جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⵓⵃⵎⴷ ⴱⵏ ⵄⴱⴷⵍⵍⴰⵀ ⴱⴼⴰⵙ
UNIVERSITÉ SIDI MOHAMED BEN ABDELLAH DE FÈS
كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس – فاس
ⵜⴰⵖⵡⴰⵔⵉⵜ ⵏ ⵜⵙⴰⵡⵉⵍⵜ ⴰⵏⴰⵎⵓⵔⵓⵜⵉⵏ ⵜⵉⵏⵙⵉⵙ - ⴼⴰⵙ
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES SAÏS-FÈS

مركز دراسات الدكتوراه : "اللغات والتراث والتهيئة المجالية"

تكوين الدكتوراه : الأدب والتواصل

محور : الدراسات العربية

مختبر : التواصل وتقنيات التعبير

أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية

في موضوع :

شعرية قصيدة النثر بالمغرب

إعداد الطالب(ة) الباحث : عبد الله عرفاوي

اسم الأستاذ(ة) المشرف: الدكتور محمد كنوني

تاريخ المناقشة : 9 ابريل 2021

لجنة المناقشة :

الدكتور محمد القاسمي..... رئيسا

الدكتور محمد الحسني الشرقاني..... عضوا

الدكتور (ة). محمد وهابي..... عضوا

الدكتور محمد كنوني.....مشرفا ومقررا

السنة الجامعية : 2020 – 2021

إهداء

- إلى والدي العزيز: تغمده الله بواسع رحمته، ..أبا سامقا ..إلى أبد الأبدين... في الذكرى العشرين لوفاته.

إلى الأم الرؤوم ...في رحلة النبض ..

***إلى كل كل أفراد الأسرة الكبيرة:**

– فاطمة وأخواتها، إدريسية ونواصبها، نعيمة، ونعوتها، زهراء وحالها، حنان وبدلها، دفق الروح...في الوطن الكسوف.

***إلى كل أفراد الأسرة الصغيرة:**

– مريم.... في عنفوان ...انعطافها

– علاء الدين،...في ضفة الاغتراب

– محمد صفوان، مروى، وحشتا الشغب الطفولي

– في زمن الكورونا –

-إلى كل هؤلاء جميعا ..كل الحب والصفاء ...

شكر و امتنان

إلى كل الأحبة، الذين تجشموا معي صعاب رحلة المد والجزر، لنمخر جميعا عباب هذا الموج الصاخب.. على طول هذا الساحل الممتد طويلا في شكله اللانهائي...

هؤلاء...الذين تحملوا إلى جانبي إعصار الأسئلة البهيمة،..المتموسقة ألقا..المنفلتة قلقا، من ربق الخطية الجاهزة و الأجوبة المسالمة الفاترة، لنتسامى محلقين...نقتحم مجاهل الأمكنة / الأزمنة، نحو النائي المنيع...

لقد كان الهاجس هو لملمتنا لهذا الشرخ المتصدع فينا، هديرا سائبا يتمنع الانكشاف، "صدفة"... تبحر دونما سؤال.

إلى أستاذي الفاضل... الدكتور محمد كنوني، أيقونة الكشف المتاخم لأقصى العتمات...جهبذ الإيقاع في كل ذبذباته ونمنماته... الذي علمني كيف أناور ضدا على التسطيح وإطنابية الأجوبة المكرورة ... ملحا على ضرورة الغوص في الأعماق، .. هادئا "صمتا لنسمع صوت القمر"... ونبضا دافقا يكسر أصفاد مجاهل العبارة الشعرية الطازجة.. والغور بعيدا لفك طلاسيمها صورا وإيقاعات تتناسل كلا جماليا... عند بهاء شعرية الأشياء في أرجوانها.

إلى..الأستاذ العميق، د.محمد القاسمي الذي واكب امتدادات شغفي وشغبي، صدرا رحبا، يلح على ضرورة السفر النائي.. ليمتد عموديا/ أفقيا... نحو فضاءات..أرحب، أكثر تأملا ومجازفة...

دون أن أنسى.. الصديقين الجليلين :

- أيقونة النقد الحصيف، د.عبد الإله قيدي،أستاذا..متمرسا.. وصديقا غاليا .
- والأنيق/ العميق..المتوهج دائما، د.الحسني الشرقاني، فتنة الشعر وجذبة الكلمة رائيا... يراود العاصفة على حسابه الشخصي.

كل الحب إليهم جميعا.، ومن خلالهم إلى كل الأساتذة الأجلاء وزملائي الطلبة في مركز الدكتوراه بمختبر اللغات والتواصل وتقنيات التعبير، بكلية الآداب والعلوم الانسانية العتيدة "فاس - سايس" واحدا، واحدا،... كل شكري تقديري.. مودتي وامتناني.

تقديم عام :

لقد حاولت و أنا أقوم بإنجاز رسالتي لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة في اللغة العربية وآدابها أن أتناول الراهن الشعري المغربي من خلال **قصيدة النثر العربية بالمغرب**، كشكل مفارق مبني على اتحاد من المتناقضات، لما دونه من الأشكال الشعرية، معتمدا نماذج بذاتها، متوقفا بشكل أكثر عند بعض رموز هذه التجربة، من الشعراء (**وفاء العمراني، إدريس علوش... محمد حجي** ...وآخرين).

حينها أدركت بأني لم أستطع أن أفي هذا الموضوع - حبة خرذل - مما يستحقه من حيث المتابعة والتمحيص، مما يستدعي المزيد من البحث والتنقيب الأركيولوجي في هذا المنجز المتسم بالزئبقية والتنوع، وأخذ كل الحذر تفاديا للسقوط في السديم والمقاربة التجزيئية أو الركون إلى المثال الواحد - التمامية - والتماهي معه.

والأنكى من ذلك، يتمثل في غياب حضور بحثي مواكب لحركة الكتابة والتجريب، قمين بأن يحبر تجاربه وممارساته في الزمن الحديث خاصة بالمغرب، إلا من محاولات عاشقة تعنى بالمبنى قبل المعنى بشكل كاريكاتوري مشوه، منعزل تارة ومتفرج عن بعد تارات أخرى، متسكعا في العموميات ومضارب الإيهام.

1- الشيء الذي جعل المتابعات النقدية التي كانت تريد أن تلامس المتن الشعري لقصيدة النثر بالمغرب على ندرتها، " تجويقا وتجويفا

2- [1]" بحسب تعبير **العياشي أبو الشتاء**، "بل أن هناك من أدلى باعترافه العلني عن عدم طرقه لهذا الجنس- قصيدة النثر- وإغفاله تناوله له عمدا، رغم اهتماماته بمقاربات الشعر وقيامه بدراسات جادة لامست المتن الشعري المغربي المعاصر بكل تلاوينه، مجحفة في حق هذه القصيدة دون إبداء أدنى إشارة إليها

[1] العياشي أبو الشتاء، الباحة والسنديان، (مقاربة في نقد الشعر)، سلسلة شراع، العدد 11، وكالة شراع لخدمات الإعلام والاتصال/ طنجة، يناير 1997، ص 10.

وتجاربها [2]"، ليكون وقع النسيان والإلغاء أقوى، "ضمن مسار متنكر للذات والتاريخ، وجاعلا من خطابه طريقا في محو جزء من جسده الرمزي[3]".

وقد تبين أن ما تمت معالجته من لدن البعض وطرقه، لا يعدو أن يكون إما نوعا من "الاجترار والاسترفاد والتزود والاحتماء بمضامين ومعطيات جاهزة قبلا ومعطاة سلفا[4]"، تسودها الانطباعية و الأهوائية، "التي كانت تتخفى أحيانا وراء البحث العلمي، أو أنها تنظر إلى النصوص من زاوية أيدويولوجية ضيقة تفقد النص الكثير من إشعاعاته وعطاءاته[5]"، سيما وأن أغلبها كان ينطلق في أساساته من مبادئ غربية محضة، مما طبعها بالازدواجية والتشويش، وزاد من صعوبة المهمة، إذ كان يلزم بأن يقوم النقد بدراسة هذا الأدب عبر خصوصياته وانبنائه و تأصيله عربيا، وليس من أرضية إفرنجية فقط - بالمفهوم الفقهي - الذي يسوده الحكم الجاهز / المسبق.

فعندما كانوا يلوحون في فرنسا "بأن شعرهم يخسر بالقافية، أكثر مما يربح، ويفقد كثيرا من التنوع و السهولة والتناغم[6]"، حينها كان **والت وايتمان** يمتص من **الأوبرا الإيطالية** حسها الفني " ليصهر كل ذلك الإصغاء في كبسولة رائقة، ومروعة شعريا، أعطت ديوانه الشهير ((**أوراق العشب**))[7]" ألقا استثنائيا

---

[1] ونعني هنا، الشاعر عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، دار قرطبة للطباعة والنشر /البيضاء، ج1، ط1-1987، ص 7 .

[2] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع /البيضاء، ط1 - 2006، ص8 .

[3] العياشي أبو الشتاء، الباحة والسنديان، ص. ص: 10و11.

[4] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، ص 5 .

[5] محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي/البيضاء، ط1- 2000، ص6 .

[6] محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، ص9.

وشعرا بديلا، فكان الشاعر العربي والمغربي آنذاك، شاردا في متاهات الضياع " يبحث عن صوته المتميز، ممسكا به حينا و مبتعدا عنه أحيانا[8]".

فعبر كل هذه الهواجس التي تتربصنا، ومن خلال قراءات تبسيطية اختزالية تحول دون إعطاء صورة متكاملة عن المنجز الشعري الذي نحن بصدده، "مع شيوع عدد من المفاهيم والمقولات المغلوطة في الخطاب السائد حول قصيدة النثر، وهي مغالطات رافقت ميلاد هذا الخطاب وتعقبت تحولاته، متظافرة مع نظائر لها جديدة [9]"، فقد كان لابد في رأينا من "إعادة تقييم هذه المغالطات والكشف عن أسبابها وأصولها [10] "، وإيفاء هذا الموضوع حقه، باستدراج ما يخبئه في قراراته، على أن نكون يقظين أكثر من اللزوم، بوعي وافتتان متعدد الأطراف، من أجل نص متعدد الجهات والمساحات والأصوات والأزمنة، في خضم متاهات حروب لا تنتهي.

وفي تأهب تام للملمة موضوع مستهلك في آدابنا العربية كالشعر، يبدو للوهلة الأولى أن الأمر هين للغاية، لكن سرعان ما أن نمخر عبابه، حتى يتبين لنا أنه شائك محفوف بالزئبقية والضبابية والعتمات، وهو ما يدخل ضمن حيز **السهل الممتنع**، "إذ أن الشعر بؤرة رؤيوية تأويلية تعددية (..) لايمكن أن نعتبره إلا كإشارة للانفتاح الكوني، وإشارة للجوهر الإنساني في العالم [11] ".

ولكي أخوض في جوهر هذا الموضوع الذي يخص شعرية قصيدة النثر بالمغرب بطريقة منهجية مثلى، حاولت بشكل أو بآخر، التنقيب الأركيولوجي في جينات

---

[8] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، (مرجع سابق)، ص. ص: 9 و 10.

[9] رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، إفريقيا الشرق / البيضاء، ط1- 2008، ص 5 .

[10] رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة ، ص 5 .

[11] عبد العزيز بومسهلي، الشعر الوجود والزمان: رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق / البيضاء - المغرب، (د .ط) - 2002، ص7، (بتصرف).

قصيدة النثر على المستوى العربي مشرقا ومغربا، وأن أضع لذلك أرضيات شبه تأريخية لتعريف الشعر و الشعرية، تروم علائق ذات مناحي - تكافئية - تعاقبية، أكثر ضرورة لجس نبضهما واستقصاء للإبدالات النظرية الشائكة ذات الصلة والقضايا المزمع معالجتها، دونما ابتغاء شطط أو تبرح، كضرورة ملحة، " للتجاوب مع الوضع الشعري الإنساني، ومع متطلبات تحديث العقلية العربية وشعرها في هذا العصر[12]".

وبهذه المقصدية، ارتأيت أن أقسم هذا البحث إلى **فصلين رئيسيين** موزعين إلى **مباحث ومطالب ثم زوايا ونوافذ فرعية** ....إلخ.

وعلى هذا الأساس، فقد هم الفصل الأول دراسة قصيدة النثر في عموميتها عربيا، - ومغربيا في جانب أخص - من حيث إرهاصات نشأتهما و إبدالات تشكلهما ونضجهما، باستنطاق فاعلية الترجمة في ذلك، وأزمة إنتاج مصطلحها و خصائصها.

أما الفصل الثاني فقد خصصته لمفاهيم الشعرية وتجلياتها داخل المتن الشعري بالمغرب، عبر ملامسات مقارباتية - إجرائية - نظريا وتطبيقيا، همت جانب اللغة، انبناءات الدلالة، وفتوحات الإيقاع، لتندغم كل هذه الأطراف، فيما أسموه في النقد الحديث (**باللغة الشعرية**).

ففي البداية، - المبحث الأول- حاولت أن أتوقف عند الإرهاص العربي لهذا النموذج الشعري، بحيث "يمكن اعتبار بعض النصوص النثرية روائع شعرية كاملة، بفضل ما تحمله من طاقات تأثير، وكان ذلك يبشر بقصيدة النثر

---

[12] **محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر/ البيضاء، ط1-1990، ص14.**

ويفتح لها الطريق [13] "، **كسجع الكهان**، وما يضمره في تجاويفه وبناه العميقة من قيم فنية تنطوي على رؤى ذات أبعاد جمالية في غاية التجريد والترميز، ثم النص الديني - **القرآن الكريم** - وما يكتسيه من أهمية كبرى في ذلك، تأسيسا على إعجازه وبيانه وقوة بلاغته،.. وأسئلته التأويلية والفهمية، " التي لاتكف عن التشابه والالتباس (..) ولا تتوقف عن الصيرورة والتحول[14]" إلخ.

كما عمدت إلى تقري انعطافاتها وإفرازاتها نحو التطويرية، كقصيدة اغترفت من أعماق عدد من الأشكال، **كالخطب** التي تلقى في **المواسم والأسواق**، بنزوعاتها الاندفاعية، ناهيك عن الأشعار المنثورة لدى **العبرانيين في الأسفار التوراتية** وخصوصا منها **نشيد الأناشيد**، دون أن أنسى أن أمر إلى جانب **الآداب السلطانية**، " والتي تقوم على ترسانة من النصائح الموجهة إلى الحاكم بهدف تحسين علاقته بالرعية، (..) لما تحمله من دلالات خفية[15]"، كأرضيات خصبة لتشكل هذا الجنس الشعري "القابل للتشعب والتعدد (..) نحو التوالد والتناسل[16]".

ووفقا لهذا الإدراك، آثرت بإمعان شديد، أن أخص مواقع «**للبند**» الذي يتمتع من حيث بناؤه النصي بخصائص أقرب إلى الشعر الحر و قصيدة النثر، في التزامه ببحر **الهزج** وشكله النظمي الذي يتوزع فصولا فصولا يغلق كل فصل فيها بقافية، وأنتقل في خضم ذلك إلى « **الزجل** »، وهو ضرب شعري يطلق

---

[13] بول شاؤول، ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، مجلة دراسات عربية، السنة 18، العدد 3، يناير 1982، ص . ص: 117 و 118.

[14] محمد الحيرش، النص والفهم والتسامح : ملامح من أخلاقيات التأويل عند القدماء، مجلة الثقافة المغربية، عدد 39، ماي 2019، الرباط، ص 174، (بتصرف).

[15] إبراهيم القادري بوتشيش، علاقة التاريخ بالسيميولوجيا: التاريخ العربي الإسلامي نموذجا، مجلة عالم الفكر/ الكويت، العدد 176، أكتوبر- ديسمبر 2018، ص179، (بتصرف).

[16] سعيد المولودي، تجليات الرؤية وفضاءات الدلالات في شعر سعدي يوسف، سلسلة دراسات وأبحاث، منشورات جامعة مولاي إسماعيل/ مكناس، 2005 ، ص14، (بتصرف).

في الأصل على الشعر العامي - الشعبي- و يتوسل باللغات واللهجات العامية، ثم «**الموشح**»، لما تتوافر فيه "من إمكانية تحديث الممارسات النصية خارج النموذج القديم، الذي ركبته التقليدية وما آلت إليه القصيدة العربية (..) من تمسك بالشكل دون روح الشعر[17]"، وانبثاقاتها الكتابية التي تحفل بصيغ بلاغية وبيانية تثوي في شغافها، ملامح قد تسهم في تجسير بلوغ تخوم قصيدة النثر..

ولم يفتني أن أقف عند **المقامة** وما تحبل به من حبكة في سردها وإحداثيات خواص انبنائها، ثم ما تستلزمه من تحبير وتحكيك وتدقيق وإصابة في الوصف، كما هو شأن **المقامة القريضية والهمدانية**، وما كان لدور **الجاحظ** في نوادره وعجيب براعته، وما قدمه من إمكانات فنية تقوم على كيمياء الصنعة والتوليف.

هذا ناهيك عن آثار وظلال لمختلف **النوادر والملح والأمثال والسير** المشبعة بخيالاتها وحدوسها، - السخرية - ذات المنحى **السردي/ الدرامي**، الذي ينفسح على آفاق التساؤل والتأويل.

إلا أن الرافد الأكبر في كل ذلك، فإنه يتمثل في كتابات **المتصوفة** بإشراقاتها وسموها و استنطاقها للرمز، وإيقاعاتها الأقرب إلى الذات، كمتن متفرد، - قلق - رج السلم الموسيقي و خلخل بنياته، نمطا من أنماط "اختراق التقعيد[18]" الذي حاول أن يرفع التناقض إلى أوجهه، "بتوكيده على التجربة الشخصية، أي على الفرد الذي يحقق ذاته في حوار ثنائي بينه وبين الله أو بين

---

[17] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، (مرجع سابق)، ص 260 ، (بتصرف).

[18] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب / بيروت، ط 1- 1985، ص31 .

الأنا والأنت، فلم يعد العالم بحسب هذه التجربة طرفا مناقضا، وإنما طرفا متمما، فصار العالم إثره تجليا لله، أي صار هو نفسه الله في حضور آخر[19] ".

وهنا لابد من الإشارة، بأن القدامى لم يولو النثر الفني كبير الاهتمام فأغفلوا زخما هائلا من تراثهم الأدبي الكبير، " من **القص** بجميع ألوانه من **حكايات وأخبار وأحاديث ونوادر وملح وفكاهات**،كما أنهم ألغوا **الحكم والأمثال**[20]"، هذا فضلا عن سمات أخرى من قبيل **الرسائل الديوانية**، وما تفور به من فائض دلالي، يعج بالصور البلاغية والبديع في أرقى تجلياته.

وللوفاء والأمانة العلمية، يعتبر **أبو حيان التوحيدي**، " أول من اهتدى إلى حقيقة ((**النثر الفني**))[21]"، في أبهى تطريزه، والذي ضمنه **بالأجزاء الثلاثة** لكتابه "**الإمتاع والمؤانسة**[22]" على شكل مسامرات " كان يؤنس بها ليل الوزير **عبد الله العارض** بعد يوم من العناء[23]".

ومن الجلي هنا، أن قصيدة النثر قد نهلت أيضا، من أنماط شعرية أخرى، على شاكلة **الشعر المرسل** بدلالاته المجنحة، على يد عدد كبير من رواده، "إذ لم تعد للقافية أنذاك الوظيفة الإيقاعية في الشعر المتساوي الأسطر[24]"، تنضاف إليها تجارب أخرى كانت قد خلخلت البناء الشعري العروضي وتمثلت في ما كان

---

[19] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، ج1، الأصول، دار العودة / بيروت، ط1- 1974، ص96 .

[20] البشير المجدوب، حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، الدار العربية للكتاب/ ليبيا - تونس، (د.ط)- 1982، ص11.

[21] البشير المجدوب، حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، ص19.

[4] التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، طبعة مصر/ القاهرة، ج2، 1942.

[23] سعيد بنسعيد العلوي، ثقافة التسامح في الفكر العربي الإسلامي في العصر الكلاسيكي، مجلة الثقافة المغربية/ الرباط، العدد 39، ماي 2019، ص 143.

[24] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، أصدقاء الكتاب/ القاهرة، (د.ط)- 1998، ص.ص: 106 و 107.

يسمى ((**بالشعر المنثور**)) و ((**النثر الشعري**))، الذي تهيمن فيه الروح الشعرية تضاما رؤياويا، تتبدى فيه قوة العاطفة وبعد الخيال وإيقاع التركيب وتبديات المجاز.

كما تستوجب الإشارة إلى الدور الريادي الذي لعبته الحركة **الرومنتيكية العربية** بتنوع ترسيماتها، " بينما بدأت تتخلخل العلاقة بالأنموذج الشعري القديم، في ضوء إبدال الرؤية إليه كطريقة وحيدة في البناء النصي وكعلاقة مخصوصة باللغة والتخييل والخيال.[25]"، فسعت بخطاها تلك وضمن سياق تطوري طبيعي، بأن تستوعب المستجد، "نحو القطيعة المضمرة أو الصريحة مع التقليدية (..) ذات نسق وسياق تتفاعل فيها العناصر النصية بطرائق تعيد بناء النص الشعري، ضمن شرعية الذات الكاتبة في الكتابة[26]".

أما من حيث إبدالات نضج هذه القصيدة عربيا، - **المطلب الثاني من نفس المبحث** - فقد لوحظ لدي بأن هناك تأخر فادح من حيث تشكل ونضج هذا الجنس في الوطن العربي، الذي ما انفك يتنامى وينضج بين شعاب الشعر، في بحث متواصل عن وضعه الاعتباري الملائم، إذ يرى متتبعي تحولاتها ونقلاتها العاتية، أن هناك تجارب يمكن أن تحتسب كقصائد نثر تتوافر وتتظافر فيها الشروط الفنية، وما يستدعيه منطق السياق الشعري.

وهنا يمكن استحضار " ديوان **سريال للشاعر السوري** ((**أورخان ميسر**))، الذي نشر بعد موته سنة **1979**، والذي يكشف عن وجود قصائد نثرية (..) نهاية الأربعينيات[27] "، تلتها انتفاضات أخرى مباركة، اتسمت بنوع من الحدة "انطلقت

---

[25] **يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، (مرجع سابق)، ص 189.**

[26] **محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها، ج2، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر/ الدار البيضاء، ط1- 1990، ص.ص: 5 و 6 ، (بتصرف).**

[27] **شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، دار توبقال للنشر/ الدار البيضاء، ط1- 1988، ص60 ، (بتصرف).**

شرارتها من **العراق** بعيد الحرب العالمية الثانية (..) تمثلت في نتاج قديم **لفريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير، ولويس عوض**[28]"، وغيرهم.

و جدير بالإلفات، أن لمجهودات **مدرسة الديوان** دور رائد في وضع البذور التنظيرية الأولى للتجديد في الشعر العربي الحديث، التي أسهمت بشكل جريء، في مساءلة العمل الأدبي وإخضاعه للنظر الفاحص، كأصحاب مهمة في البحث والتنقيب ونقد السائد.

وفي سياق ذلك، يمكن أن نلحظ مليا الدور المركزي لقصيدة **الشعر الحر**، التي لاحت على إثره في الأفق الشعري قصائد جديدة، من لدن عدد من الشعراء **كأحمد زكي أبو شادي، ونازك الملائكة** وغيرهما، فكانت بمثابة الصاعقة التي هزت أركان العمود الشعري العربي العتيق، وانتشلت الشعر من تقليديته، ليقف على حافة تطور جارف عاصف، " وبذلك استبدل تنقله بين المضامين إلى تنقله بين الأوزان المختلفة تارة، أو بين ضروب الوزن الواحد، ومن قافية لغيرها بقصد التنويع تارات وحاول - أحيانا - الخروج على الوزن والقافية معا [29]".

إلا أن التشكل الفعلي لهذه القصيدة، اتضح مليا " في دفقتها الأبرز، **منذ عام (1954) بصدور مجموعة (ثلاثون قصيدة) لتوفيق صايغ (..) وهي الثورة الثالثة**، التي جاءت منفصلة و موازيةً لحركة **الشعر الحر التفعيلي**، ولم تكن تطويراً له. وروّادها في **الفترة (1954-1984)**، **هم** (14 **شاعراً) تقريباً: (جبرا إبراهيم جبرا - محمد الماغوط - شوقي أبي شقرا- أدونيس- أنسي الحاج) - في الخمسينات، و (فاضل العزاوي - عزالدين المناصرة - سرجون بولص - صلاح**

---

[28] د. حسن الوراكلي، نظرات في الأدب المغربي الحديث، مطابع عكاظ / الرباط، (د.ط)- 1990، ص34 ، (بتصرف).

[29] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين/ بيروت، ط8 - 1992، ص10 .

فائق)، في الستينات، و(بول شاؤول - سليم بركات - عباس بيضون - بسّام حجّار) في السبعينات [30] ".

داخل هذه الأضواء المعتمة، فقد سجل مسار بزوغ هذا النمط الشعري أجنحة وجيوب مقاومة، بين معارض و مؤيد، حاولت طائفة منهم التشكيك في منجزها ومصداقيتها، وأخرى اعتبرته النموذج الوحيد والأوحد - الذي لايعلو عليه - في كل تاريخ الشعر، فكان أن أفرز ذلك آراء متباينة بشأن ضوابطها كقصيدة حداثية، أو "شكلا بديلا عن الشعر بقضه وقضيضه[31] "، سيما من طرف أقطاب **مجلة شعر** ومريديها في الأغلبية الساحقة من شعراء الحداثة.

وكمطلب ثالث ضمن المبحث الآنف الذكر، فقد ارتأيت أن ينصب على فاعلية **الترجمة** واختراقاتها، بمثابة طاقة دافعة لمجابهة جبروت ثقافات أخرى بهدف تخطيها وتجاوزها - ثقافة المكان بلا مكان - وملاذ لمن لا مأوى له، والتي كان لها كبير الأثر في تشكل هذه القصيدة، انسجاما مع رغبة الشعراء لاكتشاف ذاتهم في عريها، انفتاحا على نصوص أكبر الشعراء، والارتماء في حضن تجاربهم، وما تستولده هذه الترجمات من قابليات شعرية .

وكمطلب أول - ضمن المبحث الثاني، فقد خصصته لنشأة وإبدالات تشكل ونضج هذا الجنس الشعري بالمغرب، الذي لم يسلم بدوره من مخاض قيصري - عسير- ، داخل معترك الشعر بانفلاتاته ومآزقه، ليتقلب ردحا طويلا بحثا عن نفسه ، منتصرا ومنكسرا إسوة بنظيره المشرقي عبر تلاوين شعرية عدة، تقليدية و رومانسية، حداثية وما بعد حداثية..، لينضح شعرية ونضجا، استوجبت الحفر في بذور نشأتها الجنينية ونفض الغبار عنها.

---

[30] عز الدين المناصرة، قصيدة النثر... (كما هيَ): نصٌّ تهجينيٌّ شعريٌّ.. مفتوح عابرٌ للأنواع موقع جريدة رأي اليوم: https://www.raialyoum.com/index.php.. .

[31] أيمن تعليب، شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي: مقاربات معرفية وتخييلية، لقصيدة النثر العربية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع / دسوق، ط1 - 2010، ص 10 .

ولعل ما يميز كل هذه المشاريع التأصيلية، هو ناجزيتها بأن تنفتح على أغلب أنماط التراث العربي.

وقد ارتأينا هذه الخيارات، توقا منا لإعادة قليل من الاعتبار لهذا التنوع - الثقافي - المهدد بالاقتلاع والأفول، وتثمينا للذاكرة الجمعية في شقيها اللامادي، في إطار اصطراع المصائر، وقد أوجزتها على سبيل المثال لا الحصر فيما يلي:

1 / **جينات سوسيوثقافية**: وقد استحضرت فيها بعض الأشكال التعبيرية الماقبل شعرية، **كالحلقة** بتعدد تعابيرها، ورواية أفرادها **للمقامات والحكايات الخرافية والسير الشعبية، وقصص البطولة والأنبياء**، وأدائهم **لقصائد الملحون**،...إلخ، أو ما يسمى بالتقاليد الشفوية «**oral traditions**».

2- **جينات تصوفية** : و تتمظهر بشكل جلي من خلال كتابات صوفيي **الأندلس والمغرب**، من أمثال **ابن العريف، ثم الشيخ الأكبر بن عربي**، "الذين مهدوا القواعد التي قامت عليها أصول **المقامات**، وفسروا ما غمض من إشاراتهم، وكشفوا عن خفي عباراتهم، ونقلوا ما صح من كرامتهم[32]" ارتباطا **بالزوايا وكراماتها**....إلخ.

3- **جينات موشحية**: وتعتبر بتنويعاتها المتعددة، أهم نموذج لتمرد القصيدة العمودية وخروجها عن النظام التقليدي الذي أنهكها طويلا، وقد تتجسد في أغلب قصائد الشعراء المغاربة الذين يكتبون ضمن هذا الجنس.

هذا وتوجد نماذج شعرية - مغناة - انبثقت من صلب **النوبات** بمقاطعها ووصلاتها المدبجة بالتوله والشكوى،..من قبيل **رصد الذيل، رمل الماية، غريبة الحسين**،...وما تتضمنه من تواشيح وصنعات، دون أنسى **الطرب**

---

[32] عبد الحق البادسي، المقصد الشريف والمنزع اللطيف في التعريف بصلحاء الريف، تحقيق أحمد أعراب/ الرباط، 1982، ص13.

الغرناطي بإيقاعاته الموشحية، والملحون بحضرته، الحفي بلازماته وأقفاله وقوافيه، **والأمداح الدينية**، بمطولاتها وتلوينات موسيقاها ...إلخ.

واسترسالا لرصد لبنات انبناء هذا الشكل الشعري، فقد عرف العصران **المريني والوطاسي** انتعاشة فكرية، أفرزت أسماء من بينها " **القاسم السبتي** العالم بخبايا البلاغة، (..) **الجاديري** وقد اهتم **بالشعر والنثر وشرح البردة** (..) الرحالة **العبدري** الذي يمثل روحا أدبية قوية تتجلى في اختياراته وفي حسن ذوقه (..) **ابن بطوطة الطنجي** الفقيه الذي سجل مشاهداته وماتضمنته من أخبار ونوادر[33]" فكانت كتابات هؤلاء وغيرهم، أشد وقعا وبيانا وجرأة.

وإذا كانت المقامات **العربية** بخصوصياتها وطرافتها مشدودة إلى الرواد المشارقة، خاصة مقامات **بديع الزمان الهمذاني والحريري** اللذين أسهما في انتشارها، و إن كان قد شاع عن علماء **المغرب** المتأخرين عدم الإعتناء بها "إلى حد القول بحرمة تدريسها في حلقات **المساجد والزوايا**، لما تتضمنه من هزل ومجون[34]" لعدم وعيهم بقواعدها وخصائصها" إلى حد التداخل الفني لديهم بينها وبين **الرسالة**، **والمناظرة والمحاورة**، وحتى **المقالة**[35]"، إلا أنها سرعان ما قد عرفت رواجا وانتعاشا باعتراف المشارقة أنفسهم.

مجمل القول فإمكانية البحث عن إرهاصات هذا المتن الشعري - **قصيدة النثر- بالمغرب** والتأصيل له، يستدعي أطروحات مستقلة بذاتها، سيما وأن التراث المغربي حافل بضروب الفنون الكتابية من قصص **الشطار**، **و الأزجال**

---

[33] محمد بن عبد العزيز الدباغ، من أعلام الفكر والأدب في العصر المريني، مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء، ط1 - 1992، ص.ص: 4 و 5 ، (بتصرف).

[34] محمد السولامي، فن المقامة في العصر العلوي: دراسة ونصوص، مطابع منشورات عكاظ / الرباط، (د.ط)- (د.ت)، ص4 .

[35] محمد السولامي، فن المقامة في العصر العلوي: دراسة ونصوص، ص.ص : 4 و5 .

والأراجيز، وغير ذلك من الكتابات **السفارية والسلطانية**، التي يمكن عدها مؤشرات إرهاصية أسهمت في تشكل وانبناء **قصيدة النثر بالمغرب**.

أما **المطلب الثاني** الملامس لإبدالات تشكل ونضج قصيدة النثر بالمغرب، وحتى أتمكن من امتلاك ناصية استتباع حركية إبدالات هذه التجربة، فقد عمدت جاهدا أن أوليها كبير الاهتمام، و أطل عليها عبر زاوتي **التشكل والنضج**، في محاولة لضبط تشكلات ونمو قصيدة النثر بالمغرب، "انطلاقا من التحقق النصي، الذي تؤمنه العناصر الشعرية من حيث التصور الذي يحكمها ويحكم الوشائج التي تبنيها الذات الكاتبة لهذه العناصر[36]"، في سياقات امتداداتها ورهاناتها، كعتبات أولى للقيام بمساءلة قضايا الشعر الحديث على ضوء العناصر والمفاهيم الإجرائية، ذات الصلة بالحداثة الشعرية العربية.

و كغيره في باقي الأقطار العربية الأخرى، فقد عرف الشعر المغربي في الوهلة الأولى انحطاطا فادحا، يغلب عليه الطابع الفقهي/ الشرعي، فلم يكن يتجاوز دوره وسيلة لا غاية، حين انتفت الصفة الفنية عنه، باعتباره معرفة مساعدة لها صلات بمعارف وعلوم مجاورة تتغلغل في كيانه وتحد من وهجه.

إثرئذ وعند مستهل **العقد الثاني** من القرن الفائت الذي تزامن مع طلائع حركة الإصلاح، لاح في الأفق بصيص ضوء أسهم في تغييرات طفيفة طرأت على بنية القصيدة المغربية، بحيث لم يعد الشعر مجاله النفس والمشاعر والعواطف، بقدر ما أنه أصبح وسيلة إقناع، حين انخرط نفسه في معركة الإصلاح إلى جانب الفكر السلفي، وهي مغامرة لم تكن لتقود إلا لغير المعتم الشعري.

وفي ظل الصمت المطبق والإهمال الذي طال المتن الشعري المغربي، لابد من التأكيد على الدور الريادي لبعض **المجلات المغربية**، رغم طابعها التقليدي

---

[36] خالد بلقاسم، بين المنجز الشعري ونقده أسئلة مؤجلة، ملف الشعر المغربي المعاصر، مجلة الثقافة المغربية، مطبعة دار المناهل/ الرباط، العدد 37، أكتوبر 2013، ص44 .

في اختراق طوق التأمل وتقفي آثار واقع شعري بملابساته، وأيضا بانحيازاته وافتراضاته، لتشكل هذه القطائع - الشعرية - المتواترة، بداية بوادر النهضة الشعرية بالمغرب، حيث نشطت حركة النقد، ليصبح الشعر حينئذ عملا مستقلا و فنا قائما بذاته.

ودون تزيد أو تهويل، فإن التحديث الشعري لم يكن " فعلا زمنيا فقط،(..) بل عنصرا مكينا في تصوره وتحديده (..) تحققت بداياته بوعي معرفي ونقدي جلته الممارسات النصية التنظيرية [37]"، كمؤشر - ترياق - لوعي محتمل، قد يتنفس الشعر على إثره الصعداء، أو ما يعتبره **محمد بنيس** " تجاوزا زمنيا ونقديا (..) معبأ ككل، بالتصور الأروبي للحداثة وموشوم بها، تستحوذ عليه اختيارات لغوية وجمالية وأنطلوجية[38]".

وفي حمأة هذا الجدال، عرفت القصيدة المغربية تقلبات خاصة من جانب التلقي السكوني إثر انخراطها في مطبات (**الموقف السياسي**)، و تسخيره لالتزامات أيديولوجية، (**قضية فلسطين**، ذكرى **عمر بن جلون**، **المهدي بن بركة**، كقناعات شاطرها عدد كبير ممن اهتموا **بالشعر المغربي**، فكانت مبادرات عدد من المهتمين - الشعراء النقاد - في البحث عن أسس جديدة من أجل كتابة شعرية متقدمة من أمثال "**محمد بنيس** [39]"، "**عبد الله راجع** [40] "وغيرهم، مما ينم بأن القصيدة المغربية "التي كتبت خلال سنوات **السبعينات**، يمكن أن تعتبر وثيقة نفسية جد هامة، "شاهدة على مكابدة لها لونها المتميز[41]".

---

[37] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، (مرجع سابق)، ص25، بتصرف.

[38] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها، ج1، التقليدية، دار توبقال للنشر/ الدار البيضاء ،ط1 - 1989، ص32 ، بتصرف.

[39] محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر بالمغرب، دار العودة / بيروت، ط2 - 1985.

[40] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد.

[41] (المرجع نفسه)، ص 5 .

وبحافزية فائقة نجزم بأن الانطلاقة الحقيقية للقصيدة الشعرية المغربية الحديثة تمت من رحاب **كلية الآداب**، "حاملة معها بصمات من شعر الشعراء المغاربة الذين حفلت بهم الساحة الشعرية في المغرب خلال الستينات، **كأحمد المجاطي و محمد الخمار ومحمد السرغيني وإبراهيم السولامي**[42] "، الذين تذرعوا بأسلحة تجريبية، تروم استشراف آفاق أبعد، يتوسلون فيها المعاني المعجبة من خواص أحيازها.

وبحلول عقد **التسعينات** ستظهر شريحة أخرى معظم عناصرها تخرج من الجامعة، يملك مؤهلات إبداعية، لها قابلية كتابة قصائد شعرية بأشكالها الجديدة، (**التوقيعة، الهايكو**)، من أمثال، **نجيب خداري، وجلال الحكماوي،..عبد السلام الموساوي**.....إلخ، ممن انضموا إلى جمالية قصيدة النثر بإغواء حبكتها التكثيفية، وملاءمتها لكشف تفاصيل المعيش ومفارقاته.

وإن كنا لا ننكر بأن ظهور هذه القصيدة بالمغرب قد تأخر شيئا ما، مقارنة مع المشرق، إلا أن ما قيل في هذا النطاق قد تجاوز اللياقة النقدية، و لايمت في أغلبه إلى الصحة في شيء، "فقد يوجد مبدعون متأخرون عن زملائهم هنا، وقد يوجد مبدعون متأخرون عن زملائهم هناك (..) وأن المغاربة لايمارسون شيئا قبل أن يهضموه ويتمثلوه[43]".

وتركيزا على أزمة مصطلح هذه **القصيدة وتبعاته ومدى استيعاب النقد العربي لانفصاماته**، فقد آثرت أن أخصه **المطلب الأول من المبحث الثالث** قصد رصد إشكالية عتبات انبنائه، عبر تأصيله وملامسة جوانبه من حيث" بنياته المنطقية، ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية، وأدواته الإجرائية[44]"، و

---

[42] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، ص 8، (مرجع سابق) .

[43] حوار مع الشاعر محمد السرغيني، جريدة الاتحاد الاشتراكي، عدد6233، بتاريخ 2 شتنبر 2000، (بتصرف) .

[44] جابر عصفور، قراءة في نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة - مصر، أبريل 1981، ص 164.

ما اكتنفه من لبس وغموض، جراء اجتراحه لفائض تعاريف ملتبسة تقوم على التعويم والتعتيم والحذلقة، واختلاق لتسميات مستهجنة، تم إطلاقها على عواهنها، في محاولات مضنية لتسييج هذه التجربة واستعراض العضلات بشأنها، كمصطلح وافد، "بدءا من العنوان لذي يشير لمفارقة (**قصيدة / نثر**)، مرورا بتقنية أداتية للتعبير غير النمطي والتجاوزي، وختاما بتوظيف أنساق جمالية ولغوية لإنتاج الدلالة وفتح أفقها التأويلي تأصيلا لوعي إبداعي مغاير ومفارق للمألوف، ولذاكرة التلقي وجدلية التفاعل مع الموروث الجمالي المتأصل في الوعي الجمعي بمفهوم الشعرية وطبيعتها[45]"، حتى أنه يمكننا القول بأن انشغال الدرس النقدي المتعلق بمصطلح هذه القصيدة أصبح أكبر من انشغالاته بقضاياها الفنية.

وفي إشارة إلى **خصائص** هذه القصيدة **كمطلب ثان**، فقد كنت معنيا ضمن إدراك جزئي أن أسائلها، عن مدى تخلصها من الأيديولوجي المهيمن - الكابح - دون توهجها و مايميزها عن الأجناس الأخرى، كقصيدة تطفو لتراهن على تجاوز كل المواضعات ونظام العلاقات المنطقية، باستدعاء علاقات جديدة تعتمد المفاجأة، لتخطي المتوقع / السائد (والمألوف)، وخرق نظام التراتبية في الجمل عن طريق الإزاحة الإشارية والمنطقية الشعورية، ولا منطقية اللغة نحوا وصرفا ومعجما، مما يعطيها خصوصية فارقة تتفرد بها عن منطق الحكي ومعقولية بنائه في المجال السردي، إذ يبدو التعبير فصاميا يناوئ المتلقي عن طريق الدهشة، وتضليله بهدف ابتكار لغة تميزها عن غيرها وتخرج النص من العرفان الإطلاقي، في ظل انتصار فكرة النسبي المتحرك والمتغير اللاثبوتي، الذي يتعارض مع كل يقين في بناء النسيج اللغوي، باعتبار اللغة نظاما ذهنيا مفترضا

---

[45] أشرف الجمال، التقنية الأدبية ووظائفها في قصيدة النثر، موقع أضواء .
http://www.adawaanews.net/ArticleShow.aspx?ID=43662 .

ينبع من خصائص الخطاب عينه، إذ أن قصيدة النثر تحوي مجموعة من الخصائص في ذاتها، فلا غاية لها ولا هدف خارج ذاتها، فقد تنتهي إلى محض شكل شعري.

أما **الفصل الثاني** المتعلق **بمفاهيم الشعرية وتجلياتها في المتن الشعري المغربي**، فقد عمدت تقسيمه هو أيضا إلى مباحث ومطالب عدة، همت مستويات نظرية وتطبيقية.

و **كمطلب أول** من المبحث المخصص لمفاهيم الشعرية على مستوى النقد الغربي، حاولت أن أرصد منطلقاتها، بدءا من **الرافد اليوناني**، وما كان يحفل به من وعي فطري، وانفجار خيالي أحق بالدراسة والتمحيص.

فبالنظر إلى المبحث **الفلسفي اليوناني**، "يمكن القول إن **أرسطو** هو أول من أعاد الاعتبار للشاعر والمخيلة، وللشعرية الثاوية في شغافها، من خلال تصوره الجديد للمحاكاة، بعد أن عاشت المخيلة نوعا من الإقصاء الفج و السافل[46]"، من لدن **أفلاطون** وغيره، سيما شعراء **المأساة**، باعتبار أن النظرية الأرسطية تمثل مرجعية، - مركزية - لا يستطيع أحد أن يدانيها أو يزاحمها، خاصة من حيث رهان الأسبقية، وشرعنة تأسيس فعل النظر إلى الشعر، حين تنصهر الفلسفة بالأدب لتتعاضد داخل قضايا تراوح أبعاد فلسفية وأدبية واستكشاف تقاطعاتهما المشتركة وتشابههما، بحيث يمكن للأدب أن يملأ فراغ الفلسفة، والعكس صحيح .

وفي المطلب الثاني من نفس المبحث الراصد لانشغالات الشعرية في الآداب الغربية الحديثة، فقد تأكد لدينا بكبير اليقين بأنها انفردت بأبرز النظريات النقدية الحداثية، التي اكتسبت ريادتها، انطلاقا من اهتمامها بالمقومات التي تمايز بين النصوص جماليا وفنيا "بدءا **كنظرية معيارية Théorie Normative**

---

[46] د. محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل، كتاب المجلة العربية، العدد 226 / 1436هـ - الرياض، ص11 .

للأجناس (..) لتتحول مع رومانسية "**يينا- Iena** " في الأدب، إلى تأمل الشعر بشكل خاص، منقلبة في أحيان كثيرة على ذاتها، ضد ذاتها[47]"، تأسيسا على علاقتها الوطيدة و ارتباطها بالبلاغة الحديثة " انطلاقا من دراستها وتدريسها في ضوء مفاهيم حديثة، وخاصة المفاهيم البنيوية [48] "، وبالمقاربة المحايثة باعتبار "إن عالم الشعرية يسيج موضوعه الذي يشتغل فيه، وهو شكل النص وجماليته[49]". خاصة من لدن الشكلانيين الروس، « **les formalistes russes** ».

ونظرا لأهميتها البالغة، فقد شهد القرن الفائت نهضة رائدة، وسجالا عريضا على مستوى تناول الشعرية، ارتبطت بمدارس مختلفة: "**كالمورفولوجية الألمانية Ecole morphologique allemande، مدرسة النقد الأنجلوساكسون New Crististism Anglo-saxon** ، فضلا عن **الدراسات البنيوية في فرنسا**[50]".

و من منحى اهتمامات عدد من النقاد في البحث عن **أدبية الأدب** وتحقيق المعنى، فقد تضاربت الآراء القادحة لأزندة دراسات الفرضيات الممكنة وغير الممكنة داخل هذا الحقل، باعتماد عدة أدوات إجرائية، بحسب إواليات المطابقة والمغايرة وصيغ التبادل والتفاعل.

وعلى هذا المنوال، واستنادا إلى حرصه المنهجي، واهتمامه بوظائف اللغة والشفرة والرسالة...وغيرها، نجد **رومان ياكبسون**، «**Roman Jakobson** » ، يرجح كفة **الوظيفة الشعرية** في كل عمل أدبي، في الوقت الذي يلح فيه **جيرار**

---

[47] سمير السالمي، شعرية جبران: المستمر بين الشعري والفني، دار توبقال/ البيضاء، ط1- 2011، ص.ص: 20 و21 ، (بتصرف).

[48] Roland Barth, Réhtorique de l' image ,in Communication n° 4 -1964, page 8.

[49] محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج، مجلة عالم الفكر ، العدد 2، المجلد 40، أكتوبر - دجنبر 2011، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت، ص15.

[50] Tzevetan Totorov - Poétique de la prose - Coll Poétique. Seuil - Paris, 1977, page 242 .

جنيت على ضرورة " بأن لا تحل الشعرية الشرطية محل الجوهرانية [51]"، لافتا الانتباه، أنه الأوان لرفع درجة التجريد عن طريق اعتماد ما أسماه - **بالمتعاليات النصية** .

وفي سياق امتدادات الشعرية وفتوحاتها، فقد اهتمت كتابات الناقد **البلغاري تزيفيتان تودوروف**، - **Tzévetan Totorov**-، ليتسع هذا المفهوم لديه، ويهم الأدب منثوره ومنظومه، ثم البنيات المجردة فيه، والتي لم تكن لتعمل بمفردها، "بل تستعين بالعلوم الأخرى التي تتقاطع معها[52]"، محاولا في مناحي عدة " تحديد الفروق بينها - الشعرية - والتأويل والنقد وبيان علاقتها بالبنيوية منهجا في تناول الظواهر، وصلتها **باللسانيات السيميائية والشعرية الكلاسيكية**[53]"، ليتبين له إثرئذ، بأن قراءتين اثنتين لعمل واحد يمكن أن تنفتح على مهاو عدة، " فليستا متطابقتين دائما، إن المرء يعمل وهو يقرأ على إنشاء كتابة مخفية، فهو يضيف أو يحذف ما يريد أو لا يريد العثور عليه في النص.[54]" .

وكيما يتم الاقتراب من هذا الناقد، فإنا نجد أن أكثر إشاراته في مجال الشعرية مستمدة ارتكازا على فهم **بول فاليري** «**Paul Valery**» لها، " كشعرية لاتسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة، التي تنظم ولادة كل عمل (..) بل تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، (..) فهي مقاربة للأدب

---

[51] **Gérard Genette, Fiction et Diction, éd du Seuil, 1991 page 46 .**

[52] **رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة / الجزائر، ط1 - 2006، ص 60 .**

[53] **تزفيطان تودوروف، تقديم كتاب الشعرية، من طرف المترجمين ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر/البيضاء، ط1 - 1987، ص5.**

[54] **لقد اعتمدنا هنا على ترجمة، كاظم جهاد لمقال منشور بعنوان " الشعرية "، مجلة مواقف، عدد، 33 خريف 1978، ص 123.**

مجردة وباطنية في نفس الآن[55]"، لتنصب ضمن انشغالاتها، على كل ماله صلة بالإبداع والتأليف، منطوقا أو مكتوبا، حيث تتسيد اللغة موقعا جوهريا.

كما برزت إلى السطح، دراسات **جون كوهين**، الذي وقف حيالها عند السمات التي تميز النص وفرادته، (**كالاستعارة، النظم، الإسناد اللغوي، القافية**،...)، أو كما أسماه بعض النقاد " **بعلم الانزياحات اللغوية**[56]"، لتنضاف إليهم كتابات مغايرة - **لهنري ميشونيك، ((Henri Méshonnic)) وجوليا كريستيفا ((Julia Kristiva))**- والقائمة تطول...إلخ.

و بتقص لإرهاصات الشعرية في النقد العربي القديم، **كمطلب أول** ضمن **المبحث الثاني لهذا الفصل**، فإنه لم يتم العثور على هذا المصطلح، إلا لمرة واحدة عند **حازم القرطاجني**، أما باقي المترادفات الأخرى المتاخمة لهذا المفهوم فأغلبه في المجمل ملتبس، ولا يصب في منحاه " بل يشير إلى معان مختلفة[57]"، إذ يعتبر المؤسس الأول لهذا المفهوم على مستوى النقد العربي القديم برمته.

وتنصب أغلب ماهيات البحوثات الأولى في هذا النطاق، على الانهمام بالنص الديني " الذي منح صورا دقيقة لأبرز الأسئلة والمشاغل التأويلية التي واجهها القدماء وهم يتعاملون معه ويتفاعلون مع متطلباته الفهمية[58]"، وما يتسع له من إمكانات تفسيرية، قد تأخذ مناحي تعددية - اختلافية -،" لا تكف عن التشابه والالتباس (..) ولا تتوقف عن الصيرورة والتحول[59]" .

---

[55] تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص23، (بتصرف).

[56] يوسف وعيسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم ناشرون / بيروت - لبنان، ط1- 2008، ص 287 .

[57] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي/ بيروت، ط1 - 1994، ص 11 .

[58] محمد الحيرش، النص والفهم والتسامح : ملامح من أخلاقيات التأويل عند القدماء (مرجع سابق)، ص 173.

[59] نفسه، ص 174، بتصرف.

وبصيغ موازية - متباينة - فقد تناولها عدد من البلاغيين والنحويين من زوايا مغايرة، "**كأبي منصور الثعالبي في يتيمة الدهر** [60]"و "**ابن رشيق القيرواني** في كتابه **العمدة**[61]" و"**الآمدي** في كتاب **الموازنة**[62]" و" **قدامة بن جعفر** في كتابه **نقد الشعر**[63] " و" **الأخفش في قوافيه**[64]" و "**ابن سنان الملك في طرازه**[65]" و "**أبو العباس أحمد بن يحي في قواعد شعره**[66]"، وربما تكون **نظرية النظم الجرجانية** في كل هذا،" أعلى تلك الأسس التي حاولت أن تضع أساسا صحيحا للبلاغة، يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى على حد سواء[67] ".

كما عرفت الشعرية على مستوى التنظير النقدي العربي الحديث،- **المطلب الثاني** - من نفس المبحث - زخما كبيرا من المفاهيم، تنطلق من مرجعيات وتصورات، مواكبة "للانعطافات والتطورات الكبرى التي عرفها الفكر النقدي العربي في دوامة الحداثة وما بعد الحداثة[68]" لينهض أنذاك بمحاولات للانصهار والتمايز، - ولم لا التميز- ، مسائلا ومتسائلا لاستجلاء اشتراطات المنجز الشعري.

---

[60] أبو منصور التعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق د. محمد قميحة، دار الكتب العلمية/ بيروت، ج1، ط1- 1983.

[61] ابن رشيق أبو علي بن الحسن القيرواني، العمدة، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة / بيروت، ج1، ط5 - 1981.

[62] الآمدي، أبو الحسن بن بشر، الموازنة تحقيق أحمد صقر، دار المعارف /مصر،(ط4) - (د.ت).

[63] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق الدكتور عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية/ بيروت، (د.ط) - (د.ت).

[64] الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة/ بيروت،(ط1) - 1974.

[65] ابن سنان الملك، دار الطراز، تحقيق، د. جودت الركابي، دار الفكر/ دمشق، ط2 - 1977.

[66] أحمد بن يحي، أبو العباس، قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة/ القاهرة ، (د.ط) - 1966.

[67] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 26 .

[68] د. نبيل سليمان، مساهمة في النقد الأدبي، دار الحوار والنشر والتوزيع/ سورية، ط 1- 1986، ص258.

بهذه الصيغة، طرقها مجموعة من النقاد العرب عبر مناح مختلفة - بنيوية ولسنية - ارتكازا على أسس قد تتنابذ أو تتآلف، بتحبير وصنعة، يمكن ربطها بمرجعيات ومناهج ذات أبعاد متباينة، تطمئن إلى تحليلات غرائبية زئبقية و فوضوية تحلق في سماوات فضاءات الانزياحات والدلالات، التي تمتح من الحقول **البنيوية والتفكيكية واللسنية**.

وأمام تصاعد الوعي بالحداثة في النقد الغربي المعاصر، وعلى الرغم من انحسار النقد المغربي وانكفائه خارج سياق السجال الدائر حول نظرية الشعرية، فقد استطاع الجيل الستيني والسبعيني أن ينخرط بثبوتية داخل هذا المعترك، " كمبادرات منه لتنويع مراجعه إلى جانب المرجع العربي المشرقي، خاصة بعد ترجمة أعمال **الشكلانيين الروس، Formalistes Russes**[1]" إبان الحضور الكاسح للشعر مقارنة مع باقي الأجناس الأخرى، أي قبل موجة ما سمي "بزمن الرواية حسب تعبير **جابر عصفور**[2]"، وهذا بتصريح النقاد المغاربة أنفسهم الذين الذين أقروا في أكثر من مناسبة بتبعيتهم لأوروبا وتأثرهم بمناهجها، التي فتحت شهية فئة عريضة من المهتمين، سيما طلاب الجامعة وأساتذتها وخريجيها " بترجمات عديدة لمقالات بعض النقاد البنيويين: **رولان بارت، تودوروف، جيرار جنيت**، (..) **كريماس فلاديمير كريزنسكي Vladimir Guerizinski** [3] "، في محاولة اجتياز المسافة بين الصوت والصدى، واتخاذهم للشعريات الحديثة

---

[1] د.محمد مريني، مابعد البنوية في النقد المغربي الحديث: (في التنظير والإنجاز)، مجلة عالم الفكر، العدد 4، المجلد المجلد 35، أبريل - يونيو 2007، ص145.

[2] رشيد بن حدو، عن الشعر في زمن اللاشعر، كتاب دبي الثقافية، الإصدار عدد 143، دار الصدى/ دبي، ط1-، 2016، 2016، ص 18.

[3] د.محمد مريني، مابعد البنوية في النقد المغربي الحديث، ص145 ، (بتصرف) .

والمعاصرة، "حقلا امتيازيا لاختيار مدى كفاءة أجهزتها المنهجية ونجاعة مدوناتها المفهومية[1]".

وبقليل من الدراسة والبسط يمكن أن نستشف بأن النقد المهتم في هذا المجال لم يستطع أن يتجاوز في مجمله استعارة مجموعة من المفاهيم و إعادة إنتاجها " وقولبتها عن طريق نوع من الملاءمة المنهجية بين مكوناتها وعناصرها[2] " ، ثم تطويعها بحسب مقاس يستند جزئيا إلى شروط العلمية، أو رصيد قادر على التفتيت والتفكيك والتأويل البليغ بضوابطه وقواعده، بل يمكن اعتبار ذلك نوعا من الاستئثار المتنامي، " و تبئير الاهتمام بشكل حصري إطلاقي على الأدوات المنهجية والآليات المفهومية، الكفيلة بدراسة نصوص الشعر مثلا من خارجها [3]".

وكباقي دول المشرق العربي، فقد حاول النقد المغربي جهد الإمكان، تبني نظرية الشعرية والترسيخ لهذه الذاكرة النقدية، من خلال ملامسته لمفاهيمها، والتي اختارت بدورها حيزا إشكاليا تنحو فيه منحى الحداثة والتجريب، و تحقق هامشا لا يستهان به من انشغالات الشعرية، برفضها ونبذها للمتآكل والسائد، ومن داخل هذه الخطاطات، حاولت جهد الإمكان رصد عينات لنماذج، كانت لها وجهة نظرها في هذا المرمى، محاولا التقاط انفلاتات من مشاريعها النقدية وطروحاتها، - **المطلب الثالث** - ويتعلق الأمر ب:

- د. الشاعر والناقد محمد بنيس
- د. الناقد رشيد اليحياوي
- د. الناقد محمد كنوني
- د. الناقد محمد القاسمي

---

[1] رشيد بن حدو، عن الشعر في زمن اللاشعر، ص. ص: 11 و 12.

[2] د.محمد مريني، مابعد البنوية في النقد المغربي الحديث، ص149.

[3] رشيد بن حدو، عن الشعر في زمن اللاشعر، ص.ص: 11 و 12، (مرجع سابق) .

- د. الناقد يوسف ناوري
- د. الناقدة فتيحة عبد الله.
- د. الناقد نبيل منصر
- د. الناقد والشاعر عبد الله راجع
- د. الناقد نجيب العوفي

على العموم قد يكون شبه إجماع، بأن نظريات الشعرية العربية الحديثة، قد متحت في مجملها، من جوهر النقد العربي القديم من حيث اشتغالاته وانشغالاته، والنقد الغربي بكل تراكماته وإشكالاته، في محاولة تجاوز ومواءمة، ظلت الغلبة فيه للأقوى الغربي .

أما المبحث الثالث، فقد أفردته لدراسات نظرية و تطبيقية تروم الشعرية في مختلف تجلياتها، - بحثا عن المخبوء في المكشوف - فتبين لي إثرها، بأن الشاعر المغربي المعاصر حالة خاصة تنماز بتفردها، فهو بصيغة أخرى يعيش لهب الأسئلة الحارقة في تجريب متواصل، أفرزته مرحلة تطور الأجناس.

فكان للشاعر المغربي فيها، يدا طولى للبحث - عن المستجد المغاير - والوعي بقواعد ومستلزمات انبناء هذه القصيدة، وقد أصبحت في مستهل **الثمانينيات** مطبوعة بالتعدد والتعايش لطرح ماينبغي تجليته، كنص مفتوح تخلص من سلطة التنظير الذي مارسته **سوزان برنار** على الشعر العربي، بإيعاز من **أدونيس وأنسي الحاج**،..**ومجلة شعر**.

على ضوء هذا المعطى كانت مهمتي رصد دفء بعض المتون الإبداعية، التي تشكل نبض القصيدة في المغرب، كنصوص منشبكة على مستواها البنائي، دون أدنى اهتمام مني بخارجيات نصوصها، - أو الخوض في العموميات غير المفضية إلى النتائج المتوخاة - و بمنأى عن أي تأويل، مع إبراز عناصر التوتر التي قد تخترق هذه النصوص، التي تملك كل طاقات الاحتمالات الممكنة.

من ثم عمدت إلى قراءة، "حوارية تركيبية لمكونات الجزئي نفسه من أجل بناء الكلي، وذلك من خلال البحث في تشكلات النص وتحديد الخيط الدلالي والجمالي الذي ينظمها في بنية كبرى [1]". كما حاولت عندئذ ملامسة أبعاد تحليلية ، ذات مناحي تمتح من مرجعيات نقدية، تراهن على هامش من الموضوعية و اشتغالات الشعرية في بعض مناحيها الجوهرية لأتخلص إثرذاك، "من القراءات التبسيطية القائمة على وحدانية المعنى والنظر إلى النص الأدبي، باعتباره نصا مفتوحا، قائما على (لانهائية) التدليل والتأويل[2] " .

وحتى أتمكن من سبر أغوار مفاهيم الشعرية في قصيدة النثر بالمغرب يبدو ضروريا أن ألامس مجموعة من التجارب، تمتلك هامشا من قابلية الخضوع لمواضعات التحليل، من خلال ربطها بعلائقية إنتاجية المعنى، وحدود المعنى في آن واحد، (كأحد الاحتمالات الممكنة في إرساء تصور معادل للنص الشعري، حيث تتمظهر النصوص كتركيبات وتبنينات إستتيقية تندرج داخل سياق مفتوح وقابل لتحقيق مستلزمات الكتابة المؤشرة على عناصر الأدبية وشروط الشعرية)، هؤلاء الشعراء الذين تفردوا بتجاربهم المائزة، التي تتمنع الاستقرار في النص، باختيارهم لصيغ كتابية " تعتبر بمثابة اللانصوص (..) أي أنها تشكل إواليات أو منطلقات للنصوص [3]" .

آنذاك، حاولت أن أتوقف تطبيقيا لملامسة المستويات الفنية في هذه القصائد، وتجسير الفجوات بينها، من جانب تجريبية واشتغال الشعرية على المتن الشعري المغربي في قصيدة النثر، لدى مجموعة من روادها بتجاربهم المتباينة، ويتعلق الأمر بالشعراء (**وفاء العمراني، إدريس علوش، محمد بن**

---

[1] د.محمد مريني، مابعد البنوية في النقد المغربي الحديث: (في التنظير والإنجاز)، (مرجع سابق)، ص177.

[2] د.محمد مريني، مابعد البنوية في النقد المغربي الحديث: (في التنظير والإنجاز)، (مرجع سابق)، ص177.

[3] Louri . M . Lotman et A . M Pjatigorski , Le texte et la fonction , semiotica 2 / 1969 , p 206 . (بتصرف)

طلحة، محمد بوجبيري، محمد حجي، أحمد بركات، عبد الله زريقة، أحمد بلبداوي، عبد الله بن ناجي)، ومقاربة بنيات متونهن الشعرية من حيث **اللغة الشعرية، الدلالة والإيقاع**، لأختتم تجاه كل ذلك، برأيي في الموضوع حول الإبدالات - الشعرية لهذا المنجز فنيا وجماليا، وإبراز مستويات التفرد والتميز فيها وعتبات انفلاتاتها.

والأطروحة في مجملها ورغم تركيبيتها، فإنها كانت تستدعي التزود بجهاز مفاهيمي شديد الثراء، من شأنه أن يمكنني الإمساك بدلالاتها الغائرة - المنفلتة - التي تروم هذا المنحى، كدراسة تتوخى طابع الشمولية والتأريخ تارة والمساءلة والتحليل في تناول هذا الموضوع، قد يتسنى لي بموجبها خلق انسجام في ما أنا بصدده، ومدى تلاؤم ذلك مع المعطيات التي تم طرقها .

في الأخير، لا بد من الإشارة، أن أعترف جازما أنه تعذر علي الإعلان عن منهج بذاته، فليس هناك من منهج محدد أو دقيق، له القدرة أن يتحكم في الانتقال من صعيد لآخر، ومن تقنية إلى أخرى، وكل محاولتي في ذلك هي "من قبيل المغامرة، التي لن تخلو من لذة و فائدة، ولا يسلم صاحبها من أن يكبو أحيانا وتتعثر قدميه [1]".

وهنا، فقد هيمنت ملامح طريقة العرض والنقد والموازنة على طريقة اشتغالي، إذ تم عرض الآراء المختلفة والمتنوعة، ثم في الأخير النصوص المدروسة باعتماد أدوات إجرائية معينة، في إطار ما أسماه الناقد الروائي **أحمد اليابوري** بمنهج (**التكامل المعرفي**)، الذي يسمح بالانفتاح على حساسيات منهجية عدة، قد تخضع في جوهرها لثنائية التحليل والتفسير أو بحسب المنهج **البنيوي التكويني**، مرحلة الفهم، "وتقضي البحث عن البنيات الدالة في النص [2]"

---

[1] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، (مرجع سابق)، ص. ص: 16 و 17.

[2] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، ص 13.

ومرحلة التفسير، "وتقتضي (..) أن نفسر تلك البنيات، داخل بنية أعم، هي الواقع الموضوعي أو ما يمكن تسميته بالخارج الداخل نصي[1]".

ورغم مجهوداتي المتواضعة في هذا الباب، فإني لاأدعي جدة ولا جديدا وأني قد بلغت هامشا من الكمال، سأقدم إثره بديلا مقنعا، كما أني أتوجس أيضا من أن أكون مكرورا فقط، ليس إلا...، لكن في المقابل سأتذرع بالمزيد من "طرح أسئلة على الأسئلة (..) انطلاقا من التشكيك في جدواها وفاعليتها[2]"، أو شرعنة وجودها للبقاء على قيد النوع.

[1] (المرجع نفسه)، ص 13 ، (بتصرف).

[2] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، (مرجع سابق)، ص 6، (بتصرف).

الفصل الأول :

قصيدة النثر العربية

: إرهاصات النشأة ،

إبدالات التشكل والنضج

، فاعلية الترجمة ،

إشكالية المصطلح وخصوصية الجنس.

توطئة الأولى :

إن التأريخ لظاهرة أدبية ما، ليس أمرا هينا كما يدعي البعض، بل هو أشد ما يكون استعصاء وتعقيدا، ثم إغواء واشتهاء في نفس الوقت، خاصة لدى هؤلاء الذين يريدون التدقيق والبث بشأنها، "لأنها لا تظهر إلا بعد مقدمات عدة يتوافق بعضها على فعالية بعض[1]"، تجاوزا لكل ما هو جاهز وسكوني مستهلك، وهذا مما يستجوب معه حبكة ودقة استثنائيتين، لتربص ممكناتها والغور في عمق تداعيات أخيلتها ورموزها المتآخية إلى أقصى حالات التجاذب و الانشباك، سيما إذا تعلق الأمر بالشعر- **ديوان العرب** - رائدا يتبوأ قمة كل الأجناس، والمعادل الوجودي للبقاء على قيد النوع، الذي يؤشر على العلاقة الجدلية بين (الإنسان، الزمن والوجود)، حين أجاز الشعراء لأنفسهم ما لم يجيزوه لغيرهم .

وعلى أهميته الصارخة - الشعر- فقد عرفت القصيدة إثره تطورا مضطردا "فتباينت بذلك أشكالها التعبيرية وآلياتها الفنية وفق أسس شعرية رأى فيها

---

[1] د. طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف/ مصر، ط8 - 1977، ص 39 .

أصحابها القدرة على تجارب العصر الجديدة التي لا تقوى الأشكال التقليدية على حملها [2] "، لتطيح وقتذاك بمظاهر الجمود، والصيغ التي لاكتها العادة.

وسط هذه المتغيرات التي طرأت على قصيدة النثر كنمط كتابي عبقري وتركيب جدلي، شكل حوارا لا نهائيا بين هدم الأشكال وبنائها، فكان أن أفرزت صداما حادا فوق طاولات النقد، لا من حيث تركيبها الإصطلاحي وتجاوزيتها للنمطين الشعريين السائدين (القصيدة الكلاسيكية، قصيدة التفعيلة)، و ليس فقط، بنزعيتهما واختزالهما للشعر عند حدود عنصر الوزن، بل من حيث إنتاجيتها للمعنى وخرقها للمألوف وانتهاكها المتواصل للثوابت أيضا، كفعل شعري استطاع أن ينفتح على آفاق تأويلية وقوالب جديدة، - إن تلميحا أو تصريحا - تنطلق من دينامية ووعي جديدين في سعي مضن نحو التخطي والهدم، عبر آليات التفتيت والتشظي والتكثيف، من أجل اتساع الدلالة وامتدادها إيحائيا وإشاريا، الشيء الذي لا يمكن استكناهه إلا عبر تفاعلات جمالية صرفة.

وكباقي ضروب الشعر، فإن هذا النموذج، - قصيدة النثر- كشكل عبقري، لم يخلق من فراغ أو خارج سياق باقي الشعريات، بل تحقق ضمن مخاضات التحولات والإبدالات النصية التي أفرزتها الحداثة، بتوثبها وسجالاتها في مراوحة بين ماهو جديد يرفض كل ما له صلة بالقدامة، " ليقوم أساسا على هدمها وإبطال كل مفعولاتها[3]"، أو عبر حوار حذر بين الجدة والتراث، تحت لواء ما أسموه بفعل التأصيل، أو ما يدخل ضمن صراع وجود قبل أن يكون صراع حدود... !.

---

[2] كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة: (قراءة في المكونات و الأصول) ، منشورات اتحاد كتاب العرب / دمشق ، 2004، ص 12.

[3] جمال الدين بركات، قصيدة النثر وإشكالية التجنيس، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة/ الجزائر، الموسم الجامعي، 2016 - 2017 .

فأول مايسترعي انتباهنا، بأن قصيدة النثر قد تسربت خلال بداياتها الأولى، " نتاجا للتأملات الإغريقية[4] "، التي تمثل البذرات الجنينية الأولى لها، والتي نجد آثارها بعدئذ، في كتابات أبرز آباء الحداثة الشعرية الفرنسية، - قطب الحراك - والأنغلو - أمريكية، في متون شعراء من أمثال **والت ويتمان - Walt Witman** مبتكر هذه الطريقة وزعيمها، " الذي انضم تحت لوائه شعراء **أمريكا** و**أوروبا** العصريين [5]"، ممن كان لهم الوقع الكبير، لتكريس الوعي الشعري بهذا النموذج.

وللتأكيد هنا، يعتبر كتاب **سوزان برنار** حول " **قصيدة النثر من بودلير إلى اليوم الراهن** [6]" الصادر عام **1959**، سلطة نظرية ومرجعا رائدا في إبراز معالم هذا الجنس الشعري وخصائص بنياته وإبدالاتها، إن غربيا أو عربيا.

ومن ثم وكما أسلفت، فقد تأثرت هذه القصيدة باتجاهات عدة، خاصة منها **المدرسة السوريالية** الثورية الفائرة، التي نشأت في **فرنسا** و**أوروبا** بعد الحرب العالمية الأولى، " ثم استمرت إلى أن تماست زمنيا مع بدء ثورة الشعر العربي الحديث، في أواخر **الأربعينيات** من **القرن العشرين**، وكان من أقطاب هذه المدرسة **أندريه بريتون وإيلوار وأراجون وجورج سادول وكريفل** وغيرهم[7]"، ممن تجاوزوا قلق البحث عن المعنى " إلى قلق البحث عن معنى المعنى[8]".

---

[4] T.Todorov.Introduction à la litérature fantastique, SEUIL/ Points , 1970 , page11 .

[5] عز الدين المناصرة، قصيدة النثر... (كما هيَ): نصٌّ تهجينيٌّ شعريٌّ.. مفتوح عابرٌ للأنواع، (موقع سابق) .

[6] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير، إلى أيامنا ، ترجمة زهير مجيد مغامس، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع / القاهرة، ط1 - 1996.

[7] أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، بتاريخ (10 و 12 دجنبر2005)، حول الشعر العربي الحديث، نسخة موزعة مع العدد 367 من سلسلة عالم المعرفة، شتنبر2009، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ص24 .

[8] أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب للنشر والتوزيع / بيروت، ط1- 2002، ص 392 .

و لشرعنة انوجاد هذه القصيدة عربيا / مغربيا، فإن الأمر يستوجب التأصيل لها والبحث عن إرهاصاتها الجنينية، في الآداب القديمة بمختلف ألوانها النثرية والشعرية، بدءا من **سجع الكهان والخطب الجاهلية، الموشح، المواليا والدوبيت، المقامات**، ثم استدعائها لشطحات **المتصوفة وأقفال الوشاحين** و **الرسائل الديوانية**، وما يحفل به النص الديني باعتبار إعجازه وبيانه وقوة بلاغته، وغيرها من الكتابات التي كانت تمتلك زمامات الاختلاف ومنزع المغايرة .

و بمقصدية البحث عن أفق فني مخالف لإرث سنن القصيدة الكلاسيكية - المستنزفة - ، فقد سبق وأن بزغت قبلئذ ثورات شعرية فردية تناور جانبا من التمرد، تمثلت في **شعر الصعاليك وقصائد أبي نواس وأبي تمام**، " إذ سرت في الشعر رعشة جديدة تضارع تلك الرغبة في التجديد (..) التي رامت ابتناء شعرية تقوم على التجاوز، ورؤية تعبر عن عصرها[9]"، تنضاف إليها أنماط كتابية أخرى، يتعالق ويتآلف فيها الشعري بالنثري، **كالنثر الفني، النثر الشعري، الشعر المنثور**، كنماذج جنينية نجد إرهاصاتها الأولى جلية في النثر العربي القديم "، خاصة في كتابات **ابن المقفع، وعبد الحميد الكاتب، والجاحظ**[10]"، لتتشكلن نضجا في كتابات **جبران خليل جبران** و **أمين الريحاني**، وغيرهم .

و حري هنا و لرصد إبدالات تشكل ونمو قصيدة النثر العربية، فإنه من المتعين تتبع خطواتها وملاحقة مضمراتها ونواياها، ليحضر **الشعر المرسل**، بقضه وقضيضه، - بالرغم من المآخذ التي سجلت عليه - والذي لم يكن ليخلو من اجتهاد فني، منفردا بتقليعاته، لما يملك من قصب سبق في إنتاج **السطر الشعري** أوما يشبه قصيدة النثر، بحيث حاول الشعراء المستحدثون أن يغترفوا

---

[9] قيس مرابط، أزهار القانون : قراءة في قصيدة النثر العربية، من خلال كتاب لن لأنسي الحاج، دار أسبيس / تونس، ط1 - 2008، ص9 ، (بتصرف).

[10] بول شاؤول، ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، ص 113 .

منه لخلق صياغة شعرية فنية جديدة، شكلت المحفز على متابعة الخلق والإبداع والقيام بتجارب جديدة، قادت إلى استخدام عدد غير منتظم من التفعيلات في الأبيات.

وإمعانا منا في الموجات التي تعاقبت على مجال الشعر، يمكن اعتبار **قصيدة التفعيلة**، إبدالا مركزيا في تاريخ هذه القصيدة، أو بمثابة الصاعقة التي هزت أركان العمود الشعري العربي العتيق، وعمقت مسار الحداثة الشعرية، "حيث عمد بعض شعراء العراق الشبان - في مرحلة أولى يمكن تحديدها بحوالي **1948** - إلى التخلي عن الشكل العروضي الكلاسيكي، ثم انتقلت عنايتهم إلى المضمون الشعري و وسائله التعبيرية حتى يكتمل ما كانوا يرمونه من تعبير، وكان دعامة هذه الحركة الناشئة ثلاثة شعراء : **بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي**[11]"، وإن لم يكن هذا الثالوث العراقي متجانسا مع نفسه أو على نسق واحد بين مختلف رواده.

وحتى نستجلي تحولات - مواكبة - نضج وتشكل هذه القصيدة، فإنا معنيون أيضا بتقفي وجهات نظر **مدرسة الديوان** - (**العقاد، المازني وشكري**) - التي وضعت البذور التقعيدية الأولى لفعل التجديد في الشعر العربي، نظريا وممارسة، " فليس أصعب من تحصيل الذوق الشعري الرفيع[12] "، ناهيك عن المسرح الشعري، " الذي (..) يمثل مرحلة كيفية جديدة في تاريخنا الأدبي[13]" والذي

---

[11] محمد قوبعة، جماعة مجلة شعر، وقصيدة النثر الفرنسية من خلال بعض المقالات النظرية والنقدية، مجلة علامات في النقد الأدبي، دار البلاد للطباعة والنشر، منشورات النادي الثقافي بجدة، م 2، الجزء 12، يونيو 1994، ص. ص: 84 و 85 .

[12] عباس محمود العقاد، في بيتي، المكتبة العصرية / بيروت، (د.ط) - 1966، ص 33 و 34 .

[13] غالي شكري، صراع الأجيال، سلسلة إقرأ الشهرية، دار المعارف / مصر ، العدد 342، يونيو 1971، ص100، بتصرف.

نستطيع من خلاله أن نتلمس الآفاق الرحبة لتطلعات وعنف طروحات هذا النموذج الكتابي.

وإن لم نكن نطمئن للترجمة في أغلب منطلقاتها، باعتبارها نوعا من النقل المتعسف للنص وتشويه له، إلا أن الضرورة كانت ملحة بأن يعتمدها عدد من الضالعين من المتواطئين على الفعل الترجمي، " باللجوء إلى معادلات، تضفي على النص المترجم سمتا طبيعيا بدل أن تتركه يشف عن الغرابة[14]"، على أن لا تكون مقاصدها الصرفة "إضفاء البريق على خطاب الآخر، الذي يخضع للغة المترجمة [15]" .

وبالتالي، وجب الحذر و الو عي باشتراطات هذه الترجمة، ووضعها تحت المجهر، سيما وأنها لاتعدو أن تكون " قراءة تنقل النص المترجم من محيط ثقافي إلى محيط ثقافي آخر[16]"، فقد يحصل الاختلاف في القراءة حتى بين اللغات المتقاربة في البنية والشكل.

ونفس معاناة البحث في جينات هذا الشعر الجديد عربيا - مشرقيا -، تنطبق عليه بالمغرب، لإبراز مشروعية بقائها، وهي تنكتب عبر أنماط شعرية متعددة ساهمت في نموها، - عفو الخاطر - لتتوهج بفرادتها واختراقاتها، ذات بذرات متعالية، تنضد لأسئلتها في حوار مع **الكائن والممكن**.

أما من جانب اكتمالها ونضجها باعتبارها شكلا أدبيا حادثا يحمل بين طياته بواعث الهدم ونوازع البناء، فقد أمكن لها "أن تخترق العلاقة بالزمن المسيج بحدود الانغلاق على الأنموذج، وأن تعيد بناء صورة للشعر العربي تجسد فعل

---

[14] ميشيل دوغي، بالصمت نصنع الكلمات، مجلة الكرمل، (مجلة الإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين) / بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، فلسطين، العدد 47 / 1993، ص. ص: 20 و21 .

[15] ميشيل دوغي، بالصمت نصنع الكلمات، (مرجع سابق)، ص. ص: 20 و 21 .

[16] نفسه، ص.ص: 20 و 21 .

القصيدة في التاريخ تحديثا[17]"، احتكاما إلى احتمالات الترقي واستواء النص، "وأيضا انبراء للحديث عن موقع السؤال من النص، وعن وقع النص في السؤال، وعن الناقد السالك منعرجات ذلك الاستواء[18]".

استدراكا لذلك، فقد نهلت هذه القصيدة من منابع عدة، " كتجربة تتقاطع فيها **النصوص الطويلة و القصيرة، البسيطة و المركبة**، ويتداخل فيها **الغنائي و السردي، الدرامي و التشكيلي، الزمني واللازمني**، ويتشابك فيها **الذاتي والإنساني، اليومي و الواقعي، الصوفي والمأساوي، الفوضى و النظام، الوحدة والتشظي، الانسجام واللانسجام..**[19]"، كتمظهرات تقيس بها حجمها بمقياس الوعي المحتمل.

ولاستجلاء خصوصياتها كقيمة شعرية مضافة، فضلا عن اتكائها على أغلب ضوابط انبناء قصيدة النثر غربيا وعربيا، فقصيدة النثر تبقى جنسا أدبيا له إمكانيات الانفتاح على **الشعر والسرد والنثر الفني**، أو كما يسميه بعض النقاد بأنه " نص **أدبي تهجيني**، مفتوح على **الشعر والسرد، والنثر الفني، عابر للأنواع** [20] " ، كفيل بأن ينعتق من أسر المعنى الواحدي نحو اللامعنى اللانهائي.

وأمام الجدل العقيم الذي رافق دعامات تحديد مصطلح هذا النموذج الشعري، وما أثاره من نفير وضجيج، وما تولد عن ذلك " من أوهام وإشاعات (..)، تأثيمات وتخوينات، تحذيرات وتوصيات[21] "، فإن المحصلة قد وضعتنا تحت

---

[17] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص 8 .

