحهم الحنان والرّعاية[2].

يقول "**عبيد الأبرص**":

وَإِذْ هِيَ حَوْرَاءُ الْمَدَامِعِ طَفْلَـــةٌ كَمِثْـلِ مَهَـــاةٍ حُـــرَّةٍ أُمِّ فَرْقَـــدِ

تُرَاعِي بِهِ نَبْتَ الْخَمَائِلِ بِالضُّحَى وَتَأْوِي بِـــــهِ إِلَى أَرَاكٍ وَغَـــرْقَدِ

وَتَجْعَلُهُ فِي سِرْبِهَا نُصْبَ عَيْنِـــهَا وَتَثْنِي عَلَيْهِ الْجِيـدَ فِي كُلِّ مَرْقَدِ[3]

فالشاعر الجاهلي قدّم صورة المرأة تقديما رمزيا وليس مباشرا، ولهذه الصّورة وظيفة اجتماعية تكشف عن جمال المرأة الأمّ، فالحديث عنها بصورة مباشرة قد تنفر منه نفس الجاهلي...[4]

وقد وردت المرأة في صورة الإبنة، كـ "**الأعشى**" حين صور ابنته في ثلاث قصائد ووصف خوفها عليه عندما يعتزم الرّحيل[5].

تَقُولُ بِنْتِي وَقَدْ قَرَّبْتُ مُرْتَحِلًا يَا رَبُّ جَنِّبْ أَبِي الْأَوْصَابَ وَالْوَجَعَـا*

---

[1]– يوسف حسن عبد الجليل: عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،، الاسكندرية، ط1، 2006م، ص: 30.

[2]– ينظر: يوسف حسن عبد الجليل، الأدب الجاهلي، قضايا وفنون ونصوص، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م، ص: 258.

[3]– عبيد بن الأبرص: ديوان، تح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص: 57، 58.

[4]– ينظر: يوسف حسن عبد الجليل، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، المرجع السابق، ص: 32.

[5]– ينظر: عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006م، ص: 200.

*__الوصاب__: جمع وصب وهو التعب ونحول البدن من المرض.

وجاءت المرأة المعشوقة لتنال حيّزا كبيرا في الشّعر الجاهلي، وقد تحدّث الشّعراء عنها بطرق مختلفة، فهناك من تحدّث على عفّتها وحسنها، وهناك من وصف جمالها الخارجي ومفاتنها.

يقول "**امرؤ القيس**" متغزّلا بمحبوبته:

وَمِثْلِكِ بَيْضَاءِ الْعَــوَارِضِ طَفْلَةٍ لَعُوبٍ تُنَسِّيـــنِي إِذَا قُمْــتُ سِرْبَالِي

نَظَرْتُ إِلَيْـهَا وَالنُّجُــومُ كَأَنَّــهَا مَصَابِيــحُ رُهْبَــانٍ تُشَبُّ لِقُفَّـــالِ

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُـــهَا سُمُوَّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَـــالِ

فَقَالَتْ سَبَــاكَ اللهُ إِنَّكَ فَاضِحِي أَلَسْتَ تَرَى السُّمَّارِ وَالنَّاسَ أَحْــوَالِي

فَقُــلْتُ يَمِـينَ اللهِ أَبْـرَحُ قَاعِـدًا وَلَوْ قَطَّعُوا رَأْسِي لَــدَيْكِ وَأَوْصَــالِي[1]

وقد صوّرها أيضا الشّاعر العربي تلك المرأة السّبية، وهي المرأة العربية التي تقع في أيدي الأعداء، بعد هزيمة قومها، وفي ذلك إذلال للعدوّ وقهر له[2]، وجاءت أيضا في صورة المرأة الزّوجة وصورة المرأة الأرملة «**والصورة التي رسمها الأعشى للنّساء الأرامل وأبنائهنّ توضح أنّهنّ كانت تعيش نوعا من الحرمان، ولم يلقين رعاية العشيرة، وقد يُهْمَلْنَ حتّى يَنْتَهِينَ إلى أسوأ حال**»[3].

هذه هي المرأة في شعر الجاهليين، لقد صنعها الشّاعر على هواه وقدّمها كما يحلو له، وبقيت على الرّغم من ذلك لغزا غامضا مازال الشّعراء لحدّ الآن يتفنّنون في وصفه، كما نجد أنّ الرّجل على الرّغم من جداله مع المرأة ظلّ ينظر إليها بإعجاب، فهي المخلوق الجميل الذي وهبه له الله، ولهذا نرى المرأة رمزا للحياة والجمال والسّعادة، كما تمثّل من ناحية أخرى رمزا للزّمن وما يمثّله من تقلّب وشرور، والشّاعر الجاهلي وفّر لنموذج المرأة تشكيلا جيّدا يحوي عناصر الجمال والفتنة والسّحر

[1]– امرؤ القيس: ديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984م، ص ص: 30-32.

[2]– ينظر: عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص: 200.

[3]– المرجع نفسه، ص: 198.

والأنوثة، ولكن المرأة على الرّغم من الجذور الأسطورية تبدوا في الشّعر الجاهلي امرأة من دم ولحم لها وجودها المادّي والمعنوي ولها تأثيرها بوصفها أنثى، فنجد عالم الأنوثة بما فيه من سحر وجمال، ووصل وهجر، وحب وبغض، هو عالم المرأة في الشّعر، وقد حاول كلّ شاعر أن يجعل من محبوبته أجمل النّساء، فحشد لها كلّ عناصر الجمال التي تعارف عليها الشّعراء متأثّرين برؤية عصرهم وتراثهم الشّعري والثّقافي[1].

لقد قام النّقد الثّقافي على فكرة رئيسية وهي نقد الأنساق الثّقافية المتضمّنة للخطابات الأدبية والثّقافية عموما، وهي أنساق متخفّية خلف أنساق أخرى ظاهرة، والأنساق في مفهوم النّقد الثّقافي ليست أنساقا لغوية ولا أنساقا أدبية، وإنّما هي أنساق مضمونيّة ثقافية مضمرة في الخطاب، ومن بين الأنساق التي اشتغل عليها الدّارسون في مختلف العصور هو نسق المرأة الذي اشتمل على صراع بين نسق ظاهر ونسق باطن مضمر.

إنّ صورة المرأة في المجتمع الجاهلي وغيره من المجتمعات القديمة هي صورة متدنّية، إذا ما قيست بصورة الرّجل في تلك المجتمعات، وهي صورة بثّتها ثقافة تلك العصور، وعزّزتها في نصوصها الثّقافية سواء في ذلك الأدبي منها أو غير الأدبي[2].

فالمرأة في المجتمع الجاهلي دون مكانة الرجل بكثير، وقد كانت العرب تحبّ الذّكور وتفضّلهم على الإناث، لأنّهم جنود القبيلة وفرسانها ورجالها الحماة، أمّا المرأة فلا تعني في الحرب شيئا، بل تكون عبئا على القبيلة، لأنّها مقصد الأعداء فتؤخذ سبيّة، وسَبْيِ المرأة عار لا يسكت عنه ولا يقعد عنه إلّا الوغد الذّليل[3].

---

[1]– ينظر: يوسف حسني عبد الجليل، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، ص: 15.

[2]– ينظر: عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، مج22، ع2، 2014م، ص: 322.

[3]– ينظر: يحي الجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1986م، ص: 73.

وقد كانت المرأة تحرم حقّ الحياة منذ ولادتها فَتُوأدُ، أي تدفن في الأرض حيّة، ولم يمانع شرائح الجاهليين في وَأْدِ البنات ولم تُعِدّ من يَئِدُ البنت قاتلا، ولم تؤاخذه على فعله، حتّى الأمّهات لم تكن من حقّهن منع الآباء من وَأْدِ بناتهنّ لأنّ الزّوج هو وحده صاحب الحقّ، والقول الفصل فيمن يولد له، وليس لامرأته حقّ الاعتراض عليه، وإن كان وَأْدُ البنات ليس بالأمر العامّ أو شديد الشّيوع في المجتمعات الجاهلية، إلّا أنّه كان سائغا لديهم لا يحرمونه ولا يمنعونه[1].

وفي سياق المفارقة نجد أنّهم إذا أرادوا التّهيئة بمولود أنثى أن يقولوا للمولود له «**هنيئا لك النّافجة**»[2]، والنّافجة هي المعظمة في المال والزّيادة التي ينالها ولي البنت، لأنّه يأخذ مَهْرَهَا حين تُطْلَبُ للزّواج ويضمُّه إلى ماله فينفج، أي يزيد ويرتفع، والكلام فيه مواساة للرّجال الذي يصاب بولادة البنت، كما يحمل تسويغا نفسيا وعقليا يسهم في المساعدة على احتمال هذا المصاب، كما أنّ البنت في هذا المثل تبدو عنصرا طارئا غير منصهر مع الذّات الأبوية للمجتمع، لذلك تكون التّهيئة لا بولادتها، وإنّما بالنّفع الذي يعود على وليّها في أدوارها المستقبلية[3].

وقد كان الزواج في عُرْفِ الجاهليين تملُّكًا للمرأة واستعبادا لها، كالأرض والدّواب، وهذا ما يؤكّد نظرتهم المادّية للمرأة، ومعاملته لها معاملة سلعيّة نفعيّة، إذ تتحوّل المرأة فيها إلى إرث وتركة تنتقل من المتوفّى إلى وريثه، فقد عُومِلَت الزّوجة بعد وفاة زوجها معاملة "**التَّرِكَة**"، أي ما يتركه الإنسان بعد وفاته، لأنّها كانت ملك زوجها وملك يمينه، ومن هنا كان للأخ أن يأخذ زوجة أخيه إذا مات ولم يكن له ولد، لأنّ الأخ هو الوارث الشّرعي لأخيه.[4]

[1]– ينظر: عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، ص: 322.

[2]– الميداني، مجمع الأمثال، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1987م، ص: 405.

[3]– ينظر: عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري، المرجع السّابق، ص: 322.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 323.

وقد قال "**الطّبري**" في تفسير قوله تعالى: ﴿ لَا يَحِلُّ لَكُمْ أَن تَرِثُوا النِّسَاءَ كَرْهًا ﴾[1]، «**كان الرجل يموت، فيرث امرأة أبيه، فإن أحب اتخذها كما كان أبوه يتخذها، وإن كره فارقها، وإن كان صغيرا حبست عليه حتى يكبر، فإن شاء أصابها وإن شاء فارقها، فالرجل كان يرث امرأة ذي قرابته، فيعضلها حتى تموت أو ترد إليه صداقها**»[2].

فالمجتمع الجاهلي كان ينظر إلى كل فعل حسن وقول سديد ورأي حصيف نظرة ذكورية فيلحقه بالذّكور، وينظر إلى كلّ ما هو على خلاف ذلك نظرة مؤنّثة، فيلحقه بالإناث، وقد كان هذا ديدن المجتمع الجاهلي ديدن العصور التي تلته، فكلّ ما علا شأنه عندهم ذكر وهو من صفات الذّكور، وكلّ ما دنا شأنه فهو مؤنّث ومن صفات الإناث[3]، هذه الدُّونِية التي تورطّت بها المرأة في المجتمع تكشف لنا نسق فوقيتها في الشّعر، وفي شعر الغزل بالأخصّ والمقدِّمات الغزلية للقصائد الشّعرية الجاهلية والتي تحوي حضورا مكثَّفا للمرأة.

فهذا "**امرؤ القيس**" يذكر عدّة نساء، وقلّما يُفْرِدُ مقدّمة قصيدة لامرأة واحدة، وتكرار ذلك في ديوانه يحيل هذه الصورة من صور الدّونية وهو صورة تعدّد المرأة في نسق، وهو نسق مخاتل ظاهره حفاوة متوهّمة للمرأة وباطنه انتفاض منها، فالشّاعر يحشد أسماء أعلام دالّة على النّساء، ومسمّيات وصفات دالّة على المرأة فردا، ممّا يوحي بالكثافة المكانية والمضمونية في داخل القصيدة الواحدة، ومن ثمّ يوحي بفوقيتها ولكن الأمر على خلاف هذا تماما، إذ تنصهر نساء القصيدة الواحدة في بوتقة إحساس واحد وتجربة واحدة هي ذاتها، لا فرادة فيها ولا خصوصية ما يُسِيء للمرأة، ويُلْحِقُ بها الدّونية[4]، ولعل تعدّد الأسماء وعدم الثّبات عند اسم واحد هو دليل على الاهتمام بالمرأة كجسد.

---

[1]– سورة النّساء، الآية: 18.

[2]– جعفر محمد بن جرير الطبري: تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آيات القرآن، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ج8، دط، دت، ص: 105.

[3]– ينظر: عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، ص: 324.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 324.

ف"**الرّباب**" و"**هند**" و"**لبنى**" و"**عُنيْزَة**" و"**فاطم**" و"**سعاد**" وغيرها من المسمّيات الغاية منها على المرأة عموما، وقد نجد انكسارا للشّاعر أمام تمنّع المرأة أو هجرها، هذا ما يجعله ينحو نحو التّعويض والتّعدد وإرضاء الذّات وذكر التّجارب الماضية أو التي يحلم بها، غير أنّ المرأة في عصر ملوك الطّوائف قد تمتّعت بكلّ معاني الحرّيّة والنّفوذ، ولذلك استخدمت عقلها في انتشار المنتديات والمجالس، حيث كانت النّساء المتأدّبات يتردّدن على مجالس الرّجال الأدبيّة، ولكن السّلطة الذّكورية ستظلّ تابعة في المقدّمة؛ لأنّ الرّجل كان يقول شعرا والمغنّية تُرَدِّدُهُ، والجارية المتعلّمة ترقص، وبالتّالي فتأنيثُ المكان في صالح الرّجل، وهو صاحب اللّغة والعقل[1].

أما عن صورة المرأة في الشعر العربي الحديث فقد اختلفت صورتها عن صورة المرأة في الشعر القديم، حيث بدأت المرأة هذه المرحلة الشعرية تدخل بحُلَّةٍ جديدة مختلفة عن الصّورة التّقليدية التي أخذتها في الشّعر العربي[2].

واشتدّ هاجس الرّفض، عند احتكاك المرأة أو المجتمع العربي بقيم المجتمع الغربي، وتولّد عنها الرّغبة في الشّعور بالحرّيّة، ورفض كلّ القيود التي كان المجتمع العربي القديم يربطها بها، وبالتالي دعت إلى الحرّيّة كحرّيّة المرأة الغربية، وقد نتج عنه انحلال خلقي للمرأة الغربية، ولقد عبّرت القصائد العربية عن التّحولات الحاصلة في السّاحة الاجتماعية العربية وانعكاساتها على الوعي حيث «**جاءت صورة المرأة فيها لِتُفْصِحَ عن تَوْقِهَا إلى الحرّيّة والتّحرّر وفق الأنموذج الغربي**»[3]، فعصر القرن العشرين يعتبر عصر حضارة لا بداوة فيه، تزخر المدن بمظاهر التّرف والعمران، وهذا يدعو إلى شيء كثير من حرّيّة المرأة وخروجها إلى شوارع الحياة تاركة الأزقّة لتشارك الرّجل فيما يعمل وتكدّ لتحصل هي أيضا

[1]– ينظر: شريف بموسى عبد القادر، نورالهدى مباركية، الأنوثة في الخطاب العربي، عبد الله الغذّامي أنموذجا، مجلّة مقاليد، الجزائر، ع11، ديسمبر2016م، ص: 253.

[2]– ينظر: عمار عكاش، صورة المرأة في الشعر العربي المعاصر، الحوار المتمدن، ع1131، 08-03-2005م. WWW. Ahewar. Org/ depat/ show. Art

[3]– عبده بدوي: دراسات في النص الشعري العصر الحديث، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 1997م، ص: 144.

على أداة الحياة ما دام الزّواج يتناقص وما دام عدد النّساء يتزايد كلّ يوم حتّى ضاقت المرأة ذرعًا بذلك.

ولقد انعكس هذا كلّه وأكثر في الشّعر وفي كل فنون الأدب، فتغيّر تناول الشّعراء والكتّاب لصورة المرأة وصوروها بكلّ معاني الانحلال وتراجعت كلّ معاني الدّفء والأنوثة والحبّ التي كانت تحبط بصورة المرأة إلى أن صوّروها جسدا بلا روح كما صوّروها مُومِسًا بَغِيًّا تَبيعُ عواطفها من أجل المال، كما صوّروها أيضا امرأة لعُوبًا تعبثُ وتلهو هنا وهناك[1].

إن صورة المرأة في حركة الحداثة الشّعرية غير واضحة وضوح صورتها في الكلاسيكية والرّومنسية، فالمرأة هناك موضوع قائم بنفسه، يسعى الشّاعر إلى توضيحه من خلال التّحليل أو التّركيب والكشف عن الاحساسات الدّفينة وبيان العلاقة القائمة بينهما، وهي هنا مستوى من مستويات القصيدة وهي رمز أو معلَم من معالم الحياة، يستخدمه الشّاعر في مواجهة معالم أخرى في بناء قصيدته بناء عضويا دراميا متكاملا[2].

«نجد المرأة عند "بدر شاكر السّياب" حاضرة بكثرة في مختلف قصائده حيث تتوزّع صورة المرأة الجسد على المرحلتين الوسطى والأخيرة في شعره، ويستشف القارئ منهما أنّ شهوة عارمة تصحب هذه الصّور، ولكنّها مقرونة باليأس والحرمان والانهزام، ولذلك جاءت مختلفة كلّ الاختلاف عنها في الغزل الصّريح المقرون بالأمل والإشباع والانتصار، وليست الشّهوة في شعر "السّياب" غاية، إنّما هي وسيلة إلى غاية أخرى، فهي شهوة يرافقها التّشفّي من المجتمع الذي أذلّه ومن الحرمان الذي قهره»[3].

---

[1]– ينظر: آمنة عمايرية، صورة المرأة في الشعر الحديث، ديوان العرب، منبر حرّ للثقافة والفكر والأدب، 12 سبتمبر 2012م، دص. WWW. Diwan arab. com

[2]– ينظر: حفيظة رواينية، صورة المرأة ودلالاتها في ثلاث مقطوعات شعرية جاهلية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، ع8، جوان 2001م، ص: 313.

[3]– ينظر: آمنة عمايرية، صورة المرأة في الشعر الحديث، نقلا عن: محاضرة، بشير مخناش، مخطوط، ص: 10.

ونجد في قصيدته المعنونة بـ **"حفّار القبور"** تصويرا لجسد المرأة بكلّ معاني الانطفاء والإفلاس إذ استحالت إلى ضحيّة، بامتياز بعد أن فقدت بريقها الوضاء وأنوثتها الطّافحة.

لقد صوّر الشّاعر **"السّياب"** المرأة الأمّ وتطرّق لصورة الجدّة وتنوّع أيضا بوصفه للحبيبة، وقد يصرّح **"السّياب"** بشهواته الوجودية اليائسة فيلجأ إلى الوصف الجسدي لنساء فارقن الحياة وتتجلّى بدايات ذلك في قصيدته الطويلة **"حفّار القبور"**، فيحسد التّراب والدّود على أجساد الحسان اللواتي يرقدن في المقبرة، وفي شهواته انهزام من المجتمع وتشفٍّ منه، فهو الذي لا يحظى بأمثالهنّ في الحياة وكأنّه يردّ على المجتمع الذي نبذه وأذّله بالتّعدي على عاداته وقيمه الموروثة.

يقول **"السّياب"**:

تِلْكَ الْجُلُودُ الشَّاحِبَاتُ وَذَلِكَ اللَّحْمُ النَّثِيرُ

حَتَّى الشِّفَاهُ يَمُصُّ مِنْ دَمِهَا الثَّرَى– حَتَّى النُّهُودُ

تَذْوِي وَتَقْطُرُ فِي ارْتِخَاءِ مِنْ مَرَاصِفِهَا الْمُغَيَّرُ

وَاهَا لِهَاتِيكَ النَّوَاهِدُ وَالْمَآقِي وَالشِّفَاهُ

وَاهَا لِأَجْسَادِ الْحِسَانِ، أَيَأْكُلُ اللَّيْلُ الرَّهِيبُ

وَالدُّودُ مِنْهَا مَا تَمَنّاهُ الْهَوَى؟ واخَيْبَتَاهُ!

هَلْ كَانَ عَدْلًا أَنْ أَحِنَّ إِلَى السَّرَابِ وَلَا أَنَالُ

إِلَّا الْحَنِينُ وَأَلْفُ أُنْثَى تَحْتَ أَقْدَامِي تَنَامُ

أَفَكُلَّمَا اتَّقَدَتْ رِغَابٌ فِي الْجَوَانِحِ شَحَّ مَالُ؟! [1]

[1]– بدر شاكر السّياب: ديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مج2، دط، 2016م، ص: 162.

ولعلّنا عندما نقول المرأة في الشعر العربي المعاصر، فإننا نقول "**نزار قباني**" الذي يمثّل أوّل من كسر الطّوق المفروض على المرأة وحالة الحصار المجتمعي على رغبات الإنسان العربي ومشاعره من خلال ديوانه "**قالت لي السمراء**"، الذي كان الخطوة الأولى في مشواره الطّويل في عالم المرأة وقد قدّم الشّاعر في قصائده إدانة لذكورية المجتمع العربي ودفاعا عن حقّ المرأة في التّعبير عن مشاعرها وحاجاتها، بل كان يدعو لأكثر من ذلك، مناديا لهدم الحواجز بين المرأة والرّجل من النّاحية الجنسية بالدرجة الأولى، فغالبا ما يأتي في شعره الحديث عن المرأة اللّعوب والمراهقة العذراء، «**ويمكن لنا أن نقول مع عبد الله الغذّامي أنّ نزارا كان يعيد إنتاج خطاب "عمر بن أبي ربيعة**»[1]، إنه دائما ما يقدم صورة المرأة المراهقة البريئة مقابل صورة الرجل الفحل المجرب، يقول نزار قباني عن علاقته مع المرأة «**ماذا فعلت من أجل المرأة !!، ربما كان من أهمّ إنجازاتي أنّني حذفت اسمها من قائمة الطّعام ووضعته في قائمة الأزهار، حذفت اسمها من قائمة العقارات والأملاك المنقولة وغير المنقولة... ووضعته في قائمة الكتب التي تقرأ، حذفت جسدها من قائمة الخراف التي تنتظر الذّبح والعُجُول التي تُسْلَخ... ووضعته في قائمة المتاحف التي تُزار، والسّمفونيات التي تسمع، وضعتها قرنفلة بيضاء على صدري... ودخلت بها على حصان أبيض إلى المدن العربية التي تمارس الحبّ بصورة سرية... وتخاف أن تصافح امرأة حتى لا ينقض وضوءها، ولذلك لاحقتني صفّارات البوليس، وعلّقوا صُوري على حيطان الشّوارع والأشجار، ووضعوا جائزة كبرى لمن يأتيهم برأسي أو برأس إحدى المجموعات الشّعرية**»[2].

لقد لُقِّبَ "**نزار**" بشاعر المرأة، فدواوينه قبل عام 1967م كلّها تقريبا مُعَنْوَنَة عن المرأة "**قالت لي السّمراء**"، "**طفولة نهد**"، "**سامبا**"، "**أنت لي**"، "**حبيبتي**"...، وقد كانت الصّورة الغالبة فيها هي التّعلّق بالمرأة كأصل للغِواية واللّذة والمتعة الجنسية والمرأة كجسد فقط، هكذا هي نظرة غالب

[1]– عمار عكاش، صورة المرأة في الشعر العربي المعاصر، مقال

[2]– نزار قباني: المرأة في شعري وفي حياتي، منشورات نزار قباني، دط، 2000م، ص: 175.

النّاس لـ"**نزار قباني**" ففي ديوان "**قالت لي السّمراء**" يفتتحه الدّكتور "**منير العجلاني**" بقوله «**لا تقرأ هذا الدّيوان، فما كتب ليقرأ... ولكنه كتب ليغنّى... ويشمّ ويضمّ...** »[1].

قد خرج "**نزار**" في هذا الدّيوان عن المألوف العربي الحديث، فوصف المرأة بشكل يخجل منه العامّة جهرا ويعشقونه سرّا، إنّها الطّبيعة الفطرية التي أخرجها "**قبّاني**" إلى النّور بلا خجل، فدقّ النّواقيس وجعل الأجساد تتحرّك، والأنفاس ترتفع ووضع "**نزار**" نفسه في عاصفة من الهجوم، الذي قابله بتبسّم الشّاعر الذي يعرف ماذا يريد[2]، يقول "**نزار**" في ديوانه "**قالت لي السّمراء**":

مَذْعُورَةَ الْفُسْتَانِ ... لَا تَهْرَبِي

لِي رَأْيُ فَنَّانٍ وَعَيْنَا نَبِيٍّ

وَأَلْتَفُّ بِالْعِقْدِ ... وَبِالْجَوْرَبِ

وَالْتَهَمَ الْخَيْطُ وَمَا تَحْتَهُ

وَاقْتَحَمَ النَّهْدَ وَأَسْوَارَهُ

وَلَمْ يَعُدْ مِنْ ذَلِكَ الْكَوْكَبُ[3]

ويندفع "**نزار**" في ديوانه "**سامبا**" فبعد التّغزّل والمتعة ثمّ احتضان الطّبيعة، فقد حان وقت الرّقص للتّناغم، فقد تغزّل ومسّ ولمس وَوَصَفَ وَنَعِمَ بهواء الطبيعة، والآن وقت الرّقص لاكتمال الشّهوة فتتعالى النّبرات من استخدام "**الغنج رضاعة الثّدي**"[4]، فيقول:

غَطَّ قَوْسَهُ فِي شَرَايِينِ الشَّفَقِ

[1]– نزار قباني: قالت لي السمراء، منشورات قباني، ط33، 1989م، ص: 05.

[2]– Ahmet GEMI, Mahmoud Shoush, المرأة في شعر نزار قباني, P : 308, 309.

