الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الأدب العربي

بحث مقدملنيل درجة دكتوراه علوم
تخصص: تحليل الخطاب

تجليات الفكر النقدي الحداثي عند محمد بنيس

تجليات الفكر النقدي الحداثي عند محمد بنيس

إعداد الطالب : إشراف :
•بلخوجة عبدالعزيز•أ.د. حمودي محمد

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. عبد الرحمن بن زورة	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د. محمد حمودي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا مقررا
د. أحمد قوفي	أستاذ محاضر - أ -	جامعة مستغانم	مناقشا
أ.د. عبد الله بوقصة	أستاذ التعليم العالي	جامعة غليزان	مناقشا
أ.د. سمير خالدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة غليزان	مناقشا
أ.د. محمد بلعباسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشلف	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الأدب العربي

بحث مقدملنيل درجة دكتوراه علوم
تخصص: تحليل الخطاب

تجليات الفكر النقدي الحداثي عند محمد بنيس

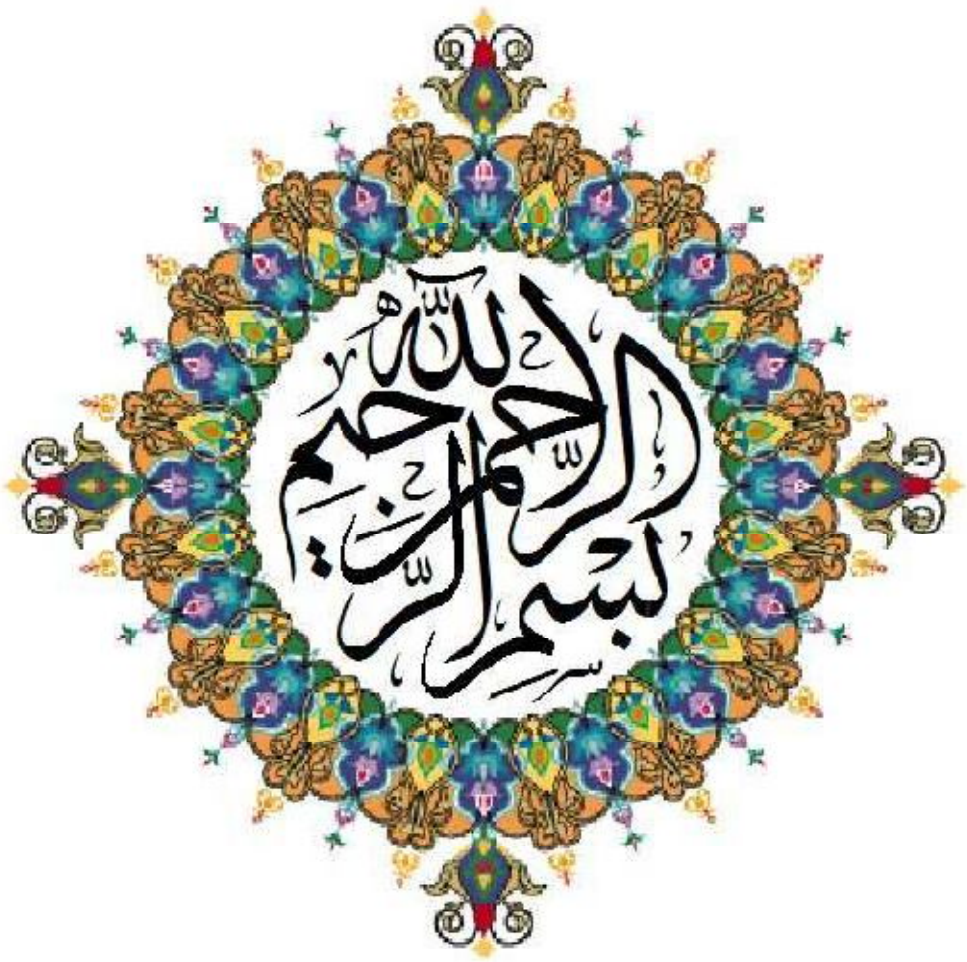
تجليات الفكر النقدي الحداثي عند محمد بنيس

إعداد الطالب: إشراف:
•بلخوجة عبد العزيز•أ.د. حمودي محمد

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. عبد الرحمن بن زورة	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د. محمد حمودي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا مقررا
د. أحمد قوفي	أستاذ محاضر - أ -	جامعة مستغانم	مناقشا
أ.د. عبد الله بوقصة	أستاذ التعليم العالي	جامعة غليزان	مناقشا
أ.د. سمير خالدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة غليزان	مناقشا
أ.د. محمد بلعباسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشلف	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022


بسم الله الرحمن الرحیم

شكر و تقدير

الحـــمد لله علـى توفيقـــه، فهـــو ولـــي كـل نعمـــة سبحانـه، لـه الشكـــر بمـا أنعم علينا لإتمـام هـذا البحث المتواضع بفضلـه، و مـن لا يشكـرالنـاس لا يشكر الله، لـذا فـالشكـر لكـــل الأساتـــذة الذيـــندرســـوني، وأخـص بالشكـر الأستـــاذ حمودي محمد الذي مـدني بمختلـف الكتـب والنصائـــح.

كما نشكـــر كل مـن أعانـنـا من قريـب أو من بعيـــد دون ذكـــر الأسمـــاء، فالقائمـة طويلـــة لا يسعـــــها بيـاض الورقـــة.

وشكرا

عبد العزيز بلخوجة

الإهداء

إلى من هم أحق بهذا، إلى قدوتي في الحياة،ومنبع العطف و الحنان، والدتي الغالية التي لم تبخل علي هي ووالدي الذي تعب كثيرا في سبيل تثبيتي على خطى النجاح.

إلى كامل أفراد عائلتي الطيبة، الذين اقتطعوا من أنفسهم طريق وصولي الى النجاح فسرت، ولازلت على الدرب أسير.

إليكم كلكم أصدقائي هدية شكر وعرفان

عبد العزيز بلخوجة

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله الذي رفع السماء بغير عمد، وخفضالأرض وقدرها لنفع العباد، وجزمبوحدانيتهأهلالاعتقاد، والصلاة والسلام على أفضل من نطق بالضاد، سيدنا محمد صلى الله عليه وسلمو على آله وصحابته، ومن اتبع معه سبل الرشاد، خلق الله الإنسان وعلمه البيان،و أنعم عليه بنعمة العقل والنطق باللسان، فجادت قريحته بأعذب الأشعار.

عرف الشعرفي كل الحضارات الإنسانيةاهتماماً كبيرا، لا نظير له بالمقارنة مع غيره من الفنون، هذا الاهتمام يعود إلىالأثر الذي يحدثه في النفوس، فهو فسحة من الإلهام تظهر للشاعر،فينجبها في كلمات وفق نموذج معين يبهر ويسحر الأفئدة، هذا الذي جعل العرب يتخذونه ديوانالأيامهم ومضربا لفخرهم، فإذا كان الشعر قد أحيط بهذا التقديس والرفعة فلا عجب أن يتخذ النقد الشعر موضوعاً له، إلاأنأغلب الدراسات النقدية اعتمدت على أقوالوآراء النقاد والفلاسفة وعلماء الجمال، ولم تعر اهتمام الأقوالوآراءالشعراء معتبر ةأنهم أهل إبداع لا غير، وهذا الرأي لا مسوغ له لأن العملية الإبداعية تتم داخل الذات الشاعرة، وهذا الإبداع الشعري ليس فعلاً جمالياً بل هو تفكير يحتضن تكويناً مستمراً يدخل فيه الشاعر عالم الفيض النفسي، فيه يفكك كل القيود ويجعل الكلمات أنغاماً تحرك من حوله، ليكون هذا الشعر تصويراً عجيباً للمشهد المعاش والوجدان، ولا يعرف كل هذا إلا صاحبه، فإذا كان الشاعر وهو صاحب الفن لم يستطع فهم رؤاه فمن بإمكانه فهمها؟ ألا يكفي الشاعر أنه تمكن من رؤيتها.

لكل زمن ظواهره وتوجهاته الفكرية والثقافية التي تفرض نفسها،ومع تلك الظواهر والتوجيهات تتغير المفاهيم وتتطور الإجراءاتوالأحكام، كما أنــه لكـل عصـر مجددون،ولكل بيئة دعاة تغيير وتجديد، فمع النهضة العربية سعى الشعراء إلى وضع قطيعة مع أدب عصر الضعفـومساير ة التجديد الذي سيبقى إلىيومنا هذا، فقد كان محمود سامي البارودي مجدّداً في عصره ولكننا اليوم نقول عنه كلاسيكي مقلد، فالتجديد والدعوة إليهي قدر ة لا رغبة أوشهوة أو تمني، ومن حق الشاعر أن يعيش أنفاس عصره و أن يجدد ما شاء له من التجديد، فهو يعيش ضمن مجتمع حي يؤثر ويتأثر، ولكن السعي إلى التجديد الظاهر يالسطحي الذي لا روح له ولا أساس يصبح مجرد اجترار،وسيصبح تجديد الشاعر ودعوته إلى ذلك كما قال عنه **(أدونيس)** عن العرب أن العرب شعب لا يحيا في الحاضر، وليس له مكان في المستقبل، فهو إملأ ير ثأو يقتبس،فهو لا يفكر إلابموروثه، ولا يعيش إلا بإبداعات الشعوب الأخرى.

إن الشعر كائن حي، يدين لصاحبه بالوجود، كما يدين للجو الفكري والحضاري الذي تنفس هواءه، فالإنسان بمجرد تذوقه للشعر فإنه يحكم على عبقرية صاحبه الجمالية،وبتأمل الإنتاج الشعري

العربي في العصر الحديث نخلص إلى أهمية الشعر وتأثيره، كما نخلص إلى غموضه وتعقيده، فالشعر أصبح أسمى مظاهر الأدب نظرا للحرية التي تميزه في التعبير عن كل ما يجود به الخيال.

إنما ميز المرحلة الحديثة في الوطن العربي هو تغيير البُ نى الاجتماعية التي كانت سائدة و انهيارها في وجه التجديد، وقد نتج عن هذا إقامة بنى جديدة على مختلف المستويات، ومن الطبيعي أن تكون البنية الأدبية إحدى البنى التي كان لابد لها أن تمسها يد التغيير، فالقراءة والتمعن في تاريخ الحداثة الشعرية إبداعاًوتنظير ا لرصد التحولات التي عرفتها الحركة، نجد أن الحركة الشعرية العربية الحديثة التي ظهرت في العراق في القرن 19 قد شكلتر إ هصاً حقيقياً للحداثة الشعرية تطبيقاً وتنظيرا، و إ ن كانت بداية التحول قد انطلقت مع جماعة الديوان التي كانت أول من دعى إلى مسايرة رياح التجديد، وذلك استجابة لتطور البنيات والعلائق وتغير الأنساق، فقد حقق جيل الرواد **(نازكالملائكة)** و**(بدر شاكر السياب)**و**(عبدالوهاب البياتي)**عثاً جديداً في القصيدة العربية سواء على مستوى التنظير أوالإبداع، فهذه الحركة كانت ثورة على الكتابة التقليدية تطبيقاً وتنظيراً ، وقد أثارت الجدل حول كثير من القضايا والمفاهيم التجديدية، حتى أصبحت تلك الحركة التجديدية تقف على حافة تطور كبير لم يرحم الأساليب القديمة بمنظور رؤيوي وتنظيري حديث، استمد معالمه من شعراء الحداثة الذين وعوا النسيج اللغوي والإيقاعي الموجه للخطاب الشعري.

ومعلوم أن الشعر الحديث في حداثته لم يتحقق بمعزل عن القديم، بل نمى في رحم القديم، فالطريق إلى العالمية في الشعر لابد أن تنطلق من القومية لا من عدمية القومية، إذليس من الضروري أن يكون التحديث نظم للشعر بانتهاج أساليبغر بية تحاكي شعراء الحداثة في الغرب لمجرد أن نماذجهم ناجحةأولأنهاأكثرتأثيروا عجاباً ، فالحداثة الشعرية العربية جمعت بين ما هو تراثي ومعاصر دون تفريط أوا فراط، فلم تتجاوز التقاليد بل سعتإلى استحضارهاوا عادة بعثها وتشكيلها لما فيها من إمكانات وطاقات كامنة، فحقق الشعر العربي انجازات وتمثلت في التحول من وحدة البيت إلى وحدة القصيدة (الوحدة العضوية)، ومن استعمال القافية الموحدة إلى استعمال القافية بشكل غير منتظم وكذلك التفعيلة،واتحاد الشكل مع المضمون وتجريب أشكال جديدة من الموسيقى الشعرية، وهو ما بلور رؤية خاصة للشعراء والنقاد،فأصبح الشعر مغامرة وبحث مستمرين.

اصطدمت الحركة الشعرية العربية التجديدية بالواقع العربي فكرياً وحضارياً ، فكان على الشعراء أن يدعموا كتاباتهم الشعرية بكتابات تساعد على توجيه المتلقي، وقد أدرك الشاعر العربي المعاصر أن

كل تجديد يجب أن يدعم بدعامة فكرية تنظر لذلك التجديد، هذا ما جعل الشاعر العربي يدخل عالم النقد والتنظير، لتباشر عملية النقد والتنظير الفحص الذي يقود الشعر إلى مختلف أنظمة التفكير بعيداً عن سلطةالأفكار الجاهز ة، فالشاعر المعاصر وهو يحاول قراءة المنجز الشعري والواقع في تداخله مع الذات بنى مواقفه ورؤاه و تصوراته،و هو ما جعله يبحث عن نسق خاص به تتجلى فيه القيم الجديدة المؤسسة للخطاب الشعري الحديث والمعبر عنه في مشروع نقدي فكري تضمن الإشارة إلى التحولات التي أصبحتالحركة الأدبية عرضة لها، ليتبوء الشاعر المعاصر مكانة مهمة في تاريخ الشعر المعاصر من خلال الكتابات التي عبر ت عن روح العصر والمجتمع، محققين أو ساعين إلى النموذج المتكامل في الكتابة الشعرية، فالشاعر المعاصر في الحقيقة قبل أنيكون شاعراً فإنه أول ناقد لحظة المخاض الشعري وهو يحاول بلوغ أقصى درجات الإبداع الشعري.

لقد قدم الشاعر العربي المعاصر مجموعة من التصورات والآراء التي خصت عملية تحديث الشعر بهدف توجيه الإبداع،وإ ن كنا نؤمن أشد الإيمانأنالإنتاج الشعري سابق للنقد والتنظير، فهو الذي يستدعيه،إلا أنه مهما استكشف النقاد أبعادالإبداعفإنما يصلون إليه هو مجرد تصور وفهم سطحي للإبداع، فمن غير المعقول أن يفرض الناقد سلطته على الإبداع، فكانت حاجة الحركة النقدية لتصورات وبيانات الشعراء من زاوية أن المبدع هو الأقدر على فهم أسرار التجربة الشعرية ودقائق الشعروو لا يعرف الشعر إلا من اضطر إلى قوله، فكون الشاعر المعاصر أفقاً نقدياً للحداثة الشعرية وبلور رؤيا شاملة لكثير من المفاهيم الشعرية التي مست بنية القصيدة العربية، ليؤكد ولادة فكر نقدي جديد يمثل نقطة انطلاق للحداثة الشعرية والتي تبرز المثل الأعلىللشعر فنياً وجمالياً فالنقد العربي الحديث تطرق إلى إشكالية الحداثة وتوسع فيها بغاية بناء مفاهيم نقدية وفق مقاربات جديدة، وكان(**محمد بنيس**) واحدا من هؤلاء الشعراء النقاد الذين حاولوا بعث الفكر النقدي والإبداع، انطلاقاً من أعماله النقدية التي ساءلت الحداثة، وسعت إلى إيجاد مخرج، وبناء نموذج يتجاوز كل شكل الموروث، والدعوة إلى الانفتاح على الأفقوالتأسيسلذائقة شعرية فنية لها حضورها.

اهتم (**محمد بنيس**) كشاعر عربي معاصر بالتجربة الشعرية الإبداعية، وحاول فهم حقيقة وماهية الإبداع الشعري، وقد ساعده الاطلاع على كل من الشعريةالعربيةالقديمةوالمعاصر ة،وكذلك الشعريةالغربية، وكذلك اطلاعه على الإيديولوجيات الفكرية الغربيةإلىتأسيس فكر نقدي حداثي طرح فيه مجموعة من الآليات والإجراءات النقديةالتنظيرية للشعرية العربية، فمحمد بنيس في منجزه النقدي تلقف اللحظة

الشعريةالهاربةوأبرز موقفه النقدي، وسعى إلى تحريك ما هو ثابت ليترجم روح العصر فيه، وهو الذي يملك وعياً نقدياً منبعه من النسيج الفكري والاجتماعي.

إن النقد يضيء لنا كل ما يكتب،وخاصة عندما يكون الناقد شاعراً ، فهو أفضل من يقوم بقراءة الشعر ونقده ،كونه صاحب شعريةالإبداعوالإنتاج، و(**محمد بنيس**)أسس لفكر نقدي حداثي لا يرتبط بالإحالة والحديث عن الظاهرة،إنما تجلى فيها سعيه للفهم والتقويم وفق مسار الحركة الثقافية، فقدم قراءه نقدية جديدةتتوافق مع خصوصية المبدع والمتلقي، وفق مفاهيم و آليات جديدة، فالتجديد الذي حصل للشعر العربي الحديث لا يمكن حصره في ثنائية التجاوز و التمرد على القيود الشكلية الصارمة، بل هو تغيير يمس رؤية المبدع في تعامله مع مختلف العناصر، كما اغترف (**محمد بنيس**) من التراث العربي والفكر الغربي بكل أطيافه، حيث نهل من الفكرالأوروبيوالأمريكي واستفاد من دراستهم وتصوراتهم للنص الشعريو أخضع كل ذلك للنقد والمساءلة. فآمن (**محمد بنيس**) بأن التجديد في الشعرية العربية يعتمد على تأسيس نموذج شعري يخضع للتجاوز والتخطي،و الواقع أن الخطاب النقدي في المغرب واكب كل التحولات، شأنه شأن الشعر العربي باعتبار الشعر المغربي جزء من الشعر العربي، فهو كذلك انفتح على الأفكارالوافدة إليه دون إهمالأوا نكار الإبداع العربي القديم، وقد حمل محمد بنيس إبداعه ونقده للشعر العربي هواجس التجديد في الشعر العربي الحديث بأن أسس للكتابة الحديثةتنظيرا وا بداعا، وتجلى ذلك في أعماله النقديةالنظرية وا بداعاته الشعرية، هذا ما دفعني لتتبع آرائه وتصوراته فكان الموضوع: بعنوان:"**تجليات الفكر النقدي الحداثي عند محمد بنيس**".

وقد عنت لنا جملة من المساءلات نتصور أنها تحديد للفكر الحداثي عند محمد بنيس: **هل للشاعر مشروعية الممارسةالنقدية انطلاقاً من قول (بول فاليري)أن الشاعر هو أول قارئ للقصيدة؟ وكيف يتم صناعة الخطاب النقدي؟ ما الدافع إلى الكتابة الشعرية؟ ما هي متصورات الكتابة من حيث اللغة والصور والإيقاع؟ وما هو موقف (محمد بنيس) من الحداثة الشعرية وإ لى أي مدى ساهم محمد بنيس في تجديد الشعر العربي المعاصر؟وهل ما قاله (**محمد بنيس**) تنظيرا ونقدا أنجزهشعرا؟ وإ ن كان كذلك فما هي تجلياته؟**

إن اختيارنا للموضوع جاء بعد تفكير مسبق حاولت من خلاله الوقوف على القيمة العلمية له، وتكملة لموضوعي في شهادة الماجستير الذي تتبعت فيه البيانات الشعرية الخاصة بالشعراء المعاصرين ووقفت كثيرا عند بيان الشاعر العراقي (**عبدالوهاب البيـاتي**)و خاصةأن الشاعر الغربي كان لهأثر ه البارز

في الصياغة والبناء الشعرية الغربية، ووجدت أن الشعر العربي الحديث هو في حلقة وصل بالشعر الغربي فزاد هذا من اهتمامي،فأغلب الشعراء العرب المحدثين فتحوا الباب للخوض في النقد والتنظير للشعر فاخترت محمد بنيس شاعر ا، وسعيت إلى تتبع أفكاره النقدية.

لقد فرضت الدراسةأن يتم تقسيم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة شملت النتائج التي توصلنا إليها.

أما الفصل الأول المعنون بـ: **تطور الفكر النقدي عند الشعراء والنقاد في الحضارات الإنسانية،** وفيه تناولت أربعة مباحث، ففي المبحث الأول تناولت الفكر النقدي عند الشعراء والنقاد اليونان، والمبحث الثاني تناولت فيه الفكر النقدي عند الشعراء والنقاد العرب القدامى، والمبحث الثالث تناولت فيه الفكر النقدي عند الشعراء والنقاد الأوربيين، والمبحث الرابع تناولت فيه الفكر النقدي عند الشعراء والنقاد العرب المحدثين.

وأما الفصل الثاني المعنون بـ: **المنهج النقدي وبنية التأصيل في الخطاب النقدي عند محمد بنيس،** وفيه تناولت أربعة مباحث، ففي المبحث الأول تناولت السياق المعرفي والخلفية الفكرية التي قرأها محمد بنيس، والمبحث الثاني تناولت فيه الأسس النظرية للفكر النقدي عند محمد بنيس، والمبحث الثالث تناولت فيه إشكالية الحداثة النقدية، والمبحث الرابع تناولت فيه شعرية القصيدة المعاصرة.

وأما الفصل الثالثالمعنون بـ:**الموقف النقدي وملامح الحداثة عند محمد بنيس** وفيه تناولت أربعة مباحث، ففي المبحث الأول تناولت بنية النص وهندسة القصيدة, والمبحث الثاني تناولت فيه الكتابة الشعرية الجديدة وأجناسية النص (هوية النص)، والمبحث الثالث تناولت فيه ملامح النص الاختلافي الشعري، والمبحث الرابع تناولت فيه القصيدة وجدل المنهج والقراءة.

ثم الخاتمة التي ضمنتها حصيلة الجهد والنتائج المتوصل إليها.

إذا تطلب الأمر الحديث عن المنهج فهو كما قال **(محمد عابد الجابري)** أن طبيعة النص هي التي تقتضي المنهج، وكذلك طبيعة البحث فرضت علي الاعتماد على مناهج مختلفة، حيث اعتمدت المنهج التاريخي والوصفي والتحليلي، فالتاريخي لتتبع الظاهرة الشعرية، ورصد تطورها عبر مسارات تاريخية، و الوصفي لتقرير الحقائق، والتحليل بهدف تجزئة الأشياء وتسهيل دراستها واستنباط التصورات ومقارنتها.

وتكمن صعوبة البحث في التحكم في الوقت نظرا لبعض الارتباطات المتعلقة بالعمل.

أما هدف الدراسة فقد كان للكشف عن أثر الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ومظاهر التجديد ومدى إسهام الشاعر في صياغة نظرية للشعر.

وختاما أوجه الشكر كل الشكر للأستاذ المشرف الدكتور **حمودي محمد** الذي أمدني بتوجيهاته ونصائحه، ولم يبخل علي بوقته، وكان نعم المشرف، فجزاه الله خير الجزاء، وا لى كل الأساتذة الذين لم يبخلوا علينا بنصائحهم التي ساهمت في ترميم البحث، وكانت عونا لنا في إكماله.

كما نعتذر عن كل هنة أو سهو صدر منا، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت والله من وراءالقصد.

بلخوجة عبدالعزيز.

مستغانم : 10أكتوبر 2022

مدخل

1- الحداثة والمغامرة الشعرية:

من المتعارف عليه أن الله اختص كل أمة بموهبة أو حرفة، حتى أصبحت تلك الموهبة أو الحرفة جزءاً منها، فاختص اليونان مثلا بالفلسفة والهند بالحكمة والفرس بالحرب، وأما العرب فكان لهم الكلام، إذ هم الأوائل فيه وهم أهل الشعر وأرباب البيان وفرسان اللغة، قد برعوا فيه وسادوا، والشعر عند العرب نص ظهر للوجود كنتيجة حتمية لعنصر الإحساس أو الدفقة الشعورية، ومع ذلك يجب الإقرار بأن الإحساس وحده لا يكفي، فالبشر كلهم يشتركون في هذا، وقليل منهم من يملك الملكة والموهبة التي تحتاج إلى صقل حتى يخرج الشعر شعراً كاملا شاملاً، ومع تطور الحياة وتقدم الحضارة نزعت الإنسانية إلى النثرية و تراجع التمثل الشعري للحياة، لكن مهما كان لا يمكن للنثر أن ينافس الشعر، فللشعر أداوته و وسائله التي تحفظ له وجوده واستمراريته، وكل توظيف ليس في مكانه لهذه الأدوات يعطي للنثرية أولوية.

إن الصراع من أجل حفظ البقاء فر ض الكثير من التجمعات والتحالفات التي بنت منظومة من الأفكار التي تمثل هويتها، استعداداً لمواجهة صعبة لا ترحم الماضي، هذا الصراع الذي يفرضه التطور و التحول دخل معالم الأدب وبث فيه التنازع والتضارب الذي أدى إلى الانزياح والتعبير الذي قضى على كثير من الخصائص وأبقى على أخرى، وما بقي هو الذي لم يخالف القوانين واتسم بالقداسة والاكتمال، ودفع به إلى البحث المستمر عن البديل الأكثر قداسة والقادر على الاستمرار، فالأثر الأدبي يعاني مثلما يعاني الكائن الحي، فالانتخاب الطبيعي الذي قال به عالم البيولوجيا **(داروين)**في نظرية التطور يمكن إلى حدّ بعيد إسقاطه في ميدان الأدب، فيموت كل من لم يستطع أن يساير ركب الحياة والعصر، وكما تنتقل المورثات الطبيعية من إنسان إلى إنسان كذلك تنتقل المورثات الأدبية من جيل إلى جيل آخر، مع حصول طفرات معينة تغير خريطة الأدب للأبد، فتظهر خصائص جديدة تعبر عن الجدة والارتباط بالماضي (التراث)، وكل طفرة تشكل تجديدا أو تطورا في اتجاه معين، وهذا التطور الجارف للحياة لم يجعل الأدب هدفا أساسيا له.

فالظاهرة الأدبية حاولت أن تتكيف مع متطلبات الواقع الجديد، تلك المتطلبات التي حاولت صناعة حداثة أدبية والتي طرحت السؤال ما الذي يجعل الأدب أدباً؟ وما الذي يجعل الأدب حديثا؟، فهي حينما تطرح سؤال مثل هذا ليس بغاية الوصول إلى إجابة دقيقة، وا نما لتفتح المجال في الأدب

وخاصة في الشعر، وا ٍذا سلمنا أن كل حديث يجب أن يكون غير ثابت، فإن الشعر حال كونه تجربة ذاتية تعبر عن الجماعة لا يحيا ولا يستمر إلا إذا كان جالسا أو ارتمى في حضن التجديد حتى لا ينهار ويضمحل، فالحداثة (التجديد) في الشعر باعتبارها مغامرة فإنها دعوة إلى مجابهة كل ثبات أو كل ما كان عليه متعارفا (مقدسا)[1]، وكل من الشاعر والشعر سعا إلى التخلص من القيود الشكلية، وذلك بولوج عالم لم يكن مألوفاً أو لم يكن قد تم اختراقه من قبل، وهذا ما يتطلب مجازفة خطيرة وجمعاً لكثير من الإمكانيات حتى لا يبقى الشعر مرآة عاكسة للواقع، وا ٍنما تمرداً على ما كان، فالعالم شهد طفرة كبيرة ضربت الكثير من الأفكار القديمة وتخلت عن كل ما هو معلوم، وراحت تسبح في فضاء جديد، فما إن برزت النظرية التطورية مع داروين حتى بدأت معالم بنى وحركات فكرية وعلمية وأدبية تتجسد مبادئها، متخطية كل المفاهيم السابقة والمتوارثة، وهو ما ساهم في اكتشاف عالم لم تطأه قدم أو عين إنسان من قبل، هي أرض لم تنزل فيها رجل إنسان، تلك الأرض التي لا تعترف بالمنطق أو المعقول، فالعقل كان إماماً في كل شيء، وهو الذي يكشف غوامض الأشياء وأسرارها، حتى أصبحت الزاوية العقلية طاغية على كل شيء.

ولكن بتطور العلوم الرياضية تم بعث الخيال(الفيريقا) وتوريثه ضد "فكرة الخطان المستقيمان لا يلتقيان"، هذا التحول الذي أصاب العلوم أصاب الأدب عامة والشعر خاصة، فعمد الشعر إلى الخيال واتخذه سلطانا، فأصبح الشاعر ثائراً يهدف إلى تحديد "الشكل الذي يتجدد الواقع فيه"[2] فالكل مرتبط بالشكل أو ما يسمى بالنموذج، وهذا ما يجعل الإنسان يحاصر نفسه في واقع لم يتمكن من تجاوزه، لأن الواقع دائما ما يفرض نظاماً عقليا وجماليا ونفسيا واجتماعيا وسياسيا متوازنا، أو يميل إلى المتوارث لا يختلف عن سابقيه، أو متشابه معه في كثير من النقاط، وكأنه يريد من الإنسان أن يعيش في زمن حاضر ويتعامل وفق منظور الماضي ، وهنا يلجأ الإنسان إلى التمرد حتى يصنع الإنسان عبقرية تكشف ما خفي، أو ما جهله الحس الإنساني، هذا التمرد عند الشاعر يمكنه من قول ما كان ممنوعاً أو مستحيلا قوله، أي بلغة أخرى عندما لا تستطيع اللغة التعبير عنه يعبر عنه الشعر بطريقة أخرى، فالشعر هو حركية مستمرة تهدم الواقع وتعيد بناء واقع آخر، ليصبح الواقع القديم مجرد قشرة والمظهر الخارجي للواقع الجديد، هذا الواقع الذي يزداد ظهورا كلما ازداد ظلامه، وتكون حركة

[1]- ينظر: وليداخلاص، أرابيسك الحداثة، قضايا و شهادات الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 2001،ص 316.

[2]- بيارغيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 02، 1994، ص 34.

الإضاءة في العتمة الكبيرة مهمة جدا[3]، والغوص في الظلام جميل عندما يقف على ما خفي من كنوز نادرة حافظت على سحرها الخالد.

الشعر هو سلطة وعرش ولا يمكن بلوغ ذلك العرش إلا بوسيلة واحدة وهي اللغة، والتي ترفض النزول من علياء قصورها المشيدة إلا بالانزياح أو المغامرة[4]، هذا الانزياح يعطي ويكسب الكلمات عمراً جديدا وحياة أبدية ووجودا لا نهائياً، لكونها خرجت عما سبق، أو كما تعارف عليه الناس لتبعث خلقاً آخراً، وتتكون تكوناً جمالياً آخر، مظهرة الوجه الجميل للوجود، وباعثا فيها إكسير التجدد، فكلما كانت اللغة أكثر انزياحا كلما تمكنت من تقريب الوجود إلى الإنسان (الشاعر)، ومكنته من رؤيته رؤية جيدة، ومن المعلوم أنه لا يكون للشاعر ذلك إلا عندما يقرر تحطيم جدار اللغة الذي يختفي فيه الظلام، وهو الذي كان يحتاج إلى إنارة و كشف، فما لم تقله اللغة يعبر عنه الشاعر بجمالية شعرية تمثل خطوة نحو المجهول الغامض[5] من خلال تجسيد تلك العبقرية في إبداع العملية الشعرية، واكتشاف أنساق جديدة بعيدا عن الصدفة كما قال (**ستيفانمالارميه**)[6]، والشعر حال كونه نظاماً لغويا فإنه يسعى إلى تجاوز كل نظام إنساني ثابت أو متعارف على قواعده حتى يتمكن من رؤية ما وراء الواقع (العقل)وكشف كل الوجوه الحقيقية التي لا ترى، فالشعر كائن يسعى إلى اغتصاب كل ما هو مخفي وفق جدية الهدم والبناء، هذا الهدم الذي هو قوة مستمرة يقابله البناء الذي هو قوة أخرى مستمرة، تمكن الإنسان الشاعر من التحرر من كل نظام سلطوي أو من كل سلطة تريد ترتيب الواقع حسب تصوراتها.

إن قيمة الشاعر المبدع لا تتوقف فقط على مشاركة الآخرين لحظته الشعرية التي هي خاصية تميزه، بل دوره يبرز أثناء جعل هؤلاء الآخرين يتحسسون معه نكهة اللحظة الشعرية، ويشاركونه فيها[7] باعتماد الرؤيا التي تجعل العمل الشعري خطوة جنونية تغوص في الأعماق، وتتجاوزه إلى الحقيقية

---

[3]- ينظر: أدونيس، النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط 01، 1993، ص 67.

[4]- ينظر: أدونيس، النظام و الكلام، دار الآداب، بيروت، ط 01، 1993، ص 199.

[5]- ينظر: ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، ط 02، 1980، ص 128.

[6]-ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديثمن بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 01،1972، ص 283.

[7]- ينظر: هنري بير، الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط 1، 1981، ص 11.

الشاملة التي تعبر عن الوجود (الواقع) في ضوء المتغيرات التي تعرفها الحياة، وكلما اتجه الشاعر إلى الرؤيا فإنه يقرب الشعر من الفلسفة، وهذا حتى يحافظ على امتداده التاريخي وجذوره الماضية، فالمعرفة التي يسعى إليها الشاعر هي معرفة يسعى الوصول إليها بكل الوسائل،تلك الوسائل سواء تمثلت في الإيقاع أو الصورة أو الخيال أو اللغة الشعرية أوغيرها، هي التي تجعله يرفض الانقياد لأي سلطة وا ٍعمال سلطة الذات، تلك الذات المتحررة من كل قيد بلاغي أو أسلوبي أونحوي أو دلالي، وهنا تمتلك اللغة الواقع و تصبح قادرة على الإحـاطة بكل شيء لا نهائي.

فالشاعر يمكنه التمرد على الأسس والثوابت التي كانت في السابق من مبادئ الإجادة والقوة، والسعي إلى بناء العلاقات الجديدة بين الكلمات والأشياء (اللغة والواقع) وا ٍبداع عمل جمالي بعيد عن المتعارف عليه، ويتيـه في المطلق الذي تتطلع إليه الذات الإنسانية، شأنه في كل هذا شأن المريد المتصوف بلوغ المطلق من خلال التوحد معه، هذا هو دور الشعر، فالشاعر والمتصوف همهما واحد وهو البحث عن الخفي دون الوقوف على الظاهر،والوصول إلى مرحلة لا يمكن فيها مراقبة اللاوعي (اللاشعور)، حتى يستطيع إنتاج واقـع مبني علـى التحـرر والصفاء[8]، والنظر إلى الواقع نظرة فلسفية عميقة يحكمها الحلم و الخيال، ليصبح الشعر رحلة كبيرة في اتجاهات مجهولة نحو مكان غير معلوم، فلابد للشعر أن يصوب وجهه للأمام بغية استشراف المستقبل و معانقة الحاضر.

إن الشعر في حركية دائمة، وهذه الحركية ترتبط في الأساس بالأصول والتراث القديم، إلا أنها لا تحـافظ على صيرورة واستمرارية كل تلك الأسـاليب المتوارثة، بل لابد أن تحمل في طياتها دوافع المغامرة وهواجس التحول، وأمال الانفتاح الذي يفـجر ويغير مجرى القواعد الثابتة التي تنساق إلى الماضي،و هذا ما يولد الصراع، صراع الثابت والمتحول في أطر شعرية الحداثة التي تحتكم إلى معيار التجاوز والانفتاح لما هو سائد ومهيمن، وقد شكل الشعر الميدان الأوفر في الاشتمال على المستجدات، إذ برزت فيه معالم الحداثة بروزا ظاهرا، ولعل أبرز تجلياتها الشعرية تعتمد على اللغة،فالحداثي إنسان متجول بين اللغة حيث « يعود إلينا من مرة إلى أخرى بأزهار لم يعرفها أحد أو يتكلم عن عالم لم ير من قبل »[9]، فهو يتميز بموهبة وشعور وفكر وثقافة، وهذا يحوله إلى رؤيا شاملة تقفز خارج الحدود. وتفرض على الشاعر المبدع ليس أن يكتشف ما لم يتم الكشف عنه فقط، ثم

[8]- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ص 191.

[9]-حمري بحري، جريدة المجاهد، مارس1989م 1491هـ، ص 66.

يفتخر بما وصل إليه من مكنونات، بل عليه أن يبقى كاشفاً وثائراً حتى على ما كشفه ليبني ويهدم ما تم بنائه، فبلوغ الشاعر قمة الإبداع لابد فيه أن تتساقط أجنحته واحدة تلوى الأخرى، لتنمو أجنحة أخرى قادرة على الطيران والرحيل والتغيير لكشف الحجاب عن الحقيقة، حقيقة العالم الذي نراه ولكن لا نعرف كيف نراه، فيأتي الشعر ويخبرنا كيف نراه[10]؛ أو ما عبّر عنه **"فاليري"**«فمهما تركت أنظاري تتمتع بمجالات المدى الساطعة فإنني أضل أحس بأني أسير فكرة من الأفكار»[11]،ولابد من الدفع إلى أفق بعيد يغوص في المطلق الذي لا حد له، ويحرر الرؤية من كل نظام أو سلطة تريد فرض أفكارها ومبادئها، فالحداثة الشعرية في كل هذا باعتبارها قطعية فإنها لا ترفض التراث بل تكمل مسيرة الحركة الشعرية باتجاه يوتوبيا، هذه الحداثة ترتبط بالماضوية الشعرية وتسعى في نفس الوقت إلى البحث عن التغيير في جماليات التماثل والتشابه والبحث عن التضاد أو النقيض، حتى اقترن التطور والتحديث بصراع الأضداد والاختلافات.

لتكون بذلك الحداثة الشعرية فعلاً تجاوزياً لا يبقى على وتيرة أو حال واحدة، ليكون الاعتقاد أنها نوع من الجنون المتمرد الذي يسقط الكثير من القيم و النظم التي تجرفها في تيارها المتهالك، وهذا ما يسميه **هيغل**« بالنقطة الحرجة في التحول"[12] والتي تؤدي إلى التغيير المنقطع عن الاستمرارية التي كانت تتجلى في الظواهر والمنظومات المكونة، ولا يكون ذلك إلا بفهم التناقضات الموجودة في الظواهر والأشياء كما قيل بالضد تعرف الأشياء، إذ أن الحداثة قد قدمت الكثير من المفاتيح لفك قيود المغاليق التي أصيبت بالصدأ وحاصرها في كل الأطر الفكرية، وحاول أن يجعلها رهينة أو سجينة في يد الماضي، والهدف من هذا هو إبقاء الشاعر المبدع تابعاً للقديم الذي وجد آباءه له عابدين، ولم يكن من مخرج لذلك إلا الهدم والإطاحة بعرش تلك الأفكار بطر ح أسئلة جديدة حتى تتمكن الحداثة من إنتاج تصورات غير معروفة من قبل، وهذا الطرح يفرض خروجاً عن القيم والمعايير التي كانت سائدة رهطاًمن الزمن، وهو ما جعل الحداثة الشعرية تفتح الزمن باتجاه المستقبل والكشف عن الماورئيات

[10]- ينظر: ألبيريس، الاتجاهات الأدبية، ص 140.

[11]- ينظر: ألبيريس، نفسه، ص 151.

[12]- موريس كوزنفورت، مدخل إلى المادية الجدلية، تر: محمد مستجير مصطفى، دار الفارابي، بيروت، ج2، 1981، ص 106.

(الميتافيزيقا) حتى يتسنى للإبداع البروز، لأن الإبداع حسب "**أودنيس**"لا عمر له ولا تمسه روح الكبر والشيخوخة.[13]

لقد فرضت الحداثة في الكتابة الشعرية نمطاً جديداً يرتكز على توليد أبنية معرفية وفكرية جديدة، معطية أهمية كبرى للإنسان باعتباره مصدر كل معرفة، وفي ظل التوسع الاجتماعي فتح باب الحداثة علىكل شيء، فعملية الإبداع والخلق الشعري لابدّ أن تتأسس على منظومة قادرة على تحويل فعل الكتابة إلى فعل وجودي ملموس حتى لا تضيع في فراغ وهمي، فمهمة الحداثة في كل هذا هي إيقاظ الطاقة الكامنة والمتمثلة أساساً في سحر الكلمة والدلالة والرؤى، فالحداثة في مغامرتها لا تعترف بأن الشعر مجرد دعاية أو تعبير أو إبداع كمالي، فوظيفة الشعر الحداثي هي أن يقدم نسقا أخر للحياة بإدراك ووعي المستقبل، والدخول بالكتابة الشعرية إلى مأزق لا يعرف طريقه، حيث تقودنا كل الطرق إلى نقطة لا نهائية، وهنا يتحرر الشعر من الضغوط المادية ويتطلع إلى البعد الإنساني المتماشي مع الوجود (الكون)، فيعيد للإنسان ماهيته وهي الانتماء والحياة، ذلك أن شعر الحداثة في مجمله تعبير عن ضياع الحرية في عالم متداخل تحكمه الأيديولوجيات، لذا يتوجب على الإنسان الشاعر الهروب إلى اللاواقع (الحلم، الخيال) وبناء توازن بينه وبين المنجزات العصرية المتطورة، وهو ما يصوره لنا الشاعر مرشداُ للإنسانية ومنيراً لطريق التحرر من كل المعيقات، وأخذاً بيد الإنسانية إلى الآفاق المطلقة، ولا يتم له كل هذا إلاّ بتطويع وا إخضاع اللغة لما هو موجود،«فاللغة عمود النص الفقري دونها لا يقدر على الوقوف، وقد يصاب بالشلل والتشنج، وأما أعصابه وخلاياه فهي الموسيقى التي تبعث فيه الحياة والجمال، حتى لا يبقى جافاً عن التأثير، أما عضلاته فهي بلا شك الخيال والصور التي هي حركة فعلية ظاهرة».[14]

فالحداثة لا شك أنها لا تقتصر على عنصر دون آخر (الشكل والمضمون) لكونها مغامرة لغوية ووجودية، فالقصيدة معناها لا يمكن أن يكون خارج القصيدة، وتتأكد الحداثة في اللغة من خلال الرسالة التي تجعل القصيدة قائمة حسب"**جاكبسون**"[15]، فاللغة الشعرية تفرض التنوع بين الدال والمدلول، والمهم في الشعر أن يقدر على تحريك النفوس بالجمال الإبداعي وبعث الروح في الحياة،

[13]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 02، 1978، ص 156.

[14]- كمال أبوديب، الحداثة السلطة النص، مجلة الفصول، ص 06.

[15]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 119.

فالاختلاف يصنع الإبداع لأن الشاعر الحديث « تتلألأ كتابته كأنها لهب طالع من نار القديم»[16]، وما يقوله هو امتداد للوجودية الإنسانية يؤكد دياليكتيكية بين الإنسان والمنجزات السابقة التي مثلت هوية الشعر المتعالية، وهم الحداثة هي نفي كل متعالي، وقد كان لثورة الأسلوب صدى كبير في نفوس الشعراء، فلم تعد اللغة عندهم مجرد تعبيرات منظمة وجمل مرصوصة، بل أصبحت قيمة تشكيلية يصوغها الحداثي وفق مضمونه الجديد، وهو ما ذهب إليه الناقد الإنجليزي **"ليفيز"**عندما أكد أن **"إليوت وا زرباوند"** قد فتحا آفاقاً جديدة للشعر الإنجليزي بمنحه اتجاهات ومضامين وأشكال مستحدثة، برغم أنها تستمد جذورها من التقاليد الشعرية والأدبية المنتجة سالفاً [17].

لقد كثر الكلام عن الحداثة الشعرية وكأنها مذهب محدد واضح المعالم أكرمها من أكرمها وبغضها من بغضها، واعتبرها بعضهم الحداثة خروجا عن الأصول، ونحن نقر أن تقصي مفهوم الحداثة عبر التاريخ مغامرة غير سهلة، وهي محاولة محفوفة المخاطر يصعب الولوج فيها، إذ لا يزال مصطلح الحداثة من المصطلحات الأدبية الأشد غموضاً، فهذا المصطلح منذ ظهوره في الفكر الأدبي وهو يثير الكثير من الجدل خاصة حول متطلبات الفعل التحديثي، إذ أن الحداثة كمنهج أو طريقة في التفكير شملت مجالات الأدب والنقد، وهو ما أكد عليه **"جان بودريار"**بأن «الحداثة ليست مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما تاريخيا فقط »[18]،وهي كفكر الهدف منه تغيير المفاهيم التي تتعامل مع الفن والأدب، ولا يمكن أن تحصر في مذهب أو حركة، فهي لو كانت مذهبا له تنظيراته الفنية وأسسه الجمالية طالها الزمن بآلية التغيير، ولو كانت حركة لسقط ما تدعيه بمرور الوقت، فوجه الحداثة ينظر إلى الأمم فقط لاستشراف المستقبل بخلق تصوراتها الخاصة للواقع وبناء شرنقة تمثلها، وتمثل المجتمع الذي يعيش حركة متطورة، فكل بحث عن الحداثة لابد أن يرتبط في الأساس بحركة التطور سواء في الأدب أو الفن [19].

---

[16]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989،ص 112.

[17]- نبيل راغب، معالم الأدب العالمي، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، 1977، ص 17.

[18]- بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص 75.

[19]- ينظر: خليل أبو جهجهة، الحداثة العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر بيروت، ط1، 1995، ص 362.

إن المتتبع لحركة التاريخ يجد أن الحداثة عرفتها البشرية مرتين متباعدتين الأولى كانت مع اليونان وهو ما يسمى بالحداثة الزراعية والثانية في عصرنا وهو ما يسمى بالحداثة الصناعية،[20] وبالعودة إلى بداية ظهور الحداثة خاصة الغربية نجد أن الحداثة في أوروبا بدأت منذ القرن (16) ميلادي، بالعمل على تحطيم النظم القديمة التي تهيمن على المجتمع الأوربي وبالدعوة إلى انتصار العقل ومحاربة التسلط بكل تصوراته،«إذ من المستحيل أن نطلق كلمة حديث على مجتمع يسعى قبل كل شيء لأن ينتظم ويعمل طبقا لوحي إلهي أو جوهر قومي، ليست الحداثة مجرد تغيير أو تتابع أحداث، إنها انتشار لمنتجات النشاط العقلي والعلمي والتكنولوجي»،[21] فالحداثة الأوربية انطلقت وفق رفض كل سلوك يعتمد التنظير اللاهوتي المكرس للدين واعتقاداته واعتماد المفاهيم العقلانية العلمية.

من هنا بدأت إرهاصات الحداثة تتأسس في تكوين المجتمع الأوربي الثائر من تغييب العقل وقتل إرهاصات فلسفة التنوير الرافضة لكل أنماط الماضي المدنس، وهو ما أكد عليه "**هشام غصيب**" خاصة على أهمية فلسفة التنوير في بعث المجتمع الأوربي البدائي و نقله إلى المجتمع الصناعي، وهو الذي دام أربعة قرون على الأقل،[22] مع أن "**محمد برادة** "يختلف مع "**هشامغصيب**"، ويرى أن ظهور الحداثة Modernité أخرا إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع أن المعاصرة la modernisme بدأت ممهداتها في أوربا منذ القرن السادس عشر، فكسر العقبات الفكرية والثقافية والحضارية التي تمنع الوصول إلى الحداثة العقلية كانت هدفاً للعقل الحداثي الأوروبي وهو ما هيأ أوروبا لعدد من المجالات المناهضة لما كان سائداً، والذي يتمثل في نظرية التقدم والتجاوز عند الفلاسفة والمفكرين و على رأسهم "**هيغل**"[23] الذي بني رؤيته حول التاريخ اعتمادا على فرضية التحول والتجاوز«وفهم كل واقعة لا تتم إلا من خلال سيرورتها التاريخية السائرة حتماً بصيغة متصاعدة نحو غايتها"[24]، فالفكر التاريخي المطلق عند"**هيغل**" في اتصال وثيق بالثورة الاجتماعية التي مهدت للفكر الحداثي، و هذا ما يؤكد أن "**هيغل**" قد طرح قضية الحداثة والقطعية مع المعايير القديمة التي تبقى

---

[20] - ينظر حنا عبود، الحداثة عبر التاريخ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979،ص 57.

[21] - تورين آلان، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 1997، ص 29.

[22] -ينظر هشام غريب، الخطاب الفكري العربي وتحديات الحداثة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 2، 2014، ص 87.

[23] - ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،نياته وا إبدالاتها، دارتوبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 59.

[24] - محمد بنيس، نفسه، ص 65.

غريبة، فنظرية "**هيغل**" في الحداثة تؤكد على المنجزات التي حققها العقل والذات الإنسانية، ومع التطور الاجتماعي الذي عرفته أوربا فتح الباب أمام الحداثة خاصة في الأدب والفـن وهو ما بينه "**هيغل**" من خلال اعتبار أن الشعر الرومانسي لا يشكل شرعية حداثية، فالحداثة عنده ليست في الواقع الموضوعي وليست في الواقع الذاتي، لأن الشعر لا يتخذ موضوعاته من الشمس والجبال و إنما من الاهتمامات الروحية »،[25] والاهتمامات الروحية هي ذلك الأثر الذي يصوغه الواقع الموضوعي في النفس أو الحالة النفسية التي يخلقها الواقع الموضوعي.

لقد تجسد فكر التحديث في الأدب الأوربي عموما والشعر خصوصا من خلال الثورة على أسس ومبادئ الفكر الكلاسيكي والرومانسي اللذان هيمنا على الحياة الأدبية، ولقد تمظهر هذا التحديث من خلال تفاعل المذاهب الأدبية التي حملت لواء الثورة والتغيير لكل نموذج، وتذهب "**سوزان برنار**" إلى تحديد ثلاث محطات مهمة لبلورة الفكر التحديثي في الشعرية الأوروبية بقولها «الظهور الأول للفكر الجديد مع الاتجاهات الحداثية هو الهجوم الفوضوي الكبير للدادائية والسريالية، الذي أدى إلى هدم القيم الشكلية وا ٍعادة بناء الوظيفة الميتافيزيقية للشعر في آن واحد، والتوجهات الجديدة التي ترسم حتى الوقت الحاضر، وهي غالباً لصالح التحرير الذي قام به السرياليون»[26].

من ملامح الحداثة الشعرية تجليها في اللانهائي، فالشعر يسعى إلى الأبدية التي تعيش في الزمن، والتي تجعل المعنى يغوص في الغموض والرمزية، وهو ما يتيح للشاعر استخداماً خاصاً ،فـ"**شارل بودلير**" يرى أن «الحداثة هي لحظة فارقة فالشعر الحديث هو العابر والهارب»،[27]هذا الهروب هو لحظة تمثل انقلابا على الواقع المعاش إلى واقع آخر غير مرتبط بزمن معين، فالحداثة البودليرية هي حداثة مبنية على التدمير والهدم باستمرار لكل الأنظمة حتى لنفسها هي، فهي لا تبقى على حال واحدة، وما دام أنها تتميز بالحركة الدائمة فإنها تنفي الثبات وتتخطى النموذج بالثورة على العادات والتقاليد، فهو يؤمن بوجود "مراعي حمراء وأشجار زرقاء،"[28]وهذا الذي لا وجود له في واقع الحقيقة بل في تمثيل (الرؤيا / النبوءة)، والحداثة بهذا تخاطب الإنسانية بمعانقة كل الآمال والأحلام،

---

[25]- عبود حنا، مدخل إلى نظرية الحداثة عبر التاريخ، ص 11.

[26]برناز سوزان، قصيدة النثر من بودليرا إلى الوقت الراهن، ج 02، ص 346.

[27]- محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة الفصول، القاهرة مج 06، ع 03، 1976، ص 12.

[28]- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ص 34.

فالشعر عند "**بودلير**"خلق مؤثر يحوي الموضوع ومبدعه كما يشمل العالم الخارجي، ومن خلال المغامرة الشعرية يحلق الشاعر في عالم آخر هو عالم الخيال، ويغوص في ماهية الوجود برؤية تتلمس كل الجوانب ولا يملكها إلا الشاعر فقط، وهو الذي بعث في الحياة ليس ليعيش وا ٍنما ليقرأ ما وراء الواقع، ويتلقف ما سيأتي في المستقبل.[29]

على أننا حينما نتتبع الثالوث الثاني من رواد الحداثة الغربية ألا وهو "**رامبو**" نجد أنه آمن بالحداثة كثيرا، ودعا الشعراء إلى تبنيها، بأن يمتلك الشاعر كل المعارف حتى يكون قادرا على الإحاطة بالواقع جيدا، ومعرفة ما يدور فيه حتى يكتشف المجهول،[30] وعليه تخطي نظام الأشياء والمفاهيم النهائية، فهو «يطالب الشاعر أن يكون رائياً وأن يتوصل عبر دراسة طويلة تتضمن تعطيلا منهجيا للحواس كلها، وعندما يعود من هناك يجعلنا نحس ونلمس ونسمع اكتشافاته»،[31] بخلق نسق جديد يختلف عما سبقه، وفي هذا يقول "**رامبو**" أن "الشاعر يجعل نفسه قادرا على الإبحار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس»[32]فحداثة **رامبو** شغوفة بالمجهول، والتشكيل الشعري عنده يعتمد على اللاوعي والإغراق في الخيال بتعديل الواقع[33]،بينما "**مالارميه**"جسّد الحداثة في خرق قواعد اللغة وتجاوز الكلمة المتداولة، فاختراق تلك القواعد هو إسقاط لمحاولتنا اختراق الواقع المأساوي وتجاوزه إلى واقع آخر، وهذا التمرد مرتبط بالتمرد على الحياة ككل، فالحداثة عنده نفي للواقع وتجسيد للحرية التي تنبعث من روح الشاعر الصادقة، والتي تغوص في عالم الماورئيات [34] ليكون شعر الحداثة مغامرة صعبة في المجهول، ومنه فالحداثة الغربية الأوربية تصور الكون والإنسان والحياة تصورا مختلفا عما سبق، عاكسة في جوهرها خصوصية تتمثل في الحرية المطلقة للإنسان، فالحداثة ممارسة تترك النمط المعروف (النموذج) بتحديد الرؤية و تغيير المراد وتغيير نظام اللغة المعيارية.[35]

---

[29]- ينظر: هنري بيير، الأدب الرمزي، تر:هنري زغيب، ص 22.

[30]- ينظر: هنري بيير، نفسه، ص 28.

[31]- الأصفر عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1999، ص 25.

[32]- محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 79.

[33]- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ص 135.

[34]- ينظر: مالكم براديري، جيمس ماكفارلي، ما الحداثة، تر:.مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط 02، 1987، ص 213.

[35]- ينظر: عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1983، ص 11.

إن التغييرات الاجتماعية التي شملت العالم العربي مكنت الشعر من بناء نمط من النظم، فلم تطرح «الحداثة في الثقافة العربية إلا ضمن إشكالية خاصة بها، فهي لم تكن صورة عن الحداثة الغربية، بل كانت محاولة عربية لصياغة الحداثة داخل مبنى ثقافي له خصوصياته التاريخية،ويعيش مشكلات نهضته، فجاءت الحداثة العربية حداثة نهضوية، إنها إطار لتكسير الثقافيو الاجتماعي والسياسي ومحاولة تجاوز هذا التكسير بالذهاب إلى الأمام والمجهول، فالحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة»[36]،فمفهوم الحداثة في الشعر العربي لا يزال من المفاهيم غير الثابتة والتي تتغير من حين لآخر.

بالعودة إلى معاجم اللغة العربية نجد أن مصطلح الحداثة ينتمي إلى الجذر اللغوي "حدث"«وحدث الشيء حدوثا وحداثة وأحدثه فهو محدث، وحديث كذلك استحدثه، فحدث الأمر أي وقع وحصل، وأحدث الشيء أوجده، والحديث إيجاد شيء لم يكن، والحديث أو المحدث هو الجديد من الأشياء، وحدث حداثة (الحديث) عكس قدم (القديم) وأحدثه أوجده وابتدعه، والحداثة في الأمر أوله وابتداؤه»،[37] ومن القراءة المعجمية لمصطلح الحداثة نجدها تقترب من المفهوم الاصطلاحي سواء عند النقاد أو الشـعراء، وإن كان تحديد دلالتها أمراً صعباً لأنها ما تزال غير محددة حتى في أوربا، وكل تحديد لها يخضع للانتماءات والتوجهات الفكرية،[38]ويرى "**عبد الرحمن منيف** "أن مصطلح الحداثة من "أكثر المصطلحات خلافية بسبب عدم تحديد معناه بدقة، وعدم معرفة أسباب وظروف نشأته، وبسبب عزله عن سياقه التاريخي وطغيان إحدى دلالاته الجزئية على المفهوم»،[39]فهي حركة إبداع تواكب الحياة في تغيرها الدائم، ولا تقتصر على زمن دون آخر، لأن أي تغيير يطرأ على الحياة التي نحياها من شأنه أن يبدل نظرتنا إلى الأشياء.[40]

---

[36]- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب والغربين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط 01، 1983، ص 10.

[37]- معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار المعارف مصر، ج 01، ط 02، 1972، ص 160، مادة حدث، وينظر ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط 03، 1973، ص 10، مادة حدث.

[38]- ينظر: حمادي صمود، نذوة الحداثة في الشعر، مجلة فصول، القاهرة، ع 01، 1982، ص 265.

[39]- نبيل سلطان، فتنة السرد و النقد، دار الحوار اللاذقية، ط 01، 1994، ص 52.

[40]- ينظر: خليل أبو جهجهة، الحداثة العربية بين الإيداع و التنظير والنقد، ص 17.

بعد دخول مصطلح "الحداثة" الثقافة العربية نتيجة تعريبه، وقع تداخل بين مصطلح الحداثة ومفاهيم أخرى كالتجديد والمعاصرة، فهذان المصطلحان "modernité" و"modernisme" يبدوان متشابهان بينما ميز ّ بعضهم بين الحداثة "modernité" والحداثانية " modernisation" فالأول يرتبط بتوجهات مذهبية أو فكرية، أما الثاني فإنه يدل على حركة أدبية ونقدية لها سياقاتها التاريخية والمعرفية في الأدب، كما حصل خلط بين مصطلح الحداثة "modernité" والمعاصرة "modernisme" والتحديثي "modernisation"، وجميع تلك المصطلحات تترجم إلى الحداثة على الرغم من اختلافها شكلا ومضموناً، وهو ما عالجه "محمود عباس العقاد" في اهتمامه بمصطلحي الحداثة والمعاصرة من خلال مهاجمة الشعراء الذين توهموا أن الحداثة هي وصف لقيم التكنولوجيا معتبرا تحقق الحداثة عندما «يشعر الشاعر أن له شيئا يقوله، ويستحق هذا الشيء أن يقال، وا ِن الشاعر الذي يصف الطائرة ليس بالضرورة شاعراً عصرياً »[41] مع أن مصطلحا"modernité-modernisation" يمكن الجمع بينهما فإن مصطلح modernisme يختلف عنهما تماما، إذ ينبغي أن نفرق بين المصطلحين ومن المؤسف أن كليهما يترجم ترجمة واحدة وهي الحداثة، فمصطلح modernité يعني إحداث تجديد وتغيير في المفاهيم المتداولة نتيجة وجود تغيير اجتماعي أو فكري، أما modernisme فهي مذهب أدبي ونظرية فكرية لا تستهدف الحرية الإبداعية، بل تتمرد على الواقع، وهو المصطلح الأكثر انتشاراً في الأدب العربي الحديث[42].

كما ميز ّ أدونيس بين مصطلحين متقاربين وهما الجديد والحديث بأن اعتبر « للجديد معنيان زمني و هو أخر ما استجد، وفني أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله، أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كل ما لم يصبح عتيقا، كل جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديد، هكذا نفهم كيف أن شاعراً معاصراً لنا يعيش بيننا قد يكون في الوقت نفسه قديماً »[43]، فالجديد يمثل الحديث وليس الحديث مرتبطاً بالجديد في كثير من الأحيان، وهذا الخلط في المفاهيم يعود في الأساس إلى ارتباط الفكر العربي بالأوربي في بداية بحثه عن التجديد، لأن الفكر العربي بنى حداثته من منطلقات التحديث الأوربي، فالحداثة الغربية هي المرجعية الأساسية لكل حداثة عربية، وكان تأسيسها بمباركة

---

[41]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1993، ص 316.

[42]- ينظر: خضر محمد، الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة، مجلة العلى العربي، حابل السعودية، ع 02، 1999، ص 61-62.

[43]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 100.

من الحداثة الغربية، ولكن هل يمكن لنسق الكتابة العربية أن يبقى محـافظاً على هويته، فـالحداثة العربية تبحث من «نظور غربي وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي أصولاً ... وضمن معطياته الخاصة بأدواته المعرفية وفي إطار القضايا التي أثارتها»[44] فالحداثة العربية هي من إنتاج الحداثة الغربية ، والحداثة العربية ما تزال قيد الانجاز وهو ما يسميه "**محمد بنيس**" بالشعرية المفتوحة "le poétique ouverte "

بالعودة إلى جذور الحداثة في المجتمع العربي، فإن الكثير من النقاد يرون أن الحداثة تعود إلى القرنالسابعهجري،ففي زمن العصر العباسي «بدأت بوادر اتجاه شعري جديد تمثـل في بشار بن بـرد وأبي نواس »[45]، وكل من أبي نواس وأبي تمام وبشار بن برد مثلوا تجديدا على مستوى اللغة وثورة على القديم ، ولو نتفحص الجهود القديمة نجدها تسير على مستوى واحد، فمثلا تعامل "**الجرجاني**"مع الشعر ليس مـن منطلق الوزن والقافية، وإنما اعتبر الشعر لا يستمد شعريته من ذلك، بل من "تعليق الكلم بعضها ببعض "(النظم)"[46]وهذا الرأي يعد رفضاً وإبطالاً للمعايير التقليدية، وهو ما اتجهت إليه الحداثة الشعرية العربية في إيجاد اتجاهات خصبة تؤمن بقيم الحياة والتغيير، بالبحث عن شرعية جديدة، فقد «أرست حركة الشعر العربي الحديث لاسيما في مرحلة متأخر مناخا خصبا لحداثة شعرية مختلفة»[47] فالحداثة الشعرية هي حركة إبداع سايرت الحياة وما يعتريها، وهو ما عبّر عنه "**يوسف الخال**"بقوله «يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف»[48]، فكانت الحداثة الشعرية العربية منفتحـة على الآخـر، وحاولت الاسترفاد من الآداب العالمية دون مماثلة في نسج وبلورة آدابهابالمحافظة على الشخصية العربية المبدعة.

وهو ما أكده "**الخوري**" من أن للحداثة العربية خصوصيتها المرتبطة بتاريخ النهضة العربية، وهدف الحداثة «يقوم على ضرورة التخلص من كل معوقات الماضي للانطلاق نحو المستقبل، وإذا كان كذلك فهل الحداثة العربية التي هي استمرار للنهضة هل ستنتمي إلى الماضي الذي لابد من

---

[44]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الأداب ، بيروت، ط2، 1989،ص 89.

[45]- أدونيس، زمن الشعر، ص 27.

[46]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع:محمود محمد شاكر، مكتبةالخانجي، القاهرة، ص 256.

[47]- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، الجزائر،ط1، 2003، ص 110.

[48]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1978، ص 16-17.

التخلص منه أم إلى المستقبل الذي نحاول بناءه؟ وهذا واحد من الأسئلة التي تواجه منظري الحداثة اليوم »[49]، وهل بقيت حركة التحديث مقصورة على القشور دون اللباب؟، وماذا يعني ذلك بالنسبة للأديب الذي يعيش بفكره في العالم الحديث، مع أنه ينتمي اجتماعياً إلى عالم قديم؟، أليس معنى هذا أنه يعيش تمزقاً بين عالمين؟ يعيش في عالم قديم بفكر حديث، ويعيش عقلياً في العالم الحديث بمشكلات عالم قديم، إن أراد أن يكتب فبأي طريقة يكتب ؟ ولمن يكتب؟ هل يكتب للقارئ العربي الذي يعيش مشكلات عالمه القديم فيكون أدبه بلا قيمة لدى القارئ الحديث؟ أم يكتب أدباً حديثاً يجده القارئ العربي غريباً عنه ومستورداً؟[50]،وهذا ما جعل العقاد باعتباره أكبر منظر للحداثة الشعرية رجعياً يرفض الحداثة (التحديث)، إذ رأى أنه كيف يمكننا كعرب المحافظة على مقوماتنا وكياننا العربي، بينما نقتبس من الغرب الكثير ونريد بناء مجتمع عربي حديث.

كان الدافع للحداثة الشعرية مقتضيات العصر، حتى تستجيب للتطور الحاصل في المجتمع ببناء طرق معرفية لم تؤلف، وتطرح قيماً لم تؤلف، وبالمغايرة حتى لا يتم إنتاج ما مضى بنفس الرؤية والتصور والبنية التعبيرية، وكل حداثة تظهر في المجتمع ليس نتيجة فكر معين، بل بدافع أجنبي (المثاقفة) لن يكتب لها أن تستمر طويلا، وكل حداثة تقصي التراث وتجعل بينها وبينه القطعية لا أساس لها، لأن التجديد بناء يستند إلى جذور الأمة، وهذا التلازم يحقق فعل الإبداع الساعي إلى المغامرة اللغوية بإحداث أساليب جديدة تتلقف الجمال في كل مكان، و لابد من القول أن حداثة الشعر العربي وا ن تأخرت في التأثير في النموذج الشعري أثرت في حركية الحركة الشعرية في بداياتها، وأدى إلى تشابه الكثير من النماذج الشعرية، وقد حاولت إيجاد مفهوم جديد للشعر والكتابة بإيجاد أفق جديد يحطم النسيج الخارجي للقصيدة، ووعي المضامين الداخلية بغية تحريرها، فأهم إنجاز للحداثة الشعرية لم يكن قدرة القصيدة على الخروج عن الأطر الخليلية، بل الإنجاز استهدف الشاعر قبل القصيدة على مستوى الوعي والذوق والرؤية، فالتجديد إذا بدأ من النص لن يصل إلى العمق.[51]

---

[49]- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط01، 1983،ص 13.

[50]- ينظر: شكري محمد عباد، نفسه، ص 11.

[51]- ينظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، بيروت، ط 02، 1986، ص 15.

في الشعر روح ساعية تسكن اللغة، والتي منها يستمد الشاعر حقيقته في الوجود، فالشعر قبل أن يكون فنا جماعياً هو إبداع فردي ومغامرة «جديرة بخوضها على أساس من التقنيات المدهشة في المخيلة وفي اللغة وفي تعدد الصور والملامح»[52]، وهنا تظهر المزاوجة بين وعي الحداثة بطبيعة الشعر وبين اعتبارها تجريباً مستمراً لا ينقطع، فالشعر الذي كان ينظر إلى الواقع نظرة أفقية يتصل فيها الإنسـان بالواقع شكلياً، أصبح الآن مغامرة إنسانية مجهولة تعتمد الرؤيا للبحث فيما وراء الواقع، وهي موقف ورؤية للعالم شكلاً ومضموناً وتوغل في روح العصر، وقد حظي الشعر بالترف والشرف لأنه استطاع أن يسبح بأنين الروح والمشاعر في فضاء لا حدود له من السحر والجمال، وا ٍن طغت على الحداثة العربية التنظير لا الإبداع.

2-البيـان الشـعري كـموقف نقـدي حداثـي:

إنّ أي محاولة في تشخيص الحالة الراهنة للنقد الأدبي لابدّ أن تتعامل مع حقيقة مفادهاأنّ النقد الأدبي المعاصر لا يؤلف حقلاً متماسكا للنظرية والتطبيق، لأن خطوط النقد غير واضحة، وجغرافيته غير محددة، فليس ثمة حقل أكثر ضخامة من النقـد،و«حتى نقاد الأدب الحداثيون لا يعترفون بحواجز صارمة لا من حيث المنهج،فكل شيء مفتوح في النقد الأدبي»[53]، فهو نشاط فكري يهتم بحرفة الأدب في بناء خطابه، وما فتئت الذائقة الشعرية تحاول الإمساك بجمرة الشعر وسر سحره، والتي وجدت نفسها بين نارين نـار شعرية مـاضوية مشيدة على التراث ونار أخرى حداثية تبحث عن اللامعقول، وفي كل هذا كان هدفها محاولة القبض على عنق النص الإبداعي لأسره ومحاصرته والتحكم في كل العناصر التي تصنع الإبداع الشعري.

هذا التحول الاجتماعي والفكري المتحرر من كل خلق يحتاج إلى عقل ينظر، ويبني له المعالم والفرضيات، ووعي متحرك يخضع له ما كان موجودا من معايير[54]، كما ساهم التقدم الحضاري والتطور العلمي في كسر كل ما كان نمطيا رجعيا، وهذا ما جعل الشاعر ينمو أكثر من غيره «فمشكلة التوصيل لا تتعلق بالخطاب الشعريكبنية متحققة في رسالة فقط، بل بكونه استجابة

---

[52]- حسن عبد الله الشرفي، مقدمة ديوان «نبات الثريا»، دار عيدي، صنعاء، ط 01، 2002، ص 09.

[53]- سهيل نجم، في الحداثة وما بعد الحداثة، جمعية عمال المطابع، الأردن، ط 01، 2009، ص 35.

[54]- ينظر إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دار صادر، بيروت، ط 01، 1998، ص 12.

معمقة لسبل الاتصال التي أصبحت من أهم موجهات القراءة»[55]، ومهمة الناقد هي تأمل العمل الأدبي والحكم عليه في وضعية جلية، فهو من يتناول العمل كقاضٍ عاقل ليقدم آراءه وفق قيم جمالية، وهنا يتداخل موقف الشاعر ورأي الناقد ليصبحا متقاربين، ومع إيماننا أن النقد في كثير من وجوهه يميل إلى العلمية، وهو ما يتطلب من الشاعر في حد ذاته المهارة، فالشعر فن لا يتذوقه إلا الشاعر الحاذق، والحكم «على الشعراء إنما هو وحده مهمة الشعراء»[56]، وقد حاول الشاعر أن يمارس فعل التنظير لكونه أقرب الناس إلى الإبداع ولكونه أول قارئ للإبداع،وهو بهذا يتحرر من المقدس ويغير سلطته، مؤمناً أن البيان الشعري (العمل التنظيري) هو الذي يمارس من خلاله احتجاجه على كل سلطة، ومن ثم فإن رؤية الشاعر في بيانه ضمن إطار الحداثة قد خولت للشاعر العمل على تفجير كل المكونات.

على الشاعر المبدع أن يعرف الحياة التي تفرض عليه اليقظة في كل اللحظات، فالحقائق التي يعرفها الشاعر يجب أن تتماشى من الحقائق التي يمكن أن يدركها الناقد، فالشاعر هو الذي يقود ويختار ميدان الحياة الذي يخوضه، وهو الذي يعرف معالم الطريق، وهو الذي يضع الثيمة، ويصوغها، وما الناقد بالنسبة إليه إلا مرافق في كل هذا لا أكثر ولا أقل، وقد عمل النقد في ظل منجزاته أن يرصد واقع التجربة الشعرية ويصنع توجهاتها،وهوما جعله يقف عند كثير من المسائل، غير أن هذه المحاولة تظل محدودة، فمهما تغلغل النقد في العمل الأدبي فلن يمكنه النفاذ إلى جوهر التجربة الشعرية،ولن«يحيط بواقعها من منظور فني»[57]، وهذا النوع من الكتابة- كتابة البيان- قد غير شكل الوعي للنص الإبداعي للبحث عن خطاب آخر، فالنص الشعري بدأ يتأصل ويبني معاييره وفق أشكال حداثية تركض خارج الذائقة التقليدية لأن «المفهوم النقدي التقليدي لا يقبل إلاّ الشعر الذي يتوافق مع الموروث وأصوله، أما المفهوم الفني الذي ينشأ في مناخ الحداثة فإنه يؤسس معايير نقدية تنظر إلى الشعر في ذاته، ويقومه تبعاً لذلك بمقاييس من داخله، من تطور التعبير الشعري بالذات»[58]،وخلق الشعر من جديد لا يتم إلا من خلال إنزال الشعر والنقد التقليدي من عليائه،ليجوس

---

[55]- حاتم الصكر، الشعر والتواصل، مجلة اليوم السابع، ع 26، 1989، ص 06.

[56]- إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1985، ص 35.

[57]- محمد لطفي البوسفي، في بينة الشعر العربي المعاصر، دار سراس، تونس، (د.ط)، 1985، ص 12.

[58]- أدونيس، زمن الشعر، ص 147.

بين الأطلال المظلمة باحثاً عن إيمان جديد ودماء مختلفة، ليسير بالرحلة الطويلة إلى الجحيم، ولا يحمل مشعل وشعار هذه المرحلة المقدسة إلا الشعراء بتنظيراتهم ومواقفهم وآرائهم.

الشاعر فرد ينسج علاقات تفاعلية مع مجتمعه وبيئته، وبوحي هذه العلاقات يواجه ما يعترضه من عوائق في سبيل تحركه معتمداً على وسائله الخاصة، وهنا يمكنه بلورة مواقفه ورؤاه «لتحقيق وجوده الإنساني الذي لا يكون إلا وجوداً في موقف معين »[59]، ففي الإبـداع الأدبـي سر لا يمكن أن يسبر غوره إلا من امتلك نـاصية ذلك السر بعمق شديد، وحتى يصبح الشعر له طموح كبير يجب أن يكون شعرياً فهناك بعد غير مكتشف للشعرية لا تزال ينابيعه تفيض من أعماق النفس الإنسانية، هذا المضمار الذي عرف الكثير من التحول رافقه محاولة الشعراء الإدلاء بدلوهم في تأسيس بنية تنظيرية أو نقدية للكتابة الشعرية الحديثة، فكان هذا جمعاً بين الممارسة الإبداعية والعمل التنظيري النقدي، وهذا النوع من الكتابة وآلياتها يجعلنا نعتقد أن النص أصبح في مواجهة التطور الجارف بكل الأساليب والأشكال التعبيرية التي نهلت من المفاهيم القديمة في الإبداع والنقد، فليس من الحقيقة في شيء أن ننكر العلاقة والتقارب التي جمعت بين منظري الحركة النقدية القديمة بأرسطو، إذ كان لآرائه تأثيرا في كثير من النظريات النقدية ،فالقدماء وإن حاولوا وضع بعض النظريات حول الشعر محاولين الاستقلالية قدرالمستطاع، ولكن لم تكن بالمستوى الذي بلغه التنظير عند الحداثيين، فالشاعر الحداثي يسعى إلى جعل النص الشعري مشروعاً يخضع لضرورية الإبداع، فالمسألة كما يراها الشعراء ليست مسألة القصيدة، بل مسألة كيفية الكتابة، هذه الكتابة التي هي بحاجة إلى الانفتاح على أفق جديدة تسعى للهيمنة، وتقدم توجها جديداً هدفه جعل الشاعر«ينخرط في المرحلة التاريخية بأبعادها العلمية والتقنية ...يجسد تفسيره في وعي الشعراء ببقاء الشعر على هامش المتغيرات» [60] .

كان للشعر النصيب الأوفر من الاهتمام في كل الحضارات الإنسانية، وهذا يعود إلى الأثر الذي يتركه في نفوس الناس، والشاعر وحده هو القادر على الغوص في منطقة الانفعال اللامحدود، والعارف لكيفية تحويل الشعور في شكل مادي قابل للتشكيل عبر اللغة الشعرية، والإحساس بالشيء وإدراكه في صورته المثالية ناشئ عن سياق التجربة ودمجها بالتصور الذهني، وهذا لا يتأتى إلا للشعراء، ولا يدركه إلاّ الشاعر وحده دون سواه «فالتشابه بين عملية الإبداع الشعري وحالة المخاض

[59]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة، بيروت، ط 05، 2007، ص 389، 390.

[60]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 1991، ص 183.

تشابه كبير، وفي ضوء هذا التشابه يمكن تطوير هذه الفكرة بالقول:إنّ الناقد لا يستطيع معرفة الهيجان الداخلي للشاعر في أثناء عملية الكتابة بقراءته للقصيدة فقط ، كما أن الطبيب لا يمكنه معرفة ما يحدث في حالة المخاض من مشاعر وآلام من فحصه للجنين، إنهما مضطران - الشاعر والطبيب - إلى مساءلة الشاعر أو الأم، ومن هنا يمكن القول أن كلام الشاعر عن تجربته أهم بكثير إذا كنا نطمح إلى صياغة نظرية للشعر، لأننا بهذه العملية ننطلق من التجربة الحية، وليس من التأملات النظرية، ولا شك في أن التجربة توفر احتمالات النجاحأكثر مما يوفرها التأمل النظري المجرد...إن مثل هذه الدراسات لا ترى سوى الجزء الظاهر من جبل الثلج»[61]، فعلى الشاعر أن لا ينأ بنفسه عن هذه الكتابات حتى لا يصاب بالاهتراء والاضمحلال، وعليه أن يمعن النظر في مثل هذه الكتابات /البيانات، لأنه عندما يكتب عن الشعر فهذه محاولة خطيرة، فهو يكتب بواسطة اللغة الواصفة لتحديد ما لا يمكن تحديده،وكأنه يحاصر شبحاً يحاصره كما قال "محمود درويش" «فالكتابة عن الشعر تفترض من الكاتب أن يتحول إلى شاعر، وهذا أيضا أمر صعب، ولهذا يمكن القول إن الشعر حالة من التعبير الغير مألوفة،لتتحول الكتابة عنها هي الأخرى إلى حالة غير مألوفة» [62].

2-1- مفهوم البيان:

من المتعارف عليه أن كلمة البيان متداولة كثيرا في القرآن الكريم، إذ قال تعالى: ﴿الرَّحْمَٰنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الْإِنسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ ﴾ [63]، فمدلولها هو نفسه المدلول اللغوي الذي ورد في لسان العرب والقاموس المحيط ، فابن منظور يعرف البيان على أنه "ما بين به الشيء من الدلالة وغيرها"[64] أما في القاموس المحيط فجاءت "بان بيان"،اتضح فهو بين جمع أبيناء وبينته وتبينته أوضحته وعرفته"[65] ، فهي من الجذر اللغو ي "ب.ي.ن" الذي معناه الإفصاح بالأمانة والإظهار والكشف .

---

[61]- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط01، 2009،ص 10.

[62]- حمري بحري، مجلة المجاهد، الجزائر، ع 1477، ص 45.

[63]-سورة الرحمن الآية 1-4

[64]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 02،1992، مج 13، ص 67، مادة (بـ .ي .ن).

[65]- الفيروز أيادي، القاموس المحيط (1526/1) www.ISLAMPART.COM الموسوعة الشاملة

إن هذا المصطلح "البيان" أصبح مفهوما سياسيا روج للتجديد، من خلال الاطلاع على التوجه الجديد الذي يختلف مصدره في الحياة، سواء من فرد أو جماعة أو هيئة معينة في مجال من المجالات المتعددة، فهو"عمل استراتيجي يشكل برنامج عمل للجبهة التي تصدره بوصفه الإطار النظري والإجرائي لسياستها (كل أنواع السياسات)، إنه نظرية في المجال الذي يصدر فيه، وتصور شامل قائم على تعيين المسائل الجوهرية لا التفصيلية، وبالتالي فالبيان مشروع مستقبلي، إنه رؤية استشرافية يحمل إرادة في التخلص من نسق فكري إلى نسق أخر،إنه يحمل إشعارا بالتحول وغالبا ما يرتبط "البيان" بمجالات الانقلاب(في الحكم أو غيره)، وقد ارتبط كثيرا بالحركات السياسية والأدبية بصدور بيانات توضح فلسفتها "[66] ليهيئ الأخر من أجل الاستيعاب الجيد لأفكاره الجديدة المتمردة على القديم، فصاحب البيان يرى ضرورة ملحة لإبلاغ المتلقي بما يحمله من رؤى وتوجهات لا بد منها، مؤكدا على أن"ضعا ما سيتغير، وا ٍن وضعا جديدا هو بصدد الحدوث، إنه المعادل اللغوي للفعل الإنساني، الصرخة الموازية للحركة "[67]، فالبيان فيه إعلان عن الثورة على الواقع المفروض، سواء كان سياسيا أو اجتماعيا أو فنيا أو أدبيا...الخ، فكثيرا ما استعمل مصطلح البيان في ميدان السياسة، من خلال البيانات التي كانت تحمل طابع الثورة والتمرد على الأوضاع السياسية القائمة، ومحاولة التأسيس والبناء البديل لمشروع سياسي جديد، لينتقل هذا المصطلح من "عالم السياسة والحرب (البيان السياسي، العسكري، الشيوعي) إلى عالم الثقافة الأدبية على غرار مصطلحات أخرى "[68].

إن تراجع استعمال مصطلح "البيان" في الحياة السياسية وربما انعدامه،جعله يبحث عن شرعية ومكانة له في مجال الأدب، وعليه نخلص إلى أن البيان الأدبي في ماهيته تقليد وتبعية للبيان السياسي، فلما اصطدمت الحركة الشعرية التجديدية بالواقع العربي فكرياً وحضارياً، كان على الشعراء الرواد أن يدعموا كتاباتهم الشعرية بكتابات نثرية تساعد المتلقي بتوجيهه إلى حقيقة التجربة الجديدة، وقد أدرك الشاعر أن كل تجديد يجب أن يدعم بدعامة فكرية تنظر لذلك، لأن المتلقي تعود على تذوق الشعر وفق مقاييس جمالية وشكلية قديمة، فوجد الشاعر العربي الحديث نفسه مجبراً على ولوج عالم

[66]- عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل ، تيزي وزو، (دط)، 2005، ص 12 .

[67]- نفسه،ص 12 .

[68]- نفسه،ص13 .

التنظير والنقد، فمعظم «الشعراء الرواد وشعراء الستينات والسبعينات قد كتبوا شهادات نقدية عن تجاربهم الشعرية أخذت عنواناً واحداً وهو تجربتي الشعرية أو بنوا آراءهم النقدية في حواراتهم الصحافية ... مع هذا إذا صدر عن شاعر كبير فربما يصل في بعضه إلى منطقة الناقد المحترف، لأنه يصدر من شاعر يفهم ظواهر الشعر»[69]، فباشر الشعراء التنظير انطلاقاً من البيان الشعري للوقوف على مختلف أنظمة التفكير بعيداً عن سلطة الأفكار المستسلمة للعقل والأحكام الجاهزة كما أن «النقد هو البيان وليس الغموض، وهو كشف السر الشعري، وفض أستاره لا النسج على منواله والانسباك في قوالبه، وهو نثر لا شعر، إنه فن إضاءة النص وتعريته وتشريحه»[70]، فالشاعر العربي الحديث كان يحاول قراءة الواقع المتداخل وبناء مواقفه وتصوراته، كل هذا جعله يبحث عن نسق خاص به، يعلن فيه القيم الجديدة المؤسسة للخطاب الشعري الحديث، والمعبر عنها في مشروع فكري تضمن الإشارة إلى التحولات التي أصبحت الحركة الأدبية عرضة لها، وهمه الوحيد هو تحقيق النموذج المتكامل في الكتابة الشعرية، لينفي بذلك فكرة غزت العقول وسادت دهرا من الزمن، وهي أن الناقد وحده من يملك مشروعاً فكرياً نقدياً أو تنظيرياً، والشاعر يكتفي بمهمة الإبداع فقط، فهو لا يكون عادلاً ولا موضوعياً، ولكن كم من شاعر عظيم كان منظراًأو ناقداً كبيراً، فهناك «شاعر عظيم وناقد عظيم معا مثل ت.س. إليوت في الشعر والنقد الأنجلوساكسوني، صحيح أن إليوت ينطلق من تجربته الشعرية في النقد، لكنه أيضا مبدع فعلي ومبتكر في النقد،وبمعنى آخر له مشروع نقدي متكامل، وليس مجرد شاعر يكتب النقد أحياناً لملء الفراغ في مشروعه الشعري، ولا يضير الشعراء الكبار أن يكتبوا نقداً »[71].

2-2- أنواع البيان :

يحمل البيان باختلاف أنواعه برنامجا، أو مشروعا حداثيا يراعي فيه الظروف المحيطة بالواقع، فيأتي واضحا مشتملا على مضامين ورؤى وأفكار تهدف إلى تحريك عقل ووجدان المتلقي لإقناعه،وقد تعددت مجالات البيانات من سياسية وشيوعية وأدبية ...إلخ.

2-2-1- البيان السياسي :

[69]- عز الدين المناصرة، نقد الشعر في القرن العشرين، الصايل للنشر و التوزيع، الأردن، ط1 ، 2012، ص 10.

[70]- جهاد فاضل، قضايا الشعر العربي، دار الشروق، بيروت، ط 01، 1984، ص 22.

[71]- عز الدين المناصرة، نقد الشعر في القرن العشرين، ص 16.