[18] مصطفى الشليح، الذات والمرايا في القصيدة المغربية، مجلة المناهل ، مطبعة دار المناهل / الرباط، العدد 86، يونيو 2009، ص 76 .

[19] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب / الرباط، ط1 - 2003، ص41 .

[20] عز الدين المناصرة، قصيدة النثر... (كما هيَ): نصٌّ تهجينيٌّ شعريٌّ.. مفتوح عابرٌ للأنواع (موقع سابق).

[21] محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، ص14، (بتصرف).

محك أسئلة معتمة تنهض على المزيد من المناورة، بخطوات تعثرية تتجاذبها سجالات البقاء على قيد الشعر، مهما كلف ذلك من ثمن.

لنتساءل أمام ذلك، هل استطاع النقد العربي خلق معادل موضوعي لهذا المصطلح، وفق المستلزم الشعري العربي، "سيما وأن شعار الأصالة والمعاصرة لايحقق معنى هاتين الكلمتين، ولا كيفية الجمع بينهما بأكثر من حرف العطف[22] "؟ أم سيظل هذا المصطلح يترنح هلاميا ، "في إطار فوضى فكرية و**أيديولوجية** عجلت بتوليده في إطار محفزات **الأنتيلجنسيا المؤدلجة** [23]"، عبر وسائط لغوية، تنفتح على كل احتمال يتأبى الاكتمال..؟

ودون الإطالة في تفاصيل ذلك، وبإطلالة بسيطة على المنجزين الشعري والنقدي الغربي، نلحظ مليا بأن هناك تأخرا فادحا من حيث تبلور ونضج هذا الجنس الشعري عربيا / مغربيا، الذي لم يكن ليختمر إلا بين ردهات الحداثة الشعرية "التي ظلت في سجالاتها وقفا على التجديدات الشعرية والثقافية منطوية في كبرياء عزلتها [24]".

ومن ثم فرغم انخراط الشعر العربي في خضم هذه الموجة، وإن كانت بعض النصوص قد ظهرت في الوهلة الأولى، كنصوص يمكن أن نضعها في خانات الشعر، فبخلاف ذلك،" فإن أغلبها يتسم باستعراضات لفظية إلى غرائبية مفتعلة ومقحمة، لا تفضي بالضرورة، إلا لخواء مجاني وعور روحي مدقع [25]".

---

[22] شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، سلسلة عالم المعرفة / العدد 177 - المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون / الكويت، 1993، ص 15 .

[23] حبيب بوهرو، المتشاكل في المصطلحات الإجرائية والمعرفية في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مجلة نزوى ، العدد 58، أبريل 2009، ص 63.

[24] سيف الرحبي، حوارات الأمكنة، نصوص ومقالات نقدية، كتاب نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، العدد الأول، نونبر 1999، ص 55.

[25] (المرجع نفسه)، ص 76.

إنا لاننكر البتة، بأن الساحة تعج بالإنجازات الشعرية الهائلة، التي تنم عن إفاقة انبهار تبشيري بجدة هذه القصيدة - إلا أنها حالة حدودية أو بينية - "تؤسس وتكرس لفترة انفجار شعري هائل، بأسماء وحساسيات وحتى بلغات عديدة مما يؤشر على وفرة شعرية ملموسة (..) يشد بعضها برقاب البعض الآخر[26] ".

فأي قصيدة نثر سنتحدث عنها داخل هذا المعترك الهادر؟

هل عبر عرمرم مرجعيات إرهاصات انبنائها ؟ - " كصيغة من صيغ اقتداء المغلوب بالغالب، وتقمص هويته[27]"- ؟، أم من حيث تباين أشكالها داخل المنجز الشعري في مختلف الآداب العالمية، والهوات السحيقة التي تروم خصائصها لدى كل مدرسة شعرية؟ أم بين تضارب آراء نقادها و شعرائها والذي لايوحد بينهم غير الانتماء إلى الشعر، وربما إلى الوطن ؟.

هي أسئلة مفتوحة سنحاول أن نلامسها من زوايا تأصيل وتشكل و نضج هذا النموذج الشعري عربيا ومغربيا.

---

[26] بنعيسى بوحمالة، المقال الافتتاحي، أما قبل ...، مجلة الثقافة المغربية، العدد 37 ، مطبعة دار المناهل / الرباط ، أكتوبر 2013 ، ص 9 ، (بتصرف).

[27] محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، (مرجع سابق)، ص14.

المبحث الأول: قصيدة النثر العربية - إرهاصات النشأة، إبدالات التشكل والنضج وفاعلية الترجمة

المطلب الأول: إرهاصات النشأة - وإبدالات التشكل والنضج.

نافذة أولى: إرهاصات النشأة

إن تأملا واعيا بشأن انبناء قصيدة النثر، يجعلنا ندرك مليا بأنها ليست إفرازا لمخاض صدفوي أملته ظروف ما، بل هي حصيلة تواتر شعري شكل إرهاصا جنينيا أوليا وتعاقبا - زمنيا - إبداليا أجناسيا، يروم التمرد والانبعاث، إذ أنه" لا يوجد سؤال شعري، كان أو غير شعري، لا يعاد استنباته وتدويره، فكما يعاد تدوير التاريخ والأذى، يمكن تدوير الجمال أيضا[28]"، ويشهد بذلك باحثون من أمثال، **محمد بنيس وأدونيس وجمال باروت ومحيي الدين اللاذقاني** وغيرهم، "الذين يدفعون بها إلى مرجعيات **النص القرآني**، **سجع الكهان** ومخاطباتهم،(..) وفيوضات **المتصوفة** والمتكلمين، و إلى رهانات بيانية عربية موغلة في القدم، تصل عند **طراد الكبيسي** مثلا، إلى محطة أعمق عند **الآشوريين**،(..) كما يتمثل ذلك في الشعر **الفرعوني واليابابي والصيني** وكذلك **السومري** الذي كتب بطريقة، لا تعرف الوزن[29]".

---

[28] محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، (مرجع سابق)، ص 9 .

[29] (المرجع نفسه)، ص 33، (بتصرف).

وينطبق الأمر، أنه ومن خلال عملية نبش أركيولوجي، و أخذ عينات مما سنتحصل عليه، - مادام الحيز لا يسعفنا بأن نمخر كل هذا العباب الهادر إلى أقاصي تخومه - "فإنه يمكن اعتبار بعض النصوص النثرية روائع شعرية كاملة، بفضل ما تحمله من طاقات تأثير، تعد تباشير أو طلائع أولى لقصيدة النثر[30] "، تحظى بإمكانات تداولية وجمالية قمينة بأن نضعها تحت محك الدراسة والتحليل، على طول قنوات امتدادها، " وعبر التقاطعات التفاعلية المؤدية إلى مايسمى بالنص[31]".

وبقليل من التمعن في بعض المتواليات التنغيمية، والتقابلات الموسيقية للأشعار القديمة، يتأكد لنا بأن الإيقاع قد بدأ في الجاهلية **سجعا**، كشكل أولي للشفوية الشعرية الجاهلية، "أي الكلام الشعري المستوي على نسق واحد، وتلاه **الرجز**، الذي كان يقال إما بشطر واحد (..) ذي وحدات إيقاعية منتظمة، وإما بشطرين، والقصيد هو اكتمال التطور الإيقاعي، وهو شطران متوازنان موزونان، حلا محل **سجعتين متوازنتين**[32]"، تكون بمثابة إبدالات تمهيدية لإعادة النظر في الثوابت.

ثم أيضا ما يتيحه - **السجع** - أنذاك، وقد عمدوا إلى توظيفه في أكثر من مناسبة، "واستعمل خاصة في أشكال النثر الأدبي، من **خطب** و **رسائل ومقامات**، و **وصل** (..) إلى درجة من الإفراط و التكلف، أصبح معها مجرد شكل أجوف[33] ".

وهذا ينسحب أيضا على بعض الخطب **الجاهلية والإسلامية** التي تلقى في **المواسم والأسواق ومنابر الدين**، والتي كان لها دورها الكبير في تأسيس لبنات هذا النمط الشعري وخاصة منها نثر **الإمام علي**، "لما فيه من نثر متميز بطول

---

[30] بول شاؤول، ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة ، ص.ص: 117 و 118.

[31] مصطفى الشليح، الذات والمرايا في القصيدة المغربية، (مرجع سابق)، ص77 .

[32] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب / بيروت ط1 - 1985، ص 10، (بتصرف).

[33] أدونيس، الشعرية العربية، ص 12، (بتصرف).

النفس، عبر جمل موقعة، مترابطة بروابط إيقاعية ومنطقية (..) وكان في ذلك حرية أكثر للنثر تغني التنوع الإيقاعي وتبعده عن الرتابة (..) ساميا إلى ذروة الشعري[34] "، ناهيك عن خطب عدد من الطوائف (**الخوارج**، **آل البيت** ...) وخطباء آخرين، من أمثال **زياد بن أبيه**، **الحجاج بن يوسف الثقفي**، و **طارق بن زياد**.. وغيرهم، ممن كان لهم الأثر البليغ في تعبيد طريق نشوء هذا النمط الشعري الجديد.

علاوة على ذلك، نجد بأن **البند** كان من أهم بذرات ونويات التجديد على مستوى البنية العروضية المشهود عليها في تاريخ الأدب العربي، وقد لمعت في تعاطيه عدد من الأسماء، من أبرزها **أبي معتوق الحويزي** الذي حاز قصب السبق والريادة فيه، - رغم شح المصادر في تناول تجربته - ((**خلال القرنين الحادي و الثاني عشر**))، و بصمت إلى جانبه ثلة من الأسماء الأخرى بصماتها الواثقة، **كابن دريد** ...وغيرهم، وقد شاع خاصة في منطقة **الأهواز**، **الفارسية**، **البصرة بالعراق**، **البحرين**..إلخ .

ونحن نتفحص هذه الجينات، فأول ما يسترعي انتباهنا، بأن النقد العربي قد أغفل عن قصد أو غير قصد، تجربة الشعر في **العصور المملوكية** "التي أحدثت تململا لافتا في **العمود التقليدي** القديم، بما قدمته من ترصيعات ومحسنات وزخرفات وتزاويق شكلانية وألاعيب لغوية وأسلوبية [35]"، وغيرها مما يكتنزه النثر العربي على امتداد عصوره من حالات شعرية وخيالية، وتأملات ثرية، " فالشعر

---

[34] **بول شاؤول، ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، ص118، (بتصرف).**

[35] **ورقة الباحث حلمي سالم، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، كتاب تم توزيعه مع العدد 329 من سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / الكويت، نونبر 2009، ص22 .**

في مشرق الدنيا ومغربه يحكي عن الموجات التطورية (..)، وعن الرجات التجديدية التي عصفت به [36]".

ففي أيام **بني العباس** جدد الشعراء في محتوى الشعر، " حتى يغدو تعبيرا صادقا عن معطيات الحياة المتحضرة المترفة يومئذ، فجددوا في قوالبه وأوزانه [37]"، ويمكن أن نتلمس ذلك بوضوح، " في خروج **أبي العتاهية** على الأوزان مرارا، فقد كان أكبر من العروض[38]"، أو حين جادل **الآمدي** "البعد التحديثي في شعرية **أبي تمام**، ليحدد مدى انزياحه عن **الباريدم** العربي[39]"، وهذا مايسميه **محمد بنيس** بفعل التحديث القريب "من خلال ماسمي **بالبديع** في شعر المتأخرين، أمثال **عباس بن الأحنف، وبشار بن برد** (..) و**أبي تمام**[40]"، ناهيك عن الثورة الأدبية - التاريخية - **لأبي نواس**، ورفضه الوقوف على أطلال **بني أسد**، ورسوم **تغلب** ...إلخ، " لا در درك، قل لي من **بنو أسد**؟ [41]"

وفي أصقاع أخرى من جغرافية الوطن العربي، سطعت في **الأندلس**" ثورة الشعراء على الشكل التقليدي للقصيدة ومساعيهم التجديدية من أجل تطوير وشاحها الخارجي، أسفرت على ظهور الموشحة [42]"، التي تمثل علامة انفجارية بارزة ضمن صيرورة تشكل هذا الجنس الشعري، ففيما يعمد الشاعر إلى تغيير أشكال تعبيره " فإنه بذلك يغير طرق الإدراك والرؤية في العلاقة بالأشياء

---

[36] الدكتور حسن الوراكلي، نظرات في الأدب المغربي الحديث، ص. ص: 33 و 34 ، (بتصرف).

[37] (المرجع نفسه) ، ص.ص: 33 و 34 .

[38] محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، (مرجع سابق)، ص13.

[39] (المرجع نفسه)، ص13.

[40] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، ص31، (بتصرف).

[41] ديوان أبو نواس برواية الصولي، تحقيق الدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية / أبو ظبي، ط1 - 2010 ، ص 93.

[42] الدكتور حسن الوراكلي، نظرات في الأدب المغربي الحديث، ص. ص 33 و 34 .

والزمن[43]، وقد تنامى هذا الضرب الشعري، لدى شعراء **المغرب** و**الأندلس**، ليشكل نقلة نوعية، "بدءا من **القصيدة** إلى **الموشح** إلى ما يمكن تسميته **بالقصيدة البديعة** [44]" .

واستتباعا لتاريخ الشعرية العربية، وما تنطوي عليه بعض الأنواع الأخرى من إرهاصات انبعاث هذا الجنس، فقد كان **للزجل** دور فاعل في هذا المضمار " وهو ضرب من الشعر الملفق من الكلام **الملحون**، يتميز بتعدد أوزانه وتعدد قوافيه، وعدم خضوعه لبحور **الخليل** المعروفة [45]"، وهو تعريف وإن لم يكن ضافيا، فقد ينضاف إليه، " أنه يعتمد في هيكله على **الخرجة كالموشح**[46]".

والمتمحص لهذين الشكلين الشعريين، يجد تداخلا كبيرا بينهما، " فأهم مايميز **الزجل** ويفرق بينه وبين **الموشح** هو الصيانة، حيث يصاغ **الموشح** بالفصحى عدا **الخرجة**، فقد تزحف عليها مفردات وتراكيب عامية أو أعجمية، أما **الزجل** فيصاغ كله بالعامية ويستقبح فيه **الإعراب**[47]".

وبهذا التحديد، فقد تشبع العرب بفنون **المقامات** من **حريرية وهمدانية ودينارية**، واطلعوا على موروثات أدبية جمة، "من قبيل **الدوبيت** (..)، و **البند العراقي والكونكان** (..) و **المقطعات والرباعيات** [48]"، الشيء الذي أحدث تحولا يتساوق وهذه الأنماط الشعرية المستحدثة، التي تمثل نكوصا عن العروض

---

[43] أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب/ بيروت، (د.ط) - 1990، ص 166.

[44] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، ص 125.

[45] مجدي محمد شمس الدين، الاتجاهات المعاصرة في دراسة الزجل الأندلسي، مجلة المناهل، العدد 86 / 2009 مطبعة دار المناهل / الرباط، ص164.

[46] رضا محسن القرشي، الفنون الشعرية غير المعربة، الزجل في المشرق، السلسلة الفلكلورية، ج2، عدد11، وزارة الإعلام / العراق، 1977، ص102 .

[47] مجدي محمد شمس الدين، الاتجاهات المعاصرة في دراسة الزجل الأندلسي، ص 164 .

[48] أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، بتاريخ 10و12 دجنبر2005، حول الشعر العربي الحديث ، ص20، (بتصرف).

الخليلي، " لتمضي إلى مكونات بنائية تقوم على ملاحظة العلاقة البنائية بين المتحرك والساكن، وتهمل وحدات أولية في التراكيب الإيقاعية[49]"، مما يجسد رجا لشكل العمود السابق، " لتتكون القصيدة آنذاك، من عدة مقاطع يلتزم كل مقطع فيها بوزن مختلف وقافية مختلفة[50]".

كما أنه لابد من الانتباه، إلى بعض البوادر **الخليجية**، التي مزقت مفهوم العروض خاصة في **الشعر النبطي الشعبي**، بتموجاته ونغميته، "فوزن **البحر البسيط** يعادل **البحر الهجيني الطويل** في التراث الشعبي (..) و **البحر الطويل** هو نفسه **البحر الهلالي الطويل**(..) **والبحر الهجيني القصير** هو نفسه **البحر مجزوء البسيط**[51] ".

يجدر بنا التلميح في هذا العبور أيضا، إلى **الآداب السلطانية**، من قبيل كتاب " **الإشارة في تدبير الإمارة** [52]"و "**تاريخ الخلفاء**[53]"، وغيرها من الكتب التي اهتمت بهذا الجنس الكتابي، الذي عمد مؤلفوه إلى **السرد والحكاية والطرائف والاقتباس**، ومقتطفات من تراث آداب أخرى عريقة (**اليونانية، الفارسية، الهندية، الصينية** ...إلخ).

في ظل ذلك، يستلزم التأكيد على جهود ومحاولات شعراء سابقين، تصرف بعضهم في الأوزان التقليدية وتوسع فريق آخر منهم، في الإفادة من فكرة

---

[49] سامي سويدان، في النص الشعري العربي، دار الآداب/ بيروت، ط1 - 1989، ص62 .

[50] أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، بتاريخ: 10و12 دجنبر2005، حول الشعر العربي الحديث، ص20 .

[51] د. حمد عبد الله الهباد و د. سالم عباس خداده، عاشق الدار عبد الله العتيبي بين إبداع الشعر وقراءته، منارات ثقافية فكرية، العدد 13، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت، دجنبر- 2005 ، الصفحات: 9 و 11 ، (بتصرف).

[52] المرادي أبو بكر الحسن الحضرمي، الإشارة في تدبير الإمارة، تحقيق سامي النشار، دار الثقافة/البيضاء، 1981 .

[53] جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية/ مصر- القاهرة، ط4 - 1969.

الزحافات والعلل، واستخدام البحور المهملة المقلوبة عن بعض البحور الخليلية، **كالمستطيل، الممتد والوافر** وابتكار قوالب جديدة، بل هناك من الشعراء الذين حاولوا التجديد على مستوى الأوزان والمروق على قوانين موسيقى الشعر و الهيكل العام للقصيدة ...إلخ.

ومن داخل هذه الخطاطات التلميحية، فقد تبين لنا بأن القدامى لم يولو النثر الفني كبير اهتمام، وأغفلوا لمحدودية نظرتهم زخما هائلا من فنون **الأدب المنثور**، "غزير المادة بالغ الأهمية بعيد الأثر، قد شغف به العوام والخواص على السواء، هو **القصص** بجميع ألوانه من **حكايات وأخبار وأحاديث ونوادر وملح وفكاهات**، كما أنهم ألغوا **الحكم والأمثال** مع اعترافهم **ببلاغة المثل** ومكانه من البيان العربي[54]"، وهي أشكال أدبية و مكونات نصية بإمكانها أن تكون حافزا في انبناء قصيدة النثر وتحفيز بزوغها، دون أن يخفى على أحد، الدور الذي لعبته **الأراجيز والسير**، (**كالسيرة الهلالية وأزليات سيف دي يزن، والحكواتي**) وغيرها من السمات النثرية الأخرى بأبعادها الفنية و الجمالية.

وللإشارة هنا، يعتبر **أبو حيان التوحيدي**" أول من اهتدى إلى حقيقة **النثر الفني** وحلل مقوماته الجوهرية تحليلا يتصف، على إيجازه بالدقة والعمق[55]" ويعطي النثر أهمية بالغة تكاد تتجاوز قيمة الشعر يقول: "وأحسن الكلام، ما رق لفظه ولطف معناه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع، حتى إذا رامه مريغ حلق، وإذا حلق أسف، أعني يبعد على المحاول بعنف ويقرب من المتناول بلطف [56] "، فالنثر والشعر يتفق عنده سواء، "إذا نظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما

---

[54] البشير المجدوب، حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، (مرجع سابق)، ص11.

[55] (المرجع نفسه)، ص19.

[56] التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، ص 145.

وشرائطهما، والاطلاع على هواديهما وتواليهما، كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا [57]".

واستطرادا لما نحن بصدده، وبالنظر المتمعن في وقائع نصية محددة، "يمكن أن نتحدث عن بعض النصوص تبنينت في التقليدية وفق طرائق لم تكن في مجملها معهودة[58] "، لنستحضر نثر **الجاحظ** وكثافة كتابته البيانية، وما ترغب فيه من اشتقاق وجناس وانتهاك للغة، ثم ما تتضمنه من سمات ومكونات، " شكلت نسيج بلاغة نثرية استطاعت أن تنافس بلاغة الشعر[59]"، وتنماز بذائقة شعرية مسننة، " تحمل درجات شعرية عالية وأساليب سردية[60]"، تكتسب سلطة نصية غير متناهية، قد تنمو صورا بلاغية، تتردد بين الكشف والحجب في الآن ذاته، بقدرة فائقة "على تأسيس بلاغة نثرية ذات معايير مختلفة [61]"، ترشح بنوع من التماسك والسبك، وطاقة حسية فائقة، إلى حد أن بلغ به الاقتدار، " أن يعمل الشيء ونقيضه[62]".

جراء ذلك، فإنه يمكن لكل قراءة مستوعبة أن تدرك مليا بأنا أمام نوع مختلف ومغاير من الكتابة بضوابطه الفنية وانقلاباته " كنصوص مخصوصة[63]"، تستدعي في المقابل اهتماما مخصوصا بالشفرات الكامنة في بنية النص، " فنثره

---

[57] (المرجع نفسه)، ص 135.

[58] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، ص 72 .

[59] محمد مشبال، التصوير والحجاج: نحو فهم تاريخي لبلاغة نثر الجاحظ، مجلة عالم الفكر/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، المجلد 40، العدد 2، أكتوبر - دجنبر 2011، ص153 .

[60] عز الدين المناصرة، قصيدة النثر... (كما هي): نصٌّ تهجينيٌّ شعريٌّ.. مفتوح عابرٌ للأنواع، (موقع سابق) .

[61] محمد مشبال، التصوير والحجاج: نحو فهم تاريخي لبلاغة نثر الجاحظ، ص 154.

[62] ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق رضى فرج الهمامي، المكتبة العصرية / صيدا - بيروت، ط1 - 2003، ص 56 .

[63] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، ص199.

يجلو صدأ الأذهان، ويكشف واضح البرهان، لأنه نظمها أحسن نظم، ورصفها أحسن رصف، وكساها من كلامه أجزل لفظ[64]".

وعلى مهاد ذلك، نجد أن هذا النمط الكتابي قد متح أيضا وبشكل كبير من أفكار الحركات **الباطنية والمتصوفة** على وجه التحديد، كطلائع للتمرد والتغيير، حين وجدوا في معينها الدافق، "سندا قويا من قلب خصوصيتنا العربية، لسعيهم نحو تجديد اللغة والمخيلة والصور والعلاقات الجمالية، حتى لقد صارت قطع من «**المواقف**» **للنفري** (..) «**الفتوحات المكية**» **لابن عربي**، ومن **مثنوي** و**جلال الدين الرومي**، منصات للعديد من الشعراء العرب (..) ينطلقون منها عبر القناع، أو عبر التناص أو التماهي، أو التقمص، أو عبر ضبط وإحضار الشاهد الصوفي - شخصا أونصا - للمثول في قلب العصور الراهنة[65]".

بل نجد أن إشراقات **طواسين الحلاج** وشطحاته المتواترة، كشفا وذوقا، قد يراها البعض، "بأنها عبارة عن إرهاصات أولى تتململ داخل قيدها **الفراهيدي**[66]"، لما تعج به من إيحاءات ودلالات، تشكل ملاذات شعرية جديدة، و ملامح أساسية لرهانات الشعر الحداثي ونزعات تفرده، سيما الشق النثري فيها، والتي تتجلى بالأساس، "عند **البسطامي** و**السهروردي** و**فريد الدين العطار**[67]"، والتي ترشح بسجالات وطرائق شعرية، تنشد الجمالي والفني، في محاولات محاكمة اللاحق للسابق نحو صفاء الجنس الشعري.

---

[64] الجاحظ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، شرح و تقديم، مفيد قميحة، ج 4 ، دار الكتب العلمية / بيروت - لبنان، (د.ت) - (د.ط)، ص 223 .

[65] أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، بتاريخ: 10 و12 دجنبر2005، (مرجع سابق)، ص 24 .

[66] محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، ص12، (بتصرف).

[67] أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، بتاريخ: 10و12 دجنبر2005، ص28.

ولعل المستتبعين لنشأة وتشكل هذه القصيدة، يجدون بأن أغلب القيم الفنية المستثمرة فيها، "مستمدة في أغلبها من التراث الصوفي بالدرجة الأولى [68]"، وأداة للمعرفة والعرفان، و اللذين يستمدان من فضيلة تأمل أصيل، إذ التصوف في كشوفاته و سموه، "هو شكل من أشكال اختراق (..) التقعيد[69]" عري وافتضاض وافتراع وانكشاف، ينتزع كل أردية الزيف.

وقد كان للتصوف تأثير صارخ لدى رواد القصيدة الحداثية، وخاصة منهم **أدونيس** الذي يتحدث عن **النفري** ولي نعمته، "كمؤسس لعلاقات مع المجهول سماء وأرضا، تغاير العلاقات التي يرسيها التقليد الديني - الفقهي (..) ويؤسس للغة أخرى من أجل التواصل مع هذا المجهول (..) وهو في ذلك يجسد بعدا آخر، كتابيا وفكريا [70]"، كان حافزه في تبني البديل **السوريالي** "الذي أربك تعاقبية الأزمنة وسكونية الأماكن (..) **فانتازيا** تجهد لتذويت الذات[71]"، فعند هؤلاء المتصوفة يسطع "الإشراق والتوهج[72]"، لتتمرأى اللازمنية حلولا في الذات الإلهية، إذ هما خصيصتان مركزيتان ضمن إمكانات حداثة قصيدة النثر إن غربيا أو عربيا.

تماشيا مع هذا التوجه، فقد يحتم الأمر، عدم القفز عما يستثمره **النص الديني** من قيم إعجازية، " وما يتميز به في الجمع بين قوة الفكرة والعاطفة وعنف التشخيص والتمثيل إلى سهولة التقاط المفردة [73]"، فضلا عن ما يتسم به من

---

[68] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة / بيروت، ط1 - 1971، ص131.

[69] أدونيس، الشعرية العربية، ص31، (بتصرف).

[70] أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي / بيروت، ط3 - (د.ت)، ص 187، (بتصرف).

[71] محمد العباس، محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، ص 8 ، (بتصرف).

[72] سلام كاظم الأوسي، الزمن في شعر الرواد: (السياب، البياتي، نازك الملائكة، بلند الحيدري)، رسالة ماجستير، كلية التربية بن رشد / جامعة بغداد، 1994، ص 22 .

[73] بول شاؤول، ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، ص.ص 117 و 118.

قوة نظم وبيان " يجلو نفسه للإنسان الذي يريد السعي للتمتع به، والغوص على مكنون معانيه [74]"، كما أشار إلى ذلك **جلال الدين الرومي**.

وعلى هذا النسق، يمكن أن نستحضر **المسرح الشعري** "الذي يمثل مرحلة كيفية جديدة في تاريخنا الأدبي، مهما كان هذا المسرح على درجة من الضعف في بداية ظهوره على يد **شوقي**، بل إن جوانب الضعف في هذا الشكل الأدبي الجديد ذات أثر فعال في توجيه النظر إلى زاوية جديدة خافية عن الصورة الأدبية (..) وهي التناقض الحاد بين الصياغة الكلاسيكية للشعر و الإطار **الدرامي** لهذا الشعر [75]"، كشكل كتابي ساهم في زعزعة الأمن البيتي واستقراره، ليرسم بذلك معالم غير مألوفة لنموذج شعري، ربما.. قد يأتي... !

ولنفس الغاية، تمثل الثورة **الرومانسية** انقلابا كبيرا في بنينة القصيدة العربية الحديثة، بحيث شكلت شبه قطيعة صريحة أو مضمرة، - مع النمطي- وانفلاتا جسورا عن القصيدة التقليدية ومواضعاتها المتآكلة، " في بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة[76]"، يستمد معينه من الشعر الغربي بماله وما عليه، فكان ملزما إثرذاك، " بأن يمزج مرة، وأن يصهر كلا من الشعر والنثر، (..) وأن يترك طابعه على فرديات شعرية من جميع الأطراف (..) كما لو أنه سلسلة لانهائية من المرايا (..) لا باتجاه من الداخل نحو الخارج، ولكن أيضا من الخارج نحو الداخل (..) يتبنى تنظيما شبيها بالأجزاء (..) وجوهره الخاص، هو ألا يقدر دوما أن يكون غير صيرورة، وألا يكتمل أبدا (..) إنه وحده اللانهائي[77]"، الكفيل بتجاوز السائد وتخطيه، ثم مناورة الافتراضي واستبصار خباياه، وتحطيم أسيجته، نحو آفاق أرحب وعوالم مضيئة، " نزوعا إلى كتابة نص محمل بالانفعالات المتوقدة

---

[74] سيد حسين نصر، الإسلام : أهدافه وحقائقه، الدار المتحدة / بيروت، (د.ط) - 1975، ص 54 .

[75] غالي شكري، صراع الأجيال، سلسلة إقرأ، دار المعارف / مصر، العدد342 ، يونيو 1971، ص100، (بتصرف).

[76] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة / بيروت، ط1 - 1972، ص289 .

[77] Ph.Lacou . Labarthe, coll .Poétique , 1978 , P 112 .

الخارجة عن ضوابط قاعدة التوازن والعقل[78]"، تراهن على بناء وعي جمالي أكثر عمقا، " في ترقب متوتر لانفجار لحظة النشوة[79]"، التي تنير احتمالات الاختلاف.

و لعل ما يميز الحركة **الرومانتيكية** العربية هو انغمارها **الصوفي**، "الذي يكاد يتحد فيه الوجود الداخلي بالوجود الخارجي[80]"، توقا إلى الخلاص الروحي، وهذا مايتضح بجلاء لدى رواد **الرابطة القلمية (جبران خليل جبران، نسيب عريضة، إلياس عطا الله، وديع باحوط، رشيد أيوب، عبد المسيح حداد، إيليا أبي ماضي، وميخائل نعيمة** وغيرهم، "ممن يبحثون عن المطلق والأبدية في نفوسهم، وعن الحقيقة في الطريق الروحي الذي سلكوه[81]"، وقد متح أغلبهم من معين **بن عربي و الحلاج**، ..وغيرهم من باقي أئمة التصوف العربي،

و لن نجد أكثر من هذه النفحة في **غربال ميخائيل نعيمة** حين قال: "ولنجث أمام ضريح من شرب على ذكر الحبيب مدامة، فسكر بها قبل أن يخلق الكرم [82]" وهو مقتطف من القصيدة الصوفية المطولة **لابن الفارض**.

ولعل هذا الانهمام من الشعراء **الرومانسيين** العرب، بهذا البعد - الصوفي - وغيرها من الممهدات الأخرى ذات الميولات المماثلة، "هو ما دفع بهم إلى إعادة ترتيب شجرة النسب الشعري في الثقافة العربية القديمة، حيث أفادوا من

---

[78] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، ص 15، (بتصرف).

[4] (المرجع نفسه)، ص 20 .

[80] د. إبراهيم محمد أمنصور، البعد الصوفي عند شعراء المهجر الشمالي وارتباطه بالرومانتيكية، (جبران خليل جبران - نسيب عريضة، ميخائيل نعيمة)، مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العددالأول، (يوليوز - شتنبر 1999)، الكويت، ص 42 .

[81] د.إبراهيم محمد أمنصور، البعد الصوفي عند شعراء المهجر الشمالي وارتباطه بالرومانتيكية، (جبران خليل جبران - نسيب عريضة، ميخائيل نعيمة)، (مرجع سابق)، ص 47 .

[82] ميخائيل نعيمة، الغربال، المطبعة العصرية / القاهرة، 1923، ص112.

تجارب وأشكال شعرية عربية قديمة دعموا بها حريتهم، ولم يتغير مشهد المحاكمة مع ذلك [83]".

وبعيدا عن أي طرح مولع بالتحقيب، فإن هذه التحديدات تمثل مدلولا أوليا، كحد أدنى لما أسميناه - **الإرهاص** - كمعرفة مساعدة بنيويا لتطور هذا الجنس الشعري وتوصيف لحدوده، كبنية تتسم بفردية نصوصها ولا نهائية قوانينها.

ويفيد القول، ورغم ما يحوط هذا الشعر من إبهام، فإن نشأة انبناء هذا الجنس الشعري، قد امتد ردحا عبر المراحل والأطراف جدلا ضاريا، "مشوبا بالصراخ ومحقونا بالرغبة في التجديد والمغايرة والانعطاف بالذائقة (..) وذهب بالشعر الآخذ بالانسلاخ، من **الوعظية والخطابية والمنبرية** إلى شفافية أقرب إلى معمارية ونظام الموسيقى الايقاعي في أقصى تحولاته الانقلابية [84]"، ليتنقل ألوانا وأشكالا بين **المسمطات و البحور الخفيفة**، بمثابة مؤشرات انفلات نحو المغايرة، وبوادر أولى لإشعاع قادم بافتراضاته واختراقاته، تخطيا يتجاوز كل الإشارات الصريحة، قد يكون يوما قصيدة النثر.

---

[83] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، ص 13 .

[84] محمد العباس، ضد الذاكرة: شعرية قصيدة النثر، (مرجع سابق)، ص 9 ، (بتصرف).

نافذة ثانية: إبدالات التشكل والنضج

احتكاما إلى حتمية الترقي واستواء النص، فإن تشكل ونضج الأجناس الشعرية في الوطن العربي، لم يتحقق نضجها دفعة واحدة، بل ما انفكت تتنامى وتنضح بين شعاب الأشكال والأنواع، عبر قنوات امتداد تعاقبي، في بحث متواصل عن وضعها الاعتباري الملائم، خاصة منه قصيدة النثر، التي لم تستطع لحد الآن أن تبلور شكلا فنيا بصورة مستقرة " ليتضح لنا ولغيرنا الحكم على الجانب الجمالي فيها [85]" ، كنموذج قائم بذاته.

1 التشكل:

وكيما نقترب أكثر ، إلى أحياز مدارات فاعلية تحولات قصيدة النثر ونقلاتها العاتية، فليس حادثا بأن نجد أن هناك رواسم شعرية " يمكن أن تحتسب كقصائد نثر تتوافر فيها الشروط الفنية، وما يستدعيه منطق السياق الشعري.

---

[85] أيمن تعليب، شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر العربية، (مرجع سابق)، ص10.

والجلي هنا، يمكن استحضار " **ديوان سريال للشاعر السوري أورخان ميسر**، الذي نشر بعد موته سنة **1979**، والذي يكشف عن وجود قصائد نثرية (..) نهاية الأربعينيات.[86]"، تلتها انتفاضات أخرى مباركة، اتسمت بنوع من الحدة "انطلقت شرارتها من العراق بعيد الحرب **العالمية الثانية** (..) تمثلت في نتاج قديم **لفريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير ، ولويس عوض**[87]".

إلا أن أهم طفرة شعرية جسدت الحافز الأول لتشكل قصيدة النثر، فقد تمثلت في نموذج جنس **الشعر المرسل لأمين الريحاني** الذين كان يحذو فيه حذو الشاعر« **والت ويتمان** »والتجربة الطليعية« **لجبران خليل جبران** »، الذي يعتبر الأب الروحي لعملية التجسير بين النثر والشعر، في قيامه بمحاولات الانشقاق و التجاوز للتخلص من كل قابلية وجاهزية أربكت فاعلية التحديث الشعري.

والواقع أن رهانات **الشعر المرسل**، وبغض النظر عن المآخذ التي سجلت في حقه، فإنه لا يخلو من اجتهاد فني، فقد كان له كل الفضل الكبير في إنتاج **السطر الشعري** الذي يشبه قصيدة النثر في كثير من خصوصياته الأخرى، بحيث أن الشعراء المستحدثون، حاولوا أن ينهلوا منه، لخلق صياغة شعرية فنية، كانت المحفز الأكبر على متابعة الخلق والإبداع والقيام بتجارب جديدة، قادت إلى استخدام عدد غير منتظم من التفعيلات في الأبيات.

وهنا أغوى هذا النمط عددا من شعرائنا، وهو ما ظهر جليا عند **بولس شحادة** صاحب **التجربة الثانية** في كتابة **الشعر المرسل** بعد **رزق الله حسون**، بحيث تزامن ذلك عقب الثورة **الرومانسية** وما كان يقتضيه الشعر فيها، "من الجرأة

---

[86] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ص60 ، (بتصرف).

[87] د.حسن الوراكلي، نظرات في الأدب المغربي الحديث، ص34 ، (بتصرف).

على الألفاظ والتراكيب [88]"، ليتخذ أسامي عدة تتوزع بين **الأبيض**، و**المطلق**، و**المنثور**.. تلتها نماذج شبه شعرية، **كالشعر المنثور** الذي جسد روح عصره ووافقه بأسلوبه، و**النثر الشعري** الذي التمع وميضه مع **المدرسة المهجرية**، و **الرابطة القلمية** و **مدرسة أبولو**...إلخ.

وقد بدا واضحا هنا، بأن وقع خلط حاد لدى المعنيين بأن يميزوا بين هذه الأجناس أنذاك، ليكون ذلك موضوعا شائكا ضمن الاجتماعات **الخميسية لمجلة شعر**، التي انصبت في محاولات مضنية لرفع اللبس الحاصل في ذلك، وتحديد ضوابط كل جنس على حدة.

و جدير بالإلفات، أن لمجهودات **مدرسة الديوان** دورا رائدا في وضع البذور التنظيرية الأولى للتجديد في الشعر العربي الحديث، حيث كانت لهم اليد الطولى بشكل فعال، في مساءلة العمل الأدبي وإخضاعه للنظر الفاحص، كأصحاب مهمة في البحث والتنقيب ونقد السائد، ثم إعطاء الشاعر فسحة تأمل ذاته، " فهو من يشعر بجوهر الأشياء، لامن يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزيته أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو و يكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به[89] " .

وقمين بنا، ونحن نتعقب إبدالات التجديد في مجال الشعر، أن نلحظ مليا الدور المركزي لقصيدة **الشعر الحر** آنذاك، لتلوح في الأفق قصائد جديدة، **لأحمد زكي أبو شادي (مصر) ، وآدم أحمد(السودان)، وعرار مصطفى وهبي التل (الأردن)، وعلي الناصر(سوريا)** ...وغيرهم، فجاء أن كانت بمثابة انفجار هز أركان العمود الشعري العربي العتيق، ووضع اليد على ملامح البنية العامة - الأولى- **لقصيدة النثر**، لتكون **نكسة 48** بردا وسلاما على المنجز الشعري، الذي

---

[88] مطران خليل مطران، ديوان الخليل، ج1، دار الجيل / بيروت، 1975، ص 9 .

[89] عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة / المملكة المتحدة، (د.ط) - 2017، ص23 .

جدد أنفاسه بين أحضان - **قصيدة التفعيلة** - بأبرز شعرائها (**بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، بلند الحيدري، عبد الوهاب البياتي..** إلخ)، من أبناء التربة العراقية، (بغض النظر عن ملابسات وحيثيات السبق والريادة).

وهي بذلك تمثل رهانا شعريا أطل علينا بأحلامه الجديدة، كملاذ آمن "وجد تناغمه مع حماسة الشعراء، وقناعاتهم في مراحل النضال ضد الاستعمار والتخلف والملل[90]"، الذي استحكم الممارسة الشعرية، التي انكتبت داخل مطبات الشكل المغلق، " للذات المنكفئة، والحزن المؤدلج تقنيا[91]"، لتتخلص من ذلك، في انهماك لتخير بعض الأدوات، والغوص في الفردانية اقتداء بالآخر، وحذو طريقه باعتباره المتفوق والنموذج، لعله يسعفهم من ورطتهم ويلملم جراحاتهم.

وكي ندلل أكثر، فقد عمدت هذه التجربة بنبوءتها الجديدة، إلى تأسيس نظرية تقترح فيها مسارا إجرائيا، يحمل رؤية جديدة داخل سجال عقيم، هم قضايا أدبية ونقدية عدة: (من قبيل الوزن، الصورة الشعرية، اللغة، الشعر الحر والجمهور، الأخطاء العروضية، أساليب التكرار، الصلة بين الشعر والمجتمع، الصلة بين الشعر والموت، هيكل القصيدة....إلخ).

ويمكن أن نتبين ذلك، في معرض حديث **نازك الملائكة** عن مفهوم الشعر، " بأنه اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالي، والنغم، والصور، والجو، وقوة الموضوع.. [92]"، إذ القصيدة تكتنز طاقات تخييلية هائلة، تنهض إثرها على عناصر عدة: تخص **الموضوع، الهيكل، والتفاصيل**.

---

[90] محمد الجزائري، التركيب الغرائبي في قصيدة النثر: شعراء خسروا أحلامهم في جمهورية جيفارا، فركبو زروق رامبو وإليوت، جريدة الزمان، العدد 506، بتاريخ 17 - 05 - 2003 .

[91] محمد الجزائري، التركيب الغرائبي في قصيدة النثر: شعراء خسروا أحلامهم في جمهورية جيفارا، فركبو زروق رامبو وإليوت.

[92] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق) ، ص55 .

فكان لكل هذه المعطيات باع في بزوغ شمس هذا الإبداع الشعري الجديد، " وكان تحديث الشعر (..) أول معبر عن تقلبات الوعي بالشروط التاريخية، وبالعلاقة مع الآخر(المستعمر) كعنصر حاسم في استثارة ذات الوعي [93]" .

ومن ثم نستنتج بأن الشعر لن يكف عن رج قديمه وراهنه، مادامت الشعرية مفتوحة على مساءلة نصية وخارج نصية، إثر عوامل مهيمنة تظافرت لتختبر إعادة بنائها وانبنائها نحو اللانهائي، وقد كان لذلك تأثير على الشعر العربي الحديث أيما تأثير، ليعمد بمقتضى ذلك إلى استغوار طاقاته، " وما يعتمل في سره وسريرته من غرائز وأهواء ونزوات[94]"، تؤشر على وجود كتابة مختلفة، و على وجود بدائل كتابية مغايرة أخرى.

2- النضج

وفي خضم كل هذه الملابسات تأتي قصيدة النثر، في نفس العقد الزمني وتبزغ بنفس تربة **الهلال الخصيب**، على الرغم مما شاب هذا الميلاد أيضا من إجحاف، لاعتبارات إيديولوجية وشعرية، تبنتها **مجلة شعر** بدعوى السبق اللبناني، فكان نصيب قصيدة النثر من هذا الاغتراف المتعجل، تعويضا نفسيا عن ركود الشعر الحر وانحسار وهج رواده.

امتدادا لذلك، كانت هذه المبادرات الشعرية أو الشبه شعرية، قمينة بأن تجعل رقبات أعناق مناصري الحداثة ومؤيدي هذا النمط الشعري الجديد، تشرئب لتدق آخر إسفين في نعش النظام الوزني الموروث، في آخر قلاع القصيدة الشعرية - الكلاسيكية - التقليدية، " فكان أن راح النثريون يتفهمون أطروحات **سوزان برنار**[95]" .

---

[93] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص25 .

[94] رشيد بن حدو، عن الشعر في زمن اللاشعر ، ص 23 .

[95] محمد الجزائري، التركيب الغرائبي في قصيدة النثر: شعراء خسروا أحلامهم في جمهورية جيفارا، فركبو زروق رامبو وإليوت، (مرجع سابق) .

إثرئذ، ووفق ما أملته التجارب المتتالية على مستوى الكتابات النثرية، فقد برزت **مجلة شعر** وتبنت **قصيدة النثر**، " كتمرد أعلى في نطاق الكل الشعري[1]"، الشعري[1]"، وهو إلحاح منها على ضرورة استحداث أشكال شعرية جديدة "، فشجعت على كتابة القصيدة النثرية[2]"، بل أكثر من ذلك، "أن اصطلاح قصيدة النثر، تم لأول مرة **بمجلة شعر** في دراسة **لأدونيس** (صيف **1959**) بعنوان: **محاولة في تعريف الشعر الحديث**، وهي مقالة أثبتها في كتابه زمن الشعر[3] "، حيث حاولت هذه المجلة حينئذ، استقطاب واحتضان مجموعة من الأسماء، أصبحت رائدة في هذالمجال، على سبيل المثال لا الحصر، " **فؤاد رفقة ومنير بشور، وعصام محفوظ**، وهم من الشعراء الشباب أنذاك [4] ".

في الوقت ذاته، اجترح **يوسف الخال** نفس المسار، فألقى محاضرة بعنوان: **الشعر الحديث**، " وهي تسمية حلت محل **الشعر الحر** الذي كان شائعا في **الخمسينات**.[5] "، وذلك بالعزف على وتر الحداثة وكشوفاتها، بعد أن حملوا لوائها لوائها في فترة حاسمة وفاصلة في تاريخ النقد العربي، " إذ يكفيها أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة[6] "، لنلمس في تلك اللحظة، بأن رحيق هذه التجربة وهو يتلبس أرديته الجديدة، هو أجد

---

[1] أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد 14، ربيع 1960 ، بيروت ، ص 82 .

[2] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت - لبنان، ط1 - 1980، ص 320 .

[3] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 320 .

[4] سرور عبد الرحمان عبد الله، قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر، الجهود الرائدة في العراق وسوريا ولبنان: أطروحة دكتوراه، كلية التربية بن رشد / جامعة بغداد، 1996.

[5] صفاء عبيد حسين علي، قصيدة النثر موقع شبكة جامعة بابل الالكترونية .
http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid

[6] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة بيروت / لبنان، ط1- 1978، ص81 .

مبتغى الشاعر الحديث في تقنياته وفحوى مضمونه، ليصح أن نقول، بأن الحافز كان مهيئا لأن يطرأ كل هذا التحول، وأن يتم قبول ما يبدو أنه ليس من صلب الذات، سيما ما يهم الفن الشعري، الذي يعتبر إرث العرب ولسانهم الشرعي .

ومن الغريب، بل من **اليوتوبيا**، أن يراق المداد الغزير من أجل ذلك، لأن موجة الحداثة هي من أملت هذا التحول السلس، أمام تحديات وجدت من الشعر ملاذا آمنا لإثبات الذات، والتخلص من ربق تأثيرات أخرى.

وفي هذا تقول **خالدة سعيد** التي كانت قطبا أساسيا في محور **المجلة** بجدارتها النقدية الكبيرة، "المدهش في ذلك كله، وأيا كانت الجهة التي نظرنا منها، هو ضخامة الرهان على الشعر كعامل فاعل، بل خارق لإنقاذ الهوية الوطنية، أو العروبة أو الشعب أو الوطن من جهة العروبيين واليساريين، وفي المقدمة **مجلة الآداب**، الرهان على الشعر كوسيط للتأمل في الوجود وتحدي القدر والانبعاث وتحرير الإنسان.[1]" .

ومن ثم، استطاعت **مجلة شعر** أن تنفرد بأجرأ محاولات التحديث، لتحتفي بكل ما هو جديد في محاولات صارمة، لاستدراج الأشكال التي تعطيها المناعة الكافية لعدم السقوط في متاهات الاجترار والنمطية، و سلسلة من القوالب المحنطة / المنحطة الأخرى.

ولمساءلة الوضع النقدي بمقتضى ذلك، فقد كان **أدونيس** دائما سباقا مجازفا، ومن الأوائل الذين دافعو على هذه القصيدة، من خلال كتاباته النقدية التي سلطت الضوء على هذا الجنس الشعري، في تنقيب عما يمكن أن يكون، ليؤسس مشروعا يقوم على بناء انفصالي مع ماهو قديم، " وتصفية الحساب مع

---

[1] أمجد ناصر، مقال الشعر ويوتوبياه، مجلة الدوحة، العدد 58، السنة الخامسة، أغسطس 2012، رمضان 1433. ص67 .

الذاكرة الموشومة، والانطلاق من **اللامثال واللانمط، واللانموذج**، أي **درجة الصفر** في الكتابة حسب تعبير **بارت**، وبأخف العبارات وأعفها، هي اعتراض وتعارض ومعارضة للنموذج ولسلطة الموروث[1]"، رغم ما اكتنف ادعاءاته بحداثة القديم، الذي كان له فيه مآرب أخرى .

وتبرز أهمية **أدونيس** في استئثاره بالتنظير للشعر الجديد وممارساته، - ومن بينه **قصيدة النثر** - هو ثقافته الموسوعية، التي تتوزع عبر مجالات عدة (كتب مقدسة ،**أساطير شرقية ويونانية، الشعر العربي** على مدى تاريخه، **والشعر الغربي الحديث، الثقافة الاسلامية** والعقائد **الشيعية الإمامية والباطنية والقرمطية، والفلسفة الصوفية**)، فضلا عن اطلاعه على الشعر العالمي الحديث، "خصوصا **الأمريكي والفرنسي**[2] "، وهذا ما يتبدى في أعماله " وهو يختطف من الحلم رؤاه الباهرة، يغرسها في قلب الحاضر شعرا متوهجا، وكلما شعر بمأساة الانفصال، بين عوالم الرؤى والواقع الراكد المبعثر، يؤوب إلى رحيل جديد[3] ".

وإلى جانب **أدونيس** برزت أسماء أخرى ذات نفس الطموح الرؤيوي، **كأنسي الحاج** عبر مقدمة ديوانه الشهير" **لن**[4] "، **يوسف الخال، صبحي حديدي، خليل حاوي، حاتم الصكر**، ...وغيرهم، ممن حملوا لواء قصيدة شعرية بديلة تتاخم " الرشيق الأرشق، والجلي والأجلى، والعلي والأعلى[5]"، مستكشفين لأسسها ومجالاتها، لتنضاف إليهم تزامنا مع ذلك، عدة مجلات شبيهة بسابقاتها،

---

[1] نجيب العوفي، مساءلة الحداثة، سلسلة منشورات وكالة شراع بطنجة، عدد5 ، دار النشر المغربية أديما / المغرب، يناير 1996، ص 21 .

[2] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة / بيروت ط1- 1980، ص167.

[3] اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت، ط1 - 1988، ص 76 .

[4] أنسي الحاج، ديوان" لن"، المقدمة، دار الجديد/ بيروت، ط3 - 1994.

[5] الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح، أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة / بيروت، ج2، ط2 - 1972، ص 124 .

كمواقف، وآداب **اللبنانية**، التي دأبت على تحديث القصيدة العربية و الإسهام في تهيئة الأرضية الموائمة، لقبول هذا النص الجديد وترسيخه في تربة الثقافة العربية، التي كانت ترزح عنذئذ تحت هاجس تقديس الماضي الدفين، وتثبيت قواعده بدوافع ماضوية أو أصولية، قبائلية....إلخ، التي اختارت الإقامة في مناطق بطريكية - وهمية.

ومن الشعراء الأكثر تمثيلا للراهن الشعري آنذاك نجد، **أمجد ناصر**، **نوري الجراح**، **منذر مصري**، **جرجس شكري**، **وديع سعادة**، **عناية جابر**، **خالد المعالي**،... **خليل حاوي**، فهم الشعراء الأساسيون "الذين شكلوا، نواة تجمع شعر الذين انضم إليهم عدد من النقاد الشبان، **كأمجد رزوق**، (..) **وخالدة سعيد** [1]"، فكان أن مثلوا التجربة بفوضاها وشوائبها وحريتها الفائقة وانتهاكها للجاهز، وإعطاء العالمية للشعر العربي، بتأسيس ذائقة شعرية جديدة أكثر رحابة، وفعل تحديثي كفيل باختراق الحواجز العروضية ونسف تقعيداتها المتهالكة، بلغة تخترق نفسها في تجدد مستمر، يرقى إلى مستوى الكمال والحداثة.

هذا دون القفز على مجلات أخرى ظهرت **بأرض الرافدين** " ومن أجدر الدعاة إلى الانخراط فيها وتتبع امتداداتها، "**سركون بولص**، **صلاح فائق**، **سلامة كاظم**، وغيرهم[2]" فكانوا شديدي التحمس لقصيدة النثر والدعوة إليها، " ومناهضة من يحاول الوقوف بوجهها [3] ".

داخل هذه الأضواء المعتمة، فقد سجل مسار بزوغ هذا النمط الشعري، أجنحة وجيوب، بين معارض و مؤيد، حاولت طائفة منهم التقليص من جدوائيتها بالتشكيك في منجزها ومصداقيتها، وأخرى باعتبارها النموذج الوحيد والأوحد -

---

[1] كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة جماعة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر/ بيروت، ط1 - 1982، ص63 ، (بتصرف) .

[2] سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية / بغداد، (د.ط) - 1987، ص 23.

[3] طراد الكبسي، محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر، دار الشؤون الثقافية /بغداد، 1987، ص47 .

الذي لايعلو عليه - في كل تاريخ الشعر، مما أفرز حياله، آراء متباينة بشأن ضوابطها كقصيدة حداثية، و"شكلا بديلا عن الشعر بقضه وقضيضه[1]"، سيما من طرف أقطاب **مجلة شعر** ومريديها والأغلبية الساحقة من شعراء الحداثة، أو باعتبارها كتابات ركيكة مشوهة لا تمت إلى الشعر بصلة، من جانب عدد من الشعراء والنقاد الآخرين في الجناح المعارض **كشربل داغر، جودت فخر الدين، محمود درويش، أحمد عبد المعطي حجازي، سميح القاسم، عباس بيضون، عبده وازن، بسام قطوس**، وغيرهم، وهي آراء سرعان ما تراجع عنها بعضهم أو أغلبهم - **كنازك الملائكة وعبد المعطي جحازي**، فكان ذلك ليدعم بشكل أو بآخر في نضج الوعي بهذه التجربة وتحصينها، لتصبح جنسا شرعيا في كل الوطن العربي وبدون منازع، "وتمثل بذلك، الشرارة الحقيقية لتفجر الحداثات الشعرية إلى حداثات متنابذة [2]".

وبالتالي فإذا كان الميلاد الفعلي **لقصيدة النثر**، لا يتجاوز نصف قرن، فقد استطاعت قصيدة النثر أن تنتزع شرعيتها بحكم وجودها الواقعي، وزخم الإصدارات التي أفرزتها المرحلة منذ عام **1985** إلى يومنا هذا، كقصيدة منفتحة على كل التأويلات والتساؤلات اللانهائية، ونفسه مآل قصيدة النثر بالمغرب.

---

[1] د. أيمن تعليب، شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر العربية، ص 10.

[2] رشيد يحياوي، قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة، (مرجع سابق)، ص11 .

المطلب الثاني : فاعلية الترجمة :

من أهم العوامل التي أسهمت بشكل أو بآخر في نضج قصيدة النثر بالعالم العربي هي فاعلية **الترجمة**، باعتبارها عملية لغوية اعتمدها النقد العربي كطاقة دافعة لمجابهة جبروت ثقافات أخرى، بهدف تخطيها وتجاوزها - ثقافة المكان بلا مكان - كملاذ لمن لا مستقر له، فكان لها الأثر الفاعل في تشكل انبناء هذه القصيدة، انسجاما مع رغبة الشعراء لاكتشاف ذاتهم في عريها، انفتاحا على نصوص أكبر الشعراء ممن حملوا لواء رهان الحداثة، بالارتماء في حضن تجاربهم عسفا أو افتتانا، من أمثال **وايتمان، ريمبو، ملارميه، بودلير، بول إيلوار بيسوا**...الخ، مما يستلزم الخائضين غمارها، ذرائع ومقومات تحصنهم من زلل إفراغ النصوص من مدلولاتها، وتعبئتها بمعان قد لا تمت لفحواها بصلة.

من هنا نطرح السؤال: فهل من الضروري أن يكون المترجم على دراية بخصائص وتقاليد النوع المترجم المتوخى إضاءته، لينماز عن غيره من الأنواع الأدبية ؟ وهل بإمكان المترجم أن يحافظ دائما على مثل هذه الخصائص؟ ثم هل هو ملزم أن

يتوفر على إمكانيات يستطيع بموجبها أن يغير ويحذف، يؤول ويحول، كلما وأينما احتاج الأمر ذلك، ضمن استراتيجية معينة، تقوم على التناسب، بين العمل المترجم و الثقافة المحتضنة له ؟.

نافذة أولى : انبناءات الترجمة

لن نعود إلى الوراء كثيرا، بدءا من كتب التراجم... مرورا بالعصر الذهبي للحضارة العربية، (**بيت الحكمة**)، إبان **العصر العباسي**، لنستحضر تاريخ الترجمة العربية لتراث **الإغريق والرومان**، **والفرس** وغيرهم، بل سنختزل كل ذلك، لنقف عند أهم المحطات الحاسمة لما يوائم وموضوع بحثنا، لفترة ما يسمى بالحداثة أو ما بعدها، اقتداء بترجمات حققت نجاحات، في هذا المضمار.

وعلى ضوء هذا الطرح، فقد همت الترجمة أعمال شعراء كبار" كترجمة **جيو-دوميتريسكو**، وهو شاعر **روماني** خطر بباله جمع كل أشعار **بودلير** في أصلها **الفرنسي** في مجلد واحد مصاحبة لترجمة **رومانية** ناجحة[1] " ، تزامن ذلك وإقبال الجمهور **الروماني** على هذا الشعر، وتذوقه إلى مستوى جنوني يروم المتعة والاشتهاء، علما أن هذه الترجمة قد تمت "بمناسبة الذكرى **المائوية** لوفاة صاحب **أزهار الشر**[2]"، لنستدل على ذلك بالأثر البالغ الذي أولته **المدرسة الألمانية**، لركن الثقافة في الترجمة، بحيث نجد أن **سنيل - هورني (1988)** " أجزمت أن الترجمة تقع بين ثقافتين لا لغتين [3]".

---

[1] بول ميكلو، ترجمة الصورة الشعرية، ترجمة عبد السلام فزازي، مجلة علامات في النقد، ج19، م5 / النادي الأدبي الثقافي / جدة، مارس 1996، ص296 .

[2] بول ميكلو ، ترجمة الصورة الشعرية، ص 296 .

[3] عبد القادر سلامي، ترجمة النص الشعري في ضوء رؤية العالم وثقافة النص، كتاب مؤتمر الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر، المنظم من طرف مختبر اللغات والتواصل وتقنيات التعبير، كلية الآداب والعلوم الانسانية / سايس- فاس، 2011، ص47 .

فالترجمة بؤرة فعل إبداع، مما تفسحه من حرية وحق في المغامرة، على أن لا تكون تجريبية على نحو سيء، " فالمترجم بعد أن يقتلع القصيدة من لغتها فإنه يحاول إنتاجها على نحو يحسب أنه مطابق لما كانت عليه القصيدة (..)، تبعا لتغاير الأدوات الفنية والأسلوبية للغات تلك الأمم، فضلا عن اختلاف تقاليد الإبداع الفني فيها[1]"، إما بنوع من الإيمانية العمياء، أو بضوابط تحافظ على نبض وماء وجه النص المترجم.

ومن ثم نجد عددا لا يستهان به من الشعراء، أغوتهم مهمة ترجمة أشعار مجايليهم أو ممن سبقوهم كترجمة الشاعر **ت.س إليوت** لقصيدة نثر مطولة تحت عنوان" **أنا باز -Anabase**" إلى الأنجليزية وهي للشاعر **سان جان بيرس**، وغيرها من الترجمات الأخرى، التي حظيت باهتمام كبير.

وعلى نفس المنوال، اختار عدد من الشعراء العرب هذا المنحى كركيزة أساسية لمواكبة الطفرة النوعية للشعر، - وخاصة منها قصيدة النثر- " فكانت الترجمات هي التي جعلت فكرة قصيدة النثر أليفة لدى الجمهور[2]"، بعدأن كانت سبيلا لتصحيح منظور القراءة وتمهيدا لقبول النثر بالشعر.

وحتى يتحقق الهامش القيمي للنص المترجم وتهيء ممكناته، فقد كان على المترجم، " أن يستخدم ذاكرته اللغوية وذوقه الجمالي في قراءة النص قبل استحضار أدوات العمل، وهنا لابد من التذكير، بأن المترجم غير المتذوق لجماليات النص بلغته الأصلية، غير قادر على نقلها إلى لغة أخرى، مهما كان هذا المترجم قديرا أو متمكنا من تقنيات الترجمة [3]".

---

[1] عادل نذير بيري الحساني، قصيدة النثر العربية، النشأة والمرجعيات، مجلة أهل البيت، تصدرعن جامعة أهل البيت، العدد الخامس، كربلاء، 2007، ص 230 ، (بتصرف).

[2] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، (مرجع سابق)، ص 28 .

[3] عبد القادر سلامي، ترجمة النص الشعري في ضوء رؤية العالم وثقافة النص، ص48 .

وعلى صعيد آخر، رجح اللسانيون الجانب المعياري واللغوي في الترجمة، فيما يرى البعض الآخر عدم جدوى ذلك، والذي يتمثل في الاحتكام إلى عنصر أوحد وصميمي أو عنصرين من شروطها على أعلى تقدير، " بل أن تناول الأعمال الأدبية المترجمة لا يجوز أن يقف عند مظهرها اللساني المجرد، أي باعتبارها واقعة لغوية محضة، لأن المترجم حينئذ يقوم بتجاهل حمولتها الجمالية والتعبيرية، التي تقع في جوهر كل عملية أدبية، كما يغمض العين عن مضمونها الفكري والإنساني، مما يفقد عمله كل الوجاهة والمصداقية المنتظرة منه [1]".

كما يمكن للنصوص الشعرية أن تخسر مقومات أخرى في هذا الصدد، تبرز في موسيقاها وقيمها الوزنية والبلاغية، وقد تتحول إلى نثر محايد تافه، فيظل الملجأ الأكبر لكي تحقق هامشا من جماليتها ومشروعيتها، هوالنسق اللغوي، " وذلك في الوقت الذي نجد فيه نظريات المترجمين، " تسير في اتجاه اعتبار الترجمة فنا لا علما[2] ".

وبحسب اختلاف الرؤية إلى العالم بإشكالاته البسيطة والمركبة، فعملية الترجمة يجب أن تخضع لاشتراطات عدة، في جدلية بين **الحامل والمحمول**، " إذ أن الترجمة بين لغتين مختلفتين أمر مستحيل[3] "، وإن لم يكن هذا الطرح على درجة كبيرة من الأهمية.

وإذا كانت الترجمة تتدبر أمرها بيسر في أجناس أدبية أخرى على غرار الرواية والقص، فإن أغلب الأدباء والمترجمين، أقروا عدم إمكانية ترجمة الشعر، لوجود يحول دون أن ترقى هذه الترجمات الشعرية إلى قليل من الموضوعية، "فالعقبة الكأداء التي تقف أمام ترجمة أي قصيدة من لغة إلى أخرى، تتمثل في أن

---

[1] حسن بحراوي، الترجمة في ضوء اللسانيات الحديثة الجهود والمكاسب والآفاق، مجلة عالم الفكر، العدد 4، المجلد 43 ، أبريل - يونيو 2015، ص 259 .

[2] حسن بحراوي، الترجمة في ضوء اللسانيات الحديثة الجهود والمكاسب والآفاق، (مرجع سابق)، ص 259 .

[3] عبد القادر سلامي، ترجمة النص الشعري في ضوء رؤية العالم وثقافة النص، ص 48 .

الصورة الشعرية قد يكون لها رنين و إيحاء مختلفان من لغة إلى أخرى، فما يعد عميقا ومبتكرا في لغة ما، قد يبدو سخيفا وسطحيا في لغة أخرى، تبعا لطبيعة الأجواء اللسانية والثقافية والحضارية التي تلف كلتا اللغتين[1]" .

كما أن هناك من لا يتحرج ولا يرى ضيرا، أنه بإمكان ترجمة الشعر، الذي يظل رغم ذلك "محتفظا بقيمته من ناحية، وأن إسقاط عناصر الشعر الوزنية لا تفقد الشعر شاعريته ولا عظمته [2]"، الشيء الذي لم يستسغه البعض، ملوحين بعدم إمكانيته، بل باستحالته كزعيم مدرسة الديوان **عباس محمودالعقاد**، وآخرين.

و في جناح آخر، اتكأ الرافضون لعلمية ترجمة الشعر، على عنصر الإيقاع باعتباره الحاجز الذي يصعب تجاوزه، إضافة إلى إشكالات أخرى تتعلق بالمجاور الدلالي في اللغة المنقول إليها، " مع العلم أن المقابل أو المجاور لو تطابقا مع الأصل تبقى جمالية العلاقة بين الدوال والمدلولات في النص ناقصة لغياب عناصر أخرى مثل الوزن والقافية في العمل الشعري[3]".

في نفس المنحى، يرفع بعض المحترزين عقيرتهم من فعل بعض المترجمين، - الذين لا يستطيعون التمييز بين البليغ وغير البليغ - و يعتمد أغلبهم "على القراءة غير المتمكنة باللغة الأجنبية أو على الترجمات التجارية الرديئة، فتأتي كتاباتهم أشد استغلاقا من النص نفسه [4]"، لتتلاشى الترجمة وقد بلغت من الرداءة عتيا.

---

[1] (المرجع نفسه) ، ص51 .

[2] غالي شكري، صراع الأجيال، ص 59 .

[3] عبد القادر سلامي، ترجمة النص الشعري في ضوء رؤية العالم وثقافة النص، (مرجع سابق)، ص49 .

[4] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، مطبعة النجاح الجديدة / الدارالبيضاء، ط1 - 1993، ص 7 .

وهذا ما يؤكده **الجاحظ** في قوله، "ولابد للترجمان أن يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه، في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقول والمنقول إليها، حتى يكون فيها سواء وغاية[1]".

ووفق مشتركات قاعدية، تعتبر **مجلة شعر**، الأقرب من غيرها في الانفتاح على الغرب، سيما مع موجة الترجمة التي اجتاحت النقد العربي، وأسهمت بدورها في تشكيل الذائقة، خاصة لدى **سركون بولص، فاضل العزاوي وبول شاؤول**، الذين أكدوا بأن فعل الترجمة، بما له وما عليه "يعد مرجعا لغويا يلوذ به الشعراء في تطعيم نصوصهم بالآليات الشعرية المؤثرة[2]"، فكانت فرصة سانحة، بأن وضعوا الأرضية المناسبة تحفيزا لهذا المنعطف.

تبعا لذلك، " فقد مهدوا لبث مبادئهم من خلال تقديمهم لبعض الشعراء غير العرب، بترجمة بعض نصوصهم وإردافها بدراسات تختلف متانة وعمقا عن شعرهم ورؤاهم الشعرية، وكانت نية الجماعة واضحة، تروم التعريف بالإنتاج الشعري الحديث الذي كان يصدر خارج البلاد العربية بلغات أجنبية هي غالبا، (**الفرنسية والأنجليزية والألمانية**)، حتى يطلع العرب على ما وصل إليه الشعر العالمي من تطور، فتروج جملة من أنماط الكتابة الشعرية وتدخل في مجال اللغة العربية ويستلهمها شعراؤها الجدد[3]".

وتأكيدا للمنافسة الطارئة، بين التيار **الأنجلوساكسوني والفرنسي** المكون لأعضاء **مجلة شعر**، وإن كان التفوق في الوهلة الأولى للطرف الأول، إلا أنه سرعان ما التحق الطرف - **الفرنسي** - بالركب، " في حركة ترجمة كثيفة للنصوص الفرنسية ،(..) وراحوا يخصصون في كل عدد من أعداد المجلة، -

---

[1] الجاحظ، الحيوان، تح، عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي/ مصر، ج1، ط2 - 1965، ص76 .

[2] عبد الرحمان سرور، قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر، الجهود الرائدة في العراق وسوريا ولبنان، ص 39 .

[3] أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، بتاريخ: 10 و 12 دجنبر2005 ، حول الشعر العربي الحديث، (مرجع سابق)، ص 88 .

تقريبا - مساحة مهمة نسبيا يضعون لها عنوان (**رسالة من باريس**) يذيعون فيها أخبار الشعراء الفرنسيين المعاصرين ويعرفون بإنتاجاتهم وبمعاركهم [1] "، وهي أسماء كان لهم حضور وتأثير قويين على مساحات الشعر الحداثي العالمي" نذكر منهم تمثيلا : **إيف بونفوا** (**y.Bonnefoy**) - **سان جون بيرس**، (**Saint - John Perse**) - **رينه شار**، (**René Char**) - **بول كلوديل**، (**Paul Claudel**) - **أرتو**، (**Artaud**) - **رامبو**، (**Rimbaud**) - **جول سوبرفييل** (**J.Supervielle**)- **جاك بريفير**، (**Jacques Prévert**) - **بول فاليري**، (**Paul Valéry**) - **(..) بيارجان جوف**، (**Pierre. J. Jouve**) - **تريستان تازارا**، (**Tristan Tzara**) - **هنري ميشو**، (**Hénry Michaud**) - **أندري بروتون** (**André Bréton**).[2] " إذ النص آنذاك، يأخذ أبعادا ودلالات تتلاقح وتنصهر في لغات أخرى وبالتالي " فترجمة نص هي ما يشكل تاريخيته[3]".

نافذة ثانية : تمظهرات الترجمة :

وتسري عدوى الترجمة، فنلاحظ بأن المشهد الشعري العربي قد وجد من الترجمات مجالا ثريا وخصبا يستنطق به كل الممكنات النصية، ليحفل جراء ذلك، بعدد هائل منها أضحت أولى بالقراءة و مدعاة للثقة، بغض النظر عن الانتقادات الموجهة لهؤلاء، ولمسار الترجمة الشعرية بوجه عام.

وسنتوقف عند نماذج - مغربية - معينة، كعينة مختبرية لزخم هائل يرشح بالشعرية، ويراهن على الترجمة القصيدة بدلا عن القصيدة الترجمة.

---

[1] أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر ، ص 89 ، (بتصرف).

[2] (المرجع نفسه) .

[3] Benjamin (W) , la tache du traducteur- in mythe et violence , tard .M. de .Gaudillac, Denoél , Paris , p 272

فالنص المترجم هنا يتأسس على مسافة التأويل عبر التحويل، علما أن **جاك دريدا** اقترح مصطلح التحويل بدلا عن الترجمة، أي تحويل لغة ما إلى لغة أخرى، وتحويل نص نصا آخر، وهو فعل يضمن بقاء النص المصدر.

فالقصيدة المترجمة هنا عبارة عن إبداع ثان له فرادته و شعريته، من خلال انفتاحه على أبعاد تخييلية جديدة، تمتح من سياقات جديدة تثري دلالات النص المصدر،

ويمكن أن نستشف تجليات ذلك، في أنماط ترجمية عدة، يمكن أن نورد بعضها كما يلي:

- إقحام ترجمة بمقابلها الأصلي في مقال إبداعي، كما هو الشأن في هذا المقتطف **لحسن حلمي** تحت عنوان، "**إزراباوند** : الصانع **Ezra Pound El fabro**

(فِي الْبَدْءِ كَانَ الْمَرْئِيُّ، ثُمَّ تَلَاهُ الْفِرْدَوْسُ الْمَحْسُوسُ، مَعَ أَنَّهُ كَانَ فِي دَهَالِيزِ الْجَحِيمِ...)

والذي تمت ترجمتها عن أصلها الانجليزي.

« First came the seen, then thus the palpable Elysium, thought it were in the halls of hell » [1] ".

و المقطع الذي قد يقصر حجمه أو يطول

" لَقَدْ حَاوَلْتُ أَنْ أَكْتُبَ الفِرْدَوْسَ

لَا تَتَحَرَّك

دَعِ الرِّيحَ تَتَكَلَّمْ

ذَلِكَ هُوَ الْفِرْدَوْسُ.."[2]

---

[1] مجلة بيت الشعر في المغرب، عدد 9 شتاء 2006، مطبعة النجاح الجديدة / البيضاء، ص7.

[2] مجلة بيت الشعر في المغرب ، ص 70 .

عن نظير أصله الأنجيلزي

I have tried to write paradise"

Do not move

let the wind speak

That is paradise... [1]"

- عدم تضمين نصوص للغتها الأصلية، نأخذ على سبيل المثال المقتطفات التالية، وهي حافلة بأقنعة ورموز شديدة التعقيد.

نموذج1:

نص **لبثنيط ويدوبرو Vicente Huidobro**(الشيلي 1893-1948) تمت ترجمته من طرف **سعيد بنعبد الواحد** في نص تحت عنوان" **فن الشعر**" يقول فيه:

" هَا نَحْنُ نَنْجَرِفُ فِي دَوَّامَةِ الْأَعْصَابِ

وَهَا هِيَ الْعَضَلَةُ الْمُحَنَّطَةُ تُعْرَضُ

فِي الْمَتْحَفِ تِذْكَارًا

لَكِنَّ هَذَا لَنْ يَنَالَ مِنْ قُوَّتِنَا

قُوَّةُ الشِّعْرِ آمِنَةٌ

فِي الذِّهْنِ آمِنَةٌ [2] " .

نموذج رقم 2:

نص شعري ل**لوران جاسبار Lorand Gaspar** ترجمة **جلال الحكماوي** تحت عنوان (**أرض مطلقة**)

---

[1] (المرجع نفسه).

[1] مجلة بيت الشعر في المغرب، عدد9، شتاء 2006، (مرجع سابق)، ص33 .

" الحَشَرَاتُ
وُلِدَتْ مِنْ نَفْسِ الْمَطَرِ الَّذِي
تَدَفَّقَتْ مِنْهُ نَبَاتَاتُ
الْعَدَمِ، النُّورُ كَأَنَّهُ
مُعَلَّقٌ فِي هَذَا الدَّوِيِّ
(...)
النُّدُوبُ، تَتَزَاوَجُ
وتبِيضُ[1]"

ويلاحظ أن هاتين الترجمتين تفتقد إلى نشر أصولها الأصلية، مما يشكك في مدى صحتها وقيمتها، ويطرح تساؤلات عدة لدى البعض، حول مصير أبعاد الدلالات المتولدة عنها، بينما يرى البعض الآخر أن ضرورة الدعوة إلى الأصل ليست ذات أهمية كبيرة، يقول **هنري ميشونيك**: "إن الترجمة لا تقاس ضروريا بمقارنتها بالأصل وإنما انطلاقا من ثالوث التاريخ واللغة والثقافة (..) فالنص لا يسعى إلى المطابقة ولا يتوهم استنفاذ دلالات النص ولا يطمح طرح نفسه ترجمة نهائية[2]".

وقد تنغرس هذه الترجمات داخل إهداءات هؤلاء الشعراء، " فتعضد حضور النص وتؤمن تداوليته أسرارا مضاعفة، عندما تتعلق بتحولات الإهداء ذاته، في علاقته بمحافله الثقافية (**مرسل الإهداء والمهدى إليه**)، وبالسياق الثقافي والتاريخي لفعل الإهداء[3]"، وهذا ما يدخل في إطار ما يسمى **بالمصاحب** أو **المحيط النصيين**، اللذان أصبحا يكتسيان أهمية بالغة ضمن اشتغالات النقد

---

[2] (المرجع نفسه)، ص 140، (بتصرف).

[1] رشيد برهون، من ترجمة القصيدة إلى الترجمة القصيدة، موقع جهات ، (بتصرف).
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/AljehaAhkhamesa/rasheed.htm

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر/ البيضاء، ط1 - 2007، ص46 .

الحداثي، والذي سينجم عنه تملك رمزي للعمل برمته أو لجزء من أجزائه، أو لنص من نصوصه.

كما يمكن أن يتضمن العمل شعريا كان أم نثريا تضمينات مترجمة لهؤلاء الرواد، تؤاخي النص المضمن وتخترق تخومه نمثل لها من خلال قصيدة التلاشي **لمحمد بنيس** يقول:

"أَنَذَاك كُنَّا نُؤْمِنُ وَنَحْنُ خَائِفُونَ بَيْنَ زَنْقَاتِ فَاسَ وَظِلَالِهَا الْمُعَمَّمَةِ، أَنَّ الشِّعْرَ يُغَيِّرُ الْعَالَمَ مِنْ خِلَالِ فِعْلِهِ فِي وَعْيِ النَّاسِ الَّذِينَ هُمْ نَازِعُونَ إِلَى تَغْيِيرِ حَيَاتِهِمْ وَمَوْتِهِمْ، وَأَنَّ الشُّعَرَاءَ بَشَرٌ بَيْنَ الْبَشَرِ بِتَعْبِيرِ **بول إيلوار**، يقول :

إِنَّ الشِّعْرَ أَرْضٌ يَجِبُ إِشْعَالُ الحَرَائِقِ فِيهَا، تَخَلُّصًا مِنَ السَّاهِرِينَ عَلَى اللُّغَاتِ حَيَّةً وَمَيِّتَةً، يَسْهَرُونَ بَيْنَ المَأْسَاةِ وَالمُخَاطَرَةِ وَمُقْتَنِعِينَ بِأَنَّ الأَهْوَالَ هِيَ طَرِيقُ وَحْدَتِهِم، وَفِي أَثْنَاءِ تَأَمُّلِهِم يَخْلُقُونَ مِنْ أَنْفُسِهِم «**الصَّدَى وَالهَاوِيَّة**» كما يقول **بيسوا** [1] ".

فإلى جانب تضمينات **لبول إيلوار** يلاحظ تضمين آخر للشاعر **بيسوا** الذي يؤشر على تجربة شعرية حداثية، تجسد مسار كتابة القصيدة النثرية بإمعان شديد، وهذا الفعل التضميني أو التداخل النصي، هو أحد المتعاليات النصية التي تعد محور نظرية **جرار جينيت** التي اقترضها بدوره من **جوليا كريستيفا** "ليعزز بها نموذجه الإصطلاحي مؤكدا في الوقت ذاته على انفراده باقتراح تعريف لهذا المفهوم الأشد كثافة من كل ما عرفه في تاريخه القصير[2]"، إذ يشكل هذا النوع من التداخل علاقة حضور متزامن بين نص أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار والاسترجاع الذي قد يعطي النص وجودا جديدا في سياق تداعياته.

---

[1] محمد بنيس، قصيدة التلاشي، إلى بول إيلوار في ذكراه المستقبلية، مجلة مشارف، العدد 11، تشرين 1996، المطبعة العربية الحديثة/القدس، الصفحات 12، 14، و 16 .

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 21 .

وقد ساهمت هذه التلوينات الترجمية الإهدائية والتضمينية في إثراء الفعل الإبداعي لقصيدة النثر لتستطيع بموجب ذلك أن تنفتح أكثر على الآخر، تتأثر به وتؤثر فيه.

كما همت هذه الترجمات في مناحي أخرى، نصوصا شعرية على غرار ما ترجمه **محمد بنيس** لكل من **برنار نويل، جورج بطاي**، أو دواوين بأكملها، كترجمته الأخيرة لديوان "الشاعر الفرنسي **ملارمي** "**رمية نرد** [1]"، فضلا عن ترجمات الشاعر **عبد السلام مصباح**، لدواوين من الشعر الإسباني، وخاصة قصائد الشاعر **فدريكوغارسيا لوركا**، ومحاولات أخرى **لجلال الحكماوي، محمد الصالحي**، و غيرهم..

وبمقتضى نتائج أغلب الدراسات التي تناولت موضوع الترجمة بالدرس والتحليل، فقد انتهت بعدم نجاعتها في أغلب الأحايين، خاصة وأن اكتشاف مفاتيح النص يبدو شيئا عسيرا، قد ينحسر ويتبدد وجوده في الفراغ، " لأن كل الترجمات، حتى يوم الناس هذا، هي أعمال أفراد لا يمكنهم الإحاطة بكل شيء، وتتنازعهم الأهواء المختلفة[2]".