[3]– نزار قباني: قالت لي السّمراء، ص: 12.

[4]– ينظر: المرأة في شعر نزار قباني، المرجع السّابق، ص: 313.

خَشَبُ الْقَوْسِ احْتَرَقَ حِينَ مَسَّهُ[1]

وفي ديوانه "**أنت لي**" فقد أكمل "**قبّاني**" كلّ الحلقات المفرغة وأنهى شهوته المتسلسلة، بعد انتهاء الرّقصات في ديوانه "**سامبا**"، ثمّ ينتقل في ديوانه "**قصائد**" وكأنّه يبحث عن شيء مفقود، ونجده يصرحّ في مقدمة ديوانه بقول "**هربرت ماركوز**" "Herbert Marcuse " حيث يقول: «**الجنس ثورة، والدافع الجنسي هو أهم دافع ثورة في الإنسان، والإنسان الذي لا يشتهي إنسان غير قادر على الثّورة**»[2].

يقول في ديوانه ضمن قصيدة: **رسالة حب قصيرة**

حَبِيبَتِي لَدَيَّ شَيْءٌ كَبِـــيرٌ أَقُـــولُهُ، لَـــدَيَ شَيْءٌ كَبِيرٌ

مِنْ أَيْنَ؟ يَا غَالِيَتِي أَبْتَدِي وَكُلُّ مَا فِيــكِ أَمِــيرُ... أَمِــيرٌ

يَا أَنْتِ يَا جَاعِــلَةَ أَحْرُفِي مِمَّا بِـهَا شَرَانِـــقًا لِلْحَـــرِيرِ...

هَذِي أَغَــانِي وَهَذِي أَنَــا يَضُمُّنَا هَذَا الْكِتَـابُ الصَّغِيرُ...[3]

وتتوالى قصائد "**قبّاني**" بين المرأة والثّورة حيث تحوّلت المرأة كجسد أنثوي غزلي فاحش إلى جسد الوطن العربي فكانت أسماء دواوينه "**قصائد متوحّشه**"، "**أشعار خارجة عن القانون**"، "**قصائد مغضوب عليها**"، "**تزوّجتك أيّتها الحرّية**"، فباتت السّمة البارزة في شعر "**قباني**" المزج بين المرأة والسّياسة، المرأة والثّورة، المرأة والحرّيّة.

[1]– نزار قباني: ديوان سامبا، منشورات قباني، دط، 1949م، ص: 17.

[2]– نزار قباني: ديوان قصائد، منشورات قباني، دط، 1981م، ص: 02.

[3]– المرجع نفسه، ص: 03.

وقد تحوّلت المرأة لدى الكثير من المثقّفين إلى شيء من أشيائهم، يحملونه من مكان إلى آخر كما يحملون أمتعتهم، فالمرأة لدى "**مظفر النوّاب**" في الغالب كلحظة شبقية تنسيه متاعب طريق النّضال الوعر أو إلى جانب الكأس والسّيجارة، والأرض والوطن والرّحيل...[1]

ونجد "**سعاد الصّباح**" تورد في مقطع شعري صورة لعلاقة المرأة بالرّجل بعيدا عن التّناول النّمطي والثّنائية التّقليدية المرأة الحبيبة، المرأة الأخت، الأمّ...

كَمْ جَمِيلٍ لَوْ بَقِينَا أَصْدِقَاء...

كَمْ جَمِيلٍ... أَنَّ كُلَّ امْرَأَةٍ تَحْتَاجُ إِلَى كَفٍّ صَدِيق..

كُنْ صَدِيقِي ... كُنْ صَدِيقِي

لِمَاذَا تَهْتَمُّ بِشَكْلِي وَلَا تُدْرِكُ عَقْلِي؟...

كُنْ صَدِيقِي ... كُنْ صَدِيقِي

أَنَا مُحْتَاجَةٌ لِمِينَاءِ سَلَام...

وَأَنَا مُتْعَبَةٌ مِنْ قَصَصِ الْعِشْقِ وَأَخْبَارِ الْغَرَامِ

فَتَكَلَّمْ...تَكَلَّمْ

لِمَاذَا تَنْسَى حِينَ تَلْقَانِي نِصْفَ الْكَلَامِ

كُنْ صَدِيقِي.. كُنْ صَدِيقِي

لَيْسَ فِي الْأَمْرِ انْتِقَاصٌ لِلرُّجُولَةِ...

[1]– ينظر: عمّار عكاش، صورة المرأة في الشعر العربي المعاصر، الحوار المتمدّن، ع1131، 2005/03/08م، دص.

غَيْرَ أَنَّ الشَّرْقِيَّ لَا يَرْضَى بِدَوْرِ غَيْرَ أَدْوَارِ الْبُطُولَةِ...[1]

لقد حاولت "**سعاد الصّباح**" اغتيال صنم الشّعر، كي تؤكّد أنّ الشّعر كائن حيّ يتنفّس ويقتات ويتكاثر والأهمّ أنّه يعشق، يعشق الأنثى كي تتحرّر من شرنقتها وتعلن في عوالم الذّكورية أنّها إنسانية عشقها الشعر فكتبته بالحروف ذاتها التي كتب بها الرّجل، وشربته بالمعاني التي ترتاد المجاهيل وتكسر الأبواب التي كتب فيها: أبواب لا يطرقها إلّا الرّجال.

مَاذَا أَفْعَلُ بِتُرَاثِكِ الْعَاطِفِي

الْمَزْرُوعِ فِي دَمِي

كَشَجَرَةِ يَاسَمِين

مَاذَا أَفْعَلُ بِصَوْتِكَ الذِي يَنْقُرُ كَالدِّيكِ وَجْهَ شَرَاشِفِي

مَاذَا أَفْعَلُ بِبَصَمَاتِ ذَوْقِكِ

عَلَى أَثَاثِ غُرْفَتِي

بِتَمَاثِيل السِّيرَامِيك الْمُبَعْثَرَةِ فِي الزَّوَايَا

بِاللَّوْحَاتِ التِي اقْتَنَيْنَاهَا مَعًا

وَالْكُتُبُ التِي قَرَأْنَاهَا مَعًا

وَالتِّذْكَارَاتِ السِّيَاحِيَةِ

التِي لَمَلَمْنَاهَا مِنْ مُدُنِ الْعَالَمِ

وَبِالْأَصْدَافِ التِي جَمَعْنَاهَا

[1]– ينظر: عمار عكاش، صورة المرأة في الشعر العربي المعاصر، المقال.

مِنْ شَوَاطِئِ الْبَحْرِ الْكَارِيبِي

قُلْ لِي يَا سَيِّدِي:

مَاذَا أَفْعَلُ بِهَذِهِ التَّرِكَةِ الثَّقِيلَةِ مِنَ الذِّكْرَيَاتِ؟

التِي تَرَكَتَهَا عَلَى كَتِفِي

وَعَلَى شَفَتِي[1]

وتحسّ الشّاعرة بمعاناة الأنثى الشّرقية، فتنسج لوحة معتمة لحضور الرّجل مكنية عنه بصورته إذ تقول:

يُهَاجِمُنِي صَوْتُكَ فِي وِحْدَتِي

كَذِئْبٍ مُشْتَعِلِ الْعَيْنَيْنِ

يَتْرُكُ جُرْحًا فِي الرَّقَبَةِ

وَطَعْنَةٍ فِي خَاصِرَتِي

وَطَعْنَةٍ فِي شَرَاشِفِي[2]

وفي صدد ذكر المرأة في الشعر المعاصر كنسق ظاهر وجلي نذكر "**أمل دنقل**"، الشاعر الذي انخرط في مسيرة الحداثة الشعرية العربية ليقف بين همّ السياسة وهم الإبداع لتغدو قصائده علامات فارقة في الحداثة الشعرية، إلّا أن مع المرأة ظلّ محتفظا بعقدة الرّجل الشّرقي، ولم يتمكّن من التّحرر من موروثه الرّيفي الذي ينظر للمرأة كمصدر للغواية والعبث والفساد.

[1]– سعاد الصباح: امرأة بلا سواحل، دار سعاد الصباح، الكويت، دط، 1994م، ص ص: 65-67.

[2]– المرجع نفسه، ص: 87.

كما يجدر الإشارة هنا إلى الشاعر الكبير **"محمود درويش"** الذي عرف شعره باسم **"ريتا"** التي تعتبر لعنة ملازمة للشّاعر، على الرّغم من سياسية قصائده إلّا أنّه أفرد في عمل شعري علاقته بالمرأة أو علاقته بالجنس على الأصحّ فسمّى ديوانه الشعري **"سرير الغريبة"** والذي يعتبر محاولة لمعرفة أسرار المرأة واختراقا لتفاصيل المساحة الفاصلة بينها وبين الرجل.

ونظرا لغياب علاقة إنسانية بين الرجل والمرأة أساسها الوجدان النقي والتواصل الخلّاق بعيدا عن الابتذال والذّكورية، فقد تحوّلت الحبيبة في معظم الأحيان إلى حلم، فيرسم كلّ شاعر أنثاه التي يفتقدها في الواقع، فالشّعر متنفسهم في تصوير علاقتهم بالمرأة بسبب افتقادهم لواقع مع الأنثى في مجتمع شرقي بائس ومعقد.

إنّ المرأة في المخيال العربي قد تدحرجت ما بين الموؤُودَة إلى المعشوقة إلى المعبودة «..**وإزّاء ذلك يقوم الشعر العربي ليصنع من المرأة مادّة للقول الشّعري، الأمر الذي يجعل المرأة ذات دلالة مزدوجة**»[1]، فهي حينا عورة يجب سترها، وحينا آخر الجلال والقداسة ومصدر الإلهام، ويبدو أنّ ازدواجية صورة المرأة مستفحلة في التّفكير البشري ككلّ، وليست حكرا على الذهن العربي فحسب، فقد نجد ذكرا لموؤودة القرن العشرين في الصّين والهند... وذلك أن النساء يسارعْنَ إلى إجهاض أطفالهنّ إذا عَلِمْنَ أنّ ما في بطونهنّ إناث[2]، ويصوّر **"الغذّامي"** المرأة بثلاث صور استشفّها من الواقع العربي:

[1]– عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991م، ص: 24.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 24، 25.

أ– المرأة الموت:

ويستشهد في هذا بأمثال تنتشر في المجتمع العربي منها قولهم "**البنت مالها إلّا السّتر أو القبر**"، أو "**البنت للجوز أو للقوز**" ومعنى الجوز هو الزّوج أما القوز فهو المستدير من الرمل، ومن هنا تصبح المرأة شيئا مملوكا أو عهدة مصونة لحين مجيء من يتكفّل بها وهو الزّوج[1].

ويوضّح "**الغذّامي**" بأنّ هذه النّظرة للمرأة "**الزّوج أو الموت**" ما هي إلّا امتداد للموقف النّقدي القديم حيث نظر الجاهليون للمرأة «**نظرته للشيطان، ووصفوها بالكيد وسخروا منها ومن عقلها ولهذا قالوا إن من الحمق الأخذ برأي المرأة**»[2]، وقد استخلص "**الغذّامي**" بأنّ المرأة في المجتمع العربي شيء يستخدمه الرّجل إمّا للإنجاب وإمّا للمتعة، وإمّا للحفظ، ولذا صارت في الموقع الضّعيف وصارت الأنوثة علامة ضعف وذلّة[3].

ب– المرأة الحياة:

فالمرأة في نظر "**الغذّامي**" والتي ليست من المحارم تصبح في المجتمع مصدرا لنوع مختلف من النظر، قد يبلغ حدا كبيرا من التقديس، فيجعلها مقام الآلهة، فيعبدها الرجل ويذل بين يديها، كما قد تصل المرأة عند العربي إلى منزلة القيادي كأنّ تكون ملكة، أو تكون رمزا للحبّ الخالد كـ"**عبلة**" و"**بثينة**" و"**ليلى**" و"**عزّة**"[4]، فبعدما كان يدعو لو أنها خشية العار وينظر إليها نظرة احتقار وازدراء تنقلب الصورة تماما فَيُكِنُّ لها كلّ الاحترام، بل يصل تقديره لها إلى حدّ التّقديس والعبادة.

[1]– ينظر: عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، ص: 18، 19.
[2]– المرجع نفسه، ص: 21.
[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 22.
[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 23.

ج– المرأة المعنى:

وهي ثالث صورة ينقلها "**الغذّامي**"، إنّه نموذج امرأة مارست صناعة المعنى وإنتاج الدلالة وتحويل الجماد إلى حياة، وقد تكون الموؤودة الجديدة هي الفتاة العربية متجسّدة في الوطن، وليست القدس سوى موؤودة لم تسأل عن قتلها[1].

أمّا في نظرة أخرى لـ"**الغذّامي**" في كتاب القصيدة والنّصّ المضاد فينقل نموذج المرأة المحبوبة عند الرّجل عندما يشبهها بصورة الظبي، «**فالظّبي رمز غني يشعّ بالحياة والنّماء، وهو قيمة دلالية عالية كصيد أو كرمز للمرأة، وصورة المراوغة فيه هي من أبرز صفاته**»[2]، والظبي في المخيال العربي مادّة شعرية يرتبط بها التّكوين الشّعري ارتباطا عضويا وقد انتشر ذلك في الشّعر الجاهلي فالظّباء أجمل الحيوانات أجسادا وأطيبها قواما وأكثرها نفورا، وهي إلى هذا لا تعرف المرض حتى قالت العرب للمعافى به داء ظبي[3]، وقد رمز للمرأة بالعديد من الحيوانات كالمهاة والغزالة...، وقد كان جمال المرأة أو عدمه كفيلان بأن يقرّرا مصيرها مع الطرف الآخر، «**وأيّا ما كان جوهر الشّأن فقد تراوحت النّظرة إلى الجسد الأنثوي بين التّقديس جدّ التّأليه، وبين التّدنيس حدّ المسخ والمرأة عبر تاريخها الطّويل لم تكن إلّا ضحية الثّقافة الذّكورية الاستيلائية ورهينة التّصوّرات الكهنوتية المتسلّطة**»[4]، ويمكن القول إنّ الشّاعر الذي لا يكتب عن المرأة إمّا أنّه رفعها حدّ التّقديس، فلم يستطع وصف قداستها والكتابة عنها، وإمّا أنزلها مقام التّدنيس فلم يشأ أن يدنّس بالموضوع شعره.

وإذا أتينا إلى الشاعر "**أحمد مطر**" فإنّنا لن نجد له ذكر للمرأة في شعره وهذا في حدّ ذاته يعتبر نسقا مضمرا، فـ"**أحمد مطر**" تحمل رسالة سياسية وقضية وطنية ثقيلة، وألقى كلّ ما دونها، فلم

[1]– ينظر: عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، ص: 23

[2]– عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص: 132.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 34.

[4]– سمير الخليل، طانية حطاب: درسات ثقافية، الجسد الأنثوي، الآخر، السّرد الثّقافي، دار ضفاف للنشر، بغداد، 2018م، ص: 31.

يأبه لمواضيع الحبّ والغزل والمرأة، وحتى لو كتب عن هذه المواضيع فإنه كتب عنها في أوّل تجربته الشعرية في سنّ مبكّرة ولم ينشر منها سوى بيت أو بيتيْن، إنّه هنا يجعل لقضيته الأولى قضية الحرّيّة والتّحرّر هدفه ورسالته الشّعرية، ويجعل حبّه حبّا للوطن وللإنسانية، وتغزّله تغزلا بالعراق خاصّة وبالعروبة والوطنية والحرّيّة عامة، إنّ **"أحمد مطر"** ليس كأيّ شاعر، لقد أيقن أنّ الحرّيّة للشّعوب أمر أجل وأكبر، فترك الحبّ والغزل والمرأة، وحمل على عاتقه هما إنسانيّا عظيما، ليس عجزا عن التّعبير ولكن استغناء وتصرّفا لما هو أهمّ وأولى، فكيف يكتب عن المرأة والتّغزّل بها، والبلاد تعيش تحت وطأة الظّلم والاحتلال والذّل والإهانة.

إنّ **"أحمد مطر"** «**شاعر بدأ كغيره بكلمات العشق والغزل وما لبث أن اكتشف الصّراع الخفي والمعلن بين السّلطة والشّعب، فموهبة الشّاعر العراقي ذي "59 سنة"، بدأت بالتّفتّق في سنّ الرّابعة عشرة عبر كتابة قصائد في العشق والغزل، إلّا أنّ دوامة السّياسة الصّارمة اختطفته من أحلامه وأبياته الوردية الحانية، ليدخل معتركها عبر قصائد تعرّي عورات النّظام العراقي ما جعله يضطر إلى مغادرة بلاده...**»[1]، وفي حوار صحفي مع الشاعر **"أحمد مطر"** مع صحيفة **"سيدتي"**، قال «**إن الأرض تكرر دورانها حول الشمس كل يوم، لكنها لا تكرر نفسها حتى في لحظتين متتاليتين، والشعر العربي يكرر موضوع الحب منذ الجاهلية، والقضية برمّتها هي عبارة عن رجل يعشق امرأة، وامرأة تحب رجلا، فهل تستطيع القول إن الموضوع قد اختلف عن هذا يوما ما... إنّ هذا الموضوع لم ينته بالتّكرار، لأنّ هناك دائما زاوية جديدة للنظر، ونبرة جديدة للبوح وثوب جديد للمعنى، إني أتساءل ألّا يكون الحبّ حبّا إلّا إذا قام بين رجل وامرأة؟ أليس حبّا حنينك إلى مسقط رأسك؟ أليس حبّا أن تستميت لاسترداد الوطن**

[1]– ماجدة آيت لكتاوي: أحمد مطر... شاعر ثوري يطلق الرصاص من فوهة قلمه، مقال بتاريخ 10 يونيو 2013م، هسبريس، M, Hepress-Com.

من اللّصوص؟ أليس حبّا أن تحاول هدم السجن وبناء مدرسة؟... إنّ البكاء على الأهل والغضب على المقاول، هما أرفع أنواع الحبّ في مثل هذا الموقف»[1].

إن "**أحمد مطر**" يجيب عن قناعة بأن موضوع المرأة والغزل هو موضوع مستهلك من قبل، فمن الرداءة الفنّيّة أن يعيد ما قاله الأوّلون، والمعاصرة هي ضدّ الاستهلاك، و"**أحمد مطر**" شاعر معاصر مبدع يسعى إلى التّميّز، وليس من التّميّز في نظره أن يعيد ما قاله الأوّلون، إنّه حقّا تميّز في شكل القصيدة وفي مضمونها، لكن يبقى السّؤال قائما، إن "**أحمد مطر**" ببراعته الشّعرية كان يستطيع أن يتحدّث عن المرأة ولكن بأسلوب مغاير، وشكل آخر غير شكل القصيدة التقليدية، كان يستطيع أن يتحدّث عن الحبّ بجانب السّياسة كما فعل "**نزار**" وفعل "**درويش**"، وهنا أيضا نسأل.

ونجد "**أحمد مطر**" يتحدّث على لسان امرأة تلومه عن الجفاء والمعاناة، هذا ما يظهر ذلك النّسق الخفي عن علاقته بموضوع المرأة وموضوع الحبّ، فـ"**أحمد مطر**" لا يجد في ظلّ المعاناة النّفسيّة وقتا ليفكّر بقصائد الحبّ والغزل، إنّه يفكّر بوطنه وبعروبته وبأمّته الضّائعة، يقول في قصيدة "**أَعْرِفُ الحُبَّ وَلَكِنْ...**":

فَمَتَى يَا شَاعِرِي

تُطْفِئُ صَحْرَائِي اِحْتِرَاقا؟

وَمَتَى تُدْمِلُ غَابَاتِي اِنْفِجَارًا

إِنَّنِي أَعْدَدْتُ قَلْبِي لَكَ مَهْدًا

وَمِنَ الْحُبِّ دِثَارًا

وَتَأَمَّلْتُ مِرَارًا

[1]– محمد المعايطة: أحمد مطر شاعر طريد حمل وطنه في حقيبة المنفى، مجلّة سيّدتي، 4-9-2018م، Sayidaty, Net

وَتَأَلَّمْتُ مِرَارًا

فَإِذَا نَبْضُكَ إِطْلَاقُ رَصَاصٍ

وَأَغَانِيكَ عَوِيلٌ

وَأَحَاسِيسُكَ قَتْلَى

وَأَمَانِيكَ أُسَارَى ! [1]

ويمكن أن نصنّف الأنثى عند **"مطر"** ضمن نسق الهامش، وهي فكرة منطلقة من التّخلّي والنّبذ؛ إذ أنّ **"مطر"** منهمك بقضية كبرى أشغلته عن كلّ القضايا لدرجة أنّه ينفي وجود الحبّ وينفي قصص قيس وعنترة، هذه العقد التي تجعله يفكّر بإلغاء **"نزار"** هي فكرة عميقة مفادها إلغاء الغزل وتهميش المرأة والحبّ؛ لأنّ قضيّة الوطن والحرّيّة أكبر من أيّ قضيّة.

إنّ ما منع الشّاعر **"أحمد مطر"** عن الكتابة في هذه المواضيع إنما هو لأسباب تعود لحياته الشخصية، التي تبقى ولحدّ الآن غامضة جدّا، كما أنّ لعدم اهتمامه بموضوع المرأة قد يكون لسبب نفسي أو لعقدة نفسية، أو عاطفية قد مرّ بها جعله –يكره– أو لا يهتمّ لهذه المواضيع إطلاقا.

5– تجلّيات النّسق التّاريخي في ثقافة أحمد مطر الشّعريّة:

تعود أهمّيّة التّاريخ لكونه وثيقة لتدوين الإنجازات على مرّ العصور وفي شتّى المجالات الثّقافية والاجتماعية، والدّينية، والإيديولوجية، والسياسية التي جعلت منه مرآة تعكس الحاضر برؤية الماضي فكان ذاكرة ونقلا للكلمة وموصلا للتقاليد ووعيا نقديا للحاضر، كما يعدّ علما من العلوم المهمّة التي ارتبطت بالعلوم الأخرى ومعيارا يمكن بواسطته حساب كثير من المبادئ والحقائق التي ترتبط بوجود الإنسان وثوابته.

[1]– أحمد مطر: المجموعة الشّعرية الكاملة، ص: 257.

وبالانتقال إلى الزّمن الحاضر نجد الماضي يمثّل قضية إشكالية ومثيرة للجدل في سياق ما بعد الحداثة وتحديدا في حقل التّاريخ وانطلاقا من ارتياب ما بعد الحداثة في الأفكار والتّصوّرات المثيرة والمغلقة فهي تنظر له بعين مشكّكة تميّزه وتصوّره تصوّرا افتراضيا، لأنّ الشّعر مخزون ثقافي خطير يفعل فعله ويفرز نماذجه جيلا بعد جيل ليس في الخطاب الشّعري فحسب، بل في التّجليات الثّقافية كلّها بدءا من النّثر إلى الخطاب الفكري والسّياسي والتّأليفي[1].

ولا يمكن أن ننكر أهمّيّة الشّعر في تجسيد الأحداث التّاريخية وخلودها، ومن هنا عدّ أعظم الشّعراء من كان أكثرهم قدرة على تجسيد الوقائع القاسية في حياته، كالفقر، والظّلم، والحرب والنّزاعات وغيرها بطريقة إنسانية.

هَا هُوَ ذَا (يَزِيدْ)

صَبَاحُ يَوْمِ عِيدْ

يُخَضِّبُ الْكَعْبَةَ بِالدِّمَاءِ مِنْ جَدِيدْ

إِنِّي أَرَى مُصَفَّحَاتٍ حَوْلَهَا

تَقْذِفُهَا بِالنَّارِ وَالْحَدِيدْ

وَطَائِرَاتٍ فَوْقَهَا

تَقْذِفُ بِالْمَزِيدْ

هَذَا (جُهَيْمَانُ)*

[1]– ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 78، 88.

***جُهَيْمَان:** هو جُهَيْمَانُ بنُ محمّد بن سيف الضّان الحافي الرّوقي العتبي، ولد عام 1936م، وتوفّي عام 1980م، وهو قائد عملية حادثة الحرم المكي 1979م، انتهت حياته بالإعدام.

يُسَوِّي رَأْسَهُ الدَّامِي

وَيَدْعُو لِلْعُلَا صَحْبَهْ

يُقْسِمُ بِالْكَعْبَة

أَنْ يَتْرُكَ الْكَلِمَةَ رُعْبًا خَالِدًا

لِلْمَلِكِ السَّعِيدْ[1]

يسترجع "**مطر**" في هذا النّصّ الشّعري شخصية تاريخية وهي "**يزيد بن معاوية**" وقصّة غزْوِه للكعبة، ويوظّفها ليتحدّث عن الغزو الأمريكي للعراق، لتصبح الكعبة معادلا موضوعيا للعراق، كما ذكر شخصية "**جهيمان**" الذي وظّفه كرمز للسّلطة العراقية وذلك لأن نهايتهما كانت واحدة، هاتيْن الشخصيتيْن التاريخيتيْن العالقتيْن في عقل الشّاعر وثقافته التّاريخية، لا يمكن إلّا أن يستدعيهما ويوظّفهما في حالة معاصرة تشبه إلى حدّ كبير حالة من التّاريخ العربي.

يقول "**مطر**" في مقطع آخر:

لِشَهْرَزَادَ قِصَّة

تَبْدَأُ فِي الْخِتَام

فِي اللَّيْلَةِ الْأُولَى صَحَّت

وَشَهْرَيَارَ نَام

وَشَهَرِيَارَ نَام

لَمْ تَكْتَرِثْ لِبَعْلِهَا

[1]– أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الالتزام للنشر والتوزيع، إربد، دط، 2007م، ص: 259.