وهو من البيانات التي توجه الأمة إلى قضية معينة أو مجموعة من الأمور المهمة، بهدف تحقيق الاستجابة الكبيرة لجمع التأييد في الممارسة السياسية، ويكون موضوعه في غالب الأحيان مطالب سياسة أوحقوقية،فهو إذن يمثل أحد أشكال التعبير عن المطالب والغايات، إذ يعكس هوية جماعة أو أمة إيديولوجيا وسياسيا،لذلك يبقى واحدا من الأدوات المهمة في عملية الممارسة السياسية التي يحتاجها السياسيون في الاتصال بالجماهير، مما يدفعهم إلى تطعيمه وا ٍثرائه بالحجج العقلية والمنطقية والأساليب التأثيرية لدعم برنامجهم السياسي باللعب على وتر العاطفةالجماهيريةبغية تمرير وجهة نظر معينة، "إذ يحتاج كل تنظيم أو حركة سياسية إلى بيانات سياسية تخدم برنامجهم السياسي، من خلال شرح أهدافه وتقريب رؤاهم إلى الجماهير من أجل توعيتهم"[72] بتوجيههم إلى التسيير للأمور العامة من خلال الجمع بين التوجهات السياسية، والتفاعلات الحاصلة في المجتمع، وما يحتاجه المجتمع لمسايرة التطور بالتأثير في سياسة الدولة حول موضوع معين .

2-2-2- البيان الشيوعي:

هذا البيان أصدره " كارل ماكس وفريديك إنجلز"سنة 1848، وهو واحد من بين أكثر البيانات السياسية تأثيرا في الحركة السياسية،نظرا لطابعه التحليلي للعلاقات الاجتماعية، وكان هذا البيان الشيوعي متمثلا في عشرة مطالب للانتقال من الرأسمالية إلى الاشتراكية التي مثلت برنامجا للطبقة العاملة،"ذلك أن الطبقة العاملة لا يمكنها أن تكتفي بمجرد الاستيلاء على جهاز الدولة القائم وتسيره لتحقيق أهدافها الخاصة"[73]، فجاء البيان بذلك موجزا داعيا العمال في كل بلد إلى الاتحاد، رافضا استغلال الطبقة العاملة"فالشيوعيون يناضلون لتحقيق الأهداف و المصالح المباشرة للطبقة العاملة، لكنهم في الوقت نفسه يمثلون الحركة الراهنة مستقبل الحركة"[74] .

كما قدم البيان الشيوعي شروطا للحضارة الأوروبية وفق التصور الاشتراكي الرافض للبرجوازية التي تريد مجتمعا بدون نضالات، وطبقات بدون حق في الثورة، أو تلك هي البروليتاريا التي تبحث عن التحرر من البرجوازية، فكان البيان الشيوعي بطرحه لواقع المجتمع له القدرة على

---

[72]-أنظر أحمد حمدي، الثورة الجزائرية والإعلام، دراسة الإعلام الثوري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، (د.ت)،ص 73 .

[73]- كارل ماركس وفريديريك إنجلز، بيان الحزب الشيوعي، المصدر العربي دراسة البيان الشيوعي، عصام أمين، بيروت، (د.د)،ط 1987،01، ص09.

[74]-نفسه،ص 49 .

الإجابة على تساؤلات فرضها واقع النظام الرأسمالي وتبعاته وفق تصورات علمية منطقية، بتقديم سبل لخروج الطبقة العامة عن الهيمنة، وباختصار "يساند الشيوعيون في كل مكان حركة ثورية ضد الأوضاع المجتمعية والسياسية القائمة، وفي كل هذه الحركات يبرزون مسألة الملكية مهما كانت درجة تطور الشكل الذي تتخذه المسألة الأساسية للحركة"[75]، وقد تنبأ ماركس وزميله بانهيار النظام الرأسمالي وقيام البروليتاريا بافتكاك حقوقها، فكان الغرض من هذا البيان أن يكون ملهما للطبقة العاملة لرسم تطلعاتها و خطة عمل لها، ليبقى بيان الشيوعية أهم وثيقة كتبت لإقامة علاقات إنسانية تقوم على وأد (قتل) المصلحة المادية للبرجوازية التي وصلت إلى السلطة لتحقيق التفاهم بين الجميع [76].

2-2-3- البيان التجاري:

للمعاملات التجارية في الحياة الإنسانية أهمية بالغة، ذلك أنها مصدرالكسب والرزق، وقداحتلت التجارة مكانة عظيمة داخليا وخارجيا، ولعل من أبرز الوسائل المعتمدة في المحافظة على الهيمنة الاقتصادية البيانات التجارية المراقبة للبضائع والمنتوجات، وورد في المادة 13 من الباب الخامس في القانون التجاري العراقي: "يعتبر بيانا تجاريا كل إيضاح يتعلق بصورة مباشرة أو غير مباشرة بما يأتي:

أ- نوع البضائع وعددها ومقدارها ومقياسها ووزنها وطاقتها .

ب- البلاد التي صنعت فيها.

ج- طريقة صنعهاوا إنتاجها.

د- العناصر الداخلة في تركيبها.

هـ-اسم و أوصاف منتجها وصانعها.

و -وجود براءات اختراع أو أية امتيازات أو حواجز أو مميزات تجارية أو صناعية تتعلق بها.

[75]- نفسه،ص 50 .

[76]- ينظر: الموسوعة العربية الميسرة، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، دار الجيل، القاهرة،ط2، 2001،مج 02،ص 623.

ز - الاسم أو الشكل الذي تعرف به البضائع عادة."[77]

فهذا البيان التجاري يكون واقعيا في طرح البضاعة على الجمهور، لأنه يمكن التاجر من عدم مصادرة بضائعه لوعيه التام بالمعلومات التي تبعده عن الغش التجاري، كما أنه "يفرض عقوبات على عدم صحتها، مع إمكان ضبط البضائع وحجزها حصرا للمنافسة غير المشروعة، و اتقاء الغش، و رعاية لمصالح المستهلكين ".[78]

2-2-4- البيان العسكري:

نظرا لتطور الصراع في الحروب بين الدول، كان من الواجب على الدولة السيطرة على المعلومات وكيفية تحليلها ومعالجتها، وا يصالها بشكل سريع إلى القوات المسلحة،والتحكم في المتابعة اللحظية لتحركات الجيوش من الجانبين، ويأتي بيانها متضمنا فن تنظيم الجيوش بوضع الخطط العسكرية لها، للوصول إلى نتائج أردتها السلطات السياسية والعسكرية معا، وهذا التخطيط الاستراتيجي للمؤسسة العسكرية يهدف إلى تحقيق الرؤية المستقبلة، حتى تبقى المؤسسة فعالة وقادرة على أداء الواجبات المنوطة بها.

إن البيان العسكري يحيط بجميع مسائل إعداد الدولة وقواتها وعتادها، وما تمتلكه من خطط منظمة لنظام الجيوشوأوامر القيادات الإلزامية، ومهام القوات المسلحة،والنشاطات العملية التي تمارسها كل قيادة في ضوء الإمكانات الحقيقية للدولة، ومعلومات موجهة إلى الأفراد، وهذا البيان تحدده شروط أهمها أهداف الدولة السياسية ونسبة القوى، ووسائل الصراع المسلح الذي يتماشى مع كل مرحلة تاريخية، والوضع الجغرافي زلع الدولة للحرب، و كيفية تصريف شؤونها في ميدان العلاقات الخارجية [79]، كما يمكن أن تقدم بعضالبيانات التضليلية لخدمة مصلحة الدولة، وا رهاب العدو مدعية تحقيق انتصار ميداني، واحتلال مواقع لم تصل إليها".[80]

2-2-5- البيان الفني:

---

[77]- ينظر أندريه بوفر،مدخل الإستراتيجية العسكرية، تر: أكرم ديري، دار الطليعة، بيروت،ط 01، 1968، ص15.

[78]- ينظر الهيثم الأيوبي،الموسوعة العربية، الموسوعة العسكرية، دار الطليعة، بيروت، (د.ط)، 1978،ص 200 .

[79]- ينظر كاظم هاشم نعمة، الوجيز في الإستراتيجية،دار أديتا، طرابلس (ليبيا)،(د.ط)،2000،ص 157.

[80]- محمد حمدان المصالحة، الإتصال السياسي، مقترب نظري تطبيقي،دار وائل، عمان،ط 02،2002، ص 69.

مادام الفن إبداعا و خطابا غير لساني فإن شأنه شأن الأدب، إذ لا يعيش في معزل عن المجتمع،وهذا الفن بحاجة إلى تقريبه للجمهور بغاية فهمه و تذوقه ووعيه، ومن خلال ذلك يمكن التمييز بين نوعين من البيان،و التي إما أن تكون بيانات لغوية صريحة لها غايتها الظاهرة،وإما أن تكـون خطابات وأفعال لغوية وغيرها لها وظيفة البيان وتبلغ دوره في أداء مهمته، وهذا البيان الفني يأخذ صيغا غير لسانية "يمكن أن تحافظ على المظهر اللساني مع تعديل القصيدة بتحويلها من مقصدية تنظيرية إلى أخرى إبداعية، مثلما يمكن أن ينتظم جزئيا أوكليا في أجناس خطابية غير لغوية، كالموسيقى أو الرسم أو السينما "[81] فقد كان للموسيقى بيانها والمتمثل في نموذج " Musique de jeu" الذي اعتبره الكثير من الفنانين بيانا موسيقيا بما تضمنه من مشروع تحديثي للموسيقى المعاصرة، لتشكيل نظرية للتخيلات الموسيقية الجديدة، كما كان لنموذج "Free jazz"دوره الثوري في حركة الموسيقى المعتمد على العناصر الجديدة غير المعروفة،تاركا الحرية لجمالية الارتجال،كما كـان للرسم بياناته التي جمعت الفنانين معبرين عن برامجهم التنظيرية، وبلورة أفكارهم ورؤاهم وتصوراتهم الحداثية لممارسة فن الرسم، و تقديم هذه الأعمال للجمهور لتذوقها ووعي جمالياتها الفنية فالتكعيبية مثلا في الرسم الأوروبي كان بيانها متمثلا في لوحة " بنات أفينيون" les denoiselles d'Avignon"لـ "بيكاسو" التي أظهرت قوة تجديدية في ممارسة الرسم وتحريره.[82]

2-2-6- البيان الأدبي:

من المتعارف عليه أن الشاعر الحديث قد واكب حركة الحداثة الشعرية بكتابة بيانات كان لها شأن في تكوين أفق الحداثة الشعرية،خاصة في بلورة رؤيا شاملة لكثير من المفاهيم الشعرية التي مست بنية القصيدة العربية، ومؤكدا على ولادة منظومة شعرية تمثل نقطة انطلاق للحداثة التي تبرز المثـــل الأعلى الشعري، ليكون البيان الأدبـي"the literary manifesto"منعطفاً مهماً، لكونه يعد من النصوص التي يتم الرجوع إليها، لما فيه من قيم تعبيرية ونزعات تجديدية مثلت ثورة على الكتابة التقليدية، فالأديب يملأ فراغات الزمن بكتابة النقد، أو يكتب النقد دفاعاً وتبريراً لتجربته الشعرية نفسها، أو للمشاركة في التنوير والتعبير الثقافي في مجتمعه»[83]،فالبيان الأدبي هو رسالة أو تصريح

[81]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء،ط 01،2007،ص 88.

[82]- ينظر المرجع السابق، ص 89-91-95.

[83]- عز الدين المناصرة، نقد الشعر في القرن العشرين، ص 11.

مـن الأديب ببرنامجه المكتوب،والمعبر فيه عـن أفكاره وتوجهاته ورؤاه وفق أشكال متعددة، إذ قد يرد البيان في شكل مقال أو خطبة أو قصيدة أو مقدمة لعمل أدبي،أو كتاب منفرد شامل لأراء معينة، مع إمكانية صدوره من أديب أو مجموعة من الأدباء ، فهو "نص أدبي نقدي نظري فردي أو جماعي ينجزه شاعر (أو شعراء)، أو كاتب (أو كتاب) أو ناقد (آو نقاد) في مفصل تاريخي ثقافي معين، يدفعهم إلى ذلك نزوع إلى التجديد والحداثة والثورة على المألوف وتجاوز الواقع الأدبي بحجة تأكله وترهله،وفقده لأسباب الحياة وعوامل الاستقرار والبقاء، وعجزه عن مسايرة الحاضر والتعبير عن التجارب الإنسانية المستجدة، وتوقفه عن تقديـم الأشكال الأدبية التي تستجيب لتطور الذوق الفني وتحولاته أو تطوره."[84]

إن الشاعر أو المبدع بصفة عامة مدفوع إلى التجديد و التحديث في وسائله وقوالبه،والتي تحتاج إلى تأكيد منه على أفكاره للقارئ بتجديده الذي لا بد منه، ليساير ذلك، هذا التجديد هو ثورة وتغيير ضمن حركية الحداثة في المجتمع بمختلف أبعاده، والذي يكون بوعي ومعرفة وتبصر، لأن التجديد في حقيقته هدم و بناء، فالبديل الذي يدعو إليه يجب أن تكون له أصوله وأسسه التي تؤسس لذلك، فالبيان الأدبي في حقيقته ما هو إلا نص موجه للقارئ، يعبر فيه صاحبه عن نهاية مرحلة، وآذان ببداية مرحلة جديدة،ليظهرصاحب البيان مكانته وقدرته التنظيرية في الحركة الشعرية، ومدى وعيه الفكري بالواقع الاجتماعي والثقافي، مفندا عبارة أن الشاعر ما هو إلا مبدع وفقط، بل يفتح لذاته حرية اقتحام فضاء النقد والتنظير، محاولا خلق نموذج في الكتابة والإبداع الشعري منطلقا من ذاته وتجربته، إذ يجمـع في بيانه رؤاه وتطلعاته لمواكبة الحداثـة في أبـرز تجلياتها،جامعا بين الكفاءة التنظيرية والثقافية المتعمقة فـي فهم العلاقات الثقافية والاجتماعية .

ومن هنا يبقى البيان الشعري معبرا عن رؤية صاحبه الثورية، ثائرا على مخلفات الواقع المعيش في مجال الشعر وحركيتة، من خلال بناء نسق فكري يتماشى مع الحياة متضمنا الدعوة إلى التجديد والتغيير، وا يمانه المطلق بأن الزمن تجاوز المفاهيم القديمة والتي لم تعد صالحة "إذ يعتبر تصريحه هنا رؤية نقدية كان يسعى من ورائها إلى تصحيح بعض المفاهيم المسيطرة على حركة النقد في عصره، حيـث كانت القناعـة لدى أقرانه ومعاصره بقيمة الشعر القديم في أنساقه التعبيرية.... وفي

[84]- عبد الله العشي، زحام الخطابات،ص 13.

تاريخ الشعر العربي مواقف كثيرة تجسد هذا المفهوم"،[85] الذي تمثل في صيحة رافضة للتوجه الذي ساد الحركة الشعرية مدة من الزمن.

إن البيان الشعري يصنع الكثير من المقاييس التي تساير الواقع والتطور الحاصل فيه ،سواء على المستوى الاجتماعي أو على مستوى الذوق الفني وتحولاته في العصر، إذ عبر من خلاله الشاعر عن القلق من حركية الشعر وتحولاتها نتيجة التغيرات الواجب على الشعر - تنظيرا أو تطبيقا - أن يجاريها، حتى تبقى الكتابة الشعرية فعلا متحولا سواء في الشكل أو المضمون، كاشفا عن رؤية فنية وجمالية تحتاج إلى اهتمام"من خلال موقفه من الحداثة في الشعر، خرج من دائرة الحرب المعلنة في رصيدنا النقدي على كل شاعر حديث أو شاعر محدث في إطار موضوعي، يجعل التعامل مع النص بعيدا عن التأثر بكون قائله متقدما في الزمن أو متأخرا".[86]

لم يكن الشاعر العربي في تجاوزه للقيود العربية القديمة للشعر بغاية الرفض للقديم لكونه قديما، بل إعلانه بميلاد رؤية جديدة تبلورت تطبيقا في القصيدة، وتنظيرا في البيان الشعري الذي يشرح فيه الشاعر مشروعه الشعري، كاشفا عن تقنيات اللغة الجمالية و وسائلها التعبيرية، مدافعا عن أفكاره بامتياز من خلال تشخيص الظاهرة الشعرية وتحديد الاتجاه الشعري له وموقفه من ذلك، فكان البيان "إرهاصا بتجربة جديدة في الكتابة الأدبية، قد تنجح وقد لا تنجح، وفقا لمدى الوعي التاريخي الذي يتمتع به كاتب البيان، وتمكنه من استكناه روح العصر، وقدرته على فهم معطيات الواقع،واستشعار أفاق المستقبل، هذا الوعي التاريخي شرط لنجاح أي تجربة ثقافية".[87]فالشاعر المعاصر حاول و في كثير من المرات أن يخلع عن نفسه صفة الناظم، محاولا الكشف عن مجاهل النفس وعالمها الخفي أثناء الكتابة، وتلك التجربة لا بد من التعريف بها، والتعريف بما داخل الشاعر سواء في علاقاته بذاته أو بغيره في الواقع الاجتماعي والثقافي، إذ من خلاله يعبر عن لحظة انفجار فكرية و وجدانية مخزنة في الذات، تنبثق من بين أعطاف نسق ثقافي يبدو في نظر كاتب البيان نسقا قاصرا عاجزا عن الفعل، فتلك التغيرات والتحولات الاجتماعية في ضوء الحداثة تستوجب تجاوزا لما مضى، وخلقا

---

[85]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ط 01، 1996،ص 32.

[86]- عبد الله العشي، زحام الخطابات،ص 13.

[87]- ينظر: نفسه،ص 13.

لكتابة جديدة وفق أسس معينة [88]، فتختلف نظرة صاحب البيان بصفته شاعرا ناقدا و منظرا عن الناقد الحقيقي،" لأن فاعلية الاختيار الإبداعي للخطاب الشعري المحدث مكنت الكثير من النقاد الشعراء كي يسلكوا أدبيات نقدية مفارقة عن الناقد المحض، ومن ثم فإن ما نلاقيه في كتابات "أدونيس"و"بنيس" و"عبد الصبور" و"عز الدين المناصرة "..تلك المفاهيم التصورية التي ساهم بها الشعراء عبر تجاربهم الإبداعية فكانت بمثابة الإضافة المغايرة التي لم يتقصدها النقد في نهجه التصوري، وعليه فإننا نلقى أن البيانات الشعرية لدى الشعراء المعاصرين ساهمت هي الأخرى بمطارحات أفرزت هي الأخرى تلك الجهات المخالفة أو ما انفلت من رتوقيات النقد المعاصر"[89]، ولقد حاول الشاعر العربي المعاصر تجاوز القيود التقليدية، منتقلا من الجمود في العمل الإبداعي إلى حالة أكثر حيوية، ليصبح قادرا على بعث رؤاه الحديثة ليس فقط في قوالب جاهزة ، وا نما اتبعها بنظرة تنظيرية لما يريده، متخذا البيان الشعري كوسيلة لبعث أفكاره، إذ كان إحساسه بحاجة كبيرة إلى التغيير، معتقدا أن الإطار الشعري بلغ ذروته، وظهرت ثماره التي لا بد لها من مناخ يناسبها ويتطلب ذلك تغيرا جوهريا وشاملا وجريئا في التشكيل الشعري، سواء في المبنى أو المعنى، فكان البيان الشعري هو الأرضية المناسبة لنجاح المشروع الحداثي الشعري .[90]

"عرفت أوروبا ظهور أول البيانات الأدبية خلال القرن السادس عشر، وكان ذلك بـ "بيان جماعة البلياد" pléiade (الثريا) الذي وضعه الأديب الفرنسي "جواكيم دي بيليه" JAACHIM DU BELLEYعام 1549 بعنوان "في الدفاع عن اللغة الفرنسية وتبيان فضائلها" وطالب فيه بضرورة إحلال اللغة الفرنسية مكان اللاتينية من أجل تطوير أدب فرنسي قومي يحاكي أدب قدماء اليونانيين والمعاصرين من الكتاب الايطاليين، (1798-1800) نشرت مجلة "اتنايوم" ATHENAEUM "الألمانية بيانات الأدبيين"نوفالس"NOVALIS و"شليغل" SCHLEGEL صاغا فيها أفكار الحركة الإبداعية (الرومانسية) في مواجهة جمود وصرامة قواعد الاتباعية الجديدة (الكلاسيكية الجديدة) وكتب الشاعر الإبداعي الانجليزي "وردزروث" في مقدمته للطبعة الثانية "القصائد الغنائية

---

[88]- ينظر: المرجع السابق، ص 13.

[89]- حوار مع الشاعر الناقد ناصر اسطمبولي، صحيفة الفكر أدبية ثقافية، مؤسسة ميديا للثقافةو الإعلام، يوم 07 /2014/06: www.alfikre.com

[90]- ينظر عز الدين إسماعيل، الشعرالعربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط 06، 1994،ص 55.

LYRICAP BALLADS التي نضمها مع الشاعر "كولريدج" نقدا لاذعا لأسلوب الحياة البرجوازي في المدن، مفضلا طمأنينة حياة الأرياف و سلامها ونقـائها، فصـارت مقدمته دستورا للحركة الإبداعية في الأدب الانجليزي وتعد دراسة الكاتب الايطالي " موراتوري "MURATTORI بمنزلة بيان الأكاديمية الرومية "أركاديا"ARACADIE الذي يدعو إلى العودة في ايطاليا للذوق الكلاسيكي وفي ظل انتصار الإبداعية بصور ة حاسمة على بقايا الاتباعية، وفي فرنسا بين عامي 1825 و1835 ظهرت بيانات أدبية مختلفة لأدباء معروفين مثل "ألكسندر دوما" و"لامارتين" و"ألفريـد دي فينيي" و"ألفريد دي موسه" وغيرهم وقد وجدت هذه العملية تعبيرها البرنامجي في دراسة "ستدال "راسين وشكسبير" وقدم "بلزاك" في مقدمة عمله الروائي الضخم "الملهاة الإنسانية".....وتعد بيانات "السريالية " SURREALISME التي صاغها الأديب "أندري بروتون" بين (1924 – 1942) من أشهر البيانات الأدبية في القرن العشرين من حيث محتواها وتأثيرها .....و تعد قصيدة الشاعر السوفياتي " ماياكوفسكي "MAYKOVISKI (أمر موجه إلى جيش الفنون) بيانا لحركة الواقعية الاشتراكية."[91]

أما الأدب العربي الحديث فقد عرف الكثير من البيانات الأدبية التي حاولت إرساء ضوابط جديدة موجهة إلى القارئ، فقد كتب الكثير من الشعراء بيانات من أمثال البياتي وأدونيس ومحمد بنيس وأنسي الحاج ونزار قباني وغيرهم ويبقى بيان "أدونيس" بعنوان "فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة" واحدا من البيانات التي أحدث أثرا كبيرا في الأدب وفي الأوساط الأدبية و الفكرية.

3- وظيفة البيان:

مادام البيان خطابا تنظيريا يتناول العمل الإبداعي و التطلعات المستقبلية للحياة، بالغوص في الأصول والمرجعيات والأسس، فإنه يضمن القدرة على بعث وتداول العمل الإبداعي ثقافيا (فكريا)، وتهيئة المتلقي (المرسل إليه) لتلقي الأعمال الإبداعية بالكشف عن القيم الجمالية التي تكون همزة وصل خاصة في الأدب بين العمل الإبداعي وصاحبه والمتلقي الباحث عن معرفة ماهيته، إذ أن صاحب البيان في نصه التنظيري يعمل على إقناع المتلقي بكل الوسائل حتى يصل إلى عقله ووعيه، فهو خلفية- سواء مباشرة أو غير مبـاشرة- للإبداع و فرضه، مما يجعل المتلقي يستجيب لنـداء البيان، والاستعداد لاتخاذ موقف معين، إذ يمثل مرآة لتوجهات المجتمع في مختلف المجالات

[91] - البيان الأدبي، الموسوعة العربية WWW.ARAB6ENCY.COM/INDEX.PHP

الحداثية، حيث يصوغ في ظروف معينة مشروعا معقدا لتقاطعات فلسفية سياسية وجمالية، فلا ينحصر دوره في مجرد التطلع لأشكال جديدة في الكتابة، بل يحلم كذلك بتغيير الحياة وزعزعة النظام الاجتماعي (بيان دادا 1918 لذلك" فالبيان يمارس الخلط"[92]،إذ باسم البيان يتم الهدم والبناء، والتحضير لمشروع بديل بالإعلان عن الأفكار التي لابد منها في تلك المرحلة، ولا يكون ذلك إلا إذا كان البيان يحتوي طاقات ورؤى عميقة من الحلم والاندفاع، لإعطاء الذات الحرية في الرفض والتمرد على السلطة التقليدية الجاثمة والعاجزة عن مسايرة التحولات، وبذلك ساهم البيان في خوض الشعراء النقاد بإنجاز دراسات تنظيرية، بالإضافة إلى أعمالهم الإبداعية لتقريب العمل إلى المتلقي باختلاف توجهاته وانتماءاته، فالشاعر المعاصر في تنظيره وهو يقدم مجموعة من الآراء والتصورات كان يهدف إلى توجيه الإبداع، وإن كنا نؤمن إيماناً لا مراء فيه أن الإنتاج الشعري سابق للتنظير، فهو الذي يستدعيه إلا أنه مهما استكشف النقاد أبعاد الإبداع فإن ما يصلون إليه هو مجرد صورة سطحية للإبداع، فمن غير المعقول أن يفرض الناقد سلطته على الإبداع، والشعر منذ القديم لا تحاصره أوامر النقاد، كما أن حاجة الحركة النقدية لبيانات الشعراء يدخل ضمن إطار أن المبدع له من القدرة على فهم أسرار التجربة الشعرية وحقائق الشعر، فلايعرف الشعر إلامنأضطرا لقوله.

[92] - نبيل منصر،الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 01، 2007، ص 82.

الفصل الأول

1- الفكر النقدي عند اليونان:

تطور الأدب اليوناني تطوراً فنياً من مرحلة لأخرى في بيئة قدست الفكر وعظمت الفلسفة، فالفلسفة عند اليونان كانت أهم مظهر من مظاهر العبقرية والنبوغ، وقد تجاوزت حدود البلاد، فالفكر اليوناني له ما لـه من الفضل في تشكل الفكر الشـرقي والغربي وحتى العربي، فالمذاهب الأدبية والفرق الفلسفية - قديمها وحديثها- نهل وينهل من فلسفة اليونان، ومن خلال تتبع تاريخ الفكر اليوناني بمختلف توجهاته ومنطلقاته فإننا نجده قد أخذ من الشعر شكلاً مهماً من أشكال التعبير عن العقائد والأفكار، وبمجيء أفلاطون حاول أن يفكك الروابط الموجودة بين الفكر والنظم (الشعر)، وظهر ذلك في كتابه الجمهورية الفاضلة مظهراً هجومه على الشعر والشعراء خاصة والفن عامةً "[93] وهو ما سيوجه الأدب في اتجاه معين، فكان للنقد الأدبي عند اليونان اهتمام كبير شأنه شأن الفلسفة، وهذا ما جعل الأعمال الأدبية تتسم بالنضج.

بدأت الحضارة اليونانية تزدهر ابتداءً من القرن الثامن قبل الميلاد، ومع هذا التاريخ بدأ اهتمام الشعب اليوناني بأمور الثقافة، فبدأ كل ركن من أركان المدن الرئيسية يعج بحركة قوية في كل ناحية من نواحي الثقافة بين فلسفة وعلم وتاريخ وسياسة وفن وأدب، هذا الأدب اليوناني كغيره من أدب الحضارات الأخرى نشأمشافهة، وتطور من مرحلة إلى أخرى، حتى أن الدارسين له شبهوا المرحلة الأولى بمرحلة الطفولة، والمتمثلة في الشعر الملحمي حيث لا يتحدث الطفل في غالب الأحيان إلا عن أمجاد الآباء وبطولة الأجداد، أما مرحلة الصبا فتتجلى في الشعر التعليمي، وبعدها يأتي الشعر الغنائي ليعبر عن مرحلة الشباب بما فيها من اهتمام وتبجيل للذات[94]،وابتداءً من القرن السادس قبل الميلاد أخذت الحكومات اليونانية تنظم مهرجان المسرح،وتقيم المسابقات فيما بين كبـار الشعـراء والمسرحين، وينتخب للتحكيم فيها قضاة، يصدرون أحكامهم في آخر كل مهرجان "والجدير بالذكر أن أول المسابقات الشعرية التي كانت تقام في بلاد الإغريق كانت تقوم على الأشعار الدينية، وتركزت في دلفي مركز القيادة القديم، ومن ثمّ كان الشعر الملحمي في بداية عهده من عملوا لِقاء مغني المعبد أو منشده". [95]

---

[93]- عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، منشورات العالم للتربية، الدار البيضاء، ط 01، 2008، ص 73.

[94]- ينظر أحمد عثمان، الشعر الإغريقي، عالم المعرفة، الكويت، ط 01، 1978، ص 11.

[95]- أحمد عثمان، المرجع السابق، ص 19.

خطى النقد الأدبي خطوات إلى الأمام ليصل إلى مرحلة جديدة بفضل تلك المهرجانات، خاصة عندما يتوجه الشعراء إلى ميدان النقد ويقدمون للجمهور انطباعاتهم وآرائهم وإن كانت تلك الآراء مغطاة بقيم ذاتية تكرس الهوى و الذاتية، فمن الطبيعي أن يكون النقد في تلك الفترة قد غير الكثير من الأحكام الذاتية التي تأثر بها الناقد، فالنقد اليوناني اتخذ من الأدب موضوعاً له باعتبار الأدب اليوناني قد اتجه إلى الطبيعة و الحياة الإنسانية و الشعورية عند الإنسان أو الفرد، ولهذا وقف النقد عند الأدباء وما صاغوه من أثار فنية ليحللها ويقومها.

إن التأريخ للحركة النقدية يفرض الحديث عن واقع الحركة النقدية اليونانية، لأنه يمثل أقدم صوره، وأول بداية للنقد الأدبي، و عند تتبع الإبداع الشعري نجد أن تلك المحاولات قد عكست إلى حد بعيد مختلف الآراء النقدية التي هدفت إلى الارتقاء بمستوى الإبداع الأدبي، فاهتم الشعر بتجويد العبارات وتفخيمها ونظم أفضل المعاني في أناشيدهم، وتجلى ذلك في الإلياذة و الأوديسيا في منتصف القرن التاسع قبل الميلاد، و الملفت للانتباه أن النقد اليوناني قد فرض على الرواة تطوير مهارتهم في رواية الشعر، وتجلى ذلك في محاولاتهم تهذيب ما ينشدونه، أو استبدال وزيادة بعض الألفاظ، أو إضافة بعض المقطوعات حتى تؤثر على المستمعين،وهذا ما نجده في محاورة سقراط لأيون إذ يقول «إن فهمكم لأفكاره و عدم اكتفائكم بفهم ألفاظه لشيء يدعو إلى الغبطة، فالمرء لا يستطيع أن يكون راوية إذا لم يكن على معرفة وثيقة بألفاظ الشاعر، وعلى الراوية أن يترجم أفكار الشاعر للجمهور، و هو شيء يستحيل إتقانه ما لم يفهم المرء ما يقوله الشاعر»[96].

لقد كان للفكر اليوناني فضل كبير في تشكيل الفكر الغربي والشرقي، وحتى العربي، ومما تضمنه هذا الفكر اليوناني النقد الذي أوجد لنفسه مسافة ولدّها التأمل الفلسفي، باعتباره أهم مظهر من مظاهر العبقرية عند الإغريق وأعمقها أثراً في التراث اليوناني، هذا التأمل الفلسفي يجعل "من الحركة أساساً للنقد، ولكن ينبغي على النقد أن يكون قادراً على العودة بشكل بناء، وهنا يؤدي الإدراك الذاتي المنهجي العام إلى جعل التأويلات الحقيقية أكثر انسجاماً مع ذاتها "[97]، فالمتتبع للحركة النقدية اليونانية يلمح أن النقد في كثير من زواياه ومضامينه ارتبط بالفلسفة حتى عدّ فرعاً من فروعها،

[96]- لويس عوض، نصوص النقد الأدبي اليوناني، دار المعارف، مصر، 1965، ص 31.

[97]- ديفيد كورنزهوي، الحلقة النقديةالأدب، التاريخ و الهيرمونيطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط 01، 2008، ص 208.

فارتبط الأدب والنقد بالتصورات الفلسفية، وهذا دون الخلط بين جوهر كل منهما، فالأدب له ميدانه وميدانه هو الكشف بطريقة فنية خاصة عن بعض جوانب الحياة الإنسانية، ثم يأتي النقد ليكشف عن الأدب وعن طبيعة الإنسان في ذاته أو محيطه، فالنقد تمثل الأفكار الفلسفية، كما أن إرهاصات التنظير الشعري تزامنت مع الممارسة الإبداعية في أسرار النشاط القولي، إذ أن الخطاب حول الأدب نشأ مع نشوء الأدب نفسه، فلا مندوحة من القول أن الأدب اليوناني قد نشأ مشافهة شأنه شأن كل أدب إنساني، كذلك فإن النقد اليوناني قد نشأ مشافهة (نشأة شفهية).

ليس من الصواب أن نغفل دور وجهود ما قام به الشعراء اليونان في إحياء الحياة الأدبية، وفي بعث حركة النقد خاصة هوميروس و بنداروس، فما قاما به يمثل الإرهاصات الأولية التي يمكن اعتبارها بداية للنقد ونظرياته، ومن بين هؤلاء الأدباء نجد:

1-1- هوميروس:

هو شاعر يوناني خلّد بأعماله الأدبية العالمية إلى يومنا هـذا، إذ تبقى الإلياذة و الأوديسا لهما رمزيتهما ومكانتهما رغم مرور الزمن عليهما، فالإلياذة تتكون من (15537) بيتاً موزعة على 24 نشيداً، بينما الأوديسا تتكون من (12000) بيتاً تقسم إلى 24 نشيداً مثل الإلياذة، ويتميز العملان الأدبيان بميزة التنوع، سواء في المناظر أو العواطف أو الأسلوب، ورغم الطول الذي يميزهما إلا أنه يغلب عليها التماسك في الأجزاء و التسلسل في الأحداث، كل هذا ساهم في وضوح الفكرة وبعدها عن الغموض، فقد كانت «كتابات هوميروس بمثابة كتابات مقدسة توجز جوهر المعرفة الإنسانية، وتجسد التفوق البشري،وهو ما جعل أفلاطون يقول أن من تتسنى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعاً هيمنة تامة»[98]، فالإلياذة لم تكن عملا أدبيا فحسب، بل كانت تمهيداً أصيلاً لنشأة الفكر النقدي والفلسفي عند اليونان، من حيث أنها كانت ميداناً لظهور فكرة القانون العام "LOGO"فهوميروس وضع قانوناً ونظاماً لآلهة اليونان، وبفضله تعرف اليونانيون على ألهتهم، حتى وإن كانت تلك الأشعار ممزوجة بعاطفة و ذكريات،والتي تغنى بها وألقى بضلاله على شعر رفيع لا

[98]- أحمد عثمان، أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته، مجلة الثقافة، القاهرة، عدد 38، 1976، ص 66.

يزال إلى يومنا له الصدى ولحونه لها الخفقات و الرنين[99]،وبهذا أصبح هوميروس نموذجاً وأستاذاً لشعراء اليونان،فمنه تعلموا معالجة المواضيع، و اتبعوا الملامح الفنية التي بلورها في أعماله الأدبية أو آرائه النقدية المختلفة، مع إقرارنا أن أعماله كلها كانت أدبية وفنية، فقد أسهمت في بناء الأسس واللبنات الفنية و النقدية لمن جاء بعده من الشعراء، وق استفاد منه الكثيرون و هذا باعتراف أسخيليوس بأن ما كتبه من مآسي كان عبارة عن فتاة من موائد"هوميروس" وكذلك "سوفوكليس"،و حق لنا أن نقول أن هوميروس قد جمع في إبداعاته ما تفرق في إبداعات غيره،و أنجز ما لم ينجزه غيره، أو أنجز ما عجز عنه من قبله ومن سيأتي بعده، فصارت أشعاره "بمثابة كتابات مقدسة توجز جوهر المعرفة الإنسانية".[100]

لقد ترك "هوميروس"بإبداعاته ميراثاً كبيراً للشعراء، مجسداً قوانين الدراما خاصة في التراجيديا،ومبرزا المعايير النقدية في التعامل مع الشعر، وهو ما أكده " كوفمان" في قوله "كان هوميروس من منظور أفلاطون أعظم شعراء التراجيديا، أما أرسطو فقد علمنا أن نميز بمزيد من الدقة بين التراجيديا و الملحمة"، فهوميروس يرى أن الشعر إلهام من لدن الآلهة أو من ربات الفنون، فالفن نوع من الوحي أو الإلهام، و هذا ما طلبه هوميروس من ربات الشعر في بداية الإلياذة" كالعرافات اللواتي يصدرن في كلامهن عن وحي و إلهام "[101]،فهو في الملحمة لم يكن مؤرخاً وإن كان موضوعه يتضمن الوقائع والأحداث، بل اختار فقط الحوادث التي تهمه، وتغنى بها مظهراً المثل الأعلى في الكتابة الأدبية، فتصويره للحياة الإنسانية كان بشكل متكامل يجمع بين الأسطوري والحياة المعاصرة في ذلك الزمن، إذ جمع بينتبجيل التراث وقدسية التجديد، و عن أسلوب هوميروس فإنه لا يمكن للمرء إلا أن يقول أن القارئ لشعره يعرف أنه يقف أمام شاعرية عظيمة، ويقف وقفة دهشة بالغة، وإعجاب بحس وعيه بدقائق النفس الإنسانية، كل هذا جعله يعطي للشعر وظيفة، اعتماداً عل ما جاء في الأوديسا، إذ كان " المنشد الذائع الصيت يتغنى له، و كانوا هم يجلسون في صمت منصتين له،... فهذه تؤكد وجود نقد ذوقي في عصر هوميروس، فالمنشد السامع يفاضلون بين الأغنية و غيرها بقولهم بهيجة أو حزينة، كما أن جمهور المنشدين شارك في خلق الكثير من الأناشيد سواء بالتعديل أو

---

[99]- أحمد عثمان، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، عالم المعرفة، الكويت، ط 01، 1978، ص 15.

[100]- محمد زكي المحاسني، الملحمة العربية، دار العربي، القاهرة، 2011، ص 16.

[101]- جويرجان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1965، ص 128.

التبديل فيها"[102]، فوظيفة الشعر هنا هي إمتاع السامعين، ويلعب المنشد بصوته الجميل دور في ذلك بجعل التذوق يختلف.

1-2- هوسيودوس وبنداروس:

أما الشاعران هوسيودوس وبنداروس فقد اختلفا عن هوميروس في طبيعة الشعر، فإذا كان هوميروس قد جسد الملحمة، فإن هسيودوس قد جسد في أعماله الإبداعية الشعر التعليمي خاصة في قصائده "الأعمال و الأيام" و"أنساب الآلهة" فهو خلق من الشعر التعليمي فناً بلغ حد الكمال و جعل نفسه مثالاً ونموذجاً يحتذى ليكون هوسيودوس مؤسسا لمرحلة انتقالية بين الشعر الملحمي و الشعر الغنائي، كما أكدّ على أن الشعر إلهام، لكنه يختلف عن هوميروس في درجة الإلهام بزيادة الشاعر" في العملية الإبداعية، فهوسيودوس يعطي للشعر وظيفة أساسية هي تقديم المعارف للناس و الأخذ بيدهم فيما ينفعهم" [103]، كما أن هذا الإلهام عند هوسيودوس لا يحدث فجأة أو في لحظة خاطفة، بل يتدخل فيه العقل أو إرادة الفنان[104]؛ بينما بنداروس برع كثيراً في الشعر الغنائي مظهراً مشاعره ومجسداً البطولة وسيطر عليه في ذلك الطابع الديني، وهوما جعله يوظف الأسطورة ولكن بطريقة مختلفة عن الشعراء، فهو لما يوظف الأسطورة لا يحصرها في الماضي بل ينتقل بها إلى الماضي ليضفي عليها لمسة من التجديد، كما أن الشعر عنده هو إلهام من الآلهة و هدية من السماء للشاعر، تفضل به الشعراء على غيرهم، ولكن يرى أنه يتوجب على الشاعر أن يكشف جهوده، ويبرز مهاراته باستغلال ما وهبته ربات الشعر، ومن جملة ما عابه بنداروس باعتباره مجسداً للشعر الغنائي على هوميروس وهوسيودوس بعدهما عن الصدق الفني في كثير من الأحيان.[105]

1-3-سقراط و أفلاطون:

---

[102]- أحمد عثمان، أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر و وظيفته، ص 67.

[103]- أحمد عثمان، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، ص 90.

[104]- ينظر مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، دار المعارف، مصر، ط 02، 1989، ص 99.

[105]- محمد مفتاح ،مشكاة المفاهيم لنقد المعرفي و المثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط، 01، 2000، ص 78.

بينما النقد الذي جاء به الفلاسفة حاول تفسير الشعر وتبيان قيمته الفنية، وما يحمله من عقائد ومعارف، إذ أن معظم الفلاسفة قد أعلنوا ثورتهم على الشعراء، فسقراط (Socrates) تعرض إلى الشعراء واتهمهم ببعدهم عن الحكمة والمعرفة، وأنهم يجهلون الفن "فهم لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن، و لكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجذوبون ... والشاعر لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه، ويغيب عن وعيه، ولا يبقى فيه رشد، فإن لم يبلغ هذه الحالة فهو عاجز عن التفوه بنبوءاته"[106]، فالفلاسفة تناولوا أشعار الشعراء بالدراسة والتحليل، واتهموا أغلبهم وخاصة هوميروس بنشر الظلال والبهتان [107]مع اعتراف أرسطو لهوميروس أنه لا يقول الشعر عن حكمة، وإنما هو ضرب من النبوغ والإلهام فقط، بينما نظرة أفلاطون للشعر اتسمت بأنها أكثر شمولية وتعمقاً، إذ أن أفلاطون فينقده للفن والشعر كان ناقداً للحضارة والثقافة اليونانية معتبراً الشعر أداة تداول المعلومات والمعارف من جيل لآخر، غير أن هذه المعارف تارة تكون خرافية أو وهمية لا تتماشى مع المثالية المطلقة، فقصائد هوميروس وهوسيودوس في معظمها تمجد الآلهة وتصفها بما ليس لها(غير لائق)، فتصويرها للآلهة فيه إهانة، وهو ما عبر عنه في إحدى محاوراته " فتلك التي رواها هوميروس و هزيود وغيرهما من الشعراء وهم أعظم رواة القصص الكاذب الذي لا يزال شائعاً بين الناس"[108]، ذلك أن التصوير اعتمد على التزييف، فهذا هو الاعتراض الذي قدمه أفلاطون للشعر، فالشعراء يصفون الآلهة بصفات لو نسبت إلى البشر لما وجدوا فيها التشريف والتقدير، فصورها غيورة ومنتقمة وماجنة، وأفلاطون يرى أن للآلهة الصورة المثالية الفاضلة التي تفيد النشء، ولكن الشعراء يقومون بذلك لأنهم يقدمون «الحقيقة الشعرية على الحقيقة المنطقية، وتلك الحقيقة الشعرية تكون في التأثير الانفعالي والصور الحية التي يبعثها الشعر لا في المعلومات الواقعية أو القيم الأخلاقية المتضمنة فيه»[109]،و هذا ما جعلهم يتخذون من الأساطير مادة للشعر، فقد كان أفلاطون لا يؤمن إطلاقا بنظرية الفن للفن، و«إنما الفن للأخلاق أي أنه يهدف إلى التعليم والتثقيف،فالشعر يجب أن يحث الإنسان على فعل الخير ويصور الناس تصويراً ملائماً، يجعل السامع أو القارئ يحذو حذوهم»[110]، أما الشعر الذي لا يقوم

---

[106]- نفسه، ص 85

[107]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط 03، ص 12.

[108]- أفلاطون، الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 02، 1985، ص 2534.

[109]- أفلاطون، الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الاسكندرية، 2006، ص 165.

[110]- محمد عزيز نظيمي سالم، الإبداع الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1985، ص 45.

بهذه الوظيفة أو يؤدي هذه المهمة فيجب أن نتركه أو أن نلغيه، ونبعده عن الشباب في المدينة الفاضلة، لما لهذا الشعر من الآثار المسيئة، وهو ما جعل أفلاطون يطرد الشعراء والفنانين بصفة عامة من المدينة لأنه يعتبر الشاعر جاهلاً ومجرماً «فالرسام أو الشاعر أو الحاكي بصفة عامة ليس له أي منفعة على المدينة –الدولة- لأنه لا يعلم شيئاً وإنما يشغل نفسه بالعالم المنظور الذي تتناوله الباصرة والخيال، الفنان ينتج صوراً تؤجج الرغبات الحيوانية مما يؤدي إلى تعزيز العناصر الحسية الوضعية، وقد يستمد خياله من أوهام ومن خداع الحواس»[111]؛ فالخيال وإن كان له دور مهم فإنه لا يمكن الاعتداد به معتبراُ الخيال كطفل شقي يسلب من صاحبة القدرة، فأفلاطون بهذا الطرح يكون قد قدم طرحاً جديداً للخيال،معتمداً على تصورات ومفاهيم فلسفية، وقد «ميز ّ بين مفهومين أساسيين هما مفهوم الكينونة ومفهوم الصيرورة، إن الكينونة عبارة عن أفكار متعالية لا يتوصل إليها إلا بالعقل، وأما الصيرورة فهي هذه الموجودات أو الكائنات التي يقلدها الفن تقليداً ثالثاً، وعليه فإن الفن محاكاة لعالم الصيرورة المادي»[112]، فالفن عند أفلاطون بهذا التصور منفصل عن الواقع وليس له غرض إلاّ إرضاء الخيال المحض.

لقد اعتبر أفلاطون أن مصدر الفن هو الإلهام أو الوحي من العالم المثالي الذي يتجاوز الطبيعة، فالفنان إنسان ملهم و هو يعبر عن مظهر من مظاهر العبقرية و التفوق،وإن كانت العبقرية ضرب من الجنون الإلهي، و لا يحصل هذا الإلهام إلا لمن كان يتمتع بحس كبير، فنظرية الإلهام تفسر الإبداع من خلال إرجاع كل هذا إلى الوحي أو الإلهام [113]و هو ما عبر عنه أفلاطون في محاورة أيون «إن براعتك في الكلام عن هوميروس لا تغرى إلى فن، لكن تأتيك من قوة إلهية تحركك، قوة كالتي في الحجر سماه (يوربيدس) مغناطيس وسماه الآخرون حجر هيراكليا ... لأن هذا الحجر لا يجذب إليه حلقات الحديد فقط، بل إنه يعطيها قوة تمكنها من إحداث الذي يحدثه أي جذب حلقات أخرى، وبنفس هذه الطريقة تلهم ربة الشعر بعض الناس الذين يلهمون غيرهم، وبهذا تتصل الحلقات لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعاً لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن أو صيغة، ولكنهم عن

---

[111]- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم: النقد المعرفي والمثاقفة، ص 12.

[112]- نفسه، ص 13.

[113]- محمد على أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 02،1983 ، ص 16.

إلهام روحي إلهي»[114]، فالفنان يستلهم فنونه و عمله في الخلق الفني ليس من الواقع أو الشعور الظاهر، وا نما منبعه من قوة عليا أو ما نسميه مجموعة هواجس غيبية،و هنا يصبح الإنسان الفنان إنساناً غير عادي نظراً لما منحه الله إياه من ملكة سحرية وقدرة خارقة على الإبداع، وبصيرة ينفذ بها إلى الابتكار، والشاعرالحقيقي عند أفلاطون هو الذي يستسلم لنشوة الوحي و الإلهام، وفي هذا يعبر بقوله "أن هناك نوعا ثالثاً من الجذب و الإلهام مصدره ربات الشعر، إن صادف نفسا ظاهرة رقيقة أيقضها فاستسلمت لنوبات يلهمها بقصائد وشعر"[115]، هذا الشعر يحكي بطولات يهديبها الأبناء، فمن يطرق الشعر لابد له من أن يمسه الإلهام، والمهارة وحدها بهذا الشكل غير كافية لأن تجعل منه شاعراً، لأن شعر المهارة سرعان ما يتلاشى ويخفت، فالشعراء حسب أفلاطون "يفقدهم الإله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملحمين، حتى ندرك نحن السامعين أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا الشعر إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأن الإله نفسه هو الذي يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم،و أكبر دليل على ما أقول هو كوبيخوس، إن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان،و لا من نظم البشر لكنه سماوي من صنع الإله "[116] وكان الشعر عنده هو كلام الإله، وما الشاعر إلا مجرد مترجم لكلامه حتى يفهمه البشر.

يرى إحسان عباس أن أفلاطون قد قسم الوجود إلى ثلاثة أصناف، فالأول هو عالم المثل، والثاني هو عالم الحس و هو الصورة الأولى للعالم، و الثالث و هو علم الظلال والصور و الأعمال الفنية[117]،و العالم الطبيعي الموجود هو عالم مماثل لعالم آخر هو عالم المثل، وهو في الأصل صورة عنه ومحاكاة عنه، و هو ما يسميه أفلاطون التقليد الأول، وبالتالي سيكون العالم الطبيعي الموجود صورة ناقصة لا تطابق الحقيقة، فالأشياء الخارجة هي صورة لأفكار مكنونة في المثل[118]، وكل الفنون قائمة على التقليد محاكاة المحاكة، وهو ينطلق من استناده إلى الفلسفة المثالية التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة، لذلك يرى أن الكون مقسم إلى ثلاثة أقسام فعالم المثل حسبه

---

[114]- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص 145 أو محمد صقر خفاجة وسهير القلماوي، محاورة أيون (أفلاطون)، مكتبة النهضة، القاهرة، 1966، ص 37-38.

[115]- فايدروس، أفلاطون، تر: أميرة حلمي مطر، دار المعارف، ط01، (د.ت)، ص 68.

[116]- محمد الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ط 01، 1978، ص 37.

[117]- إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت، بيروت، 1955، ص 17.

[118]- عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1964، ص 84.

يتضمن كل الحقائق المطلقة و الأفكار الخالصة، بينما عالم الموجودات مجرد صورة مزيفة ومشوهة عن عالم المثل[119]، ومن خلال المحاكاة فإن الفنان حسبه يبتعد بمقدار درجتين عن عالم المثل، و الظاهر أن الفن لن يرقى حسبه إلى مستوى الطبيعة في الإجادة و الإتقان، لأن الأصل يبقى دائما الأفضل و الأجود من صورته، فالطبيعة المثالية أرقى من الطبيعة،و الطبيعة الحسية أرقى من تصوير الفنان،و هو ما يدفع الفنان «لأن يدعي لنفسه القدرة على محاكاة كل شيء، ذلك لأن عمله لا يقتصر على إنتاج الأشياء المصنوعة فحسب»[120]، فقضية المحاكاة شغلت أفلاطون كثيراً و جاءت مرتبطة بنظرية المثل التي نادى بها، و التي تتجلى مضامينها في أن الوصول للحقيقة هو هدف المعرفة والكشف، هذه النظرية كان لها أثرها في نظرية المحاكاة معتمداً على فكرة الكهف الذي ينبعث من فتحته الضيقة على الحائط المواجه لهم أشباح نظراً للهيب النار الموقدة أمام فتحة هذا الكهف، و هنا نجد أن ما يراه الجالسون داخل الكهف هو أشباح وصور لعالم الصورة الحقيقية (كما في فكرة السرير)، فكل هذا مجرد تقليد ومحاكاة، وكل فن هو عمل بعيد عن الحقيقة كما خلقها الخالق الأول«و لو نظرنا إلى فكرة المحاكاة ذاتها من الوجهة النفسية لوجدنا أن أفلاطون كان يخلط بين عملية خلق الشخصيات كما يقوم بها الشاعر وبين عملية التمثيل أو إعادة التصوير التي يقوم بها الممثل »[121]، وجميع ما في عالم الحس محاكاة لتلك الصور و النظم الحياتية، ومنه يكون موقف أفلاطون من الفن أنه مادام الفن يقلد الطبيعة فإنه لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الإتقان،و هو ما يجعل الناس في غنى عن هذا الفن لأنهم يملكون الطبيعة بكامل صورها، ولديهم الأصل المثالي في عالم المثل "فالفن بوصفه محاكاة تشوه الواقع"[122]، ولكن ومع هذا فإن أفلاطون لم يرفض كل الفنون بشكل عام، ولكن كان يؤكددائماً على رفضه تقليد الحقيقة ومحاكاتها.

إن أفلاطون قد حمل على الشعر والشعراء و أبعدهم من مدينته، كما رفض أن يدخل بعضهم إلى جمهوريته الفاضلة، لأنهم يعكسون في أعمالهم خيالات الأشياء ومظاهرها لا جوهرها، فالشعر يشوه الواقع لأن "في الشعر من الأوزان والإيقاعات و المؤثرات النفسية ما يصرف أذهاننا عن العلاقات الحقيقية للأشياء، وتحجب عناصره الوجود في حقيقته، فحين نسمع إلى قصيدة شعرية لا

---

[119]- شكري عزيز إباظة، محاضرات في نظرية الآدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان، 2003، ص 14.

[120]- أفلاطون، الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، ص 163.

[121]- المرجع السابق، ص 162.

[122]- نفسه، ص 164.

تتجه عقولنا إلى الحقيقة المنطقية التي تتحدث عنها القصيدة"[123]فهو تز ييف للحقيقة أو الواقع، وهو يقدم نماذج مشوهة له، فهذه المحاكاة في أصلها هي محاكاة العالم الحقيقي لا محاكاة المشاعر وأحوالها، و لأن أفلاطون كان حريصاً على المثالية فإنه كذلك أسقط من مدينته نوعية الشعر الذي لا يمدح الصلاح، فقد كان حريصاً على الشعر الذي يتفق مع تربية الشلب، و هذا ما جعله يجعل الشعراء في منزلة أقل، كما أنهم يفتقرون للحية الخلقية فهم صوروا الآلهة والأبطال تصويراً يجمع التناقص، فالشاعر «لابد له أن يحتفظ باستقلاله حتى يتيح لقدرته الفنية أن تخلق مختلف الشخصيات التي كثيراً ما تكون متعارضة فيما بينها، أي أن معنى المحاكاة لا ينطبق على فعل الخلق»[124] بخلق شخصيات يتكلم الشاعر بلسانها ويصورها، ومن هنا كان «العمل الشعري الذي ينطوي على كثرة من الشخصيات والمواقف و الاتجاهات أسوأ من العمل البسيط الذي يصل إلى هدفه مباشرة، فالشعر غير المتنوع أفضل من الشعر المزدحم بالتنوع والتغيير»[125]، فالشاعر عندما يتقمص كل هذه الشخصيات منها ما هو ضعيف أو جبان أو غير ذلك، فهذه ستنتقل إلىنفس الشاعر متأثراً بالمحاكاة، و هنا يفقد الشاعر في شخصية الآخرين، فالفنان "يحاكي العمل الذي يخلقه ويكتسب شيئاً من طبيعته "[126]، وهنا يمكن القول أن هذاالموقف من أفلاطون غريب و لا مبرر له، ذلك أن العمل الأدبي تظهر روعته عندما يكون معقداً، وحتى يكون له تأثير كبير في المتلقي، كما أن الشخصيات الشريرة التي يحاكيها الشاعر لها دور كبير في التأثير يكون مضاداً وتقوم بالتطهير من الانفعالات الموازية لها في الواقع، كما حذر أفلاطون من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس لأنه لم يعلم ما يتظاهر بعلمه، ولو كان يعلم حسبه لاتجه إلى قيادة الجيوش صنع البطولات أو تشريع القوانين، ولكـن هوميروس اختار الشعر المعتمد على العواطف والتزييف و الدجل مستبعداً العقل و المنطق، لذا وجب مراقبة الشعر حتى يتناسب مع المدينة الفاضلة والأفراد الفاضلين، فالغاية ليست اللذة وإنما التهذيب"[127] والشعر يبتعد عن الحقيقة كثيرا، فهوميروس يتكلم عن كثير من الفنون و هو يجهلها، فيحدثنا عن قيادة العربات ... لذا فهو لا يعرف عن هذه الفنون شيئا البتة إلا مظاهرها الخارجية، وبالمثل إذا

[123]- نفسه، ص 164.

[124]- نفسه، ص 163.

[125]- المرجع السابق، ص 163.

[126]- نفسه، ص 163.

[127]- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت،ط01،1990، ص 102.

حدثنا فهو وغيره من الشعراء عن الفضيلة، فإنما يحدثنا عن ظلها، وهو لا يعرف شيئاً عن حقيقتها، لذلك فإن شعره و كل شعر المحاكاة يفسد عقول الذين يسمعونه، فلابد إذن من نفي هؤلاء المقلدين من المدينة الفاضلة"[128]، فهوقد وجه نقده إلى الشعراء عامة، وهوميروس خاصة، مؤكداً على أنهم لا يملكون من المعارف إلا القليل، ومن المعلومات إلا القليل عن الموضوعات التي يحاكونها، وهم بهذا لا يخضعون للفعل بل لنشوة الإلهام و العاطفة.[129]

إن فهم أفلاطون للإبداع الشعري ينطلق من فلسفته المثالية التي تسعى إلى الوصول إلى الحقيقة المطلقة، ذلك أن الإلهام يجعل صاحبه محررا من كل القواعد، فأهمية الفن أساساً هي ما يمكن تقديمه من معرفة، وما دام الشعر في ماهيته محاكاة لما محسوس فإنه لا يمكن أن يقدم معرفة حقيقية لأنه يحكي أصولاً مثالية خالصة، ولكي يصل الشعر إلى الحقيقة فعليه أن يتسم بالشمولية والابتعاد عن الجزئية، ذلك أن الهدف من الفن هو معرفة الحقيقة، فقيمة الفن عامة و الشعر خاصة هي مقار ما يقدمه في مجال المعرفة، و أما المعرفة الحسية ما هي إلا وهم وخداع وليست معرفة جوهرية، و الشعر كسائر الفنون هو من صور المحاكاة الناقصة باعتباره ينطلق من تمثيل معطيات الحواس البعيدة عن الحقيقة، فهو بعيد بثلاث درجات عن الحقيقة [130] ، فأفلاطون رغم إعجابه بالشعر إلا أنه في الأخير يعتبره معلم وهم، ولم يتردد في طردهم من مدينته، وبهذا هاجم أفلاطون الشعر انطلاقاً من نظريته الفلسفية، و أبعدهم من جمهوريته على اعتبار أن غايتهم ليس معرفة الخير وليس الوصول بأفعالهم إلى قمة الخيرية، و الشعر أصلا لا يمكنه تحقيق هذه الغايات، لأن طبيعته المحاكاتية تشوه ذلك، وتقدمه مزيفا.

إن الشعراء بصفة عامة هم صناع أوهام يبتعدون عن الحقيقة لاعتمادهم على العاطفة لا العقل، معتبراً أن الشاعر يضفي بكلماته وجمله على كل فن ألواناً تلائمه دون أن يفهم من طبيعة ذلك الفن إلا ما يكفي لمحاكاته،فيدفعهم السحر الكامن في الوزن و الإيقاع إلى الاعتقاد بأنهم قد يجيدون الحديث: لقد جمع أفلاطون بين الشعر والمرآة، و هذا الربط كان بغرض التأكيد على أن الشعر انعكاس

[128]- محمد صفر خفاجة، النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون، دار النهضة العربية، القاهرة، 1962، ص 100.

[129]- وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة، دار الغريب، مصر، ط 01، 1991، ص 23.

[130]- محمد صقر خفاجة، النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون، ص 99.

للواقع/ العالم الطبيعي البعيد عن العالم الفعلي/ المثالي، فالشاعر عنده مجرد عاكس للصور، وفي هذا يصرح أفلاطون بأن الفن هو "أيسر السبل إلى تقديم صورة سطحية للعالم بأكمله، فالفنان يدعي لنفسه القدرة على محاكاة كل شيء، أما السبيل إلى ذلك فهو أن تأخذ مرآة و تديرها إلى كل الجهات فإنك في الحال الشمس و الكواكب "[131] ولكن في أغلب آرائه النقدية حول الشعر كان يرى الشعر من زاوية أخلاقية لا جمالية، لأنه يتعرض للألهة وهم متنازعون وسفاحون، وللأبطال بقسو ة قلوبهم وسيطرة شهواتهم، ولهذا وجب مراقبة الشعر وعدم ترك الحرية للشعراء إلا ما يتماشى مع الحقيقة [132] فمثلا شاهد التراجيديا تولد لذة وحزناً، و هذه اللذة الممزوجة بالألم مرفوضة عنده، فأفلاطون هو أول من قال بفكر ة الفن الأخلاقي الملتزم ومدى تأثير الشعر على السلوك، فالشعر هو نسخة من عالم الواقع ولكنه عالم بذاته مستقل كامل، فإذا أردت أن تمتلكه كاملا فلابد أن تدخل ذلك العالم "[133].

يؤكد أفلاطون على وجود نظام إلهي متناغم مع الطبيعة، وكل تدخل إنساني في هذا النظام هو تشويه وتغيير له، وما دام الإنسان يتدخل في هذا بخياله فإنه سيحاول التكرار لما هو كائن، لأن الخيال الإنساني في حقيقته هو وسط بين عالمين: هما عالم الوجود و عالم الأفكار الإلهية التي لا تدرك إلا بالعقل، وبين عالم الظلال والسيرورة والذي لا يمكن إدراكه بالعقل بل بالحواس، ولكي يتم الربط بين العالمين تحتاج إلى الخيال في التصوير والتشكيل، وينتج عن هذا أن الفعل الأصيل الإلهي هو الفعل الحقيقي، و أما النسخ الناتجة عنه فيجب أن تكون خاطئة بدرجة ما، ولهذا كان موقفه من الخيال موقف المعارض الذي يذم الخيال لاعتبارات متعددة، من بينها أنه محايث "لخمسة نقائص من بينها الجهل و اللاتعليمية واللاأخلاقية و اللاعقلانية بالإضافة إلى الوثنية، و هذه النقائص كافية لطرد الشعراء من المدينة الفاضلة "[134]، ولهذا يعتبر أفلاطون صاحب أقدم نظرية متصلة بالجنس الأدبي من خلال آرائه في كتاب الجمهورية الفاضلة، فهو ركز على بعض الشعراء اليونانيين و على الإبداع الهوميري مصنفا إنتاجه إلى طبقات على أساس الآراء، ولهذا لم تخرج ضروب الإنتاج عن ثلاثة و هي

[131]- عصام صبحي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، دط ،1996 ، ص42.

[132]- ينظر وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة، دار الغريب، القاهرة، ط 01، 1991، ص25.

[133]- إحسان عباس، فن الشعر، ص 154.

[134]- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم:النقد المعرفي و المثاقفة، ص 64.

السردي الخالص والمحاكاة (العرض)والمشترك، لأن هوميروس حسبه قد تميّز بمفهومات متعددة من الأساليب وترابطها، و هذا التصور في حقيقته هو تصور مثالي أخلاقي.[135]

1-4- أرسطو:

أما "أرسطو" فقد انطلق في نقده للشعر من النص الأدبي من خلال دراسته دراسة تحليلية وصفية مستقرءاً كل ذلك،وهو بذلك تبوأ مقاماً كبيراً في مجال النقد، إذ كل نظرية نقدية إلاّ وترتبط جذورها بالإغريق،و أرسطو هـو سيد كل ذلك، فهو المؤسس الحقيقي وواضع اللبنات الأولى للنقد، فقد استعمل أرسطو كلمة "بويزيس"بمعنى إنتاج الخطاب وصناعته، واعتبر الشعر ضرباً من ضروب المحاكاة، فهي الأساس الذي يقوم عليه الشعر، وجعل من هذا الأساس صفة تشترك فيها جميع الفنون، ولكنها تختلف في وسائلها، فهو ينطلق في تحليل الظاهرة الشعرية من خلال التأكيد على الفاعلية لتي ترتبط في أساسها بالمحاكاة وتختلف الأعمال تبعاً للطريقة التي تكون بها المحاكاة [136]، فالمحاكاة عنده نوع من المهارة الفنية التي يستطيع الشاعر من خلالها أن يعبر عن الواقع لا كما هو بل كما ينبغي أن يكون، فالمحاكاة عنده تعتمد على المهارة الفنية التي بواسطتها يستطيع الشاعر أن يصل إلى التعبير عن إلهامه بصورة عادية تصل إلى الأذهان، ومحاكاته تتسم بالجانب الإيجابي، فهي لا تنسخ الواقع، بل من خلال إلهامه الخلاق يصنع أموراً أخرى منطلقاً من الواقع، وكل هذا باعتماد بناء لغوي جمالي مميز، فمحاكاته محاكاة تبدل و تغير[137]، و هنا يختلف أرسطو مع أفلاطون، فهي ليست تقليدا للواقع و لا لعالم المثل، بل يرى المحاكاة هي محاكاة جوهرية لأفعال الناس وانفعالاتهم،«فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ طفولته، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتب معارفه الأولى، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة ».[138]

---

[135]- الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي في المشرق العربي، دار الجنوب، تونس، ط 02، 2004، ص 103.

[136]- علي عبد المعطي محمد، الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 02، 1985، ص 41.

[137]- ينظر محمد علي أبوريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 20-21.

[138]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت ط 01، 1973، ص 50.

إن طريقة و منهج أرسطو في النقد يختلفان عن أفلاطون، لأن أفلاطون لم يكن هدفه نقد الأدب كما فعل أرسطو، فالشعر (الأدب)بصفة عامة لم يكن عند أفلاطون إلا مجرد صورة من صور النشاط الإنساني، و مع هذا فقد أخذ أرسطو الكثير من معلمه أفلاطون، رغم أنه خالفه في كثير من الأمور، فأرسطو يرى أن الشعر " فنا ينشأ من ميول فطرية في الإنسان، ودوافع الإنسان إلى المحاكاة تعتبر من أبرز خصائص عملية إبداعه الفني" [139] فالشاعر يكتسب معارفه عن طريق المحاكاة، فهو يميل إلى "الإيقاع و الوزن، ويستمتع بمشاهدة المحاكيات الفنية التي تشبع رغبته في التعلم ... فقد استطاع بعض الناس أن يرتجلوا الشعر في صور بدائية، ثم أخذوا يطورون ارتجاليتهم ...وكان هؤلاء الشعراء الأوائل إما من ذوي الطبيعة الجادة الذين أخذوا يحاكون الأفعال النبيلة مما أدى إلى نشأة في المدائح، وإما ذوي الطبيعة الخسيسة الذين أخذوا يحاكون الأفعال المتصنعة مما أدى إلى نشأة الأهاجي " [140]، وبالتالي يحصر أرسطو المحاكاة في ثلاثة طرق:

1- أن يصور الأشياء كما كانت في الواقع، مراعياً نماذج الواقع، وكاشفا عما يريد تصويره،وهو ما تجلى عند الشاعر يوريبيدس.

2- أن يصدر الشاعر الأشياء أو الأشخاص كما يراهم الناس، وما يعتقدونه فيهم،وهو ما تجلى في الحديث عن الأساطير.

3- أن يصور الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه،وهنا ينتقد الشاعر الواقع، و هذا ما تجلى عند سوفوكليس، فالشاعر لكي يكون محاكياً عليه أن يقدم الأشياء كما كانت أو كما تكون أو كما يجب أن تكون، ومادته في ذلك هي اللغة التي قد يرصعها ويزينها بكلمات ومجازات ويضيف لها تغيرات،[141] فالأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل بل يتصرف في هذا المنقول، إذ يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون، فالمحاكاة إبداع وتجديد، وليست نسخاً أو مسخاً أو تقليداً، ليكون الشعر في نظره مثالي، وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية"[142]، هذه الأمور حسب

---

[139]- أرسطو، فن الشعر، تر وتح: إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1982، ص 30.

[140]- نفسه، ص 30.

[141]- نفسه، ص 30

[142]- شكري عزيز إباضة، محاضرات في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2003، ص 25.

أرسطو يرثها الإنسان، وبالتالي هي فطرية فيه، و أن الإنسان هو الأكثر استعداداً للمحاكاة، ومنها وبها يتعلم معارفه الأولى.

يرى أرسطو أم الحكم على العمل الشعري يعتمد على نوعية التأثير في الناس، فالشعر المبني جيداً هو الذي يحقق المتعة، وقد قسم الشعر إلى أنواع أهمها الشعر الملحمي والتراجيدي (المأساة) و الكوميدي (الملهاة) و الديثرامبي،" فالشعر هو شعر المأساة وشعر الملحمة وشعر المهزلة وشعر القول و الغناء (الديراميوس) و الشعر المركب (اللغة و الإيقاع) والعزف بالناي و القيتار، ثم فصل المأساة على مكونات أو أجزاء و خواص، وهي الحكاية والعادة والفكر واللغة واللحن، و هذه المكونات مرتبة بحسب أهميتها"[143] وتلك هي أجناس الشعر عنده، و العمل الأدبي لابد أن يرتكز على فعل التطهير خاصة في التلقي والتأثير باعتماد ثنائية الوظيفة والإبداع، فليس إثارة الخوف و الشفقة هو الهدف الأهم للمحاكاة، بل هناك ما هو أفضل وذلك حتى تجعل المتلقي ينفعل، وتلمس الجانب النفسي فيه، خاصة عندما تقدم له ما لم يكن يتوقعه «وأحسن ما يكون حين تأتي هذه الأمور على غير توقع ... فإنها تحدث على الوجه روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق، كما اعتبر أرسطو أن المحاكاة هي التي تفرق بين الشعر و النثر لا الأوزان، فاستخدام "الوزن الشعري هو الذي يسمح لهم بالاسم دون تمييز بين من يحاكي و من لا يحاكي، فالعادة إذا ما وضعت مقالة منظومة في الطب أو العلوم أن يسمى ناظمها شاعراً، مع أنه لا يوجد وجه شبه بين هوميروس و أميدوكلس غير استعمال الوزن العروضي" [144]؛ فأرسطو ركز على المحاكاة أكثر من الوزن الذي يعتبره ركناً من أركان المحاكاة، فالشاعر من يعتمد على المحاكاة الممزوجة بالوزن و الانسجام، وليس الوزن هو من يظفي على الكلام شعرية، وإن اعتاد الناس على ربط الشعر بالوزن، فمن يكتب في التاريخ هو ليس بشاعر، لأن الشعر "يروي الكلي، بينما التاريخ مرتبط بالأحداث و الجزئيات، فمن هذه النظرة الجديدة أصبح أرسطو ينظر كذلك للإلهام نظرة جديدة، لأن الشاعر عنده لا يحاكي أفعال الناس كما هي، بل يصورها بصورة أحسن مما هي عليه أو أسوأ من ذلك، وفي كلتا الحالتين يقر أرسطو بالموهبة و القدرة على تطويع اللغة والإيقاع والوزان حتى لا تكون مجرد نظم.

[143]- تشارلز بتروت، تلخيص كتاب الشعر، تر: أحمد عبد المجيد هويدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987، ص 69.

[144]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترغبد الر حمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط 02، 1973، ص 26.

كما حدد أرسطو للشعر وظيفته المتمثلة في الوظيفة الجمالية و الأخلاقية، التي تعتمد على مفهوم التطهير الذي يتجلى بالتمثيل الناتج عن المحاكاة، و هو ما عبر عنه بقوله "تنشر الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[145] وقد أعطى أرسطو مكانة مهمة لعاطفتي الخوف و الشفقة بين جميع العواطف التي تكون لدى الإنسان، فالتراجيديا عنده من الأجناس الشعرية التي تخلص الإنسان من هذه العاطفتين حتى يعود إلى حالته العادية، مما يجعله يشعر باللذة و الارتياح[146] كما أن مهمة الشاعر ليست نقل الواقع كما هو ومحاكاته، بل هي محاولة بناء واقع جديد ممكن التحقق، وهو ما يمكن الشاعر من إبداع واقع آخر أجمل من الأول، معتمداً في ذلك على سلطة الخيال لما له من دور في بناء الصورة وكشف بواعثها، فالشاعر بإمكانه أن يمنحنا حقيقة أسمى لذلك المحاكاة عنده خلاقة، وبالتالي فمهمة الشاعر هي رواية ما يمكن أن يقع، و الأشياء ممكنة بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة [147]، فالشاعر يبني عالمه في العمل الأدبي بموازاة العالم الحقيقي، و هذا البناء مجرد بناء تخيلي يصور باللغة، وقد انتقد الشعراء الملحميين لعجزهم عن البنية الشعرية لقصائدهم وفقرهم في الإبداع، وفقد قصائدهم انتقاء الكلمات بعناية واعتماد اللغة الذاتية و استخدام الأساليب المصنعة، فاللغة هي ترجمة للأفكار، ولغة الشعر مختلفة عن اللغة العادية، ومعرفة اللغة معرفة جيدة أمر ضروري للشاعر حتى يتمكن من التأليف، وما دامت التراجيديا أرقى أنواع الشعر "فلابد من لغة مؤثرة كي يكون لها الجانب التأثيري، كما لابد من فكرة توجدها تلك اللغة المصورة للأحداث التي تمثلها الشخصيات، وتتكون الفكرة من عناصر أبرزها البرهنة والانفعالات و التقييد"[148] كما لم يقم للشعر الغنائي أهمية كبرى لاهتمامه بالفردانية كثيراً و ابتعاده عن الأغراض الاجتماعية.

هذا وقد تطرق في نقده لقضية الصدق في الإبداع، فتعبير الشاعر هل هو مطابق أم مختلف عما هو عليه في الحياة، فمقياس الصدق في فن الشعر هو نفس المقياس في فن الحياة، فكانت أهم انجازات أرسطو هي فكرة الشكل التي هي أهم مساهمة قدمها للنقد الأدبي على خلاف أفلاطون الذي أعطى أهمية للمضمون (الموضوع)، كما أن أرسطو يعتبر من أول من نادى بمفهوم الوحدة العضوية

---

[53] - المرجع السابق، ص 18.

[146] - وفاء محمد إبراهيم، النقد المسرحي عند اليونان، ص 30-31.

[147] - ويلبيريس سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، تر: عنان غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد، بغداد، ط 01، 1981، ص 38.

[148] - عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1964، ص 136-137.

الذي يعتبر من المفاهيم النقدية الحديثة، إذ اعتبر أن تحقق الأشياء إما يكون بالاحتمال أو الضرور ة، ودون البناء الضوي الواحد ودون تماسك وتسلسل للأحداث و الأفعال[149]لن تصر جسماً واحداً ، وارتباط الشعـر بالضرورة والاحتمال يعتمد على إلزام الوحدة العضوية التي تساهم في البناء الدرامي، فالانتقال من مرحلة إلى أخرى أو من فكرة إلى أخرى يوفر للمتلقي أكبـر إمكانية لمتابعـة الأحداث وتطورها،وهذا ما يجعل عملية الاختيار و التنظيم تكسب " الشكل تكامله العضوي، و الشاعر يضع الحبكة الفنية للأحداث ليرسم بذلك صورة متكاملة "[150]

كل هذا جعل أرسطو يهتم بالشكل الفني، فالشعر عنده يقوم على صنعة لها أسسها الفنية،وقد جاء هذا التركيز على ناحية البناء الفني، لأنه كان يرى أن الشعر هدفه فني و هو بناء شكل أو قالب فني لموضوع المحاكاة، وما الشاعر إلا مخترع له القدرة على الاختيار،ويهدف إلى الوصول للحقيقة، ولكن تلك الحقيقة يصورها الشاعر حسب قدرته الفنية، لذلك يلعب الخيال عنده دوراً مهماً، وقد أنزله من عالم الميتافيزيقيا إلى المستوى الفني في الطبيعة البشرية، ومن الابستمولوجيا المثالية إلى الابستمولوجيا الواقعية،ليجعله في حلقة وسطى بين الإحساس والعقل، ويجمع بين الواقع و الإمكان باعتماد المحاكاة التي تميل إلى الشمولية، لتظل المحاكاة بعد أرسطو دعامة لكثير من آراء ومواقف النقاد والشعراء المجددين و الفلاسفة في مختلف العصور، فمعظم آرائه تحولت إلى مواقف نقدية و أحكام تنظيرية مسلم بها، أو قواعد ضبطت العملية الإبداعية، وأرست تصوراً شاملاً لنظرية نقدية، ليبقى أرسطو صاحب أول تفكير نقدي منهجي منظم في تاريخ نظرية الأدب، ويعد كتابه "فن الشعر" إنجيلا للكثير من الدراسات النقدية.

2- الفكر النقدي عند العرب القدامى:

من المؤكد أن النقد العربي قد بدأ مع بداية الشعر، فكما أن الشعر العربي كان يعتمد على المشافهة و الرواية ويحتكم في غالب الأمر إلى الذوق، كان النقد كذلك شفهيا شأنه شأن الشعر، يحتكم في غالب الأمر إلى الذوق، ولقد كون العرب ثقافتهم مشافهة، وجمعوا ذلك في قالب الشعر، لأن

[149] - أرسطو، فن الشعر، ص 21.

[150] محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، 1991، ص 29.

الشعر يسهل حفظه ويكثر انتشاره، و هو ما جعل الشعر يحظى بمكانة عظيمة، ويحتل قدسية في ذاكرة الأمة ليبقى على مر الأيام والأجيال، كل هذا جعل الشاعر العربي الجاهلي يسعى إلى إتقان عمله الفني للوصول إلى مستوى مثالي يؤثر في السامع، هذا الإبداع الذي يستجلى مثلا جمالية وأصولا فنية، فهاجس المبدع دائما الوصول إلى تركيب قوي ولفظ فخم ومعنى أجود، فالعرب كانت لا تقول للشاعر افعل كذا وكذا، لأنها تعتبر ذلك نوعاً من التكلف و ابتعادا عن الطبع، وهو ميدان منبوذ في الشعر، كما لا يمكن للشاعر نظم القصيدة اعتباطيا، بل عليه أن يعرف قوانين النظم ومعايير الجمال، وعليه تمرين اللسان وترويض الذهن، وهو ما أدركه العرب بفطرتهم فلقنوا الصبيان الأراجيز حتى تستوي عندهم الملكه[151]، هذا وقد حاول العرب فهم عملية الإبداع و الخلق الفني وتفسير أسبابها فبحثوا عن خصوصيات المبدع وما يتملكه من قدرات، حتى قالوا أن هذه القدرة ليست للجميع و لا يمكن أن تكون من صنع البشر، و افترضوا وجود قوة روحية تلهم الشاعر وتوحي له، فهي مصدر الإلهام عند الشاعر لذلك ارتبطت عملية الإداع و الخلق عند الشاعر في كثير من الحالات بالجنون[152] هذا الجنون عندهم هو "نوع من التستر والخفاء وقد يقصد بها الملائكة و الشياطين"[153] ، فانتشرت فكرة الإلهام في التفسير الأسطوري للشعر عند الشعراء، فكان لكل شاعر شيطان يوحي إليه ويمده بالكلام، و هذا باعتراف الشعراء حين أكدوا هذا الزعم و هو ما تجلى في قول **أبي النجم الراجز**:

«إني و كل شاعر من البشر شيطانه أنثى و شيطاني ذكر».

فالعرب استقرت عندهم هذه المعتقدات والخرافات حول ظهور الجن وتمثلها بصور شتى، وصدق الناس هذه الأوهام[154] كما عبر عن هذا **ابن شهيد** في كتابه"**التوابع والزوابع**" على لسان أبي بكر«فلقت كيف أوتي الحكم صبياً، وهز بجذع نخلة الكلام، فأسقط عليه رطباً جنياً، أما إنّ به

---

[151]- ينظر الجاحظ أبو عثمان بن بحر: البيان والتبين، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج 01، 1986، ص 172.

[152]- ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي ل لأدب، دار العودة بيروت، (دط)، (دت)، ص 27.

[153]-الزيدي توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، منشورات عيون، دمشق، ط 01، (دت)، ص 59.

[154]- ينظر الجاحظ أبو عثمان بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون: دار الجيل، بيروت، ج 04، 1994، ص 182.

شيطاناً يهديه وشيطاناًيأتيه، واقسم أن له تابعة تتجده وزابعة تؤيده»[155]، فهذا تأكيد على أن وراء الإبداع قوة خفية تجعل الشاعر عبقرياً في الإتيان بما لم يستطع عليه غيره.

2-1- النقد في العصر الجاهلي:

لقد نشأ نقد الشعر عند العرب في العصر الجاهلي في أوساط الشعراء، إذ كان الشاعر ينقد نفسه وغيره بعنايته بقصائده وتجويدها وكذلك من خلال تأملها قبل أن تصل إلى غيره، كما كان يفعل زهير بن أبي سلمي في أشعاره التي كانت تدوم سنة حتى سميت بالحوليات، فكان يؤصل قواعدها وينقحها غاية التنقيح[156] ولطالما ارتبط النقد بالأدب سواء في نشأته وظهوره أو في تطور الإبداع الأدبي وبلوغه أرقىالمراتب، و هو ما فرض على النقد أن يساير ذلك التطور ليصل إلى وضع قواعد ومقاييس واضحة، فجوهر النقد دائما هو الكشف عن جوانب الكمال القني شكلاً ومضموناً ، ولابد للناقد أن يمتلك إحساساً وذوقاً يميز به الجميل من القبيح، هذا الذوق هو قدرة الإنسان على التمييز بين الجميل والقبيح بالحواس والعقل، و هذه القدرة لا تتأتى إلا بالخبرة و المران فالنقد صناعة تذوق قبل أن يكون صناعة خلق، لهذا يوجد بوجود الأدب، فإن كان قد وجد مع وجود أول نص أدبي، فإنه سيبقى حتى آخر نص العمل أدبي، فالناقد يقوم بوظيفة مكملة لوظيفة الأديب و إبداعاته لإتمام جوانب النقص في العمل الأدبي وتوجيهه، فكان الهدف من النقد إضافة إلى ذلك تقريب الأثر الأدبي إلى المتلقي بالكشف عن أسراره الخفية، واستند النقاد العرب القدامى على ما تلهمهم به طبائعهم الأدبية، وسليقتهم العربية وحسهم اللغوي الدقيق، بالوقوف على ما في الألفاظ من دلالات و إيحاءات، لهذا أخضعت معظم أحكامهم وآرائهم إلى الذاتية دون الاستناد على معيار معين ولا أساس ثابت، فكانت تلك الأحكام تصدر إما بالاستحسان أو الاستهجان دون أي تفصيل أو توضيح، مع الاهتمام كثيرا بجنس الشعر دون غيره، و أطالوا الوقوف عنده، قد اتسم النقد الجاهلي وا ن تمخض من قرائح الشعراء بالارتجال بعيدا عن النظرة الفاحصة، فكانت تلك الآراء والتصورات مجسدة لنشأة النقد، ولهذا لم يحللوا أو يخوضوا في قضايا نقدية تطورت فيما بعد[157] ويري "محمد مندور" «آن النقد الأدبي ابتدأ بنقد الشعر عندما كانت القبة الحمراء تضرب للنابغة الذبياني في سوق عكاظ ليحكم بين الشعراء، وكان الشعر

---

[155]- ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، تح: بطرس البستاني، دار صادر بيروت، 1967، ص88.

[156]- ينظر الصديقي ضياء، فصول في النقد الأدبي وتاريخه دراسة وتطبيق، دار الوفاء، القاهرة ، 1981، ص 59.

[157]- ينظر بدوي طبانة، دراسات في النقد العربي، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، 1965، ص 67.

عندئذ هو الصورة الوحيدة»[158]؛ فالعرب عرفوا المجالس و الأسواق التي يجتمعون فيها لتبادل الأخبار في الشؤون العامة، مثل نادي قر يش ودار الندوة بمكة، كما عرفوا سوق عكاظ فيها يتناشدون الأشعار، ويخرجون ببعض الأحكام التي تدل على معرفتهم بمواطن الجمال في الإبداع، فمن يتذوق الشعر لابد له من إحساس بمكامن التذوق و لا يعرف الشعر إلا من أبدع فيه، فهذه أم جندب لما حكمت بين زوجها أمرئ القيس و علقمة الفحل حينما قالت لهما :«قولا شعر الصفات فيه الخيل على روي واحد وقافية واحدة فقال أمرؤ القيس:

خليلي ّ مـ رُ بي على أم جندب قِضُ ّ لُبانات الفؤاد المعذّ ب

و قال علقمة:

ذهبت من الهجران في غير مذهب ولم يك حقاّ كلُّ هذا التجنُّب

فقالت لأمرئ القيس: علقمة أشعر منك. قال و كيف؟ قالت لأنك قلت:

فللسوط أُلهوب و للسـ اق درة و للزجر منه وقع أخرج مهذب

فجهدت فرسك بسوطك في زجره،مريته بساقك،فأتعبتهو قال هو:

فأدركهن ثانيا من عنانــه مير كمر الرائح المتحلّ ب

فأدرك فرسه ثانياً من عنانهلم يضرب بسوط ولا مراه بساق و لا زجره قال: ما هو بأشعر مني ولكنه له وامق، فطلقها فخلف عليما علقمة فسمي بذلك " الفحل "[159]، فلو نتتبع الحكم الذي أصدرته أم جنذب «تجده حكماً قد اعتمد على الذوق الارتجالي الذي ينطر إلى الإبداع نظرة جزئية من خلال تأمل بيت أو بيتين، فحكمها لم يتسم بالتعمق وتطرقت إلى المعني في جملة من الخصائص باعتماد التمعنو الصدق في إصدار الحكم، فتغليبها لعلقمة لم يكن فيه ظلماً لزوجها، مع وجود ملامح فنية في قول أمرئ القيس، لكنه لا يرقي إلى بيت علقمة فهي طلبت نفس الموضوع و نفس الوزن ونفس الروي وبهذا «فالموارنة على شريطة الجمع بين ثلاثة أشياء فكرة تدل على شيء من الدقة تتلاءمعا لرو ح

[158]- محمد مندور، قضايا جديدة في أدابنا الحديث، دار الأدب، بيروت، 1985، ص 22.