وللشعراء المترجمين رأي آخر في هذا النطاق، يقول **ميشيل دوغي**: " ينبغي أن نؤكد على تبعية الترجمة للعمل الذي نترجم، بحيث تدفع الغطرسة البعض إلى القول بأن ما ترجموه يبدو في ترجمتهم أجمل مما هو في الأصل كلا، هناك تبعية ينبغي احترامها (..) فاللغات مهما كان الأفراد العاملون عليها أو أنواع الكلام هي دائما ومن حسن الحظ، في عمل بعضها ضد بعض، تروم انبثاق أواصر وقيام

---

[3] ستيفان ملارميه، ترجمة محمد بنيس رمية نرد، Un coup de Dés ، دار توبقال للنشر/ البيضاء، ط1 - 1997

[1] محمد خير محمود البقاعي، مقال تلقي كلود جيليو وحسن عزوزي وزينب عبد العزيز، ترجمات معاني القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية، رينيه خوام، وأندريه شوراكي، وجاك بيرك أنموذجا، كتاب المجلة العربية العدد243 / الرياض 1438 هـ، ص20 .

تصاهرات.[1] " وهو ادعاء سرعان ما يتلاشى وينطفئ في مهده، فقد يصعب ترجمة نص يظل محتفظا بقيمته، فالقصيدة التي تتم ترجمتها، لا تستطيع أن تضاهي القصيدة الأم، ولكن أهميتها تبرز أن تكون حافزا، دفع الكثيرين إلى إبداع قصائد تمثل أصلا بذاتها، بدون أن تكون صورة لأصل سابق.

ويخيل للباحث، أن قصائد المرحلة الأولى لعموم قصيدة النثر، انتباها لأهميتها، أو بوصفها جذورا لهذه القصيدة " لم تعد كونها الهاجس الفردي، أو المنجز المتحقق بقصد أو من دون قصد في نتاج (**غوته**) و(**هانيه**) و(**إدغار ألن بو**)[2]" بل تحققها الترجمي، والخطير في هذا، أن عددا كبيرا من هذه الدواوين والنصوص الشعرية يلحقها كبير الأذى الفني، عن طريق الترجمات البئيسة لها.

وفي الأخير يستوجب الاعتراف أيضا، بأنه كان لهؤلاء الإفرنجة - بحسب التعبير الفقهي - كبير الأثر في تأسيس ما يسمى بالوعي الشعري بهذا النموذج، وتكريس ثقافة قبول كتابة الآخر وقعا أو رجعا، بعيدا عن كل أشكال التعصب، وإن كانا الشاعر والناقد العربيين قد تخلصا قليلا من رهاب ربق التبعية الترجمية، ولو بشكل جزئي.

---

[2] ميشيل دوغي، بالصمت نصنع الكلمات، ص.ص: 20 و21، (بتصرف).

[1] ملكوم براديري وجيمس مكفارلن، الحداثة، ترجمة محمد حسن فوزي ، دار المامون / بغداد، ط2 - 1990، ص75 .

المبحث الثاني: قصيدة النثر بالمغرب ، إرهاصات النشأة و إبدالات التشكل والنضج

المطلب الأول : الإرهاص والنشأة

تكتسي عملية البحث والتنقيب في جينات أجناس أدبية بذاتها، أهمية بالغة في الدراسات النقدية التأصيلية، لما تستدعيه من فحص و احتراس دقيقين، يسعفان شرعنة انوجادها بشكل لائق، بناء أو افتراضا .

إننا لا ننكر البتة أن إرهاصات انبناء قصيدة النثر بالمغرب، هي جزء لا يتجزأ من إبدالات نشوء نظيرتها في العالم العربي بخصوصيتها وضوابطها، إلا أنها قد تنفرد عنها بانفلاتات وملامح تنماز بها شيئا ما، تمتح من الحقل البيولوجي المغربي، - التراثي - أو ما يدخل ضمن المخزون الشعبي بنوعيه الفعلي والقولي مشحونا بالمفاهيم والدلالات .

وما ستتم مقاربته في هذا المرمى، لإثبات ما نحن بصدده، لا يتجاوز أن يكون تأريخا وصفيا يغلب عليه الطابع الكرونولوجي لزمن قريب أو بعيد في أحسن الأحوال، يفتقد في مجمله إلى مزيد من الكفاءة التي تستلزم جهودا مضاعفة

لإخراجها - ذخيرتنا التراثية - من أرشيفيتها ومواتها، ووضعها تحت محك التنقية والتشذيب، حين حاول المثقف المغربي حينئذ، - أكان كاتبا، ناقدا، مفكرا، شاعرا، أم غيره، - بشكل أو بآخر - التأصيل لتراثه، عبر إعادة قراءته من زوايا متعددة، لتحقيق جانب من التميز والخصوصية التأصيلية المغربية.

فإلى أي حد نستطيع أن نتفحص تراث شعرنا ونثرنا في علاقته بقصيدة النثر بالمغرب؟

وكيف يمكننا شرعنة فرضياتنا داخل المتن الشعري المغربي المعاصر؟.

هذه الأسئلة وغيرها سيتم اعتمادها كأرضية أولى للبحث في جذور هذا النمط الشعري، كحافز يدفعنا إلى إعادة دراسة تراثنا المغربي وتمحيصه، قصد رده قليلا من الاعتبار الذي يستحقه، سيما وأن النقد التأصيلي العربي، لم يعر تراثنا أدنى اهتمام يذكر.

وهنا سأتوقف عند بعض الجينات باعتماد اجتهاد شخصي، ليس إلا...!

1/. جينات سوسيوثقافية

وحتى لا نكرر ترجيعة التأصيل العربي والبحث عن جينات هذا النموذج الشعري، بدءا من الشعر الجاهلي وتمردات الصعاليك، و فعل النص الديني الإسلامي، مرورا بالعصر الأموي، ثم العباسي بمقاماته وموشحه وإنجازه الصوفي، وصولا إلى الإجتياح الرومانسي (**لأمين الريحاني، وجبران خليل جبران**)، سأستحضر بقليل من المغامرة والاحتراز بعض الأشكال التعبيرية **الماقبل شعرية**، على وزن (**الماقبل فرجوية**)، إن صح هذا التعبير، كوقائع فنية تهم المغرب على وجه التحديد، يمكن أن نوجزها كالآتي:

أ -الحلقة : ويدبرها "**الحلايقي** أو **الحلايقية** "، الذين يكتسبون ملكة عالية من الدهاء في **السرد الحكائي والشعر**، وتعرض غالبا فى ساحات المدن " **كجامع الفنا** "، و"**ساحة بوجلود**" و "**وباب منصور بمكناس**" ..وغيرها، بحيث يقوم

أفرادها برواية **للمقامات والسير الشعبية والحكايات والأقاصيص والأزليات، وقصص البطولة والأنبياء، وأدائهم لقصائد الملحون**...إلخ.

وهنا قد يتساءل البعض عن جدوى العودة إلى هذه الأشكال - الماقبل فرجوية - التي تدخل ضمن إرهاصات النص المسرحي، علما أن لكل جنس قوانينه ومستلزماته.

ولإثبات فرضياتنا هاته، فذلك يكمن عبر العلاقة - البديهية - الوشيجة التي تربط بين **المسرح** و**الشعر**، والتداخل أو التخارج الأجناسي والنصي الحاصل بينهما، منذ **ملاحم** و**تراجيديات الإغريق**، التي تكرس لمعالم تجليات التجاور والانسجام والتكامل بينهما.

ولعل ما يميز هذه الجينات، هو انتماء أغلبها لجنس الشعر والنثر (**الملحون، البساط، إيمديازن، الحراز**...إلخ)، مما يضفي عليها مشروعية اختبار منجزها، لما تتسم به من خصوصيات نوجزها في مايلي:

- غلبة طابع لغة اليومي، كلغة شعرية بامتياز.
- حضور**السرد** والبعد **الدرامي**، في **الحكايات** و**السير**، و **قصص البطولات**.
- **البعد الإيقاعي** - الداخلي - للمقامة الحلقوية، وما تتميز به من **سجع** و**درامية** .
- **الوحدة العضوية**، وغيرها من ضوابط المتن الشعري الحديث عامة وقصيدة النثر بخاصة، وهذا ما سنعود لإبرازه في نماذج تطبيقية لشعراء مغاربة أبدعوا في هذا الجنس.

وباعتمادنا لهذه الجينات، فإن القائمين على فعل التأصيل، معنيون قبل غيرهم بغربلتها وعزلها عما قد يشوبها بحرص وتخير شديدين، حتى يمنحانها المناعة الكافية للحفاظ على بقاء النوع، والإجابة عن السؤال التقليدي - الذي يلتقي

فيه **جيرار جنيت مع ياكبسون** - " حول ما الذي يجعل من نص شفوي أو كتابي عملا فنيا[1]...؟ "

ب - المسرح:

وفي نفس السياق، يصح أن نعتبر الفعل **المسرحي** بمختلف تجلياته إرهاصا حقيقيا لفن القول **الشعري المنثور**، - **المأثور** - ، كموروث لفظي و كتابي بامتياز .

بحيث يمكن العثور على لبنات لانهائية ساهمت في إثراء نشأة قصيدة النثر، نخص منها نماذج من **المرتجلات المسرحية**، التي برع فيها عدد من الكتاب، نذكر منهم على سبيل المثال :

- د. **محمد الكغاط** من خلال مرتجلته، " **بشار الخير**[2]" .
- د. الناقد **بشير القمري**، في مسرحيته "**ثرثرة على ضفاف أبي رقراق**[3]"
- الكاتب المسرحي **عبد الكريم برشيد**، رائد **المسرح الاحتفالي** في مسرحية "**الحكواتي الأخير**[4]" .
- الكاتب المسرحي **محمد مسكين** في مسرحية " **النزيف** [5]".

و الملاحظ بأن كل هذه المرتجلات، تتسم بفنية يندغم فيها المعلوم بالمجهول، لتتحول إلى ذوات تبني النص وإنتاج دلاليته، لتتشكلن نسيجا من (**الشعر، النثر، النقد، والدراما** ..) قد يلغي الحدود بين الأجناس الأدبية المؤلفة لها.

2- جينات تصوفية :

---

[1] **Gérard Genétte, Fiction et Diction, éd du Seuil, 1991, page 7et 14.**

[2] **محمد الكغاط، بشار الخير، منشورات كلية الآداب بفاس، ط 1 - 1993.**

[3] **بشير القمري، ثرثرة على ضفاف أبي رقراق، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع / القنيطرة، (د.ط) - 2007 .**

[4] **عبد الكريم برشيد مسرحية، "الحكواتي"، الأخير مؤسسة اديفوست / الدار البيضاء، (د.ط) - 2005 .**

[3] **محمد مسكين، النزيف، منشورات دار الأطفال/ الدار البيضاء، (د.ط) - 1987.**

وبصدد الحديث عن إرهاص **التصوف المغربي**/ في تشكيل الوعي الشعري لدى الشعراء المغاربة، يمكن أن نستحضر هنا صوفيي **الأندلس والمغرب**، من أمثال **بن سرة، وابن العريف، وابن مرجان**، ثم **الشيخ الأكبر بن عربي**.

إذ عرفت هذه الحركة - الصوفية - آنذاك، انتعاشة وانتشارا واسعين، ويمكن أن نتحدث في ذلك عن ثلاث مراحل أساسية وهي" من **الجنيد** إلى **الشاذلي**، ومن **الشاذلي** إلى **الجزولي**، ثم ما بعد **الجزولي** ابتداء من أواسط **القرن التاسع هجري**[6] "حيث عرفت الممارسة الصوفية إقبالا منقطع النظير، وتجاوبا مع فقهاء ومريدي **الزوايا بالمغرب** مما أسهم وبشكل فعال في إغناء هذا التراث وبلورته وتنقيته من الشوائب الدخيلة التي قد تعلق به، خاصة في عهد الدولتين **المرابطية والموحدية**، حيث تأسست بمقتضى ذلك عدة رباطات في جميع أنحاء المغرب، وخاصة مدينة **مراكش**، وبرز رجال من أمثال:

- "**القاضي عياض المتوفى** سنة 544م.
- **أبو القاسم عبد الرحمان السهيلي** المتوفى سنة 581م.
- **يوسف بن علي الصنهاجي** المتوفى سنة 593م.
- **أبو العباس السبتي المتوفى** سنة 601م[7] ".

وللإفادة في هذا الصدد، فقد اهتم هؤلاء الرجال المتصوفة بالنثر وبرعوا في كتابة الشعر الروحاني بألقه وشطحاته، وذوقه المشفوع بالأذكار التي تعد ركيزة أساسية من ركائز التصوف المغربي، إذ هي سلاح المريد لمواجهة علل نفسه وأهوائها، والتي منها يدخل **المقامات والأحوال**، كطقوس تستمد شعائرها من

---

[4] وقد وردت هذه الأسماء متفرقة، وبشكل متفاوت في مختلف صفحات، ، مجلة أخبارالآداب، العدد 615، 24 أبريل2005، القاهرة .

[1] زكي سالم ، مدينة الأضرحة، رجال مراكش السبعة، (مرجع سابق) .

نصوص تعبدية وإبحار رباني في ملكوت الوجود " لتساعدهم على ارتقاء درجات السمو[8] ".

ومن أهم الموضوعات التي طرقها هؤلاء المتصوفة، فقد خصت أغراض عدة، (**مدح الرسول وآل البيت والصحابة والأولياء**) أطلقوا عليها أسماء عدة من قبيل"(**الإدريسيات**) (..) (**الجيلاليات**) (..) (**المشيشيات**)[9] "، مما نجم عنه تنويعات صوفية تتميز بخيال متدفق، ولغة تتماوج وكأنها "نفسها حركة الكائن، مصهورة في صوائت وسواكن (..) ذائبة في حركة التجربة[10]".

فعبر هذا المسار الصوفي، يتحد الشعر والنثر متآلفين، " لتتبدد الأحكام المطلقة [11] "، و تنحو الكتابة في اتجاه النسبي، لفتح فسحة للإبداع والخلق أو خرق الحدود الحمر للمقدس، عبر المناجاة وحلول الذوات الصوفية في الذات الإلهية، ثم البحث عما وراء المحسوس والحقيقة، ثم النفاذ إلى صميم الأشياء، في اتصال بين المتناهي واللامتناهي، " كحالات من الوجود الباطن، لها رموزها الخاصة، ومن ثم فهي غربة روحية واعتزال العالم البشري[12] "، إذ هي نفحات إشراقية، تنطوي وبشكل إضماري على مبدأي **الوصال والاتصال**، كفعل مجاهدة يتم بالذوق والحدس، اللذين يستدعيان جلدا واعتكافا لبلوغ المراتب العليا .

بل إن التصوف هو "طريقة للكشف عن المعرفة وطريقة للبحث عن المعنى ووسيلة لبناء الهوية[13]"، والشعر الحق هو الذي يترصد المعنى أيضا أو معنى المعنى

---

[8] (المرجع نفسه) .

[9] (المرجع نفسه)، (بتصرف).

[4] أدونيس، الشعرية العربية، ص 66 ، (بتصرف)

[11] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، ص132.

[12] عادل أبو طالب، الصوفية الشعرية في صالون الخليل بن أحمد الفراهيدي، مجلة نزوى، العمانية، ع 15، يوليوز 1998.

[13] حوار مع أدونيس، مجلة البيان الكويتية ، ع 334 ، مايو 1998- ص 78، الكويت .

كما هو الشأن في قصيدة النثر، التي تكابد من أجل تحقيق اللامعنى انطلاقا من المعنى، والمعنى اتكاء على اللامعنى.

ومن ثم فإن الشعر مرادف للتحرر، ورصد للعلائق وكشف عن اللامرئي، وهو "المحل الذي يتمثل فيه وعي الأنا بذاتها، تماسكا أو تصدعا، ووعيها في علاقتها بالموضوع تميزا وتداخلا، وهذا في طليعة الأسباب التي تفسر الترابط بين الشعر والتجربة الصوفية، بما هي إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها، وكون الشعر الحديث محلا لهذا التصدع الأنطلوجي جعله يحفل بالأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة[14] ".

فالشعر إن لم يكن قادرا وحده أن يستوعب الوجود وأن يناجيه ويتلمس معانيه، فقد كان التصوف شفيعا بأن يلهمه كونيته وبعده التخييلي الرامز والعميق، الذي يتجاوز كونه مجرد رافد لهذا الشعر، و منبعا رئيسيا يستطيع إثره، "أن يرى كثيرا من القيم الحضارية (..) يضيفها إلى الشعر العربي الجديد[15] "، بفيوضاته ودلالاته.

ومما تقدم، فإن الخيال الصوفي بدلالاته الاستبصارية المضمخة برؤى الصفاء والارتقاء، "ينفذ إلى تجربة تجافي العقل والمنطق والقياس، فيأخذ فيها وظيفة معرفية لها الكشف والتجلي، (..) وإدراك دلالة النبوة وأسرار الكون[16]".

وما يعضد هذا، هو ممارسة المغاربة لعادات وتقاليد تمتح في أغلبها، من طقوس صوفية خاصة، تتعلق **بالأعياد الدينية ومواسم الأولياء، وأصحاب الكرامات، وتجمعات الأذكار والأمداح والرقصات الربانية**، مما كان له أثره في تعميق الذائقة الشعرية المغربية وتجذيرها، بحيث نلحظ بأن في البيوت الصوفية

---

[14] خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة، فصول، المجلد الخامس، ع 3، أبريل - ماي - يونيو 1984، ص 28.

[15] أدونيس، زمن الشعر، (مرجع سابق)، ص 130 و 131، (بتصرف).

[16] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، ص 132 ، (بتصرف).

تفتحت عين الشاعر المغربي، وعلى يد مريديها حفظ المتون الدينية الأولى، وفك رموز اللغة إمعانا منه في انتهاكها.

و يمكن أن نمثل لهذا البعد، بتجارب عدد من الشعراء المغاربة، **كمحمد السرغيني، محمد علي الرباوي، حسن الأمراني، محمد بنعمارة، أمينة المريني، وفاء العمراني**، وغيرهم ممن كتبوا قصائد عمودية (تناظرية) أو تفعيلية، نثرية (غير تناظرية)، لنستحضر في هذا المنحى كتابات الشاعرة **وفاء العمراني**، التي تنضح أشعارها **بالمواقف والمخاطبات**، والحب الإلهي، لعدد من رموز **التصوف كالنفري، وبن عربي ورابعة العدوية**، تقول **وفاء العمراني** :

"مَشُوبٌ زَمَنِي بِالاِسْتِحَالَةِ

هُوَ ذَا يُجَاسِدُنِي التِّيهُ / تَتَخَثَّرُ.

عَلَى مَرَاجِلِي الْفُصُولُ

لَعَلِّي أَمْلِكُ زَمَنًا لَا يَمْلِكُهُ الآخَرُونَ[17]"

فهذا المقتطف الشعري يحفل بمعجم صوفي عميق وشفيف، يفيض نبرات مكابدة، جراء وقع الزمن الملغوم بالمتاعب والتناقضات، وقد أضحى مستحيلا، لتعانق التيه و تجاسده فتسمو، لتنصاع الفصول أمام مراجلها، في بحث عن زمن لا يملكه إلا العارفون، وليست كل العامة.

وتضيف في نفس القصيدة:

"لِلْفَرَحِ الْأَسِيرِ أَمْنَحُ

خَفْقَةَ دُرُوبِي

(...)

أُوقِنُ أَنَّ لِي أَسْرَارِي

---

[17] وفاء العمراني، الأنخاب، مطبعة المعارف الجديدة / الرباط، ط1 - 1991، ص 40، (بتصرف).

وَأَنَّ المَوْتَ وَالسُّقُوطَ
شَيْءٌ مِنْ أَحْلَامِي [18]"

إنه توق لفرح مكبل ومؤجل تنشده الشاعرة كما يتوخاه كل صوفي متنسك لتمنحه مجاهدتها، فتشتعل أسرارها الخبيئة يقينا عبر موتها وحلولها. "إذ اللغة لم تعد لغة المفهوم بتعبيرها دائما عن واقع أو موضوع، أو علاقة متكونة سلفا، بل هي لغة الشعر في أعمق معانيه[19]".

والشيء الذي دفعنا أن نستحضر هذا النموذج من ديوان "**الأنخاب**" **لوفاء العمراني**، كان مقصودا لغايات محددة أهمها :

* كثافة الحضور الصوفي في هذا الديوان، الذي يتجسدن بدءا من العنوان إلى حين النص الموازي له في قصيدة "**الأنخاب**[20]".

* صياغة قصائدها على منوال" القصيدة النثرية، موضوع بحثنا.

* تأثير التصوف الأندلسي/ المغربي في المتن الشعري، لنصوص **وفاء العمراني**، الذي يستند إلى مرجعية الشيخ الأكبر (**محي الدين بن عربي**) مما يدعم قوة الإرهاص **الصوفي المغربي**، في القصيدة النثرية المغربية، والتفعيلية على وجه السواء، ويطبع النصوص الشعرية المغربية بخصوصيات متميزة، تستدعي تأملا وتمحيصا.

3- النص الديني

وفي سياق آخر، فقد كشف النص الديني عن طاقة لافتة، أسهمت بدلالاتها وإعجازها، ودقة نظمها في انبناء قصيدة النثر، وذلك لما يحفل به من صور

---

[2] وفاء العمراني، الأنخاب، ص 40 ، (بتصرف).

[3] روجيه غارودي، ماركسية القرن العشرين ، ت نزيه الحكيم دار الآداب / بيروت ط 3 - 1972. ص 222، وما بعدها .

[20] وفاء العمراني، الأنخاب، (مصدر سابق)، ص 62 .

بلاغية وأسلوبية، ساعدت في تجذير الوعي إلى أقاصي تخومه البيانية والجمالية والروحية، لأن الجميل في الشعر أن يكون معافى جوانيا، إذ أنه لا يمكن فهم الرؤيا الشعرية بمعزل عن الدين، " فالظاهرة الشعرية جزء من الكل الحضاري العربي، لايفسرها الشعر ذاته، بقدر ما يفسرها المبنى الديني لهذا الكل[21]".

وهذا ما يتمثل وبشكل جلي في المتن الشعري الحديث، الذي استفاد عبر مسار نشأته و تشكله من هذا النص ضمن أفق تخييلي، كان له النصيب في تخصيب شعرية القصيدة المغربية المعاصرة، نظرا لما يزخر به من طاقات إيحائية وبلاغية، وكثافة رمزية دلالية، يتآلف فيها **الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي**، فيكون الشعر معرفة، وفيوضات عرفان، تعتصر في أبهى معانيها.

ويمكن أن نمثل لهذا التأثير، من خلال كتابات **محمد بنيس** في ديوانه "**مواسم الشرق** " يقول في قصيدة **موسم الحضرة**:

" أَنْتَ شَرِيكُ فَصْلِ الْحُلْمِ فَاعْتَصِمُوا [22]".

ثم أيضا من خلال كتابات عدد من الشعراء، الذين كان ديدن كتاباتهم، هو استثمار النص الديني الذي يمور في أعماق القصيدة المغربية، منذ العقد **الثلاثيني والأربعيني**، وإن بشكل أقل فنية وجمالية، ليبلغ نضجه مع الشعراء المغاربة الرواد، أمثال **محمد السرغيني، الخمار الكنوني، عبد الكريم الطبال، أمينة لمريني، أحمد بلحاج أية وارهام، حسن الأمراني، محمد علي الرباوي**.... والقائمة تطول.

4/- جينات موشحية :

يعتبر **الموشح** بتنويعاته المتعددة، وخرجاته **العامية** و **الأعجمية**، أهم نموذج لتمرد القصيدة العمودية وخروجها عن النظام التقليدي الذي أنهكها طويلا،

---

[21] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، ج1، ص 20 .

[22] محمد بنيس، مواسم الشرق، دار توبقال للنشر/ البيضاء، ط1 - 1985، ص 26 .

واعتقل حرية رفرفاتها نحو آفاق أبعد، ليكون بمثابة المخلص الذي فسح أمام شعراء هذا الجنس هامشا كبيرا لكتابة قصائد أكثر عمقا وتنوعا، فكان له الوقع البالغ على فعل الإبداع الشعري المغربي بأن بلغ أوج حداثته.

ويمكن أن نعرف لهذا النوع وأهميته، فيما قاله **ابن خلدون** في مقدمته "وأما **أهل الأندلس** فكلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه **بالموشح** ينظمونه **أسماطا أسماطا**، و**أغصانا أغصانا**، يكثرون من **أعاريضها** المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا، ويلتزمون عند **القوافي** تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراس والمذاهب، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد[23] ".

ولعل ما دفعنا إلى استدعاء **الموشح** في تأصيل قصيدة النثر بالمغرب هو اهتمام المغاربة به و إقبالهم عليه، كمقوم رئيس لمكونات ثقافتهم وهويتهم، وللعلاقة المتينة التي تربط المغاربة بالأندلس تاريخا وحضارة وتعدد جنسي، " كفترة لتجاوز الجديد الذي لا يشيخ[24]" ، وذلك في محاولات جريئة لتدمير الثوابت ضدا على اليقينيات الكلاسيكية بأبعادها النمطية المستهلكة، " التي يكون الجزئي فيها رفيقا للكلي البسيط[25]".

---

[23] عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر وما ناصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الفكر/ بيروت، د.ت - د.ط، ص.ص: 583- 584 .

[24] Gianni Vattimo , la fin de la modérnité , traduit de l' italien par Charles Alluni , Seuil , Paris ,1978 , p170 .

[25] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2 ، ص23 .

وأهم ما يميز **الموشح** في علاقته بالقصيدة الحداثية النثرية هو أنه يتيح للقصيدة "**الكتابة بطريقة المقطع**[26] " بمختلف تشكيلاته، " كوحدة مستقلة متجانسة لها نقصانها، يبين بتماسكه الداخلي فيما هو منقطع عن غيره، فهو - أي **المقطع** - وحدة دالة من بين وحدات الخطاب وهو في الوقت نفسه دال من بين دواله، تتآلف فيه مجموعة من الأبيات وتنفصل به عن غيرها داخل الخطاب[27]".

مما سبق عرضه، فأغلب قصائد الشعراء المغاربة الذين يكتبون ضمن هذا الجنس يهتدون إليها قصدا ووكدا، إذ يمكن للشاعر أن ينظم فيها "بيتين يتفق آخر **صدورها** على **قافية** وآخر **الإعجاز** على **قافية** سواها، ثم يأتي ببيتين يتفقان في تقفية **الصدرين والعجزين** مع **البيتين الأولين**، ثم ينظم **خمسة** أبيات جديدة على هذا النمط وهكذا إلى آخر **الموشح** [28] " وغيرها من التنويعات **الموشحية** المتعددة، التي تنم عن حركة شعرية **أندلسية** دائبة.

ونظرا للزخم الهائل الذي يحظى به تراث المغرب من حيث قصائد **الموشحات**، فقد اعتمدها الشعراء كملاذ لتحديث ممارساتهم النصية خارج النموذج القديم، خاصة وأنه يتميز بإيقاعية متعددة، وغنائية ينصهر فيها البعد **الرومانسي بالصوفي والديني بالرمزي** وغيرها، ليشكل آنذاك نموذجا ثريا من حيث طريقة بناء مقاطعه ووقفاته.

وبالعودة إلى المنجزين الكتابيين القديم والحديث، نجد أن لمفهوم المقطع خصيصة مشتركة بين النثر والشعر، لما يحفل به من أنساق **صواتية ودلالية** في الآن ذاته، كما يتميز بتكرير الوحدات والقافية، والوحدة الوزنية، والتشكيل النصي المختلف (المتنوع والمتعدد).

---

[26] يوسف ناوري، يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص 259 .

[27] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ج2 ، ص71 .

[28] إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض، والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية / بيروت، (د.ط) - 1991، ص 434 .

وقد تجسدت تجربة **الموشحات** - مابعد إشعاعها الأندلسي - في **المغرب** بالأساس، في أشعار **الطيب عواد، وأحمد بن المأمون البلغيتي، ومحمد بوجندار**، وغيرهم ممن كتبوا على هذا المنوال، وأبدعوا فيه، " فقد ظلوا بشهادة الدارسين أوفياء لجميع تقنياته ومضامينه، متوسمين خطى الذين سبقوهم[29]"

يقول **بوجندار** في **موشحة نبوية**:

"عَنْبَرُ اللَّيْلِ وَكَافُورُ الصَّبَاحِ ** بِهَا طَابَ اغْتباقِي واصْطِبَاحِ

قُمْ بِنَا فَالْوَقْتُ وَقْتُ الطَّرَبِ

وَإِلَى الْحَانَاتِ بَاكِرْ وَاحْتَطِبِ

بِنْتُ دَنٍّ مِنْ عَصِيرِ الْعِنَبِ

مَا عَلَى صَبٍّ تَعَاطَاهَا جَنَاحٌ ** إِنَّ الصِّبَا وَاللَّيْلَ مُسْوَدُّ الْجَنَاحِ

أَشْرَقَتْ بَيْنَ كُؤُوسِ الذَّهَبِ

وتَجَلَّتْ فِي عُقُودِ الحُبَبِ

مِثْلَ شَمْسٍ حُرِسَتْ بِالشُّهُبِ[30]"

فهذا المقتطف يؤشر عن مدى الاهتمام الذي كان يحظى به **الموشح** من لدن الشاعر المغربي، كإبدال بنائي شعري وعملية تدمير للشكل المألوف وإن جزئيا، في بحث عن عوالم **نوستالجية** جديدة، تحفل بإمكانات تقتصد كل إسراف في المعنى.

وحري بنا أن نسجل في نفس الاتجاه النبرة الموشحية وإيحاءاتها الأندلسية، في دواوين شعرية مغربية حديثة، يمكن أن نمثل لها في هذا النموذج المقطعي، **لعبد الكريم الطبال**، يقول فيه:

---

[1] أحمد الطريسي أعراب، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، ص 184.

[1] أحمد الطريسي أعراب، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، (مرجع سابق)، ص 184.

" يَا نُزْهَةً فِي غَابَةٍ زَرْقَاء
أَشْجَارُهَا تَمِيلُ
وَكُلُّ مَنْ يَمُرُّ فِي هَوَائِهَا
تَشْتَعِلُ الْأَعْضَاءُ فِيهِ

.....

يَا رِيشَةً عَلَى جَنَاحِ نَوْرَسٍ
تَهِيمُ وَحْدَهَا
بَيْنَ بَيَاضِ الضَّوْءِ
وَبَيَاضِ الْأُغْنِيَّاتِ[31] "

فهذا المقطع الشعري هو عبارة عن **موال** من **المواويل الأندلسية** وإن بصيغة مستحدثة، تضمر بعدا موشحيا يتصادى نصوصا غائبة، يمكن استشفافها بدءا من العنوان (**موال أندلسي**) وغيرها من التمفصلات والعتبات الأخرى، (**المعجم والتوزيع المقطعي**) .

وارتباطا **بالموشح**، وما واكبه من أشعار أندلسية، فقد شكل هذا الموروث حافزا لتأسيس وعي جديد في الشعر المغربي، وخاصة فيما أسماه أحد النقاد **بالمغربيات**، وذلك "لحصول نظمها في المغرب[32]"، واستيحائها لأحداث وقعت في المغرب، كحدث اعتقال **المعتمد** في **أغمات** ، كأنموذج كفيل بأن يمثل لوحده ظاهرة شعرية فريدة، نظرا لما رافق ملابسات أسره من وقائع ذات **أبعاد سياسية (المرابطين، ملوك الطوائف، مملكة قشتالة، مملكة اشبيلية، معركة الزلاقة)**، و **أبعاد أدبية** فنية ممثلة في الزخم الهائل من الكتابات التي

---

[31] عبد الكريم الطبال، موال أندلسي، منشورات طنجة الأدبية / طنجة، ط1- 2007، ص 44 .

[32] عبد الدين حمروش، المعتمد بن عباد في سنواته الأخيرة بالأسر، دار الكتب القطرية، كتاب الدوحة / الدوحة، العدد 47 ، 2015، ص7.

تفجعت أو سرت لأسر الشاعر، "وما حفلت به من قيم فنية، تمثلت في أشعار مدة سجنه **بأغمات** و ما رافق ذلك من مطارحات ومراسلات شعرية تمت بينه وبين الوافدين من شعرائه الخلص[33]".

وما يثيرنا في كل هذا، ما تهجس به هذه القصائد من بكاء و عويل، " وتوظيف للأسلوب القصصي في سياق فجائعي/ قيامي يركز على عناصر المبالغة شعرا ونثرا[34] "، وهي مقومات كان لها أثرها في قبول تجارب شعرية أكثر إبداعا وتحررا.

5- جينات أخرى

وتجدر الإشارة في مقام تلمس البذارات الإرهاصية لهذا النموذج الشعري، أن نترصد فاعليات أخرى تحفر على جسد القصيدة، لدى بعض الشعراء الذين استثمروا قيما جمالية أخرى عن طريق خصيصة **الاقتباس**، "باعتباره ظاهرة **تناصية** حظيت باهتمام الأدباء والدارسين المشارقة منهم والمغاربة على السواء، وأفردوا لهذا المكون الفني كتبا ومصنفات، تعرض نماذج متميزة من هذه الظاهرة الأدبية [35]"، وذلك لما تتوافر فيها من اشتراطات الصنعة والدربة والتحكيك، تنم عن سليقة باذخة.

وفي هذا يرى الباحث المغربي **عبد الله الترغي** بأن **التورية والاقتباس**، كانتا أهم ظاهرتين الأكثر إثارة في أعمال الأدباء المغاربة، خاصة في **العصر الإسماعيلي**، "لما يحدث فيها من صناعة أدبية تثير الإعجاب وتبعث الرغبة في ممارستها كقيمة أدبية[36] "، تكتسي تفردها ومغايرتها للنمطي، وتؤسس أنذاك صداما للذائقة

---

[33] عبد الدين حمروش، المعتمد بن عباد في سنواته الأخيرة بالأسر ، ص90 .

[34] (المرجع نفسه)، ص.ص: 40 و 41 .

[35] أحمد المسناوي، نظرية الأجناس الأدبية، مجلة عالم الفكر العدد3، المجلد 40، يناير - مارس 2012، ص 222 .

[36] عبد الله الترغي، ظاهرة الاقتباس وقضايا الصناعة الأدبية والبلاغية، دراسة في كتاب النبراس في بديع الاقتباس لعبد الله جسوس، مجلة كلية الآداب بتطوان/ تطوان، العدد 9 ، 1999، ص 87 .

وخرقا لآلياتها، " وهو يجري ضمن عملية الإثراء الأدبي الذي يخضع له هذا الأدب في طور إنتاجه[37]".

كما شهد العصران **المريني والوطاسي** انتعاشة فكرية، أفرزت أسماء من بينها "**القاسم السبتي** العالم بخبايا **البلاغة**، وبالمهارة **بالمقارنات والموازنات** (..) **الجاديري** اهتم **بالشعر والنثر وشرح البردة** لما لها من الشفوفية في نفوس المغاربة (..) **الرحالة العبدري** الذي يمثل روحا أدبية قوية تتجلى في اختياراته وفي حسن ذوقه (..) **ابن بطوطة الطنجي** الفقيه الذي سجل مشاهداته وماتضمنته من **أخبار ونوادر**[38]"، إذ يمكن اعتبار كتابات هؤلاء وغيرهم، أشد وقعا وبيانا وجرأة، ففيها يتمازج **الشعري/ بالنثري** و **الخطبي/ بالسيري**، كذخائر أدبية، شكلت معينا للتأثير في الذائقة الشعرية المغربية، وانبثاقا لوعي بكتابة مغايرة .

و يمكن أيضا أن نستشف نماذج من قبيل المقامة والكتابة السفارية، وفق مايلي:

أ- المقامة:

وإذا كانت **المقامات** العربية بخصوصياتها وطرافتها مشدودة إلى الرواد المشارقة، خاصة مقامات **بديع الزمان الهمذاني** و**الحريري** باعتبارهما منشئان لهذا الجنس الكتابي ومسهمان في انتشاره، و إن كان قد شاع عن علماء **المغرب** المتأخرين "عدم الإعتناء بها إلى حد القول بحرمة تدريسها في حلقات **المساجد** و**الزوايا**، بدعوى ما تتضمنه من هزل ومجون[39]"، و تعاملهم معها دون وعي كبير

---

[37] عبد الله الترغي، ظاهرة الاقتباس وقضايا الصناعة الأدبية والبلاغية، دراسة في كتاب النبراس في بديع الاقتباس لعبد الله جسوس ، ص107.

[38] محمد بن عبد العزيز الدباغ، من أعلام الفكر والأدب في العصر المريني، مطبعة النجاح الجديدة / الدار اليضاء، ط1 - 1992، ص 4 و 5 ، (بتصرف).

[39] محمد السولامي، فن المقامة في العصر العلوي، دراسة منشورات ونصوص، مطابع عكاظ/ الرباط، (د.ط) - (د.ت)، ص 4، بتصرف.

بقواعدها وخصائصها، " وانضباط صارم بمقاييسها المعروفة والمقننة إلى حد التداخل الفني عندهم، بينها وبعض أنواع الكتابة الأخرى **كالرسالة والمناظرة والمحاورة**، وحتى **المقالة** [40]"، إلا أنه سرعان ما عرفت بعدئذ، رواجا وانتعاشا خلال العصور(**المرينية و السعدية والعلوية**) باعتراف المشارقة أنفسهم.

وما يهمنا في هذا المسعى، أن كتاب **المقامات** من **المغاربة** " قد وسعوا دائرة موضوعاتها، في تركيز على الوصف وعناية بالشعر وإلحاح على إبراز اللون المحلي، وهي ملامح يكشف عنها مثلا، ما كتبه **المسناوي** عن **الزاوية الدلائية**، **وحمدون بن الحاج عن المولى سليمان ومجلس الشاي والمقامة التطوانية**، وكذا ما كتبه **عبد القادر بن شقرون في مقاماته الطنجية**، و **محمد غريط في وصف مكناس**[41]" كما يتضح في **الحكاية الخيالية** " التي صاغها **محمد بوجندار** متوسلا بتعابير منمقة ومقتطفات أدبية[42]" .

ورغم إقصاء الدراسات المشرقية لهذا النمط **بالمغرب الأقصى**، على نهج كتابات **شوقي ضيف** وغيرها، فقد كان لهذ النوع من الفن الأدبي الطريف **بنوادره وشوارده، وخطبه المحبرة، وغرر بيانه**، كبير الأثر في تجذير الشعور بأهمية هذا الفن والتشرب من معينه، كأهم اللبنات الأساس التي أسهمت في انبناء قصيدة النثر بالمغرب .

ب - الكتابات السفارية

كما يمكن أن نستلهم بعض الكتابات النثرية ذات الطابع **السفاري**، التي لعبت دورا كبيرا، في صقل وعي المغاربة بالزمن الحديث، لنستحضر بإمعان شديد، كتابة الرحالة "**إدريس العمراوي صيف 1860م** إلى **فرنسا** أولى السفارات

---

[40] محمد السولامي، فن المقامة في العصر العلوي، ص.ص: ص 4 و 5 .

[41] محمد السولامي، فن المقامة في العصر العلوي، دراسة منشورات ونصوص، (مرجع سابق)، ص 5 .

[42] محمد السولامي، فن المقامة في العصر العلوي، ص 5.

المغربية إلى **أوروبا**[43]"، وهي كتابات كانت تستلزم بلاغة وبيانا، تستدعي من الناثر السفير دقة وصياغة فائقتين تحصينا لموقعه ومسؤولياته، يمكن أن نمثل لها بهذا النموذج في قوله، " ولما رأى أعزه الله تكالب النصارى على الثغور والمراسي، وحدثت منهم أمور تمور منها الرواسي، تدارك بسياسة ذلك الخرق فأرقعه،(..) وعرف محل الداء العضال فآساه وأوقعه (..) وقطعا لمادة الشنآن (..) ريثما يستجمع ليثه [44]".

وفق ذلك، فإن تعاطي هذا الصنف الكتابي، يتستوجب حذق الكاتب بأسس البلاغة والبيان، وحشده لصيغ جناسية وسجعية ، قد نعتبرها بذورا طازجة، لكتابة نثرية شعرية.

هذه المحاولات وغيرها، سرعان ما ستعرف طفرات نثرية أخرى إبان **عصر النهضة** لعدد من رواد الإصلاح والمؤرخين للمرحلة، نقتطع نموذجا آخر منها. يقول فيه: " إن الوطن بالفضائل يحيى وبالرذائل يفنى (..) حيا على الإصلاح حيا على الفلاح[45] ".

ج- فن الملحون

وهو فن شعري/ غنائي، يحفل بإيقاعية شبه إنشادية، تشف عن سردية أو نجاوى روحية - طقوسية - رحيبة، همت بالأساس الأشعار الدينية (**المولديات المديحيات**..إلخ)، التي تنفرد عن غيرها من الأجناس الأخرى في باقي أصقاع

---

[43] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص51 .

[44] إدريس العمراوي، تحفة الملك العزيز في مملكة باريز ، تقديم وتعليق زكي مبارك، مؤسسة التغليف والطباعة والنشر والتوزيع للشمال/ طنجة، (د.ط) - 1989، ص 33، (بتصرف).

[45] أبو عبد الله السليماني، اللسان المعرب في تهافت الأجنبي حول المغرب، مطبعة الأمنية / الرباط - (د.ط) - 1971، ص 6 ، (بتصرف).

الوطن العربي، بخصوصيات استثنائية، "و بغنى مضامينها، وتنوع أشكالها، واضطراد تجددها [46]"، وقد ميز فيه **د. عباس الجراري بين أربعة أنواع** هي :

" **1- المبيت**: وتتكون فيه الوحدة من البيت، ولكن البيت قد يكون من شطرين ، ومن ثلاثة، ومن أربعة، ومن خمسة (**المثنى، الثلاثي، الرباعي** أو **المربوع، الخماسي** أو **خامس لشطار**).

(..)

1- مكسور لجناح: وتتكون القصيدة فيه من وحدات بشطر منفرد أو مجموعة أشطار.

(..)

2- المشتب: وتتكون القصيدة فيه من وحدات، والوحدة تتكون من بيت يفصل فيه بين أول أشطاره وبقيتها بمجموعة من الأشطار الحرة القصيرة.

3- السوسي: وتتكون فيه الوحدة البيتية، من (بيت من شطرين، مجموعة من الأشطار الحرة المرسلة، بيتين أو ثلاثة بوزن وقافية، لازمة على نفس الوزن والقافية[47]".

مجمل القول، فإن التراث المغربي حافل بضروب من الفنون الكتابية من **قصص الشطار**، و **الأزجال والأراجيز**...إلخ ، يعجز المقام أن نفيها جزءا مما تستحق من دراسة واهتمام.

---

[46] عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مطبعة النجاح الجديدة / البيضاء، ج1، ط2 - 1982، ص178 .

[47] عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، (مرجع سابق)، ص179، (بتصرف).

المطلب الثاني : إبدالات تشكل ونضج قصيدة النثر بالمغرب

فإذ كان الشعر المغربي، قد حقق تراكما كميا وكيفيا، منذ بدايات **العقد الرابع** من **القرن العشرين**، فإنه في المقابل قد عانى إقصاء ممنهجا ومدويا، "**المغرب** كمجهول شعري [1]"، الذي رسخته من جانب مبالغ فيه، كتابات المشارقة ومواقفهم، " التي تصدر عن نزعة مركزية تجاه **شعر المغاربة**، ومن جانب النزعة **الفرنكفونية** التي عمدت إلى كتابات هذا الأدب **بالفرنسية** دون غيرها [2] "، ولربما ولربما هي ضربة نرد أيضا أو " نقمة انوجاد الشعرية المغربية الكلاسيكية على مرمى حجر من التحدي الشعري **الأندلسي**، أو لعنة الملك، الشاعر **المعتمد بن**

---

[1] محمد بنيس ، الشعر كتجربة في المغرب العربي، ضمن كتابة المحو، دار توبقال للنشر/ الدار البيضاء، 1994، ص 132 .

[2] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص 13.

عباد[1] "، كعوامل عصفت بهذا الأدب دون أن ينال نصيبه مما يستحق من عناية وأهمية، مما يستلزم بلورة حدود علاقات متباينة تعضد جوانب منجزه وتلملم شتاته وتشد كليته.

وحتى نملك ناصية استتباع حركية إبدالات هذا الشعر والخروج من مأزق الإرهاص فيه، ليتسنى لنا لملمة بعض من تصدعاته وإشكالاته، فقد عمدنا جاهدين أن نولي هذا المطلب كبير الاكتراث، و نمخر عبابه عبر **زاوتي التشكل والنضج**، وإخضاعها لرؤى فاحصة، رغبة منا في إنشاء أسئلة تحاور الشعر وزمنه، " بغاية إعادة بناء المسكن الشعري[2]"، واستقصاء لقضايا إبدالاته النظرية.

زاوية أولى : إبدالات التشكل

في محاولة منا لضبط تشكلات ونمو قصيدة النثر بالمغرب، يبدو ضروريا الوقوف عند أهم المحطات الشائكة لمسار وتراكم تجارب النص الشعري المغربي، من خلال المتابعات النقدية والتأريخية له، والعلاقة الجدلية بين قديمه وحديثه. وفق ذلك، فإن تحديد ملامح هذا الشعر والنفاذ إلى نداءاته، يجب أن يتم "بما هو تجربة منصتة للذات والعالم، الذي تتكشف به هوية هذا الشعر في انفتاحها على المعرفة الشعرية في جغرافيات قصية، (..) تطلب استحقاق المحاورة، انطلاقا من التحقق النصي، الذي تؤمنه العناصر الشعرية من حيث التصور الذي يحكمها ويحكم الوشائج التي تبنيها الذات الكاتبة لهذه العناصر[3]"، الشيء

---

[1] بنعيسى بوحمالة، مقال (بستانيو هسبريس، عن الشعرية المغربية المعاصرة، ملف الشعر المغربي المعاصر ، مجلة الثقافة المغربية، مطبعة دار المناهل/ الرباط، العدد، 37 أكتوبر 2013، ص46 .

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج 3 ، الشعر المعاصر، ص5 .

[3] خالد بلقاسم، مقال: بين المنجز الشعري ونقده أسئلة مؤجلة، ملف الشعر المغربي المعاصر ..أما قبل، مجلة الثقافة المغربية، مطبعة دار المناهل/الرباط، العدد 37 ، أكتوبر 2013، ص44 ، (بتصرف).

الذي يمنحها سلطة انطلاقاتها ومقوماتها، في سياقات امتداداتها ورهاناتها، كعتبات أولى للقيام بمساءلة قضايا الشعر المغربي الحديث على ضوء العناصر والمفاهيم الإجرائية المتاخمة لحداثة الشعر، والتي يمكن أن نمثل لها بعناصر متسارعة تروم "الزمن في استمراريته وإبدالاته والعلاقة بين الذات والأخر، والاهتمام بشرائط الإنتاج الشعري ووجود النص إيقاعا وبناء نصيا [1]".

فكغيره في باقي الأقطار العربية الأخرى، عرف الشعر المغربي انحطاطا فادحا دون وعي بمزالقه وعتماته، حيث لم يكن يتجاوز أن يكون دوره سابقا، كوسيلة لا غاية، حين انتفت الصفة الفنية عنه، باعتباره معرفة مساعدة لها صلات بمعارف وعلوم مجاورة أخرى، إن لم نقل أنها جزء لا يتجزأ منها، والأنكى في ذلك، يتمثل في سيادة علوم هشة تقوم على ثنائية "**الشيخ والمريد**"، فلم يكن يحضر الشعر إلا في البحث عن الشاهد، بحيث يتم تسخيره أداة للعلوم اللغوية أو الفقهية، أو أن يكون معرض صرف أو بلاغة أو عروض أو نحو أو لغة أو مجرد رواية لمثل سائر، ناهيك عن غياب الاشتراطات الجمالية ذات الصلة به، فكان تقريريا مسطحا ومحتشما لايعبأ بأي ارتقاء يخلع عليه مسحة من الحلم، التي قد تسهم في تنويع أشكاله وتراكيبه، أقول بأنه كان مجرد حلية للمناظرة والمحاججة في حركة دائرية، - فليس بالإمكان أجود مما كان - إذ الشعر عند هؤلاء "مجرد موضوعات محددة تتحرك في دائرة مغلقة، وهو مجموعة من المعاني الجاهزة، تسكب في قوالب من الألفاظ[2]".

وعلى عتبة ذلك، فالمنجز الشعري لهذه المرحلة لم يتسع أن يخرج إلى حيز الوجود، بل ظل عبارة عن مخطوطات تئن في الرفوف المتهالكة، تحكي تعاويذها وطلسم بخورها، إلا من رحم ربك.. ؟

---

[1] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص39 .

[2] أحمد الطريسي أعراب، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، (مرجع سابق)، ص 15 .

وأمام هذا الترقب الحذر بين أتون هذه الفترات الحرجة، سطعت في الأفق الشعري أسماء لشعراء كثر من أمثال **محمد غريط، محمد بن إدريس العمراوي، أحمد أكنسوس، الشيخ الشنكيطي، ثم الفضل أفيلال، إدريس الجعيدي**، و آخرون...، ممن تبنوا مفاهيم ضيقة للشعر، ترتبط وثيقا بالتراث إلى مستوى التبجيل و العقم المطلق، " فالمفردات تبدو غريبة مستعارة، والتعبير فيها تقريري جاف، بالرغم من الزخرفة والتحسيس بالجناس والتورية ولزوم مالا يلزم، والأخطاء اللغوية والنحوية والعروضية[1]".

وعند مستهل **العقد الثاني** من القرن الفائت الذي تزامن مع طلائع **حركة الإصلاح**، عَنَّ في الأفق بصيص ضوء أسهم في تغييرات طفيفة طرأت على بنية القصيدة المغربية، فلم يعد الشعر آنذاك مجالا للمشاعر والعواطف، بقدر ما أنه أصبح وسيلة إقناع، حين انخرط نفسه في معركة الإصلاح إلى جانب الفكر السلفي، ليتقلب إثرئذ بين المدارس الإحيائية ويتأثر **بالشعر الجاهلي، العباسي والأندلسي**، مطمئنا إلى المعايير المسبقة، بنوع من الرعاية والتبشير.

وفي خضم هذا السكون المطبق والإهمال الذي طال المتن الشعري المغربي، لابد من التأكيد على الدور الريادي الذي لعبته بعض المجلات المغربية، رغم طابعها التقليدي في اختراق طوق التأمل وتقفيها آثار واقع شعري بملابساته وتقلباته، نأخذ على سبيل المثال وربما الحصر، مجلات " **السلام، والمغرب الجديد، ورسالة المغرب، والثقافة المغربية، والأنوار، و الأنيس، والمعتمد، و المعرفة، و الحديقة، والنبراس، والنصر، و الجذوة، و دعوة الحق، و الإذاعة المغربية، و الشراع، و آفاق، و أقلام** [2]"، وكلها حسرة مشوبة بنوع من

---

[1] محمد القاضي، مساجلات نقدية في الثقافة العربية المعاصرة، عبد الله كنون والشاعر أحمد عبد المعطي حجازي حول شاعرية اليوسي، كتاب المجلة العربية، العدد 234، الرياض/السعودية، 1996، ص 75.

[2] الدكتور حسن الوراكلي، نظرات في الأدب المغربي الحديث، (مرجع سابق)، ص35 .

التأسي والتفجع على واقع حال **الأدب المغربي** المتسم بالهشاشة والإسفاف، إلا من مجاملات لم تكن لتسعف وضعا مترديا بجميع المقاييس.

كما انجذبت إلى جانب تلك المجلات، عدد من الصحف الأسبوعية والدورية، تستلهم بين طيات صفحاتها نبرات قصائد وأشعار بالاستعراض تارة أو بوضعها داخل مختبر الدراسة والتحليل في أحايين أخرى، من قبيل جرائد" **الصباح سنة 1906 (..) ثم الفجر 1908 فلسان المغرب 1909** قبل أن تنتقل موجة إصدار **الجرائد إلى تطوان** حيث ظهرت **جريدة الإصلاح 1917** ويومية **شمال إفريقيا 1918** (..) و ابتداء من سنة **1934** (..) أصدر **عبد الخالق الطريس جريدة جديدة هي الحرية.**(..) **العلم 1946**[1] "، فكان لها كل الفضل بأن زودتنا بأسماء كان لها باعها الطويل بعد ذلك.

وعلى إثر هذه القطائع - الشعرية - والرجات المتواترة، يعتبر **العقد الأربعيني** بداية بوادر النهضة الشعرية بالمغرب، حيث نشطت حركة النقد، وأصبح الشعر عملا مستقلا و فنا قائما بذاته، فبرز شعراء من أمثال **عبد المالك البلغيتي، ابن مسعود اليوسي**...إلخ، " ليأتلق الشعر بنتوءاته السديمية وينقشع من شرخ الظلام، ليرتدي جبة **البارودي** [2]".

موازاة مع ذلك، برزت حركة مواكبة لعدد من الشعراء النقاد من أمثال "**القباج، وعبد الله كنون، ومحمد بن اليمني الناصري، والمختار السوسي، وعلال الفاسي، ..** وغيرهم[3]" ممن أدلوا بدلوهم داخل هذا المشهد الذي اتسم

---

[1] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص 68 ، (بتصرف).

[2] عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، دار الثقافة / الدار البيضاء ، ط2 - 1978، ص 17.

[3] ذ. عبد الرحمان حوطش، مقال : كتاب تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب في الميزان، يوم دراسي ، نظمته كلية الآداب والعلوم الآنسانية - وجدة، التابعة لجامعة محمد الأول بوجدة، حول قراءة في كتاب تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب، للدكتور عباس الجراري، عن منشورات الكلية رقم 42، مطبعة شمس/ وجدة، 2001 ،ص 13.

بنوع من الجمود داخل السائد، يحبرون كتابات " غلبت على جلها إرادة استعراض العناصر التاريخية التي أظهرت الانتماء إلى الجنس الشعري (..) ونظرت إلى **الشعر المغربي** الحديث على ضوء المعيار المعمم عن مشهد الشعر العربي [1]" .

وغني عن القول، أن أبرز الدراسات التي تناولت المتن الشعري المغربي أنذاك، هي تلك التي قام بها عميد الأدب المغربي، الدكتور **عباس الجراري** من خلال كتابه **تطور الشعر العربي الحديث و المعاصر في المغرب، الصادر سنة 1997** الذي تبدو أهميته "أنه يغطي أكثر من **قرن ونصف القرن**، من سنة **1830** إلى **1990** وهي إما عبارة عن دراسات لأعمال شعراء معينين، وإما عبارة عن رصد لبعض الظواهر والاتجاهات التي نشأت في هذا الشعر(..) من خلال أعمال عدد محدود من الشعراء المغاربة [2]" .

وقد تقلبت التجارب الشعرية خلال هذه الفترات بين كتابات تروم أغراض تصب في مواضيع أهمها "**الإخوانيات، والمساجلات، العتاب والشكوى والغربة**، (..) و **رفض للواقع المعيش، وقلق، واضطراب، وفشل وعجز على التكيف مع الأحداث**، وغير ذلك من الموضوعات التي تصب كلها في محيط الذات، وتنبثق منها [3] ".

فبنوع من الجرأة التصنيفية - التأريخية - ميز **د. عباس الجراري** ، بين **ست فئات** شعرية شكلت نبض هذه القصيدة بإخفاقاتها ونجاحاتها "، حيث تمثل **الفئة الأولى** النصف الثاني من **القرن التاسع عشر**، فتميز شعرها بالاصطناع،

---

[1] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص 89 ، (بتصرف).

[2] ذ. عبد الرحمان حوطش، مقال: كتاب تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب في الميزان، ص11، (بتصرف).

[3] ذ. عبد الرحمان حوطش، مقال: كتاب تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب في الميزان، (مرجع سابق)، ص 13، (بتصرف).

وبمحاكاة غير جيدة في الغالب لنماذج متأخرة، بينما **الفئة الثانية** التي برزت في **الربع الأول** من **القرن العشرين** سارت على نهج سابقتها، بمعنى أن شعرها كان عبارة عن محاكاة غير جيدة كذلك، وتميزت **الفئة الثالثة** بتفاعلها مع الوعي الوطني وبتوظيف شعرها في سياق هذا الوعي، في حين تفاعلت **الفئة الرابعة** مع الواقع وتحولاته الإيجابية، ويمثلها شعراء **أواخر الخمسين وأوائل الستين**، الذين وظفوا شعرهم لخدمة المجتمع، بينما **الفئة الخامسة**، اتسم شعرها بالرفض والثورة على التقاليد الشعرية القديمة متأثرة بشعراء **المشرق** من أمثال **السياب والبياتي** وغيرهما، أما **الفئة السادسة**، فهي تلك التي تمثل **الاتجاه الاسلامي** الذي يندرج ضمن الأدب الإسلامي المعاصر بعامة [1]".

فالكاتب هنا توقف بعين الراصد - الواثق - لرسم معالم المتن الشعري المغربي وتقفي تحولاته الفنية من حيث الصورة واللغة والإيقاع، "ثم ما اعتبره تناصا ومؤثرات، أو مرجعية لهذه القصيدة [2] "، لافتا بشديد من الانتباه إلى آثار ذلك على آفاق ومستقبل النص الشعري المغربي وما يمكن أن يطال معماريته الخارجية " التي عكست بحق وعي الشاعر لذاته وللواقع من حوله وللعالم [3] " .

و باتساع الاهتمام بالشعر وإبدالاته، فقد حاول بعض النقاد الآخرين التمييز في القصيدة المغربية بين **نوعين رئيسيين**:

" 1- **أحدهما وقتي** (..) لايعدو كونه ظاهرة، وهي تزول بزوال أسباب وجودها (..) فهي مجرد رؤية (..) ثم إنها تعتمد في بنيتها على الحسية والسطحية والنقل المباشر للأشياء، أو فلنقل بعبارة أخرى، إنها صنف من الشعر يحتكم إلى صناعة تتم في ضوء تخطيط مرسوم ومسبق في الذهن. (..)

---

[1] (المرجع نفسه)، ص 13.

[2] مصطفى الغديري، قراءة في كتاب تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب للدكتور عباس الجيراري، ص17.

[3] (المرجع نفسه)، ص17.

2- **وثانيهما مرتبط بالحقيقة الإنسانية الشاملة**، دون أن (..) يكون خاضعا لمنطق الواقع المألوف (..) من حيث كونه حقيقة ورؤيا جوهرية [1]".

وفي نفس الاتجاه، اجترحت دراسات موازية أخرى، تصنيف الشعر المغربي إلى **ثلاثة أصناف** :

" **الصورة الوثيقة** (..) التي تستند الى الرؤية الساذجة والسطحية للأشياء، تلك التي تقف عند حدود الوصف (..) في فترة السنوات الأولى من القرن المنصرم تقوم على الصناعة والتحبير، وأغلبهم لم يكونوا شعراء أصلاء، وإنما كانوا فقهاء، يدخلون على الشعر من أبوابه الخلفية، في اصطياد القوافي الشاردة، والبحث عن الغريب[2] " ثم **الصورة النموذج**، وفيها يتخذ الشاعر شاعرا ما نموذجه الأوثق والأعلى، " فهو إما يعمد إلى إعادة تلك الصورة كما هي في الأصل. (..) يكون الشاعر إما مجرد ناسخ (..) وإما أن يعمد إلى تلك الصورة يستوحي بعض عناصرها الفنية والبلاغية، (..) وإما أن الأمر يتعلق بالقراءة المستمرة والاطلاع المستديم على أساس امتلاك تصور واكتساب منوال، وفي هذه الحال لابد أن تكتسب الصورة الجديدة طابعها الخاص[3]" ، ليستقي منها عناصر بنائية مغايرة بغاية تميزها، فكان حليف ذلك الإخفاق في أغلب الأحايين.

أما **الصورة الرؤيا - الصنف الثالث** - فإنها تجسد نوعا من التطلع والاستشراف، "ومغامرة في دنيا الكشف، سواء على مستوى اللغة أو مستوى الإيقاع [4]" .

---

[1] أحمد الطريسي أعراب، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، ص14 ، (بتصرف).

[2] (المرجع نفسه)، ص.ص: 14 و 15 ، (بتصرف).

[3] أحمد الطريسي أعراب، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب،(مرجع سابق)، ص.ص: 17 و 18 ، (بتصرف).

[4] (المرجع نفسه)، ص21.

وأمام ضغط رهان الارتقاء، فإن التحديث الشعري لم يكن " فعلا زمنيا فقط،(..) بل كان أيضا خيارات ورهانات في اللغة والتاريخ (..) تحققت بداياته بوعي معرفي ونقدي جلته الممارسات النصية التنظيرية [1]"، أو ما يعتبره الناقد **محمد بنيس** " تجاوزا زمنيا ونقديا (..) وهو بذلك معبأ ككل، بالتصور الأروبي للحداثة وموشوم بها، تستحوذ عليه اختيارات **لغوية وجمالية وأنطلوجية**[2]".

وبقليل من التركيز ، على بعض التباينات النظرية و التحققات النصية، يتبين أن هذه الولادة ستردف إلى تأخرها ذاك عسرا بنيويا، "مرده إلى ما كان من سيادة ثقافة فقهية (..) سينتعش في كنفها النص الشعري التقليدي وتطرح في وجه الحداثيين لوحدهم، بل حتى في وجه **الرومانتيكيين** من قبلهم، الذين يصدرون عن نوع من الاتباع والحذر الشديدين، من أمثال **عبد المجيد بنجلون ومصطفى المعداوي وإدريس الجائي وعبد القادر حسن العاصمي و عبد الكريم بن ثابت**، مصاعب فعلية لاقتطاع أحياز ولو محتشمة، لإبدالهم الشعري التجديدي في خارطة التعبير الشعري المغربي[3]"، وهذا يمكن أن يطرح علينا من جديد مدى إمكانية القراءة المتجانسة والمتكاملة لرصيدنا الشعري، وصلاحية اختباره أنذاك.

كما أتاح ذلك، أن طرأت على الشعر المغربي - بالمفهوم الايجابي - نماذج اتسمت عينات كتاباتها بنوع من الجدة وشساعة الأفق، وأسهمت في بلورة الشعر المغربي وتطويره، **كمحمد بن ابراهيم - شاعر الحمراء** - الذي كان ينسلخ تارة من القوالب العروضية وعدم الخضوع لقيد الوزن والقافية.

---

[1] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص25، (بتصرف).

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها، ج1، ص32 .

[3] بنعيسى بوحمالة، بستانيو هسبريس، عن الشعرية المغربية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص47، (بتصرف).

وفي حمأة هذا الجدال، عرفت القصيدة المغربية تقلبات جمة، خاصة من حيث التلقي السكوني، إثر انخراطها في مطبات (**الموقف السياسي**)، الذي ساهم ردحا طويلا في تسطيح الشعر، وإسقاطه في فخ التقرير، والتحريض والأسلوب الحماسي والنبرة الخطابية والمناسباتية، فتم تسخيره لالتزامات **أيديولوجية**، (**فلسطين**، ذكرى **عمر بن جلون**، **المهدي بن بركة** ...إلخ، كأنجع وسيلة، يمكن أن نمثل له بنموذج الشاعر **وديع الآسفي**- من خلال ديوانيه" **الجرح العنيد وبكاء الأرض**[1]"، وهي قناعات لم يشاطرها عدد كبير من المهتمين بالشأن الشعري المغربي، فكان أن برزت مبادرات مغايرة من لدن عدد من الشعراء النقاد، في البحث عن أسس جديدة من أجل كتابة شعرية متقدمة من أمثال "**محمد بنيس** [2]"، "**عبد الله راجع** [3]" ...وغيرهم، مما ينم بأن القصيدة المغربية، التي ظهرت خلال هذا **العقد - السبعيني**- يمكن أن تعتبر وثيقة نفسية - تأريخية - جد هامة، تشهد على مكابدات لرؤية واستعداد شعريين جديدين، أسهما في تشكل **قصيدة** النثر بالمغرب .

وبإمعان شديد، يمكن أن نجزم بأن الانطلاقة الحقيقية للقصيدة الشعرية المغربية الحديثة، تمت من رحاب " **كلية الآداب** حاملة معها بصمات من شعر الشعراء المغاربة الذين حفلت بهم الساحة الشعرية في المغرب خلال **الستينات**، **كأحمد المجاطي و محمد الخمار ومحمد السرغيني وإبراهيم السولامي**[4] " لتنضاف إليهم أسماء أخرى، كان لها حضورها إبان هذه المرحلة بشكل متفاوت ك" **حسن الغرفي، وعبد العلي الودغيري و أحمد الودغيري و أحمد الطريبق**

---

[1] وديع الآسفي، الجرح العنيد، دار النشر المغربية / الدار البيضاء، ط1 - 1977 و بكاء الأرض دار النشر المغربية / الدار البيضاء، ط1 - 1981 .

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر بالمغرب، دراسة بنيوية تكوينية.

[3] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد.

[4] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، (مرجع سابق)، ص 8 .

(..) **نصوص الشيخي أو الطود** [1]"، الذين بصموا جسد القصيدة المغربية الحديثة بنفحات تجديدية، أقاموا عليها عرصات انطلاق حداثتهم.

وامتدادا لهذه الدينامية المتاخمة لحداثة القصيدة، " فإن ثلاثة شعراء يعدون من أعمدة الجيل الشعري الستيني، وهو النعت الذي يطلق على رعيل الريادة في إطار التوصيف الجيلي المعهود، سيكون لهم شأنهم (..) سيشغل **أحمد المجاطي**، على سبيل المثال، بالشعر العربي المعاصر وأزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث،(..) أما **محمد السرغيني** فسينكب على تجربة **الصوفي الأندلسي، ابن سبعين** (..) في حين سيفضل محمد **الخمار الكنوني** تحقيق مؤلف عروضي (..) **ومحمد الميموني** بكتيب وسمه بعنوان، (**في الشعر المغربي المعاصر**) (..) هذه المشخصات لربما قد تلتبس أو تنبسط قليلا أو كثيرا لا فرق، إن نحن توسلنا مثلا، إلى هذه النصوص بوسائط قرائية من قبيل العناوين النقدية التي تناولت التجربة **الستينية** أو جوانب منها، وفقا لحساسية مؤدلجة لا غبار عليها، ككتاب - **المصطلح المشترك** - ، **لإدريس الناقوري** وكتاب **درجة الوعي في الكتابة لنجيب العوفي**، وكتاب **شعر الطليعة في المغرب، لعزيز الحسين**، لكنها تبقى، - أي المشخصات - هي النواة الصلبة للمشروع الشعري **الستيني** في كليته[2] "، وهذا ما يؤكد بأن هناك طفرة نوعية حقيقية كفيلة بأن ترمم تصدعات الوعي الشعري، " ليكون بناء القصيدة تجسيدا لفعل العبور بالذات الفردية وباللغة[3]"، إيذانا بمغامرات أعمق "يكون الشعري فيها سيدا باستمرار[4]"، مما يؤشر على أن

---

[1] (المرجع نفسه)، ص8 ، (بتصرف).

[2] بنعيسى بوحمالة، مقال بستانيو هسبريس عن الشعرية المغربية المعاصرة، (مرجع سابق) ، ص47 .

[3] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص7.

[4] (المرجع نفسه)، ص9.

هاجس هذه الفترة - السبعينية - لدى حداثيينا، " هو تجاوز القوالب الكلاسيكية، (..) واختلاق قواعد حديثة وجديدة في الوزن[1]".

وما يتصل بذلك، يمكننا اعتبار الآونة المرتبطة بقصيدة **محمد الصباغ (1930-2013)**، والتي تميزت بانطلاقتها القوية خارج التصنيف الجاري؛ أهم نموذج لتشكل هذه القصيدة "إذ اقترح كتابيّاً ما كان يصطلح عليه **بالنثر الشعري** أو **الشعر المنثور**، كما في ديوانه «**شجرة النار**» **(1954)**، منفتحاً على التجربة **الشعرية الإسبانية**، خصوصاً جيل 27 **(ألكسندري، لوركا، نيرودا)**، إلا أن هذه القصيدة لم يكن لها كبير تأثير في أجيال الشعر المغربي التالية لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية [2]".

وللإشارة في هذا النطاق، فقد هيمنت على النص الشعري داخل هذه المراحل البينية، مقومات فنية، تمثلت أساسا في التناص الذي" يتجاوز المفهوم الضيق الى مفهوم أوسع[3] "، فيمتح فيه الشعر من النصين الشعريين العربي القديم والحديث، "ومن الشعر الأوروبي لدى بعضهم [4]".

تلك الوثبات المركبة التي انبثقت فيها القصيدة من فتيت الرماد، كما **طائر الفنيق الأسطوري**، لم تكن مجانية أو اعتباطية، بقدر ما أنها نتاج بحث مضن عن الخصائص الكتابية العامة لهذه القصيدة، "سيما وأن منجزها النصي، يجسد تأريخا لوعي شعري جديد، "يمثل الشرارة الحقيقية لتفجر الحداثات

---

[1] إدريس كثير، الثقافة المغربية : الحداثة وما بعدها، مجلة الثقافة المغربية، عدد 38، شتنبر 2018، ص63 ، (بتصرف).

[2] عبد اللطيف الوراري، قصيدة النثر المغربية... نافرة من ذهنيّة النسق وأقرب إلى التأمل الداخلي والمرح الديونيزوسي، موقع الجسرة الالكتروني. https://www.aljasraculture.com/aljasra32126/

[3] ذ. عبد الرحمان حوطش، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب في الميزان، (مرجع سابق)، ص 14.

[4] (المرجع نفسه)، ص 14.

الشعرية إلى حداثات متنابذة[1]" تناور إشكالات أعمق، ذات أبعاد **فيزيقية** تتعلق **بالهوية والماهية** الشعريتين.

ومع توالي الممارسات، التي عبدها النص بشكل متواصل بدواله ومتخيله، تكون القصيدة المغربية، قد قطعت أشواطا لايستهان بها في بنينة رصيدها وطموحها الحداثي الصرف، " ذلك أن النظر السديد إلى هذه القصيدة لا محيد له عن استحضار ما يمكن نعته بمأزقية الذاكرة الشعرية المغربية في مغالبتها التي تستمر لقرون، لمشرق شعري يحصن تمركزه الشعري (..) ويتعاطى كنتيجة مع الجغرافيات الشعرية العربية الأخرى كأحزمة، أو هوامش شعرية (..)، تجسد ظلية شعرية تتساوق وظليتها اللغوية والثقافية والروحية[2] ".

وبذلك وحتى يتشكل انبناء هذه القصيدة، فإنها تكون قد تقلبت ردحا طويلا داخل معترك الشعر المغربي الحديث، انتصرت وانكسرت عبر تلاوين عدة، تقليدية و رومانسية، حداثية وما بعد حداثية..، مدججة بعدتها وعتادها لإبراز مشروعية بقائها على قيد النوع، فانكتبت عبر أنماط شعرية متعددة ساهمت في صقلها وبلورتها لتنضح شعرية ونضجا تتربص إواليات الحداثة والإلتباس، خاصة وأنها تعرضت لإجحاف صارخ من حيث المتابعة النقدية لها، إلا من فلتات لن تسطيع أن تفيها حقها مما تستحق، وأطاريح جامعية متناثرة، أو دراسات نقدية صحفجية ولائية في الهنا والهناك .

ونخلص في هذا بانطباع مؤداه، " أن هذه القصيدة لم تكن بأقل من نظيرتها المشرقية على مستوى التجريب، ومواجهة الحداثة بإيجابياتها وسلبياتها[3]"، فهي

---

[1] رشيد يحياوي، قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة، ص11.

[2] بنعيسى بوحمالة، ملف الشعر المغربي المعاصر، مقال: (بستانيو هسبريس، عن الشعرية المغربية المعاصرة)، ص46 ، (بتصرف).

[3] بنعيسى بوحمالة، ملف الشعر المغربي المعاصر، مقال: (بستانيو هسبريس، عن الشعرية المغربية المعاصرة)، (مرجع سابق)، ص 14.

أيضا، كانت تمتلك كل الإمكانيات، كي تنفرد بحدتها ويفاعتها، كمكون ضمن نسقية أشمل " تنحل في النسقية العربية الحديثة[1]".

وإصغاء لنبض وتوترات هذه الكتابات، بما لها وما عليها، فما كتب عن شعرنا المعاصر خلال هذه الفترة قليل جدا، "بل أنه لا يكاد يكون شيئا مذكورا[2]"، إلا من استثناءات، " كانت تنشرها مجلات **دعوة الحق** للأستاذ **الأمري المصمودي** تحت عنوان: **في شعرنا المعاصر** [3]" ومتابعات نقدية تتمثل في بعض المحاضرات التي ألقاها "**عبد الله كنون** على طلبة الدراسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة **الدول العربية**[4]"، إضافة إلى المقدمة الدراسية النقدية الذي صدر بها الأستاذ الشاعر **محمد الفرقاني** ديوانه، " **نجوم في يدي** [5] "،.

كما واكب ذلك، دراسات أخرى عنت بهذا الشعر، ويتعلق الأمر ب كتاب "**الأدب العربي في المغرب الأقصى، للأستاذ محمد القباج** الذي يتضمن تراجم لشعراء محدثين ومنتخبات من أشعارهم[6]" وللتفاصيل حجتها.. !

وبهذا الجهد الجهيد، فقد استطاع النقد المغربي بإفاقة، - وإن لم تكن لترقى إلى طموحات النقد الذي يستلزمه راهن اللحظة، أن يستجلي مسار إبدالات المتن الشعري (المنفلت عن كل ضبط)، والتقاط نبضه و ذبذباته ثم تمفصلاته الأساسية، التي يمكن أن تؤمن امتدادته الأكثر عمقا وحداثة.

---

[1] رشيد اليحياوي، قصيدة النثر، أو خطاب الأرض المحروقة، ص 6.

[2] الدكتور حسن الوراكلي، نظرات في الأدب المغربي الحديث، ص32 .

[3] مجلات دعوة الحق، س2 ، الأعداد 4 - 6 -7- 8 - 9 - 10 / 1959 م - 1378 هـ / الرباط .

[4] الدكتور حسن الوراكلي، نظرات في الأدب المغربي الحديث، ص32 .

[5] (المرجع نفسه)، ص 32 .

[6] الدكتور حسن الوراكلي، نظرات في الأدب المغربي الحديث، (مرجع سابق)، ص 32 .

وفي معترك **أنطولوجيا** المغايرة الذي نحن بصدده، فإن تشكل **قصيدة النثر** بالمغرب هو نتاج لتداخل شعريات موجات قصيدة التفعيلة والتجارب المواكبة لها، "فهي لم تكن، تاريخيا وإنتاجيا، منفصلة أبدا عن حركة **الشعر الحر**(..) نهاية **الأربعينيات**[1]"، أو ماكان يكتب من نصوص شبيهة بذلك بداية الخمسينيات، " في **مجلة الآداب** تحديدا (..) وفي **سوريا و فلسطين**[2]"، وما كان رائجا لدى شعراء **العراق**، وتبلور بشكل واضح، مع **أنسي الحاج**، **محمد الماغوط**، **جبرا إبراهيم جبرا**،...وغيرهم، وهذا ما يجعلنا نجزم بالملموس أن هناك تأخر، في ظهور هذا الجنس الشعري بالمغرب بالمقارنة مع ظهورها في المشرق.

وسنستشف ذلك لاحقا، ضمن زاوية نضج الوعي الشعري لهذه القصيدة **بالمغرب**، آملين أن " تتهيأ الأرض القابلة لاستنبات الأسئلة المواكبة لمجهول **الشعر المغربي المعاصر**، والمتجددة بمائه ومحتمله المفتوح[3]"، - سنفيض في الجواب عنها - في أفق الحداثة والتجريب.

<u>زاوية ثانية: إبدالات النضج :</u>

فمهما تعددت كل الأشكال المناوئة لميلاد هذا الجنس الشعري - المجنح - والتحفظات المتربصة لكشوفاته وانبلاجه، يمكن القول، بأن مخاض نضج قصيدة النثر في المغرب بكل تلويناته وتمظهراته، لم يكن على أحسن حال من نظيره بالمشرق، فنفسه الإكراه الأدبي والفني، الذي أملته موجات الحداثة الشعرية بكل حدتها ووهجها وما عانياه معا في مواجهة النمط الشعري السائد، والنقد المتحجر - المتملق - الذي يعمد إلى تبخيس كل ما هو جديد، باختلاقه لدعاوي واهية، تتكئ على مغالطات، (لطمس الهوية، خدش قداسة

---

[1] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ص 60 ، (بتصرف).

[2] (المرجع نفسه)، ص 6 ، (بتصرف).

[3] خالد بلقاسم، ملف الشعر المغربي المعاصر، أما قبل: مقال (بين المنجز الشعري ونقده أسئلة مؤجلة)، ص38 .

التراث،...إلخ)، والتي تحولت في أحايين كثيرة إلى صدام الأجنحة وتبادل التهم والتراشق بالنعوت، ليضربون على هذا الوعد الشعري، طوقا أشبه بالحصار، ويتهمون مناصريها بالعصابات وغوائل المافيات.

فمنذ تأسيسها أو تشكلها ونضجها، - قصيدة النثر المغربية - وهي تحدو حدو نظيرتها المشرقية في الدفاع عن نفسها وإثبات وجودها متذرعة بتبعات **الإيديولوجيا، (الوحدة، الصراع الطبقي، التوليتاريا، البلوريتاريا)** وغيرها من معزوفات النشيد القومي، التي فعلت فعلها للحيلولة دون وعي شعري - حقيقي - قمين بإدراك جمالية القصيدة وسموها.

إننا لاننكر، البتة بأن نضج وانبناء قصيدة النثر، لازال موضوعا بكرا ضمن مكابدات الشعر العربي وتاريخيته، لما تعرض له من كثير النبذ والإقصاء، قبل أن يشتد عوده ويحقق هامشا من النضج و الاكتمال يضمن به لنفسه اختراق آفاق تعبيرية ورؤيوية ضمن يوتوبيا قصائد تتوافر فيها ضوابط فنية جديدة، "حان لها أن تقتل الخليل وتعلن شيخوخته بحسب عنوان كتاب **محمد الصالحي**، في هذا المضمار[1]" .

وتأسيسا على ذلك، فقد ظهرت قصيدة النثر بالمغرب ككائن مكتمل مستقل بذاته، من خلال حيثيات سياقية خارجية في خضم الحداثة التي أضحت " اللازمة الإيقاعية التي تلهج بها الألسن وتسيل بها الأقلام، في حماس (..) و انسياق مع تيار العصر الهادر[2]"، فأضحى الكل يتسابق للأخذ من معينها " إن كان ذلك مباشرة أو مداورة في طاحونتها التي لا تعرف الكلل والملل[3]"، حين أدرك الشعر أن

---

[1] محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثرالعربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب / الرباط، ط1 - 2003 .

[2] نجيب العوفي، مساءلة الحداثة، ص.ص: 9 و 10ن (بتصرف).

[3] (المرجع نفسه)، ص 14.

الأوزان الشعرية لم تستطع أن تستنفذ إمكانات الإيقاع وإمكانات التشكيل الموسيقي، ليصبح الشعر بموجب ذلك، عاجزا على مواكبة رهاناته الحداثية، مادام أنه لا زال مكبلا بأغلال الإرث الماضي الدفين.

عندئذ، فقد آمن مناصريها بأن هذه الجنس الشعري، يحمل بين طياته بواعث الهدم ونوازع البناء، وخصائص المفاجأة والإدهاش، والتحليق نحو عوالم فسيحة، بنصوص تتوافر فيها الشروط الجمالية، سواء من حيث البنية التركيبة للجملة الشعرية، أو من حيث تداعي الصور وما تحمله من دلالات رمزية، ناهيك عن القاموس اللغوي والوقفة المحدودة بالبياض، وغيرها من المقومات الأخرى.