ظَلَّتْ طِوَالَ لَيْلِهَا

تَكْذِبُ بِانْتِظَام

كَانَ الْكَلَامَ سَاحِرًا

أَرَّقَهُ الْكَلَام

حَاوَلَ رَدَّ نَوْمِه

لَمْ يَسْتَطِعْ فَقَام

وَصَاحَ: يَا غُلَام

خُذْهَا لِبَيْتِ أَهْلِهَا

لَا نَفْعَ لِي بِمِثْلِهَا

إِنَّ ابْنَةَ الْحَرَام

تَكْذِبُ كَذِبًا صَادِقًا

يَبْقَي الْخَيَالُ مُطْلَقًا... وَيَحْبِسُ الْمَنَام

قَلِقْتُ مِنْ قِلْقَالِها

أُرِيدُ أَنْ أَنَام

خُذْهَا وَضْعَ مَكَانِهَا

وِزَارَةَ الْإِعْلَام[1]

يتّضح لنا بعد قراءة معمّقة لهذا النّصّ الشّعري أنّ **"مطرا"** يتحدّث عن الإعلام العربي الهزيل الذي لم يعرف عنه إلّا الكذب والتّدليس على عقول الشعوب، فاستعاد في هذا الموقف وبذكاء ساخر شخصية **"شهرزاد"** التي ظلّت تسحر **"شهريار"** بقصصها الخيالية كي تنجو من القتل، إنّ **"مطر"** متأثّر بالتّاريخ إلى حدّ كبير، إنّه يجعل للحاضر تعالقا فكريّا وثقافيا مع الماضي، إنّه يجعل من الصّورة التّاريخية القديمة صورة معاصرة حديثة دون أن يفصل في الإفصاح عنها وكأنّه يقول أنّ التّاريخ يعيد نفسه وأنّ اليوم يشبه الأمس، والحاضر يشبه الماضي، إلّا أنّ المسمّيات والشّخصيات والأماكن تختلف.

وفي نصٍّ آخر يستدعي **"مطر"** حادثة هدم الكعبة من طرف **"أبرهة الحبشي"**، إذ يقول:

الذُّلُ بِسَاحَتِنَا يَسْعَى

فَلَمَّا نَرْفُضُ أَنْ نَحْبُو؟

وَلِمَاذَا نُدْخِلُ "أَبْرَهَةَ" فِي كَعْبَتِنَا

وَنُؤْذِنُ: لِلْكَعْبَةِ رَبّ؟

نَحْنُ نُفُوس

يَأْنَفُ مِنْهَا الْعَار

وَيَخْجَلُ مِنْهَا الْعَيْب[2]

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 27، 28.

[2]– أحمد مطر: لافتات 1، ص: 100.

إنّ التّاريخ العربي متأصّل راسخ في ثقافة الشّاعر، إنّه لا يمكن أن يفصل يومه عن أمسه وعروبته اليوم بعروبة عرب الأمس، إنّ الذّل والهوان (يسعى) أو يسير بسرعة، لكنّنا نحن نحبو ونتحرّك بهدوء، إنّنا نحن العرب نقدّم لـ"**أبرهة الحبشي**" الكعبة بأيدينا، بل نُعَبِّدُ له الطّريق لِيَخْرِبَهَا.

إنّ تخاذل العرب أمام الظّلم وتركهم لقضيتهم الكبرى واستسلامهم وهوانهم وذلّهم يجعل منهم حصنا دافئا لاستقبال العدوّ، إنّهم بهذا ينتظرون من الله أن يدافع عنهم كما دافع عن الكعبة، دون أن يحرّكوا هم ساكنا.

إن شغف "**أحمد مطر**" بالتاريخ العربي جعله في كلّ مرّة يربط شخصيات الحاضر بشخصيات الماضي، أو يجعل لأحداث الماضي إسقاطا لها في الواقع العربي، وكأنّه يحِنُّ إلى عصر ساد فيه العرب، ويئنُّ من وضع العرب وما آلت إليه الأحوال

نَحْنُ فِي سُودِ الْمَقَابِر

وَأَنْتُمْ فِي مَقَاصِيرِ السُّوِيدِ

نَحْنُ مَرْصُودُونَ بِالْمَوْت

وَأَنْتُمْ مُسْتَمِيتُونَ بِتَضْخِيمِ الرَّصِيد

نَحْنُ ثُرْنَا

وَانْتَظِرْنَا أَنْ نَرَى مِنْكُمْ حُسَيْنًا

لِيَقُودَ الزَّحْفَ مَا بَيْنَ يَدِينَا

غَيْرَ أَنَّا بَعْدَ شَقِّ الْأَنْفُس

أَصْبَحْنَا عَلَى نَفَسٍ يَزِيدْ[1]

إنّه يستعمل "**عليا الحسين**" كصرخة للحقّ في وجه الاستبداد، والذي واجه آنذاك "**يزيد بن معاوية**" الذي قابله بالقتل والحرمان لقد «**أصبحت ثورة الحسين منتجعا لأفئدة وأهواء كل من ثاروا على ظلم، أو ثاروا من أجل قضية شرعية أو إسلامية**»[2].

إنّ الشّاعر المعاصر يقتله الحنين لكي يرى في الساحة العربية موقفا بطوليا شجاعا أو شخصية فذّة يليق بها المدح، وعندما لا يجد إلّا الانكسار والذّل والهوان فإنّه يرحل بشاعريته إلى القرون الغابرة ليستذكر الأبطال والبطولات عَلَّهُ يرتاح.

كما أنّ القارئ إذا تصفّح في لافتاته بنوع من التّعمّق يجد الكثير من الشّخصيات الحاضرة كشخصية "**صلاح الدّين الأيوبي**" وآخرون، يقول:

قُدْتُ يَا سَادَةَ.. لَكِنْ..

لَمْ أَقُدْ إِلَّا ظِلَالِي!

لَمْ يَكُنْ شَعْبِي حِيَالِي

قَذَفَ الْوَالِي لَهُ قِطْعَةَ إِعْلَانَ جِهَاد

فَارْتَمَى مُنْشَغِلًا عَنِّي بِتَقْلِيبِ السُّؤال

هَلْ نُسَمِّيهِ صَلَاحَ الدِّين

أَمْ نَدْعُوهُ قَعْقَاعًا

[1]– أحمد مطر: لافتات 5، ص: 153.

[2]– عبد المنعم فارس سليمان: مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، أطروحة لمتطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة نابلس، فلسطين، 2005م، ص: 95.

أَمِ الْأَنْسَبُ أَنْ يُدْعَى أَبَا زَيْدٍ الْهِلَالِي[1]

لقد استحضر الشاعر وكأنّه يسخر من الوضع الرّاهن، ثلاث أبطال من التّاريخ، "**صلاح الدّين**" الذي انتصر على الصّليبيين، و"**القعقاع**" الذي شهد معركة القادسية واليرموك في عصر الفتوحات الإسلامية، و"**الهلالي**" لأحد أشهر أبطال الملاحم الشّعبية العربية، وكأنّه يتهكّم على شخصيات الحكّام العرب ويقارن بينهم، بل يفارق بينهم ويباعد متمنّيا عودتهم إلى الحياة لتعود معهم عزّة العرب وكرامة المسلمين.

لقد اختار "**أحمد مطر**" أن يعيش محنة الإنسان العربي وأن يلتزم قضيته في شعره أينما كان وأن يكتب عن المواطن العربي وهمومه، إنه رجل من العامة يعيش وسط الناس في محنتهم ويحمل قضيتهم التي هي الوطن الذي يعيش فيه، كما سخّر نفسه لفضح الحكّام العرب الذين يبادرون إلى التطبيع، ذاك ما يجعله يحلم فيكتب، يحلم بقائِدٍ فَذٍّ يُخرج الوطن إلى نورِ العزّة ويطرد عنه المهانة والمذلّة.

يتنازع "**أحمد مطر**" مع نفسه فيظهر لنا النَّسق المضاد، في أنّه يثبّت شيئًا ثمّ ينفه، "**قُدْتُ يا سَادة.. لكن..**" مع شعوره بالأسف أنَّ هذه القيادة ليست سوى حلم، لكن.. "**لم أقد إلّا ظلالي**" إن القيادة شيء عظيم ومكانة من السيادة عالية يجعلها هي شيئا من الأوهام، لأنه لم يقد جيشا أو شعبا أو أمّة، إنّما لم يستطع إلّا قيادة ظلّه الذي يرافقنا دون قيادة منَّا.. إنّه شعور بالانكسار والهزيمة مع رفض الشّاعر لهذه الهزيمة.

ولقد استحضر "**أحمد مطر**" الكثير من الشّخصيات العربية في رسم صورته الفنّيّة المبتغاة بعضها ذو بعد إيجابي وبعضها الآخر سلبي، وذلك لتكون تعبيرا عن مواقف يريدها أو محاكمة منه للعصر والواقع الذي يعيشه.

[1]– أحمد مطر: لافتات 5، ص:67، 68.

دَارَتِ الْأَدْوَارُ فوَقَ أَوْجُهٍ قَاسِيَة

تَعْدِلُهَا مِنْ تَحْتِكُمْ لُيُونَه

فَكُلَّمَا نَامَ الْعَدُوُّ بَيْنَكُمْ

رُحْتُمْ تُقَرِّعُونَهْ

لَكِنَّكُمْ تُجْرُونَ أَلْفَ قُرْعَة

لِمَنْ يَنَامُ دُونَهُ

وَغَايَةَ الْخُشُونَهْ

أَنْ تَنْدُبُوا:

قُمْ يَا صَلَاحَ الدِّينِ قُمْ

حَتَّى اشْتَكَى مَرْقَدُهُ مِنْ حَوْلِهِ الْعَفْوَنَهْ

كَمْ مَرَّةً عَلَى جِدَارِ الْجُبْنِ تَجْلِدُونَهْ

أَيَطْلُبُ الْأَحْيَاءُ مِنْ أَمْوَاتِهِمْ مَعُونَهْ

دَعُوا صَلَاحَ الدِّينِ فِي تُرَابِهْ

وَاحْتَرِمُوا سُكُونَهْ

لِأَنَّهُ لَوْ قَامَ حَقًّا بَيْنَكُمْ

فَسَوْفَ تَقْتُلُونَهْ[1]

إنّ شخصية "**صلاح الدّين الأيوبي**" شخصية تاريخية نادرة في التّاريخ العربي والإسلامي وحتّى العالمي، باعتباره قائدا حربيّا وسياسيّا بارعا، لذلك كانت هذه الشّخصية الفذَّة مثال حيّ اتَّخذه "**أحمد مطر**" في كثير من المواضع، تأثّرا به وتأسّفًا على عدم وجودِ مثيلهِ وترحُّمًا عليه، وعلى الزّمن الذي عاش فيه، ونجده حاضرًا في كثير من القصائد في الشعر الحديث والمعاصر أمثال "**أحمد شوقي**" و"**نزار قباني**" و"**محمود درويش**"، ولكلّ منهم غاية فنّيّة وثقافية، أمّا "**أحمد مطر**" فيستخدم شخصية "**صلاح الدّين**" لِيَلُومَ العَرب، ويعنِّفُهم على سكوتهم وانهزامهم واستنجادهم برجُلٍ ميّت وينتقدُ العربَ وحكّامهم على ما هم عليه من فوضى وخذلان وذلّ ومهانة ليس هذا فقط، بل يؤكّد لهم أنهم لو قام بينهم "**صلاح الدّين**" كما يريدونه ولبَّى نجدتَهُمْ لقتلوهُ، إنَّ "**مطر**" يبكي من خلال شعره شخصية كـ"**صلاح الدّين**"، كما يعبِّرُ من خلال أبياته عن افتقاده وافتقاد الوطن العربي إلى مثل هذه الشّخصية الفذّة للخلاص ممّا هو فيه من انهزام وضياع واحتلال واستعمار.

وُجُوهُكُمْ أَقْنِعَةٌ بَالِغَةُ الْمُرُونَهْ

طِلَاؤُهَا حِصَافَةٌ، وَقَعْرُهَا رُعُونَهْ

صَفَّقَ إِبْلِيسُ لَهَا مُنْدَهِشًا، وَبَاعَكُمْ فُنُونَهْ

وَقَالَ: إِنِّي رَاحِلٌ، مَا عَادَ لِي دَوْرٌ هُنَا، دَوْرِي أَنَا أَنتُمْ سَتَلْعَبُونَهْ[2]

ونجد نماذج أخرى من الشّخصيات التّاريخية التي استدعاها "**أحمد مطر**" مثل "**صدّام حسين**" و"**السّفاح العباسي**"، فيقول:

وَفِي وَطَنِي مَدِينَةُ ظَلَّتْ لِأَلْفِ عَامْ

[1]– أحمد مطر: لافتات 1، ص: 88، 89.

[2]– المرجع نفسه، ص: 88، 89.

تُحِيطُهَا سِلْسِلَةٌ مِنْ أَشْرَسِ الْحُكَّامْ

مَا طَاحَ فِيهَا سَافِلٌ إِلَّا وَوَغْدٌ قَامْ

جَمَّلَهَا السَّفَاحُ فِي ابْتِدَائِهَا

وَزَانَهَا فِي الْمُنْتَهَى "صَدّامْ"[1]

"**صدام حسين**" كما يسمّيه "**أحمد مطر**" بـ"**حبيب الملاعين**" يستدعيه في أكثر من نصٍّ شعري، معتبرا إيّاه سفّاحا، وقاتلا، وسافكا للدّماء، حاله حال "**السّفاح العباسي**"*، وكلاهما كان موطنهما العراق.

6– نسق الهيمنة (الحاكم والمحكوم):

يعتبر خطاب "**أحمد مطر**" في عامّته حديثا موهجا للحكّام وللسّاسة ولأصحاب القرار، إذ يوجّه لهم تُهَمًا ونعوتا لاذِعَة، غير آبه بما سيصدر عنهم، إنّ القارئ ليقف أمام شعره منفعلا وثائرا وفي نفس الوقت ليحسّ بالرّضا وكأنّه يقرأ ترجمانا لما في نفسه من بغض وكراهية للظّلم والظّالمين والطّغيان.

السّلاطِينُ كِلَاب

اشْتُمُّوا مُنْذُ حُلُولِ اللَّيْلِ حَتَّى الْفَجْر

لَنْ يَهْتَزَّ الْكُرْسِي

وَلَنْ يَنْهَارَ بَاب

[1]– أحمد مطر: لافتات 6، ص: 66.

* هو أبو العباس عبد الله بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب الهاشمي القرشي أوّل خلفاء بني عبّاس، وهو الخليفة التّاسع عشر من الخلفاء المسلمين، وقد اختلف في سبب لقّبه بالسّفاح، فمنهم من قال أنّها تعني الجود والسّخاء ومنهم من يقول أنّها لكثرة سفكه للدّماء.

السَّلَاطِينِ دُمَى مِنْ وَرَق

فَوْقَ عُرُوشٍ مِنْ وَرَق

تَحْتَها النَّفْطُ انْذَلَق

بَدَلًا مِنْ أَنْ تَلْعَنُوهُمْ

أَشْعِلُوا عُودَ ثِقَاب [1]

إنّ "**الحاكم**" لدى "**أحمد مطر**" ما هو إلّا "**دمية**" أو "**كلب**"، وذلك لتبعيته للدّول الكبرى، كلب تجرّه أمريكا ودمية من ورق تحرّكها أوروبا، ضدّ شعبه وبني جلدته، كما يشير "**مطر**" إلى علاقة الحاكم بالكرسي، في إثارة منه إلى مكوث الحاكم العربي سنوات وسنوات متشبّثا بالحكم رافضا تسليمه لغيره، لا لمصلحة الشّعب، ولكن للحفاظ على نفوذ أمريكا في الوطن العربي واستغلالها للنّفط وللخيرات التي تزخر بها المنطقة.

إن الحاكم يجلس على عرش من ورق وتحته بئر من النّفط، لا تلعنوه فقط، إنما أشعلوا عود ثقاب لكي ينفجر العرش بمن عليه وينتصر الشعب وتنتصر الحرّيّة.

ونجد في الكثير من مقطوعات "**مطر**" معاني كثيرة تستدعي منّا الدّهشة والضّحك في نفس الوقت، وكثيرا ما نجد أمامنا قصصا ساخرة خاصة تلك التي تتعلّق بالحاكم يقول "**أحمد مطر**" :

لِي صَاحِبْ

يَدْرُسُ فِي الْكُلِّيَةِ الطِّبِّيَّهْ

تَأَكَّدَ الْخَبَرُ مِنْ مُيُولِهِ الْحِزْبِيَهْ

[1]– أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة، ص: 183.

وَقَامَ بِاعْتِقَالِه

حِينَ رَآهُ مَرَّة

يَقْرَأُ عَنْ تَكَوُّنِ الْخَلِيَّهْ

....

وَبَعْدَ يَوْمٍ وَاحِدْ

أَخرَجَ عَنْ جُثَّتِه

بِحَالَةٍ أَمْنِيَة

فِي رَأْسِهِ رَفْسَةٍ بُنْدُقِيَهْ

فِي صَدْرِهِ قِبْلَةُ بُنْدُقِيَهْ

فِي ظَهْرِهِ صُورَةُ بُنْدُقِيَهْ

لَكِنَّنِي

حِينَ سَأَلْتُ حَارِسَ الرَّعِيَّهْ

عَنْ أَمْرِه

أَخْبَرَنِي

أَنَّ وَفَاةَ صَاحِبِي قَدْ حَدَثَتْ

بِالسَّكْتَةِ الْقَلْبِيَّهْ..[1]

ها هو ذا "**مطر**"، كأنّه يقول أنّ كلّ ألاعيبكم أيّها الحكّام، إذا انطلت عن الشّعب فإنّها لن تنطلي عليه أمثاله من الأحرار، إنّه يقدم مقطوعة على شكل أقصوصة، يحكي فيها عن طالب يدرس الطّب، وأنّه لجهل الحكام فإنّهم اتّهموا الطّالب بتكوين خليّة إرهابية ولم يتّهموه فقط، ولكن أردوه جثّة هامدة، أخرجوا تقريرا أنّه توفّي بسكتة قلبية، في إشارة منه إلى أن هذا الأسلوب يعتمده الحكّام للتّخلّص من بؤر الإرهاب قبل أن تولّد، ومهارتهم في تلفيف التّهم، وبراعتهم في الكذب على الشّعب وتمويه الرّأي العام، يقول "**أحمد مطر**" في قصيدة "**حالات**":

بِالتَّمَادِي

يُصْبِحُ اللِّصُّ بِأُرُوبَا

مُدِيرًا لِلنَّوَادِي

مُدِيرًا لِلْعِصَابَاتِ وَأَوْكَارَ الْفَسَاد

وَبِأَوْطَانِي التِي مِنْ شَرْعِهَا قَطْعُ الْأَيَادِي*

يُصْبِحُ اللِّصّ

رَئِيسًا لِلْبِلَاد[2]

والمفارقة في هذه القطعة الشعرية «**تكمن بين مكانة اللّص في أوروبا وأمريكا من جهة ومكانة اللّصّ في بلداننا العربية، التي تدين بالإسلام وتحكم بشرعه من جهة أخرى، فالشّرع**

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 36.

*إشارة إلى قوله تعالى:﴿ **وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُوٓاْ أَيْدِيَهُمَا** ﴾ سورة المائدة الآية: 38.

[2]– أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 76، 77.

الإسلامي يحكم على السارق بَعْدَ المساءَلةِ ومعرفة الأسباب بقطع الكفّ، ولكن الذي نلاحظ في الوقت الحاضر أنّ اللّصّ يُصبحُ زعيمًا للبلاد»[1]، إنّ اللّصّ في البلاد العربية يتربّع على عرش البلاد فينهب خيرات الشّعب وثروات البلاد فيبيع الوطن وما فيه بالمجّان، وفي قصيدة أخرى يصف "**أحمد مطر**" الحاكم العربي بالجزّار إذ يقول :

وَطَنِي ثَوْبٌ مُرَقَّع

كُلُّ جُزْءٍ فِيهِ مَصْنُوعٌ بِمَصْنَع

وَطَنِي عِشْرُونَ جَزَّارًا

يَسُوقُونَ إِلَى الْمَسْلَخِ قِطْعَانُ خِرَافٍ آدَمِيَة

وَإِذَا الْقُطْعَانُ رَاحَتْ تَتَضَرَّع

لَمْ تَجِدْ عَيْنًا تَرَى

أَوْ أُذْنًا مِنْ خَارِجِ الْمَسْلَخِ تَسْمَع

فَطُقُوسُ الذَّبْحِ شَأْنٌ دَاخِلِي

وَالْأُصُولُ الدُّوَلِيَة

تَمْنَعُ الْمَسَّ بِالْأَوْضَاعِ الْبِلَادِ الدَّاخِلِيَة

إِنَّمَا تَسْمَحُ أَنْ تَدْخُلَ أَمْرِيكَا عَلَيْنَا

فِي شُؤُونِ السِّلْمِ وَالْحَرْب

وَفِي السَّلْبِ وَالنَّهْب

[1]– حافظ كوزي عبد العالي: السّخرية الهادفة في شعر أحمد مطر، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، دط، دت، ص: 173.

وَفِي الْبَيْتِ وَفِي الدَّرْب[1]

في هذه القصيدة يرسم الشاعر الواقع العربي الممزّق ولحكّامه الذين باعوا كرامتهم وكرامة شعوبهم لأمريكا التي يحقُّ لها في نظرهم أن تتدخّل بكلّ شيء فهي السّيّدة، الآمرة والنّاهية، ويطلب في ختام هذه المقطوعة وبسخرية لاذعة جنسية أمريكا لكي يحيا كريما في بلاده:

فَبِحَقِّ الْبَيْتِ وَالْبَيْتِ الْمُقَنَّع

أَعْطِنَا يَارَبُّ جِنْسِيَةَ أَمْرِيكَا

لِكَيْ نَحْيَا كِرَامًا

فِي الْبِلَادِ الْعَرَبِيَّة[2]

إنّ" **الحاكم** "عند "**أحمد مطر**"، ما هو إلّا إنسان جاهل فاشل لا مروءة لديه ولا ضمير يبيع ما تحت عرشه لأسياده ويضرب بالسّوطِ كلّ من ينطق ولو كلمة يعادي فيها سيّدته أمريكا.

يصوّر "**أحمد مطر**" حرب الكلمات بين الظّالم والمظلوم والحاكم والمحكوم، وكأنّه يعبّر عن تجارب الحياة والواقع الأليم بلغة ساخرة ساحرة ناطقا بذلك باسم شعبه، هذه اللّغة التي أضحت مُتَنَفَّسَ الشّاعر الوحيد، فهي التي تخرجه من واقعه الأليم نحو طموحاته وأماله مستعملا في ذلك وببراعة مجموعة من التّقنيات والأدوات الإيحائية التي تساهم في خدمة غرضه ومن أجل خلق أفق توقّع لدى القارئ وإحداث عنصر الإدهاش الذي يجعل القارئ يبحث في ما وراء النّص.

إِنْ كَانَ لَدَى الْحُكْمِ شُعُورْ

فَلِمَاذَا يَخْشَى الْأَشْعَارْ؟

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 137.

[2]– أحمد مطر: المصدر نفسه، ص: 138.

إِذَا كَانَ بِلَا إِحْسَاسْ

فَلِمَاذَا نَعْنُو لِحِمَارْ؟

...

إِنْ كَانَ الْوَضْعُ طَبِيعِيًّا

فَلِمَاذَا نَهْوَى التَّطْبِيعْ

وَإِذَا كَانَ رَهِينَ الْفَوْضَى

فَلِمَاذَا نَمْشِي كَقَطِيعْ؟

إِنْ كَانَ الْحَاكِمُ مَحْصِيًّا

فَلِمَاذَا يُغْضِبُهُ قَوْلِي؟

وَإِذَا كَانَ شَرِيفًا حُرًّا

فَلِمَاذَا لَا يُصْبِحُ مِثْلِي؟

...

وَإِنْ كَانَ الشَّيْطَانُ رَجِيمًا

فَلِمَاذَا نَمْنَحُهُ السُّلْطَةْ؟

وَإِذَا كَانَ مَلَاكًا بَرًّا

فَلِمَاذَا تَحْرُسُهُ الشُّرْطَةْ؟

إِنْ كُنْتَ بِلَا ذَرَّةِ عَقْل

فَلِمَاذَا أَسْأَلُ عَنْ هَذَا؟

وَإِذَا كَانَ بِرَأْسِي عَقْل

فَلِمَاذَا (إِنْ كَانَ... لِمَاذَا)؟[1]

يعتبر الشاعر نفسه بلا عقل، إذ يسأل عن أسئلة لا منطقية في منطق الحكّام، حيث عبّر عن استهزائه بالحكم الذي يخاف من أقلام الشّعراء ووصفه بالضّعيف الذي يُلَفِّقُ الحقائق، ثمّ وصفه بالشّيطان الرّجيم، ولا حقّ له في السّلطة، وأنّه لو كان ملاكا فلماذا يخاف ويجعل له حَرَسًا، إنّ "**مطر**" يعبّر وبكراهة حاقدة عن استيائه وتأسّفه بما وصل إليه حال الوطن العربي... على الرّغم من ثرائه، فقد صار رخيصا وثروته وكرامته تُبَاعَانِ بِالْمَجَّانِ.

إِنْ كَانَ الْبِتْرُولَ رَخِيصًا

فَلِمَاذَا نَقْعُدُ فِي الظُّلْمَة؟

وَإِذَا كَانَ ثَمِينًا جِدًّا

فَلِمَاذَا لَا نَجِدُ اللُّقْمَة؟[2]

هذه الأسئلة الأليمة تكشف عن النّسق المضمر الذي تحمله، وهو ذلك التّيه الذي يعيشه الشّاعر، إنّه لا يفهم في أيّ واقع هو، ويتساءل بأيّ منطق يفكّرون؟، هذا الوطن الثّري بخيراته يعيش أبناؤه في الظّلام والجوع والفاقة، فأين البترول؟ وأين حقّ الشّعوب في العيش الكريم؟

إنّ الفكرة المهيمنة ترتبط بمجموعة من الأنساق الثّقافية التي تشيرُكَ في الغاية نفسها، من بينها "**الذّكورة والأنوثة**"، "**السّيّد والعبد**"، "**الحاكم والمحكوم**"، وغيرها، وهي مجموعة ترتيبات تحاول

[1]– أحمد مطر: لافتات 6، ص ص: 40– 55.