[159]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح:أحمد محمد شكري، دار الحديث، القاهرة، ط 03، ج01،2021، ص218-219.

الجاهلية فيالنقد الأدبي»[160]، ولا يمكن أن يبلغ الإبـداع الشعري هذا النضج ما لم يكن هناك نقد واعي، وأغلب ما جاء في تلك الأحكام النقدية قد كان يتماشي مع تقاليد الإبداع الشعري، والتي كان لها الأثر البالغ في مختلف العصور التي تبعتها.

كما كثرت الأسواق الأدبية في العصر الجاهلي، و التي كانت تجمع العرب[161]، وفيها كانوا يلقون الأحكام بعد الاستماع، والتي كانت انطباعية استعجاليه، فهذه المجالس كانت النواة الأولى للنقد العربي، ، تلك الأحكام كان لها الأثر البالغ في توجيه الشعر والشعراء لكونها صدرت من أناس لهم خبرة و إطلاع و معرفة بخبايا الشعر، فكان النقاد الحكام ممن عظمت موهبته، وكان من أحسن الشعراء، فهذا سوق عكاظ الذي ترأسه الشاعر النابغة الذبياني وضربت له القبة الحمراء و الشعراء من حوله يعرضون عليه بضاعتهم، ومما وصلنا من الأحكام ما تناقلته الشفاه من أن الشاعر الأعشى وحسان بن ثابت و الخنساء قد أنشدوه فقال الأعشى:

ما بكاء الكبير بالأطــلالوسؤاليفهل ترد سؤالي

فأنشده حسان بن ثابت:

لنا الجَفَنُ الغر ّ يلمعن بالضحىوأسيافنا يقطرن من نجدة دماً

ولدن بني العنقاء و ابني محرق فأكرم بنا خالاً و أكرم بنا أبنا

فقال النابغة: «أنت شاعر ولكنك أقللت جفانك و أسيافك، وفخرت بمن ولدت ولم تفتخر بمن ولدك»

و أنشدته الخنساء قصيدة تقول فيها:

وإن صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار

---

[160]- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، ط 01، 1982، ص 27.

[161]- ينظر: إسماعيل الصيفي: بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، الكويت، ط 01، 1974، ص 47.

فقال النابغة: "والله لولا أن أبا بصير (الأعشى) أنشدني لقلت أنك أشعر الجن والإنس" فقال حسان و هو غاضب من حكم النابغة: "والله لأنا أشعر منك و من أبيك ومن جدك".

فتقبل النابغة رد حسان وأجابه ببرودة وتأني فقال: يا ابن أخي لا تحسن قول:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وا ٍن خلت أن المنتأى عنك واسع[162]

فلو نتبع الحكم الذي أصدره النابغة في نقده لبيت حسان، إذ عاب عليه كيف له أن يفتخر بالولد ولم يفتخر بالآباء، وتركه للكلمات: الجفان والبيض والجريان واستعمل صيغا أخرى وهي الجفنات يقطرن والغر و اللمعان بالتأكيد على صيغ جموع القلة والكثرة و جمع التكسير، مع أن العربي لم يكن له فكر علمي يفرق به بين الأشياء، وكأنه صدر من إنسان يفرق بين المصطلحات، وهو يعكس لنا فهم العرب للنقد رغم وجود بعض التعليلات التي لم تبلغ الدقة العلمية، بل كانت مجرد أحكام أطلقها الشعراء الجاهليون النقاد، لهذا لم يبن على قواعد ثابتة ولا ذوق ثابت، وكان الناقد يسمع ما يقال فلا ربما حركهبيت بسيط فينفعل حسه وتتحرك عواطفه، فينقد بما طبع عليه من سليقة[163]، ولابد ً أن يكون الشاعر ذوقا ً عارفا للشعر وله من الخبرة والنضج ما له، وهو ما يجعل تلك الأحكام متبو عة بنوع من التحليل والتفسير، وأغلب النصوص التي وردتنا قدمت لنا أسلوب الجاهليين وكيف عبروا عن آرائهم[164]، كما أن "المسيب بن علسمرّ ّ يوما بمجلس قيس بن ثعلبة فأنشده حتى بلغ:

و َقد أتَ نااللهى َ مَّ عند احتِضاربنا ٍج عليه الصَ يعَ ريَّةٌ مَ ُكدَ مِ

فقال "طرفة"و هو صبي يلعب مع الصبيان: لقد استنوق الجمل فقال المسيب: يا غلام اذهب إلى أمك بمؤيدة –داهية- فقال طرفة: لو عاينت فقل أمك حاليا نهاك فقال المسيب: من أنت قال طرفة بن العبد: ما أشبه اليوم بالبارحة (يريد ما أشبه بعضكم في الشر ببعض) ويقال لما قال له استنوق الجمل ضحك الناس وصارت مثلا»[165]، فالصيعرية سمة للنوق الإناث تكون في عنقها لا في عنق البعير، فطرفة اعتمد على ذوقه فقط في كلمة استعملت لغير معناها الأصلي، فمثل هذه الأحكام

---

[162]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 366.

[163]- ينظر: أحمد أمين، النقد العربي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الإسكندرية، 2012، ص 418.

[164]- ينظر: داود سلوم، مقالات في النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص 36.

[165]- ابن قتيبة:الشعر والشعراء، ص 181.

دلت على وجود النقد أو صورة من صور النقد الأبي الذي ركز على الصياغة تارة و على المعني تارة أخرى، سواء من ناحية الصحة أو من ناحية الرصف و الصقل[166].

إننا لو نتتبع النقد الجاهلى نجده في بعض الحالات قد ارتبط بالصياغة الصوتية،سواء بالتركيز على الوزن أو اللغة، فلم يسلم من هذا حتى النابغة الذبياني رغـم مكانته وذوقه الفني، إذ وقع في عيب من عيوب الإقواء و هو يسمع بيتا له يغنى فانتبه لذلك:

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته و اتقتنـا باليد

بمخضب رخص كأن بنانهعنم يكاد من اللطافة يعقد

وكذلك في قوله:

آمن آل ميـة رائح أو مغتد عجلان ذا زاد وغير مزود

زغم البوارح أن رحلتنـا غداوبذاك خبرنَّا الغدافـالأسودُ

ففطن النابغة لما يريدون إيصاله له فقال: "وردت يثرب وفي شعري بعض العاهةورحت عنها و أنا أشعر الناس"[167].

كما كان الشعراء على دراية بمكامن قوة الشعر، وكانوا يهتمون بأشعارهم فينقنحونها حتى تخرج في أبهي حلة بعيدا عن كل خطأ، فالحطيئة وصف الشعر الجميل بأنه المنتفخ المحكك، وكذلك زهير كان يهتم بالشعر طيلة سنة كاملة حتى يخرج إلى النلس، وهذا لا يجعلهم شعراء صنعة وتكلف، وقد قال الأصمعى عنهما بأنهما "عبيد الشعر" لأنهما لم يذهبـا على عـادة المطبوعين، فهما ينقحان ويعيدان حتى تخرج القصيدة التي يرديدونها"[168]، كما كان للرواة في الشعرأثرهم البارز إذ كانوا يضيفون ويجفون نظراً لقدرتهم على الإجادة وتمكنهم في اللغة وا ِطلاعهم على مذاهبالشعراء و ِإدراكهم لأيام العرب[169]، فالآراء النقدية صدرت من حس الشاعر اتجاه النص الشعري، فهو يحكم على كل شاعر

---

[166]- ينظر: طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 19.

[167]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 157.

[168]- نفسه، ص 87.

[169]- ينظر: أبوعلي الحاتمي، الرسالة الموضحة، تح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1965، ص 62.

بأسلوب نقدي، لهذا جاءت تلك الأحكام تجمع بين الذاتي و الموضوعي، هذا النقد لم يحتوي على كل المقايس المعتمدة على التأمل، فنجده تـارة نقداً لغوياً، وتارة عروضياً، وتارة صوتيا، والجامع بين هذا وذاك الاعتماد على الارتجال، ولم تبلغ مستوى التأسيس النظرى في الإبداع الفني وما ينبغي من أسباب الجودة"[170]، وكان هذا الاهتمام موجه في الأساس للشعر سواء على مستوى الشكل أو المضمون أو الصياغة والفكرة مع بعض التعليل في المواطن الجمالية[171]، تلك المواطن الجمالية في النص الشعري لا يعرف حقيقتها إلا من له الأدوات التي تمكنه من إدراك ماهية الشعر، فالناقد لايمكنه إبداء رأيه وإعطاء حكمه ما لم يكن خبيرا، ولهذا وجب أن يكون الناقد كالشاعر في خبرته كحال النابغة الذبياني.

2-2- النقد في عصر صدر الإسلام:

بعد العصر الجاهلي أشرقت على العرب شمس الإسلام الذي فتح العقول و بدّد سحاب الظلام والتيه، فكان نزول القرآن الذي أثلج الصدور وأسس النفوس وبصرها بحقيقة الحياة و الآخرة، وخر البـاطل صريعـا بالحجة والبرهان، وكان النصر للحق ظاهراً، هذا النزول للكلام الرباني كان له الأثر الكبير على اللغة والإبداع الأدبى، فبدأ النقد في هذه المرحلة يتجه اتجاهاً جديداً، وقد وضع الدين الجديد للنقد مقياساً لقياس معاني الشعر[172]وما يرتبط به، فصار الاتفاق مع الدين هو المثل الأعلى في الشعر، فمنذ مجيء الإسلام عرفت الحرية نشاطاً كبيراً خاصة بظهور علماء في البيان والنحو و البلاغة، مما أعطي للنقد الأدبي دفعة قوية، وجعل الذوق يعتمد على وسائل معرفية منطقية يستند عليها في إصدار الأحكام، كما كان لموقف الرسول –صلى الله عليه وسلم- من الشعر دور في النقد، إذ أعطى للشعر وظيفة جديدةألا و هي الوظيفة الاجتماعية الأخلاقية والتي تتمثل في رسم غرض جديد وهو الدفاع عن الرسالة السماوية وتعظيم القيم الدينية الإسلامية، وبهذا المعطى يكون الرسول –صلى الله عليه وسلم- أول من قدم نقداً للشعر من خلال إدراكه لقيمة الشعر وآثره،مع أن الرسول عربي قح يتذوق الكلام ويستحسن الجميل منه، فيصحح للشعراء مجسداً بذلك معيـاراً مهمـا وهو الصدق الفني ومطـابقة المعاني للحقيقة والحق، فالشعر كلام جزل تفتخر به العرب "وتسل به

[170]- ينظر:عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة، بيروت، ط2، 1982،ص 38.

[171]- ينظر: نفسه، ص 39.

[172]- ينظر بدوي طبانة، دراسات في النقد الأدبي العربي، ص 77.

الضغائن بينها"[173] وكان هذا تشجيعاً من الرسول للشعر الداعي إلى المكارم والسمو وما تضمن معاني البطولة والخير، و هو ما دعا إليه القرآن و حرص عليه الرسول فلما مدحه النابغة الجعدي فقال:

وا إنا لقوم ما نعـود خيلناإذا ما التقينا أن تحيدا و تنفرا

بلغنا السماء مجدنا و جدودنوا إنا لنرجو فوق ذلك مظهرا

فأعجب الرسول بذلك وقال " أجدت لا يفضض الله فاك"

ولما قدم قوم بني تميم إلى الرسول (ص) ومعهم وقتها الزبرقان بن بدر، إذا به يفتخر بقومه فقال :

نحن الملوك فلاحي يقاربنا منا الملوك وفينا تنصب البيع

تلك المكارم حزناها مقارعة إذا الملوك على أمثالها اقترعوا

فأرسل الرسول إلى الشاعر حسان ليرد عليهم فقال:

إن الذوائب من فهر وا إخواتـهم قد بينوا سنة للناس تتبع

يرضى بها كل من كانت سريرته تقوى الإله وبالأمر الذي شرعوا

فقال الأقرع بن ثابت، و هو واحد من بني تميم: "أي إن هذا الرجل لمؤتى لـه، و الله لشاعره أشعر من شاعرنا" فكان الموضوع واحداً والمعاني مختلفة بألفاظها، فلكل له أدواته التعبيرية وصيغه الفنية في التعبير، فقد اهتدى حسان بن ثابت إلى صورة إبداعية بلفظ عذب و زيادة معنى متناسب معه، وتلك الموازنة بين الشاعرين بيت مراتب كل شاعر ومنزلته في الصياغة والنظم[174]، تلك الموازنات التي كثرت بين الشعراء إذ قال ربيعة بن حذار الأسعدي للزبرقان" أما أنت فشعرك كلـحم أسخن لا هو نضج فأكل ولا ترك نيئاً فينتفع به، وأما أنت يا عمرو بن الأهثم فإن شعرك كبرود حبر يتلألأ فيها البصير فكلما أعيد فيها نقص البصر، وأما أنت يا مخبل (يقصد المخيل السعدي) فإن

[173]- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تج:علي محمد اليحياوي، دار النهضة، مصر، 1981، ص 34.

[174]- ينظر:القاضي الجرجاني علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشر: محمد أبي الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، 1966، ص 156.

شعرك قصر عن شعرهم وارتفع عن شعر غيرهم، وأما أنت يا عبدة (يقصد عبدة بن الطيب) فإن شعرك كمزادة أخكم خرزها فليس تقطر و لا تمطر"[175].

لقد استمر واقع النقد في زمن الخلفاء الراشدين، وكان الخليفة الثاني عمربن الخطاب له باع طويل في نقد الشعر، حتى قال عنه ابن رشيق "كان عمر من أنقدأهلزمانه للشعر، وأنقدهم فيه معرفة"[176]، فقد كان يتذوق الشعر ويعجب بما يتوافق والأخلاق الإسلامية، وقد أعجب عمر بشعر زهير بن أبي سلمى وقال فيه أنه: «لا يمدح الرجل إلا ما فيه بقوله كانأفصحهم شعراً و أبعدهم من سخف و أجمعهم لكثيرمن المعاني في قليل من المنطق و أشدهم مبالغة في المدح»[177] إذ اتخذه أشعر الشعراء العرب، فجاء حكمعمر معللاً في عدم إتباع زهير لحوشي الكلام، فهذا تأكيد من عمر على قضية الصدق الفني التي أصبحت جزءاً مهماً في الشعر والنقد، وهذا يعتبر تطوراً في حقيقة العملية النقدية من خلال التمييز في الأغراض والألفاظ والمعاني، فالصياغة الشعرية لها خصائصها، وما جاء به عمر هو قيمة نقدية مهمة وملاحظات مست قضايا شعرية مهمة ستفتح النقاش سواء شكلاً أو مضموناً، كما أن الشاعر الحطيئة أعجب بزهير فقال: «ما رأيت مثل في تكفيه على أكتاف القوافي، و أخذه بأعنتها حيث شاء من اختلاف معانيها امتاحاً وذماً[178]؛ فالحطيئة أصدر حكماً نقدياً معتمداً على الذوق المتماشي مع نفسيته خاصة لما سال ابن العباس الحطيئة في أشعر الناس فقال الذي يقول:

ومن يجعل المعروف من دون عرضه يقره و من لا يتق الشتم يشتم

وليس الذي يقول:

ولست بمستبق أخاً لا تلمه على شعث أي الرجال المهذب

[175]- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، مصر، 1940، ص 34-33.

[176]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 5، 1981، ج1، ص 33.

[177]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص 98.

[178]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 143.

«ولكن الضراعة أفسدته كما أفسدت جرولاً، والله لولا الجشع لكنت أشعر الماضيين، وأما الباقون فلا شك أني أشعرهم[179]».

وبهذا فقط تطور النقد في عصر الإسلام سواء شكلاً أو مضموناً، ولكن للمضمون الجانب الأكبر مركزاً على الأمور العقائدية مع جنوحه إلى الدقة.

أما في عصر بني أمية فقد عرفتالحركة الأدبية نشاطاً كبيراً، ويرجعذلك لتعدد البيئات وتنوع الموضوعات، ولكن النقد بدأ يتخلص من الاعتماد على الذوق كمقياس تابت، وإنما بدؤوا يعتمدون على استقراء النصوص -الحكم عليها- واعتماد الموازنة بين الشعراء سواء في مذهب واحد أو يجمعهما فن شعري واحد أو عدة فنون[180]، وهذه الموازنة إما أن تكون في الأغراض أو القصائد أو الأوزان، ولكن مع نهاية القرن الأول بدأت الأمور تتغير، وبدأ النقاد يتعمقون في نظرتهم إلى العمل الأدبي باعتماد الموازنة بين شاعر وشاعر، وهذه مرحلة أولى للنقد الصحيح[181]، وإحداث مقاييس جديدة في النقد تماشت مع معرفة العرب للنهضة العلمية التي فيها تم جمع التراث واتسعت مجالات النظر إلى الشعر، وبدأ النقد يميل إلى التحليل والتعليل، وكان لترجمة الثقافة اليونانية أثر كبير في هذا[182]، فالثقافات الوافدة كان لها دور بارز في العمل النقدي فاعتمدت الموازنة المقايسة وسعى النقاد إلى تأسيس قواعد موضوعيةثابتة قائمة علي التحليل لجميع والظواهر الشعرية والابتعاد عن الذوق، وهو ما جعل النقد في هذه الفترة يتسم بالخصوبة العلمية مع الإقرار أن الذوق كان له وجوده[183]، وبدأ النقد يتأس س بوضع النظريات والقواعد وتأليف الكتب والتصنيفات، فظهرت جماعة من النقاد كان لها لمستها في بعث الحركة النقدية، ففي القرن الرابع للهجرة انقسم النقاد إلى فريقين، فريق يميل إلى الطبع العربي[184]الخالص مثل القاضي الجرجاني والأمدي والباقلاني وغيرهم، وفريق يميل إلى الروح

---

[179]-ابن رشيق، العمدة، ص 96.

[180]-طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 05.

[181]- ينظر: ابن رشيق، العمدة، ص 33.

[182]- ينظر: عباس أرخيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط 1، 1999، ص 256.

[183]- أنظر طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، ص 144.

[184]-أنظر طه أحمد إبراهيم: المرجع نفسه، ص 147.

المتأثرة بالثقافة الأجنبية مثـل ابن العميد والصاحب بن عباد وأبو الهلال العسكري وقدامة بن جعفر وغيرهم.

2-2-1- ابن سلام الجمحي:

لقد كان ابن سلام الجمحي ناقداً متميزاً، مدركاً لأسباب الجودة والرداءة في الشعر العربي القديم،وقد جاءت مجموعة الآراء معبرة عن ذوق نقدي، معطيالكل شاعر مكانته ومنزلته بالحجة والبرهان، والعجيب في أمر كتاب طبقات فحول الشعراء أن صاحبه في تصوره النقدي للشعر اعتمد على مئة و أربعةعشر شاعراً من شعراء الجاهلية و الإسلام بنفس عدد سور القرآنالكر يم، وقسم طبقاته إلى ثلاث و عشرين طبقة بنفس سنوات نزول لوحي على الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد تطرق إلى قضية مهمة وهي وضع الشعر وانتحالهفقد حرص على تنقية أشعار العرب، وا ٍنزال الشعراء منازلهم التي يستحقون معتبراً الشعر صناعة لا يعرفها إلا من أرغم على قول الشعر، والشعر "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم"[185] فمعرفة الأحكام الجمالية لا يعرفها إلا أهلها (الشعراء).

وقد التفت إلى قضية مهمة وهي انتقال الشعر من قبيلة إلى أخرى، فمن ربيعة إلى قيس، ومن قيس إلى تميـم، وعدد شعراء كل قبيلة فمن ربيعة " المهلهل والمرقشان وسعد بن مالك وطرفة بين العبد و عمرو بنفميئة والحارث بن حلزة و المتلمس والأعشى والمسيب بن علس، ثم تحول الشعر في قيس فمنهم النابغة الذبيانى، و هم يعدون زهير بن أبي سلمي من بني غطفان... "[186]، وقد كان لضياع الشعر أثر كبير في نقد الشعر لصعوبة تمييز صحيحه من رديئه، و يرجع ذلك حسب ابن سلام إلى أن بعض الأقوام "قلت وقائعها و أشعـارها فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسنة شعرائهم، ثم كانت الرواة بعد فزادوا في الأشعار التي قيلت"[187].

كما تحدث عن تأثر الناقد في إصدار الأحكام ببعض المرجعات أو العصبية، و أنه يختلف من ناقد إلى آخر، ومن قبيلة إلى أخرى، فقد كانت مجموعةمن المؤثرات توجه الذوق الفني ويروي

---

[185]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تر: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (دت)، ص 05.

[186]- نفسه، ص 40.

[187]-نفسه، ص 46.

ابن سلام أن ابن دأب سئل عن الفرزدق وجرير فقال الفرزدق أشعر العامة وجرير أشعر الخاصة"[188] فكانت الأحكام تتغير وتتأثر باختلاف الأمصار.

لقد أنزل ابن سلام الجمحي الشعراء منـازلهم، ووضع لكل شاعر طبقة خاصة بها، فقد جعل للشعراء الجاهلين والإسلاميين عشر طبقات فيكل طبقة أربعة نظراً لتشابههم، ومعتمداً على أسس جمالية في تحديد الطبقة من بينها إبداعه لأساليب جديدة وطرائف تعبيرية جديدة، فقد قدم ابن سلام شاعرا لأنه "سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب..."[189]ومنها قوله:

"كأن قلوب الطير رطباًويابساً لدى وكرهاالعناب والحشف البالي.

فقد أحسن التشبيه وأجاد في الوصف

كما كان لحسن الديباجة والسبك وكثرة الماء دور في تقديم شاعر عن آخر، وكأن الاستماع لجيد الشعر وما يولده من نشوة كمثل من يلبس الديباج أو ينظر إلى جماله و على هذا الأساس قدم النابغة فقد "كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام وأجز لهم بيتا"[190].

كما أن ابن سلام الجمحي فضل الشاعر الذي ينظم في أبحرمختلفة، لأنه يوفر للشاعر ثراء وا يقاعا لا نجده عند شاعر نظم في بحر واحد، وهو ما جعله يقدم الأعشى على غيرة من الشعراء، و لأنه أكثرهم عروضاً وأذهبهم في فنون الشعر وأكثرهم طويلةجيدة، وأكثرهم مدحاً وهجاءاً ووصفاً "[191]، وهناك أغراض لابد أن يتقينها الشاعر، وعلى هذا الأساس قدم جرير على الفرزدق وجميل وجعل كثير في الطبقة الثانية وجعل جميل وهو الأقوى في الغزل في الطبقة السادسة[192] كما أن المتفوق في أغراض خاصة له مكانته ومنزلته.

---

[188]-نفسه، ص 299.

[189]-المرجع السابق، ص 55.

[190]- نفسه، ص 56.

[191]- نفسه، ص 65.

[192]- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الوعي، الجزائر، 2005، ص 127.

كما كان للعبارة و طريقة الصياغة أهميتها في الحكم النقدي عند ابن سلام، فالكلام جميله بناؤه وتركيبه، لا ضعف فيه و لا هلهلة، و ينقل عن يونس قوله "كان عبد الله بن قيس الرقيات أشد قريش أسر شعر في الإسلام بعد ابن الزبعري"وكانت في مدح مصعب بن الزبير بقوله في قصيدته:

إنما مصعب شهاب من اللهتجلت عن وجهه الظلماء

يتقى الله في الأمور و قد أفـ لـح من كان همه الاتقاء[193]

2-2-2- الجاحظ:

قدم الجاحظ مفهوما للشعر- فإن كان الناس يرون إلى الشعرية في المعنى والقول الذي يحمل دلالة، أو في القدرة على تصوير المعاني- انطلاقاً من إيمانه أن المعاني ليست كفيلة بان تنتج شعراً لأن المعاني " مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني،وا ٍنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ و سهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير[194] " فالشاعر يصنع وينسج و يصور المعاني، فجعل ماهية الشعر قوامها الصناعة والنسيج و التصوير، فالمعنى الذي يقدم في قالب شعري غير مستمر ليس جديراً بأن يوصف بالشعرية حسبه، فتصور الجاحظ لمفهوم الشعر هو تصور جديد يختلف عن كون الشعر تعبير عما في النفوس.

ويرى أن الجودة في الشعر لا ترتبط بزمن أو فئة معينة فقد رأى الجاحظ أن بعض النقاد " يبهرجون أشعار المولدين، ويستسقطون من رواها، ولم أرى ذلك قط إلا في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي.[195] "كما كانت لقضية الطبع في الشعر أهمية في نقده للشعر خاصة عند المولدين فالمطبوعين "على الشعر من المولدين بشار العقيلي والسيد الحميري و أبو العتاهية وابن أبي عيينة... وبشار أطيعهم كلهم"[196] كما كان للغة الشعر وبنائها دور في الحكم على جودة القصيدة أو رداءتها،

---

[193]-المرج السابق، ص 137.

[194]- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث،بيروت، ط3، ج3، 1979، ص 121- 122.

[195]- نفسه،ص 130.

[196]- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيانو التبيين، ج01، ص 50.

فالألفاظ و العبارات لابد أن تكون مسبوكة، فأجود الشعر عنده "ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً، وسبك سبكاً واحداً "[197] فما تنافرت ألفاظه ذهب بريقه مثل قولهم

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

وفيه يقول الجاحظ "ولما رأى من لا علم له أن أحداً لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد فلا يعتع و لا يتلجلج".[198]

كما قال الجاحظ بأن التخصص يؤثر في الذوق الجمالي للناقد لأن النقاد طوائف وطرائق فلم يرى "غاية النحويين إلاكل شعر فيه إعراب، ولم أرى غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى استخراج، ولم أر غاية رواةالأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد و المثل"[199].

2-2-3-ابن طباطبا:

يرى ابن طباطبا أن الشاعر يركز على المعنى الذي يريد التعبير عنه، ثم يختار الألفاظ المطابقة للمعني والقوافي المناسبة، وبعدها الوزن الذي يجعل الألفاظ و القوافي والمعاني و هكذا حتى يجمع بين الأبيات، لتظهر القصيدة كأنها وحدة ملتحمة لا هلهلة فيها ولا خلل، فالألفاظ لابد أن تتطابق مع المعاني وإلباس كل معنى ما يشاكله من الألفاظ حتى يتجلي في أبهي صورة، " فالمعانى ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها "كما أن الشعر يختلف من شعر إلى آخر ،فحالها كحال الناس في عدم تشابههم، و الناس في كل هذا مختلفون في تقدير الشعر، فتمييز الأشعار يخضع للأهواء و المرجعيات، فلكل اختيار يؤثره وهو يتبعه، وبغية لا يستبدل بها و لا يؤثر عليها"[200] فحاول بناء نظرية جديدة في الشعر كانت تهدف إلى معرفة الطريقة التي يتوصل بها إلى نظم الشعر، معتبراً الشعر كلاما منظوما بان عن المنثور"[201]، والجيد من الشعر ما كان محكماً متقناً في ألفاظه، معتدل الوزن متماسكاً الاتساق، وهو ما جعله يقربأن القماء والمولدين يختلفون في كثير من الأمور، وإن كان

---

[197]- المرجع السابق، ص 67.

[198]- نفسه، ص 65.

[199]- نفسه، ص 24.

[200]- ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد، عيار الشعر،تح: عبد العزيز بن ناصر المائع، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985، ص 11.

[201]- المرجع السابق، ص 10.

المولدون قد أفادوا من الشعر القديم لكنهم أبدعوا جمالية خاصة بهم، فشعراء الجاهلية والإسلام أسسوا جماليتهم الشعرية على التزام الصدق الفني والمحاكاة التامة، بينما المولدون أسسوا جماليتهم على جمال المعنى وغرابته وبلاغة النظم فيه، ولكن أبرز ما تطرق إليه ابن طباطبا هو أن الحكم على جمال الشعر ونقيضه مرتبط بالمتلقى وهو "الفهم الثاقبفالإنسان يعجب للكلام الصواب لا خطأ فيه حقيقياً غير محال مألوفاً غير مجهول فالحكم في الفهم الثاقب يخضع لأمرين هما "الذات المدركة أو النفس التي تسكن إلى ما وافق هواها[202]" فما يوافق النفس يكون جماليا، ويمكن للمتلقي إدراكه، كما تطرق إلى الاقتباس و السرقات الأبية أو المعاني التي سبق إليها ويرى ذلك لا بأس فيه شرطان يكسوه بجيدة[203]، وقد جاء تصوره للنص الشعري وفق بنية صوتية (الألفاظ) و فكرية (المعاني) متجانسة.

وقد ألح على اتساق وانسجام أجزاء القصيدة وتلاحمها حتى كأنها "كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان[204]، كما ركز على ارتباط الذات بالموضوعفي الوصول إلى القيم الجمالية لإدراكها،وأساس هذا الجمال هو الاعتدال والموافقة، فالنفس الإنسانية جبلت علىتقبل ما توافق معها بدون مضادة وما اعتدل بدون تجاوز و علة ذلك " كل حسن مقبول الاعتدال كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب[205]و عليه يجب على الشاعر حتى يستقيم له الشعر أن يعرف أصول الشعر أو أسس الصرح، فالشعر نتيجة لعقل الشاعر وثمرة لبه وصورة علمه، ومنه لابد من خبرة واسعة بالشعر وحس جمالي مرهف (الذوق)، ومعرفة بأصول النفس حتى يتمكن الناقد من إصدار حكمة.

2-2-4- قدامة بن جعفر:

لقد قدم "**قدامة بن جعفر**" خدمة كبيرة للنقد، إذ انصب اهتمامه الكبير على دراسة الشعر يميز الجيد منه من رديئه، لينطلق في تعريفه للشعر من خلالحصره للعناصر المكونة له و هي اللفظ والوزن والقافية والمعنى، و الشاعر عنده صاحب صناعة يهدف للوصول إلى الطرف الأجود في فنه و هو بين غايتين، فالشاعر مهما كان يظل يقول كلاماً موزوناً مقفى يحمل معني، ولكن قيمة الكلام

---

[202]- نفسه، ص 21.

[203]- نفسه، ص 123.

[204]- نفسه، ص 213.

[205]- نفسه، ص 21

تحدد بمدى القرب أو البعد من الغاية و هي الشعر الحق الذي يسعى كل شاعر للوصول إليه أو إلى صناعته،[206] فالشعر إبداع جمال.

للشاعر عند قدامة الحرية التامة في اختيار المعاني لأنه صاحبها ومبدعها "فله أن يتكلم فيها في ما أحب و أشر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة"[207]، ومع هذا يبقي لكل عمل أدبي منزله فهو إما أن يكون جيداً أو رديناً وبمستوى قربه أو بعده عن أحدهما، ووصفه للجودة و الرداءة اعتمدت أسس معينة وقوانين واضحة، فهو ذكر «أسباب الجودة وأحوالها و أعداد أجناسها ليكون ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها و خلا من الخلال المذمومة بأسرهايسمى شعراً في غاية الجودة، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعراً بغاية الرداءة، وما يجتمع في الحالتين أسباب ينزل له اسماً بحسب قربه من الجيد أومن الرديء أو وقوعه في الوسط الذي يقال»[208]، فمقياس قدامة بن جعفر يميل إلى العلمية في حديثه عن الجودة و الرداءة من خلال تفسير أسباب الجمال من جهة أو أسباب الرداءة من جهة أخرى، إذ أنه لا شك في أن قدامة "بني أسسا نقدية متكاملة، وفاض بذكائه الفذ على أمور دقيقة المعاني، و آمن بأن النقد يقوم على نظرية محددة"[209] هذا النقد مجاله واسع لا حدود له، ومجاله هوتخليصو حصر الجودة من الرداءة في الشعر بمنتهى الدقة والوضوح، ليؤسس نموذجاً معتمداً يكون مقياساً ثابتاً، لأنه جعل كل تنظيراته مقصورة على الشعر دون الاهتمام بالمتلقي أو الشاعر[210].

اهتم قدامة بوضع الأسس لهذا العلم، لأنه وجد الشعراء يخطئون، وقليلا ما يقعون في الصواب، لهذا بحث في العلاقة الفارقة في النص الأدبي،وتتبع أسباب الحسن و الرداءة، للوصول إلى سمات الجمال و ملامح النص الشعري، وا ن لم يهتم كثيرا بالمعنىمعتبرا إياه كمادة أولية للأدب

---

[206]- ينظر رمضان الصباغ، دراسة جمالية في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، ط 1، 8 198، ص 44.

[207]- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح و تع :محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإسكندرية، مصر، ط 1، 1978، ص 45.

[208]- نفسه، ص 25

[209]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة بيروت، ط 3، 1981، ص 214

[210]- المرجع السابق، ص 208.

كشأن الخشب للنجار[211]، ولقد قدم قدامة تعريفاً للشعر الجيد من الرديء وفق نظرية نقدية ومنهج علمي بحث فإن « أول ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن معرفة حد الشعر الجائز له عما ليس بشعر، و ليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغولا أوجز من تمام الدلالة من أن يقال فيه أنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[212]قولنا قول دل على أصل الكلام الذي هو بمنزله الجنس للشعر وقولنا موزون يفصله عما ليسبموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا مقفى فصل ما بين ما له من الكلام الموزون قوافي وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معني مما جرى على ذلك من غير دلالة على معني، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه»[213] فقد نظر إلى مكونات الشعر سواء الشكلية أو من جانب المعاني، ولابد من وجودهما معاً، فلا يمكن مفارقة الشكل على المعنى، ولم يقتصر رأيه على عنصر واحد فقط ومن هنا يمكن الحكم على القصيدة، فهناك معايير جودة اللفظ من فصاحة وخلو من الغموض والشناعة، لكن هذه الألفاظ لا يظهر جمالها وحدها وإنما في حسن موقعها و وجودها في سياق مناسب، ويرجع ذلك للشاعر دور ومن عيوب اللفظ «أن يكون ملحوناً وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة.... وأن يرتكب الشاعر ما ليس ويستعمل»، وأما الوزن فكذلك لابد أن يكون سهلا وتصير المقاطع على السجع أو تشبيه به أومن جنس واجد في التصريف وهذا الوزن كذلك أن يكونسهل العروض من أشعار يوجد فيها وإن خلت من أكثر نعوت الشعر... منها قصيدة حسان: "ما هاج حسان رسوم المقاومطعن الحي ومبني الخيام"

ومن نعوت الوزن الترصيع «وهو أن يتوخى فيه تسيير مقاطع الأجزاء في البيت،على سجع أو تشبيه به أومن جنس واحد في التصريف»[214]، ويكون القبح في الوزن إذا أفرط في تزحيفه، وجعل بنية للشعر حتى يملي إلى الانكسار، بينما القافية وهي ثالث عنصر في الشكل فلكي تكون جيدة حسبه يجب أن تكون «عذبة الحرفسلسة المخرج وأن تقصد لتصير مقطع المصراع الأول في البيت

[211]-جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 84.

[212]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 38.

[213]- نفسه، ص 38-39.

[214]- ينظر: بدويأحمد طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، طه، 1969، ص 173 .

الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء و المحدثين يتوخون ذلك»[215] وأما عيوبها حسبه فهي الإقواء والإيطاء و التجميع.

أما عناصر الجودة في المعنى فقد أعطاها أهمية كبري، على اعتبار أن المعنى يحمل الغرض المقصود، و لكي تكون المفاضلة بين معنى و معنى لابد من شروط أهمها صحة المعنى،فلابد للفظ أن يلائم الحال، و هي ما يسمى بمقتضى الحال وعدم الابتعاد والانحراف، فغرابة المعنى تبعده عن الواقع والحقيقة، و أما المبالغة فإنها ترتبط بالصدق الفني أو الكذب، و لابد من صحةالمقابلة والمبالغة والإتقان والتكافؤ، و ما خالف هذا فهو من الرداءة كفساد المقابلة وغيرها[216]، و مع هذا لابد من ائتلاف العناصر مع بعضها، و قد بنى نظريته الشعرية على ائتلاف أربعة عناصر وهي:

1-ائتلاف اللفظ مع المعنى: و يتحلى ذلك في تمام الألفاظ والمساواةو الإشارة والمطابقةو التمثل و المجانسة.

2-ائتلاف اللفظ مع الوزن: ويكون بتمام الألفاظ وتناسبها واستقامتها، وتكون الألفاظ والأفعال في ونظام محكم، و أنلا تنتقض بزيادة أو نقصان.

3-ائتلاف الوزن و المعني: فالمعاني تكون تامة مستوفاةو تكون مناسبة للغرض الشعري.

4- ائتلاف القافية: و تظهر في دلالتها على معنى البيت في السجع و التوشيح والايغال، وأن يكون المعني متعلقا بها[217]، كما أنهذه الائتلافات قد تكون رديئة عندما تكون بالضد،و هنا يتبين طغيان الروح العلمية والدقة وغلبة المنطق و الروح الفلسفية على فكر قدامة، الذي يعتبر عمله هذا محاولة لتجسد المنطق الأرسطي على الشعر العربي[218]، فهو تأثر كثيرا بالفلسفة اليونانية في التركيز على قضية الجودة و الرداءةفي الشعر، وأخرجها من الفردانية لتأخذ طابعاً موضوعياً يعتمد قواعد يخضع لها جميع الشعراء.

---

[215]- أبو الفرج قدامة بن جعفر،نقد الشعر، ص 192.

[216]- نفسه، ص 153-154.

[217]-المرجع السابق، ص 84.

[218]- بدويأحمد طبانة، قدامة بن جعفر والنقد العربي، ص 161.

و هو ما جعل طه حسين يقول عنه «هو أن ما ظهر من تشريع الفلسفة للأدب ومن جاء بعده كان ينهل من كتابه دون أن يقر بذلك»[219]، فكان لكتابه قيمة كبيرة لأنه ملم بقضايا الإبداع، إلا أن شوقي ضيق قدم نقداً لاذعاً معتبراً أن فكره فكر جاف، لأنه مجرد نظرية لها حدودها، وهي لا تتماشي أو تتلاءم مع طبيعة الشعر العربي، لأن عقله عقل فيلسوف و ذوقه ذوق أديب.[220]

2-2-5- القاضي الجرجاني:

وقد ترك الجرجاني عديداً من المصنفات النقدية أبرزها الوساطة بين المتنبي و خصومه، وفيه ضمنه حصيلة تفكيره النقدي، مقدماً صورة جديدة عن كثير من القضايا النقدية، فحاول وضع تقعيد لها، ليبني الحكم النقدي على ثنائية الحسن والإساءة، فالحكم الصائب يعتمد أمرين: مدى تجويد العبارة وكذلك الزلات التي وجدت فللفضل «آثار ظاهرة وللتقدم شواهد صادقة فمتى وجدت تلك الآثار وشوهدت هذه الشواهد فصاحبها فاضل متقدم... »[221]، وأما الجودة في الشعر فتعتمد على عناصرأبرزهاالطبع والرواية و الذكاء ثم تكون الدراية مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن...[222]و هذه العناصر يحتاجها كل شاعر حتى يكون كلامه أكثر رقة وفخامة، ويكون في أغلب الحالات بمحاكاة أشعار القدامىفي الرواية والحفظ، و هذه الفخامة أرجعها القاضي الجرجاني إلى الطبيعة الشخصية وتأثير البيئة، فسلامة اللفظ تعود إلى سلامة الطبع ونقاوة الكلام، ودماثته تتبع دماثة الخلقة، فأساليب المحدثين رقيقة في معظمها و هذا يعود إلى حياة التحضر التي أصابت الناس فمالوا إلى اللينو تبعه ألين الكلام و أسهله، فربط القاضي بين الإبداع الفني و المجتمع، ذلك أن الفخامة عاشت جينا من الدهر وكانت مطباً جمالياً في الشعر الجاهلي و الإسلامي، لتخلفها الرقة عند المولدين[223]، وعرض الجرجلي لقضية الجمال الفنيفي الشعر و هو يناقش خصوم المتنبي، فأكد على أن الأشعار إما أن تكون متقنة مكتملة أو فاسدة مضطربة و أقر أن

---

[219]- قاسم موسي: نقد الشعر في القرن الرابع، دار الثقافة، القاهرة، ط 02، 8198، ص 143.

[220]- ضياء الصديقى وعباس محجوب: فصول في النقد الأدبي دراسة وتطبيق، دار الوفاء، القاهرة، 1981، ص 123.

[221]- القاضي الجرجاني علي بن عبدالعزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشر: محمد أبي الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي،مطبعة عيسي الحلبي، القاهرة، 6 196، ص 06.

[222]-المرجع السابق، ص 15.

[223]- نفسه، ص 18.

الجمال عنصر ذاتي يعود إلى المدرك وليس فقط في الوزن أو الإعراب أو اللغة، فالناقد حسبه عليه آن يبحثفي اتساق النظم وحسن التأليف والمعاني الغامضة، فأقل الناس حضاً « في هذه الصناعة من اقتصـر في الحزنه ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن وا إقامة الإعراب و أداء اللغة»[224]وقد كان لعنصرالتعقيدو الغموض كلام كثير، وهو يتحدث عن النقاد وموقفهم من المتنبي، فأعيب « ما فيها ما عيبه من بلب والعويص، واستهلاك المعنى، وغموض المراد، ومن جهة بعد الاستعارة والإفراط في الصنعة»[225] فالجرجاني بين عن نضج في التنظير،نظراً لإحاطته بالشعر العربي،ومظهرا خصائص الناقد.

2-2-6- عبد القاهر الجرجاني:

أما **عبد القاهر الجرجاني**في كتبيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز فقد كان بلاغياً قل نظيره وناقداً كبيراً لا يشق له غيار، وخاصة لما تحدث عن قضيتين مهمتين و هما التصوير الفني والنظم، مؤكدا على أن المعاني هي مطلب كل متكلم و هذه المعاني تعتمد على التصوير فمنهما ما هو شريف ولكن تصويره ضعيف، فالمعاني تحتاج إلى التصويرالذي هو مصدر كل محاسن الكلام و هذا غرض « لاينال على وجهه و طلبه لا تدرك كما ينبغي وضروب من القول هي كالمسافات دونه»[226] كما أشار إلى قضية النظم معتبراً أن الفصاحة لا تظهر في إفراد الكلمات ولكن بالضم على طريقة مخصوصة[227]، فاختيار اللفظ يعطي جملاً بحسن الدلالة وجمال الصورة، والمتكلم يريد التعبير عن غرض أوغاية ويجلب المعاني لذلك، ثم تأتي الألفاظ ليجمع كل هذا من خلال رصفها وصياغتها وفق ترتيب معين، فالنظم ليس «إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه، تعمل على قوانينه وأصوله»[228]فالطريقة النظمية تتواءم مع القصد الذي يريد المتكلم الإفصاح عنه بعيداً عن كل فساد أو خلل أو سوء تأليف، فالشعر لا يستمد تأثيره وقوته وشعريته من الوزن أو القافية أو المعني بل من

---

[224]- نفسه، ص 413.

[225]- نفسه، ص 415.

[226]- عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، قر وتع أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة ط1، 1991،ص 28.

[227]- عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، تر وتح: أبو محمود محمد شاكر، دار المدني القاهرة، ط3، 1992، ص 394.

[228]- نفسه، ص 81.

النظم الذي هو تعليق "الكلم بعضها ببعض و جعل بعضها بسبب من بعضها"[229]، فحين يهزنا بيت شعري لا يكون الوزن هو السبب،بل مواقع الكلمات هي التي أثرت فينا، فتلمس الجرجاني الشعرية ومعاييرها من دون الاحتكام إلى العناصر الخارجية ليؤسس في وقت مبكر مقاييس لم يكن للعرب عهد بها.

2-2-7- حازم القرطاجني:

حاول حازم أن يبين ما الأسس التي توصل المبدع إلى الجودة الشعرية، وقدم مجموعة من القوانين البلاغية حتى يُعلم الدارسين كيفية إنشاء الشعر، فأراد إصلاح أذواق الشعراء و القارئين للشعر، لأن« الطباع قد اختلفت والأفكار قد قصرت، والعناية بهذه الصناعة قد قلت، وتحسين كل المدعين صناعة الشعر ظنه بطبعه»[230]وانصب اهتمامه على المعاني الشعرية باعتبارها صورة واقعة في الذهن كانعكاس لما هو في الوجود، فللمعاني صور من العالم الخارجي، وإذا تم إدراكه حصلت تلك الصورة في الذهن ثم يتم تمثلها في دلالة (تعبيرية) يتلفظ بها « تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ فتقوم بها الأذهان صور المعاني»[231]، وما على الشاعر إلا أن يختار المعاني المؤثرة، فأعرق«المعاني في الصناعة الشعرية مـا اشتدت علقته بأغراض الإنسان، وكانت دواعيأدائه متوفر ة عليه»[232]، ويرى أن المعاني الشعرية نوعان:المعاني الأول و المعاني الثواني، فالمعاني الأول هي التي يتوجب وجودها في غرض الشعر، ويراد إيصالها، أما الثواني فتلك التي لا يستلزمها الغرض الشعري، بل تخدم المعاني الأول لتكون شواهد لها، فالمعاني الشعرية«منها ما يكون مقصوداً في نفسه بحسب غرض الشعر، ومعتمداً إيراده، ومنها ما ليس بمعتمد إيراده»[233]، تلك المعاني لابد أن تكون غير غامضة، وواضحة، وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها، فالمعاني والتصريح عن مفهوماتها، فقد يقصد في كثير من المواضيع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها...[234]و قوة الشاعر

---

[229]- نفسه، ص 04.

[230]- القرطاجني أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط3، 1986 ، ص 46.

[231]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 18، 19.

[232]-المرجع السابق، ص 20.

[233]- نفسه، ص 22.

[234]- القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 182.

في إدراكه للواقع تجعله أكثر قدرةعلى تصور المعاني اوإيقاعاتها، و هو ما سماه بوجوب محاكاة كل غرضمن أغراض الشعراء، بما يناسبه ويخيله للآخر (القارئ)، فوجب أن تحاكي «تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة»[235] ، وهو ما جعل حازم يكون من الأوائل الذين تحدثوا عن هذه القضية النقدية التي مفادها أن الناقد للشعر و الشاعر عليه أن يعطي نمط " الكلام المعتاد في كل وزن عند الحكم على الشعر و ألا يفصل من قوي شعره في الأوزان القويةعلى من اعتدل شعرهفي الأوزان و الأقل قوة، فالإبداع يختلف من شاعر لآخر لفظاً ومعنى، وكانتفكرة التخيل عند حازم من أبرز القضايا النقدية التي عالجها بقدر كبو من التحليل والتمثيل، فالشعر اوإن كان كلاماً موزوناً مقفى تخبه النفس فإنه يجب أن «يتضمن من حسن نخيل، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هينة تأليف للكلام»[236]، فالشعر عنده مجرد كلام مخيل موزون، ومقصوده بالتخييل تمثل لخيال الشاعر بتأثير الألفاظ أو المعاني، مكوناً صورة مؤثرة فالتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه»[237]و هذا ما يجعل النفس تنبسط أو تنقبض لمجرد سماعه، ومنه نستنتج أن التخييل عند حازم يأتي من أربعة طرق إما المعنى أو الأسلوب أو اللفظ أو الوزن، فالشاعر يختار المعني المناسب لمقتضى الحال، و أحسن ما يكون التخييل إذا أنيط بالمعنى المناسب للغرض، كتخييل ما هو جميل في التهاني والمدائح، وتخييل ما هو مفجع في البكائيات والمراثي[238] باعتماد المحاكاة في الصنعة الشعرية، و هو ما يساهم في استلذاذ النفوس أو انقباضها وتقززها كما تفرح النفوس بمشاهدة صورة جميلة، و هنا لابد من معرفة الإنسان للشيء أو أن يكون قد سبق "للنفس إحساس بالشيء المخيل وتقدم لها كهدية"[239]وهذا ما يجعل حازم ناقداً فداًوبلاغياً ألمعياً واتسمت آراؤه بالشمولية والعمق.

3- الفكر النقدي الحداثي عند الشعراء و النقاد الغربيين:

إن تشخيص الحالة الراهنة للنقد الأدبي يتعامل مع حقيقة ترتكز على أن النقد الأدبي المعاصر لا يؤلف حقلا متماسكا للنظرية والتطبيق، لأن الخطوط العامة للنقد غير واضحة وجغرافيته

---

[235] - نفسه، ص 266.

[236] - نفسه، ص 81.

[237] - نفسه، ص 89.

[238] - القرطاجني، المرجع نفسه، ص 90.

[239] - القرطاجني، المرجع نفسه، ص 118.

غير محددة المعالم، ولكون النقد شكل للممارسة الفكرية فليس هناك حقل معرفي أكثر منه ضخامة، كما أننا نجد أن نقاد الأدب الحداثيين لا يعترفون بأي حاجز، سواء من ناحية الموضوع أو المنهج، فكل شيء مفتوح في مجال النقد كون النماذج عند النقاد الحداثيين هي مجرد نقطة الانطلاق نحو إنشاء خطابهم.

لقد ركز النقاد و النقد الحديث على الدلالة الجمالية للعمل الأدبي والأخلاقية والمعرفية على التوالي، وفق أسلوب يبتعد عن أدبية الأدب،وقد حاولوا أن يضعوا العمل الفني على مسافة من الناقد، لكي يبقى كماله وجلاله واضحاً ، فإذا كان النقاد يفسرون مهمة الناقد في حمله الشهادة الشخصية للقيم الجمالية والأخلاقية المضمنة في الأعمال المدروسة، فإن النقاد التطبيقيين يرون أن تلك القيم كانت تستحق الشهادة حيث كانت تمثل بديلا لقيم الوجود الإنساني، إلا أن النقاد الجدد أكدوا على أن مهمة النقد أن يبين ما فعله العمل الأدبي أكثر مما كان يقصده، لأن الأعمال الأدبية تفعل أموراً عصية يندر أن يقوم بها الإنسان، فالأمر يختلف من ناقد إلى آخر،كما أنه هناك فرق بين شهادة الشاعر الكبير وصاحب البحث الأكاديمي المأخوذ ربما من بطون الكتب، فهناك شاعر عظيم وناقد عظيم معاً مثل إليوت في الشعر والنقد الأنجلوسكسوني.

صحيح أنإليوت ينطلق من تجربته الشعرية في النقد، لكنه أيضا مبدع فعلي ومبتكر في النقد، وبمعنى آخر له مشروع نقدي متكامل وليس مجرد شاعر يكتب النقد أحيانا لملئ الفراغ في مشروعه الشعري[240].

إن الحضارة الغربية هيحصلة التطور الفكري الذي تكو ّن عبر قرون كثيرة، وبهذا تشكلت الذات المعرفية الغربية التي قامت على مبدأ الوحدة والاستمرارية وخضوع التاريخ،وهذا حتى يكون كل ما هو غربي في القمة، فكانت غاية الفكر الغربي السيطرة على الطبيعة والعالم، وهذا ما أكد عليه هيغل في مركزية الفكر الغربي، مع الإقرار أن كل التأملات التي عرفتها الأجناس الأدبية كان لكتاب أرسطو فن الشعر الأثر الكبير في تلك التأملات والدراسات.

ببداية عصر النهضة الأوروبية تتابعت الكتابات، وكثرت حول الشعر والرواية والملحمة والمسرح باعتبارها تنتمي إلى حقل الأدب، وقد حظي في كل هذه الشعر بمكانة كبرى في مجال

[240]- عز الدين مناصرة، نقد الشعر في القرن العشرين، ص 16.

الشعرية لعلاقتها الوطيدة بالشعر والشعري- على أن كل نظرية في الأدب ظهرت بوجود الأدب في كل حضارة منذ القديم- فالنظريات الشعرية الغربية الحديثة على اختلاف اتجاهاتها المنهجية وتباعد أصولها المعرفية هي مرتبطة بمحاولة معر فة خصوصية الكتابة، فجهود النقاد الغربيين كانت تحاول تقديم إجابات للوصول إلى الحقيقة عن طريق طرحسؤال ما الأدب؟ ما هو الكلام الأدبي؟ من يصدره؟ وكيف يتشكل؟ وا لى ما يرمي[241]؟ وبهذا فقد رجح الخطاب النقدي الغربي شعارات كثيرة كالمنهجية العلمية والموضوعية والإجراءات المنهجية للباحث، فالخطاب النقدي الغربي رأى أن النص الإبداعي هو الذي يحدد وظيفة الخطاب، وهو ما فرض تنوع المناهج لأنها في الأصل اقترنت بالخطاب الأدبي الذي ساير البيئة، فالخطاب الجمالي صنعه أشخاص انتموا لمؤسسات ساهمت في تشكيل الخطاب النقدي.

إذا كانت النظرية النقدية الحديثة الغربية هي حصيلة الحضارة الغربية وفكرها فإنها قد اتصلت بجوانب نظرية ومنهجية، وتأسست على فكرة العلمانية أواللادينية التي أبعدت الدين عن الحياة المدنية، وانتصرت لكل ما هو إنساني، فالفن بصفة عامة عنصر لا يمكن أن يكون مستقلا، بل هو وظيفة الإنسان في المجتمع المرتبط بالمحيط والنمط المعيشي،وقد اتسم الفن في العصور الوسطى «بنزعته الجماعية والاجتماعية كما توضح ذلك الكاتدرائيات الكبيرة، أما في عصر النهضة فقد تغيرت أهداف الفن حيث أصبح هناك ميل خاص للنماذج اليونانية، وأما بعد عصر النهضة فقد ظهر اتجاه عند الأمم يميل نحو تقليد الأحوال الشعرية التي سادت في العصر الرومانسي، وعلى ذلك فالشعر اليوناني لاءم العصور الوسطى كما لاءم الشعر الرومانسي عصر النهضة، وهذه الأنواع مستمدة من الأصول اليونانية مع اختلاف في الظروف وعلاقة الشاعر بجمهوره»[242]، فهيغل يضع ثلاث مراحل للتطور هي الرمزية الشرقية والكلاسيكية اليونانية الرومانسية والرومانسية المسيحية، فنظرته للشعر الرومانسي أنه لا يشكل شريحة حداثية منسجمة بل توجد في حداثات متعددة حصلت ضمن السياق العام للاتجاه الكبير، فالشعر الرومانسي مر بثلاث مراحل، مرحلة الفترة الأولى التي ظهرت فيها المسيحية، ثم مرحلة الشعر الرومانسي للمسيحية الوسطوية، ومرحلة الاهتمام بالفن القديم والمبدأ العصري

[241]- عبد الله صولة، جمالية النص الأدبي ووجوه توظيفها، مجلة علامات في النقد، المجلد 10، العدد 37، 2000، ص 206.

[242]- ن س اليون، فائدة الشعر وفائدة النقد، تر: يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ص 30.

للبروتوستانتية التي كان تأثيرها عميقا[243]، فدور المسيحية اعترف به هيغل في الفن خاصة في الأبعاد الروحية المتجلية في العمل الفني،والتقديس للعمل الفني خاصة في الديانات الوثنية والمتمثلة في عباداتها قد تولى وزال، ليصل إلى فكرةمفادها أن روح الفن نابعة من التأمل الذي يعد سمة أساسية في المسيحية، ليرفع هيغل من شأن المسيحية مؤكداً أن الشكل الفني فيه أبعاد روحية تتجاوز الشكل المادي «فللشعر خصوصيته، والحداثة في هذا المجال ليست في الواقع الموضوعي، وليست أيضا في الواقع الذاتي، فالشعر أو الفن عامة لا يتخذ موضوعاته من الشمس والجبال والغابات والمناظر الطبيعية، ولا الشكل ولا الهيئة الإنسانيين الخارجين من دم وأعصاب والعضلات.إلخ، وا ٍنما من الاهتمامات الروحية، والاهتمامات الروحية تغني الذات في موقفها الخارجي في محيطها الطبيعي، إنما الصدى الذي يستثير الواقع الموضوعي في النفس والحالة النفسية التي يخلقها للتأثير فينا»[244]، وهو ما يوجب تجاوز الأعمال الفنية كأعمال إلهية، لأن هدف الشعر والفن عامة جمالي تطهيري أخلاقي يرتقي بالروح والذائقة، ورسالة الفن هي كشف الحقيقة في شكل تشكيل فني حسي ينبض بالجمال ويعزز روح الإنسان.

إن الاتجاه الحديث في الشعر خاصة والفن عامة يميل إلى مخالفة الذوق العام، فالشعراء يعيشون مع أنفسهم ويبحثون فيها عن موضوعاتهم، ويتخيرون لها وسائل التعبير، وقد يتمخض عن ذلك نتائج مهمة أو غير مهمة[245]، والتمثل الشعري للعالم لا يتحقق إلا بأدوات ووسائل شعرية، أي بالاعتماد على طريقة شعرية في الأداء،وا ٍلا لن يكون هناك تمثل شعري، هذه الأدوات والوسائل هي القافية والإيقاع والوزن والميلودي والهارموني، وكل استخدام خاطئ لأي أداة يجعل النثر يتفوق على الشعر، ولهذا على الشعر أن يتحاشى كل غاية خارجية «غريبة عن الفن وعن المتعة الفنية الخالصة»[246] وهذا الربط للشعر بالتوسع الاجتماع يفتح باب الحداثة على مصراعيه،ففي كل تغيير اجتماعي هناك حداثة تظل ضمن الإطار العام للمرحلة التي يمر بها.

---

[243]- حنا عبود، مدخل على نظرية الحداثة عبر التاريخ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 09-10.

[244]- المرجع السابق، ص 11.

[245]-ن.س اليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، ص 31.

[246]- حنا عبود، مدخل إلى نظرية الحداثة عبر التاريخ، ص 12.

إن التطور المادي للتاريخ أسس بنية وخصوصية للشعر، فالتاريخ لا يسير دائما بطريقة محددة، بل له ارتدادات ومنعطفات، ففي الوقت الذي تتشكل فيه قوى فعلية يجعل الأدباء يعبرون عن التشكيل الجديد، ليتمكنوا من التنبؤ وتحديد المعالم، وكل طفرة من الطفرات تشكل حداثة، قد تكون هذه الحداثة في اتجاه واحد أو قد تتشعب باتجاهاتها، وكل أدب يثبت جدارته في معركة البقاء يعتبر من باب الحداثة، فالتغييرات «التدريجية في وظيفة الشعر والمصاحبة لتغيير المجتمع تمثل الحقيقةأن النقاد حاولوا خلال ثلاثمائة عام يعدلواأسلوبهموأهدافهم، وسيستمرون بلا شك في هذه المهمة، وقد يتخذ النقاد أشكالا متعددة، فهنالك ولا شك قدر كبير غير الهادف أو الخارج عن الموضوع، وذلك بسبب وجود عدد كبير من النقاد لم يتسلحوا بمعرفة الماضي ولا يملكون وعياًأوا ٍحساساً بمشكلات الحاضر»[247]،فالأثر الأدبي قد يعاني كما يعاني الكائن الحي، وقد يكون الأثر الأدبي جميلاً ومع هذا لا يعيش ولا تكتب له الحياة والاستمرارية،لأنه ربما لا يتلاءم مع العصر، مثلما تحدث الكوارث في عالم الطبيعة فتقضي على مجموعة من الأحياء، كذلك تحدث الكوارث في الأدب فتعمل على إعاقتهأوا ٍعاقة معظم اتجاهاته، فكم ورثنا من أدب همل لا شيء إلاالأنهمأرادواالحفاظ عليه لغاية معينه في نفوس المحافظين عليه، وكم ضاع من أدب نفيس لأنه لم يجد من يحافظ عليه في تلك البيئة ويحميه، فكما تنتقل الصفات من جيلإلى جيل في الأحياء تنتقل الموروثات الأدبية من جيل إلى جيل، وكما تحدث طفرات في عالم الأحياء كذلك تحدث في عالم الأدب.

أن الفن والأدب يقع ضمن نسيج تراثي يمكنه من الاستقلال عن الدور المنوط به في الطقوس والاحتفالات الدينية، ولكن مع التغيرات التي صاحبت النهضة والتي وسعت من دنيوية العمل الفني وموضوعه، فقد أسست النهضة للنضال من أجل الاستقلال الذاتي للفن دون الأخذ بأي تقييم ديني، فأن يكون الإنسان فناناً يعني وجود نداء باطنيفريد تسير ه رؤيا متميزة في حقائق الوجود البشري، ليبدو عند هذا «أن النقد من أجل أن يرافق الدهن في وجهوده، كي ينسلخ عن نفسه يحتاج إلىأن يمحي أو ينسى مؤقتا العناصر الموضوعية للعمل ويرفع نفسه إلى تأهيل الذاتية من دون الموضوعية[248]».

[247]-ن.س اليوت، فائدة الشعر و فائدة النقد، ص 32.

[248]- سهيل نجم، في الحداثة وما بعد الحداثة، دار أزمنة للنشر، الأردن، ط 01، 2009، ص 40.

في العصور الوسطى اعتمد الباحثون على كتابات أرسطو " فقبل سقوط العاصمة البيزنطية بأكثر من نصف قرن كانتالدعوةإلىإعادة التراث اليوناني قد بلغت أوجهافي القسطنطينية ذاتها، ولكن نظرا للاختلاف الكبير في المدارس والأديان اليونانية لم يتم الاتفاق على هذه الإعادة»[249]، فأعظم شاعر مسيحي عرفته أوروبا في تلك العصور وهو دانتي (1265- 1321) في عمله العظيم «الملهاة الإلهية التي أدهشت العالم، وما يزال سحرها ينشر شداه نجد اللمسة اليونانية في هذا الأثر وذلك في قوله:

في منتصف رحلة الحياة ظللت

عن الطريق القومية وبقيت ماشيا

حتى وجدت نفسي وحيدا في غابة مظلمة فماذا أقول

يا لها من غابة لم أر في حياتي

ما يشبهها قسوة وقتامة ووحشة.

فمع التزام الشاعر بإيمانه المسيحي إلاأن الطريق قد أظلته وانحرفعن الطريق القويم، والدخول في غابةمظلمة مخيفة، فلو حذفنا أي شيء آخر«غير اللمسة اليونانية لما تأثرت الملهاة الإلهية، ولظلت محافظة على روعتها، ولكن لو حذفنا أي شيء أخر من اللمسةاليونانية لانهار القسم الأعظم من هذا الأثر»[250].

إنالحريةالأدبية في أوروبا ليست سوى لمسة من لمسات الفكر اليوناني، وهي التي جعلت أوروبا تستيقظ بنشاط، وما تزال أثار تلك الهزة مستيقظة بها إلى يومنا هذا، فالفكر اليوناني «جعل الطبيعةالبشرية منطلقة إلى الغبطة بكل صنوفها والفرح بكل أنواعه، وجد أبناء هذا العصر في ذلك الفكر أداة من أدوات التحرر والانطلاق»[251]، ثم بعد التأثر بكتاب أرسطو وهوراس في الدراسات الشعرية تأثر الإيطاليون خاصة مع سكاليجر (Scaliger) وبعدها ألمانيا مع لينسج (Lessing)

[249]- حنا عيود، مدخل إلى نظرية الحداثة عبر التاريخ، ص 94.

[250]- نفسه، ص 101.

[251]- المرجع السابق، ص 112.

وهيردر (Herder) ونوفاليس (Novalus) الذين أسسوا دعائم المدرسةالرومانسية، ثم عرفت فرنسا الشعرية مع مالارمية وفاليري،وفي القرن الثامن عشر الميلادي تحولت الشعرية في ألمانياإلى مبحث مر تبط بالفلسفة الجمالية ليختفي التحليل الملموس والظاهري للنصوص.

مما لاشك فيه أن شعراء القرن التاسع عشر عاشوا مع أنفسهم أكثر مما كان عليه شعراء القرن الثامن عشر، ولا يمكن أن تخطئ النتائج من حيث القوة والضعف،«فالاستقلال البطولي لبراوتج وسائر الشعر المغامر غير المتوقع الذي أثر عن القرن التاسع عشر له صلة وثيقة بالنقد والدراسات[252]»،ففكر التحديث في الأدب الأوروبي والشعر الغربي تجسد من خلال الثورة على الفكرين الكلاسيكي والرومانسي اللذان سيطرا على الساحةالأدبيةلقرون، وقد مر الفكر التحديثي بثلاث محطات أولها الظهورالأوللفكر الجديد مع الاتجاهات الحداثية،أماالمحطةالثانية فهي هجوم الدادائية والسريانية الذي أدى إلى هدم القيم الشكلية،أماالمحطةالثالثة فهي إعادة بناء الوظيفةالإنسانية للشعر، فكان أفق التحديث في مبادئ كل فكر ومدرسة ينعكس في الطروحات الفكرية الحداثية التي ستنتهجها الرمزية والددائية والسريالية، هذه المدارس أسهمت في رسم معالم الفكر الحداثي الأوروبي ووعي نقدي متمرس،وكان ذلك من خلال التجاربالثائرة المتحرر ة من الموروث والمؤسسة لمسار جديد ابتداء من عصر النهضة.

ترى سوزان برنار أن طريقة نظم الشعر تستند على كيفية نظم الشعر في القرن السادس عشر خاصة في نطق الكلمات، وقد «أصبحت اليوم نمطية تماماً وهي بإتقانها بعض من مميزاتها، وشعراؤها يستخدمون الأداة القديمة دون ملاحظة أنهم يواصلون لمس أكثر من وتر لم يعد يرن، ويحرمون أنفسهم من تناغمات قد يمكن الحصول عليها بلا عناء، إنهم وجلون على نحو زائد وثقافتهم أفقر من أن يحاول تجديد الأداة، فهم يخشونتحطيمها وأكثرهمبراعة يصرخون، صنع آخرون القيتارة وأنا اخضع لقانونهم، فهم لن يبتوا في الأمر إلا عندما تصبح القيتارة خرساء تماما تحت أصابعهم،أو عندما تجبرهم آلةجديدة متناغمة مع النبرة الشعبية بفعل يد جريئة وبارعة على الخروج من حلمهم، وعلى أن يقدموا اللغة الفرنسية بطريقة حية في نظم الشعر»[253]، ففي القرن العشرين ظهرت الشعرية الغربية باعتبارها نظرية عامة اهتمت بخصائص الأجناس الأدبية سواء في المكونات أو السمات -

[252]- ن.س اليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، ص 31.

[253]- برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 02، ص 54.

فقد أمنت الكلاسيكية بالفصل بين الأجناسالأدبيةأماالرومانسية فقد أمنت بتداخل الأجناسالأدبية وانصهارها في نمطٍ واحد- ليتخذ الأدب استقلاله مع النزعة الرومانسية، فكيليتو يعتبر أن السؤال: هل المعنى الحديث لكلمةLittératureكان مجهولا فيما مضى؟ ومازال يحاصر دهن المتلقي، فقبل الثورةالرومانسيةالألمانية كان الكلام محوره الأنواعالأدبية التي كانت تعتبر قارةً وثابتة، بينما مع الرومانسيةاتجهتإلى التركيب ومزج الأنواع، وذلك ما تجلى في الاهتمام بشكسبير.

إن الحداثة في الفكر الأوروبي لم تكن مفهوماً اجتماعياً ولا مفهوماً سياسياً ولا مفهوماً تاريخياً ،إنما هي « نمط حضاري يتعارض مع النمط التقليدي ومع كل الثقافات التقليدية السابقة عليه، إنها تعني جملة من المفاهيم السياسية والاقتصادية والثقافية»[254]، فما بين 1915 و 1930 وفي سياق تاريخي ظهرت الشكلانية الروسية لتقف في وجه الرأسمالية ومساندةللاشتراكية العلميةالمعتمدة على أفكاركارل ماكس وا ٍنجلز وهيجل وغيرهم من المنظرين، فكانت محاولتهم تلك لربط المضمون بالواقع المادي والثوري، ثم تطورت تصوراتهم النظريةوالتطبيقية واستخدمت مفاهيمهمالإجرائيةخاصة في السيميوطيقا وتجلى ذلك في الدارسين الأوروبيين مثل رولان بارث وكلود ليفي ستروس وجيرار جينيت وغيرهم.

3-1- بودلير(charlesbaudelaire):

يعد الشاعر الفرنسي شارل بودلير أباً للحداثة الشعرية في أوروبا، والذي من معطفه انبثق جسد الحداثةالغربية منه، وهو من كان عميداللارمزية عندما نادى بالفوضى في الحواس والفكر والأخلاق، كما أسس للحداثة في فضاء الرمزية الفرنسية وربطها باللحظة الأبدية، لكونها إطار معرفي لقيم الحداثة، وتجلى ذلك في مطاردته للمستحيل في اللحظة الهاربة، فلم ترتبط الحداثة عنده بزمن معين «فالمذهب الرمزي الذي أراده بودلير يغير وظيفة اللغة الوضعية بإيجاد علاقات لغوية جديدة تشير إلى مواضيع لم تعهدها من قبل، وكان يطمح أيضا إلى تغيير وظيفة الحواس عن طريق اللغة الشعرية، ولذا لا يستطيع القارئ أو السامع أن يجد المعنى الواضح المعهود في الشعر الرمزي»[255]،

[254]- شاكر النابلسي، دراسة في فكر العفيف الأخضر، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط 01، 2005، ص 83.

[255]- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 1، 1980، ص 121.

فجعل الشعر الحديث حداثياً يرفض القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة،وأسس بذلك نموذجا شعريا تجسد في قصيده النثر، «لكن بودلير في بحثه عن اللحظة التحديثية الهاربة لم يخضع للقيود الكلاسيكية،فالحداثة عنده هي كل ما هو عابر وسريع الزوال، والحديث عنده أيضا هو المؤقت والزائل والهارب النسبي من الجمال والمتنوع مع كل عصر»[256]، فاللحظة التحديثية عند بودلير هي قدرة المبدع على إدراك البعد الزمني الضيق للإبداع وتجاوزه في الآن ذاته،«فبمجرد ولادة الأثر الإبداعي تسقط عنه صفةالحداثةإذأن لحظة الإبداع تجاوزته الإستشرافاترؤيوية ولحظاتتأملية أخر ى تسعى إلى توليد إبداعات مماثلة في التفرد والتجاوز[257]»،فلم يكتفي بما هو ظاهري بل اتجه إلى باطن الأشياء، ويغير في نظامها ويخرجها في فوضى جميلة تتداول داخلها ثنائية الثابت والمتحول، فهو يوحي ولا يصرح لتتخطى «عناصره اللفظية كل حدود التقرير موحدة أمشاج الشعور والفكر[258]».

رفع بودلير لواء التمرد على أنظمة التقليد وقيوده الني اعتبره قناعاً حاجزاًإلىالحقيقةالمتخفية وراء الأشياء، ليؤسس نقداً حديثاً بالاستناد إلى نظرية التراسل التي تبنى بالرمز، فيتداخل الواقعي والخيالي والأسطوري وتمتد في الزمن عبر اتحاد الماضي والحاضر والمستقبل، كما قام بتقويض الحواس سواء سمعياً أو بصرياً أو ذوقياً، وكان بديله هو وجود حاسة نفسية داخلية تقوم بالمزج بين ما هو نغمي ولوني وشمي، ليسفه الواقع ويتجاوزه إلى ما وراء الواقع، وتحقق حلمه في القصائد النثرية،ففي ديوان "أزهار النثر" يلتمس القارئ كآبة غير عادية ومعالجات لجوانب الواقع، فيها حداثة لحظة عابرة للزمن الشعري، وفيها توق إلى المطلق ينبع من داخله ومن عمق المعاناة الإنسانية، تلك النفس التي تفيض بالهواجس المفعمة بميولات النفس، لتكون القصيدة عنده «وعي نوعي للزمن وعي خاطف حاد تختزله الحداثة في أقصر زمن هو اللحظة نفسها»[259]، ففي قصيدة تناغم المساء يقول:

ها قد أقبلت الأوقات التي تفوح منها كل زهرة

وهي ترتعش على ساقها وكأنها مجمر بخور

---

[256]- برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الحاضر، ج1، ص 142.

[257]- عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وأليات التأويل، دار المعرفة، الكويت، ط1، 2002، ص 81.

[258]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 237.

[259]- عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 83.

الأصواتِ العطور في هواء المساء تدور

كل زهره تفوح كمجمر البخور.[260]

فالحداثة عندبودلير هي حضور أبدي في الآني والمؤقت، وهي تجديد يحمل في داخله الشعور بأن الأبدي سينتهي بالتحلل فيما هو آني، وقد حدد بودلير الحداثةفي أربعة خصائص وهي:

1- غير المنتهي أو غير الناجز.

2- المبعثر أو المتقطع.

3- التفاهة وفقدان المعنى.

4- الاستقلاليةالذاتية للعمل الفني.

على خطى بودلير سار"رامبو"إذ دعى كذلك إلى الهدم العقلاني لكل الحواس، حتى يكون «الشعر رؤية ما لا يرى وسماع ما لا يسمع،وفي رأيهأن الشاعر لا بدأن يتمرد على التراث وعلى الماضي، ويقطع أي صلة مع المبادئ الأخلاقية والدينية »[261]، فتميز شعره بغموضه وتغيير البنيةالتركيبيةوالصياغة اللغوية، وكانت الصور فيه متباعدةومتناقضة وممزقة، كما كان رامبو من طليعة الشعراء الرمزيين إبداعاً وتظيراً الذين تركوا أثاراً في الحركةالشعريةبمخيلة خلاقة بصور غريبة.

3-2- رامبو(arthur Rimbaud:):

لقد تمرد "رامبو" على كل القيود التقليدية واعتمد على العفويةوالموهبةليمزج بين الغموض والوضوح بين التعقيد والبساطة، وقد كانت بعض الرموز التي وظفها صعبة وعسيرة على الفهم وتجلى ذلك في وصف جندي قتيل إذ يقول:

إنه ثقب في الخضرة حيث يغني نهر

معلقاً على الأعشاب عشوائيا أسمالاً فضية

[260]- الأصفر عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999، ص 89.

[261]- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص 148.

وتسطع الشمس من الجبل الأرعن

إنه وادٍ صغير يزبد بالأشعة.

إذ جسد أرثور رامبو تمرده على طقوس التقليدية والتمرد على الشعر الأوروبي التقليدي، باعتماد منهج الرؤيا ليشترك المتلقي في الرؤيا والشعور بما يشعر به الشاعر، كما اعتمد على تعطيل الحواس، وذلك بأن طالب الاشاعر أن يكون رائياً، وأن يتوصلعبردراسةطويلة تتضمن تعطيلاً منهجياً للحواس كلها- إلى المجهول أن يكون سارق تار- وعندما يعود من هناك يجعلنا نحس ونلمس ونسمع اكتشافاته»[262]، فنظرية رامبو في الشعر هي نظرية البصير التي ترى أنه على الإنسان الذي يود أن يكون شاعرا «أنيبدأأولا بدراسة نفسه دراسة كاملة... وعندما يصل إلى معرفتها يجب أن يتعهدها بالعناية والتهذيب... ولكنني أرىأن على الشاعر أن يكون بصيراً ويجعل الشاعر نفسه بصيراً باضطراب واسع مقصود ومنظم في جميع حواسه، واختيار جميع أشكال الحب والألموالجنون، فهو يفتش عن نفسه ويحقنها بجميع أنواع السموم ولا يحتفظ منها سوى بجوهرها»[263]، فتعاطي رامبو مع الشعر كان يعتمد العفوية وتفجير المكنونات الداخلية.

يتجلى الفكر النقدي عند رامبو في كتاباته النقدية، والتي برزت في "رسالة الرائي" والتي تتناول فيها وظيفة الشاعر ومهمته في الرؤيا والبعث والتخطي، فسيكون «الشاعر حقاً مضاعف التقدم،إذ سيكون هذا المستقبل مادياً كما ترى، وهذه القصيدة المليئة دوماً بالعدد والتناسق سوف تكتب لتبقى، وفي الواقع إنها ستكون شعرا إغريقيا يشكل ما سيجد هذا الفن الخالد وظائفه،إذأن الشعراء مواطنون، لن يكون الشعر إيقاع فعل إنماسيستبقه هؤلاء الشعراء، سيولدون وعندما تنتهي عبودية المرأة المقلقة... وعندما تنال حريتها من الرجل -البغيض لحد الآن-سوف تكون شاعرة هي الأخرى؟ ولسوف تكتشف المجهول فهل تكون عوالم أفكارها مختلفة عن عوالم أفكارنا؟"[264]،فالشاعر عنده إماأن يكون رائيا أو لا يكون، يستكشف المجهول ويوجد لغة ترفض الخضوع للتقليدية، وتتمكن من الغوص في عالم الرؤيا والمجهول، وعندما يعود إلى عالمنا نحس ونلمس ونسمع استكشافاته المصاغة في هيكل وبناء لغوي متميز من خلال منح الكلمات قدرة وطاقة إبداعية، فهذه هي المهمة التي يقوم بها الشاعر وهو "

---

[262]- برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الحاضر، ص 203.

[263]- فائز العراقي، رامبو رائد الشعر الحديث، دار العودة، بيروت ، ط1، 1984، ص181.

[264] - أرثور رامبو، رسالة الرائي، عبدالقادر الجنابي، 1999، ص163.

يحاول أن يعبر عن ما لا يمكن التعبير عنه،أن يسمي الأشياء التي لا تسمى،وهو جهد سيواصله ر امبو لحسابه على مرحلتين أولا بأن يصبح رائيا ليصل إلى المجهول، ثم إيجاد اللغة لترجمة رؤاه"[265] في شكل شعري يعتمد لغة تمنح للكلمات الطاقة الدلالية.

لذلك وجب على الشاعر الرائي وصف تجربة " لا توصف بالمعنى الدقيق للكلمة أن يجعل الناس يشعرون من خلال استخدامهم للكلمات اليومية بحالات خارقة للقوانين الإنسانية... وعبر سحر الإيقاع بكلمة واحدة عبر كيمياء الكلمة"[266]، ففجر "رامبو" كل الأطر بإعطاء الأولوية للنزعة التحررية الاعجازية التي تقدم للأذهان أفاقا مجهولة، فالشاعر لا يعيد رسم المعلوم المرئي إلى المجهول اللامرئي، لتصبح الفوضى "ضرورة انتقالية سابقة على إقامة نظام جديد... إن رامبو بإثارته الفوضى في الكونوتفكيك القصيدة والجملة نفسها -إنما يقوم بفعل هدام بالتأكيد- إزاء الشعر القديم لكنه -خلال ذلك- يقيم أسس الشعر وشعرية جديدة فثمة خلق في وقت الهدم نفسه[267].

3-3- مالارميه(stéphane mallarmé):

كما تجلى التنظير النقدي للرمزية عند "ستيفان مالارميه" الذي يعد من أهم المنظرين للمدرسة الرمزية، إذ دعى إلى الابتعاد عن الوضوح والسهولة ولغة التفاهم العادية، لتصبح اللغة سحرا والكلمات أشياء جماليتها الغموض[268]، وقد سعى مالارمية إلىتحقيق المستحيل وبحث عن المطلق، واعتبر أن الفن وحده هو الذي يدوم لينقذ من حطام العالم

كما التزم أن يكون لكل بيت عدة معاني، وكل بيت صورة تشكيلية، وتعبيرا عن عاطفة، ورمزا فلسفيا، ونغمة موسيقية تنسجم وتتكامل مع الكلمات، فيقول:

في السماء التي ستغرق في سبخة الخريف الداكنة

وابني سقفا كبيرا صامتا

وأنت أيها الضجر العزيز اخرج من مستنقع النسيان

---

[265]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 203.

[266]- المرجع السابق، ص 206.

[267]- نفسه، ص 299.

[268]- عبدالرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، ص90 .

وحتى تأتي اجمع الوحل والقصب الشاحب

فالشعر حسب مالارميه يحمل لغزا، وهذا هو هدف الأدب، لذا وجب كسر طمأنينة القارئ ودفعه إلى الدهشة والغرابة والغموض والإبهام، وبناء موسيقى تحول القصيدة إلى كهف من الطلاسم[269]، وقد جاءت دعوته الى الغموض لبعده الإيجابي إذ يقول " أنه يوجد بين الطرائق القديمة السحر الذي يحيط بالشعر قرابة خفية، فهناك إثارة داخل ضلال جلية لموضوع من خلال كلمات موحية وليست أبدا مباشرة تختزل إلى صمت معادل وتحمل محاولة تقترب من الإبداع."[270]

أصبح الغموض أهم عنصر في شعر الحداثة، "فإذا كانت الحداثة تفكيرا في اللامفكر فيه، فإنها شعريا بحث عما لم يحدث"[271]فينبغي أن يكون -حسب مالا رميه- هناك شيء من الغموض في قرارة الجميع، لتكون القصيدة حال مغلق خفي يسكن المشرك، فالقصيدة هي تفسير حلمي للعالم، ودور الشاعر في كل هذا هو بلوغ أقاصي اللغة بوعي الواقع لعرض أفكاره، فكان عالم مالارميه هو السماء الزرقاء التي فيها الكلمة الخالدة والشعرية الصافية " فالشعر عند مالارميه أني متجدر في روح الشاعر الصادقة، ينفجر في نهر الكلمة الخالدة،إنه الكتابة دونما متمتمات وهمسات،إنه الكتابة بالكلمة الخالدة المفهومة ضمنا"[272].

يؤكد ميشونيك على أن الشعرية الغربية الحديثة يصنعها الشعراء والكتاب لا المنظرين، وأفضل المفكرين في الكتابة هم أولائك الذين أنجزوها وليس الفلاسفة والمتخصصين في الأدب[273]، فوظيفة الشعرية هي نقل مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التوفيق، فالعنصر المهم في الدراسة اللغوية ليست الأصوات أو الأشكال المكتوبة ولا المعاني، ولكن المهم هي العلاقات المتبادلة بينها في سلسله الكلام على القواعد النحوية، وهو نفس التوجه الذي أراده فاليري في مهمة الشعرية الذي انطلق من منطلق إبستيمولوجي لكلمة شعر، فالشعرية عنده اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو

---

[269] - بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية، ص 68.

[270] - جان كوهين، النظرية الشعرية اللغة العليا، ص 415.

[271] - خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص35.

[272] - بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق ،2010، ص 66.

[273] - فتحي خليفي، الشعريةالغربية الحديثة وا إشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012، ص 16.

المبادئ الجماليه ذات الصلة بالشعر"[274]، وهذا التوجه الذي اتخذه فاليري هو النفس التوجه الذي سيعتمده تودوروف للتنظير للشعرية في اعتماد اللغة كوسيلة وجوهر .

3-4- تودوروف(Tzvetan Todorov):

لقد أكد تودوروف في أرائه النقدية الحديثة على مفهوم البنية، وهذا كي يتجاوز الأجناس الأدبية، ذلك أن القصيدة قد تأثرت بالحداثة وارتدت حلة النثرية. ولكي نفهم الشعرية لابد من الانطلاق "من صورة عامة وبطبيعة الحال مبسطةإلى حد ما عن الدراسات الأدبية وليس من الضروري أن تصف التيارات والمدارس الموجودة، بل يكفي أن نذكر بالمواقف المتخذة بشأن عدة اختيارات أساسية".

فالشعرية بمفهومه هي نظرية تدرس خصائص الأشكال الأدبية، فالكتب الشعرية في عصر النهضة هي تعليق أو تحليل وشرح لكتاب أرسطو في الشعر، وارتبطت شعريته ككل ببنية الخطاب الأدبي، وهذا حتى يستنبط القوانين التي تصنع الخطاب الأدبي والتي تتولد من اللغة، ليكون قوام الشعرية التي نادى بها تودوروف هو البحث عن شعرية اللغة في وجودها الانزياحي،والتي لا تهتم بالمحدود وا ٍنما تتجه إلى أفق الانفتاح عن أفق المستقبل في تموجه نحو الأتي.