و بغض النظر عن قصب السبق حول منشأ قصيدة النثر المغربية، والتعسفات السجالية المناوئة لانبنائها، يمكن الإشارة إلى لحظة حاسمة، شكلت منعطفا محوريا لمسار انتعاشتها مع جيل جديد أخذ في الظهور منذ بدايات **الثمانينيات**، وبدأ أكثر وعياً بالجماليات الجديدة، التي تقترحها قصيدة النثر في نماذجها الكبرى،

إذ تعتبر اللبنات - المحور - بالقياس إلى ما فتحته من ممكنات كتابية جديدة، " لا تخضع لقواعد مسبقة، أو على الأقل تفرض قواعد خاصة بها تُفجّرها من داخلها، وقد مالت أكثر إلى القصر والاقتصاد في اللغة والتكثيف، وإلى تشظية وعي الأنا بنفسها وبالعالم، مثلما عملت على تشذير البناء النصي، وأولت الدالّ الأسبقية في تشييد مُتخيَّلها وتفجيره في آن، وهو ما دشن في حقيقة الأمر، أسلوباً جديداً في الكتابة وحياتها، نكتشفه على فترات دالّة، عبر هذه الأعمال الشعرية: « **مشتعلاً أتقدم نحو النهر» لرشيد المومني (1979)**، « **وعارياً أحضنك أيها الطين » لمحمد بوجبيري (1988)**، و« **سقط سهواً » لحسن نجمي**، و« **على درج المياه العميقة » لمبارك وساط (1990)**، و « **أبداً لن أساعد الزلزال » لأحمد بركات (1991)**، و« **الأنخاب » لوفاء العمراني (1991)**، و « **فراغات**

مرقعة بخيط الشمس » لعبد الله زريقة، و« ذئب الفلوات » لمحمد حجي محمد (1995)، و»جراح دلمون» لمحمد بودويك، و»شهادة عزوبة» لجلال الحكماوي، و« ضد اليابسة أو بهاء النسيان » لمبارك الراجي (1997)، و« حجرة وراء الأرض » لمحمود عبد الغني (1998)، إلخ[1] ".

وبحلول عقدي **الثمانينات** و **التسعينات**، برهاناته وامتداداته ستطفو على الساحة فئة عريضة من الشعراء تخرج بعضهم من الجامعة ويملك مؤهلات إبداعية قابلة للاستمرار والعطاء، فيكتبون قصيدة النثر بمختلف تنويعاتها الجديدة، لينضموا جميعا إلى جمالية قصيدة النثر بإغواء مقدرتها التكثيفية، ومواءمتها لتطريز تنويعات المعيش وتناقضاته، متمثلين لأصناف شعرية من قبيل **التوقيعة** و **الهايكو**، ومتأثرين في الآن ذاته، بتجارب **فاضل العزاوي و مريد البرغوثي وسيف الرحبي** وغيرهم، و إلى جانب هؤلاء، ظهرت شريحة أخرى، من أمثال **بوجمعة العوفي، ياسين عدنان، نجيب خداري**. ..إلخ، لتنضاف إليهم تجربة من الشعراء الشباب الذين أدلوا بدلوهم ودخلوا هذا الغمار، من أمثال، **إدريس علوش، عبد الله بن ناجي، فتيحة مرشيد، أحمد بركات، ياسين عدنان...وغيرهم.**

ومن ثم، فإذا كان **الستينيون** قد وقعوا في حضن رؤيا انتظارية، فإن **السبعينيين** قايسوا إضافاتهم ضمن تيار الحداثة " فانشدوا إلى **رؤيا بروميوثية** قربانية، بمعنى موالاتهم لماهيات الإنسان والتاريخ والمستقبل، أما **الثمانيون والتسعينيون**، لسوف ينفضون أيديهم بالمرة، من استيهامات سابقيهم (..) بإصرار يكاد لا يمارى من عظائم الخطوب (..) إذ منتهى ما غدوا يمركزون فيه أخيلتهم لهو وضيع الجزئيات والمتفرقات والتفاصيل التي يحبل بها معيشهم اليومي (..)

---

[1] عبد اللطيف الوراري، قصيدة النثر المغربية... نافرة من ذهنيّة النسق وأقرب إلى التأمل الداخلي والمرح الديونيزوسي، (موقع سابق) .

لايقين عندهم سوى أسطورة الشاعر الشخصية، التي تعتاش على التوضعات الوقتية، لأنا شعرية تنوب مناب الشاعر في فضاء القصيدة وتلهج لمساراته وإحباطاته، ضمن محفل تلفظي يفيض اختلاجات واحتقانات ومواجد مشتطة في فردانيتها[1]"، وذلك ليس بمعزل عن البعد التحديثي باحتدام إشكالاته الخلافية - المتجددة - الممتدة ضمن طروحاته **الابيستيمية**، "وتقاطع الأسئلة التي يستثيرها الإبداع العربي الراهن كنصوص وتجارب [2] "، متحفزة إلى المزيد من التجريبي، - المدهش - و هو الأوان كي تلملم أبعاضها أكثر.

وأمام يقظة هذا الزخم الشعري المسكون بقسوته واغترابه، " لم يصلنا صوت الشاعر المغربي الحديث إلا متقطعا، فلم نكن جزءا من الإصغاء العام لهذه المغامرة الشعرية الكبرى [3]"، فقد تأخر النقد المواكب لها، والمعني قبل غيره بضبط بنيات اشتغالها وتداولياتها حتى تخترق قلاع أفاق تجريبية بإشكالاتها الجديرة بالدراسة والتمحيص والتأمل، تماشيا مع موجة الحداثة التي تقوم على خرق الضوابط السائدة - الاتباعية - و تأكيد الفرادة والتميز.

وقد تجشم هذا السفر نخبة من النقاد والشعراء، فأحدثوا انقلابا نوعيا على الأوزان التقليدية المستهلكة، ليبحثوا في دهاليز المعنى، بعيدا عن القوالب التنميطية والتخلص من ربق التقليد والاقتباس والنسخ المجاني واجترار القديم، "وإن كان أغلبهم من بيضة **أدونيس** خرجوا وفي عشه درجوا [4]".

---

[1] بنعيسى بوحمالة، ملف الشعر المغربي المعاصر مقال، بستانيو هسبريس عن الشعرية المغربية، (مرجع سابق)، ص51 ، (بتصرف).

[2] نجيب العوفي، مساءلة الحداثة، ص15.

[3] حوار أجراه عباس بيضون، مع الشاعر محمود درويش، التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى، مجلة مشارف، العدد 3، القدس، تشرين الأول - 1995، القدس، ص 79 .

[4] نجيب العوفي، مساءلة الحداثة، ص 17.

ففي الوقت الذي تهيأ فيه عددا لايستهان به من مؤيديها، من أمثال **محمد بنيس** باعتباره ناقدا وشاعرا حداثيا، - مقتفيا لآثار أستاذه **أدونيس**- فإنه وبقليل من الحيطة، نجد أسماء أخرى تتحفظ حيالها دخول هذا المعترك، من التقليدانيين المهووسين بالصدر والعجوز وهم زمرة عريضة، أو التفعيليين من أمثال (**عبد الله راجع، وعلال الحجام**، ...)، إلا أن انفجارها المدوي بالمغرب و المتساوق و مجريات الشأن الشعري العربي العالمي، فقد تم "بفضل نخبة من **الثمانيين** و **التسعينيين**، من أمثال، **طه عدنان، سعيد الباز، ومحمد حجي، وعبد الحق سرحان**...، ممن سيبدعون، قصائد نثر تتمثل مختلف المهارات التي يقوم عليها هذا النوع الشعري، من **إيقاع داخلي وشذرية وحكي**، و **سينوغرافيا، وتمويه ومفارقية، وسخروية**، ..مما تلح عليه مجمل التراثات النظرية والإبداعية عربيا أو عالميا، والتي اعتنت بقصيدة النثر تاريخا ونظرا وأجرأة[1]"، بل هناك من سيذهبون بحريتهم الكيانية والإبداعية مذهبا قصيا، "سيتنصلون على الأقل بمقتضاه، من معظم **الأوقاف الكتابية والرؤياوية** التي استحكمت الوجدان الشعري العام[2]"، كطلائع أولى بالتحديث لواقع نصي وتلق نقدي أكثر راهنية، " رغم مايعترض مشروعها التحديثي هذا، من أزمات ذاتية تخص ما يحسب ضمن نصوصها، والحماسة المفرطة لدعاتها الأوائل والمبشرين بها، وما أصاب خطابها من تشويش[3]".

ويمكن رصد دلالات هذا النضج بتشكله اللافت، من خلال زخم منجزها المتنوع، من حيث مستواه البنائي أو الدلالي بل حتى الأجناسي، واعتبارا لتعدد

---

[1] بنعيسى بوحمالة، مقال ملف الشعر المغربي المعاصر، بستانيو هسبريس عن الشعرية المغربية، ص. ص 51 و 52 .

[2] بنعيسى بوحمالة، مقال ملف الشعر المغربي المعاصر، بستانيو هسبريس عن الشعرية المغربية، (مرجع سابق)، ص51 .

[3] حاتم الصكر، الثمرة المحرمة، مقدمات نظرية وتطبيقية في قراءة قصيدة النثر، شمس برينت/ الرباط، ط1 - 2019 ، ص7 .

أشكالها الكتابية (**الكتلية، الشطرية، والأقرب إلى الشعر الحر**) فنيا وجماليا داخل فضاءات الدلالات وتجليات المعنى.

وحتى" تستوي على الجوذي[1]"، فقد تمثل عدد من الباحثين مهمة رصد فتوحاتها و انعطافاتها، نأخذ على سبيل المثال لا الحصر:

أ - " **الشعري و النثري لرشيد يحياوي**[2] ".

ب - " **شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية لمحمد الصالحي** [3] ".

ج - **القصيدة الرؤيا: دراسة في التنظير الشعري لحسن مخافي** [4]".

هؤلاء الذين حاولوا بشكل أو بآخر، إعادة هذه القصيدة، قليلا من الاعتبار لإثبات موقعها داخل المشهد الشعري العربي، محاولين تفنيد مزاعم المناوئين لها من سدنة الإطلاقية والوثوقية كجنس وافد - دخيل - برصدهم لإبدالات تشكلها في المغرب، تصورا نظريا وإنجازا نصيا .

ولعل أهم من طرق هذا الجنس الشعري وقام بالتقاط أنفاسه، هو الناقد **عبد الله شريق**، من خلال مؤلفه " **في شعرية قصيدة النثر** [5] "، الذي عمد في كتابته إلى نفس المرجعيات المعتمدة في الدراسات النقدية العربية الرائجة، مدركا أهمية اللحظة الدقيقة لرهانات التجربة، وما تستلزمه من مواكبة فعلية لتراكم شعري

---

[1] مستوحاة من القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع المدني، سورة هود الآية 44 ، وفيها يقول عزوجل" وَقِيلَ يَاأَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُوذِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ"، صدق الله العظيم.

[2] رشيد يحياوي، الشعري و النثري، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الرباط، ط1- 2001.

[3] محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثرالعربية، منشورات اتحاد كتاب / الرباط، ط1- 2003 .

[4] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الرباط، ط1- 2003 .

[5] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب / الرباط، المغرب، ط1 - 2003 .

حافل ومتوهج، كفيل بإعطاء صورة شبه متكاملة عن خصوصية وفرادة هذا الجنس الشعري بالمغرب.

وبحماس كبير، فما استند عليه الناقد في دراساته هذه، يرشح بالثراء والتنوع المعرفي، انطلاقا من مرتكزات الشعرية الغربية، ليناور على إثرها عوالم قصيدة النثر على المستوى العربي، بدءا من العقد **الخمسيني** مع **الماغوط وأنسي الحاج** و **يوسف الخال** وغيرهم، مؤكدا بأن هذا الشكل لم يتبلور في المغرب "إلا مع أواخر **السبعينيات** على الرغم من المحاولات المحدودة التي ظهرت من قبل[1] " .

وحتى يفي بحثه كامل الإجرائية في ما يروم إليه، فقد توقف عند نماذج بذاتها راكمت لهذه التجربة من خلال كتابات رائدة متلمسا نبضات جمالية قصائدها ومسارها الفني في هذا المجال، فاختار إثر ذلك، "متنا شعريا مغربيا يشكل ما يسمى ب(**قصيدة النثر**) أو(**التجربة الشعرية الجديدة**)، كما اعتمد على نصوص مجموعة من الشعراء المغاربة أمثال: **محمد بوجبيري، وحسن نجمي، ووفاء العمراني، وإدريس علوش، وعبد الدين حمروش، وحسن الوزاني، وعبد السلام موساوي، وإدريس عيسى، ومحمد عبد الغني، والزهرة المنصوري، وأحمد هاشم الريسوني، وأحمد محمد حافظ، ومحمد حجي، ووداد بنموسى، وجمال موساوي**[2] " كنصوص تتباين على مستويات عدة، ميز فيها بين **ثلاثة أنواع** :

" - نصوص قصيرة مقتصدة على شكل ومضات أو مشاهد وصور تلتقط حالات و لحظات محددة بإيجاز وكثافة.

---

[1] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 28 .

[2] د. جميل حمداوي، قصيدة النثر أوشعرالانكسار؟ موقع مجلة ندوة الالكترونية.
www.arabicnadwah.com/articles/prosepoetry-hamadaoui.htm

- نصوص قصيرة أو متوسطة الطول ذات بناء شبه دائري يقوم على **التوازي التركيبي و الدلالي** (..) متعددة المقاطع و ذات طبيعة مركبة ومتنامية في بنائها يتقاطع **فيها الغنائي مع السردي أو الدرامي**، أو يهيمن أحدها عليها[1]".

وهي نصوص تحمل في مجملها أصداء بعضها البعض عن طريق الإشارة و التلميح أو التصريح، لتشكل شبه ثوابت أصيلة وبؤر مشتركة، قد يستدعيها سياقها العام.

وكل ما كان يهمه في هذا المضمار، هو استجلاء فرادة وتميز قصيدة النثر المغربية من حيث انبنائها وتعدد أشكالها، " كنصوص ذات رؤى متباينة، نهلت من منابع متعددة، كتجربة تتقاطع فيها **النصوص الطويلة و القصيرة، البسيطة و المركبة، ويتداخل فيها (..) التشكيلي، الزمني واللازمني، ويتشابك فيها الذاتي والإنساني، اليومي و الواقعي، الصوفي والمأساوي، الفوضى و النظام، الوحدة والتشظي، الانسجام واللانسجام** (..) وهي ذات مستويات شعرية متفاوتة، فيها النثري البسيط والشعري المتألق، و فيها السطحي و العميق، والمقلد، المكرر و المبدع الخلاق[2]".

هذا وإذا كانت قصيدة النثر، قد عرفت سوقا رائجة على المستوى العربي وما ينسحب عليها "كإقلاع حداثي ورؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد[3] "، فالشاعر المغربي لم يقنع بمغامراته التدميرية بربح القليل، ولا يساوم " فلا يجاري تقاليد اللغة والأسلوب المتداول، بل يعمد جاهدا إلى إخضاع المبنى لهما، بقوالب جديدة تعزلها مؤقتا عن الحياة، ولا تنطلي عليه

---

[1] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص. ص: 34 و 35 ، (بتصرف).

[2] (المرجع نفسه)، 2003، ص 41 ، (بتصرف).

[3] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، (مرجع سابق)، ص.ص: 320 و 321 .

أضواء التجارب، ليقتحم غمارها اندفاعا بنوع من التأني، ليتمثلها أولا ويستوعب نتائجها.

ومن ثم، استطاع الشعراء المغاربة " فسح المجال للحياة كي تستأنف فينا دورتها وتعيد فينا زرعها[1]"، وأن ويواكبوا منطق الحداثة، التي قامت عندهم " على الثورة والرؤيا والاختلاف[2]" وذلك بحذر لافت، و هذا ما يؤكده **نجيب العوفي** بأن " الشعر لابد له من ترشيد وتوجيه وضبط، حتى لا يتيه شعراؤه في بحر اللغة ويهدروا طاقاتهم في كلام لاطائل من ورائه[3]"، ليصبحوا كمن يصب الماء في قربة مثقوبة.

فقصيدة النثر التي كانو يراهنون على أنها حقل أنغام، قد وجدوها ليس بتلك البساطة والليونة، بل قصيدة مركبة أو حقل ألغام، "وأصبح حبل الشعر متروكا على غاربه، بل أصبح حماه مستباحا للواردين والقاصدين [4]".

ومن ثم، يكون الشعر المغربي قد كابد كثيرا، ليحقق طفرات إبدالات جديدة، أسهمت في نضجه، "الشيئ الذي مكنه من تحديث ذاته (..) بالمواصفات المعاصرة[5] ".

وأمام هذا الزخم الهائل من إبدالات شعريتنا المغربية، " لم يعد يليق بنا أن نتحرج كما سالف الأوان من شأننا الشعري تماما، مثلما هو محمول العنوان

---

[1] محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية / بيروت، ط1- 1984، ص7 و 8.

[2] بشير تاوريرت، رحيق الشعرية الحداثية، في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار الواد، (د.ط) - 2006، ص 103.

[3] رشيد يحياوي، قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة، ص 86 .

[4] نجيب العوفي، مساءلة الحداثة، ص 33 .

[5] إدريس كثير، الثقافة المغربية : الحداثة وما بعدها، (مرجع سابق)، ص63، (بتصرف).

المسرحي السائر -**الحزن لايليق بإلكترا**- [1]" حين أصبح هاجس الارتقاء ملازما لشعرائنا ونقادنا، يستوجب ممارسة نصية - شعرية ونقدية - مغايرة .

رواد قصيدة النثر بالمغرب

[1] بنعيسى بوحمالة، ملف الشعر المغربي المعاصر..أما قبل، ص10.

الشاعر محمد بنطلحة

الشاعرة وفاء العمراني

الشاعر إدريس علوش

الشاعر محمد بوجبيري

الشاعر أحمد بركات

الشاعر عبد الله زريقة

الشاعر محمد حجي

الشاعر محمد بوجبيري

الشاعر عبد الله بن ناجي

المبحث الثالث : أزمة المصطلح، والخصائص الفنية لانبناء قصيدة النثر

المطلب الأول: أزمة المصطلح الشعري في قصيدة النثر.

لقد ظلت الإشكالية الأجناسية للنوع الأدبي، "حاضرة على امتداد النظرية الأدبية، منذ **أفلاطون** و**أرسطو** مرورا **بهوراس** و**هيجل** إلى **لوكاتش** و**باختين** و**فراي** و**تودوروف** و**جنيت** وصولا إلى نقاد مابعد الحداثة، الذين سخروا من قانون النوع (**بارت**، **دريدا**، **بلانشو**...)، باعتبارها من أدوات الفكر الإنساني التي بقيت مثار جدل وحوار دائم[1] "، حذرين من تسربها وتحللها فيما بينها، الشيء الذي سيتعذر معه الفصل بشأنها، وتحديد معايير صفائها، حتى تكون جنسا محضا، - مستقلا - قائما بذاته.

وقد عمد القائمون على ذلك، برصدهم لمختلف العلائق التي تجمع بينها في مناح أو تختلف عنها في جوانب أخرى، بحيث يصعب الحديث عن نص أدبي منفصل عن عدد من الضوابط والأعراف التي تبنيه، أي أن يكون نصا أدبيا خارج معيار أو أفق « جنسي » منفتح على زخم من التقابلات والتباينات، عبر عمليات التفتيت وإعادة التركيب، إذ أن"المقاييس المقترحة منذ البداية هي في جميع الأحوال ناقصة وغير تامة، بل يمكن أن تكون متنافرة[2]".

ومن هنا كان تصنيف الأجناس الأدبية ضرورة لا مناص منها، من أجل إيجاد صيغة تجميعية نسقية لعدد من الأنواع، "بناء على السمات المميزة لكل نوع [3]"، وهذا ما سيحيلنا في توه، إلى أزمة تسمية **قصيدة النثر** وضوابط مصطلحها.

---

[1] فتحية عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 33 ، يوليوز - شتنبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / الكويت، ص174 .

[2] فتحية عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، ص 175 .

[3] (المرجع نفسه)، ص 174 .

وفق ذلك، فقد حاول حماة - دعاة - هذا المصطلح، تحصين مواقعه المنيعة، بعد أن عرف ارتباكا كاسحا، من أجل تحديد هويته و البحث عن تعريف لائق به، إثر الهجوم الشنيع - الشرس- الذي تعرض له وهو في مهده، كنموذج شعري دخيل وجب استئصاله، كونه يؤدي إلى نسف الذاكرة العربية و خلخلة أسسها المعرفية، متذرعين إثر ذلك بمبررات" لم تستخدم أسلحة النقد للدفاع عن شعرية الشعر، بل استخدمت أسلحة من خارج الميدان، **كالأيديولوجيا** (القومية والوحدة)، والصراع الطبقي، والعقلانية ضد التخلف، والجمود والغيبية وعبادة الماضي[4]".

وبالتالي، ظل التركيز منصبا ردحا طويلا، بناء على أن هذا المصطلح، إفرازا لقيطا ترامى على الشعر، و كل حسم بشأنه، لا يعدو أن يكون نوعا من المجازفة، بل هو نوع من المغامرة المتواطئة - المتآمرة - واستهلاكا للحداثة، سيما وأن الذائقة والوعي الشعريين السائدين لم يتعودا تسميات من هذا القبيل، " ولم يكونا قادرين بأن يروا صور عقولهم تتقوض[5]"، ومن ثم فكل طرف كان يريد أن يتبنى التسمية بحكم هاجس ما.. !

في غضون ذلك، **فإذا** كان السبق الفعلي لتسميات من هذا القبيل، قد برزت عبر كتابات **المدرسة المهجرية** اللبنانية، التي تبنت نصوصا على شاكلة هذا النموذج، ضمن ما أسموه **بالشعر المنثور**، أو **النثر الشعري** كأشكال شعرية تخضع لآليات واشتراطات محددة.

فقد روَّجت (جماعة **مجلة شعر**) - أو كما يسميهم سكريتير تحريرها بآخر الخوارج - لنفسها جيداً، حيث اخترعت لقصيدة النثر تاريخاً خاصاً بها ،" بدأ مع **أدونيس**، **وأنسي الحاج** عام (1960) عندما ترجم **أدونيس** المصطلح الفرنسي (**Le**

---

[4] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، (مرجع سابق)، ص 5 .

[5] حسن الغرفي، أسئلة الشعر، مقالات في الشعر المعاصر، مطبعة الأفق / فاس، 1997 - (د.ط)، ص83 .

poéme en prose) إلى (**قصيدة النثر**) نقلاً عن كتاب **سوزان برنار**. وإن تبيّن لاحقاً أن (**شوقي أبي شقرا**) هو من ترجم المصطلح (..) لأول مرة في (**جريدة النهار البيروتية**، 28/ 4/ 1959[6]".

وعلى ذكر عمليات الارتباك الخطير هذه، التي طالت فعل اصطلاح هذا الجنس، فقد حصل أن أولئك الرواد الذين عرفوا شكل قصيدة النثر في الشعرية الفرنسية، بوصفها جنسا أدبيا خاصا، لم يدافعوا عما عرفوا، ويمكن أن ندلل على ذلك بنموذج شكل القصيدة التي جاء به **محمد الماغوط أو توفيق صايغ**، وغيرهما في تلك الفترة، باعتبارها قصائد نثر، علما من أنها لا تمت لها بصلة).

وفي خضم ذلك، فقد حدث خلط والتباس في النقد العربي حين أطاح بعض قصائد **الشعر الحر** في دوامة **قصائد نثر**، بل هناك من روادها، من توجس من هذه التسمية **كجبرا إبراهيم جبرا** يقول: " وقد سميت هذا الشعر منذ البداية شعرا حرا، وفق مفهومي **للشعر الحر** وهو مفهوم اختلفت فيه مع العديدين ، وعرف عني رفضي لنزوع الكثيرين من دارسي الشعر على تسمية هذه القصيدة بقصيدة نثر[7] ".

ويتضح ذلك، حين ميزت **خالدة سعيد** في أحد أعداد **مجلة شعر** هذا الأمر، لكنه مر دون جدوى أو أثر يذكر ، ومن ثم لن تستغرب أن تسمع أو تقرأ أحجاجا " تصل حد الندب عن إقصاء **محمد الماغوط** من قصيدة النثر (..) وهو يكتب قصيدة لا وزن فيها ولا قافية.

---

[6] عز الدين المناصرة، قصيدة النثر... (كما هيَ): نصٌّ تهجينيٌّ شعريٌّ.. مفتوح عابرٌ للأنواع، (موقع سابق)، (بتصرف).

[7] جبرا إبراهيم جبرا، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات رياض الريس للكتب والنشر/ لندن، ط1 - 1990، ص.ص، 9 و 10.

فأي قصيدة، إذن هي قصيدته؟...لاأحد يقصي الماغوط من قصيدة النثر، لأنه لم يدخلها أصلا [8]".

وفي تركيزها على مختلف أنماط الشعر نظريا ونصيا فإن **مجلة شعر** ترى بأن هناك " ثلاث أنواع عامة من الشعر (..) في الأدب العربي :

1- **شعر الوزن** ، ويدخل فيه تنويع التفعيلات

2- **الشعر الحر**، وهو الخالي من الوزن والقافية ، والحافظ على نسق البيت (..)

3- **قصيدة النثر**.[9]"

وقد تظافرت الآراء وتشابكت و تداول المفهوم عدد من الشعراء في مناسبات عدة، من أمثال **سركون بولص**، الذي حاول استجلاء بعض التباينات الطارئة على بعض أشكال الأدب التي لا تستقيم وخصوصية هذه القصيدة جماليا وفنيا وإجرائيا يقول: " نحن حين نقول **قصيدة النثر** فهذا تعبير خاطئ، لأنا نتحدث عن قصيدة مقطعة، وهي مجرد تسمية خاطئة، وأنا أسمي هذا الشعر الذي أكتبه **بالشعر الحر** كما كان يكتبه **إيليوت** (..) وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن، وإذا كنت تسميها **قصيدة النثر** فأنت تبدي جهلك، لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها **بودلير** و **رامبو** و**مالارميه** وتعرف ب(**Prose Poém**) أي قصيدة غير مقطعة [10] ".

وبذلك يكون مصطلح **قصيدة النثر** قد عانى الأمرين من جراء اجتراحه لتعاريف ملتبسة تقوم على التعويم والتعتيم والحذلقة واختلاق لضروب من التسميات المستهجنة، التي تم إطلاقها على عواهنها في محاولة عنيفة لتسييج هذه التجربة، يهدف استعراض العضلات بشأنها كمفردة غريبة لكائن شعري مشوه.

---

[8] أمجد ناصر، المصطلح والتجربة، مجلة الدوحة، العدد 102، س9 ، أبريل 2016، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع / الدوحة، ص 128 ، (بتصرف).

[9] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، (مرجع سابق)، ص.ص 137 - 138، (بتصرف).

[10] سركون بولص، حوار، مجلة نزوى، عدد 6، أبريل 1996، ص 188، عمان ، (بتصرف).

وقد ترتب على ذلك، بأن شرعوا بشكل تسوده نوع من الانتهازية النقدية بأن يفرغوا نزواتهم، وأن يصبوا جام غضبهم عليها، "بدءا من العنوان الذي يشير لمفارقة (**قصيدة/نثر**)، مرورا بتقنية أداتية للتعبير غير النمطي والتجاوزي، وختاما بتوظيف أنساق جمالية ولغوية لإنتاج الدلالة وفتح أفقها التأويلي تأصيلا لوعي إبداعي مغاير ومفارق للمألوف، ولذاكرة التلقي وجدلية التفاعل مع الموروث الجمالي المتأصل للوعي الجمعي بمفهوم الشعرية وطبيعتها[11]"، الذي يثير تساؤلا صارخا حول طبيعة العلاقة بين جنسين متناقضين من جهة وبين قصيدة النثر وقصيدة النظم، من جهة ثانية.

ففي الوقت الذي تبدو فيه القصيدة حاملة لدلالات القصد والاعتدال كمجموعة مكتملة متوحدة مستوية لها من الجودة والإجادة، " فهناك من اعتبر التسمية خاطئة من أساسها ومسيئة لدعاتها[12] "، إذ تجسد إحدى رواسب الحس الكلاسيكي، - إسما على غير مسمى - بل هناك من اعتبر هذه التسمية من باب التساهل الإصطلاحي ليس إلا .. !

ولعل أهم ما أثار هذه الجلبة، أن هذه القصيدة تنهض في وجودها ذاته " ليس على الفارق المتواصل بين المصطلحين اللذين يعرفانها فحسب، إنما على حالة التعارض المتواصلة بينهما أيضا[13]"، فتبدو في أغلبها متداخلة منشبكة، تنطلق في أساسها من المسألة الأجناسية، " إذ الجنس الأدبي هو دائما نفس الجنس (..)، فهو يولد مرة ثانية، ويتحدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي، وفي كل عمل فردي (..) يحيى في الحاضر، ولكنه يتذكر ماضيه وأصله، فهو يمثل الذاكرة

---

[11] أشرف الجمال، التقنية الأدبية ووظائفها في قصيدة النثر، موقع أضواء ، (موقع سابق) .

[12] غالي شكري، شعرنا الحديث ، إلى أين ؟، دار الشروق / بيروت، ط1 - 1991، ص 56 .

[13] حكمت الحاج، قصيدة النثر العربية مآلاتها وطرائقها: رؤية تأويلية وبيان، موقع الحوار المتمدن http://www.m.ahewar.org .

القوية من خلال سيرورة التطور الأدبي، ولهذا يبدو مهيئا لضمان وحدة واستمرارية هذا التطور[14]".

ومن هنا، فإن النوع الأدبي ليس نهائيا، - أو مستقرا على حال- و لا توجد أبدا معايير قارة ونهائية قد تضبط اندفاعاته، مادام أنه يرزح تحت طائلة مجموعة من التأثيرات والاحتمالات تدخله ضمن تصنيفات نصية متعددة، واختراقات لعوالم أراض غير موطوءة.

ومن بين الإشكاليات الأخرى التي أثيرت حول صحة تسمية قصيدة النثر، هو ما ذهب إليه أصحاب النظرية الكمية، وذلك بالنظر إلى القصيدة من خلال عدد أبياتها، " فالبيت الواحد ليس شعرا، كما أن ما لا يتجاوز سبعة أبيات يظل هو الآخر خارج نطاق الشعر، ولعل في اعتبار الخليل بحر **الرجز**، ليس بشعر وإنما هو أنصاف أبيات أو ثلاثة، ما يشي باختزال الشعر في القصيدة دون غيره [15] ".

ولتحديد تباينات هذا المصطلح الشائك، أو مايسميه البعض بالمصطلح/ الأزمة، فالمعايير يجب أن تستمد من التجربة نفسها، " فكان لابد لرواد **قصيدة النثر** العرب الأوائل، أن يستندوا إلى شروط وأحكام لتقعيد هذا الفن الشعري الجديد في عالم العرب، مثلما فعل رواد التفعيلة عندما اشترطوا لها شروطا ومعايير في الوزن على الأقل.[16] " ونلمس ذلك من خلال تعريف أدونيس للقصيد، الذي استمده من أمهات المعاجم العربية، " فالتسمية، بحسب هذا المعنى ليست آتية من غاية القول، بل من شكله وهو التقصيد، أي التشطير [17] "، في حين يرى

---

[14] بشير القمري، شعرية النص الروائي، شركات البيادر للنشر والتوزيع/ الرباط، ط1- 1991، ص 81 ، (بتصرف).

[15] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف للنشر والتوزيع / القنيطرة، الطبعة الأولى، 2007 ، ص. ص 7 و8 .

[16] أمجد ناصر، المصطلح والتجربة، مجلة الدوحة العدد 102، أبريل 2016 ، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع / الدوحة، ص 128.

[17] أدونيس، الشعرية العربية، ص 12.

البعض الآخر، بأن الخلاف ناجم في أساسه، عن التقلبات التي شابت امتدادات قصيدة النثر العربية، حتى أن البعض احتار مشدوها أمامها.

وفي قلب هذه السجالات التي عرفها المصطلح على طول مساحات الشعر، " فقداعتبر **ميشيل دوغي** أن قصيدة النثر، هي كل شكل شعري متحرر من الوزن والقافية، بصرف النظر عن تقطيعها أو عن شكلها على الصفحة (..) والمطالبة بالحرية في الكتابة لاتعني رفض القاعدة [18]" .

ويمكن أن نستشف بأن هذا الوعي الضدي لترجمة هذا المصطلح، كان علامة فارقة، انعكست على ماهيته وتسميته، التي انحدرت في بعض الأحيان إلى تسميات سوقية، أكثر استخفافا بقيمة هذه القصيدة، " فظلوا لسنوات يفسرون بعض هذه التناقضات، وينحون باللائمة " على ما أسميناه بأزمة المصطلح النقدي(..) على أساس أن الأزمة التي تواجهنا، ترجع إلى فشل في نقل **المصطلح النقدي** إلى العربية، من ناحية أو فشل فهم دلالته (..) دون الاعتراف بشجاعة بأن الأزمة ليست أزمة مصطلح، بل أزمة واقعين ثقافيين وحضارتين مختلفتين[19] ".

ولعل مايعطي مصطلح قصيدة النثر قيمته الاعتبارية، " أنه يستمد القدر الأعظم من دلالته، من تلك الخلفية الأساسية من تراث الفكر والفلسفة، إنه يؤسس شرعيته على معرفة المتلقي لهذا التراث الفكري[20]"، في حين أننا في النقد العربي، فإنا نستعيره - المصطلح النقدي- " ونخرجه من دائرة دلالته. داخل القيم المعرفية، فيجيء غريبا ويبقى غريبا ويذهب غريبا [21]".

---

[18] أمجد ناصر، المصطلح والتجربة، (مرجع سابق)، ص 128، (بتصرف).

[19] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد232 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / الكويت، 1998، ص33 ن (بتصرف).

[20] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص3 .

[21] (المرجع نفسه)، ص36 .

وكما أسلفت أن النقد العربي ومن خلال فعل الترجمة هذا، فقد تداخلت عليه الأجناس، أو "إن البقر تشابه عليها[22]"، فقد سمى **جبرا إبراهيم جبرا الشعر المنثور بالشعر الحر** " ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو **Free Verse** بالأنجليزية و **Vers Libre** بالفرنسية، وقد أطلقوه في الغرب على شعر خال من الوزن والقافية كليهما، فكاتب الشعر الحر بين الشعراء العرب اليوم، هم أمثال: **محمد الماغوط، توفيق صايغ** (..)، إنه يعتمد الصور الشعرية والموسيقى الداخلية، التي تتخطى انتظام التفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت عفوا، ويحفل(..) بالإكثار من الألفاظ التي توصف بكثرة أحرف المد، أحرف العلة. [23] "

وفي مقام آخر، يقول **جون كوهين**"، ذلك أن وجود عبارة قصيدة نثرية التي أصبحت شائعة الاستعمال، يسلب كلمة قصيدة في الواقع ذلك التحديد التام الوضوح، الذي كان لها يوم كانت تتميز بمظهرها النظمي (..) وهكذا يعتبر قصيدة كل ما كان مطابقا لقواعد النظم ونثرا ماليس كذلك، غير أن عبارة قصيدة نثرية الظاهرة التناقض تفرض علينا إعادة تعريفها [24]".

وبالاستناد إلى ذلك، ومهما بلغت من فنية أو جمالية، "فإن إلحاق قصيدة النثر بالشعر العربي أمر ينطوي على مفارقة، إذ أن سمات **قصيدة النثر** هي سمات النثر العربي، لا الشعر[25] ".

---

[22] المصحف الكريم برواية ورش عن نافع المدني من سورة البقرة، الآية 70، في قوله تعالى " قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِنْ شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ " صدق الله العظيم .

[23] جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، ط2 - 1979، ص.ص: 14و15، (بتصرف).

[24] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر/ المغرب، ط1- 1986، ص10، (بتصرف).

[25] محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب/ دمشق، 2006، ص 110 .

و بين مراحل الكي والطي هذه، يمكننا أن نستنتج تسميات عدة راجت في مختلف الدراسات النقدية ، نجتزئ منها مايلي:

"1-**الشعر المنثور**.

2- **النثر الفني**.

3- **الخاطرة الشعرية** .

4- **الكتابة الخاطراتية**.

5- **قطع فنية** .

6- **النثر المركز** .

7- **قصيدة النثر**.

8- **الكتابة الحرة**.

9-**القصيدة الحرة**.

10- **شذرات شعرية.**

11الكتابة خارج الوزن.

12- **القصيدة خارج التفعيلة**.

13- **النص المفتوح.**

14- **الشعر بالنثر** .

15- **النثر بالشعر** .

16- **كتابة خنثى** .

17- **الكتابة النثرية شعرا**.

18- **الكتابة الشعرية نثرا** .

19- **الجنس الثالث**.

20- **غير العمودي والحر**

21- **قصيدة الكتلة**

22- **النثر الشعري**

23- **القول الشعري** [26]"

24- **النثيرة أو النثير**، وقد تم طرح هذا المصطلح من طرف محمد **ياسر شرف** كمصطلح جديد ومغاير يقول:" الإسم المقترح لهذا الجنس الأدبي (..) ذا مقاصد فنية، يرسل سطورا متفاوتة الطول دون وزن، ونسمي المقطوعة التي تبلغ سبعة أسطر أو أكثر «**النثيرة** » ومبدعها «**النثار**» [27]".

24- **الشعر الأجد**، وهو مصطلح اقترحه الشاعر اليمني **عبد العزيز المقالح** على اعتبار أن قصيدة التفعيلة هي القصيدة الجديدة، يقول: " فتسمية هذا النوع من الشعر **بقصيدة النثر** خطأ لعدة اعتبارات منها إطلاق وصف النثرية على هذا الشكل الشعري، يقيم حالة من التضاد يجعل التناقض من حولها أكثر حدة ووضوحا، فالنثر نثر والشعر شعر، ولا يلتقيان [28]"، علما أن الناقد كان شاعرا متمرسا في القصيدة التفعيلية، في حنين إلى ينابيعه وإن كان من رواد الحداثة النقدية، ولا يمكن أن يناصر مستجدا يهدد موقعه/ مواقعهم، إذ أن مصطلح قصيدة النثر بالنسبة إليه، " لايفي بالغرض، ولا يحقق المفهوم المتوقع منه، (..)ففي تسميتها تناقض لايمكن قبوله، إذ كيف تكون قصيدة ونثرا في آن[29]"

25- " **القصيدة بالنثر أو القصيدة نثرا** [30]".

---

[26] د.عز الدين المناصرة، قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، منشورات بيت الشعر / فلسطين، 1998.

[27] محمد ياسر شرف، النثيرة والقصيدة المضادة ، النادي الأدبي بالرياض/ السعودية، ط1- 1401هـ/ 1981م، ص206 ، (بتصرف).

[28] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب / بيروت، ط1 - 1985، ص72 .

[29] حوار أجراه عبد الرحمان مراد مع الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، تحت عنوان: القصيدة العمودية لاتحتاج إلى من يفرضها، مجلة بيت الشعر، العدد 10، الإمارات العربية المتحدة / أبوظبي، مارس 2013، ص51 .

[30] شربل داغر ، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، بتاريخ، 10 و12 دجنبر2005 حول الشعر العربي الحديث، نسخة موزعة مع العدد 367 من سلسلة عالم المعرفة، شتنبر2009، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب / الكويت، ص44 ، (بتصرف).

26- كما أسماها البعض **بنثريدة** في انهيار كلمة نثر وقصيدة في مصطلح **فرانسيس بونج**; **proème** و الترجمة **لصبحي حديدي**،[31]".

27- وهذا **ميشيل دوغي** يقول: "سأدعوها مقتديا ب**بونج** - **النشعريرة** - (..) في هذا التردد المستديم بين هاتين الحالتين، الذي تكون فيه القصيدة كمثل النثر والنثر كمثل القصيدة[32]".

28 - " **التجاوز الخطي** [33]"

29- " **النص الشعري**[34] "

30- بل أن الشاعر **عبد المعطي حجازي** "سماها **بالقصيدة الخرساء**[35]"

31- " **كومة الحصى** كما يسميها **حسن طلب**[36]".

كما يرفض الناقد المغربي **عبد الله شريق** مصطلح« **قصيدة النثر**» وكل المفاهيم التي تمت بصلة إليها، مبررا ذلك، " أن هذا المفهوم يجمع بين جنسين متناقضين، لكل واحد منهما ثوابته و قواعده، بينما قصيدة النثر هي إبدال من إبدالات الشعر العربي الحديث و أحد أشكاله الجديدة؛ لذلك يختار مصطلح «**التجربة الشعرية الجديدة**»، بدلا من(**القصيدة النثرية**) التي هي ترجمة حرفية ل«**poème en prose**»، عنوان كتاب **سوزان برنار** -**Susan Bernard**- الصادر سنة **1959**. وقد عملت مجلة «**شعر**» اللبنانية على إشاعته[37]".

---

[31] حكمت الحاج، قصيدة النثر العربية مآلاتها وطرائقها : رؤية تأويلية وبيان، (مرجع سابق) .

[32] ميشيل دوغي، بالصمت نصنع الكلمات، ص 19، (بتصرف).

[33] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين ؟ دار الشروق / بيروت، ط1 - 1991، ص. ص، 56 و 88 .

[34] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، ص77 .

[35] محمد شعير، عبد المعطي حجازي يناطح قصيدة النثر، موقع جريدة الأخبار.

https://al-akhbar.com/Literature_Arts/15205

[36] نفس الموقع .

[37] د. جميل حمداوي، قصيدة النثر أوشعرالانكسار؟، (موقع مشار إليه) .

وهكذا، وأمام كل هذه الانعطافات " تعلن قصيدة النثر تأثرها المباشر بالمنجز - الإبداعي والنقدي- الأجنبي وارتباطها الوثيق به، وسيكون هذا التوجه نفسه مدعاة لفتح باب المناهضة ضدها من بعض الوجوه، وكيل الاتهامات لروادها، إلى حد وصفهم بالعمالة وما إلى ذلك من النعوت[38]"، فهل كان شعرا أم كان حبا... ؟

ولإجراء مقابلة بين هذه الأسامي الملغومة، فالأرجح فيها شيوعا وهيمنة واستعمالا في **النصف الثاني من القرن العشرين**، هو **قصيدة النثر**، وإن كان البعض قد اعتبر ذلك، خطأ شائعا، فالخطأ الشائع خير من الخطأ الصحيح الهامشي/ الثانوي، بمثابة مكسب شعري، هو الأوان لانكشافه.

وفي هذا الصدد، يقول الشاعر والناقد العراقي **شاكر لعيبي**، "بضرورة القبول بمصطلح **قصيدة النثر**، طالما لا يوجد شبيه في إرثنا الشعري والنثري، وطالما تصير الحداثة مفهوما كونيا لا نخجل من استعارته من **أوروبا وأمريكا**[39]".

وللإشارة في هذا، أن ارتباك مصطلح قصيدة النثر ومعاناته ليس جديدا، فقد سبق وأن نخر عظام انبناء مختلف أشكال القصيدة الشعرية العربية في نماذجها المستحدثة السابقة عنها، (قصيدة التفعيلة ، الشعر المنثور....)، وهي عصبية ملازمة، لما هو جديد - أو محدث- قد يمارسها الطرف الرابح "ليمارس نفي الآخر و تهميشه[40] "، من لدن طوائف، انحشرت في زوايا ها الضيقة، " لا ترى شيئا خارج ذاتها[41] ".

---

[38] سعيد أصيل، قصيدة النثر وإشكالية المصطلح، مجلة عالم الفكر العدد 4، المجلد 44 ، ابريل - يونيو 2016، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب/ الكويت، ص9 .

[39] شاكر لعيبي، مجلة أدب ونقد / القاهرة، عدد119، يوليو 1995، ص44 ، مصر .

[40] سيف الرحبي، حوارات الأمكنة : نصوص ومقالات نقدية ، ص 84 .

[41] (المرجع نفسه)، ص 84 .

المطلب الثاني: خصائص قصيدة النثر

فإذا كان لكل جنس أدبي ضوابطه وسنن انبنائه، فمن حق قصيدة النثر أن تهفو بكل ما تملك من قوى، "بأن تكون لها هويتها الخاصة بها[42]"، تتماشى ورهانات الحداثة وما بعدها، مادامت أنها تسير في ركابهما .

وفق ذلك، فقد أثار موضوع خصائصها زوبعة أسئلة قلقة، وتضارب في عدد من الرؤى المنشبكة ذات الروافد والمنطلقات المختلفة، تروم إعطاء هذا النموذج الشعري صفاته وملامحه المغايرة، " بل و سلطة تعيينه النوعي[43]"، التي قد تجعل منه نمطا كتابيا - شعرا خالصا - له أسسه ومقوماته.

ومن ثم يمكننا التساؤل، هل يمكننا الحديث عن خصائص وقواعد بذاتها، تخص هذا الصنف الشعري بذاته...؟ أم أن الحيز الأكبر لأغلب تلك الضوابط التي تحكمها، لاتعدو أن تكون جزءا لا يتجزأ من مجموع الخصائص التي تهم باقي الأنواع الشعرية الأخرى ...أكانت كلاسية، أم تفعيلية....؟؟

وحتى نقترب من بعض جوانبها، ضمن فرضتي التنازع حول وجود قوانين من عدمها، سنحاول الوقوف عند بعض الآراء، التي أفرزها ذاك السجال، من خلال موقفين متباينين:

-الموقف الأول ، ويرجح كفة غياب خصائص محددة لهذه القصيدة، " فهو مناهض للثوابت، ثائر على الجوامد، جامح نحو التمرد و الفوضى والهدم والتحرر[44]" و رافض لكل تقعيد أو مواضعات تسييجية، لأن الاكتمال يحد من طموح الشاعر وينهي دوره كما يقولون، "بل أنه يصيب الشعر بالمقتلة، ويجعل منه واحة في فضاء ثابت وتكرار مقيم لنص واحد بتنويعات عدة[45]"، وهو نزوع

---

[42] رشيد يحياوي، قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة، (مرجع سابق)، ص 44 .

[43] (المرجع نفسه)، ص45 .

[44] (المرجع نفسه)، ص 46 .

[45] شاكر لعيبي، المكتمل واللامكتمل في قصيدة النثر، جريدة القدس، بتاريخ 5 يناير 2006 .

جريئ نجده عند **أدونيس**، الذي يعبر فيه بعدم إمكانية تحديد قصيدة النثر تحديدا مسبقا، " فالشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي أو نهائي، إنه كائن متحرك مفاجئ[46]".

ويتضح ذلك مليا، بأنهم أفصحوا عن ذلك منذ البداية "أن الوزن هو في مقدمة مايجب هدمه والتخلي عنه، وبذلك صوبوا رماحهم لقلب النسق الثقافي السابق والسائد بغية شل حركته وإسكاته[47]"، وهذا ما رفضه عدد من الموالين للشعر التقليدي والتفعيلي، خاصة **نازك الملائكة** ،التي كانت ترى أن ما يكتب على هذه الشاكلة لا يتجاوز كونه "نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر[48]".

وامتدادا لذلك، حول ضوابط هذا النموذج الشعري فإن **أدونيس** ينزع إلى ملمح التجريب الخلاق والغزو في أتون عوالمه الرؤيوية والمجردة، ضمن رهان على الخروج، من طرق التعبير المستقرة "التي أصبحت قوالبا وأنماطا، وابتكار طرق جديدة، (..) وإعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا (..) من أجل الكشف عن بديل أشمل و أعمق وأغنى[49]"، ملحا على ضرورة الاختراق، وهدم مبدأ التواشجات المجانية وفق رؤى استراتيجية مغايرة، ليست ذات أثر أو معنى " إنه أولا ليس متابعة ولا انسجاما ولا ائتلافا، وإنما هو على العكس اختلاف، وهو ثانيا بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية، وهو ثالثا تحرك دائم في أفق الإبداع، فلا منهجية مسبقة، بل مفاجآت مستمرة، وهو رابعا ليس تراكما (..) بل بداية دائمة، فقيم الإبداع الشعري ليست تراكمية بل انبثاقية، وهو أخيرا تحرك دائم في أفق إنسان ثوري من أجل عالم أفضل، وحياة إنسانية أرق[50] "، وهنا نلحظ

---

46 أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد، 14 ربيع 1960، ص75 .

47 رشيد يحياوي، قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة، ص 20 .

48 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الصفحات: 157 و 213 و 214 و 215 .

49 أدونيس، زمن الشعر، دار العودة / بيروت، ط1 - 1972، ص278 ، (بتصرف).

50 (المرجع نفسه)، ص 289 ، بتصرف.

أن **أدونيس** بسرده لهذه الخصائص، فإنها تكاد تهم كل أشكال الشعر الأخرى بانزياحاتها وخرقها، فلا جدة ولا جديد إلا بإذن الله.

وغير ذلك، فإن ما يميز هذه القصيدة وهي تتلمس أبجدياتها وهويتها، هو قدرتها على اختراق باقي الفنون الأخرى، باقتباس جماليتها واستثمارها لها بشكل يثري دلالتها، دون الذوبان في الجنس أو الإبداع المستعار، لأنها تملك إمكانات كبيرة على التمثل وإعادة الإنتاج، وليس فقط بمحاكاتها لتقنيات كتابية مغايرة لها كأن تستوعب **الرسم والحكي**... **والقص والحوار والرمز** وغيرها من باقي الأجناس الحية.

ومن جانب آخر، فهي كجنس أدبي حداثي بكل مؤثراته ومثيراته، فإنها تراهن على الصدمة المضاعفة، و تخط لكل القواعد المتعارف عليها " فالدال والمدلول في الشعر يولدان معا، أو بعبارة أخرى، لا موضوع في الشعر، بل تعبير وطريقة تعبير، ولا حقائق مستقلة بذاتها، بل رؤى ووجهات نظر[51]"، يمكن أن تنكتب باستدعاء علاقات جديدة تعتمد المفاجأة لتجاوز المتوقع، - السائد (والمألوف - وكسر نظام التراتبية في الجمل عن طريق الإزاحة الإشارية الشعورية، ولا منطقية اللغة **نحوا وصرفا ومعجما**.

فالشكل والمضمون وحدة واحدة في كل أثر شعري، "ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات، التي تستشف من هذه الوحدة[52]"، مما يعطيها أولويات فارقة تنماز فيها عن منطق القص ومعقولية بنائه في المجال السردي، ليبدو السياق بموجب ذلك، فصاميا يناوئ المتلقي ويضلله، عن طريق **الدهشة والصدمة**، بهدف خلق لغة تباينها وتناورها عن سواها وتخرج النص من العرفان الإطلاقي التعميمي في ظل انتصار فكرة النسبي المتحرك والمتغير اللاثبوتي، الشيء

---

[51] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة / بيروت، ط1 - 1971، ص109 .

[52] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص111 .

الذي يتعارض مع **اليقين المنطقي** في بناء النسيج اللغوي باعتبار اللغة نظاما ذهنيا.

ويتيح كل هذا، بأن قصيدة النثر تحوي مجموعة من الخصائص في ذاتها، فلا غاية لها ولا هدف خارج ذاتها، فالوحدة في نصوصها هي الجملة، المتموّجة التي تقوم على التجريب والتطلع، لمفهوم التجانس الكوني" الذي يستهدف إيجاد العلاقة بين الأشياء المختلفة والمتناقضة، ومفهوم **المشهدية** بالتأكيد على **الصورة الكلية للمقطع** أو القصيدة وكذا مفهوم **المجاز البصري**..إلخ[53]".

وعلى هذا النحو، فإذا كانت **القصيدة العمودية** تتسم في وضعها " بتماسك واضح لبنيتها الأفقية، من خلال تعالقها المنطقي، أو الدلالي، أو كليهما[54]"، والاتكاء على مجموعة من المؤشرات، من قبيل " **أدوات العطف والوصل والترقيم، أسماء الإشارة وأدوات التعريف، والأسماء الموصولة، وأبنية الحال والزمان وأسماء المكان**[55]" فالأمر في قصيدة النثر عكس ذلك، " فلا بنية حية، ذات وحدة عضوية ظاهرة (..) وإنما تبدو بنية مخلخلة متشظية بفراغاتها وغياب روابطها[56]" .

وللإشارة هنا، فإن شعراء هذه القصيدة ينحون في أغلبهم اتجاها وجوديا لرصد الأشياء، حين تتجلى لهم كمجموعة من التمثلات تؤسس لانفتاح على أسئلة تقدح من تجريدية الكشف عن اللامعنى، في تدمير للبنى وإعادة بنائها، "حيث

---

[53] عبدالعزيز موافي: اتهام قصيدة النثر بأنها صناعة غربية ساذج، موقع ميدل - إيست، أنلاين، https://middle-east-online.com .

[54] عبد الرحمان القعود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 279، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب / الكويت، 2002، ص205.

[55] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة العدد 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب / الكويت، 1992، ص148.

[56] عبد الرحمان القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 209، (بتصرف).

الذات المتكلمة في بعديها الفردي والجماعي، تسافر عبر عذاباتها[57] " في علاقات توادد وتنافر.

إن قراءة كهذه، تحيلنا بأن استقلالية قصيدة النثر " تنهدم بدءا بلا معياريتها، لكن الخطاب الاستقلالي رغم قراره بلا معيارية هذه القصيدة، لم يستطع استساغة ألا يكون لها وجود مستقل، أو ألا يكون لها وجود أصلا خارج المفاهيم والمصطلحات[58]"، وهو طرح ينسرب من تجريبيتها و هلاميتها "كتجاوز من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى[59] ".

ارتباطا بكل هذه النماذج من الطروحات، يتضح بأن أغلب آرائها يتسم **بالعموميات** وإطلاق الأحكام على عواهنها، فتظل القصيدة إثرذاك إبحارا لا يركن إلى هدوء، لتغوص نحو شعرية المجهولية واللانهائية، التي ترنو إلى مستوى الفاعلية والدينامية، وإعطاء النص جدارته المستحقة، ثم النفاذ إلى نداءاته.

وإن قراءة كهذه، تحيلنا إلى أن إمكانية تحديد خصوصيات هذا الجنس الشعري، يمكن أن نوجزها فيما أورده **ت.س.إليوت**، بأنها نمط شعري يتسم ب" غياب النموذج، غياب القافية، غياب الوزن[60]".

<u>الموقف الثاني</u>: وقد تبنى القول بوجود خصائص محددة، يمكن تنهض عليها هذه القصيدة، أو ما يندرج ضمن قوانينها، بأن تتسم لغة القصيدة، " بالقصد والتكثيف والتركيز، وهذا الاقتصاد أمر جوهري في قصيدة النثر، لأنه مظهر

---

[57] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، (مرجع سابق)، ج1، ص 230 .

[58] رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، ص148.

[59] أدونيس زمن الشعر، ص 287.

[60] ت.س إليوت، تأملات في الشعر الحر، ترجمة ماهر شفيق فريد، مجلة "الشعر" ، العدد 6، س1، يونيو 1964، مصر، ص 106.

الشعرية فيها[61]"، إذ أن الشاعر في قصيدة النثر، يتحدث عن العالم من خلال نفسه برؤية جديدة، تتجاوز الرؤى المستهلكة والمكرورة، فهو حالة وجود ومرآة تجليات بالغة الخصوصية، ملتبسة بأنوية تروم انوجاده، وفق ترابطات وعلائق بين **المرئي و اللامرئي**، قد تعطي النص أفقا ممتدا على طول أمداء القراءة والتأويل والتنبأ الدائم، وبراعة التخيل وحسن الافتراض، مكترثة لأدق التفاصيل،- من **الهامشي والمسكوت عنه - والكليات**، بطاقة دافعة ورؤى مركبة، تقيم في نطاق تداولي قد يكون تنازعيا في أحايين عديدة، إذ الزمن في قصيدة النثر، يجترح انتهاكاته للغة محروسة، تبدو القصيدة إثرها شفافة لزمنها، فتحاول حينئذ **تكثيف المعنى** والتحليق في الخيال بقدرة فائقة على تصيد اللحظة النادرة من العاطفة والإحساس.

ومن المحددات الفارقة التي تبرز شكلا في القصيدة، فقد تتمثل " بما هي عالم مغلق، مقفل على نفسه، وهي في الوقت ذاته، كتلة مشعة، مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات[62]"، فهي التي تخلق وحدة القصيدة، وتشكل ما يشبه بعالم صغير خاص، يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، فتبدو الوحدة البنائية ممثلة في الجملة وليس البيت، كما هو الشأن في القصيدة العروضية.

واستتباعا لذلك، يحاول الناقد **عبد الله شريق** تلمس معالم هذا المنجز، ورصد بعد سماته، فيرى بأن "القارئ المتتبع سوف يلاحظ أن النماذج الجيدة في قصيدة النثر، تتوفر على هذه الخصائص الشعرية مثل: **التشكيل اللغوي، والتشكيل الإيقاعي، والرؤيا الشعرية**[63]".

---

[61] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة / مصر،أغسطس 1996، ص435 .

[62] عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة ، (د . ط) - 2006، ص 136.

[63] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 16.

وإن سبق وأن مر بنا أن **أدونيس** يرفض كل تقعيد للشعر، لكنه في مقابل ذلك فقد حدد لقصيدة النثر مجموعة من المبادئ هي كالآتي:

" 1- تقديمها نقيضا لقصيدة الوزن والخاضعة لقواعد العروض الخليلي[64]"، وهو مبدأ، يتوق من ورائه إبطال أية فعالية ذات الصلة بالقدامة، مما دفعه إلى جانب **أنسي الحاج**، بأن يفردان مساحة للحديث عن العروض بمختلف جوانبه،(القافية ...إلخ).

"2- القصيدة حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر[65]"، فقد تكون **سطرية، كتلية أو هرمية** ...لتتسع لكل انفتاح رؤيوي استكشافي لآفاق **ما بعد حداثية**.

ويتضح لنا تأسيسا على هذا الطرح، **بأن مبدأ الحرية**، الذي يحاول كل من **أدونيس وأنسي الحاج** أن يقيما عليه خصائص هذه القصيدة، فقد يطبعه نوع من التجريد " من دون الوصول إلى تعريف محدد ومقنع لها[66]".

" 3- نفي التعارض بين الشعر والنثر، عبر خلق ميثاق ائتلاف بينهما، يقوم على رفض كل **المواضعات والتقاليد** كتمرد أعلى في نطاق الكل الشعري[67]".

أما من حيث خصيصة - **الإيقاع الداخلي**- مركز انبناء هذا النص الشعري ، فقد يرى بعض من المهتمين من دراسى هذا الجنس الشعري، " أنه منتظم موسيقى يخلو من القافية، بخلاف **الشعر المنثور** الذي يكون حر الموسيقى وخال من القافية معا[68]" .

---

[64] أدونيس، في قصيدة النثر ، (مرجع سابق)، ص75.

[65] (المرجع نفسه) .

[66] د. سعيد أصيل، قصيدة النثر وإشكالية المصطلح، ص 9.

[67] أدونيس، في قصيدة النثر، ص75.

[68] محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، القسم الثاني، منشورات وزارة الثقافة / دمشق 1996، ص. ص: 702 و 703.

ومن ثم، فإن تلاوة هذه القصيدة لايمكن أن تتم ملحميا بصوت جهوري، يحافظ على الوقفة الإيقاعية بين بيت وآخر، لأن مخاضها أنها سقطت من رحم الشعر كتابيا وليس شفهيا، وربما في هذه الحالة تبدو القيمة الجمالية **للشعر المنثور** أعمق من **قصيدة النثر**، علما أن موسيقى **قصيدة النثر** لاتنبع من تناغم بين أجزاء خارجية، وأقيسة شكلية، "بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس هو جوهر الموسيقى في الشعر[69]".

فماهية الإيقاع الشعري في قصيدة النثر، "هو إيقاع يتجدد كل لحظة[70]"، ويمكن أن يتشكلن عبر نوع من التداخل الفني بين جنسين متنافرين متحدين في آن بمقومات مائزة، " بعضها ينحل في النظام الداخلي، وبعضها في طبيعة الاستخدام اللغوي، وينحل بعضها بالذات في العلاقة بالمتلقي (..) فجسر النثر قائم على الإقناع والإخبار والتوجيه، أما جسر الشعر فقائم على الإيحاء واستبطان النفس والتعالي على راهنية الزمن[71]".

وفي منحى حديثنا عن القوانين الثابتة لهذا النص، الذي اهتم بها **أنسي الحاج** أيما اهتمام في ديوانه " **لن** " الذي اعتبره البعض - قداس التنظير لقصيدة النثر العربية- فإنه يجملها فيما يلي:

" **فهي قصيدة غنائية، حكائية**، كيانها واحد مغلق كما هي لدى **جون بيرس**، **John - Perse** تحمل رؤيا مشكلة من عمق تجربة الشاعر، هي قصيدة قصيرة بالضرورة، ترفع النثر من سرديته واستطراده ووصفه وتبحث عن شعريته، أي عن تفعيلة شعرية لا ميزان فيها ولا تفعيلة خالصة، شروط هذه الخصائص هي

---

[69] وليد سعيد الشيمي، نازك الملائكة وقصيدة النثر، مجلة عالم الفكر، العدد2، المجلد 30، أكتوبر - ديسمبر 2001، ص 193 .

[70] أدونيس، في قصيدة النثر ، ص 118.

[71] الحاج أنسي، ديوان لن، دار الجديد / بيروت، لبنان، ط3 - 1994، ص: 9 و 11، (بتصرف).

الإيجاز والتوهج والمجانية، فالأول هو الاختصار في قول الشعر **والثاني** هو **الإشراق والتنوير والثالث** هو **عالم بدون مقابل**[72]".

مجمل القول، فخصوصيات هذه القصيدة، تبقى منفتحة ولانهائية التحديد، وهذه بعض المعايير و الضوابط التي تحدد مايسميها الناقد **جميل الحمداوي بشعرية شعر الانكسار**، التي استقاها من مختلف الدراسات التي كتبت عن قصيدة النثر أوجز بعضها فيما يلي :

"- إعلان نية التجنيس أو القصدية في الكتابة؛

- الإيقاع الداخلي أو إيقاع التجربة؛

- الانسياب أو الجريان المسترسل؛

- الانكسار و التشويش والتمرد على الانتظام؛

- اللاعقلانية؛

- بلبلة الأنواع الأدبية؛

- نثرية اللغة؛

(..)

- الإكثار من الإبهام والغموض؛

- التنويع في التشكيل الفضائي و البصري؛

(..)

- التمادي في الانزياح و الخرق الأسلوبي و البلاغي؛

-التجريب و التثوير نحو المجانية والفوضى و التبعثر و التمرد؛

- الوحدة النصية بدل وحدة البيت أو الجملة الشعرية؛

- التكثيف الإيحائي و التركيب الإشراقي؛

(..) - الشعر الرؤيا [73]".

---

[72] إدريس كثير، إنها لقصيدة حتى النثر، عودة الفينيق، العلم الثقافي، بتاريخ 17 يناير 2019.

كما يمكن أن نلمح خصائص أخرى تنحاز لمقترحات الحداثة وتماساتها، تشكل ملامح محورية لانميازها، **كالتشظي،التفاعلية،التخطي، الذاتية** ..إلخ.

ورغم حرصها على اعتماد براعة التخيل، إلا أن هذا التخييل يبقى مقيدا بخاصية مركزية وهي «التكثيف» الإيحائي، الذي ينسجم في ارتقاءاته مع " تيمات الحداثة (الجنوح نحو الذات والجنون والروح والحرية والثورة على العقل والتقنين و حضارة المدينة...)؛ [74] "

وحتى نتبين معنى **الوحدة العضوية** كخصيصة رئيسة في قصيدة النثر، يرى **شكري غالي** " أنه ليست عبارة الوحدة العضوية التي تلخص التعريف القديم دليلا على أن تراثنا الشعري عرف هذه الوحدة بمعناها الحديث، كما أنها ليست دليلا على معرفة النقاد القدامى لها بهذا المعنى، وإنما لا شك أن الشعر العربي القديم - طوال تاريخه مع وحدة البيت - كان يحقق وحدة عضوية على نحو من الأنحاء، تتناسب مع طبيعة مراحل تطوره المختلفة، فإذا كان **ابن الرومي** قد حقق مستوى عاليا من الوحدة العضوية في شعره كما يرى **العقاد** فيما بعد، فإن عشرات غيره من الشعراء العرب، قد أسهموا في تفتيت هذه الوحدة، فإذا كان **الحاتمي** ناقدا متقدما على نحو من الأنحاء في فهمه الوحدة العضوية بالقصيدة، فإن ناقدا آخر **كابن قتيبة** أمضى عمره كاملا في تحديد شروط القصيدة الجيدة بعيدا عما ندعوه **بالوحدة العضوية**[75]"، وقتذاك، نجد أن **أدونيس** لايتورع بأن لا يجعل من الوحدة العضوية في هذه القصيدة أكثر من وسيلة لمجابهة الخصوم ليس إلا.

---

[73] جميل حمداوي، قصيدة النثر أو شعر الانكسار؟، (موقع سابق)، (بتصرف).

[74] (الموقع نفسه) .

[75] غالي شكري، صراع الأجيال، ص 84 .

وفي استعراض لمفاهيم **الزمنية في الشعر**، كمحور ضمن سنن انبناء هذه القصيدة، " فقد كان من الضروري على النقاد والمفكرين العرب المعاصرين أن يصيخوا السمع النقدي للإيقاعات التصويرية واللغوية والبنائية الكامنة في تفاصيل حركة الزمنية الجمالية الجديدة التي طرحتها قصيدة النثر، وليس مجرد اختزال تراثها الحسي الجمالي الفادح في تجريدات نقدية معرفية كلية تجمد الوعي الجمالي بالوجود، أكثر مما تفتحه وتستشرفه[76]"، فهي إذ تنفلت من عدة التزامات شعرية وتتجاوز العادة " فقصيدة النثر العربية السائدة وهي تقوم بإظهار مزاياها ومقوماتها الفنية، التي تتجسد في نبذ الغنائية والمباشرة النثرية وتأخير الموضوع ، (..) فذلك لصالح الشكل الجديد [77]".

وينطبق الأمر، أنه ولكي تحقق هذه القصيدة إمكانات نثريتها - شعريتها - " لابد لها أن تكون موطن صراع بين نزعتين متعارضتين هما : الهدم والفوضى من جهة، والتنظيم من جهة أخرى، وستظل هذه الشروط الماهوية موطن تجاذب بين التجارب الشعرية العربية في قصيدة النثر[78]".

وبالنتيجة، يتبين بأن سمات هذه القصائد تختلف بحسب تباين المرجعيات النقدية لدى كل ناقد على حدة، وفق ما تمليه التجارب المتباينة نفسها من شاعر لآخر، وبين قصيدة النثر في الغرب بتعددها وتنوعها وقصيدة النثر العربية، في بحث كل وحدة عن فورانها وتفردها.

ونخلص من ذلك، بأن أغلب تلك الخصائص وبالرغم من أهميتها، فإنها تتسم بالنسبية والتعميم وبمعايير - ليست مطلقة - أو ثابتة، يغلب عليها طابع

---

[76] أيمن تعيلب، شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي: مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر العربية، (مرجع سابق)، ص ص: 9 و 10 .

[77] حاتم الصكر، زفاف الحجارة : الترميز والتأويل الممكن، مجلة نصوص من خارج اللغة، العدد 13 ، 2019، ص 11، المغرب، (بتصرف).

[78] رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، ص48 .

النسبية، التي تفتح كوات البحث والتحصيل في منجزها، لتدارك مطبات انفلاتها.

تأسيسا على هذا الفهم، فكل تلك المؤشرات - القوانين- بتضاربها وانفعالاتها يمكن أن تبقى نوعا من المآمرة الشعرية "بعد أن خرجت القصيدة على كائنها المتعارف عليه أو القابل للضبط[79]"، فأصبحت نصا شعريا ممانعا يرفض كل المواضعات "خطابا قائما بذاته،(..)يمثل مكونا مندمجا في النص[80] "، وكل خصيصة رغم أهميتها قد تفتح الباب على مصراعيه في تنقيب جديد عن خصائص أخرى، فلربما تسعف القصيدة من ورطتها.

خلاصة تركيبية أولى:

[79] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، (مرجع سابق)، ص 26 .

[80] Leo Hoéle: la marque du titre .Ed. Mouton 1973, page 2 . (بتصرف) .

احتكاما إلى **المعطيات** الآنفة الذكر، و إذا كانت أغلب الدراسات تؤكد أن نشوء وتبلور قصيدة النثر في الأدب العربي، "يرجع بنا إلى **الآداب الغربية** بشكل عام وإلى الآداب **الفرنسي** (..) على يد الشاعر **شارل بودلير Charles Baudelaires**[81]"، فإن النقد العربي لا ينكر احتكاكاته الصاخبة وانجذابه إلى هذه الآداب، إن تجذيفا أو ومخاطرة، دون الالتفات إلى مظاهرالاختلاف الذي قد يحصل من جراء ذلك، فالتأثير والتأثر ظاهرتان صحيتان، وهي أبرز أشكال التثاقف والتكامل الذي يساعد في الثراء والتنوع، فقد حدا **جبران خليل جبران** حدو «**وليم بليك ,William Blake**» وحدا « **أمين الريحاني** » حدو « **والت ويتمان** » ...وغيرهم.

لكن في كل هذا يجب ألا ننسى أيضا، بأن النموذج العربي قد اهتدى باشتراطات قصائد نثر خالصة، " ولدت من تمرد على قوانين العروض، وأحيانا على القواعد المعتادة للغة[82] "، كما هو الشأن لدى شعراء الغرب، " فكان بذلك مكرها على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يسقط في **اللاعضوي واللاشكل**[83] "، ويؤسس آنذاك، لنموذجه المتفرد الخاص به.

فهذا الجنس الشعري، - الوافد الجديد - كما يمكن أن نسميه، هو حصيلة تراكم لتحولات الشعر وانفتاحه، وصيرورات تجدده، "إذ أن قصيدة النثر العربية ليست انتحالا أو سرقة للنموذج **الفرنسي** وإنما يشبهها بالآلة، واستخدام الآلة ليس في ذاته سرقة ولا انتحالا [84]"، سيما وأنا ندرك مليا بأن أفق الخيال العربي هو الأكثر توهجا، ولم يعان القحط يوما رغم كل الكبوات والارتدادات،

---

[81] صفاء عبيد حسين علي، قصيدة النثر، موقع شبكة جامعة بابل، (مشارإليه)، (بتصرف).

[82] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 16.

[83] (المصدر نفسه) ، ص 16.

[84] عبد الرحمان محمود القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص153.

ليحلق في سماوات الخيال كتابات شعرية مختلفة، شكلت ثورات مدوية في تاريخ الشعر العربي .

ومهما ذلك، وحتى تشي صناعة شعرنا بآدائها الجمالي، فإنه يستوجب إعادة النظر حول مفهوم هذه القصيدة " وفحص النظريات النقدية والأدبية بما هي بناءات معرفية [85]"، بكل احتمالاتها وفرضياتها.

ولابد من القول، بأن أغلب محاولات التأصيل التي اعتمدها البعض كانت عفوية، أو ربما مجازفات نكوصية، " لأن الزمن لا يتقدم بصورة خطية، ولا يسير دائما قدما، بل يتحرك في حلقات لولبية، والرجوعات هي لوالب التراث نفسه، الذي ينبغي النظر إليه في سماكته التاريخية، لأنه تراث دائما وأبدا[86]"، علما أن عملية تبني موروثات جنس أدبي ما، يبدو عملا عسيرا للغاية، في اصطدام مع الحداثة الذي تمثل عند بعض مناصريها أخطبوطا يسعى إلى الاستحواذ على منجزاتها "ضمن دائرة الاحتمالي الرؤيوي[87]".

ومن الطريف في هذا، أن تميز قصيدة النثر وانبنائها الحديث، قد ينسرب حنينا إلى ماضيها ونفسها التراثي، كرهان حتمي للبقاء على قيد الشعر، أليس الشعر **ديوان العرب** ؟.. والحداثة كما يقول درويش " هي كيف تعيد الحياة إلى اللغة على إيقاع زمنك الحديث[88]"...؟

---

[85] محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، بالرباط، ط1 - 1999، ص 52 .

[86] ميشيل دوغي، بالصمت نصنع الكلمات، مجلة الكرمل، مجلة الإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيسان للصحافة والنشر والتوزيع / نيقوسيا - قبرص، العدد47، 1993، ص 23 .

[87] أسامة إسبر، الحوارات الكاملة، ج 2 ، 1981- 1986 ، بدايات للنشر والتوزيع / جبلة - سوريا، ط1 - 2010، ص15.

[88] محمود درويش، كلام في الشعر، مجلة الكرمل، بيسان للصحافة والنشر والتوزيع / نيقوسيا - قبرص، عدد 78، شتاء 2004 ، ص 180 .

وبغض النظر عن تطور أشكال هذا الفن"، إلا أن الخصومة الكاملة بينه وبين جذوره الأولى، يمضي في طريق العزلة، أو في أفضل الأحوال إلى استنساخ نوع آخر من أنواع الفن يبتعد كثيرا عن الأصل الذي لم يعد يحمل منه سوى الإسم[89] ".

وواضح أن اللبنات الكتابية، لنشوء هذا الجنس بمختلف تمظهراته، قد عانت طمسا مفتعلا، مما جعل رصيدا أدبيا رائعا طي الإهمال، خاصة وأن عددا من ممارسي هذا النوع من الكتابة " من **قصاصين وإخباريين ومفكرين وفلاسفة** يمارسون النثر الفني دهرا طويلا دون وعي واضح دقيق لمزية الفن المتوفرة في كتابتهم، ودون أن يعترف بفضلهم، فكان من ذلك أن شمل الغبن آثارا هي عندنا اليوم أفخر كنوز الأدب العربي[90]"، التي كنا لنخرس بها أفواه المشككين في قيمة رصيدنا الأدبي، حتى يقلبوا التربة جيدا، ويدركوا جيدا بأنا لسنا خارج التاريخ...، فوراء الأكمة،.. ما وراءها..!

وكما هو شأن قصيدة **الشعر الحر**، وريادة السبق بشأن ميلادها، فنفسه كان الصراع بالنسبة لقصيدة النثر، مع اختلاف بسيط إذ كانت حلبة التجاذبات بالنسبة لقصيدة التفعيلة، تلف محور **بلاد الرافدين** بين روادها (**بدر شاكر السياب و نازك الملائكة وبلند الحيدري**)، في حين كان الصراع قطريا في **قصيدة النثر**، بين **لبنان** (**مجلة شعر**) و**فلسطين** (**عبد العزيز المناصرة**) و**سوريا** (**الماغوط**)...و**العراق** (**توفيق صايغ وجماعة كركوك**) ...إلخ.

إلا أنه ومع كل الأسف العميق، فقد سقطت التجربتان معا في مطب الخدمة السيئة للقومية العربية و ملابساتها " ضمن نسقية أشمل[91]" لم تستطع إثرها التمييز بين **الفني** أو **الأيديولوجي**، لتتأسلب بألف أسلوب .

---

[89] حمزة قناوي، قصيدة النثر، أسئلة الهوية والتحولات، مجلة الرافد، العدد 157، 2010، دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة، ص 150.

[90] البشير المجدوب، حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، ص12.

[91] رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، ص7 .

وامتدادا لذلك، يستلزم الاعتراف أن هناك تأخرا صارخا من حيث تبلور ونضج هذا الجنس الشعري عربيا، رغم اختماره بين ردهات الحداثة الشعرية وانخراطه في خضم هذه الموجات، يقينا بأن أغلب النصوص التي ظهرت في الوهلة الأولى، "هي نصوص تتسم باستعراضات لفظية، إلى غرائبية مفتعلة ومقحمة، تفضي بالضرورة إلى الخواء والمجانية والعور الروحي المدقع[92]"، كمنجزات شعرية شبيهة ببحر **الرجز**، يمتطيها كثيرون، عن غير دراية كافية باشتراطات هذا الركوب، " لتنشغل بالتحديق في ذاتها ونرجسيتها [93]"، مما أثر ردحا طويلا على اندفاقها.

وعلى هذا النسق، فما أعاب على **قصيدة النثر العربية**، - حضورها الفعلي - أنها انبهرت بحمولات الثورتين الأدبيتين، وقد تبناهما النقد العربي أنذاك، والمتمثلتين في النظرتين **البنيوية** و**التفكيكية** اللتين ظهرتا في **فرنسا** و**أمريكا** "انطلاقا من المفاهيم الأساسية للحداثة الغربية الفنية والأدبية التي بدأت منذ الربع الأخير من القرن الماضي واستمرت معنا أو معهم حتى الآن، وهي فترة قدمت للتراث الأدبي والفني في الغرب، **الرمزية، والتعبيرية، والدادائية، والسريالية، والعبثية** [94]"، كإملاءات اندفاعية لم تكن أدبية محض بل " مخرجا مناسبا من حالة الضياع التي سقط فيها **جيل الثورة** والأجيال التالية[95]".

و لذا نجد أن خيارات بعضهم أو نقل معظمهم، كانت تنطلق من " موقف يناقضون فيه المبادئ الأساسية للحداثة، ويتناقضون مع أنفسهم، حينما يرفعون شعار **الأصالة والمعاصرة**، ويحاولون قراءة التراث من منظور حداثي، أو

---

[92] سيف الرحبي، حوارات الأمكنة : نصوص ومقالات نقدية، (مرجع سابق)، ص 76.

[93] محمود درويش، كلام في الشعر، ص185.

[94] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون / الكويت، ص 26.

[95] شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، ص 71.

استقراء الحداثة في بعض مفردات التراث الثقافي العربي[96]"، الشيءالذي وضع النقد العربي في محاذير وهنات وفجوة مزدوجة، "تقوم على النظرة **الكراماطولوجية** (**الأجرومية**)، القائمة على التخييل والتجريب، وعلى الصدفة التقنية (..) و تحاشي إشكالية المعنى ووضوحه، وعلى السخرية و**التناص**، وتداخل الذوات **والكولاج والتصادي** [97] ".

و لم تشذ **قصيدة النثر المغربية** قيد أنملة عن القاعدة، أو تغرد خارج الزمن **التاريخي العربي** المتأسى عليه، فقد لاح وميضها متأخرا عن الركب بكثير أيضا " إبان النصف الثاني من **الثمانينات** (..) ومطلع **التسعينات**، حيث حدث الانفجار الكبير لقصيدة النثر، كحتمية قصور لأنيميا النقد، الذي لم يكن مؤسسا على أرضية صلدة، ولم يتجاوز في أحسن أحواله، "أن يكون ترجمة ونقلا لبعض التطبيقات الغربية وإسقاطها على النصوص العربية[98]".

ومن حظنا العاثر، أن تقصير النقد العربي في إطلاع الآخر على منجزنا الشعري والنقدي - المغربي- بمختلف أنماطه، هو الذي أدخلنا في غربة فادحة، وأضاع شخصيتنا في الأدب العربي المعاصر، لأن أغلب المثقفين في **الشرق** يجهلون كل شيء عن نهضتنا الأدبية والفكرية.

ومن ثم كنا نجد مختارات الشعر العربي المعاصر ومنتخباته التي تصدر بالشرق تخلو من خمائلنا الشعرية، مما سمح لهم أن يرددون قولتهم - المستهلكة - المستوحاة من **النص القرآني** "هذه بضاعتنا ردت إلينا[99]"، مما نجم عنه انفصام

---

[96] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، (مرجع سابق)، ص 26 .

[97] إدريس كثير، الثقافة المغربية : الحداثة وما بعدها، ص 64، (بتصرف).