[2]– المرجع نفسه، ص: 38.

فيها الطّبقة الأعلى التّسلّط والهيمنة على ما هو أدنى بمبرّرات مختلفة منها، "**النّخبَوِيَة**"، "**الفكر الكولونيالي**" أو"**الثّورة**"، هذه الأنساق التي انتشرت في الشّعر المعاصر نظرا لتأثّر هذا الأخير بالمجتمع الذي ظهرت فيه فئات متفاوتة وأجناس مختلفة.

فـ"**النسق الكولونيالي**"* مثلا فهو خطاب متعالٍ وفوقي ومغلّف بأسماء برّاقة كتحرير الفكر، أو تحرير المجتمعات، أو المساواة، أو تقديم أنظمة حكم بديلة وغيرها، أما "**الثورة**"، فتجعل أيضا من الخطابات على اختلافها تمتزج فيها الأنساق المضمرة، فتتجلى "**الهيمنة**" بشكل كبير، إمّا هيمنة الشّعب كقوة ثائرة على أنظمة الحكم، أو هيمنة الحاكم على المحكومين كقوة سياسية وعسكرية، هذا ما نجده جليّا في خطابات "**أحمد مطر**"، فالشّعب يقول قولته، والحاكم أيضا يفرض سلطته... وبين ذاك وذاك خطابات نارية وقصائد شعرية عاصفة، يتجلّى فيها وبوضوح هذا الصّراع وتتأرجح الهيمنة من كفّة إلى أخرى، فأحيانا يكون الحاكم هو الْمُهَيْمِنُ وأحيانا تتأرجح سلطة الشّعب، لكن ما يميّز شعرية "**أحمد مطر**" عن غيرها أنّه يطرح هذه الهيمنة بطريقة ساخرة، ضاحكة، يقول "**مطر**":

صُورَةُ الْحَاكِمِ فِي كُلِّ اتِّجَاهْ

أَيْنَمَا سِرْنَا نَرَاهْ

فِي الْمَقَاهِي

فِي الْمَلَاهِي

فِي الْوِزَارَاتْ

فِي الْحَارَاتْ

وَالْبَارَاتْ

* **الكولونيالية** (colonialism) الاستعمارية، وتطلق على السّيطرة والتّأثير الذي تفرضه الدّولة المستعمرة على مستعمراتها، وهي مرادف للإمبرالية.

وَالْأَسْوَاقْ

وَالتِّلْفَازْ

وَالْمَسْرَحْ

وَالْمَبْغَى

وَفِي ظَاهِرِ جُدْرَانِ الْمَصَحَّاتْ

وَفِي دَاخِلِ دَوْرَاتِ الْمِيَاهء

أَيْنَمَا سِرْنَا نَرَاهْ[1]

إنّ صورة الحاكم بوصفه "**الطّرف المهيمن**" ظهرت في هذه المقطوعة بشكل كثيف، فالشّاعر وبأسلوب ساخر يصف البهرجة البرّاقة التي يتّصف بها الحكّام في الوطن العربي، فهم في كلّ مكان إمّا بصُوَرِهِمْ المعلّقة على الجدران، أو بعُيُونِهم المنتشرة هنا وهناك، وعلى الرّغم من مبالغة الشّاعر في وصف هذه الهيمنة إلّا أنّ هذه المبالغة أضفت صفة جمالية جعلت من النّصّ مقطوعة ساخرة على الوضع في الواقع العربي، وأنّ رغم هيمنة هذا الحاكم إلّا أنّه يبقى أضحوكة في أعين الشّعوب.

يقول "**أحمد مطر**" في نص آخر:

حُكَّامُنَا طُبُولْ

جُيُوشُنَا طُبُولْ

شُعُوبُنَا طُبُولْ

وَسَائِلُ الْإِعْلَامِ فِي أَوْطَانِنَا طُبُولْ

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 252.

غَفْوَتُنَا تَأْتِي عَلَى قَرَقَعَةِ الطُّبُولْ

صَحْوَتُنَا تُوقِظُهَا قَرْقَعَةُ الطُّبُولْ

طَعَامُنَا تَطَبَخُهُ قرَقْعَةُ الطُّبُولْ

شَرَابُنَا يَنْبُعُ مِنْ قَرْقَعَةِ الطُّبُولْ

مُؤْتَمِنُونَ دَائِمًا

وَمُؤْمِنُونَ دَائِمًا

وَالْفَضْلُ لِلْطُّبُولْ[1]

هذا "**التَّكْرَارُ**" الذي نجده في هذه المقطوعة يَشِي بالواقع المرير للوطن العربي، وهنا على عكس المقطوعة السّابقة، لا يجعل الهيمنة للحاكم، وإنّما يوازي بين الحاكم والجيوش والشّعب ويجعلهم في خانة واحدة، فكلّهم ليس لهم دور، وأصبحوا كـ "**الطُّبُولِ**"، هذه اللّفظة التي تحمل دلالات سلبية في ذاكرة النّقد العربي، وهنا يظهر نسق "**الهامش**" عكس نسق "**الهيمنة**"، فالشّاعر هنا جعل كلّ هذه الأطراف في خانة الهامش، لأنّ كلّ منهم تَقَاعَسَ عن الدَّوْرِ المطلوب، وفي مثال آخر عن هيمنة "**الحاكم**" وتهميش المحكوم نجد قول "**أحمد مطر**":

فَكُلُّ النَّاسِ مَحْكُومُونَ بِالْإِعْدَامْ

إِنْ سَكَتُوا، وَإِنْ جَهَرُوا

وَإِنْ صَبَرُوا، وَإِنْ ثَأَرُوا

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشّعرية الكاملة، ص: 156، 157.

وَإِنْ شَكَرُوا، وَإِنْ كَفَرُوا[1]

فالناس محكومون من طرف الحاكم في كلّ حالاتهم إن سكتوا، وإن نطقوا، وإن صبروا، وإن ثأروا، والحاكم هنا هو المهيمِنُ في وطن صار الأحرار يعيشون فيه حالة من الحيرة وفقدان الهُوِيَّة «**وأمّا حياة الذّل الذي يرتضيها الإنسان فهي في ثقافة الشّاعر إشارة إلى موت الحياة الإنسانية، فعندما يسلب الإنسان حرّيّته وتمتهن كرامته، فإنّه يصبح خائر القوى غير قادر على إثبات فاعليته في بناء الحياة وصون استمراريتها**»[1]، لذلك فـ"**أحمد مطر**" يقف متحدّيا ويرى بأنّه لن يخسر شيئا ما دام قد خسر شعبه كرامته وفقد عزّته.

إنّ "**أحمد مطر**" شاعر عراقي والنّزعة العبّاسيّة متأصّلة في شعره، فهو و"**أبو نوّاس**" و"**أبو العتاهية**"، و"**أبو تمّام**" من بيئة واحدة، بيئة الرّفض والتّمرّد، بيئة العراق التي عرفت منذ عصور الفتن والثّورات والانقلابات، هذه النّزعة متأصّلة في شعراء تلك البيئة، ولعلّ "**أحمد مطر**" اقتفى أثرهم، فكان مثلهم في كثير من النّبرات، وهو يلقي شعره فإنّ القارئ يكاد يلتمس النّزعة العبّاسيّ في شعره سواء من الجانب الفنّي أو جانب المضمون، فالمضمون كلّه أو جلّه يتضمّن معاني السّخريّة والرّفض والتّمرّد حال شعراء العصر العبّاسي الذين اشتهروا بالهجاء اللّاذع والسّخريّة المتخفّية، أمّا الجانب الفنّي فالتّمرّد على قالب القصيدة القديمة كان أوّل ما كان عند الشّعراء العبّاسيّين، وها هو ذا "**مطر**" يبدع ويتميّز بقوالب شعريّة ماتعة استصاغها القارئ المعاصر كما استصاغ المتلقّي في العصر العبّاسي أشعار "**أبي تمّام**" وغيره.

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشّعرية الكاملة، ص: 65.

[1]– يوسف عليمات: جماليات التّحليل الثّقافي، الشّعر الجاهلي أنموذجا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، دط، 2004م، ص: 351.

7– نسق الكراهة في شعر أحمد مطر:

دائما ما يهاجم "**أحمد مطر**" الغرب عامّة وأمريكا بصفتها قائدة الغرب خاصّة، وذلك بسبب سيطرتها على العالم سياسيا، وثقافيا، واقتصاديا، فنجده يتحدّث في كثير من قصائده عن هيمنة أمريكا وسيطرتها على البلاد العربية، كما نجده يخاطبها مباشرة ومجازا، ساخرا متهكّما، ذلك ما يدلّ على ذلك الغِلّ والحقد الذي يحمله الشّاعر كغيره من العرب الشّرفاء لأمريكا ولأتباعها وعملائها، كم يتّهم أمريكا بصناعة الإرهاب في الوطن العربي ليس هذا فقط، بل يلقي عليها ألقابا كثيرة.

إِنْ كَانَ لِأَمْرِيكَا عَهْد

فَلِمَاذَا تَلْقَى التَّبْرِيكَا؟

وَإِذَا كَانَ لَدَيْهَا شَرَف

فَلِمَاذَا تُدْعَى أَمْرِيكَا؟[1]

إنّ الشاعر يعبّر بكلّ ما أوتي من ذكاء شعري وعبقرية فنّيّة عن كرهه الشّديد لأمريكا ومن والاها، فهي في نظره مصدر المصائب والفضائح وأنّها هي التي زرعت الطّغاة والإرهاب بالوطن العربي، ونفخت في خيوط الإجرام وتسبّبت في كلّ أشكال الظّلم والفساد.

أَنَا ضِدَّ أَمْرِيكَا إِلَى أَنْ تَنْقَضِي

هَذِي الْحَيَاةُ وَيُوضَعُ الْمِيزَانْ

أَنَا ضِدَّهَا حَتَّى وَإِنْ رَقَّ الْحَصَى

يَوْمًا وَسَالَ الصَّوَانْ

[1]– أحمد مطر: المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط1، 2011م، ص: 229.

بُغْضِي لِأَمْرِيكَا لَوِ الْأَكْوَان

ضَمَّتْ بَعْضَهُ، لَانْهَارَتِ الْأَكْوَان

مَنْ غَيْرُهَا زَرَعَ الطُّغَاةَ بِأَرْضِنَا

وَبِمَنْ سِوَاهَا أَثْمَرَ الطُّغْيَان

حَبَكَتْ فُصُولَ الْمَسْرَحِيَةِ حُبْكَة

يَعْيَا بِهَا الْمُتَمَرِّسُ الْفَنَّان

هَذَا يَكِرُّ، وَذَا يَفِرُّ، وَذَا بِهَذَا

يَسْتَجِيرُ... وَيَبْدَأُ الْغَلَيَانْ

حَتَّى إِذَا انْقَشَعَ الدُّخَّانُ مَضَى لَنَا

جُرْحٌ وَحَلّ مَحَلَّهُ سَرَطَانْ

وَإِذَا ذِئَابُ الْغَرْبِ راَعِيَةً لَنَا

وَإِذَا جَمِيعُ رُعَاتِنَا خِرْفَانْ !

وَإِذَا بِأَصْنَامِ الْأَجَانِبِ قَدْ رَبَتْ

وَإِذَا الْكُوَيْتُ وَأَهْلَهَا الْقُرْبَانْ! [1]

وهل هناك كره كهذا وَبُغْضٌ كالذي يتقاطر في هذه المقطوعة، إنّ "**أحمد مطر**" ولشدّة كُرهِه لأمريكا، فإنّه يَنْسُبُ لها أيّ شيء سيّء مهما كان، هي "**مخرج**" المسرحية التي تجري في الشّرق

[1]– أحمد مطر: المجموعة الشّعرية الكاملة، ص: 237.

الأوسط، وهي راعية الإرهاب والطّغيان، وهي التي تتسبّبت في انفجار قنبلة وتبحث في الوقت ذاته عن مفجّرها، تشعل النّار وتبحث عن مشعلها، هذا الكُرْهُ الكبير الذي يحمله الشّاعر لأمريكا لا يجعله يشكّ ولو قليلا في أنّها وراء كلّ شيء في البلاد العربيّة.

اسْتَأْذَنَّا مِنْ أَمْرِيكَا

وَطَلَبْنَا رُخْصَةَ أُورُوبَا

وَرَجَوْنَا إِخْوَةَ شَا حَال

بُسْنَا أَبْوَابًا مُقْفَلَةً

وَلَحَسْنَا صَدَا الْأَقْفَالْ

وَوَهَبْنَا الْأَنْفُسَ وَالْمَالْ

وَوَقَفْنَا فِي الْبَابِ نِيَامًا

وَنَزَعْنَا لَهُمْ السِّرْوَالْ

بَعْدَ جِدَالٍ طَالَ وَطَال

وَامْتَدَّ ثَلَاثَةَ أَجْيَالْ

رُحْ وَتَعَالْ

وَقِيلَ، وَقَالْ،

وَحَيْثُ، وَرُبَّ، وَإِنْ، وَلَكِنْ، وَبِمَا إِنَّ وَأَيَّة حَالْ

أَعْطُونَا الْإِذْنَ بِمِثْقَال

الْحَمْدُ لَهُ

أَصْبَحَ فِي إِمْكَانِ الدَّوْلَة

أَنْ تَعْمَلَ فِي الْخِفْيَةِ حَفْلَة لِمُنَاسَبَةِ الِاسْتِقْلَالْ[1]

إنّه حقّا يكره أمريكا... لأنّه لولا الكره لَمَا أبدع هذا الشّاعر قطعة لاذعة، بل صاعقة لا تبقي ولا تذر، إنّ الكره العربي كلّه اجتمع في قلب الشّاعر ومخياله، فانساب على لسانه كلمات من رصاص ونار مازجا في ذلك بين التّهكم والسّخرية والجدّية ما يجعل الخصم يحتار أهو أمام صديق أم عدوّ؟ إنّه يشرح الواقع وبدقّة، تلك المهانة والمذلّة التي يعيشها العرب، لا يفعلون شيئا حتى تُبَارِكَ لهم أمريكا وترخّص لهم أوروبا، إنّه اعتراف لهما بالسّيادة ولغيرهم بالذّلة والتّبعية والمهانة.

«إنّ حضور الغرب ولاسيما أوروبا وأمريكا قد بدأ يتمثّل في الشّعر العراقي المعاصر كما هو الحال مع الشّعر العربي عموما بعد الحرب العالمية الثّانيّة بصفة السّلبية أوّلا، وهو أمر يتوافق مع الواقع والتّاريخ؛ إذ ارتبطت صورة الغرب في مخيّلة العربي بوصفه عدوّا مستعمرا»[1]

ويَسْخَرُ **"أحمد مطر"** من أمريكا، عندما تعرّضت لحادثة 11 سبتمبر ويصفها بالمكر والخبث، لأنّها من صنعت هذه المسرحية وأنّ كل ما يحدث هي ألاعيب سياسية ماكرة ضد الإسلام والمسلمين، والمؤسف في هذا أنّ الكثير من العرب والمسلمين انقادوا وراء ألاعيبها وخُدَعِها، فأبادوا في أنفسهم وبأنفسهم كلّ القيم والمبادئ وتعرّوا أمام الغزو الثّقافي الأمريكي، يقول **"مطر"**:

آهٍ يَا لَيْلُ... لَقَدْ أَطْفَأْتَ عَيْنِي

غَيْرَ أَنِّي سَأُغَنِّي

[1]– أحمد مطر: المجموعة الشعرية، ص: 246.

[1]– محمّد قاسم لعيبي: أنساق الهيمنة والتّمثيل في شعر أحمد مطر، صورة الغرب أنموذجا، مجلّة جامعة كركوك، العراق، مج7، ع3، 2012م، ص: 02.

وَأُسَمِّي كُلَّ شَيْءٍ بِاسْمِهِ كَيْ لَا يُؤَوَّلْ

وَأُعَرِّي كُلَّ كَرْشٍ فَوْقَ عَرْش

مِنْ دِمَائِي يَتَرَهّلْ

أَيُّهَا الشَّاعِرُ لَا تَعْجَلْ

فَإِنَّ الْمَوْتَ أَعْجَلْ

لَا أُبَالِي...

ذَلِكَ الْإِنْسَانُ تَحْتَ النَّعْلِ إِنْسَان

وَذَاكَ الْأَسْوَدُ المُخَصِّي تَحْتَ التَّاجِ مَخْصِيّ

وَذَاكَ الْأَحْوَلُ الدَّجَّالُ أَحْوَل

أَيُّهَا الشَّاعِرُ يَكْفِي...

لَا ... دَعُوا الصَّرْخَةَ تَكْمُل

ذَلِكَ الْقَوَّادَ فَوْقَ الْعَرْشِ قَوَّاد

يَسُوقُ الْأَرْضَ وَالْعَرْضَ إِلَى مَا خُورِ أَمْرِيكَا

وَإِنْ لَمْ تَرْضَ أَمْرِيكَا بِهَذَا الْعَرْضَ يَخْجَلْ

فَيَبِيعَ اللهُ وَالْقُرْآنَ وَالْكَعْبَةَ بِالْمَجَّانْ

كَيْ لَا يَتبَدَّلْ[1]

إنّ نظرة "**أحمد مطر**" لأمريكا تنقسم إلى صورتين، صورة النّظام السياسي الأمريكي، وصورة الشعب الأمريكي، وإن أمريكا التي يقصدها "**مطر**" في شعره هي الصّورة الأولى التي تتمثّل في شخص الرئيس والحكومة الأمريكية التي شوّهت صورة الشّعب الأمريكي، هذا ما يتحدّث عنه الشّاعر، فعندما ينظر الشاعر إلى أمريكا حكومة فإنّه ينظر إليها نظرة سلبية مليئة بالكُرْه والجفاء، ولكن عندما ينظر إلى الشّعب الأمريكي فإنّه يلومه أحيانا على وقوفه مع الحاكم وأحيانا ينظر إليه نظرة إنسانية إيجابيّة، و"**أحمد مطر**" شاعر المنفى والحزن والثّورة الذي ركب سفينة الهجرة فلازم الانتقال من مكان إلى آخر خوف السّلطات، بدأ كتابة قصائده القصيرة جدّا على شكل لافتات للمظاهرات التي تحمل عباراتها الموجزة المعبّرة والتي تحقّق مقولة «**كلّما ضاقت العبارة اتّسعت الرّؤيا، وهي تعبّر عن الحرّيّة التي هي وعي الضّرورة بالتزامها قضيّة الإنسان المقهور التي يقابلها التزامه الفنّي وإعلان الشّاعر فيها عن تمرّده ضدّ أنظمة القمع، ومن ورائها الغرب بكلّ صُوَرِهِ وأشكاله، فكانت حادّة في بنائها؛ لأنّه يراها رسالته الكبرى التي تسعى لإخراج النّاس من عبودية العبيد للحرّيّة الكبرى، فكانت لافتاته نفّثات انفعال مكبوتة بتأمّل أثقله حوار الأنا في مقابل الآخر(الغرب) في بعض معالجاتها للواقع، فضلا عن اعتماد المفارقة للتّخفيف من حدّة المعاناة**»[2]، لقد استطاع أحمد مطر تصوير الغرب في شعره، وقد ساعدته في ذلك تجاربه الخصبة ومسيرته الفنّيّة، هناك في المنفى جعلته خبيرا بالشّخصيّة الغربيّة وتحليل رؤيتهم للعالم العربي

8– نسق السّخريّة:

تعدّ السّخرية من أهمّ الظّواهر الفنّيّة الأدبية التي اعتمدها الكثير من الشّعراء والأدباء تعبيرا عن مواقفهم، وقد اتّخذوها وسيلة ومنهجا فكريا كرد فعل على مظاهر التّسلّط والظّلم والفوضى

[1]– أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة، ص: 97.

[2]– محمّد قاسم لعيبي: أنساق الهيمنة والتّمثيل في شعر أحمد مطر، ص: 04

ودفاعا منهم عن حقوق الإنسان، حيث يقوم الأديب أو الشّاعر بتوجيه انتقادات عبر تقنيات معيّنة يتخفّى وراءها، ومن بين هؤلاء الشّعراء نجد **"أحمد مطر"** الذي جعل من شعره وسيلة يقف بها على وجه الظّلم، بطريقة خاصّة تجعل القارئ في حالة دهشة، ممّا يجعله يسعى جاهدا لسبْرِ أغوار النّصّ وفكّ ألغازه، «**والسّخرية كفكاهة تعتبر أرقى أنواع الفكاهة، لأنّها تحتاج إلى قدر كبير من الذكاء والخفاء والمكر، ولذلك اتخذ منها الفلاسفة والأدباء أداة يستخدمونها في دقّة لبيان رأيهم في الخرافات السّائدة أو المذاهب التي يختلفون معها ويهزؤون بها**»[1]، فالسخرية يستعملها الأديب للتّعبير عن رأيه تجاه الواقع المعاش، منتقدا الأوضاع الاجتماعية، أو السياسية، أو الثقافية، هذا ما يجعله أكثر شعبية من غيره كونه لسان الشّعب النّاطق بآلامه وآماله.

«**والسّخريّة نوع من التّأليف الأدبي أو الخطاب الثّقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للرّذائل والحماقات والنّقائص الإنسانية الفردية منها والجمعية**»[2]، وهي كما يعبّر عنها **"الزّمخشري"** بقوله «**أنها إنزال الهوان والحقارة يقصد بها كل ما هو حقير وسيء، ولكن بأسلوب أدبي فنّي جمالي، إنّها طريقة فنّيّة أدبية ذكّية في الإبانة عن آراء ومواقف ذات رؤية خاصّة وبصيغة متميّزة، وهي أسلوب نقدي هازئ، يهدف للتّعبير عن عدم الرّضا بتناقضات الحياة قصد الاصلاح والتّقويم والتّغيير نحو الأحسن وذلك تنفيسا عن الآلام المكبوتة**»[3].

يقول **"أحمد مطر"**:

أَيَّهَا الشَّعْبْ

لِمَاذَا خَلَقَ اللهُ يَدَيْك!

[1]– نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م، ص: 21.

[2]– نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، ص: 16.

[3]–نقلا عن: إيمان طبشي، النّزعة السّاخرة في قصص السّعيد بوطاجين، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2001م، ص: 09.

أَلَكي تَعْمَل؟

لَا شُغْلَ لَدَيْك

.....

لَاقُوتَ لَدَيْك

.....

حَتَّى لَوْ مَشَى مِنْكَ إِلَيْك!

.....

وَلَا تَأْكُلْ إِلَّا شَفَتَيْك

فَلَمَ خَلَقَ اللهُ يَدَيْك؟

.....

حَتَّى تُسَوِّي شَارِبَيْك؟[1]

فهذه سخرية جلّية، تُضْمِرُ تهكّمًا واستهزاء أعمق ممّا هو جليّ في السّطور، فالشّاعر يسخر من الشّعب السّاكت عن حقوقه، السّاكت أمام تجبّر الحكومات، وتسلّطها، إنّ الشّاعر يسخر من الشّعب من جهة ومن جهة أخرى يستفزّهم علهم يستيقظون، إنّه يذكّرهم بأنّ الله ما خلقهم لكي يكونوا عبيدا لأحد من الحكّام، إنّ الشّعب له الحرّيّة في التّعبير، وفي الكلام وفي العيش الكريم.

[1]– أحمد مطر، لافتات 6، لندن، ط1، 1996م، ص ص: 22– 26.

ويرجع الشّاعر للدّعاء وهو أسلوب يعبّر فيه بسخريّة عن الشّيء الذي يزعجه، أو الشّيء الذي يسخر منه، فيلقي دعاءه، ويفهم القارئ دون إعمال فكر أنّ في بطن هذا الدّعاء سخريّة وحقد دفين يحمله الشّاعر، يقول "**أحمد مطر**":

لِمَنْ نَشْكُو مَآسِينَا؟

وَمَنْ يُصْغِي لِشَكْوَانَا

وَيُجْدِينَا؟

أَنَشْكُو مَوْتَانَا ذُلًّا لِوَالِينَا؟

وَهَلْ مَوْتٌ سَيُحْيِينَا؟

قَطِيعٌ نَحْنُ.. وَالْجَزَّارُ رَاعِينَا

...

فَوَالِينَا–أَدَامَ اللهُ وَالِينَا–

رَآنَا أُمَّةً وَسَطًا

فَمَا أَبْقَى لَنَا دُنْيَا

وَلَا أَبْقَى لَنَا دِينَا [1]**!**

هذا الدّعاء الذي يكاد يقرأه القارئ لعنة تحلّ على الحاكم، إنّ "**مطر**" ببراعته الشّعريّة يخفي نصّا تحت النّصّ الظّاهر فينشئ علاقة وطيدة بينه وبين الجمهور

وقد تَدْفَع الشّاعر عدّة أسباب تجعله يلجأ إلى هذا الفنّ، أوّل هذه الأسباب تتمثّل في:

[1]– محفوظ كحوال، أروع قصائد أحمد مطر، ص: 92.

1– البيئة العامّة والمحيط ويشمل العوامل السّياسية، والاجتماعية، والثّقافية وحتّى الدّينية[1]، هذا ما يجعل فنّ السّخريّة لدى الشّاعر الملجأ الوحيد للتّعبير عن الواقع.