انتقل تودوروف من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية المتلقي[275]، والتأسيس لخطاب نوعي يجعل اللغة تقل ما لم تقله من قبل، وهو الأدب الممكن الذي هو كل عمل لا يعبر إلا من تجليا لنفسية مجردة وعامة وا ٍنجازا من إنجازاتها الممكنة".[276]

3-5- جاكبسون(ROMAN Jacobson):

كما قدم جاكبسون طرحا جديدا باعتباره من أول المنظرين للشعرية والنقاد في العصر الحديث، إذ انبثقت شعريته من اللسانيات، فهو يعدها جزءا من اللسانيات وذلك لاهتمامها بالبنية اللسانية، وكمحاولة منه لإكساب الشعرية طابعا علميا،وقد فرق بين اللغة غير الشعرية التي هدفها التواصل واللغة الشعرية التي لها بعد و وظيفة جمالية، ومنه تمكن من تحديد عناصر العملية التواصلية التي لابد من توفرها في كل عمليةتواصل،فالوظيفة الشعرية هي التي تمنح للرسالة اللغوية سمة الأدبية،

---

[274]- عثماني ميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، د.ط، ص 19.

[275]- بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، عالم الكتب، الأردن، 2010، ص 297 .

[276]- تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 23 .

ليصبح الخطاب العادي نصا أدبيا قائما بذاته " فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي المدلولات القديمة للكلمات ويتوحد عندئذ الشكل والجوهر[277].

قدم رومان جاكبسون أجوبة مقنعة عن الشعرية، وجاءت أراؤه النقدية واضحة، فقد طرح سؤال في غاية الدقة والمتمثل في " ما العنصر الذي يعد وجوده ضروريا في كل أثر شعري؟[278] ويؤكد على أن الوظيفة الشعرية لا بد أن تقوم على مبدأ التماثل لمحور الاختيار على مبدأ التأليف، فاختيار كلمة طفل، غلام، صبي، تشكل متوالية تحقق وظيفة شعرية مع نام واستراح وغفا فتقول غفا الغلام وهو التأليف، فوزن المتواليات هو وسيلة لا نجد تطبيقا لها في اللغة خارج الوظيفة الشعرية، ولا نجدها إلا في الشعر[279]، وهو ما جعل الشعر يظل لمدة طويلة صامدا وهذا راجع إلى قوانين تنظيم القصيدةالمحدد في مختلف الفنون الشعرية، وتتجلى بوضوح من خلال التاريخ الطويل للأدب خلاف ما هو عليه اليوم، فلم يعد يخضع للقواعد التقنية، بل غدا مادة نقدية وعلم يطبق لفهم فن الكتابة الشعرية. لهذا تميز جاكبسون في التأسيس لعلم الشعرية، وقد أشار إلى قيمة الشكلانيين الروس في حديثه عن وظيفة الناقد التي تتمثل في الحديث عن الأدب وكشف بشكل خاص عن أهمية الوظيفة الشعرية[280] خاصة في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، لتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، كما تحدث جاكسون عن البيوطيقا (فن الصياغة الشعرية) لتكون جزءا من مجال اللغويات،والشعري يكمن في كون "اللغة موضوعة في نوع معين من أنواع علاقة الوعي بالذات مع نفسها"[281]، فالأداء الشعري الذي تصنعه اللغة يكون في العلاقات التي تبرز للقارئ الانفعالية والتعبير عن الحالة الذهنية.

3-6- رولان بارث:

[277] - عبدالله الغدامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي، ط1 ،1985، ص 08 .

[278] - جاكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الوالي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال، ط1، 1988، ص 33.

[279] - جاكبسون، المرجع نفسه، ص 23 .

[280] - بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص 297.

[281] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 35.

أما رولان بارت فقد أكد أن الأثر الأدبي له قراءات متعددة حسب المعاني التي تتجلى فيه،ويتحول النص إلى نص مفتوح، فالنص "يملك في وقت واحد معاني متعددة فذلك ناتج عن بنيته وليس من عطب في عقول من يقرأونه وتلك هي الخاصية الرمزية للأثر"[282]، والانتقال من القراءة إلى النقد معناه تغير الشهوة بحيث لا تنتهي، فالقراءة حسبهي التي تقيم مع الأثر علاقة الشهوة، ويؤكد بارت على وظيفة النقد، فالجهد الذي يؤديه الناقد يتجه بشكل أساسي نحو البحث عن الجانب الشكلي لبناء المعنى في النص، فالعمل الأدبي يبقى نظام دلالي شديد التعقيد، وكل معنى في ثنايا النص لا يمكن الإمساك به بكل بساطة فهو يبقى حوار بين لغتين لغة الناقد ولغة الأديب،فالعمل الأدبي الخالد هو الذي يقبل تعدد المعنى بالنسبة لفرد واحد، ليكون الجهد الفكري عند بارت في حقل الممارسة النقدية الغربية . مؤكدا على قيمة النقد ووضعه في مستوى الإبداع، فالناقد كاتب و"الناقد قارئ يكتب... والنقد ليس إلا لحظة من هذا التاريخ الذي تدخل فيه، والذي يقودنا نحو الوحدة ونحو حقيقة الكتابة"[283]

إن بارت في أرائه النقدية انطلق من الأسس والمرتكزات التي قدمها النقد الأدبي الكلاسيكي من خلال تقييم الأعمال الأدبية،ومن خلال ما يسمى بالمحتمل النقدي la vraisemblablecritiqueباعتماد القواعد التي تنظم عمل الناقد،ومن خلال الأحكام المتداولة التي يريدها الجمهور، والتي تعتمد على الموضوعية والوضوح والدقة،إلا أنه يعترف أن هذه القواعد تحاصر ممكنات الناقد الجديد وتكبله بمعايير سابقة

لقد ولد النقد الجديد بيد الطرح السوسوري وخاصة مع كلودلوفي ستروس، ومع ازدهار البنيوية تميز النقد بالتنوع في الطرح،ليحتل النقد البنيوي الصدارة في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، فبعد نهاية الحرب العالمية الثانية تشكل مجتمع جديد سياسيا وفكريا، لتتولد مجموعة من الحركات والمذاهب لتظهر أنماط تحاول مسايرة متطلبات الحياة وتصبح أدبية الأدب منحى رئيسي يوجه العمل الأدبي مع الأخذ بالعوامل الخارجية وأثارها في البيئة الجمالية.

يؤكد محمد بنيس أن الحداثة غريبة التصور والتحقق إبداعا وتنظيرا، فالغرب لم يتوقف منذ اللحظات الأولى ينتجها ويحاكمها أو يبدلها[284]، وقد كان للتطور العلمي والأفكار التنويرية أثرها الكبير

[282]- رولان بارث، النقد والحقيقة، تر إبراهيم الخطيب ،مجلة الكرمل، ع 11، 1984، ص 26.

[283] -رولان بار ث، المرجع نفسه، ص 119.

[284] - محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، المغرب، د.ط، 1992، ص 109 .

في تخليص أوروبا من الظلام، ليتجاوز الغرب الخرافات التي فرضتها الكنيسة وتدخل أوروبا في عصر جديد، فالكنيسة كانت تدخل في صناعة كل شيء وقد تعدت سلطتهافي المجتمع، وبين القرنين 18 و17 حصلت جملة من التحولات الجذرية "في ميدان الثقافة ومجال العمران البشري والاقتصاد والسياسة، ومعلوم أيضا أن هذه التحولات الشاملة بلغت ذروتها مع الثورة الصناعية في إنجلترا و الثورة الفرنسية1889"[285]، فتحمست أوروبا لتنتقل من عصور القرون الوسطى التي طغت فيها الأفكار التي ضيقت على كل فكر ومعرفة، وا ٍعدام كل عقل علمي إلى عصر النهضة العلمية، والتي كان لها الأثر في تطور البحث اللغوي والفكر النقدي ،وهكذا صار مصطلح الحداثة وفق المنظور الغربي يعني تاريخ انتقال المجتمع الغربي من العصور الوسطى الى قيام المجتمع الرأسمالي، لتتبني الجوانب النظرية والممارسات الفنية والإبداعية، فالحداثة في الفكر النقدي الغربي اهتمت بكل ما هو غامض وحاولت تذوق هذا الغامض، وا ٍيجاد خطاب جديد يرفض الواقع الموروث بما فيه من تقاليد وأنماط لغوية سائدة.

4- الفكر النقدي عند الشعراءوالنقاد العرب المحدثين:

من المتعارف عليه أن العملية النقدية والممارسة الإبداعية للشعر لا تقتضي أن يكون القائم بها شاعرا، ولكن ما يشتر ط فيه أن يمتلك الحساسية الشعر ، والذوق المرهف، حتى يتمكن من التوغل في عمق العملية الإبداعية، وا ٍدراك ماهية النص الشعري وحقيقته، فأهلية الناقد لنقد العمل الفني وأحقيته جعلته اليوم الحلقة المهمة، على اعتبار أن تلك الممارسة الأدبية تعمد إلى توجيه الإبداع الشعري وتقويمه، ومعرفة مكامن الجمال فيه،أو ما يسمى بالقيمة الجمالية، مع إقرارنا أنه مهما أصدر الناقد من أحكام وأراء فإنها ستتصف ببعض الذاتية، ولكن تبقى لها أهميتها القصوى، خاصة في زمن الحداثة، كما أن الناقد مهما كان حذقا فإنه لم يعان في قول الشعر، ولم يكتو بناره، فمهما حاول فهم عملية الإبداع فإنه لن يبلغ منطقة الشعر، وفهم خصوصية القول الشعري، ذلك أن الإبداع الشعري يشبهإلى حد بعيد حالة المخاض أثناء الولادة، فالناقد الذي لم يقل الشعر "لا يستطيع معرفة الهيجان الداخلي للشاعر في أثناء عملية الكتابة بقراءته للقصيدة فقط، كما أن الطبيب لا يمكنه معرفة ما يحدث في حالة المخاض من مشاعر وألم من فصه للجنين،إنهما مضطران الناقد و الطبيب إلى مساءلة الشاعر أو الأم، ومن هنا يمكن القول أن كلام الشاعر عن تجربته أهم بكثيرا ٍذا كنا نطمح إلى

[285] - الشيكر محمد، هيدغر وسؤال الحداثة، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 37 .

صياغة نظرية للشعر"[286]، ولا يدرك ماهية الشعر إلا من أجبر أو أرغم على قوله، فالشعر كوحدة يعتمد على جزئيات لا يفقه حقيقتها إلا من أبدعها، لأن العملية الإبداعية لا تتم إلا في ذات الشاعر.

تعرض العالم العربي بعد الحرب العالمية الثانية إلى رياح حملت معها إرهاصات التغيير، ليجد العربي نفسه يعيش في واقع جديد ومتغير،ووجد الشعراء أنفسهم أمام تطور جارف لم يرحم القديم، ومتغيرات عصرية متجددة تطلبت منهم التحديث،فنظروا إلى العالم نظرة جديدة حاولت بناء أساليب تعبيرية أكثر قدرة على وصف الواقع وتحليله ، وهو ما أدركه الشاعر المعاصر في ضرورة الخروج عن التقاليد الأدبية، فلم يعد القديم أمرا مقدسا أو نموذجا يحتذى به ،خاصة بعد الانفتاح على التجارب الغربية، ليتجهوا إلى خلق أشكال أخرى مختلفة وغير مألوفة اعتمدت على تفعيل الرؤيا للخلق والإبداع وبعثت "نموذج جديد من الإيقاع داخل فضاء من الشكل المستحدث من جهة، والتفجير اللغوي والدلالي من جهة أخرى.[287]

لقد هيأت حركة الشعر الحديث مناخا حداثيا لشعرية مغايرة اختلفت عما كان سابقا، فلم يعد النص الشعري صياغة وزنية ونظمية للتجربة تتدفق فيها الروح دون تنظيم أو تحديد معين، وما الشعر الحديث إلا تعبير عن حالات شعورية غير ثابتة استطاعت أن تتخلص من نمطية التشكيل الشعري، التي لم تعد قادرة على وصف الحالات النفسية التي كانت تحتاج إلى إيجاد نوع جديد من الإيقاع تسترسل النفس فيه، لأن الإبداع الشعري هو تنظيم المشاعر والربط بينهما بما يقدر على ذلك [288]، ليصبحالشعر بذلك رؤيا تختزل تجربة الشاعر وعلاقته بالوجود، وتوليد دلالات لغوية جديدة تماشيا لتجربة الشعرية الجديدة،لأن الحداثة والتجديد هي قدرة الإبداع على مسايرة الحياة في تطورها واندفاعها، وكلما تغيرت الحياة وتطورت يسارع هذا التغير إلى الشعر ويسارع "الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارج عن السلفية"[289]، فاتحاد الشعر مع الحياة يمكنه من خلق آليات تعبير جديدة وأنماط تشكيل مختلفة تصل إلى التجارب الشعورية التي تخلق العالم خلقا جديدا، فالتطور الجديد في الحركة

---

[286]- عبد الله العشي، اسئلة الشعر بحث في الية الابداع الشعري، ص 10.

[287]- جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 53.

[288]-ينظر عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط6 ،1994، ص 55.

[289]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص17.

الشعرية اعتمد على الرؤيا الشعرية وأعطاها بعدا تجديديا عن طريق اتصاله بالواقع والانطلاق منه، وما التفات الشاعر إلى المجتمع إلا دليل على ذلك.

في ظل التطور الحاصل رصد الناقد التحولات الشكلية واللغوية للنص الشعري، وأعاد إنتاج رؤية نقدية جديدة، انطلاقا من وعيهم التنظيري والنقدي فاسهموا في ترسيخ أركان جديدة للشعر الحديث بخروجهم عن تقاليد الشعر العمودي، وا ٍحداث نقلة جديدة في التشكيل الجديد الذي تأثر بالحضار ة الغربية والروافد الأدبية، خاصة بعد الاتصال بالحضارة الأوربية، وهو ما حرر النقد من التبعية للآراء التي تعتمد معيار الجمال والقبح فقط، بل أصبح النقد في أحكامه يخضع للأبعاد الفلسفية والفكرية والجماليةو هذا الوعي بالنقد جاء حصيلة الجمع بين التنظير والنقد وتارة الإبداع، لتكون آراؤهم متطلعة إلى واقع الإبداع الشعري ونابعة من إرادة حاولت تقديم نموذج إبداعي يساير المواقف، فهم" برزوا في ميدان النظرية والفكر النقدي والإجراء التطبيقي، وبعضهم جاء من منطقة النظرية والرؤية والمنهج بفضائها الأكاديمي والمدرسي، فانصرف نقاده إلى معالجة هذه المنطقة،وبعضهم الأخر جاء من منطقة الشعر ذاتها، فعالج النصوص بالدرجة الأولى بوصفها مساحة النقد الأرحب، مزودا بما تيسر من فضاء النظرية والرؤية والمنهج[290]، ويذهب **جبرا إبراهيم جبرا**إلى أن النقاد لم يبلغوا درجة من إدراك ماهية النموذج الشعري الجديد (التجربة الجديدة)، وهو مافرض على الشاعر أن يوضح الكثير من المفاهيم والنقاط، لأنه خالق الإبداع ولابد من الدفاع عن كل خلق جديد، ولا يمكن للنقاد فهم كامل حدود التجربة الإبداعية الجديدةأو أنهم ربما لن يتعاطفوا مع خلقه، فكانت حاجة المبدع إلى تبرير عمله كفضيلة فكرية ينتعش بها الأدب.

لقد كان لرواد الشعر الحر دور في إرساء المفاهيم الأساسية للحركة الشعرية الحديثة، انطلاقا من آرائهم التي ظهرت في مقدمة دواوينهم،أو أصدرها هؤلاء كبيانات شعرية في المجلات والصحف، باعتبارها أهم وسائل التواصل مع المتلقي (الجماهير)، وتأكد الشاعر أن كل هدم وبناء لابد أن يمر عبر بث كتابات تؤسس للتنظير والتأسيس للحركة الإبداعية الجديدة ، وتبين للمتلقي دوافع وحقيقة التجربة الجديدة، لأن المتلقي تعود على تذوق الشعر وفق مقاييس جمالية قديمة، فالشاعر المعاصر كانت له قراءات ووقفات تأملية للموروث الشعري تماشت مع رؤيته الحداثية التي غيرت التشكيل

[290]-علي صليبي، مجيد المرسومي، الشاعر العربي الحديث ناقدا، كلية التربية الاساسية، العراق، ط1، 2006، ص 11.

النموذجي القديم وصنعوا نموذجا جديدا يجتدى[291]، فهدم الوزن الشعري أول المظاهر الحداثية و أول قيد أسقطه الشعراء حتى يتحرروا في فضاء الكون الشعري، وا يجاد بديل له وهو إيقاع جديد خارج النموذج الخليلي الجاهز، وبناء أوزان جديدة تعتمد على إذابة البحور مع بعضها في علائق صوتية [292]، وهو ما يعني نهاية الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية) والميل إلى التحرر أكثر وصولا إلى قصيدة النثر،لتصبح اللغة كذلك هدفا وغاية للخلق،و شكلا صوتيا للمعنى.

لقد تجلتالكتابة النقدية في أول بدايتها في العمل المشترك لجماعة الديوان التي حاولت الدفاع عن نموذجها الشعري الذي فرضه روح العصر،فجماعة الديوانحاولت بناء مشروعها النقدي، ووضعت اللبنات الأولى، سواء في نقد أعمالها الإبداعية أو أعمال غيرهم، لتظهر بعدها حركةشعرية مثلت نقطة انطلاق لحركة الشعر الحر التي لقيت ردود فعل متباينة، وهو ما جعل رواده يدافعون ويفسرون طبيعة التجديد، ففسرت **نازكالملائكة** النموذج الجديد، وبينت الكثير من القضايا التي ارتبطت بالذوق الشعري،ثم توالت البيانات الشعرية مع بدر شاكر السياب و البياتي وغيرهم [293].

إن رواد الحركة التجديدية الإبداعية والنقدية كانوا على وعي بالتراث، فالشاعر مهما كان فإنه يستلهم من التراث ويطعم مشاعره منه، وهو ما تجلى في موقف السياب منه،إذ أنه لم يكن موقفه منه موقف المتمرد،إنما استغل إمكانيات التراث في ارتباطهما باللغة والإيقاع والأسطورة، وكانت غايته من توظيف هذا التراث هو استخراج أشياء جديدة بعيدة عن الرتابة والاجترار، فهي مجرد إعادة بناء للتراث،وهذا الارتباط مع التراث ليس ارتباط تبعية مطلقة، وا نماهواستخراج مكامن جمالية، والتجديد في أصله ينبع من صميم التراث[294]الذي لابد من إعادة قراءته، وتشكيل معالم الرؤيا الفكرية التي تلتقي مع قدرة الشاعر على التعبير على الواقع حتى يكون خلفية للقصيدة الحداثية، وذلك لبلوغ الدلالات الرمزية والصور التي لها جذور تاريخية.[295]

---

[291]- ينظر عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 25.

[292]- ينظر كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار الفكر بيروت، ط2، 1986، ص 94.

[293]- ينظر علي صليبي و مجيد المرسومي، الشاعر العربي الحديث ناقدا، ص 19 – 20.

[294]- ينظر خليل أبو جهجهة، الحداثة الشعرية العربية بين الابداع والتنظير والنقد، دارالفكر، بيروت، ط1، 1995، ص269.

[295]- ينظر سعيد خالدة، البحث عن الجذور، مجلة شعر، بيروت، 1960، ص15.

يتسم النقد عند الشعراء العرب المحدثين بمجموعة من العناصر جعلته مميزا ومختلفا عن نقد النقاد، ذلك أن الشاعر هو أول ناقد من خلال تهذيبه وتنقيحه للقصيدة ، حتى يتسق مفهوم الشاعر مع ما يؤمن به من مواقف وأراء نقدية، وتوالت أراء الشعراء النقاد مع ظهور كل جيل شعري يظهر الفرق بين "المنجز الشعري الحداثي وبين الجيل الذي سبقه، وهذا بدوره يخدم الشاعر وأنموذجهأكثر مما يفيد الحركة النقدية في ممارستها النوعية. "[296]

4-1- جمـاعة الديوان:

في العقد الثاني من القرن العشرين ظهرت جماعة الديوان التي دعت إلى التحرر من قيود الكلاسيكية وأغلال القديم،والتي اتخذت من رصانة الأسلوب وفخامة الألفاظ نموذجا للإبداع في كل عمل شعري، فأوجدوا بدائل لما كان سائدا، وقدموا تصورات سواء في مجال الإبداع أو مجال التنظير[297]، وكان تجديدهم لا يتقاطع مع التكوين الشعري القديم، على اعتبار التجديد ينطلق من القديم، وينفتح على ما كانمغلقاً، وغير قابل للتحرر، ليبني أطراً جديدة و سياقات أخرى للقصيدة العربية تنطلق من إحساس الشاعر، مؤكدين على أن الشعر لابد أن يتغلغل في النفوس، ويستند على التجربة الإنسانية، و هذا حتى يصل الشاعر إلى لب الأشياء لا إلى ظاهرها[298]، فـجماعة الديـوان قـدمت تصـورها و رؤيتها الفنية مجسدة موقفها من الإبداع و الحياة بالاستناد إلى النزعة الرومانسية التي كانت تسعى إلى تجاوز القيود، وتوسيع نطاق الموضوعات، وضخ دماء جديدة في اللغة الشعرية[299]، فموقفهم النقدي المستمد من الاتجاه الرومانسية تبنى الذات وأعطى لها الأولوية في الإجادة، لأن الذات مصدر الصدق في التعبير وتسهل عملية ابتكار المعاني وتجديدها ،هذا التجديد حسب "**العقاد**" لا يعني أن يكون الشاعر جديداً يعيش في عصرنا، بل هو "أن يكتب ما في نفسه، و لا يكون قديماً

---

[296]- علي صليبي و مجيدالمرسومي، الشاعر العربي الحديث ناقدا، ص20.

[297]- ينظر أنور الجندي، معالم الأدب العربي المعاصر، دار النشر للجامعين، بيروت، 1960، ص 45.

[298]- ينظر سلمى خضر الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبدالواحد لؤلؤة،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 01،2001 ص76.

[299]- ينظر عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهبالأدبية و الاجتماعية، مكتبة غريب القاهرة، (د.ت)، ص 37.

متأثراً للأقدمين يحدو حدوهم، وينظر إلى ما حوله بالعين التي كانوا ينظرون"[300] و هذا يعني أنه ليس كل محافظة على القديم تقليد، كما أنه لا يمكن اعتبار كل إضافة تجديد.

لقد وجهت مدرسة الديوان الكتابة الشعرية إلى الذات والتجربة الوجدانية، فـ"**المازني**"يؤكد على أن الشعر مرآة القلب، وهو "مظهر من مظاهر النفس، إلا صورة ما ارتسم على لوح الصدر وانتقش في صحيفة الذهن"[301]، بينما "**شكري**" يعتبر الشعر أنه ما يشعرك،« ويجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً، لا ما كان لغزاً منطقياً أو خيالاً من خيالات»[302]، فما يعبر عنه الشعر يكون في داخل النفس وما تحسه،فهذاالشعر يبقى ما بقيت الحياة حتى وإن تغيرت أساليبه، لأنه لا يبقى على حال واحدة، ولكن يوجد حيثما وجدت العاطفة التي تحتاج إلى التعبير عنها في نسق جميل ومتجدد وأسلوب رائع وبليغ[303]، وكل شعر لا يحقق هذه الميزة لا يمكن أن يعبر عن العاطفة، فمن ينظم الأوزان هو ناظم لا شاعر ما لم يستلهم ويستمد قوته من الأحاسيس و المشاعر، فلقد ضاع الشعر العربي بين قوم صرفوه في تجنيس الألفاظ، وقوم صرفوه في تزويق المعاني، ولهذا دعت جماعة الديوان إلى بناء مفهوم جديد للشعر، مؤكدين على أنه توليد للعواطف بواسطة الكلام الغاية منه هو التأثير لا الإقناع.

إن الشعر عند جماعة الديوان هو تعبير عما تجيش به العواطف وما يختلج في أعماق النفس، فما خرج من القلب يؤثر في النفوس حسب اعتقاد "**المازني**" و هو يعبر عن شعور إنساني تشترك فيه الإنسانية جميعا.[304]، وما الشعر في الحقيقة إلا تعبير عن الأحاسيس و"خطرات ضمائر وخوالج شعور"[305]، تلك الأحاسيس هي أحزان آلام إنسانية، لأن النفس وحدها تفهم ما يعيشه الإنسان، و هو ما عبر عنه "**شكري**" في قوله «ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان»، فالشعور والإحساس والعاطفة مقاييس للشعر، هذا الشعور ليس فردي بل شامل و جامع لكل إنسان، وكلما شعر الشاعر

---

[300]- عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب والحياة، دار الكتاب، بيروت، ط 01،1984، ص 205.

[301]- عبد القادر المازني: الشعر غاياته و وسائطه، دار الفكر، بيروت، د.ط ،1990، ص 32.

[302]- محمد مندور:النقد و النقاد المعاصرون، دار النهضة، القاهرة، 1997، ص 49.

[303]- بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، المدينة المنورة، ط 3، (د.ت)، ص 137.

[304]- ينظر: نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي (الاتباعية، الرومانسية، الواقعية الرمزية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 216.

[305]- العقاد عباس محمود: ساعات بين الكتب والحياة، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1984،ص 207.

بموضوعه كلما كان صادقاً في تعبيره[306]، فالشاعر لا يقول و لا يبدع إلا في نوبات انفعال عصبي حاد،فيه تتضارب العواطف وتتضج الأساليب في ذهنه[307]، فاللغة لابد أن تحمل تلك العواطف وتصورها وتنقلها للآخرين، تلك اللغة لابد أن تتميز بالفصاحة، وأن لا تخرج عن القاعدة، فـ"**المازني**" يقسم اللفظ إلى نوعين: شريف ووضيع، مؤكداً على أن لغة الشعر تختلف عن لغة الناس، فلغة الشعر لا تعتمد على المجاز فقط، بل تبعد كل لفظ غير مناسب لا تكون فيه جمالية، فهي لغة خاصة تعتمد تكويناً وتركيباً مختلفا، ولا يبقى على الشاعر إلا أن يستعمل الألفاظ بما يوقظ المعاني المعبرة، كما أن تكرار اللفظ و العبارة يؤدي إلى ضعفه مما يزيل قوة الجذب في المعنى ويجعل التأثير في النفس ضعيف.[308]

إن جماعة الديوان ترى أن اللغة لا يجب أن تخرج عن القواعد و الأسس النحوية، لأن القواعد هي التي تحفظ بريقها وماءها ، وما تم استعماله قديماً من أساليب لابدّ أن تتجدد بما يتناسب معنا، فاللغة هي أداة تعبير لنقل الأحاسيس، فعندما تصبح اللغة غاية في حد ذاتها يكون الشعر صناعة وتكلف، و يصبح الناس يصهرون جراها ويختصمون للفوز بالسبق ونيل وسام الفحولة في الشعر، حتى تصبح اللغةنبلك جامدة متكلسة لا حياة فيها و لا حركة،[309] فعلى اللغة أن تتجاوز هذه الحالة، وتصبح لغة خاصة تبلغ النفوس فتدهشها، لذلك على الشاعر أن يكون صاحب ذهن خصب وخيال واسع.[310]

أعطت **جماعة الديوان**للشعر بعداً وجدانياً داخلياً وما على الشاعر إلا أن يقول ما يريد ويكشف عن جوهر الشيء، ولا يتأتى هذا إلا بتأمل الكون انطلاقا من الخيال الواسع الذي يستوعب ما يراه، ويقيس ما غاب على ما حضر، وما يمكن على ما أمكن.[311] فالخيال له تأثيره في العاطفة وهـو تابع لها في كونه يكشــف ويعرفنا بأسرارها، والشاعر الذي يكون قليل الخيال فإن شعره يكون

---

[306]- ينظر: محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص 213.

[307]- ينظر: عبد الرحمن شكري: الديوان، ج03، ص 210.

[308]- ينظر: محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد، 274- 275.

[309]- إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، دار العودة، بيروت، ط2 ،1991، ص 192.

[310]- ينظر: عبد الرحمن شكري: الديوان، 3، ص 135

[311]- عباس محمود العقاد،ديوان العقاد، ص 390.

ضعيف الشأن، كما أن من كان ضئيل العاطفة كان شعره ميتاً [312]، وهو وسيلة ضرورية لكل شاعر حتى يظهر موقفه ونظرته إلى الحياة، وهو ما جعل "**العقاد**"يجعله وسيلة كشف للحياة و استقبال لجميع المعطيات، وبه بين الشاعر الصلات بين الأشياء و الحقائق[313]ولابدّ من التمييز بين نوعين من صور الشعر ألا وهما التخييل و التوهم الذيهو يعبر عن الصلات بين الأشياء و التي لا وجود لها أصلا.[314]

كما دعت جماعة الديوان إلى اعتماد الوحدة العضوية وجعلوها أساساً في النص، رافضة أن يخضع النص الشعري للتقسيم بين أبياته أو مقاطعه، فالتماسك في النص يساهم في تدفق الشعور من بداية النص إلى نهايته، لأن ما يربط القصيدة حسب العقاد هو " وحدة شعورية فكرية تقوم على خيط نفسي رفيع يربط بين أجزاء القصيدة، فالقصيدة عنده تشكل من أجزاء متداخلة"[315]، وكـل تفكك في النص يعتبر عيباً ونقصاً، و لا يبقى في تلك القصيدة إلا الوزن والقافية، ويرى **المازني** أن الذي لا يحافظ على وحدة وتماسك القصيدة كمثل النقاش الذي يجعل كل أجزاء الصورة من الضوء نصيبا واحداً، ولكن كانعليه أن يفرق بين امتزاج النور و الظلام في نفسه، فالقصيدة كذلك هـــي وحدة وكل متكامل ومتداخل[316]، والقارئ يتأثر عندما تكون القصيدة كلاً يتناسب مع ذوقه و اختياره، ومتى غابت هذه الوحدة في القصيدة أصبحت مهلهلة خافتة التأثيـر مجرد ألفاظ لا مشاعر فيها، و لقد كان الدعوة إلى الوحدة العضوية أهم مبدأ من مبادئ الجماعة، لأن القصيدة عمل متناسق ومتراص.[317]

هذا وقد دعت الجماعة كذلك إلى التحرر من قيود القافية و الوزن، ودعت إلى تشكيل بناء شعري جديد، و هذا على مستوى الشكل بما يتناسب وتصوراتهم الجديدة، فـ"العقاد" يرى أن القافية لها جماليتها، وقد ساعدت العرب في الكثير من المواضيع وبرر اعتمادهم عليها على أنهم " كانوا على

---

[312]- ينظر:عبد الرحمن شكر ي: مقدمه ديوان أناشيد الصبا، المجلسالأعلى للثقافة،القاهرة،ط1، 2000، ص 288.

[313]- ينظر: مرزوق حلمي، تطور النقد ولتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار الوفاء، ط 01، 2004، ص440,

[314]- عزالدينإسماعيل،آفاقالشعرالحديثوالمعاصر ،دارالمعارف،مصر ،ط1،1992، ص 365.

[315]- محمدمصايف،جماعةالنقدفيالديوان،ص288.

[316]- ينظر: المرجع السابق، ص288,

[317]- ينظر: عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، معهد الدراسات العالية، القاهرة، ط 1، 1960، ص 86.

حالة من البداوة و الفطرة لا تسمح لغير الشعر الغنائي"[318]، بينما أكد "شكري "على أن الوزن و القافية أمور مهمة ويجب المحافظة على الأصول، لكن يجب أن نبتعد عن القافية الموحدة ونوجد قافية مرسلة، و"المازني"يعد الوزن و القافية للشعر كمثل الألوان للصورة، والعاطفة في انسيابها وتدفقها هي التي توجد الوزن وتخلقه تماشياً مع الموضوع.

فكلما " كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر"،[319]فهو ثوب لا يخلعه الشعر و لا شعر إلا بوزن وقافية، ولكن ليس الوزن وحده يصنع الشعر، بل يتوقف ذلك على الروح التي تسري في الشعر[320]، أما القافية الموحدة فهي مصدر للملل والرتابة، وتغيرها يؤدي إلى إطراب للمتلقي، وهو ما جعلهم يتوجهون إلى شعر المقطوعات، فنوعوا في القوافي حتىيخلقوا في القارئ شعوراً مختلفاً ،وتعطي للشاعر الحرية في النظم،وإذا كانت لكل مقطوعة لها بحرها و وزنها فإنها تجعل القارئ ينتقل بسلاسة وراحة[321]، فجماعةالديوان لم تلغ الوزن والقافية و اعتبرت ترك ذلك نوعا من الاستخفاف بالشعر، وكل إبعاد لذلك يعتبر فكراً هداماً ولكن نظرت إليهما نظرة تجديدية.

4-2- نازك الملائكة:

لقد أمنت نازك الملائكة بالتغيير والتجديد، وهو ما جعلها تعيد النظر في واقع الكتابة والمنجز الشعري، فقامت بوضع أسس جديدة تتجاوز القواعد التقليدية التي خضع لها الشعر العربي القديم، وقدمت مفهوما جديدا للشعر يتسم بالحركية، فالأسلوب القديم لم يعد قادرا في نظرها على استيعاب المفاهيم الشعرية الجديد، ولابد من تحطيم القيود حتى يبلغ الشاعر المنقطة الحيوية، تلك الآراء قد ضمنتها في كتابها "شظايا ورماد "، لتوجه سهامها إلى الشكل الشعري في صورته القديمة داعية إلى ضخ دماء جديدةوبعث الشعر بما يناسب التطور في الحياة " فكما أن الحياة لا تخضع لقاعدة أو منطق فكذلك مع الشعر"322، كما عبرت في كتباها "قضايا الشعر المعاصر "عن رؤيا فنية جديدة

---

[318]- محمود عباس العقاد، مطالعات في الكتابة والحياة ومراجعات في الأدب والفنون، دار الكتب، بيروت، ط 1، 1983، ص 386.

[319]- عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص 66.

[320]- نفسه، ص 68.

[321]- محمود عباس العقاد، مطالعات في الكتابة والحياة ومراجعات في الأدب والفنون، ص 90.

[322]- نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة بيروت، مج2، ط 01، 1979، ص 07.

واصفة الإطار العام للقصيدة الحر،وحاولت الوصول إلى سر الكتابة الشعرية ومعرفة مكامن الإبداع ، ولايتم ذلك إلا بالتجديد والبحث عن أفاق جديدة- تفتح فضاءها للقصيدة الحديثة- لم تستطيع القصيدة القديمة بلوغها، فهذا التمرد والتجديد والخروج " على القواعد المألوفة يطلق جناح الشاعر من ألف قيد ".323

إن المحاولات التجديدية في الشعر العربي والتي تجلت في نموذج الشعـر الحر خاصة لدى نازك الملائكةوبدر شاكـر السياب و عبد الوهاب البياتيكان لها الأثر الكبير في بناء مفهوم جديد للشعر،فالعراق خاصة شهد ظهور حركة أدبية ونقدية في منتصف القرن 20 بعد الحرب العالمية الثانية،وهي حركة الشعر الحر التي حاولت إيجاد شكل جديد وكان ذلك من خلال الانفتاح على الحركات الأدبية التجديدية مع الالتزام بقضايا المجتمع، فنضجإبداعهم الفني والنقدي تم بعد الاطلاع على الآداب الغربية وما فيها من رؤى جديدة أثارت فيهم روح التجديد والبحث عن مواطن لم يسبق لأحد أن وطأها[324]، فاستفاد الفكر النقدي من معالم الحضارة الغربية وخاصة من إليوت، ونهل من الأدب العربي مانهل، ولكن الفكر الإبداعي والنقدي لم يعد يتماشى مع" حاجات العصر، وعليه فإن كل تحول جذري داخل الأدب العربي لا يعود إلى تجديد التراث من قلب التراث، وا ٍنما يعود إلى التلقيح الثقافي"[325]، وقد شهد الشعر الحديث في العراق ولادة لم تكن سهلة، فقد واجه الشعراء صعوبات كبيرة بسبب اقتحامهم تجربة شعرية مغايرة ترفض القديم الذي ثبت ركائزه وكسب مناعة منتشرة بسبب الأقدمية، ولكنه أكسب الشعر العربي روحا جديدة ترفض النموذج الثابت.

كان للمرجعية الفكرية والثقافية دور كبير في أن تكون نازكرائدة للشعر العربي الحديث بما قدمته من أراء نقدية وتنظيرية سبقتها الأعمال الإبداعية ،تلك الآراء النقدية جاءت نتيجة تلاقح ثقافة الشاعرة مع ما قراءته واطلعت عليه في الثقافة الغربية، فآراؤها النقدية أصبحت حافزا ودافعا كبيرا لتأسيس فكر إبداعي ونقدي جديد، فهي تمكنت من ناصية اللغة والشعر فكتبت بالشعر العمودي ولكنها اتجهت بالتجربة إلى رؤية مستقبلية، ليصبح الشعر غاية في ذاته لا وسيلة، لأن الشعر لا

---

[323] -نفسه، ص13.

[324] -ينظر:علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ط1، 1975 ص521.

[325] - نازك الملائكة، في الادب العربي الحديث، مؤتمر هيئة الدراسات العربية، بيروت، 1966، ص 189.

يصور الواقع كما هو، بل هو عالم مستقل عن الواقع ويقاس بفينته، فهو ليس نسخة اجتماعية أو تاريخية أو موعظة بلاغية،وليس تأمل أو توجه فلسفي[326].وهو ما جعلها تدعو إلى التوفيق بين المضمون والشكل وا ٍلا "سيبقى أطفالنا مخطئين إلى الأبد، نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون، ونضيع في المرة التالية المضمون بسبب إيثارنا الشكل"[327]، هذا ما جعلها تطور وتعدل الوزن والقافية كتمهيد للتغير الكلي في بنيه القصيدة الحديثة من توحيد بين الشكل والمضمون ونمو القصيدة وتماسكها وبنائها اللغوي.

لقد فهمت نازك الملائكة نظام الشعر الحر في إطار الحرية الممكنة أنه أسلوب -لا يخالف الشعر العمودي- يعتمد على الاسترسال في توزيع التفعيلات بغير انتظام، وتنويع القوافي دون التخلي عنها ،فهذا الشكل الشعري له دور كبير في توحيد كل عناصر القصيدة [328] الذي تصنعه اللغة وتساهم في تماسكه، وكل هيكل في نظر نازك لابد من أربع صفات وهي " التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل ،أما التماسك فتقصد به أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، فلا يتبادل الشاعر لغته في الإطار ويفصلها تفصيلا يجعل اللفتة التالية تبدو ضئيلة أو خارج نطاق الاطار...وثاني صفات الهيكل الجيد الصلابة وتقصد بها أن يكون الهيكل القصيدة العام متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر لتلوين العاطفي والتمثيل الفكري ...أما الكفاءة فنعني بها أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية ...أما التعادل الذي هو أخر صفات الهيكل فنقصد به حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل ويقام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيها والنقطة الختامية "[329]،وهنا يكون الهيكل المقام الأسلوب الذي يختاره الشاعر لبسط موضوعه.

ترى نازك الملائكةأن الشاعر كي يكون حديثا عليه أن يعبر بلغة عصره،و يحافظ على سلامة قواعدها وأسسها، ولا ينزل بها إلى العامية التي لا يملكنها تصوير العواطف والأحاسيس باعتبارها جزءا مهما من موسيقى الشعر لا يمكن تجاوز ها والاستغناء عنهامخرجا منها أروع الأنغام،

---

[326]- عبد الله خضر حمد، قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم، بيروت، 2017،ص122.

[327]- نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، ص235.

[328]- ينظر: نازك الملائكة قضيا الشعر المعاصر، دار العلم الملاين، بيروت، ط2، 1992، ص235.

[329]-المرجع السابق، ص224.

فتلك اللغة لا تكون إلا واضحةإ لا فرت منها النفوس لأنها لا تتناسب مع عصرنا وا ن استعملت قديما[330]، لذى وجب إحداث تجديد وتغيير جوهري في القاموس اللغوي الشعري بترك الكثير من الألفاظ المستعملة قلما استعمل كثيرا صدأ وتجر د من معانيه، فهي لم تعد تحمل الدلالة الشعرية التي أفرغت من محتواها "331، فعلى الشاعر حسب نازك الملائكةأن يصنع اللغة بما يجيده لكونها تتعرض للصدأ حتى تصبح كأعجاز نخل منقعر لا فائدة منها ولا يبقى منها إلا هيكلها المتداع ،ولم يبق فيها ماء ولا بريق، وما على الشاعر إلا أن يفجرها ويملأها بالإيحاءات بإدخالها في علاقات جديدة، فاللغة "إن لم تركض مع الحياة ماتت، والواقع أن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء التي تستطيع بها مواجهة أعاصر القلق والتحرق التي تملأأنفسنا اليوم، لقد كانت يوما لغة موحية تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف، ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط "[332].

ارتبط جوهر الشعر عند نازك الملائكة باللغة، لأنها السحر المؤثر، وبريقها يعود إليها بانتقاء المفردات والألفاظ التي تخفي إيحاءاتها، فما تزال اللغة مليئة بالكنوز التي لم يكن للشاعر العربي قدرة على بلوغها، فالشاعر يمد الألفاظ بالمعاني الجديدة التي لم يعهدها غيره من السلفيين، لأنهم لم يبلغوا أو لم يحيطوا بكل معاني الكلمات، ولم يستعملوا كل كلمات اللغة فهي عطاء لا ينفذ [333]، ولا يمكن بعث الروح والحياة في القصيدة إلا بإدخال الألفاظ في علاقات جديدة في إطار النسق،وا خضاعها للانزياح، حتى تملك الألفاظ معانيها، فالكلمات "قد أثقلها أسلافنا في عصور الظلام بافتراءات لم نعد نطيقها اليوم مثل جوى، بدر، هلال، صبا ...." [334]

ذهبت نازك الملائكةإلى اعتبار الموسيقى قوام كل شعر، والشعر الحر يبعث في ذهن السامع لحنا يهيئ له جوا شعريا، وهذا يتم بخروج الشاعر من نمطية القصيدة العربية،التي لم تعد تتناسب مع رؤى الشاعر الحديث، فالنظام الخليلي يجعل الشاعر الحديث متصنعا خاضعا لتفعيلات معينة، وهذا ما جعلها تفتح الباب للتحرر من عدد التفعيلات وما على الشاعر إلا أن يتمرد على ذلك،فطريقة الخليل "ألم تصدأ لطول ما لمستها الأقلام والشفاه مند سنين وسنين؟ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا،

---

[330]-ينظر: نفسه، ص241.

[331]- نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، ص11.

[332]-نفسه، ص14.

[333]- نازك الملائكة، سيكولوجيا الشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000، ص28.

[334]- نفسه، ص29.

وتعلكها أقلامنا حتى ملتها "[335]، فما عرفه القدماء من أحداث لم يعد موجودا عند المعاصرين، ولكل عصر موضوعاته ولابد أن يعبر الشاعر عن واقعه بطرق تعبيرية تختلف عماكان، فالذي "اعتقد أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل أفاقا جديدة من قوة التعبير"[336]؛ وهذا الخروج عن العروض الخليلي اعتبرته نازك الملائكة مجر د تعديل منتقدة من جعل الشعر مجرد بناء عروضي،وكأن الشعر لا يكون شعرا حسبهم إن خرجت تفعيلاته عن نظام الخليل، لأن القصيدة الحرة شعر ذو شطر واحد تتغير تفعيلاته دون انتظام من سطر لأخر ،وما على الشاعر إلا أن يستغل البحر الشعري، فلكل بحر تشكيلات مختلفة لا يجب تجاوزها في قصيدة واحدة [337]، ليصبح التدوير ممنوعا في الشعر الحر،لأن الشاعر قد تحرر من بعض القيود مما يجعله غير محتاج للتدوير باعتباره لونا من الحرية يطلبه الشاعر عندما يكون مقيدا بأسلوب الشطرين، فهو "يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه سبب حقيق مثل فعولن وفاعلاتن في البحر الخفيف...."[338]

دعت نازك الملائكةإلى التمسك بالقافية وهي تدعو إلى التجديد، لأنها جزء مهم من موسيقى الشعر كما أنها مطلب فني ونفسي حال كونها تقوي بصيرة الشاعر، فهي "تضفي على القصيدة لونا رتيبا فضلا عما تثيره في النفس من شعور "[339]، ومع هذا وصفت القافية على أنها آلهة مغرورة لأنها في كثير من الأحيان تطفئ النفس الملحمي للشعر "فالقافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها ...هي العائق الذي يتسبب في إخماد الفورة الأولى من الأحاسيس" فالشاعر تعتريه الحالة الشعورية ويحمل اليراع ليكتب حتى يجد رصيده من القوافي قد نضب، فيذهب للبحث عن القوافي حتى يجد أن ثورة الهيجان قد بدأت تخفت [340]، فموقفها من القافية جاء كنتيجة حتمية تطلبها التجديد، ليعطي للشعر الحر دفقا شعريا لا نجد صداه في موسيقى القصيدة

---

[335]- نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، ص 08.

[336]- نفسه، ص08.

[337]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص91.

[338]-نفسه،ص123.

[339]- نفسه، ص18.

[340]- ينظر: نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، ص22.

التقليدية، فالشعر الحر في بنيته الشعرية متنوع يستغل فيه الشاعر الإمكانات الصوتية، ومنه فالجهد النقدي لنازك الملائكة لم يكن هينا، لأنها فتحت أفقا جديدا للنقد.

4-3- كمال أبو ديب:

اعتمد كمال أبو ديب في تحليله لمعرفة مكونات العلاقات التي تبني النص على أسس المنهج البنيوي، باعتباره تياراً نقدياً غربياً وافداً على الفكر العربي فرضته الحداثة النقدية العربية، مؤكداً على أن دراسة الظواهر وهي معزولة لا غاية منها، وإنما أن تتداخل تلك الظواهر في علاقات، ودراسة كلعمل أدبي أن يتم في بنية تامة، و لا يتم ذلك إلا في إطار التفكيك ثم البناء و الجمع، للوصول إلى مختلف العلاقات التي تربط العمل الإبداعي لأن البنية الشعرية تتكون من شبكة من العلاقات المعتمدة على تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد.[341]

لقد أولى كمال أبو ديب الصورة الشعرية الاهتمام الكبير، ونظر إليها نظرة تختلف عن النظرة القديمة، فهي « من عناصر التكوين النفسي للتجربة وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموها الداخلي»[342]؛ و خلق الصورة الفنية لا يتجلى إلا من خلال التجربة الذاتية في علاقتها مع ما يحيط بها من أمور حياتية تخضع لإطار الزمان والمكان، فالصورة عنده هي "بنية تتشابك بينها العلاقات، وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده"[343]، فللصورة عنده جانب نفسي يتمثل في التعبير عن الحالة النفسية و الشعورية للشاعر، ثم يكون لها البعد الدلالي المرتبط بالمتلقي، و هذا حتى تكون لها الفاعليةو القدرة على الكشف و التفجير للإيحاءات.

كما تطرق كمال أبو ديب في مواقفه النقية إلى مصطلح الثورة اللغوية، وربطه بالفجوة أو مسافة التوتر، معتبراً إياه مصدر تحقيق الشعرية، هذا المبدأ مبدأ الفجوة يرتبط كثيراً بالثنائيات الضدية، أو من جعل مكونين مختلفين في علاقة جديدة، وهذا ما يحدث شرخا فيما كان متجانساً[344]، وتلك هي وظيفة اللغة الشعرية التي تختلف عن اللغة الجماعية لأنها تعيد "وضع اللغة في سياق جديد

---

[341]- ينظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1974، ص 93.

[342]- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص 19.

[343]- نفسه، ص 21.

[344]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 50.

كلية"[345]، أو ما نسميه بالبعد الثوري للغة الذي هو أحد وجوه خلق الفجوة/مسافة التوتر، و هذا ما تجلى في نموذج شعري لأبي تمام وهو يدخل اللغة في علاقات جديدة شكلت بنية اللغة وكانت هذه القصيدة في مدح الخليفة المعتصم.[346]

إن الخروج باللغة عن المألوف هو مجد القصيدة حسب كمال أبو ديب، فالانزياح عنده بمختلف أنواعه من توظيف للأسطورة و الرمز يساهم في خلق الفجوة بين البعد الإشاري والبعد المعجمي، و هو ما يساهم كذلك في تفجير مسافة التوتر، ويمد البعد المعجمي بتعدد إشاري جديد "بينه وبين البعد الإشاري الأصلي للأسطورة مسافة توتر شاسعة"[347]، هذا البعد الإشاري تختص به اللغة الشعرية و هو ما يساهم كذلك في تضخيم التجربة اللغوية وفتح أفق التوقعات، فمثلا في قول أدونيس "يقبل أعزل كالغابة" هذه الجملة خالية من التوتر وتختلق بنية توقع تنطلق من المحور النسقي الذي يرتبط به بنية "أعزل" لعشرات الإمكانيات لكن النص يبني اختياره من خارج ما هو متوقع،وهومايخلقفجوةمنخلالربطالعزلةوحصردلالاتالغابةاللانهائيةفي دلالة جديدة تقع خارج كل ما هو متوقع[348]، فهي قفزة خارج الواقع، لذلك حدد طبيعة العلائق بين الرؤيا التي ينطلق منها النص والبنية اللغوية التي تتجلى غيرها الرؤيا.

قدم كمال أبو ديب تفسيراً جديداً للإيقاع أو البنية الإيقاعية في الشعر، يختلف عما سبق، لأن البنية الصحراوية التي نشأ فيها الإيقاع الشعري القديم، وما فيها من خيام ومظاهر الحياة البدائية التي يسودها السكون و الهدوء، لا تستطيع اليوم أن تولد مفاهيم تستوعب حركة الإيقاع في القصيدة الحديثة لتي تستلهم إيقاعها من العصر وتغيراته[349]، فالوحدات الإيقاعية التي جاء بها الخليل قد أصبحت جامدة لا حياة فيها؛ لأنها حصرت الإيقاع في الوزن و القافية فقط، حتى أصبحنا نعتبر القصائد التي تبني على وزن واحد متشابهة، وهو ما جعل كمال أبو ديب يتجه إلى تقديم دراسة جديدة للشعر تنطلق من تقديم مفهوم جديد لإيقاع، يقوم على معرفة أسراره و جماليته التي تبتعد عن الرتابة التي غزت

---

[345]- نفسه، ص 74.

[346]- نفسه، ص 51.

[347]- نفسه، ص87.

[348]- نفسه، ص 118.

[349]- علوي الهاشمي،فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، 2006، ص 127.

وميزت البحور الخليلية، والتي فرضت على الشاعر حركة موسيقية لا تتماشى مع متطلبات النفس الشاعرة و كان أمراً مفروضاً تحطيم حواجز الوحدة الموسيقية حتى تتحرك الذات الشاعرة نفسياً وموسيقياً في خط متوازي.

إن الشعر العربي يرتبط بالوزن منذ القديم، ولكن هذا لم يمنع كمال أبو ديب من الدعوة إلى تحريره من الارتباط بالوزن، و البحث عن بديل يحل محله أو ما يسمى بإيقاع النثر[350]؛ و هذا أيضا لإحداث فجوة حادة في مسافة التوتر لكي نرى تحولاً وقدرة عجيبة تخلق إيقاعاً متشابكاً في كل وحدة ذلك أن " ذروة التحولات تأتي في البيت الثالث الذي يبدأ بـ "علتن" متلوة بـ"فاعلن" وفجأة يحدث تحول جذري إذ تأتي "علن فا" أولى ثم "علن فا" ثانية ثم " علن فا" ثالثة أي أن البيت تغلب "علن فا"، ويخرج عن حركة الإيقاع الأساسية تكر ار "فاعلن" هل لهذا التغيير الإيقاعي الحاسم دلالة حيوية، يبدو لي أن مثل هذه الدلالة موجودة أن تغير الحركة الإيقاعية ليس فعلاً عابثاً، وا نما هو ارتفاع إلى ذروة في الحركة الداخلية للقصيدة ...الإيقاع هنامركب معنوي دلالي"[351]، فكمال أبو ديب اعتمد على تقديم نواتين هما "فا/علن" و هذا يشمل جميع البحور الخليلية، وكل بحر شعري يتشكل من (12) نواة إيقاعية فمثلا بحر البسيطالذي يعتمد على تفعلين أساسين و هما "مستفعلن و فاعلن".

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

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

فا فا علن فا علن فا فا علن فا علن

12 11 10 9 7 6 5 4 3 1

و هنا نجد أن النواتين (2 و 8) قد سقطتا.

كما أن البحر الطويل هو:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

[350]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 88.

[351]- ينظر كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 160.

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

علن فا فلن فا فا علن فا علن فا فا

1 2 3 4 6 7 8 9 10 12

و هنا نجد أن النواتين (5 و 11) قد سقطتا.

فكمال أبو ديب يرى أن الإيقاع ينشأ من علاقة نواتين بالتتابع، وتغير الإيقاع ينشأ من تغير عدد النواة (فا و علن) فهو اعتمد على ما يسمى النواة الإيقاعية والوحدة الإيقاعية و الشكل الإيقاعي و هو ما يقابل الوزن عند الخليل بن أحمد الفراهيدي.

أعاد كمال أبو ديب النظر في الموروث الموسيقي الخليلي، الذي يركز على التفعيلة التي تقيد الشاعر و المتلقي معاً، سواء في تنوع التفعيلات واختلاف أشكالها و التي كان يجب اختصارها في مجموعتين تعتمد على تفعيلتين "فاعلن" أو "علن فا"، فهذا الإيقاع "قادر على التكهن باتجاهات التغيير في الإيقاع، و وصفها وصفاً دقيقاً ثم من خلال اكتناه العلاقات المعقدة التي تنشأ ضمن البنية الإيقاعية، حتى يتوفر فيها كما يحدث في البنية الإيقاعية في الشعر العربي نمطان من التشكيلات الإيقاعية أو أكثر، أحدهما يعتمد على تبادل وحدتين إيقاعيتين و الأخرى على تكرار وحدة واحدة"[352]، فالشعر العربي يعتمد على التتابع الحركي بنغمة ثابتة (النواة) تتحد فيها القيم العددية بالموقع المتناظر للنواة الجوهرية، هذا التتابع الحركي يخضع لنظام زمني يجعل الإيقاع السمة الرئيسية، فالزمن عنصر بنائي مهم قد يظهر كذلك في الوزن أو كذلك في المد و النبر[353].

أكد كمال أبو ديب على أن النبر شكل من أشكال الإيقاع وتنويعاً له، فهو يساهم في تقسيم وتقطيع الكتل المقطعية، وهو القوة في نطق مقطع معين ليسمع أوضح من المقطع الأخرى و هو شدة في الصوت " تبرز أحد المقاطع الحدث اللغوي وتمتعه بقوة إسماع نسبي أكبر مما يجاوره من مقاطع"[354] ، ليكون للنبر أثره في الكتابة الصوتية، وإن كان الوزن يركز على المقاطع فكذلك هي أساس النبر، وهذا ما تجلى في نظرية النبر من خلال حديثه غن بنية الإيقاع، فحاول بذلك تحديث

[352] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي، ص 93.

[353] - ينظر: محمد مندور، في ميزان الجديد، دار النهضة، مصر، 1982، ص 255.

[354] - سعد مصلوح، المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، مج فصول ج 2، مج 6، ع 4، 1986، ص 88.

الإيقاع و خلق بديل للعروض، يبعد دور الكم (نظرية الكم)، فتتبع فكرة الكم من قياس الزمن وهي أساس جذري في الموسيقى، إذ أن العنصر المكون في التأليف الموسيقي المقياس يشغل زمناً معيناً يسمى الزمن الكامل و يفترض أن مقياس موسيقى يشغل الزمن نفسه، لكن الزمن يمكن أن يشغل نغمة واحدة أو نغمتين أو أكثر، وعندها يكون زمن النغمات زمناً كاملاً "[355]، فنظرية الكم تعتمد على التساوي و التوازن بين الوحدات زمنياً، دون اهتمام بتوزيع الوحدات، فالنص الشعري هو حيز أو بناء إيقاعي تتداخل فيه الأصوات وطبقاته حتى تُصبح القافية و الوزن مجرد أثار أو ترددات صوتية، فالنبر بهذا يخفي النسب الزمنية المتساوية والمتتابعة، وكان بروزه "مساعداً على إخفاء ما قد يوجد بين الأجزاء الإيقاعية من عدم الانتظام من حيث الزمن، و الأعاريض الكمية كالعروض اللاتيني تحتاج إلى النبر من وجهين الأول أن النبر ظاهرة نطقية لا يخلو منها كلام بشري، و الثاني أنه يمكن من التغلب على رتابة ما يمكننا أن نسميه الإيقاع المجرد أي القائم على نسب زمنية محدودة"[356].

إن نظرية النبر هي بديل وصفه **كمال أبو ديب** ليضع قاعدة عامة للإيقاع، و جاءت هذه النظرية بعد المقارنة بين الشعر العربي والغربي (الانجليزي) و الاستدلال من هذه المقارنة، ولكن هذا القياس فاسد لعدم توفر الشروط، فالشعر المبني على النبر لا يلغي دور الكم، إذ العلاقة بين النبر والكم علاقة متداخلة، فالإيقاع ينتج من تفاعل النبر و الكم على اختلاف في الدرجة بين لغة و أخرى ... والعربية تجسد ذروة التوحد بين هذين العاملين لخلق الحيوية الإيقاعية المميزة للشعر العربي"[357]، وبهذا يكون الإيقاع ظاهرة صوتية كما ذهب إليه **محمد مندور** يتجسد في مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، لتنوع العنصر من نبر ووقفات ووحدات صوتية وتركيبات على طول المعطى اللغوي، هذا الإيقاع تتجلى فاعليته على المتلقي في بعث الحساسية لوجود حركة داخلية ذات حيوية كبيرة تعطي للتتابع الحركي "وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[358]، و منه فقد قدم **كمال أبو ديب** رؤية جيدة للشعرية تمثلت في إعادة بناء اللغة و التصورات

---

[355]- ينظر كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 196.

[356]- محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1968، ص 55.

[357]- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر، ص 306.

[358]- كمال أبو ديب: مقدمة في الإيقاع، دار الملايين، بيروت، ط 1، 1974، ص 230.

والمواقف في سياقات ترتكز على ما أسماه بالفجوة المسافة التوتر، لأن ما كان متجانساً حسبه لا يصلنا إلى تلك الفجوة، وطريق الوصول إليها يبدأ بالخروج عن المألوف.

4-5- أدونيس:

جسد أدونيس فكره الثوري في الحركة الشعرية من خلال الدعوة إلى التجديد، بانفتاح النص الشعري وتحريره من سجن القواعد و المقاييس الثابتة، وخرق كل ما هو أصل وثابت مهما كانت طبيعة المقاييس و القواعد، فما هي في حقيقة الأمر إلا من صنع البشر ولأن الزمن يسير ويتغير فلابد للشعر أن يؤسس مقاييس تنهل من رحيق الزمن اللامحدود[359]، فهذا التجديد الذي دعي إليه أدونيس رسم معالمه دون الاعتماد على التقليد، بل يتمرد على كل شكل وكل أسلوب قديم ،هذا القديم الذي كان يعد نموذجا وحيداً لا يعلى عليه، ولا يمكن تجاوزه بأي شكل من الأشكال، فإذا كانت القصيدة القديمة صناعة فإن القصيدة الحديثة هي تجربة تنطلق من إيقاع يصدر من الداخل ومن لغة تتجسد في بنائها من خلال علائق جديدة تفرضها تلك التجربة الشعورية، والفرق بين القصيدة القديمة و الحديثة هو أن القديمة اعتمدت على اختيار " موضوعات في حدود الوعي الإنساني العام على أن موضوع الإبداع اليوم بالنسبة لي على الأقل ليس أليفاً لدى الناس"[360]، فالمواضيع الشعرية اليوم غريبة و غير مألوفة، كما أن الإبداع عنده عملية معقدة و غامضة، والغموض اليوم خاصية جوهرية في التعبير الشعري وهو مجد النص الشعري، و أدونيس مع الغموض وضد الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحاً لا عمقاً، إنّي كذلك ضد الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً ".[361]

إن الدعوة إلى التجديد التي نادى بها **أدونيس** لم تكن وليدة الصدفة و إنما جاءت من تمعن الكون الشعري قديمه وحديثه- والمؤثرات الأجنبية التي بلورت معالم التجديد، فالحركة النقدية القديمة في تعليلها للأحكام انطلقت في أغلبها من بيت أو بيتين أو قصيدة معينة، ثم تبنى أسسها ومقاييسها وتعممها، وهذا ما لا يتناسب حسبه مع الحركة والإبداع الشعري الحديث، فالشعر العربي - قديمه وحديثه -غني موسيقياً ومفردات لكنني اكتشفت فقرها تشكيلياً، وتحركها في مدار ضيق"[362]، ولأن

---

[359]- ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 312

[360]- أدونيس، تجربتي الشعرية، مجلة الآداب اللبنانية، ع 3، 1966، ص 196.

[361]- نفسه، ص 197.

[362]- أدونيس، سياسة الشعر، ص 72.

الشعر لم يعد وصفاً أو محاكاة للواقع بل فقرة خارج كل المفاهيم المتداولة فإنه من اللائق أن ننظر اليوم إلى الحركة الإبداعية، نظرة شمولية، فممارسة الحكم النقدي على أي نص لا يكون إلا إذا كان في صورة كاملة، وتلك مهمة الناقد التي لابد أن تتجلى في محاولته التأسيس والتخلق للتوازن بين واقعين (لإبداعي و النقدي) و هذا ما جعل **أدونيس** يعيب على بعض النقاد عدم إحاطتهم وفقههم بأسرار الإبداع الفني حتى أنهم تارة لا يفرقون بين قصيدة موزونة وأخرى غير موزونة، ومع ذلك يحاولون أن يسبروا أغوار الإبداع، و هذا شيء مستحيل لا يتأتى.[363]

يؤكد **أدونيس** على وظيفة الكتابة ليس التعبير عن الواقع أو الحقيقة الظاهرة، وإنما أن تسبح في المجهول وتخترق العوالم التي يجهلها، وإلا أصبحت الكتابة مجرد استيعاب للتجارب القديمة، فهو بذلك قفزة خارج المفاهيم، و نفاد إلى عوالم عميقة لم يكن بالإمكان إبصارها أو رؤيتها، فلا شعر ما لم يكن مرتبطا بمجهول أو ما لا يعرفه الناس، و الشاعر إنسان غير عادي يؤسس لواقع جديد يحتضن الواقع بكل ما فيه، ثم تنطلق تلك الذات الشاعرة إلى المجهول بغية معرفة الحقيقة السرمدية التي تتجاوز معطيات الزمان والمكان، "أعني أن الرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني وخارج المكان المحدود [364]، فالقصيدة لا تقدم المعرفة الجاهزة أو الحقيقية المتعارف عليها، بل تأخذ القصيدة بأيدينا إلى ما لم نفكر فيه باعتماد الخيال و الحلم بعيدا عن الواقع والشاعر ينطلق من أفق ينتهي ويتجه نحو أفق لا ينتهي"[365]، فالقصيدة بهذا المعطى هي رحلة دائمة ومستمرة للكشف معتمداً في ذلك على لغة جديدة هي لغة الخلق لا لغة التعبير[366] لأن الشاعر لا يصف و لا يحلل ولا ينقل الواقع كما هو، بل ينظر ويعيد النظر للواقع، بل ويعيد ترتيب الواقع و يبدله ويغيره، وكأنه يطارد عالماً جديداً يريد احتواءه وإحاطته ومحاصرته، إنه واقع مفتوح متغير لا يخضع لقانون معين (ثابت)، ليكون الشعر بهذا استيطان للعالم وجهد للقبض عليه دون حل أو جزم أو تحديد وخارج كل نسق أو نظام عقلاني منطقي".[367]

---

[363]- ينظر: نفسه، ص 159.

[364]- أدونيس، الثبت و المتحول، دار العودة بيروت، ط1 ،1978، ج 3.، ص 167.

[365]- أنظر: نفسه، ص 291.

[366]- ينظر أدونيس، زمن الشعر، ص 294.

[367]- ينظر: نفسه، ص 175.

إن الشعر عند أدونيس هو تجاوز وانفتاح، ولكي يحقق ذلك عليه أن لا يعتمد على المحاكاة، وإنما عليه أن يخرج على كل ما هو مألوف، ويؤثر على الكلام الشعري الذي سبق و الذي سيطر وساد على لسان الناس[368]، إنه إعلان بالتمرد على كل ما يتصل بالماضي، ولكن هذا التمرد له أشكاله، فهو هدم وبناء، هدم ما لم يعد صالحاً أو متماشياً مع عصرنا، حتى يكون هذا الهدم و الرفض الذي دعى إليه ليس هدماً أو رفضاً تدميرياً ، فنحن حين نستعمل عبارات مثل تجاوز القديم أو رفضه لم تكن نفي و رفض الشعر الذي كتب في الماضي أوتجاوزه فهذا مما لا يصح قوله، وإنما كنا نعني إذا كان لدينا نحن الشعراء العرب في العصر الحاضر شيء نقوله مختلف عن الأشياء التي قالها أسلافنا"[369] و هو ما يجعل الكون الشعري الحديث يختلف عن القديم في كونه يقدم صورة جديدة للواقع انطلاقا مما يجري من واقع الجماهير [370]و لا يمكن للغة القاموس (القديم)أن تمثل ذلك الواقع أو تصوره، و هو ما يفرض على الشاعر اليوم خلق معاني جديدة حتى يتم له ما أراد بلغة شعرية حداثية لا تستند إلى منطق، مما يفرض على الشاعر تجاوز نفسه وتجاوز كل نموذج يدعو إلى الثبات ويخضع للعقلانية، فالحداثة تؤمــن باللاّنهائية التي تجعل الذات خالقة وموحدة مع العالم حتى يصل الممكن الإبداعي إلى ما وراء الواقع، متجاوزة للزمنية المتتالية، فالشاعر ينظر إلى التراث نظرة الاحترام لا نظرة الإعجاب والخضوع، فالماضي فيه نقط منيرة لا تزال تحتاج إلى كشف وبحث، ولهذا على الشاعر أن يصنع الماضي ويولد منه ما يريد، فهو في علاقة استدعاء لضرورة أو حاجة لا علاقة انصياع وذوبان، فيبتغي منه ما يمكنه أن يمدنا في الحياة الجديدة، و لا يكون له من وسيلة إلا اللغة تلك اللغة التي يجب عليه أن يخرجها من غديرها ويحررها من نظامها القديم ويخيطها في نسيج جديد يتماشى مع العصر[371]، فهو يضع لغة تكون له ما لم يقم بغسلها من أثار غير ه، و يفرغها من ملك من ملكها قبله، فهو يوجد علاقات جديدة تجمع الكلمات بغيرها من خلال شحنها بإيحاءات تنطلق من الذات.[372]

---

[368]- أدونيس، سياسة الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1996، ص 21.

[369]- أدونيس، ها أنت أيها الوقت، دار الأداب، بيروت، ط1،1983، ص 90.

[370]- أدونيس، سياسة الشعر، ص 175.

[371]- ينظر:نفسه، ص 07.

[372]- أنظر أدونيس، زمن الشعر، ص 78

بنى أدونيس مفهومه للشعر من فكرة الرؤيا، فهي مادة الشعر، ومن دونها لا يمكن بلوغ القيم الجمالية والفنية، فالشاعر عنده يكتب ويبدع لأنه يفتحأفقاً جديداً [373]، لأن الرؤيا معطى سابق لعنصري الشكل والمضمون، بل هما نتيجة لها لأنهما يتكونان وفق ذلك، فالرؤيا حسبه هي التي "تتحكم في التعبير وفي المعنى معاً ، فهي الجوهر"[374]، وإن كنا نقر أن الشكل والمضمون يولدان معاً و لا يمكن فصل أحدهما دون الآخر، لأن القصيدة كل متكامل "فالشكل الشعري كالمضمون يولد ولا يبنى، ويخلق و لا يكتسب"وبهذا يكون الشكل في القصيدة كالجسم للإنسان والمضمون كالروح ومتى تم الفصل، اضمحل الشيء وتلاشي وتبدّد،كما أن شكل القصيدة يسبق الوزن والإيقاع، وجمالية الشكل لا تكون في القصيدة إلا في حضورها كوحدة "فإذا كان علم جمال المضمون بحد ذاته يقوض القصيدة إذ يعريها من الشكل، فإن علم جمال الشكل بحد ذاته يعدمها، إذ يردها إلى هيكل فارغ، فالشكل و المضمون وحدة في كل أثر شعري"[375] ، كما أن المعاني لابد أن تتناسب مع الوزن الشعري، فالمعاني القوية تحتاج إلى أوزان طويلة، والمعاني الرقيقة تحتاج إلى بحور قصيرة، والشعر عنده لا يسمى شعراً ما لم يكن فيه وزن وقافية، فالمعنى أيضا لابد أن يتناسب مع القافية كذلك [376]، ولكن تلكالقافية رغم قيمتها الجمالية والفنية قد تصبح فاعلاً سلبياً، فهي تفرض على الشاعر اختيار الكلمات لأداء المعنى فيفقد الشاعر حريته في التصوير، فتكرارها في حالات كثيرة لا فائدة منه، بل ويمكن الاستغناء عنها، وحتى وضع قافية أخرى مغايرة عن تلك التي سبقت يعطي أثراً في القصيدة، ويبين الحالة الشعورية ويتماشى مع التجربة الشعرية [377] كما أن أدونيس في دعوته للتحرر فرق بين الإيقاع والوزن مؤكدا أن الإيقاع أشمل من الوزن، والإيقاع لا يكون بالوزن فقط ،أي أن الوزن شكل من أشكاله، كما يمكن أن يكون الإيقاع متنوع حتى في وزن واحد بما يتماشى مع الحالة الشعورية (النفسية) [378]، فالإيقاع هو تتلي الحركات والمقاطع بانتظام، وفي الشعر يبرز الوزن كثيراً بينما في

---

[373]- أنظر أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 92.

[374]- فاتح علاق، أسئلة الشعر، ص 168.

[375]- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 111.

[376]- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب بيروت، ط 2، 1989، ص 26.

[377]- فاتح علاق، أسئلة الشعر، ص 315.

[378]- نفسه، ص 296.

قصيدة النثر مثلا يظهر في النبر و التكرار وحروف المد وتجانس الحروف وتناظرها ولكن كل هذا لا يصل إلى الإيقاع الشعري فالشعر إيقاعه موزون.[379]

[379]- نفسه، ص 298.

الفصل الثاني

1- السياق المعرفي والمرجعية الفكرية التي قرأها محمد بنيس:

لقد سعى **محمد بنيس** إلى رسم حدود الكتابة الشعرية التي أعطت أهمية كبرى لماهية الشعر، ومقاييسه الجمالية و الفنية الجديدة المتمردة على كل شكل قديم كقضية وإشكالية نقدية لابد من الوقوف على كل تفاصيلها الدقيقة، و هو ما جعله يؤسس للحركة النقدية الحديثة في الشعر العربي عامة والمغربي خاصة، وينتج خطابا نقديا يعظم خصوصية الإبداع الأدبي، ويبتعد عن أي سوء فهم له، ويبتعد كذلك عن إخضاعه لأي منهج نقدي لا يتناسب معه، ليكون النقد عنده جزءا من العملية الإبداعية لسببين "السبب الأول النقد يضيء لك ما تكتب ثم أن أفضل من يقوم بقراءة الشعر ونقده هم الشعراء،و عندما نمارس النقد نعطي القصيدة فرصة أكبر لتأخذ معنى أعمق من المعنى المدرسي أو المعنى العام الذي يتشبث به بعض شراح الشعر أو مفسريه"[380]، فالنقد يخضع لكثير من الإجراءات و التي تنطلق من قراءة العمل الإبداعي و ملاحظته وتقويمه ثم توجيهه بالوصول إلى دلالته وبنياته الجمالية.

يرى **محمد بنيس** " أن الكتابة هي مغامرة تغوص في الباطن لتصل إلى المطلق فاتحة نوافذ ومسالك جديدة لم يسبق اكتشافها، فهي بحث عن عالم مغاير في النص وبالنص، بالتحرر والتحول إلى واقع يمجد الخروج عن المألوف، ليصبح عمل الناقد محصوراً في الكشف عن الرؤية المختبئة بمهارة خلف الكلمات" [381] و**محمد بنيس** يعتبر الشعر يعتمد على الرؤياالتي تعطي للنص الاستمرار ية و اللانهائية.[382]

يهدف النقد عند **محمد بنيس**إلى تفكيك المفاهيم والتصورات، سواء داخل الشعر أو خارجه اعتماداً على التحليل العلمي للوقائعواستناداً على الواقع الإنساني، ليمحي كل المتعاليات التي تسلب وتنزع من الإنسان قدرته على الفعل [383]، فهناك من النقاد من يركز على الإبداع الأدبي من خلال

---

[380]- محمد نجيب، المقاومة بالإبداع تبدأ بالوعي النقدي، مجلة الوطن، الخرطوم، ع 43515، 2015، ص 21.

[381]- أنورعبد الحميد الموسي، علم الاجتماع الأدبي، منهج سوسيولوجي في القراءة و النقد، دار النهضة العربية، بيروت، 2011، ص 153.

[382]- ينظر:محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1992، ص 40.

[383]- محمد بنيس:الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال، المغرب، ط1، 2004، ص 20.

صورة صاحبه،وهنا يركز على الجانب النفسي، و هناك من يهتم به من خلال اعتباره صورة للواقع الاجتماعي و هذا يسمى بالمنهج الاجتماعي، و هناك من يركز على العمل الإبداعي مستقلاً عن المبدع و المجتمع بالتركيز على الجانب الفني، مما ينتج عنه أن النقاد يحاولون إخضاع المناهج النقدية المتعددة للعمـل الإبداعي، وكل «نقد للبنيات الاجتماعية و التاريخية كما ورثناها عن الاستعمار في علائقها الطبقية والعرفية والإقطاعية خارج إطار المتعالي ليس نقداً، فالنقد إما أن يكون شاملا أو لا يكون»[384]، والإبداع خطاب أول وسابق،والنقد خطاب ثانٍ لاحق يتناول الإبداع بالقراءة الواعية، وهو لا يتناقض مع الإبداع و لا يلغـي وجوده الثقافي، بل يستمد مقوماته منه[385]، و النقد المغربي لم يظهر ويتطور و هو معزول عن الخطابات الأخرى، بل بني على أنساق إبداعية و فكرية، وهي التي دفعت **محمد بنيس** إلى التأسيس لكتابة جديدة سواء في بيانه "بيان الكتابة" أو"حداثة السؤال"و التي انطلق فيها من رؤيا إبداعية سعت إلى إحداث التغيير.

إن الكتابة إبداع لابد من مساءلتها، تلك المساءلة التي تنطلق من المتغيرات النظرية التي تخضع لها الكتابة الإبداعية كنسق خاص له أسسه، فالمجتمع يخضع لسلطـة التغيير و التمرد، وكذلك الكتابة التي عليها أن لا تقف عند حدٍ مفترض أو مفروض، لأنها تسعى إلى اكتشاف أفاقٍ جديدة، وهو ما يجعل "النص الشعـري يتمنع على اختزال أضلاعه، ودلالته متمنعة أيضا"[386] ، ولكن لابد من إخضاعه للقراءة، وقد حاول **محمدبنيس** قراءة الإبداع الشعري العربي الذي مر بمراحل مختلفة، وخضع لتغيرات مستمرة سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وقد أكد على أن النقد في المغرب هو ممارسة قرائية للنصوص الإبداعية بعيداً عن استدعاء خلفية توظف مفاهيم الممارسة الإبداعية،فهناك من يعترض لمن يقرأ ما يشتغل البياض ...إن سنة الشعر في المغرب هي الإنشاد وتلك سنته في عموم العالم العربي، وما عداها ليس إلا تبريراً أجنبيا عنا"[387]، فأقام **محمدبنيس**حواراً معرفياً لبناء شعرية عربية مفتوحة " تبدأ سفرها اللانهائي في الخطب الشعري العربي القديم و الحديث"[388]، وقراءة الشعر العربي هي عملية استقصاء لكثير من القضايا المتجددة و الإبدالات النظرية في سياقات محددة

---

[384]- نفسه، ص 19-20.

[385]- ينظر:حسينحمري: بنية الخطاب النقدي، بغداد، ط 01، 1990، ص 64.

[386]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، التقليدية، دار توبقال، المغرب، ط1996،،2، ص 60.

[387]- محمد بنيس: بيان الكتابة، الثقافة العربية الحديثة، الثقافة العربية الحديثة، المغرب، ط2، 2012، ص 52.

[388]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، التقليدية،دار توبقال، المغرب،ط2،1996، ص 12.

فرضتها الحداثة الشعرية، و التي لم يكن لها أن تأخذ ما أخذته من أهمية لو لم تصاحبها حركة نقدية نشيطة تناولتها بالدراسة والبحث و القراءة [389]، هذه القراءة تكشف عن خبايا النص وتوجه الكتابة سواء بفتح التأويل أو استدعاء المناهج.

لقد تصدر **محمد بنيس** المشهد النقدي في المغرب بكتابة كتاب " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية"و الذي طرح فيه إشكالية المنهج و وعيه للكتابة، وقد تبنى فيه الأسس التي تعتمد عليها البنية في الشعر لمعرفة الماهية أو الأصل، كما أن كل مقاربة و اعتماد على منهج في العملية النقدية تتطلب من صاحبها إدراكاً، ومعرفة بالآليات التي يعتمد عليها المنهج المحدد ومدى مواءمتها للنصوص التي تتعامل معها، وقد حاول **محمد بنيس** تجديد المناهج النقدية من خلال الإطلاع على ما أنتجه الفكر الغربي الحديث، مع مراعاة القيم الثقافية التي ساهم فيها النقاد في الفكر العربي وحاول تطويرها، و لا يخفى أن التعامل مع المناهج النقدية يراعي الخصوصيات الثقافية والاجتماعية و التكوين النفسي.

1-1- المصادر العربية:

إن النقد العربي المعاصر رهين بقراءة النقد العربي القديم فهو يسير في دائرته، إذ هما يشتركان في كثير من النقاط و القضايا،كما أن كليهما تميزا بالاتساع والتراكم، وقد اعتمد **محمد بنيس** و هو يؤسس للحركة النقدية على الكثير من المصادر العربية قديمة وحديثة، والتي أمدته بكثير من التصورات و الآراء، إذ تقاطع مع النقاد العرب في قضايا متعددة، فقد حاول **محمد بنيس** قراءة التراث النقدي العربي، وحاول مساءلته بالتأمل فيه ومراجعته بما يتماشى مع الفكر الحداثي الذي يعارض الكثير من القضايا القديمة والتي لم تعد لها القابلية، ولكن تلك المفاهيم الشعرية القديمة شئنا أم أبينا رسخت عبر الزمن في الشعرية العربية، وأوجدت لنفسها مساحة في النقد الحديث، لأنها "تتشخص في المعرفة التي توجه القراءة وتضبطها، هذا المفهوم مازال فاعلاً في راهن النقد العربي"[390]، فهو قد نهل من منابع فكرية نقدية عربية قديمة و حديثة.

---

[389]- ينظر سعد الدين كليب، وعي الحداثة دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 1997، ص 24.

[390]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 135.

لقد كان **محمد بنيس**شاعراً مجيداً و ناقداً حصيفاً، فهو في دراسته للشعر العربي اعتمد على مرجعيات وآراء نقدية سبقته و عايشته في الزمن من خلال جهود النقاد العرب القدماء والمحدثين وظهر تأثره بهم، وبتتبع منجز **محمد بنيس** يتجلى توظيف الموروث النقدي العربي في تأسيس المشروع النقدي الحداثي عند **محمد بنيس**، خاصة في قضية التناص ذلك أن الشاعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية، حيث هناك قراءة أولية لعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصي فيها" [391]، فالتناص كمفهوم نقدي حداثي عرفه الدرس النقدي العربي القديم بمفاهيم مختلفة فمرة بمفهوم "السرقات الأدبية" ومرة بمفهوم التضمين والاقتباس، و هذا ما يؤكد على أن الفكر النقدي القديم "حافل بالنظريات والإجراءات التطبيقية، ومن العقوق أن تضرب صفحاً عن الكشف عما قد يكون فيه من أصول النظريات نقدية غريبة تبدو لنا في ثوب مبهرج بالحداثة"[392]، فالنقاد القدامى استعملوا التناص بمفهوم أخر، وهو ما يدل على تجذر المفهوم في وعي النقاد العرب القدامى، والذي اتخذ مسميات متنوعة، ولعل أقرب مفهوم وظفه هؤلاء هو قضية السرقات الأدبية، والتي كانت إما على مستوى الشكل أو المضمون أو معاً[393]، وذهب **محمد بنيس** إلى التفريق بين مفهومي السرقة والإجبار،انطلاقا من مفهوم التناص، ذلك أن النقاد العرب فرقوا بين اللغة و الأسلوب من جهة، وبين الخطاب من جهة أخرى، لتصبح الأولى سرقة بينما الثانية إجبار الذي يعد مهماً في بناء الخطاب.

يرتبط الفكر النقدي الحديث بالفكر النقدي القديم ويتصل به، فبالعودة إلى التراث النقدي نستجلي بعض الغموض ونضيف استمرارية لكثير من القضايا بالتوسع فيها، كما أنه بالعودة إليه نقف على ما فيه "من بذور لمثل هذه المسألة وسواها أيضا كثير لا يتأتى لنا أن نسهم في إنتاج نظرية قائمة على التحاور والتطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية"[394] و**محمد بنيس** واحد من النقاد الذين أقاموا علاقات واعية بين فكره الحداثي والموروث النقدي العربي، إذ اعتمد كثيراً في منجزة النقدي على ما جاءت به خزائن النقد العربي القديم، وقد استفاد كثيراً من أشعار **محمود سامي البارودي**

---

[391]- نفسه، ص 182.

[392]- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، 2007، ص 188.

[393]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 182.

[394]- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد الأدبي، مج 1، النادي الأدبي، جدة، 1991، ص 84.

و**الجواهري** و**أحمد شوقي** خاصة في حديثه عن مرحلة التقليدية، لينتج الكثير من الكتب النقدية التي أثرت الساحة النقدية العربية، فتقاطع "ذوقه مع كثير من النقاد الشعراء كا**بن المعتز** و **أبيتمام** في اختياراته وكتاب الشعرية المعاصرين مثل أدونيس..."[395] ونجد أن **محمد بنيس** قد تقاطع مع **حازم القرطاجي** عندما تحدث عن قضية الوزن والقافية و الإيقاع و البيت الشعري، فحازم يعرفه " بمقدار يساويه في الوضع والترتيب زادت النفس ابتهاجاً بذلك"[396] بينما **محمد بنيس**ير ى أن البيت هو مجموعة الوحدات و الأنسـاق الوزنية و القافية بناء البيت على أساس الاعتدال و الاستواء"[397].

كما يظهر تأثر **محمد بنيس** بالناقد **ابن طباطبا**،وتقاطع معه عندما تحدث عن أسبقية المعنى على الوزن، وعلاقة الوزن والقافية بالإيقاع، ومدى انسجام الأبيات فيما بينها، ذلك أن النقد الحديث والمعاصر أعاد تصفية الحساب مع الأرضية المتعالية التي ينحفر فيها خطاب الشعرية التقليدية"[398]، فقد قرأ وتذوق **محمد بنيس** النقد والأدب العربي و اطلع على ما تركه النقاد العرب القدامى، وكما اشترط **ابن طباطبا** على المتلقي للخطاب الشعري امتلاكه للفهم الثاقب حتى يتمكن من إدراك الجمالية الشعر يـة، فهو يتوصل به إلى نظمه وتقريب ذلك إلى فهمك، و التأني لتيسير ما عسر منه عليك"[399]، هذا التلقي له أهميته الجمالية و الفنية، والتي تتماشى مع التفاعـل والحالة النفسية، لأن الإلقاء مرتبط بحضور القلب والإحساس و هو ما أكده **عبد القاهر الجرجاني**للوقوف على دقائق الصور وما فيها من لفظ ومعنى[400]، كما تطرق **الجرجانـي** في كتـاب "أسرار البلاغة"إلى قضية التخيـيل و الاستعارة معتبرا التخييل إثبات الشاعر أمراً غير ثابت، ويدعي دعوة لا يمكن تحصيلها، و**محمد بنيس** يرى أن الاستعارة مرتبطة بالقرآن،والتخييل يتصل بالشعر، و هذا عندما ربط بين الشعر الصوفي عند **ابن**

---

[395]- طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 20.

[396]-القرطاجني أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 354.

[397]-محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته وا إبدالاته، التقليدية، ص 124.

[398]- نفسه، ص 180.

[399]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 51.

[400]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996،ص 99.

عربي وقصيدة النثر[401]، فساءل **محمد بنيس** في كتبه القدية المواقف النقدية القديمة وحللها بما يتلاءم مع النقد الحديث.