[98] حوار أجرته منى حبراس السليمية مع الناقد المغربي عبد الرحيم جيران، مجلة الرافد، العدد 220، 2015، الشارقة ، ص37 .

[99] وردت هذه القولة حين سارع الخلفاء والأدباء إلى طلب نسخ من (العقد الفريد)، ونشط الوراقون في المغرب العربي حتى عبر الكتاب المعشوق على الفلك ثم على ظهور الجمال ووصل - بعد جهد جهيد - إلى العراق وجزيرة العرب وربوع الشام !.. وصل بالسلامة!.. وأسرع الأدباء لالتهامه!!.. ولكنهم سرعان ما أصيبوا بخيبة أمل! وقالوا: هذي بضاعتنا

إبداعي حاد، يستلزم علاجا **إكلنيكيا**، يرسخ لنموذج تكاملي ينهض على ثنائية: **مشرق/ مغرب، أو مركز/ محيط** .

ولكي ندلل أكثر، أنه و بالرغم من زخم الكتابات الشعرية التي سادت إبان نضج هذه القصيدة، فقد اتسمت في أغلبها بأنها معطوبة أو معاقة، تتلبس في غالبها زي الركون والحساسية المفرطة، متسلطة بغوايتها في تسارع - تهافت - نحو الأجد ..ليس إلا.. !

وهذا ما انسحب بشكل مباشر على **الفعل الترجمي**، - الذي و إن لم نكن لنطمئن إليه - الذي واكب انبناء هذه القصيدة، ليكون كل ما تحقق من كشوفات إثره، لا يتجاوز أن يكون نموذجا من الترجمات البئيسة، - المندسة - كبديل عن إخفاقات مكرورة، أملا في تعويض النقص الحاصل، لما تتوقه موجة هذا النمط الشعري.

و تستوجب الإشارة، بأن النزوع إلى تحديد مفهوم مصطلح هذه القصيدة وما يحوطه من إبهام وتضارب، فقد شكل لوحده أزمة خانقة، - طائشة ومتعجلة - جعلت كل فئة ترفع عقيرتها، بأنها سيدة الصواب الأنسب، "وتبدع لنفسها مصطلحا خاصا بها، لايهمها أوافق الدقة أم لم يوافق[100]"، والأدهى في ذلك أن أغلبها صدر عن أفراد، ليس لهم من مبرر نقدي تجاه ذلك غير ادعاء قصب السبق،.. وكأنهم في حلبة سباق.. ! الشيء الذي مس الوضع الشعري في صميمه.

بهذه الفرضيات، وحتى يمكن لهذا النموذج الشعري، أن يؤصل لانوجاده، " فحري به، أن ينحت مصطلحه الخاص به [101] " و يقوم بتنقيته من شوائبه، كي

رُدّت إلينا!.. لم يجدوا في الكتاب الذي ألفه أديب أندلسي، وسارت بذكره الركبان، أي أثر، أو ذكر أو خبر، للأندلس!!.. بل وجدوا نوادر الأصمعي وما ورد في كتب المشارقة.

كما وردت في القرآن الكريم برواية ورش عن نافع المدني، في الآية الكريمة 65 من سورة يوسف، يقول فيها عز وجل: ((وَلَمَّا فَتَحُوا مَتَاعَهُمْ وَجَدُوا بِضَاعَتَهُمْ رُدَّتْ إِلَيْهِمْ قَالُوا يَا أَبَانَا مَا نَبْغِي هَذِهِ بِضَاعَتُنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا)) ، صدق الله العظيم .

[100] أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، المجلد25، العدد3، يناير- مارس1997، ص 58.

[101] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، ص 34 .

لا يسقط في متاهات لا مخرج منها، ولا خيار يسعفه حيالئذ، " إلا أن يستوفي شروطه وضوابطه، " أو يكتب لقارئ على شاكلة قارئ ينتمي بفكر إلى العالم الغربي الحديث[102]"، يفرض نفسه عليه فرضا حد الاختناق.

وفي هذا الخضم وحتى يستقيم عود هذا الجنس الشعري الوافد، فإن الأمر، أصبح ملحا لإعادة قراءة التراث وفهم مضامينه بنظرة حداثية وبشكل دقيق وشامل في محاولة لتأصيله تأصيلا علميا، يستمد عتاده المعرفي والنقدي من أصول عربية أو غربية لافرق، على أن يكون ذلك بحذر شديد، سيما وأن أغلب النظريات التي تم اعتمادها ضمن حلقات هذا المسار، أصبحت لدى النقد الغربي متجاوزة، " ولم يكن ما بعدها سوى جولات بائسة في دهاليز الطريق المسدود [103] ".

وفي منحى آخر، فإذا كان أغلب النقاد قد قام بالتركيز في **قصيدة النثر** على خصوصيات بذاتها، **كالتكثيف، و المجانية، والوحدة العضوية**، كضوابط محورية لرصد مقومات هذا النوع الشعري، فقد ظل **الإيقاع الداخلي** لازمة يرددها كل النقاد، بل يمثل الخصيصة الجوهرية في قصيدة النثر، مما أحدث بدوره ضجة أخرى شككت في صحة انوجاده، ولم يتم العثور عليه في القصيدة -**كإحسان عباس**-، أو كما جاء في دراسة **جون كوهين**، "بأن هذه القصيدة تفتقد إلى البنية الصوتية[104]".

ومن ثم فخصائص ومقومات هذه القصيدة و تحديدها الأجناسي،" يولد مرة ثانية، (..) ويتحدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي، وفي كل عمل فردي (..)، فهو يمثل الذاكرة القوية (..) لضمان وحدة واستمرار هذا التطور[105]"، إذ أن

---

102 شكري عياد، المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب، (مرجع سابق)، ص 13.

103 غالي شكري، صراع الأجيال، ص 6 .

104 عز الدين المناصرة ، قصيدة النثر... (كما هيَ): نصٌّ تهجينيٌّ شعريٌّ.. مفتوح عابرٌ للأنواع، (موقع مشار إليه).

105 بشير القمري، شعرية النص الروائي، ص.ص: 81 و 54، (بتصرف).

القصيدة في أبعادها المرئية واللامرئية، تشكلت ونضجت وفق اشتراطات، تفاعلت مع الوعي السائد، وتمثلت خارج إيقاعاته وتخومه المادية أنذاك، وهي في عموميتها، - هنا و هناك - تفور على عوالم ملتبسة - هلامية - وإبدالات نصية أو لا نصية، تخضع إلى **اللاشيء واللامحدودية** و تصدر عن أفكار ذات أبعاد إيديولوجية، **لماركس - Marx و إنجلز - Engels** ، في صراع مع الماضي.

وبصيغة منتهى الجموع تبقى **قصيدة النثر**" ذات منحى قطيعي عكس شاعر المرحلة السابقة الذي يتواءم مع مشروع وهم جماعي لم يلبث أن أصابه العطب [106] "، وذلك مع ظهور موجة شعراء **الهايكو**، التي تحمل تباشير أنه حان الوقت لإغلاق السجال حول إشكالياتها، بعد أن قل مناوئوها ومناصروها من الشعراء والنقاد و تحققوا من مواقفهم إزاها.

[106] سيف الرحبي، حوارات الأمكنة، نصوص ومقالات نقدية،(مرجع سابق)، ص84 .

الفصل الثاني:

مفاهيم الشعرية وتجلياتها في المتن الشعري المغربي

توطئة ثانية

يعد الشعر من المفاهيم الشائكة - الملتبسة - التي تتقاطبها تفاعلات جد عميقة ومعقدة في آن، إنه صياغة جمالية ومحاولة هدم وانبناء، " فهو غير ثابت (..) متغير مع الزمن[107]" بكل احتمالاته اللانهائية، ساطعا في جلاله وسكونه ونبوءاته، مدويا إلى أقاصي الفتنة..!

فثمة موسيقى فكرية وإيقاعات روحية، تتماهى مع ذائقة و طاقة كامنة - جوانية - هائلة، تتتعاقب داخل زخم رؤى و قوانين إجرائية وأيقونات، تراهن على إنتاج الدلالة بتمثل العالم وهندسة المعنى، لتحطيم بنية تركيبات اللغة والخروج من نمطية السرد، ضدا على كل مألوف نمطي، - لفظي أو شعوري - "ضمن أبنية تشكل الحلم الأسمى في عالم الإنسان وذاته، ونزوعه الدائب إلى (..) استبطان الإنسان والعالم والطبيعة وآلهتها، المجتمع وصراعاته، الحضارة وسموها وعظمتها، الطبقات المسلوبة والمستغلة وملحمة صراعها ضد طبقات تمسح وجودها بالقسر والقهر والقمع وكل ما في اللغة من قافات وقيافات [108] ".

فالشعر خليق بأن يمتد قصيا في تواشجات لإمكانات، يتظافر فيها **الذهني والجمالي واللغوي والإيقاعي**، و مفاهيم ثرية لا تستقر على تحديد نهائي، " من خلال تفكيك مكوناته - الخطاب الشعري - ومرجعياته، ودراسة بنياته السطحية والعميقة، وضبط أنساق ملفوظاته ومهيمناته وموجهاته الداخلية والخارجية، ومن ثم دراسة مستويات التعبير والآداء فيه[109]"، ليكون **للشعرية** في ذلك مآرب أخرى، وشأن عظيم. ..!

---

[107] محمد القاضي، تحليل النص السردي، بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب / تونس، (د.ط) - 1997 ،ص33 ، (بتصرف).

[108] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث / بيروت، ط1- 1987، ص143، (بتصرف).

[109] محمود جابر عباس، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، مطابع النجاح / بيروت، المجلد 12، ج47، 2003 ، ص117 .

فالشعرية إسم مشتق من كلمة **شعر** ونابعة منه، وإن ربطها البعض بالكهانة والغيبيات **ووادي عبقر**، والشاعر فيها " لابد أن يصيبه مس من رب أو شيطان، يجعله مستلبا عديم التمييز والإدراك[110]"، حيث تعود أصولها إلى كتاب - **فن الشعر- لأرسطو** مدعاة للتطهير، وقد انصهرت جملة من القواعد والضوابط ذات أبعاد حداثية وقديمة تتغيى صياغة أسئلة أكثر التباسا وعمقا، في انشباك أعقد وأعمق بعلم **البلاغة** و **الأسلوبية** و**الدلالية**، أو نظريات مماثلة، " تعود إلى خواص النسيج اللغوي وتنبثق منه[111]"، لتنغمر بين ثنايا تمفصلات إبدالات جمة، " تتمركز في الوحدات المكونة للنص[112]"، أو كل مناحي النص.

ويفيد القول بأن مفاهيم الشعرية، " قد تجاذبتها وتعلقت بدائرتها مصطلحات وأوصاف كثيرة، ومن البديهي أن تتفاوت فيما بينها تفاوتا كبيرا، ولكن كثرتها تلفت النظر حقا، فهي ليست بطارئة في الكتب العربية فحسب، بل غربية المنشأ أصلا[113]"، الأمر الذي يستدعي القيام بعملية دقيقة لكل مفاهيمها وتنظيمها داخل وحدات ذات علائق اندماجية وتراتبية،" وفق مهارة خاصة تخضع لقواعد اللغة [114] "، وغيرها من الإحداثيات الأخرى ذات الصلة.

وباستدراجنا **للشعرية اليونانية**، فإن المتمعن فيها، يجد أنها تعج بعروض واستدلالات، لوقائع ومواقف وأقاويل، كفيلة بأن تثير قضايا إشكالية حادة، خاصة منها مفهوم المحاكاة عند **أرسطو**، وآثار التأملات الأولى **لملاحم الإغريق**،

---

[110] رشيد بن حدو ، عن الشعر في زمن اللاشعر، (مرجع سابق)، ص9 .

[111] صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد، دار الآداب / بيروت، ط1- 1999، ص 80 .

[112] صلاح فضل، دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد، ص 80 .

[113] أحمد محمد ويس، الإنزياح وتعدد المصطلح، ص 58 .

[114] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني / بيروت، ط1- 1985، ص 63 .

وخطاباتهم، وبين ثنايا مأثورات **هوميروس** وهو يروي أحداثه التاريخية، وكتابات شعراء اليونان من أمثال" **هزيود Hesiod**، **وأورفيوس Orpheus**، **وموزايوس Musaeus**، **و فريكايديس Pherkydes** [115]" وغيرهم، ممن كرعوا من الإرث الديني والأسطوري، الذي توارثوه من **البابليين والفنيقيين** ...إلخ.

وتجدر الإشارة في هذا المرمى، بأن **الشعرية اليونانية** بمختلف تمظهراتها وثوابت يقينياتها، تنماز عن باقي الشعريات الأخرى بالثراء الدلالي والمجازات، لتكابد قضايا تصب فيما هو **فيزيقي، استدلال منطقي، قوانين أدبية / شعرية**،..إلخ.

تأسيسا على ذلك، وباهتمام بالغ، خصها النقد الغربي الحديث حيزا كبيرا من الدراسة والتحليل، بدءا من **الشعرية البنيوية** "التي تعتبر أهم شعرية أوروبية في **القرن العشرين**، (..) بعد أن تبلورت أسسها النظرية على يد كل من **ياكبسون** الذي كان لاحقا الناطق الرسمي باسمها (..) حين جعلها تابعة **للسانيات** وفرعا من فروعها، **وكارفسكي s.karcevsky**، **وتروبتسكوي Trobestzko**..إلخ [116]"، وهناك أيضا من حاول أن يضفي عليها صفة الموضوعية كنظرية تشتغل على النص ولا شيء غير النص، ومنحها صفة "المحاكاة أو التأثر[117]"- حسب تعبير **محمد القاسمي**- في علاقة بالمتلقي المفترض أو الضمني، بل هنالك من لاحظ العكس، خاصة **كريماس Greimas وكورتيس**، **Cortes** " وقد يريان أن الخطاب الأدبي قد رسمت حدوده التقاليد ولم تحددها المقاييس الموضوعية الشكلية، (..) فهما يشكان في وجود خصوصية للخطاب الأدبي وينسفان مفهوم الأدبية تبعا لذلك، لأنهما يعتقدان أن ليس هناك قوانين أو اطراد وانتظام خاص بالخطاب الأدبي.

---

[115] ماجد فخري، تاريخ الفلسفة اليونانية، من طاليس 585 ق.م إلى أفلوطين 2701 م و برقلس 485 م، دار العلم للملايين / بيروت، ط1-1991، ص6.

[116] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص49، (بتصرف).

[117] محمد القاسمي، الصورة الشعرية، دراسة في شعر أبي تمام، أنفو برانت / فاس، ط 1 - 2005، ص 30 .

وبناء على هذه القناعة فإنهما يرجئان البحث في خصوصيته ويجعلانه الهدف الأخير[118]"، لتتضارب الآراء في مداراتها عند **الشكليين** وغيرهم في مناحي أخرى، من أمثال **تودوروف - Todorov وهنري ميشونيك - Henri Meshonnic، إلخ**.

لنتساءل هنا، هل يمكن الحديث عن الشعرية في جنس أدبي بعينه دون غيره من الأجناس الأخرى ؟ مع العلم أن **تودوروف**، يستكشف بنى الشعرية في كل النثر الأدبي، في حين نجد انحياز البعض الآخر - **جون كوهين** - للشعر، باعتماد قواعد **الانزياح والخرق - Déviation** من أجل بناء قاعدة خاصة بلغة الشعر، **كالتقديم والتأخير** على مستوى التركيب وثنائية (**شعر/ نثر**)...إلخ، ليتبين إثر ذلك أن الشعرية تنحفر بقصد كشف المعنى وتبئيره، وكشف العلائق اللغوية والإيقاعية والدلالية على جسد النص القصيدة، في محاولة لملمة أجزائه ثم تفكيك عناصره وإعادة تركيبها.. !

وباهتمام مغاير، اختلف النقاد العرب أيما اختلاف، بشأن نقل مصطلح الشعرية إلى اللغة العربية، فلم يتفقوا على تسمية تذكر، " ذلك أن بعضهم أسماها ب: **الإنشائية** - أو - **الأدبية**، والبعض الآخر أسماها **بالشعرية**، وهناك من أطلق عليها **الشاعرية**، فمزقت هذه الاختلافات جوانب العلم، وأضاعت الغاية المرجوة، فاختلف القراء في كنهه، وأعرض عنه المبتدئون[119]"، بل نجد أن هناك من زاوج بين الشعرية والشعر على حد سواء، مما أثار لدى المعنيين شهية القيام بفعلي التأصيل والتنقيب في الممكن وغير الممكن، بدءا من **العصر الجاهلي**، ليخوضوا في حمأة التعريف بخصائصها، - الشعرية - واستتباع التماثلات الحفية بها والسائرة في ركابها، "برصد تطور المكونات البنيوية

---

[118] د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي بيروت / البيضاء، ط2 - 1986، ص11، (بتصرف) .

[119] رابح بوحوش، الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، عدد 414، أكتوبر 2005، دمشق، ص35 .

والوظيفية للخطاب الشعري من عهد التأسيس إلى العهد **العباسي الأول**، الذي شهدت فيه الشعرية العربية أرقى درجات تألقها وقمة تطورها[120] ".

وحتى يتسنى لكل مهتم متتبع يرنو إلى تأكيد رجاحة النقد القديم في تناوله لمفاهيم الشعرية، يبدو مليا اضطلاعه على مجموعة من النظريات المجاورة والمتماسة بها، بدءا من كتاب "**طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي**[121]" كأول كتاب لامس جانبا من قضايا الشعرية وإن لم يكن ذلك بشكل مباشر، " حين شبه فيه الشعر بصناعة (..) تشكل موضوعا لعلم الشعر[122]"، وما اجترحه **عبد القاهرالجرجاني** من مفاهيم تتراوح بين دلالات أساسية خاصة في ما يعرف ضمن مشروعه النقدي **بالمزية و النظم**، فضلا عن كتابات **قدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلوي** وفق علائق وتمظهرات، تخضع لآليات محددة، سنعرض لهم بنوع من التفصيل في حينه.

وانسجاما مع هذا المعطى، فقد قطع عدد من النقاد - العرب - الآخرين المهووسين بالمنجز الغربي، أشواطا كبيرة في الإلمام بتلابيب هذه النظرية، من وجهات نظر متباينة اتسمت نقودها - في أغلبها - برؤية مشوشة، يشوبها نوع من التهور والاندفاع، أو رؤية واعية ثرة، - وإن لماما - والتي كان يتغياها النقد العربي الحديث، من قبيل الدراسات النقدية، " التي تتخذ من الرؤية البلاغية منطلقا لبناء تصوراتها[123]"، للخروج من السؤال - الورطة - أية شعرية توائم المنجز النقدي العربي ؟.

---

[120] نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية / الجزائر، 1995.

[121] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (د.ط) - (د. ت).

[122] جمال الدين بن الشيخ، (الشعرية العربية)، ت. مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر/ البيضاء، ط1 - 1996، ص12، (بتصرف).

[123] د. محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد / الأردن، ط1- 2010، ص1.

وبشكل يسوده نوع من الارتباك، - بصيغة انفصالية - اتضح لدينا، بأن الدراسات العربية الحديثة في حيزها الأكبر انساقت في مقاربتها وراء الجهاز المفاهيمي النظري الغربي، لنستدل على ذلك بكتابات **أدونيس و جابر عصفور ثم كمال أبو ديب و جمال الدين بن الشيخ** ...إلخ.

وبنفس الوتيرة، فقد تناول **النقد المغربي** الحديث هذه النظرية، انطلاقا من مرجعياته ورهاناته المنفتحة على مهاو سحيقة، متسلحا بأدوات إجرائية مغايرة - وجد صارمة - ووجهات نظر خاصة، تتلمس مكانتها من الذيوع والصيت، في موقع تجاذب بين أطراف مؤثرة " بعضهم أبصر طريق الخلاص في تحيين الماضي واستنطاق التراث، وبعضهم الآخر تخير الانحياز لثقافة الآخر، كمحاولة لاستبصار مسالك أخرى، لتؤسس بديلها عبر المقاربة بين هذا وذاك[124]"، يمكن أن نتمثلها من خلال نماذج رائدة أثرت النقديين المغربي والعربي (د. **محمد بنيس، و د. رشيد اليحياوي، و د. محمد القاسمي، و د. محمد كنوني و د. يوسف ناوري و دة. فتيحة عبدالله، و د. نبيل منصر، و د. عبد الله راجع، و الناقد نجيب العوفي**).

وبصورة عامة، **فالشعرية** في أسها، هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستدرج القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، لتقوم جراء ذلك بتشخيص مبادئ الأدبية، "أيا كانت نوعيتها في الخطاب اللغوي (..) و ماهية هذه القوانين والكيفيات المتبعة في استنباطها [125]".

ولشرعنة ما أوردناه، تحت محك النص الشعري، كبناء مركب وشائك - موضوعي ذو معنى - ينعم بوجود خاص به داخل هذا الغمار، فإن الأمر يستلزم

---

[124] قيس مرابط، أزهار القانون، قراءة في قصيدة النثر العربية من خلال كتاب " لن " لأنسي الحاج، (مرجع سابق)، ص9 .

[125] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص9 ، (بتصرف).

منا ضرورة اختباره وأجرأته، لإدراك خباياه ومؤثراته، بغية لم شتاته واختراق مجاهله وتعالقاته، وما يحفل به من انفلاتات تجسد لتفرده وتحققه.

وتوصيفا لما سيتم تناوله، لابد من التأكيد، أن مفهوم الشعرية في مجمله يتأبى على التحديد والتماسك، الذي يحول دون احتوائه، مما يستدعي **أركيولوجيا** جديدة، قادرة على استتباع دقائقها اللغوية ومرجعياتها المتعددة المتشابكة، نحو آفاق أكثر انفتاحا وانغلاقا في الآن ذاته، **نحويا ودلاليا وإيقاعيا** بنوع من الحيطة والحذر.

فماذا نعني بالشعرية ..؟ هل هي ذلك الاشتغال الحداثي اللانهائي الذي يروم المتن الأدبي من حيث مضامينه وشكله، وصيرورة انبنائه؟ وكذا علاقة أجزائه بعضها بالبعض الآخر، كرهانات قد تحصنه من الانصداع ؟.

وهل يمكننا التأصيل لهذا المفهوم على مستوى النقد العربي الحديث علما أن النقد القديم، قد تناول قضايا اهتمامها وانهمامها، اتكاء على استراتيجيات متشابكة الأطراف، محكومة بوسائط متعددة، علما أن الناقد العربي لايستطيع أن يؤكد ذاته "إلا من خلال منظور تركيبي جديد، يراه ضروريا لتطويع النقد الغربي من أجل دراسة الأعمال الإبداعية العربية[126]".

ثم هل بإمكان النقد العربي الحديث أن يروم المفاهيم الحداثية للشعرية على ضوء ضعف المنجز النقدي العربي ؟

و هل كان للنقد المغربي وجهة نظره المختلفة، أم هو جزء لايتجزأ من الطرح العربي النقدي برمته..؟.

ثم أيضا، هل يمكن رصد سياقات المتن الشعري المغربي لقصيدة النثر بالمغرب، عبر عينات محددة من التجارب الشعرية المكرسة، بالاعتماد فقط "على معايير

---

[126] حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي/ البيضاء، ط1 - 1991، ص47 .

النماذج المقروءة[127]"، من لدن شعراء انخرطوا فيما يسمى بالكتابة الشعرية الحداثية، و انضموا جميعا إلى جمالية قصيدة النثر بإغواءاتها وملاءمتها ووهجها، أم أن الطرح يستطيع أن يتجاوز ذلك إلى الشعر الحديث برمته؟

ثم أخيرا، هل نستطيع بمقتضى ذلك، استنباط البنى المتحكمة في كل النصوص، ثم الكيفية التي يستتبعها كل شاعر في صياغة المعاني، والقيم الجمالية المهيمنة التي تزخر بها هذه النصوص، " تجاوبا مع السلالات الشعرية المغايرة لسلالته[128]"؟.

هي مجموعة من الأسئلة الشائكة - المركبة - التي سنحاول الإجابة عنها ضمن الفصل الثاني من هذا البحث.

---

[127] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، (مرجع سابق)، ص9 .

[128] (المرجع نفسه)، ص21 .

المبحث الأول: مفهوم الشعرية في النقد الغربي.

المطلب الأول: الشعرية عند اليونان.

لقد سمحت عملية استدعاء حيز من الآداب الإغريقية/ اليونانية، بمختلف مرجعياتها المستمدة من الإرث **البابلي والفنيقي** وغيره، وما تتسم في أغلبها بلغة واصفة أكثر لدانة وتزأبق، - واستقصائها للكائن والممكن في تفاصيله وأساسياته - بأن تكشف لنا مليا، ما تحفل به " من وعي فطري، وانفجار خيالي[129]"، ينهض على أسس ذات أبعاد **لاهوتية وأسطورية**، تشكل مرجعا نظريا يتفرد بطرافته ونمذجته، و إرهاصا حقيقيا لمفاهيم الشعرية ونشوء بذراتها،

وباستحضار هذا الزخم الفكري " فإن أقدم كتاب يواجهنا في هذا الصدد هو كتاب ((**فن الشعر**)) - **لأرسطو**- الذي ترجمه العرب القدماء **(أبو بشر متى بن يونس 328هـ)** تحت عنوان ((**أبو طيقا**))[130]" الذي يعج بعروض واستدلالات، لوقائع ومواقف وأقاويل، كفيلة بأن تثير قضايا إشكالية حادة..

فمفهوم **أرسطو** للشعر يختلف عن غيره الكثير، يرتبط بعالم الأخلاق بكل خصوصياته و مناعته، حينئذ تصبح المحاكاة تشويها لعالم الحقيقة، لعدم كفاءتها على النقل الأمين لها بكل حذافيرها، لذلك يرى أن "الشعر محاكاة للمحاكاة (..) حتى لو كان الشرف فاضلا ومقلدا وممتعا، فالمسألة المركزية لديه هي وظيفة الشعر من حيث فائدته أو عدمها[131]"، وقد يختلف عنه عند **أفلاطون - Platon**، فهي في نظره " لا تولد إلا أوهاما بل إنها تصرف الانتباه عن الواقع

---

[129] د. محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل، (مرجع سابق)، ص 11.

[130] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص21 .

[131] عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوريع، عمان ط1 - 2007، ص 32 ، (بتصرف).

المحسوس[1]"، ليقترح علينا في ذلك "شعرية معيارية، أساسها العناصر والقوانين القبلية، المطلقة التي تعتمد المحاكاة والاستعارة فيما هي وصفية[2] "، وهي ذات استراتيجية ناجزة تستقي رؤيتها من عالم المثل، " ليكون بذلك أول من اهتم بالأنواع الأدبية وميز بين الوصف والتمثيل[3]".

وهنا يمكن القول، بأن **أرسطو** " كان سباقا إلى إعادة الاعتبار للشاعر والمخيلة، وللشعرية أيضا الثاوية في شغافها،(..) بعد أن عاشت المخيلة نوعا من الإقصاء الفج و السافل، من قبل المحاكاة **الأفلاطونية**[4]"، في علاقة **الخصوصي بالكوني، بالكوني**، سيما الشعراء الذين كانو يكتبون عن المأساة، "إذ أن الشاعر التراجيدي **محاك**، ومن ثم فإنه منحى ثلاث مرات من عرش الحقيقة[5]".

و ينحدر الاهتمام بأن يتم ربطها - الشعرية - بعدة اعتقادات خرافية ذات أبعاد أسطورية، إلى حد أن **أفلاطون**، " لم يميز بين بعض أنواع الشعر وبين أصحاب الحرف، في قوة الخيال وأن **أرسطو طاليس** هو الذي اعترف لصاحب الملكة المتخيلة، بالمكانة اللائقة به،(..) واثنى على القدرة في المجاز[6]"، و يعتبر كتاب **أرسطو هذا**، مرجعية - مركزية - وأسبق كتاب في نظرية وتعريف الأدب، "إنه ذلك المرتقب المنتظر، لما يجب أن نكون[7]"، حيث شكل بمفرده ثورة ومنطلقا

---

[1] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات: مفاهيم واتجاهات، كلية الأداب والعلوم الانسانية صفاقس/ تونس، (د ط) - ط) - 2004، ص56 .

[2] Heide Gottner, Méthodologie dologie des théories de la littérature . in théorie de la littérture . 1981, paris, p2 .

[3] فريال جبوري غزول، إيديولوجية بنية النص، مجلة فصول، مجلد 12، عدد 1، 1993، مصر، ص 109.

[4] د. محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل، ص11، (بتصرف).

[5] والتر كاوفمان، التراجيديا والفلسفة ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسة والنشر/ بيروت، ط1 - 1993، ص41 .

[6] إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق/ عمان، ط4 - 1987، ص 14، (بتصرف).

[7] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 18.

ومنطلقا لأغلب الدراسات اللاحقة، التي اهتمت بنظرية الشعرية، ورامت إشكالياتها فكان له كل الفضل، لتحولاتها الجذرية المتسمة بالوصف والإنشغال الفلسفي.

ونظرا لأهميته هذه، " فقد انقسم النقاد بإزائه، إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى، أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر، وشددت على ماهية الشعر، ومن جهة نظر ثانية، شددت على مايجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب[1]"، التي يرى بأنها لن تتأكد إلا باشتراطات تندغم ضمن توالفات علائقية مغايرة لما كان سائدا أنذاك، كما كشف عن توترات تهم جدوائية الوزن من عدمه، يقول: " فأما شكل القول فينبغي ألا يكون ذا وزن، ولا بدون إيقاع، فإنه إن كان ذا وزن فإنه يفتقر الإقناع، لأنه يبدو متكلفا، وفي نفس الوقت يصرف انتباه السامع، إذ يوجهه إلى ترقب عودة سياق الوزن[2] "، فالشعر عند **أرسطو** صنعة و مهارة، تستوجب من الشاعر أن يكون حذقا "في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسبه الصفة الشعرية[3]"، إلا أن المواكب لمفعولات ذلك، "يلحظ بأن هناك تعارضا بين عنصر الصناعة من جهة وعنصري الطبع والوضوح من جهة ثانية [4]".

---

[1] Princépton, Encyclopdia, Of Poetry and Poetics , Ed Frank .J .Warnke and Hardison .Princepton , New jersy , 1974, p 673.

[2] أرسطو طاليس، الخطابة ، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الرشيد/ بغداد، 1980، ص.ص : 211-212 .

[3] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر / الإسكندرية، مصر ، ط1 - 1998، ص. ص: 25- 26.

[4] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص 85 .

ويمكن أن نلمح هذه النقلة النوعية، التي تجسدنت بالأساس في **الشعر المسرحي**، "الذي ينفرد له بمكانة كبيرة في **شعرية أرسطو**[1]" كمحاكاة تتسم بوسائل قد تتحد و قد تنفرد "وهي **الإيقاع و الانسجام**[2]" فيما يهم موضوعات ذات علاقة جدلية وطيدة مع المأساة، " كمحاكاة فعل **الأفاضل أو النبلاء**، أو محاكاة فعل النبيل بغية الحض على الخير والنهي عن الشر[3]"، حيث أنها تحظى باهتمام بالغ، يخص شخصيات مثلى " تتسم بالفضيلة كما هو الأمر في تشابه محاكاة **سوفكليس** و**هوميروس** أو محاكاة **سوفوكليس** و**أرسطوفانس**[4]" ومن ثمة فالشعرية هنا فعل موقف أيضا، داخل هذا **اليونان** المأساوي، الذي عمق من لهاب الخيال، ونغل فيه انغلالا تخييليا رأسيا وعموديا.

كما نجد للشعرية ملامحها في التأملات الأولى التي ظهرت منذ **الملاحم الإغريقية**، (**الإلياذة والأوديسة**)، **والشعر ذي التفاعيل الخمسة**، و**الحكاية** وغيرها من الأنماط المنفلتة و التداعيات، "ذات طابع التركيب المسبق [5]" التي شكلت البذرات الجنينية لها.

كما يمكن أن نتربص بواكيرها الأولى، وقد ارتسمت ضمن "**الخطابة اللاتينية**[6]" المتسمة بحدة منطقيتها، ككتابات واصفة وبين ثنايا مأثورات **هوميروس** - ينبوع الأدب الإغريقي - " الذي انبثق جارفا من قمة شاهقة فسالت منه الأنهار هنا وهناك، ونهل منه كل من جاء بعده في **الأدب الإغريقي والروماني ثم الأوربي**

---

[1] (المرجع نفسه)، ص 76 .

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة / بيروت، لبنان، ط2 - 1973، ص40 .

[3] رانيا حسين سباهي، ابن رشد شارح أرسطو ومعلم الغرب، كيف حول المديح إلى (مأساة)، مجلة الرافد، العدد 211، شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع/ الشارقة - الإمارات العربية المتحدة، مارس 2015، ص 24 .

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص21.

[5] T.Todorov.Introduction à la litérature fantastique, SEUIL / Points -1970 , page 11.

[6] بسام قطوس، قصيدة النثر بين حد الشعر وتجليات السريالية، مجلة أم القرى للبحوث العلمية المحكمة، السنة 7، 1994 / السعودية، ص 219 .

والعالمي، فصارت أشعارا مقدسة توجز جوهر المعرفة الإنسانية وتجسد التفوق البشري[1]"، عندئذ نلمس ما أسماه **محمد بنيس**"**دورة الزمن**[2]"، علما أن الشعر الذي سبق **هوميروس** كان يتسم بميول ذاتي، " يضم نوعا ذاتيا ولكنه يحتل مكانة أكثر تواضعا من **الشعر الملحمي** الذي احتمى بالملوك وتمسح ببلاطهم، لكنه حين انزوى هذا الشعر وخبا نوره الوهاج، كان من الطبيعي أن يبرز الشعر الذاتي الغنائي وأن يخرج من مكمنه ويحاول بسط نفوذه وتوسيع رقعة شعبيته[3]"، كشعر يخص شخصياته سمات من النبل والتقديس وصفات جمالية عظيمة، " **فأخيل** مغطس بماء الألوهة و**هيلين** ذات قوام رشيق[4]".

ورغم غناها وتعدد مشاربها، فقد نجد للشعرية اليونانية ثقوبها ونواقصها، حينما حاول فلاسفة آخرين، طرد الشعراء من جمهوريتهم " فهذا **أفلاطون**، لايستكنف عن استبعاد الشعراء منها باعتبار شعرهم متنافيا مع الحق والعقل والحكمة[5]"، ليشنها حربا ضروسا عليهم، "مما أبعده عن المعايير الأخلاقية **للمدينة الفاضلة** من جهة ثانية [6] ".

وفق هذا المعطى، نلحظ بأن أغلب طروحات هذا الفيلسوف، تبدو استحواذية شيئا ما، خاصة في تصوره للبلاغة أناء محاورته، الخالدة **لجورجياس** و مناهضته **السوفسطائيين**، اتكاء على مبرر " كونها **بلاغة الحشود الشعبية**[7]"،

---

[1] أحمد عثمان، الشعر الإغريقي، تراثا إنسانيا وعالميا، سلسلة عالم المعرفة، العدد 77، مايو 1984، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت، ص 15.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص 204 .

[3] أحمد عثمان، الشعر الإغريقي، تراثا إنسانيا وعالميا، ص78.

[4] خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ 2008، ص31 .

[5] رشيد بن حدو، عن الشعر في زمن اللاشعر، ص9 .

[6] عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع/ إربد، 2011 - ط1، ص 125.

[7] محمد الولي، مقال مدخل إلى الحجاج، أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، ص21 .

أو ما نسميه الرعاع - الغوغاء -، الشيء الذي أسقطه مرة أخرى في النخبوية، وهي عوامل أسهمت في ترجيح كفة تفوق الشعرية **الأرسطية**، لتأخذ مسارات تفكيرية تباينها أو تتجاوزها، على غرار مثالية **سقراط مثلا**، التي لم تكن تولي الحواس والفلسفة الطبيعية اهتماما أكبر من حجمها، " ليقف فيه عند مبدأ الغائية **Finalité de principe** ولذلك كانت جمالية هذا الفيلسوف نفعية من جهة ومثالية من جهة ثانية [1]".

وفي سياقات أخرى فقد خصها **هيريقليدس** جانبا ذا الصلة "بالانسجام الجمالي- الديناميكي - النابع من وحدة الأضداد المتصارعة، وفاق واختلاف،[2] " فكان لها الوقع، بأن أثارت سجالات جدلية - قبل معرفية - وقبل منهجية.

وفي محافل أخرى، تم ربطها بطقوس ألوهية، و في و مآدب الحفلات الشعبية، حيث يسود الفن الخطابي والنقاشات السياسية في **الجمعية العامة**، وفي المحاكم والجدل الفلسفيين، والمناقشات المنعقدة في الأغوار أو في ساحات الرياضة و"احتفالات **ديونيزوس** التي كان المسرح فضاءها المفتوح[3]"، لتتشكلن عبر أجناس متعددة، تمخضت عبر عدد أنماط التعبير و **المقامات**، حيث يتداول **الإنشاد والغناء**.

مجمل القول، أن **الشعرية اليونانية** بكل التباساتها النظرية والتصنيفية، فقد تأسست على" مبدأ المحاكاة **mimesis** كأصل للتمييز بين الأجناس الشعرية الثلاثة، الملحمي **Epique**، **الدرامي Dramatique والغنائي lyrique** [4]" و المتمعن

---

[1] خليل الموسى، جماليات الشعرية، (مرجع سابق)، ص31 .

[2] ثيوكاريس كيسيدس، هيريقليدس - جذور المادية الديالكتيكية - ترجمة حاتم سليمان، دار الفارابي/بيروت، لبنان، ط1 - 1987، ص 231.

[3] H.C Baldry , le théatre tragique des grécs éd. Maspero- découverte , Paris 1975 . p 25

[4] جيرار جنيط، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر / الدار البيضاء، ط1- 1985، ص70.

فيها وكل ما تفرع عنها، الخفي منه والمعلن، " يرى أنه لا يمكن فهم نظرية الأدب بمعزل عن النقد والتاريخ، أو فهم النقد دون نظرية الأدب والتاريخ، أو التاريخ بدون نظرية أو نقد، ومن الواضح أنه من المستحيل وضع نظرية للأدب إلا على أساس دراسة أعمال أدبية معينة[1]"، هذا الوعي بالكتابة هو في الوقت ذاته مقاربة لماهية الفكر والأدب، " و ليس مجرد محاولة لصياغة نظرية جديدة عن الأدب وإنما هو النظرية نفسها كأدب[2]".

و يخلق بنا الالتفات، أن **الشعرية اليونانية**، بمختلف تمظهراتها وثوابت يقينياتها، حافلة بزخم إمكانات قد توجد في النص، ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه، للعثور على توترات أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه ويفكك نفسه بنفسه[3] ، وهي بذلك تفارق باقي الشعريات الأخرى من حيث تصورها ومعالجتها لقضايا الشعرية، إلى مستوى أن هناك بعض الدراسات، تدعو إلى أدبية النص الفلسفي، " باعتبارها مسألة تؤكد أن كل محاولات فصل الفلسفة عن الأدب وتأكيدها بوصفها خطابا عن حقيقة تنطق بذاتها وتتمتع بامتيازات، وتعفى من أهواء الكتابة، لا بد أن تصطدم بالواقع الفوار بالتشكيل النصي للفلسفة[4]"، فالدربة والصناعة ومؤثر الكفاءة والممارسة، هي جوهر الشعرية عند اليونان .

فمهما بلغت كل الشعريات، فإنه لم يتنبأ أحد - قبل الميلاد - " أنه سوف تولد في المستقبل أعمال شعرية خالدة **كإلياذة هوميروس**، أو **كإنيادة فرجيل**، ولم

---

[1] أوستن وارين و رينيه ويليك، نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطربشي/ دمشق، 1972، ص 47 .

[2] عبد السلام بن عبد العالي، مقال الأدب والفلسفة، مجلة مدارات فلسفية ، العدد 11، خريف 2004، الرباط، ص11.

[3] جاك دريدا، الكتابة والإختلاف، ت.كاظم جهاد، تقديم محمد علال سي ناصر، دار توبقال للنشر / الدار البيضاء، ط1 - 1988، ص62 .

[4] عبد السلام بن عبد العالي، مقال الأدب والفلسفة، ص11.

يتنبأ أحد - بعد قرون متطاولة - بميلاد عمل شعري على شاكلة **الكوميديا الإلهية** لدانتي ..."[1] ، لتظل الشعرية في هذا المضمار ذات طبيعة التهامية، تنقلب بين ماهو فيزيقي، استدلال منطقي، **قوانين أدبية /شعرية**.

[1] قدور حماني، مستقبل الشعر، ضمن كتاب مستقبل الشعر..مستقبل الحلم، (تأملات في ضرورة الشعر)، سلسلة أفاق ودراسات،ع 4 / منشورات المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث / طنجة، ط1 - 2007، ص28.

المطلب الثاني: مفهوم الشعرية في النقد الغربي الحديث

على نحو متقدم، استطاعت نظرية (**الشعرية**)، أن تخترق النقد الغربي الحديث وتمارس عليه صولتها وعنفوانها بترسانة مفاهيمية جديدة، بمثابة مرتكزات إبيستيمية نقدية - حداثية - كفيلة برصد مقومات النص الأدبي وتمايزه عن غيره من النصوص، و الكشف عن خباياه حتى يحقق وظيفته الفنية والجمالية .

فإذا كانت الشعرية الغربية الحديثة، تتأبى التاريخ باعتبارها فرعا نظريا من فروع المعرفة، فإن حتمية ضبط صيرورتها يستلزم التأريخ لها، "بدءا من مركز الإنطلاق وهو **إيطاليا** مرورا **بألمانيا** مع (**لسنج وهردر**) ومع أقطاب الحركة الرومانسية، (**الأخوان شليغل ونوفاليس وهلدرلن**) وصولا إلى **أنجلترا** مع (**كولردج**) ومبادئ الرمزية الأولى (**إدجار ألان بو**) وقوفا **بفرنسا** عند **ملارمي وفاليري**[1]".

هكذا يبدو وهي تتلمس ناصية بداياتها، " كنظرية **معيارية Théorie Normative للأجناس**، تحولت مع **رومانسية ينا Iena** في الأدب إلى تأمل الشعر بشكل خاص، ثم ما فتئت ومنذ القرن العشرين أن تعددت اتجاهاتها وفروعها،(..) منقلبة في أحيان كثيرة على ذاتها ضد ذاتها، محاصرة بالقلق والسؤال لأغلب مفاهيمها ومسلماتها، متورطة أكثر فأكثر، في متاهات التكامل بين الأدب ونظريته[2] "، لتنكب وقتئذ على دراسة قضايا عدة سرعان ما تناسلت بوتيرة لافتة للغاية، من قبيل (**اللغة، البلاغة، الإيقاع** ..إلخ)، كحوافز شكلت ملامحها عبر امتدادات وارتحالات، جسدت فتحا نقديا - حداثيا - يروم اختبار إشكالات وإمكانات نقدية ومعرفية عدة.

---

[1] د. محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، (مرجع سابق)، ص3 .

[2] سمير السالمي، شعرية جبران، المستمر بين الشعري والفني، ص. ص: 20 و 21 ، (بتصرف).

ونظرا لأهميتها البالغة في النقد الأدبي الغربي الحديث، فقد شهد القرن الفائت نهضة رائدة، وسجالا عريضا أفرز تيارات عدة، "ارتبطت بمدارس مختلفة: **الشكلانية الروسية، المورفولوجية الألمانية Ecole morphologique allemonde، مدرسة النقد الأنجلوساكسون - New Crististism Anglo saxon، فضلا عن الدراسات البنيوية (Structularisme) في فرنسا**[1]"، وما قبلها في **أوروبا وأمريكا**، منذ (**القرن السابع عشر**)، والمعنية بقضايا النحو المعياري والتأمل المكثف في أصل اللغة بمختلف نزعاتها التأريخية، التي راكمتها الدراسات المقارنة **والتأثيلية والاشتقاقية**،...وما بعدها.

ونتيجة لثرائها و تكاثر فروعها ذات الاتجاهات المتضاربة والملتحمة، المحرضة على المزيد من التنقيب والتنقير، فقد شهدت حضورا مكثفا في عدة دول غربية سيما **فرنسا** التي قامت بتطويرها، والنظر في خباياها وإشكالاتها، " لتجابه بعدئذ بغير قليل من المعارضة خارج **فرنسا** بخاصة[2]"، فكان أن نجم عنه تباين في مبادئها ومنطلقات اشتغالها.

بمقتضى ذلك، فإن مفاهيم الشعرية وهي تنسج لامتداداتها، فقد تبلورت ضمن مفاهيم الثورة **اللسانية** من خلال دروس العالم **السويسري فردناند دي سوسير F.De. Sausser**، وفي أعمال **الشكلانيين الروس** خاصة منهم حركة **الأوبوياز** التي كان مقرها **بسان بيتر سبورغ، وحلقة موسكو** - مقرها **بموسكو**- والتي كان أهم أقطابها "**إيخنباوم (1886 - 1959) وتينيانوف (1894 - 1943) وجاكبسون (1893- 1995) و شكلوفسكي (1893-1984) وتوماشفسكي (1890 -**

---

[1] Tzévetan Totorov , Poétique de la prose, Coll Poétique, Seuil - Paris 1977, page 242, (بتصرف) .

[2] ملكوم براويري، جيمس مكفارلن، الحداثة ، ترجمة محمد حسن فوزي، دار المأمون / بغداد، ط2 - 1990، ص 79.

1957)[1]" الذين أكدوا، في أغلب دراساتهم، بأن كنه الشعرية يكمن في الصنعة والمراس ، فرجحوا - **الشكلانيون الروس** - أولوية المقاربة المحايثة وتغييب الحدث الخارجي " باعتبار الشعرية علما مستقلا يجعل موضوعه الأدب، ويعتبر سلسلة من الوقائع انطلاقا من مزايا جوهرية لمواد أدبية [2]" . وفي هذا المضمار يمكن القول بأن المنهج الشكلي رغم بعض الهنات والنواقص التي اتهم بها، فقد كانت له اليد الطولى في تأسيس المفهوم العلمي للشعرية، وذلك بناء على مرتكزات ترتهن بداخل النص، أو باعتماد المناهج النسقية وعلم الدلالة، والأسلوبيات ...إلخ.

ومن هنا تضاربت تعاريفهم بحسب تعدد طروحاتهم بين «**الشعرية**» كقواعد وقوانين، وأخرى كجوهر فني وإبداعي، تثريه دراستهم اللسنية للوظيفة الشعرية "في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص [3]"، ليتبين ضمن خياراتهم تلك، وما تزودوا به " بأن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما **الأدبية**، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا[4]"، أو بصيغة أدق، المظاهر الأشد أدبية، التي تنهض في أغلب مناحي دراستها للأثر الأدبي "أي ما توحي به الكلمات، لا على ما تعنيه [5]".

وانطلاقا من اهتماماته بوظائف اللغة والشفرة والرسالة وغيرها من القضايا الأخرى، وبنفس توجه **المدرسة الشكلية**، يرى **رومان ياكبسون**، بأن كل عمل

---

[1] جان ايف ناديبه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ت. د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر/ حلب - سورية، ط- 1993، ص20 .

[2] جان ايف ناديبه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص20 .

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر/ البيضاء، 1988،ص78.

[4] تودورف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية / بيروت، و الشركة المغربية للناشرين المتحدين / الرباط، ط1- 1982، ص35.

[5] أحمد واعظي، ماهية الهيرمنيوطيقا، مجلة المحجة، لبنان / بيروت، عدد6 ، 2003، ص 44 .

أدبي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية، " ولا يمكن لدراسة هذه الوظيفة أن تكون مثمرة، إذا نحن تغافلنا عن قضايا اللغة (..) فكل محاولة لاختزال محيط الوظيفة الشعرية في الشعر، أو حصر الشعر في الوظيفة الشعرية، لن يؤديا لغير تبسيط مبالغ فيه وخادع، فالوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة للغة، إنها فقط الوظيفة المهيمنة والحاسمة[1]"، والتي تتجلى في أبنية الخطاب الفني، الذي يتضمن مجموعة من الأدوات، " منها **الجناس والقافية والتصريع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم**،[2]" فضلا عن مقومات أخرى من قبيل **بنية التوازي** التي تستطيع أن تستوعب الصور الشعرية "، بما فيها من **تشبيهات واستعارات ورموز**، ويمكن أن يتخطى ذلك حدود البيت والمقطوعة، لكي تستوعب القصيدة بأتمها، حيث توازي مجموعة من الأبيات أو مقطوعة مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها[3]" .

ومن ثم فقد كان **ياكبسون** صارما فائق الدقة في تشييد ناصية للشعر الممكن، ليس لما هو كائن بل يتجاوزه " إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه (..) بوصفه تجليا لبنية عامة، لا يشكل فيها هذا الخطاب إلا ممكنا من ممكناتها[4]"، مما يفسر بأنه يعمد إلى عملية تشي بنوع من التعميم بين الشعر والنثر، " بجعل الشعرية مختصة بنمط من الممارسة اللغوية[5]"، بل أنها فرع من فروع **اللسانيات**، ذات

---

[1] Roman Jakobson , Essais de lunguistique Génerale ,Ed Minuit, paris, 1963 ,p 218، نقلا عن محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وإبدالاتها الرومانسية، (مرجع سابق)، ص34 ، (بتصرف).

[2] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر /البيضاء، ط1 - 1988 ، ص70.

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص 70 .

[4] (المصدر نفسه) ، ص 19، (بتصرف).

[5] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، ص 34 .

العلاقة الوطيدة بحقول معرفية أخرى **كالأسلوبية والبنيوية والسيميائيات**، وكل ماله صلة بعلم الأدب.

وفي سياق آخر، فقد نبه **جيرار جنيت** إلى عدم السقوط في خلط، "بأن تحل الشعرية الشرطية محل الجوهرانية[1]"، ملفتا بأنه الأوان لرفع درجة التجريد عن طريق اعتماد ما أسماه - **بالمتعاليات النصية** - بقوله، "بأن أهمية النص تسمو من حيث « **تعاليه النصي** » أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص[2]"، ضمن توالفات وإبدالات منشبكة بانتهاجه لاستراتيجية " يتظافر فيها **التوسيع والتأويل والتصنيف**[3]"، والتي تصدر عن رؤى وتصورات، يكبر طموحها، " لتشمل حتى النصوص المنحدرة من التقاليد الثقافية الشفوية[4]"، متسائلا في الآن ذاته، عن أية ملابسات واشتراطات "يمكن أن يصبح فيها نص ما دون تعديل داخلي، عملا أدبيا[5]".

ومضيا في مشروعه اليقظ، وحتى يتسنى له استخلاص نتائج تتسم بنوع من الموضوعية، "استند **جيرار جنيت** في تحديد فضاء اللغة على مجموعة من البلاغيين القدامى أمثال **دومارسية، ملارمي، كروفييه، دومرون، وفونطاني** وغيرهم[6]"، ليستنتج أنه بالرغم من نجاحاتها ومساراتها وتدفق ضوابطها واشتراطاتها اللانهائية، فإن الشعرية لم تستطع أن تبلغ ماتصبو إليه.

وعلى نفس منوال اختراقات الشعرية - التقعيدية والتقييمية - للحقول الأدبية والفنية، فقد برزت كتابات الناقد البلغاري **تزيفيتان تودوروف**، الذي جعلنا

---

[1] Gérard Genette , Fiction et Diction, éd du Seuil , 1991 page 46.

[2] جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص90 .

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص17.

[4] Gérard Genette, Fiction et Diction, (ibid) , page 7.

[5] Gérard Genette , Fiction et Diction, page 14 .

[6] Gérard Genette, la rhétorique de l' espace du language TEL quell n° 11 - 1964 - P44 - 45. 61 .

نتأمل بأن الشعريات في الدراسات الأدبية هي التي تقيم الحد الفاصل للتوازي القائم بين التأويل والعلم "فأصبح التأويل المقدم مؤسس بمبادئ عليمة[1]"، يستوجب بأن يقوم على أرضية صلدة، منبها إلى وجوه التباين الذي قد يحصل بينهما في مجال الدراسات الأدبية، إذ أن الشعرية بموجب ذلك، "لاتعمل بمفردها، بل تستعين بالعلوم الأخرى التي تتقاطع معها[2]".

وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، فإن الشعرية بالنسبة - إليه - ، لا تسعى فقط إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم كل عمل، أو بصورة أدق " فإنها تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته [3] "، ليتضح له جراء ذلك، بأن موضوع الشعرية هو "ما تستنطقه (..) تجليا لبنية محددة وعامة، كإنجاز من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لايعني الأدب الحقيقي، بل الأدب الممكن وبعبارة أخرى يعني، تلك الخصائص المجردة، التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، **أي الأدبية**[4]".

والحال كذلك، فكل تلك القوانين ذات قدرة إجرائية، ولا يمكن أن تحقق تجريديتها إلا بالغوص في بنياتها الداخلية - الباطنية - التي تتحكم في ديناميتها لينزاح الخطاب إثرها من حالته العادية إلى ما يسميه **تودورف** ب: "**الخطاب النوعي**[5] "، ويمكن أن نستخلص من ذلك، بأن شعرية هذا الناقد تراهن على ما ليس فيزيائيا أو ملموسا، فهي شعرية تجريدية وليست تجريبية.

---

[1] تزفتان تودوروف، الشعرية، (مصدر سابق)، ص23 .

[2] د. رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص60 .

[3] تزفتان تودوروف، الشعرية، ص23 .

[4] (المصدر نفسه)، ص23 ، (بتصرف).

[5] (المصدر نفسه).

حينئذ، فموضوع **علم الأدب** بالنسبة إليه ليس هو الأدب ولكنه **الأدبية**، " أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا[1]"، بمعنى آخر فإنه يرى " أن العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية[2] "، وهو تعريف يقترب أو يكاد أن يكون مطابقا لتعريف **الشكلانيين الروس** أيضا، وما يرجح هذا الطرح هو اهتمامه المحوري باللغة، إذ الأدب لا يعدو بالنسبة إليه، " إلا توسيعا لبعض خصائص اللغة واستعمالاتها[3]".

وهذا ما يحيلنا، إلى أن شعرية **تودوروف** تستلهم طاقتها من منطلقات لسنية - بنيوية - إذ يعتبر أن " كل شعرية، هي شعرية بنيوية، (..) مادام موضوع الشعرية، ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب)، لكن لنقل إنه يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية [4]".

ويفيد القول أن **تودوروف** يهتم بالمفردة داخل النسيج المركب للخطاب استنادا إلى رواسم بلاغية تهتم بالمعاني الثانية وفق مظاهر تتجلى لديه في"**المظهر المرجعي، المظهر الحرفي، المظهر المادي**[5] "، مستثيرا في الآن ذاته عما يمكن أن يعترض الشعرية من مآزق، وما يحف بها من تجاذبات ذات إشكالات مفاهيمية ومعرفية مغايرة، " توجد في كل اتجاه من هذه الاتجاهات (..) ولكن بكيفية

---

[1] Todorov tzvetan .théorie de la littérature textes des formalistes ruses, seuil , paris, 1965, P14 .

[2] تزفتان تودوروف، الشعرية، ص19.

[3] تزفتان تودوروف، اللغة والخطاب، مقال اللغة والأدب، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي/ بيروت، ط1 - 1993، ص41 .

[4] تزفتان تودوروف، الشعرية، ص27 ، (بتصرف).

[5] عثماني ميلود، شعرية تودوروف، دار قرطبة / البيضاء، ط1 - 1990، ص29 .

أخرى، حتى وإن كنا لا نشعر بالحاجة دوما إلى تسميتها، إنها في تحول، وتلك أفضل علامات حيويتها [1] "، كشعرية تعنى بالمرتقب والمتوقع.

ومن منظور أكثر عمقا، يقترح **جون كوهين** خطوات أخرى في بحثه عن مفهوم الشعرية واكتشافه لأنساقها، ليلغي من معادلاته التحليلية ذات الصلة بماهية الشعريات عددا من العناصر، قد تبدو في غاية الأهمية لدى بعض النقاد من مجايليه أو الذين سبقوه، ليتبدى الشعر عنده "كانزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها[2]"، كلما كان أقرب إلى الشعرية كأقصى درجات الانحراف.

أما فيما يخص **الوزن** الذي كان مستبدا بالشعر وبتصوراته النظرية، فليس ذا جدوى أو أهمية بالنسبة لطروحاته، لكن ما هو أساسي " يكمن في وجود مستويين من المقومات الشعرية المتاحة للغة، ويحتفظ هذان المستويان باستقلالهما، ولذلك فالكاتب الذي يرمي إلى أهداف شعرية له الحرية أن يجمع بينهما، أو أن يعتمد أحدهما دون الآخر[3]"، وقد يصبح الشعر نقيض النثر.

وعلى خطى **الشكليين**، فإن هذا الناقد، يرسخ بدوره لمبدأ **المحايثة** الذي استعارته الشعرية من **اللسانيات البنيوية** "، أي تفسير **اللغة باللغة** نفسها، ويستلزم الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه، لأنها محايثة للشعر ، ويجب أن يكون هذا مبدؤها الأساسي، وهي **كاللسانيات** تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية، لاتتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة[4] "، فليس من الممكن أن يكون موضوع الشعرية كما

---

[1] تزفتان تودوروف، الشعرية، (مصدر سابق)، ص 19، (بتصرف).

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر/ البيضاء ط1- 1986، ص6.

[3] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ص11.

[4] (المصدر نفسه)، ص 40 .

هو متفق عليه لدى أغلب النقاد مقتصرا في الشعر فقط، كحدود الأدب " بل من الممكن بالطبع أن نسعى لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة لجميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري[1]"، مستدلا في ذلك ببعض الخصائص التي تميز النص وفرادته مثل (**الاستعارة، النظم، الإسناد اللغوي، القافية**)، وكل ما يدخل في ما أسموه "**علم الانزياحات اللغوية** [2]".

ومن ثم فإن شعرية **جون كوهين** تكون قد تأسست على هذا المبدأ - **الانزياح** - بمختلف مظاهره (**تركيبي ، دلالي ، تداولي**)، الذي يعني في جوهره العدول عن المعاني، ثم الانتقال من المستوى التقريري إلى المستوى الإيحائي وفق تصورات معينة، وهو نوع من العدول، يكاد يشابه ما سبقت إليه نظرية النظم الجرجانية. نخلص من خلال ما أكده أغلب البنيويين في هذا الاتجاه، على أن مبدأ المحايثة الآنف ذكره، الذي هو رهان الاشتغال اللساني، فإن أغلبهم يعمدون جاهدين إثره، إلى تقويض دور المؤلف - إلغائه - من أدواته التحليلية " أو بصيغة أوضح " أن نسبة النص إلى مؤلفه معناها إيقاف النص وحصره، وإعطائه مدلولا نهائيا[3]"، فيبدو مغيبا أو ساكنا - فاترا - لا حول له ولا قوة، لتتربع اللغة عرش ومحور مناهج اشتغالهمن " فاللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف [4]".

---

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ، (مصدر سابق)، ص10.

[2] يوسف وعيسي، إشكالية لمصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم، ناشرون/ بيروت، ط1- 2008، ص287 .

[3] رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة : عبد السلام بن عبد العلي، دار توبقال للنشر / البيضاء، ط3 - 1993، ص 86.

[4] رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 82.

ومن ثم فالأبعاد الخارجية شبه مغيبة وليست ذات قيمة لدى النظرية النقدية الحديثة، إذ لا تتجاوز أن تكون بمثابة مؤشرات وإشارات أو علامات داخل بنى النصوص، كفعل اصطفاء لمكونات وعلائق نصية ذات قيم لسانية.

وفي مواقع شبيهة، يمكن أن نعاين إسهام وحدات بنائية أخرى في تحديد معالم الشعرية، التي تتأتى عن طريق القيام بعملية تجسير بين البنى الصغرى و الأجزاء والمقاطع والعناصر الجزئية "من أجل تشذير وتذرية القضايا إلى فسيفساء وشظايا متناثرة عبر النص المدروس[1]".

وبسلطة نقدية تتكئ على إمكانيات ذات أبعاد مغايرة، يعد **هنري ميشونيك** من أبرز من دافع على إعطاء الشعرية كامل الشرعية، كممارسة نظرية عصية التحديد، لما تمتلك من إشكالات ابيستيمولوجية، "واصفا بأن وضعيتها في غاية الصعوبة[2] "، منتقدا في الآن ذاته طرح **ياكبسون** ومفهوم **الوظيفة الشعرية** الذي لايتجاوز بالنسبة إليه، أن تكون شكلا فارغا، "أو محارا دونما بحر، وذلك لأنها منفصلة عن مقصدية الشعر، باعتبارها تمثل علاقة خاصة للغة بالعالم، وللغة باللغة [3]".

و تركيزا على محور تاريخية اللغة في علاقة الشعر بالنثر في التنظير للشعرية، فقد أكد "بأنهما يؤسسان شروطا بمقدار أنواع الخطاب، ومن الضروري تحديدهما لتمييز ماتم إنجازه من قبل في كل حاضر، إذ أن العلائق بين الشعر والنثر وكلام المرحلة التاريخية هي متغيرات للصراعات، اقترابات منها وابتعادات

---

[1] محمد مريني، خطاب مابعد البنيوية في النقد المغربي الحديث في التنظير والإنجاز، (مرجع سابق)، ص 176.

[2] H. Meschonnic Critique du Rythme.I Ed Verdier . Paris 1982 .P 15.

[3] Henri Meschonnic, pour la poétique, 1ed gallimard-1977, page 30

.

عنها، تأخذ فيها الأجناس دورها (..) في صراع كل لحظة بين المتشكل واللامتشكل[1]".

وبحسب ما آلت إليها نتائجها - المحققة - والمتسمة في القسط الأكبر منها بالمفارقة والاختلاف، فقد تبنت الشعرية تيارات جمة، ومفاهيم تدنو إلى مناحي انشغالاتها، - لتعضدها أو تباينها - خاصة منها **الأسلوبية** التي أقامت نظرياتها على رصد الخصائص الفنية داخل النص، عبر تحليل مكونات بناه المتعددة والمتباينة (موسيقى، نظام تركيبي ...إلخ،) ثم من خلال مميزات انبنائها، و البحث عن البنية المشتركة فيها، التي يمكن أن تتمظهر في صور بلاغية، تنتمي إلى مستويات لسانية مختلفة، تؤسس لعلائق تضامنية وتفاعلية.

بمعنى آخر، فالأسلوب هو ماليس متفق عليه، إذ يتحدد بقياس درجة الصفر من الكتابة، مما يفيد بأن الشعرية عامة و**الأسلوبية** خاصة، فهي حقل - معرفي - ينضوي في أغلب أبحاثه تحت لواء التراث البلاغي، كعلم الأساليب والمهارات، واهتمامه بالوحدات اللغوية، الذي يستلزم التعامل معها كأجزاء، " مع مراعاة الحس المسبق للمعنى الكلي[2]".

وبالعودة إلى اهتمام الشعرية باللغة، فذلك راجع بالأساس، إلى علاقتها **بالفيلولوجيا** (فقه اللغة) كعلم لم تستطع التخلص منه إلا بعد ردح طويل، بل أنه العديد منهم، يعدونها جزءا لا يتجزأ منها، " لأنها تعتد بكيفية تصرف النص في كلية اللغة، بل أنها تعتبر المعرفة المتضمنة في النص نتاجا للغة[3]"، واستقصاء للمكن الكائن بين أرجائها.

---

[1] . H. Méschonnic , Critique du Rythme, (ibid), P 397 نقلا عن محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، (مرجع سابق)، ص36 ، (بتصرف).

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، البيضاء / بيروت، ط2 - 2000، ص48 .

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ص21 .

وعلى غرار الشعرية العربية القديمة، التي عنت بالقرآن - كنص معجز - فقد اهتمت الشعرية الغربية بالنص الديني **الكاتوليكي والبروتستانتي** باعتمادها على عملية **التأويل**، حتى يتسنى لها بمقتضى ذلك استيعاب تلك النصوص والاستلهام من فنيتها، " فالدائرة التأويلية تعني أن عملية فهم النص ليست غاية سهلة، بل عملية معقدة ومركبة، يبدأ المفسر فيها من أي نقطة شاء، لكن عليه أن يكون قابلا لأن يعدل فيها طبقا لما يسفر عنه دورانه في جزئيات النص وتفاصيله وجوانبه المتعددة[1]"، ثم إعادة التنبأ فيه، بقدر من الموضوعية بحسبها، وهي بذلك تحرض النص على الاهتمام بلغته، إذ هي "عملية تحدد كيفية تطوير النص نفسه للغة[2]".

كما استوعبت الشعرية عدة نظريات نقدية أخرى، **كالتناص** من خلال انفتاحها على نصوص أخرى، "و قد يكون هذا الانفتاح أمرا طبيعيا إذا أخذنا بعين الاعتبار الأبحاث التي تبلورت في حقل الشعرية الحديثة في نطاق ما يوصف - **بالتفاعلية النصية - Intertéxtologique**، التي تبحث في النص وتعالقاته المختلفة (..) ومفهوم **المتعاليات النصية Transtéxualité لجيرار جنيت** (..) وقد حلل فيه الأنماط الخمسة **للمتعاليات النصية** (..) وهي **التناص- Téxtualité المناص para téxtualité الميتناص، Métatéxtualité التعالق النصي Hyper téxtualité، جامع النص Architéxtualité** [3]"، هذا التناص الذي يتسع إلى مستويات أبعد ورصد ما أسماه **محمد مفتاح" الظواهر العالمية والسلوك الإنساني**[4]".

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص22.

[2] (المرجع نفسه) ، ص22.

[3] محمد مريني، خطاب مابعد البنيوية في النقد المغربي الحديث في التنظير والإنجاز ، ص 166، (بتصرف).

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص19.

من هنا تكون الشعرية الغربية بذلك، قد استثمرت عددا هائلا من النظريات سواء **اللسانية** منها أو **الأسلوبية** أو تعلق الأمر **بعلم الدلالة والسيمياء**، وغيرها من المناهج النسقية، لأنها قبل كل شيء مجموعة طرائق وقوانين " و منتوج مطابق للافتراضات الإبيستيمولوجية التي تنطلق منها[1] ".

ونختتم في هذا الخضم فيما قاله **جرار جنيت**، وهو يستعرض لأهم تفاعلات الشعرية وتقاطعاتها النظرية، " بأن الشعرية علم غير واثق من موضوعه إلى حد ما، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة وأحيانا غير يقينية [2]".

المبحث الثاني: مفهوم الشعرية في النقد العربي

المطلب الأول : الشعرية في النقد العربي القديم

إن المهتم بالنقد العربي القديم، يجد أن مصطلح الشعرية يتخذ توصيفات ومفاهيم غزيرة تختلف عما تعنيه بمعناها العام، بدءا من الشعرية الشفوية في علاقة الشعر بالغناء إلى يومنا هذا، وأسطع دليل في هذا " كتاب الأغاني **لأبي فرج الأصفهاني**، الذي يقع في واحد وعشرين مجلدا، والذي صرف في تأليفه **خمسين سنة**[3]"، وما استتبع ذلك من تقطيع للأصوات واحتفاء بالوزن و أداء مخارج حروف الكلمات، حتى أنهم كانوا يشيدون بالشعراء الذين عرفوا بإجادة الإنشاد، " كالأعشى (**أعشى قيس**)، وقد سمي **بصناجة العرب**[4]"، كما جابه العرب اختراقات **اللكنة والنحل** خوفا من أن يتسرب ذلك إلى النصوص الدينية (**قرآن/سنة**)، و النظر في مسألتي **الإعراب والإعجام** و غيرها من القضايا ذات الصلة.

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، (مرجع سابق) ، ص 48 .

[2] جيرار جنيط، مدخل لجامع النص، ص10.

[3] أدونيس، الشعرية العربية، (مرجع سابق) ، ص 8 .

[4] (المرجع نفسه)، ص 9 .

وهكذا فإذا كانت الشعرية العربية القديمة تكاد تخلو في أغلب دراستها من تأمل نظري محض، - وإن بشكل متفاوت - فقد ظلت على امتداد مساراتها، تحتكم إلى معايير لصيقة بالبداوة خشية الزلل في العجمة لدى مجموعة من الأئمة النقاد، **كالأصمعي وبن سلام الجمحي**، الذي استعمل مصطلح **علم الشعر** للتمييز بين المنحول منه وغير المنحل، و " **أبو هلال العسكري**[1]" إضافة إلى عدد من البلاغيين "والنحويين **كأبي منصور الثعالبي في يتيمة الدهر**[2]"، وغيرهم ممن ساهموا بشكل أو بآخر في تأسيس نظرية الشعرية، باختيارهم لزوايا علمية - دامغة - شكلت البناء العمق لما كانت يحفل به النقذ آنذاك.

ومن بين أهم الدراسات التي احتوت - احتضنت - الشعرية وأسست لمسارها، فهي تلك التي انطلقت من مسلمات ذات بعد **عقدي**، انفردت في محتواها بثنائية **النص الديني/ النص الشعري**، ومحاولة النظر في خصائص كل منهما، ارتكازا على ميولات عدد من النقاد القدامى، الذي انتصر أغلبهم إلى **القرآن** من خلال ما أجمعو على تسميته **بالإعجاز** .

وبحسب ما سبق، نجد أن **الباقلاني** يرسم حدودا للتمييز بين النص الديني والشعر، يقول: "فإننا نضع بين يديه الأمثلة ونعرض عليه الأساليب (..) ونحضره من كل فن من القول يتأمله حق تأمله ويراعيه حق رعايته (..) ويستدرك استدراك الناقد، ويقع له الفرق بين الكلام الصادر عن الربوبية، الطالع عن الألهية، الجامع بين الحكم والأخبار والغائبات (..) ونعمد إلى شيئ من الشعر

---

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا / بيروت - 1986.

[2] أبو منصور التعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر.

المجمع عليه، فنبين وجه النقص فيه، وندل على انحطاط رتبته ووقوع الخلل فيه[1]".

يتضح من هذا أهمية النص الديني وسموه أمام باقي الأجناس الأدبية الأخرى، بما في ذلك الشعر، - **ديوان العرب** - مهما بلغت جودته وطلاوته، " وما آل له،من نهاية الحسن[2]"، ومهما ارتقت فيه كتابات من قبيل **الخطب والرسائل** بهاء وفضلا، فإنها تبقى قاصرة أمام بلاغة وبيان النص الديني لأنها معرضة بأن يحدث " التنازع فيها، والمساماة عليها، والتنافس في طرقها، والتنافر في بابها [3]".

وعلى هدي هذا الطرح، أبعد **الجرجاني الاستعارة** عن مسرح التخييل أي الشعر " لأن **المستعير** لا يقصد إثبات معنى **اللفظة المستعارة**، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبره على خلاف خبره[4]"، فالكتاب هو المرجع - المركز - و نواة الاختراق الأساس "نحو كل مستويات التحليل والموازنة والحجاج[5]"، بغض النظر عن تنوع درجات التأثير.

ويبدو في كل هذا أن ظن العرب بأن القرآن شعر، " لم يصدر عن جهل أو خلط، بل نتيجة احتكامهم إلى معيار الأثر، الذي يحسه المتلقي بغير صورة الشعر المعروفة[6]"، وإلمامهم بقدسيته - سموه - وإعجازه، " ولم يكن قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة، وكما أنه يمثل قطيعة

---

[1] أبو محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف / مصر، ط3 - 1971، ص 126 ، (بتصرف).

[2] أبو محمد بن الطيب الباقلاني ،إعجاز القرآن، ص 247.

[3] (المصدر نفسه) ، ص 247.

[4] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمد محمود شاكر، مطبعة المدني/ القاهرة، ط1 - 1991، ص 273.

[5] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، الرومانسية، ص 38 .

[6] حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية، مجلة فصول، المجلد 15، العدد3، خريف 1996، ص 76.

مع الجاهلية على مستوى المعرفة ، فإنه يمثل أيضا قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري[1]".

في المقام الآخر نلحظ مليا بأن الشعر يكتسي أهمية قصوى - بعد النص الديني - في مجال الشعريات القديمة، أو كما اعتبره **ابن وهب** أنه " أبلغ البلاغة[2]"، حيث كانت العرب تقسم الشعر إلى **الرجز والهزج والقريض والمقبوض والمبسوط**، كما راموا ظواهر شائكة، نجد بصماتها لدى كتاب عديدون، من أمثال "(**ابن هشام** ت. 218 هـ) في كتاب **السيرة النبوية، وابن سلام الجمحي** ت. 231 هـ) في مقدمة كتابه **طبقات فحول الشعراء**[3]"، وغيرهم.

ولتلمس بذرات الاشتغال النظري في مجال الشعرية العربية القديمة، فقد يرجع أول حديث نظري في هذا الموضوع، "إلى **القرن الثالث الهجري**، ونقصد بذلك الاختلاف بين الشعراء و بين الشعراء النقاد، حول ادعاء **المولدين** السبق إلى صور بلاغية بعينها، فهذا الإختلاف مؤشر بارز للانتقال من نمط البناء إلى نمط آخر، سواء أرجع الأمر إلى الكم، - كما فهم **بن المعتز** - أم الكيف [4]".

ومن جانب ورود هذا المصطلح - **الشعرية** - في كتب النقد العربي القديم، فإن العثور عليه، قد ورد لمرة واحدة عند **حازم القرطاجني**، الذي تناولها من حيث علاقته الوطيدة بالشعر، "بما هو نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص 35 .

[2] ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني / بغداد، (ط1) - 1967، ص 350 .

[3] عبد الرزاق حويزي، ظاهرة التداخل الشعري في المصادر العربية، كتاب مجلة العربية / الرياض - السعودية، 1435 هـ العدد 212، ص13.

[4] محمد العمري، المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية، ملف العدد، البلاغة العربية : أسئلة وتاريخ / مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء، مجلة تحليل الخطاب، العدد 3، خريف 2013، ص63.

غرض اتفق على أي صفة اتفق[1]"، مما يعد وعيا أوليا له من الخصوبة والامتلاء، واختيارا تساؤليا الأقرب إلى التحديدات التي تمت صياغتها بعد ذلك في النقد الغربي، مما يستوجب أخذه بعين الدراسة والتدقيق و تقويمه إن إيجابا أو سلبا.

ليس هذا فقط، فقد كرس **حازم القرطاجني** هامشا كبيرا من اهتماماته، فيما ما أسماه **بخصائص الشعرية**، "التي تصنع فرادة الحدث الأدبي[2]"، ليخص ذلك بترسيمات وتركيبات تكشف عن ضوابط (**الشعر** و **البيت**)، "بأن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع، منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر، وحين تأملوا البيوت فوجدوا لها (..) أركانا وأقطارا وأعمدة وأسبابا وأوتادا[3]"، فالتأليف والتناسب هما سمتان أساسيتان و ديدن **المشروع الحازمي**، " وكان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له[4]" .

أما من جهة تحديد الأغراض ورصد مسالكها المحتملة فقد أفاد في ذلك من **أرسطو**، يقول: " وكانت الأشياء التي يرى أنها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها مالم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يطلب يسمى ظفرا، وفوته في مظنة الحصول يسمى إخفاقا[5] ".

وفي مقام آخر، يقترح بما يجب في المطالع و المقاطع، - التصريع - (أول البيوت وأواخرها)، يقول: "فأما ما يجب في المطالع على رأي ما يجعلها استهلالات

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي/ لبنان، ط3 - 1986، ص 28 .

[2] الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف، بيروت / لبنان، ط1 - 2007، ص10.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (مصدر سابق)، ص250، (بتصرف).

[4] (المصدر نفسه)، ص 245 .

[5] (المصدر نفسه)، ص 194.

القصائد، فمن ذلك ما يرجع إلى جملة المصراع، وهو أن تكون العبارة فيه حسنة جزلة، وأن يكون المعنى شريفا تاما (..) ويحسن بأن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية، وأن يكون مابين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات، عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضا (..) ملتزما فيها من حركة **المجرى أو التقليد أو التأسيس والردف والوصول بالضمائر وحروف الإطلاق**[1]".

كما كانت **لحازم** إحاطة كبيرة بقضايا الموسيقى، "والتي على إثرها بنى نظريته للشعر[2]"، وهذا ما ندركه مليا في بعض من آرائه المنصبة حول ركني **الوزن والإيقاع** وتداعياتهما يقول: " ومن تتبع كلام الشعراء في جميع **الأعاريض**، وجد الكلام الواقع فيها، تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان (..) وإنما تستحلى **الأعاريض** بوقوع التركيب المتلائم فيها[3]"، ليكون بحرصه ذاك وإلمامه الكبير بهذا الركن الفني في انبناء الشعر، أن قاد البعض أن يعتبر صنيعه هذا "شبيها بما فعله **بن رشد بالفلسفة اليونانية**[4]" .

وفي حيز آخر، اهتم **أحمد المرزوقي** بتفسيرات آسرة، انصبت على إشكالات المعنى، الذي يشترط فيه أن يكون وافيا شريفا، ويجعل **الأخص للأخص والأحسن للأحسن**، "وأن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا، وإلا

---

[1] (المصدر نفسه)، ص. ص: 282 و 283 ، (بتصرف).

[2] أحمد بو حسن، ومحمد الوهابي، نظرية الشعر، قراءات موسعة في كتاب " مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، لمحمد مفتاح، سلسلة كراسات الكلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة الأمنية/ الرباط، ط1- 2013، ص 34 .

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268، نقلا عن محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة. دراسةأسلوبية، ص 78، (بتصرف).

[4] أحمد بو حسن و محمد الوهابي، نظرية الشعر، قراءات موسعة في كتاب " مفاهيم موسعة لنظرية شعرية لمحمد مفتاح" ، ص 34 .

انتقص بمقدار شوبه ووحشته[1]"، مما يستوجب أن يوافق اللفظ قرينه المعنى أو يذوب فيه لتبلغ العبارة أرقى درجات شفوفها.

كما وردت لديه في مقام آخر بمعنى **عمود الشعر** الذي حدده - أي **المرزوقي** - في **مبادئ سبع** كان قد عدها **الآمدي** ووضحها **القاضي الجرجاني** من قبله وهي :

" - **شرف المعنى وصحته .**

- **جزالة اللفظ واستقامته.**

- **الإصابة في الوصف.**

- **المقاربة في التشبيه.**

وزاد عليها :

- التحام أجزاء النظم والتآمها على تخيير من لذيذ الوزن.

- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها [2]" .

وعلى أهمية كل تلك المبادئ، فإن الوزن يأخذ لدى شعرية **المرزوقي** أبعادا مركزية في طروحاته، كعنصر يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، وينفرد إلى جانب التقفية "بأحكام تماثل ما كانت للمعنى واللفظ والتأليف أو تقاربه، وهما يقتضيان من مراعاة الشاعر المنتقد، مثل ما تقتضيه تلك من مراعاة الكاتب المتصفح، لئلا يختل لهما أصل من أصولهما، أو يعتل فرع من فروعهما [3]".

بدوره اضطلع **قدامة بن جعفر** بمحاولة تأسيس **نظرية في الشعر** والكشف عن هفواته، انطلاقا من فرضية ضرورة تحديد ما يمكن أن يندرج تحت مفهوم " **العلم بالشعر**، فوجدها **خمسة أقسام** رئيسية هي **الوزن والعروض، والقوافي،**

---

[1] أحمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، علق عليه وكتب حواشيه، غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية / بيروت، ط1 - 2003، ص 10.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة / بيروت - لبنان، ط 4 - 1983، ص 405 .

[3] أحمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 10.