2– شخصية الأديب السّاخرة وميولاته النّفسيّة التي تساعده على انتقاد النّاس بطريقة مرحة غير مباشرة ذلك أنّ السّخريّة فنّ له قواعده يتميّز بها كلّ ساخر عن آخر[2]، كما أنّ إحساس السّاخر بالنّقص والحرمان يدفعه للحقد على مجتمعه والانتقام لمن أساؤوا إليه عن طريق الإهانات والمذلات أو بهدف فضح الآخرين وكشف عيوبهم بصورة مضحكة[3].

وإنّنا ونحن نطالع شعر "**أحمد مطر**" فإنّا نجده ساخرا من طراز رفيع يسبب للمتلقّي الكثير من الدّهشة والصّدمة أيضا.

لَسْتُ عَبْدًا سِوَى لِرَبّي

وَرَبِّي حَاكِمِي

كَيْ أَسِيغَ الْوَاقِعَ المُرّ

أُحَلِّيهِ بِشَيْء

مِنْ عَصِيرِ الْعَلْقَم[4]

في هذه القطعة الشّعرية تتلمّس مدى ألم الشّاعر من واقعه المرّ والذي جعله يصف العلقم كعصير حلو في إشارة إلى أن الواقع أمر من مرارة العلقم، «**إن السخرية أسلوب أو سلاح عدائي مهما صغرت درجتها أو كبرت، يتميز عن غيره من أساليب العداء بأنه مصوغ بروح الفكاهة**

[1]– ينظر: إيمان سويسي، النثر الساخر في المدونة النقدية العربية، رسالة التربيع والتدوير والرسالة الهزلية، رسالة ماجستير، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، 2014، ص: 36.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 36.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 15.

[4]– أحمد مطر: لافتات 6، ص: 20.

وأسلوبها»[1]، إنّ الشّاعر عادة ما يفكّر خارج المعقول في استخلاص النّتائج والتّعبير عن الرّأي، ولهذا فهو وثيق الصّلة مع الذّكاء والثّقة الزّائدة في النّفس، كما ينبغي أن نشير إلى أنّ هناك علاقة وطيدة بين المستمع والسّاخر، فمستمع السّخريّة يربط فتات أفكار السّاخر ويربطها ببعضها ليدرك السّخريّة الكامنة فيه ويقدّرها، وبهذا أحمد مطر اكتسب جمهورا مستمعا ضخما يقدّر له سخريّته ويأخذها منه على محمل الجدّ، كما وجد أيضا في جمهوره من يفهم ألغازه ويفسّرها دون عناء، لذلك فقد كانت علاقته بالجمهور علاقة تواصليّة نادرة ومميّزة.

9– النّسق الثّقافي في البياض الشّعري:

إن الفراغ الموجود في النص الشعري عند الشاعر المعاصر يوحي بكثير من الدلالات الخفية والأنساق المضمرة، إنها صورة يحاول الشاعر من خلالها إقناع المتلقي بلعبة فنّيّة بين النّطق والصّمت وبين الكلمة والمحو، وبين الصوت والبصر، وبين الامتلاء والخواء، ويصبح النّصّ مثل قطعة موسيقية بين الصّمت والكلام صلة مميّزة، يتخلّلها تنفّس وانتظار وتوقّف وعلامة أمل وانكسار، وتأثّر وتساؤل وتأمّل وإقدام وتردّد.

إنّ الفراغ والبياض في النّصّ الشّعري يمنحه خلودا لدى المتلقّي، إنّ القارئ ليجد في البياض ما لا يوجد في السّواد وهو المكتوب، ولعلّ ما سكت عنه الشّاعر أدهى وأمرّ، وأوسع وأجمل، وأكثر كثافة ممّا قاله.

إنّ "**أحمد مطر**" عندما يضع النّقاط المتتابعة في نهاية سطر مثلا فإنّه يترك المجال للقارئ ذلك ما يجعله ينساق وراء البحث بغرض القبض على المعنى «**وقد كانت أيقونة الكلام في شعرنا القديم تنطلق من ملفوظ التعبير لا من مسكوته، وكانت دلالة اللفظة في تركيب القصيدة، هي الرسالة التي تحمل الدلالة، غير أنّ حال الإنتاج الإبداعي في عصرنا هذا يحدّده هدف العمل وما دامت القصيدة حالة تحوّل للإنسان من عادية إلى هيامية، فلابدّ للقارئ أن يتحوّل كذلك**

[1]– عبد الحليم حنفي، أسلوب السخرية في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1987م، ص:15.

وانطلاقا من كون الشّعر ليس عملا عاديا ولكنّه شعر، والتّعامل معه لابدّ أن يكون شعريا ولن يكون بوسع القارئ إلّا أن يتحوّل إلى شاعر كي يستطيع النّفاذ إلى عالم النّص الشّعري»[1].

إنّ المفارقة الشّعرية بين القديم والمعاصر أمر جليّ الصّورة، وإيحائية الدّلالة في البناء الفنّي للقصيدة المعاصرة، قياسا بالتّقليدية يأخذ من البياض والسّواد في البناء الظّاهر للقصيدة، باعتبارهما طرفا الدّلالة البنائية للمحتوى الشّعوري الذي ينبض به النّصّ، فلا يمكن على عكس ما كانت تؤمن به البنية الفنّيّة للقصيدة قديما أخذ الدّلالة من منطوق الشّاعر، بل إنّ هناك نبض آخر للقصيدة لا يراه المتلقّي، لكنّه يشعر بوجوده، إنّها لغة الصّمت وقول السّاكت، من خلال البياض المنتشر في أجزاء القصيدة، والذي يعتبره الدّارسون جزءا هامّا في بنائية الصّوت، وذلك ضمن جزئيات رسالة التّلقّي التي ينشط المتلقّي للوصول إليها وهذا ما أسماها **"أمبرتو إيكو" "بالأثر المفتوح"** وما سمّاه **"ياوس"** بـ **"أفق التوقّعات"**[2]، يقول **"أحمد مطر"** في قصيدته **"بلاد العُرب"**:

وَطَنٌ

لَمْ يَبْقَ مِنْ آثَارِهِ

غَيْرُ جِدَارٍ خَرِبٍ

لَمْ تَزَلْ لَاصِقَةً فِيهِ

بَقَايَا

مِنْ نِفَايَاتِ الشِّعَارَاتِ

وَرَوْثُ الْخُطَبْ

[1]– سليم كرام: النص الشعري بين إيحائية البياض وانطوائية الدلالة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ع14 و15 جوان 2014م، ص: 344، (نقلا عن: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 62، ص: 264).

[2]– ينظر: سليم كرام: النص الشعري بين إيحائية البياض وانطوائية الدلالة، ص: 345.

عَاشَ حِزْبُ الْ...

يَسْقُطَ الْخَا...

عَائِدُو...

وَالْمَوْتُ لِلْمُغْتَصِبْ[1]

فلماذا هذا الفراغ.. وهذه النّقاط، وكان يستطيع الشّاعر أن يملأه بأجود الحروف وأبلغ العبارات، إنّ الصّمت لدى الشّاعر وخاصّة شاعر كمطر مثقل بهموم أمّته هو أبلغ من ألف كلمة، "**عَاشَ حِزْبُ الْ...**" أيّ حزب هو متّهم عنده بالخيانة، الأحزاب التي تفكّر بكراسي الحكم وبمداراة الحاكم" **يَسْقُطَ الْخَا...**" طبعا يسقط "**الخائن**"، لكن لماذا لم يقلها؟.. وترك الفراغ يفصح بها، إنّ النّقاط الثلاث أيضا لها أنساق خفيّة وكثيرة؛ فلأنّ الخونة كثيرون لم تعد الكلمة تفي معناها المحدود؛ ولأنّ الخونة أنواع وأصناف، وعلى العلن وفي الخفاء ترك "**مطر**" الكلمة مفتوحة على مصرعيها، وكذلك "**عَائِدُو...**"، وكأنّه يقول مالا نهاية عائدون عائدون.

إن الشّاعر يوظّف البياض بوصفه نصّا موازيا داخل النّصّ، وأنّ المتلقّي يجد نفسه أمام نصّيْن: نصٌّ حاضر في المكتوب، ونصٌّ مغيّب في البياض، يتشاكلان فيما بينهما، غير أنّ هوى البصر يميل إلى المغيب في البياض الذي لا يفصح عن نفسه بصورة واضحة، ولا يبين عن خواطره بشكل مباشر، ولكنه يسبك رؤاه بصيغة يجعل منها شكلا متوازيا مع المتن، سواء عن طريق التّرغيب أو عن طريق التّرهيب وفي كلتا الحالتيْن يتعزّز الإضمار عمّا لا يرغب في التّصريح به بحنكة عالية، وفي هذه الحال يستبدل الشّاعر اللّامقول بالقول، والانزياح عن المعنى الحقيقي بالإفشاء عمّا ينبغي الإعلان عنه والمسكوت عنه جمالا فنّيّا بالإفصاح عنه[2]، وقد جاء قول "**ميشيل بوجوايس**" "Mich poageois " «**لقد خصّص الشّعر المعاصر للصّمت مكانة عجيبة وأولاه المنزلة الرّفيعة، وقد توصّل الشّعر**

[1]– محفوظ كحوال، أروع قصائد أحمد مطر، ص: 83.

[2]– ينظر: عبد القادر فيدوح، بلاغة التّوازي في الشعر العربي المعاصر، مجلّة فصول، ع82/81، 2012م، ص: 01.

إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة وخاصّة ما كان منها مرئيّا، وذلك من قبيل البياضات ورسم القصيدة في صفحة الورقة والهوامش، والتّفنّن في الطّباعة وتشظية النّصّ، وتقطيع أجزائه وغياب علامات الوقف أو الإكثار منها»[1]، لذلك يتجسّد غير المقول في النّصّ أكثر من المقول ذاته، إنّ الشّاعر يوظّف البياض بوصفه نصّا موازيا داخل النّصّ، وأنّ المتلقّي يجد نفسه أمام نصّيْن حاضر مكتوب، ونصّ مغيّب في البياض.

إنّ الكتابة للشّاعر أحمد مطر وتوزيعه للأسطر الشّعريّة فيه من الميل الموحي بحركة المضمون؛ إذ أنّ القارئ يستحضر صورة بعد صورة في سطر بعد سطر، تكاد تكون صورا مرئيّة ومشاهدَ يعبّر عن مبتغى الشّاعر نداء كان، أو حوارا أو سردا لأحداث قصّة أو إلقاء للغزٍ من ألغازه، وبالتّالي يفهم المتلقّي الكلام لأبعد حدّ وفقا للسّياق الكتابي للنّصّ الشّعري «**فالشّاعر المعاصر يمتلك الحرّيّة لخلق أشكاله الشّعريّة الخاصّة التي تناسب المضمون، ومن هنا كانت العلاقة في هذا الشّعر بين الشّكل والمضمون شديدة التّرابط، وذلك لأنّ شكل القصيدة لا يجيء نتيجة نسق سابق الوجود، بل ينشأ عن المضمون نفسه**»[2]، وهذا منا نلتمسه حقّا في قصائد "**أحمد مطر**"

10– الأنساق التّناصية مع القرآن الكريم:

لقد خاضت الدّراسات الحديثة والمعاصرة في قضية انفتاح النّصوص على بعضها البعض، وقد استعملت في كثير من الأحيان مصطلحات أخرى مغايرة مثل "**التّعالي النّصّي**"، "**التّفاعل النّصّي**" "**التّداخل النّصّي**"، "**الانتشار**"، "**الحوارية**"، و"**التّناص**"... هذا الأخير الذي يعتبر أكثر استعمالا في النّقد المعاصر.

[1]– عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشّعر الحديث، المنهل، مكتبة إلكترونية، دط، دت، ص: 34.

[2]– سلمى الخضراء الجيوسي، الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث، منشورات دراسات الوحدة العربية، ط2، 2007م، ص: 682.

والتّناص مصطلح نقدي، أطلق حديثا، وأريد به تعالق النّصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها، وقد بدأت العناية به على يد النّاقد الرّوسي **"ميخائيل باختين"**، وتطوّره بعد ذلك البلغارية **"جوليا كريستيفا"** ومن بعدها العديد من الدّارسين أمثال **"تودروف"**، **"ريفاتير"** وغيرهم[1].

والتّناص أساسه التّفاعل والتّشارك بين النّصوص، وهذا يقتضي الحفظ والثّقافة والمعرفة السّابقة بالنّصوص وبالتّراث، «**لأنّ النّصّ يعتمد على تحويل النّصوص السّابقة وتمثيلها بنصّ موحّد يجمع بين الحاضر والغائب وينسج بطريقة تتناسب وكلّ قارئ مبدع**»[2].

وهناك من يرى أنّ **"التّضمين"** هو المصطلح البديل عن **"التّناص"**، فالكثير من الباحثين يستخدمون هذا المصطلح بمفهوم لا يختلف عن مفهوم التّناص، ويعتبر **"عز الدّين إسماعيل"** التّضمين من أهمّ عوامل التّطور الفنّي للقصيدة العربية الجديدة، والشّاعر المعاصر في نظره يختلف عن الشّعراء الأقدمين فهو يؤمن أنّه ثمرة الماضي التّراثي كلّه، وهو وسط آلاف الأصوات التي لابدّ من حدوث تآلف وتفاعل بينهما، وهو عندما يُضمِّن كلام غيره بنصّه، وهذا دلالة على التّفاعل بين أجزاء التّاريخ الفكري والرّوحي للإنسان[3]، ويعتمد التّناص على قوّة ذاكرة القارئ القرائية، فالمبدع لا يشير إلى الجزء المنسوخ، لذا فإنّ التّناص وسيلة تفاعلية عميقة مع النّصوص المستدعاة للإفادة منها، أيّ أنّ الشّاعر يمارس التّناص بوعي ودراية، وعلى القارئ التّناغم مع النّصّ الحاضر والغائب[4]

لقد تضمن شعر **"أحمد مطر"** حشدا كبيرا من المفردات الدّينية ومصطلحات من القرآن الكريم والحديث الشّريف، وهذا إنّما يدلّ على ثقافة الشّاعر الدّينية الواسعة، وهذا التّوجه الفنّي للشّاعر هو توجّه واع ومقصود، فنجده في حديثه عن الواقع العربي المُزرِي يصف المواطن العربي بأنّه

[1]– ينظر: فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ص: 114.

[2]– مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف المصرية، دط، 1991م، ص: 08.

[3]– ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 311.

[4]– ينظر: ظاهر محمّد الزواهرة، التّناص في الشّعر العربي المعاصر، دار الحامد للنّشر والتّوزيع، الأردن، عمّان، ط1، 2013م، ص: 36.

يتحرّك وفق ما ترغب فيه الحكومات الرّسمية حتّى في الأكل، والشّرب، والملبس، والنوم، وحتّى الصّلاة، وأنّ من يفعل أيّ شيء دون استئذان فإنّه سينال العقاب.

صَاحِبِي كَانَ يُصَلِّي

دُونَ تَرْخِيص

وَيتْلُو بَعْضَ آيَاتِ الْكِتَاب

كَانَ طِفْلًا

وَلِذَا لَمْ يَتَعَرّضْ لِلْعِقَابْ

فَلَقَدْ عَزَّرَهُ الْقَاضِي

وَتَابْ[1]

فالقارئ لهذه الأسطر الشّعرية وهو يصادف مصطلحات **"يصلي"**، **"آيات الكتاب"**، **"عزّره"**، **"تاب"** يجعله يعود إلى الثّقافة الدّينية ولقد حوّرها الشّاعر وفق ما يريده، فالمواطن العربي مراقب في كلّ تصرّفاته حتّى في الصّلاة وتلاوة القرآن، وعليه أن يتوب إن لم يستئذن السّلطات الرّسمية، وفي مقطوعة أخرى يصوّر الشّاعر الصّلاة التي أصبحت عند الحكّام رمزا للخيانة والبيع والتّنازل، فقد اتّخذها الحكّام وسيلة للاعتراف بالكيان الصّهيوني حينما صَلَّوْا في القدس، يقول:

اسْمَعُونِي قَبْلَ أَنْ تَفْتَقِدُونِي

يَا جَمَاعَة

لَسْتُ كَذَّابًا

فَمَا كَانَ أَبِي حِزْبًا

[1]– أحمد مطر: إني المشنوق أعلاه، لندن، ط1، 1989م،، ص: 08.

وَلَا أُمِّي إِذَاعَة

كُلُّ مَا فِي الْأَمْر

أَنَّ الْعَبْدَ صَلَّى مُفْرَدًا بِالْأَمْس

فِي الْقُدْس

وَلَكِنْ (الْجَمَاعَة)

سَيُصَلُّونَ جَمَاعَة [1]**!**

إنّ ثقافة الشّاعر الدّينية جعلت منه شاعرا لا يفتأ يذكر شعيرة أو عبادة أو مفردة دينية، أو آيًا من القرآن في كلّ قصائده تقريبا، وهذا إنّما يدلّ على تشبّعه الغزير بثقافة الإسلام وبالتّراث العربي.

حَدَّثَنَا الْإِمَام

فِي خُطْبَةِ الْجُمُعَة

عَنْ فَضَائِلِ الْجُمُعَة

وَالصَّبْرُ وَالطَّاعَةُ وَالصِّيَام

وَقَالَ مَا مَعْنَاه:

إِذَا أَرَادَ رَبُّنَا

مُصِيبَةً بَعْدَهُ ابْتَلَاه

بِكَثْرَةِ الْكَلَام

[1]– أحمد مطر: لافتات1، ص: 19.

لَكِنَّهُ لَمْ يَذْكُرِ الْجِهَادُ فِي خُطْبَتِهْ

وَحِينَ ذَكَرْنَاه

قَالَ لَنَا: عَلَيْكُمْ السَّلَامْ

وَبَعْدَهَا قَامَ مُصَلِّيًا بِنَا

وَعِنْدَمَا أَذَّنَ الصَّلَاة

قَالَ:

نِعْمَ... لَا إِلَهَ إِلَّا الله[1]

هذا إشارة من الشّاعر إلى بعض الخطباء الذين يأتمرون بأمر الدّولة ولا يقولون إلّا ما يرضيهم فيتكلّمون عن الدّين والعبادة والصّبر والابتلاء، ولكن عندما يذكّرهم أحد بفريضة الجهاد فإنّه ينكر ولا يسمع، وذلك خوفا من الحاكم وطمعا في غفرانه.

كما نجد في كثير من المواضع اقتباس معنى من القرآن الكريم، نورد من ذلك أمثلة، يقول الشاعر:

وَالْعَصْرِ

إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْر

فِي هَذَا الْعَصْرِ

فَإِذَا الصُّبْحُ تَنَفَّسْ

[1]– أحمد مطر: لافتات2، ص: 60، 61.

أذّن فِي الطُّرُقَاتِ نُبَاحُ كِلَابُ الْقَصْرِ[1]

وهذا توظيف وتناص واضح مع آي القرآن الكريم، من قوله تعالى:﴿ وَالْعَصْرِ إِنَّ ٱلْإِنسَـٰنَ لَفِى خُسْرٍ ﴾[2]، واستمد أيضا معنى **"أصحاب الفيل"** في قوله:

النَّاسُ ثَلَاثَةُ أَمْوَاتٍ فِي أَوْطَانِي

وَالْمَيِّتُ مَعْنَاهُ قَتِيل

قِسْمٌ يَقْتُلُهُ "أَصْحَابُ الْفِيل"

وَالثَّانِي تَقْتُلُهُ إِسْرَائِيل

وَالثَّالِثُ تَقْتُلُهُ عَرْبَائِيل[3]

وهذا المعنى يتناص مع الآية من سورة الفيل:﴿ اَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَـٰبِ ٱلْفِيلِ ﴾[4]، في إشارة إلى أن أمريكا هي أبرهة العصر.

ويبقى الشّاعر رغم المعاناة والاضطراب يؤمن بأنّ الشّعب هو الذي يملك عنوان القيادة نحو التّحرّر من العبودية والاستقلال، وتجدر الإشارة إلى أنّ استدعاء القصّة القرآنيّة في الشّعر الحديث والمعاصر مرتبط بحاجة الشّعراء العرب إلى البحث عن رموز خاصّة تميّز تجاربهم عن تجارب نظرائهم من الشّعراء الأوروبيّين والأمريكيين الذين اطّلعوا على تجاربهم ضمن عملية مثاقفة واسعة قادتها التّرجمات، وقد شكّل الهروب إلى الرّمزيّة سواء بالأسطورة أو الرّمز التّاريخي أو الدّيني حالة من

[1]– محفوظ كحوال: أروع قصائد أحمد مطر، نوميديا للطّباعة والنّشر والتّوزيع، قسنطينة، دط، 2012م، ص: 88.

[2]– سورة العصر الآية: 8، 9.

[3]– أحمد مطر، لافتات3، ص: 25.

[4]– سورة الفيل، الآية: 01.

حالات الدّفاع النّفسي لإعادة التّوازن المفقود بفعل ثقل الواقع وتناقضاته السّياسيّة والفكرية والاجتماعية[1].

أَهْلُ الضِّفَةِ... أَنْتُمْ حَقّ

وَجَمِيعُ النَّاسِ أَبَاطِيل

أَنْتُمْ خَاتِمَةُ الْأَحْزَاب

وَأَنْتُمْ فَاتِحَةُ الْقُرْآنِ وَأَنْتُمْ إِنْجِيلُ الْإِنْجِيل

يَا مَنْ تَعْتَصِمُونَ بِحَبْلِ اللهِ جَمِيعًا

وَبِأَيْدِيكُمْ حَجَرٌ مِنْ سِجِّيل

سِيرُوا... اللهُ يُوَفِّقُكُمْ[2]

قال الله تعالى: ﴿ **وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا** ﴾[3]، إنّ الشّعب الرّافض للاحتلال هو الحقّ المتبقّي في الوطن الذي امتلأ بالأباطيل، وحين يتّحد الشّعب ويصبح صفّا واحدا فإنّ الحجارة على الرّغم من بساطتها فإنّها تتحوّل سلاحا مقدّسا فتّاكا "**حَجَرٌ مِنْ سِجِّيلٍ**"، وذلك من قوله تعالى في سورة الفيل ﴿ **تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ** ﴾[4]، كما يدعو الشّاعر في غير موضع إلى الثّورة ضد فراعنة العصر، كما يدعوا الناس إلى أن يدركوا أن فرعون كل زمان مصيره الهلاك، وأن إدراك هذا الأمر والإيمان به هو بداية النصر.

[1]– ينظر: حسن مطلب المجالي، أثر القصة القرآنية في الشّعر العربي، رسالة دكتورة، كلّيّة الدّراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2009م، ص: 38، 39.

[2]– أحمد مطر، لافتات3، ص: 149.

[3]– سورة آل عمران الآية: 103.

[4]– سورة الفيل الآية: 04.

ونجد أيضا في قصيدته "**قلّة أدب**" يقول:

قَرَأْتُ فِي الْقُرْآن:

"تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ"

فَأَعْلَنَتْ وَسَائِلُ الْإِذْعَان

أَنَّ السُّكُوتَ مِنْ ذَهَب

أَحْبَبْتُ فَقْرِي وَلَمْ أَزَلْ أَتْلُو:

"وَتَبْ"

"مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبْ"

فَصُودِرَتْ حُنْجُرَتِي

بِجُرْمِ قِلَّةِ الْأَدَبْ

وَصُودِرَ الْقُرْآنْ

لِأَنَّهُ... حَرَّضَنِي عَلَى الشَّغَبْ[1]

هذا التّناص من قوله تعالى: ﴿تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ۝١ مَآ أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُۥ وَمَا كَسَبَ ۝٢﴾[2]، وهذه إشارة إلى الحاكم المستبدّ، "**أبو لهب**" قمّة الطّغيان، وكما كان هذا الأخير مصيره الهلاك، فإنّ كلّ حاكم مستبدّ مآله إلى ما آل إليه أبو لهب.

[1]– أحمد مطر: لافتات 1، ص: 11.

[2]– سورة المسد، الآية: 1، 2.

يقول "**أحمد مطر**" في قصيدته:

قِفُوا حَوْلَ بَيْرُوت

صَلُّوا عَلَى رُوحِهَا، وَانْدُبُوهَا

لِكَيْ لَا تُثِيرُوا الشُّكُوكْ

وَرُصُّوا الصُّكُوكْ

عَلَى النَّارِ كَيْ تُطْفِئُوهَا

وَلَكِنْ خَيْطَ الدُّخَّانِ

سَيَصْرُخُ فِيكُمْ دَعُوهَا

سَيَصْرُخُ فِيكُمْ دَعُوهَا

وَيَكْتُبُ فَوْقَ الْخَرَائِبِ:

"... إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا"! [1].

وهذا إشارة منه إلى الآية ﴿إِنَّ ٱلْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا۟ قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا﴾ [2]، إنّه لتناص ذكيّ، لا يعبّر إلّا على براعة الشّاعر وثقافته القرآنية، إنّه متشبّع جدّا بالقرآن الكريم، وهذا أثرى قصائده وخدم شعره سواء في الهجاء أو السّخرية، وقد نجد له قصائدا مُعَنْوَنَةً بآيٍ من القرآن، أو بأدعية نبوية، أو

[1]– أحمد مطر، لافتات 1، ص: 96، 97.

[2]– سورة النّمل الآية: 33.

مصطلحات قرآنية أو إسلامية مثل: **"قصيدة الفاتحة"**[1] و**"أقسم بهذا البلد"** [2]و **"ربّ ساعدهم علينا"**[3] **"توبة"**[4] **"أعوذ بالله"** [5]**"الله أعلم"**[6] وغيرها.

11– الرّبيع العربي وتداعياته في شعر أحمد مطر:

مرّت الأوطان العربية مؤخّرا بثورات في شتّى مجالات الحياة، وقد تأثّر الأدباء والنّقاد والمثقّفون بهذا الوضع المضطرب، فكان لزاما أن يستحدثوا موضوعات وأفكار وآليات جديدة تتوافق وما سمّوه بالرّبيع العربي[*].