لم يكتف **محمد بنيس** بالمنجز النقدي العربي القديم، بل اتجه كذلك إلى التجارب النقدية الحديثة و اطلع على الممارسات النقدية الحداثية المؤسسة لحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، ومن بين الدراسات التي ارتبط بها و التي كان لها أثرها الكبير في صياغة أفكاره النقدية، اطلاعه على نقد **محمود عباس العقادلأحمد شوقي**في حديثه عن أزمة الشعر، وتطرق إلى التفكك و الإحالة والتقليد والولوع بالأغراض دون الجواهر و هذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقي"[402] كما تأثر كثيراً بما جاءت به **نازك الملائكة** ليستلهم منها مصطلح الشعر المعاصر و الأسس النقدية للشعر الحر باعتباره مجموعة "القوانين العروضية التي يسعى الشعر نحو التحرر منها"[403]، كما اطلع على آراء **أبي القاسم الشابي** مع أنها لم تعد تتلاءم مع ؤحنا الحاضرة و لمزاجنا الحالي و لأميالنا و رغباتنا في هذه الحياة، فقد أصبحنا نرى رأياً في الأدب لا نمثله و نفهم فهماً في الحياة لا نجده عنده ونطمح بأبصارنا إلى أفاق أخرى"[404] ، كما أن **لكمال أبو ديب** أثر في آراءه النقدية خاصة في الحديث عن البنية الإيقاعية،إذ أخذ منه التفريق بين الوزن والإيقاع و اعتماد "قراءة نبرية أوسع من العروض الكمي (الخليلي) المعتمد على التفعيلة"[405].

سحر **أدونيس**بأعماله الإبداعية و النقدية **محمد بنيس** حتى جعله رهيناً في عالمه، لتتطور العلاقة حتى تصل مرتبة الصداقة في الحياة والشعر و النقد، فكان كل عمل جديد "يصدر لأدونيس عبر الثلاثين سنة بكاملها بالعربية أو مترجماً إلى لغات أخرى، كان دليلي إلى فرح جديد"[406]؛ و لأن **أدونيس** له قيمته الفنية في الحركة النقدية العربية فقد تأثر بما دعى إليه **أدونيس** في قضية "الكتابة

401- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الرومانسية،دار توبقال، المغرب، ط2،2001،ص 50.

402- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، مساءلة الحداثة ، ص 68.

403- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياتهو إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 20.

404- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 69.

405- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياتهو إبدالاتها، التقليدية، ص 69.

406- نفسه، ص 257

الجديدة" التي لا تعتمد على نموذج معين بل تعطي الأولوية لثقافة الشاعر وتعامله مع النص الإبداعي بعيداً عن السياق الاجتماعي مقدسة القيمة الفنية و الجودة.[407]

لقد حلل **أدونيس** أزمة الشعر العربي ليصل إلى أن عصر البداوة هو الذي يوجه النتاج الشعري، وما الشعر العربي الراهن إلا استطراد للشعر في عصر النهضة، وتتبع **أودنيس** خطاه «فمنذ أكثر من ربع قرن وأنا أنصت إلى **أدونيس** وأتعلم مصاحبته تلك هي الفترة التي تفصلني عن مراهقين»[408]، وبالتالي كانت كل آرائه النقدية محاكاة **لأدونيس** كما يظهر في فهم **بنيس** للعملية الإبداعية و اعتماده على كثير من المصطلحات التي استخدمها **أدونيس**كالمغامرة و التجربة و الإيحاء و الترميز، ليجعل كلاهما المغامرة قاعدة أولى يبنى عليها الإبداع، كما أكد على أن شعرية الإيقاع تدرس النص في إطار بنية متداخلة[409] يقوم عليها مشروع الشعرية العربية المفتوحة.

1-2- المصادر الأجنبية:

إن تأسيس النقد الحداثي العربي اعتمد على المثاقفة خاصة مع الحضارة الغربية التي أكثر النقاد في توظيفها، مما جعل الآراء الفلسفية و التوجهات الفكرية تؤثر في تكوين الفكر النقدي العربي الحديث سواء باستلهام المناهج النقدية أو النظريات الأدبية، وكان إطلاع الناقد هو همزة الوصل بين النقد العربي والغربي حتى يساير الحداثة، ومن المعلوم أن الحداثة العربية نشأت في اتصال مع الحداثة الأوروبية، فالحديث عن الوقائع الثقافية الحديثة أو عن الثقافة العربية في وقتنا الحالي اختيار للرؤية الملاحظة للوعي النقدي، لذلك "أحس بارتباط شديد يشدني إلى أولئك الذين شيدوا منذ القرن التاسع عشر عهداً ثقافياً عربياً جديداً، يختلف عما كانت عليه الثقافة العربية في زمنها القديم"[410]، هذه الحداثة التي لا يمكن إدراك حقيقتها إلا بإرجاعها إلى السياق الغربي الذي أنشأها حتى نستطيع تحديد الاستراتيجيات و الآليات الشعرية للحداثة العربية حتى وإن فرض النموذج الغربي نفسه على النموذج العربي.

---

[407]- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياتهو إدالاتها، الشعر المعاصر، ص 59.

[408]- محمد بنيس، أدونيس ومغامرة الكتابة، مجلة فصول، دار الساقي، ط01، ج 01، لبنان، 1995، ص 257.

[409]- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 62.

[410]- محمد بنيس، الحداثة المعطوبة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2004، ص 67.

يرى معظم النقاد أن الفكر النقدي عند العرب المحدثين حافظ على هويته وكان يستمد مقوماته من التراث، حتى جاء جيل من النقاد دعى إلى الأخذ من المناهج النقدية الغربية وذلك بتفادي المقولة القائلة أن النقد القديم وصل إلى ما يمكن الوصول إليه حديثاً من قضايا وآراء، كل هذا أوجب الانفتاح على الغرب وتجاوز ما هو كائن، و**محمدبنيس** قد تذوق الأدب العربي بالاطلاع على ما كتبه النقاد الغربيون "فعلاقتي بالحداثة الغربية الأوربية والفرنسية أو الأمريكية، فأتوقف عند نقاط مرجعية، كنت أحلم منذ طفولتي بأن أذهب مثل الأطفال الغربيين إلى المدرسة والمسرح والسينما والأوبـرا والمتاحف ... لقد كنت على يقين بأن تعلم هـذه الثقافة سيقدم لي فرصة لتقاسم الحياة مـع النفوس وانخرطت بدون تردد في الحداثة في أدبها وفي فكرها وفنها، لكن المضيء نحو هذه الحداثة لم يكن ميسوراً، لقد كان صراعاً لا هوادة فيه ضد قيم الهيمنة في مجتمعي وصراعاً ضد ما يمنعه الغرب في علاقتي المباشرة مع الحداثة"[411] ليدخل بذلك في حوار مع الشعريات الغربية سواء بالانفتاح على شعرية مالارمية أو بودلير أو إزرياوند و قراءتها قراءة واعية مستفيظة.

نهل **محمد بنيس** وهو يؤسس لفكره النقدي من مناهل فكرية غربية لتميل ممارسته النقدية إلى الثقافة الغربية، وقد استضاف الكثير من المفاهيم الشعرية من التطبيق الغربي إلى التطبيق العربي ليبلور رؤيته النقدية الحداثية انطلاقاً من المؤثرات الأجنبية "ووجد نفسه مضطراً إلى التعامل مع النص الأدبي وفق تجربة نقدية وظفت المفاهيم الغربية"[412] سواء مـع محتمل **نيتشه** و غائب **جورج باطاي**و مجهـول **موريس بلانشو**، ورغم أن النظريات و المناهج النقدية الغربية ولدت في بنية مختلفة عن البنية التي نشأ فيها **محمد بنيس** إلا أنه حول أن يوائم بين تلك النظريات و الآراء في مشروعه النقدي، فلم تكن "الدراسات النقدية ذات المناهج الجديدة قد بدأت تتوافد علينا حتى قدم **محمد بنيس** عمله النقدي ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية وقد بين أسباب اختياره و اهتمامه بالشعر المغربي المعاصر وتبنيه المنهج البنيوي التكويني لأن القراءة في هذا المنهج تجري من داخل المجتمع"[413].

---

[411]- محمد بنيس: أدب المغرب، مجلة EUROPE، باريس، ع 1015، نوفمبر 2013، ص 12.

[412]- عبد النبي أصطيف: في النقد الأدبي العربي الحديث، منشورات دمشق، ط 03، ج1، 2003، ص 98.

[413]- أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، دار النهضة، بيروت، 2011، ص 153.

مع بداية الستينات بدأ الاطلاع على المناهج الغربية وتبنى **محمد بنيس** من هذه المثاقفة البنيوية التكوينية التي تجمع بين الفهم و التفسير لتعقد تماثـلا بين البنية الجمالية والوظيفة المرجعية للشعر، فالبنيوية التكوينية في تحليلها انطلقت من البنية الداخلية التيتسمى بمرحلة الفهم و هي أساس قراءة النصوص وكشف نسقها و ربطها بالبنيةالفكريـة و الاجتماعية [414]، و جاء تعامل **محمد بنيس** مع النصوص الأدبية انطلاقا من أسس المنهج البنيوي باستيعاب شروط النص الإبداعي كوحدة لكل التناقضات المترتبة عن الربط بين ما لا يمكن ضبط علاقته بين فصائله في اللغة وقراءة **محمد بنيس** وفهمه للعمل الإبداعي "تمر عبر تحليلات البنية السطحية العروضية واللغوية و الدلالية ثم تدمج هذه البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساقاً كي يتسنى تركيب البنية العميقة للمتن من أجل الكشف عن النواة الحقيقية للنص و هذا الكشف مشروط بقدرة الباحث على الربط بين قوانين القراءة لنص الواقع وبين الواقع نفسه"[415] فالوصول إلى الجمالية التي تميز الشعر يبدأ من الأبنية التعبيرية من بنية سطحية وا يقاعية و عميقة.

إن منهج "**لوسيان غولدمان**" هو أول منهج أثر في تنظيرات العرب للشعر، وقد خصص للنقد البنيوي و تطبيقاته مساحة واسعة إذ استأنس **محمد بنيس** في مشروعه النقدي بالمنهج البنيوي الذي يعتمد على مجموعة من النظريات اللسانية و استيعاب أفكار البنيوي **غولدمان** فقد حاولت " أن ارتبط بالقراءات التي تؤلف بين داخل المتن وخارجه مستفيداً من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة، ومن المادية التاريخية الجدلية في تفسيرها لطبيعة هذه البنيات و وظيفتها الجمالية"[416]، وقد كرس مجموعة من المفاهيم التي تبناها **لوسيان غولدمان**مثل التماثل البنائي و التناظريين بنية العمل الذي هو بنية سطحية و البنية الذهنية للطبقة الاجتماعية التي هي دراسة خارجية في بنية عميقة هذا التصور الغولدماني لايتعرض للجانب اللغوي من مفردات و أصوات في بنيتها الجزئية [417]**فلوسيان غولدمان** كان الأكثر إلهاما لـ**محمد بنيس**و هو يتبنى المنهجالبنيوية التكوينية فقد مهّد به مسار قراءة

---

[414]-إياد عبد المجيد إبراهيم، آليات القراءة في نقد الشعر، دار هماليل، الإمارات، 2005، ص 27.

[415]- أنور عبد الحميد الموسى: علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، ص 153.

[416]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقارنة بنيوية تكوينية-، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ص 11.

[417]- ينظر يمني العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 136.

الشعر العربي الحديث[418]، هذا التصور الذي يتميز بثلاث خصائص هي التعبيرية و التجديد والخصيصة الثقافية.

كما أنصت **محمد بنيس** و هو يتحدث عن المعرفة -إلى **رولان بارث** ليكون عنده مرجعاً من أهم المراجع التي تأثر بها في النقد، فالنقد **عند بارث** اتصف بالتعددية و النظر البعيد، لهذا نجد **محمد بنيس** يستنطق و يقرأ النصوص انطلاقاً من التصور الذي رسمه **بارث** في تداخل الأدب مع المعرفة مع العلم أن المعرفة في أصلها لابد أن تعالج الأدب، و هذه المعرفة بهذا المفهوم "نتج خصيصة الممارسة الأدبية بمجملها قراءة وكتابة"[419] كما أخذ عن **إمبرتوا يكو** مفهومي العتبة العليا والعتبة السفلى و هذا للتمييز بين "كائن البنية وممكنها ويسمع للتاريخ أن يكون مقروءاً في الخصيصة النصية"[420]، ليكون **البارودي** ممثل التقليدية وهو يمثل العتبة السفلى كما اعتمد على ما جاء به **جان كوهن** في الحديث عن بنية اللغة الشعرية وفي الانزياح و الخروج عن المألوف.

أعجب **محمد بنيس** بالمنهج الغربي، فالنقد العربي الحديث انتمى إلى الاتجاهات النقدية الغربية أكثر من انتمائه إلى النقد العربي التراثي، **فمحمد بنيس** أخذ مصطلح التناص من الناقدة **جوليا كرستيفا** و وظفه بمصطلح مغاير و هو "التداخل النصي" جاعلاً النص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، فالنص هو إعادة كتابة لنصوص أخرى لا حصر لها"[421] هذا التداخل النصي الحديث عندما يتداخل نص حاضر مع نصوص سابقة غائبة يستمد هذا النص الحاضر منه مقوماته و حياته، فالغائب يهاجر إلى النص الحاضر [422]، فتداخل العلاقات من نص إلى آخر.

مالت الممارسة النقدية عند **محمد بنيس** إلى المناهج الغربية فاستعار و أوفد الكثير من مفاهيم الشعرية الغربية، ومن المصطلحات النقدية التي استلهمها نجد كذلك مصطلح الانزياح، و الذي اعتبره مصطلحاً حداثياً بني على توجه فلسفي سعى إلى تجاوز التوجه التقليدي الذي لم يعد قادراً على الوجود وا ثبات الذات، فالفكر والأدب و الحياة تخضع للتجاوز والتحول و هو ما أكد عليه **هيغل** الذي بنى

---

[418] - ينظر سعد اليازعيو ميجان الروبلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000، ص 81.

[419] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، التقليدية، ص 60.

[420] - نفسه، ص 38.

[421] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، ص 251.

[422] - محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، المغرب، (د.ت)، 1992، ص 66.

فلسفته اعتمـــاداً على التحـول والتجاوز، لأن فهم كل واقعة يجب وضعها في إطار الصيرورة التاريخية و"كل ظاهرة مهما كانت طبيعتها تخضع لنظام زمني ولفهمها لابد من إخضاعها للصيرورة التاريخية المتغيرة و المتصاعدة نحو غايتها"[423]فالتجاوز والخروج عن المألوف و الانزياح هي فرضيات لانتقال الشعر العربي في عصره الحديث من بنية إلى أخرى دلالات قوية في سياق قراءة تاريخ الشعر العربي من قدامة إلى فكر الحداثة المعاصرة"[424] .

تجلى المفهوم الأروبي في الكتابة النقدية العربية وأصبح مرجعاً ضرورياً و حلقة مهمة، وقد ساهمت المرجعية الماركسية في إثراء فكر **محمد بنيس**، إذ منحته الماركسية "جسارة معرفية تصلني إلى الهجوم على المخابئ المريضة ونزع أسـلاك أفق الخطوة ..و الانتشار في ألف العقل الجماعي، بقدر ما تحولت بعد مـدة اختبار ليست بالطويلة ومن خلال العيش في العلائق المتشعبة"[425]، فارتباطه بالماركسية هو ارتباط بالواقع الاجتماعي و الحياة اليومية التي تخضع للتطور والتغيير وتجسيد لوعي تاريخي له استراتيجيته وإجراءاته في التعامل مع النصوص الإبداعية التي ساهم بها **محمد بنيس**ليعبر عن حريته و علاقته بالماركسية.[426]

استفاد **محمد بنيس** من الآليات والأدوات الإجرائية التي وظفتها المناهج النقدية الغربية، وحاول تطعيم النقد العربي الحديث بها وإن كان التداخل بقصد أو بغير قصد بين النقد العربي والنقد الغربي فإن الناقد **محمد بنيس** كان حذرا في التعامل مع تلك الآليات في فحص العمل الأدبي، وما جاء به النقد الغربي لا يتنافى مع ما كان عند العرب القدامى، فنظرية الشعرية ما هي إلا نظرية المعنى وعمود الشعر والعروض و التي التقى فيها النقاد العرب القدامى مع النقاد الغربيين و التي كان الهدف من هذه النظريات هي الوصول إلى الجطلية و القيم الشعرية [427] ليجد **محمد بنيس** نفسه في النقد نفسه رهينة بين فكرين فكر عربي تقليدي يريد محاصرتنا بالتراث وفكر غربي يدفعه إلى استلهام الآراء النقدية الغربية ،ونحن نعترف أنه لا يمكن بناء زاوية نقدية أو نظرية ما لم نحاول فهم القديم، ولا

---

[423]- محمد بنيس، الشعر العربيالحديث بنياتوا إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 63.

[424]- نفسه، ص 62.

[425]- نفسه، ص 40.

[426]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 37.

[427]- محمد بنيس، الشعرالعربي الحديث بنياته وا إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 77.

يتم لنا ذلك إلا إذا نظـرنا إليه بعيون معاصرة بوعي مشكلات الحاضر ومطالبه[428]، فالشعر العربي الحديث من الصعب قراءته في غياب معرفته بالشعريات القديمة لأنها تناولت قضايا مهمة لا تزال مؤثرة في الشعر العربي الحديث، كما يجب أيضاً أن تأخذ من الشعريات الغربية وتستلهم من المناهج النقديـة الحديثة مـن **بودلير** و **مالارميه** و **هلـدرلين**و غيرهم.[429]

2- الأسس النظرية للفكر النقدي عند محمد بنيس:

2-1-مفهوم الكتابة و الإبداع الشعري:

من المتفق عليه أن القصيدة مجموعة أبيات، وما سمى العربي البيت الشعري بيتاً إلا لأنه هو مسكنه و مصدر استقراره وسعادته، ليصبح الشعر العربي بحق ديوانهم، هذا البيت الشعري يقوم على رصف الكلام على البديهة والارتجال و الوضوح المنطلق من تجربه أنطولوجية ترتبط بالواقع الاجتماعي، وعلى هذا الأساس يصبح صناعة وتركيبا لمجموعة من الأنساق اللغوية المرتكزة على بنيتين هما النحوية والدلالية، وما هو جدير بالذكر أن مفهوم الشعر يتغير من مرحلة إلى أخرى حسب نظرة الشاعر، فنظرة الشاعر العربي إلى الحياة والوجود والذات تتغير، و هو ما ينتج عنه تغير مفهوم الشعر حتى يتماشى مع مقتضى الحال والذوق الإنساني وتلقي الإبداع، إذ أن القدامى العرب أعطوا للشعرية تسميات عديدة أشهرها « صناعة الشعر لابن سلام المعجمي، وصناعة الشعر للجاحظ، ونقد الشعر لقدامى بن جعفر، وقواعد الشعر لأبي العباس، وعيار الشعر لابن طباطبا، وعلم الشعر لابن سينا ..و التسمية المهيمنة هي صناعة الشعر التي نعثر علها بوفرة لدى أبي هلال العسكري و ابن رشيق و حازم القرطاجني»[430].

إن الشعر هو تعبير عن تجربة ذاتية باستعمال أدوات تعبيرية متكونـة مـن اللغـة و الصورة والإيقاع، و التي بها يتميز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، وكذلك بها يتميز الشعراء عن بعضهم البعض، وبهذا المعطى فلا كتابة شعرية خارج التجربة و الممارسـة، هذه هـي أصول الكتابة التي تعمد إلـى نقد اللغـة والذات و المجتمع، و تتأسس من خلال التجربة و الممارسة[431]، ولهذا

---

[428]- ينظر شكري عياد، المذاهب النقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة الكويتي، الكويت، 1966، ص 04.

[429]- محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1994، ص 32.

[430]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، التقليدية، ص 42.

[431]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 20.

تحدد التجربة و الممارسة في كونها رؤيا الشاعر إلى أمر معين يتصل بالحياة بإخضاع اللغة للحقيقة غير الظاهرة ، و لا يتم إلا بالخروج عن المألوف، وانتماء لمنطق الغرابة الذي يتحرر من الصورية ليتبنى الجدلية، وينسلخ من التأليف ليحتضن التنافر كقانون"[432]، فرؤيا الشاعر الحديث تنظر لعالم جديد يختلف عن عالم الشاعر القديم في كل المجالات، و هو ما يجعل الشاعر الحديث يرى إلى الأمور بغير العين التي كان يرى بها القدامى، لأن الشعر الحديث يبنى وفق « ميتافيزيقا مفاجئة، و عليه أن يقدم من خلال قصيدة قصيرة رؤيا عن العالم»[433] تنفذ إلى أعماق الواقع ووراء المظاهر وتتجه صوب كل ما هو خارق ، و«انجذاب كلي نحو المتخيل كنسق مبنين للفعل الشعري حسب أدونيس، وانسجاماً مع ذلك يتعرض أدونيس للجذور الغامضة»[434] كي يتمكن الشاعر من تجاوز الظواهر ومواجهة الحقيقة غير الظاهرة.

لقد أرك الشاعر المعاصر أن الأسلوب القديم لا يمكنه أن يتماشى مع مفاهيم الشعر الحديث، وهذا ما استدعى منه التجديد و اعتماد كتابة مبنية على أنماط جديدة، حطمت القيود المفروضة وأخرجت القصيدة من الجمود إلى الحيوية والاستمرارية، فالقصيدة الجديدة «قصيدة حركة مقابل القصيدة القديمة التي هي قصيدة ثبات و مقاومة»[435]، تقدس التراث وتغرق في الاتباعية وتكرس بنية التقليدية التي ترى القصيدة كنموذج " للماضي المشرق الذي لابد أن يحتذى، لينطلق الشاعر باتجاه هذا المنجز الكبير، مقلدين له ويبقى وجود الشاعر تابعاً للسابقين، وفي نفس الوقت مبدعاً و أحد النوابغ في حلقة الشعراء[436] الذين يعتمدون الشعر العربي القديم كنموذج يكرس اللغة المتعالية والصوت، لأن النص الشعري القديم "مؤسس على البيان الذي علمه الله الناس"[437]؛ و هو ما جعل الشاعر العربي يعادي كل تجديد أو محاولة تحديث، ومدعياً أن كل خروج عن التراث هو عيب وتمرد على النموذج

---

[432]- محمد بنيس:الشعر العربي الحديث بنياته وا إبدالاتها، التقليدية، ص 41.

[433]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 158.

[434]- محمد بنيس: الشعرالعربي الحديث بنياته وا إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 42.

[435]- أدونيس: زمن الشعر، ص 15.

[436]- محمد بنيس:الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ص 68.

[437]- نفسه، ص 85.

الأسمى، ويعد كل من محمود سامي البارودي و أحمد شوقي نموذجين لهذه المرحلة من مراحل الشعرية العربية الحديثة.[438]

إن الخطاب التقليدي جعل الماضي - التراث- ضمن الملكية الخاصة التي تخدمه وفق قواعد مضبوطة، وهو ما جعل مفهوم الإبداع في هذه المرحلة يضبط وفق معطيات وتصورات تراثية ماضوية، فالشكل مبني على قالب وزني محدد بشكل مسبق في بنائه، حيث يتألف من تشكيلات وزنية متساوية العدد ومنتظمة[439]،و هذه هي الأسس النظرية التي اعتمدت عليها التقليدية سواء العربية أو الغربية، فعرفت الشعر بالاستناد على البيت و البيت بالاستناد على الوحدات العروضية، ولكن هذا البيت لا يوجد بمعزل عن الأبيات الأخرى.

يرى محمد بنيس أن شعراء التقليدية وخاصة البارودي وأحمد شوقي يتفقان في تحديد مصدر الشعر، فهو إلهي وهبة من السماء للإنسان، ومحمود سامي البارودي يعرف الشعر على أنه « لمعة خيالية يتألف وميضها في سماوة الفكر فتنبعث أشعتها في سماوة القلب، فيفيض بلألئها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ويهتدي لدليلها السالك، وخير الكلام ما انتقلت ألفاظه وانتقلت معانيه»[440]، وكأن الشاعر قد أصبح في مرتبة النبي، وللشعر منزلة لا يجهلها إلا من صم عن الحكمة سمعه وغلظ طبعه وقريحته، وقد جعل للشعر ثلاثة مصادر هي:

أ-مصدر ديني: وهو أن الشاعر حين يكون مختارا من طرف الله يصبح كلامه نورا ونوعا من الوحي.

ب-مصدر فلسفي: هذا نور ينزل في صورة منظمة على قلب الشاعر ليتكون وينطلق في الصيغ لفظته نطقية.

438- المرجع السابق، ص 77.

439- نفسه، ص 191.

440- نفسه، ص 80.

ج-مصدر نقدي: وذلك أن الشعر خيال يتطلب صناعته معرفة بأسرار الصناعة من بلاغة ونحو ونظم ووضوح[441]، ومن خلال هذه المصادر نفهم تصور البارودي للشعر في ثلاثة أمور وهي النبوة والخيال والحقيقة.

بينما ينزل أحمد شوقي الشعر منزلة الحرفة والصناعة، والشاعر من يتمكن من أسر الطير وا ٍطلاقه والوقوف بين الثرى والثريا، وينطق الجمال ويسكته، وبهذا يختلف أحمد شوقي عن البارودي في كون البارودي يقدم الخيال ويربطه بالصناعة، بينما أحمد شوقي يقدم الصناعة ويضيف إليها الخيال[442]،فالشعر صناعة وخيال يضبطه المعقول، وا ٍن الشعر يكون شعرا متى ما كان بعيدا عن الحقيقة والواقع، و«مجانباً للمحتمل كان أدنى في اعتمادهم إلى الخيال وأجمع بالجمال والجلال».[443]

إن الشاعر العربي الحديث لم يرض بما تبنته التقليدية، وقدم ردة فعل من خلال محاولته تحطيم قدسية التراث لتكون الرومانسية بديلا للتقليدية، تلك الرومانسية التي ار تمت في أحضان ثقافات الآداب الأخرى وخاصة الأوروبية، لتحاكم الشعر العربي القديم وفق مفاهيم حداثية، ومع هذه الأحكام كانت تتعاطف مرة وتتعصب مرة أخرى، وتتفاعل مع الموشحات الأندلسية مرة أخرى، ولأن التقليدية لم يعد بإمكانها أن تتماشى مع متطلبات العصر الذي يطلب نطاً جديداً في الكتابة، قدمت الرومانسية رؤية جديدة تمثلت في الشعر الحر، ودعت بالتالي إلى الثورة والخروج على القوالب التي وضعها الخليل، وا ٍفراغ «القصيدة الحديثة من الطرائق السائدة أي ممارسة الكتابة بالسلب، وفي الآن ذاته بناء طرائق مختلفة»[444]، فهي هدم وبناء تمرد وخلق، وهو ما تجلى في عدم الاستهلال كما كان في للتقليدية.

من المعلوم أن القصيدة العربية الحديثة أصبحت تعيش في أزمنة النموذج الشعري الذي فرضته جدلية التحديث بكل ما فيه من تعارضات، والتي أصبحت تضغط على القصيدة، وهو ما يجعلنا نتساءل حسب محمد بنيس عن الطريقة و الكيفية التي تحدد انتساب قصيدة عربية للشعر العربي الحديث، وما هي البنيات التي تؤسس الشعر؟ وكيف يتمكن الشعر من إنتاج دلالته؟ وهل سلطة

---

[441] - المرجع السابق، ص 80.

[442] - نفسه، ص 83

[443] - نفسه، ص83

[444] -محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا ٍبدالاتها، التقليدية، ص 87.

النص لا متناهية في ظل الطريقة الجديدة في الكتابة والتي فرضتها الحداثة من خلال الخروج عن نظام البيت الشعري الكلاسيكي[445]، والأساس الذي بنيت عليه القصيدة الرومانسية اعتمد على الدلالة الضدية، إذ هي نفي المعلوم والانطلاق من المجهول للوصول إلى المجهول، وهذا بتخلي البيت عن مفهوم التساوي والقافية، والانعطاف نحو الثورة في العروض الشعري، ليصل إلى التمازج في الإيقاع، فيتفاعل مع عناصر نصية لها بلاغتها وخطابها الحديث[446]، المنبعث من الذات التي هي حجر الزاوية، وهذه الدعوة من الرومانسية إلى الفردية تمثل تمردا على حركة الجماعة التي نادى بها التفكير التقليدي، فانحاز « الرومانسيون إلى الطبقة البرجوازية بدعوتها إلى الحرية الفردية».[447]

يؤكد محمد بنيس على أن ارتباط الشعر العربي الحديث وحركة الحداثة في الشعر العربي الحديث بالشعر الأوروبي من إدغار ألان بو و بودلير، أدى إلى تقديس النموذج الغربي المتحرر من كل تبعية، ليصبح معياراً معتمداً في تصنيف كل سلالة شعرية عربية[448] مع الإقرار بكل صدق أن الشعر العربي الحديث هو سليل تقاليد شعرية ضاربة في التاريخ و متطلعة إلى المستقبل، لأنه مهما كانت القوة القادمة « سواء من الشمال أم من داخلها لم يكن يدمن الجهر بالمغامرة، مغامرة إعادة ترتيب شجرة البيت داخل الشعر العربي القديم وخارجه الشعر الأوروبي الحديث»[449] وهذا ما يجعل قراءة الشعر المعاصر كعملية إدماج لقضايا الشعرية العربية القديمة والحديثة، وهو لا يعكس مدرسة أو حركة كما نجده في التقليدية أو الرومانسية بل يقدم نوعا من المختبر[450] تتجلى فيه كل الإبدالات النظرية التي تتعامل مع الشعر ليس على أنه محاكاة بل خلق فني جديد، وتميزت التنظيرات بالشمولية «لأنها كانت تتوجه مباشرة نحو بنية الثقافة العربية والقراءات التقليدية لها، فلم ينتج أدونيس من الرؤية إلى الشعر الأوروبي الحديث كنموذج، من ها قرأ أبا نواس في ضوء بودلير و أبا تمام في ضوء مالارميه والنفري في ضوء السريالية وسان جون بيرس»[451]، فهذه القراءة الحداثية اتسمت بالتجاوز

---

[445]- سعد الدين كليب، وعي الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 11.

[446]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 84.

[447]- كريم الوائلي، المواقف النقدية بين الذات والموضوع، دار العربي، مصر، 1984، ص 41.

[448]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 69.

[449]- نفسه، ص 70.

[450]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 08.

[451]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 76.

والتخطي وتعتمد على القراءة التعددية، فإعادة بناء النص الشعري يتم من خلال الممارسات النظرية والنقدية التي تعتبر الشعر خلقاً مستمراً لا نهاية له، إذ الشعر لا يعرف الاستراحة عند حد معين.[452]

يؤكد محمد بنيس على أن اعتبار جبران خليل جبران للشعر كفعل شمولي هو إلغاء لكل الحدود بين الشعر وبين الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا ما أصبح جزءا من الإبداع، فالشعر "لا يوجد خارج الممارسة النصية"[453]، لأنه بالممارسة يتعرف على خصائصه وحقيقته، واختلاط الحدود بين الشعري وغير الشعري جعل الشعر العربي الحديث يعيش أزمة نموذج متعددة، وهو ما نتج عنها أيضا أزمة نقد، وتجلت في الصرخة التي أعلنها محمود درويش عندما خرج من بيروت مدعيا أن الشعر العربي تقليدي منذ نهاية السبعينات وتجلى كذلك في نقد أدونيس لأوهام الحداثة، وتبعهم شعراء كثر في المشرق والمغرب، وكلهم يختبرون رحلة جديدة[454] تواجه مغالق النص وتفتت بناه الدلالية القائمة على الصورة المركبة والإيحاء والرؤيا، لتخترق الذات الشاعرة كل ما كان حاكماً باسم سلطة المقدس الذي يجب أن يكون، وداعية إلى التحرر على مستوى التجربة والمخيلة والحساسية[455] ومدى ارتباطها بفاعلية الإنسان، هذه الذات وهي تكتشف المجهول في الممارسة النصية عليها الانتقال من مجال الاستعارة إلى فضاء التركيب، ففي غير الاستعارة يتم البحث عن اللغة التي تسمي[456] والتي تصور الأشياء بغير ما كان عليه الأمر.

إن تقديم تعريف للشعر مرتبط بما هو كائن في النفس، وهذه النفس في وجودها مرتبطة أساسا بالفكر، إذ أن كل المشاعر الإنسانية عندما تشتد فإنها هي التي تحرك الذهن[457]؛ وا ن كان الشعر هو تعبير وكتابة ما خفي من المجهول الغامض، أو ما لم يكتشف بعد، فإنه تعبير عن عاطفة فردية اتجاه شعور عام ليبلغ الحقيقة التي ينشدها العقل والفكر، و"أرفع ما في الفكر هو الشعور"[458]، وبهذا فالشعر المعاصر حسب محمد بنيس ما هو إلا تجربة فردية تدخل في سياق تاريخي يحمل طقوس الجماعة.

---

[452]- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 87.

[453]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 22.

[454]- نفسه، ص 65.

[455]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 22.

[456]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 22.

[457]- جبر ضومط، كتاب فلسفة البلاغة، المطبعة العثمانية، بعيدا، 1998، ص 121.

[458]- علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص 103.

يؤكد محمد بنيس على أن الشعر هو تجربة حياتية،، فيها عشق للوجود وفي نفس اللحظة هو مغامرة وسفر نحو الغياب و التيه، وهو نفي لكل سلطة، فإذا كان الشعر المعاصر بهذا المعنى فإنه «ينتهي ليبدأ، ومن ثم يتجلى النص فعلاً خلاقاً دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه لا يخضع ولا يستسلم»[459]، فالشعر يختار العصيان والمحو والصراخ أمام الموت، لأنه لابد أن يقيم في مكانه كانتماء له، وا ٍلا أعلن الشعر موته، ويكون هذا حين يخضع للوعي والتقليد، «فليست المعقولية وحدها هي التي تمنح الإبداع شرعية وجوده، إن الإبداع بالأحرى مراوحة بين الوعي واللاوعي»[460]، أي بين التجربة كحقيقة وبين الحلم والوهم، وهذا حتى لا يكون الشعر مجرد تقليد بل إتيان بما لم يكن من قبل، فهو تجاوز وانفتاح، وهو ما يجعل الشعر المعاصر ومنه المغربي حسب محمد بنيس يواجه ويكون شهادة على تجربة العبور من زمن إلى زمن، وهو ما تجلى في الشعر المغربي الحديث منذ العشرينات[461] الذي نفى كل نمطية قبلية، لتكون الكتابة بالنسبة لمحمد بنيس - وهو أحد الشعراء- « فعل لا يقين له ولا إثبات، إنه فعل المحو ذاته، أكتب بغاية السكن جليل المحو بحيث تنعدم الحدود وينتقي الأصل والنموذج»[462]، هذا الفعل هو فعل تحرري يتجه لعالم مغاير يبنى في النص وبالنص.

من خلال هذا تصبح الكتابة مغامرة ترى إلى الأشياء نظرة مغايرة بعيدا عن الحدود، ولا تكون تلك الكتابة الجديدة إلا بعد المجاهدة والمثابرة، ولم تنزل على الشاعر كإلهام شيطاني أو كنفحة علوية، ولهذا تولد «مجاهدة واستمتاعاً، سرد غناء حوار وصف وما هي الكتابة إذن، هي ما يبحث باستمرار عن سؤاله لا عن يقينه»[463]، وبهذا على الناقد أن يرى إلى الشعر العربي رؤية لها محدداتها ضمن مآل الأجناس الأدبية ودائرة الثقافة العربية، وكذلك ضمن التجاوب مع غيره من شعر اللغات الأخرى، تلك الإمبراطوريات الشعرية التي لا يمكن التخلي عنها أو ردمها، ومنها « كان الأمل الخلاق، وها نحن بحاجة ليأسنا الخلاق كذلك، ولكن كيف يكون اليأس خلاق؟ ادخل رحم العتمات واصمت قليلا»[464]،فالقصيدة لا تتكون ولا تنمو إلا في سراديب الممارسات والتنظيرات والآراء، ومن لا يرى

---

[459]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 18.

[460]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 18.

[461]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 12.

[462]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 66.

[463]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 30.

[464]- نفسه، ص 199.

السراديب تلك لا يمكنه أن يرى القصيدة، لأن «السراديب تطالب بمعرفة مغايرة تلك محنة الرؤية إلى السطوح لتستنطق القصيدة العربية الغياب والموت، وعصية على الاختزال تكون وهذه ظاهرة تبدو جديدة في سلالة الشعر العربي»[465]، وبهذا تمكن الشعر من التخلص من أوهام عقلانية وتقديس اللاوعي، وليس بإمكان أي ناقد أو منظر أن يطلب من الشعر الحديث حيوية سواء بادعاء التجاوز أو الإلغاء أو الاختزال مع الإقرار أن الشعر العربي الحديث ليس كله حديثا، فبعض المفاهيم التي أطربها أو أخضع لها ليست من الحداثة في شيء.

إن الشعر تجربة إنسانية له أسسه النظرية، وهو كذلك ممارسة وجودية تلتقي فيها وجهات متعددة بأقل الكلمات، هذا الشعر كما يقول محمد بنيس « لم يجئني ولم ينزل علي، فما كان الشعر رفيقا شيطانيا ولا نفحة علوية، بل أحول أن ألمسه مجاهدة ومكابدة واستمتاعاً »[466] متشوقا إلى اللانهائي واللامحدود دون خضوع أو استسلام.

2-2- وظيفة الكتابة ورسالة الشعر:

آمن الشاعر العربي الحديث بتجربته الشعرية التي تحاول التعبير والكشف عن واقع الإنسان في كل المجالات، هو يصور «لوحات باطنية وربما هي رقصات عقلية»[467] كما حاول استشراف وبناء مستقبل مليء بالحياة والتجدد، كل هذا حتم عليه البحث عن أشكال تعبيرية، وطورها حتى تتناسب مع المضامين الجديدة المعبر عنها من خلال الجمع بين الذات والجماعة وقيمة الشعر تتجلى في « خلق عالم جديد، وتغيير العالم بطريقة غير مباشرة أي تغيير الواقع فنياً من خلال تفكيك العلاقات اللغوية السائدة وتأسيس علاقات لغوية جديدة»[468]، وبهذا التأسيس للعلاقات الجديدة يتمكن من الانتقال من التعبير إلى التغيير، إذ أن الكتابة الشعرية قد اتخذت أشكالا متنوعة تدل كل منها على الأفكار التي شغلت بال الشاعر في حياته اليومية، لتخرج بذلك الكتابة الشعرية على المعايير المألوفة، وتسهم في صنع الجانب الشعري من البعد البصري فضلا عن زيادة قدراته التأثيرية.

---

[465]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 63.

[466]-محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 206.

[467]- عبد الغفار المكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ص47.

[468]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 85.

إن علاقة الشاعر الحديث بالواقع قد أصبحت علاقة تغيير وتبديل، لأنه لم يعد يقتنع بعطاءات ومظاهر الواقع، ومهمة الشاعر هي البحث عن أسئلة جديدة، يتجلى فيها الكثير من القلق الوجودي والشكوى، التي دائما ما تبحث عن حل يخرج هذا الشاعر من القلق الذي يسيطر عليه، وهو ما يجعله ينزع إلى التغيير[469]، مما يجعل الكتابة الشعرية سبيلا لكشف الواقع، هذا الواقع بما فيه من تناقضات يسعى الشاعر إلى تغييره سواء بالتخلص منه أو بالهدم وبناء بديل له، لتتجلى فيه الطموحات والآمال، فمحمد بنيس يرى أن الشعر ينطلق من الواقع، ولكن لا يصل إليه، بل ليصل إلى بعد جديد غير واقعي، هذا البعد هو نسيج الخيال الشعري، «فجوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعية، إنه يبدل هرمونيا الواقع بهرمونيا إبداعية، ويجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم»[470]، فالشعر قبل أن يكون تعبيراً لغوياً جمالياً، هو في الحقيقة «رؤيا للكشف عن المجهول عبر عالم الذات والحلم، فالشاعر يعبر عن حالة النفس في صراعها مع الواقع المعقد ومظاهره القاسية، فهو يرى العالم لا كما هو موجود بل كما ينبغي أن يكون»[471].

إن كتابة الشاعر للقصيدة تكشف عن عمق فهمه للواقع ووعيه للحقيقة التي يؤمن بها، ولن يتأتى له هذا إلا بكسر القيود وخلق عالم في صورة أفضل[472]، فارتباط الشعر بالواقع أمر لا جدال فيه، إنما الجدال فهو مرتبط بكيفية صياغة هذا الارتباط، وهو ما جعل أدونيس يؤكد على أن ارتباط الشعر بشيء ما يعني أن هذا الشيء يكتسب بـُعد الشعر، لا أن الشعر يكتسب بعده وأن القصيدة لا تكون ثورية بمضمونها بل بدلالتها وخصوصياتها التعبيرية، ومنه فالنص الشعري يؤسس لمجال إبداعيته من مستوى شكل التعبير، فالشعر كـفن غاية معرفية وجمالية تضمن حضور الآخر وغياب الأنا، فالوعي بالواقع يتجاوز الحياة ليعيد تكوينها وتشكيلها، « فليس لنا أن نكتب بقدر ما لنا أن نعرف ماذا نكتب، إن اختيار نوع الحياة هو الأصل في اختيار التعبير، وقبل التعبير ينبغي أن يكون لدينا ما نعبر عنه، بل ما يستحق أن نعبر عنه»،[473] فالشاعر يتعلم من الحياة من أجل أن يخلق عملا فيه صور ذات أبعاد، تعيد خلق الواقع بوضع العلاقات النصية قيد المساءلة المتكررة، لتحويل موقف

---

[469]- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، 1981، ص 06.

[470]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 39.

[471]- هنري أراغون، الجمالية الماركسية، تر: جهاد لقمان، منشورات عويدات، بيروت، ط 2، 1975، ص 59.

[472]- أدونيس، سياسة الشعر ، ص 119.

[473]- المرجع السابق، ص 20.

القارئ من حالة إلى حالة بالتفتح على آفاق جديدة، فمهمة الشعر حسب أدونيس تبرز في ما تقوم عليه من دهشة وجمع بين المرئيات وغير المرئيات، لأن البنية المجازية هي أساس الشعر، فالشاعر يطرح الأسئلة ولكن لا يجيب عنها، لأنه يعتبرها عبء مشترك بينه وبين المتلقي، فهو يملك اللغة التي توقظ وعي الإنسان بوجوده وخلخلة هذا الوعي بالوعي، فيفكر خلاف ما اعتاد أن يفكر فيه.

يمكن أن نفهم وظيفة الكتابة الجديدة التي دعا إليها أدونيس، ففي تلك المرحلة «لم يكن أدونيس غريباً عن الوضعية النقدية في الثقافة العالمية، كانت الماركسية مركز جذب في العديد من مناطق العالم»[474]، هذه الماركسية هي التي ستجسد المفهوم المادي للكتابة، فللشعر قدرته العجيبة في الخلق، باعتباره لا يصور الواقع كما هو، وا ٍنما يرسم طرق الخلاص من هذا الواقع المأسوي، فهو «يبدل الرؤية والحساسية ويفتح الجسد على هاويته وهو بذلك سفر في الغياب في طفولة الأشياء وجذور النار، هذه الطبقات النقية هي ما أوصل الشعر في كثير من تجاربه إلى كلام له جلال الفعل»[475]، فالشعر بهذا الطرح يصبح نسيجاً مرتبط بالوجود الفعلي وفاعليته، لأنه يقدم تجربة شعرية استحالت شكلا يدعو لنا لإدراك عناصره « من صور ومن حوادث وأنماط موسيقية ولفظية، وقراءة القصيدة الناجحة لا تقاس بمدى ما تقدم من أفكار، وا ٍنما تقاس بمقدار التأثير الذي تتركه فينا».[476]

إذا كانت الكتابة الشعرية مغامرة فإنه لا يمكن ضبطها ولا التنبؤ بفاعليتها، وفي كل هذا يبقى الشاعر وحده في هذه المغامرة من يؤمن برسالة الشعر باعتباره « يعاني هذه الهموم ويسبر أغوارها، ويظهر طريقها للتخلص منها في أسلوب صريح ولغة ثورية»[477]، فهو يهتم بالواقع والأبعاد الإنسانية بمختلف أطيافها حتى يكون مصدراً من مصادر الثورة والخلق، فالكتابة الشعرية بهذا المنظور عليها أن تستوعب الحالة الإنسانية بإعادة صياغة الأسئلة الإنسانية الكبرى، و الاستجابة لطموحات الإنسان، لأنها بكل بساطة تصور لطبيعة الثابتة لا وصفاً فقط للطبيعة المألوفة، وما دامت المعاناة الإنسانية مستمرة فإن الشعر يستمر في خوض المعارك بمقدار «اقتراب الشاعر وامتزاجه بتجربة الحياة، وامتلائه بخصوصيتها وارتباطه بالناس، بمقدار ما يكون شعره جامعاً بين العمق التعبيري والقدرة على

---

[474]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، التقليدية، ص 53.

[475]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 217.

[476]- محمد عنابي، النقد التحليلي، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ت، ص 61.

[477]- مصطفى الطريبق، الجانب الوطني في شعر محمدالحلوب، مجلة مواسم، ع6، 2004/2003، المغرب، ص 20.

التوصيل والتأثير»[478]، وبهذا فالشاعر يمارس سلطته باعتباره الضمير الحي في لحظاتها المجيدة والصعبة، وهو الوحيد القادر على استدعاء لحظات السمو والعلو في تاريخها، ليزرع روح التعظيم كما يستدعي لحظات الانكسار والسقوط لترك أسبابها وبغية بناء النفوس من جديد لما يملكه من طاقات في الإبداع، وهو بكل هذا يحرر الإنسان من الزمن ويدفعه إلى زمن يرسمه له، وهو معبر عنه هيغل إذ يرى أن الشعر الجميل هو الذي «يعبر عن الحياة الأسمى والأعلى في عظمة جميلة وهادئة كتلك التي تعجب بها في أعمال فيدياس (نحات إغريقي) أو هوميروس (شاعر ملحمي إغريقي) فهنا يطفح كل شيء بالحياة فكل نقطة مهما تكن عديمة الشأن والأشكال جميعا والحركات كافة والأعضاء قاطبة ليس فيها شيء عديم المدلول أو عديم التعبير، بل كل شيء فعال وذو مردود، ومن أي زاوية نظرنا إلى العمل الفني وجدناه ينبغي الحياة الحرة»[479]، وهو ما نجده في قصيدة ...

الشعر في غايته يحاول أن يخلق عالمه الخاص، ليجعل العالم والوجود أكثر واقعية من المظاهر الخارجية، فهو رسالة تعرض الإدراك الحسي الحق كما هو موجود في الروح في كليته وفي تصالحه مع الموضوعي والحسي، وكل شعر عظيم «لا يولد في كل لحظة والشاعر لا يمارس بطولة أو شهادة، وحيداً يصاحب ليل القصيدة، يسير بين الأعشاب الوحشية والكواكب السرية والحجارة السعيدة، فربما يعثر يوما على ضوء ينفجر فجأة من أنحاء ماء أو تراب»[480]، فوظيفة الشعر أن يجعل التصورات الموضوعية قابلة للإدراك بتشغيل الفكر وا يقاظ التمثلات والانقضاض على المحنة، محنة اغتراب الإنسان في العالم.[481]

الشعر رسالة تعبر عن الحاجة الإنسانية التي تجعل الحياة أكثر من مجرد صراع من أجل البقاء، ليتخطى الآماد والأزمنة ويصل إلى ما لم يكن أحد بالغه، لأن الشاعر يختلف عن غيره عندما يتعامل «مع المطلق وما ورائية الأشياء دون دليل أو مسير أو مبضع، يقف الشاعر هكذا معرياً صدره للصاعقة، ومن خلال وضعه هذا يصل إلى الأزمنة التي لم يصل إليها العلم»[482]، فوظيفة الشعر والشاعر أكثر خطورة وجلال من وظيفة العلم، وهذا ما جعل وظيفة الشعر تعتمد على التطور والتقدم،

---

[478]-عمر أزراج، أحاديث في الفكر و الأدب، ص 42.

[479]- هيغل، فن العمارة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص 10.

[480]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 80.

[481]- هيغل، فن العمارة، ص 18.

[482]- عبد الوهاب البياتي، من باب الشيخ إلى قرطبة، ص 32-33.

فالشاعر بمثابة النبي الذي يأتي بشيء لم يسبقه إليه أحد وهو في نفس الوقت تكملة لما قام به السابقون، فالشاعر«الخالق للغة وهو النبي في هذه الحالة يعبر الشاعر عن الحقيقة، فالقول الشعري هو الحقيقة ويكون التخيل أساسه»[483]؛ ولهذا أصبحت الكتابة الشعرية بوظيفتها مشروعاً قائماً على المغامرة، وتحولت إلى مختبر له طابع التعدد والاختلاف.

الشعر ليس فناً ذا غاية معرفية أو جمالية، لأن كل وظيفة معرفية تتطلب الوضوح وتضمن حضور الآخر وغياب الأنا، والشعر في أساسه يقوم على حضور الأنا وغياب الآخر، وهذا حتى يتحرر الإنسان من الحدود الوهمية، ليصبح كائناً كونياً يتجاوز عجز الذات عن تحقيق الكمال، وهذا ما أكد عليه جون بول سارتر عندما ربط بين الكتابة و دفاعها عن الديمقراطية الذي يكون فيه معنى للكاتب، ولا يكون له معنى إلا بتجربة، لتصبح الكتابة «طريقا من طرق إرادة الحرية، فمتى شعرت فيها إن طوعاً أو كرهاً فأنت ملتزم»[484]، ولا يمكن للإنسان أن يساهم في التحرر الاجتماعي والتقدم التاريخي والشعر لم يتحرر، ويؤسس لنفسه جذورا بقي في بؤرة التخلف، فالنص الشعري يتجدد في تقديم «خيالي للعلم في حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية»[485].

إن الكتابة الشعرية ليست بالأمر السهل، فهي كما يراها أدونيس قراءة للعالم[486] بغية المساهمة في الارتقاء بالإنسان وتوجيه أفعاله، والوجود الإنساني لا يتحقق إلا عندما يصنع الإنسان سعادته، ويعرف الأشياء التي تحقق تلك السعادة، ولهذا يؤكد محمد بنيس على أن القصيدة تصنع قيمتها من انتمائها للحدث، أي من موقفها وموضوعها الذي تقدمه ، وهو نفس الطرح الذي أكد عليه أدونيس في كون الكتابة الجديدة هـي ثورة وارتباط بالهدم و الشمولية لكثير من القيم السائدة، ولا يمكن حصرها في مجرد تبنيها للمجد اللغوي والبلاغي البراق[487]؛ ومن أجل هذا تصبح الكتابة الشعرية أمراً صعباً ، فهي وكأنها حفر النفق في جبل المستحيل، والشاعر في كل هذا عليه أن يستعمل كل قواه الأدائية لاستكشاف واقع الإنسان وهمومه وتطلعاته، « فالشاعر لا يمارس بطولة أو شهادة، وحيدا يصاحب ليل القصيدة، يسير بين الأعشاب الوحشية والكواكب السرية والحجارة السعيدة، فلربما عثر يوما على

---

[483]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 99.

[484]- جان بول سارتر، ما الأدب، تر:غنيمي هلال، دار النهضة، مصر، ص 68.

[485]- نفسه، ص 66.

[486]- أدونيس، سياسة الشعر، ص 157.

[487]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها التقليدية، ص 57.

ضوء ينفجر فجأة»[488]، لتعانق في الشعر الشهادة بالموت والشهادة بالحياة، حتى يبشر بخلاص الوضع الإنساني الميت، ويهيئ الإقامة الحقيقية في مملكة الانبثاق، حيث تحرك الحياة وجهها إلى الغيب، فتصبح الكتابة بهذا المفهوم من خلال الوظيفة نظام ابستيميEpisteiméمن خلال إعادة اكتشاف المطلق على صورة الإنسان الذي هو مصدر كل القيم.

إن مجد القصيدة يتجلى في الاهتمام بالحياة الإنسانية، والشعر الفني « بجوهره وماهيته عظمة الحياة وقدسيتها، وهو لحن وا ٍيقاع يعيد للعالم انسجامه وللحياة ترتيبها»[489] ولأجل هذا كان إيمان الشاعر بالإنسان لا حدود له، باعتبار مشاركاً في القيم الحضارية ومحارباً من أجل السعادة الإنسانية، فالشعر ما هو إلا أداة في يده لتغيير الواقع بمو اجهة السلطة الظالمة، والقصيدة «التي تختار العبور نحو حريتها تتحول إلى معتقل والتهمة ثابتة، ليس الشاعر يعد هذا بطلا أو شهيدا، وبهذا الشعر لا يوجه وا ٍنما هو التنظيم للعالم بالقضاء على كل فوضى أو سلطة[490] معادية، على اعتبار أن الواقع المفروض يجسد اللاجدوى واللامعقول، فيما تكون الرؤيا الممكنة المرغوب تحققها حاملة للمعقول، ولهذا ظل الشعب المغربي «غير مهادن لسلطة الإرهاب والحجر والإرغام، تمارسها الأقلية ضد الأغلبية»[491] ، فالكتابة الشعرية ممارسة تقاوم الفساد، كما أنها ممارسة الإصلاح عن طريق التنوير، ففي المرحلة الأولى كانت مرحلة النضال من أجل التغيير وا ٍنصاف الطبقة المشهورة، ولو كان ذلك على حساب جماليات النص الشعري، وتجسد ذلك في بيان الكتابة الذي وضح فيه محمد بنيس المأزق الذي وقع فيه الشعر المغربي، فلم يستطيع تحقيق كينونة جمالية وجودية في زمن الكتابة لتأسيس هويته المغربية.

يرى محمد بنيس أن الشعر حسب "إيزرباوند" أمر مهم وحيوي بالنسبة لأي مجتمع، وذلك لأنه يرتبط ارتباطاً شديداً بالحقيقة، وهذا الارتباط لا تملكه «الأشكال الأخرى للممارسة الإنسانية، ولا يملكها العلم بالذات»[492]، فمهمة الشعر هي استشراف المستقبل والتطلع إلى ما ينبغي أن يكون، وكل وعي بهذا يكسب الشعر بعداً استراتيجياً في تحويل الواقع والوقوف على جوانبه، فالشاعر يبدأ دوره في زمن

---

[488]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 80.

[489]- عبد الغفار المكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ص 323.

[490]-محمد بنيس، كتابة المحو، ص 27.

[491]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا ٍبدالاتها التقليدية، ص 48.

[492]- علي جعفر العلاف، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، الجزائر، ط1، 2003، ص 34.

الضيق والشدة حسب "هلدلين"، فالشاعر لم يظهر دوره منذ فترة مثلما يظهر الآن، فلابد للشاعر أن يدافع عن الإنسانية، فهي التي تعيش الآن تمزقات عنيفة، فالإنسان في العالم اليوم يعيش في قرية كونية، وقد توحدت مشاكل الإنسانية، و الشاعر مطالب اليوم بمعرفة كيف يدافع عن الشعر وعدم الاكتفاء بالموجودات المبتدلة، فالكتابة الشعرية ليست صورة، بل هي أثر يطيح بالحدود بين الداخل والخارج، فتمتزج القصيدة بالكون لتظهر في صورة رؤيا وحلم «تستمد من التأسيس ومواجهة بنيتها الرئيسية، والمجتمع فاعل في وجود العالم وصيرورته، على أن المجتمع العربي والمغربي لم ولن يختار حياته بمحض إرادته، بعكس ما تحاول أن توهمنا بذلك إيديولوجية الهيمنة».[493]

إن الشعر باعتباره خطاباً موجهاً إلى العامة له الأثر المهم في الحياة الإنسانية، فهو يحول المرئي إلى لامرئي (الغيب)، وفيه «تتبدى الحقيقة فكامل الوجود العالمي يصبح مرئيا في لامرئية الفضاء الصميمي للعالم الذي يظهر فيه الملك كوحدة عالمية»[494] وبهذه المهمة يصبح الشعر ضرورة قصوى، ويتوجب على الشعراء المخاطرة والسعي الدائم للتغيير والمواجهة، فإذا كان الشعر مجرد تجربة فالواجب على الشاعر أن يعي العالم جمالياً، ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، لأنه يحاول من خلال التعبير بالصورة البصرية بأن يمتلك «القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء واستكشاف العلاقات ثم تفكيكها وا عادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسيته، وطريقته المتميزة في تناول الأمور بحيث تبدو للآخرين وكأنها ترى لأول مرة»[495]، كما أن وظيفة الشاعر «هي نقل الشعر من المعلوم إلى المعلوم، حيت مقدمة القصائد والمعجم والأوزان والقوافي والتراكيب والصور تفرض إبعاد ذات الشعر، وا حضار نموذج بجاهزيته يكون ضامنا لتقدم الشعر والمجتمع»[496]، وكأن الشعر ولادة جديدة تستوعب المفاهيم الحياتية، و تعبر عنها في قوالب بديعة، تدافع عن المعاني الإنسانية السامية والمتمثلة في قيم العدل والحق والحرية، ليصبح الشاعر في كل هذا هو صوت الإنسانية و الجماعة في كل عصر[497]، وهو الصوت الذي يدافع عنهم، و إلا تحول الشعر سجادة وتنطعاً له أبهة

---

[493]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 32.

[494]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، ص 245.

[495]- كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط 01، 1997، ص 12.

[496]-محمد بنيس، كتابة المحو، ص 82.

[497]- محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية و التطبيق، وزارة الإعلام، الطرف، دط، 1976، ص 148.

من جفاف الأزمنة استعاروها يجلس المتنبهون على أرائكهم، كل منه يقابل وجهه، يتمادحون، يتبادلون الأنخاب على اللغة المتمردة ويهجعون».[498]

يؤكد محمد بنيس أن الشعر المعاصر وظيفته أن يفهم المجتمع وفق وثنية مانوية الظلام والنور والخير والشر والقوي والضعيف، هذه الثنائيات التي لا تزال تحكم الرؤية الشعرية المطلقة[499]، ليحاول أن يباعد بينهما في ضبط تصوراته، وهو ما يجعله سجين كل ما هو جزئي، ويجعله يكرس قيم يعتقد أنه يرسخها أو يقاومها، إذ أن المجتمع العربي مربوط ومرهون بكثير من القيم المتعالية، عكسه عكس المجتمع الممكن والمحتمل، ولا يمكن لأي كتابة شعرية أن تكون فاعلة إن كانت هي من خارج الشعرية العربية القديمة، كما لا يمكنها أن تكون من داخلها، لأن شعرية الكتابة تختار الإقامة على الحدود، وتعتمد الغريب مثلما كان أبو تمام، والشعراء العرب منذ الرومانسية عملوا على إحداث ثورة بعيدة المدى في الكتابة الشعرية، لتصبح القصيدة أكثر جرأة ومغامرة في اختيار التحديث في الوعي بالقصيدة كما بالذات والزمن والعلم، وكان مظهر الجرأة في مجال اللغة، وهذه الرؤية هي التي يجب ترسيخها حتى تتقدم الكتابة، لأن الكتابة عشق شهواني مفتوح للحياة تمنح للغة والذات معا حق التجدد و متعتها.

إن الشعر تساؤل مستمر يسعى إلى إيجاد إجابات عن أسئلة الوجود وما فيه من قلق واضطراب، ليخلق توازناً في الإيقاعات المكونة للوجود بإعادة بنائها، وما على الشاعر إلا أن يحيا بالانبعاث من خلال إدراكه أنه يواجه حياة لا تكشف عن وجهها مرة واحدة، ولابد من إزالة أقنعتها المتوالدة، ومن شأن هذا أن يعمق الفكرة ويساعده على التعبير حين تعجز الكلمات، «وتظهر التجربة الإنسانية وتراكمها عبر التاريخ»[500]، وقد ساهم محمد بنيس في خلخة السائد والتأسيس لرؤية جديدة بجرأته المعهودة في المقاومة على واجهتين وهما واجهة الإبداع، إذ هبت على القصيدة رياح جديدة من جهات متعددة وواجهت معانقة الإنساني والكوني في أبهى معانيه ودلالاته، والذي يعود إلى أعماله الشعرية يجدها متفتحة على الأبعاد الجمالية و الأنطولوجية التي تواكب الحياة، فوظيفة الشاعر حسب بنيس هنا تقتضي منه أن يقبض على ما لا يسمى، أو ما أصبح ثابتاً في تسميته، وهذه

---

[498] - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 200.

[499] - نفسه، ص 33.

[500] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها التقليدية، ص 236.

مخاطرة لابد أن يجتازها الشاعر[501]؛فالشاعر في مثل هذه الحالة عليه أن يكون ثائراً ومفكراً وفيلسوفاً ، لأنه لا يحيا لذاته ولا يكتب الشعر بغرض اتساع حاسته الفنية، فهو ينطق باسم قوة كبيرة هي قوة الشعر وسحر الكلمة التي تحاول أن تعيد بناء الوحدة المفقودة، في واقع يحاول أن يحتوي الشاعر ويحاصره «عبر التحول والتجاوز أي تحويل المرئي إلى لامرئي عبر فعل الكتابة، لأن الأشياء متحولة في فضاء الخيال إلى ما يتعذر الإمساك به خارج الاستعمال والائتلاف، فليس تملكنا هو الذي ينتزعها من نفسها ومنا يجعلها غير أكيدة»[502]، وهذا ما يقتضي من الشاعر المخاطرة حتى يندمج وتترجم الكتابة المرئي إلى اللامرئي (غيب) وهذا ما جعل "ريكله" حسب محمد بنيس يجدد وظيفة الشاعر في ترجمة الأشياء، بينما "بلانشو" يعد الشاعر المترجم الأساسي، لأن الفضاء الشعري هو فضاء مفتوح.

إن الشعر لا يمكن أن يكون خطاباً صوتياً فقط، ولو كان كذلك لبطل الشعر وبطل أثره، وقد اعتمد محمد بنيس لتوضيح وظيفة الشعر التي ستظل مختبرا للحداثة من موضع قراءة أدونيس لهذه الوظيفة، حيث أعاد قراءة الشعر العربي القديم خاصة أبي نواس وأبي تمام والنفري، معتمدا على مختبر الشعر الفرنسي، ليصل إلى أن الشاعر ينتمي لثقافته من خلال النسق الثقافي الذي يتواجد فيه[503]؛ وقد أشار عبد الله العرويإلى تبعية الإنتاج الأدبي للتطور العام للمجتمع، واعتبره عنصراً سلبياً حال دون تمثل الحداثة ولهذا أصبح التجديد أمراً حتمياً ، خاصة لمن تأثروا بالشعراء الفرنسيين مثل بودلير و مالارميه، فالكتابة في زمن الثلاثينيات من القرن الماضي تمثلت في محاولة عبد الكريم بن ثابت في نصوصه الباحثة عن الحرية، أو ما قام به علال الفاسي وغيره بتتبع حركية المجتمع، فالظروف الاجتماعية والسياسية في الموضوعات الشعرية التي تتطور بتطور التقدم الفكري والحضاري، فحركية النفس مرتبطة بالواقع المعيش، لأن الشعر أصبح مشكلا من منظومة الدواخل التي "تتبع نسق الذات والمجتمع من ناحية"[504]، وهو ما نجده في قصيدة "عذوبة الحرية" لعلال الفاسي التي يقول فيها:

أهيم باسمك عند السياحي كما هيم الذاكر الزاهد

---

[501]- نفسه، ص 251.

[502]- نفسه، ص 244.

[503]-محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 83.

[504]- نفسه، ص 24.

و أرنو لو جهل عند الصباح كما واجه القبلة عابد[505]

إن الكتابة في تصورها للفعل الشعري تتجه إلى كل فضاء مفتوح لتلغي الخارج الوهمي الذي يسيج الخطاب، وهذا حتى يتمكن الشاعر من رؤية الأشياء والحالات من كل الأبعاد، فالمعرفة الشعرية كما يرى يوسف الخال تتميز بكونها كلية وشاملة، والشعر يجسد لنا نظرة الشاعر ورؤيته، ليجعل الجزئي كلي بتوظيف لغة فنية لا تجعل الفن مجرد فن ينحصر دوره في تقديم متعة جمالية، بل هو ذات تأثير عميق في النفس[506] فهو يتيح لنا الغوص في أعماق العالم ويزيد في غنى النفس البشرية وتشبعها بالقيم[507]، مع الإقرار بأن وظيفة الشعر تختلف باختلاف أنواع الشعر وموضوعاته، وهذا ما جعل وظيفة الشعر في عصر التقليدية تتمركز في الوظيفة التعلمية أو الوصفية، بينما شعراء الحداثة أعطوا للوظيفة نظرة مغايرة بعيدا عن الدين والعلم، وهو أن الشعر لا يعلم بل يخلق عالماً جديداً، فلم يعد الشعر منذ التقليدية يصدر عن مفهوم الكذب، بل عن الحقيقة التي لا يمكن أن نبلغها من منظور الرومانسيين إلا عن طريق اكتشاف العالم الداخل وسط الخيال الشعري.

أولت الكتابة الشعرية الحديثة اهتماماً كبير ً بقضايا التحرر، باعتبار الشعر ردة فعل على كل مظاهر الظلم والمشكلات الإنسانية الوجودية ومعاناته خاصة السياسية والاجتماعية، ولهذا ليس غريبا «أن تتحول وظيفة الشعر المكتوب بالعربية الفصحى في المغرب مع انبثاق العمل الوطني، وكانت هذه الوظيفة في القرن التاسع عشر مجرد نزوة، أما مع الحركة الوطنية فقط أصبحت قانونا غير مكتوب»[508]، فالشعر المغربي ما بين العشرينيات والسبعينيات عرف تحولاً كبيراً في وظيفة الشعر، إذ دعى إلى الحرية والدفاع عن الوطن، خاصة مع بروز الحركات التحررية وهذا بسبب الأوضاع التي عاشها المغرب أثناء الاستعمار، لتستمر «الشهادة كوظيفة أساسية للشعر التحرري بعد 1956»[509] وتعمقت عند البرجوازيين.

---

[505]- ديوان علال الفاسي، مطبعة البوكيلي، ط 2، 1998، ص 261.

[506]- أدونيس، كلام البدايات، دار الأديب، بيروت، ط 1، 1989، ص 207.

[507]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 85.

[508]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 12.

[509]- المرجع السابق، ص 13.

إن الحدث السياسي حدد وظيفة الشعر في الجواب على السؤال السياسي لا السؤال الشعري، وطمح إلى بناء نظرة تستند إلى الخصوصية المغربية التي لا يمكن في حال إلغائها أن تكون من ممكنات تحول النص الشعري خاصة في المغرب، فالشاعر المغربي أعطى للإبداع بعداً تاريخياً واجتماعياً، فكان على العمل الشعري الاختيار ين الموقف السياسي و الفعل الشعري، فمن العشرينات إلى السبعينات كانت السياسة محكمة في الشعر، و أصبح الشعر "تابعا لا مبدعا"[510]، وفتح عينيه على الحرائق و المطالب والانكسارات، بينما حقبة الثمانينات هي الحقبة الشعرية التي عاد فيها الشعر إلى الشعر.

ليس غريبا بالنظر إلى الظروف السياسية والاجتماعية التي عاشها المجتمع العربي أن تتحول وظيفة الشعر مع انبثاق العمل الوطني لتصبح الشهادة قانوناً، فانبعث الشعر العربي والمغربي خاصة مع حركة التحرر خاصة في منطقة الريف مع عبد الكريم الخطابي الذي فجر بنية الشعر المغربي التقليدية ،لتظهر بنية جديدة لها أولوية الوطن على السلطة، والجموع على المفرد، وقد خضع مفهوم الشهادة للتطور كما خضع الوعي الشعري نفسه للتطور، وكان مجاراة «للحركات التحررية العربية في المشرق من الانبعاث إلى المعاصرة»[511] ، ولهذا استمرت الشهادة كوظيفة أساسية للشعر التحرري، ولم تعد هناك إمكانية العودة للوراء وكل ابتعاد عنها أصبح خيانة، وهذه الشهادة المضادة لكل أنواع القهر والظلم، ولا يمكن أن تخضع لسلطة النص التقليدي سواء وطنيا أو عربيا، وتجلى هذا في الكفاح السياسي والتمرد على كل قوى الظلم الاستعمارية، ليختار الموت من أجل الحرية، وبهذا يكون «التحرر كفعل متكامل و متنام أيضا ضرورة للكتابة، وبغيره يتحول وبه نكون الورثاء الشرعيين لحركة التحرر الوطني التي كان الشعب أساساً وهدفاً له، ومع ذلك فإن هناك فروقاً تميز الكتابة عن شعر الشهادة الوطنية».[512]

يرى محمد بنيس أنه على المثقفين العرب أن تكون إبداعاتهم مساهمة في نشر الوعي بالقضية الفلسطينية، وأن يكون الشاعر مهوساً بالدفاع عن القضايا الوطنية والالتزام بها، وتسخير أدبه لها، ليكون لسان أمته، وأن يتحملوا مسؤولياتهم لدعمها واعتماد طرائق جديدة للعمل، تراعي المبادرات

---

[510]- نفسه، ص 15.

[511]- نفسه، ص 13.

[512]-المرجع السابق، ص 22.

الايجابية سواء بالسلاح أو السياسة، ويبقى السلاح الأولوية الكبرى في كل «ثورة متكاملة تعطي أهمية قصوى للعمل الثقافي بما هو إبراز الهوية والكيان، وتجذير للوعي النقدي، وتعميق للمعرفة بشرائط الثورة الدعم المادي والجماهيري لها، ولكنها في الوقت نفسه تضبط هذا العمل الثقافي في حدود ما تراه ايجابياً لتوضيح رؤيتها ومسارها»[513]، فالمأساة الفلسطينية كانت حاضرة في الكتابة، كما أن الكتابة تقرب محمد بنيس من المأساة الفلسطينية في زمن العزلة.

لكي ينشغل الشاعر بالتحرر«داخل النص وخارجه، فلا بد من توضيح ما استشكل على المبدعين والمنظرين أي طبيعة التحرر»[514] التي تصنع البطولة، فالقصيدة موقف حياتي اتجاه الفاجعة التي لا ندركها، بسبب الأقنعة التي تغطي الوجه المرعب، فهي لا تنقل حدثاً تاريخياً نتخلص منه بمجرد الانتهاء من كتابة القصيدة، فالانتهاء من كتابة القصيدة إعلان عن بداية جديدة، وهذه هي العلاقة بفلسطين، «فهي بوصلتي في رصد مسار الهيمنة على العالم العربي وهي تضيء لي الحاضر والمستقبل مثلما تضيء لي الماضي».[515]

إن إنتاج النصوص التحررية لا يعني أنها ستحدث تغييراً مباشراً في الواقع، بل تعني عدم استسلام الشاعر السياسي، وبهذا تمارس «الذات تكوينها، وتدخل الكتابة حضرتها لتعيد رؤية الأشياء والإنسان، تغير الحساسية جسد الكاتب جسد النص جسد القارئ»[516] ملغية أحادية الكلام ومبشرة بالتحرر كحقيقة مطلقة، لتصبح الكتابة تركيب لكون محتمل، فالشعر له أسرار لا ندركها تماما.

إن الشعر غايته استعادة الفردوس المفقود، وهذا دون الانسياق وراء العصيان، ودون التعلق بالأوهام، بالبحث عن بلاغة مغايرة تستنجد بقوانين ومعايير مغايرة، وهذا حين أصبح الشعر أكثر إصراراً على التجدد، فالشعر العربي عامة والمغربي خاصة أكثر تقدماً «حين رسخ مبدأ الشهادة ونقلها من الخارج إلى الداخل، من الماضي إلى الحاضر، من المركز الاحتكاري إلى الهيمنة الوطنية».[517]

---

[513]- نفسه، ص 174.

[514]- نفسه، ص 22.

[515]-محمد بنيس، الشعر يضل ضرورياً لحياتنا مثل المعارف الأخرى، ضفة ثالثة، فيفري 2020. Diffah.alarabu.com

[516]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 27.

[517]- نفسه، ص 33.

والشعر لا يخطئ عندما يعطي، بل كل أخطائه حين يخضع، لأنه حسب محمد بنيس لا يعبر، ولا ينقل،بل يخلق عالماً جديداً، ليتكامل الإنتاج الشعري ويصبح الشاعر مثل النبي، لأن الشعر مصدره نور معنوي ينزل من صدر الشاعر إلى سماء العقل[518] ففي الشعر لا تنتقل من المعلوم إلى المعلوم، بل من المعلوم إلى المجهول، والبلاغة المضادة هي كيف تبدع قصيدة مجهولها، أو كيف تجعل المجهول لا نهائيا، وهنا يصبح الشعر ضرورياً لحياتنا.

3- إشكالية الحداثة النقدية عند محمد بنيس:

3-1- العلاقة بالتراث:

لا يقتصر الشعر على الوصف أو التصوير أو تقديم الأحداث كما هي، بل ينطلق من واقع التجربة الإنسانية،التي يعيشها الإنسان الشاعر بمختلف مجالاتها، استجابة لها وتفاعلا معها و تعبيرا عنها، و على هذا يكون الشعر رؤية للواقع من خلال ذلك بالانفعال الذاتي الخاص المنطلق من الذاتية الشعورية أو الفلسفية أو غيرها.

إن الشعر لا يوجد بمعزل عن الواقع أو منفصلا عن الزمان والمكان ، و هذا الارتباط بالواقع هو الذي يكون الرؤيا ويبنيها و الشاعر الحق هو الذي يبحث عن الأسلحة التي يواجه بها الواقع من اجل التخلص من مظاهر الاستيلاب التي تحاصر الإنسان، وهذا يتطلب موقفا قويا، ونفسية كبيرة، " فمهمة الفنان هي الخوض في هذه القضايا واستكشاف علائقها المركبة والمتنوعة و المتعددة واحتمالاتها المستجدة التي تؤدي إلى ظهور الجديد المغاير "[519] فالشاعر يستمد قوته من الواقع المليء بالإيديولوجيات، وفيه يخلق الشاعر إيديولوجيته الخاصة به في التعامل مع هذا الواقع المتناقض، بالانفتاح على الصراع الدرامي الوجودي، من خلال الذاتية التي لا تكتفي بالتصوير للمشاعر بل بكشف الأفاق الإنسانية عامة، لأن الحياة تتغير في مضمونها في كل مكان وزمان، ولا بد على الشاعر من كشف أعماقها، و اكتشاف محسوساتها، وهذا الاكتشاف تقدمه الرؤيا،"فإن مهمة الفنان هي أن يغوص في هذه الصراعات مستكشفا علائق هاتين القوتين ،بشقيها الاجتمـاعي والطبيعي، وكلاهما

---

[518] -محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها التقليدية، ص 80-81.

[519] - إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي الحديث،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،ط 2،1978،ص 160.

معا وتطورهما الواقعي المتنوع والمركب و المتعدد والمتشابك،و يصبح الفنان له إدراكه المعرفي والمكون من الطبيعة و المجتمع المتحدين في الواقع ".[520]

إن هدف الرؤيا الشعرية عند محمد بنيس هي إثراء الحدس و الدخول بالمجتمع في عالم المجهول والشك، و تحريك الكيان البشري انطلاقا من الفرد وصولا إلى الجماعة ذلك "أن الشاعر العربي يجد نفسه الآن في نقطة الصفر في اللون الرمادي في اللحظة التي لا يعرف إن كانت من الليل أو من الفجر، وحيث يغطي الضباب كل شيء في مملكتي الليل والنهار،و حيث لا يستطيع الشاعر أن يرى، وإنما يمكنه أن يهمس، يحدس ويظن ويحلم "[521]؛ فواقعه و حركية الحقائق الإنسانية عنده غامضة مجهولة، وكذلك قضايا عصره غير مفهومة في عمقها،ويبقى عالمه كله مجهولا يحتاج إلى كشف " فالشاعر في مثل هذه الحالة عليه أن يكون ثائرا ومفكرا و فيلسوفا ومسيحا حاملا صليب خلاصه و خلاص الآخرين"[522]و على هذا كان البياتي شاعر رؤيا بامتياز إذ لم يخضع في تجربته للموضوع وكان في كل شعره معتمدا حدسه كموجه له في عالم غير مألوف.

لم تعد وظيفة القصيدة الحداثية التي تنطلق من رؤيا الشاعر هي تعليم وتثقيف ماهو معروف بوصفه، أو إعادة صياغة ما هو منظوم بل أصبح من الواجب عليها أن تأخذ بيدنا إلى عالم أخر مبني على الدهشة والوهم و التوقع لكل شيء، لذلك نجد الشاعر المعاصر ومن بينهم البياتي "يرفض كل مصطلح وربما كل عقيدة ويريد أن ينطلق من ذاته بحيث يجعلها الجسد الموصل إلى غايته، لا يستطيع أن يفعل لأن الحضارة والقيم ليست وليدة ساعة أو يوم، إنها نضال قديم أرست قواعده المتينة أجيال وأجيال"[523]و من هذا كان على القصيدة الحداثية أن تمثل هذا الهوس في المجهول في اللانهاية بحثا عن السحربمعاني وقوالب لا قواعد لها و لا معاجم تحدد وجودها في أمة لا يحكمها الواقع الثابت.

---

[520]- نفسه،ص 162 .

[521]- محمد المنصور، "الأرض الخراب في شعر حاوي و السياب"، مجلة الحياة الثقافية،تونس،ع3، 1986، ص 08.

[522]- محي الدين صبحي، البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا (حوار ذاتي عير الأخر)، دار الطليعة، بيروت،ط1، 1990، ص 21.

[523]- جابر مقيد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الأفاق الجديدة،بيروت،ط1،1981،ص 106.

لقد ربط عدد كبير من شعراء الحداثة رؤيتهم الشعرية بالفلسفة والتصوف تارة و بالميتافيزيقا تارة أخرى، مشيرا إلى"أن الميتافيزيقا ارتبطت بالواقع الذي لا بد من التمرد عليهو الذي كان سببا و مصدرا للميتافيزيقا التي سايرت مايعيشه الوطن العربي من تغير مستمر لا بد أن يكون منظرا له وحاملا لراياته حتى يكون أول من يصاب بذلك الواقع،لا أن يبقى ملاحظا أو منتظرا ما يتمخض عنه ذلك الواقع من نهايات غير معروفة،فهذا الشكل الشعري الجديد هو "إستبطان وتطلع وجهد للقبض على العالم دون فكر منطقي أي دون حل أو جزم أو تحديد خارج كل نسق أو نظام"[524]فشعره يبتعد عن الواقع للقبض عليه بالتقوقع داخل الذات التي تراعي نداءات المجتمع ويذهب محمد بنيس إلى أن ذلك ناتج عن معاناة وجودية يجب مواجهتها،فشعره اتسم بهذه السمة التجريدية ولهذا يأتي الغموض شاملا لكل قصائده لأن شعره لم ينشأ من الطبيعة الخاصة للشعر مثله مثل بقية الشعراء الحداثين وإنما استلهم منابعه من طابع تجريدي ميتافيزيقي صوفي

إنه من غير الممكن أن نتصور وجود عمل أدبي لايقتات من الواقع أو لايعترف بالعالم،فحتى في رفضه فإنه دائما يبني بديلا له يستمد منه مقوماته ،فالصلة بين الأدب والمجتمع لا تنقطع وبمجرد التلاشي أو التفكك لتلك العلاقة فإن الإيقاع الشعري يفقد وظيفته أو بريقه و تصيبه الفوضى" فرفض الواقع يتخذ في بعض وجوهه طابع " النقد"،نقد هذا الواقع برفض معتقداته وسلبياته وأمراضه وانحرافاته "[525]؛ و الرفض لهذا العالم (الواقع) هو رفض للذات بغاية تركيبه من جديد وفق نظرته الشعرية الخاصة، لاكتشافذاته في العالم و اكتشاف العالم في ذاته، فالعالم بوصفه عالم الوضوح والداخل بوصفه عالم الرؤيا و التحديد، فكيف جمع البياتي بينالواقــع و اللاواقـع(الرؤيا) ؟

يمثل التراث هوية الأمة ومصدرا من مصادر وجودها ، إذ لا يمكن أن تتقدم الأمة دون العودة إلى تراثها بفهمه ووعيه، فهو يجمع كل إمكانات الرقي و الإبداع والمكتسبات المهمة في الماضي "فالمعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ، ونوعا من اللصوق بوجدانها، وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائما في وجدان الأمم بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة "[526] تنتقل عبر الزمن من السلف إلى الخلف باعتباره " ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب

---

[524]- عبد الرحمن محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثةالعوامل و المظاهر وآليات التأويل،دار المعرفة،الكويت،ط1، 2002، ص34.

[525]- نفسه،ص 84 .

[526]- عبد الجبار القحطاني، جدل التراث و العصر،دار الفكر،دمشق،ط1 ،2001،ص 18 .

وفنون و علوم من شعب من الشعوب "[527]فهو جزء من الأمة التي صنعته و عملت على تكوينه لترتبط الأجيال الغابرة بالحاضر ة منأجل تأكيد وجودها الحضاري و حماية ذاتها من الذوبان و الاندثار .

وإنه من نافلة الكلام أن نقول أن للتراث أهميته العظمى في الأدب العربي الحديث،إذ يعتبر منبعا من منابع الإلهام الشعري، لأنه يعيد بناء الماضي من خلال الحاضر وفق رؤية جديدة ، فقد وجد الشعراء في التراث ضالتهم مما مكنهم من التعبير عما يختلج في نفوسهم، فالتراث له القدرة على بعث المشاعر و التأثير على النفوس ،باعتباره مستقرا في وجدان الناس من خلال القداسة الروحية والرفعة في الوجود مكنته من أن يكون عنصرا مهما في هوية الأمة فكريا و ثقافيا ما جعل الشعراء المحدثين يعودون إليه من أجل إعادة اكتشف كنوزه وطاقاته الإيحائية الواسعة " وتجليها وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار "[528]، فاتجه الشعراء المعاصرون إلى استدعاء الشخصيات التراثية في تجاربهم نتيجة معرفتهم بملامح الشخصيات التراثية ووعي أبعادها الدلالية في القضايا الحداثية و الحاضرة " فاستخدمها تعبيرا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة ".[529]

لقد ساهم التراث القومي و الإنساني من خلال قراءته الواعية في صقل موهبة الشاعر و جعلها أكثر نضجا باتخاذ الشاعر موقفا منه، لاستيعابه بما يخدم تجربته الشعرية، بإعطائه بعدا روحيا يتداخل فيه الماضي بالحاضر (الواقع) ليضيء رؤيا الشاعر ووعيه بالحداثة المستمدة قدراتها التعبيرية من جذور التراث، وكان الارتباط بالماضي بغاية استمرار الشاعر في إبداعه و اكتشاف المناجم التعبيرية وفق نظرة تجديدية حداثية تنظر إليه "بوصفه معطى حضاري وشكلا فنيا في بناء العملية الشعرية".[530]

---

[527]- جبور عبد النور، انظر في مصطلح التراث العربي والإنساني، دار الأدب،بيروت،ط1 1979،ص 63.

[528]- علي عشري زايدي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ط1،1997،ص12.

[529]- المرجع السابق،ص 13.

[530]- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة(قراءة في المكونات و الأصول) اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2004،ص26 .

3_عزالدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص307.

يشكل التراث قوام الأدب ومخزونه الذي لا ينضب لتحقيقه التواصل بين الناس والحضارة والأدب،فالتراث لا بد أن يحيا في الحاضر ويتجدد،وعلى الشاعر أن يختار تراثه الخاص،وما توظيفه إلا دلالة عن غناه الفني ومنحه للقصيدة طاقات تعبيرية موحية تؤثر على المتلقي لما لها من إيحاء "فالشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه،والتي مرتا ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه".

لذلك فالغاية من التعامل مع التراث هي دائما محاولة استغلال ما يختزنه التراث من طاقات دلاليةوقدرة على بعث تجربة الشاعر لتأكيدها لدى المتلقي،فاستدعاء الشخصية التراثية لا بد أن تكون مناسبة للحالة الشعورية والوجدانية،سواء كانت الشخصية التراثية قومية أو أجنبية،أما إذا كانت تلك الشخصية التراثية ليس لها أثر في وجدان صاحبها أو المتلقي دلاليا ،فإن إبداعه يبقى يراوح مكانه لعدم القدرة على توجيه وعي وعقل المتلقي للنص،فتوظيف التراث لا بد أن لا يكون غريبا حتى لا يكون الاستدعاءغير مناسب للتجربة الشعر ية، كما لا يجب أن يكون هذا التعامل مع التراث في النصوص بغاية إظهار الشاعر اطلاعه وثقافته الواسعةوقدرته على وعي التراث، كمن تأثروا بـ"إليوت" بشحن نصوصهم بشخصيات أسطورية يونانية أو بابلية أوصينية.....[531]غير معروفة أو غير مشهورة في التر اث القومي (المحلي) أو العالمي،مما يجعل العمل الإبداعي الفني يسوده الغموض الذي يضعف من الرؤيا الشعرية المتمثلة للواقع .