والمقاطع واللغة والغريب والمعاني ومقصودها، وتمييز الجيد فيها من الرديء، مدركا في أتون ذلك، بأن الخطوة الأولى لتأسيس نظرية شعرية، هي ضرورة استقلال الشعر عن علوم اللغة وغيرها، وارتباطه بطبيعة مادته الخاصة، " وهي القول الموزون المقفى الدال على المعنى[1]"، مما سيمكن الناقد الحصيف أن يخترق النص ويسائله، ليتمكن حينئذ، "من وضع حد للجيد، المتوسط والرديء[2]"، وذلك منعا لتلك الفوضى في الأحكام التي ترجع إلى ذوات الأشخاص، ومعرفة الجائز في الشعر من غير الجائز فيه.

ومن ثم ميز **قدامة بن جعفر** بين مستويات التحليل وفق الأقسام التي وضعها السابقون حسب التوزيع التالي :

المستوى النحوي: ويهم (اللغة والغريب).

المستوى الدلالي: (المعاني ومقصودها) ويتحدث في أغلبه على **المجاورة كالإرداف** ومنها ماهو قائم على **عنصر المشابهة**.

المستوى العروضي: (الوزن، العروض، **والقوافي والمقاطع**).

ومن خلال ذلك استطاع **قدامة بن جعفر**، إيجاد الوسائل الضرورية لعلم الشعر أي علم **الجيد والرديء**، وذلك بالبحث عن إطار نظري يحتوي على ما يسميه "**بجنس الشعر العام**[3]".

وعلى نفس المنوال، انتبه قدامة بن جعفر إلى أهمية **السجع والقافية** في الخطاب الشعري، إذ يرى أن "بنية الشعر هي في **التسجيع والتقفية**، فكلما كان

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق، د. محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية / بيروت، (د.ت) - (د.ط)، ص 53 .

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، (مصدر سابق)، ص65 .

[1] (المصدر نفسه)، ص 68 .

الشعر أكثر اشتمالا عليها كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له من باب النثر[1]"
.

ومن أهم القضايا النظرية التي توصل إليها **قدامة بن جعفر**، همت جانب المعاني في الشعر، "التي يضعها بمنزلة المادة الموضوعة[2]"، على أن يكون الشعر فيها شبيها بالصورة، " كما يستوجب على الشاعر إذا شرع في أي معنى - كان - من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة[3]"، وذلك ما يجعل من النص الشعري أثرا فنيا.

ولتحقيق ذلك يضع زخما من المعايير الكفيلة بتحديد القيمة الجمالية في العمل الفني، وهي مقاييس قائمة على **التناسب** و**التجانس** و**التناغم** و**التقابل**، وغيرها من المفاهيم الأخرى ذات الأبعاد الأسلوبية، التي تشكل أهم الأدوات الإجرائية في مقاربة كل نص شعري إن نظريا أو تطبيقيا، وقد نجدها تبرز داخل المساحة الأكبر فيها، على الإقرار بمجموعة من الضوابط والقوانين، تنتظم فيما هو **صوتي** أو **دلالي**، أو فيما هو قائم على التوازن بين الصوت والدلالة معا.

و على صعيد أعمق، تحتل **نظرية النظم** لدى **عبد القاهر الجرجاني** الريادة في كل هذا، كأخصب نظرية نقدية تناولت مفاهيم الشعرية بشكل متقدم ودقيق في تاريخ النقد العربي القديم، لما تكتنزه من قضايا شكلت منطلقا محوريا لعدد من الدراسات العربية والغربية التي تلتها بالدرس والتحليل، نظرا لأبعادها اللسانية والبلاغية .

---

[1] (المصدر نفسه)، ص 90 .

[2] (المصدر نفسه)، ص 65 .

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، (مصدر سابق)، ص.ص: 65 و 66 .

وبالاقتراب أكثر إلى اهتمامات **الجرجاني**، يتبين بأن نظريته هذه، تقوم على مبدأ التآلفات بين الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، يحصل مرادها، بواسطة العلاقات النحوية التي تربط بين العناصر المختلفة للجملة والخطاب من حيث **الفاعلية والمفعولية، والخبر والبدل، والتوكيد والحال والتمييز** " و توخي معاني النحو في معاني الكلم [1]".

وفي حديثه عن **المعنى** فإنه ينظر إليه من خلال ضروب الكلام، " ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده،(..) وضرب آخر أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، لكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة[2]".

وفي هذا السياق، يعد مفهوم **المزية** مركز محور اشتغال **الجرجاني** فهو الآلية التي يتم من خلالها تشكيل بلاغة الخطاب، وقد استعملها مرتين في مؤلفه " **أسرار البلاغة**[3] " وبمعدل عال من التكرار والشيوع في "**دلائل الإعجاز**[4]" وذلك بصيغ مختلفة، من حيث **المعرفة والنكرة، والإفراد والتثنية** ...إلخ، وهو إجراء شبه بنيوي محض، تتحقق بموجبه الشعرية.

ويمكن القول أن تحديد **المزية** ووصفها وذكرها والنص عليها ورصد أمثلتها، يمثل مسعى جوهر السؤال الذي يؤرق **الجرجاني** في أبحاثه، بل هو الهدف الأسمى المحرك لمشروع الدلائل و**نظرية النظم** برمتها.

ويهمنا من ذلك، بأن انطلاق النصوص من ذاتها، هو الذي يتيح له إدراك الاختلاف بينها من ناحية، واختلاف كيفيات تشكلها من ناحية أخرى، مع

---

[1] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمد محمود شاكر ، مكتبة الخانجي/ القاهرة، ط5 - 2004، ص361 .

[2] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، (مصدر سابق)، ص 262، (بتصرف).

[3] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة .

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز .

ملاحظة أن ما يعنيه بالنماذج الخطابية أو اختلاف النصوص، لا ينصرف على الإطلاق إلى ما تفترق به الأنواع الخطابية بعضها عن بعض، (**كالشعر**) في مقابل (**النثر**) مثلا، أو مايفرق نوعا نثريا عن نوع آخر (**كالمقامة**) في مقابل (**الخطابة**)، بل كل ذلك يتحقق من خلال آلية **المزية**، والنص لايكسب انفتاحه النحوي والدلالي إلا عبرها.

وعن تحقيق **المزية**، و إيجاد الفرق بين اللفظ و **النظم** يقول **الجرجاني**: " فهو باب يكثر فيه الغلط، فلا تزال ترى مستحسنا قد أخطأ بالاستحسان موضعه، فينحل اللفظ ما ليس له، ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك في الكلام، قد حسن من لفظه ونظمه، فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ منه دون النظم [1]"، وبهذا الطرح الاستثنائي الحريص على استتباع قضايا الشعر، يكون **الجرجاني** " قد انتقد عددا من أسس **عمود الشعر**، سيما **الوزن والقافية**[2]".

ومن زاوية أخرى، في سياقات الشعرية القديمة، فإن المتمحص لكتابات **بن طباطبا العلوي** في مؤلفه "**عيار الشعر**[3]"، يكاد يرى أن أغلب دراساته، تكاد تنسجم مع ما جاء به كل **ياكبسون** و **كوهين** في هذا النطاق، باعتبار الشعرية علم موضوعه الشعر، فعندما يهتدي الشاعر لقصيدة فإنه معني قبل غيره بأن " يمخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، ويعد له مايلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس القول عليه [4]".

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،(مصدر سابق)، ص 98 .

[2] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف الجزائر، 2006، ص62 بتصرف.

[3] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر ، تحقيق عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية / بيروت، ط1- 1982 .

[4] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر ، ص 11.

ويفصح **ابن طباطبا** في تعريفه للشعر، "بأنه كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما حضر به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق[1]"، أو بصيغة أدق هو ترجيح "حضور العلاقة بين المفهوم والجنس الأدبي من خلال التمايز بين الشعر والنثر والتأكيد على أهمية حضور التلقي لماهية الشعر[2]".

كما انخرطت اشتغالات الشعرية في ما كان سائدا وعرف **بالمقارنات والموازنات**، كما هو الشأن عند **الآمدي**، الذي خلص إلى نتائج مقارناتية رائدة في هذا المنحى بين شعري **أبي تمام والبحتري**، - وإن كان قد انحاز فيها إلى الثاني على حساب الأول - ، ليسم شعر **أبي تمام** ، بسوء التأليف ورداءة اللفظ مستشهدا بعدد من مناوئيه كما جاء على لسان ابن الأعرابي" إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل [3]"، بل تجاوز ذلك بأن ترصد تناصياته وقد عدها سرقات شعرية مفضوحة ، كما جاء على لسانه، " إن الذي خفى من سرقاته أكثر مما ظهر منها [4]".

وبترجيحه لكفة شعر **البحتري**- الطرف الثاني في المقارنة - فقد وسم شعره ببراءة اللفظ، "صحيح السبك حسن الديباجة [5]"، وهنا يتجاوز **الآمدي** نقده ذاك بالسخرية والهزء، بأن يجعل من شعر **أبي تمام**، مثار ضحك الناس، مما أسقط دراسته هذه في نوع من الانطباعية المعيارية والانحياز.

---

[1] (المصدر نفسه)، ص 09.

[2] صالح السهيمي، المفهوم الإبداعي للشعر في الشعر السعودي، مجلة علامات في النقد، المجلد 19، الجزء 73، مطبعة الفلاح للنشر والتوزيع / بيروت - أبريل 2011، ص426 .

[3] الآمدي، أبو الحسن بن بشر، الموازنة، (مصدر سابق) .
ص 20 .

[4] (المصدر نفسه)، ص 59 .

[5] (المصدر نفسه)، ص 3 .

وبحسب ما ورد، يمكن اعتبار قضية **عمود الشعر** " إرهاصا متقدما بوضع أسس علمية تفسر الإبداع الشعري[1]".

وفي نفس الاتجاه، انصبت اهتمامات النقاد القدامى على قضايا أخرى، تنوس رواية الشعر من حيث " طول النص وقصره[2]"، لما لهذا العنصر من "وظائف نصية[3]"، تتمثل بالأساس من خلال وظيفتان مركزيتان " تواصلية وبنائية (..) السماع (..) والفهم[4]".

فالنص القديم يمتلك مفاتيحه ومغاليقه، له مواطن إثارته وسيلانه، يقول **الجاحظ:** " ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج[5]"، ولا يمكن للشاعر أن يتصف بالفحولة، إلا بعد أن يثبت جدارته ودربته، فيروي أشعار العرب ويسمع الأخبار، " وقد سئل **رؤبة بن العجاج** عن الفحل من الشعراء، فقال : هو الراوية، يريد أنه إذا روى استفحل [6]".

كما همت الشعرية حقولا ومجالات متعددة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، ظاهرة التداخل الشعري "وتعنى بتتبع ورصد اختلاط الأشعار ونسبتها إلى غير أصحابها، أو نسبتها لعدد من الشعراء في المصادر المختلفة ،(..) أي تداخل النصوص الشعرية على شعراء لم ينظموها، أو تواتر الأشعار في نسبتها لأكثر من

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص26 .

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص185.

[3] (المرجع نفسه)، ص185.

[4] (المرجع نفسه)، ص185، (بتصرف).

[5] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي/ مصر، ج2، ط2 - 1960، ص 24،

[6] ابن رشيق أبو علي بن الحسن القيرواني، العمدة، ص197 .

شاعر [1]"، إضافة إلى ضبطهم لمعايير إجادة الشعر من حيث معانيه ونحوه وتراكيبه و جوانبه البلاغية وغيرها.

ونخلص هنا، أن أغلب تلك الشعريات، - في أغلبها - " هي شعريات خارجية، لا تستنبط قوانين المادة الأصلية التي يتمظهر عبرها الفن الإبداعي[2]"، إلا من بعض الاستثناءات، التي لايمكن أن تلغي القاعدة، (كما هو الشأن **عند الجرجاني، وبن طباطبا العلوي ...).**

وبالتالي فإن أغلب انشغالها - الشعرية - انصب في أساسه، على ما يسميه **محمد بنيس** ب"**حل المنظوم ونظم المنثور**[3]"، أو في موضع آخر، يسميه **أبو هلال العسكري" حل المنظوم ونظم المحلول**[4]."

و على الرغم مما ضاع في ردهات النسيان من هذا الإرث النقدي الكبير، وما طاله من حصار- مفتعل- وحرق وإتلاف، لاعتبارات قد تكون سياسية أوعصبية وغيرها[5]"، التي كان لها الأثر الوخيم في انحجاب حيز كبير من الشعرية التقليدية، فالنقد العربي القديم، كان أوفى بحثا واستقصاء لمفاهيمها، بل أن العرب لم يتركوا بابا إلا وطرقوه.

---

[1] عبد الرزاق حويزي، ظاهرة التداخل الشعري في المصادر العربية، ص11 ، (بتصرف).

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص5.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، ص37 .

[4] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص 206 .

[5] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث العربي، دار التنوير/ بيروت، ط2 - 1982، ص 9 .

المطلب الثاني: الشعرية في النقد العربي الحديث

عرف النقد العربي الحديث، كما هائلا من المفاهيم المقارباتية التي اهتمت بنظرية الشعرية من جانب انشغالاتها وتمظهراتها، متكئة في ذلك على خلفيات مواكبة لانعطافات وتطورات عرفها الفكر النقدي العربي داخل موجة الحداثة وما بعدها، في محاولات للانصهار والتمايز ولم لا التميز، بهدف تأسيس خلفية تأريخية تجذر لمفاهيمها واشتراطاتها، بحيث أنه لم يكن بالمستطاع إدراك خباياها

أو فهم ما يعتمل في حناياها وطواياها المضمرة والمعلنة، " إلا إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي اجتماعيا وثقافيا وسياسيا [1]".

وفي خضم هذا الاحتكاك النقدي، تضاربت رؤى المهتمين، الذين عمدوا بتهافت وهرولة إلى تلمس مصطلحاتها الشائكة - المتباينة - وتقفي آثارها في دهاليز النقد العربي القديم - غثه وسمينه - تحت ذريعة التأصيل، أو انطلاقا من الفعل الترجمي لاستنتاجات غربية بما لها وما عليها، مما عرض أغلب هذا النقد" لهدم منهجي وانحسار بين النظريتين الحداثية و القديمة[2]" حتى أن أوشك استخدامها والترويج لها، "أن يصير في حكم الحق الذي يراد به الباطل، يمكن أن يضاف إلى أي مفهوم وإن لم يكن مناسبا له [3]" .

وعلى هذا الأساس، فقد طرقها هؤلاء النقاد من زوايا متعددة - بنيوية ولسنية - استنادا إلى أسس قد تتآلف بتحبير وصنعة، تخضع لمبادئ علمية ومنهجية تارة، أو تتنابذ باستزلاف لا يمكن أن ينطوي إلا على مجازفات و رياء، لا يحيل إلى أية خلاصات أو نتائج يعول عليها، الشيء الذي أسقط أغلب هذا النقد، - العربي الحديث - في متاهات قد لا تفضي إلى مخرج في أحايين كثيرة.

وحتى نستبين هذه الخيوط، يستلزمنا الوقوف عند نماذج عربية بذاتها، راكمت حضورها النوعي من حيث منظورها للشعرية، لتدلي بدلوها لأجل ذلك، بين رؤى يمكن أن تستجيب وما نحن بصدده، وأخرى لاتتجاوز بأن تنحسر داخل تصورات مكرورة، تفتقد إلى أدنى شروط الموضوعية، تحت لواء قل كلمتك وانصرف.. !؟

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، (مرجع سابق)، ص 79 .

[2] (المرجع نفسه)، ، ص 60.

[3] يوسف غليس، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، (بحث في خصوصيات المصطلح)، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 37، يناير- مارس 2009، ص7 .

فبمجهود شبه انفرادي، نجد أن **أدونيس** وهو يؤسس مشروعه التنظيري لحقل الشعرية العربية في تفاصيله، فقد فطن إلى تواتراتها وتعاليها، بدءا من العصر الجاهلي، في بحث جهيد عن خصائص الشفوية الشعرية أنذاك، - المحك - الذي أسس في العصور اللاحقة، معظم النقد الشعري " فتولدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة، ليس على الكتابة الشعرية وحدها، وإنما أيضا على المقاربة الذوقية و الفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياه [4]"، و هذا النوع من الارتداد إلى الموروث الأدبي العربي القديم منه أو الوسيط، كان ملاذا آمنا لإعادة نبضه وعنفوانه، والتربص بجمالياته.

و على هدي نفس الخطى ظل يحفر - **أدونيس** - بمعوله في أركيولوجية الشعر، نحو أقاصي سؤال الشعرية عبر مستويات عدة، تتصل بمباحث ذات أبعاد تجريبية و تجريدية، تطمئن إلى تحليلات غرائبية زئبقية و فوضوية تحلق في فضاءات الانزياحات والدلالات، لتنفتح على آفاق بعيدة، تتيح استكشاف مجاهيل لا متناهية، نستطيع إثرها " أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي نراها في ضوء جديد [5]".

ومن ثم **فالشعرية** منبثة بشكل كبير في أغلب كتب **أدونيس**، تطمح في مجملها تقديم مميزات الشعر الجديد، لتهم **الرؤيا والغموض، الاختلاف والرفض** الدائم لما هو ثبوتي - واتباعي - بأسئلة مثيرة - مزعجة - تنفتح على أكثر من افتراض .

وللإشارة فإن أهم ما جاء به **أدونيس** في مختلف أطاريحه المناوئة للمستهلك آنذاك، هو حرصه على خصيصة الاختلاف، ورهانه على الزمن القادم -

---

[4] أدونيس، الشعرية العربية، (مرجع سابق)، ص 13.

[5] (المرجع نفسه)، ص 78.

الاستشرافي - الذي هو زمن خلخلة الجامد/ الخامد، كفعل تطهيري مناوئ لكل ماهو جاهز مغاير لما سبق الإقرار ربه سلفا، استنادا إلى مبررات فنية وجمالية.

ومايتصل بذلك، فشعريته تمتح من حقول معرفية، خاصة فلسفتي « **ماركس** » « **ونيتشه** »، "من حيث القول بفكرة التجاوز والتخطي[6]" فضلا عن دراسته " المتمحصة لمتون الحركة **السوريالية** التي تغطي مساحة غير قليلة من شعره[7]"، مما يمكننا بأن نعتبر إنجازاته في هذا المجال - النقدي- بمثابة " ثورة (..) تنبثق من داخل الفعل الشعري[8]"، إن على مستوى بنائية اللغة والدلالة، أو عبر فهم جديد لمعنى الشعرية، ليستطيع بمقتضى ذلك، مواكبة المستجدات الطارئة في مجالات الأدب، " و التحولات الكبرى بولادة حضارة كونية جديدة [9]" .

وانجذابا منه لمفعولات وتفاعل النقدين، - العربي والغربي- فإنه يمكن للشعرية أن تجسد، انصهارا لتداخلهما، - النقدين - إذ يقر بمقتضى ذلك، بأن انفتاح النقد العربي على نظيره الغربي هو الذي أسهم في إعادة فهم التراث العربي من حيث شعريته، وهو الذي دله "على حداثة النظر النقدي عند **الجرجاني**، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية والتعبيرية [10]".

فبقدر ما نعتبر ذلك نكوصا من وجهتنا، فالضرورة كانت تلح على **أدونيس**، إعادة تصفيف وتصنيف تراثنا من مختلف مناحيه، بنوع من التأثر والتأثير"يمكن أن نرى إثره بعين أخرى، ليس ما رآه الخليل واللاحقون وحسب، وإنما (..) ماغاب

---

[6] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة / بيروت، ط 1- 1980، ص167.

[7] عبد الله المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة، في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد 19 العدد 3 أكتوبر - نونبر - دجنبر، 1988، ص27 .

[8] أسيمة درويش، قراءة أولى للكتاب الأدونيسي، مجلة أبواب العدد 10، دار الساقي، لبنان / لندن، 1996، ص151، (بتصرف).

[9] (المرجع نفسه)، ص152.

[10] أدونيس، الشعرية العربية، (مرجع سابق)، ص. ص: 86 و 87.

عنهم وما لم يروه[11]"، أناء عهودهم وما يتفق وحافزيتهم وإدراكهم للأشياء، " فنحن اليوم، نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه[12]" .

ومن زاوية أخرى فقد اقترح **د. عبد الله الغذامي**، ترجمة جديدة **للشعرية** تنفرط عن باقي **الترجمات الأخرى**، - **الشاعرية** - ، كمصطلح جامع مانع "يصف اللغة الأدبية في النثر و في الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام **Poétics** في نفس الغربي[13]"، مستدلا على ذلك بنوع من التبصر، ينهض على آليات تحليلية كاشفة تشرعن هذا البديل، من حيث أن النص الأدبي، يواجه يقينياته الجمالية والفنية، حين يعتمد في وجوده على شاعريته، "على الرغم من أنه يتضمن عناصر أخرى، تعد **الشاعرية** أبرز سماتها وأخطرها، وقد توجد في نصوص غير أدبية (أو نصوص لم يقصد منشئوها أن تكون أدبا، فهي ليست حكرا على النص الأدبي، ولكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنها بسبب تلقيه كنص أدبي، وبدونها لايحظى النص بسماته الأدبية[14]".

بين أتون هذا التعريف المقتضب، فليست الشاعرية وحدها هي التي تمنح نصا أو نصوصا ما شعريتها، بل وجب البحث واستثمار مكونات أخرى ليست أقل أهمية منها، تكون **الشاعرية** فيها هي القيمة المهيمنة، بحيث يقوم النص بتوظيف هذه الشاعرية في داخله " ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعمق ثنائيات الإشارات وتتحرك من داخله، لتقيم لنفسها مجالا تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاس يؤسس للنص بنية داخلية تملك

---

[11] (المرجع نفسه)، ص 31 ، (بتصرف).

[12] (المرجع نفسه)، ص 31.

[13] د. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (Déconsrruction): قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب / مصر ، ط4 - 1988، ص19.

[14] د. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (Déconsrruction): قراءة نقدية لنموذج معاصر ، ص، 24 .

مقومات التفاعل الدائم، من حيث إنها بنية ذات سمة شمولية قادرة على التحكم الذاتي بالنفس[15] "، وللإشارة هنا أن **الغذامي**، قد استمد هذه العناصر الذي أومأ إليها في تحديده، لمفهوم الشاعرية الذي هو بصدده، "تأسيسا على نظرية **جان بياجيه** المتعلقة بتحديد عناصر البنيوية[16]".

ومن جانب آخر، أولى الناقد الجزائري **جمال الدين بن الشيخ** فائق العناية لمفاهيم الشعرية، مستقصيا لتقلباتها وانفلاتاتها لدى النقاد والشعراء العرب، وذلك ارتكازا على أن الأدب العربي منذ **العصر الجاهلي** حتى بداية القرن العشرين، " هو أدب شعري تماما، استغرقت استمراريته **خمس عشرة قرنا**، وهي تشهد ثباتا نادرا يستحق الوقوف عليه وتأمله[17]"، في إشارة منه بأن الفعل الشعري لا يستمد خصوصيته من خلال محيطه فقط، بل أن المحفز أعمق من ذلك " حيث القصيدة كلية لا تسعى للإنسلاخ عن الواقع الذي أنتجها، بل تسعى إلى تجاوزه، ذلك أن علاقاتها مع الواقع لا تستنفذ دلالاتها، إلا إذا نحن أنكرنا عن الخطاب الشعري كل وظيفة مستقلة لبنياته الخاصة[18]"، وهي طروحات تجد نفسها عند **أدونيس**، خاصة في حديثه عن **الشعرية الشفوية** في العصر الجاهلي، أو من جانب تنصيصه على خصيصتي **التجاوز والتخطي**.

مضيفا، بأن نظم الشاعر لقصيدته، ومحاولة تجويدها والبحث في قوالبها، هو نوع من ممارسة الشعرية، إذ يعمد بذلك، إلى لملمة أجزائها وإضفاء لمسات فنية عليها، " لأجل تأمين خطاب نقدي دائم، وتخليد تقليد ثقافي[19]"، يتم عبر رؤية

---

[15] د. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (Déconsrruction): قراءة نقدية لنموذج معاصر، (مرجع سابق) ص.ص: 24 و 25 .

[16] J.Piaget, Structulasim (tran,by, C. Maschler) Happer .Colophon , Books, New York 1977.

[17] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص5 .

[18] (المرجع نفسه)، ص6 .

[19] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص12، (مرجع سابق) .

تحكمه وتسهم في إنتاجه "حيث أن المحددات الموضوعية للإبداع تؤثر على توجهه العام وعلى اختيار وسائله واستعمال أدواته [20]".

ومن ثم فإن طريقة توظيف الشاعر لأدوات اشتغاله على مقومات نصه، كفضاء تأتلف فيه المتنافرات، وتتبادل العلائق والتفاعلات أدوارها فيه، فهو آنذاك "يخضع لقواعد الجنس الأدبي ويتوفر على ضروب الأغراض (..) ولا تلعب كل هذه العناصر دورا متماثلا أو ثابتا، إنها وهي مرتبطة ببعضها بعضا، تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصة ومتغيرة، تنتظم في مجموع يحدّ حيز القصيدة ويولد دلالتها[21]".

وبكثير من الصرامة، - الواثقة - فالناقد **جابر عصفور** وباعتبار انهمامه بقضايا أدبية من هذا القبيل، فإنه يكاد يتجاوز مختلف التعريفات للشعرية مستقرئا إياها، كوسيلة مثلى نستطيع إثرها "كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه[22]".

استنادا إلى تصوره هذا، فإنه يحدد الشعرية من خلال مستويين أساسيين: "**جانب تطبيقي** يعالج النصوص الشعرية معالجة تنصرف إلى شاعر أو أكثر ، على ضوء قضايا من قبيل **الموازنة والوساطة والسرقات**، أو قضايا **التحليل الموضعي** وما (..) يتصل بها من شروح وتفاسير، و**جانب نظري** يشغل بقضية **التأصيل**، ويسعى إلى تكوين تصورات مترابطة تربط العلة بالمعلول[23]".

لتكون شعريته حينئذ، تستظل بالممارسة النصية للمنجز النقدي القديم في محاولة لهدم المترسخ الموصى به، وإعادة بنائه بتساؤل بنيوي "يبدأ بالشك فيما

---

[20] (المرجع نفسه)، ص89 .

[21] (المرجع نفسه)، ص49، (بتصرف).

[22] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي / بيروت - الدارالبيضاء، ط3 - 1992، ص 333 .

[23] جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، (مرجع سابق)، ص.ص: 5 و 6 ، (بتصرف).

هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع [24]".

والممعن **في مفاهيم الشعرية** عند **جابر عصفور**، يتبين له أنه وحتى تستطيع أن تحقق فاعليتها - الشعرية - ، فإن الأمر يستدعي قدرة وطاقة كبيرتين على تكوين صور ذهنية " لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد **الاستعارة الآلية** (..)، بل تمتد فاعليتها إلى ماهو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر وتخلق الانسجام والوحدة[25] " .

وفي صراع الوعي باللاوعي بشرائطه وسياقاته في طرح **جابر عصفور**، يبدو أن اشتغال الشعرية ينخرط كحالة وعي، " تنبثق في اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المضادة في الإدراك، بحيث أن حركة هذا الوعي، تتم بنوع من التناقض الداخلي، يرجع إلى أن العناصر الثابتة تفرض نفسها على المكونات اللاواعية لهذا الوعي(..) وهو وعي ضدي يؤسس الشروط الملازمة لثقافة الحداثة، تلك التي لا تعادي التقاليد بمعناها الإيجابي، بل تقيم معها علاقات حوارية [26]".

واستقصاء منه لمفاهيم الشعرية من خلال موقعه كبنيوي، يستوقفنا الناقد **كمال أبو ديب** "بأن العلاقة القائمة بين مكونات اللغة لا تمتلك شعريتها إلا ضمن بنية عضوية مركبة على نحو خاص ومنظم[27]"، حيث آثر تأسيسا على مشروعه النقدي، أن ينقل بدوره إلى الغرب، وأن يشرع في إقامة خطوات أولى،

---

[24] جابر عصفور، تعارضات الحداثة، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول أكتوبر 1980،مصر ، ص75.

[25] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 13، (بتصرف).

[26] جابر عصفور، محاضرة ألقيت في المجمع الثقافي أبو ظبي، ونشرت في جريدة الإتحاد اليومية، 29 نونبر 1993.

[27] د. محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص62 .

لتأسيس **بنيوية عربية**، تغري في نفس الوقت "بإقامة **ألسنية عربية**[28]"، يحاول جراءها الخروج بنموذج مغاير يمايز الأنواع البنيوية لدى الأوروبيين، لأنها تحاول أن تكون نابعة من شروط الكتابات الإبداعية العربية .

وبعودته إلى النقد العربي القديم، نجد أن **كمال أبو ديب** يؤسس دراساته البنيوية على أنقاض نظرية **النظم الجرجانية**، - أي على مبادئ العلائقية - " فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريا، لكنه السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، في حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها بتحول إلى فاعلية خلق للشعر ومؤشر على وجودها[29]".

ويليه، بأن الناقد بنى فرضياته تلك، انطلاقا من بحوثاته الحداثية" للدراسة **المورفولوجية** التي قام بها **فلاديمير بروب**، عن الوحدات البنائية المكونة للحكايات ومفردات **ليفي ستراوس** في تحليله للأسطورة[30]"، مما ينم أن الناقد لا يشتغل على جنس أدبي بذاته، وإنما تتسع دراسته إلى ما هو سردي...إلخ.

وجدير بالذكر، أن الطرح الذي عمد إليه **كمال أبو ديب**، يعد خطوة رائدة في هذا المجال فيما أسماه: "**الفجوة - مسافة التوتر**[31]"، كفاعلية رئيسة في توليد

---

[28] عبد العزيز المقالح، الشعراء النقاد، تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور، أدونيس، وكمال أبو ديب، م. فصول، المجلد 9 ، العددان، 3و4، فبراير 1991 / مصر.

[29] كمال أبو ديب، في الشعرية ، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت ط1 - 1987، ص 53، نقلا عن د. محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص 62 .

[30] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، (مرجع سابق)، ص 44 .

[31] مضمنة في مختلف فقرات كتاب كمال أبو ديب في الشعرية، (مشار إليه).

الشعرية، "وهي ليس نظرية تتجاوز الصياغات المطروحة في مجال الشعرية كما يطمح إلى ذلك في مقدمة كتابه[32]"، بل هي بكاء على دمن وأطلال قتلت درسا.

وفي سياقات أخرى، هناك من اختار شعرية ذات أبعاد أخرى، في مايسمى **بعتبات النص**، إذ أن الولوج إلى فيوضه - النص- " لابد أن يمر عبر مفاتيح تغير من منظور الكاتب في بحثه عن التماهي التام مع نصه (..) وهذه العتبات التي ستقود (..) إلى مركز الانفعال وحركية الحياة في مسالك النص[33]".

و من الجلي في هذا فقد تعرف حركية هذه العتبات، تنقلا بين جزئيات ليست ذات أهمية في محافل نقدية أخرى على غرار " **أسماء المؤلفين، المقدمات، العناوين، الإهداءات، العناوين المتخللة، الحوارات الاستجوابات**، وغيرها باعتبارها سياقيات توظيفية تاريخية ونصية، ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة [34]"، وتأسس لشعريات ذات أصداء وأبعاد مختلفة.

وبنفس مغاير نجد **د. محمد مطلوب** يداهم بإجابات نابهة، أن **الشعرية** في مجملها يمكن أن تنحصر في اتجاهين أساسيين، " **الأول** منها يتعلق بفن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور[35]"، أما **الاتجاه الثاني** فهو الذي يمتلك الصدمة المضاعفة، " ويمثل الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من التوتر[36]"، فلكي تتوقد الحجة، ينبغي إشعال فتيلها.

---

[32] كمال أبو ديب، في الشعرية ، (مرجع سابق) ص 7، نقلا عن محمد كنوني، " الفجوة : مسافة التوتر ، مقاربة نقدية، مجلة آفاق أدبية، العدد 1، مطبعة أنفو برانت / فاس، 2007، ص79.

[33] باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد / الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، المجلد 16، الجزء 61، ماي 2007، ص.ص: 39 و 40، (بتصرف).

[34] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية الدلالية، منشورات الرابطة / الدار البيضاء، (د.ط) - 1996، ص.ص: 16- 17.

[35] د. مطلوب أحمد، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، المجلد 40، 1989، ص 45 .

[36] د. مطلوب أحمد، الشعرية ، ص 46 .

ولتشخيص سمات الشعرية انطلاقا من آراء الشعراء أنفسهم، يلح الشاعر الفلسطيني **محمود درويش** على ضرورة أن تستمد الشعرية شرائط غوصها في مجاهل البلاغة باعتماد " الاستعارة والتخييل والايقاع (..) من خلال نظام بنائي إيقاعي[37]"يروم تجريبيتها انفتاحها وتمايزها.

وفي الإطار ذاته، وبصيغة تتسم بنوع من إعادة الاعتبار للإبداع المغربي - المغلوب على أمره - يبحث الناقد المغربي **عبد الله الترغي** في سياق بلاغي، عنصري **الاقتباس و التورية** ومعالجتهما " كظاهرتين الأكثر إثارة في أعمال أدباء العصر **الإسماعيلي** (..) لما يحدث فيها من صناعة أدبية تثير الإعجاب، وتبعث الرغبة في ممارستها كقيمة أدبية [38]"، معتبرا بأن هذه الصيغة من الاقتباس، سرعان ما ستتحول في دراسات لاحقة إلى أسئلة **تناصية** و **بيتناصية** اعتمدها النقد الغربي ضمن استراتيجيات مقارباته.

وفق ذلك، تبنت الشعرية قضايا لايسمح الحيز بالخوض فيها، كآلية التناص "بما تحمله من **أخذ ورفض، حذف وذكر، إثبات ونفي، إقرار و طمس**[39]"، عبر آلية - التوليد - التي تشهد حركية انبثاق وإنتاجية، "فالنص الواحد قد يولد نصوصا أخرى، أي عنصرا من عناصره، قد ينفصل عنه ويصير نواة مستقلة، تنمو وتتفرع وتتشعب، وتصبح نصا مكتملا [40]".

على نفس الصعيد، فقد اهتمت الشعرية العربية، بقضايا بلاغية تتولى إثرها " حصر الأشكال المحدودة، وربطها بالمتغيرات الماثلة في الواقع الإبداعي، ووصف القيمة النسبية لكل شكلٍ منها (..) إذ أن بلاغة الخطاب تطمح إلى إقامة قوانين

---

[37] محمود درويش، كلام في الشعر، مجلة الكرمل، عدد78 ، شتاء 2004، ص 180 (بتصرف).

[38] عبد الله الترغي، ظاهرة الاقتباس وقضايا الصناعة الأدبية والبلاغية في كتاب النبراس في بديع الاقتباس لعبد الله جسوس الفاسي، ص87 ، (بتصرف).

[39] سيزا قاسم، الهرمنيوطيقا والتأويل، مجلة ألف، عدد8، دار قرطبة للطباعة والنشر / البيضاء، 1988، ص 32 .

[40] سيزا قاسم، الهرمنيوطيقا والتأويل، مجلة ألف، (مرجع سابق) .

الدلالة الأدبية بكل ثرائها وإيحاءاتها، تهدف إلى احتواء ما أَطلَق عليه **رولان بارت** في أهم كتاباته "بعلاماتِ الأدب[41]."

ويتضح بموجب ذلك، أن هناك مشتركا هم أغلب نقودات الشعرية" بأنها لم تكن نقدا للشعر في ذاته، بقدر ما أنها كانت نقدا له في علاقته الوظيفية الاجتماعية - الأخلاقية، فقد كان الوعي النقدي الشعري وعيا وظيفيا، أكثر مما كان وعيا شعريا[42]".

وعلى العموم فهناك شبه إجماع لدى أغلب الدارسين بأن النظريات الحديثة في مجملها، التي طرقت الشعرية بالدرس والتحليل، قد متحت من جوهر النقدين العربي والغربي قديمه وحديثه في آن، "بحيث تشكل العودة اليوم إلى الشعرية الأوروبية رهانا محددا على استراتيجية بديلة للانفتاح، وسعيا نحو استيعاب مرن لخصوصيات الحقول الشعرية، ولاختلاف الإشكاليات والحدود المؤطرة لها، ومطمحا مبررا نحو وعي نظري يرسم أبعاد الانفتاح والافادة، ويؤثر على مواطن التصدع والخطر[43]".

وبالنتيجة، فأغلب المفاهيم المتداولة من لدن هؤلاء - الحماة الجدد للشعرية - تكاد تكون نسخا طبق الأصل فيما بينها، لا من حيث مناهجها، ولا من جانب منطلقاتها، "حينئذ، فإن القضايا نفسها يعاد طرحها، ولكن من طرف واحد غالب، أعني أن يجاوز العربي ثقافته بثقافة الغربي، دون أن يحصل العكس[44]"، فلا جدة ولا جديد إلا بإذن الله.

---

[41] سعيد حسن بحيرى، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع / القاهرة، 2004، ص27 ، (بتصرف).

[42] أدونيس، الشعرية العربية، ص 60 .

[43] سمير السالمي، شعرية جبران - المستمر بين الشعري والفني، ص20.

[44] طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، اتحاد الكتاب العرب/ دمشق، 2004، ص9 .

المطلب الثالث : مفهوم الشعرية من منظور النقد المغربي

أمام تصاعد الوعي بالحداثة في النقد الغربي المعاصر، وعلى الرغم من انحسار النقد المغربي وانكفائه خارج سياق السجال الدائر حول نظرية الشعرية، استطاع الجيل **الستيني والسبعيني** أن ينخرط بثبوتية داخل هذا المعترك "كمبادرات منه لتنويع مراجعه إلى جانب المرجع العربي المشرقي، خاصة بعد ترجمة أعمال الشكلانيين الروس[45]"، إبان الحضور الكاسح للشعر مقارنة مع باقي الأجناس الأخرى، قبيل موجة ما سمي "بزمن الرواية حسب تعبير **جابر عصفور**[46]"، وهذا بتصريح النقاد المغاربة أنفسهم، الذين أقروا "أنه لابد من الاعتراف، ونحن على بعض **كيلو مترات من أوروبا** وخاصة من **فرنسا**...أننا تأثرنا نحن أيضا وكل الأدب العربي المعاصر بهذه المناهج[47]"، التي فتحت شهية فئة عريضة من المهتمين، سيما طلاب الجامعة وأساتذتها وخريجيها " بترجمات عديدة لمقالات بعض النقاد البنيويين: **رولان بارت - Roland Barthes**، **تودوروف Todorov-** ، **جيرار جنيت - Gerard Genette**، (..) **كريماس- Greimas**، **فلاديمير كريزنسكي- Vladimir Kresinsky** ..وغيرهم [48] "، في محاولة اجتياز المسافة بين الصوت والصدى، "واتخاذهم الشعريات الحديثة والمعاصرة، حقلا امتيازيا لاختيار مدى كفاءة أجهزتها المنهجية ونجاعة مدوناتها المفهومية [49]".

---

[45] د. محمد مريني، مقال خطاب مابعد البنوية في النقد المغربي الحديث، (مرجع سابق)، ص145.

[46] رشيد بن حدو، عن الشعر في زمن اللاشعر، ص 18.

[47] حوار أجراه محمد بنيس ومصطفى المسناوي مع إدريس الناقوري ، دفاعا عن المنهج، مجلة الثقافة الجديدة / الرباط، العدد، 9شتاء 1978، ص17.

[48] د. محمد مريني، مقال خطاب مابعد البنوية في النقد المغربي الحديث، ص145، (بتصرف).

[49] رشيد بن حدو، عن الشعر في زمن اللاشعر، ص.ص: 11 و 12.

في هذا الصدد، يمكن أن نجزم بأن أغلب النقد الأولي المهتم في هذا المجال لم يستطع أن يتجاوز في أغلبه أن يكون استعارة لمجموعة من المفاهيم، بإعادة إنتاجها وقولبتها، "عن طريق نوع من الملاءمة المنهجية بين مكوناتها وعناصرها[50]"، ثم تطويعها بحسب مقاس يفتقد إلى شروط وضوابط علمية بلا إقناع ولا إمتاع يذكر، أو في المقابل النادر، اعتماد لرصيد يرتبط وثيقا بالمستجد بشكل قادر على التفكيك والتأويل، بل يمكن أن نحسب ذلك، نوعا من الاستئثار المتنامي من جانب، " أوتبئير الاهتمام بشكل حصري إطلاقي على الأدوات المنهجية و الآليات المفهومية، الكفيلة بدراسة نصوص الشعر من خارجها[51]"، مما كان له وقعه بأن يشنوا عليه هجوما شنيعا حول تبنيه لهذه النظرية، احتماء بالحداثة.

ومن ذلك، سأحاول جهد الإمكان الترسيخ لهذه الذاكرة النقدية، عبر ملامسة رؤى النقد المغربي لمفاهيم الشعرية، التي اختارت بدورها حيزا إشكاليا، تنحو فيه منحى الحداثة والتجريب، و تحقق هامشا لا يستهان به من انشغالات الشعرية، برفضها ونبذها للمتآكل والسائد، من خلال الوقوف عند دراسات نماذج نقدية، كانت لها وجهة نظرها، محاولا بنوع من التجزيء، التقاط انفلاتات من مشاريعها النقدية وطروحاتها، ويتعلق الأمر ب:

1- د. الشاعر والناقد محمد بنيس.
2- د. الناقد محمد القاسمي.
3- د. الناقد محمد كنوني.
4- د. الناقد رشيد اليحياوي.
5- د. الناقد يوسف ناوري.
6 - د. الناقد والشاعر نبيل منصر.

---

[50] د. محمد مريني، مقال خطاب مابعد البنوية في النقد المغربي الحديث، (مرجع سابق)، ص149،

[51] رشيد بن حدو، عن الشعر في زمن اللاشعر، ص. ص: 11و 12.

7 - د(ة). فتيحة عبدالله.

8 - د. الشاعر والناقد عبد الله راجع

9 - د. الناقد نجيب العوفي .

1- **محمد بنيس**

بفعل إلمامه واقتفائه لخطوات نموذجه النقدي، - **أدونيس**- يعتبر **محمد بنيس** من أكبر رواد النقد الحداثي الذي سطع شهابه في **المغرب والعالم العربي**، إثر محاولاته الجريئة في اقتحام مفاهيم الشعرية من أغلب زوايا ممارستها التنظيرية أو النصية التحليلية، في علاقة وثقى مع ثورة تحديث الوعي الشعري العربي، بين أتون معركة البحث عن النص الحداثي، داخل ما أسماه " **بالمركز و المحيط الشعريان**[52]" ليهيئ لكتابة تتطلع إلى وعد التاريخ، وتختزل تصدع المشهد الشعري التقليدي والمعاصر في سياق منهجي - تراكمي - مخصوص.

لقد اعتكف **محمد بنيس** الكتابة منقطعا إلى نفسه، ليأخذ قدرا كافيا من الحفر والتمحيص، قصد تطويع القواعد على مقاس مشاريعه، حيث " يتمرأى له موضوع الشعر العربي الحديث في صيغة متاه، (..) يقود الباحث المسكون بجدارة القلق، مكانا تتزوج فيه الأضواء والعتمات[53]"، إذ الكتابة ليست ترفا لفظيا، بل هي مسؤولية جسيمة، بما هي تطلع واستشراف يقود إلى أسئلة مضمرة، تتجدد بتجدد المناهج والنظريات، " وأدوات التحليل والمعطيات العلمية المعرفية، بالإضافة لتجدد أسئلة الحاضر والمستقبل بالكتابة وفي الكتابة، تأكيدا أن الشعر العربي الحديث تستغويه لا نهائية القراءة، مثله مثل الشعر العربي القديم[54]"، ليؤسس بذلك مشروعا حداثيا رائدا بدءا من مؤلفه، "**ظاهرة الشعر**

---

[52] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، (مرجع سابق)، ص 38 .

[53] (المرجع نفسه)، ص 38 ، (بتصرف).

[54] (المرجع نفسه)، ص25 .

المعاصر[55]" مرورا بدراسات نقدية أكثر عمقا على غرار "**الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في أجزائه الأربعة** [56]" وغيرها من المؤلفات التي شكلت انعطافات كبرى في تاريخ النقد المغربي الحديث.

وفي هذا المنحى المشوب بنوع من التوترات، قارب **محمد بنيس** قضايا عدة مستدلا على ذلك، " بأن الوضعية الراهنة للبحث في الشعر عالميا وفي الشعر العربي خصوصا، تحتفظ بقضاياها، أكانت من طبيعة **نظرية أم إبستيمولوجية أم معرفية**[57]"، الأمر الذي تولدت معه أسئلة جديدة تتجاوز الرؤى المهادنة، التي تقتضي حرصا وحذرا " لتمنح إمكانات الاختراق (..) والسفر في ليل القصيدة حيث السماء والأرض تنكفئان بصمت في مكان له أسراره[58]".

وحتى يلم الناقد بما يكتنف البنى الشعرية من لبس و معيارية، فقد انكبت مساعيه، على إعادة قراءة المنجز الشعري العربي واستتباع مراحل تطوره وانبنائه، والوقوف عند تخوم إبدالاته، متكئا حيال ذلك، على الممارسة الترجمية التي كان يرى بأنها فسحة عريضة - رحيمة - بمثابة علامات خضراء، كمقترح تمهيدي لأي قراءة بعدية، " آسفا بأن النقد العربي لا يملك هذا التأمل للإبانة عن الخلل وتعرية القلق[59]"، وهو أسف يحمل شحنة مرارة واقع نقدي، لايهتم إلا بالقشور.

واستمرارا في استكشافاته، و بحثه الاستقصائي لقضايا تصب في مجرى الشعرية فقد تذرع في دراساته العربية بما استقاه من مقولات نقدية غزيرة

---

[55] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية.

[56] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ط1 - 1990، الرومانسية العربية ، ط1 - 1990، الشعر المعاصر، ط1 - 1990 - مساءلة الحداثة، ط1- 1991، وكلها، دار توبقال للنشر والتوزيع/ البيضاء.

[57] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص38 .

[58] (المرجع نفسه)، ص 39، (بتصرف).

[59] (المرجع نفسه)، ص 28 .

لحازم القرطاجني وبن طباطبا العلوي، وقدامة بن جعفر، وغيرهم من النقاد القدامى، لمعالجة قضايا عدة من قبيل **البيت والقافية**،....إلخ، ليستنتج جراء ذلك، بأن الدراسات النقدية العربية " لاتتوفر على كتاب مستقل بدراسة هذه العناصر النصية منفصلة عن العناصر الأخرى[60]"، عكس النقد الغربي الذي لا يركن إلى الهدوء في تقفي إمكانات اشتغال النص الشعري وتداعيات ارتحالاته و تطوره.

وترسيخا لدراساته حول بنيات الشعر، فقد أقام هامشا كبيرا لدراسة عنصر التخييل، - الذي اعتبره البعض عماد البناء الشعري - إلا أن الناقد يلحظ عكس ذلك، ليرى بأنه مصطلح فلسفي استقاه الفلاسفة العرب من **أرسطو** و استعمله **الجرجاني** مستفيدا منه - **أرسطو** - ضمن صيغة مغايرة تفرد للتخييل مرتبة أدنى من الاستعارة، منتصرا للعقلي على حساب التخييلي.

وبهذا الثبات، الذي طبع كتاباته، - الرصينة - يكون **محمد بنيس** قد أدلى بدلوه بجرأة الناقد المتمحص، في عدد من قضايا **الشعرية العربية** أمام سطوة الشعر وجبروته، من زاوية تروم التحديث في مناهج النقد، منتهيا بأن هناك مشتركا يؤالف بين الشعريات العربية وهو " الوجود السابق للمعنى قبل بناء النص، فالشاعر يعين المعنى الذي يبتغي تناوله في القصيدة، ثم يبني قصيدته بعد ذلك[61]".

2- <u>رشيد اليحياوي</u>

أما الناقد **رشيد اليحياوي** فقد انطلق من مؤلفه " **الشعرية العربية : الأنواع والأغراض**[62]" مستهلا دراسته بتعريف مقتضب للشعر بمختلف إحداثياته، بأنه

---

[60] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، (مرجع سابق)، ص122.

[61] (المرجع نفسه)، ص 58 .

[62] رشيد يحياوي، الشعرية العربية، إفريقيا الشرق / الدارالبيضاء - المغرب، ط1 - 1995 .

ليس صنفا واحدا، وإنما أنماط عدة، "وهو ليس نوعا إلا في مقابل الأنواع النثرية عندما يأخذ بتقسيم الأدب إلى شعر ونثر، (..) وكل شكل منها هو نوع في ذاته [63]"، وهذا ما دعا العرب أن يتمثلوه ضمن دراسات أدبية أخرى" تخص جمالية لغة **القرآن** وتشكيل الخطاب **الرسالي والخطابي**[64]".

ووفقا لهذا التأمل، فقد عمد الناقد إلى تتبع ضروب الشعرية و أنساقها، محاولا تبيان أهم ملامحها وتشكل مفاهيمها في النقد العربي القديم، ممعنا بأن الواقع التاريخي، "يؤكد وجود أشكال عدة كلها تندرج تحت الشعر [65]"، وهي محاولة متمحصة من الناقد لشد ناصية هذا المفهوم قصد تأصيله وشرعنته، علما منه "أن الشعرية ليست مصطلحا أحادي البعد، بسيط المعنى، بل إنه متعدد الأبعاد، مركب المعاني، متنوع الدلالات[66]"، يمكن أن يستوعب النقد الحديث و القديم معا.

ومن زاوية النظرفي جانبي الشكل والغرض، فالناقد يرى بأن هناك نوع من التفاعل بينهما ولا يصح الفصل بينهما " وإن كان كل واحد منهما يشكل مدخلا متميزا لتصنيف النصوص الشعرية العربية [67]"، كما أن مفعوله لوحده يظل قاصرا - منحسرا - وأقل أجرأة لتأدية مهمته، إذا لم يتقاطع مع الغرض والدلالة .

وللإستدلال على صحة مقارباته وإضاءة مفاصل ما يصبو إليه في دراسته، فقد انصرف لنماذج تصنيفية أوردها كالآتي :

---

[63] رشيد يحياوي، الشعرية العربية، (مرجع سابق)، ص5، (بتصرف).

[64] (المرجع نفسه).

[65] (المرجع نفسه)، ص5 .

[66] شاكر عبد الحميد، الغرابة: المفهوم وتجلياته، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / لكويت، عدد، 384، يناير 2012 ،ص 8 .

[67] رشيد يحياوي، الشعرية العربية، ص7.

" - **أبو زيد القرشي**، الذي اعتمد تصنيفا طبقيا للشعر، فهو يجعل «**جمهرته**» تسعا وأربعين قصيدة، ثم يقسمها إلى سبع طبقات، في كل طبقة سبع قصائد وفي أعلى الطبقات، طبقة السموط.

تصنيف **أبي سلام الجمحي**، الذي كان موضوعه الشعراء لا الشعر، وقد جعلهم في **عشرين طبقة**.

تصنيف **الفارابي**، الذي عده الأقرب لوضع مبدأ يقوم وراء تصنيف الشعر، بما تستجيب له النصوص الشعرية، ويدعمه سياق الثقافة والأدب العربيين[68]" .

كما تعرض الناقد بنوع من التفصيل، إلى **البعد الكمي**، وكيف تم تناوله في الشعر العربي القديم وفق اشتراطات وتمظهرات تتفاوت بحسب قضايا عدة، "من قبيل الفرق بين القصيدة والمقطعة[69]"، لينتبه في غضون ذلك، "بأنه ليس فقط مجرد فرق بين الإيجاز و الاطالة [70]" وإنما إضمار لعناصر كمية تتعاضد لبناء شعريتها.

ولاستجلاء أدبية النص وشعريته، يستبين الناقد بأن عملية التقسيم بالنظر إلى كم الأبيات يعطي قسمي **اليتيم و النتفة** أهلية فنية، كنموذجين يمكن إدخالهما ضمن خانة خيار الشعر تارة، وإخراجهما إن اقتضى الأمر ذلك، باعتبار إمكاناتهما الجمالية.

وحتى يتمكن كل مهتم من أن يتنصت نبضات الشعرية العربية من محتدها، فقد يلزمه ذلك، " النبش تحت الأرض، لمعرفة هذه الأصول و الروافد[71]"، أخذا بنمط الكتابة **الخطابية** و ومنحنياتها، ثم **الرسالة**، وعلاقة هذين الجنسين

---

[68] رشيد يحياوي، الشعرية العربية، (مرجع سابق)، ص.ص: 6 و 7 .

[69] (المرجع نفسه) ، ص. ص: 11 و 12 .

[70] (المرجع نفسه)، ص11 .

[71] إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 119 .

بالشعر، بغاية تمييزهما، حتى يمكن أن يحققا نوعا من التآلف، - وإن كانت الوظيفة الشعرية تتراجع فيهما - " لتهيمن الوظيفة الإبلاغية[72]".

ومن ثم فقد وضعت **الخطابة** كذلك، في مقابل النمط الشعري، " إذ أنها توظف مكونات البلاغة كميا ونوعيا إلى حد ما (..) و إن لم تكن العلاقة بين الخطابي والشعري، علاقة تضاد [73]"، أو أن تحدث تباعدا يخص كل طرف بضوابط خاصة به، كما أن ليس هناك من تنافر بين الرسالة والشعر.

ليس هذا فقط، فقد سبق للناقد أن وضع إرهاصات لنمذجته، في تنظيره لمفاهيم الشعرية عبر مؤلفه " **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**[74]"، الذي يستحضر فيه جدارة موقف **كروتشه** - الذي اتسمت آراءه بجانب من الصدقية - متمثلا لذلك، " في كون الآثار تصدر فردية وأنها أثناء إبداعها قد تأتي عفوية من دون تفكير في قوانين مسبقة تلزم الكاتب نفسه بالخضوع لها، وأنه من الضروري أن تحمل هذه الآثار صفات تجديدية وسمات تفرد حتى لا تصبح نسخا من بعضها، إلا أن هذه الآثار بعد إنجازها تظل محتفظة بنسب قرابة مع آثار أخرى، أي تكرس سمات موجودة في غيرها، ومن هنا يجوز ضمها إلى باقي ما معه تتشابه[75]".

ويخلص **رشيد يحياوي** إلى القول : " أنه لم يكن بوسع «**كروتشه**» في زعمه أن الحدس يستطيع صهر جميع أشكال الإبداع في بوتقة العاطفة وغنائية المبدع[76]، ونفسه الأمر ينطبق على **بلانشو** " في اعتقاده أن الكتابة في سعيها العدمي

---

[72] رشيد يحياوي، الشعرية العربية، (مرجع سابق)، ص127.

[73] (المرجع نفسه) ، ص. ص: 120 و121، (بتصرف).

[74] رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق / البيضاء، ط1 - 1991.

[75] رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص27 .

[76] (المرجع نفسه)، ص36 .

تجهل نفسها (..)، ولا تبدي حضورها إلا في جنينية الأثر(..) وأن جنون الكتابة - لكي يثبت ذاته - لابد أن يحطم ماهو قائم، وأن يلغي الأنواع من الإبداع [77]".

3- د محمد كنوني

وفي سياق آخر، أولى **د. محمد كنوني**، كامل اهتمامه لمسألة الشعرية، متمحصا لمنجزها قديمه وحديثه - على المستويين النظري و التطبيقي، بدءا من كتابه الأول " **اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد**[78]"، مرتسما في مغامراته وحفرياته أسس فاعلية اللغة الشعرية في قصائد هذا الشاعر العراقي، وكيف انغمر في تأسيس لغة شعرية بديلة، يتآلف فيها الإيقاع والدلالة في علاقة حوارية، مستلهما أهم بحوثاته من مرجعيات النقد **الأوروبي (الفرنسي والألماني)** خاصة عند **جون كوهين وهنري ميشونيك**، ومغترفا في الآن ذاته، من كشوفات النقد العربي القديم، سيما **نظرية النظم** عند **عبد القاهر الجرجاني ومفاهيم الشعرية** عند **حازم القرطاجني**، منتهيا إلى ما انتهى إليه **أدونيس** بأن" **اللغة الشعرية** (..) بنية تنصهر فيها الكلمات(..) والرؤى في حدس واحد، ودفق واحد[79]".

كما تضمنت دراسته الباذخة الثانية "**شعرية القصيدة العربية المعاصرة: دراسة أسلوبية**[80]"، التي نستلهمها في هذا البحث، بأن استهلها بتعريف مقتضب،

---

[77] رشيد يحياوي، الشعرية العربية، (مرجع سابق)، ص36 ، (بتصرف).

[78] محمد كنوني، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد، (د.ط) - 1997.

[79] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الابداع والاتباع عند العرب، ج3 ، صدمة الحداثة، ط2 - 1978 ص243 ، (بتصرف).

[80] محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية .

- جامع مانع - لمفهوم الشعرية، " كمجموع السمات أو الخصائص الجمالية التي تتفاضل بمقتضاها الأساليب الشعرية من نص لآخر، أو من مرحلة لأخرى[81]".

وفي محاولة بيانه لإشكالات و ملابسات تضخم مفاهيم هذا المصطلح - **الشعرية** - في الحقلين النقديين - العربي (قديمه وحديثه) والغربي - بشحناته المتدفقة العصية عن التحديد، فذاك مرده بحسب الناقد " إلى مصطلح **الشعرية** نفسه[82]"، مسترسلا أنه وبقدر الاهتمام والوعي بزخمه وإشكالاته " فإنه يكتسب في كل حقبة تاريخية مفهوما جديدا، تبعا للتدرج في الوعي الشعري، فهو غني أيضا بأنساقه الجمالية (..) وبمفاهيمه الإجرائية الواصفة لكيفية تشكل تلك الأنساق، وتفاعلها لحظة الإنجاز النصي[83]"، مؤكدا بأن الاهتمام بالشعرية، - وإن بصيغ مغايرة - ليس وليد اليوم، بل هو ضارب في التراث الأدبي، " إذ يشكل أس الخطاب النقدي القديم الذي اتخذ الشعر موضوعا له، بوصفه صناعة ينبغي بيان خصائصها[84]"، مبرزا أن كل ما ورد و كتب عن الشعرية، لا يستطيع أن ينحرف مباشرة أو مداورة، عما جاء به كتاب **فن الشعر لأرسطو**، - بأسئلته ذات الأبعاد الفزيقية / الأدبية - ومادونه لا يتجاوز أن يرد إلا مجرد تعليقات فقط.

إلا أن تحديدها - الشعرية - وتشريح قضاياها، " فذلك يستلزم مراعاة رؤيتين للنظر متلازمتين هما: **الرؤية التأريخية والرؤية المقاربة**[85] "، وهو تصور مستجد يكاد يتجاوز أغلب الدراسات النظرية في هذا المجال .

---

81 محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية ، ص 2، (مرجع سابق) .

82 (المرجع نفسه)، ص 10.

83 (المرجع نفسه)، ص.ص: 10 و 11، (بتصرف).

84 (المرجع نفسه)، ص 3 .

85 (المرجع نفسه)، ص 2.

ومن جهة أهمية البلاغة وعلاقتها بالشعرية، يفيد في قوله " بأن هاجس تجديد البلاغة انطلاقا من المنظور اللساني الجديد، قد أصبح أمرا أكثر إلحاحية، بالنسبة لرواد الشعرية الحديثة، الذين نصوا على ضرورة الاستفادة من البلاغة التقليدية، وتزويدها بالأداة الكفيلة بتحويلها من بلاغة معيارية إلى بلاغة إجرائية، قادرة على وصف النصوص الأدبية وتفسيرها[86]".

وفي الوقت ذاته ألمح في معرض دراسته " بأن **جون كوهين** قد انطلق لإبراز فاعلية الصور البلاغية في بناء لغة الشعر، من منطلق يقضي بتجاوز البلاغة القديمة التي بنيت وفق منظور تقليدي(..) يكتفي بتسمية مختلف أنماط الانزياح، دون أن تتعدى ذلك إلى البحث عن السمة المشتركة بين الصور البلاغية[87] ".

وفي سياق آخر، أثار الناقد مأزق الترجمة التي تواجه النقد العربي القديم وتحرجه خاصة من حيث تحديد دقيق لمصطلحها- **poétique** - " إذ تم صياغة مصطلحات متعددة من قبيل، **شعرية، شعرية وفن الشعر، وفن النظم، والإنشائية، والفن الإبداعي، والبويطيقا، وعلم الأدب**[88]".

ففي توطئة بحثه - ذي الصلة بالشق التأريخي، يرى الناقد " بأن للشعرية تاريخا طويلا في النقد الغربي يرجعه، **ت.تودوروف T.TODOROV** و **أ.ديكرو O.DUCRO** إلى كتاب **أرسطو (فن الشعر)** الذي يعتبر أول عمل منهجي في هذا المجال [89]".

من هذا المنطلق، اقتحم الناقد - **الرؤية المقارباتية** - للشعرية، استنادا إلى خلاصات وتفاسير يعضدها بشواهد تؤشر على اختراقه لدهاليز النص النقدي،

---

[86] محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، (مرجع سابق)، ص 6 .

[87] (المرجع نفسه)، ص.ص: 7 و 8 ، (بتصرف).

[88] (المرجع نفسه)، ص 5 .

[89] (المرجع نفسه)، ص 3 .

ممثلا لذلك بعلاقة الشعرية باللسانيات، - كعلم محايث للغة - مرجحا لكفاءة الشعرية " كعلم محايث للأدب وللغة الشعر بشكل خاص[90]"، مثيرا بأن أهم سمة تجسد لأواصر الترابط، - بين الشعرية واللسانيات - قد تتضح لدى الناقد، "في محاولة تجديد البلاغة القديمة [91]" .

وفي ملامسته للمتن الشعري العربي المعاصر بثرائه ونبضه، فقد اقتطع لإبراز ذلك، عينات قصائد عدد من النماذج، يمثلون بداية مرحلة الخمسينيات من القرن العشرين إلى الآن[92]"، كنماذج كفيلة بالمعاينة السياقية، لما تطفح به من سمات وأنساق شعرية، عمد إلى تحديدها تجاوزا " في اتجاهات أسلوبية ثلاثة (..)

1- **اتجاه الكثافة** : الذي يجنح إلى الغموض الدلالي، من خلال بنية التعبير المجردة، ويعمل على تكثيف الصورة بمقومات الإيقاع الصوتية، فيخلق ما يسمى بالصورة الإيقاعية، أي الصورة التي تغتني بضرورات إيقاعية، ويتمثل هذا الاتجاه، خاصة عند **أدونيس** وشعراء **قصيدة النثر** .(..)

2- **اتجاه البساطة**: الذي يجنح (..) إلى الوضوح الدلالي من خلال اختيار بنية تعبير واضحة (..) ووسم اللغة بأثر الواقع.

3- **اتجاه التفاعل** وهو الاتجاه المهيمن على الشعر العربي(..) والذي يقوم على أساسين :

أ- على أساس المراوحة بين **الكثافة والبساطة** عند التنقل من مقطع إلى مقطع آخر في النص الواحد.

---

[90] محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية ، (مرجع سابق). ص 5 .

[91] (المرجع نفسه)، ص 6 .

[92] (المرجع نفسه)، ص 11.

ب- وإما على أساس اختيار لغة شعرية قريبة إلى التمثل دون السقوط في مغبة الوضوح المباشر[93]" .

وعلى نفس النسق، فإذا كانت الدراسات النقدية المقاربة للنصوص الشعرية تتكئ على مناهج تحليلية، - شبه متجاوزة - فقد اختار الناقد **محمد كنوني** منحى مغايرا أكثر دقة وعلمية انطلاقا من اهتمامه بجانب **الأسلوب ولغة الشعر**، الشيء الذي كان يستلزم في نظره، " مراعاة منطلقين بارزين،(..) هما:

1- **السياق**(..) وقد أتاحت له هذه المقاربة السياقية فرصة توسيع دائرة **الشعرية الأسلوبية** حتى تشمل جميع الأجناس الأدبية (..).

2- **الإحصاء** (..) الذي ينطلق من فرضية إمكان الوصول إلى السمات الأسلوبية للنص الأدبي عن طريق الكم، لهذا السبب تقترح الأسلوبية الإحصائية إبعاد الحدس لصالح القيم العددية[94]".

وقد توزع مشروعه النقدي الضخم - الذي لا يستطيع هذا البحث إيفاءه جزءا يسيرا من مضامينه - بالوقوف على أهم البنى المؤسسة لمفاهيم الشعرية، التي تمحورت بالأساس على: **بنية الإيقاع، بنية التوازي، بنية الدلالة، وبنية الضمير**، متفحصا لمستويات كل بنية على حدة تنظيرا وتطبيقيا.

4- <u>محمد القاسمي</u>

ومن زاوية أخرى، اتسع الاهتمام لدى الناقد، **د. محمد القاسمي**، ضمن مؤلفه "**قضايا الشعرية: دراسة في الأصول والمرجعيات**[95] " وقد نزع فيه منحى آخر ، يروم طرق مفاهيم **الشعرية** من مواقع عدة، انطلاقا من اهتمامه بالمناهج الأسلوبية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من انشغالات النظرية الشعرية، "إذ أن

---

[93] محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، الصفحات: 11و 12و 13 (مرجع سابق)، (بتصرف).

[94] (المرجع نفسه)، ص.ص: 15 و 16 ، (بتصرف).

[95] محمد القاسمي، قضايا الشعرية ، دراسة في الأصول والمرجعيات.

الباحث الأسلوبي وهو يحاول تحديد طبيعة العلاقة بين الأسلوبية والمباحث السابقة لها، لايستطيع تبين الحدود الدقيقة التي تفصل بينها، لما بينها من وشائج تصل إلى حد التطابق أحيانا [96]"، وذلك في إشارة منه إلى **اللغة والأدب والأسلوب**، " كمباحث أساس لكل دراسة أسلوبية[97] "، يشكل فيها محور اللغة - الموقع المركز- الذي يتقاطع مع الأسلوب " باعتباره موضوع الدراسة الأسلوبية[98]".

ووفقا لذلك، فقد أورد الناقد بأن العلاقة بين **البلاغة والأسلوبية** جد قوية، "فالأسلوبية تأسست على أنقاض الموروث البلاغي، وذلك لأن الأسلوب الذي يشكل الأساس الموضوعي لكل الاتجاهات الأسلوبية، ورد إلى جانب البلاغة في دراسات متعددة [99]"، بحيث تضيق المسافة بين المبحثين، و تتقلص بينهما، إلى حد الذوبان "حتى لاتعدو أن تكون الأسلوبية جزءا من نموذج التواصل البلاغي[100] ".

وهكذا يمضي الناقد، مسائلا لنبض صيرورة النظرية الأسلوبية وما يتفق وانبنائها التاريخي، مثيرا بأنها لم تستطع أن تحدد معالمها بشكل جلي، **إلا بداية القرن العشرين**، " على الرغم من تاريخها الطويل، الذي يتميز بعدم انتظام مراحل تطورها إلى درجة النسيان أحيانا رغم إشارات القدماء إليها في شعرية **أرسطو**، شعرية **الجرجاني**، و شعرية **حازم**[101]".

كا همت دراسته هذه قضايا عدة، معتبرا بأن عنصر **اللغة** يشكل قطبا أساسيا - مركزيا - في العمل الشعري، نظرا لتأثيراته البليغة على جل الجوانب الاجرائية

---

96 محمد القاسمي، قضايا الشعرية، دراسة في الأصول والمرجعيات، (مرجع سابق)، ص3 .

97 (المرجع نفسه)، ص 3 .

98 (المرجع نفسه)، ص 3 .

99 (المرجع نفسه)، ص 4 .

100 (المرجع نفسه)، ص 4 .

101 (المرجع نفسه)، ص 30 .

للنظرية الشعرية، " بفعل استثمارها لكل الإمكانات والطاقات التعبيرية المختلفة [102]".

كما أولى مسالك الأسلوبية في ارتباطها بالبلاغة المعيارية أهمية قصوى، تأسيسا على علاقاتها الائتلافية التي تعكس وضع المستويات المختلفة للنص"سواء **الدلالية**، منها كالمجاز والاستعارة والتشبيه، أو **التركيبية** منها، كالحذف والفصل والوصل والتقديم والتأخير (..) أو **الصوتية** من سجع وترديد وتصدير وغيرها[103]"، محاولا بصرامته استيعاب مواضعات البنى العامة للأسلوبية و تطويعها وفق قوانين صارمة.

وتقفيا لانعراجات مسارات البلاغة الجديدة والوعي بجهاز مفاهيمها وتجلياتها في النقد الحديث، يرى **د. محمد القاسمي** بأنها " لم تعد مجرد أداة للكشف عن الخصائص الجمالية للأسلوب، أو الحكم على النصوص الأدبية وتقويمها بناء على أدوات ومفاهيم إجرائية محددة سلفا، بل أنها عمدت بكل قواها، أن تجد لنفسها موقعا جديدا يضفي عليها طابع العلمية والشمولية والموضوعية[104]"، مما ينم على أن قوة النص ليست فيما تستثمره من قيم جمالية فقط، أو بقدر ما تستدعيه من اشتراطات ذات أبعاد أكثر دقة، بل أكثر من ذلك، " فالقواعد الجمالية الموجودة في نص ما، لا تمثل إلا جزءا من قواعد أخرى ممكنة، ومن ثم فإن مهمة الشعرية، لاتقتصر على الكشف عن المقولات النقدية المنجزة ولكنها تقوم بابتكار مقولات جديدة[105]".

وعلى هذا النسق ولتحديد الصلة بين البلاغة و الأسلوبية فإن العملية تستلزم تحديد أمرين هما:

---

[102] محمد القاسمي، قضايا الشعرية، دراسة في الأصول والمرجعيات، (مرجع سابق)، ص3.

[103] (المرجع نفسه)، ص 5 ، (بتصرف).

[104] (المرجع نفسه) ، ص 8 .

[105] (المرجع نفسه) ، ص 29 .

"1- العلاقة بين الأسلوبية و البلاغة المعيارية.

2- العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة الجديدة[106]"

كما سبق قبلئذ وفي إطار انشغالات الناقد، أن أصدر دراسة تصب في غمار شعريات **المفاضلات** و**المقارنات**، أفردها للصورة في شعر **أبي تمام**، وهي دراسة تحيلنا إلى قضية **عمود الشعر - الآمدي** - ذات الوقع الكبير في منجز النقد العربي القديم ،"باعتبارها إرهاصا متقدما لوضع أسس علمية قمينة بتفسير الإبداع الشعري[107]".

وفي هذا يستخلص الناقد، بأن ما يميز الصورة عند هذا الشاعر الفحل هو " ما يرتبط بمحاولة تأسيس نمط جديد في الاستعارة يقوم على مبدأ **التعالق والتراسل والجمع بين أعناق المتنافرات**[108]"، مستتبعا خطوات **الآمدي** في انحيازه إلى **البحتري** وتعسفه بنقودات سخرية جارحة، تنم عن تحامل يتجاوز اللياقة اللازمة و الموضوعية الأدبية.

وهو موقف يرى فيه الناقد، بأن **الآمدي** قد استند إلى قاعدة أساسية، " أنه لاينبغي للشعر المحدث، أن يخرج عن الإطار العام للشعر القديم وعن الطرق المتبعة فيه، فكأنه يريد أن يكون النص المحدث نسخة أصلية للشعر القديم، يجتر معانيه الشعرية ويكرر تقنياته الأسلوبية [109]".

كما انتقل إلى مقاربة أخرى طرقت نفس الباب، ويتعلق الأمر **بالقاضي الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه**، وقد انحاز فيها للأول، ضد **أبي تمام**، بدعوى أنه شاعر محدث، ليستنتج الناقد في ذلك، بأن هذا الميل إلى هذا أو ذاك، يصب في جوهره، على ظاهرة البديع من **استعارة وطباق وجناس**،

---

106 محمد القاسمي، قضايا الشعرية، دراسة في الأصول والمرجعيات، (مرجع سابق)، ص5 .

107 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص26 .

108 محمد القاسمي، الصورة الشعرية، دراسة في شعر أبي تمام، ص3 .

109 محمد القاسمي، الصورة الشعرية ، ص 4 .

مستحضرا ما قاله **القاضي الجرجاني** في ذلك " وهذه أمور متى حملت على التحقيق وطلب فيها محض التقويم، أخرجت عن طريق الشعر، ومتى اتبع فيها الرخص، وأجريت على المسامحة أدت إلى فساد اللغة (..) وإنما القصد بها التوسط والاجتزاء، بما قرب وعرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح [110]".

وفي الجمع بين مواقف كل منهما يحسم د. **محمد القاسمي** بأن الناقدين معا لايختلفان البتة في التقريع والتمسك بالقديم، مستثنيا جراء ذلك التجربة النقدية **اليتيمة للصولي** التي تشكل نقدا مغايرا للسائد، من التجارب النقدية الأخرى التي لا تنطلق من العمل الأدبي ذاته، قصد سبر أغواره والكشف عن قيمته الفنية ومكوناته الأسلوبية، " و إنما تحكم على الإنتاج الأدبي وفق مؤثرات خارجية لا علاقة لها بالإنتاج ذاته [111] ".

5- <u>د. يوسف ناوري</u>

وضمن توجهه الحداثي، فقد بذل د. **يوسف ناوري** جهدا جهيدا في اجتباح واختبار الشعرية من منظور تاريخي شبيه ببنيات وإبدالات **محمد بنيس وأدونيس** في مشروعيهما النقدي، من منطلقات إبدالية تخص الرقعة الجغرافية المعنية - المغرب العربي - المضمنة بعنوان مؤلفه،" وفق الطرائق النصية والنظرية التي اعتمدوها بناء أو افتراضا، نقدا أو تقليدا، بحسب الذوات المختبرة لفعل التحديث والأوضاع المحددة لمساراته واختياراته[112]"، ليسلك في ذلك مسار البعد الزمني أو "حفريات النص[113]"، بحسب تعبير **محمد بنيس**، بحيث يمتلك الشعر

---

[110] القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمدالبجاوي، مطبعة عيسى البابلي الحلبي وشركاؤه / بيروت، ط1 - 1966، ص 433، نقلا عن محمد القاسمي، الصورة الشعرية، دراسة في شعر أبي تمام، ص4 ، (بتصرف).

[111] محمد القاسمي، الصورة الشعرية، دراسة في شعر أبي تمام، ص 6 .

[112] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص 26 .

[113] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص 57 ، (مرجع سابق) .

العربي حصانة الانتماء للزمن " في اتساع دائرته وتباين الاتجاهات التي نحا إليها (..) منطلقا من أنموذج حرص الشعراء أنفسهم على استنفاذه واستبدال بعض عناصره الواحد تلو الآخر، أو تقويض طرائقه باستمرار في بناء القصيدة أو البحث عن لغة ومتخيل يجسد تعدد أمكنة الممارسة واختلاف المواقع والأسماء والجهات التي تصدر عنها[114]"، مستغورا لأعمال عدة، راكمت وواكبت انبناء وتشكلن هذا المنجز الشعري على مختلف مستوياته، بحيث يرى "أنه ليست المراوحة بين النظرية والممارسة غير تسمية الانتماء إلى ميدان الشعرية باعتبارها نظرية (..) تنطلق من جدل النقد مع الممارسة، لاستكشاف ما تكون به القصيدة نصا فرديا وخطابا في التاريخ والسياق الجماعي للشعر والثقافة[115]".

وحتى تأخذ دراسة تاريخ الشعر قيمتها المعرفية يستطرد الناقد، " بأن ذلك يستلزم رؤية نقدية نحو التصورات التي تؤرخ للشعر، وتفترض (..) تسييجا لدلالات المفاهيم المستعملة أولا في مقدمتها الشعر ذاته[116] "، إذ أن تاريخ الشعر يحتاج إلى بناء نظري يجسد رؤية مخصوصة للماضي في أحداثه وصيروراتها، وعلاقته وتعاقبها.

ومن ثم فقد كان للشعر شأنه وحضوره بأن يعبر تحديثيا، ويقيس حجمه بمقياس الوعي الشعري السائد على نحو ينهض على وعي مغاير "من أجل موقع للذات المغربية والعربية في التاريخ المعاصر[117]"، بتفاصيل وإحداثيات مخصوصة، لاتني عن البحث والتجريب والتجريد.

و على نفس الوتيرة، ومن خلال منظوره للشعرية يرى الناقد، بأن الشعرية ليست مفهوما ضيقا يمكن أن ينوب فيه المجمل عن المحصل " بل إنه يمثل

---

[114] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، (مرجع سابق)، ص. ص: 20 و 21 ، (بتصرف).

[115] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي ، ص 26 ، (بتصرف).

[116] يوسف ناوري، (المرجع نفسه)، ص 26 ، (بتصرف).

[117] يوسف ناوري، (نفسه)، ص 14.

حصيلة تاريخ من البحث عن التحديد و التعريف وعن اكتساب صفات الدقة والعلمية ما أمكن في الثقافات الحديثة بالخصوص، التي سعت إلى إضاءة ممارستها النصية وإبراز الخصيصات النوعية لآثارها الأدبية[118]" .

ويتبدى لنا في هذا، بأن اهتمام الشعرية بالتاريخ، قد يقودها إلى أسئلة مضمرة تفتقد الاشتراط العلمي، وإن بدت ضرورية لدى البعض، "حين تصبح مهمة تاريخ الأدب هي دراسة متغيرات الخطاب الأدبي في اعتبارها الشعري، كطرائق ووظائف يتعاقب حضور العناصر والأشكال عبرها، في ضوء الطرائق أو الوظائف البانية للأثر الأدبي[119]".

وبهذا يتم اختراقها إجرائيا وفق منظور ينطلق من تصور مسبق عن مفهوم الشعر، " كما تفهمه الممارسات الشعرية ذاتها أولا، وكما يتهيأ في الخطابات النظرية المرافقة، وهي التي لم تستقر على تعريف واحد للشعر ولا لممارساته، حتى وإن اختارت بعضها اللغة كمدخل أول للتمييز بين استعمال عام، وآخر نوعي يختص به الشعر وبه تتميز ممارساته[120]".

وبالرغم من هيمنة اللغة على عدد من التصورات في حقلي الأدب والشعر بخاصة، فإن الممارسة النظرية المفتوحة للشعرية، " هي حمال أوجه وعتلة في يد البلاغيين والأسلوبيين واللسانيين والدلائليين كيفما اختلفت وتنوعت مجالات عملهم شعرا ونثرا، خطابا سرديا أو نصا شعريا[121]".

---

[118] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، (مرجع سابق)، ص 27 .

[119] يوسف ناوري (نفسه)، ص 32 .

[120] يوسف ناوري (نفسه)، ص 26.

[121] يوسف ناوري (نفسه)، ص، 27.

(*) نقصد هنا الأجزاء الأربعة من كتب محمد بنيس الشعر العربي بنياته وإبدالاتها، (المشار إليها سابقا) و الأجزاء الأربعة من كتب أدونيس الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابداع عند العرب، ج1، الأصول، ج2 تأصيل الأصول، ج3، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني، و ج4، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، وكل

وتأسيسا على ما استثاره الناقد **يوسف ناوري** من مقولات حول مفاهيم الشعرية - المتضاربة - يمكن أن نستنتج بأن أغلبها يسوده نوع من التعميم والتعسف، الذي تحكمه النسبية والتجريد، الصرامة والمرونة المبالغ فيها، حين يشكل عنصر اللغة فيها، مركزا أساسيا ضمن فاعليات انبناء الشعر.