ولا يخفى على أحد أن موضوع **"الربيع العربي"** هو موضوع جدير بالدّراسة لما فيه من تجاذبات وحيثيات، جعلت منه محلّ دراسة ونظر من قبل الكثير من النّقاد والأدباء والمثقّفين والسّياسيين، وإن ذكر **"الربيع العربي"** يشدّنا شدًّا وثيقا بذكر الشّاعر العربي **"أحمد مطر"**، لأنّه أيقونة الرّفض ورمز الثّورة وجرعة الغضب والتّمرّد.

لقد قال **"الشّابي"** قولته الشّهيرة:

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ

فَلَابُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدَرْ

---

[1]– محفوظ كحوال: أروع قصائد أحمد مطر، أكثر من 230 قصيدة مع حوار، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة 2012م، دط، ص: 270.

[2]– المرجع نفسه، ص: 318.

[3]– المرجع نفسه، ص: 291.

[4]– المرجع نفسه، ص: 113.

[5]– المرجع نفسه، ص: 58.

[6]– المرجع نفسه، ص: 51.

[*]ينظر: سلطان فالح الأصقة، الربيع العربي، من الذي سمّاه ربيعا؟ WWW . Alanba. Com

وَلَابُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَنْجَلِي

وَلَابُدَّ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرْ[1]

هذا البيت الشّعري الذي تغنّى به الصّغير والكبير في مهرجانات الحرّيّة التي صنعها الشّعب في السّاحات والقرى والمدن، مستجيبا لنداء الحرّيّة، أصبح أيقونة توحّد الشّعوب وتأخذه إلى شاطئ التّحرّر ورفض القيود، هذا ما يدلّ على ثقل وزن الأدب في السّاحة العربية، إنّ الشّعب تأخذه الكلمة أكثر من أيّ شيء آخر، ويجرّه الخطاب الشّعري أكثر من أيّ خطاب، و**"أحمد مطر"** استطاع أن يبعث رسائله المشفرّة والصّريحة في أواسط الشّعوب العربية، حتّى انتفض وثار، رافضا الذّلّ والدُّونِية، فارضا كلمته بكلّ تحدّ وقوّة.

وعن سبب تسمية هذه الثّورات بـ **"الربيع العربي"** فإنّ الكثير من المحلّلين يرون أنّ أصل هذه التّسمية ليس غريبا، يقول **"عبد الله بن خالد شمس الدين"** في مقال له بعنوان **"أصل تسمية الربيع العربي"**، أنّ هذا المصطلح يعني Obama Sarabspring ، وتعني الرّبيع العربي التابع لـ**"أوباما"**[2]، ويقول **"الطّيب بيتي"** عن هذا المصطلح «**وليس للعرب في ربيعهم نصيب... سوى "القردنة" والزّعقات والضّجيج والتّهريج في السّيرك العبثي العربي الجديد...** »[3]، وبغضّ النّظر عن هذا المصطلح هو حقيقة أم افتراض، عربي الأصل أم غربي، ربيع الأحرار أم ربيع المغفّلين، فإنّه حدث مسّ كلّ الاتّجاهات، ومرحلة مهمّة فغي التّاريخ العربي، انبثق منه نضج في الفكر النّقدي العربي ومرحلة مهمّة ومنهجية نقدية لدى القارئ العربي، وتعتبر الكتابة الأدبية أهمّ العوامل الأدبية التي أثّرت وتأثّرت بهذا الحدث، كما تعتبر مواقع التّواصل الاجتماعي عاملا مهمّا في انتشار الأحداث والتّحليلات السّياسية وتعليقات المثقّفين وقصائد الشّعراء ونصوص الأدباء والدّارسين.

[1]– صلاح الدين الهواري، ديوان أبي القاسم الشّابي، أغاني الحياة، دار الهلال، مصر، دط، 2008م، ص90.

[2]– ينظر: عبد الله بن خالد شمس الدين، أصل تسمية الربيع العربي، مقال على الأنترنت .Pulpit /alwatanvdice com

[3]– الطيب بيتي: ربيع المغفلين: شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ط1، 2014م، ص: 09.

وإذا نظرنا للإرهاصات الأولى لظهور (**الربيع العربي**) نجد أنه في أواخر العام 2010 وبداية العام 2011 انطلقت حركات احتجاجية سلمية ضخمة في معظم البلدان العربية اطلق عليها اسم (**الربيع العربي**) أو (**ثورات الربيع العربي**) تشابهت دوافع هذه الحركات الاحتجاجكية وأسبابها نظرا لتشابه الظروف والمشاكل التي عاشتها الدول العربية بشكل عام لعشرات السنين كانتشار الفساد والركود الاقتصادية وسء الأحوال المعيشية، إضافة إلى التضييق السياسي والأمني وعدم نزاهة الانتخابات في معظم البلدان العربية[1].

إنّ الأديب والشّاعر بالخصوص يتأثّر بأيّ حراك سياسي مرتبط ببيئته الجغرافية أو التّاريخية أو الثّقافية، فيبدع ما لا يستطيع أن يعبّر عنه غيره، ويجد القارئ العربي في قصيد الشّعراء، ما يريده ويعجز عن التّعبير عنه، وبهذا تلقى أشعاره رواجا بين المثّقفين والعامّة أيضا.

لقد تحدّث "**مطر**" كثيرا عن ثورات "**الرّبيع العربي**" تصريحا وتلميحا، وتحدّث عن القومية العربية في كثير من أشعاره، واصفا حال العرب حالما في كلّ سطر من سطور شعره بالوحدة العربية وبقومية تتقوّى بها كلّ شعوب الإنسانية.

مَا عِنْدَنَا مَاءٌ... وَلَا سُدُودْ

مَا عِنْدَنَا لَحْمٌ... وَلَا جُلُودْ

مَا عِنْدَنَا نُقُودٌ

كَيْفَ تَعِيشُونَ إِذَنْ؟

نَعِيشُ فِي حُبِّ الْوَطَنِ

[1]– ينظر: صباح عبد السلام حراحشة، تحليل خطاب قناة الجزيرة نحو أحداث الربيع العربي في سوريا، برنامج الاتجاه المعاكس أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الإعلام، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، جانفي 2013، ص: 41.

الْوَطَنُ الْمَاضِي احْتَلّهُ الْيَهُودْ

وَالْوَطَنُ الْبَاقِي يَحْتَلُّهُ الْيَهُودْ

أَيْنَ تَعِيشُونَ إِذَنْ؟

نَعِيشُ خَارِجَ الزَّمَنْ

الزَّمَنُ الْمَاضِي الذِي رَاحَ

وَلَنْ يَعُودْ

وَالزَّمَنُ الآتِي الذِي

لَيْسَ لَهُ وُجُودْ

فِيمَ بَقَاؤُكُمْ إِذَنْ؟

بَقَاؤُنَا مِنْ أَجْلِ أَنْ نُعْطِي التَّصَدِّي حُقْنَةً

وَنُنْعِشَ الصُّمُودَ لِكَيْ يَظَلَّ شَوْكَةً

فِي مُقْلَةِ الْحَسُودْ[1]

لقد استطاع "**أحمد مطر**" بعث رسائل مشفرّة للشّعوب العربية، واستقبلها الشّعب العربي في كلّ الأوطان بكلّ وعي، حتّى جاء اليوم الذي انتفض فيه وثار، ووجد أشعار "**أحمد مطر**" فعلّقها على صدره وساما، وكتبها شعارات في مظاهراته ومسيراته ومهرجاناته، كما استطاع أن يعطي صورة لـ "**الرّبيع العربي**" برؤيته الأدبية وقناعاته الاجتماعية، قبل الثورات وأثناءها وبعدها، ومازال يكتب ويُثْرِي السّاحة بقصائده النّادرة التي أذهلت القارئ العربي البسيط قبل المثقف، ولعلّ من أبرز قصائده

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشّعرية الكاملة، ص: 42، 43.

التي استطاع بها التّعبير عن "**الرّبيع العربي**" قصيدة "**خمسة أشرار**" والتي انتشرت في مواقع التّواصل الاجتماعي، فحفظها النّاس ورأوا فيها الواقع العربي بكلّ ما فيه من حيثيات، ولعل "**أحمد مطر**" كشاعر تنبّأ بالثّورات العربية ضدّ الحكّام العرب في الكثير من قصائده، بل كان داعيا لها وأوّل الثّائرين، يقول "**مطر**":

كَفَرْتُ بِالْأَقْلَامِ وَالدَّفَاتِرْ

كَفَرْتُ بِالْفُصْحَى التِي

تَحْبِلُ وَهْيَ عَاقِرْ

كَفَرْتُ بِالشِّعْرِ الذِي

لَا يُوقِفُ الظُّلْمَ وَلَا يُحَرِّكُ الضَّمَائِرْ

لَعَنْتُ كُلَّ كَلِمَةٍ

لَمْ تَنْطَلِقْ مِنْ بَعْدِهَا مَسِيرَه

وَلَمْ يَخْطُ الشَّعْبُ فِي آثَارِهَا مَصِيرَه

لَعَنْتُ كُلَّ شَاعِرٍ

يَنَامُ فَوقَ الْجُمَلِ النَّدِيَةِ الْوَتِيرَة.

وَشَعْبُهُ يَنَامُ فِي الْمَقَابِرْ[1]

[1]– أحمد مطر: الأعمال الشّعرية الكاملة، ص: 83.

هذه الأبيات التي جاءت بعنوان "**التكفير والثورة**"، تتحدّث جليّا عن الثّورة، وكأنّها نظرة مستقبلية استشرافية لما سيحدث، ولعلّ أيّ قارئ مهما كانت درجة ثقافته يقرأ ذلك جليّا، وعلى الرّغم من قدم هذا النّصّ قِدَمَ الاضطهاد العربي فإنّ "**الربيع العربي**" يتجلّى في كلّ سطر منه.

لقد عبّر الشّاعر وبكلّ حرّيّة عن الواقع المرير وعن رغبته كعربي في قيام ثورة تقلب الموازين، كما أبدى مله من الخطابات الزّائفة والأقوال والأشعار التي لا تُسْمِنُ ولا تُغْنِي من جوع، إنّه يدعو صريحا إلى الثّورة، إلى "**الرّبيع العربي**" كما يُسُمَّى، يقول "**أحمد مطر**" في قصيدته:

عِنْدِي لُغْزٌ يَا ثُوَّار

يَحْكِي عَنْ خَمْسَةِ أَشْرَارْ

...

الْأَوَّلُ يَبْدُو سَبَّاكًا

وَالثَّانِي سَاقٍ فِي بَارْ

....

وَالثّالِثُ يَعْمَلُ مَجْنُونًا

فِي حُوشٍ مِنْ غَيْرِ جِدَارْ

...

وَالرَّابِعُ فِي الصُّورَةِ بَشَرْ

لَكِنْ فِي الْوَاقِعِ بَشَّارْ

...

أَمَّا الْخَامِسُ يَا لَلْخَامِسْ

شَيْءٌ مُخْتَلِفُ الْأَطْوَارْ....[1]

إنّ هذا اللّغز الذي يقدمه "**أحمد مطر**" بين يدي القارئ، واضح حَلُّهُ وَجَلِيٌّ من السّطر الأوّل، إنّه يقصد حكّام الدّول العربية، وهو يصوّر "**الربيع العربي**" دون التّلفظ باسمه أو بمصطلحاته.

لقد تجلّت قضية الثّورات العربية وبوضوح، حيث عبّر عنها بكلّ تفاصيلها، إذ يقول في تكملتها:

أَمَّا الْأَوَّلُ: فَهِمَ الْقِصَّة

فَاسْتَسْلَمَ لِلرِّيحِ وَطَارْ

وَالثَّانِي: فَكَّرَ أَنْ يَبْقَى

وَتَحَدَّى الثَّوْرَةَ فَانْهَارْ

فَاسْتَقْبَلَهُ السِّجْنُ بِشَوْق

فَذُّ هُوَ وَالْإِبْنُ البَّارْ

وَالثَّالِثُ: مَجْنُونٌ طَبْعًا

قَالَ بِزَهْوٍ وَاسْتِهْتَارْ:

أَنَا خَالِقِكُمْ وَسَأَتْبَعُكُمْ

زَنْقَه زَنْقَه... دَارْ دَارْ

[1]– منتشرة على مواقع التّواصل الاجتماعي.

أَرْغَى أَزْبَدَ هَدَّدَ أَوْعَدَ

وَأَخِيرًا: يُقْبَضُ كَالْفَارْ

وَلَقَدْ ظَهَرَتْ فِي مَقْتَلِهِ

آيَاتٌ لِأُولِي الْأَبْصَارْ

وَالرَّابِعُ وَالْخَامِسُ أَيْضًا

دَوْرُ الشُّؤْمِ عَلَيْهِمْ دَارْ[1]

لقد التزم الشّاعر بتفعيلة **"فاعل"** من بحر المتدارك وذلك دلالة على التّأصّل والتّشبّث بقيم الهُوية ومبادئ الشّعر العربي القديم، على الرّغم من أنّه رائد من رُوّاد الشّعر الحرِّ، إنّ هذه الأبيات موجّهة للعرب كلّهم، فهو يتحدّث عن الثّورات التي بدأت في تونس ومصر ثمّ ليبيا وسوريا واليمن ورسم في كلّ سطر صورة الحاكم دون ذكر اسمه، وببراعة تامّة استطاع وصف كلّ واحد منهم والقارئ حتما سيقرأ أسماءهم في أوصافهم دون أدنى جهد، ويواصل قوله:

رَبُّ الْبَيْتِ لَطِيفٌ جِدًّا

أَسْكَنَهُمْ فِي حُوشِ الدّارْ

وَاخْتَارَ الْبَدْرُومَ الْأَسْفَلْ

وَالْمَنْزِلَ عَشْرَةَ أَدْوَارْ[2]

[1]– منتشرة على مواقع التّواصل الاجتماعي.

[2]– المرجع نفسه.

12– السّلطة والأنا في شعر أحمد مطر:

«إنّ السلطة بمعناها العام هي الحقّ في الأمر، فهي تستلزم أمرا ومأمورا وآمرا له الحقّ في إصدار أمر إلى المأمور، ومأمورا عليه واجب الطّاعة للآمر وتنفيذ الأمر الموصي إليه، إنّها إذن علاقة بين طرفين متراضيَيْن، يعرف الأوّل منهما بأنّ ما يصدره من أمر إلى الطّرف الثّاني ليس واجبا عليه إلّا لأنّه صادر عن حقّ له فيه، ويعرف الثّاني منهما بأنّ تنفيذه للأمر مبني على وجوب الطّاعة عليه وحقّ الطرف الأوّل في إصدار الأمر إليه، فالمشكلة الأساسية الأولى في علاقة السّلطة هي مشكلة الاعتراف بما تقوم به من حقّ وواجب عند طرفيها، فإذا كان هذا الاعتراف تامّا ومتبادلا استقامت السّلطة لعلامة أمرية مشروعة، ولكن إذا تطرّق الخلل إليه من جهة الأمر أو من جهة المأمور، أو من جهة الأمر نفسه فإنّها تتعرّض للارتباك والتّصدّع والوهن، وقد تنتهي إلى انهياره»[1].

إن هذا التعريف لا يتعلّق بالسّلطة بشكلها المحدود، وإنّما يطلق على كل أمر مشروع بين أفراد الجماعة الواحدة ممّا يحدث التّواصل في إطار تلك السّلطة، غير أنّ هذا لا يستمرّ دائما فيتمرّد المأمور على الآمر، أو يتسلّط الآمر على المأمور.

فإذا تأمّلنا تاريخ الشّعر نجد أنّ النّصّ الملفت للانتباه كان دائما نصّا خارجا عن مفهوم السّلطة في الثّقافة العربية، ففي النّصّ العربي نقرأ، ومنذ العصر الجاهلي حركة خروج عن القصيدة وطابعها الفنّي، وتمثّلت هذه الحركة في بروز طائفة من الشّعراء اصطلح عليهم **"بالشّعراء الصّعاليك"** الذين رفعوا لواء الخروج عن النّظام القبلي السّائد، فخرجوا في شعرهم على الكثير من تقاليد وسمات القصيدة في العصر الجاهلي[2].

[1]– ناصيف نصّار: منطق السلطة، مدخل إلى فلسفة الأمر، دار أمواج، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص: 07.

[2]– ينظر: فتيحة كحلوش، الخطاب الشعري المعاصر من استبدادية السلطة إلى حركة الإبداع، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة، 2005–2006م، ص: 10.

فمن خلال ما سبق، نجد أنّ السّلطة في شعر "**أحمد مطر**" متعدّدة ومتنوّعة في الزّمان والمكان الاجتماعي والحضاري، فهناك سلطة الحاكم وهي السّلطة الغالية والمهيمنة في كلّ أشعاره، كما أشرنا في مبحث سابق، وهناك سلطة المحكوم عليه الموالي للحاكم، المساعد له والملبّي لجميع رغباته، والذي يقف ضدّ "**أنا**" الشّاعر ويرصُدُ كلّ تحرّكاته قصد الإطاحة به وكشف ما يصبوا إليه.

وكلتا السّلطتين تكمّل بعضها البعض قصد تخريب "**الأنا**" وقتله، الشّيء الذي جعل الشّاعر يقرأ ألف حساب للنّاس فلا ثقة ولا أمان، أمّا سلطة الحاكم فقلَّما نجد نصّا شعريّا يخلو منها، وقد تعدّدت أوصافها ونعوتها من نصّ لآخر.

وهناك "**الحاكم المراوغ**" الذي يَعِدُ ولا يَفِي بوعده، يُظهِرُ لك أشياء ويُبطِنُ أشياء مخالفة لها حتّى يكون حتفك ونهايتك...[1]، يقول "**أحمد مطر**":

زَارَ الرَّئِيسُ الْمُؤْتَمَنْ

بَعْضَ وِلَايَاتِ الْوَطَنْ

وَحِينَ زَارَ حَيَّنَا

قَالَ لَنَا:

هَاتُوا شَكَاوَاكُمْ بِصِدْقٍ فِي الْعَلَنْ

وَلَا تَخَافُوا أَحَدًا... فَقَدْ مَضَى ذَاكَ الزَّمَنْ

فَقَالَ صَاحِبِي (حَسَن):

يَا سَيِّدِي

[1]– ينظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد أحمد مطر، ص: 13، 14.

أَيْنَ الرَّغِيفُ وَاللَّبَنْ؟

وَأَيْنَ تَأْمِينُ السَّكَنْ؟

وَأَيْنَ تَوْفِيرُ الْمِهَنْ؟

وَأَيْنَ مَنْ

يُوفِدُ الدَّوَاءَ لِلْفَقِيرِ دُونَمَا ثَمَنْ؟

يَا سَيِّدِي

لَمْ نَرَ مِنْ ذَلِكَ شَيْئًا أَبَدًا

قَالَ الرَّئِيسُ فِي حُزْنٍ

أَحْرَقَ رَبِّي جَسَدِي

أَكُلُّ هَذَا حَاصِلٌ فِي بَلَدِي؟!!

شُكْرًا عَلَى صِدْقِكَ فِي تَنْبِيهَنَا يَا وَلَدِي

سَوْفَ تَرَى الْخَيْرَ غَدًا

* * *

وَبَعْدَ عَامٍ زَارَنَا

وَمَرَّةً ثَانِيَةً قَالَ لَنَا:

هَاتُوا شَكَاوَاكُمْ بِصِدْقٍ فِي الْعَلَنْ

وَلَا تَخَافُوا أَحَدًا

فَقَدْ مَضَى ذَاكَ الزَّمَنْ

لَمْ يَشْتَكِ النَّاسُ !

فَقُمْتُ مُعْلِنًا:

أَيْنَ الرَّغِيفُ وَاللَّبَنْ؟

وَأَيْنَ تَأْمِينُ السَّكَنْ؟

وَأَيْنَ تَوْفِيرُ الْمِهَنْ؟

وَأَيْنَ مَنْ

يُوَفِّرُ الدَّوَاءَ لِلْفَقِيرِ دُونَمَا ثَمَنْ؟

مَعْذِرَةً يَا سَيِّدِي...

وَأَيْنَ صَاحِبْي (حَسَنْ)[1]

وسلطة **"الوالي الحاكم"** بدلا من **"الرّئيس الحاكم"**، نجد صورها متعدّدة في كلّ أشعار **"أحمد مطر"**، وهو بصفه بالعجلة والتّسرّع في اتّخاذ القرارات وإصدار الأحكام[2]، وفي هذا الصّدد يقول الشّاعر **"أحمد مطر"**في قصيدة **"الرّجل المناسب"**:

بِاسْمِ وَالِينَا الْمُبَجَّلْ

قَرَرُّوا شَنْقَ الذِي اغْتَالَ أَخِي

لَكِنَّهُ كَانَ قَصِيرًا

[1]– أحمد مطر: لافتات 2، ص ص: 18– 21.

[2]– ينظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد أحمد مطر، ص: 16.

فَمَضَى الْجَلَّادُ يَسْأَلْ:

رَأْسَهُ لَا يَصِلُ الْحَبْلَ

فَمَاذَا سَوْفَ أَفْعَلْ؟

بَعْدَ تَفْكِيرٍ عَمِيقْ

أَمْرَ الْوَالي بِشَنْقِي بَدَلًا مِنْه

لِأَنِّي كُنْتُ أَطْوَلْ[1]

أمّا قضية "**الأنا**" في الشّعر العربي فـ "**المتنبّي**" أبرز الشعراء الذين عُرِفُوا بـ "**الأنا**" لاستخدامه الكثير لهذا الضّمير، لكن الأنا عند "**أحمد مطر**" يختلف عن "**الأنا**" عند باقي الشعراء، فـ "**أنا**" "**المتنبّي**" مرتبط بالفخر والاستعلاء، والتّطاول والتّجاوز اللّامعقول، أما "**الأنا المطري**"، مرتبط بالتّحدي والإقدام من جرّاء غياب العدل الاجتماعي والسّلوك الحضاري، فالحاكم "**فوق**" والشعب "**تحت**" والبقاء للأقوى لا للأصلح، ومعالم "**الأنا**" عند "**أحمد مطر**" واضحة جليّة في كلّ قصائده فهو لا ينتمي إلى حزب أو جماعة أو تيار ذي شعار:

إِنَّنِي لَسْتُ لِحِزْبٍ أَوْ جَمَاعَهْ

إِنَّنِي لَسْتُ لِتَيَّارٍ شِعَارًا

أَوْ لِدُكَّانٍ بِضَاعَهْ

إِنَّنِي الْمَوْجَةُ تَعْلُو حُرَّةً مَا بَيْنَ بَيْنَ

وَتَقْضِي نُحِبَّهَا دَوْمًا

[1]– أحمد مطر: لافتات 2، ص: 69.

لِكَيْ تَرْوِي رِمَالَ الضِّفَتَيْنِ[1]

إنّ **"الأنا المطري"** و**"الانتماء"** كمفهوم سياسي خطّان متوازيان، لأنّ **"الانتماء"** من وجهة نظر الدّارسين يُفْضِي على **"الأنا"** ويقتله، وبالتّالي تزول الحرّيّة أو الاختيار، وهي الرّكيزة الأساسية المحرّكة لـ**"الأنا المطري"**[2]، «**إنّ علاقة الأنا بالآخر كانت على الدّوام علاقة مستعصية الفهم، صعبة الاستيعاب لعدم ثبوتها وتغيّرها المستمر عبر الزّمن، هذا التغير الذي ارتبط في كلّ مرّة بتغيّر الظّروف التّاريخية والاقتصادية والثّقافية الحضارية**»[3]، وكذلك هي الأنا لدى الشّعراء المعاصرين، أَنَا متغيّرة غير ثابتة متوتّرة بتوتّر الأوضاع، لا تستقرّ على حال، وإنّه من الصّعب تحديد مفهوم واضح للأن الشّعرية في الكتب الأدبيّة والنّقدية، حيث تحاول هذه الكتابات أن تقدّم تصوّرا أدبيّا لحضورها في النّصّ الشّعري، يعني أنّه لا يوجد تعريف صريح لـ**"الأنا"** الشّعريّة إلّا ما تمّ تناوله عنها في الكتب، وبالضّبط في الجانب الإجرائي وفي الدّراسات النّقديّة وحتّى في المذكّرات الأكاديمية فلا يكاد بِوُسْعِ الباحث أن يقبض على مفهوم الأنا الشّعريّة لعدم وجود تعريفات شاملة ودقيقة في معاجم المصطلحات الأدبيّة[4].

[1]– أحمد مطر: لافتات 3، ص: 99.

[2]– ينظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد أحمد مطر، ص: 19.

[3]– سمير الخليل، طانية حطّاب: دراسات ثقافية، ص: 27، 28.

[4]– ينظر: حاتم زيدان، لعيد جلّولي، جمالية المراوغة والتّوظيف الضّمائري للأنا عبر اللّغة الشّعريّة، مجلّة الأثر، الجزائر، ع29، 2017م، ص: 198.

خـاتمة

تناول هذا الموضوع الذي سُطِّرَ في مدخل وثلاثة فصول موضوعا مهمّا تمثّل في دراسة الأنساق الثّقافية في الخطاب الشّعري المعاصر والتي كان الهدف منه هو بيان بعض الأنساق التي كانت مندسّة من وراء هذا الخطاب الشّعري.

ومن بديهيات البحث العلمي أنّ لكلّ عمل مقدّمة وخاتمة، وخاتمة هذا البحث كانت عبارة عن نتائج توصّلت إليها أجملتها فيما يلي:

1- إنّ عمليّة النّقد أمانة تكشف عن جهود المنقود وحسناته وقدراته، وتستهدف قراءة الأثر الأدبي قصد تبيان مواطن الجودة والرّداءة.