لقد أصبح توظيف التراث ظاهرة فنية مهمة في الشعر العربي الحديث،فقد جاء حضور التراث كثيرا وملازما لأغلب النصوص،وحاول من خلاله الشعراء تقديم صورة حقيقية للواقع بكل تناقضاته، ليصبح بذلك نافذة للتعبير عنالتجربة الذاتية بنقل أفكاره وأحاسيسه، فاتسع تعامل الشاعر مع التر اث باتساع ذلك التراث وتعدده، و لا يمكن أن نحصره في بيئة معينة أو أمة معينة أو زمن معين فالمفهوم الواسع للتراث له بعده المتكمل و المتداخل "فالحديث عنه يستلزم أن توسع من مدلول التراث و مجاله إذ هو لميعد تراثا عربيا إسلاميا فحسب، وإنما غدا تراثا إنسانيا "[532]إذ يرى "علي عشري زايدي" أنه للتراث ستة مصادر من موروث ديني،وموروث صوفي، وموروث تاريخي، وموروث أدبي، وموروث أسطوري، وموروث فلكلوري (شعبي)، وقد تتداخل هذه المصادر فيما بينها، كما يتداخل الصوفي مع

---

[531]- ينظر: علي عشري زايدي،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،ص 280.

[532]- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي الحديث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1978، ص118.

الديني و التاريخي مع الشعبي[533]، والتعامل مع هذه المصادر يأتي في عدة صور، من توظيف لفظي يضمن فيه الشاعر كلمات وعبارات تراثية مملوءة بالأداءات التعبيرية التي تقوي النص، أو يقتصر على الاستعمال الإشاري للشخصية التراثية بذكرها أو بالتوظيف الكلي،ليصبح النص كله موضوعا حول الشخصية التراثية أو واقفة معينة أو أسطورة محددة ويكون ذلك في قصيدة القناع عبر المزج بين التراث و المعاصرة .[534]

إن أهم ما يميز التجربة الشعرية الحديثة هو طريقة تعاملها وتوظيفها للتراث بمختلف أنواعه،فصار ارتباط الشاعر بالتراث عبارة عن "علاقة استيعاب وتفهم وا ٍدراك واع للمعنى الإنسان والتاريخي للتراث وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف، ومن خلال هذه النظرة كان استرجاع الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث "[535] فتعاملهم مع التراث أعطى للشعر مفهومه، فالخروج عن البحر والثورة على القافية الموحدة هو تعبير عن قراءة جديدة للشعر ورؤية حديثة للتراث، وهو ما يؤكد عليه" إحسان عباس "حين يذهب إلى أنه رغم اعتماد الشاعر الحديث للشكل الشعري الحديث وما فيه من تجديد، إلا أنه لم يستطيع تجاوز التراث الشعري القديم أو أبعاده ، والدليل أنه لا يمكن تذوق ذلك الشعر، و التأثر به مالم يكن متصلا بالتراث.[536]

إن مفهوم التراث في الشعر العربي الحديث من المفاهيم التي اختلف حولها الشعراء النقاد، فهناك من اعتبره من الماضي عادات وتقاليد، فيما نظر إليه آخرون نظرة حداثية من خلال ربطه بالحاضر والمستقبل لاستمراريته وتطوره بمر الزمن، ولا يحصر في مخطوط أو كتاب أو حدث قديم أو شخصية قديمة،بل هو جزء من واقع الإنسلن يتغير بتغيره ،ممثلا للماضي و الحاضر والمستقبل،وكما ذهب "إليوت" إلى اعتبار أفضل الأعمال تلك التي تتصل فيها القصيدة بالأجداد والموتى وتظهر فيها قدرات الشاعر على الارتباط بالماضي مدركا الروح الحية في التراث الممتد في الحاضر و المتداخل معه[537]وهو ما ذهب إليه أدونيس معتبرا التراث تلك القوى الحية التي تدفعنا باتجاه المستقبل [538] فهو

---

[533]- ينظر: علي عشري زايدي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص92.

[534]- ينظر: قميحة جابر، التراث الإنساني، دار الفكر العربي، القاهرة،ط1 ،1998،ص 54 .

[535]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربيالمعاصر قضايا و ظواهر الفنية و اللغوية،ص 38 .

[536]- ينظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 109.

[537]- ينظر: علي عشري زايدي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،ص 29 .

[538]- ينظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010، ص 19 .

حركية نحو المستقبل،ودعامة أسلسية له، وعبر مرور الزمن يتغير ويتطور ذلك التراث، ليتكامل في الحاضر، ولكن نحن لا نحس ذلك التغيير لأنه "عملية تطور بطيئة أحيانا ثائرة، عرمة أحيانا أخرى،إنه عملية خلق مستمرة، ومادام كذلك فهو في تطور دائم ".[539]

أما تعامل "صلاح عبد الصبور" مع التراث فكان مختلفا عن غيره من الشعراء والمنظرين،لكونه لم يتعامل مع التراث بالمعنى الواسع،معيدا قراءة هذا التراث من خلال معرفة ما فيه من قيم متعددة ، موجها نظره إلى التراث الأدبي ليكون قادرا على وعيه ، فما يهم الشاعر من التراث هو التراث الأدبي الذي يكون من المصادر الأولى للإبداع ونبعا للإلهام ، ويتجلى ذلك في النماذج الشعرية التي يتأثر بها الشاعر لمحاولة استيعاب الوجدان الإنساني في ارتباطه بالواقع الحضاري "فكلمة التراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغة والأدب، فالتراث عندهم هو كل ما خطه الأقدمون وحفظته الصفحات المسودة،أما الشاعر فالتراث عنده هو مايحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات، التراث عنده هو ما يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه، وما يتأثره أو يتأثر به من النماذج،فهو مطالب بالاختيار الدائم،مطالب بأن يجد له سلسلة من الأدباء والأجداد في أثره الشعري"[540] فالشاعر ما هو إلا امتداد لتراثه الأدبي وكل إبداع في الحقيقة اتصال بما سبقه لا تقليد و تبعية له، لكي لا يعاد إنتاجه وهذا يعتمد بالضرورة على طبيعة الاختيار للشخصية التراثة، الاختيار القائم على الوعي والذوبان في التراث حتى يصبح جزءا منه ليصل إلى مبتغاة فهو "ينمو أساسا من التراث، والشاعر يحمل تراثه الشعري في باطنه، ومن هذا التراث الشعري يكون انطلاقه، ويكون فهمه وتقديره لدور الشعر".[541]

انطلق محمد بنيس في نظرته للتراث من الواقع الاجتماعي إذ لا يمكن أن نتصور التراث إلا في إطار المجتمع الذي دفع بنيس إلى استعادة التراث واختيار ما يعايشه منه جاعلا التراث الصوت الذي يعبر به عن كل أحزانه وأفراحه واقفا على واقع الأمة الصعب،وقد لاحظ البياتي أن التعامل مع التراث يختلف من شاعر إلى أخر ومن زمن إلى أخر، فحركة الأحياء عنده اتصلت بالتراث من خلال الشكل كنموذج، وفي المرحلة الثانية كان التراث بين القبول أو الرفض ،إما في المرحلة الأخيرة و هي مرحلة الشعراء الحداثيين ،الذين كان اتصالهم بالتراث معنويا وتمثل ذلك في التجديد ورفض الشكل التقليدي

---

[539]- أحمد سليمان الأحمدي، الشعر الحديث بين التقليد و التجديد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983،ص 83 .

[540]- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 20 .

[541]- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة،أقول لكم عن الشعر،الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ج 09، 1992، ص 422.

مع تقديرهم للتراث وفخرهم به،وذلك لحتمية الارتباط و الاتصال به،مع النظر إليه وفق روح العصر التجديدية،و استنباط القيم الروحية والإنسانية و إسقاطها على الحاضر في النص، لا يتأتى ذلك إلا بإدراك جوانب التراث.[542]

إن فهم التراث لا يكون بمعزل عن المجتمع،فالشاعر لا يستطيع بناء رؤيته الحداثية إلا من خلال المزج بين الماضي والحاضر، لأن الشعر الحديث ماهو إلا تعبير عن بعد حضاري وقراءة جديدة للتراث القومي و الإنساني،فعلاقة الشاعر بالتراث "ضرورة حيوية لا يستغنى عنها الواقع الوجودي للإنسان وهو يمثل رغبة ونزعة تنبع من رغبة الإنسان المستقرة في أعماقه لأن يعيش زمنيين إذا استطاع بدلا من زمن واحد، وهذا التداخل بين الحاضر و الماضي يدفع الشاعر إلى توظيف التراث لخلق روح تحي العمل الأدبي وتجعله أكثر شمولية و الحاجة قائمة دائما لاكتشاف التراث وتوظيفه لإغناء العمل الأدبي ومنحه قدرة على التأثير بإعطاء دلالات جديدة ،فالشاعر الحقيقي لا بد أن يأخذ من التاريخ و الثقافة الماضية ما ينفعه فقد "كان التاريخ هو النوع الذي أحبه من القراءة، ولم أقرأه كركام من الوقائع والأحداث، إنما كتجربة إنسانية واسعة ومتعددة الخيبات، وكتجسيد لقضايا الإنسان التي طرحت كل المجتمعات الإنسانية الماضية "[543]فالتاريخ حسبه ليس أحداث و إنما ما يتعلمه منه الإنسان من عبر تنفع الإنسانية للتطلع إلى مستقبل يستمد قواه من الماضي المجيد، حتى يقدم الجديد، والشاعر الحقيقيهو الذي يعتبر نفسه استمرار ا لمجد الشعر العربي لا ناقضا له، والشاعر الذي يعتبر أنه يمثل الحداثة،هذا الشعر لا بد أن يرى السابقين له مثلوها يوما"[544] فكلما كان توظيف التراث مناسبا كلما كان أثره شديدا ليبقى بذلك التراث وخاصة التاريخ منه بنية مهمة للشاعر والنص، إذا أصبح يمثل الكرسي الذي تجلس عليه كل النصوص لضمان أصالتها و تفردها.

لقد أحسن محمد بنيس التعامل والتفاعل مع التراث، إذ أنه لم يعد صياغته كما هو، ولم يكتف بذكره كما هو، بل استخدمه استخداما فنيا، بإيحاءاته ودلالته لكي يكون قادرا على حمل الرؤيا الشعرية الخاصة به، بما يعبر عن تجربته الشعرية، فكل التراث همزة وصل بين البياتي و المتلقي من خلال تقديم رؤيته للمتلقي عبر ماخزنه التراث لديه، فالنص الإبداعي عند البياتي يحمل ثقافة المجتمع وواقعه

---

[542]- ينظر: فاتح علاق،مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر،ص 24 .

[543]- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية،ص 16 .

[544]- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث،ص 46 .

الاجتماعي ويعبر عن تطلعاته، إذ يختار الشاعر منه ما يتماشى مع تجربته الشعرية "فالاختيار يعتمد على السمات الدالة في الشخصية مراعيا بذلك الحداثة، وقدرة الشخصية على تمثلها،فشعر الرؤيا يحقق الغاية حين يستلهم صاحبه صورة عظمى مجسدا النموذج البدئي.

لقد كانت علاقة محمد بنيس بالتراث وطيدة متصلة في كثير من الأحيان به لأنه يبقى التراث مصدر الإلهام والإبداع عنده، ولا غنى عنه، فكان التفاعل معه قصد تطويره وتحديثه و إحيائه بغية إضفاء روح الحداثة عليه باستغلال طاقاته الفنية المساعدة في التعبير عن التجربة الشعرية، فكان من الواجب العودة إلى التراث انطلاقا من الأساطير والرموز وماخلفه التاريخ جاعلا الإبداع نتيجة ضرورية للتواصل بين التراث والحياة الجديدة بما فيها من قيم و أبعاد تجسدت في نضال الإنسان وتلبية لنداء الإبداع والخلق، والبناء الجديد للكتابة الشعرية يعتمد على أحجار الأبنية القديمة بإدراك التحول الحضار ي فعملية الإبداع عملية تواصل وانتقال مع التراث.

3-2- قصيدة النثر:

إن العرب نظموا الشعرمنذ القديم وحصروه في ستة عشر بحراً، وقد كان لكل بحر تفعيلاته التي تبنيه، وجعلوا البيت ينقسم إلى قسمين متساويين مع التزام قافية واحدة، لا يجوز للشاعر الخروج عنها، و هو ما فرض على الشاعر أن يخضع الكلمات للنسـق المتبع والنموذج المحتذى، ليجد نفسه مقيداً بنظامي الوزن و القافية، لما فيها من قيم جمالية وتشكيل موسيقي، لهما الأثر الكبير على المتلقي (السامع)، ولكن دوام الحال من المحال، فالأيام تجري والحياة تتغير وتتطور، خاصة بعد انفتاح الشعراء العرب المعاصرين على الشعر الغربي الذي أحدث تحولات كبرى في المسيرة الشعرية، فحاول الشعراء المعاصرون استلهام هذا التجديد، لكونه يعطي للشاعر حرية في التعبير تتماشى مع الدفقات الشعورية.

إن القصيدة العربية للمعاصرة ترعرعت في شروط معرفية و اجتماعية و سياسية مميزة، وقد استطاعت التفاعل مع الذات والأخر، وتجلى أغلب هذا التفاعل في المستوى الأدبي و المعرفي، فقد هاجر الشعر الأوربي و الأمريكي إلى الشعر العربي الحديث فأصبحت شرعية وضرورية، لأن أوربا وأمريكا تمثلان النموذج العسكـري والصناعي، فضلاً عن الاجتماعي والسياسي، وقد جسدت هذا

النموذج طموح الحداثة ومسارها"[545]؛ والذي تحقق من خلال التجاوز و التخطي، أي تخطي العصر الحديث في جميع الحقول حتى يتمكن الشاعر مع رؤيته، ويعرف حقيقته، ويحصل على حريته التي تقف على الهدم و البناء، أي بهدم السائد الذي لم نجد فيه مايساير النموذج إبداعياً وتنظيرياً، والذي يقف عائقاً لمشروع الحداثة، فالأسس النظرية و الإبداعية لحداثة الشعر العربي المعاصر لا يمكن اختزالها في نسق واحد، لأنحريته لم تتأت دفعة واحدة و لا خارج الواقع، فتصارعت التنظيرات والإبداعات في الشعر العربي الحديث وتعددت، مما جعل الحداثة الشعرية العربية تعاني "من ضغوط المهيمن عربياً، وتحكمه شرائط سيادة التقليد وخشية المغامرة كمنتج للمفاجئ والسري و المدهش كمفتتح للمناقض، والخارج على أعراف قواعد لعبة وظفها السائد في إنتاج الخطابة"[546]؛ و اعتماد شعرية تتماز بالتعدد والاختلاف، ولا تعرف بالثبات و السكون، ليكون هذا المعطى السبيل إلى تغيير مسار الشعر وفقأسس معاصرة تجمع بين المواجهة و التأسيس، أي هدم و بناء قيم حتى تتماشى مع الأسس الغربية، وتوجد حيزاً خاصاً في الحركة الشعرية المعاصرة في البيئة العربية عامة الغربية خاصة، ولن ينفلت هذا من شرنقته إلا بانتهاج سّبيل المغامرة والافتتان بغاية وا ٍعادة بناء المسكن الشعري كمسكن رمزي و وجودي للذات الكاتبة في مرحلة تاريخية وحضارية عرف فيها العالم العربي هجوم نماذج الثقافة الغربية عليه".[547]

إن الحركة الفكرية والثقافية والاجتماعية و حتى السياسية في الوطن العربي أصابها التحول، فكان لزاماً أن يصيب هذا التحول مفهوم الشعر و وظيفته باعتبار الأدب جزء لا يتجزأ من البنية الثقافيةو الاجتماعية، وهو ما ما تجلى في الشعر الحر، كل تلك التغيرات التي طرأت عل الشعر، تأثر بها الشاعر العربي ولم تكن وليدة الصدفة، والتي بدورها ساهمت في بناء مفهوم جديد للشعر يتماشى ويساير حركة الحداثة، مما استلزم صياغة بنية جديدة للخطاب الشعري إبداعاً و تنظيراً، ولكن أغلب القول في الشعر الحر كما يرى محمد بنيس مس الجانب الإيقاعي الذي يعتبره العمود الفقري للقصيدة، الذي يبني من خلاله الشاعر لهندسته الشعرية والتي تخلت عن قدسية التراث و النموذج الخليلي، فنازك الملائكة والتي تعتبر رائدةً للشعر الحر في الوطن العربي لم تكن "تبتغي تثبيت مطلق عروضي فقط، بل كانت دونما علم ضروري ترمي إلى إحلال المقدس و المطلق محل النسبي والذاتي، رابطة

---

[545]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 50.

[546]- المرجع السابق، ص 55.

[547]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 07.

بين تحررها وكلاسيكية أوربية لا يمكن للشعر العربي أن تستمد حريته ضمنها أو في أفقها"[548]، بالنظر إلى مكامن هذا التجديد الذي طرأ على الشعر العربي الحديث نستشف أنه لم يلغى الإيقاع القديم - لأنه حافظ على كثير من البنيات الإيقاعية- بل نوع في توزيع هذه البنيات، وهو ما أكد عليه محمد بنيس وذهب إليه أدونيس عندما قال أن الإيقاع في القصيدة القديمة كان أحادي وتم عزله عن مفهوم الوزن إلى مجال لا حدود له، ليصبح أكثر تداخلاً في علاقات مع بنية النص[549]، فتوسع الإيقاع واتخذ رداء التعدد وتغير المفهوم من مجرد اقتصاره على الوزن إلى التداخل مع الدلالة، ودراسة كل البنيات التركيبية ليتحول الخطاب الشعري من الملفوظ والمشافهة إلى النص، ويصبح الإيقاع الجديد هو المولود الجديد الذي ينبثق من الأعماق الباطنة للشاعر، و لا ينبغي إدراكه فقط بالأذن التي تستسيغ فقط قيد القافية و المقاطع.

حاول الشعراء العرب المعاصرون إخراج النص الشعري من المتعارف عليه والمألوف بفعل الظروف التي عاشوا فيها، فأصبح الشاعر العربي يقف على "عتبات العالم القديم والجديد، يجمع بين كل تقليد وتجديد مستفيداً من معطيات العلوم والثقافة من مختلف الاتجاهات الفكرية والدينية والأسطورية والفلسفية والأدبية"[550]، والخطاب الشعري العربي الحديث تفاعل مع كثير من مكونات النص الشعري الغربي، وهو الذي سيظهر جلياً في توظيف الكثير من المفاهيم النقدية والمصطلحات التنظيرية، فكثير من المصطلحات "ذات مصدر غربي، فالشعر الحر ليس من إبداع زكي أبو شادي أو إبداع نازك الملائكة كما يوحي بذلك كلامها، بل هو ترجمة لمصطلح فير ليبر بالفرنســـية و فري فيري بالإنجليزية، وقد ساد هذا المصطلح في الثقافة العربية منذ العشرينيات إلى جانب الشعر الحديث"[551]، وقد كانت مجلة "شعر" في الطليعة من خلال تعريفها للقارئ العربي بكثير من روائع الإبداعات الشعرية للغرب[552]، كل هذا جعل الشعراء العرب كما قال محمد بنيس يعرفون أن أنماط القصيدة في العالم متنوعة سواء على مستوى الشكل أو التصور، بل لا يمكن أن تياراً شعرياً مهما

---

[548]- المرجع السابق، ص 33.

[549]- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع 14، س 4، 1960، ص 80.

[550]- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان، ط 1، 1980، ص 13.

[551]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 20.

[552]- محمد تسريح، تجربة مجلة شعر واختراق جدار اللغة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 44- 45، 1987، ص 91.

كان "يحصر الحداثة الغربية في قصيدة النثر دون سواها، عداأن هناك من لا يعرفها تماماً، و الأمر في العالم العربي يرجع إلى تحكيم الوحدانية في بنيتنا الذهنية، مثلما هو ينتج عن عدم معرفتنا الدقيقة بقصيـدة النثر وبلتالي عدم معرفتنا بلغات أخرى، وقلة مشاركتنا في مهرجانات وندرة اطلاعنا على حركات شعرية متعددة في العالم، وقصور ترجماتنا ومعارفنا الشعرية، فكيف يمكن أن نرفع الوعي النظري بقصيدة النثر إلى مستوى المعرفة بها"[553] فكل هذه الأسباب جعلت العربي يجهل موقع التجديد في الخريطة الشعرية الكونية التي تؤثر وتتأثر.

إذا كان شعر التفعيلة هو أول مرحلة من مراحل التغيير في الشعر العربي فإن هذا التغيير لن يهدأ ولن يثبت على حال، وتلك هي سنة الله في الأرض، فقد ظهر تجديد آخر وهو قصيدة النثر التي أصابت بنية القصيدة، ليكون التحول أشد وقعة وأكثر أثراً، لأنه تجاوز الثوابت الجاهزة أو المرتبطة، وتحرر من كل ما كان أو ما يمكن أن يفرض وجوده بحكم المرجعية و النموذج، و هذا ما نستشفه من أدونيس وهو يعلن أن الشعر إذا كان مجرد كلام موزون مقفى فهو تعريف يشوه حقيقة الشعر[554]، لأن الشعر يوجد في القصيدة وكذلك يوجد في كثير من الأجناس الأدبية، لهذا أزال أدونيس الحواجز والحدود النوعية التي لا تزال تميز بين ما نسميه قصيدة الوزن وما نسميه قصيدة النثر، إنما القيمة هي في الشعر وليس في مجرد الوزن أو مجرد النثر[555]، وقصيدة النثر هي كتجديد مجرد صورة للإنسان العربي الباحث عن ذاته في ظل الآخر الذي لا بد أن تنفتح عليه لتسائل كل ما هو كوني، وكل مقارنة بين الشعر وقصيدة النثر ما هي إلا استمرار للمتعاليات التي تسعى وتدعي تجاوزها، فقصيدة النثر عند الكثيرين "هي نقيض القصيدة الموزونة أو ما يسمى بالعمودية دون أن تدرك بأن الإيقاع الخارجي ما كان حتى في العصر الجاهلي أساس الشعر، بل إنّ الدلالة الشعرية هي الهم الرئيس لكل شاعر، وما الوزن والإيقاع إلا قالب تتفاعل معه الدلالة"[556]، هذا ما يجعل قصيدة النثر مغامرة منفتحة لا تؤمن بوجود الجاهز على مستوى الشكل، بل تؤسس لرؤية جديدة للعالم تتجاوز مواجهة الشعر والنثر وتعني بشعرية إبداعية.

---

[553]- محمد بنيس، قصيدة النثر ليست كل حداثة، حوار مع مصطفى بدوي، مجلة إيلاف، لندن، 6501.

[554]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 102.

[555]- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 145.

[556]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 52.

هذه التجربة الجديدة و التي تمثلت في قصيدة النثر فتحت قرائح الشعراء و هم يمثلون هذا التجديد بقيم إبداعية، تتولد من رؤيا جديدة تتربع على عرش النص الشعري[557] فشكلت بذلك مخرجاً من طريق مسدود و وصلت إليه التجربة الشعرية و التجديد الشعري الذي فرض نفسه بفعل التغيرات الحاصلة، فسعى النقاد إلى التنظير لقصيدة النثر وهذا لمواكبة التطور و أساليب الكتابة الشعرية، مثلما دعى إليه يوسف الخال عندما أكد أن "مستقبل الشعر في لبنان رهين بقيام شعر طليعي تجريبي يقوم على الأسس التالية أولاً التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه أي بعقله وقلبه معاً، ثانياً استخدام الصور الحية من وصفية ذهنية حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة و التجريد اللفظي ،فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداعي نفسي يتحدى المطلق، ويحكم القوالب التقليدية، ثالثاً إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة، رابعاً تطوير الإيقاع الشعري العربي و صقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة، خامساً الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة و الجو العاطفي العام، لا على التتابع العقلي و التسلسل المنطقي، سادساً الإنسان في ألمه وفرحه خطيئته وتوبته حريته و عبوديته حقارته وعظمته حياته وموته هو الموضوع الأول و الأخير، فكل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد، سابعاً وعي التراث الروحي والعقلي العربي وفهمه على حقيقته، ثامناً الغوص إلى أعماق التراث الروحي والعقلي الأوربي وفهمه والتفاعل معه، تاسعاً الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، عاشراً الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة"[558] لتبقى قصيدة النثر لقاء مع الذات ومع الآخر تتطلع إلى حقيقة الوجود، وكشف الحياة المعاصرة في عيشتها.

إن الإشكالية في قصيدة النثر هي إشكالية مصطلح مبهم جمع في أصله بين نسقين مختلفين هما الشعر والنثر، ولم تكن هذه الإشكالية محصورة في الشعر العربي و عند نقاده، بل حتى الساحة النقدية الغربية شهدت خلافات حول طبيعة المصطلح، وبالضرورة يستعمل هذا الخلاف إلى الساحة النقدية العربية، وقد كان كتاب "سوزان برنار" حول قصيدة النثر قد شكل لبنة أولى ومرجعية نقدية مهمة لقصيدة النثر الغربية و العربية عندما تكلمت عن التعابير التي تتسم بها قصيدة النثر، فهي

---

[557] - كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 68.

[558] - المرجع السابق، ص 70.

"إرادة واعية للانتظام في قصيدة لابدها أن تكون كلا عضواً مستقلاً، و هو ما سيقودنا إلى القبول بمعيار الوحدة العضوية، فمهما بلغت القصيدة من درجة التعقيد، ورغم حريتها الظاهرية إلا أنها لابد أن تشكل كلا و عالماً مغلقاً خشية فقدان صفتها كقصيدة ... فعلينا أن نقبل بأن القصيدة لا تفترض لنفسها أي خارج نفسها لا سردية و لا برهانية ... بمعنى أن القصيدة لا تتطور نحو هدف ما و لا تطرح سلسلة من الأفعال المتتالية، لكنها تفرض على القارئ ككتلة كشيء لا زمنية"[559]، بينما على الجانب العربي نجد أن أدونيس من الأوائل الذين تحدثوا على قصيدة النثر تنظيراً و إبداعاً، فكانت البداية مع أدونيس في قصيدة الفراغ سنة 1954.

والتي حللت الواقع وفتت ما فيه، و هو الذي هو قال عنها "لم أصنع لشكلها في ذهني تخطيطاً هيأته، لهذا جاءت نوعاً من الفوضى التلقائية على نحو غير مدروس مسبقاً وغير منتظم"[560]، فجاءت شاملة وكثيفة في إطار عالم مغلق، و هي في الوقت نفسه كتلة من الإيحاءات اللامحدودة، قادرة على أن تهز كياننا في الأعماق، فكان أدونيس أولمن كتب في هذا الجنس الشعر ي وفتح الأبواب أمام الشعراء، و هو أول من أطلق هذا المصطلح، وكان ذلك في مقال بمجلة شعر سنة 1960متأثراً بما دعت إليه برنار سوزان.

وقد استقى منها الكثير من الأفكار، وكان المصطلح حسب سوزان برنار « poème en prose »[561]ليبني من خلال هذا أدونيس مشروعاً تكوينياً يتجه إلى آفاق تغوص في عمق الحداثة وتسائلها، فكانت دراسته بمثابة أول بيان شعري يصوغه، ويتجسد في القضايا المحورية التي لابد أن تعتمد عليها الكتابة الجديدة.[562]

بعد أدونيس تبعه أنسى الحاج في مقدمة "لن" في مجموعته النثرية 1960 عندما أقرأن التجديد الذي يدعو إليه من خلال قصيدة النثر لا يمكن أن يكون عبر تغيير قوالب جاهزة لتجهز قوالب أخرى، ولا نسعى التصنيف الجامد لنقع بذورنا فيه، وما صفة التدمير التي تلاحق قصيدة النثر كلعنة

---

[559]- أدونيس، في قصيدة النثر ضمن نظرية الشعر، مجلة شعر، قسم 01، ص 289.

[560]- أدونيس، ها أنت أيها الوقت، دار الأدب، بيروت، ط 01، 1983، ص 72.

[561]- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي- أدونيس أنموذجا -، أبحاث الترجمة والنشر، ط 01، 2004، ص 154.

[562]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بيناته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 17.

جميلة إلا الإطار الحر والخلاق الذي يجب أن تدر ج فيه كل محاولة جديدة لشعرنة النثر وكتابة قصيدة فيه [563]؛ و هو الذي كان يتساءل هل يمكن أن توجد من النثر قصيدة؟ ليميز بينهما على اعتبار أن النثر سرد يميل إلى المباشرة والشرح والاستطراد، بينما الشعر غير مباشر يرتبط بالمشاعر ويقدس الإيحائية، وهو ذو طبيعة مرحلية وغاية اختيارية، ولكي تكون القصيدة شعراً فإنه يجب أن نعتمد على عناصر الشعر، وكذلك فإنه قد يكون في" ديوان شعر رائع و لا يكون فيه قصيدتان، بل يكون كله قصيدة واحدة"[564]؛ والنثر كان في كثير من الحالات حافلاً بالشعر لذلك يرى أنه يمكن أن تكون من النثر قصيدة، وقد لوحظ أن أنسي الحاج في إبداعـاته و أعماله الأدبية انطلق من ذاته صوب التجديد، و أن ما وصل إليه لا يمكن أن يصل إليه أي شاعر آخر[565] رغم محاولات الكثير من الشعراء من بينهم يوسف الخال وشوقي أبي شقرا ومحمد الماغوط وهلم جرا.

يرى محمد باروت أن كلا من أدونيس و أنسيالحاج اختلافاً في التميز بين قصيدة النثر و النثر الشعري، وما اختلافهما إلا اختلاف جمالي، على اعتبار أن النثر الشعري استرسال يخضع للشعور دون أي اهتمام بالشكل، بينما قصيدة النثر لابد أن تخضع لشكل معين، تنظم من خلاله العلائق في بنية شاملة، فهي شعر يوظف النثر[566]، و تقوم قصيدة النثر على مقومات أهمها:

1. الموسيقى الشعرية هي حركة داخلية متناغمة ومتصلة بالتجربة لا تعتمد الإيقاع الخاص.
2. هدم الحواجز بين الكلمات الشعرية،و الكلمات غير الشعرية.
3. الابتعاد عن التفكك بين البنى، واعتماد الوحدة العضوية.

ومن الجدير بالذكر من خلال هذه المقومات فإن قصيدة النثر اهتمت بالبناء الداخلي باعتماد الرؤيا الشعرية، و هو ما جعل محمد باروت يدعو إلى النظر إلى هذا الحس الشعري الجديد، ليس من زاوية الشكل و البناء الفني، بل على أساس كيفية النظر للوجود والحياة، و هذا لاحتواء كل سمات القصيدة أو بعضها، وتختلف عن النثر الشعري بأنها قصيرة تعتمد إيقاع داخلي منظم قد يطول أو

---

[563]- أنسى الحاج، مقدمة لن، ص 23.

[564]- أدونيس، في قصيدة النثر، ص 06.

[565]- المرجع السابق، ص 81.

[566]- محمد باروت، الحداثة الأولى قصيدة النثر من جبران إلى **دكة**، مجلة شعر المعرفة، ع 283، 1985، ص 159.

يقصر، ويمتد من نصف صفحة، لإذا طال كثيراً فإنه تفقد القصيدة التواترلتصبح نثراً أو نثراً شعرياً، والذي يعتبر أول مظهر من مظاهر التمرد ضد القواعد والنموذج الثابت، كما تعتبر قصيدة النثر إحدى أهم إفرازاته أو بصورة أخرى أوجد تربة خصبة تنمو فيها قصيدة النثر[567]، لتكون قصيدة النثر نتيجة لتطور في التعبير أوجدته الكتابة الغربية، فهي ذات مرجعية غربية في الشعر العربي، ولكن حاول النقاد و الشعراء التأصيل لها بتمثل التراث الصوفي العربي.[568]

يرى محمد بنيس أن رواد قصيدة النثر وعلى رأسهم أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج وتوفيق صايغ قد دعموا كتاباتهم الشعرية بكتابات نقدية، وضحت معالم التوجه الجديد، و كان عملهم على "المستوى الثاني يعد مستوى التشكيل وهو مستوى التنظير النقدي، ليصبح الإبداع ثانياً خلق متخيلات شعرية"[569]، تحتضن رؤيا الشاعر، ويرى عاطف فضول أن أدونيس قد سعى إلى تحرير الشكل الشعري من القوالب الجاهزة والبحث عن بديل يقوم على إيقاع داخلي مبني على علاقات الأصوات و المعاني والصور،[570] والتي تخلق بنية موسيقية فريدة تتصل في محور الأصل، وفي إتباع لعبة الكتابة التي لا ضابط لها خارج فعل الكتابة[571]؛ لتكون قصيدة النثر تشكيلاً شعرياً مستقل عن الأشكال الشعرية لا من بعيد ولا من قريب، وهذا ما يعني أن ليس للشعر في قصيدة النثر شكل نهائي، وكأنه إنجاز هام للبلاغة المعاصرة تتمرد فيه الرؤيا على الأشكال السابقة انطلاقا من جدلية المحور والاكتشاف، وقد أكد "عبد الرحمن القعود على أن قصيدة النثر ليس قطعية نهائية بالقصيدة العمودية التراثية، فمن الصعب أن تحقق هذا ولو أرادته، لأنه قصيدة النثر لها صلة بالتراث بإحالتها إليه سواء منه القديم حين وصلها بالتراث الصوفي بظهوره فيها أو الحديث حين وصلها بالشعر المنثور"[572]، وتبقى قصيدة النثر العربية امتدادا لمحاولات تمرد وثورة ورغبة في التجديد في النمط الشعري الذي تبناه جبران خليل جبران وأمين الريحاني وآخرون، والذي أطلق عليه اسم الشعر المنثور

---

[567]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا، ص 43.

[568]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1980، ص 316.

[569]- حبيب بوهرد، شكل الموقف النقدي عند أدونيس و نزار قباني، عالم الكتب، أربد، ط 1، 2009، ص 07.

[570]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 172.

[571]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث -بيناته وإبدالاتها-، السعر المعاصر، ص 108.

[572]- عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص 156.

أو النثر الشعري، فهي قد وجدت لنفسها جذوراً في التراث العربي مع أنها في المفهوم مفهوم غربي خالص، وقد تجلت قديماً في كتابات الصوفية كالنفري والتوحيدي والسهرودي و ابن عربي.

يؤكد محمد بنيس على أن هجرة النصوص قد تمت بطرق مختلفة، منها ما تعلق بالشعراء الرومانسيين العرب الذين دعوا إلى تجاوز المنجز الشعري و البحث عن وعي متحرر مغاير لما هو سائد أو متعارف عليه، خاصة من خلال جبران خليل جبران الذي هدم الحدود بين الشعر و النثر، أو أن الاتصال قد تم عبر مجلة شعر التي حاول شعراؤها ترجمة الشعر الأوربي إلى العربية، وتعرفهم على منجزات الحداثة الغربية "فنشروا المفاهيم الحديثة فتجاوز مفهوم الشعر الحر وتأسيس نص جديد هو قصيدة النثر"[573] ومحور التفكير النقدي عند محمد بنيس في الأساس ينطلق من مقولة أن حداثة الشعر العربي ما كان لها أن توجد إلا من خلال الترجمة و هو ما نراه في القراءات - حسب بنيس-. غير المعرفية لهذا الشعر، هذا ما يدفعنا إلى قراءة الشعر العربي الحديث قراءة واعية ما دامت القراءة المتداولة عنه لم تعد قادرة على فتح مغلقات الحداثة الشعرية العربية[574] ، وقد تأسف محمد بنيس لكون العرب لا يربطون الحداثة إلا بقصيدة النثر، إذ هو قد اختلف في هذا الطرح ، فهم يحصرون القصيدة في قصيدة النثر ومع هذا يدعون إلى التجديد والتعددية، و هذا ليس هو معنى قصيدة النثر "فلا عجب أن نقرأ شاعراً حديثاً مأخوذاً بالتجاوز والإبداع والتعبير يريد للغة الشعرية أن تكون تأسيساً لحقائق جديدة، و كشفا متصلاً لوجه الإنسان البهي متجهاً بذلك الطموح العربي الجارف الذي ما يزال يتلعثم بمشاعر النهج و الطريق لاستئناف الإبداعية"[575].

إن مسار الشعر ية العربية من خلال مرجعياتها و إبدالاتها تجلت في شعريات متعددة، وكانت آليات التحول من زمن إلى زمن تتحكم فيه مجموعة من العوامل منها ما هو ثقافي أو فكري أو جمالي، و هو ما جعل قصيدة النثر نصا متعددا ومختلفا، على اعتبار أن التجربة في شعرية الحداثة تكشف عن أشكال تعبيرية متعددة تلغي الذاكرة، فالحداثة الشعرية بعد الحرب العالمية الثانية أحالتنا على ثلاثة متون هي الشعر الحـر والشعر المعاصر والكتابة الجديدة، و هي متباينة من حيث بنياتها النصية و اختياراتها النظرية إلى الحد الذي لا يكون الخلط بينهما إلا ضرباً من الاستمرار في عمارة

---

[573]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعاتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد، الأردن، ط1، 2011، ص 179.

[574]- محمد بنيس، الحق في الشعر، دار توبقال، الدار البيضاء، 2006، ص 73-74.

[575]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها- مساءلة الحداثة، ص 58.

السيولة النقدية التي تسقط الإعلامي على الشعري والمعرفي، و هكذا فإن الفئتين السفلى و العليا مجسدتان في كل من الشعر الحر والكتابة، هما معاً متساكنتان أو متصارعتان في الشعر الحر ... فيما الكتابة تذهب بالعتبة العليا إلى طرفها الأقصى"[576] وظاهرة الشعر المغربي المعاصر هي في الواقع تجسيد لوعي طبقي وتاريخي تمثل في الوعي المتقدم في المرحلة التاريخية التي ظهر فيها، ووعي طبقي عالج مشاكل وحلول الحياة اليومية الاجتماعية، فالشعر المغربي لم يكن بعيداً عن التطورات التي عرفها الشعر العربي ليدخل في مرحلة التجريب متأثراً .

إن قصيدة النثر حاولت في الأساس إخضاع اللغة وقواعدها لمتطلبات جديدة، فلابد من فتح الفضاء اللغوي و الإيقاعي دون أي تحديد أو تقييد، و الشعر بهذا هو اللغة الجديدة المعتمدة على "التجاوز الدائم ورفض القواعد الجديدة أو الجاهزة، وبهذا الأفق تستطيع أن تقرأ انعطاف القصيدة ونفهم محاولتها الدائمة للخروج من جلدها، هذا يعني أن الشعر الجديد الذي يبدو للوهلة الأولى أنه استقر على صيغة ثابتة أو شبه ثابتة"[577] ولهذا تشجع القراء و الشعراء المقاربة للكتابة وفق تجربة و مغامرة مغايرة بزاوية نقدية معينة ،و هذا ما نجده في قصيدة محمد الخمار الكنوني:

تتولى السلالات

نكتب أسماءها في الغبار

وتمضي

ما الذي أخذته

إلى الغيب من برقها

ما الذي تركته

على السور من حلمها

سمع البرق

---

[576] -محمد بنيس، الشعر العربي الحديث –بنياتهو إبدالاتها-، الشعر المعاصر، ص 24.

[577] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث –بنياتهو إبدالاتها-، مساءلة الحداثة، ص 59-60.

أو

سمع الحلم

إن على النهر جرحاً

و إن على الجرح جرحاً

لا

غالب

إلا

الخرائط.[578]

فحيث تحيد اللغة عن طريقتها التقليدية العادية في التعبير والدلالة، وتشع فيها طاقات الإثارة والإيحاء و المفاجأة تكون تلك اللغة لغة شعرية، مما يجعل المستوى الدلالي يتمدد ويتوسع، وهو ما يعوض غياب الإيقاع التقليدي وحتى على المستوى الخطي، إذ يكون للهيئة الخطية أثرها في القراءة انطلاقاً من العتبات النصية وما تثيره في القارئ، وقد انتبه "محمد بنيس" إلى المجال الفضائي في النص الشعري واحتفل بالفراغ، و أعاد ترتيب المكان وفق ثنائية البياض و السواد، فهذه الثنائية تمارس انعكاس الذات على الورق " لذا كان النص في شعرية الكتابة جسم طباعي له هيئة بصرية مظهرية أساسها الفضاء النصي"[579] المعتمد على اللغة والتكرار، أي على المستوى الصوتي والدلالي، و هذا ما جعل قصيدة النثر تتصاعد دلالياً[580] و هو ما نجد في قوله:

ربما

ربما

---

[578]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 102.

[579]- مشري ابن خليفة، الشعريةالعربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية، ص 235.

[580]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث –بنياته و إبدالاتها-، الشعر المعاصر، ص 152.

بانتقال الأصابع بين السياج وبين الهواء

أدون بصمة كل غياب

ربما

ربما

بانتهاء المعابر في لحظة

باختراق المزار

أعاود خط الرمال وأتبعها

من جهات

المساء.[581]

فباعتماد الشك لا اليقين ينقل دلالة غير مؤكد، ويبقى في حكم المستقبل، منطلقاً من ذاتيته التي أرهقتها المعاناة والاعتقالات، ويبقى الخطاب في سرديته المشحون بلغة عكست حقل الألم، وأذابت الاطمئنان، مما أنتج نص المتعة الذي يجعل المتلقي في حالة من الضياع.

إنّ قصيدة النثر قد تحررت من الجوانب و الشكلية التي قام عليها الشعر، فتميزت بالمرونة، وقد ألح أعضاء الحركة العربية الشعرية التجديية على وجوب الفصل بين الإيقاع و العروض، ونصبوا جل اهتمامهم على الإيقاع مؤكدين عبارة أن الشعر إيقاع لا عروض [582]، ومع هذا الطرح يؤكد محمد بنيس أن كثير من النقاد يعتبرون أن قصيدة النثر نقيض للقصيدة العروضية فقط[583]، ففيها يغيب الوزن و القافية، وينوب عنها التوازنات والتقاطعات و غيرها من أسس الإيقاع الداخلي دون الاهتمام بالإيقاع الخارجي، هذا الإيقاع الذي تعتمده قصيدة النثر يرتبط بظواهر نحوية وعروضية وتركيبية لا تعطي أهمية للصوت، و هو ما جعل تأثيرها عل المتلقي يرتبط بالتأثير البصري لا السماعي، فهي

---

[581]- محمد بنيس، هبة الفراغ، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1992، ص 51.

[582]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث – بنياته وابدالاتها -، الشعر المعاصر، ص 43.

[583]- نفسه، ص 95.

قصيدة بصرية تقرأ، ومع كل هذا التحديث فإنه لا يعني ترك الظاهرة الإيقاعية المعتمدة على الوزن وبناء شكل إيقاعي جديد، وإنما التحديث هو بناء شكل إيقاعي جديد يتعانق مع المعنى الشعري والبحث عن إيقاع يتوافق مع متطلبات العصر، وكان ظهور ظاهرة إيقاعية جديدة و هي ظاهرة البياض التي قامت على عنصر التشكيل الذي يحتله السواد، ويعد هذا العنصر (البياض) في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ[584]، وبهذا الاتجاه الذي نحى نحو- الشعر المعاصر في الكتابة- على الرغم من أن المتلقي لا يزال يحن إلى تلقي النص مشافهة لا مكتوباً - فإنه أسس لثقافة الكتابة.

لقد هيمنت قصيدة النثر على كل أنماط الكتابة الشعرية، فكل شعراء المغاربة اتجهوا إلى هذا الشكل الجديد بوعي تام، خاصة بعد الثمانينات، وقد كانت بداياتها مع "إدريس الجابي" 1948 و"محمد الصياغ" الذي تأثر بالأدب المهجري والغـربي، وذلك في ديوانه "شجرة النار" 1955 أناء القمر،1956 ولكن الظروف لم تكن مهيأة لهذا النوع من الشعر، وفي فترة التسعينات تجلت قصيدة النثر مع رشيد المومني، ومع أن جيل التسعينات اعتمد على الشعر الحر إلا أنه بدأ ينحرف بها إلى الطابع النثري، فتكنوا من الاستغناء عن التفعيلة و الرتابة الموسيقية.

4-شعرية القصيدة المعاصرة:

4-1- اللغة الشعرية والدلالات التعبيرية:

ما يميز الشعر وخاصة المعاصر منه اعتبار اللغة مادة بنائية، لها دورها المتمثل في خلق صور تعبيرية دلالية تبرز فيها قوة الكلمة الموظفة بما تفجره من طاقات تصويرية، ومن خلال هذه اللغة يستطيع الشاعر نقل مشاعره بتداخل اللفظ مع المعنى، لبناء نظام جديد تتخذ فيه اللغة نمطا غير الذي كان سائدا، إذ اتجه الشاعر المعاصر إلى صناعة جملة جديدة من الصيغ اللغوية المتميزة بالانحراف الشديد عن كل ما هو منطقي، وتمثل ذلك في تكوين علاقات بين الكلمات، نظن أنها غير مقبولة إما لأنها غير متداولة أو لأننا لم نكن نتوقعها، وما الخطاب الشعري إلا كيان لغوي يحمل الكثير من الدلالات، "فاللغة الشعرية استطاعت خلق أبعاد جديدة لحركة الفكر من قلب الحركة الشعرية بالاعتماد على الإيحاء، الذي يبعث من اللفظة التي تتجاوز مع لفظة أخرى فتتجاوز المعنى

[584]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث – بنياته وابدالاتها-، الرومانسية، ص 100-101.

المألوف لتصنع معنى جديداً عجيباً "[585] بعيداً عن المعجم اللغوي الضيق، فالنص الشعري بما فيه تكونه مجموعة من الكلمات الحاملة لبنى تعبيرية وشحنات دلالية تقوم على الإيحاء و التلميح لكونها تنبع من عالم غير محدود، والشاعر في كل هذا يسعى إلى تحديد ذلك اللامحدود و ترجمة للانفعالات، فبالكلمات وَحدها أخترق اليابسة و أفسح للبحر أن يصادقني، نشيد كوني بعه أستعيد حيويتي وحضور الأزمنة، لابد لهذا الزمن أن يهاجر من زمنه، لغة شقيقة تصعد من مرقد الأزمنة، هذه هيئة العالم ينقاد نحو سطوعه الأرضي، تتسارع الخطوات في صدري مؤججة، لم تكف الكلمات مهما اتسعت واستحالت عنقاء كان هناك ما يدل الكلمات على أزقها"[586]، فعلاقة الشاعر المعاصر باللغة هي علاقة يسودها الصراع خاصة عند عدم استطاعة اللغة الإحاطة بالانفعالات، تلك الانفعالات التي تتحول إلى جحيم لا تفي الدلالة اللغوية له.

يندفع الشاعر المعاصر في مغامرات البحث عن لغة مغايرة، تحطم قواعد اللغة المعيارية، لأن اللغة المعيارية ليس بإمكانها مسايرة الواقع، والشعر يتأسس انطلاقا من قدرته على تجاوز المألوف أو تحويله إلى عامل ثانوي، يغرس نفسه في بنية اللغة، وفي قدرتها على استنبات القول الشعري في خصوصية تفجير اللغةو إعادة تشكيلها[587]، لتحل اللغة الشعرية محل اللغة المعيارية، وبعث نفس جديد في الكلمات تكون الدلالة فيها أعمق باعتماد الإيحاء لا الإيضاح و التلميح لا التصريح من خلال الجوهر الروحي للألفاظ لا الشكل[588] ومادام الشعر إبداع ينبع من النفس فإنه سيتجلى حتماً في اللغة التي تتجاوز كثيراً من المعاني المتداولة، تلك اللغة التي تحترف الانشقاق والخروج عن النمطية والمألوف وإلا أصبحت عاجزة على استيعاب الذات المترنحة واللحظة التاريخية اللتين تريد أن تحيا بهما ولهما[589]؛ و هو ما يجعلها أيضا تملك القابلية للتجديد بنائها المعتمد على التأويل أو ما يسميه "جون كوهين" اللغة العليا.

---

[585]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 20.

[586]- نفسه، ص 94.

[587]- محمد بنيس:الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مسألة الحداثة، ص 59.

[588]- ينظر: بشير تاوريرت: ألليات الشعرية الحديثة عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، عالم الكتب، ط 01، 2009، ص 86.

[589]- محمد بنيس: حداثة السؤال، ص 24.

تعد اللغة الشعرية (اللغة العليا) مفتاحاً في إبداعات الشاعر، باعتبارها مجموعة من الرموز لها مضمونها الفكري المعبر عن الانفعالات الصادرة عن رؤيا صاحبهاّ، هذه اللغة تحتاج دائما إلى الكشف و الاختراق لتلازم الغموض مع دلالتها التعبيرية المرتبطة بالحالات النفسية والشعورية، خاصة "حين تدخل في علاقات نصية، فإنها تكتسب وظيفة بحسب درجة الهيمنة التي تحققها العلاقات الرابطة بين وحداتها، وكلما كانت اللغة أكثر بروزاً توجه الاهتمام إليها لا إلى الأشياء التي تعبر عنها"[590]، مما يجعل اللغة تنفتح على كسر كل الحواجز المعيارية و الانطلاق في قضاء دلالي مليء بالإيحاءات لا حدود لـه، وتصبح الوحدات اللغوية "تسري في جسد النص كبذور مشعـة فاتنة بألوانها القزحية ولمعانها البلوري، فيكون كامل النص هو مكان اللعبة الإيقاعية"[591] إذ أن الشعر يعمد إلى صناعة لغة تنظر إلى النظام المتعارف عليه نظرة تجديدية، فارضاً عليها توليد معاني تعبيرية جديدة، فالتجديد يقوم على شحن اللغة بعد فراغـتها من كثرة الاستعمال وكيف تستجيب القصيدة العربية الحديثة لزمن هو غير الزمن القديم، وقد كان الاختلاف في الردود من التقليدية إلى الشعر المعاصر والتي تجرأت في مهاجمة الحصانة اللغوية و السياسية و الدينية.[592]

إن اللغة مهما كانت خارجة عن المألوف فهي ليست غاية، بل ترتبط بالمبـدع و القارئ والواقع، بأن تعيد ترتيبه من جديد بتجاوز الظواهر، ومواجهة الحقيقة الباطنة ،فاللغة، الشعر، العالم " هذه جميعها تخط مسار المخاوف، و لا شيء واثق من ذاته، فاللغة أكبر من كونها أداة للتواصل، إنها حسب **هيدغر** مسكن الكائن، على أن الشاعر يعطي لغته حياة ثانية ويجعل منها من خلال التوريط الأقصى للذات في فعل الكتابة"[593]، فتوظيف اللغة الشعرية يحقق للشاعر عالمه الواقعي لأن اللغة هي الوجـود الشعـري، والفعل الإبداعي يسيطر عليه التطور والتغيير ومن أجل هذا تأتي لغته الشعرية كتأسيس لحقائق جديدة"كشفاً متصلاً لوجه الإنسان البهي، متهجاً بذلك الطموح العربي الجارف الذي ما يزال يتلعثم بحثاً عن الطر يق لاستئناف الإبداعية"[594] وبهذا الطرح يتوجب على الذات المبدعة أن

---

[590]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 41.

[591]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 155.

[592]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث-نياته وا إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 92.

[593]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 45.

[594]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 58.

تمد اللغة بحياة جديدة، تحتضن العالم الباطني للشاعر، وهنا يكمن جوهر الشعر وجوهرالخاصية الشعرية من خلال التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة.

إن اللغة الشعرية لغة إيحائية ذات دلالات تعبيرية تضمن للخطاب الشعري استمراريته وجماليته، هذا الجمال الذي يراه **أدونيس** يتجلى في نظام المفردات وعلاقتها ببعضها البعض من جهة وكذلك الانفعال و التجربة من جهة أخرى، وهو ما يمهد لظهور لغة شعرية زئبقية[595] ساحرة تنفذ إلى أعماق الواقع، وهنا تتجلى قدرة ومهمة الذات المبدعة في تفجير الكلمة وخلق دلالات تعبيرية متعددة تنطلق من إنتاج علاقات تعبر عن تجربته ونظرته الخاصة للعالم وهو يحاول تشكيل العالم من خلال تجربته الخاصة"والتي لابّد لها من لغة تبتعد عن المألوف، وتخترق منطق اللغة، ويكون ذلك بزلزلة هذا التشكيل اللغوي"[596]، وهذا النوع من الممارسة في الكتابة الشعرية هو تأكيد على الانحراف الذي تبديه القدرات الابتكارية التي يميزها تحويل الكلمة المألوفة إلى مستوى الكلمة ذات الدلالة المتعددة، فتعطي الألفاظ والتراكيب إيقاعاً عذباً للخطاب[597]، ولكن كل هذا يعتمد على مدى اختراق الشعر المعاصر للغة المحكية كما يرى **محمد بنيس** لأن **أدونيس**كان دائما يعارض اللغة المحكية ويفصل اللغة الشعرية التي تقدس لغة الإشارة والغموض، مع العلم أن اللغة العربية قبل كل شيء هي لغة الوحي والأصول والجذور، وهو ما جعل **أدونيس** يتحدث عن البعد الفكري و العقائدي للغة و الذي لم تستطيع الحداثة التخلص منه.[598]

يرى **محمد بنيس** أن الشعراء يتوجب عليهم أن يعودوا إلى شعرية لا تعتمد كثيراً على اللسانيات فقط، ولا تجعل من اللسانيات وسيلة ومنهجاً للبحث، فاللغة الشعرية بهذا التصور لم تكن في حاجة إلى انتظار أراء **دوسوسير** و**تشومسكي**، فاللغة الشعرية "تكمن في تعدد الممارسات الكتابية حتى و إن كانت ثمة كتابات عبر عنها أسلافنا، فلابد من أن تكون طرائق تعبيرنا عن الموضوعات المعبر عنها بطريقة مغايرة وهنا تكمن براعة اللغة[599]، فهي يجب أن تبدع ما لم يبدعه السابقون وأن

---

[595]- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط 02، 1989، ص 78.

[596]- عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 02، 1987، ص 75.

[597]- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 152.

[598]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بغياته وا إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 148.

[599]- بشير تاوريرت: الشعرية والحداثة، دار رسلان، دمشق، 2010، ص 136.

تقول ما لـم يقله، فهي تقـدس الاختلاف و التمايز، كل هذا يؤدي إلى اختراع الشاعر للصيغ والكلمات والرموز، وابتكاره لعلائق جديدة فاعلة بينها وبين العناصر الأخرى الثابتة يعد كما أشرنا وكما يعبر الرمزيون تكوينا للغة داخل لغة"[600] هذه اللغة التي تعد انحرافاً منظماً فـي صياغة الأشياء فـي الـو اقع و تركيبها و أن أكتب الشعر كمغربي " في العقود الأخيرة من القرن العشرين، إن الشعر هو الشهادة شعرياً على تجربة العبور من زمن إلى زمن، على الانتقال من لغة لا تسمي إلى لغة تسمي"[601]، إنها تعتمد منطق التعدد في الممارسة النصية و تتناسل دلالياً .

إن اللغة الشعرية حسب **محمد بنيس** ليست وصفاً للواقع كما هو، أو انعكاس لأحداثه، وما دام الشعر في حقيقته يتماهى مع الكشف، فإن تغيير الرؤيا مرتبط بتجديد اللغة ومدها بقدرة على رؤية اللامرئي، واللغة الواصفة Metalongage هي التي تعيد بناء الموضوع وتضبط ذاتياً وسائل التعبير و التواصل" وهذه الوظيفة تتحقق في سياق هو ذاكرة اللغة، وما دامت للكلمات معاني تتبع من سياقها ولا تتحدد إلا في السياق"[602] ويرى **محمد بنيس** أن الدليل أعطى أهمية كبرى للغة بالمقارنة مع الخطاب، مما يعطي للذات الحرية، كما أن الشعرية البنيوية تجعل "الدليل أساساً لبناء النص الشعري مختزلة إياه في الاستعارة التي ترى إليها متحققة من خلال اللغة في الشعر دون غيره"[603]، فالقصيدة لغة لا كلمات و هي نظام لمجموعة من العلاقات التي يخلقها الشاعر لأن "الذات الكاتبة وهي تخترق اللغة بأقصى عنفوانها تنتخب المسارات التي تحتجب عنا أسرارها هناك فقط يبعث شاعراً جاهلياً أو عباسيا أو أندلسياً أو معاصراً لا فرق، هذا مكان تورط الذاتيات في كتابتها"[604]، وهذا المسار الذي تنتهجه الذات في النص يعتمد على إعادة الرؤية للعقل الإنساني كفعل تؤسسه الذات عبر اختراق اللغة مادام الفعل الحداثي يدعو إلى مواجهة اللغة كإشكالية توازن ولاتوازن القواعد في النص الشعري، أي أن التجديد في الشعر لن يظهر إلا بإبدالقواعده وا بقاء الفضاء المحدد وكذلك تجديد الصلة بالقارئ.[605]

---

[600] - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1984، ص 120.

[601] - محمد بنيس، كتابة المحو، ص 21.

[602] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، التقليدية، ص 75.

[603] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث - بنياته وابدالاتها، الرومانسية ، ص 36.

[604] - محمد بنيس: كتابة النحو، ص 81.

[605] - نفسه، ص 59.

إن اللغة لا تحدد معالمها معجمياً، بل لابد أن تدخل العلائق التركيبية بينها في ترابط، مكونة بنية تتحرك في فضاء النص، وهذا ما يجعل النص الإبداعي مشحوناً بكتابة إيحائية لا يمكن حصر تعدد أبعادها واختزالها في بعد واحد"[606]، وهذا حتى تتحرر من سلطة التقليد المعتمد على المعنى الثابت، وهذا ما جعل **أدونيس** حسب **محمد بنيس** يندفع إلى المواجهة باستمرار، ونقده لوظيفتي الوصف و التعبير في اللغة الشعرية[607]، لأنلشعر إدراك جديد يختلف عما سبق و لا يتحقق ذلك إلا بإعادة تشكيل الأشياء برؤية جديدة، وا ن القراءة المتخصصة للبنيات الشعرية أوصلتنا إلى أن الشعر العربي بحث كثيراً لتجديد توازنه كلما وقع للغة قحط و هذا ما جعل الشعر العربي الحديث يركن إلى التوازن وقد تقاطع مع التقليدية و هذا ما نجده مثلا عند الجواهري في العراق وسلمان العيسى في سوريا ومحمد الحلوي في المغرب على سبيل المثل لا الحصر فهؤلاء ممن هيئوا لمسار التجديد في الرؤية الشعرية المغايرة.[608]

4-2- التخييل الشعري و تمظهرات أنساق تشكل الصور في الشعر:

للصورة أهمية كبيرة في النص الشعري، والنص الشعري لا يقوم إلا على عناصر أساسية تتمثل في اللغة والإيقاع و الصورة، وقد حظيت الصورة باهتمام الدرس النقدي ليس لأنها تعبر عن الإحساس والعاطفة، بل لأنها تعبرعن حقائق من واقع الإنسان يرسمها الشاعر بمخيلته، فالصورة الشعرية هي الشكل الذي تتجلى فيه عبقرية الشاعر من خلال الصوغ اللساني به لنقل المعاني والأفكار إلى صورة مرئية، معتمداً الخيال الذي يجعل المتلقي يسبح في عالم الشاعر المطلق، لأن الشاعر لكي يصل إلى عالم لم يصل إليه غيره حسب **محمد بنيس** لآبد أن يكون هذا العالم من نسج الخيال الشعري، وجوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعية، إنه يبدل هرمونياً الواقع بهرمونيا إبداعية ويجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم"[609] هذا ما نسميه بالواقع الافتراضي الذي يبحث عنه الشاعر.

---

[606]- الحبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، دار الأديب، وهران ، 2013، ص 120.

[607]-محمد بنيس، كتابة المحو، ص 186.

[608]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهوا إبدالاتها- مساءلة الحداثة-، ص 165.

[609]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهو ابدالاتها، الشعر المعاصر، ص 39.

هذا ويذهب**بروتون** إلى أن الصورة إبداع خالص للذهن، فهي لا تنتج عن طريق المقارنة فقط. بل من خلال الجمع والتقريب بين واقعين، وكلما كانت العلاقة بين الواقعين خفية وبعيدة كانت الصورة قوية و مؤثرة في المتلقي فيتجاوب معها، لأن الإبداع لا يقدم الواقع كما هو إنما يقدمه بطريقة مغايرة من خلال سحر وجمال تلك الصورة[610]، وبهذا يصبح الشعر مجرد تصوير وأعظم نعمة يمتلكها الشاعر هي نعمة المجاز، وبغياب الصورة في الشعر يصبح الشعر ما هو متداول من المعاني المباشرة، وا ذا كانت الصورة تحتل هذه المكانة في الشعر فإنه من الطبيعي أن تعد مقياساً للموهبة الشعرية و الشاعرية الفذة، فالحكم على الشاعر العظيم إنما يقوم على أصالة استعاراته وقوتها وابتكاراته المجازية خاصة في مجال الدلالة داخل اللغة الشعرية، وباتساع الثقافة وانفتاح الشاعر انفتحت الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة حسب **محمد بنيس** على الرمز والأسطورة وتتجاوز الفهم القائم على أوليات البلاغة، وهذا حتى تتوافق المشاعر مع القصيدة وتكون الصورة قادرة على نقل كل أبعاد التجربة الشعرية فإنني "عندما أتحدث عن الصورة لا أقصد مجرد النسخة النفسية لشيء خارجي، ولكن نوعاً من التمثيل الفوري الموصوف على نحو ملائم من خلال اللغة الشعرية"[611]، وبهذا يحقق التماثل من خلال اللغة في الصورة الشعرية.

تطورمفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث، ليتجاوز التصور القديم الذي حصرها في الصور البلاغية، ذلك أن النقد الحديث أضاف نوعين من الصور تمثلت في الصورة الذهنية و الصورة باعتبارها رمزاً [612]، وهذا يشير إلى أهمية الصورة الشعرية في النتاج الشعري مع اتسامها بالغموض والاضطراب و التداخل، و يذهب **ازرباوند** إلى أن الصورة الشعرية "هي تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[613]ليكون الشعر تصوير ناطق وتمثيل لقدرة الشاعر على تحويل الصور الذهنية إلى مدرك، و يعتبر **محمد بنيس** عنصر الفاجأة مهماً في الصورة الشعرية ويؤكد على أنها طفرة و تحولاً لا تعتمد مقدمات فهي "ظاهرة تخيلته ليس لها مع إدراك الأشياء إلا علائق

---

[610]- ينظر: محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 1990، ص 17.

[611]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهو ابدالاتها، الرومانسية، ص 147.

[612]- ينظر:علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، (د.ط)، 1980، ص 15.

[613]- عز الدين إسماعيل، التحليل النفسي للأدب، دار المعارف، مصر، 1963، ص 63.

غير مباشرة وهي بالأحرى نتائج النشاط التخيلي للاوعي"[614]، وتتجلى بطريقة مفاجئة مثل الهذيان أو الرؤيا بعيداً عن الحقيقة حتى تتمكن من الغوص في أعماق التجربة.

إن الصورة الشعرية الحديثة هي امتداد للخيال العربي، وتمجيد للرومانسيين العرب لنظرية الصورة الشعرية القديمة، وتكثيف للمنحنى النفسي الذي تقوم عليه الصورة الشعرية حسب **محمد بنيس**، لأن مفهومالحداثة يقوم على أساس الصراع و التناقض بين الأفكار والمعاني أوالجمع بينهما، ومنه تشكل الصورة على أساس الخيال، هذا الخيال الذي له وظيفته المهمة والصورة دونه لا تكتمل مهما كانت قدرات الشاعر، فمصادر الصورة الشعرية أبرزها الخيال و الواقع بنوعيه الحسي والذهني وما يتعلق بهما من مؤثرات تتجانس في الصورة وتمتزج امتزاجاً جدلياً[615]، ويذهب **محمد بنيس** إلى أن الخيال الشعري يتركب من المتكلم والخطاب والمستقبل للخطاب وله ثلاث محطات أولها تركيب التقابل وهو ما يكون بين الجسد والروح والقلب وقد يظهر بالتعارض على مستوى الجنس بأن يكون المتكلم و المخاطب مختلفان ليشكل شبكة دلالية، أو أن المتكلم و المخاطب أحدهما حاضر والآخر غائب ويسميه بنيس خطاطة التعارض، وقد يرتبط الشاعر بالطبيعة وعناصرها ويظهر ذلك في التشبيهات، أما المحطة الثانية فهي تركيب الترابط وهنا ترتبط الصورة المشكلة للمتخيل في الخطاب مما ينتج صورة متكاملة، و هذا ما يكسب الترابط خصيصة بنائية للمتخيل والمحطة الثانية هي تركيب التجانس ويتجلى في تبيين تناغم العلائق بين صورة و صورة، و هذا يتكون حسب محمد **بنيس** من خطاطتين، وهما التقدم والتحويل، ويتدخلان لغولية تنافر العناصر، ودفعه نحو تناغم بين الشاعر والنص و القارئ[616].

يرى **محمد بنيس** أن الخيال الشعري عند العرب هوعمل نظري كانت غاية **أبي القاسم الشابي** منه نقد الأدب العربي، معتمدا في مشروعه هذا على كتابات **محمود عباس العقاد** في حديثه عن الخيال لدى الرومانسية الإنجليزية و خاصة **كولدريج**، وكذلك التأثر بنظرية **رينان**[617] فالرومانسيون تبنوا مصطلح الخيال، وهو ما ذهب إليه **كولدريج**في اعتباره الخيال إما أولياً أو ثانوياً، أما الخيال الأولي فهو القوة الحيوية التيتجعل الإدراك الإنساني ممكناً و هو مجرد تكرار في العقل المتناهي

---

[614]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهو إبدالاتها، الرومانسية، ص 147.

[615]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 28.

[616]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،بنياتهو إبدالاتها، الرومانسية، ص 153، 155.

[617]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهو إبدالاتها - مساءلة الحداثة-، ص 145.

لعملية الخلق، وأما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال الأولي إلا أنه يوجد مع الإرادة الواعية[618]، ومنه يتبين لنا كيف كان للرومانسية أثرها في تكوين شعرية عربية اهتمت بالخيال وحقل المتخيل الذي جعلته عاملا مهماً في بنية النص، وقد اهتمت الرومانسية العربية متمثلة في **العقادو أبي القاسمالشابي**و غيرهم بالخيال الصناعي، والنص الصوفي الثري بالصور التخيلية ذات البعد المعرفي، الذي أخذ وظيفة الكشف والتجلي بين ما هو مجرد ومحسوس، وقد تتبع **محمد بنيس** آراء الرومانسيين في الخيال و التصوير، وهو ما جعله يتوجه "مباشرة نحو النصوص النظرية التي استودع فيها الشعراء الرومانسيون العرب، وخاصة هؤلاء الذين ندرس رؤيتهم للخيال الشعري، ما دام الشعراء الرومانسيون انتهجوا بالإجمال ممارسة نظرية متفاعلة ومتجاوبة مع الممارسة النصية"[619].

إن الخيال عند الشاعر يعبر عن النضج العالي لكافة مدركات المبدع المخزنة في الذهن، والتي فجأة تطفو إلى سطح الذاكرة، وتسيطر على مختلف جوانب التفكير، فتدفع الشاعر إلى التعبير عنها بمجرد دخول مثير ما، لتتحول المشاعر إلى كلمات تصويرية معبرة ولا يكون هذا إلا عندما "تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص"[620] فالصورة الشعرية تدخل علاقات جديدة بين الألفاظ وتستحدث استعمالات لغوية غير موجودة في الواقع باعتماد الخيال، فمحمد **بنيس** يربط بين الألفاظ والخيال و الصورة الشعرية في إطار التعبير ليتبيـن أن الألفاظ لها وزنها ودورها، وكل هذا يستمد قوته من الخيال باعتباره عاملاً مساعداً في استحضار الصور، فالخيال ضروري للإنسان حتى انه لا يمكن أن يتصف بالإنسانية من دون خيال لأنه يجسد قيمها النبيلة ويرى أنه ينقسم إلى قسمين:

1- الخيال الفني: وهو ما يعتمد التصوير ويبين خفايا النفس الإنسانية.

2- الخيال الصناعي أو المجازي: وهو عبارة عن ممارسة تعبيرية مجازية أي هو صناعة لفظية تقدس جمالية التعبير المرتبط بالإيحاء[621]، والخيال العربي مرتبط بالخيال الغربي، ويرى **محمد بنيس** أن هذه العلاقة هي علاقة تأثيرية وكان ذلك مع الرومانسية الغربية التي أثرت في الخطاب

---

[618]- ينظر: مصطفى البدوي، كولدريج نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص 156.

[619]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،بنياته و ابدالاتها، الرومانسية، ص 39.

[620]- محمد حسين عبد الله،الصورة الشعرية و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1981، ص 28.

[621]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،بنياته و ابدالاتها، الرومانسية، ص 123.

الشعري العربي، بينما التراث العربي اقتصر دوره على التنظير فقط، فكتابات القدامى لم تخل من الخيال و التخييل.

إن **أدونيس** يعتبر البديل الشعري للانهائية هو التخييل أو التصور باعتباره ملمحاً أساسياً في الحركة الشعرية العربية الجديدة، فهو قوة رؤياوية تستشف ما وراء الواقع (المجهول)، وتحتضن الواقع لتصبح القصيدة حيزاً يجمع بين الحاضر والمستقبل، بين الزمن والأبدية، بين الواقع وما وراء الواقع، ومهما كان فإن التخييل قد أصبح له دور مهم للوصول إلى الحقيقة المطلقة ""فلئن كان التخييل قد عرف تحولات في التصور على يد **الفرابي** الذي جعل من نظرية الشعر قسماً من أقسام تفكيره الفلسفي العام وأقسام نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي واضح فإنه بانتقاله إلى حقل الشعرية والبلاغة تحول إلى خزان للوبيات دلالية تتباين في حصيلة تصويرية إلى أخرى"، وكأنه يستخرج المعادن من مكان لا تنتصب منهأبداً فهو دائماً يبدع و يخترع الصور.

يرى محمد بنيس أن الرمزيين الذين يمجدون كلمة Imagination، وفي طلعتهم **بودلير** هم الذين انتقل منهم من الفرنسية إلى العربية مصطلح التخييل، و الذي يمزج في توضيحه بين تعريف الجرجاني الذي يضعه في مرتبة أدنى من الاستعارة (تبعاً للفرق بين الشعر والقرآن) وبين تعريف الصوفية الرافضين له وبين تعريف السريالية للخيال، فهذه المفاهيم والمصطلحات "ليست مجرد مصطلحات ومفاهيم بل هي عناصر لانفتاح الأنساق النظرية وانغلاقها"[622]، كما أن النقاد العرب القدامى انقسموا إلى فريقين في تعريف التخييل وارتباطه بالشعر، فالفريق الأول يمثله السجلماسي والقرطاجني، والثاني يمثله الجرجاني، والفريق الأول يربط بين التخييل و المحاكاة، لأنها مبنية على ما هو مقول في كل من التشبيه والمجاز و الاستعارة، تلك الاستعارة "بوصفها من وسائل الإدراك الخيالي ولها وظائف متباينة، فقدتكون وظيفتها التوضيح الذي يعني أنها تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لابد من وضعها في لغة مجردة"[623]، وقد تحدث **محمد بنيس** عن الاستعارة انطلاقاً من ديوان الخيل **لخليل مطران** ويرى أن الاستعارة تتجاوز التشبيه في بعض الأحيان " كونها تسعى دائماً إلى كسر المألوف من الألفاظ، فالشاعر يذكر الاستعارات، وهو في نفس الوقت يؤثرها على غيرها من التشبيه أساساً من الصور المخيلة" و هذا ما يؤكد على أهمية الاستعارة في خلق جمالية تأثيرية توصل الشاعر والمتلقي

---

[622] - مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الياب، القاهرة، (د.ط)، 1965، ص 250.

[623] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتها إبدالاتها، الرومانسية، ص 120.

إلى الواقع الافتراضي الذي لا يتم إدراكه إلا بالخيال، لتبقى الصورة الشعرية عند **محمد بنيس** هي امتداد للخيال الغربي و تمجيد للرومانسيين العرب لنظرية الصورة الشعرية القديمة.

4-3-البنيات الإيقاعية:

يختلف الشعر من مرحلة إلى أخرى، فهو مفهوم مرتبط بالعوامل المعاشة التي تحددها المفاهيم الفكرية والسياسية والاجتماعية، ولكل عصر شعراؤه الذين يدافعون عن مفاهيمهم ورؤاهم الخاصة، وهذا ما أكد عليه رواد الشعر العربي الحديث من خلال اعتبار الشعر رسالة ذا طابع جمالي، موسيقي يختلف عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى وهذا لاعتماد الشعر على عناصر داخلية وخارجية متآلفة ومتداخلة فيما بينها، فالمضمون في الشعر امتداد للشكل، وفهم الموضوع ينطلق من الشكل المتميز بالموسيقى الخاصة به وهو ما يتجلى في الإيقاع.

من المتعارف عليه أن حاسة السمع لدى الإنسان من أهم الحواس الخمس التي تستعمل في التواصل والإدراك،ولا ينحصر ذلك التواصل مع البشر، إنما مع الكون الذي يحيط به، والذي يمتلئ بالكثير من الأصوات، فالسمع حاسة لا تتوقف عن العمل عند الإنسان، فبه يعرف الإنسان طبيعة الصوت الذي يعتمد عليه في التخاطب[624] فكفاءة الأداء للصوت لها دورها في تحديد طبيعة الرسالة اللغوية،لأن الأذن تتفعل مع كل ما تسمعه سواء بالإيجاب أو السلب، فالصوت الحسن له سهولة بلوغ النفس تبقى الكلمة رابطة بين الإنسان و الحياة عبر إيقاعها المؤثر، وهذا الإيقاع لا تكمن أهميته في إيصال رسالة بقدر ما تظهر فيإحساس المتلقي بتحقيق التوافق والتطابق بين الكلمات و المعاني التي تحركه، فهذا الإيقاعيثير الاستجابة للصوت والصورة و الانفعالات.

تمثل قضية الإيقاع في الشعر العربي الحديث أكثر الإشكاليات الشعرية الحديثـة، فهو من المفاهيم التي ار تبطت بالشعر، واختلف النقاد والمنظرون للشعر في تحديد مفهوم واحد متفق عليه،ومعرفة حدوده نظرا لتداخله وتقاطعه مع مفاهيم أخرى تحيط بالقصيدة وبمفهوم الشعر، لكونه يمثل عنصرا تنظيميا يتكون على المستوى الصوتي للغة الشعرية، وكثيرا ما ارتبط الإيقاع بهذا الفهم بالوزن الذي هو توالي المقاطع الصوتية بانتظـام للوصول إلى طابع شعري تنتظم فيه القصيدة.

---

[624]- ينظر: كريم زكي حسام الدين،الدلالة الصوتية، مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة،ط1، 1992،ص 897.

يذهب أدونيس إلى أن الإيقاع في اللغة الشعرية لا يتعلق بالبنى الخارجية، مثل النغم و القافية وتقارب الحروف و تباعدها، إنما هذه مظاهر يتجلى فيها الإيقاع، وهي حالات قليلة أو جزئية، فالإيقاع يتجاوز تلك المظاهر إلى أسرار خفية، تحكم علاقة الكلمة بالمتلقي[625] فالإيقاع من خلال هذا عنصرلا يقتصر فقط على الإبداع الشعري، وا ٍنما يتعداه إلى النثر، وهذا ما أكده عليه أدونيس، فالإيقاع في النثر يظهر في الفقرة أو السطر باعتماده على الوصل والفصل، بينما الشعر يقوم على التفعيلات المحددة في الشطر أو السطر المحدد بالقافية في نهايته، فالإيقاع في النثر الذي يعتمد على الفصل والوصل يرتبط بحركية النفس وامتداده[626]، وقد قامت القصائد الحديثة في بناء بنيتها الموسيقية على الإيقاعية بمختلف أنواعها، فالشعر إذا خلا من الموسيقى و ضعفت إيقاعاتها تراجع تأثيره، وأصبح شأنه شأن الفنون الأدبية الأخرى، لأنه صناعة راقية تعتمد على قواعد إيقاعية دقيقة.

النص الشعري تُكو ّنه مجموعة من العناصر، يجمع بينها الانسجام، ويعمل الإيقاع بدوره على دعم هذا الانسجام، وهذه المهمة التي يقوم بها الإيقاع تساهم في تشكيل بنية النص الشعري انطلاقا من حركة خارجية وداخلية، حتى يكون لنص قدرة على التعبير والتصوير و التأثير، فكما ير ى "يوسف عبد القادر" أن الشعر "ما هو إلاّ الابن الجميل للغة، وهو عبارة مقاطع من مجموعات صوتية لها وظيفة جمالية لها علاقة بالنظام الموسيقي، فالصوت باعتباره عنصرا من عناصر التشكيل الشعري لإعطائها المقاطع الصوتية تشكيلا زمنيا معينا"[627]والمتلقي يتأثر بالإيقاع جملة، وليس بالوحدات مجزأة أو متباعدة لأنه يرتبط بالتجربة الشعورية والحالة النفسية ارتباطا كليا مباشرا، ولكي يتوفر هذا يجب أن يكون الانتظام انتظاما صارما لا خلل فيه.

إن الشعرية العربية المعاصرة باتت تسعى إلى إعادة بناء و وضع تصور جديد للإيقاع داخل الخطاب الشعري، وتجسد ذلك الطموح في التحرر من التقاليد الشعرية القديمة التي نظرت إلى الشعر في حدود الوزن و القافية، واستحداث نص شعري يتطلع إلى الواقع الجديد، ويتحرر من السلطة التقليدية للوزن والقافية وهو تغير جذري و انقلاب عن سلطة البحر، تلك البحور التي أصبحت لا تصلح كلها

---

[625]- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 94.

[626]- ينظر: خالد سليمان،الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة آداب، ع4 ،1997،ص256 .

[627]-برباق ربيعة،الإيقاع الشعري،دراسة لمانية جمالية، مجلة كلية الأدب و اللغة، جامعة محمد خيضر،ع8،2011،ص 10 .

للشعر الحر لأنها ذات تفعيلات متعددة، هذه البحور أصبحت واضحة في كتابات **بدر شاكر السياب** وأحاديثه، و هو الذي لعتبر الثورة الحديثة على الوزن و القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت، لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء، بحيث لو أخرت أو قدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة[628]، وبهذا خرج الشعراء المعاصرون عن التبعية و التقليد للقديم عندما اعتبر التفعيلة المفردة أساساً لبناء البيت الشعري، وكان غرضهم من هذا هو البحث عن سبيل جديد تكسبهم حرية أكبر على تبديـل شروط الحساسية و الانفصالية الشعرية، لتكون وحدة التفعيلة كأساس للبناء العروضي المعتمد على قانونين "أولهما عناصر وجوده من اقتصار الشعراء على استعمال بحر شعري مفرد في القصيدة بكاملها، ويعتمد الشعراء في ثانيهما على المزج بين البحور المتعددة في النص الشعري الواحد". [629]

إن الإيقاع لا يحصر في الوزن الخليلي، بل هو مستوى مميز لا يقل عـن الدلالة و التركيب، ولأهمية الإيقاع أعتبر أحد أركان الشعر، فهو النظام الذي يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو فكري أو روحي، وهو ليس ملزماً على نحو أقنومي بل هو عنصر دلالي بالغ الاتساع، بحيث يمنح الشاعر أكبر مساحة ممكنة من الحركة و الفعل الشعريين"[630]، فبواسطة الإيقاع ينقل الشاعر النص الشعري من جانب الاستهلاك إلى جانب مليء بالمظاهر الصوتية المنظمة، لهذا فإن الشاعر يسعى إلى "تحطيم القيم الموروثة على صعيد الوقفة الإيقاعية و يؤسس قيماً تصدم وعي القارئ الذي تجذرت في أعماقه قوانين البيت الشعري التقليدي"[631]، فالقارئ التقليدي نجده ينفر ويبتعد عن النص الحداثي، كما أن النص الحداثي لا تستصيغه الأذن التقليدية، فكل واحد يقاطع الآخر.

يؤكد **محمد بنيس** على أن الشعر يكتسب مميزاته من بنيته، ولعل الإيقاع أهم بنية يتكون منها الشعر، هذا الإيقاع ليس بالأمر الظاهر، ولا يتجلى في البحر الشعري إذ هو يتجاوز ذلك[632] فالإيقاع

---

[628] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 70.

[629] - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 271.

[630] - صلاح السروري، تحطيم الشكل خلق الشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، 1997، ص 159.

[631] - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 274.

[632] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهوإبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 105.

ليس سمة عارضةفي الشعر لأنه يربط بين الذات و الآخر الشاعر والقارئ) كما يضبط حركات النفس و الجسم، بينما الوزن أساس القول لأنه يعيد الصوت الذي هو جوهر النغم، فهذا **السيد البحراوي** يعرف الإيقاع على أنه تنظيم لأصوات اللغة (المد الزمني- النبر- التنغيم) بحيث تتوالى في نمط زمني محدد[633]، هذا ما جعل الفهم القديم للإيقاع يحصر في الجانب الشكلي والمتمثل في الوزن و القافية.

لا يمكن للوزن والقافية أن يكسب الكلام شعريته، فكثير من الكلام الذي يكون موزوناً و مقفى لا نجد أثراً للشعر فيه ومن هنا كانت الثورة على النموذج القديم، فالشعراء العرب القدامى "قد استنبطوا استواء واعتدال وانفصال وتساوي الوحدات العروضية وتمام الوزن والقافية بالاقتصار على البنية السمعية للبيت"[634]هذه البنية التي لم تعد مهمةً وكان لها البديل هو البنية المكتوبة المرئية، فإذا كان الوزن هو مقياس آلي ثابت فإن الإيقاع أكبر من ذلك المقياس على أساس أنه يشمل كل الإبداع المعبر عن خلجات النفس فهو نسق الخطاب، والفرق بين الوزن و الإيقاع هو أن الوزن مؤلف من أقسام متساوية الأزمنة على حين أن الإيقاع مؤلف من أقسام متفاضلة الأزمنة، بالإضافة إلى أن الوزن مؤلف من تعاقب أزمنة الألحان القوية وغير القوية في نظام ثابت ومكرر، بينما الإيقاع نجده مصحوباً بنظرات مختلفة الكم و الكيف تدل على بداية اللحن أو نهايته[635] فالوزن عبارة عن جرس موسيقي تحس به الأذن من خلال القوافي و التفاعيل، والإيقاع هو حركة غير ظاهرة ليبقى الوزن جزءا من الإيقاع "وليس شرطاً له، فالبنية الإيقاعية تتشكل من انسجام علاقتها الداخلية"[636]، ومنه فالوزن ذو وظيفة بنائية للإيقاع الذي هو أوسع من العروض وفي نفس الوقت مشتمل عليه لأنه يتشكل أساساً من كثير من الوال اللفظية المتجانسة و المتناسقة في الخطاب الشعري، فالبيت الشعري هو "بناء متفاعل لمركبات لغوية يوقفها فراغان فريدان يفصلان بالتساوي العروضي بين المركبات في كل شطر على حدة"[637].

من المعروف أن الشاعر الحديث يحرر نفسه من كل القيود فيوزع التفعيلة بما يناسبه ويماشي الحساسية الشعرية الخاصة به مع المحافظة على التواترات المنسقة و المتقاربة لأن اختيار الدوال

---

[633]- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، 1996، ط 01، ص 10.

[634]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهو إبدالاتها، التقليدية، ص 125.

[635]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج02، 1992، ص 186.

[636]- حمر العين خيرة، شعرية الإيقاع، مجلة المعارف، ع 39، 2000، ص 21.

[637]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،بنياتهو إبدالاتها،التقليدية، ص 129.

ورصف التأليف يصنع البنية الوزنية المساهمة في الإيقاع و هذا معناه "أن العروض دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب"[638]، وكذلك بناء لطريقة إنتاج المعنى، لأنه ليس للكلمات معنى قبلي سابق على تركيبها وليس للغةإيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب و هو ما يؤكد مقولة **ميشونيك** من أن الإيقاع هو المعنى والذي يعطي للبيت نفساً منفرداً يعتمد حسب الشكلانين الروس على " إعادة تجميع حركي للأداة اللفظية بحسب خصيصة نبرية، وبالتالي فإن أبسط ظاهرة وأهمهاستكون عزل مجموعة وزنية كوحدة، و هذا العزل نفسه تصميم حركي للمجموعة الموالية شبيهة بالأولى ...وإعادة التجميع الوزني تتم عبر تصميم وزني حركي متتابع وبواسطة الحسم الوزني الحركي المتزامن الذي يوالف بين الوحدات الوزنية"[639]والتي ستكون من أجزاء مثل التفعيلة، وبعدما كانت تتسم بالتساوي والتوازي بين جميع أجزاء القصيدة لتصبح التفعيلة تعتمد على قانونين أساسيين وهما:

التفعيلة التامة: وهي تفعيلة واحدة توزع بطريقة منتظمة في الأسطر.

التفعيلة الناقصة:وهي التي تتوزع بين شطرين وتكون ناقصة إلا في نهاية البيت وبداية البيت الموالي له، فلا تشمل بذلك وسط البيت فضلاً عن بداية البيت الأول[640]، وهذا ما تجسد في قصيدة المختار الكنوني بعنوان «قصائد إلى ذاكرة من رماد»:

رايةٌتتناسلُ أوتتمزَّقُ في صخبٍ وثنيٍّ

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

فعل فعلن فاعل فعلن فاعل فعلن فعلن فا

غدت رايتين

0/ 0//0/ 0//

علن فاعلن فا

---

[638]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهإبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 109.