6- **فتحية عبد الله**

و تأخذ مقولات النوع الأدبي قيمتها الاعتبارية في دراسات الناقدة **فتحية عبد الله**، الأمر الذي كان يستدعي منها حفرا عميقا في ذاكرة النقد الأدبي على امتداد النظرية الأدبية، " منذ **أفلاطون** و**أرسطو** مرورا **بهوراس** و**هيجل** إلى **لوكاتش** و**باختين** و**فراي** و **تودوروف** و **جنيت** وصولا إلى نقاد ما بعد الحداثة، وثورتهم وسخريتهم من قانون النوع (**بارت، دريدا، بلانشو**..)[122]".

وقد اتضح لها من انشغال النقد بهذا الإشكال، "أن دفع بعض النقاد إلى اقتراح نوعين فقط، **الأدب/ اللاأدب**، بل أكثر من ذلك فكل عمل أدبي يعتبر نوعا في ذاته، (..) وفرادة الأثر وخصوصيته، لا تحول أبدا دون تجنيسه[123]".

وتتعقب الناقدة ماهي بصدده، بأنه لكل جنس أدبي قواعده الصارمة التي تكفل له الإحاطة بجوانب تميزه، وإن تداخل مع أجناس وأشكال أخرى، **كالقصة القصيرة جدا** وبعض **القصائد النثرية** حين ينصهر الشعري بالنثري ... ، ليظل سؤال الجنس نواة تأمل نظري، وأحد أسئلة الأدب الجوهرية، التي لايمكن تفاديها من دون إغفال مايميز الأدب، وما يخضع له من قواعد وأعراف تكوينية تسهم في بنائه، إذ لا يمكن تصور نص أدبي يستطيع الانفصال عنها.

الطبعات الأولى والثانية والثالثة، صدرت بمطبعة دار العودة / بيروت، على التوالي ،1974، 1977، 1978، أما الطبعة الرابعة المعتمدة لدينا ، فقد صدرت عن دار الساقي/ بيروت / (د.ط) و (د.ت).

[122] **فتحية عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، ص174.**

[123] **فتحية عبد الله، (المرجع نفسه) ، ص175 ، (بتصرف).**

ويتضح بموجب ذلك، أن **الشعرية المعاصرة** لا تستطيع الاستغناء عن مقولة **النوع الأدبي**، " بل اعتبرتها أساسية لوصف الخطابات الأدبية وأساسا لكل تصنيف، مما يدل على غنى الإشكالية الأجناسية وتفاعلها مع أسئلة **أدبية الأدب** التي أصبحت موضوعا لكثير من المقاربات المتنوعة الخلفيات والمقاصد المعرفية بهدف تجديد النوع وليس التخلي عنه[124]"، وذلك وفق ممارسات نصية أملتها الحداثة وما بعدها بفتوحاتها اللانهائية .

وكيما نقترب أكثر من فحوى طرح الناقدة، أن الدور الذي يضطلع به الجنس الأدبي، لايقتصر فقط على الكيفية التي تصنف وفقها النصوص وتعرف من حيث خصائصها النوع ومحدداتها، " وإنما يشمل كذلك، إدراك كيفية انطباق أنظمة التصنيف على الأطر الجمالية والاجتماعية المتعلقة بكيفية إنتاج النصوص واستعمالها وتقييمها[125]"، ليظل المترسخ في مفهوم النوع، " أن نظرية الأدب باقية بقاء الأدب وينبغي تطويرها لتلاحق الفن باستمرار، الذي ينتهك الحدود والمواضعات[126]".

7- <u>د. نبيل منصر</u>

وبقالب مغاير، فقد جارى **د. نبيل منصر** فتوحات مفاهيم الشعرية، تأسيسا على فرضيات أخرى تناور آفاق مواجهة الشعر العربي وإبدالاته،" من مكان **النص الموازي** (..) واستضافة **العتبات النصية**(..) في مركز الضوء[127]"، كمكونات نصية ذات أبعاد دلالية ومقارباتية تسري في أعضاء النص وتفعل فعلتها فيه، "حيث سعى الشاعر العربي الحديث منذ التقليدية، نحو استثماره بدرجات

---

[124] فتحية عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، (مرجع سابق) ، ص.ص: 189 و 190.

[125] فتحية عبد الله، (المرجع نفسه)، ص177.

[126] فتحية عبد الله، (المرجع نفسه)، ص177 .

[127] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص5 ، (بتصرف).

مختلفة من الوعي والتصميم والثراء[128]"، وهو ماكان يدخل بحسبه ضمن المتخيل النقدي، بالمسكوت عنه و**الهامشي/ العرضي** الذي يعسر التغافل عنه، لما يحفل به من علائق وقطائع يصعب الاختصار فيها، "مع أن للشعر فضاء لايحده منطق بالمعنى الرياضي[129]"، ثم أيضا لأن دور الناقد أن لاتستقصيه القراءة السائدة "بل أن يقاتل من أجل أن يؤسس وعيا أو دورا للشاعر[130]" ضمن سياق ما، و للناقد ضمن سياقات مغايرة أكبر وأعمق، وذلك في مغامرة تنظيرية، تحث على الانحفاز والتجريب.

وفي صلب هذا المسار، أفاض الناقد في استتباع معالم وملامح الشعرية واختبار أسسها النظرية، كفعل كشف يطرح أسئلة من طبيعة إبيستمولوجية في سياق تحليلي "يفترض فيه وجود وشائج رفيعة بين النظرية والنص، أي بين التأمل والممارسة النصية، باعتبارهما مكانين لتبادل الإضاءة المنتجة للمعرفة الشعرية[131]".

فالنص الموازي من خلال هذه العتبات، "يعتبر أحد أبرز أشكال الفعاليات النصية ذات القيمة البنائية المتميزة في خلق وحدة متكاملة لعمل لايقتصر على تدوين جزئيات الخيال فحسب، بل يسعى إلى نمطية شديدة الاختصار والاختزال (..) و سببا في بناء تقنية الانزياح[132]".

ومن ثم فالشعر لا يبني نصيته، إلا انطلاقا من مجموعة من **العتبات النصية** الداخلية " التي تضمن له نسبا رمزيا يحمل توقيعه، **كإسم المؤلف**، أو التي

---

128 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، (مرجع سابق)، ص.ص: 5 و 6 .

129 جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب/ليبيا - تونس، (د.ط) - (د.ت)،ص 7 .

130 جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب ، ص.ص: 13و 14 .

131 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص5 .

132 باسمة درمش، عتبات النص، علامات في النقد، ص39 ، (بتصرف) .

تعينه أو تبوبه **كالتحديد الأجناسي، العنوان، العناوين الفرعية والفهرست، أو التي تقدمه للقارئ والجمهور كالمقدمة و كلمة الناشر**، أو التي تسيجه أو ترفعه احتفاء وتذكارا وعلامة **بانية** للدلالة والمتخيل **كالتصدير والإهداء**[133]"، والتي على إثرها تلتئم التصورات، بغاية اختبار ما تدعو إليه من تساؤلات وقضايا، "بدرجات مختلفة من الوعي والتصميم والثراء[134]".

فسلطة النص المعالج غير متناهية، وقد اتكأ في ذلك الناقد وبشكل واسع على نمذجة **جرار جنيت** ذات **البعد البنيوي**، بانتهاجه لاستراتيجية يتظافر فيها **التوسيع والتأويل والتصنيف**، وربطها بالشعرية الحديثة، كما تجسدت لدى **الشكلانيين الروس** "وتحديدا في تأملات **رومان ياكوبسون** حول الوظيفة الشعرية[135]"، والأخذ بعملية التمييز فيما جاء به **جيرار جنيت**، وجعل فرضياته " تظفر بطريقتها نحو استدلال رسم(نا) له، رهان تحقيق فائدة مضاعفة، أي كشف مايجعل الشعر المعاصر، نصا أي كتابا أو خطابا شعريا حداثيا في آن[136]"، وهو ما يدخل لدى «**جيرار جنيت**» ضمن ما أسماها "**بالنظريات الجوهرانية**[137]" .

وفي المقابل وعبر تأمله لطروحات النقد الغربي ذاك، يستحضر **د. نبيل منصر** المنجز النقدي العربي، "بالانفتاح على **الشعرية البيانية** مستعينا في بنائها بأطروحة **عابد الجابري** المؤطرة لبنية العقل العربي، ليقيم بذلك صلات الشعرية بالفكر والنسق الثقافي العربي القديم [138]"متوخيا بأن يجعل من رهانات **النص الموازي** إشكالية لا تقف عند ما يجعل من النص كتابا، " بل مرتبطة

---

133 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص6 .

134 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص6.

135 نبيل منصر، (المرجع نفسه)، ص5 .

136 نبيل منصر، (المرجع نفسه)، ص. ص: 6 و 7.

137 نبيل منصر، (المرجع نفسه)، ص 17.

138 نبيل منصر، (المرجع نفسه)، ص. ص: 8 و 9 .

أيضا بشكل صميمي، بما يجعل القصيدة العربية خطابا شعريا حداثيا[1]"، يتسم يتسم بتفرده وجدارته.

أما القسم الثاني فقد تناول فيه الناقد جانبا آخر يتمثل في الإمكانيات المتاحة " لإعادة بناء **النص الموازي** في الشعر العربي المعاصر من منظور **المحيط النصي** ثم **المصاحب النصي**، بغرض معرفة ذلك الذي يجعل من النص كتابا وخطابا شعريا حداثيا [2]".

8- <u>الشاعر والناقد عبد الله راجع</u>

وفي بحث عن مسكن شعري يروم الممارسة النصية الحديثة، ارتأى الشاعر والناقد **عبد الله راجع**، أن يلامس الشعرية المغربية من زوايا متعددة، " سواء المتعلقة منها **باللغة أو الإيقاع أو المعمار أو الصورة** أو المتعلقة منها بمجالات النص[3]"، والنفاذ إلى نداءات ومكنونات الواقع، لينطلق في مقاربته النصية " مستفيدا من منهجية **لوسيان كولدمان** من جهة، مراعيا الفرضيات التي ترتكز عليها الدراسات الأسلوبية وهي النص والمخاطب[4]"، كمشروع نقدي يؤسس لنوع لنوع من التجريب الحداثي، الذي أثرى رفوف البحث العلمي المغربي أنذاك.

ولأهميتها تلك، فقد استطاعت هذه الدراسة، أن تعيد قليلا من الاعتبار إلى المتن الشعري المغربي الحديث، و إن انحازت بشكل كبير إلى دراسة "القصيدة (..) القائمة على النظام التفعيلي بشكل لافت[5]" ، وترجيح حضور أشكال شعرية على حساب أخرى، "و إهماله لقصيدة النثر[6]"، مستلهما للنبرة الحداثية السائدة

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص 8 .

[2] نبيل منصر، (المرجع نفسه)، ص 9 .

[3] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ص 6 .

[4] عبد الله راجع ،(المرجع نفسه)، ص 11.

[5] عبد الله راجع ،(المرجع نفسه)، ص 7 ، (بتصرف).

[6] عبد الله راجع ،(المرجع نفسه) ، ص 7 .

السائدة داخل المعترك **الأدونيسي/ البنيسي** ومريديه، " بأن الشعر الحديث... هو تمييز لكل التيارات الشعرية، التي تعارض القديم مهما كانت درجة هذه المعارضة ونتائجها (..) وعلى أن الشعر المعاصر هو مجموعة صغرى ضمن المجموعة الكبرى الخاصة بالحداثة[1]".

وفيما سبقت الإشارة إليه نظريا، فقد انتقل الناقد في حيز تطبيقي، بانتقائه لعينات نماذج بذاتها، قد تسعفه فيما هو بصدده من "الأسماء الأكثر حضورا وتزكية لهذه البنية[2]"، الشيء الذي يؤشر على انتصارا الشاعر لجيله، باعتباره أحد رموز التجربة الشعرية - **التفعيلية** - المغربية إبان **العقد السبعيني**، " ممن أثبتوا حضورهم في نهاية الستينات وبداية السبعينات، ولا زال أغلبهم خلال تلك الفترة مستمر العطاء[3] ".

كما انكب الناقد على جملة من القضايا الشائكة، التي تندرج ضمن أولويات أسئلة النقد الحداثي، من قبيل إمكانية الربط "بين القصيدة ونظام الايقاع[4]"، ليخص مناقشة هذه البنية فصلا كاملا، معتبرا بأن الايقاع وحده، لايكتسي كبير الأهمية في انبناء القصيدة، أو بصيغة أوضح، "أنه ليس سببا كافيا للتمييز بين **الشعر وغير الشعر**[5]"، بيد أن تفاعله وانشباكه بين عناصر القصيدة الأخرى، يمكن أن يلعب "دورا أساسيا في إغناء دلالات النص الشعري[6]"، ليستنتج على ضوء هذا التصور أنه كل العبث، الفصل بين ما هو إيقاعي وما

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، (مرجع سابق)، ص15، (بتصرف) .

[2] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد ، ص 8 .

[3] عبد الله راجع ،(المرجع نفسه) ، ص 7 .

[4] (المرجع نفسه) ، ص 7 .

[5] (المرجع نفسه) ، ص 7.

[6] (المرجع نفسه) ، ص 7.

هو دلالي في النص الشعري[1]"، إذ يكتسب الإيقاع قدرة فائقة على الانفلات من عقاله، فيتسرب إلى مواقع لا متناهية في النص، ويأخذ بعدا محوريا، يشكل أهم عناصر انبناء لغة الشعر.

كما يفتح الناقد نافذة أخرى على **بنية اللغة**، متاخما لانزياحاتها عن المعيار والسياق ، باعتبارها خرقا للسائد والمألوف، يمكن أن تتشكلن إلى جانب الإيقاع، علائق تتعاضد بناء معماريا، بحيث أن الشعر المعاصر وهو يترصد شعريته، لا يكتفي بخروج جزئي عن المألوف، وإنما يراهن على خروج كلي ليس عن الايقاع فقط، بل عن اللغة ودلالاتها أيضا.

ليبقى الهاجس الأكبر في أطروحة **عبد الله راجع**، " هو الارتقاء بالقصيدة المغربية إلى آفاق أكثر زخما ورحابة، إلى حيث توطد نديتها للقصيدتين العربية والعالمية[732]"، و تكون قمينة بأن تدرس من زوايا مختلفة ومتباينة.

وخلاصة ذلك، أن الانهماك في دراسة شعرية ما، يستلزم نوعا من التقصي لضروب الوعي الشعري بمختلف مشاربه ومستوياته الفنية، أكانت لغوية أو إيقاعية، والتي من شأنها أن تتحكم في خصائص وتقنية النوع الأدبي، واكتشاف الأنساق والبنى النصية له، لا أن يتم اختزالها في نمط شعري بعينيه.

الناقد نجيب العوفي،

وإذا كنا قد لا حظنا بأن أراء النقاد المغاربة السابقين، قد لامسوا الشعرية من زوايا ذات مناحي تأريخية أو أسلوبية محضة همت قضايا بذاتها، - قد تكون إجرائية، أو شبه إجرائية - فإن الناقد **نجيب العوفي**، اختار الإبحار في هذا المجال - الشعرية - انطلاقا من مساءلته للحداثة الشعرية العربية، "وقد احترثت

[1] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، (مرجع سابق)، ص 7 .

للشعر ،(..) أرضه الجديدة ودعمت مغامراته الإبداعية، وأطلقته من عقال[1]"، ضد ما أطلقوا عليه بالقدامة.

فكان الشعر هو المجال الحيوي الأساس، "الذي اختبرت فيه الحداثة طروحها وفروضها[2]"، والوقوف عند أعطابها وهي تروم البحث عن تفردها وخصوصيتها، احتذاء بالحداثة الغربية، " المثال والنمط والنموذج المطروح أمام الحداثة العربية الطريرة (..) الكفيلة بترميم وتأثيث الذاكرة المخربة حسب تعبير **محمد بنيس**[3]"، في مكابدة صريحة لفوضى تشتت مفاهيمها أمام موجهات يقينيات الشعرية وضغوطاتها.

إلى حد ما، فالحداثة العربية وهي تخوض هذا النوع من الاشتغال، فإنها تسهم بشكل أوبآخر، " عن وعي أو لاوعي، إلى تغريب هوية حداثة وتهجينها بدل تعريبها وتأصيلها[4]"، لتنخرط داخل سماوات فوضى من التراكيب اللحظية، تنتهي صلاحية مفعولها بانتهاء سبب نزولها، لتمارس طقوسا سرية يسودها نوع من التعالي والانغلاق، أو كما يسميها، "حداثة خلاسية غريبة الوجه واليد واللسان[5]".

ومن ثم فالناقد يناهض النقد الحداثي "الذي ينزع إلى تحقيق الحضرة الشعرية الخالصة بالنص وفي النص ولاشيء سوى النص، ليفرغ هذه الحداثة بداهة من نسغها الحراري (..) ويحيلها إلى **حداثة شكلية أو لوغوسية**، غايتها و ضالتها هي الغواية والمتعة وتفتيق أو تفجير الأشكال واللغات والأساليب في الدرجة الأولى[6]"، لتنتحي وصفا تعسفيا مارقا " ينهض على تدمير القوانين العامة للمنظومة

---

[1] نجيب العوفي، مساءلة الحداثة، (مرجع سابق)، ص25، (بتصرف).

[2] (المرجع نفسه) ، ص25 .

[3] (المرجع نفسه) ، ص21 ، (بتصرف) .

[4] (المرجع نفسه) ، ص21.

[5] (المرجع نفسه) ، ص21.

[6] (المرجع نفسه) ، ص 23 ، (بتصرف) .

اللغوية والأدبية (..) دفعة واحدة وبضربة لازب[1]"، أو خطب ود النص والانغمار في محافله، " فهو المبتدأ والخبر (..) بما هو تشكلن وتبنين وتحدثن[2]"، داخل حداثة معطوبة تمتلك بحافزيتها الفائقة إمكانيات القطيعة مع الماضي - الموروث العربي - وتقديم البديل الغربي، "النموذج - المثال - الذي لاندحة عنه[3]" .

تبعا لما سلف يرى الناقد، بأن النقد يصبح بمقتضى ذلك تجريدا للملموس وتجسيما للمجرد، بل أن الشاعر الحداثي "يكتب الشعر وفق معايير ومواصفات الحداثة أولا، لا وفق معايير ومواصفات الشعر الخاصة[4]"، مما يورطه في انغلاقات الشعريات و القراءات الأحادية، التي تمرغ الشعر "كي يصبح حماه مستباحا للواردين القاصدين[5]".

وحتى ينأى الشعر بنفسه عن الممارسات المكرسة لأزمة الحداثة، ارتأى الناقد تعيين مواضع الخلل على لسان **أحمد المعداوي**، مسترشدا بما تضمنه كتابه" **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**[6] "، معيدا طرح تساؤلاته الفاجعة، المتسمة بالتوتر ، - غير المطمئن - " عما أضافه الشاعر الغربي المعاصر إلى إيقاع القصيدة العربية ؟ ومذا أضاف إلى تركيبها اللغوي ؟ ثم مذا أضاف إلى الدلالة[7] ؟ " ليجيب في الآن ذاته ومن زاوية نظره، على كل تلك الأسئلة الساخنة - جوهر الشعرية - وفق ما انتهى إليه - **أحمد المعداوي** - في أطروحته، "بأنه ليس

---

[1] نجيب العوفي، مساءلة الحداثة، (مرجع سابق)، ص 23 ، (بتصرف).

[2] (المرجع نفسه) ، ص 24 ، (بتصرف).

[3] (المرجع نفسه) ، ص 21.

[4] (المرجع نفسه) ، ص 33.

[5] (المرجع نفسه) ، ص 33.

[6] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، (مشار إليه) .

[7] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص3، نقلا عن نجيب العوفي، مساءلة الحداثة، ص29 .

هناك غير هذا الشحوب اللغوي، وتهافت الملفوظ الشعري، معجما وتركيبا وإيقاعا [1]"، أو مانعته "بالتلبك اللغوي[2]".

في اختتام هذا المبحث نكون قد وقفنا باختزال شديد عند آراء أهم النقاد المغاربة، حول نظرية الشعرية ورهاناتها، هؤلاء الذين أسهموا من مواقعهم، بترسيمات وحفريات في مجال الشعرية، فكان لها كل الوقع بأن تأخذ الشعرية المغربية المعاصرة صوتا و مسارا جديدين، و تستثمر سجلات نقدية لغوية ونواظم أسلوبية مبتكرة وأشكالا إيقاعية، تستمد غناها من تعددية الأوزان وشطحات اللغة، وانفجارات الإيقاع.

فكيف تتجلى الشعرية في المتن الشعري المغربي ؟ وكيف تثوي في شغافه لغة ودلالة وإيقاعا ؟

هذا ما ستتم الإجابة عنه في المبحث اللاحق والأخير، من خلال مقاربتنا لنصوص قصيدة النثر في المتن الشعري المغربي.

---

[1] نجيب العوفي، مساءلة الحداثة، (مرجع سابق)، ص33.

[2] (المرجع نفسه) ، ص33 .

المبحث الثالث تجليات الشعرية في المتن الشعري المغربي

المطلب الأول في شعرية اللغة :

نافذة أولى : في مفهوم شعرية اللغة :

تكتسي اللغة الشعرية أهمية قصوى في مجال الشعرية، إذ تشكل القيمة المركزية، والمؤشر الرئيس، - الكفيل - بتحديد إمكانات الشعرية في النص الشعري،

فأول ما نصطدم به و يصادفنا في مقاربة أو قراءة أي نص شعري، هو اللغة "التي هي مجال انشقاق الأنا وتصعيدها (..) هذا «**اللويتنان**» أو الوحش الأسطوري المخيف الذي خلقه الإنسان (..) ممهورا بنداءات الإنسان(..) التي تندغم فيها (..) اجتراحا لعدة عوالم[1]"، إذن فليس غريبا أن **يشترط قدامة بن جعفر**، أن تكون"عذبة سلسلة المخرج[2]"، تحقيقا لجودة الألفاظ.

فما يحقق للشعر جماليته هي اللغة، لما تحبل به من إمكانات واحتمالات دلالية ونتوءات فنية متعددة بصيغ إقناعية، على وجه **الاستعارة، الكناية** أو **التشبيه**، مما تستدعي تفكيكا قيصريا لمكوناتها في عملية صراعية غامضة، في علاقات بالأسلوب أوالإيقاع، توقا إلى تجويد النص الشعري وتجميله، قبل أن يخرج إلى حيز الوجود شعرا سويا، لتكون مهمة الشاعر آنذاك، " هو تعرية اللغة واكتشاف القيمة التعبيرية في كل أجزائها[3]".

فاللغة نظام يتكئ على بعض القواعد والأصول التي تمتلك القدرة العالية على التشكيل الشعري دلاليا، لتمثل عنصرا بانيا وربما هداما " كوسيلة لانحباس

---

[1] يحي الوليد، المكان ونبض المطلق، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للنشر والإعلان / عمان، ص84 ، (بتصرف).

[2] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، ص 86 .

[3] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دارالشؤون الثقافية العامة / بغداد، 1987، ص 399 .

الشاعر وراءها (..) لمحو الحدود كلها بين الإنسان والآخر، والإنسان والعالم[1]"، فلها بعد فيزيقي " يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية (..) كما أن لكل لغة نظاما من العلاقات، التي تعتمد على التجريد الذهني[2]".

ولعل مايميز دينامية اللغة وفاعليتها، أنها تستثمر عددا من الظواهر اللغوية والصرفية، **كالحذف والزيادة، الإبدال والإعلال** وعناصر الجملة، **كالمبتدأ والخبر، إضافة إلى النكرة والمعرفة، وأفعال التفضيل، المد والقصر، الجمع والتثنية، واللزوم والتعدي والتذكير والتأنيث، وأسماء الأفعال، والندبة و الترخيم، و** عروضية **مثل التصريع والملاءمة،** ...إلخ.

فلغة الشعر" تصنع منطقها الخاص بها، وتخلق وجودا متميزا لها[3]"، بل إنها لغة تستطيع من حيث جانبها الجمالي - الفني - أن تكتسي كونية خاصة، فهي تتطور على مستوى المعنى والمبنى والأسلوب والقواعد معا، والنص الجيد هو الذي يقدم تساؤلات جذرية من خلال استكشافه واستقصائه للغة شعرية، تخنق شطآن الأبجدية فسيفساء دلالية وإيقاعية تتمنع أن تكون مساحيق استهلاكية أسيرة الحدود المسطحة، لتصبح وسيلة استغوار، " و تيار تحولات يغمرنا، بإيحائه وإيقاعه (..) نواة حركة[4]"، تمارس نوعا من التدمير، "يناور ليقوم كسر حدود العلاقات المنطقية[5]"، التي تعيق توثبها وتوترها.

---

[1] أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، (مرجع سابق)، ص137، (بتصرف).

[2] أحمد الدمناتي، منصف الوهايبي، شعرية تمجيد بلاغة المكان، مجلة نزوى، العدد58، أبريل - 2009، ص 51 ، (بتصرف).

[3] رجاء عيد، لغة الشعر، دار المعارف، القاهرة ، (د.ط) - 1985، ص5 .

[4] أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، ص79 ، (بتصرف).

[5] بشير تاوريرت، أدونيس في ميزان النقد، أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، مطبعة مزوار، الواد / الجزائر، (د.ط) - 2006 ، ص 84 .

تبعا لذلك، نجد أن بعض المنظرين " يسجلون لهذه اللغة ثلاث مزايا أساسية، **أولها** أنها لغة هدم (..) ضد الاعتيادي والمألوف والمتداول والجاهز، ولغة تجذيف (..) ولغة انتهاك (..) .

أما **ثاني** هذه المزايا هو أنها تمنح انفعال الشاعر وتجربته الخاصة حق الاضطلاع بمهمة النحو، في إقامة العلاقات بين مفردات اللغة، في إطار انفعال ذاتي خارج قواعد اللغة التي ستقود لا محالة إلى انزياح قد يتجاوز عتبة الفهم إلى الإبهام الذي يقف بالرسالة الشعرية دون غايتها .

آخر هذه المزايا، أنها لغة خلق و تجاوز لمثال محقق، وابتكار لمثل ما يلبث أن ينقض نفسه (..) هو صيرورة دائما، أي تجريب تتجدد فيه آلية الخلق وأدواته باستمرار[1]".

فالتمرد على اللغة، هو فعل مغامرة وأداء جمالي، قد يقسو على الشيء لتمجيده و ينزل باللغة كل الأذى ليمتحن قدرتها الفائقة على التعبير، وبذلك كان الشعر ماء حياة اللغة، وكانت اللغة في معنى الشعر لا في مبناه فقط، فهي أداة الشعر الرئيسة التي تحتاج إلى وعي، يحتاج بدوره إلى حساسية تتسم بالتجدد المستمر، ثم التجاوز، واختراق المعيار لتباين مايسمى باللغة القياسية، "التي تنزاح بطبيعتها عن كل معيارية (..) لإثارة انفعال لا تقرير وقائع، فهي لغة استشرافية بطبيعتها،(..) لا تعرف اختزال المعنى[2]".

وهكذا فإن اللغة تستمد جماليتها من خلال الإنزياح والخرق والرمز باعتماد لغة الحديث اليومي، كما تستثمر أسلوب السرد والحوار في أحايين كثيرة، لتهيئ كل ممكناتها البلاغية ((**استعارة و مجازا**))، و تحقيق طفرة جمالية من اللغة

---

[1] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، (مرجع سابق)، ص12، (بتصرف).

[2] عبد الله إبراهيم، التفكيك الأصول والمقولات، دار إفريقيا الشرق / البيضاء، (د.ط) - 1989، ص75 ، (بتصرف).

المطابقة إلى اللغة الإيحائية، وهو انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفتقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في مستوى آخر.

ونظرا لأهميتها الكبيرة تلك، فقد أولتها **مجلة شعر** اهتماما بليغا، حين عمدت إلى تفكيكها إمعانا منها في خرقها، باعتماد عدة آليات متنوعة "من الغياب المتعمد لأدوات الربط، والإتيان بجمل ناقصة مبتورة، واستعمال كلمات عامية، لا يدرك معناها إلا في الحدود الجغرافية لصاحبها[1]"، حيث أن أهم خلافات روادها كان يقف عند حدود اللغة.

وفي هذا الصدد اقترح الشاعر **يوسف الخال** إحلال **اللغة العامية** في الشعر مكان **الفصحى**، الشيء الذي كان يرفضه **أدونيس** بشكل باث، لأن لغة الشعر عنده " ينبغي أن تكون لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، (..) ليست لغة تعبيرية، بقدر ماهي لغة خلق، (..) وفي الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، إذ أنه لا بد للكلمة في الشعر أن تعلو ذاتها، (..) وأن تشير أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا، أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما (..) الكلمة في الشعر متآلفة من الأصوات، تدل اصطلاحا على واقع أو شيء ما، وإنما هي صورة صوتية وحدسية، والعلاقة بين معناها ولفظها تقوم إما على اقتران الصوت بالشيء وإما على اقترانه بالحدس[2]" .

كما يستلزم التنبيه، بأنه ليست **مجلة شعر** لوحدها، من تبنت هذا الطرح، بل يمكن أن نجزم بأن الشعر الحديث في مجمله كان بمثابة ثورة اقتحام تجديدية على الأجناس والأشكال، شكلت اللغة بؤرة التوتر والصراع فيها، " بين وظيفة اللغة كتمثيل وبين اللغة كفعل ذات مستقلة [3]".

---

[1] رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، أطروحة لنيل شهادة الدوكتوراه، في الأدب العربي، السنة الجامعية 2008/2007 ، جامعة الجزائر.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.ص: 126 و127 ، (بتصرف).

[3] بول د ي مان، العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، المجمع الثقافي / أبو ظبي 1995، ص266 .

وفي سياق مواز، يشير أحد أكبر البلاغيين وهو **جون كوهن** في كتابيه - **Le Haut Language** - **Structure du Language poétique** - وغيره من الباحثين في ميدان الشعرية[1] "، بأن اللغة تتخذ أبعادا شاسعة، " وكل شكل لغوي يحمل مظهره الصوتي (..) [2] " إذ أن اللغة لاتقتصر على الجانب الصواتي الإيقاعي فقط بل" توجد أيضا على المستوى الدلالي هو الآخر، بخصوصيات مميزة تمثل المصدر الثاني من مصادر اللغة الشعرية[3] "، كما تحقق انزياحا عند انحرافها الذي يتبدى في اللغة الشعرية الغامضة أو مايسميها " **باللغة العليا**[4]".

ومن زاوية أخرى تبنى **ت. س. إليوت** طرحا مخالفا لما جاء به **جون كوهين**، فأكد في موقف معتدل على ضرورة أن لا تبتعد عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها أي تحريك الجامد وإشعال الخامد، في حين أن اللغة عند **يوري لوتمان** "تمثل القوام المادي للأدب والشعر منه بصفة خاصة، تماما مثل ما يمثل الرسم بالنسبة للون ..إلخ[5]".

وبالتالي وكما يقول **أدونيس** فقد تصبح اللغة، مجلى الشاعر لا محبسه، " لا يلبسها وإنما يتجلى فيها، وهكذا يؤسسها[6] "، فكل شاعر يتميز بلغة خاصة به، يراودها وتراوده، " فتولد مع كل مبدع[7]"، والشعر لايعدو كونه مهارة في تدبير

---

[1] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، (مرجع سابق)، ص 7 .

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي ومحمد العمري، ص11، (بتصرف) .

[3] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص11.

[4] حسن ناظم، الشعرية العربية، دراسات في الأصول والمنهج، ص. ص: 16 و 17.

[5] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ت .د محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي / جدة، ط1- 1999، ص 48 .

[6] أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص282.

[7] أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة ، ص 282 .

اللغة " على نحو تكون فيه القيمة أو كل القيمة للدلالة لا للمعنى، أي الوسائط الأسلوبية المنتجة للمعنى وليس لهذا المعنى نفسه [1]".

وتبدو للدلالة أهمية بالغة في بناء لغة الشعر، حين تعتمد خرق البنية الشعرية وتدميرها لإعادة بنائها، حين يبدو " النص الشعري حاجزا بلوريا شفافا يستوقفنا هو نفسه قبل أن يمكننا من اختراقه[2]"، كما تبدو قيمتها مهيمنة، يمكن أن تستهدف كل رسالة لحسابها الخاص" وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة[3]".

وبمستطاعها أيضا أن تنصهر ضمن علائق فنية أخرى، بافتراض أن الشعر " يستمد موسيقاه الشعرية، من أسرار اللغة وإيحاءاتها ونبرها، وإيقاعاتها الداخلية الدلالية والذهنية[4]"، لنستحضر في هذا المضمار، المجهودات الجبارة التي قام بها الناقد المغربي **محمد مفتاح** في دراسته التي ربط فيها اللغة بالموسيقى، "من خلال **النظرية التوليدية التعبيرية الإيقاعية**[5]" و بشكل واضح للغاية، " في كتابه - الشعر وتناغم الكون: التخييل الموسيقي (..) الذي ركز فيه على إعادة تشبيك الموسيقى بالشعر[6]".

---

[1] د. رشيد بن حدو، عن الشعر في زمن اللاشعر، (مرجع سابق)، ص 24 .

[2] عبدالله، راجع عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد (مشار إليه)، ص 13.

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر/ البيضاء، ط1- 1988، ص25.

[4] عبد الله بن أحمد الفيفي، من قصيدة النثر إلى قصيدة النثريلة، مجلة البيان/ الكويت، العدد 449، دجنبر 2007 ، ص 14 .

[5] أحمد بوحسن و محمد الوهابي العلمي، نظرية الشعر (قراءات في كتاب "مفاهيم موسعة لنظرية شعرية للأستاذ محمد مفتاح"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط / مطبعة الأمنية / الرباط، ط1 -2013 ، ص9 .

[6] أحمد بوحسن و محمد الوهابي العلمي، نظرية الشعر (قراءات في كتاب "مفاهيم موسعة لنظرية شعرية للأستاذ محمد مفتاح"، ص9 ، (بتصرف) .

ومما سبق عرضه، تبقى اللغة الشعرية الخيط الأمتن - العاتي- داخل النص الشعري، الكفيل بكل ديناميات التأول و التكثيف " فليس الأدب، ولا يمكن أن يكون إلا توسيعا لبعض خصائص اللغة واستعمالاتها [1]".

[1] سعيد الغانمي، اللغة والخطاب الأدبي، (نصوص مترجمة)، نقلا عن د. نورالدين صدوق ، الكتابة والتأويل " نموذج القصة القصيرة"، مجلة النبوغ، العدد1، ربيع 2011، منشورات أمنية / Publiroc / المغرب، ص 13.

نافذة ثانية : نماذج تطبيقية

من خلال إطلالة أولى على ديوان "سبحانك يابلدي[1]" لأحمد بلبداوي، يتبين بدءا من العنونة المؤطرة للديوان، أن أغلب قصائده تنهض على خصيصة **التناص** في إنتاج لغة الشعر، المستقاة من النص الديني، كاستراتيجية تستبق محمول النص الموازي للقصيدة والنصوص الأخرى في بناء الدلالية النصية، التي قد تعفينا تطواف البحث عن افتراضات أبعد في تخوم باقي النصوص الأخرى المتوثبة داخل لعبة الإيهام والإمكان الخيالي.

يقول **أحمد بلبداوي** :

" قَالَ لَهُمْ لُقْمَانُ : اسْتَفْتُوا الْقَلْبَ

إِيَّاكُمْ أَنْ تَسْتَفْتُوا غَيْرَ الْقَلْبِ

وَمَنِ اسْتَفْتَى غَيْرَ الْقَلْبِ فَلَنْ تُقْبَلَ مِنْهُ الْفَتْوَى

قَالُوا : وَالرَّاس ؟

قَالَ : الرَّاسُ الْعَارِي يَا مَا أَتْعَبَ مَوْلَاهُ

وَالرَّأْسُ اللَّيْسَ يَدُورُ،

كُدْيَةٌ.

فَاجْتَمَعَ الْقَوْمُ وَأَهْدَوْهُ عِمَامَةً

قَالُوا: هَذَا أَفْضَلُ مِنْ أَنْ نَكْسِرَ رَأْسَهُ

---

[1] أحمد بلبداوي، سبحانك يا بلدي، مطبعة الأندلس/ البيضاء ، ط1- نهاية 1979.

ثُمَّ انْصَرَفُوا [1]"

ففي هذا المقطع، يمكن أن نتلمس سردية / درامية، - تستمد مرجعيتها من النص الديني- للنبي **لقمان عليه السلام**- ، تقوم على مخاطبات مختزلة جد لافتة للنظر، تنم على أن الشاعر يرفع سقف الخيال قليلا، حتى يناسب مكونات المعنى المحض إلى مكونات المبنى المحض، بنثر لا يتعالى على الموضوع ولا يتجاهل الدلالة، في رهان على تكثيف اللغة بخرقها وإعادة بنائها كي لا تهيمن عليها الغنائيات وإيقاعات الندب العالية و معيارية المحاكاة والتواطؤ.

والسردية المعتمدة لدى الشاعر، تتخذ منحى جماليا " تتحول إلى الرمز الكلي الذي يوحد بين مشاعره الذاتية والمشاعر العامة، ومن هنا انطلقت تجارب الشاعر الحديث من الغنائية الذاتية إلى التوحيد بين الذات والموضوع، فكانت تجاربه كلية[2]".

وتتجسد سمات الانزياح في لغة الشاعر باستثماره لإمكانات صوتية عدة: **كالتجنيس** (استفتوا، تستفتوا، استفتى)...

إضافة إلى مقولات **التكرار** (القلب، قالوا، قال....إلخ) مما يشيع نوعا من التجانس الصوتي. " ذلك أن العملية الشعرية تنهض على مستويي اللغة معا: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي[3]".

كما نلمح ترابطا دلاليا ونحويا بين الجمل المكونة للأسطر الشعرية، يبرز من خلال الوقفات و علامات الترقيم (النقط، الفواصل، علامات الاستفهام ...).

وفي المقطع الثاني يقول :

" يَا قُدَّاسَ الْمَصْلوبِ عَلَى قَارِعَةِ الْيُتْمِ

---

[1] أحمد بلبداوي، سبحانك يا بلدي ، (مصدر سابق)، ص 46 .

[2] خليل حاوي، ندوة "حركة التجديد في الشعر العربي الجديد"، المجلة عدد 144، ديسمبر 1968، ص88 .

[3] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص51 .

يَا مَنْ زَوَّجَ حَرْفِي بِاللَّعْنَةِ

فَانْسَحَبَتْ مِنْ لُغَتِي أَعْيَادُ الْيُتْمِ

رَأْسِي وَطَنٌ أَرْمَلٌ

يَا مَنْ عَلَّمْتَ الدُّورِيَ الْأَخْضَرَ أَنْ يَبْنِي

أَعْشَاشًا فَوْقَ هَرَاوَاتِ

الْقَمْعِ وَفَوْقَ عِمَامَاتِ الْمَرْضَى[1]".

إذ نلحظ هنا دينامية حروف النداء، كدلالات صغرى تتحرك بفاعلية لتسهم في بناء دلالات كبرى، تستدعي دقة فائقة لرصد اختراقاتها التي تتجسد عبر انزياحات جديدة في البنية النحوية العميقة، التي توجه الدلالة وتحدد مساراتها، "إذ إن تجربة الشاعر هنا انفتاح مشرع على اللامحتمل، على فائض الشيء، وإن شئنا على اللاشيء ذاته، وعلى محاولة جوهرته[2]".

وفي مقطع مقتطف من قصيدة باب النمل يقول:

" حَدَّثَنَا مَسْلُوخُ الْفَقْر (..) قَالَ:

فِي يَوْمٍ مِنْ أَيَّامِ الصَّيْفِ، وَالْيَوْمُ يُسَاوِي

فِيهِ حَجرًا، فِي صَيْفٍ لَمْ يَعُدِ الْوَطَنُ

الْفَظِيعُ يَتَقَدَّمُ فِيهِ إِلَّا بِمِقْدَارِ رَغِيفٍ

جَاءَتْ نَمْلَةٌ مِنَ التَّصَدُّعِ وَأَوَتْ إِلَى جِذْرِ

نَخْلَةٍ، جَلَسَتْ تَتَأَمَّلُ عِذْقًا، ثُمَّ قَالَتْ

---

[1] أحمد بلبداوي، سبحانك يا بلدي، (مصدر سابق)، ص.ص: 46 و47 .

[2] عبد العزيز بومسهلي، الشعر الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، ص 11.

لِمَذَا لَايَتَمَرَّدُ هَذَا الْبَلَحُ، يَطِيرُ، وَيَحُطُّ
فِي كَفِّي، يَسْتَرِيحُ لَحْظَةً، ثُمَّ يَتَمَرَّدُ
ثَانِيَةً وَيُهَاجِرُ؟ وَتَمَنَّتْ أَنْ تَنْبُتَ لَهَا
أَجْنِحَةٌ حَتَّى لَا تَنْتَابُهَا طُيُورُ الْبَحْرِ[1]"

فالنص هنا يبدأ بالعادي البرهي الرتيب، المحدد تحديدا دقيقا بلغة تقريرية تبعث عن المباشرة اليقينية، التي سرعان ما تنصدع عن طريق المفعول (حجرا)، لتخرج بالنص إلى عالم الغياب، وتعمق الشرخ في صيف الوطن الفظيع.

فالنملة وبالرغم من تفاهة أو صغر حجمها، فلها حضور قوي إن على مستوى المرجع الديني، حين كلمت **النبي سليمان**" حتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لا يَشْعُرُونَ.[2]"، أو من حيث كونها كائنا مضرب المثل في الجد والكد، مما يثري دلالات رمزيتها داخل المتن الشعري.

وهذالنوع من التناص يعتمده الشاعر، باستثماره لخاصية **التضام** أو **الاتساق** بين أجزاء النص، والتي تهتم في الدرجة الأولى "بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته[3]"، فتفضح اندفاعه، تفجره واختلافاته .

كما نلمح نفسا سرديا طافحا وشغفا بالصورة الكلية للمواقف يعتملان نسيج النص الداخلي، "وبما يقتضيه ذلك من متابعة للتفصيلات النثرية واللفتات

---

[1] أحمد بلبداوي، سبحانك يا بلدي، (مصدر سابق)، ص 87 ، (بتصرف).

[2] القرآن الكريم برواية ورش عن نافع المدنين سورة النمل الآيتين: 18 و 19.

[3] روبرت دي بوجراند، آراء ذي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة حسن تمام، عالم الكتب / القاهرة، ط1 - 1998، ص103 .

الصغيرة الذكية [1]"، في توتر تصاعدي تدريجي منشبك المواقف، تترصده احتمالات عدة.

وقد يتعمد الشاعر في انزياحه، القيام بعملية خرق "وإسناد الأشياء صفات غير معهودة فيها[2]"، يمكن أن نمثل لها فيما يلي:

- حديث المسلوخ إلى الشاعر.
- مساواة الوطن بالحجر
- تأمل النملة
- طيران البلح وهجرته

فالشاعر وهو يخدش اللغة ويدمر تركيباتها، فإنه بذلك يحقق انزياحا متوقدا باذخا.

وفي سياق آخر يقول الشاعر **محمد بوجبيري**:

"وَدُوعًا أَرْحَلُ إِلَيْكِ كَالْحُلْمِ قَاسِيًّا كَالْحَلَمَاتِ النَّافِرَةِ
كَالْغَابَاتِ أَجِيئُكَ بِالزَّئِيرِ وَالشَّحَارِيرِ كَالْبُحَيْرَاتِ
النَّائِمَةِ أَجِيئُكِ فِي يَدِي شَرَاسَةُ الْمَاءِ قِطَطُ الْجَزْرِ

(..)

أَيَتْعَبُ مِنَ الرَّحِيلِ الْمَوْجُ ؟

قِيلَ يَقْتَحِمُونَ الْمُدُنَ بِالصُّنُوجِ

قِيلَ بِالرَّقْصِ وَالصَّلَاةِ .

---

[1] صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة السرة / القاهرة، (د.ط) - 2002، ص 98 .

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص7 .

هَكَذَا يَنْشُرُونَ شَرِيعَتُهُم

(..)

اقْذِفِينِي يَابَنَاتِ آوَى بِالْحِجَارَةِ

ارْجُمِيهَا أَيَّتُهَا الزَّانِيَةُ

(..)

بِأُنْثَى عَارِيَّةٍ

يُبَاغِثُونَ الجِهَاتِ المُلْغَاة[1]"

فهنا تعمل اللغة "على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات (..) ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير[2]"، وهذا ما يتضح في **السطر الثاني** من مقطع الشاعر فبدلا من أن يقول: أجيئك كالغابات بالزئير والشحارير أو أجيئك كالبحيرات بالزئير والشحارير، اختار الشاعر هذا النوع من الانزياح :

كالغابات أجيئك بالزئير والشحارير كالبحيرات.

أو بدل أن يقول، أيتعب الموج من الرحيل ؟ اختار الشاعر صيغة انزياحية أخرى داخل السطر الشعري ، أيتعب من الرحيل الموج ؟

كما يرشح هذا المقطع الشعري بعدد من **المتوازيات المركبة أو المتضادة أو المترادفة**، " تعكس هاجس التجريب والتجديد (..) إلى جانب استخدام صيغة

---

[1] محمد بوجبيري، عاريا ...أحضنك أيها الطين، دارقرطبة /البيضاء، ط1 - 1989، ص.ص : 21 و 22 ، (بتصرف).

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 7 ، (بتصرف).

التراكم المركب الذي تطغى فيه مفردة الجسد أو ما يحيل إليها، (..) بصورة تغدو فيها لغة الاستعارة، لغة جديدة داخل اللغة[1]".

و في مقام آخر، يقول:

" كُلُّ شَيْءٍ هُنَا يَا حَبِيبَتِي

يُوحِي بِحُضُورِك

سَنَابِكُ جِيَادِ مُوحَا أُحَمُّو

تُوحِي بِحُضُورِك

أَصْدَاءُ أَحْمَد أَحَنْصَال مِنْ وَرَاءِ الْجِبَال

تُوحِي بِحُضُورِك

كُهُوفٌ مَغْمُورَةٌ وَطَنُهَا خُفَّاشُ اللَّيْلِ

تُوحِي بِحُضُورِك

زُرْتُهَا وَأَنَا فِي مَمَرِّ الْجَبَلِ العَتِيقِ

حَيْثُ جَدَّتِي

(..)

تُوحِي بِحُضُورِك [1]"

---

[1] مفيد نجم، بول شاوول أفق آخر للكتابة الشعرية، جسد صارخ في برية العشق، مجلة نزوى العمانية، عدد78، أبريل 2014، ص 130 ، (بتصرف).

ففي هذا المقتطف الشعري، نلمح بعدا سرديا آخر، يعمد فيه الشاعر استدعاء شخصيات.. (**موحا وحمو**) و (**أحمد أحنصال**) كتغريبة أمازيغية ترمز للمقاومة والشهامة، بين أدغال **جبال الأطلس** وبين متاهاته ومنعرجاته، وهذا ليس بعزيز على شاعر أنجبته "**حلوان** القرية الوديعة (..) إلى الحد الذي يصبح معه الشاعر مساحة من الخضرة والماء والهواء، تتحرك ناسجة للأفق أفقه، وللجسد فتواته، ولكنها الذات نفسها المهددة بالقحط والخراب (..) لعلها آخر الأشياءالنقية في هذا العالم الذي لم تعد تسقسق فيه الطيور[2]"، حين تتشاكل الألفاظ والحروف تجريسا يتدفق في تجدد وحيوية مستمرين، بطاقة استكناهية شعرية تسبر بواطن الأشياء في عملية استكشاف تسعق القراءة بالحفر، لزلزلة كل المعايير المستقرة في طبقات المعنى، إذ أن أغلب مراكزها البؤرية يتمحور في السرد والإفادة من ممكناته، وهذا ما يزيل الوهم القائم حول فوضى البناء النصي أو مجانيته في قصيدة النثر، بل أنها تعطي انتظاما للقراءة الكاشفة المستبصرة للجدوى واللاجدوى، التي تستطيع أن تزيل عنه ترميزاته وشفراته، وتمزيق الغشاء اللغوي الذي يلفه، لتعرفنا على أبنيته المضمرة أو المسكوت عنها في نظام القصيد، بمثابة مدونات الحصارات المتفاقمة كما أرخها الشعراء عبر يومياتهم ومشاهداتهم، كتقنيات إنصات تواصل مع الذات العميق " بعيدا عن ذات السطح المسخرة للواجب وأعبائه، ذات اليومي والعابر في صيرورة التعاقب[3]"

وفي منحى آخر يقول الشاعر **محمد حجي محمد** :

" فِي العُصُورِ الغَابِرَة

---

[1] محمد بوجبيري، عاريا ...أحضنك أيها الطين، (مصدر سابق)، ص 7، (بتصرف) .

[2] محمد بوجبيري، عاريا ...أحضنك أيها الطين، ص 7 ، (بتصرف).

[3] حوار أجراه عبد العالي عصمت، مع الشاعر محمد بوجبيري، في إطار فعاليات المهرجان الوطني التاسع عشر للشعر بإيموزار كندر، الملحق الثقافي، جريدة الاتحاد الإشتراكي، بتاريخ 7 يناير 2020 .

(..)

صَقِيعُ هَذا المَنْفَى

والبَرْدُ الَّذِي يَلْتَهِمُ الضُّلُوعَ

(..)

اليَوْمُ فِي هَذِهِ البَلْدَةِ صَحْرَاءُ[1]"

فهنا يبرز نوع آخر مما يسمى بالتباين - المفارقة - الذي يقترب جزئيا من التضاد، والذي يستلزم لفهم الدلالة فيه، و علائق باقي المدلولات الأخرى دربة ذهنية كبيرة.

فالصقيع ليس ضد الصحراء ولا العصور الغابرة ضد اليوم

ويمكن توضيح ذلك في الخطاطة التالية :

العصور الغابرة ⟵ الزمن الحاضر ⟵ اليوم

الصقيع ⟵ الحر ⟵ الصحراء

يتبين من هذين البيتين معاناة الشاعر من صقيع و غربة تلتهم ضلوعه وعوز أجرد يكدر صفو حياته، في حنين إلى ماضيه المرير.

وإذا كنا نلحظ بأن هناك تفاوت في تعبيرات الشاعر، والتي تخضع إلى لعبة - تثوير وهمي، فإنه يروم إثرها خلخلة مستوى العلاقة السببية بين الطرف الأول و الثاني، وما يستدعيه ذلك من سياق رؤيوي للغة شعرية عليا، ذات أبعاد انفعالية.

ومن ذلك فالدوال الحاضرة هي نتاج أفعال - فعل - دوال غائبة، تشكل وشائج ائتلاف، إذ أن البنية الدلالية الكبرى المكونة من اللغة والدلالة والإيقاع، تتجسدن "لتنعكس في الوحدات الشكلية الصغرى للقصيدة[1]".

---

[1] محمد حجي محمد، صباح لا يعني أحد، مطبعة أنفو برانت / فاس، 2007، ص.ص: 11 و 12 ، (بتصرف).

كما يمكن أن نلمح بعض سمات اللغة الشعرية لدى الشاعر **إدريس علوش**، وهي تنفتح على مهاو سحيقة.

ففي ديوانه " **فارس الشهداء**[2]" يبرز تعالق الإيقاع باللغة والدلالة في مداهمات احتواء البعض منها البعض الآخر، وفي هذا يقول :

"أَبُو عَلِي
يَا فَارِسَ الشُّهَدَاءِ
تَوَقَّفْ بُرْهَةً عِنْدَ نَافُورَةِ
الْمُلْتَقَى
وَاسْتَكِنْ لِوَظِيفَةِ الْحَوَّاسِ
وَارْفَعْ كَأْسَكَ عَالِيًّا
فِي صِحَّةِ النَّصْرِ
الَّذِي يُوصِلُ إِلَى بَهْوِ
الْقُدْسِ
عَاصِمَةً
وَلِخَرِيطَةٍ بِرُمَّتِهَا دَوْلَةً
بِسِعَةِ الْقَصِيدَةِ[3]"

ففارس الشهداء الذي يغنيه ويناجيه الشاعر في هذا العمل الشعري، هو " الشهيد الفلسطيني المناضل الرفيق (**أبو علي مصطفى**) أحد قياديي و مناضلي

---

[1] اعتدال عثمان، إضاءة النص، قراءة في شعر أدونيس، سعيد يوسف، أمل دنقل، محمود درويش، عبد الوهاب البياتي، محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت - لبنان، ط1 - 1988، ص 174.

[2] إدريس علوش، فارس الشهداء، دار الحرف للنشر والتوزيع / القنيطرة، ط1 - 2007 .

[3] إدريس علوش، فارس الشهداء ، ص 36 .

الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين[1]"، وكل مبتغى الشاعر في ذلك، أن يكون أحد مريدي وحاملي شعلة هذه الجبهة.

كما أنه وهو يستكشف لغة شعرية بظلالها وإيحاءاتها، فإنه يستقصي بخياله المتعدد الأبعاد، آفاق معادلة شعرية تعمد إلى فعل تبئير شخص الشهيد و قدسية المكان، "مهما اشتط هذا الهدف في البعد وحالت دونه المتاريس والحنادس[2]".

هي أسطر شعرية بكائية ترشح بالانتصار والأمل، " و تلبي شجن الروح (..) للتعبير عن المناخ الإنساني الحزين[3]"، فالكلمات تحدث الدبيب بعضها في بعض، " كما لو أن الجملة، بمجرد فضل تقطيعها الشاذ، أصبحت على وشك الاستيقاظ من سباتها النثري[4]"، لتكتمل المشاهد التراجيدية من خلال قصيدة الأرض يقول فيها :

"كِتَابٌ أَحْرُفُهُ الإِنْسَانُ
وَالأَمْكِنَةُ فَهْرَسُ الصَّفَحَاتِ
وَصَفْحَةُ الْبُرْتُقَالِ
وَطَنٌ مُحْتَلٌّ
يَتَرَقَّبُ نَشِيدَ الْخَلَاصِ
«**يَافَا**» تُغَازِلُ قَمْحَ الْعَرَصَاتِ
« **وَالْجَلِيلُ**» آيِلٌ بِالْحَجَرِ

---

[1] إدريس علوش، فارس الشهداء، (مصدر سابق)، ص8.

[2] (المصدر نفسه ، ص10.

[3] صبحي حديدي، كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، الحلقة النقدية لمهرجان جرش السادس عشر 1997، تحرير جريس سماوي، المؤسسة العربية للدراسات / بيروت، 1998، ص 21 ، (بتصرف).

[4] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، ص.ص: 76 و77 .

يُوقِظُ شَرَارَةَ الْأَطْفَالِ
وَ ((**الْقُدْسُ**)) تَخْتَزِلُ
حُلْمَ الْعَوَاصِمِ فِي
مَسَافَاتٍ ..
وَ((**غَزَّةَ**)) تُجَاهِرُ بِإِنْهِيَّارِ اللَّيْلِ
...[وَالْخَرِيطَةُ
كُلُّ الْخَرِيطَه]...
مَاثِلَةٌ فِي شُرْفَةِ الشُّهَدَاءِ[1]" .

فالشاعر له ولع بإقامة نصوصه عبر شخصيات من التاريخ والذاكرة، يستثمرها ليروض لغته في تطواف وتساكن ودي مع الأمكنة المدعاة للأسى والألم والذكريات و العسف، التي فيها وجد نقطة انبثاقه.

هي عودة إلى الأرض" لجعلها معزوفة الشعر، نوارته وناره[2]"، فالدوال تخبئ بين ثناياها شحنات وخصوصيات مميزة "تكون المصدر الثاني من مصادر اللغة الشعرية[3]".

وديوانه هذا في مجمله، يحفل بإبدالات تجسد لرؤية مجهرية تحتاج إلى طاقة جبارة لتتآلف والبعد الدلالي للنص من خلال التكرار ات والتقسيم المقطعي للقصائد، التي تجوب مختلف نصوص الديوان يمكن أن نمثلها كالآتي : يقول في قصيدة الأرض :

"الْأَرْضُ

---

[1] إدريس علوش، فارس الشهداء، (مصدر سابق)، ص. ص: 18و 19.

[2] (المصدر نفسه)، ص11.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 11.

خَبَايَا أَسْئِلَةٍ

(..)

الْأَرْضُ خَابِيَّةُ خَمْرٍ قَدِيمٍ

(..)

وَفَيْضٌ هَادِرٌ هِيَ الْأَرْضُ

(..)

الْأَرْضُ مُحْتَوًى لِرُوحٍ يَافِعَةٍ

(..)

الْأَرْضُ كِتَابٌ أَحْرُفُهُ الْإِنْسَانُ

(..)

فَالْأَرْضُ لِمَنْ تُشْبِهُ تَقَاسِيمُ

جَنِينِهِ أَدِيمَ الْأَرْضِ

(..)

لَا يَسْجُدُ سِوَى لِأَرْضٍ

(..)

الْأَرْضُ قَرَارُ الْقَلْبِ

(..)

الْأَرْضُ حَدَائِقٌ لِبَحْرٍ

(..)

الْأَرْضُ مَثْوَى الْمَوْتِ

(..)

الْأَرْضُ أُنَاسٌ

(..)

رَسَمُوا بَيْرَقَ الْبَيَاضِ

فَرَاشَات تَعْلُو نَاصِيَّةَ الْفَرَسِ

فِي بُسْتَانٍ..[1]"

أو عبر تكثيفات تكرارية تنبني بشكل مكثف، كانبثاقات دلالية تتساوق والبعد التنغيمي ذي النبرة الحزينة كما في مرآة قصيدته ((**احمني يا أبي**))، إلى الشهيد **محمد جمال الدرة**، يقول :

"احْمِنِي يَا أَبِي

مِنْ وَخَزِ الْغُــزَاةِ مِنْ تِيهِ الـــــفَلَاةِ

مِنْ جُرْحِ الصَّخْرِ مِنْ رَصَاصِ الغَدْرِ

مِنْ سُلَالَةِ الوَهْمِ مِنْ مَكْرِ السَّـــلَامِ

مِنْ جَبَرُوتِ العُتَاةِ مِنْ ذِئَابِ المَرْحَلَـةِ [2]"

فالقصيدة حافلة بهذا النوع من التكرارات، وتعدد القوافي كفواصل سردية، وقد يتأتى له هذا البعد السردي في حالة تخف أو بروز، تباعا ومن دون قصد، في إعادة توزيع الشخصيات، واختزال التعارضات في بنية عاملية محددة التوزيع، عبر مجموعة من الأدوار و البرامج الشعرية المتعارضة والمتصارعة.

وفي مقطع آخر، يقول الشاعر **عبد الله بن ناجي** :

" شَيْءٌ مَا يَقَعُ فِي الْعِلِّيَةِ

---

[1] إدريس علوش، فارس الشهداء، (مصدر سابق)، الصفحات: 15، 16،17، 18، 24و 25 ، (بتصرف).

[2] (المصدر نفسه)، ص 39 .

أَسْمَعُ هَمْسَ السَّتَائِرِ لِلْجُدْرَانِ

أَسْمَعُ فِئْرَانًا زَرْقَاءَ تَرْكُضُ عَلَى أَطْرَافِ أَصَابِعِهَا

أَسْمَعُ وَرَقاً يَمْتَلِئُ بِالسَّوَادِ وَالغَيْمِ بِلَا مَطَرٍ يُمْطِرُ

شَيْءٌ عَالِقٌ فِي حُنْجُرَةِ الْهَوَاءِ

إِنَّ مَا صَرَخَ يَنْفَجِرُ

أَسْمَعُ الصَّمْتَ يَشْتَكِي

يَدَانِ سَمِيكَتَانِ تَكْتُمَانِ الْأَنْفَاسَ[3]"

فمن خلال فحص بعض عينات نصوص الشاعر، تستوقفنا مجموعة من المحدّدات تسهم في إعادة تشكيل أجزاء النصوص ومحو القلق الإجرائي على وحداته نظرا لطبيعته الزئبقية، بحيث تسعفنا موجهات القراءة وعتبات النص، لنمسك بخيوط هذيان الشاعر، وهو يراهن إبداعيا على تحديد بؤرة الشعرية أو مركز النص - وما يقع في العلية - الذي يمكن أن نستشفه بمعاينة الملفوظ النصي، لفعل الاستماع لأشياء غرائبية قد توجه النصوص وإعلان هويتها، لنحتكم في ذلك إلى مقصدية النص ووصفه كما جاء في تشكله من مشاهد تشد الانتباه وتوحي بالقلق والحيرة، مما يتيح لنا تعيين المركز البؤري للنص، وملاحظة حركة أجزائه و تمددها لغويا وصوريا وإيقاعيا، بحضور مكثف لأنا الشاعر من خلال فعل - أسمع - التي تشكل دوال متجاورة حرفيا، كسمة لما يسمى بالإيقاع الداخلي الذي يؤسس للغة شعرية ذات منحى مغاير في قصيدة النثر.

---

[3] عبد الله بن ناجي، شيء ما يقع في العلية، سليكي أخوين / طنجة، ط1- 2017، ص 5.

وفي مقام آخر يقول الشاعر **محمد بنطلحة** :

"عِنْدَ الغُرُوبِ،

حِينَ يَصِيرُ الشَّخْصُ أَقْصَرَ مِنْ ظِلِّهِ،

وَحِينَ يَعُودُ الشَّيْءُ إِلَى أَصْلِهِ،

أَيْ مِثْلَمَا كَانَ ،

قَبْلَ اخْتِرَاعِ المَطْبَعَةِ ،

وَ الْبَارُودِ:

قِنَاعًا،

وَشِرَاعًا، وَاسْتِعَارَه [4]".

فباستثناء المستوى الخطي الذي تركن فيه القصيدة، إلى نوع من السردية الفنية، نلحظ بأن المقتطف يعج بعدة أيقونات تعطيه بعدا سيميائيا، تتكثف مشاهده ومؤثراته البصرية في سياقات تهمل مرئياتها، كمؤشرات تشكل نمطا بنائيا، لتبدو القصيدة معقمة بمحاليل فنية في مختبره الجمالي، مما يستدعي الكشف في مفاصل عناصره، التي تسهم في تماسكه البنائي وما يخبئ من دلالات و تراكيب نحوية وصرفية وغيرها، لتنفتح على لا نهائية المعنى والاحتمال والاشعاع.

ومن ثم، فالنص يحفل في هذا المنحى بعتبات نصية (سفلى)، تسهم في فك

[4] محمد بنطلحة، أخسر السماء وأربح الأرض، sol print Fes ، الطبعة الثانية، 2015، ص 94.

شفراته نحو عتبات أعمق (عليا)، " هي فخاخ من عسل[5]"، والتي سرعان ما تتمترس سياقات صغرى تتظافر في تفاعل وانزياحات رؤى خيالية تتداخل فيها أزمنة مقنعة (حين- وحين - قبل - مثلما كان..إلخ)، تتيح عدة ممكنات واحتمالات، طباعياً وبصريا وإلكترونيا، تتمثل من خلال علامات الترقيم وما يضفيه وجودها على النص من سمات دلالية، تبغي القبض على المنفلت المفارق للمألوف - العجائبي -.

يقول أيضا :

"فِي دَمْعَتِي الأَخِيرَةِ

وَارَيْتُ حُبًّا مَاتَ فِي وَهَجِ الظَّهِيرَةِ .

رَوَيْتُ حُزْنَ القَلْبِ دَمْعًا دَافِئَ النَّبْضِ .

وَمَسَحْتُ عَنْ وَجْهِي

أَشْتَاتَ جُرْحٍ نَزَّ فِي الشَّفَتَيْنِ .

وَالأَعْرَاقِ

نَارًا.

ثُمَّ انْتَهَى غَدْرًا وَعَارًا [6]".

---

[5] محمد بنطلحة، أخسر السماء وأربح الأرض، (مصدر سابق)، ص 94.

[6] محمد بنطلحة، رؤى في موسم العوسج، يليه تحت أي سلم عبرت، sol print / فاس، ط1- 2015 ، ص7 .

من الملاحظ، بأن هذا المقطع ينهض على وحدة فنية مغلفة بوحدة عاطفية تتمظهر عبر دمعة الشاعر الأخيرة المتحجرة في مقلتيه، لذا نجد الصور والمجازات المتواترة اللابثة عند إمكانات المحتمل والمتوقع، تقطع انسيابية السرد وتتابع أحداثه وأفعاله، تجسيدا للحظات شعورية ذات مغزى، لتعيد الإحساس بالقصيدة كبنية لغوية وصورية شعرية تتآلف لتقدم مشاهد تخييلية لا تتوانى في أن تتاخم الواقع وتغاير صورته، في تناغم لا يركن إلى الهدوء. مستطردا في قصيدته إلى أن يبلغ السطر الشعري الأخير، ويستعيد استهلاله قائلا:

" فَأَنَا الذِي لَوَّنْتُهَا بِالضَّوْءِ ، وَالمَرْجَانِ، وَالحُسْنِ

لَكِنَّنِي الْآنَا

شَيَّعْتُ مَا كَانَا،

وَنَسِيتُ ذِكْرَانَا .

جَفَّتْ دَمْعَتِي الأَخِيرَةُ.

وَارَيْتُ حُبًّا فِي وَهَجِ الظَّهِيرَةِ [7]" .

فالمتمعن في أسطر هذا المقطع يتبين له أن الشاعر استثمر قافية النون في الأسطر الثلاثة والراء في السطرين الرابع والخامس كلعبة فنية ومقوم صوتي يتم استثماره في القصائد الشعرية الحداثية، و يعضد البناء الإيقاعي للنصوص، ،

[7] محمد بنطلحة، رؤى في موسم العوسج، يليه تحت أي سلم عبرت، (مصدر سابق)، ص9 .

مما يضفي على القصيدة المسحة الحلمية / الرؤيوية، تحيل إلى نوع من المنافرة - المحبذة - التي تفي شرطها الفني والجمالي.

ويضيف في بعض منتخباته:

"هُورَاسُ ! أَيُّ مُتْعَةٍ وَأَيُّ فَائِدَةٍ ؟

عَمَّا قَلِيلٍ سَوْفَ تَتَحَرَّكُ الْمَنَازِلُ

وَالْحَانَاتُ

وَالْقُبُورُ[8]".

فالشاعر يبدأ في هذا المقتطف الشعري بمنادى لخبر محذوف تقديره يا هوراس ! ومن ثم أصبحت الجملة ثلاثية التركيب أسلوبيا.

خبرية : هوراس استفهامية مبتورة بسبب تأخير الأداة (أي) وهذا نوع من اختراقات اللغة وطاقاتها الدلالية .

ويسترسل قائلا:

" لَا هُمْ قَضَوْا، قَبْلَ انْدِلَاعِ الْمَاءِ تَحْتَ الْفِرَاشِ

أَوْطَارًا مُكَدَّسَةً .

(..)

وَلَا هُمْ أَطْفَأُوهَا قَبْلَ انْطِفَاءِ الْجُرْعَةِ الْأُولَى[9]".

فباندلاع الماء بكل تجلياته الشبقية، تندلع الحرائق، فالنار تضاد للماء، لكن الشاعر لم يذكرها، إنما ذكر عملية إطفائها، كعلاقة تضادية قائمة بينهما.

وهنا تشتغل اللغة الشعرية من أجل بناء دلالة تستدعي توافقا قائما على إثبات صورة الشغف والوله الممتد حد النار ونفي معالم الماء الأولى .

---

[8] محمد بنطلحة، أخسر السماء وأربح الأرض، (مصدر سابق)، ص 10.

[9] (المصدرنفسه)، ص 23 ، (بتصرف).

فالاندلاع يتم من طرف النار، وهنا يتضح بأن الشاعر قام بخرق القاعدة في قيام الماء بهذا الفعل، الذي تتصاعد دلالته بفعل إطفاء الجرعة الأولى، مما يؤشر على مهارة عالية في تدبير اللغة.

وبذلك يتبين أن الشاعر المغربي المعاصر يمتطي اللغة، " لتمارس هي بنفسها ما تشير إليه الدلالات، التي يمكن استخلاصها من القصيدة، وبذلك فهي لغة لا تستوقفنا كثيرا، قبل أن تفسح لنا طريق اختراقها إلى المضمون[10]"، فتأخذ بموجب ذلك قدرا كافيا لتطويعها، حتى تنعم بوجود خاص بها.

ويقول **عبد الله زريقة** في موضع آخر:

1- " لَنْ أَخْرُجَ إِلَّا حِينَ أَمْلَأَ هَذِهِ الْغُرْفَةَ بِدُخَّانِ رُوحِي

2- وَلَنْ أَتَكَلَّمَ فَسَيَخْرُجُ الدُّودُ مَعَ الْكَلِمَاتِ الَّتِي نَتِنَتْ فِي فَمِي

3- وَلَم أَقْفِلِ الْبَابَ حَتَّى تَخْرُجَ كُلُّ الْحَيَوَانَاتِ الَّتِي فِي رَأْسِي

4- وَمَاذَا سَأَقُولُ بَعْدَ أَنْ هَرَدَتِ الْحَشَرَاتُ كُلَّ هَذَا الصَّمْتِ[11]"

إن المتمعن في هذه السطور يتبين له أن الشاعر يتعمد على إشاعة التجانس وتقويته، عبر توظيفه **للتجنيس** الذي يتبدى من خلال تلاوين فونيماتية بالأسطر 1 و2 و 3 على التوالي: أَخْرُجَ - فَسَيَخْرُجُ - تَخْرُجَ .

فالشاعر هنا يسند للأشياء صفات غير معهودة فيها من قبيل:

- دُخَّانُ الرُّوحِ (السطر 1)
- الْحَيَوَانَاتُ الَّتِي فِي الرَّأْسِ (السطر 3)

لتتشكلن انزياحات تفتح إمكانات تأويلية عدة في علاقة الدال بالمدلول بفعل عمل اللغة الشعرية في خرقها وتشويشها للغة العادية .

---

[10] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصر: بنية الشهادة والاستشهاد، (مرجع سابق)، ص 10.

[11] عبد الله زريقة، فراغات مرقعة بخيط شمس، مطبعة النجاح الجديدة / البيضاء، 1995، ص73.

المطلب الثاني: في شعرية الدلالة

نافذة أولى : مفهوم الدلالة الشعرية

لقد كان للشعر الحديث دور ريادي كبيرا في التعجيل بولاء الأشكال الجديدة " واندفاعها بوعي أو غير وعي، إلى تحطيم صنمية اللغة وثبات الدلالات بالمعنى المتعارف عليه[12]"، رغم جدليتهما وتكاملهما - الدلالة واللغة - في إنتاج لغة الشعر، إذ أن المباني الشعرية تتنوع بتنوع شرف وصحة معانيها.

ولذلك فالمبنى الخارجي والمبنى الداخلي يسهمان معا في عملية الخلق الشعري انطلاقا من فرادة يحققها الشاعر، ليس بتطويع الأساليب اللغويةالعادية المألوفة فقط، بل أيضا عبر تلوينات بلاغية عدة من قبيل، "**المجاز** الذي يساهم بفعل استقطاره للمعنى في الإنتاجية الدلالية للنص[13]"، إضافة إلى فاعليات بلاغية أخرى تحقق عدة تعالقات نصية مفتوحة على عدة تحليلات ومقاربات، تمكن الانتقال من الخطاب العادي إلى الخطاب النوعي.

وتستوجب الإشارة في هذا الخضم العاتي بخساراته ومآزقه، أن الشعرية وهي تقيم خلف هذه الصيغ البلاغية بمختلف تمظهراتها، فإنها تدعم إنتاج وإعادة إنتاج الدلالة، لما لها من قدرة فائقة على إيجاد وشائج جديدة بين الأشياء المتباعدة، التي تبدو أكثر ضروة للبحث في الشعرية.

ونظرا لأهمية البلاغة وحمولتها التكثيفية والتأويلية، فإن الشعراء و بفعل إيواء تخيلاتهم، فإنهم يعمدون إلى التشبيه بتنويعاته، (ليس باعتماد الأصل دائما فيه)، بل نجد أن أغلب قصائدهم ترغب الفرع وذلك بحذف أحد وجوه الشبه (المشبه أو المشبه به) أو كما يسميه البلاغيون بالاستعارة، وقد يستثمرون المجاز، لتعميق الدلالة وفق قوالب تناغم عدة، حين يتداخل **التشبيه** في **المجاز**

---

[12] سيف الرحبي، حوارات الأمكنة، نصوص ومقالات نقدية، (مرجع سابق)، ص 81 .

[13] يحيى الوليد، المكان ونبض المطلق، ص86 .

و **الاستعارة** دفعة واحدة، إذ التشبيه سمة أساسية في الشعر، - أسلوب من أساليب الوصف - وركن من أركانه الأساسية، وإن لم يكن غاية في حد ذاته، فإنه وسيلة يتوسل بها الواصف في صياغة الوصف، وهو عند القدامى أحد فرائض الانبناء الشعري.

وقد تتم العملية الشعرية أيضا " بالانتقال من الكناية إلى الاستعارة لبناء الدلالة [14]"، التي تنحو بمقتضى ذلك، منحى تأويليا فائضا يقوم في جوهره على إحداث فجوة في العمل الشعري، بين معنى دلالي والآخر يحمل معنى التلميح.

والجلي في هذا النطاق، أن الاستعارة والكناية تشكلان نوعا من الانحراف عن الإبداع المسطح، بمثابة انزياح قد ينتج أنواعا مختلفة من المجازات، "فإذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة وإذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكناية[15]"، ومن ثم فالاستعارة تشتغل لتأدية وظيفتها التخييلية وفق عاملان أساسيان، "أحدهما دلالي و الآخر إسنادي، والاستعارة توجد في مستوى الدلالة فحسب[16]"، في حين أنه بإمكان الكناية أن تتفاعل مع الاستعارة في مجالات شتى، " فلكل استعارة تلوينا كنائيا [17]".

وبحديثنا عن كل هذه الصيغ البلاغية، فإن الأمر يستوجب عدم إغفال أنواع عدة من التشابيه الأخرى، والمجازات المرسلة منها وغير المرسلة وغيرها، حيث تتداخل البلاغة القديمة والحديثة لتأسيس دلالات تقوم على المغايرة والتضاد، لا التآلف والانسجام .

و لأهميتها تلك، فقد استنبط النقد الحديث دلالاته انطلاقا من مفاهيم عدة ، كما هو الشأن في مسالة التوازي، "إن ترادفيا أو طباقيا أو تأليفيا، تأسيسا على

---

[14] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث / بيروت، ط1 - 1987، ص43 .

[15] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ،ص 109.

[16] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 132 .

[17] (المرجع نفسه)، ص 129.

دراسات عدة انصبت على تحليل الكتاب المقدس تحليلا شعريا،[18]" أو بناء على تصور **ياكبسون** "الذي يقضي بأن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل من محور **الاختيار** على محور **التأليف**[19]"، مما يسهم بشكل كبير " في بناء متتاليات شعرية متوازية، - حسب **ج.ك. كوكي** - من ضمنها **التوازيات الدلالية** [20]" .

وفي ذات المنحى السياقي لإنتاج الدلالة، يرى الناقد، **د. محمد كنوني** في دراساته التطبيقية للمتن الشعري العربي، بأنها تتحقق على مستوى التمثل المجازي في ثلاث مستويات ،" المشابهة والمجاورة والمفارقة[21]" .

وبالتأكيد، فإن كل هذه الفاعليات **الكيميائية** - **البلاغية** - هي إفرازات للفعل التخييلي الذي استحكم في الشعرية العربية من أجل بناء الدلالة التي تعمد إلى إحداث فجوة في بنية الشعر، وإثراء مختلف معانيه، فالنص ليس بنية جاهزة فهو " تبنين وإنتاجية[22]".

وبنفس وتيرة إجرائيات الدوال بسيطها ومركبها، يمكن الإشارة بأن النص الشعري/ النثري، يمكن أن يخضع لمؤشرات، "إذ أن النص لا يتم تلقيه إيجابيا إلا بالرجوع إلى قواعد اللغة وإرغامات السياق في ارتباط مع التناص[23]".

وبالتركيز على خاصية **التناص** هذه، التي يستثمرها المتن الشعري المغربي بشكل مكثف، فإن النص يستلهم حياته وفعاليته و نظارته من التواشجات والتآلفات

---

[18] مجموعة من المؤلفين، (طريقة التحليل البلاغي والتفسير ، تحليل نصوص من الكتاب المقدس ومن الحديث النبوي الشريف)، دار الشرق / بيروت، ط1- 1993، ص 56، نقلا عن محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة : دراسة أسلوبية، (مرجع سابق)، ص. ص: 143 و 144 .

[19] محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص144.

[20] J.C.COQUET (Poétique et Linguistique), in Essais de sémiotique Poétique, Larousse. Paris, 1972,p 28 نقلا عن محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية)، ص144.

[21] محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص198 .

[22] أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب / الرباط، ط 1- 1993، ص 14.

[23] أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، ص 14.

التي تآخيه بنصوص أخرى، بانخراطه في عملية إبداع نصوص جديدة، بحيث يكتسب النص دلالات جديدة أكثر تشعبا ومغامرة، كما يمكن للمعنى - قطب الدلالة - أن يأخذ مناحي أخرى، قد يكون إثرها فارغا من المعنى، "وكأن **اللامعنى** هو **المعنى** وهو الأساس[24] ".

إذ نجد أن **أدونيس** حين يروم التخييل، فإنه يعمد إلى فعل التجزيء والتشتت، الذي تبدو فيه بنية النص غير متسقة ولا متجانسة، " فتبعد الدلالة وتستبعد، كما تبتعد الرؤية المركزية بطبيعة الحال، ذلك أن الحضور القوي للدلالة، يعني مركز الدلالة (..) وهذا مبدأ لا يسمح، إلا بتعدد المعنى وتجدده ولا نهائيته وإرجائه [25]"، وهنا تكمن براعة التخييل وانسيابيته.

وتتسع الدلالة لتتخذ أبعادا تنصهر دلالات ثانية، "وهو التقاء يفرضه مجرى العلاقات المتشابكة الواصلة (..) بمعانيها الحقيقية والمجازية[26]"، يمكن أن تنمو دلالات رمزية بشحنات إيحائية وفق فعل اكتشاف متشابك واحتمالات انجذاب، " نجد تمثلاتها المختلفة في ثنايا الفكر الصوفي[27]".

ومهما حاول النقد الحديث تغييب مفهوم **الصورة الشعرية**، واستبدالها بمفاهيم على غرار النظريات البلاغية، والإفراط في تحويرها، **فالصورة الشعرية** هي قوام الشعر وأسه في إنتاج المعاني وشكلنة الدلالة، بقيم بلاغية تهجس باستعارات ومجازات وكنايات لامتناهية.

وفي هذا يرى **الدكتور محمد قاسمي** " بأن جمالية الصورة الشعرية، لا يمكن أن تقتصر على **الصورة الأسلوبية** القائمة على المنافرة الدلالية **كالاستعارة**

---

[24] عبد الرحمان القعود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 279، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب / الكويت، 2002، ص 210.

[25] عبد الرحمان القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 205 ، (بتصرف).

[26] سعيد الميلودي، تجليات الرؤية وفضاء الدلالات في شعر سعدي يوسف، ص 22 ، (بتصرف).

[27] (المرجع نفسه)، ص 22 .

والرمز وغيرها، بل إنها تتسع لتشمل كثيرا من صور التشبيه القائمة على التباعد والتضاد [28]"، و أيضا من خلال الطابع الحركي للصورة الشعرية، وذلك بتراكم الأفعال وتتاليها في النص.

كما تنشأ الدلالة بتوظيف خصيصة **الغموض** كمقوم أساسي لانبنائها، بمبررات الضرورة الفنية والرؤيا الشعرية، التي تدخل ضمن سياقات المغايرة الموسومة بروح الاختلاف والتجدد، يمكن أن تتمظهر من خلال مؤشر- **الرمز**- كفاعلية " إذ هو الوجه الآخر أو هو النص اللامرئي و المحتمل، أو الخطي[29]" الذي يسهم في عمليات التخييل والميول عن لغة المعيار.