2- لقد شهدت الدّراسات النّقديّة المعاصرة تطورات ملفتة ومذهلة، كانت نتاجا لما يحصل في الدّراسات اللّغوية والأدبية والفلسفية والثّقافية وما يحصل في المجتمعات من تغيرات، فعرفت المنعرج اللّساني الذي يعدّ أعظم إنجازات الدّرس اللّغوي، وحركة الشّكلانيين الرّوس الذين نادوا باستقلالية العمل الأدبي وظهور البنيوية والبنيوية التّكوينية وغيرها.

3- لقد أهملت الدّراسات النقدية لمدّة طويلة عنصر القارئ وأهمّيّته في مثلّث الفعل التّواصلي، هنا ظهرت نظرية القراءة والتّأويل التي نادت بالاهتمام بالقارئ أو المتلقّي، وقد كان لهذه النّظرية صدى كبير في النّقد العربي المعاصر تحت ما يسمّى بـ"**نظرية الاستقبال**".

4- لم يعد النّقد قادرا على السّير بنفس وتيرة النّصّ الإبداعي خاصّة في الشّعر، فظهر النّقد الثّقافي الذي حرّك مكامن الخطاب النّقدي، ويخرج من دائرة قواعد النّقد المعروفة ليفتح الباب واسعا وينظر إلى النّصّ الأدبي في ضوء سياقاته التّاريخية والثّقافية باعتباره حادثة ثقافية تتضمّن سلوكات رافقت النّصّ الإبداعي وكانت شاهدا على عصر من المبدع محوّلة بذلك اهتمام المتلقّي من التّركيز على القيم الجمالية والأدبية في النّصّ إلى النّظر إليه بوصفه خطابًا ثقافيا يشمل على معان وأنساق ودلالات غير متوقّعة.

5- لقد ظهر النّقد الثّقافي في الدّرس النّقدي الغربي أواخر القرن العشرين متأثّرا بالبنيوية، وقد ظهر في الدّرس النقدي العربي منذ ما يقارب الثّلاثين سنة ضمن رؤى ما بعد الحداثة، وأضحى أكثر المقاربات حضورا في المؤسّسات الجامعية والأكادمية، وقد اهتمّ بربط الأدب بسياقه الثّقافي غير المعلن، ولا يتعامل مع النّصّ والخطابات على أنّها رموز جمالية وأدبية، وإنّما أنساق مضمرة تعكس كثيرا من السّياقات التّاريخية والاجتماعية والاقتصادية والقيم الأخلاقية والحضارية والإنسانية.

6- إنّ القراءة الثّقافية للنّصوص الأدبيّة والخطابات الشّعرية هي قراءة تواصلية تتطلّب وعيا بالمنجز الثّقافي؛ لأنّها تدرس النّصّ وتعاينه من منظور ثقافي، والثّقافة عنصر متحرّك غير ثابت

7- لقد برزت كثير من الشّخصيات التي أسّست لنظرية النّقد الثّقافي وتبنّتها نظريا ونقديّا، وكان "**الغذّامي**" رائدها الأوّل، حيث سعى في مسار الدّراسات النّقدية وحاول أن يتجاوز بالدّرس النّقدي العربي من درس بلاغي جمالي إلى درس ما وراء الجمالي والبحث في العيوب النّسقيّة المختبئة تحت عباءة الجمالي، وقد برزت شخصيات أخرى نذكر منها "**إدوارد سعيد**" (1935-2003م) والذي انكبّ على دراسة تصوّرات الاستعمار والأبحاث التّاريخية وروافد الثّقافة الغربية، لما كانت له تحليلات للفنّ العربي والشّرقي، و"**محمّد الجابري**" الذي اهتمّ بالمعرفة في الثّقافة العربية، و"**عبد القادر الرّباعي**"، و"**عبد الفتّاح كليطو**" الذي بحث في السّرد والأنساق الثّقافية، و"**رجاء النّقّاش**" (1934-2008م) الذي دعا لإعادة إحياء الإنتاج الثّقافي للقرن العشرين، وآخرون...

8- يسعى مشروع النّقد الثّقافي إلى التّعامل مع النّصوص، وذلك على اعتبار أنّ النّصّ علامة ثقافية قبل أن يكون قيمة جمالية، وهذه العلامة الثّقافية لا تتحقّق دلالتها إلّا من خلال سياقه الذي أنتجها أوّل مرّة، لذلك فقد قام النّقد الثّقافي على سؤال النّسق بدلا عن سؤال النّصّ، وسؤال المضمر بدلا عن سؤال الدّال، وسؤال الاستهلاك الجماهيري كبديل عن سؤال النّخبة المبدعة، وبالتّالي فالنّقد الثّقافي أحدث نَقْلَةً نوعية في المصطلح النّقدي وفي المفهوم وفي الوظيفة وفي التّطبيق.

9- إنّ النّقد الثّقافي عند الغذّامي ينبني على نظرية النّسق المضمر فتكون بذلك وظيفة الخطاب نسقية، وهو نسق ثقافي وتاريخي يتكوّن عبر البنية الثّقافية الحضارية ويتقن الاختفاء من تحت النّصوص ويكون له دورا سحريا في توجيه ذائقة الثّقافة، ومن مصطلحات النّقد الثّقافي العنصر السّابع والدّلالة النّسقية والجملة الثّقافية والمجاز الكلّي، والتّورية الثّقافية والنّسق المضمر والمؤلّف المزدوج.

10- لقد نجح الشّعر المعاصر من منظور ثقافي في جذب القارئ المعاصر، وذلك لأنّ وعي الشّاعر بجلال خطوة التّجديد التي اتّخذها لم تقتصر على الموسيقى والوزن، كما أنّ انفتاح الشّاعر العربي المعاصر على الثّقافة الغربية كان عاملا مهمّا في تطوّر القصيدة العربية المعاصرة.

11- ارتبطت القصيدة المعاصرة المتمرّدة على طقوسه القديمة بالمواطن العربي الذي تمرّد على أنظمة الحكم التي مارست كلّ أشكال التّضييق والظّلم والتّعسّف، فحركة الشّعر العربي الحديث حركة ثورية مثلها مثل ثورة المواطن في مطالبه السّاعية للتّغيير، فتغيّرت قوالب الشّعر ومضامينه وتبدّل الإيقاع وتجدّد، كلّ ذلك خاضع تحت التّجربة الفنّيّة والنّفسيّة للشّاعر المعاصر.

12- لقد تطوّر الشّعر وأصبح أشكالا عديدة في العالم العربي، فإذا كانت القصيدة العمودية هي المرجع والأساس فقد استُحْدِثَ الشّعر الحرّ وشعر التّفعيلة، والشّعر المنثور وقصيدة النّثر، وهذا كلّه وفق ثقافة الشّاعر وقوّة شاعريّته، وتبقى القصيدة المعاصرة خالدة لجمالها وقربها من قلب المتلقّي أيّا كان شكلُهَا.

13- إنّ الفنّان المعاصر أحسّ بالضّيق من القوانين، فسعى متلهّفا إلى الحرّيّة، فحطّم الواقع وانفصم عن واقعه وعاداته وتراثه، وخلق لنفسه عالما جديدا، وحاول الشّاعر العربي المعاصر أن يعيد النّظر في تراثه، واستعان بمكنوناته ورموزه من أجل النّهوض بمهمّة سامية ألا وهي قصيدة معاصرة بكلّ المقاييس.

14- ارتبط الشّعر العربي المعاصر بظاهرة الرّفض ارتباطا وثيقا، فقد تعالت أصوات الحرّيّة وانبرت أقلام الشّعراء ضمن غمرة الكفاح مع الشّعوب والجماهير، وقد تعدّدت أشكال هذا الرّفض

وموضوعاته ما بين رفض الظّلم والاستغلال وكلّ ما يُسبِّبُ الألم للإنسان ويشعره بالقيد، وقد مثّل الشّاعر "**أحمد مطر**" صون هذا الرّفض واستحقّ لقب أمير شعراء الرّفض دون منازع؛ لأنّه كان صوت الشّاعر ضدّ كلّ المضايقات، فتحمّل على عاتقه رسالة الشّعب التّحرّريّة، فنالت مقطوعاته الكثيرة من الشّعبيّة كونها تعبّر عن الواقع ومرارته.

15- لقد مثّل "**أحمد مطر**" أبرز الأمثلة على الشّعر العربي المعاصر، فقد ظهرت معاناته جليّة في كلّ سطر وفي كلّ كلمة في كلّ قالب شعري معاصر ومتجدّد، لقد شاعت أشعار "**مطر**" في السّاحة العربية في السّاحة العربيّة، وصار ما يُعرَفُ بظاهرة "**أحمد مطر**" وتفشّت أفكاره ومعاني شعره في أوساط الجماهير العربيّة، لقد آمن بالكلمة الصّادقة وقُدْرَتِهَا على إيقاظ النّائمين في العالم العربي، كما برع "**مطر**" في استنطاق الشّعوب وإخراج عيوبهم وترجمة كلّ ما يتهامسون به سرّا أو في خلجات أفئدتهم، كما لَامَهُمْ على ضعفهم أمام الظّلم.

16- لم يكتب مطر في الغزل ولم يهتم بمواضيع المرأة والحبّ كشأن باقي الشّعراء، لقد تميّز بشعره السّياسي الذي يَحْمِلُ قضيّة وطنه العربي المثقل بالهموم، إنّ المرأة في المخيال العربي قد تدحرجت ما بين الموؤودة والمعشوقة والمعبودة، إلّا أنّ "**أحمد مطر**" لم يكن حاضرا في كلّ هذه الحالات، دون أن ننكر بدايته الأولى ببعض كلمات العشق والغزل، إلى أن اكتشف قضيته الكبرى في حبّ الوطن والدّفاع عن مقوّماته والدّعوة إلى التّحرّر والانعتاق، إنّ المرأة حاضرة في شعر مطر ببعض الأسماء التّاريخية كشهرزاد وبلقيس، وحاضرة أحيانا كطرف عاشق لا معشوق يتوسّل إليه ويلومه على الجفاء والمعاناة، وبالتّالي تتبيّن في ذلك عقدة الشّاعر العاطفية والنّفسيّة التي منعته من الكتابة في الغزل، وقد دافع الشّاعر عن هذا بقوله إنّ موضوع المرأة والغزل موضوع مستهلك، ومن الرّداءة الفنّيّة إعادة ما قاله الأوّلون وهو كما تعرِفُ السّاحة الأدبيّة شاعر معاصر مُبْدِعٌ ومتميِّزٌ.

17- إنّ التّاريخ العربي متأصّلٌ راسخ في ثقافة الشّاعر "أحمد مطر" فنراه يسترجع بدون أيّ جهد شخصيات كثيرة وأحداث مختلفة من التّاريخ، وقد جعل بذلك من شعره مرآة تعكس الحاضر برؤية الماضي، إنّه شاعر مشبّع بالثّقافة العربيّة والتّاريخ الإسلامي.

18- تعتبر خطابات "**أحمد مطر**" في غالبها موجّهة للحكّام وللسّاسة ولأصحاب القرار؛ إذ يُوَجِّهُ لهم تُهَمًا لاذعة غير آبه بردود أفعالهم، إنّ الحاكم عند "**مطر**" ما هو إلّا لعبة في يد أمريكا والقوى الكبرى، إنّ يفضح أكاذيب الحكّام العرب وألاعيبهم في قالب عصري متفرّد، كما صوّر مطر الحرب القائمة بين الحاكم والشّعب بلغة ساخرة وببراعة تامّة، وأدوات إيحائية جعلت القارئ يقف مندهشا ومرتاحا، فقد وجد أخيرا من ينطق باسمه دون أن خوف أو مهانة.

19- لا تخفى عن القارئ ثقافة "**أحمد مطر**" الدّينية وتشبّثه بالتّراث من خلال لمساته القرآنية واقتباساته من قصص القرآن الكريم، وهذ إنّما بدّل على تأثّره العميق بالثّقافة الإسلامية.

20- إنّ الاضطراب والقلق والتّوتّر كلّها أنساق مضمرة في كلّ ما كتبه الشّاعر، فهو كأيّ مواطن عربي يعاني ممّا يعاني منه وطنه العربي بداية من قضيّة العرب، قضيّة فلسطين إلى قضيته هو كعراقي وقضيّته كعربي، وكلّ ما يحدث في الوطن العربي يلمسه كإنسان وكشاعر أيضا، وبالتّالي ظهر شعره يحمل قضيّة العرب متّسمة بالاضطراب والقلق.

21- لا يخفى على أحد أنّ موضوع "**الرّبيع العربي**" هو موضوع نال من التّساؤلات لدى كثير من الدّارسين والمثقّفين، وإنّ ذكرنا لثورات "**الرّبيع العربي**" يشدّنا شدّا وثيقا بذكر لافتات "مطر" التي تدعو في جلّها إلى التّمرّد والرّفض، فقد تحدّث "**مطر**" كثيرا عن هذه الثّورات تلميحا وتصريحا، كما تحدّث "**مطر**"، كما تحدّث عن القومية العربية واصفا حال العرب حالما بالوحدة العربية.

22- لقد ظهرت أنساق كثيرة في ثنايا شعر "**مطر**" نذكر منها: الحاكم والمحكوم، السّلطة والأنا الحاكم المراوغ، وأنساق أخرى تتّضح كلّما كان القارئ مشبّعا بالثّقافة على اختلاف مجالاتها، ومولعا

بشخصية الشّاعر، فكلّما كانت علاقة القارئ بالشّاعر علاقة عميقة كان داعيا لاكتشاف أنساق جديدة.

فمن خلال تسجيل هذه النّقاط تبيّن لنا أن الخطاب الشّعري المعاصر خطاب مُثقَلٌ بالأنساق المضمرة مثلما رأينا في الجانب التّطبيقي مع رائد من روّاد الشّعر المعاصر ألا وهو الشّاعر "**أحمد مطر**" الذي حمل على عاتقه همّ الأمّة العربيّة، ومن نافلة القول يمكن لأي باحث أن يفتّش عن هذه الأنساق لأيّ شاعر عربي معاصر ويربطها بالدّراسات الحديثة.

وفي الختام نقول إنّ هذا البحث الذي قدّمناه لا ندّعي فيه الكمال والإحاطة بكلّ جوانبه، وإنّما سعينا فيه سعي الاجتهاد لإبراز بعض الجوانب المتعلّقة به كالبحث في الأنساق، وبهذا نعتقد اعتقادا جازما بأنّ البحث في مثل هذه المواضيع يحتاج إلى رويّة وأناة، وقراءة، وفهم وتحليل أكثر بحكم جدّية الدّراسة.

فالله نسأل أن يجعل هذا البحث في ميزان القبول وأن يجعله خالصا لوجهه الكريم، ﴿ **رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦ ۖ وَٱعْفُ عَنَّا وَٱغْفِرْ لَنَا وَٱرْحَمْنَآ ۚ أَنتَ مَوْلَىٰنَا فَٱنصُرْنَا عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْكَٰفِرِينَ** ﴾.

قائمة المصادر

والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**
- **الحديث النّبويّ الشّريف.**
- **المصادر والمراجع:**

1) أ.أ. ريتشارد: مبادئ النّقد الأدبي، تر: محمد مصطفى بدوي، المؤسّسة المصرية العلمية للتّأليف والنّشر، القاهرة، دط،1963م.

2) إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة بيروت، ط1، 1984م.

3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،ط4، 1997م.

4) إبراهيم حاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984م.

5) إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عمّان ط1، 2003م.

6) إبراهيم زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، دط، دت.

7) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمّان، ط3، 2003م.

8) إبراهيم ناجي: ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، 1980م.

9) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، دط، 1998م.

10) أحمد أبو زيد: مدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، 1995، دط، دت.

11) أحمد بن نعمان: هذه هي الثّقافة، شركة دار الأمّة، ط1، دت.

12) أحمد جمال المرازيق، رؤية الأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2009م.

13) أحمد شوقي: الشّوقيات، مؤسّسات هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، دط، دت.

14) أحمد عبد الحليم عطية، ما بعد الكولونيالية في ما بعد الحداثة، قراءة في المختبر الجزائري، حلقات الجدل، دط، دت.

15) أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001م.

16) أحمد يوسف: القراءة النسقية، (سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

17) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبرايالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 2014م.

18) إدوارد سعيد، الثّقافة والإمبرايالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997م.

19) أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ج3، ط4، 1983م.

20) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972م.

21) أدونيس: مقدّمة في الشّعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1971م.

22) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، ج3، ط1، 1978م.

23) أدونيس، الشعر العربي ومشكلة التجديد في نظرية الشعر، مرحلة مجلة الشعر، القسم الأول، تحرير: محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق، 1996م.

24) أدونيس، الشعرية والشفوية الجاهلية، في الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م.

25) أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، دط، دت.

26) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م.

27) إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986م.

28) أمجد الريان: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2000م.

29) آمنة عمايرية، صورة المرأة في الشعر الحديث، ديوان العرب، منبر حرّ للثقافة والفكر والأدب، 12 سبتمبر 2012م،

30) إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السّياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل، عمّان، الأردن، ط1، 2008م.

31) باقر جاسم محمد، الفكر النقدي وأسئلة الواقع، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، دط، دت.

32) بشرى موسى صالح: بويطيقا الثقافة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2012م.

33) بوعيشة بوعمارة، الشاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث، ص06، نقلا عن: عزام محمد، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996م.

34) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

35) جعفر محمد بن جرير الطبري: تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آيات القرآن، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ج8، دط، دت.

36) جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004م.

37) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996م.

38) جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، دط، 2010م.

39) جهاد فاضل: أسئلة الشعر(حوار مع عبد الرّزاق عبد الواحد)، الدار العربية للكتاب، بيروت، دط، دت.

40) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1979م.

41) حافظ كوزي عبد العالي: السّخرية الهادفة في شعر أحمد مطر، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، دط، دت.

42) حسن مطلب المجالي، أثر القصة القرآنية في الشّعر العربي، رسالة دكتورة، كلّيّة الدّراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2009م.

43) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1994م.

44) حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، المركز الثّقافي، بيروت، ط1، 1994م.

45) حسين الصديق: الإنسان والسلطة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

46) حسين الصديق، الإنسان والسلطة، اتحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

47) حسين خمري: سرديات النقد في تحليل الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011م.

48) حسين علي الهنداوي: أشكال الخطاب الشعري في العهد المعاصر، دط، دت.

49) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

50) حميد سميسم، نظرية الرّأي العام ومدخل، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، دط، 1992م.

51) خالد سليمان، الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز، المعرفة العلمية للنشر والتّوزيع، ط1، 2009م.

52) خثير دوبي: البنيوية والعمل الأدبي (دراسة بنيوية شكلانية لمرثية مالك بن الريب)، دط.

53) الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح: مهدي المخزومي، ابراهيم السامرائي، دار الهلال، ج5، دط، دت.

54) دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007م.

55) دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002م.

56) رجب سعيد شهوان وآخرون: دراسات في الثقافة الإسلامية، مكتبة الفلاح، الكويت، ط2، 1980م.

57) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي إنجليزي فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2012م.

58) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، دط، دت.

59) رنيه وليك، آوستن وارن، نظرية الأدب، تع: عادل سلامة، دار المريخ، الرّياض، 1992م.

60) زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، مكتبة الأسرة والأعمال الفكرية، 2004م.

61) سامر فاضل الأسدي، البنيوية وما بعدها، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م.

62) سعاد الصباح: امرأة بلا سواحل، دار سعاد الصباح، الكويت، دط، 1994م.

63) سعد البارعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004م.

64) سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز العربي الثقافي، دط، دت.

65) سعد الدين كليب: وأشهد لك اعترافي، دار الينابيع، دمشق، ط1، 1993م.

66) سعيد الورقي: لغة الشّعر الحديث، مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعية، دارالنهضة العربية، بيروت، ط3، 1984م.

67) سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004م.

68) سعيد محمد: الرفض في الشعر العربي المعاصر، الأثر، مجلة الأدب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع7، ماي 2008م.

69) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دط، دت.

70) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث، منشورات دراسات الوحدة العربية، ط2، 2007م.

71) سمير الخليل، طانية حطاب: درسات ثقافية، الجسد الأنثوي، الآخر، السّرد الثّقافي، دار ضفاف للنشر، بغداد، 2018م.

72) سمير خليل: النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجوهري، لبنان، بيروت، ط1، 2012م.

73) سيّد قطب، النّقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشّروق، القاهرة،ط7، 1993م.

74) شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج3، دط، 1992م.

75) الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964م.

76) شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، دط، 2008م.

77) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت.

78) شيم محمّد حسن: غموض الشعر وإعمال العقل فيه، حلقة بحث مقدمة في مادة اللغة العربية، المركز الوطني للمتميزين، سوريا، 2015- 2016م.

79) صالح بلعيد، محاضرات في قضايا العربية، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، دت.

80) صلاح الدين الهواري، ديوان أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، دار الهلال، دط، 2008م.

81) صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2002م.

82) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، دت.

83) صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، لبنان، مج3، دط، 1977م.

84) صلاح عبد الصّبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، دط، 1969م.

85) صلاح قنصوة، تمارين في النّقد الثّقافي المقارن، سيرت للنّشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.

86) ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

87) طارق بوحالة: الشّعر العربي على سرير بروكوست، قراءة نقدية في نظرية النقد الثّقافي عند عبد الله الغذّامي، مركز الكتاب الأكاديمي، دط، 2018م.

88) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دط، دت.

89) طه حسين، جنة الشوك، دار المعارف، مصر، ط8، 1974م.

90) الطيب بيتي، ربيع المغفلين: شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ط1، 2014م

91) ظاهر محمّد الزواهرة، التّناص في الشّعر العربي المعاصر، دار الحامد للنّشر والتّوزيع، الأردن، عمّان، ط1، 2013م.

92) عبد الحليم حنفي، أسلوب السخرية في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1987م.

93) عبد الرّحمن بن خلدون: المقدّمة، تح: عبد الله محمّد الدّرويش، دار يعرب، دمشق، ج1، ط1، 2004م.

94) عبد الرّحمن بن خلدون: المقدّمة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

95) عبد الرحمن محمد القعود: انكسارات النّسق الشعري، دار الجمهورية للصحافة، الرياض، ط1، 2007م.

96) عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر والآليات، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م.

97) عبد الرضا علي، العروض والقافية، دراسة وتطبيق في شعر الشّطر... والشّعر الحرّ، دار الكتب بجامعة الموصل، ط1، 1989م.

98) عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة المعاصرة، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.

99) عبد العزيز حمّودة، الخروج من التّيه، دراسة في سلطة النّصّ، سلسلة عالم المعرفة 298، الكويت، دط، 2003م.

100) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع232.

101) عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، الشركة العالمية للنشر، مصر، دط، 1992م.

102) عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006م.

103) عبد العليم محمد إسماعيل علي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011م.

104) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1972م.

105) عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول والتجليات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 2005م.

106) عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثّقافة، عرض: إبراهيم غرايبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2006م.

107) عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009م.

108) عبد الفتاح العقيلي: النقد الثقافي، قضايا وقراءات، مكتبة الزهراء، الرياض، السعودية، ط1، 2001م.

109) عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنّشر، عمّان، ط1، دت.

110) عبد القادر فيدوح، بلاغة التّوازي في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، ع82/81، 2012م.

111) عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 2003م.

112) عبد الله إبراهيم، عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية الثّقافية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

113) عبد الله إبراهيم، عبد الله الغذّامي والممارسة النّقدية الثّقافية، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، 2003م.

114) عبد الله الغذامي وعبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004م.

115) عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

116) عبد الله الغذامي: المرأةو واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006م.

117) عبد الله الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1991م.

118) عبد الله الغذامي: النقد الثقافيّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005م.
119) عبد الله الغذامي: تأتيت القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.
120) عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991م.
121) عبد الله الغذّامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثّقافي العربي للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1994م.
122) عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم، مقاربات حول مفهوم المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998م.
123) عبد الله الغذامي، قراءة في الأنساق الثّقافية، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2009م.
124) عبد الله خضر محمد: مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم، بيروت، دط، دت.
125) عبد الفتاح كليطو: المقامات، السّرد والأنساق الثّقافية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط2، 2001م.
126) عبد المجيد جميل، نحو تحليل ثقافي أدبي، تجربة نقدية في قصيدة النّثر وخطاب الأغنية، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2008م.
127) عبد المجيد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان،ط1، 1980م.
128) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999م.
129) عبده بدوي: دراسات في النص الشعري، العصر الحديث، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت.
130) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنوية، دار العودة، لبنان، ط3، 1981م.
131) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972م.

132) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، دت.

133) عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، دت.

134) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م.

135) عز الدّين اسماعيل، الشّعر في إطار العصر الثّوري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط2، 1985م.

136) عز الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر، نص مفتوح عابر الأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،، بيروت، ط1، 2002م.

137) عز الدين المناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2004م.

138) عز الدين المناصرة: علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، مجدلاوي، عمان، 2006م.

139) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2003م.

140) عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، دط، 1996م.

141) علي البطل: الصورة في الشعر العربي – في أواخر القرن الثاني للهجرة–دار الأندلس، لبنان، ط2، 1981م.

142) أبو علي الكردي، المجموعة الشّعرية الكاملة لأحمد مطر، دار العروبة، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.

143) علي خليل حمد، التسامح في فكر إدوارد سعيد، مركز رام الله لدراسات حقوق الإنسان، رام الله، فلسطين، دط، 2005م.

144) علي شناوة آل واجدي، سامر قحطان سلمان، النقد الفني، دراسة في المفاهيم والتطبيقات، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

145) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ط1، دار الشروق، بيروت، 1991م.

146) فاتح علّاق: مفهوم الشعر عند الشعراء الرّواد، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م.

147) فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، دط، 1985م.

148) فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، 2009م، الجزائر.