[639]-محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياتهإبدالاتها، التقليدية، ص 149.

[640]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص 132.

غدت مزقاً

0/0/ 0//

علن فاعل

فالبيت الأول ينتهي بتفعيلة ناقصة وهي (فا) تكملها (علن) في بداية البيت الثاني، الذي هو أيضا توجدفيه تفعيلـة ناقصة في نهايته وهي (فا) وتكملها (علن) في بداية البيت الثالث، وهنا تمكن الوزن من التحرر من سلطة البحر المعتمد على النموذج العروضي المعروف، ليظهر ما يسمى بالنواة في التفعيلة وإبدال التفعيلة (فاعلن) بالتفعيلة (علن فا) نواتين مستقلتين[641] وبالتالي يتم كسر الرتابة والنموذج الثابت للوزن.

إن الإيقاع الشعري من المكونات الدلالية للنص، ومع الحداثة أصبح الإيقاع غامضاً يندمج مع البنية النصية لتصير بذلك القصيدة "صورة وشكلاً مكوناً من علاقات متعددة و هذه العلاقات تتشابك فيما بينها بفعل عمل عدة عوامل تؤدي وظائف خاصة"[642] ومن الوظائف التي ركز عليها محمد بنيس في حديثه عن الإيقاع ركز على وظيفتين اعتبرهما مركزيتين هما:

1- الوظيفة البنائية: ذلك أن الإيقاع يتحكم في نسق الخطاب إذ هو نسق يتجسد في الخطاب من خلال مجموعة العناصر تترابط فيما بينها، وعبر الإيقاع تبنى تلك المكونات في إطار منظم وبناء الإيقاع لا يتم إلا بالمرور على الذاتالمبدعة في اللغة بتغير مسارها و اتجاهها، هذا البناء يتميز بميزتين هما الحركية و الإفراد.

2- الوظيفة الدلالية: مادام الإيقاع بناءللخطاب فإنه بذلك بناء لدلالته ومعناه، لأنه لا معنى للكلمات في الخطاب قبل تركيب الخطاب وليس للغة إيقاع خارج الخطاب [643] ليصبح بذلك الإيقاع هو المعنى.

---

[641]- محمد بنيس، المرجع السابق، ص 136.

[642]- جمال ابن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996، ص 187.

[643]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 178.

إن معرفة الموسيقى الشعرية هي في حقيقة الأمر إدراك لحقيقة الشعر، وما اختلاف الشعر عن النثر إلا دليل على أن الوزن و القافية المشكلان للإيقاع الشعري ظواهر مهمة في الشعر، فهو"يقوم على وفرة النغم و سحر العبارة الممزوجة بالوزن"[644]، هذا وقد أفسح **محمد بنيس**مجالاً كبيراً للتكرير في الإيقاع، وأكد على أن للتكرير أهمية كبرى في الإيقاع ،سواء كان هذا التكرير المتساوي بين شطرين في بيت، ثم تكرير "البيت في كامل القصيدة بتحقيق الاستقلال الوزني للأبيات من ناحية وتحقيق استقلال القصيدة بالبحر الشعري الواحد"[645]، ومنه يصبح الخطاب ككل عبارة عن متواليات إيقاعيـة تتشابه وتتماثل، لأن إيقاعية "البيت تكرير لعناصر متعددة في مواقعها المتشابهة لإحداث التساوي في اللامتساوي، و الكشف عن التماثل في المختلف"[646].

و هذا ما نجده في القصيدة التقليدية التي كرست واقع التشكيلات الوزنية المتساوية المتكررة، والحداثة الشعرية العربية التي بحثت عن الحرية و التساوي عثرت على "ما يمنحها فرصة نقد وهدم السائد الذي لم تكن تجد فيه نموذجها الشعري و التنظيري"[647] لتخرج عن كل المعايير المألوفة التي كانت بها تسمى القصيدة قصيدة، وإلا فهي تنتمي إلى غير الشعر"، وهذا ما يراه **يوري لوتمان** من خلال تأكيده على أن إيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها ومتشابهة في مواصفاتها"[648].

ركز محمد بنيس على قضية الدال في توليد المعاني والدلالات معتبراً أن شعرية الإيقاع تتجسد في أسبقية الدال على الخطاب، وربما يكون هذا الإيقاع هو الدال الأكبر للخطاب الذي تبنيه اللغة، فالإيقاع بهذا المعنىموجود في اللغة و الخطاب معاً و هو أول " ما يمكن أن يعرف به البيت ولربما كـان به علينا أن يصل إلى تعريـف كـل نص"[649]و لأن الخطاب هو أصل المعنى فإن الإيقاع هو أصل الخطاب و لا يمكن الفصل بين هذه المفاهيم.

---

[644]- روز غريب، النقد الجمالي وظائفه في النقد العربي، دار العلم للملايين بيروت، ط1، 1952، ص 93.

[645]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهوا إبدالاتها، التقليدية، ص 192.

[646]- نفسه، ص 190.

[647]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهوا إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 89.

[648]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري - بنية القصيدة- تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ص 70.

[649]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهوا إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 54.

يرى **محمد بنيس** إلى القافية على أنها من سمات الشعر العربي، و الأذن لم تتخل عن تقاليد في السمع، هذه القافية التي تحكمها ثلاثة قوانين هـي وحـدة القافية والروي وتزاوج و تناوب القافية والتخلص نهائياً من القافية في الأوزان بخروج الشاعر العربي عن النص الشعري التقليدي وقد حصر **محمد بنيس** أنواعها في قافية "متوالية ومتناوبة ويقصد بها توالي القافية وتناوبها (أأ.ب ب. ج ج ...) وهناك نوع آخر هي القافية المتواطئة ويقصد بها **بنيس** القافية التي تبقى في حاجة إلى القافية التي تليها"[650]، وكان العرب القدامى و المحدثون قد فصلوا بين علم العروض و علم القافية، وكلاهما عنصر محايد، ومع ذلك يعبران "على وضعية مغايرة لها الحركية و التفاعل عندما تنتقل بهما إلى حقل البيت الموزون ومنه البيت التقليدي"[651] ومع الحداثة هاجر قانونان **قافية**، وهما القافية المتراوحة و القافية المتناوبة مع تحطيم وحدة الروي[652]؛ فالقافية والروي ذاكرتهما ولهما الحاضر و المستقبل في النص الشعري، وقد كان لنمط القوافي الجديدة أن توفرت على تكرار كلمة القافية باعتبارها لازمة من دون الالتفات إلى المدى الذي يفصل بين تكرار كلمة القافية في الشعر التقليدي.

إن تتبع القافية ودراستها في الخطاب الشعري يقودها إلى نقطة مهمة وهي الوقفة وا ٍعادة بناء تصور جديد للوزن والقافية، هذه الوقفة التي قسمها **محمد بنيس**إلى أربعة أنواع و هي:

1- الوقفة التامة: وهي وقفة عادية لا تبعث في نفس القارئ الحيرة والدهشة، وهذه الوقفة أولى النماذج التي ارتقت سلم الهدم لتليها بعد ذلك الوزنية.

2- الوقفة الوزنية:و هي التي تجعل البيت في حاجة إلى البيت الذي يليه لأن تركيبته ودلالته تقطعت وما هوا ٍلا تام وزنياً "وتثبت في مكانها لإيقاف اندفاع الأدلة اللغوية و حصرها بوزن تام"[653].

3- الوقفة المركبية (الدلالية): وفيها نجد المعنى تاماً في البيت أي لا حاجة لها لبيت آخر وهي عكس الوقفة الوزنية.

---

[650]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 139-140.

[651]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتوا ٍبدالاتها، التقليدية، ص 138.

[652]-محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 107.

[653]- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياتوا ٍبدالاتها، التقليدية، ص 144.

4- الوقفة البياض: لتصبح البياض إلى فسحة الكتابة وله معنى، هذه الوقفة في نهاية الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، ليتفاعل على السمعي البصري في بناء إيقاع النص ويصبح للمكان كلامه[654]،هذه الوقفة التي أكد **محمد بنيس** على أنها عنصر مركزي ومهم على كثير من العناصر في الشعر القديم.

يؤكد محمد بنيس أن اللغة والذات متورطتان في الإيقاع، فاللغة بالإيقاع تنجذب نحو حركيتها، لتترسخ شعرية الإيقاع منتجة ما يتناسب مع الذات الكاتبة، وهو يغير من دلالة الدوال في النص، ليكون الإيقاع متداخل مع المعنى في الخطاب، ولا يحصر في الشكل الموسيقي فقط.

[654] - بشير تاوريرت:الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 138.

الفصل الثالث

1- بنية النص وهندسة القصيدة:

طرح مفهوم البنية مجموعة من التساؤلات لدى النقاد والدارسين، وقد حاولوا إعطاء تحديد مناسب للمفهوم، فقد ورد في لسان العرب "البني" نقيض الهـدم، يبنى البناء بنياً وبناء وبني مقصور، وبنياناً وبنية و ابتناه وبناه، وورد أيضا البنى من الكرم، و من ذلك قول الحطيئة:

أولئك قومي إن بنوا أحسنوا البنى

وا ٍن عاهدوا أوفوا و إن عقدوا اشدوا.[655]

أما بطرس البستاني في قطر المحيط فيرى أن البنية من "بنى البيت يبنيه بنياً وبنيانا وبنية وبناية نقيض هدمه، والأرض بنى فيها داراً أو نحوها، و الرجـل اصطنعه... وبنى الكلمة بناء صانها وألزمها البناء ...البنية ما بنيته جمع بنى وبنى و البنية الفطرة"

وقدوردت في كتاب مقاييس اللغة عند ابن فارس بقوله: بنى الباء والنون والياء أصل واحد، و هو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض، يقول بنيت البناء أبني، وتسمى مكة البنية ويقال قوس بانية، وهي التي بنت على وترها .[656]

أما في الجانب الاصطلاحي فقد اختلف الباحثون في تقديم تعريف للبنية، فيوسف وغليسي يرى أن كلمة البنية لم يكن لها حضور كبير في التراث العربي القديم، وقد وردت الكلمة بصيغة الفعل "بنى"و اشتقاقاته نحو اثنان و عشرين مرة في القرآن الكريم دون توظيف كلمة "بنية" مثل قوله تعالى الذي جعل لكم الأرض فراشاً و السماء بناء"[657]، كما يذهب جان بياجيه إلى أن تقديم تعريف موحد للبنية، وكل تعريف هو "رهين بالتمييز بين فكرة المثالية الايجابية التي تعطي مفهوم البنية في

---

[655]- جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تح: جابر سليمان أبو شادي، مكتبة التوفيقية، القاهرة، د.ط، دت، مج 01، ص 626. مادة بنى.

[656]- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، تح عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، بيروت، ط 01، 1991، ص 302.

[657]- يوسف وغليسي، البنية والبنيوية، بحث في البنية اللغوية والاصطلاح النقدي، جامعة قسنطينة، (د.ط)، (د.ت)، ص 19.

للصراعات، وفي آفاق مختلفة أنواع البنيات و النوايا النقدية، التي رافقت نشوء تطور كل واحد منها مقابل التيارات القائمة في مختلف التعاليم"[658]

يعرف جان بياجيه البنية أنها: "مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تعتني بلعبة التحولات نفسها دون أن تتعدى حدودها، أو أن تستعين بعناصر خارجية"[659]، هذه التحويلات تتمثل في التغيرات التي تحصل في البنية، لنجد أن كل عنصر يكمل الآخر ويبنيه، وكل عنصر يكتسب قيمته داخل البنية، وفي علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنظم العناصر، و التي تقوم بها البنية، فتنتج نسقها [660]، هذا النسق له قوانينه ولابد أن يظل هذا النسق قائما، ويزداد ثراء نتيجة الدور الذي تقوم به تلك التحولات، دون أن تخرج التحولات عن حدود النسق[661]، هذا النظام من العلاقات بين العناصر لا يسمح بالخروج عنه حتى لا يقيد، لأنه يحتكم إلى لعبه التحولات التي لا تخرج عن نطاق النظام اللغوي و لا تتجاوزه محتكمة في هذا إلى خاصية التحكم الذاتي.[662]

بينما يرى كلود ليفي ستروس أن التحام العناصر في البنية و خضوعها للنظـام "يرجع أولاً وقبل كل شيء إلى أنها تتألف من عناصر، إذا ما تعرض الواحد منها للتغير أو التحول تحولت معه باقي العناصر الأخرى"[663]، وقد قدم "جون بياجيه" ثلاثة خصائص تميز البنية:

أ-الكلية: فالبنية لا تتكون من عناصر خارجية مستقلة، بل من عناصر داخلية خاطفة لقوانين النسق.

ب- التحولات: هذه التحولات تحدث داخل النسق، وخاضعة كذلك لنفس قوانين البنية.

ج- التنظيم الذاتي: هذه البنية بعناصرها تنظم نفسها بنفسها، مما يحيي وحدتها ويبقيها وفق عمليات منظمة خاضعة لقواعد معينة، و عملية التنظيم الذاتي لابد من أن تتجلى على شكل إيقاعات و

---

[658]- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أيري، منشورات عويدات، بيروت ط 04، 1989، ص 07.

[659]- نفسه، ص 08.

[660]- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 03، 1985، ص 32.

[661]- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، ص 30.

[662]- صلاح فضل، نظرية البناتية في النقد الأدبي، مؤسسة الشروق، القاهرة، ط 01، 1998، ص 134.

[663]- الطيب دية، مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية استيمولوجية، دار رويغي، الأغواط، ص 42.

تنظيمات وعمليات، وهذه كلها عبارة عن آليات بنيوية تضمن للبنيات ضرباً من الاستمرار والمحافظة على الذات.[664]، ويعرفها "رولان بارث" على أنها مجموعة من شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حدة"[665]، لتكون البنية ككل هي تصور يقوم فيها كل عنصر بوظيفته ضمن مجموعة العناصر المكونة للنسق الذي يثري الشكل الشعري، لذلك فضل البنيويون الكل ضمن جدلية الشكل والمضمون، مؤكدين أن الكل هو الذي يحتل المرتبة المهمة، ولن يكون الجوهر مقيداً وتاماً ما لم يكن وصف الشكل قد اكتمل.[666]

ما من تجربة شعرية إلا ولها إطارها السوسيولوجي والاجتماعي، كما لها أدواتها التعبيرية ووسائلها وأشكالها المختلفة التي تصنع القيم الجمالية لتلك التجربة، فالشعر لم يعد صناعة كما رأى القدماء بل أصبح خلقاً، وهو ما جعل القصيدة كائناً حياً يتطور ويتغير، ولا يعرف الثبات على صورة معينة، وكان لخصوصية الشكل أثراً في التعبير وطابعاً متميزاً[667].

إن الحياة الجديدة عجلت بإبداع أشكالاً وطرقاً تعبيرية، وفرضت على الشاعر أن يقتحم مغامرة جديدة لا تثبت على حال، فهو أمام "أفكار ومضامين جديدة لابد أن يوجد لها أطراً أو أشكالاً جديدة، ولعل ما في بعض هذه الأفكار والمضامين من تعقيدات انعكست على نفسيات الشعراء، وهو من أبرز ما أيقظ الحاجة إلى هذا الشكل الجديد"[668] الذي هو استجابة للتحولات الاجتماعية و الفكرية، لتختار القصيدة التجاوز والتخطي والهدم، وتفتح الباب أمام مساءلة شعرية جديدة، فالشعراء أرادوا بناء مسكن شعري جديد، ووضحوا فضاءاته، فمثلا نازك الملائكة تحدثت عن البناء الهرمي والمسطح والذهني، وتحدث "عز الدين إسماعيل"عن القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة ضمن معمارية الشعر المعاصر ... وهذه نماذج لإعادة البناء تتموضع جميعها في حقل تحليل المسكن الجديد، ولكنها لا تحتضن إشكالية البناء من ناحية و مساءلة معرفة السكان من ناحية ثانية"[669].

---

[664]- زكريا إبراهيم، مشكلة النية أو أضواء على البنيوية، ص 30-31.

[665]- جير الدبرنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، يريت للنشر، ط 01، ص 191.

[666]- الحناش محمد، البنيوية في اللسانيات، دار الزفاء الحديثة، الدار البيضاء، ط 01، 1980، ص 263.

[667]- زكريا إبراهيم، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط 04، 1989، ص 40.

[668]- عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأصيل، ص 145.

[669]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 69.

إنه من غير المعقول القول بأن القصيدة لابد أن تضبط بشكل واحد ومحدد، ذلك أن الشكل الشعري أمر نسبي و متغير باستمرار، حسب الوعي الفكري لكل عصر من العصور، وقد تمرد الشعر الجديد على الأشكال و الطرق التعبيرية القديمة ليسير باتجاه التحرر وتجاوز الشروط الشكلية، ليحطم بذلك النموذج التقليدي وبناء نموذج جديد معتبرة إياه "القانون الأكبر الذي تتحدد به المسافة الجمالية للقصيدة، وبه تتبدى الحدود بين الشعر وما لا يجوز أن يكون شعراً "[670]، وكل هذا التغير في نظام القصيدة دفعت إليه عوامل، وظهرت محاولات جادة " في سبيل التغيير المنشود المتحقق في هذه المرة تغييراً جزئياً أو طحياً، بل كانت تغيراً جوهرياً وشاملاً، كان تشكيلاً جديداً كل الجدة للقصيدة العربية من حيث المبنى و المعنى"[671] ليتجاوز للشعراء ما كان من نظام الشطرين و أصبح الشاعر غير ملزم باعتماد ذلك البناء، ولم يعد للبيت التقليدي وجود في الإطار الجديد للقصيدة، إذ كسر هذا النموذج وترك مفتوحاً لأشكال مختلفة ومتغيرة، ولم نعد نسمي البيت بيتاً، بل سطراً، فانتقل بذلك التحديث "من حقل العروض كما في الشعر الحر لدى نازك الملائكة إلى حقل أوسع يشمل روح العصر أساساً، و هو ما يعطي لهذا المفهوم في سياقه التاريخي والثقافي بعداً يتعارض فيه التحديث الشعري مع الرومانسية العربية"[672].

إن الشكل الذي اتخذته القصيدة الحديثة قد طرح الكثير من المسائل، وقد كانت حركة الشعر الحر أحد وجوه هذا التغيير و التجديد، لأنه في "جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر، إذ الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيماً يراعي نظام الشطر"[673]، فالشاعر يضحي ويدعو إلى التغيير من أجل شكل معين لا يخضع للوزن والقافية الموحدة، و التي كانت كفرض على الشاعر أن يبحث عن العبارات التي تنسجم فقط مع القالب العروضي باعتبار أن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يبنى على الشكل، فاجتماع الأبيات في الشكل القديم هو الذي سيطر على القصيدة، بينما حديثا القصيدة تنقسم إلى أبيات ليكون النص دالاً مركباً لا مجموع دوال تتجاوز فيما بينها، هذا التغيير جعل التشكيل الموسيقى يخضع للحالة النفسية و الدفعة الشعورية " إنه الأمر الذي يجعل هندسة الفقرات في النص الشعري الجديد لا يخضع إلى منطق التقسيم الموازي، بل ترضخ إلىدفقات الدفق الشعري في مده

---

[670]- صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، دار إفريقيا للنشر، الجزائر،ط1، 2012، ص 101.

[671]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، ص 55.

[672]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهوا إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 14.

[673]- نفسه، ص 31.

وتوتره الداخلي ومنه يمكن القول أن ما أنجزته حداثة القصيدة لم يكن فقط على مستوى الخروج عن إطار البيت والقافية الموحدة، بل تمثل الإنجاز في أمر أخر جوهري، وهو قضية التجديد في الشعر العربي الحديث و الرؤيا الحداثية التي تجسد التجديد الحقيقي.

إن الشاعر العربي الحديث اكتشف طرائق جديدة في الكتابة، وبالتالي ظهر شكل القصيدة بهندسة معمارية تتماشى مع الذوق الجديد والمضمون، وكل هذا بدافع التخلص من رتابة النموذج القديم، ولهدا تطورت القصيدة تطورا متصاعدا انطلاقا من الذات، ومن ثم راح الشاعر يعتمد للتعبير عن تجربته أشكالا تختلف عن خصائصها كما ألفه التقليديون، الدين أكدوا على استواء واعتدال وتساوي الوحدات العروضية، وتمام الوزن والقافية، بالاقتصار على البنية السمعية للبيت المنتمي للنمط الأولي، وبانفجار هده البنية قديما وحديثا ترسخ انفجار المفهوم نفسه، ولابد لنا غير قبول البنية المكتوبة، واعتمادها أساسا للتنظير والتحليل، وجرىهدا التأثير على مستوى التركيب و البنية وانفتاحها على أفاق غير متناهية، فلم تعد القصيدة مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، لكنها بناء مندمج الأجزاء منظم تنظيما صارما، وتقول نازك الملائكة لا ريب أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة، وأكثرها تأثيرا، مع إيماننا أن الموضوع الواحد قد يصاغ في أكثر من هيكل حسب القدرات الفنية و التعبيرية للشاعر.

كل شكل فرض نفسه في مدة من الزمن، وهو ما أكد عليه هوراس عندما مثل لذلك بالصورة التي تراها فتعجبك لو وقفت بجانبها، وأخرى تأخذك لو وقفت بعيدا عنها، وبعضها يجب أن ترى في زاوية ما، وأخرى لابد أن ترى في الضوء لأنها لا تخشى تفحص الناقد الثاقب هده أرضت الناس مرة واحدة، وهده تعرض عشرات المرات فترضيهم كل مرة ليبقى للشكل دوره و وظيفته لأنه من خلاله يبدع الشاعر، إذ أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح ر صد العلاقة بين البنة الشعرية و البنية اللغوية، وهو من خواص النص الشعري، وهو ماؤه الذي يسقي العروق، ولن يعرف الشعر الحديث من شكل وزني معين بل يعرف بكونه حركة تقوم على الحرية، فالشعراء أسسوا بناء حراً حتى تتمكن الذات من اختراق اللغة من الحواجز القسرية، فمسألة "إعادة بناء النص الشعري حسب محمد بنيس سواء في الممارسة

النظرية أو الإبداعية تجلت في "الانتقال من وحدة البيت إلى وحدة النص، ومسألة وضعية اللغة في هذا الشعر يعود بالدرجة الأولى إلى وضعية الدال في المختبر الشعري"[674].

يذهب أدونيس إلى أن الشكل تابع للرؤيا، و لا يمكن إيجاد شكل خارج حدود الرؤيا، فهي التي تحدده، لتأتي القصيدة الحديثة محملة بـ "لا نهاية الخلق الشعري، لا يكون للوزن بعد هذا أثر فاعل في تعريف الشعر عموماً "[675]، وهو ما يجعل القصيدة الحديثة بهذا التصور أكثر تعقيداً لتعدد الوسائل التعبيرية، فكثير من الشعراء مالوا إلى الجمع بين الأشكال الشعرية في قصيدة واحدة، وهو ما يدفع المتلقي إلى استحضار ذائقته وخبرته للاستجابة لهذا التحول الشكلي[676]، فهو عندما يقرأ القصيدة ويريد أن يحكم عليها فإنه يتخذ من الشكل أول المعاير، إذ يهتم بالوزن والموسيقى والألفاظ و حسن تقسيمها، هذه هي الناحية الشكلية المبدئية، و أما المضمون فهو عبارة عن مادة خام لا أكثر[677]، ويؤكد محمد بنيس على أن البحث عن القصيدة يختزل في أمرين مهمين هما الشكل و المضمون، فتحديد "هوية النص في الشكل أو المضمون أو في تفاعل الشكل مع المضمون أو في شكل المضمون أو مضمون الشكل كلها فرضيات تتوزعها الحداثة الشعرية الأوربية منذ الرومانسية إلى الآن، وقد سبق لإبدالات الشعر العربي الحديث أن اتخذت من الهجوم على سيادة الشكل حجة في اقتحام البنيات الشعرية المطمئنة، وتاريخ الشعر المعاصر يؤكد هذا النزوع نحو الخروج على تجسيد الشكل"[678]، كل هذا التفاعل الذي يحصل بين الشاعر والنص الشعري جعله يحاول تطوير الشكل و الموسيقى، بتحديد القاموس الذي يتماشى مع الواقع، وتمثل الصور وفق نسيج جديد تتفاعل بعضها مع بعض بما يضفي الأهمية على الكلمات المستخدمة التي بإمكانها التعبير عن التجربة.

إن القصيدة الحديثة لم تقبل الشكل كشكل بل كنموذج مسبق قبلي، أي أن الشكل عليه أن يتحرر من كل قالب مفوض، حتى وإن كان الشكل امتداد للمضمون، و المضمون الجديد يخلق

---

[674]- المرجع السابق، ص 105.

[675]- نفسه، ص 40.

[676]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 299.

[677]- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل إربد، ط 01، 1991، ص 22.

[678]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 19.

شكلاً جديداً يهرب "من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة"[679]، وها هو محمد بنيس يتساءل وهو يشرع في كتابة القصيدة فيقف حائراً أمام الإبداع كيف يكتب، فهو عندما "يقف بين كلمة وكلمة أو بين بيت وبيت متأملاً مكفهر الوجه، وفي الصدر نغمة تحرق الشفتين أقضي أحياناً وقتاً ليلة باحثاً عن كلمة و أنا في الطريق إلى بناء القصيدة، في نسق كنت أحسه متحركاً حركة دوار نية لها الشهوة و الزوابع، لا يهم بالضبط لأني مكان من البيت كنت أحتاج إلى الكلمة، ربما للبداية ربما لإتمام الصورة، وربما أيضا لأجل قافية"[680]، ففي الكتابة يكون التيه مصاحباً للمبدع، لأنه يسعى ليسمي ما لا يسمى، ويغامر ليبحث عن كلمات تتشكل وتتفاعل، فالشكل الجديد للقصيدة الشعرية طرح الكثير من المسائل، من بينها مسألة البنية و البنية المتنافرة ، فالقصيدة الحديثة حسب محمد بنيس بهذا الشعور يجب أن تقول ما لم يعرف من قبل في بنية شكلية غير معروفة، وأهم خاصية "جوهرية للشعر الحديث هي إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير"[681]، ولهذا انتقل الشعر من بنية البيت إلى بنية المقطع ثم إلى بنية القصيدة، والتي تعود جذورها إلى القديم لتتجسد من جديد في قوانين أخرى سواء من الشعر التقليدي إلى العصر المعاصر، فالقصيدة أعطت أولوية لبناء النص على البيت مما ألغى استقلالية البيت وتصوره كوحدة، أي بتعبير آخر القصيدة الحديثة حسب تعبير يوري لوتمان "منقسمة إلى أبيات، وبالنظر إلى البيت في كل من القصيدة التقليدية والقصيدة المعاصرة يثيران منذ لحظة غواية الورقة المعين ما بين البيتين من اختلاف، والبيت هو البيت التقليدي في قصيدة شوقي والبارودي مثلاً ذو بنية تامة مرت بمراحل بينتها سابقاً بخلاف البيت في قصيدة السياب و أدونيس والخمار الكنوني ودرويش ذو بنية ناقصة تتكامل مع الزمن"[682].

القصيدة التقليدية بهذا المعنى حسب محمد بنيس تنطلق من معلوم إلى معلوم (النموذج الواضح)،بينما الشعر المعاصر ينطلق إلى المجهول، فعناصر البيت في الشعر المعاصر حسب محمد بنيس تعرضت لكثير من الإبدالات سواء استقرت أو لم يصبها الاستقرار، "لتؤسس نسق الخطاب، وعناصر البيت التي نقصدها هنا ذات وضعية عروضية"[683]، كما أن بناء البيت الشعري

---

[679] - أدونيس، زمن الشعر، ص 14.

[680] - محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ص 12.

[681] - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 89.

[682] -محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 110.

[683] - نفسه، ص 111.

في القصيدة المعاصرة و بالمقارنة مع القصيدة التقليدية كذلك يتناول ضوابط الإيقاع التي تشكل الدوال لقراءة النص.

إن البنية الشعرية مرت بتغيرات كثيرة، كالفصل بين البنية وبنية أخرى، وقد حدد محمد بنيس بنيات ميزها التحول وهي التقليدية والرومانسية و الشعر المعاصر ومساءلة الحداثة، و اعتمد في كل بنية على مجموعة نصوص‌شعرية لشعراء معينين في كل مرحلة، و هذا حتى يحدد الأطر النظرية للشعر العربي الحديث، وقد ميز بنية التقليدية أنها تعود إلى الماضي كثيراً، وهي بنية "يؤرخ لها الإيقاع النصي كدال للذات الكاتبة،نلها بنية موسومة بفردية النصوص و لا نهائية قوانينها مهما ادعينا العد والقياس والضبط، على أن هذه الفردية و تلك اللانهائية تلتزمان بالفعل المغلق، وهو ما يقعد النص في كليته كما يقعد دواله ابتداء من البيت المثالية"،[684] وهذا ينتج دورة الزمن المغلق انطلاقاً من الفعل المغلق الشبيه بالنظام الشمي الدوراني والثابت، وهذا الاستنجاد من قبل البنية التقليدية بنموذج ثابت ودائري يجري فيه "التصور الدائري نفسه للزمن حيث يكون الماضي مجرد و حاضر قادم حاضر موقوف".[685]

إن البنية التقليدية بهذا الفهم خضعت للسمع، فجعل في كثير من الأحيان الاستهلال مصرع و التصريع "اجتلاب للقافية ومبادرة بها، أي أنه النطفة التي تنشأ فيها القافية، وقد نظمت الوحدات اللغوية في الشطر الأول إلى بعضها"[686]، وكان البيت الأول هو المفتاح للقصيدة، أما البيت في البنية التقليدية فهو مبني على التوازي بين الشطرين الذي يحكمه الإيقاع وبه تترابط العناصر النصية للبنية، ليصبح البيت نسقاً تترابط وتتداخل فيه العناصر على أساس التكرير والتساوي بين الشطرين، لـ"يتم بناء كامل النص، ولا فائدة في إعادة ما قلناه على بنية هذا النمط في تحليلنا للنص التقليدي"[687] الذي له أهمية في الشعرية العربية القديمة و المقاربات النصية الحديثة.

---

[684] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا إبدالاتها، التقليدية، ص 239.

[685] - نفسه، ص 66.

[686] - نفسه، ص 126.

[687] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الرومانسية، ص 87.

حقق الشعر العربي إنجازات وتحول من البنية التقليدية إلى بنية أخرى هي الرومانسية، لتكون "ممارسة نصية سعت بإبدالها لتصور النص الشعري نحو القطيعة"[688] فشكل القصيدة التقليدية أصبح عاجزاً عن استيعاب المزيد من التجارب الشعرية، فالبيت في البنية الرومانسية هو دال تبني عليه القصيدة برمتها ولهمكانته المهمة، و البيت فيها مركب من مكونات تعتمد ثلاثة قوانين في الأساس لا غير و هي:

1. **التكرير**: وهو الأساس في بناء البيت والنص، وهو ما يساهم في الترابط والتفاعل بين العناصر، وله أنواع و هي:

أ- تمثل تفعيلة البحر الكامل الوحدة الوزنية التي تشكل منها أبيات النص، هذه الوحدة تكرر ثلاث مرات في شطر.

ب- للقافية روي موحد هو النون وهي باصطلاح القدماء نونية تتكرر في جميع أبيات القصيدة كتطابق صوتي.

ج- تكرير الوحدات البسيطة فهناك تكرير المقطع بكامله فالقصيدة تنقسم إلى مقطعين ويغلب جانب التساوي بين المقطعين ويفصل بينهما فراغ.

2. **الربط و التضمين**: و هو ما يساهم في إتمام الأبيات.
3. **الحوار**: و هو القانون الثالث الذي تتبني الأبيات بعضها على بعض.[689]

ويمكن استحضار بعض النماذج من بنية الرومانسية و التي ستتمثل في أبيات للشابي وسنكتفي ببيتين من قصيدة "الجنة الضائعة" وسنجد أن الوحدات الوزنية تامة في جميع الأبيات وعددها أربعة (من البحر الكامل بتفعيلة متفاعلين)، إلا أن الوحدات اللغوية فيها لا تقبل بالتقسيم العروضي للشطرين:

فضية الأسحار مذهبة الأصائل والبكور

فا فاعلن فا فاعلن فعلن فعلن علان

كانت أرق من الزهر ومن أغار يد الطيور

[688]- المرجع السابق، ص 07.

[689]- نفسه، ص 107- 108.

فا فاعلن فعلن علن فعلن علن فا فاعلان [690]

فالقالب الوزني مفروض وليس له مهمة سوى توزيع وتركيب السلسلة النحوية والدلالية تاماً، والبيت التام في النمط الأول في البيت الشعري عند العرب قائم على الانفصال الدلالي بين الشطرين.

إن البنية السائدة في الرومانسية لا تخضع للنمط الأولي التقليدي، بل اختارت نموذجاً جديداً يواكب التغيير، وله جذور في النسب يعود إلى الموشح، فبناء النص في النص الشعري "له شجرة نسبه في القديم العربي (الموشحات) أو الحديث الأوربي (السوناتة) مع التباين في بناء هذين النموذجين"[691]، فالتقليد في الرومانسية على صعيد التوازي نجده يسايرها، ويساير صيرورة الشعر العربي الحديث، فهي تبدو بنية محكمة متماسكة مترابطة في خطها الأفقي كما كانت القصيدة الكلاسيكية و لا بنية حية ذات وحدة عضوية ظاهرة"[692].

هذه البنية لم تبق على حالها بل تحولت إلى بنية أخرى، هي بنية الشعر المعاصر والتي أصبحت أكثر انفتاحاً، واقتربت من الممارسة الشعرية التي تعتمد التعدد والاختلاف، وتنطلق من الذات و الموضوع ، فالقصيدة المعاصرة هي بناء جدلي يهتم بالإنسان ككل لا بالفردانية، ولهذا "اقتربت اللغة من لغة الحياة، لأن القيمة الجمالية لم تعد في رصانة وفخامة الكلمة،وإنما في قدرتها الدلالية والرمزية"،[693]وكل هذا التغيير في شكل النص الشعري حتى تصبح اللغة تغطي عل كل مفاصل النص، وتختلف عما سبقها في البنيتين السابقتين، فالشاعر يتمرد ويرفض نمطية الكتابة، ويسعى إلى تفجير الطاقة التعبيرية من خلال التركيز على البنى العميقة، التي تجعل الخطاب الشعري متكاملاً ومتعدداً، فبناء الدلالية في بناء القصيدة المعاصرة متعدد، ولكن في الوقت نفسه معبأ بمفاهيم حداثة الشعر العربي، فمحور التقدم الفي انضافت إليه مستلزمات البنوة والحقيقة و التخيل له تأويله الجديد، تعدد الذاتيات و الثقافات لم ينفصل عن تأويل مغاير بمفاهيم الحداثة"،[694] فأقام الشاعر علاقات غير

---

[690] - المرجع السابق، ص 91.

[691] - نفسه، ص 64.

[692] - عبد الرحمن القعود، الإيهام في شعر الحداثة، ص 146.

[693] - طه الراوي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار توبار، القاهرة، ط 01، 2000، ص 11.

[694] - محمد بنيس، كتابة المحو، ص 84.

معهودة بين الأشياء دفعت الشاعر إلى وضع قصيدته بشكلها الكتابي بين يدي القارئ بعيداً عن الإلقاء.

لقد دعى محمد بنيس إلى تأسيس كتابة جديدة، تجسد مقتضيات الشعر المعاصر سواء من حيث البنية النصية أو الرؤية الاجتماعية، واستند إلى خصوصية الشعر العربي والشعر المغربي والتي افتقرت في كثير من الحالات إلى الفاعلية والحرية، وهو ما جعل الشعر المعاصر مقيداً بعد أن أراد التعدد والاختلاف، فبنية الشعر المعاصر ستحول إلى بنية أخرى، وهي بنية مساءلة الحداثة كشعرية جديدة مفتوحة على إشكالات وجودية تمثلت في القصيدة الكاليغرافية التي أعادت الاعتبار للقراءة البصرية.

إن البلاغة الجديدة تبنى على بنية الزمان والمكان و التناظر، فبنية المكان مأهولة الإيقاع و التركيب والدلالة، كل منها يستدعي شقيقه والض له الامتلاء و الفراغ، وقد شكلت هندسة المكان في القصيدة وظيفة بنائية تؤثر في الدلالة وتعطيها بعداً، هذه البنية يرى محمد بنيس أن الشعر المعاصر تجاهلها أو جهلها "في عموم العالم العربي، وقد أسرهم الإيقاع، وما ذلك إلا نتيجة انحيازهم للكلام، وهم في مرفقهم هذا لمى عكس بعض الشعراء و النقاد الأندلسيين و المقاربة القدماء"[695]، فهم أي الشعراء القدماء قد جعلوا بنية المكان مقتصرة على قوالب لها أشكالها كالتفصيل ولتشجير، وهو نفسه الأمر الذي أدخله الأندلسيون في مساحات ركزت على توشيح المكان، وتخلوا عن التناظر الذي كان الأساس في تخطيط القصائد و حسب طبيعة الإيقاع، لتكون "قوانين ملأ/إفراغ المكان بالنسبة للكتابة متعددة و لانهائية مادامت تخرج عن النمطية"،[696] فحدود المكان تعتمد إعادة تركيب النص وإعطاء أهمية للفراغ، الذي يأتي وفق متتالية متتابعة تتوافق و الحدث الشعري، فمحمد بنيس يرى أن الكتابة توجهت إلى بنية المكان انطلاقا من الخط بوصفه ميزة لبلاغة النص الجديد، فالخط "نسق مغاير يخترق اللغة، يعيد تكوينها وتأسيسها"[697] والمكان في الكتابة له الفضاء المتعدد المنحصر في علاقة الخط بالبياض، وكأن اللغة التي لها خاصية المنطوق، ومن جانب آخر هي خط في المكان ليصبح البياض عنصراً بانياً يتفاعل مع غيره من العناصر الأخرى، فأبيات النصوص الشعرية في نظام

[695] - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 25.

[696] - المرجع السابق، ص 25.

[697] - نفسه، ص 26.

الكتابة لا تعتمد النظام العروضي، بل تتخذ شكلاً جديداً، فالخطي يدخل في النص كعلامة على الطبيعة البنائية، لأن التركيب الخطي "يسمح لنا بإدماج النص في بنية خارج نصية محددة ... إن الشاعر و هو يعمل على التوزيع الخطي للنص يؤرخ لدلالية النص، فيما هو يخضع لقيم ثقافية"[698] فالشاعر المعاصر وهو يكتب القصيدة يجسد معمارا يبنيه لها ليكون نابعاً من مخاضية القصيدة القديمة بشكلها العمودي الجاهز الرث، الذي يجعل منها وعاء يقبل كل ما نصب فيه دون أن يؤثر ذلك من قريب أو من بعيد على شكله، و هكذا تظهر القصيدة عند محمد بنيس في أشكـال متعددة وصور مختلفة، تأتي أحياناً متموجة وأحياناً دائرية ومثلثة أو معينة (نسبة إلى المعين كشكل هندسي)، تناسب المضمون المراد التعبير عنه وا بلاغه"[699] مثل ما نجد في قصيدته "وردة الوقت"، وهكذا تنوعت الكتابة الخطية عند شعراء الحداثة.

أما بنية الزمان في القصيدة فهي عند محمد بنيس تدخل ضمن المقومات الماهوية للشعر، هذا الزمان الشعري يختلف عن أزمنة التاريخ و غيرها، إذ هو يتشكل من منظومة داخلية تمثل النفس الذي لا يمكن التخلي عنه، ليتبع نسق الذات و المجتمع من ناحية ولعبة الكتابة من ناحية ثانية، إنه إيقاع الوعي و اللاوعي في تجلياته"[700]، فتشكل الزمن من التفاعل من التفاعل في الإبداع الفني وفق قدرة المتخيل على خلق رؤية جديدة، فالشاعر وهو يكتب نصه ليعبر عن تجربته وملامسة الزمن والذوبان فيه حتى لا يقع في الرتابة في إيقاع النص، ومهما يكن فلابد من إخضاع المكان لعوامل الزمن حتى ينتج الإيقاع منسجماً و متناسقاً في النص الشعري، كما يدفع بالوحدات الإيقاعية نحو متاهة المغامرة، مما يقضي على السلطة الاستبدادية للقالب وخرق القواعد الجاهزة، فزمن الكتابة "يعيد فيه الجسد تكوينه و اختياره، وهو المسؤول عن هذا الاختيار لا القالب الذاكرة الذي يطوع الجسد والتخلي عن نشوة المغامرة وجلال الخلق"[701].

تتداخل هذه البنيات في القصيدة مع بنية النحو التي تنتج من البنيات النظمية والصرفية، التي تحدد المتتاليات في النص الشعري، و التي تساهم في الترابط على المستوى الدلالي سواء كان مبتدئاً

---

[698] - محمد بنيس ،الشعر العربي الحديث بنياته و أبدالاتها، الرومانسية، ص 85.

[699] - بن داود عبد اللطيف، اتجاه صوتك العمودي، مجلة الثقافة المغربية، ص 80.

[700] - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 24.

[701] - نفسه، ص 25.

بالإيجابأو النفي، هو نتيجة تظل مفردة و هي المتمثلة في سيادة النفي، أما على المستوى النحوي فإن الترابط إيجابي دلالياً "[702] هذه البنيات تتمازج فيما بينها لتكون ما يسمى ببلاغة الكتابة، وتساهم في بناء النص وتحولاته، و هذه البنيات لا تأتي أفواجاً أفواجاً، ولكنها جميعها تولد في لحظة بياض، حيث تحيا الذات حال إعادة التكوين"[703].

لقد تساءل محمد بنيس في كثير من المرات عن الكيفية والطريقة التي يبنى بها النص،و في نفس الوقت كيف يكتسب النص الشمولية، و أعطى للإلقاء قيمته في بناء النص، ليكون "الصوتي حاضراً في الكتابي بخلاف ما يذهب إليه أدونيس"[704]، فالبنيات النصية ترسم الطريق لمشروع إعادة القراءة في الفرضيات المداولة في الخطاب النقدي.

في ظل هذه الفرضيات انتقلت النصوص من بنية إلى بنية، ويعود تاريخ هذا الانتقال والإبدالات من بداية الحداثة إلى يومنا هذا، وكل تصور يبنى لقراءة النصوص ينطلق من البنية التي تتحدد ضمن العتبتين العليا و السفلى للمتن الشعري العربي الحديث، وهو ما يجنبنا السقوط في التعامل مع البنية كمعطى ثابت وكامل"[705]، وقد قدم محمد بنيس نموذجين شعريين قصيدة لأبي تمام وكان عدد أبياتها واحد وسبعون بيتاً وقصيدة لأحمد شوقي وعدد أبياتها ثمانية وثمانون بيتاً، ليقارن بينهما في البنية السطحية، وقد وظف أحمد شوقي من قوافي أبي تمام إلا أنها مختلفة في ترتيبها عن أبي تمام، وتتركب قصيدة أبي تمام من متتالية واحدة ككل الشعر، أما قصيدة أحمد شوقي فهي من سلسلتين، بينهما توقف للنفس مع أن التقسيم في القصيدة الحديثة من خصوصياتها.

أما على مستوى البنية العميقة تنطلق قصيدة أبي تمام من موضوع تاريخي وهي معركة "عمورية"، وقصيدة أحمد شوقي من موضوع تاريخي و هي انتصار مصطفى باشا كمال، فالقصيدتان تختلفان في القائدين العسكريين، ولكل قصيدة بنياتها الجزئية ، أما شوقي فبنياتها الجزئية تدور حول

[702] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 140.

[703] - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 29.

[704] - محمد بنيس، مساءلة الحداثة، ص 45.

[705] - نفسه، ص 52.

المدح، و البنيات الجزئية عند أبي تمام فتتمحور حول الرؤية التحليلية للفرق بين الكلام و الفعل، وتخلف البنيات الجزئية في السياق و النسق من نص إلى آخر.[706]

لقد قام الشعراء المغاربة بعدة محاولات لإنجاز مشروع ثقافي مغاير للبنية التقليدية منذ الأربعينيات إلى السبعينات، ولكنها لم تتمكن من تغيير البنية التقليدية، إلا أن ما شهدته الثقافة المغربية في السبعينات أقام النموذج البعيد المتنقل من القاهرة وبيروت وبغداد، مع أن البنية التقليدية "التي لا تحتمل داخل لمغرب العربي أي مساس بعناصرها وقوانين انشغالها فرضت على المثقفين ومنهم الشعراء الهجرة إلى المركز الثقافي"[707]، تلك الحداثة التي تمحورت حول مجموعة من المفاهيم، وكان من علاماتها بنية السقوط والانتظار، لتكون قانوناً عاماً يتحكم في بنية الشعر المعاصر بالمغرب، وله امتداداته العميقة في بنية المجال الثقلفي و الاجتماعي و التاريخي"[708].

هذه البنية هي بنية مثلت الهزيمة سواء في الجانب الاجتماعي و التاريخي، وقد اصطلح محمد بنيس على هذه البنية اسم بنية التلاشي والإرجاء، و هذه التسمية مأخوذة من قصيدتين مغربيتين من قصيدة لأحمد المجاطي والثاني مستمدمن قصيدة لعبد الكريم الطبال، و هذا الإسناد يخضع لطبيعة المتتالية نفسها"[709]، وهذه البنية تجسدتكثيراً في معاني الموت والحزن و الغربة مثل ما نجده في قصيدة محمد علي الهواري في قصيدة "الموت كل يوم".

أموت كل يوم

وأشرب من نزيفي

ولا في عروقي تبقى قطرة دم.[710]

---

[706] -نفسه، ص 88-89.

[707] - محمد بنيس، كتابة المحو، ص 134.

[708] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص 232.

[709] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 215.

[710] - نفسه، ص 216.

لتبقى القصيدة تركيبة سحرية لها الأثر سواء من ناحية الإيقاع أو الصور أو التركيب، ولكن كل تغيير في الكل الشعري هو في الحقيقة نتيجة تغيير أعمق في المجتمع والفرد، و الشعر العربي عرف تحولات وانعطافات تغيرت فيها أبنية و أشكال، لتصبح "القصيدة سحر يوحي أكثر مما يعبر"[711].

لقد كان تصور محمد بنيس للبنية الزمانية في الشعر، واعتبر ذلك خروجاً عن البنية الإيقاعية التقليدية للنص الشعري، و هو نوع من التخلص من سلطة البيت كوحدة وزنيـة والاعتماد على التفعيلة، وقد انطلق في ذلك من مواقف الشعراء المغربين مجسدين القوانين التي تخص بنية البيت، ومن بين هذه القوانين الوقفة الدلالية و النظمية والعروضية، أما بنية القافية فكذلك أصابها التغيير، فالتحرر من بنية البيت التقليدي ليصيب القافية كعامل قاهر لحرية الكتابةو الإبداع[712]، أما تصوره لبنية المكان فقد تجلى في الجانب البصري الذي لم يولي أهمية كبرى إلى التشكيل الهندسي للنص الشعري.

2- الكتابة الشعرية الجديدة وأجناسية النص:

لقد سلم الكثير من الدارسين والباحثين فيما يخص القصيدة العربية المعاصرة بالتحولات الكبرى في ظل تعدد الظواهر الجمالية، تلك التحولات التي تزامنت في سياق الكتابة على امتداد نصف قرن من خلال الانتقال من القصيدة العمودية إلى قصيدة النثر في إطار التغالب والتعايش فيما بينهما، أوفيإطارالاندفاع نحو التحديث، إذ أسس الشعراء لكتابة تمليها التجربة الذاتية في ثقافة تعتمد معرفة دينية مؤسسة، إلا أن تلك الكتابة بقيت على الهامش في الثقافة العربية، هي كتابة لا مكان لها لأن أصحابها كانوا يعيشون في تصورهم فقط، والنص بالنسبة لهم هو الوطن والواقع[713]، ولكن حركة الحداثة الشعرية أبدعت نمطا جديدا من أنماط الكتابة من جانب الشكل والمضمون، ليصبح المعنى متجليا بالتأويل، وهو ما يجعل القارئ أمام نصوص تحمل عدة قراءات، النص الحديث أصبح مجالاً معرفياً تتجلى فيه تعددية التأويلات، فالنص العربي الحديث أصبح يقدم نفسه للقراء بأكثر من وجه، فوضع الحداثة الشعرية لما بعد الحرب العالمية الثانية في العالم العربي كان على ثلاثة متون هي الشعر الحر والشعر المعاصر والكتابة الحديثة وهي «متباينة من حيث بنياتها النصية واختياراتها النظرية إلى الحد الذي لا يكون الخلط بينهما إلا ضربا من الاستمرار في عمارة السيولة النقدية التي

[711]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 145.

[712]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 65.

[713]- أدونيس، الصوفية و السريالية، دار العودة، بيروت، د.ط، 1996، ص 115.

تسقط الإعلامي على الشعري و المعرفي»[714] وهذا ما جعل محمد بنيس في بيان الكتابة يرى أن الشعر المعاصر يمثل بنية السقوط و الانتظار، لتكون الكتابة الجديدة معارضة للشعر المعاصر، لأنها تبني السؤال و ترتبط بالقلق[715].

تركز الكتابة الشعرية الجديدة في عمقها على القراءة والتأويل باعتبارها «وساطة الوساطة، وسقوطا في براثنية معنى أو خارجيته»[716] فالكتابة الشعرية بهذا المعطى تعطي للقارئ سلطة مطلقة في إنتاج النص، هذا النص الذي سيصبح كياناً مفتوحاً ومجموعة من الأنساق يتم خلقها وا ٍنتاجها من جديد، فأدونيس أكد أن الكتابة تطرح السؤال (لماذا أقرأ؟ مقابل لماذا أسمع؟ فالقارئ لا يقف أمام النص المكتوب وقفة السامع أمامالخطبةوا ٍنمايتأمل النص وتكون توقعاته فيما تضمنه النص، فقد«أتى أساس النص كفضاء عابراً في ملامح الكتابة الجديدة، ولم يتناوله أدونيس في كتاباته المتوالية، ولكن مجرد الإشارة إليه ذودلالة في بناء مفهوم مغاير للحداثة الشعرية... وتحول إلى عرض من أعراض الحداثة النصية التي أفسحت لمفهوم النص لجسد أن يحتل مكان الرحم».[717]

إن كل الشعراء المعاصرين دعوا إلى التعايش بين أشكال التعبير الأدبي، ومع ذلك سعوا إلى التمرد على الأشكال القديمة والخروج من شكل إلى شكل جديد، حتى يتمكنوا من إنتاجإبداعات جديدة متنوعة الأشكال المتصلة بالأجناس الأدبية، ذلك أن التأسيس للكتابة الجديدة في ماهيته يلغي الحدود بين الأجناس الأدبية، وهو ما جعل الكتابة «تتغير تغيراً نوعياً حتى تصبح الخريطة التي كانت عليها الحدود أنواع...بيضاء دون أدراج ولا رفوف، ويظل المعيار الأساسي في تمييز نوعية المكتوب هو درجة حضوره الإبداعي»[718] وقد كاناتجاه القصيدة إلى حداثتها بعد تمردها «على القيود والارتياد والمكرروالمألوف، وغامرت بعيداً في إيقاعات الذات والكون واللغة»[719]،لتصبح أكثررحابة في التعبير وقدرة على التمثيل والتشكيل،بإيجاد قيم فنية تعبر عن تجسيدها لرؤيا شعرية خاصة تتبلور في موقف جمالي وفكري، باعتماد بنية حسية تعبيرية، لهذا كان من البديهي أن يعمد الشاعر فيالكتابة الجديدة

---

[714] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا ٍبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 22.

[715] - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 17.

[716] - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر كاظم جهاد تق محمد علال سي ناصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص 112.

[717] - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 49.

[718] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا ٍبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 47.

[719] - خوجة غالية، أسرار البياض الشعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص 10.

إلى« التعامل مع الموسيقى واللفظ والصور ...تعاملاً جديداً فيختلف الإطار العام الذي يضم هذه العناصر عن الإطار القديم، وكان هذا الاختلاف بين الشاعر المعاصر والشاعر الكلاسيكي في استخدام وسائل التعبير الشعرية الأساسية ضرورة فرضتها التطور العام في معنى الشعر ومهمة الشاعر، فكذلك كان اختلاف إطار القصيدة الجديدة عن الإطار القديم ضرورة يفرضها ذلك التطور نفسه»[720]، والخطاب الشعري حسب محمد بنيس منذ نهضته مع البارودیوشوقي والجواهري ظل يعبر عن سكونية وجمودية الشكل الشعري، وظل نسقاً عصياً وممتنعاً عن ممكنات التحول، ولكن مع البعث الجديد والتغير الذي طرأ على هندسة القصيدة وأنساقها كان لابد من الوصول إلى اللاشكل واللانظام«فالشعر المسرحي لشوقي بناء مغاير للقصيدة العربية القديمة رغم أن قراءتنا له كمقاطع ترجح حقيقته الغنائية، وقصيدة النثر التي مارسها جبران تنفصل هي الأخرى عن جميع أنماط القصيدة العربية القديمة، حيث يتدخل البناء الجديد في توليد علاقة متواترة مع التقليد الشعري،أما الكتابة الجديدة التي أنجز ضمنها أدونيس مجموعة من نصوص ومن بينها «"هذا هو اسمي" فتتكفل بخرق الحدود بين اللغات والأجناس».[721]

يذهب محمد بنيس إلى أن النص الشعري الذي اتسم بالحداثة تضمن خطابا ينطلق من رؤية متجددة للعالم، وفتح أفاق تعبيرية جديدة، ليكابد الشاعر في البحث عن اللغة التي تستجيب لحداثة الرؤيا، وهذا حتى يقع الانفتاح على الشعر في العالم وبإعادة النظر في معمار الشعر وطبيعته بواسطة الأدوات النقدية، وهو ما يفرض «فتح حو ار معرفي حول شعرية عربية مفتوحة تشتغل بالشعر العربي وحداثته، لتبدأ سفرها اللانهائي في الخطاب العربي قديمه وحديثه، مستقرها الوحيد هو البحث والسؤال»[722] فالشكل الشعري حركة مستمرة ولكل قصيدة شكلها الخاص، باعتبارها خلقاً لا صناعة، ومنه وجب مساءلة المتخيل في الشعر العربي وطرائق التحديث بتبني فكرة نقد الخطاب النقدي، وقد أكد محمد بنيس على أن الشعر العربي الحديث لا يشبه القديم سواء في اللغة أو الرؤية أو الوظيفة منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر.

[720] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية، ص239.

[721] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتهوا إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 49.

[722] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها التقليدية، ص 12.

في ظل هذاالإطار كان على القصيدة العربية الحديثة أن تعبر عن هذا الصراع، الذي فتحت التجربة الشعرية له الأبواب واحتضنته من خلال اتساع مضمونها ليشمل العام والخاص، وتجمع بين الرؤية الفردية والجماعية والقديم والجديد وفق تصور جمالي لا يخضع في أحكامه الإبداعيةوالنقدية للثبات، كما لا يقبل كذلك تجزئة الحقيقة، تلك التجربة لو تتم ستجعل الحقيقة حقيقتين والمفهوم مفهومين حقيقة ثابتة وأخرى متغيرة ومفهوم ثابت وآخر متغير، لتصطدم فيما بعد بالديمومة والاستمرار والتطور[723] والتجربة الشعرية تلك في أكبر لحظات تجلياتها قادرة أن تظهر لنا المسلك الذي من خلاله تتجاوز القواعد المفروضة،لأنها تبدأ من الداخل وتخترق الوعي المجسد لنسبية الكلام، وهذا حتى «يعطي الفعل الشعري صدمته الخاصة التي اعتدنا تعريفها بجمال النص أم بالقبض على معنى القصيدة أم أخيرا بضبط القوانين الداخلية والخارجية للمتخيل الشعري»[724].

وبذلك فالشعر الحديث يخلق جماليته من حيث الشكل والمضمون،وأثناء خلقه يتأثر بحساسية العصر والذوق، وهو ما عجل بظهور ممارسة إبداعية نصية مختلفة برزت في هدم الأسس الثقافية والتقليدية، لتكون الإبدالات الشعرية هي ما أحتاج إليه الشعر في إبداعه انطلاقا من القطيعة في المسار الشعري.

إن القصيدة حسب محمد بنيس لا بد أن تكون منفتحة في ظل الحداثة على كل المعارف الإنسانية ومنه وجب على الشعر الحديث أن يخطو خطواته في مسار التجريب والانفتاح على الكتابة الجديدة، وذلك باختراق كل الحدود، وعلى هذا الأساسأصبحت القصيدة عند محمد بنيس مثل حقل تجارب مفعمة بالعناصر الشعرية والتعابير المختلفة لتنسج العناصر غير المتآلفة في سياق شعري واحد، لذلك نجد أن الحرية التي كتب بها محمد بنيس كسرت البنى التقليدية ووضعت النثر في النظام الإيقاعي، فلا فرق بين النثر والشعر عند محمد بنيس إلابالدرجة التي تتورط فيها الذات في الكتابة.

يظل بناء النص قائماً على المجهول،لأن اختلاط «الحدود بين الشعري وغير الشعري في النص أصبح غرضا من أغراض الكتابة، الشعر لا يوجد خارج الممارسة النصية بها يتعرف على سماته ومآله وكل التعقيدات التي تعارض السكن في البيت الحر تتحول إلى عقال يكف به الشعر عن

[723]-بلندر الحيدري، التجديد في الشعر العربي الحديث، مجلة المجلة، ع 144، 1968، ص 90.

[724]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 28.

أن يكون بلا شبيه، نسق الحدود أو اختلاطها بحث له الاختيار والمخاطرة، وله أيضا مغامرة بناء سطح أملس تنسجه متاهة الكتابة»،[725]فالكتابة الجديدة عند محمد بنيس هي مغامرة لها دلالاتها الجامعة بين التراث والحداثة في نمط واحد، وهو ما جعل الشاعر يميل إلى متاهة الغموض،والمؤكد في هذا الطرح أنأدونيس سعى إلى النص مفتوحاً على احتمالات تعبيرية، فلم تعد المسألة اليوم مسألة القصيدة، بل مسألة الكتابة،فقد « كنت في شعر" أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنني في مواقف أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة»[726] هذه الكتابةالجديدة كانت لها جذورها سواء مع جبران والريحاني والرافعي في كتاباتهم النثرية التي صنعت الجو لجيل بعدهم انتقل بالنص الشعري من تجربة شعرية لفظية إلى تجربة مركبة[727]، حملت بذور كتابة جديدة مختلفة على كل ما سبق، وبهذا تشكل أيضا فعل الكتابة عند محمد بنيس من مفهوم التنظير لكتابة قصيدة ترتبط برؤيا مغايرة تعتبر القصيدة غير خاضعة للثبات والجمود.

السؤال الجوهري الذي طرحه محمد بنيس في بيان الكتابة هو كيفية الخروج من مظلةالقصيدة، والارتماء في أحضانالكتابة،وا ٍلىتأسيسممارسة نصية تبتعد عن المتعاليات التي تميل إلى الماضوية، لتغير من مسار الشعر،وتجلى ذلك في انفتاح النص على السؤال كبحث مستمر،إذ لا بداية ولا نهاية لمغامراته، فالمتعاليات أرهقت النص وأتعبتوأنهكتالإبداع، لكونها حواجز في وجه الشعر والشعراء، والمبدعون فقط من يخترقون كونيتها وهم يوهمون بالرضوخ لها بعد أن نقلوها إلى مجال الغواية والمتعة، فككوا مغالقها وانتهكوا عليتها[728] فالذي يكتب في الحقيقة يمارس سلطة، والنص الذي دعت إليه الكتابة الجديدة تظهر في مواجهة مغالق النص لبناء فعل تحرري قائم على التجربة والمخيلة، وهذا ما يوجب التجاوز للكائن، ليعطي الحيوية للشعر العربي الحديث.

لا أحد ينكر التبدل الذي طرأ على الشكل والوعي الشعري، وكل تحديث للشعر العربي الحديث انطلق من التجريب والإبداع، ومن يتمكن من بلوغ «أخر مراحل ارتقاء هو الذي يملك حقيقة التحديث الشعري»[729] ولهذا اتجه محمد بنيس إلى تأسيس كتابةجديدة سواء على مستوى البنية أو الرؤية، كما

---

[725]- محمد بنيس، كتابة المحو، ص 22.

[726]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و ٍدالاتها، التقليدية، ص 16.

[727]-محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 18.

[728]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 26.

[729]- محمد بنيس، الحق في الشعر، ص 49.

أكد على أنه للخصوصية الغربية مكانتها في ظل هذا التحول الذي عرفه الشعر العربي، والشعر المغربي كان في حاجة ماسة إلى فاعلية في الإبداع حاول الواقع السياسي الذي يسيطر على الحياة منعها.

تدخل الكتابة الشعرية الجديدة عند محمد بنيس في إطار شعري حسي يحمل التأويلات والدلالات المتعددة، فهي قصيدة الذات عند قارئ، وقصيدة التأملات في الذات والعالم عند أخر، كما يمكن أن تكون قصيدة الوجود عند آخر، وقد تكون صورة التراث عند قارئ آخر، فكل دلالة إلا وترتبط بخارج النص وداخل النص، لتبقى عملية ملئ الفراغات منوطة إلى القارئ، والتي تتم وفق تراتبية نسقية على نحو تبدو معه الفراغات المملوءة مظهرا من مظاهر التقليص لقيم المعايير السائدة عن طريق رفض النماذج والأفكار الجاهز التي يقدمها النص، والسعي للبحث عن بدائل،ولأن التلقي محكوم بالنص فإن الكتابة أصبحت خرقاً لما هو سائد، وتوجها نحو المناطق التي لم تكتشف، فهي تحاور المتلقي انطلاقا من التجاوز، ورفض القيم الجمالية التي كانت سائدة وتأسيسها لقيم جمالية خاصة.

إن الشعر الحقيقي هنا حسب محمد بنيس هو ما ينظر إلى الحدث كمركز يرتبط بمجموعة من الدلالات والأبعاد، معتمدا على اللغة أساسها التمثيل والأفق الجمالي«فالخصوصية الشعرية من طبيعتها أنها تخيل الحدث إلى رمز... وبهذا المعنى نفهم كيف أن الشعر لا يكون نفسه إلا بقدر ما يكون هذا لوظيفة»،[730] ومن هذا المنطلق احتفت الكتابة الجديدة بالذات، وانطلقت منها لتتحرر من كل الأطر الموضوعة لتهيئ للجسد حضرته،فلا تتوجه الكتابة لحضارة القمع بل لحضارة الجسد، مندفعة في حالها وتجلياتها تختار النفس، فهي تريد التجاوز ليصبح الشعر تجربة العبور، ولا يتحقق ذلك ما لم يعش الشاعر تجربةالآخر ومفاهيمه والاحتفاء بها،فالكتابة بوصفها عملاًإبداعياً ومواجهة للواقع فإنها تمثل فضاء للجسد كي يبوح للمخيلة كي تتحرر، وللشهوة كي تقول جنونها وبهذا فإنها في حقيقتها تتوجه لحضارة الجسد لا لحضارة القمع، وما يسلب الإنسان إنسانيته، ولا يكون الشعر في الحياة مهم ما لم «يغير الرؤية إلى النص ووضعية الذات الكاتبة فيما هو يغير الرؤية إلى العالم».[731]

[730] - أدونيس، سياسة الشعر، ص 177.

[731] - محمد بنيس، كتابة المحو، ص 48.

اقترن مصطلح الكتابة الشعرية الجديدة بالمنجز الأدونيسي عندما دعا إلى القطيعة مع الشعر المعاصر وكمحاولة منه للانتقال إلى ما بعد الحداثة، إذ يرى أن حداثة الكتابة الشعرية لا تتعلق بكتابة الشعر وزناً أو نثراً ، ولا تتعلق باستحداث المضمون بقدر ما هي خروج عن التنميط الذي هو إعادة إنتاج للعلاقات، أي علاقة نظرة الشاعر بالعالم والأشياء وعلاقة لغته بها، فهي بهذا المعنى توريط الذات في كتاباتها مع أنها في كل هذا لا تلغي البلاغة، لأن الكتابة ليست حالة بلاغية ولا عروضية ولا نحوية، بل هي تأسيس لنحو وبلاغة جديدة تتجاوز مركزية ما كان سابقا، وتتجاوز البناء الدلالي والشكلي المرجعي المتعالي، كما أنها تسعى إلى تحرير الذات، وقد شدد في هذا الصدد محمد بنيس على تحرير الذات والمجتمع حتى يسهل التحرر الإنساني من كل المتعاليات، وهذه الذات اعتبرها محمد بنيس تاريخية لا ميتافيزقية، بمعنى أن التقدم هو الذي يصنعها، وهي كذلك بدورها تصنعه، وتحرير الذات من سيطرة المتعاليات سيحرر بالتالي الكتابة واللغة وهو ما سيمثل تحولاً كبيراً للنسق الذهني لرؤية الذات لذاتها.

تعتمد شعرية محمد بنيس على شعرية الكتابة التي تتجلى في لحظة من لحظات الممارسة، فهي تمزج بين كل التناقضات التي تسعى إلى التدخل والتناغم لإحلال تعدد المعنى حتى تتكون الأسماء والدوال، فشعرية الكتابة الجديدة لا تبعث في القصيدة الاطمئنان إذ أن في «الصدمة تبدأ القصيدة بالكلام ،هو الشعر لا فصل فيه بين الشعري والنثري، بين الصوتي والخطي، بين المتن والهامش، الشعر الذي تصبح فيه القصيدة كتابة أي محواً لما هو خارجها، يدل على الاستئناف الذي لا يتوقف أبدا وذلك الحسي الذي تصاحبه القصيدة مستغل بذاته في الكتابة، الكتابة لغة،والكتابة معرفة لها منطق عصي، لأنه يظل بعيدا عن الإدراك».[732]

الكتابة الجديدة تحاول محاصرة ما هو بعيد ومجهول، لأن الشاعر يسعى دائما إلى إعادة النظر في التأملات الشعرية، وما يتم محوه يصبح أثراً ، ويسقط في تأملاته بالمراجعة، فهي فعل غير معزول عن التمثلات الفكرية والتأويلات المصاحبة لها في امتدادها، والذي يجعلها كذلك قوة معرفية تدخل في علاقة تلازمية تكاملية مع التنظير باعتبارها ممارسة، و منه يتوجب النظر إلى انفتاح النص الذي تحتفل به القصيدة، لتصل إلى اللغة في الجسد وللتاريخ في الممكن، وقد وجدت نفسي داخل حالة شعرية صعبة في المغرب، كان الوضع مختلفا لا يكترث بالوعي الشعري النظري كما يخشى

[732] - محمد بنيس، الحق في الشعر، ص 24.

المغامرة، فاقتنعت منذ البداية أن الدراسة النظرية والأكاديمية ضرورة للشاعر الحديث، لقد كان المغرب أسبق من المشرق العربي في حداثته الشعرية (بلتخلي عن نظام السطرين وتبني القافية المزدوجة)[733] هذه الممارسة الشعرية بالمغرب عرفت ثلاث مراحل:

1-مرحلة الجمود:وهناافتقر الشاعر إلى فاعلية الإبداع وهذا حتى حدود العشرينيات.

2-مرحلة الشهادة: وفيها تم تفجير البيت التقليدي وتمتد من العشرينات إلى السبعينات.

3-مرحلة شباب السبعينات: اتجه إلى الثقافة الجديدة التي سعت إلى تجاوز أزمة الشعر المغربي من خلال التنظير للكتابة الشعرية، فالمشروع الحداثي للشعر طرح أسئلة على الكتابة باعتبارها « رؤية وحساسية مغايرين لهذا الوعي النقدي كأساس لإعادة بنية اللغة والذات والمجتمع»[734] وقد أقر محمد بنيس في تجربته الشعرية التي خاضها أنه عندما بدأ الكتابة لم يكن الشعر المغربي قد طرق أبواب الحداثة بعد، وهذا ما جعل نسبه الشعري مختلطاً ومكوناً من شعراء مختلفين، وقد تساءل محمد بنيس من أين يبدأ تحديث القصيدة العربية؟ وما مآل الشاعر الذي اختاره الشعر وليست له قبيلةتحميه؟ ... ونحن لا نفرق بعد مآل العديد من أجدادنا الشعراء المغاربة أما الحديثون فغرباء أو صامتون.[735]

تقوم الكتابة الجديدة على الفعل، فتتبنى اللغة ما يحدث أثناء الكتابة فهي تنقل اللغة من الوظيفة التعبيرية إلى وظيفة أخرى، هي إعادة إنتاج الكلمات والتفاعل بينهما وفق إبدال قواعد بناء النص وا ٍحلال تعدد المعنى، فالدال النصي إيقاع شخصي يحيا في الشاعر ويتجاوب مع ما يتذكره، ومع ما يخطه، وهذا ما يجعلها تركيبا لكون آخر محتمل تم فيه وبه إعادة تكوين الأشياء، فالكتابة الجديدة لا تخاطب السامع عبر أذنه،وا ٍنما تطرح أمامالآخر نصاً يشاهده ويتأمل فيه، بتعبير آخر لا تخاطب الجمهور العام شأن الخطابة وا ٍنما تتوجه إلى القارئ الخاص، والقارئ هنا لا يتوقف أمام النص المكتوب وقفة السامع أمام الخطبة يقتنع ويؤمن أو يرفض ويبقىعلى رأيه وا ٍنما يدخل في النص و يتأمله.

[733] - يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق، 1991، ص 44.

[734] - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 35.

[735] - محمد بنيس، العبور إلى ضفاف زرقاء، منشورات تبر الزمان، تونس، ص 114-115.

إن الشاعر العربي الحديث لم يأخذ بأجناس شعرية فقط، وإنما أخذ أيضا بطرق في بناء القصيدة، وقد اتجه محمد بنيس إلىهدم الحواجز بينالأجناس الشعرية والأجناس الكتابية، وهذا بغية بناء نسيج متميز بين أجناس شعرية وكتابية كتأسيس لمفهوم كتابة جديدة في الشعر العربي المعاصر، وقد وجدت الكثير من السمات الشعرية التي يشترك فيها الشعر مع غيره من الأنواعالأدبية،إذ لا يمكن اعتبار السرد حسبجيرارجنيت السرد «جنسا أدبيا بالمعنى الدقيق للكلمة لأنه يوزع على أجناس عديدة مثل الملحمة والتاريخ والرواية والحكاية...».[736]

سعى محمد بنيس إلى صياغة اللغة السردية في الأنساق التعبيرية حتى تتشكل اللوحة الشعرية، لتخلق هوية محددة للقصيدة تتأمل الوجود، ففي بيان الكتابة كان مشروع الكتابة الجديدة لتغيير مسار الشعر المغربي، وكان هذا باعتماد أربعة قوانين آلا وهي لا بداية ولا نهاية للمغامرة، ثم اعتبار النقد أساس الإبداع، ثم لا كتابة خارج التجربة والممارسة، ثم لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن لم تكن تسير نحو التحرر، ليتجه بعدها إلى بلورة المكان كحد من حدود الكتابة وليس كفضاء خارجي فقط، بل اعتباره تجسيدا للذات والهوية والتاريخ، لأن الخط المغربي في الكتابة الجديدة هو في حقيقته وعي جديد ورؤية نقدية للتجربة، فالكتابة الجديدة بقوانينها لا تكتفي بخلق معايير وحدود فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تمحى حتى تفتح حدود المغامرة.

3- ملامح النص الاختلافي الشعري:

ظلت القصيدة العربية على مر العصور على مستوى شكلها يتحكم فيها المضمون، فكان تجديد الشكل الفني هو هاجس الشعراء، حتى ساد الاعتقاد عندهم أن الشكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة هو العائق أمام تجديد المضمون الشعري، حتى عادت قضية الشكل في الشعر العربي الحديث لتطرح كقضية مهمة، ولتؤرق الشاعر الذي يسعى إلى التجديد خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، فكان التمرد على الشكل هو الشغل الذي يشغل بال الشعراء والنقاد، وهو ما جعلهم يبالغون في الدعوة إلى أشكال شعرية تتماشى مع الشعر الأوروبي الغربي،فظهرت قصائد في شكل شجرة أو دائرة أو مستطيل،ومالت اللغة إلى الغموض والطلسمة.

[736]- رولان و جيرار جينت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، نينوي للدراسات، دمشق، ط 01، 2001، ص 69.

إنّ التجديد الذي أسس له محمود سامي البارودي وخليل مطران وغيرهم من الشعراء ليس كافياً للحداثة، وأصبح من المهم فك القيود الشكلية لإخراج القصيدة من النمطية والاتباعية إلى أسلوب وبلاغة الحداثة الشعرية الجديدة، فهذا التجديد والتهجين يتماشى مع الحداثة، وكانت الحداثة الغربية في كل هذا التجديد هي مرجعية الشعراء والنقاد، لتكون العودة «في العصر الحديث إلى الغرب لاستلام الجواب عن السؤال الشعري للحداثة، وقد كانت هذه العودة تبحث عن النموذج في نجاح الغرب من ناحية، والممارسة النصية الهادمة في الغرب أيضا ،وعن طريق العودة إلى الغرب تتحدد البرامج والاستراتيجيات الشعرية للحداثة العربية»[737]، وقد تمظهر التشكيل الشعري الجديد في القدرة على صياغة القصيدة الشعرية من أبعاد نثرية، فإذا كانت الجملة داخل بنية القصيدة تمثل وحدة شعورية مع غيرها من الجمل الشعرية، فإنها تولّد توافقاً نفسياً في نفسية القارئ.

إن الشعراء والنقاد المعاصرين وهم يسيرون على خطى الحداثة الشعرية، فإنهم سعوا إلى ربط الماضي بالحاضر من خلال مجموعة من الأشكال الهندسية الجديدة بسياقات مختلفة، وهو ما جعل الشعرية العربية عامة والمغربية خاصة تكتسب خصوصية وتظهر ذاتيتها المستقلة بعيدا عن التبعية المطلقة للتأثيرات الخارجية، وكل هذا تطلب مساءلة لجملة من العناصر النصية والخارجية لضبط طرُ الشعرية نظرياً وا ٍبداعياً، وهو ما تجسد في الشعرية التي قادها محمد بنيس المتميز بخصيصة المغامرة، فالشعرية العربية المفتوحة هي بحث متجدد و« مغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر ولن تكون إمساكاً بنظام ثابت ولا زمني يقدم نفسه خارج التصور النقدي للنظرية لذلك فإنها ستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية»[738] ولهذا تنوعت المرجعيات التي انطلق منها الشعر العربي والمغربي، وهو يواكب التجديد الذي جاء به الشعراء ودعى إليه النقاد العرب، فكان الانفتاح على الشعر الغربي عموماً والفرنسي خصوصاً، هذا ما مكن الشعر من التجديد سواء في المضامين أو الأشكال الفنية.

إن الجذور الإبداعية للشعرية العربية تجلى في أسلوب المغايرة، وفي شعرنة الاختلاف، ومكمن الإبداع يظهر في التدفق التلقائي له وتركيزه المطلق في تحقيق إيقاعالاختلاف الذي تصنعه الأنساق اللغوية المتضادة أو المتناظرة، والتي تخلق درجة توترها الشعري من المراجحة بين دلالتين متناقضتين، الأولى لها جانب إيجابي والأخرى لها جانب سلبي لخلق جدلية لغوية تعمق المفارقة

[737]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 140.

[738]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، التقليدية، ص 55.

والاختلاف وتوترها الشعري داخل النسق اللغوي لتعميق صيرورة الصورة وحركية النص[739]، ولهذا تبنى الخطاب الشعري العربي المفارقة مشروعاً جمالياً وفكرياً، فمنشيئ الخطاب مبدع هارب منعبودية الامتلاك ونمطية الاستهلاك، هارب من استبدادية السلطة وقهر الانصياع، هارب من نظامية الامتثال ونهائية الدليل، إنه مجموعة من الحاجات والهواجس،فالإبداع وهو نفي للإثبات يسعى من خلاله الشاعر إلى بلوغ السلطة التي تكون بداية «لكل خطاب تشخيصي بإمضاءات ذات كافية تاريخية يستحيل محوها بكتابات غيرها، بالاختلاف تنتمي من السابقين، وبالعصيان تستحق الطاعة»[740] الشاعر دائما يؤمن بأن جوهر القصيدة في اختلافها لا في تجانسها.

إن الشاعر العربي الحديث وجد ذاته الشعرية من خلال القراءة المتأنية والواعية لمكونات شعريته العربيةبما فيها من موروث في مختلف تمظهراته، فالخطاب الشعري العربي الحديث لم يقف مدهوشاًأمام قدسية الذاكرة والتراث، سواء «كانت دينية أو شعرية أو سردية بل كثيراً ما يمارس بلبلة كلامية ضدها، و مثل تلك البلبلة هي التي تعطي تجربة الشاعر الجديد طراوتها،إذ يخلق من المنجز ما لم ينجز بعد»[741]، وقد كان الشعر التقليدي غير مساير للحياة الاجتماعية المتطورة والجديدة ليبقى مجرد قوالب عروضية وتراكيب لغوية فارغة من كل تجربة إنسانية لها البعد الإبداعي الحر، فاللغة حاولت المحافظة على أصولها ولكن القصيدة المغربية الحديثة اندمجت بالشعرية العربية وتبنت ذائقة جديدة لتسجل قفزة في الشكل والرؤيا من خلال اختيار أشكال تعبيرية راعت التحولات الجديدة التي مست حركية الوجود الإنساني، وهو ما فتح الطريق لاختيارما يناسبه في لحظة المخاض الشعري، إذأنه على المستوى الجمالي الذي كرسه ودعى إليه محمد بنيس يفيض بالمستجدات التي بدأها الأسلاف في كل البيئات الثقافية،كل هذا فرض على الشاعر الارتقاء بالمتخيل الشعري على مستوى التصوير والترميز الدلالي.

حاول كثير من النقاد استنطاق النص الشعري بغاية كشف كل أسراره، وقد تركزت تلك المحاولات في معظمها على جوانب متعددة كاللغة والمعنى، وهذا للقبض على الدلالة ومعرفة النظام

---

[739]- أنظر عصام شرشح، حداثوية الحداثة، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري البصري، دار العلم للملايين، بيروت،ط 01، 2015، ص 14.

[740]- محمد بنيس، كتابة النحو، ص 75.

[741]- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، دار فرضية، الدار البيضاء، ط 01، ج 01، 1987، ص 08.

المتحكمفي اللغة وقوانينها، ما يعكس الفهم العميق لعلاقة الشعر باللغة، ليبقى الشعر في النهاية روح اللغة، وتبقى اللغة هي أعلى مستويات الشعر، وقد خرق الشعر مبدأ اللغة العادية في مقولاتها المعهودة، واتجه إلى اللغة العليا سواء كان ذلك بالقوة أو بالفعل، ليتحول الشعر إلىإرادة تفعيل الكلمة الخلاقة أو كما قال بول فاليري الشعر لغة داخل لغة[742] وقد حدد الشعر المغربي حسب محمد بنيس استمراريته خارج إطار اللغة من خلال الطرح التجريبي في استمرارية الشهادة كمبدأ للشعر المغربي، وتصبح شعرية التجريب أحد ملامح الشعرية المعاصرة و«إحدى السمات الفارقة التي تميز التجريب،إنه تجريب لا على مستوياللغة وليس على مستوى بناء الصورة فحسب، كما كان يحدث قبلا مع ممارسات الشعرية عبر قرونها الطويلة»[743]. وهو ما فتح أفق الكتابة على اللغة كتجربة مبدعة حولت المفهوم العربي للشعر من التقليدية، فالخطاب الشعري وهو يمارس أصالته اتجاه إلى الهدم والتعبير للنظام النحو وقدم نظاماًآخر يعطي الأولوية للانزياح، فالانتظام الممارس «على ثنائية اللغة الكلام على اعتبار أن اللغة لا تملك إلاإبداعية توجه بالقوة»[744]، وهو ما يؤدي إلى انفتاح مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءة الدال[745]، وهذه المهمة ليست سهلة للقارئ وا نما تحتاج إلى تقديم حرية يستبدل فيها فعل الهدم أثناء الكتابة بفعل البناء أثناء القراءة، ولهذا كان الخطاب الشعري الحداثي خطاب التجاوز والاختلاف الذي يملي ضرورة متعلقةأولاً بغرابة المعنى عن المألوف فكرياً وسياسياً وثقافياً .

إن التحولات التي شهدها الشعر العربي الحديث قدمت روحاً وطابعاً جديدين حتى يتماشى مع طبيعة العصر، وكل تحول ونقلة حداثية للفكر والإبداع في التأسيس لابد أنتستجيب لصيرورة ومتطلبات العصر في جميع المبادئ، ولهذا ليس غريبا أن يكون النص صورة عاكسة لطبيعة التفكير النقدي المتسم بطابع التغيير والتقلب، وقد دخل كذلك الشعر المغربي في خضم هذه التحولات التي مست الشعر العربي الحديث، وقد انفتح محمد بنيس إبداعاً وتنظيراً على إبداعاتوأفكارالآخر بمختلف اللغات، وحاول أن يتفاعل مع الحيوية التي فيها على مستوى الإبداعأو النقد.

---

[742]- عبد القادر فيوج، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، صفحات للدراسة والنشر، 2009، ص 111.

[743]- عصام شرشح، حداثوية الحداثة، ص 14.

[744]-عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، دار فرضية، الدار البيضاء، ط 1، ج 1، 1987، ص

[745]- محمد بنيس، مستحيل الشعر العربي، مجلة التبيين الجاحظية، ع 5، 1992، ص 117.

إن تغيير الأذواق والمفاهيم فرض إعادة تشكيل تصورات جديدة لبناء القصيدة الجديدة، وبناء فكر نقدي جديد يكون أكثر موضوعية وعلمية وهو ينظر للخطاب الشعري، فالنمط الجديد أخفى المعنى ولا يمكن الوصول إليهبالتأويل،فكل تصور وفكر نقدي وهو يحلل الظواهر الشعرية لا ينطلق من بديهيات مسبقة، فالنص ولادة جديدة ونسيج متشابك تتسع فيه الدلالات باتساع أفق الكتابة، فنص الحداثة «تتعدد المداخل والمخارج يكاد يكون بحراً بلا شواطئ، وعمقاًللإقرار بحره من فوقه بحر تقصر عنه المسافات، وتضيع فيه المعالم هندسة النص، فتذهب فيه النفس كل مذهب»[746] هذا التقلب المستمر لم يعد يهتم بالمعارف الإنسانية التقليدية وهذا لاستجلاءوصياغة ملامح جديدة وهو ما اقتضى اعتماد معايير جديدة،وتم التعامل معها كمؤشر يضيء محيط النص، وفي هذا الحال انتقل الدرس من تحليل الكتابة إلى كتابة إبداع مستمر[747] فيكون الإبداع الشعري ممكن بوصفه رسالة لفهم اللامتناهي.

تجمع القصيدة الحديثة بين كل من الشكل والمضمون بغية تحقيق الرؤيا الشعرية التي يطمح إليها الشاعر للتعبير عنها، وقد كانت حركة الشعر المغربي الحديث تجسيداً لذلك، فبعد الاستقلال شهدت ثورة حقيقية إذ طرحت أسلوباً جديداً للتفكير الشعري اختلف عما كان سائداً في المرحلة الاستعمارية، فتأسست من رؤية شعرية تستلزم فضاءها المحلي والشعرية جديدة تعبر عن ذاتها، ونجد على رأس ذلك أحمد المجاطيومحمد السرغيني ومحمد الخمار الكنوني، بينما في الشعر الحديث العلاقة التي يقيمها الشعر ويتموضع فيها بوصفه شعراً حديثاً، وهو ما يجعل «أحمد شوقي على هذا الصعيد محوراًأساسياً ومفصلاً جوهرياً عن محاور العلاقة ومفاصلها في الشعر العربي الحديث المعاصر»[748] فنجد في بعض أشعارأحمد شوقي خصائص حداثية وجمالية فنية معاصرة ربما لا يتوفر عليها شعر شعراء معاصرين كأدونيس ونازك الملائكة وغيرهم.

سعى الشاعر العربي الحديث وهو يحاول إيجاد ذاته الشعرية إلى قراءة واعية وجادة للمكونات الشعرية العربية والغربية، وقد كان محمد بنيس من الشعراء النقاد الذين تشبعوا من المرجعيات الكبرى وتمثلوا الواقع في مختلف أبعاده التاريخية والسياسية،مؤكداأن الحداثة الشعرية يجب أن تكون حاضراً

[746]- منذر عياشي، الكتابة الثابتة وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998، ص 127.

[747]- عبد القادر فيدوج، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص 90.

[748]-منذر عياشي، الكتابة الثابتة وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998،ص 127.