149) قاسم حداد، أمين صالح، بيان موت الكورس، تق: محمد لطفي اليوسفي، سداس للنشر، تونس، 1995م.

150) أبو القاسم محمد كرو، دراسة في الأدب والنّقد، دار المعارف، تونس، ط1، 1990م.

151) كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة(قراءة في المكوّنات والأصول)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004م.

152) كاملي بلحاج، أثر التراث الشعب في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكوّنات والأصول، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2004م.

153) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة التحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الاسكندرية، مصر، دط، 2007م.

154) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشّعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، ط2، 1981م.

155) كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، ط1، 1987م.

156) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، ط1، 1982م.

157) كمال غنيم: عناصر الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1998م.

158) لحمداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003م.

159) المجموعة الشعرية الكاملة، لندن، ط2، سنة 2001م.

160) مجموعة من اللغويين: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دط، دت.

161) محسن جاسم الموسوي: النّظرية والنّقد الثّقافي، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2005م.

162) محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها سياقاتها، وبناها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 2005م.

163) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

164) محمد بن عبد المطلب: النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة الشباب، ع5، ط1، 2003م.

165) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج3، ط1، 1989م.

166) محمد توفيق الضوي، مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، دت.

167) محمّد جواد أبو القاسمي، نظرية الثقافة، تر: حيدر نجف، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، ط2، 2017م.

168) محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

169) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1984م.

170) محمد عبد الكريم الجزائري: الثّقافة ومآسي رجالها، دار مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1993م.

171) محمّد عبد المطلّب، قصيدة النّثر، الحسرة الثّقافيّة، قطر، ع2، 1999م.

172) محمّد عبد المنعم خفاجي، نقد الشّعر، دار الكتاب العلمية للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت.

173) محمد عزام، الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دط، 1995م.

174) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003م.

175) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دارالعودة، بيروت، ط1، 1982م.

176) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985م.

177) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م.

178) محمّد مفتاح، النّص من القراءة إلى التّنظير، شكر النشر والتّوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

179) محمد ولد عبدي: السياق والأنساق في الثقافة الموريطانية، مقاربة نسقية، دار نينوي للدراسات والتوزيع، دمشق، دط، 2000م.

180) محود درويش: المختار من شعر محمود درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2002م.

181) مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999م.

182) مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006م.

183) مصطفى الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

184) مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف المصرية، دط، 1991.

185) مصطفى حسن، بين الشعرية الشفوية والشعرية الكتابية، بحث مقدم، معهد الدوحة للدراسات العليا، 2017م.

186) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، 1981م.

187) مفرح بن سليمان القومي: مقدمات في الثقافة الإسلامية، الرياض، ط3، 1424هـ.

188) مفقودة في الديوان.

189) ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، مادة "رفض"

190) الميداني، مجمع الأمثال، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1987م.

191) نابغة بني شيبان: ديوان، دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، 2000م.

192) نادية شريف العمري، أضواء على الثقافة الإسلامية، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط1، 2009م.

193) نازك الملائكة: سيكولوجية الشّعر ومقالات أخرى، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، دط، 1993م.

194) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1983م.

195) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط11، 2000م.

196) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978م.

197) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981م.

198) ناصيف نصّار: منطق السلطة، مدخل إلى فلسفة الأمر، دار أمواج، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

199) ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2009م.

200) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2003م.

201) نذير العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي المعاصر، النادي الأدبي الثّقافي، جدّة السعودية، ط1، 2001م.

202) نزار عبد الله خليل الضمور: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م.

203) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، ج3، ط2، 1982م.

204) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج8، ط2، 1999م.

205) نزار قباني: المرأة في شعري وفي حياتي، منشورات نزار قباني، دط، 2000م.

206) نزار قباني: ديوان سامبا، منشورات قباني، دط، 1949م.

207) نزار قباني: ديوان قصائد، منشورات قباني، دط، 1981م.
208) نزار قباني: طفولة نهد، مقدمة الكتاب.
209) نزار قباني: قالت لي السمراء، منشورات قباني، ط33، 1989م.
210) نزار قباني: مقدمة طفولة نهد في الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط3، 2006م، خاتمة الكتاب.
211) نزار قباني، ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط3، 2003م.
212) نظمي عبد البديع محمد: في النقد الأدبي، جامعة الأزهر، كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالإسكندرية، دط، 1987م.
213) نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1981م.
214) نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1993م.
215) نعيم بلال، الفكر الإسلامي بن النّهضة والتّجديد، دار الهادي، بيروت، ط1، 2004م.
216) نقلا عن: عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999م.
217) هاني الخير: أحمد مطر شاعر المنفى واللحظة الحارقة، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار رسلان، سوريا، دمشق، ط1، 2009م.
218) أبو هلال أحمد، مقدمة في الأنثروبولوجيا التربوية، المطابع التعاونية، الأردن، عمان، دط، دت.
219) وهب أحمد روميّة، شعرنا القديم والنّقد الجديد، سلسلة كتب ثقافية شعرية يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، دت.
220) ياوس هانز روبرت، جمالية التلقي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.
221) يحي الجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1986م.
222) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978م.

223) يوسف الخال، بيان مفهوم القصيدة الحديثة، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، دط، دت.

224) يوسف حسن عبد الجليل: عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2006م.

225) يوسف حسن عبد الجليل، الأدب الجاهلي، قضايا وفنون ونصوص، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م.

226) يوسف عليمات: جماليات التّحليل الثّقافي الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2004م.

227) يوسف عليمات: جماليات التّحليل الثّقافي، الشّعر الجاهلي أنوذجا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، دط، 2004م.

228) يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، الكتاب.

- **المرجع باللغة الأجنبية:**

229) Ahmet GEMI, Mahmoud Shoush, المرأة في شعر نزار قباني.

- **المقالات والجرائد:**

230) إبراهيم خو رشيد: مفهوم الثقافة، مقال منشور بمجلة الفيصل، ع20، دت.

231) أحمد إبراهيم، أحمد مطر، الشاعر المنفي، مقال ساسة بوست، 08-06-2017م.

232) ثائر الأسدي، أحمد مطر، شاعر بصري، مقال، جريدة العراقي، ع24.

233) جميل حمداوي: مقال، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، 4 يناير 2012م.

234) عصام بهي، مقال موسوم بـ" الأدبي والثّقافي"، مجلّة النّقد الأدبي والدراسات الثّقافية، ع1، يونيو 2001م.

235) عمر أبو الهيجا: نقّاد وشعراء يتتبّعون التّحولات في القصيدة العربية المعاصرة، جريدة الدستور، الشاعر طارق مكاوي، 5فبراير2017م.

236) ماجدة آيت لكتاوي: أحمد مطر... شاعر ثوري يطلق الرصاص من فوهة قلمه، مقال بتاريخ 10 يونيو 2013م، هسبريس،

237) محمد المعايطة: أحمد مطر... شاعر طريد حمل وطنه في حقيبة المنفى، مجلّة سيّدتي، 4-9-2018م، Sayidaty, Net

238) محمد شداد الحرّاق، مقال بعنوان: اللغة الشعرية وهوية النص، ديوان العرب، مجلة إلكترونية، أكتوبر 2011م.

239) يوسف عبد الله الأنصاري، النّقد الثّقافي وأسئلة المتلقّي، قسم البلاغة والنقد، جامعة أم القرى، 2008، تاريخ الإضافة 22 أكتوبر 2010م.

- **المجلات:**

240) إبراهيم خلباص حمادي: النقد الثقافي مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العراق، ع13، 2013م.

241) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي الحديث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع02، أبريل 1987م.

242) أحمد عبد المعطي حجازي: القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، مجلة إبداع،ع9، 1985م.

243) إدريس بلمليح: الرؤية والمنهج عند الغذامي، ضمن سلسلة كتاب الرياض، قراءات في مشروع الغذامي الناقد، مؤسسة اليمامة للنشر، الرياض، ع:97، ديسمبر 2001م.

244) برويز أحمد زاده هوج، التناص القرآني في شعر أحمد مطر، فصلية بحوث في الأدب المقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران، ع16، السنة 4، 2015م.

245) حاتم زيدان، لعيد جلّولي، جمالية المراوغة والتّوظيف الضّمائري للأنا عبر اللّغة الشّعريّة، مجلّة الأثر، الجزائر، ع29، 2017م.

246) حفناوي بعلي: حداثة الخطاب النقدي في مرجعيات عبد الله الغذامي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع55.

247) حفيظة روابنية، صورة المرأة ودلالاتها في ثلاث مقطوعات شعرية جاهلية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، ع8، جوان 2001م.

248) دوغلاس روبنسون، الترجمة والإمبراطورية، الدراسات ما بعد الكولونيالية، تر: ثائر ديب، مجلة نزوى، ع45، يناير 2006م.

249) رقية رستم، الانزياح الصوتي في شعر أحمد مطر، دراسات الأدب المعاصر، السنة 07، ع25، 1993م.

250) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع9/8، المغرب 1988م.

251) سعيدي محمّد، الرّفض في الشّعر العربي المعاصر، الأثر، مجلّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع7، ماي2008م.

252) سليم كرام: النص الشعري بين إيحائية البياض وانطوائية الدلالة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ع14 و15 جوان 2014م.

253) شريف بموسى عبد القادر، نورالهدى مباركية، الأنوثة في الخطاب العربي، عبد الله الغذّامي أنموذجا، مجلّة مقاليد، الجزائر، ع11، ديسمبر2016م.

254) صبيرة قاسي، من عناصر الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تطبيقية في "شجر الليل"، لصلاح عبد الصبور، مجلة الخطاب، دورية أكاديمية تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للنشر، ع2، 2007م.

255) عبد السلام بلعجال، مقال موسوم بـ" تحوّلات القراءة من الأدبي إلى الثّقافي في رحلة البحث عن المعنى"، مجلّة الأثر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، ع28، جوان 2017م.

256) عبد الله أحمد المهنا، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، ع3، مج9، 1998م.

257) عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، مج22، ع2، 2014م.

258) عبد المجيد العذاري، المفارقة في شعر أحمد مطر، بحث، جريدة الدليل، ع143، 2007م.

259) علي صيادايي، شاعر عامري، صديقة أسدي، أسلوب شعر أحمد مطر السياسي، رؤية نقدية، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع21، 2015م.

260) محمّد قاسم لعيبي: أنساق الهيمنة والتّمثيل في شعر أحمد مطر، صورة الغرب أنموذجا، مجلّة جامعة كركوك، العراق، مج7، ع3، 2012م.

261) نضال إبراهيم ياسين: آليات الرّفض والتّمرّد في شعر أحمد مطر، مجلّة أبحاث البصرة علوم إنسانية، جامعة البصرة، مج33، ج1، السنة08.

262) هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، مجلة جامعة دمشق، مج30، ع1و2، 2004م.

- **الرسائل الجامعية:**

263) إيمان سويسي، النثر الساخر في المدونة النقدية العربية، رسالة التربيع والتدوير والرسالة الهزلية، رسالة ماجستير، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، 2014م.

264) إيمان طبشي، النّزعة السّاخرة في قصص السّعيد بوطاجين، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2001م.

265) حبيب بهرور: الخطاب الشّعري والموقف النّقدي في كتابات الشّعراء المعاصرين أدونيس ونزار قباني أنوذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2006-2007م.

266) عباس عودة شنيور، تلقي الشعر العربي المعاصر في العراق، دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة البصرة، العراق، 2008م.

267) عبد الفتّاح كليطو، الغائب، دراسة في مقامات الحريري، دار توبقال، المغرب، ط2، دت.

268) عبد المنعم فارس سليمان: مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، أطروحة لمتطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة نابلس، فلسطين، 2005م.

269) عمار مقدم، الخطاب النقدي عند عبد الله الغذامي، شهادة ماجستير، قسم اللغو العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2002- 2003م.

270) غزوى العنزي: مدخل في علم الثقافة الإسلامية، الثقافة الإسلامية وعلاقتها بالعلوم الأخرى، بحث مقدم لقسم الثقافة الإسلامية، كلية الشريعة، جامعة الإمام محمد بن سعود، المملكة العربية السعودية، إشراف: عبد الله الوصيف.

271) فتيحة كحلوش، الخطاب الشعري المعاصر من استبدادية السلطة إلى حركة الإبداع، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة، 2005-2006م.

272) قماري ديامنتة، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، مذكرة لنيل درجة الماجستير، النقد العربي المعاصر ومصطلحاته، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، إشراف د/ أحمد زغب، 2012-2013م.

273) محمّد لافي الشمري: جهود عبد الله الغذامي في النقد الثقافي بين التنظير والتطبيق، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2008-2009م.

274) مسلم مالك بعير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة بابل، كلية التربية، قسم اللغة العربية، 2007م.

275) صباح عبد السلام حراحشة، تحليل خطاب قناة الجزيرة نحو أحداث الربيع العربي في سوريا، برنامج الاتجاه المعاكس أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الإعلام، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، جانفي 2013.

276) يوسفي سهيلة، الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في الشكل، خليل حاوي أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعبّاس، 2018م.

- **المعاجم والقواميس:**

277) ديكرو أوزوالد وسشايفرجان ماري: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط2، 2007م.

278) الزمخشري، أساس البلاغة والرازي، مختار الصّحاح، وابن منظور، لسان العرب، مادة (ثقف).

279) سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

280) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج5، 1979م.

281) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، مادّة (ث، ق، ف)، نقلا عن: جميلة بنت عيادة الشّمّري، مفهوم الثقافة في الفكر العربي والغربي، ماجستير في الثقافة الإسلامية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

- **الدواوين:**

282) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الالتزام للنشر والتوزيع، إربد، دط، دت.

283) أحمد مطر: المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط1، 2011م.
284) أحمد مطر: إني المشنوق أعلاه، لندن، ط1، 1989م.
285) أحمد مطر: لافتات 6، لندن، ط2، 2001م.
286) أحمد مطر، لافتات 6، د د، لندن، ط1، 1996م.
287) أحمد مطر، لافتات، لندن، ط2، 1987م.
288) أحمد مطر، لقاء، مجلة الوطن العربي، ع431، 1985م.
289) امرؤ القيس: ديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4،
290) بدر شاكر السياب، ديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مج2، دط، 2016م.
291) بوعيشة بوعمارة، الشّاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث، مجلة كلية الآداب واللغات، ع8 جانفي 2011م.
292) حمادي عبد الله، ديوان البرزخ والسّكين، المقدمة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط3، 2002م.
293) أبو الطيب المتنبي: ديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1983م.
294) عبيد بن الأبرص: ديوان، تح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م.
295) عدي بن الرقاع: ديوان، شرح: حسن محمد نورالدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990م.
296) عز الدين إسماعيل: ديوان دمعة الأسى... دمعة للفرح، ط1، يناير 2000م.
297) محفوظ كحوال، أروع قصائد أحمد مطر، سلسلة الشعر العربي، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، دط، 2012م.

- **المراجع المترجمة:**

298) آرثرايزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء ابراهيم، رمضان ببطاوس، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م.
299) آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأبية، تر: محمد عبد الغني، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، دط، 2007م.

300) ت.س.إيليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر: شكري عياد، دار التنوير، مصر،ط1، 2014م.

301) تودوروف تزيفتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

302) جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000م.

303) روبرت يانغ، بقاء أم بقايا ما بعد الكولونيالية، تر: حبيب الحاج سالم، مراجعة: محمد الحاج سالم، مركز نماء للبحوث والدّراسات، دط، دت.

304) رينيه ويليك، النقد الأدبي، نظرة تاريخية ضمن كتاب "ما هو النقد"، تر: سلافة حجازي، مراجعة: عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989م.

305) زريق قسطنطين، في معركة الحضارة، دار العلم للملايين، ط1، 1964م.

306) زيودين ساردر وبورين فان لون: الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2003م.

307) س موريه، الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، تر: شفيع السّيّد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م.

308) غرينبلات منتروز، غالغر، لنتريشيا، تايسن: التّاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن أحمامة، المركز الثّقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018م.

309) فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000م.

310) ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرق للطباعة والنشر، سوريا، دمشق، ط2، 2008م.

311) مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، دط، 2000م.

- **المواقع الالكترونية:**

312) جلال منة، سيرة الشاعر أحمد مطر في فيلم وثائقي www. Youtube. Com.

313) جميل حمداوي: مدخل إلى مفهوم ما بعد الحداثة، تاريخ الإضافة 2012/02/18م، https://www.aluka.net

314) جميل حمداوي، الحداثة النقدية في كتاب الأدب والغرابة لـ "لعبد الفتاح كليطو"، www.diwanalarab.com، 14-02- 2019م.

315) جميل حمداوي، مقال بعنوان: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، ديوان العرب، مجلة إلكترونية، 2012م، www.diwanalarab.com.

316) سلطان فالح الأصقة، الربيع العربي، من الذي سماه ربيعا؟ www.alanba.com

317) عبد الحقّ مقراني، عبد الفتّاح كليطو، العربيّة نهارا والفرنسية ليلا، www.diwanalarab.com، 19 -02 -2019م.

318) عبد الله بن خالد شمس الدين، أصل تسمية الربيع العربي، مقال على الأنترنت Pulpit /alwatanvdice com.

319) عمار عكاش، صورة المرأة في الشعر العربي المعاصر، الحوار المتمدن، ع1131، 08-03-2005م. www. Ahewar. Org/ depat/ show. Art

320) ناصر يحي: أحمد مطر، الشعر سريع الطلقات، شبكة الجزيرة الإعلامية، 11-10-2015م، Https : //aljazeera. Net

- **المؤتمرات:**

321) صلاح بوسريف، النقد المعاصر، كان في جوهره صدى للماضي، ضفة ثالثة، منبر ثقافي عربي، ليندا نصار، 2019/08/04.

322) عبد الدائم السلامي: النقد فعل إبداعي لن يوجد إلا خارج الجامعات، ضفة ثالثة، منبر ثقافي عربي، ليندا نصار، 2019/08/04م.

323) عبد الرحمن بن اسماعيل، الغذّامي النّاقد، قراءات في مشروع الغذّامي النّقدي، مؤسّسة اليمامة، الرّياض، ع97، 98، ديسمبر 2001، يناير2002م.

324) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي رؤية جديدة، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، 2012م.

325) مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا، 23-26 ديسمبر 2003م.

326) مصطفى الضّبع، آليات الرّفض في القصيدة العربية الحديثة، المؤتمر الخامس، كلية دار العلوم، دط، أكتوبر 2002م.

327) نادية خاوة، الخطاب الشعري المعاصر في الجزائر، الخصوصية وأسئلة الاختلاف، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، 11، 12، 13 مارس 2003م.

328) وجيه فانوس: واقع الدراسات الثقافية العربية، النقد الثقافي ودراسات ما بعد الكولونيالية وقائع المؤتمر الثالث للبحث العلمي في الأردن، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، 17-11-2007م.

فهرس الموضوعات

مقدّمة ..... أ

مدخل

واقع الخطاب النّقدي ما قبل النّقد الثّقافي

تمهيد 09

1- النقد العربي القديم 11

2- تحوّلات الخطاب النّقدي المعاصر.....16

3- ظهور البنيوية والبنيوية التّكوينية 19

4- السيميولوجيا والخطاب النقدي المعاصر 27

5- نظرية القراءة والتأويل 29

6- واقع النقد المعاصر وظهور النّقد الثّقافي 31

الفصل الأوّل

ثقافة الخطاب الشّعري المعاصر

تمهيد 35

1- تحوّلات المضامين في الخطاب العربي المعاصر.....38

2- ظواهر الشّعر المعاصر الفنّيّة 43

3- بنية اللّغة العربيّة في الخطاب الشّعري المعاصر 52

4- قصيدة النّثر 59

5- التّمرّد والقلق وظهور القصيدة المعاصرة.....62

6- الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة.....63

7- فاعليّة الشّعر في الثّقافة العربيّة 75

8- الشّاعر المعاصر والثّقافة العربيّة.....79

9- الشّاعر العربي المعاصر والثّقافة الغربية 88

10- مكونات القصيدة المعاصرة 90

11- ظاهرة الرّفض في الشّعر العربي المعاصر 96

الفصل الثّاني

النّقد الثّقافي

تمهيد.....103

1- النقد الثقافي 103

2- تعريف الثقافة لغة 105

3- الثقافة اصطلاحا.....107

4- سمات الثقافة وخصائصها 112

5- المنهج الثقافي عند العرب.....115

6- المرجعية التّاريخية والفكرية للنّقد الثّقافي.....118

7- التّاريخانيّة الجديدة 129

8- الدّراسات ما بعد الكولونيالية.....131

9- النقد الثقافي في المشهد العربي 133

10- النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي.....146

11- أعمال الغذامي نحو نظرية النقد الثقافي.....149

12- مصطلحات النّقد الثّقافي عند عبد الله الغذّامي 159

13-فاعلية الشّعر في النقد الثقافي 163

14- النّسق الثقافي عند عبد الله الغذامي.....165

15- جماليات النقد الثقافي 166

16- منهجية التّحليل الثّقافي 168

17- مآخذ النّقد الثّقافي 170

الفصل الثالث

الأنساق الثّقافيّة في شعر أحمد مطر

تمهيد 176

1- تعريف مصطلح الأنساق.....176

2- أحمد مطر شاعر 179

3- اللّافتة الشعرية 196

4- نسق الأنوثة في الشعر المعاصر 201

5- تجليات النسق التاريخي في ثقافة أحمد مطر الشعرية.....221

6- نسق الهيمنة (الحاكم والمحكوم).....231

7- نسق الكراهة في شعر أحمد مطر 243

8- نسق السّخريّة 248

9- النّسق الثّقافي في البياض الشّعري.....253

10- الأنساق التّناصية مع القرآن الكريم 256

11- الرّبيع العربي وتداعياته في شعر أحمد مطر 265

12- السّلطة والأنا في شعر أحمد مطر 273

خاتمة 280

قائمة المصادر والمراجع 287

فهرس الموضوعات 312

مُلَخَّص:

لقد تجاوز النّقد الثّقافي الرّؤية المسيطرة على النّقد الأدبي والتي تجعل من الأدب خطابا محصورا في البلاغية والجماليّة، وقد أتى إلى السّاحة الأدبيّة والنّقديّة بنظريّة تنتقد الاستهلاك الأدبي البحت للنّصّ، أي تهتمّ بالقبول القرائي لخطاب ما، إنّه ذلك النّقد الذي يتساءل عن مدى المقروئيّة التي يحظى بها خطاب ما أو ظاهرة ما، وهو كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي، وإذا كان هذا النّقد تحتكره الثّقافة الغربيّة فإنّ هذا لا يعني أنّ الثّقافة العربيّة قد خلت منه، ومن هذا المنطلق تسنّى لي إقامة بحثي حول هذا الموضوع والذي عنونته بـ" **مقاربة ثقافيّة في الخطاب الشّعري العربي المعاصر**"، حيث أردت من خلاله أن أبحث عن الأنساق الثّقافيّة–باعتبارها جوهر هذا النّقد– خلف الخطاب الشّعري المعاصر متّخذة في ذلك نموذجا عربيّا معاصرا تمثّل في تجربة أحمد مطر الشّعرية، وهذا كان باختيار منّي؛ لأنّي رأيته النّموذج الأليق للدّراسة، وبحكم أنّ قصائده حُبْلَى بالأنساق، وكونه متشبّعا بثقافة واسعة تظهر جليّا في خطاباته الشّعريّة المتميّزة.

الكلمات المفتاحيّة: الشّعر، الخطاب، الثّقافة، النّقد، المعاصرة ، الأدب، الأنساق، مقاربة.

Résumé:

La critique culturelle est allée au-delà de la vision dominante de la critique littéraire, ce qui fait de la littérature un discours rhétorique et esthétique, et il est venu à l'arène littéraire et critique avec une théorie critique de la consommation purement littéraire du texte, c'est-à-dire intéressé par l'acceptation de lecture d'un discours, cette critique qui remet en question la pertinence d'un discours ou d'un phénomène, qui est la révélation du caché sous les masques de la rhétorique esthétique, et si cette critique est monopolisée par la culture occidentale, cela ne signifie pas que la culture arabe a été laissée de côté. De ce point de vue, j'ai pu établir mes recherches sur ce sujet, que je voulais dire comme une « approche culturelle dans le discours de poésie arabe contemporaine », à travers laquelle je voulais chercher des styles culturels - comme l'essence de cette critique - derrière le discours poétique contemporain, en prenant un modèle arabe contemporain représenté dans l'expérience poétique d'Ahmed Matar, et c'était mon choix parce que je le voyais comme le modèle le plus élégant de l'étude, et parce que ses poèmes sont chargés de motifs, et parce qu'il est plein d'une large culture qui est évidente dans ses discours poétiques distinctifs.

Mots-clés: Poésie, Discours, Culture, Critique, Contemporain, Littérature, Formats, Approche.

Abtsract:

Cultural criticism has gone beyond the dominant view of literary criticism, which makes literature a rhetorical and aesthetic discourse, and it has come to the literary and critical arena with a critical theory of the purely literary consumption of the text, i.e. interested in the acceptance of reading a speech, that criticism that calls into question the relevance of a speech or phenomenon , which is the revelation of the hidden under the masks of aesthetic rhetoric, and if this criticism is monopolized by Western culture, it does not mean that Arab culture has been left out, From this point of view, I was able to establish my research on this subject, which I meant as a "cultural approach in the discourse of contemporary Arabic poetry", through which I wanted to seek cultural styles - like the essence of this criticism - behind contemporary poetic discourse, taking a contemporary Arab model represented in The poetic experience of Ahmed Matar, and it was my choice because I saw it as the most elegant model of the study. , and because his poems are full of motifs, and because he is full of a broad culture that is evident in his distinctive poetic discourses.

Keywords: Poetry, Speech, Culture, Criticism, Contemporary, Literature, Formats, Approach.