للانطلاق وتحقيق التحرر في كل المستويات، وستصبح الحداثة عاجزة إذا كانت شكلية .... فلقد جاءت الحداثة لترسيخ الحقيقة والغاية منه ويبنى على فرضية الانتقال والتطور والتغيير والتجاوز فكل بنى لها «تمايزها واختلافها، هذا التميز هو ما يعطي القيمة، وكل ابتكار للتفاضل معناه إلغاءأن يكون الشعر الرومانسي متجاوزاً للشعر التقليدي أو الشعر المعاصر للشعر الرومانسي»[749]، فقد اقترح محمد بنيس الإبدال والتجاوز لكي يتجاوز الأصل ويلغي فكرة الثبات والوحدة التي تتعارض وتتنافى مع مفهوم الإبدال، فإعادة قراءة الشعر العربي الحديث أوصلتناإلى ما لا نهائية الوحدة ولا وحدة اللانهائيات، فكل بنيات الشعر العربي الحديث تعتمد الاختلافات النصية التقليديـة، وتجعل للنص الشعري قدسيته التي تسموا به كونها النموذج التام،إلاأن محمد بنيس رفض ذلك، واتجه إلىإعادةتأمل ذلك، وتجاوز المتعاليات المؤمنة بوحدة المعنى الذي «يتحقق في البناء النصي عبر الدلالية التي تخص النص»[750].

القصيدة العربية المعاصرة انتقلت من بنية البيت إلى بنية البيت الحر المعتمد على قانون التفعيلة دون انتظام بما يتماشى ويتوافق مع الوقفة الشعورية، هذه الوقفة هي التجسيد لتجاوز التقليدية والانتقالإلى بنية أخرى، فالانتقال في الشعر العربي الحديث هو تحقيق للإبدال الذي يلغي فكرة الأساس، وتم هذا الإبدال فيما يلي:

1- انفصال قبل الاتصال: إن تشكيلة الخطاب تحل مكان بعضها، وهذا يعني أن الموضوعات والعبارات والمفاهيم لها تصوراتها، وأن التحول طرأ على العلاقات دون أن يصيب كل العناصر، والعبارات أصبحت تخضع لقواعد تكوين جديدة، وكل إعادة توزيع تحقق الانفصال والإبدال،وبهذا يكون الشعر التقليدي منفصلا عن الرومانس.

2- الاختلاف قبل الوحدة:إن الوحدة تختلف عن الإبدال، وكل بنية تعتمد على الاختلاف وهو تعدد الوحدة لا وحدة التعدد، لتكون بنيات الشعر العربي الحديث مجسد للاختلافات النصية.

3- التمايز قبل التفاضل: إن الإبدال يلغي كل تفاضل بين متن شعري وآخر لتنفصل كل بنية عن غيرها باختلافها لينشئ تميزها.

---

[749] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 75.

[750] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا إبدالاتها، التقليدية، ص 59.

وعليه فالبنيات الثلاثة للشعر العربي الحديث متباعدة ومنفصلة عن بعضها البعض وكل رفض للتفاضل يعني إلغاء فكرة أن يكون الشعر الرومانسي متجاوزا للشعر التقليدي أوأن يكون الشعر المعاصر متجاوزاً للشعر الرومانسي.[751]

تميزت شعرية القصيدة بعدم الثبات وخضعت للتغيير والتحول، فالحداثة خصيصة تكون في بنيتها ذاتها والشعر لا يكتب حداثته من زمنيته «إذ امرئ القيس مثلا في كثير من شعره أكثرحداثة من شوقي في شعره وا ٍن في شعر أبي تمام كمثل آخرحساسية ورؤيا في حديثه لا تتوافران عند نازك الملائكة»[752]، لتكون قراءة محمد بنيس قراءة شاملة لبنية التقليدية وهو يقدم نماذج الشعرية سواء في المركز الشعري أو المحيط الشعري، وكان تركيزه منصباً على المساءلة التي تتبعت التقاليد والمفاهيم النقدية التي نسخت عبر الزمن في الشعرية العربية ولازمت الشعريةالمعاصرة في الكثير من تمظهراتها،وا ٍن كانت التقليدية تختلف إجرائياً عن مفهوم التراكم التراثي، ومن غير الصواب القول «إن سؤال الشعر هو سؤال الثقافةالعربيةالحديثة بامتياز، ولا تتهيب إذا نحن أقصينا هذا الحقل»[753] فكل معرفة هي توجيه للقراءة وضبط لها.

يرفض محمد بنيس قاعدة الثبات في مقاربةآليات النص الشعري، ليكون البديل هو الإبدال والتجاوز في عمليه الإبدالالمتميزة بالفردانية التي سطت بها ذاتية المبدع الذي تجاوز قيود التقليدية منذ التقليديةإلى الشعر المعاصر، هذه الإبدالات في حد ذاتها تقاطعت مع تأويلات المفاهيم الحداثية في الشعر العربي،والإبدال الذي دعا إليه بنيس يعلي الذاتية ويدعو إلى الانتقال من الكلام داخل بنيةالتقليديةإلى مستوى الكتابة«وأول ما تقصده هو إبدال بنية الشعر العربي بالانتقال من الكلام إلىالكتابة ومن التشبيه إلى الاستعارة»[754].

إذا كان الإنسان في وجوده عابراً، و الوجود في ذاته عابر فإن من خاصية النص الشعري هي أن يخضع لسلطة العبور، وبهذا المعنى فالكتابة تتجه إلىأبدية المجهول،فأعمق وأجمل مافي القصيدة أنها دائما في المنفى، فالشاعر منفي حتى داخل جسده، وكل قصيدة يبتدئها هي انتقال من منفى

---

[751] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا ٍبدالاتها مساءلة الحداثة، ص 75.

[752] - منذر عياشي، الكتابة الثابتة وفاتحة المتعة، ص 126.

[753] محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته وا ٍبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 135.

[754] -محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 44.

إلىآخر،من فضاء انفعالي رؤيوي إلى فضاء آخر، وهكذا يظل الشاعر داخل ذاته وخارجها في لحظة واحدة[755] القصيدة في تكوينها رحلة طريقها المتخيل اللانهائي، وكذلك رحلة نحو الآخر والخارج،تبدأ من الأنا حيث الخارج يصبح داخلا، والداخل يصبح خارجاً، فيعيد النص الشعري «ترتيب جغرافيا الداخل والخارج عبر إدراكه في أبعاده الجديدة، حيث يتحول زمن الرحلة في مكان المادي والروح إلى زمن يتجاوز أي وقت محدد يتيح لتجربة السفر أن تبقى»[756].

تتكون القصيدة من الكلمات بينما الواقع دون ذلك، لكن هناك علاقة الكلمات والواقع، فالواقع توحيد الكلمات، والنبرة تعطي للشكل الكلمات، فالكلمات في القصيدة توحي بالمتكلم له نبرة قوية الذي يقدم نظاماً للواقع وهو ما يجعله يقدم مفتاحاً يمكن أن يفتح أبواب سجن اللغة فهو يعيد خلق رؤيا جديدة وانتقال من عالم الأشكالالمألوفإلى عالم الترميز الذي يكون فيه التعبير يميل إلى الغموض والإحساس بتجربة يعز التعبير عنها، فلا يشرح الشعر الغموض، بل يترك الأسرار على غرار ما يجدها، فالقصيدة في النقد الحداثي ليس لها غرض، واللغة فيها معطلة لا تشير إلى معنى محدد،وا ٍنما توحي بالمعنى وتدل عليه، ويبقى التفسير كما يشاء للمتلقي، فتبدو القصيدةأزلية لا تنتهي عند الشاعر وحده، وا ٍنما تنمو أبد الدهر، وفي هذا الغموض يظهر النص الشعري مركباً تركيباً غير مألوف، فيه العبارات والكلمات لا تجمعها رابطة محددة وثابتة[757] فالشاعر يحطم الإطار العام للتركيب اللغوي ليعيد تشكيل صورة العالم.

إن القصيدة الحديثة والتي تشكلت معقدة ومتناغمة في بنية العلاقات الداخلية المتشابكة التي امتازت بالسلاسة والفاعلية،جسدت رؤيا التعدد والمغايرة من خلال الوعي الفني والجمالي النابع من موقف ذاتي للشاعر،ليسعىإلى ملائمة العمق الانتمائي المحرك للحس الجمالي عند المتلقي،فتتحول القصيدة مسرحاً للعالم[758] يجمع بين التناقضات بين المعقول واللامعقول بين الممكن والمستحيل، فالإدراك الجمالي الذي جسدته القصيدة الحديثة هي بؤرة ما تحققه الشعرية من خلال إثارة المتلقي بفهم

---

[755] - ينظر أدونيس، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد 18، 1999، ص 27.

[756] - علي إبراهيم، الخطاب الشعري ووعي المعنى مقاربة لنظام التخيل الشعري، 2009/2008، جامعة وهران، ص 267.

[757] - محمود حسن زيني، نظريات النقد الحداثي في الميزان، بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، المدينة المنورة، 2000، ص 354.

[758] - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 103.

ما ليس مصرحاً به، بل العبور إلى ما هو مضمر في الجمل وتراكيبها، ويزداد البعد الجمالي في القصيدة كلما كانت العلاقة مترابطة بين المبدع والمتلقي، ليشعر المتلقي بلذة الإبداع وهو جزء في صناعة ذلك الجمال الذي يختلف في قوته وكمالهوا ٍدراكه بحسب الطريقة التي شكلت وعي الناقد والقارئ، من مرجعية ثقافية تتبنى منهجاً معينا، ً فيصبح النص مسرحاً للممارسات النقدية بعد أن كان ممارسة إبداعية، فالنص الشعري مهما كان لا يكتمل،تبقى الفراغات والفجوات التي بها يتحدد النص، وهنا يجب على الناقد والمتلقي ملأها وفق منهج يخضع لمفاهيم محددة حسب القدرة التأويلية، والتذوق الراقي للنص الشعري هو مثل الغوص في البحر للبحث عن الجواهر النادرة، وهو ما يجعل الناقد لا يكتفي بما هو سطحي وجاهز، بل عليه إعادة قراءة وا ٍنتاج النص وتشكيله.

لقد سعى محمد بنيس في ممارسته النصية والنقدية نحو أمرين هما سؤال وجواب الآخر انطلاقاً من التقليدية وصولاًإلى الشعر المعاصر واقفاً على مفاهيم الحداثة ونظريات الشعر وتصوراته في كل بنية، فآمن محمد بنيس إيماناً مطلقاً بحاسته النقدية وهو الذي استجاب لسحر اللغة وأعاد خلقها فكرة فكرة، فالشاعر المعاصر عليه أن يمتلك دبلوماسية الانحراف اللغوي حتى لا يصنع حواجز بينه وبين القارئ، عليه تكثيف اللغة الشعرية لأن معرفة أسرار النص هي مهمة صعبة للمتلقي تحتاج إلى مهارة ومعرفة فنية بأسرار الجمال[759] وكل غموض يحصل هو في حقيقة الأمر ناجم عن القارئ «الذي ألف طريقة معينة من الفهم والتذوق والشكلالمعين في التعبير، ثم يفاجأ بشكل جديد ولا بد له لكي يفهم الشكل التعبيري الجديد من أن يغير طريقته القديمة، فيصدم ويتهم الشعر أيالآخر بدل أن يتهم نفسه»[760] فالغموض هوأولى العقبات لأنه خطاب غير عادي يستوقف المتلقي بما يحمله من صور ودلالات، ولا يمكن التعامل معه إلا باحترافه، فهناك النسق وهناك النص «وتوجد بدخيلة النص الشقوق ومنابع ليست قابلة للسيطرة عليها من لدن الخطاب المنهجي، فهذا الأخير لا يستطيع في لحظة ما أن يجيب من تلقاء ذاتي أنه يباشر تفكيكه الذاتي بعفوية، من هنا تأتي ضرورة تأويل لانهاية له»[761].

[759] - خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة السورية، دمشق، 2010، ص 42.

[760] - أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، 1980، ص 250.

[761] - محمد بنيس، الشعر العربي بنياته و إبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 60.

كل نظرية شعرية مهما كانت لابد أن تستمد خصيصتها من الواقع الشعري، فالواقع هو مخبر التجارب لكل إبداع وتنظير، فالواقع يمدنا بالموضوع، واللغة تمدنا بالشكل، والشعر يمدنا بالرؤيا،أي كيف يحول الواقع إلى شعر، وقد أدرك محمد بنيس أنه بإمكان الشعر أن يتجاوز حدوده وصف الواقع باعتباره قدرة سحرية تتجاوز الأبعاد المادية ومغامرة وجودية ولغوية للوصول إلى ضفاف الرو ح الإنسانية، فالقصيدة المعاصرة تتجه نحو المطلق المطلق جمالياًأو معرفياً، ولم يتخلف الشعراء المعاصرون عن محاولة إدراك المطلق لبلوغ مدارج الجمال والكمال حيث «ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة»[762].

إن التوازن بين العناصر المختلفة المشكلة للقصيدة الحديثة من صور وموسيقى ولغة هو الذي يعطيها الكمال، فالكمال في بناء القصيدة يتجلى في الذروة الشعرية التي تصبح جواز مرور الشاعر إلى عالم الفن، والشاعر وهو يفكر ويعمل وينفعل في مرحلةإبداعه الفني لا يعبر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا،بل يتمثلها لتصبح جزءاً منه لا تنفصل عن كيانه، فالشاعر العربي المعاصر يعتبر الواقع هيكلاً حيادياً يكتسب من خلال الشعر حياته، وقد ارتبط هذا الخطاب بمختلف المجالات سواء دينياًأو سياسياًأو اجتماعياً، فكان هذا الخطاب الشعري هو خطاب الرفض والمعارضة، خطاب السؤال والقلق في مجتمع عربي يمجد الصمت والتنبيه إلى عواقب الكلام، وهذه بعض المحن التي يعيشها الشاعر في أمة مصيرها يسعى إلى حريته، وهو ما جعل الشاعر في إبداعه يطالب بديمقراطية ترسخ التعدد والاختلاف والمغامرة.[763]

يرى محمد بنيس أن القصيدة المعاصرة تجاوزت النموذج وقامت بإعادة بناء السلالات الشعرية بحثاً عن أصولأخرى لحقيقة أخرى تقود إلى التقدم بواسطة اللغة بنيوية حديثة لا تفارق الخيال أو التخيل[764]، فما يعطي للنص هويته هو الاختلاف والتجاوز، فمع ظهور شعر التفعيلة (الشعر الحر) ظهرت متغيرات إيقاعية انعكست آليا على اشتغالها الفضاء المعتاد، فشعر التفعيلة تمرد على الشكل القالب النموذج المقدس وفتح مجال الحرية التشكيلية،وأضحىالأداء الكتابي جزاءً من النسيج الدلالي للنص الشعري، كما أن الشعراء المعاصرون «ظهروا وعياً كبيراً في استثمار آليات التشكيل البصري

---

[762] - عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 127.

[763] - محمد بنيس، مستحيل الشعر العربي، مجلة التبيين الجاحظية، ع 5، 1992، ص 117.

[764] -محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته وا إبدالاتها ، مساءلة الحداثة، ص 140.

ولم يدخروا جهداً في توظيف كل التقنيات التي سادت في النصوص الشعرية المعاصرة الغربية والعربية على حد سواء، حيث نلمس في نصوصهم تنويعاً للخطوط واختلاف في التلاعب البصري بين البياض والسواد واستئناساً جمالياً للرسم واللوحة التشكيلية، وقدرة على تقديم نصوص ذات نفس واحد»[765]، لأن تحديد معيار معين للممارسة الشعرية أمر صعب وهذا نظراً لاختلاف الممارسة النصية الخاصة في الشعر المعاصر[766]فشعرية القصيدة تميزت بعدم الثبات، وخضعت للتغيير لأنها تبني نفسها على القراءة النصية اعتماداً على اللغة باعتبارها الكاشف عن السر.[767]

لقد أولتالشعرية العربية المعاصرة للمكون البصري في النص الشعري اهتماماً كبيراً،فالخطاب البصري ليس نصاً يضاف إلى رسم، كما أن البيت الشعري ليس مقطعاً صوتياً ينظم إلى سطر من الحروف، بل هو جسد كل متكامل يسهم في ضخ المعنى... حتى كأن النص الشعري لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوانأو لنقُل هو صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال، لهذا لا يتم قراءة القصيدة الحديثة إلا كبنية كاملة وليس كأبيات مجزئة،وهو ما عجل بظهور الحاجة إلى التحرر من كل القلوب في العصر الحديث، لتتم إعادة بناء النص الشعري في مختلف الممارسات النظرية للشعر المعاصر بالانتقال من وحدة البيت إلى وحدة النص.

4- القصيدة و جدل المنهج و القراءة:

إن الأدب في حقيقته هو شكل من الأشكال اللغوية أو السيميائية، كما يمكن أن يكون نسقاً من الدلائل، والنص في الأصل لا يحاكي الحدث، بل ينتج وجوداً موازياً له أكثر ثراءً في المعاني و الدلالات، وهو يجسد الرؤية الفنية للعالم انطلاقاً من بعد اجتماعي يستند إلى الواقع المعيشي، وبعد فردي ينطلق من خيال المبدع، على أن العمل الأدبي لا يمثل فقط كل القيم الفكرية للمجتمع بأكمله، بل يتضمن بنية ذهنية لإحدى التصورات الموجودة في الواقع فقط، والتي تتبناها فئة دون أخرى،"[768] ليتدخل الناقد وتكون مهمته الأساسية البحث و الكشف عن تلك البنية، لأن النص الأدبي تحكمه تيارات لها مرجعياتها الفكرية والفلسفية، ولكن النقد لم يتوان عند حد العملية الإبداعية ومكوناتها، بل اتجه إلى

---

[765] - خيرة حمر العين، لم تشته القمر، دار الغرب، وهران، (د.ط)، 2001، ص 05.

[766] - محمد بنيس، الشعر العربي بنياته و إبدالاتها، التقليدية، ص 60.

[767] - محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 43.

[768] - عمرو غيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 253.

البحث عن ماهية الظاهرة الإبداعية وخصائصها، والمتتبع للحركة النقدية يجد أن الأدب كان كثير الاقتراب من تصوير الواقع والحياة، ليكون الالتزام أكثر ظاهرة ميزت الأدب، على أن كل ظاهرة تحكمها خلفيات إيديولوجية، لأن الأدب في الحقيقة هو من أشكال الوعي الاجتماعي لطبقة معينة.[769]

إن النص الحديث هو وحدة كلية لا يمكن فصل جزء عن جزء وفق المقتطفات، خاصة الشعر الحر الذي يعتمد وحدة القصيدة، وكل قراءة أو تحليل أو تأويل غير مقبول ،لأنه يأخذ ما يلائم التوجه المقصود أو ينشغل بالبلاغة والجانب العروضي والنحوي فقط، وتهمل وحدة النص وتماسكه، مركزة على النص كفاعلية نفسية أو اجتماعية أو سياسية أو لغوية أو إيقاعية، وقد تقتصر على جانب واحد من تلك الجوانب[770]، فالتعدد المعاصر في معظمه ركز على واحد من مكونات العملية الإبداعية (المؤلف، القارئ، العمل الأدبي)، وكل إغفال لفاعلية الذات التي أبدعت النص على مستوى البنية قد ينتج عنه إيحاءات أخرى بعيدة بغاية اعتماد منهجية تسهل وتضمن الاتصال بين بنية العمل الأدبي والبنية الاجتماعية، وتحديد المضامين والرؤى "يتجسد في الممارسة اللغوية المتميزة والقراءات اللغوية للوحدات الدالة، والتي تمرعبر تجليات البنية السطحية عروضية ولسانية ودلالية"[771]، والاتصال الموجود بين الإبداع والحياة الاجتماعية لا يرتبط بالإيديولوجيا التي يؤمن بها الشاعر، بل يتعلق بما يراه ويسمعه، كما أن كل تحديد للبنية والاستعانة بما يفيد فهمها يسهل الوصول إلى تحديد العناصر المكونة للرؤية، والتي تتجلى في التشكيل النصي للمتن الشعري.

إن الشاعر وهو يتصور المعاني ويختار الألفاظ كي يعبر عن تجربته وحالته الشعورية، فإنه يحاول مع ذلك أن يثير المتلقي ويجعله "يعيش المعادلة الشعرية نفسها، التي كابدها الشاعر في أثناء عملية الإبداع الفني، إذ ليس من مهمات الشعر الإخبار والوصف والشرح فحسب، بل من مهمات الشعر جعل القارئ يعيش الموقف الشعري"[772]فلمن يكتب الشاعر؟ هل يكتب لنفسه أم لقارئ خاص أم لقارئ عام أم للناقد؟ ولكن من البديهي أن الشاعر يكتب لأنه ينفجر في مشاعره، وهو في هذه

---

[769]- محمد بنيس، تعددية الواحد، مجلة الكرمل، ع1984/11، ص 225.

[770]- حاتم الصكر، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 35.

[771]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية، ص 26.

[772]- موسى منيف، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكرالسياب، دار الفكر اللبناني- بيروت ط 1، 1984، ص 245.

اللحظة لا يتساءل لمن هي موجهة، بل يدرك فقط أنه على المتلقي أن يشترك معه، ولن يتأتى له ذلك إلا بأن يكشف المتلقي النص، والشاعر دائماً ما يبحث عن خلق النص الشعري الذي يتجاوب معه المتلقي، و تمثل أي موضوع يجعل الشاعر يقف "خارج الموضوع المعطى، في حين أننا نحتل موقفاً من النص الأدبي؛ وبالتالي فالعلاقة بين النص و القارئ تختلف تماماً عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ، فيدل علاقة الذات و الموضوع هناك وجهة نظر متحركة تتجول داخل الذي ينبغي أن تدركه داخل هذه الوجهة"[773].

إن قراءة النص الأدبي أعقد من كل قراءة عفوية، فالنص الشعري في تشابهه بالنصوص الفنية الأخرى يعتمد على خرق القواعد وتجاوزها، لأن المقاييس المعتمدة سابقاً كانت كاتفاق مبدئي بين الشاعر والقارئ، ولكن هذا الاتفاق أصبح يخضع للغدر والمفاجأة، لأن تحديد "الشعر لا يتم إلا بإبدال قواعده أيضاً "[774]، ولعل مظاهر لقاء القارئ بالنص عديدة وكثيرة، تبدأ بفتح النص ومعرفة آفاقه، وثانيها يكون العشق الذي ينهض العقول والمشاعر ويزيد الشهوة التي يدخل بها النص، هذه اللذة التي يجسدها القارئ تجعله يرى أن "أشعر الناس من أنت في شعره حتى يتفرغ منه"،[775] فالشعور الذي يعتري القارئ و هو يقرأ النص الشعري يقوم ببعض التعديلات لكي يتلقى ويفهم وجهات النظر التي يقدمها النص، وقد يحصل تعديل ما جاء به النص من وجهة نظر القارئ بعد استبطان العناصر غير المحددة في النص، فالقارئ للأثر الشعري ينقله من حيز الإمكان إلى حيز التحقق، أو حيز الوجود بالفعل كما يسميه الفلاسفة، مما يجعله يفسر ماهية الأثر الشعري ويملأ الفراغات ويتفحص المشاعر الباطنية، فالنص لا يبدأ لينتهي، ولكنه في الحقيقة ينتهي ليبدأ، ليصبح النص معادلاً موضوعياً وفعلاً خلاقاً يفتح نوافذ التساؤل، فلم يجد للمعنى السبق أو الواحد له سلطته، و لا يسمح للقارئ بأن يطرح التساؤلات ليتجلى الاهتمام في قراءة النص وتأويله، مما فتح المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار إلى القارئ كأحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي"[776].

---

[773] - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، دار سراس، تونس، 1985، ص 141.

[774] - محمد بنيس،كتابة المحو، ص 60.

[775] - منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي بدار البيضاء، ط 1، 1998، ص 128.

[776] - بشري موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2001، ص 33.

إن تلقي النص قديماً كان لا يخرج عن الإطار و الفهم الذي تصوره الشاعر، وهو ما يطلق عليه بأحادية المعنى، ولا يمكن للمتلقي أن يتجه بكل حرية لكشف خفايا النص والبحث عن ما وراء المعنى الظاهر، فتلقيالنص لا يمنحه التجدد الدائم، و لا نجد أفق الانتظار المفترض، بينما النص الحديث بناء متكامل بذاته، والقارئ يقوم بإخراج البنية الخفية المحملة بإشارات، فالقصيدة الحديثة كيان يحمل دلالات متعددة متكونة من عناصر تتصارع فيها قوى مطلقة تؤثر على طبقات من النفس لا صلة لها بالعقل سابقة عليه أو متجاوزة له، وتمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار والكلمات"[777]، فالقارئ الحديث كان له حظ كبير، لأنه أعطيت له فرصة المشاركة في إنتاج المعنى وتأويل وفهم النص كما يريد، وبالتالي لم يعد متلقياً سلبياً، وبهذا يصبح النص متجدداً ومفتوحا، لأن الأثر الأدبي لا يمكنه أن يحظى بالخلود عندما "يفرض على القراء للعديدين معنى واحد فيه، وإنما هو يخلد و يستمر لأنه يقترح على القارئ الواحد معاني عدة"،[778]، وقد اتجه أدونيس إلى قارئ جديد يتجاوز كل ما هو تقليدي، فهو يبحث عن قصيدة تصدم القارئ وتخرجه من سباته وتفرغه من موروثه وتقذفه خارج نفسه، إنها التي تجابه السياسة ومؤسساتها والدين ومؤسساته العائلة و التراث ومؤسساته"،[779] فطريقة التعبير لابد أن تتغير، ومعها تغيرت نظرة الشعراء إلى الإبداع الشعري و البنية المكونة للنص الشعري، و معها كذلك ستتغير طريقة تلقي النص الشعري، لأن المتلقي أصبح عنصراً مهماً .

بالقراءة يحيا النص ويتجدد وينبعث من رماده، ولن تكشف حقيقة النص إلا بالقراءة، فالقارئ يجعل النص مفتوحاً على عدد منالقراءات والمعاني، إذ بين النص والمعنى فراغات وفجوات يملؤها القارئ اعتماداً على قانون الخرق، فالقارئ بهذه الصورة كأنه أول ناقد للعمل الأدبي، وتكرار القراءة يكشف عما تحمله النصوص من إيماننا أن أول قارئ "يطرق باب النص هو مبدعه، ليصبح المعنى الذي يعتقده المبدع أنه ضمنه في نصه"[780]، لتصبح كل قراءة تأويل، يحاول فيها القارئ كشف المسكوت عنه في النص، فتكون بذلك القراءة حوار جدلي بين التجربة الموضوعية كما يجسدها

---

[777]- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ص 31.

[778]- صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوي، دمشق، ط 1، 2015، ص 141.

[779]- أدونيس، زمن الشعر، ص 74.

[780]- حسن مصطفى سحلول، نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص 34.

النص وبين تجربة المتلقي الذاتية عبر وسيط مشترك بين المبدع والمتلقي، الذي هو الشكل الفني الذي يجعل عملية التأويل ممكنة من جيل إلى آخر رغم اختلاف دلالات هذا الشكل.

إن فهم و تفسير النص كوصف نقدي يتجه إلى إيجاد قراءة موضوعية ليصبح الناقد قارئاً ، ولكن ليس ككل القراء، لأن كثير من القراء يجهلون أو يصعب عليهم قراءة القصيدة الحديثة، لأنهم يقرؤونها في ظل النظرة لقديمة، إنهم يقرؤون ويصابون بالخيبة عندما لا تحركهم تلك النصوص ولا تفاجئهم لما فيها من غموض، لكونها تستجيب للقارئ وللأصداء التي تلاقيها النفس، فالشعر العربي الحديث اتجه إلى الغموض، ولاسيما الشعر الحر منه أكثر غموضاً ، على الرغم من أن الشاعر عمل ما في وسعه وحاول جاهداً الابتعاد عن الغموض، بمحاولته توضيح نصه وإيصاله لمتلقيه صريح المعاني، خالياً من أي درجات الغموض، يعني رغبته بأن يكتفي متلقي هذا النص باستقباله له كما هو، وفهمه كما يسوقه إليه مبدعه"[781]، إلا أن هذا الغموض الذي ميز القصيدة الحديثة هو نفسه ما يدفع القارئ لقراءة النص، إذ "يؤخذبغموضه بقدر ما يحار في فهمه، و هو ينجذب نحوه بقدر ما يصدم فيه"[782].

القراءة النقدية تجعل المتلقي مشاركاً في إنتاج نص ثاني ،انطلاقاً من تحليله الذي ينظر إلى خصوصية نظام القصيدة، ويعطيه أهمية قصوى في تحكيم المرجعية الفكرية والثقافية، وترى نظرية التلقي أن النص الأصلي الأول يبقى ثابتاً وأن ما يتغير فقط الدلالة، ومنه فكلما اقترب القارئ من النص فإنه يفتحه على قراءات متعددة، فتعدد القراءة للنص الشعري و انفتاحه على التذوق بشكل لا نهائي فكل نص لابد أن يقبل التأويل و الفهم المتعدد، وكل قراءة لها رؤية مختلفة عن غيرها حتى أن "رولان بارت" يقول من أين تبدأ؟، وتعدد القراءات تتولد من تعدد عناصر النص التي هي "جملة من التقنيات المتعددة من قبل صاحب النص من أجل وضع بنية مكونات، هي الوحدة اللغوية التي تتحول من عناصر فارغة إلى رموز أو شفرات معبأة بمعاني تعرض نفسها على المتلقي بأشكال مختلفة"،[783]ولهذا تصبح تلك القراءة فهماً لطبيعة العلامة التي يتعامل معها اعتماداً على محددات

[781] - فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي للنشر، دبي، ط 1، 2006، ص 73.

[782] - عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ص 30.

[783] - علي ملاحي، مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، جامعة الجزائر، مجلة معهد اللغة العربية و آدابها، ع 14، 1999، ص 20.

ثقافية وسياقية، فسيميائية اللغة الشعرية تحتاج إلى فهم وتحليلللنظام الترميز ي لمحاورة النص وتقديم معطيات للمدلول الشعري، ولهذا فالناقد يحاور النص معتمداً على عناصر معينة ليقدم رؤيته الخاصة.

تهدف القراءة النقدية إلى استقصاء مكونات النص الشعري للوقوف على الآليات والأدوات الإجرائية التي تمكنه من الوصول إلى بنية النص وتفكيك مكوناتها، حتى تتم إعادة تركيبها تبعاً لأصول المنهج النقدي، لأن كل دراسة وتحليل نقدي قد يستدعي مناهج معينة تعتمد قراءات متعددة، والتي تشترك في تركيزها على التجربة الإبداعية، فكل ناقد فتح نوافذ منهج ما لقراءة النص الشعري وفهمه، خاصة مع الشعر الحديث الذي اكتنفه الغموض، وقد أعاد محمد بنيس قراءة الشعر العر بي الحديث، وهذا بإعادة قراءة الموضوع المتعلق بهذا الشعر، وكانت غايته وصف وتحليل البنيات الشعرية وكيفية بناء دلالية النص الشعري و قوانين الإبدالات فيها، وقد استند في كل آرائه وتعليقاته على الممارسة النصيـة وصولاً إلى الممـارسة النظـرية، ليجمـع بيـن تحليل النصـوص و التنظير لها، وقد اعتمد في هذا على تفكيك المفاهيم والقيم والتصورات داخل الشـعر وخارجه، انطلاقا من التحليل العلمي للوقائع و المعطيات والعودة بالإنسان إلى بعده الواقعي، ماحياً كل المتعاليات"[784].

إن كل ناقد للشعر يؤسس نظرته و توجهه النقدي وفق منهج نقدي معين يتميز بالحداثة، لكي يكشف النص بما فيه من دلالات، و هذا حتى يبقى النص في مدار بحثه دون الابتعاد إلى ما يحيط به، كما لا يستطيع الناقد أن يحلل النص دون الاتكاء على ثقافات مختلفة، والتي تتمثل في التراث الأسطوري الإنساني، إذ عليه أن يستعين بمختلف العلوم، و هذا ما يعطي للناقد استقلالية، فليس الناقد "مجرد قارئ يمتعه النص أو لا يمتعه، فيصدر حكمه عليه في هذا الاتجاه أو ذاك، إن إخضاع النص لسلطوية الذوق لا يعني فقط بقاء النص قيمة مرهونة لصاحب هذا الذوق أو ذاك، بل يعني إخضاع النص لسلطوية موقع اجتماعي لهذا الذوق، ففي ذلك إجهاض للعطاء الثقافي في معناه الإنساني الواسع"[785]، لهذا يتوجب البحث عن أصول النظرية النقدية، و التي فيها تتكامل عناصر الحقيقة الأدبية، فالممارسة النقدية عند العرب كانت مبنية على تصورات ونظريات فكرية لها علاقة بالعلوم الإنسانية من لغوية و اجتماعية ونفسية وتاريخية وغيرها، وقد وعى محمد بنيس في قراءته للظاهرة الشعرية في المغرب إشكالية منهج الكتابة منطلقاً من فهمه للبنيات الداخليةو الخارجية للمتن الشعري، حتى يصل

[784] - محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 20.

[785] - يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985، ص 19.

إلى المكونات التي تبني النص لتكون البنيوية التكوينية كمنهج لقراءة النصوص اعتمده بنيس في تحليله ونقده للنصوص، واختيار منهج معين لا يعني أن النص يستدعي منهجاً معيناً "إذ بعض النصوص هي التي تقرر المنهج النقدي، كما أن بعض النصوص تسيطر عليها عناصر معينة لا تحتمل منهجاً معيناً، ليصبح النص مرتبطاً بفرض المنهج النقدي الذي يلائمه"[786]، كما أن إقامة منهج معين يقتضي وجود أمرين متكاملين الأول:هو حد النص الإبداعي والثاني هو حد القراءة (النقد)، ولا يجب أن يفرض الناقد ما لا يقتضيه شكل ومضمون النص، فلا يفرض آليات نقدية معينة على النص، بل عليه أن يكون متفتحاً على كل ما يؤدي إلى انفتاح النص وكشف بنياته، وهذا محمد بنيس يرى أن فهم النص ونقده لا يتم إلا عبر مستوين: أولهما مستوى البنية الداخلية، وثانيهما مستوى إخراج التأويل من المعاني الحرفية إلى إيحاءات متعددة، فالناقد يهدف إلى "فهم البنى المرجعية بالبحث عن نسق العلاقات بين الداخلي و الخارجي، وهذا يتم عبر النص والمؤلف والقارئ، ويضل التأويل خاضعاً لمرجعيات القارئ وتعدد القراءة حسب المقاصد التي يراها"[787]، ليستقر محمد بنيس في نقده للشعر على أسس المنهج البنيوي التكويني، كاشفاً عن قوانين البنيات الداخلية ، واعتماداً على المادة التاريخية الجدلية في تفسيرها لطبيعة هذه البنيات.

إن محمد بنيس في مشروعه النقدي كان واعياً بالمنهج النقدي المعتمد، وهذا للاقتراب من النص وكشف النسيج المكون من العلاقات المتعددة، فالبنيوية التكوينية سعت لدراسة النص في إطار البنية الداخلية متصلة بالمجتمع، لأن الإبداع الشعري في المجتمع هو نتيجة وعي لطبقة اجتماعية معينة، لهذا انطلق محمد بنيس من تحليل الوضع الاجتماعي لتلك الطبقة حتى يكشف رؤيتها، ليكون الإبداع الشعري انعكاس للمجتمع وتعبير عن تطلعات الأفراد في المجتمع، فبني محمد بنيس منهجه على أسس المنهج الغولدماني الذي انطلق من مرحلة الفهم التي تجسدت في تحليله للمتن الشعري المعاصر في المغرب في عدة مستويات، انطلاقا من البنية السطحية للمتن الشعري، ليصل إلى الوحدات الدالة (البنية الجزئية) التي أدمجها في بنية أكثر شمولية، فالفهم والتفسير إجراءين ضروريين في تطبيقات البنيوية التكوينية، لتكون نظرة محمد بنيس "إلى المنهج الغولدماتي نظرة

[786]- محي الدين صبحي، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982، ص 09.

[787]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 213.

متكاملة تتحقق في جدلية الفهم والتفسير، إلاّ أنه يناقض نفسه في موقف آخر حين يعد الفهم مجرد جمعبين المنهج الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي"[788].

أما مرحلة التفسير والتي سماها بنيس (خارج داخلي) ليدل على البنية الأكثر اتساعاً، "فالنص الغائب يستحيل إلقاؤه، ويحصل من خلاله على مستويات من علاقات الاختلاف والائتلاف، ولكن هذا الخارج الداخلي سيتمثل في البعد الاجتماعي الجدلي للمتن"[789]، لهذا ركز محمد بنيس على تفسير البنية الثقافية، باعتبارها أبرز العوامل المساهمة في تفسير الظاهرة الشعرية وخاصة المغربية، كما تناول البنية الاجتماعية والتاريخية على اعتبارها المتحكمة في وجود الظاهرة الشعرية في المغرب، فمحمد بنيس من خلال كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "جسد بعض مبادئ المنهج البنيوي التكويني، كما قدمه "لوسيان غولدمان" حيث عمل على تحديد البنيات الدالة، ثم قام بنقل هذه البنيات إلى مستوى أعلى وأدخلها في بنية أكثر اتساعاً"[790].

كانت دراسة محمد بنيس للشعر المعاصر وفق مقاربة البنيوية التكوينية لها أهمية كبرى في الدراسات السوسيولوجية للشعر المغربي المعاصر بعد انفتاح النقاد وخاصة المغاربة على التيارات النقدية الحديثة، لتكون دراسة محمد بنيس دراسة مهمة من زاوية المنهج البنيوي التكويني[791]، فاستند بذلك محمد بنيس على منهجين غربيين: هما البنيوية الشكلية والمنهج الاجتماعي أو ما يسمى بالبنيوية التكوينية (Structuralisme gétique)، كما اعتمد على المفاهيم التي أسسها لوسيان غولمان مثل مفهوم التماثل البنائي والبنية الدالة، وكان قد اعتمد على القراءة الداخلية للمتن الشعري بربطهابالبنية السطحية والعميقة والبنية الثقافية والشعرية، التي سيطرت على بنية السقوط والانتظار وكل هذا لمعرفة الخصائص التي تميز الشعر الحديث، لإدخال "كل من البنية الداخلية والبنية الخارجية الثقافية والشعرية في بنية أكثر اتساعاً"[792].

---

[788]- نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، اربد، ط 01، 2018، ص 116.

[789]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 26.

[790]-بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 81.

[791]- عبد الرحمن بوعلي، في نقد المناهج المعاصرة البنيوية التكوينية، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، ط1، 1994، ص 32.

[792]-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص 28.

سعى المنهج البنيوي للبحث عن النسق، وتجلى هذا النسق في البنى الإيقاعية، وقد جاءت دراسة محمد بنيس كدراسة أكاديمية ليختار منهجاً يجمع بين النص و الواقع، لأن النسق تحول من النسق المحايث إلى النسق الاجتماعي، و هذا بعد أن كانت الدراسات البنيوية ترى أن النص الشعري نسقاً مغلقاً، و اعتمدت رؤية النسق المفتوح، و هو ما عمل عليه محمد بنيس، ففي المرحة الأولى كان محمد بنيس بنيوياً شكلياً واهتم بطبيعة النص اللغوية وبأنسقها، فالبنيوية أثارت نقاشاً كبيراً "في الخطاب النقدي العربيأكثر مما أثارته تيارات فكرية ومناهج نقدية أخرى وخلقت تراكمات نقدية"[793]، وكان إطلاع النقاد العرب عل المنهج البنيوي بعد ترجمة الكتب الغربية مثل كتب رولان بارث وجاكبسون، فالمنهج البنيوي استطاع "كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص الشكل و الظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام المشترك، وا لى ما هو علمي وما هو منطقي، كما أثبت هذا المنهج خصوصيته، فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير وفي دراسة العقليات البدائية"[794].

إن البنيوية تهتم بعلاقة النص المكونة لبنيته الدلالية، وكل وحدات النص لن نجد لها أثراً إلا "بفصل علاقاتها الداخلية بعضها ببعض"[795]، فالقراءة و الفهم من جانب البنيوية لم ترتبط بالنسق المغلق (أحادية الفهم) وقد كان كمال أبو ديب نموذجاً في المقاربة البنيوية للنص الشعري العر بي، لأنه جمع بين النسق المغلق و النسق المفتوح، فهي جسدت تعدد المعنى و انفتاح الدلالة، فكمال أبو ديب مع وعيه للمنطلقات النظرية للبنية الإيقاعية، إلا أنه "لم يجنح إلى الصورية كل الجنوح، وكثيراً ما كانت متصوراته أقرب إلى البنيوية التكوينية منها إلى التطبيقات المحايثة"،[796] ومحمد بنيس في تجسيده للمنهج البنيوي رسخ شعرية الإيقاع في التعامل مع النص، متجاوزاً الرؤية البنيوية الصورية ذات الطبيعة المحايثة،[797]فالبنيوية أنعشت في النقاد إمكانية فهم البنية وتفكيكها وا عادة تركيبها، انطلاقاً من عناصرها المحللة لتبدو البنية عندهم نسيجاً من الأشياء المتقابلة المكملة لبعضها البعض"،[798] فكانت بذلك البنيوية أكثر المناهج النقدية التي نظرت إلى النص كبنية مغلقة لا علاقة

---

[793] - أحمديوسف، القراءة النسقية وسلطة البنية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 12.

[794] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر، ص 37.

[795] - عبد الرحمن العقود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 302.

[796] -أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 441.

[797] - أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 441.

[798] - صالح هويدي، المذاهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوي، دمشق، ط1، 2015، ص 129.

لها بالذات ولا بالسياق الذي أنتجالنص، وهو ما أعطى سلطة بديلة و هي سلطة القارئ متلقي النص، مع أننا نعلم أنه لا حقيقة في النص بمعزل عـن القارئ ومساهمته في إعادة كتابة النص المنتج.

انتقل محمد بنيس من البنيوية إلى البنيوية التكوينية في المرحلة الثانية، أو ما نسميه بالجدلية الاجتماعية، ليهتم بطبيعة النص الاجتماعية والبحث عن دلالتها و أثرها، فكشف محمد بنيس عن عناصر البنية بدراسة الصورةوالموسيقى والرمز، و هذا كله في إطار النسيج الذي يربط العلاقات اللغوية في أنساقها، لينتقل إلى المستوى العميق، فقد نظر محمد بنيس إلى مكونات النص، وما بينته البنية وأشكال التكرار وأنساق التركيب للصور الشعرية، وقد توصل محمد بنيس في تحليله للنماذج الشعرية إلى أن المتن الشعري المعاصر وخاصة في المغرب محكوم بقوانين ثلاثة: هي قانون التجريب وقانون السقوط والانتظار وقانون الغرابة [799]، وقد قدم محمد بنيس نماذج من الشعراء في العينات التي درسها من التقليدية إلى مساءلة الحداثة، وحلل تلك النماذج المختارة في كـل بنية، وقد كان معيار اختياره "هو شمولية قوانين البنية النصية وممكنها ومستويات الفعل الشعري والأسئلة النظرية والمعرفية، التي تطرحها نتاجات كل شاعر من هؤلاء الشعراء"،[800]فتحليل البنية سواء للقارئ أو الناقد يحتاج إلى معرفة علوم تخص موضوعه كمعرفة اللسانيات، لأن التحليل يجري على اللغة التي يبنى بها النص، لتجمع البنيوية بين كثير من التبايات ويتجلى الإجراء يبن البنيات و الإبدالات، فكل تحليل أو تفسير ينطلق من "استبدال نص آخر بالنص الذي نقرأ"[801]، فالمتن الشعري يملك خصوصية، و الذي يعتبره الناقد بنية واحدة سواء بنية الإيقاع أو اللغة أو الدلالة، فالمتن الشعري أولوية ينطلق منها القارئ (الناقد) لأنه همزة وصل مهمة في القراءة النقدية على أساس التظافر الكلي لكل "سيرورة لسانية، ولكل فعل تواصلي لفظي"[802]، فالتأويل يقوم على لانهائية النص الشعري، يرى الشعر المعاصر بنية لها خصائصها، وقد أكد محمد بنيس أن البنيوية أغفلت فعالية الذات الكاتبة ليكون ظهور تعاطي القراءة مع بعض معالم المنهج، على الرغم أنها اختصرت على بعض النتاج الشعري للشعراء.[803]

---

[799] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 37.

[800] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية ، ص 35.

[801] - شولزر روبرت، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 7، 1977، ص 164.

[802] - جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 27.

[803] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية، ص 204.

إن سلطة أي نص لا يمكنها أن تبتعد عن شهرة ومتعة القراءة، وكل قراءة مرتبطة بالمنهج البنيوي لابد أن تقوم عل مستوى اللغة في النص الإبداعي.

كما اتجه محمد بنيس للاستعانة بالمنهج الاجتماعي الجدلي المرتكز على الفلسفة الماركسية الذي يرفض عزل النص لإغلاقه، فتتبع محمد بنيس النسق اللغوي الذي يعد مركزاً في ثيمة النص، هذا النسق يقاشى مع مرجعيات الواقع الشعري و التصور البنيوي، " فالوظائف المختلفة للغة تسمح بتحديد الطوابع المختلفة الخاصة التي تميز الخطاب"[804]، وكأن المنهجين البنيوي و الاجتماعي الجدلي متعارضين، فأحدهما يسعى إلى التحليل الخارجي للنص، والآخر يسعى إلى المحايثة و التحليل الداخلي، ليرى أن الجمع بينهما هو حل للإشكالية القائمة، على أن محمد بنيس ر غم تطبيقه للبنيوية التكوينية، ومقولاتها إلا أنه ما زال متأثراً بمقولات الواقعية الجدلية، و على الشعراء أن يبحثوا "عن بنية أرقى لها طابع التأسيس والمواجهة حتى يصبح الشعر رائداً لما يسميه غرامشي بالكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير،" [805] لتكون مختلف الممارسات النقية لمحمد بنيس في إطار التحليل و التنظير باختيار مجموعة شعرية لشعراء مختلفين في كل بنية ومرحلة وكل منهج، بوصفه مقاربة نقدية استدعاه محمد بنيس بغرض "القبض على الدلالة المركزية للنص، أي الكشف عن الرؤية، ويعتقد صادقاً بأن الطرائق الشكلانية و البنيوية تحول النقد الموضوعي إلى مجرد تحليل وصفي ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية"،[806] فالقراءات النقدية هدفها القبض على البذرة المكونة، ومنه فتصور محمد بنيس انطلق من التصور الماركسي ذي الطابع الاجتماعي، وكل فكر أو إنتاج إبداعي يخضع لتأثير الحياة الاجتماعية.[807]

يسعى محمد بنيس إلى الوقوف على بنيات الشعر الحداثي وإبدالاته، ليصل إلى أن الشعر العربي مقسم إلى مركز شعري ومحيط شعري، فالأقطار تتبادل إنتاج النص الأثر، وكل شاعر يمثل ممارسة مستقلة متميزة لها خصائصها و آفاقها المتعددة الأبعاد.

---

[804] -كابانس جان لوي، النقد الأدبي و العلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط 01، 1982، ص 96.

[805] محمد بنيس، ظاهر ة الشعر المعاصر في المغرب، ص 30.

[806] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 64.

[807] - لوسيل غولدمان، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص 13.

سلط محمد بنيس الضوء على نوع الجملة في النص الشعري، ليصل إلى وجود متتاليتين: الأولى تتجلى في استعمال جملةالنص التي هي الأصل في المتن، و الثانية هي جملة الإثبات التي تعتبر عنصراً متمازجاً من الأصل الأول في بلورة الرؤية ويجسدها،[808] لتكون الممارسة النصية دليلا على المقولات السياقية، فتوجه النقد عنده إلى مقصدية المؤلف، مؤكداً على أن الشعر مرتبط مع عاشقيه في علاقات يتجاوز حدود القراءة و الأمسيات الشعرية (السماع)، لنصل إلى "حقل القراءة البصرية الدواوين والمجلات و الصحف مكان للقاء أيضا، لكل منها خصيصته ولكل منها طقوسه ... فإن قراءة أي ديوان أو أي مطبوع شعري يمازج بين الصوت والخط"،[809] فكل قراءة تتداخل فيها الأصوات فالإلقاء الشعري مهم في القراءة.

إن الاهتمام بسياق النص وتقديمه على البنية النصية أدى إلى ردودفعل، أدت إلى استدعاء وظهور مناهج نقدية تتخذ من النص وبنيته منطلقا لدراسة النص، اعتماداً على المنهج البنيوي التكويني، وقد عمل محمد بنيس على تحديد البنيات الدالة لينقل إلى وضعها في مستويات عليا، ليصل إلى بنيـة أكثر اتساعاً وهي البنية الثقافيـة والاجتماعيـة و التاريخية، ليكون النقد عنده مرجعية ماركسية خاصة في اهتمامه باللغة و إبراز خصائصها الجمالية، فصاغ محمد بنيس منهجاً جديداً في النقد خاصة لما يملكه من قدرة على لكتابة والنقد وجمعه بينهما، وما اتخاذه للمنهج البنيوي التكويني إلا لأنه أكثر المذاهب النقدية الغربية المنتشرة في العالم العربي، وهذا يعود إلى هيمنته وسيطرة الماركسية و انتشارها في البيئة النقدية العربية، هذه البنيوية التكوينية جمعت بين النص الذي يعد أصل الممارسة النقدية، و المؤلف الذي يعد مصدر الممارسة، لذا وجب معرفة ظروفه وكل ما يحيط به.

[808] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 213.

[809] - محمد بنيس، كتابة المحو، ص 57.

خاتمة

خاتمة:

قدم محمد بنيس رؤية نقديةخاصة _ وهو نفسه شاعر حصيف، رافض لتقليد القديم، ومتطلع إلى التجديد الجريء_ وعى فيها كل أبعاد النص وطبيعة المنهج، وقد كانت قراءته للمنجز الشعري إضافة جديدة للنقد العربي المعاصر، وقد جاءت هذه الرؤية في خضم وضع نظرية شعرية قامت على مراعاة التشكل المتعدد للنص والمنهج سواء في المشرق أو المغرب العربي، وهو ما مكنه من طرح كثير من المفاهيم النقدية، وا ٍعادة بناء منهج نقدي جديد شامل يسائل فيه النص الشعري الحداثي، فنظر للمنجز الشعري عبر بنياته وعناصره المهمة بمختلف المستويات، وأهم الإيديولوجيات، وقد خلصنا في هذا البحث بمجموعة من النتائج وهي:

-الحداثة أن نعيش زمننا بقيم زمننا الكوني، وأساس هذه القيم هو الحرية، فلا وجود للحداثة في مكان لا حرية فيه.

-الشعرية العربية تجسدت بامتياز في الخروج عن المألوف الإيقاعي خروجا امتد إلى هندسة النص الداخلية من حيث التجليات المتنوعة من المقاطع والسياقات.

- الشعرية العربية هي شعرية مفتوحة في ظل الحداثة، ولن يتم لها إلا بإبدال مكان القراءة وفتح حوار معرفي حول الشعرية لمعرفة مختلف الإبدالات النصية التي يمر بها الشعر العربي الحديث والمعاصر بداية من التقليدية ومرورا بالرومانسية، ووصولا إلى الشعر المعاصر.

-الشعرية العربية الحديثة كنظرية نقدية هي نظرية منفتحة على الشعرية الغربية وعلى مختلف العلوم كعلم النفس والاجتماع.

-الشعر ميدان مفتوح، وليس هناك معيار نحدد به الشعر، فلا يمكن أن نقول هذا الموضوع يعالجه الشعر، وهذالايمكن للشعر أن يعالجه، فالشعر يبقى تعبيرا لا حدود له.

- القصيدة المعاصرة هي حقل اختبار مليء بالعناصر الشعرية وغير الشعرية، والتعابير والمفردات المختلفة التي تنقلنا من المعلوم إلى المجهول، وتجعل المجهول لا نهائي.

- القصيدة المعاصرة عاشت صراعا بين الخط والفراغ (السواد والبياض)، فالقدماءساروا في حدود المكان، وهذا الإطار مغلق، بينما المعاصرون يكتبون وفق خطوط اللون الأسود بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض).

-اللغة الشعرية أوسع من أن تتحدد بالمفردات والعبارات والصيغ، فهي تعتمد الانحراف والانزياح، والحداثة الشعرية تجاوزت المضمون الشعري، وسعت إلى إعادة خلق العالم.

-قصيدة النثر تمثل صورة بارزة لحداثة الخطاب الشعري، فكل الشعراء العرب المعاصريناتجهوا إلى هذا الشكل الجديد بوعي تام، فقد هيمنت قصيدة النثر على كل أنماط الكتابة الشعرية.

-الشاعر العربي المعاصر اتجه إلى التجريب الذي مكنه من خوض مغامرة اختبار الطاقة التعبيرية للغة، وهو ما أكسب الشعر مفهوما جديدا ووظيفة مغايرة.

-لكي يؤدي الشعر رسالته يجب على الشاعر أن يطرح التقليد، ويسعى إلى ابتكار الجديد، لكيلا يصبح الشعر تابعا للوجود، ولا مظهرا من مظاهره، بل يصبح الشعر تأسيسا كلاميا للوجود.

وظيفة الشعر ليست شهادة أو تأريخالحاضر،وا ٍنما هي المغامرة نحو مالم نعرفهولم نسمع عنه، والمغامرة لا تعرف بداية ولا نهاية، فهي ليست رواية لحادث أو وصفا لمشهد، وا ٍنما هي نقد والنقد أساس الإبداع.

-اعتمد محمد بنيس في قراءته للشعر العربي الحديث والمعاصر على منهج البنيوية التكوينية، الذي نهله من لوسيان غولدمان، ليتخذ من الوصف أساس القراءة المحايثة لاستنطاق النص داخليا وخارجيا.

- القراءة عند بنيس تقوم على تحليل النص ومقاربته عبر منهجية محددة تكشف عن أعماق النص ودلالته.

- استفاد محمد بنيس من الدراسات النقدية العربية القديمة والحديثة، كما استفاد كثيرا من الدراسات الغربية الحديثة، وهو ما مكنه من صياغة فكر نقدي، وتأسيس نظرية شعرية وقفت على كثير من المفاهيم والقضايا في الشعر العربي المعاصر.

-التداخل النصي هو مصطلح جديد وبديل لمفهوم التناص، وهو حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص جديد، وهو من مميزات النص التي تختزن في الذاكرة الإنسانية، وهجرة النص تؤثر على الرؤية الشعرية وعلى بناء النص.

- الخطاب الشعري التجريبي من منطلق الحداثة رفع كل الخطوط والحدود الفاصلة بين ثنائية الشكل والمضمون، فشكلها غير منفصل عما تقوله، ومضمونها غير منفصل عن الكلمات، فهي قصيدة حركة لا ثبات.

- العلاقة بين بنية المكان والزمان في البيت المعاصر تتجسد عندما ينتهي بوقفة عروضية، وقد لا ينتهي بها، فالأبيات غير متساوية، لتظهر جدلية البياض والسواد التي يتحكم في تركيبها رؤية الشاعر الإبداعية الموجهة لوعي القارئ.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

-قائمةالمصادروالمراجع:

1-قائمة المصادر و المراجع العربية:

1) إبراهيم زكريا، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط 04، 1989.
2) إبراهيم زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، مصر، ط 02، 1981.
3) إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، دار الطبعة الحديثة، القاهرة، ط1، دت.
4) إبراهيم طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، ط 01، 1982.
5) إبراهيم علي، الخطاب الشعري ووعي المعنى مقارنة لنظام التخيل الشعري، جامعة وهران، 2008.
6) إبراهيم وفاء محمد، عالم الجمال قضايا تاريخية معاصرة، دار الغريب مصر، ط 01، 1991.
7) ابن الشيخ جمال، الشعرية العربية، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996.
8) ابن جعفر قدامة أبو الفرج، نقد الشعر، تح وتع محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإسكندرية، مصر، ط 01، 1978.
9)ابن خليفة مشري، الشعرية العربية مرجعياتهاوا إبدالاتها النصية، دار الحامد، الأردن، ط1، 2011 .
10) ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 01، 1985.
11) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح أحمد محمد شكري، دار الحديث، القاهرة، ج 01، ط 03، 2001.
12) أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 01، 1991.
13) أبو جهجهة خليل، الحداثة العربية في الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر، بيروت، ط1، 1995.
14) أبو ديب كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.
15) أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، ط 01، 1974.
16) أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.
17) أبو ديب كمال، مقدمة في الإيقاع، دار الملايين، بيروت، ط 01، 1974.

18) الأحمد أحمد سليمان، الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 01، 1983.

19) إخلاص وليد، أرابيسك الحداثة، قضايا وشهادات الحداثة، دارالعودة، بيروت، ط 01، 2001.

20) أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط 01، 1978.

21) أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط 02، 1989.

22) أدونيس، الصوفية والسريالية، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1996.

23) أدونيس، النص القرآني وأفاق الكتابة، دار الأدب، بيروت، ط 01، 1993.

24) أدونيس، النظام والكلام، دار الأدب، بيروت، ط 01، 1993.

25) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 02، 1978.

26) أدونيس، سياسة الشعر، دار الأدب، بيروت، ط 02، 1996.

27) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1993.

28) أدونيس، كلام البدايات، دار الأدب، بيروت، ط 01، 1989.

29) أدونيس، ها أنت أيها الوقت، دار الأدب، بيروت، ط 01، 1983.

30) أرخيلة عباس، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط 01، 1999.

31) إسماعيل عز الدين، أفاق الشعر الحديث والمعاصر، دار المعارف، مصر، ط 01، 1992.

32) إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 06، 1994.

33) الأصغر عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999.

34) أمين أحمد، النقد العربي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الإسكندرية، 2012.

35) إياد عبد المجيد إبراهيم، آليات القرآن في نقد الشعر، دار هماليل، الإمارات، 2005.

36) بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2005.

37) باروت جمال، الشعر يكتب اسمه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

38) البحراوي سيد، الإيقاع في شعر السياب، نوارة لترجمة النشر، ط 01، 1996.

39) البدوي مصطفى، كولدرج نوابع الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، د.ط، 1980.

40) البريكي فاطمة، قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي للنشر، دبي، ط 01، 2006.

41) البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس، بيروت، د.ط، 1980.

42) بلحاج كاملي، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، (قراءة في المكونات والأصول)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

43) بن زرقة سعيد، الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجا، أبحاث الترجمة والنشر، الجزائر، ط 01، 2004.

44) بنيس محمد، الحداثة المعطوبة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2004.

45) بنيس محمد، الحق في الشعر، دار توبقال، المغرب، 2006.

46) بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال، المغرب، ط 02، 1996.

47) بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها الرومانسية، دار توبقال، المغرب، ط 02، 2001.

48) بنيس محمد الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط 02، 1992.

49) بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها مساءلة الحداثة، دار توبقال، المغرب، ط 01، 1994.

50) بنيس محمد، العبور إلى ضفاف زرقاء، منشورات كبر الزمان، تونس، 2012.

51) بنيس محمد، بيان الكتابة، الثقافة العربية الحديثة، المغرب، ط2، 2012.

52) بنيس محمد، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، المغرب، د.ط، 1992.

53) بنيس محمد، ظاهرة الشعر العربي في المغرب بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، د.ط، 1991.

54) بنيس محمد، كتابة المحو، دار توبقال، المغرب، ط 01، 1994.

55) بنيس محمد، هبة الفراغ، دار توبقال، المغرب، ط 02، 1992.

56) بوسريف صلاح، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، دارافريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2012.

57) بوعلي عبد الرحمن، في نقد المناهج المعاصرة البنيوية التكوينية، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، ط1، 1994.

58) البياتي عبد الوهاب، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1997.

59) البياتي عبد الوهاب، من باب الشيخ إلى قرطبة،تر: وليد غائب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1992.

60) تاوريرت بشير، الحقيقة الشعرية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2010.

61) تاوريرت بشير، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق، 2010.

62) تاوريرت بشير، آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، دار الكتب، بيروت، ط 01، 2009.

63) تليمة عبد المنعم، مدخل إلى عالم الجمال الأدبي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 02، 1987.

64) الجاحظ أبو عثمان بن بحر، البيان والتبيين، تح عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، 1986.

65) الجاحظ أبو عثمان بن بحر، الحيوان، تح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج04، ط 02، 1994.

66) جبور عبد النور في مصطلح التراث العربي الإنساني، دار الأدب، بيروت، ط 01، 1979.

67) الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد اليحياوي، مطبعة عين الحلبي، القاهرة، 1966.

68) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة،قروتع: أبو محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط 01، 1991.

69) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قروتع: أبو محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط 01، 1992.

70) الجمحي ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، نشر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ت).

71) الجندي أنور، معالم الأدب العربي المعاصر، دار النشر للجامعيين، بيروت، د.ط، 1960.

72) جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 01، 1980.

73) الجيوسي سلمى خضر، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001 .

74) الحاتمي أبو علي، الرسالة الموضحة، تح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط01، 1965.

75) حامد جابر يوسف، قضايا الإيداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، تونس، ط 01، 1991.
76) حسين عبد الله محمد، الصورة الشعرية والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1981.
77) حلمي مرزوق، تطور النقد والفكر الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار الوفاء، ط 01، 2004.
78) حمادة إبراهيم، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، د. ط، 1985.
79) حمدي أحمد، الثورة الجزائرية والإعلام، دراسة الإعلام الثوري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، د.ت.
80) حمر العين خيرة، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
81) حمر العين خيرة، لم لم تشته القمر، دار الغرب وهران، د.ط، 2001.
82) حمري حسين، بنية الخطاب النقدي، بغداد، ط 01، 1990.
83) الحناش محمد، البنيوية في اللسانيات، دار الوفاء الحديثة، الدار البيضاء، ط 01، 1980.
84) الخال يوسف، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1978.
85) خضر محمد عبد الله، قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم، بيروت، 2007.
86) خفاجة محمد صفر وسهير القلماوي، مجاورة أيون (أفلاطون)، مكتبة النهضة، مصر، ط 01، 1966.
87) خفاجة محمد صفر، النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون، دار النهضة العربية، القاهرة، 1962.
88) خليفي فتحي، الشعرية العربية الحديثة وا إشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، 2012.
89) خوري إلياس، الدائرة المقصودة، دار صادر، بيروت، ط 01، 1998.
90) خير بك كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار الفكر، بيروت، ط 02، 1986.
91) الدبرنس جير، قاموس السرديات، تر السيد إمام، بريت للنشر، ط01.
92) دريدا جاك، الكتابة والاختلاف، تر كاظم جهاد تق محمد علال سيناصر، دار توبقال، المغرب، ط2، 2000.
93) الدسوقي عبد العزيز، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، معهد الدراسات العالية، القاهرة، ط01، 1960.
94) دية الطيب، مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية استيمولوجية، دار رويغي، الأغواط، 2010.

95) راجع عبد الله، القصيدة المغربية المعاصرة، دار فرضية، الدار البيضاء، ج01، ط 01، 1987.

96) راغب نبيل، معالم الأدب العالمي، دار مصر للطباعة، مصر، 1977.

97) الراوي طه، جماليات القصيدة المعاصرة، دارتوبار، القاهرة، ط 01، 2000.

98) الربيعي محمد، في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ط01، 1978.

99) رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 01، 1992.

100) زايدي علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر القاهرة، دار الفكر العربي، بيروت، ط 01، 1997.

101) زكي حسام الدين كريم، الدلالة الصوتية، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط01، 1992.

102) الزيدي توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، منشورات عيون، دمشق، ط 01، (د.ت).

103) زيني محمود حسن، نظريات النقد الحداثي في الميزان، بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعودية، المدينة المنورة، 2000.

104) سحلول حسين مصطفى، نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001.

105) سعيد خالدة، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

106) سلطان نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط 01، 1994.

107) سلوح داود، مقالات النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1981.

108) سويف مصطفى، الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر، دار المعارف، مصر، ط 02، 1989.

109) شرشح عصام، حداثوية الحداثة دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري البصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط01، 2015.

110) الشرفي حسن عبد الله، مقدمة ديوان نبات الثريا، دار عبيدي، صنعاء، ط01، 2002.

111) شكري عبد الرحمن، الديوان، ج03.

112) شكري عبد الرحمن، مقدمة ديوان أناشيد الصبا، تح فاروق نتوتة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2000.

113) شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون، والأدب، ط01، 1983.

114) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1986.
115) الشيكر محمد، هيدغر وسؤال الحداثة، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط1، 2006.
116) صابر عبد محمد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
117) صايل حمدان محمد، قضايا النقد الحديث، دار الأمل، ط 01، 1991.
118) الصباغ رمضان، در اسة جمالية في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، ط 01، 1988.
119) صبحي عصام، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، (د.ط)، 1996.
120) صبحي محي الدين، البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، حوار ذاتي عبر الأخر، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1990.
121) صبحي محي الدين، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 1982.
122) صدار نور الدين، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، اربد، ط01، 2018.
123) الصقر حاتم، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1997.
124) صليبي علي مجيد المرسومي، الشاعر العربي الحديث ناقدا مكتبة التربية الأساسية، العراق، ط 01، 2006.
125) صيانة بدوي، دراسات في النقد العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط 01، 1965.
126) الصيفي إسماعيل، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، الكويت، ط 01، 1974.
127) ضومط جبر، كتاب فلسفة البلاغة، المطبعة العثمانية بعبدا، (د.ط)، 1988.
128) ضياء فيصل وعباس محجوب، فصول في النقد الأدبي وتاريخه دراسة وتطبيق، دار الوفاء، القاهرة، 1981.
129) ضيف شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط 01، 1985.
130) طبانة بدوي أحمد، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، المدينة المنورة، ط 03، د. ت.
131) طبانة بدوي أحمد، دراسات في النقد الأدبي، دار الثقافة للنشر، بيروت، 2001.
132) طبانة بدوي أحمد، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصر، مصر، ط 01، 1969.
133) العاكوب عيسى علي، التفكير النقدي عند العرب، دار الوعي، الجزائر، 2005.

134) عامر عطية، النقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1964.
135) عباس إحسان، اتجاهات الشعر العربي الحديث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط 02، 1978.
136) عباس إحسان، اتجاهات النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القر ن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ط 03، 1981.
137) عباس إحسان، فن الشعر،ر، دار بيروت للنشر، بيروت، 1955.
138) عباس عبد الواجد محمود، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية تراثنا النقدي، دار الفكر العربي مدينة نصر، ط 01، 1996.
139) عبد الصبور صلاح، الأعمال الكاملة أقول لكم عن الشعر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ج 03، (د. ط)، 1992.
140) عبود حنا، مدخل إلى نظرية الحداثة عبر التاريخ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.
141) عتيق عبد العزيز، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة بيروت، ط2، 1982.
142) عثمان أحمد الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، عالم المعرفة، الكويت، ط 01، 1978.
143) عثماني ميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون للمقالات، الدار البيضاء، (د.ط)، 1988.
144) العراقي فائز، رامبو رائدا للشعر الحديث، دار العودة، بيروت، ط 01، 1984.
145) عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
146) العشي عبد الله، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2009.
147) العشي عبد الله، زحام الخطابات، دار الأمل ، تيزي وزو ، (دط) ،2005.
148) العقاد عباس محمود، در اسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت).
149) العقاد عباس محمود، ساعات بين الكتب والحياة، دار الكتاب بيروت، ط 01، 1984.
150) العقاد عباس محمود، مطالعات في الكتابة والحياة ومراجعات في الأدب والفنون، دار الكتاب، بيروت، ط 01، 1983.
151) العلاق علي جعفر، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، الجزائر،ط1، 2003.
152) علاق فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، ط 01، 2010.

153) علوان علي عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ط1، 1975.

154) علي عبد المعطي محمد، الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط 02، 1985.

155) عنابي محمد، النقد التحليلي، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د. ت).

156) عوض لويس، نصوص النقد الأدبي اليوناني، دار المعارف، مصر، 1965.

157) عياد شكري، المذاهب النقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة الكويتي، 1966.

158) عياشي منذر، الكتابة الثابتة وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 1998.

159) العيد يمني، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 03، 1985.

160) غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 02، 2009.

161) الغدامي عبد الله، الخطية والتفكير في البنيوية التشريحية، النادي الثقافي، ط 01، 1985.

162) غريب روز، النقد الجمالي وأثرهفي النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1952.

163) غريب هشام، الخطاب الفكري العربي وتحديات الحداثة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 02، 2014.

164) غنيم كمال أحمد، عناصرالإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط 01، 1997.

165) غنيمي هلال محمد، الأدب المقارن، دار الثقافة، بيروت، ط 05، 2007.

166) غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط 01، 1973.

167) غيلان عمرو، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

168) فاضل جهاد، قضايا الشعر العربي، دار الشروق، بيروت، ط 01، 1984.

169) فتوح أحمد محمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1984.

170) فصل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة الشروق، القاهرة، ط 01، 1998.

171) فيدوح عبد القادر، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، صفحات للدراسات والنشر، الجزائر، 2009 .

172) القاسي علال، ديوان شعري، مطبعة البوكيلي، ط 02، 1998.

173) القحطاني أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 03، 1986.

174) القحطاني عبد الجبار، جدل التراث والعصر، دار الفكر، دمشق، ط 01، 2001.

175) القرشي أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، تح علي محمد اليحياوي، دار النهضة، مصر، (د.ط)، 1981.

176) قسومة الصادق، نشأة الجنس الروائي في المشرق العربي، دار الجنوب، تونس، ط 02، 2004.

177) القعود عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، دار المعرفة، الكويت، ط 01، 2002.

178) قميحة جابر مفيد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط 01، 1981.

179) قميحة جابر مفيد، التراث الإنساني، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 01، 1998.

180) القيرواني ابن رشيق، العمدة، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ج 01، ط 05، 1981.

181) الكبيسي طراد، في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 02، 2004.

182) كريم يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، ط 01، 1990.

183) كليب سعد الدين، وعي الحداثة دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 01، 1997.

184) المازني عبد القادر، الشعر غاياته ووسائطه، دار الفكر، بيروت، د.ط، 1990.

185) المازني عبد القادر، حصاد الهشيم، دار العودة، بيروت، ط02، 1991.

186) الماكري محمد، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 1991.

187) مبارك محمد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، وزارة الإعلام، العراق، د.ط، 1976.

188) المحاسني محمد زكي، الملحمة العربية، دار المغرب العربي للنشر، القاهرة، 2011.

189) مرتاض عبد المالك، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط 02، 2007.

190) المسدي عبد السلام، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1983.

191) المصالحة محمد حمدان، الاتصال السياسي مقترب نظري تطبيقي، دار وائل، عمان، ط 02، 2002.

192) مصايف محمد، جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط 02، 1982.

193) مفتاح عبد الهادي، الفلسفة والشعر، منشورات العالم للتربية، الدار البيضاء، ط 01، 2008.

194) مفتاح محمد، شكاة المفاهيم النقد المعرفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 2000.

195) المقالح عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، 1981.

196) مكاوي عبد الغفار، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط 01، 1972.

197) الملائكة نازك، سيكولوجيا الشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000.

198) الملائكة نازك، في الأدب العربي الحديث، مؤتمر هيئة الدراسات العربية، بيروت، د.ط، 1966.

199) الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 02، 1992.

200) الملائكة نازك، مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، مج 02، ط 01، 1979.

201) المناصرة عزالدين، نقد الشعر في القرن العشرين، الصايل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.

202) مندور محمد، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، القاهرة، 1940.

203) مندور محمد، النقد والنقاد المعاصرون، دار النهضة، القاهرة، ط 02، 1997.

204) مندور محمد، في ميزان الجديد، دار النهضة، مصر، ط01، 1980.

205) مندور محمد، قضايا جديدة في أدبنا الحديث،دارالأداب، بيروت، 1958.

206) منصر نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط01، 2007.

207) منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 01، 1984.

208) موسى خليل، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة السورية، دمشق، 2010.

209) موسى صالح بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

210) موسى صالح بشرى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 2001.

211) موسى قاسم،نقد الشعر في القرن الرابع، دار الثقافة، القاهرة، ط 02، 1988.

212) الموسي عبد الحميد، علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، دار النهضة العربية، بيروت، 2011.

213) مونسي الحبيب، النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، دار الأديب، وهران، 2013.

214) النابلسي شاكر، دراسة في الفكر العفيف الأخضر، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط 01، 2005.

215) ناصف مصطفى، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة آليات، القاهرة، د.ط، 1965.
216) ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 1994.
217) نجم سهيل، في الحداثة وما بعد الحداثة، دار أزمنة، الأردن، ط 01، 2009.
218) نشاوي نسيب، المدارس الأدبية في الشعر العربي (الاتباعية الرومانسية الواقعية الرمزية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.
219) نظيمي سالم محمد عزيز، الإبداع الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 1985.
220) هاشم نعمة كاظم، الوجيز في الإستراتيجية، دار أديتا، طرابلس، د.ط، 2000.
221) الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، 2006.
222) هويد صالح، المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقاربات، دار نينوي، دمشق، ط 01، 2015.
223) هويدي أحمد عبد المجيد، وتشارل سبتروت، تلخيص كتاب فن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987.
224) الوائلي كريم، المواقف النقدية بين الذات والموضوع، دار العربي، مصر، ط 01، 1984.
225) وغليسي يوسف، البنية والبنيوية بحث في البنية اللغوية و الاصطلاح النقدي، جامعة قسنطينة ،د.ط، د.ت.
226) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 1990.
227) اليازعي سعد وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.
228) يوسف أحمد، القراءة النسقية وسلطة البنية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2007.
229) اليوسفي محمد الطغي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دارسراس، تونس، (د.ط)، 1985.

2- المراجع الأجنبية المترجمة:

1) أراغون هنري، الجمالية الماركسية، تر. جهاد لقمان، منشورات عويدات، بيروت، ط02، 1975.
2) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط02، 1973.
3) أرسطو، فن الشعر، تر وتح. إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د.ط)، 1982.
4) أفلاطون، الجمهورية، تر. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط02، 1985.

5) برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، ج 02.
6) بوفر أندريه، مدخل الإستراتيجية العسكرية، تر. أكرم ديري، دار الطليعة، بيروت، ط01، 1968.
7) بياجيه جان، البنيوية، تر. عارف متمينة وبشير أيري، منشورات عويدات، بيروت، ط 04، 1989.
8) بيار غيرو، الأسلوبية، تر. عياش منذر، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط 02، 1994.
9) البيرين، الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر. جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، ط 02، 1980.
10) تودوروف، الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 02، 1992.
11) تورين آلان، نقد الحداثة، تر. أنو مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 1997.
12) جاكسيون، قضايا الشعرية، تر. محمد والي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط01، 1988.
13) جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر. فهد كرم، دار الفكر، دمشق، ط01، 1982.
14) جوير جان ماري، مسائل فلسفية، الفن المعاصر، تر. سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1965.
15) روبرت شولزر، البنيوية في الأدب، تر. حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط07، 1977.
16) رولان بارت وجيرار جنيث، من البنيوية إلى الشعرية، تر. غسان السيد، دار نينوي للدراسات، دمشق، ط 01، 2001.
17) سارتر جان بول، ما الأدب، تر. غنيمي هلال، دار النهضة، مصر، ط01، 1985.
18) سكوت ويلبيريس، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، تر. عنان غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد، بغداد، ط 01، 1981.
19) غولد مان لوسيان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،ط2، 1986.
20) فايدروس، أفلاطون، تر. أميرة حلمي مطر، دار المعارف، ط01، (د.ت).
21) كورنزهوي ديفيد، الحلقة النقدية الأدب التاريخ أو الهيرميونيطيقا الفلسفية، تر. خالدة حامد، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط01، 2008.

22) كوهين جان، النظرية الشعرية اللغة العليا، تر. أحمد درويش، دار الغريب، مصر 2000.
23) كوهين جان، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
24) لوتمان يوري، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ط01، 1980.
25) ماركس كارل، فريديريك إنجلز، بيان الحزب الشيوعي، المصدر العربي دراسة البيان الشيوعي، تر. عصام أمين، بيروت، ط 01، 1987.
26) مالكم براديري وجيمس مالفارلي، ما الحداثة، تر. مؤيد حسن فوزي، دار مأمون، بغداد، ط 02، 1987.
27) موريس كوزنفورت، مدخل إلى المادية الجدلية، تر محمد مستجير مصطفى، دار الفارابي، بيروت، ج2، 1981.
28) ن.س إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، تر. يوسف عوض، دار القلم، بيروت، 1980.
29) هنري بير، الأدب الرمز، تر. هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط 01، 1981.
30) هيغل، فن العمارة، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط02، 1979.

03- المعاجموالقواميسوالموسوعات:

1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 13، ط 02، 1992.
2) الأيوبي هيثم، الموسوعة العربية، الموسوعة العسكرية، دار الطليعة، بيروت، د.ط، 1978.
3) البستاني بطرس، قاموس المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، ط 02، 1995.
4) صلييا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج02، 1992.

04- المجلات:

1) مجلة الآداب اللبنانية، بيروت، ع 03، 1966.
2) مجلة الثقافة، القاهرة، ع 38، 1976.
3) مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع 03، 1986.
4) مجلة العلى العربي، حابل السعودية، ع 02، 1999.
5) مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 45/44، 1987.
6) مجلة المجاهد، الجزائر، ع 1477، 1989.

7) مجلة الوطن، الخرطوم، ع 43515، 2015.
8) مجلة شعر المعرفة، ع 283، 1985.
9) مجلة شعر، بيروت، 1960.
10) مجلة علامات النقد الأدبي، النادي الأدبي جدة، مج 01، ع 15، 2001.
11) مجلة علامات النقد الأدبي، النادي الأدبي جدة، مج 10، ع 37، 2000.
12) مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ع 01، 1982.
13) مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مج 02، ع 06، 1996.
14) مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مج 06، ع 04، 1986.
15) مجلة كلية الأدب واللغة، جامعة محمد خيضر، ع 180، 2011.
16) مجلة معهد اللغة العربية وأدابها، جامعة الجزائر، ع 14، 1999.
17) مجلة مواسم، المغرب، ع 06، 2006.

فهرس

فهرس

-إهداء.

- شكر وتقدير

- مقدمة ..... أ

- مدخل 08

1- الحداثة والمغامرة الشعرية 08

2-البيـــان الشـــعري كـــموقف نقـــدي حداثـــي 22

2-1- مفهوم البيان 25

2-2- أنواع البيان 28

2-2-1- البيان السياسي 28

2-2-2- البيان الشيوعي 28

2-2-3- البيان التجاري 29

2-2-4- البيان العسكري 31

2-2-5- البيان الفني 31

2-2-6- البيان الأدبي 32

3- وظيفة البيان 36

الفصل الأول تطورالفكرالنقديعندالشعراءوالنقادعبرالحضاراتالإنسانية

1- الفكرالنقديعندالليونان 39

1-1- هوميروس 41

1-2- هوسيودوس وبنداروس 43

1-3- سقراط وأفلاطون 44

1-4- أرسطو 51

2- الفكر النقدي عند العرب القدامى 56

2-1- النقد في العصر الجاهلي 57

2-2- النقد في عصر صدر الإسلام 62

2-2-1- ابن سلام الجمحي 66
2-2-2- الجاحظ 68
2-2-3-ابن طباطبا 69
2-2-4- قدامة بن جعفر 71
2-2-5- القاضي الجرجاني 74
2-2-6- عبد القاهر الجرجاني 75
2-2-7- حازم القرطاجني 76
3- الفكر النقدي الحداثي عند الشعراء و النقاد الغربيين 78
3-1- بودلير 85
3-2- رامبو 87
3-3- مالارميه 89
3-4- تودوروف 91
3-5- جاكبسون 91
3-6- رولان بارث 93
4- الفكر النقدي عند الشعراءوالنقاد العرب المحدثين 94
4-1- جمـاعة الديوان 98
4-2- نازك الملائكة ..... 103 .....
4-3- كمال أبو ديب ..... 107.....
4-5- أدونيس ..... 112....
الفصل الثاني المنهـجالنقـديوبنيةالتأصيـلفيالخطـابالنقـدي
1- السياق المعرفي والمرجعية الفكرية التي قرأها محمد بنيس ..... 118.....
1-1- المصادر العربية ..... 120.....
1-2-المصادر الأجنبية ..... 124.....
2- الأسس النظرية للفكر النقدي عند محمد بنيس ..... 129....
2-1- مفهوم الكتابة و الإبداع الشعري 129
2-2- وظيفة الكتابة ورسالة الشعر 137
3- إشكالية الحداثة النقدية عند محمد بنيس ..... 149.....
3-1- العلاقة بالتراث 149

3-2- قصيدة النثر..... 157
4-شعرية القصيدة المعاصرة..... 170.....
4-1- اللغة الشعرية والدلالات التعبيرية..... 170.....
4-2- التخييل الشعري و تمظهرات أنساق تشكل الصور في الشعر..... 175
4-3- البنيات الإيقاعية..... 180
الفصل الثالث الحداثةالشّعريّةوالموقفالنقديعندمحمدبنيس
1- بنية النص وهندسة القصيدة..... 189.....
2- الكتابة الشعرية الجديدة وأجناسية النص.....203.....
3- ملامح النص الاختلافي الشعري..... 212.....
4- القصيدة و جدل المنهج و القراءة.....222....
- خاتمة 235
- قائمة المصادر والمراجع 239
- الفهرس 255

- ملخص:

عرف الشعر العربي الحديثتغيرا على مستوى الشكل والمضمون، وبدأت تظهر تجليات هذا التغيير مع الشعر الرومانسي، الذي هو أولى محطات التجديد، ومع هذا التغيير أصبح الشاعر العربي مبدعا ومنظرا وناقدا، بغية مسايرة التطور الجارف، وقد كان محمد بنيس واحدا من الشعراء النقاد الذين دعوا إلى إيجاد بدائل إبداعية وبنيات جديدة تقوم على هدم القيم الشكلية المتوارثة، فجاء بناؤه للموقف النقدي قائما على الانفتاح والتجاوز، وقام فكره النقدي على مفهوم الإبدال، ففي الإبدال يتجلى التجاوز، ليصبح الإبدال أهم الأسس والأولويات في الفكر النقدي عند محمد بنيس، انطلاقا من التقليدية إلى الشعر المعاصر، هذا الإبدال يتقاطع مع تأويلات الحداثة وهو ما مكنه من صياغة مفهوم جديد للشعر انطلاقا من الوظيفة، فجسد بذلك مرحلة جديدة ومهمة في الخروج عن النمطية والبنية التقليدية، فتمرد على كل الأشكال الشعرية القديمة واتجه نحو اكتشاف ما لم يتم كشفه.

- كلمات مفتاحية: الفكر النقدي، الحداثة، الشعر، محمد بنيس.

- Résumé:

La poésie arabe moderne a subi un changement au niveau de la forme et du contenu, et les manifestations de ce changement ont commencé à apparaître avec la poésie romantique, qui est la première station de renouveau, et avec ce changement, le poète arabe est devenu un créateur, théoricien et critique, afin de suivre le rythme du développement radical, et Mohamed Bennis était l'un des poètes critiques qui appelaient à trouver des alternatives créatives et de nouvelles structures basées sur la destruction des valeurs formelles héritées, de sorte que sa construction de la position critique était basée sur l'ouverture et la transcendance, et sa pensée critique était basée sur le concept de substitution, en substitution la transcendance se manifeste, Pour devenir le fondement et la priorité les plus importants de la pensée critique de Mohamed Bennis, de la poésie traditionnelle à la poésie contemporaine, cette substitution recoupe les interprétations de la modernité, ce qui lui a permis de formuler un nouveau concept de poésie basé sur la fonction, incarnant ainsi une nouvelle étape importante en s'éloignant des stéréotypes et de la structure traditionnels, en se rebellant contre toutes les formes poétiques anciennes et en allant vers la découverte de ce qui n'a pas été révélé.

-Mots-clés : pensée critique, modernité, poésie, Mohamed Bennis.

-Abstract:

Modern Arabic poetry has undergone a change at the level of form and content, and the manifestations of this change began to appear with romantic poetry, which is the first station of renewal, and with this change the Arab poet became a creator, theorist and critic, in order to keep pace with the sweeping development, and Mohamed Bennis was one of the critical poets who called for finding creative alternatives and new structures based on the destruction of inherited formal values, so his construction of the critical position was based on openness and transcendence, and his critical thought was based on the concept of substitution, in substitution the transcendence is manifested, To become the most important foundation and priority in the critical thought of Mohamed Bennis, from traditional to contemporary poetry, this substitution intersects with the interpretations of modernity, which enabled him to formulate a new concept of poetry based on function, thus embodying a new and important stage in departing from traditional stereotypes and structure, rebelling against all old poetic forms and moving towards discovering what has not been revealed.

-Keywords: critical thought, modernity, poetry, Mohamed Bennis.