وفي سياق العلاقة المتينة بين الدلالة والإيقاع، نجد أن الدراسات النقدية الحداثية قد عارضت التصور القديم " الذي يجعل أن الايقاع شكلا معارضا للمعنى، أو شكلا فارغا تمتلئ به الأدلة الحاملة لمعناها قبل تفاعلها مع الايقاع، فينغلق وفق هذا التصور في العروض[30]"، وعلى هذا الأساس فالمتتبع الحصيف يلمح الخيوط الرفيعة والدقيقة التي تربطهما، فيما سبق - تناولنا له - وأسموه بلغة الشعر، باعتبار" الايقاع كتنظيم للخطاب أي للمعنى[31]".

ولعل أهم من انفرد في تحديد مفاهيم الدلالة هو الناقد الفرنسي **جون كوهين** من خلال تحديده لمفهوم الانزياح، الذي يعتمد فيه على فاعلية التأويل وفق مقاربة تركيبية، يعمد بمقتضاها إلى استبعاد مفهوم النحوية واستبداله "

---

[28] محمد القاسمي، الصورة الشعرية، دراسة في شعر أبي تمام، (مرجع سابق)، ص11 .

[29] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 201- 202 .

[30] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص 177.

[31] Henri Meschonnic.Qu entendez –vous par Oralité ; in Language Francaise ;N° 56 .1982.p 10 نقلا عن محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، ص 177.

بمصطلح **الملاءمة الدلالية** أو باختصار الملاءمة، وذلك لأجل تشخيص الجمل الصحيحة من جهة المعنى[32]".

نستخلص من ذلك بأن الدلالة في الشعر " لاتتعلق بتقرير المعنى وإنما تتعلق بالايحاء بالمعنى، لأن ما تنقله الرسالة الشعرية، ليس هو الموضوع، بل الانفعال الذاتي بالموضوع[33]".

---

[32] **جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، (مصدر سابق)، ص106.**

[33] **محمد كنوني، تمهيد الفصل الثالث من كتاب شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص197.**

نافذة ثانية نماذج تطبيقية

و قبل الوقوف عند الشاعر **محمد بنطلحة**، لابد من الإشارة هنا أن البناء السردي والجملة الشعرية الإسنادية في أغلب قصائد هذا الشاعر، تكاد تكون مستنسخة أو أقول - متطابقة - مع الشاعر **الكردي - السوري- سليم بركات**، مما يستلزم دراسة تناصية في تجربة الشاعرين، ليبقى الاختلاف بينهما يهم خصيصة التدوير والشكل الكتلي المهيمن على كتابات **سليم بركات**.

يقول الشاعر محمد بن طلحة:

" يَا إِلَاهِي ! مَنْ وَرَاءَ الْبَابِ؟ [34] ".

"نَفِيرٌ فِضِّيٌّ، حَانَةٌ مَبْنِيَّةٌ مِنْ جَمَاجِمِ الْغَرْقَى .

غَمْغَمَاتٌ مَحْفُورَةٌ فَوْقَ الْمَاءِ.

قَوَارِبُ فَوْقَ قَوَارِبٍ.

غَرِيقَاتٌ.

وَغَرْقَى.

وَسِرْبٌ هَائِجٌ مِنَ النَّوَارِسِ

يَغِيبُ.

وَيَظْهَرُ،

حَوْلَ فِنْجَانِي[35]"

---

[34] محمد بنطلحة، أخسر السماء و أربح الأرض، Solprint Fes / فاس ، ط 2 - 2015، ص.ص: 52 و 53، وهذا المقطع قد يكون تناصيا عن قصيدة ،مهاباد.. ، الشهيرة للشاعر الكردي، السوري، سليم بركات، المتضمنة بأحد أسطرها في قصيدة : إلهي / هؤلاء أكرادك، عن ديوان البازيار ، دار توبقال للنشر والتوزيع/ البيضاء، 1-1991، ص35، وفي نفس النص يحضر المعجم اللغوي لنفس الشاعر من خلال لفظة النفير، التي هي عنوان أحد دواوينه "هاتِه عالياً؛ هاتِ النفير على آخره ...سيرة الصبا" ، دار التنوير / بيروت ، ط1 - 1982 ، وألفاظ أخرى، الجماجم ، القوارب ...إلخ.

[35] محمد بنطلحة، أخسر السماء و أربح الأرض، ص. ص: 52 و 53 .

فالشاعر هنا وهو يراقب باب الغرق بتفاصيله وتداعياته المدوية، يلتقط بعض الصور الدقيقة / المدهشة بسخونتها، التي تحيل إلى المأساوي في واقع مر، عبر نقلة استبدل فيها الشاعر الصورة - االضاغطة - إلى أحداث فرعية تتوالى في مشهد تراجيدي كاسر، يجري وفق قوالب عفوية يصبها ويستنفذها أولا بأول، قد تكون قوارب الموت، أو طواحين المأساة، فلا يتوانى لحظة في ضبط السياقات التركيبية للقصيدة، وتفكيك مكوناتها البلاغية، لتلمس أفكار القصيدة ومعانيها، " فثمة نوع من اللعب المرآوي المتبادل(..) انهمامه بالشعر (..) لايفارق دلالات الوجود والمعرفة والاحتمال (..) ومجابهة الصدأ، والتأجيل والمصادرة والمحو والنسيان (..) بالاعتماد على آلية الترميز والتقنيع[36]"، بحيث تنكشف تجربة الشاعر بشكل جلي، "من ناحية المكان أو بالأدق اللامكان (..) عن أفق مغاير ولاسيما من ناحية القصيدة ذاتها " التي تجعل منها صاحبة المحك الأساس للإبداع بمعناه الجذري المصمت (..) مما يشوش على الإبداع ويجعل منه مجرد تمرين لغوي أجوف (..) على شاكلة جده الفني **بودلير**[37]"، لتتبدى عالما بلا مقابل، أمام كل أشكال الصمت والتجاهل.

و حالة الصراع هذه، ينظر إليها **جابر عصفور** "بأنها تنبثق في اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المضادة في الإدراك، وقد تتسم حركة هذا الوعي بنوع من التناقض الداخلي، يرجع إلى أن العناصر الثابتة تفرض نفسها على المكونات اللاواعية لهذا الوعي، بما لا يحقق تصفيتها الكاملة منه، أو إكمال قطيعته الحاسمة معها[38]".

---

[36] يحيى الوليد، المكان ونبض المطلق، (مرجع سابق)، ص. ص: 89 و 85 ، (بتصرف).

[37] (المرجع نفسه)، ص.ص: 89 و 85 ، (بتصرف).

[38] جابر عصفور، محاضرة ألقيت في المجمع الثقافي أبو ظبي، بالإمارات العربية المتحدة، ونشرت بجريدة الإتحاد اليومية، بتاريخ 29 نونبر 1993.

وعلى نفس المنوال يعمد الشاعر **محمد بنطلحة**، توظيف شخصيات عدة كخيارات ضمن متنه الشعري، قد يجد ملامحه محتشدة فيها.

يقول في قصيدة صُقُورٌ زَاجِلَةٌ:

"يَأْتِي صَقْرٌ مِنْ سَمَاوَات بَعِيدَةٍ

يُصَفِّقُ بِجَنَاحَيْهِ

وَلِسَانُ حَالِهِ :

أَنَا هُوَ الْمُؤَلّفُ وَلَيْسَ **أَمْبِرْتُو إِيكُو**[39]"

ويقول في قصيدة، كَيْفَ أَعْبُرُ مِنْ نَفْسِي إِلَى نَفْسِي -

"**لَا أَنَا جُورْجْيَاسْ**

وَلَا أَنَا حَاكِمُ **صِقِلِّيَةَ**

إِنْ أَنَا سِوَى كَائِنٌ مِنْ وَرَقٍ[40]"

فالشخصيات التي تتمرأى بين ثنايا نصه الشعري، غير محددة وإن تم ذكرها بالإسم، فقد لا تعنيه بذاتها، وإنما لينقلها من سياقها - الديمومي - و يحملها دلالات شعرية جديدة أكثر عمقا، ضمن سياق أوسع.

ويطوح بنا الشاعر **محمد بنطلحة**، إلى تخوم أخرى يقول:

"فَاضَتْ مِنْ جَفْنِ الْعَابِرِ صَحْرَاءُ السَّهْدِ، تَلْفَعُ بِاللَّوْعَةِ

وَاشْتَعَلَتْ جَمْرُهُ

فِي أَحْدَاقِهِ بِالْحُمَّى، وَكَمَا تَعْصِفُ بِالرَّيْحَانِ

رِيحٌ آفِنَةٌ أَوْ طُوفَانٌ

هَزَّ فُرُوعَ الْقَلْبِ أَسًى وَعَوَاصِفَ

---

[39] محمد بنطلحة، أخسر السماء وأربح الأرض، (مصدر سابق)، ص 12.

[40] (المصدر نفسه)، ص 26 .

وَتَعُضَّ غُصْنًا كَانَ أَمَامَ الشُّرْفَةِ وَاقِفاً
وَتَغَلْغَلَ مِلْحُ الْحَسْرَةِ
فِي قَدَحِ الشَّارِبِ خَمْرُهُ
حِينَ أَتَتْ مِنْ مِصْرَ رِيَاحٌ تَحْبَلُ بِالْأَشْجَانِ
تُنْعِي مَوْتَ الْفَرَسِ الْإِنْسَانِ [41]".

فالشاعر في هذا المقتطع، يعمد إلى حيل تركيبية في الأفعال، حيث يرد الفعل في ثاني الأبيات، بينما لا يرد الفاعل إلا في البيت الثالث " ولا يتم التشبيه الوارد في البيت الثاني من خلال - كما - إلا في البيت الرابع أو السابع إذا راعينا العطف بالواو ، كما أن - حين - التي يبدأ بها البيت الثامن والتاسع على أساس انبنائها على الظرفية الزمنية التي مهد لها الشاعر دلاليا لاعتبار أن الحال المفهوم من سياق الأبيات السابقة، إنما حدث نتيجة وقوع ما يفهم من البيت الثامن والتاسع[42]".

فالقصيدة كما يرى في ذلك **هنري ميشونيك**، "هي تمجيز (إحالة إلى مجاز) للعالم، فكما ينهض العالم كناية عن القصيدة، تنهض القصيدة بدورها كناية كبيرة عن العالم[43]".

وبالعودة إلى الشاعر **محمد بنطلحة**: ففي ديوانه **نشيد البجع**، نجده يئن بشكل نوستالجي، حنينا موبوءا لزمن ضائع قد لايعود... !.

يقول:

"أَيُّ قِنْدِيلٍ تَكَسَّرَ فِي يَدَيْهِ ؟

---

41 محمد بنطلحة، مواويل العزاء، العلم الثقافي، 3 ماي 1974.

42 عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ص 119.

43 ميشيل دوغي، بالصمت نصنع الكلمات، ص 15.

وَأَيُّنَا جَمَعَ الشَّظَايَا

هَكَذَا نَنْسَى،

فَنَجْمَعُ مَاتَبَقَّى مِنْ غُبَارِ الرُّوحِ[44]"

فالشاعر وهو يناوئ السؤال من كل مناحيه، " فإنه يدفع إلى الكشف الذي يقود إلى مزيد من الكشف[45]"، وقد أضحى البجع كائنا أيقونيا ومضيا ونصيا في أشعاره الأولى، "منحازا إلى جانب الفقراء والمقهورين[46]"، فأيامه تتسم بالحلكة، وكل ما حوله قاحل ماحل، على أرض زلوق .

ويستمر الحرمان والضياع يقول في مقطع آخر :

"مِنْ سُهُوبٍ سَئِمَتْ وَقْعَ الحَوَافِرِ

وَاشْتِبَاكِ اللَّحْظَةِ الْمُرَّةِ بِالْأَحْزَانِ فِي عَيْنِ مُسَافِرٍ

مُثْقَلًا جِئْتُ بِوَجْهٍ يَحْتَمِي مِنْ أَرَقِ اللَّيْلِ

بِصَهْدِ الْوَجْدِ،

بِتِذْكَارٍ،

وَنَارٍ.[47]"

هو نوع من التوتر تحسه يسري قاتما، يغور في أحشاء الشاعر وما يختلج نبضه،

---

[44] محمد بنطلحة، نشيد البجع، سلسلة إبداع، عدد 1، منشورات اتحاد كتاب المغرب / الرباط، 1989، ص 91 .

[45] أسامة إسبر، أدونيس، الحوارات الكاملة، ج2، (1981 - 1986)، ص15.

[46] عزيز الحاكم، محمد بنطلحة شاعر المعالي، مداخلة أحمد حمدي القبض على اللحظة الهادية - Imprimerie .FES .Pub.Neon imagerie، ط1- 2010، ص44 .

[47] محمد بنطلحة، رؤى في موسم العوسج، يليه تحت أي سلم عبرت sol print ، ص34 .

نسغا جميلا وجارحا في الآن ذاته، كرؤية توحد بين امتداداتها الجحيمية، التي تنمو وفق ترابطات بين ماهو مرئي أو ليس مرئيا، إذ أن المعنى ليس ذي اعتبار "وكأن اللامعنى هو المعنى[48]"، الذي يتخذ منحى تأويليا تعدديا، " إذ تصبح اللغة بلا حدود، والعالم بلا حدود[49]".

وفي مقطع آخر من ديوان **لن أوبخ أخطائي للشاعر محمد بوجبيري** يقول :

1- لَنْ أُوَاظِبَ
2- إِلَّا عَلَى سِيرَتِي
3 - وَحْدَهَا تَكْفِي خُلْوَتِي !
4 - بِحَدِّ الْجَمَالِ
5- أَوَدُّ حَتْفًا يَرْشُفُ الإِكْسِيرَ
6- وَلِلدَّوَامِ
7- نَكْبَةُ الرَّمَادِ !
8- لَنْ أُوَاظِبَ
9- إِلَّا عَلَى سَرِيرَتِي
10- وَسَاعَةَ النَّتَانَةِ
11- أُهَرِّبُ خَيْمَتِي
12- أُدْمِنُ
13- حِينَ الأَنْوَاءُ تُدْمِي مَسَرَّتِي

---

[48] عبد الرحمان القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، (مرجع سابق)، ص201 .

[49] أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، ص 138.

14- الْعَطَشُ

15- وَأُهَشِّمُ آخِرَ الْأَقْدَاحِ[50]".

نحن هنا أمام معطى دلالي تجريبي، يتسم بحركية الفعل الذي يتوزع مختلف الأسطر الشعرية، من قبيل (أواظب، أود، يرشف، أهرب، أدمن، تدمي، أهشم) كوحدات دالة، يمكن أن تتفكك دلائل استعارات فرعية تتنمذج في (الحتف، الإدمان، التهريب، و العطش..إلخ)، كعناصر مكونة توحي بها الإحساسات والذات، لتحيلنا بأن الشاعر اختار ملاذ العودة إلى نفسه، وقد فقد ثقته في محيطه وكل من حوله.
فنستطيع جراء ذلك، أن نلحظ بأن مدلولات كل المقطع تتسم بنوع من المنافرة الانزياحية، التي قد تكون من الدرجة الأولى، كما هو مبين على سبيل المثال في إمكانية العلاقة الداخلية بين (الخيمة والتهريب، أو تهشيم الأقداح...)، لوجود مشابهة في ذلك.
أو من الدرجة الثانية: في نفس المثال، التي تحيلنا إلى مدلولات علاقات خارجية تستدعي تأويلات أخرى متعددة.

ويقول في مقتطفات أخرى من نفس الديوان:

1-" اخْرُجِي مِنْ أَيْقُونِ فَجْرِكَ الرَّمَادِيِّ

وَمِنْ غِوَايَتُكِ تَهَاوَيْ[51]"

2-" تَوَجَّسْنَاهَا غِبْطَةً وَمَا وخَطَ السُّهَادُ غَيْرُ بَيَاضِ الأُفُولِ

---

[50] محمد بوجبيري، لن أوبخ أخطائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الرباط، ط1- 2006، الفحات : 15، 16، 17 .

[51] (المصدر نفسه)، ص 23 .

لِلتَّشَظِّي[52]".

ففي هذه المقاطع وبغض النظر عن العلاقات السياقية التي تضطلع ببنية السطر الشعري، يمكننا أن نلحظ غياب درجات الملاءمة إن الجزئية أو الكلية، في المقابل فقد حقق الشاعر عدة انزياحات أخرى، عن طريق مايسمى بالمنافرة، التي تمتد دلاليا باستثمار آلية نفي الإنزياح.

كما تبرز أيضا باعتماد إسناد صفة، - لونية - لموصوفات، كأن نعطي الفجر لونا رماديا، (نموذج رقم1)، وبإسناد صفة البياض للأفول، (نموذج رقم 2). وباعتماد الشاعر لهذه الخاصية النعتية فإنه يدرك "بأن للنعت مردودا شعريا لايضاهى [53]".

كما يتبين أيضا في المقتطف رقم: 1، بأن الشاعر قد عمد إلى تكثيف دلالي مزدوج، في تعبيره غير العادي عن مدلولات عادية تنتمي إلى سجلات حسية مختلفة.
فحين يعطي الفجر صفة اللون الرمادي فهو إجراء يشير إلى معطى تجريبي "لايمكن تحليله وتفكيكه[54]".

فليست القيمة اللونية، هي التي تهم الشاعر، "ولا يمكن اعتبارها مكونا لمدلول رمادي، وتلك القيمة لاتكون في جميع الأحوال سمة مميزة دلاليا (..)

---

52 محمد بوجبيري، لن أوبخ أخطائي، (مصدر سابق)، ص 51 .

53 جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص114 .

54 (المصدر نفسه)، ص 123 .

ونحن نميز بالتالي بين درجتين في الاستعارة، ونميز تبعا لذلك بين درجتين من المنافرة، وذلك بحسب العلاقة بين المدلولين [55]".

وفي نموذج آخر تقول **وفاء العمراني:**

"مَا يَمْلِكُنِي لَا أَعْرِفُهُ
مَا أَعْرِفُهُ لَا أَمْلِكُهُ
أَقَلَّ مِمَّا أَبْغِي مَا يَنْبَغِي
وَانْتِمَائِي قَطْعًا.
لِمَا يَلِيقُ بِاسْتِقْبَالِي[56]"

ففي هذا المقطع بإمكاناته الجمالية، فهناك اندهاش كوني، صبوة نحو الأعالي، وجنوح نحو الأقاصي وتوق نحو الأجمل والأكمل والأمثل، الذي تتطلع فيه إلى العكوف على تنقيح لغتها الشعرية الفاتنة المترفة المنحوتة تجديدا وتنخيلا يضوع أريجا باذخا، يتم سبكه كما الصائغ، مضخات دلالية تتاخم الحارق/ الخارق، نبرة احتجاج مريرة وكسيرة.

فلغة الشعر عند **وفاء العمراني** تجرك أن تقرأها بعيدا عن لغة عالمة تخضع للتحليل والتعليل والتأويل الذي يؤدي إلى عدة انزياحات في الدلالة، وهي تنضح بإشراقيتها، بمعاناة ذاتها - الوسيط - نحو الذوات الجمعية (الإنسان) كشاعرة بكامل المعنى و - أوسع المعنى - ذات نفس التهامي يتسرب بين ألياف النص، لتتظافر أحداثا تجسد هيمنتها القصوى والخفية على دلالات النص .

والشاعرة معنية هنا باحتواء دوي حضور الحدث والتخلص من أعراضه وأثره، بشكل أو بآخر على شخص الشاعرة، سيما وأن الحدث له طابع تاريخي -

---

[55] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، (مصدر سابق)، ص124 .

[2] وفاء العمراني، فتنة الأقاصي، دار الرابطة / البيضاء، ط1- 1997، ص93 .

ميكانيكي- يساهم بدوره في عملية الانعكاس المرآتي، الذي ينجم عنه نسف للعمل الفني "مما يلزم شكلا من الخلق الأدبي[57]"، بحمولة رمزية وروحية، سرعان ما تحتدم دواخل الشاعرة هديرا في الأعالي .

وفي موضع آخر تقول :

"أُحَارِبُ أَعْضَائِي الْمُمَزَّقَةِ عَلَى فَوْهَةِ الْجُرْحِ
وَأَعْبُرُ تَارِكَةً خَطَوَاتِي تَنْبُتُ
لَا أَمْلِكُ مِنْ زَمَنِي غَيْرَ الصَّيْرُورَةِ
لَا أَسْيِجَةً فِي حُنْجُرَتِي
وَرِئَتِي مَمْلُوءَةٌ بِدَمِ الرِّيحِ الْجَامِحَةِ[58]".

فمن خلال رؤية محايثة لبنائية هذا النص، نلحظ مجموعة من الموجّهات تؤثر في سير خط القصيدة، لتسهم في استجلاء عتباتها النصية التي تحف بها دون أن تدخل في بنيتها الداخلية، الشيء الذي يتبين معه أن الشاعرة تعيش مكابدات ومجاهدات عبور جواني - روحاني - وفق إشارات وعلامات مضمرة، تخضع لخصيصة التأويل واشتراطاته، في مناورة لبلوغ نوع من الحلول الرباني والتحصن باليقينيات التي تستسلم إثرها لفعل الصيرورة.

الأمر الذي يضعنا أمام عتبات نصية، قد يقترحها البناء الفني للنص، فتُموضِعُه في مكان محدد ذي حمولة دلالية، تعمد إلى إعادة تشكيله وترميم فجواته، ثم إبراز المسكوت عنه في نسيجه البنائي المتاح للمعاينة، فلا حواجز أو أسيجة تستطيع أن تقف عائقا أمام ابتهالاتها و جموحها.

---

[57] حاتم الصكر، ترويض النص، تحليل النص الشعري في النقد المعاصر، الهيئة العامة للكتاب/ القاهرة، ط1 - 1998، ص147 .

[58] وفاء العمراني، الأنخاب، ص 7 .

ولعل المتمعن في ديوان **الأنخاب** في جملته، يتبين له بأن دلالة العنوان تمثل وسيطا ينهض بوظيفة مركزية نحو استكشاف مكامن النصوص، مستتبعا وتنسرب على امتداد كل النصوص بحدوسها وتجلياتها، كممارسة كاشفة تعيد قراءة الوجود، نلحظ نثرية مضاعفة تتمثل في جمل مركزة ومشبعة تتكثف أكثر، لتطيل الوقفات بين المعنى والمعنى، في حبكة غرائبية - تباغتك في استقصاء ينفتح على احتمالات مغايرة لما اعتدناه.

وبالعودة إلى تجربة الشاعر **إدريس علوش**، تستوقفنا تداعيات دلالية تتجاوز المحلي والخاص عبر بوح/ فضح، يستثمر جملا تسكن أوجاع الظلام بتوابل اللامعقول، حتى يكون قادرا على تحمل الفزع الضارب بأطنابه في مسام تفاصيل الأشياء، التي ينهل إثرها من كلاسيكيات منسية أو مهملة في الآداب العالمية، عبر إيحاءات دلالية ثاوية تشحن أبعاد الرؤية ووضعها السياقي.

يقول: في قصيدة **حانات صغيرة** .

" عِمِي صَبَاحًا
أَيَّتُهَا الْحَانَاتُ الصَّغِيرَةُ
الشَّبِيهَةُ بِجُزُرٍ مُتَحَرِّكَةٍ..

دَعِي سُكَارَى الْفَيْءِ
يُوَشِّحُونَ مِرْسَاةَ الْخَرَائِطِ
بِأَنْخَابِ الْغُبَارِ..
(...)
دَعِي
نَادِلَ الْهُيَامِ

يَرْسُمُ خَلَاءَ الْكَلَامِ
وَمَحْوِ الْفِكْرَةِ..

دَعِي
فَحْوَى السُّكْرِ
يَقْتَفِي أَثَرَ الْهَارِبِينَ
مِنْ نَعْلِ الْحَيَاةِ ..[59]"

فالشاعر نزاع إلى الاحتفاء بالأشياء الصغيرة، و تعميق تنامي محور اليومي العادي الشيئ بتفاصيله، (من الحانات الصغيرة، سكارى الفيئ، نادل الهيام..إلخ) إيمانا منه، بأن الشعر منهج حيوي قبل أن يكون قالبا للموضوعات الكبرى، البعيدة عن غنائية المحبطين، لينخرط في نثرية تغرس دبابيسها في المألوف كي تطلع منه لحظات ملأى بالفرح والأمل.

فلهذا الشاعر هالة استثنائية، تفتح كوات جديدة لما يسمونه بالشعر الخالص، غاضبا شرسا، مشاكسا بلا انحباس، " يمثل صوت المعربدين، أي أولئك الذي ينبتون بفوضوية على هامش الحياة[60]"، ليطيح بكل الطابوهات، بإحداثه انتهاكات داخل نصوص قصائده، كمن يقيم تحولا "من التحديد إلى اللاتحديد، بسبب الفعل التخييلي[61]" كفعل يهدف فيه إلى البحث عن قصيدة نثرية بديلة يستطيع بمقتضاها خلق إيهام شعري فني بالواقع.

---

[59] إدريس علوش، رأس الدائرة، سليكي أخوين/ طنجة، ط1 - يونيو 2015، الصفحات: 11، 12، 17، (بتصرف).

[60] محمد العباس، ضد الذاكرة ، ص 9 .

[61] لفولفغانغ إيزر، ترجمة حميد لحمداني، د. الجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء، (د.ط)-1998، ص 9 .

فقصائده ليست مجرد خيط نفسي أو فكري، أو مجرد سطح انفعالي "وإنما تصبح نسيجا حضاريا، شبكة/ فضاء، يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم[62] " لتتلون حبلى بالإشارات ذات المناحي المتعددة بسماتها الفارقة.

وفي **متاهته** المسرحيته الشعرية يرتحل **إدريس علوش** بين الأمكنة والأزمنة يقتفيها أثرا أثرا، ليزج بها في غياهب نصوصه، يقول:

" الرَّاوِي :

المَكَانُ:

آهِلٌ بِأَحْلَامٍ مُفْعَمَةٍ

بِأَرِيجِ الأَرْضِ

الزَّمَانُ :

تَدَاعِيَاتٌ حُبْلَى بِالْعَبَثِ

وَأَرْصِفَةِ الْمَنْعِ[63]"

ويقول أيضا:

" (وَقَفَ مَاثِلًا .. !

المَدَارَاتُ سَائِحَةٌ فِي اتِّجَاهِ

سُحْنَةِ الوَجْهِ..)[64]"

لَوْ أَنَّ عَاصِفَةً تَشْتَهِي أَشْعَارِي

مَا تَرَدَّدْتُ فِي السَّفَرِ

---

[62] محمد لطفي اليوسفي، البيانات جمع وتقديم سراس للنشر/ تونس، 1995، ص 54 .

[63] إدريس علوش، متاهة، سليكي أخوين/ طنجة، ط1 - 2015، ص3 .

[64] (المصدر نفسه)، ص5 .

لَوْ..
لَأَعْلَنْتُ صَلَاتِي لِلرِّيَاحِ
وَعَشِقْتُ الْبَحْرَ مَنْفَايَ..
(..)
المَوْتُ وَحْدَه يَسْتَوْعِبُ
هَذِي المَقْبَرَة[65]".
(..)
"وُرَيْقَاتٌ تطْفُو فَوْقَ المَاءِ
حَامِلَةً أَسْرَارَ السَّفَرِ
جِهَةَ المَجْهُولِ [66]"
(..)
"غَدًا أَحْمِلُ أَوْتَارَ الرِّحْلَةِ
وَأَتِيهُ كَنَبِيٍّ
عَلَّنِي أَرْسُو فِي ضِفَّةِ
الْحَقِيقَةِ..[67]"

فهذه الحرفنة التكثيفية، تشيد القصيدة على أرضية جمالية متناغمة تعج بالرؤى الآسرة، لتتشذر وتتشاظى نفثات شعرية إشراقية، يجنح فيها إلى نوع من السردية المضمرة - تخييليا - تتكئ على المشهدية - المسرحية - في لقطات وامضة تتسرب بين عتبات النصوص، لتفرز ما يمكن تسميته بالمتعة المضاعفة،

---

[65] إدريس علوش، متاهة، (مصدر سابق)، ص.ص: 6 و 7 ، (بتصرف) .

[66] (المصدر نفسه)، ص8 .

[67] (المصدر نفسه)، ص9 .

والتحرر من لوثة الجاهز المسبق، في اندفاع يناور فيه من أجل تحقيق بعد فني جمالي ينتقل فيه بقصيدته من الصيرورة إلى الكينونة.

إن بنية الشكل في تلك القصائد، هي في الغالب (شذرات قصيرة ومقاطع خاطفة، عبارة عن لقطات وتعليقات وتدقيقات قوامها اللحظة واللقطة)، وهذا تشخيص فني لأسلوب الشاعر في تجسيد رؤيته، وفق انبناء عمودي/ أفقي، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها في توق إلى اللانهائي.

ومن ذلك، تسطع وحدة الشاعر و غربته الأبجدية - الأبدية - التي يلتحم وينغمر فيها، وينصت إلى دويها، "إذ الشعر مرادف للوحدة، (..) الأشد ذاتية والأكثر تقربا من محاورة مكنونات الذات ودهشتها اللامتناهية[68]"، مستنفذا لكل ما يبني النص، " فالمتشابه بوصفه نوعا (..) يتميز بما يمكن أن نسميه نحن الآن بالكثافة الدلالية، أي بكونه يحمل معنى متعددا، بحيث يمكن أن يؤول، على أكثر من وجه[69]".

وفي سياق منحى مغاير، يقول الشاعر **إدريس علوش** في نفس الديوان.

"أُصِرُّ أَنْ أَجْهَلَهَا حَتَّى لَا يَتَوَقَّفَ القَلْبُ

عَنْ صِغَارِي العَائِدِينَ

مِنْ مَدْرَسَةِ (**لُوِيسْ بِيبِيس**)

عَنْ «**أَمَانُوفَا**»

الآتِيَّةِ مِنْ سُلَالَةِ **المُورِسْكِيِّينَ**

(..)

وَالمَرَاكِبِ المَشْحُونَةِ بِانْكِسَارَاتِ

---

[68] عماد الدين موسى، القصيدة بوصفها فن العزلة، مجلة الدوحة، العدد 80، يونيو 2014، ص 112، (بتصرف).

[69] سيزا قاسم، دراز، نصر حامد أبو زيد، فريال جبوري غزول، نادية محمد أبوزهرة، الهرمنيوطيقا والتأويل، ص47 .

مُلُوكِ الطَّوَائِفِ..[70]"

فالشخصيات هي فيض معنى، تعطي القصيدة أبعاد كثيرة، فوقع دلالتها - الشخصيات - " يصيب الصور الأخرى برشاشها ورذاذها الدلالي، وتقوم بدمجها في الطاقة الدلالية المقمطة للنص الشعري[71]"، حتى يمس وميضها تلابيب المعاني الصغرى والكبرى، لتتداعى شلال دلالات تتوالد رموزا، تحيل إلى نوع من التكثيف الطاقوي والاقتصاد في البناء الكلي للنص.

وقد يأتي صوت الشاعر متماه في حالة وعي ولا وعي، يمكن أن ينحفر عميقا بين ملامح المكان والزمان، كما هو الشأن في قصيدة **فارس الشهداء** ، يقول:

[" - مَنْ يَدْرِي قَدْ لَا نَلْتَقِي بِكُمْ

فِي البَحْرِ...

„ لَكِنْ

„ فِي فَوْهَةِ البُرْكَانِ

„ إِذَا مَاتَمَادَيْتُمْ فِي الاِسْتِهْتَارِ

„ بِدَمِي [72]"

فدوي الشاعر والفارس في تماه واتحاد، ونفسه الصوت يردد في المقطعيين التاليين:

[- مَنْ يَدْرِي قَدْ نُحِيلُ التَّفَاوُضَ

عَلَى التَّقَاعُدِ

---

[70] إدريس علوش، متاهة، (مصدر سابق)، ص85 .

[71] العياشي أبو الشتاء، الباحة والسنديان، (مقاربة في نقد الشعر)، ص 20 .

[72] إدريس علوش، متاهة، ص19

„ لِتَسْتَمِرَّ انْتِفَاضَةُ النَّصْرِ..] [73]"

ثم المقطع الآخر

"لَنْ أَنْسَاكَ

لَنْ أَنْسَى

الحَقِيقَةَ الْكُنْتُهَا[74]"

إن المقطعين ينبنيان على صوتين، يمارسان التحول بينه وبين الشهيد، الذي قد يكون قرينه في حالة من الذوبان، "داخل إطار أحداث زمانه (..) طموحه وانْكِسَارَاتِهِ وَخَيْبَاتِهِ[75]" في تفاعل بين الجزء (الشاعر والفارس الشهيد) والكل (**فلسطين** و الوطن العربي).

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة يقول:

" أَبُو عَلِي

يَا فَارِسَ الشُّهَدَاءِ

تَوَقَّفْ بُرْهَةً عِنْدَ نَافُورَةِ

الْمُلْتَقَى

وَاسْتَكِنْ لِوَظِيفَةِ الْحَوَاسِّ

وَارْفَعْ كَأْسَكَ عَالِيًّا

فِي صِحَّةِ النَّصْرِ

الذِي يُوصِلُ إِلَى بَهْوِ

---

[73] إدريس علوش، متاهة ، (مصدر سابق)، ص20 .

[74] (المصدر نفسه)، ص30 .

[75] أسيمة درويش، قراءة أولى للكتاب الأدونيسي، ص 163.

القُدْسِ
عَاصِمَةً
وَالخَرِيطَةُ بِرُمَّتِهَا دَوْلَةً
بِسِعَةِ القَصِيدَةِ [76]"

فالشاعر هنا يراهن خطيا، على تعبيد إسم الفارس و تكريسه ليضعه عبر متواليات شعرية تتيح التعرف على هيئة النص وتشكله البصري، وما تنضوي عليه بناه التحتية أو العميقة التي يزخر بها حين ينفتح على بنى سطحية وعميقة، و افتراضات تجسد قناعات أولية تحتمل عدة تأويلات غائرة رئيسية وفرعية مهيمنة وغير مهيمنة، ذلك هو الهدف الأقصى والأقسى، "الذي يمكن أن يقر قراره إلا هناك، في بهو رحاب **المسجد الأقصى** مهما اشتط هذا الهدف (..) وليس فارس الشهداء **أبو علي** هنا، سوى شارة ورمز للأرض الفلسطينية المضمخة بدم الأنبياء والشهداء، ومعبر وممر إلى هذه الأرض[77]"، حيث تتسرب خفقاته وانفعالاته، ليرعى اهتزازها وتماسكها بكفاءة الشاعر الحاذق، الذي يملك إمكانات الرؤيا إثرها حوارا جدليا، يستمد حمولته من الممكن و المحتمل.

وفي موضع آخر نجد أن نصوص الشاعر **عبد الله بن ناجي**، تختزن رموزا وإيحاءات وظلالا تمتد إلى أقاصي الوجع السبئي، و تنغل دواخله لتبعث نوعا من اللذة والنشوة.

يقول :

" أَرْبَعٌ وَعِشْرُونَ سَاعَةً
لَا سَاعَةَ فِي اليَوْمِ تَرْوِي الظَّمَأَ

---

[76] إدريس علوش، فارس الشهداء، (مصدر سابق)، ص36، (بتصرف).

[77] (المصدر نفسه)، ص10.

(..)

تَبَاعًا تَسِيرُ القَوَافِلُ فِي اتّجَاهِ الأُفُولِ

غُبَارُ المَسَافَاتِ الْبَعِيدَةِ يُعَانِقُ الأَقْدَامَ

(..)

دَعْ هَسِيسَ الهَمْسِ لِلْأَمْسِ

(..)

أَنْتَ الصَّبِيبُ الصَّاعِدُ حِينَ تَرَى الأَرْضَ بِلَوْنِ العَطَشِ

أَنْتَ النُّصُبُ الْبَاقِي بَعْدَ سُقُوطِ المَوَاوِيلِ عَلَى الطَّرِيقِ

(..)

تَاهَتْ أَسْمَاءُ الزَّهْرِ عَنْ يَنَابِيعِ الْفُصُولِ

(..)

مَنْ يُعِيدُ فَرَحَ الرَّبِيعِ إِلَى الحُقُولِ

(..)

مَنْ تُنَادِي غَامَتْ سُحُبُ حَدَائِقِهِمْ

(..)

الصَّدْرَ الشَّائِكَ وَالدَّرْبَ الحَالِكَ وَالمَعَارِكَ

(..)

لَا شَيْءَ يَعْلُو عَلَى دُنْيَاكَ فِي رُؤْيَاكَ[78]."

ففي هذه المقاطع الموزعة على طول النص الشعري - صلابة الصمت - المقتبسة من ديوان الشاعر " **كأني بك التيه**"، إذ نلمح توظيفا مكثفا للأزمنة

---

[78] عبد الله بن ناجي، كأني به التيه، مطبعة الجسور / وجدة، ط1 - 2015، الصفحات: 21 إلى 24 ، (بتصرف).

والأمكنة التي يزج بها الشاعر في بوتقة النص، لتأخذ أبعاد محددة تارة وغير محددة في أحايين عديدة، فتتداخل لتكرس أن الشاعر يعيش نوعا من التيهان بين هاته الجغرافيات المفترضة أو الضمنية، التي تنم على أنه ضالع حتى شدقيه في إرث الانتماء، لأزمنة محتملة - فلكية - قد تخضع للتعاقب والعد، وغير فلكية، تكتسي طابع التعميم والمجرد، وهذا مايمكن أن نوضحه كالآتي :

الزمن	طبيعته	م/ غ.م	المكان	طبيعته	م/ غ.م
أربع وعشرون ساعة	فلكي	محدد	المسافات البعيدة	مجردة	غير محددة
ساعة	فلكي	محدد	الأرض	مجردة	غير محددة
يوم	فلكي	محدد	النصب الباقي	مجردة	محدد
الأمس	وغير فلكي	غير محدد	الطريق		محددة
الفصول	غير فلكية	غير محدد	الحقول		محددة
			الحدائق		محددة
			الدرب		محدد

وعلى طول تراجيديا الاختناق، فالشاعر يشبه إلى حد ما لعبة المتاهة داخل اللغة، سواء من جهة التشعبات اللانهائية التي ينتجها نصه، أو من حيث أنها كتابة لا تهدأ أو تفضي إلى مستقر ما.

ويقول في مناسبة أخرى :

"هَذَا اللَّوْنُ لِي.. وَلَيْسَ لَكَ فِيهِ أَيُّ امْتِدَادٍ

هَذَا المَوْتُ هذِي الحَيَاةُ لِي.. وَلَيْسَ لَكَ فِيهِمَا أَيُّ امْتِدَادٍ

هَذِي الأَرْضُ هَذِي السَّمَاءُ لِي... وَلَيْسَ لَكَ فِيهِمَا أَيُّ امْتِدَادٍ
هَذَا الصَّبَاحُ هَذَا المَسَاءُ لِي... وَلَيْسَ لَكَ فِيهِمَا أَيُّ امْتِدَادٍ [79]"

فالشاعر هنا يعتمد ما يسمى بتناص الخفاء الذي يجري فيه امتصاص بعض النصوص الغائبة، واستثمار ما تختزنه من أبعاد دلالية ورمزية، ذات طابع درامي متوتر.

فهذا المقطع، يحيلنا إلى "جدارية **محمود درويش**[80] " في قصيدة - أنا لست لي- ، فأسطر المقتطع الشعري تجسد بوحا يقدم في كل جزء منه قطعة معنى خاص، عندئذ تتآلف هذه المعاني وتتنفس جميعها في ذاتها شريطا من المعاينات البصرية والمجازات في آن واحد، من أجل تحقيق أهداف نصية وإيقاعية، "بحيث تذهب الأنا الشعرية في سفرها بين الذاكرة واليومي، أقول تذهب للمفارقات، في انتصار للآتي من عمق وجفاف الوضعية والحياة على مشهديتها (..) مما جعل نغمة الأسى (..) توزع الأدوار وتلزم بها بين الحالات والمواقف، بين الكائن وما ينبغي أن يكون بين المنمط والمتجدد، بين الألم والخلاص[81]" .

وفي مقام آخر يعود فيقول :

"أَخْرِجُونِي مِنْ أَحْذِيَّةِ الْعَسَاكِرِ
فَقَدْ سَئِمْتُ رَوَائِحَ الأَرْجُلِ الْكَرِيهَةِ
أَخْرِجُونِي مِنْ جُثَثِ
المَوْتَى ..العَابِرِينَ

---

[79] عبد الله بن ناجي، كأني به التيه، (مصدر سابق)، ص9.

[80] محمود درويش، جدارية محمود درويش، مكتبة رياض الريس/ بيروت، ط1- 2000.

[81] عبد الغني فوزي، الصيرورة الشعرية في تجربة عبد الله بن ناجي: (المكان عماد الرؤيا في ديوان هزيم المنخفض، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية / فاس، 2018، ص11-12 ، (بتصرف).

فِي الصَّمْتِ القَابِعِ خَلْفَ جُدْرَانِ الذَّاكِرَةِ [82]"

فهو يسوق شعر هذه المجموعة كثلة الألم الفردي- الجماعي - "عبر صياغة جمالية، تتخذ معها الذات دلالات وأبعادا عدة (..) إلى ارتياد آفاق تعمق الجرح وتفتحه على الاحتمال الحالم دوما، فهذه الحرقة في امتصاص جراحات الناس والوطن[83]" .

فالملاحظ أن الشاعر يقوم فيها بمغايرة للأنساق المعروفة في التراكيب والأساليب، وتنفيذ صور مشعة "بدعك جسد النص وتمسيده لاستدراج الدلالة واستخراجها[84]" في رهان يعمد فيه إلى تقطيع المشاهد وتتاليها فيما يحتمل أن يكون.

و في مقطع شبيه بذلك، يقول **عبد الله بن ناجي**:

1- " شَيْءٌ مَا يَقَعُ فِي العِلِّيَةِ

2- أَسْمَعُ هَمْسَ السَّتَائِرِ لِلْجُدْرَانِ

3- أَسْمَعُ فِئْرَانَ زَرْقَاءَ تَرْكُضُ عَلَى أَطْرَافِ أَصَابِعِهَا

4- أَسْمَعُ وَرَقًا يَمْتَلِئُ بِالسَّوَادِ، وَالغَيْمِ بِلَا مَطَرٍ يُمْطِرُ

5- شَيْءٌ عَالِقٌ فِي حُنْجُرَةِ الْهَوَاءِ [85]"

فالسطور الشعرية باذخة بالصور البلاغية الرشيقة بإيحاءاتها وظلالها الهادئة، رموزا تكثف المعنى بإيقاعات متجددة تحمل طاقات الإثارة والدهشة والمفاجأة ،

---

[82] عبد الله بن ناجي، هزيم المنخفض، مرسم / الرباط، (د.ط) - 2014، ص 13.

[83] عبد الغني فوزي، الصيرورة الشعرية في تجربة عبد الله بن ناجي، (المكان عماد الرؤيا في ديوان هزيم المنخفض)، ص9، (بتصرف) .

[84] العياشي أبو الشتاء، الباحة و السنديان، ص 22.

[85] عبد الله بن ناجي، شيء ما يقع في العلية، سليكي أخوين/ طنجة، ط1- 2017، ص5 .

تتغذى على محمولات عديدة عبر أشكال تأملية تقارع الواقع بأبشع مظاهره، في تلاؤم مع موقف خاص من الحياة والعالم، حتى أن كل سطر يعضد بعده، فيتمرأى لنا زخم استعارات (قد تكون قريبة أو بعيدة)، من خلال مشابهات دنيا/قصوى، تتشكلن بين انزياح - الملاءمة - (نموذج السطر رقم 2)، أو انزياح المنافرة (نموذج السطر رقم 5).

وفي نموذج آخر يقول **أحمد بركات:**

" بِكَثَافَةِ الرَّمَادِ
مَعْدِنُ الحُرُوبِ الأُولَى تَصُوغُ الثَّوَانِي صَحْرَاءَهَا الحَقِيقِيَّةَ
وَأَنَا حَذِرٌ، أَخْطُو نَحْوَكُم وَكَأَنَّ السُّحُبَ الأَخِيرَةَ تَحْمِلُنِي
أَمْطَارُهَا الأَخِيرَةُ

رُبَّمَا يَكُونُ المَاءُ سُؤَالًا حَقِيقِيًّا

وَعَلَيَّ أَنْ أُجِيبَ بِلَهْجَةِ العَطَشِ

(..)

وَأَنَا أَجْتَازُ هَذَا الجِسْرَ الأَخِيرَ

هَلْ أَسْتَطِيعُ أَنْ أَقُولَ بِصَرَاحَتِي الكَاذِبَةِ : لَسْتُ حَذِرًا لِأَنَّنِي

أَعْرِفُكُمْ وَاحِدًا وَاحِدًا ؟

(..)

حَذِرٌ، أُلَوِّحُ مِنْ بَعِيدٍ

لِأَعْوَامَ بَعِيدَةٍ

وَأَعْرِفُ - بِالْبَدَاهَةِ - أَنَّنِي عَمَّا قَرِيبٍ سَأَذْهَبُ مَعَ الأَشْيَاءِ

الَّتِي تَبْحَثُ عَنْ أَسْمَائِهَا فَوْقَ سَمَاءٍ أَجْمَلَ وَلَنْ أُسَاعِدَ الزِّلْزَالَ

فَقَطْ، سَأَقِفُ لَحْظَةً أُخْرَى

تَحْتَ سَاعَةِ المَيْدَانِ الْكَبِيرَةِ

هُنَاكَ العَرَبَاتُ تَمُرُّ بَطِيئَةً

كَأَنَّهَا تَسِيرُ فِي حُلْمٍ

هُنَاكَ قِطَعُ الْغَيْمِ فِي الفَضَاءِ

لَا تُشْبِهُ سِرْبَ طَائِرَاتٍ خَائِفَةٍ

هُنَاكَ امْرَأَةٌ تَقْتَرِبُ مِنَ الخَامِسَةِ مَسَاءً تَنْتَظِرُنِي

(..)

أَحْيَانًا أَتَوَزَّعُ قَبَائِلَ تَتَنَاحَرُ عَلَى بِلَادٍ وَهْمِيَّةٍ

أَحْيَانًا أَضِيعُ

وَلَكِنَّنِي دَائِمًا أَحْمِلُ فِي كَفِّي الْوَرْدَةَ الَّتِي تُوَبِّخُ الْعَالَمَ [86]"

---

[86] أحمد بركات، أبدا لن أساعد الزلزال، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة / الرباط، (د.ط) -1991، الصفحات : من 05 إلى 08 ، (بتصرف).

فدلالة عنوان المجموعة الشعرية، - **أبدا لن أساعد الزلزال** - " تبرز أهميته من كونه عنصرا من أهم العناصر (..) ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية (..) حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص (..) الذي يؤشر على معنى[87]".

فالنص الشعري يمثل بنية تركيبية، " تشكل في حجمها بنية مغلقة على مضمونها الجملي المحصور فيها، في الوقت الذي تنفتح فيه على الأبنية الأخرى، التي تشكل مجموع النص بأكمله، وكل بنية تتحرك ضمن عناصر مختلفة قد يكون ضمنها عنصر بلاغي أو أكثر[88]"، حيث تبرز خصيصة المعاناة بثقلها في صراع الموت والحياة، " وليس اجتماع هذين النقيضين : الفناء، والحياة في الموقف الواحد، وارتباط أحدهما بالآخر إلا تأكيدا على إحساس الشاعر بالتناقض العام الماثل، سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني[89]"، لتتصاعد النصوص إلى ذروتها باتحاد المعاني وتعالقها، وهي حالة الشاعر.

فزمن النص آنذاك، " قد يتعرض لحالة من الانشطار والانفصام عبر تعاقب حالات عدة من التماهي والانفصال، الوعي واللاوعي، الانكفاء والتمرد، والعذاب والتجوهر، والالتباس بين ذاكرة الماضي والحاضر، والانفصام الصوتي والقول الشعري (..) الأمر الذي يقذف بالقارئ المتقصي لدلالات النص الضمنية والمضمرة [90]"، المتنامية - المتوالجة - على مهاد تجربة متفردة أكثر بياضا.

فالشاعر يسعى إلى خلخلة الضوابط، وعدم التماثل مع من سبقوه أو الاقتداء بهم، مما يضمن لشعره نوعا من التجدد لاختراق كل أشكال - أنماط - التقعيد المتآكلة والمستهلكة.

---

87 حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار النجاح / البيضاء، ط1- 2005، ص 11، (بتصرف).

88 فائز عارف القرعان، أساليب الخطاب البلاغي و الرؤيا الشعرية : قراءة بلاغية في نص شعري لعلقمة بن الفحل، مجلة جرش للبحوث والدراسات، المجلد 1، ك 1- 1997، ص 80.

89 عزالدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي / بيروت، (د.ط) - 1978، ص. ص: 19 و 20 .

90 أسيمة درويش، قراءة أولى للكتاب الأدونيسي، ص 159، (بتصرف).

ويقول أيضا:

" هَاهِيَ الخَطَوَاتُ

وَإِيقَاعُ الخَطَوَاتِ

(..)

ثُمَّ وَنَحْنُ ابْتَعَدْنَا كَثِيرًا، ثُمَّ انْحَرَفْنَا قَلِيلًا

كَمَا لَوْ كُنَّا سَنَقِفُ بِاللُّغَةِ عَلَى حَافَةِ المَدِينَةِ

نَمْشِي وَرَاءَ نِسَاءٍ آيِلَاتٍ لِلسُّقُوطِ

كَمَا لَوْ كُنَّا نَمْشِي قُرْبَ مَسْرَحِ الْعَرَائِسِ المَخْذُولَةِ [91]"

والمتمحص في تجربة الشاعر **أحمد بركات**، يلحظ بإمعان شديد، أنها تتسم "بعنف داخلي موصول بمهاو وجودية بلا قعر، وهو نموذج للشاعر الذي عاش(..) مخترقا لزمنه الشعري بقوة غير معهودة، (..) فرؤيته الشعرية رؤية مختلفة، بإيقاعها وحدوسها ومهاويها الميتافيزقية (..) إن دوال الزلزال (..) توجه القراءة إلى خصوصية تجربة تقيم بين فعلين حدوديين، لتظفر من مجهول الشعر (..) ليجعل من الخسارة ضربا من الاختلال، الذي يكسب من ورائه الشعر (..) بجلاله **الملارمي** وإيحاءاته **الميتافيزقية** (..) أصداء ما تزال ترن في ثنايا بعض الصور، قد تنعطف أحيانا بالقصيدة، نحو غير المتوقع في البناء كما في الدلالة (..) مستظلا بشجرة أنسابه من الشعراء المنتحرين، (..) كتجربة الانتحار تستدعى هنا كمجاز شعري لتجربة حدودية يتورط فيها الشاعر مع أشباهه من الأنداد، مجسدا في وصل الشعر بتجربة الهلاك[92]".

---

[91] أحمد بركات، أبدا لن أساعد الزلزال، (مصدر سابق)، الصفحات: 09 و 10 ، (بتصرف).

[92] نبيل منصر، الشعر المغربي الثمانيني، مقاربة في المبدد من تأملات الكتابة، ص21 ، (بتصرف).

كما تطفح نزعة الرفض والميول إلى التمرد، بلغة مؤتلقة عند الشاعر **عبد الله زريقة**، لتتسم بنوع من التشابه الضمني والامحاء، اللاوعي والضدية، وفي هذا يقول:

"وَالمَوْتَى
وَالْحَمْقَى
وَالْبَغَايَا
هُوَ شَكْلُ العَالَمِ[93]"

فهذا المقتطف يفور بدلالات، تحتفي باليومي والحميمي - المعيش- بعبثيته ومشاهده بناء وافتراضا.

ويقول أيضا : " سَتَأْكُلُ الشَّمْسُ مِنَ اللَّيْلِ . وَيَأْتِي النَّهَارُ لِيَشْرِبَ قَهْوَتَهُ قُرْبَ جِذْعِ شَجَرَةٍ مُلْقَى. وَتَأْتِي بِنْتٌ وَتَسْرِقُ مِنْ وَجْهِ الشَّمْسِ. وَيَأْتِي بَائِعُ الأَثْوَابِ القَدِيمَةِ وَيَسْرِقُ حِذَاءَ مَيِّتٍ مُلْقًى قُرْبَ بَابٍ وَيَأْتِي طِفْلٌ وَيَسْرِقُ صَفَّارَةَ شُرْطِيٍّ نَسِيَهَا قُرْبَ عَمُودٍ. وَيَأْتِي الأَبْيَضُ وَيَمْلَأُ صَمْتًا مَا. وَيَأْتِي الأَسْوَدُ وَيَدْخُلَ سَرَادِيبَ مَبْنَى مَهْجُورٍ. وَ أَخِيرًا سَيَأْتِي الكَهْرَبَائِيُّ وَيَنْزَعُ الْكَهْرَبَاءَ[94]".

فهنا تنحفر المعاني فيضا إيحائيا وإشعاعا دلاليا، بسردية تتسم بنوع من الرفض، التجدد، وضدية بين (الوعي / اللاوعي)، الكشف، النسخ، الاستنباط، في هرمونية وتحول قد يصل ذروته وتخومه الممكنة في المقطع الأخير من النص :

"يَا أَيُّهَا المُشْطُ
امْشِطِ رَأْسَ
هَذَا

---

[93] عبد الله زريقة، فراشات سوداء، دار توبقال للنشر/ البيضاء، ط1 - 1988، ص 11.

[94] (المصدر نفسه)، ص 15.

الجِدَارِ[95]".

أما التيمات التي تم توظيفها من طرف الشاعر، فإنها تنأى عن كل تنميط، ليسطع الهامش الأصل إثرها، في كثير من التفاصيل الصغرى حتى لو تعلق الأمر بأشياء قد تبدو للعيان تافهة.

ويستوجب التركيز أن الدلالة في نصوص الشاعر، تمتح من تيمة السجن وإن بصيغة خفية، كتجربة مؤلمة ومجدية في الآن ذاته، لتحصين الذات من فظاعة الواقع.

و في مساحة أخرى مقتطفة من ديوانه "**سبحانك يابلدي**[96]" يقول:

رَمَيْنَا بِيُوسُفَ فِي الْجُبِّ ظَنًّا، رَجَمْنَا بِغَيْبٍ

يَمُوتُ .. تَمُوتُ جَزَائِرُ هَذَا الشُّعَاعِ .كَذِبْنَا

عَلَى الذِّئْبِ حِينَ سَالَتْ .بَكَيْنَا :

- ((قَمِيصَهُ هَذَا ..وَهَذَا الدَّمَ))

(..)

- « فَبِاسْمِ اللهِ مجْرَاهَا أَيَا صَوْتًا يُنَادِي فِي

الدَّوَاخِلِ يَا شِرَاعًا يَمْخُرُ الْأَزْمَانَ .بُورِكَ

فِيكَ .(..) »[97]"

ففي هذا المقتطف، تخلص الشاعر من عقال الوعي إلى مستوى تخييلي، يستثمر فيه البعد الديني ويتزود من معين النص القرآني، وقد اعتمد فيه استراتيجية التناص كفعل انزياح، باستحضار قصة **يوسف عليه السلام** من **النص**

---

[95] عبد الله زريقة، فراشات سوداء، (مصدر سابق)، ص 19.

[96] أحمد بلبداوي، سبحانك يا بلدي .

[97] (المصدر نفسه)، ص9 ، (بتصرف).

القرآني، لما لها من أبعاد دلالية، يستهلها بصيغة الجمع (رمينا) من فعل - رمى - في تداخل بين ذات الشاعر وإخوته أي (محيطه) المشوب بالكذب والرياء المضطرم بقلق اللحظة، حين تتدفق الأسئلة ألما منفتحا على زخم من الاحتمالات، سرعان ما تنعرج دوالا "معبأة بالتوترات، بل وبالتناقضات[98]"، ليصبح النص عملا مستقلا نسبيا، يخبئ ما بدواخله لكل ضبط أو تصنيف، "هو دوما يخفي ويضمر أكثر مما يبوح ويصرح [99]".

وفي مقطع آخر يقول **محمد حجي محمد**:

1- " كُلَّمَا بَطَشَ الشَّوْقُ بِي،

2 - مَجَّدْتُ الْعَوَاصِفَ فِي الظُّلُمَاتِ،

3- عَرِفْتُ لِمَاذَا افْتَرَسْتُ الْكَوَاكِبَ

4- فِي نَهَمٍ لِلْغُيُوم،

5- وَلِمَاذَا الْغُيُومُ تِبَاعًا سَارَتْ إِلَى

6 - حُجْرَتِي !

7- فَأَنَا ذِئْبُ الْفَلَوَاتِ الَّذِي

8- غَامِضًا يَنْشُرُنِي الْعَوَاءُ[100]"

هذا المقطع، مقتبس من قصيدة النص الموازي لديوان الشاعر **ذئب الفلوات**، وهو عبارة عن مقتطف استهلالي، يتوزع على امتداد باقي الأجزاء التي تطول كل عمارة النص، تنتظمها خيوط رفيعة تشدك مخاطبا أو مخاطبين مفترضين عبر بناء شبه سردي، يتسم بمشهدية تتناسل صورا، تبطش بالشاعر شوقا - تباعا - تتكئ على ترابطات صريحة وضمنية، لاتستريح إلى مستقر أو مهادنة.

---

[98] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، (مصدر سابق)، ص 26.

[99] (المرجع نفسه)، ص 102.

[100] محمد حجي محمد، ذئب الفلوات، مطبعة المعارف الجديدة / الرباط، ط1- 1995، ص11.

فلفظة الذئب المحورية في بناء القصيدة، تحقق نحوية تموضعها التركيبي(السطر: رقم 7)، و ملاءمته الإسنادية (الإسمية) تأليفا سياقيا، سرعان ما ينتقل تنافرا (إسنادا فعليا) حين ينشره العواء (السطر: رقم 8)، ليقترف انحرافا يفي غرض الانزياح.

ويقول الشاعر في مقطع آخر:

1- "بِأَقْصَى البَرَارِي ..

2- مَا هَمَّ نَدِيمِي

3- لَوْ سَهِرَتْ زَوْبَعَةٌ حَوْلَ مَدَائِحِهِ

4- وَرَمَتْ مِنْ فُتُوكِ الرِّيَاحِ

5- بَهَاءَ نَشِيدِي،

6- لَوْ فِي غُرْفَتِي حَدَّقَتْ نَجْمَةٌ

7- وَرَأَت بِأَرِيكَةِ حُزْنِي

8- مَلَاكًا يَهْذِي،

9- رَأَتْهُ يُضِيءُ، وَلِلْمَرَّةِ الأَلْفِ،

10- بَهْوَ عَاشِقَةٍ

11- يَتَهَدَّلُ مَوْكِبَهَا فِي

12- عَزِيفِ رُعُودِي.[101]"

فمن خلال الوقوف عند الأسطر (رقم 3، رقم 6، رقم 8، رقم 10 ورقم 11)، نلحظ بأن الشاعر يعمد إلى إنتاج أنواع مختلفة من المجازات (الاستعارية / الكنائية)، التي تتخذ سمات مدلولات متعددة، تتشكلن على طول امتدادات الأسطر الشعرية، فيقوم إثر ذلك، بعمليةاستبدالات (انزياح - نفي انزياح)

---

[101] محمد حجي محمد، ذئب الفلوات، (مصدر سابق)، ص. ص: 12 و 13 .

بشكل ترابطي- سياقي - يحقق دلالات المعنى، أو مايسميه **جون كوهين** بكيمياء الفعل، " التي تجتمع بفضله داخل الجملة، كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة[102]"، لتباشر اجتياحها من أجل تأسيس أفق كوني باذخ.

[102] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، (مصدر سابق)، ص113.

المطلب الثالث: في شعرية الإيقاع

نافذة أولى : مفهوم الايقاع في الشعر

لقد احتدم الصراع بين أغلب النقاد حول أهمية الإيقاع في الشعر، و هل يستطيع بمفرده بأن يفي شرط التمييز بين الشعر والنثر، وأن يكون بديلا لفك العزلة عن النظم العروضية له، غير عابئ لا بالوزن ولا بالقافية، " و الحسم بأن الشعر لا يحدد بالعروض[103]" ؟

أم هو غير ذلك - الإيقاع - بحيث لا يتجاوز دوره أن يكون عاملا مكملا في إغناء دلالات النص الشعري، و أن شعرية النص لا تتحقق " بالاقتصار على جانب واحد كالمؤثرات الصوتية وحدها، أو التركيب بمفرده، أو السياق النصي فقط، لكنه يتم من خلال تظافر كل هذه الجوانب في وحدة كلية [104]"...؟.

ثم هل يمكن استبدال التقطيع الصوتي بالتقطيع العروضي المستهلك - المتجاوز - شكلا ومضمونا، تأسيسا على أن البنية العروضية بنية مجردة لا تخدم الإيقاع في شيء. ؟

هي أسئلة سنحاول الإجابة عنها من خلال إطلالتنا على شعرية كفايات الإيقاع في الشعر العربي الحديث والشعرية المغربية على وجه التحديد.

في البداية لابد أن نفرق بين الإيقاع، - يتسم بالكلية - والعروض، - يتسم بالجزئية - فالأول يشكل مركز وقطب الرحى وإيوال- MECANISME - الشعر العربي الحديث، وبهذا التوجه فإنه يتأسس على مبدأ تعاقب المقاطع في الزمان أو الحركات، والذي يمكن أن نلحظه أيضا في الإيقاع **الكاليكرافي**، مع ضرورة

---

[103] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، (مرجع سابق)، ص 113.

[104] د. مراد عبد الرحمان مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، مجلة من إصدار النادي الثقافي بجدة، ج1، عدد 162، ط1- 2012، ص 46 .

الوعي بالعناصر المتعاقبة (إيقاع طبيعي، كدقات القلب، انفعالات، أو إيقاع فني (الرقص والموسيقى).

فالإيقاع ذو طبيعة التهامية، سمعية أو بصرية، يتسم إثرها بالحركية والمعاودة، وهو بخلاف الوزن بتصوره التقليدي، يخرق العادة ويخلق الانزياح، و هو أساسي وليس مجاني، أو مجرد نظم عروضي في اللغة الشعرية و خاصية لازمة لفاعليتها فهو أكثر عمقا من البنية، بحيث ينخرط ضمن تشابك عضوي بين مجموعة من المكونات في تعالق بينها، ونظام للسمات التي من خلالها تنتج دلالة متميزة من خلال المعنى المعجمي، أو مايمكن أن نسميه **بالتدال**.

انطلاقا من هذا، فليس لفظ الإيقاع من مصطلحات علوم اللغة فحسب، " ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشعر[105]" ، إنما هو أبعد وأعمق من ذلك، "فهو عنصر مؤسس للنص الشعري في الوقت نفسه، الذي هو مؤسس للذات الكاتبة، إنه أثر يفعل في جسد الكلمات، صاعدة من يباسها إلى انبعاث ابتهاجها ونشوتها[106]"، فتصبح اللغة على إثره متحركة، تنظم طبيعة ومعاني الكلمات والأدلة في تواشج فني متكامل، منذ أن استنبط **الشاعريون** العرب القدماء، "استواء واعتدال وانفصال وتساوي **الوحدات العروضية** وتمام الوزن والقافية، بالاقتصار على **البنية السمعية** للبيت المنتمي للنمط الأولي، وبانفجار هذه البنية[107]".

بحسب ذلك، فإذا كان إجماع النقدين العربي والغربي على أهمية الإيقاع في البناء الشعري فهناك من يرى "بأن الإيقاع ليس سببا كافيا للتمييز بين الشعر

---

[105] هادي الطرابلسي، فصل في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، كلية الأداب العدد 32، سنة 1991، ص11 .

[106] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، ص 119.

[107] (المرجع نفسه) ، ص 125.

وغير الشعر، رغم دوره الأساسي في إغناء دلالات النص الشعري، [108]" أو باعتباره عاملا بانيا في النص.

وواضح في هذا، بأن الأوزان **والتوازنات الصوتية** ليست إلا إشارات للحركة الإيقاعية التي أنتجتها، فهي سابقة عن البيت الشعري، ولا تعد رئيسية بل أنها تتموقع في الدرجة الثانية منه، ويمكننا فهم الإيقاع الشعري انطلاقا من الخط الشعري، الذي هو أساس اللغة الشعرية، وجميع التمثلات الصوتية في الشعر.

والشأن الإيقاعي ليس وليد الدراسات النقدية الحديثة، إذ أن الإغريق أنفسهم كانوا واعون بانقلاباته " فالشاعر اليوناني كالفيلسوف، مهمته أن يختار من الحياة الاجتماعية مشهدا من عادات الناس (..) وأساطيرهم أو أخيلتهم، فيصوغه بشكل قصة لها بداية ووسط ونهاية وهو يصورها للجمهور (..) مقترنا بالألحان والأنغام بغية التطهير[109]". بل أن **أرسطو** قد تأمل هذه الأسئلة، لعدم اطمئنانه لأداء الوزن، الذي يبدو عنده متكلفا يصرف انتباه السامع، و يوجهه إلى ترقب عودة سياق الوزن، " بينما ينبغي أن يكون محدودا (لكن بالزمن)، لأن ماهو غير محدود لا يمكن أن يعرف، وكل الأشياء محدودة بالعدد، والعدد الخاص بشكل القول هو الإيقاع، والأوزان (البحور) أقسام من الإيقاع، ولهذا يكون النثر ذا إيقاع[110]".

وبهذه المقصدية، ربط الفلاسفة المسلمون الوزن بالإيقاع، خاصة منهم **أبو نصر الفارابي**، يقول:" فإن أردف بمساو لجملة المجتمع كان مجموع الجملتين جزءا تاما أول تمام في المركبات، والجزء التام أول تمام في كلا الصنفين، هو الذي

---

[108] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، (مرجع سابق)، ص 7 .

[109] رانيا حسين سباهي، ابن رشد شارح أرسطو ومعلم الغرب، كيف حول المديح إلى (مأساة)، مجلة الرافد، العدد 211، شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع/ الامارات العربية المتحدة، مارس 2015، ص 24 ، (بتصرف).

[110] أرسطوطاليس، الخطابة، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الرشيد / بغداد ،(د.ط) - 1980، ص.ص: 211 و 212 .

يمكن أن يفرض بيتان ويمكن أن يفرض جزء بيت، وأما الجزء الناقص فلا يفرض بيتا، ومقدار البيت غير محدود إلا بالوضع عند أهل كل لسان، والبيت هو القول الذي قد حصر بوزن تام[111] ".

ومما سبق تقديمه، فهناك نقاد آخرون توسلوا إيجاد مقومات إيقاعية، بالبحث عن عناصر صوتية أخرى، تنضوي ضمن محور المحسنات اللفظية البديعية، خاصة منها **التجنيس** الذي " يقصد بها التزيين والتحسين[112]"، ثم **السجع**، الذي وصفوه بأنه نوع من " تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد [113]"، لينشأ الإيقاع حينئذ من المحسنات البديعية، **كالطباق، المضارعة، وتساوي المصاريع**، عبر آليات **المخالفة والمآلفة**.

كما انصب نفس الاهتمام، في الدراسات النقدية العربية القديمة على هذا الجانب، خاصة عند **أبي العلاء المعري في لزومياته**، و **حازم القرطاجني في ترسيمات منهاجه**، هذا الأخير، الذي أكد على ثنائية التماسك في الأوزان وربط الوزن بالتركيب، إذ الوزن ينبع من تحالف الكلمات تحالفا صوتيا.

فالتصور القديم الذي يجعل الإيقاع شكلا معارضا للمعنى، "أي شكلا فارغا تمتلئ به الأدلة الحاملة لمعناها قبل تفاعلها مع الايقاع، فينغلق الايقاع وفق هذا التصور في العروض، فيما الايقاع كتنظيم للخطاب أي للمعنى، يضع من جديد في الدرجة الأولى البداهة التجريبية، بأن ليس هناك من معنى، إلا عن طريق الذوات ولأجلها[114]"، مما ينم بأن هناك دينامية عارمة بين المعنى والايقاع،

---

[111] الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تح، غطاس عبد الملك خشبه، دار الكتاب العربي / القاهرة، (د.ت)، ص 1088.

[112] محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي/ بيروت، ط 1- 1994، ص220 .

[113] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق : د . أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة- فجالة/ القاهرة، القسم الأول / (د.ط) - (د.ت)، ص 210 .

[114] Hénri Meshonnic , Critique du rythme .Ed.Verdier, paris 1982, p71 نقلا عن محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، ج 1، ص 177.

لكي تتحقق تلك الجدارة الشعرية التي تراهن عليها الحداثة الشعرية، و بصيغة أدق "إن الايقاع هو المعنى[115]" كما يقول **هنري ميشونيك**.

وفي مواقع أخرى، أجمع عدد من الدارسين على صلته - الإيقاع - الوثقى بالنبر، " وهي خطابات تتفق مبدئيا على أن النبر معطى إيقاعي جديد، ينفرد به الشعر المعاصر، أو عليه يتجه للإنفراد به (..)، فالأفق النقدي يراهن على أن يصبح النبر بديلا جذريا للعروض الخليلي، بينما يتجه الأفق الإبداعي نحو تأكيد الطابع الكمي الذي يستمد هويته من العروض الخليلي[116]".

بل هناك من الدراسات التي ارتكزت على استثمار مفاهيم جديدة في دراسة العروض، "بالاعتماد على **النبر** لا على **الكم** الذي ينطبق على عروض الخليل قديما وحديثا ، وقد تبنى هذه المحاولة، كل من **محمد شكري عياد ومحمد النويهي، وكمال خير بك، وكمال أبو ديب**[117]" وقد رأوا بأنه يمكن أن يجتمعا معا (صوتا أو كلمة أو مقاطع تركيبية، أو بنى نحوية، توازيا ومدا وتقطيعا كمولدات ترسم معالم إيقاع قد تستوعبه بشكل مباشر أو غير مباشر).

كما ارتبط الايقاع و بطريقة تكييفية - تحويرية - بالموسيقى، تجاورا أوتنافرا، تركيزا على الجانب **الفونيمي**، فحين كان **ت.إ.س إليوت** يحرث الأرض الخراب ويقترح ميكانيزم - الخيال السمعي - في رباعياته، فقد كان آنذاك "يقارب بين بنية نصوصه الشعرية والتأليف السمفوني، فيما يشبه مفاجأة النص بلا وعيه[118]".

---

[115] Henri Meshonnic , Critique du rythme ,(ibid) , p73 .

[116] أحمد نظيف، قلق الحداثة في خطاب الشعراء النقاد، النموذج الأول، أحمدد المجاطي، مطبعة سوماكرام / البيضاء، ط1- 2008، ص158، (بتصرف).

[117] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، ص 9 .

[118] محمد العباس، ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر، ص10.

ومن ذلك، نجد أن النقد العربي القديم كان ينظر إلى الشعر "عبر معيار التأثير المطرب، فبنيت الشعرية على جمالية الإسماع والإطراب[119]"، فيعمدون إثر ذلك، إلى تفادي حروف تفتقر إلى شرط التنغيم والتطريب، " ومنها القول بضرورة أن يتجنب الشاعر أي إخلال بالموسيقى (..) خصوصا، الكلمات التي تشترك فيها حروف غير موسيقية (**الثاء، الخاء، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، الغين، الذال، الواو، الزاي**[120]" باعتبار أن القافية عامل مركزي في الايقاع، أكثر من ذلك " فهي قرار المعنى [121]"، لما لها من تفاعل داخلي بين مستويات كثافتها الصوتية.

والمؤسف في هذا، أن نلحظ نقصا فادحا لإثارة هذه العلاقة خاصة على مستوى المكتبات العربية، إلا من استثناءات لا يمكن أن تؤكد القاعدة، " كأعمال **ابن باجة و حازم القرطاجني**، التي تبني نظرية محاكاة الأوزان للمقاصد والطبائع[122]".

وفي علاقة الإيقاع بالصواتية، فقد أولته الدراسات **الفونولوجية** - الصواتية - أهمية بالغة "إذ أصبحت بنية **التمثيل الفونولوجي** موضوع نقاش جاد منذ النصف الثاني من السبعينات، بعد أن أدرك **الفونولوجيون التوليديون**، أن طريقة **التمثيل المعياري** الجاري به العمل في **النموذج التوليدي التقليدي**، ليست ذات كفاية في عدة مجالات أساسية، وأن أهم هذه المجالات والعمليات والخصائص الفونولوجية، الفوق قطعية (النبر وإسناده مثلا). [123]" آنذاك فقد

---

[119] أدونيس، الشعرية العربية، (مرجع سابق)، ص 23 .

[120] (المرجع نفسه)، ص. ص: 26 و27 .

[121] (المرجع نفسه)، ص 28.

[122] أحمد بوحسن و محمد الوهابي العلمي، نظرية الشعر، قراءات في كتاب، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية ، للأستاذ محمد مفتاح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة الأمنية / الرباط، ط1 - 2013، ص15.

[123] جورج .ن. كليمنتس، صامويل جي كايزر، الفونولوجيا المقطعية، نحو نظرية توليدية للمقطع، ترجمة مبارك حانون، أحمد العلوي، مطبعة سليكي إخوان / طنجة، (د.ط) - 2003 ، ص7.

عمدوا إلى توظيف طاقات كبيرة، تستقيم ورهاناتهم في هذا المجال، " لتقديم نماذج جديدة تعترف بوحدات **فونولوجية كالمقطع والتفعيلة**[124]".

و يتضح مما تقدم، وإن بطرق مختلفة، بأن الإيقاع كان مثار جدالات حادة ضمن مشاريع النقد الأدبي الحديث، - غربيا وعربيا - وفي هذا نجد أن **رومان ياكبسون**، يحدد السمات المميزة للوحدات الصوتية، - **الفونيمات** - "بواسطة اثنى عشر تقابلا ثنائيا[125]"، في حين اعتبر آخرون بأن ميلاد **الفونولوجيا** قد كان له وقعه الكبير، بأن أحدث انقلابا على اللسانيات وأعطاها دورا رائدا في عمق اهتماماتها.

في الوقت ذاته، ورغم انصرافه إلى تحديد بنية اللغة الشعرية، بأبعادها المشبعة بزخم الترابطات والتشابكات، فإن عمل **جون كوهين** كان رائدا في هذا النطاق، فله يرجع كل الفضل، "أن سمح لنا بالكشف عن ظاهرة أسلوبية ظلت مهملة في شعرنا العربي، وبرأها من تهمة العيب التي وصفت بها لمدة طويلة[126]"، سيما الشق المتعلق بالتوتر الحادث بين التركيب والإيقاع.

وفي نفس الاتجاه، يؤكد **د. محمد القاسمي**، بأن البلاغة القديمة قد ألحت "على **الملاءمة بين الإيقاع والتركيب أو التوازن و بين التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي**[127]" مؤكدا بأن التضمين الخارجي الذي يقوم بعملية اختراق التركيب لحدود النظم، يمكن أن يكون محفزا " أو إجراءا إيقاعيا يقوم على

---

[124] جورج .ن. كليمنتس، صامويل جي كايزر، الفونولوجيا المقطعية، نحو نظرية توليدية للمقطع، (مرجع سابق)، ص7.

[125] د. الطاهر و عزيز ، بنيوية كلود ليفي ستروس، مطبعة فضالة / المحمدية، (د.ت) - (د.ط)، ص 265 .

[126] محمد القاسمي قضايا الشعرية، دراسة في الأصول والمرجعيات، ص 198.

[127] (المرجع نفسه)، ص 198.

التعارض بين الوحدة التركيبية ووحدة البيت، أي أن الجملة تتجاوز القافية وتنتهي في إحدى مقاطع البيت المجاور[128]".

مما يعني بصريح القول، بأن دراسة البنية الإيقاعية للشعر العربي، " تشكل نكوصا عن العروض الخليلي، لأنها تمضي إلى مكونات أولية فيه، تقوم على ملاحظة العلاقة البدائية بين **المتحرك والساكن**، وتهمل وحدات أولية في التراكيب الإيقاعية، يعتبر تحديدها خطوة بنيوية أساسية، على طريق تحديد الأوزان الشعرية العامة[129]"

ولا غرو، بأن هناك من قام بدراسة البنية الإيقاعية كما حصل **لمروان فارس** في دراسته للبنية الإيقاعية عند **خليل حاوي** " حيث ذهب مع **أدونيس** إلى أن الإيقاع لا يمكن إلا أن يكون إلا داخليا، ثم عاد ليقرر مع **دانييل دوجلاس** أنه بالإمكان رؤية الإيقاع في المساحة وقياسه مع الزمن[130]".

وبطرائق أخرى يعتبر **التدوير** فاعلية جرسية وتنغيمية هامة، في استنهاض دلالات فرعية لصناعة الإيقاع، والذي من سماتها " اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض، حتى تصبح القصيدة بيتا واحدا، أو مجموعة من الأبيات المفرطة الطول [131]".

وهنا يمكن أن نستنتج بأن إيقاع القصيدة الحديثة جزء لا يتجزأ من كل هذه المفعولات، فليس له في الوزن أية قداسة، فقد يعمد الشاعر بحسه الحاذق إلى إعادة تشكيل العروض و تحقيق معنى الخطاب الشعري، علما "أن الإيقاع، غير

---

[128] Dictionnaire de la poétique de Réthorique ; P.U.F.Paris ,1983 p 416 نقلا عن محمد القاسمي قضايا الشعرية، دراسة في الأصول والمرجعيات، (مرجع سابق)، ص 198.

[129] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين / بيروت، (ط1) - 1974، ص 62.

[130] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص8 .

[131] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار مرجان للطباعة / قباء، ط 2- 1979، ص 192.

منفصل عن معناه[132] "، أما الوزن فسيظل بموسيقاه الرتيبة وصرامة قواعده المكانيكية الصرفة غير قادر بأن يفي الشعر كل حريته، أو يصمد أمام وهج الإبداع الحداثي" لدى دعاة **إحلال النظام الإيقاعي الغربي للنبر، محل النظام الإيقاعي الكمي التفعيلي العربي**[133]".

ننتهي في هذا المضمار، لندرك بأن البحث قي إيقاع القصيدة، هو فعل استجلاء للبنى الداخلية للنص، وإمكاناته الأدبية الممكنة، مما يتعين معه " فصل الايقاع في اللغة عن الايقاع خارج اللغة حتى يظهر أن خصيصته لغة لا توجد إلا في الخطاب[134]".

وحتى لا ننبهر بما جاءت به هذه الدراسات من فتوحات بكل حافزياتها، " فإن البحث في إيقاع القصيدة الحديثة يعاني في العمق من أزمة حقيقية[135]"، إذ أن كل ماقام به هؤلاء وماتبنوه من طروحات لم يكن ليسعف في شيء، فقد وجد الأغلب منهم نفسه داخل فوضى بنى إيقاعية متداخلة ومنشبكة، " ذات عناصر محدودة من حيث الكم وغير أصيلة من حيث الابتكار[136]" .

---

132 Henri Méshonnic, Critique du rythme .ibid , p 70

133 أيمن تعيلب، شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر العربية، ص 7 .

134 Henri Méshonnic , Critique du rythme . p115

135 أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 10.

136 (المرجع نفسه)، ص 10.

نافذة ثانية نماذج تطبيقية:

من الخصائص الإيقاعية التي تميز قصيدة النثر المغربية، هو استثمارها لخصيصة **الجناس** الذي "جعله النقاد من أشرف عناصر التوازن البديعي اللفظية[137]" وقد نجده بشكل لافت في نصوص الشاعرة وفاء العمراني، التي تتسم في مجملها بنوع من التناغم والتناسق الفني.

تقول الشاعرة :

"1 - تَغْزُوهُ / يَغْزُوكَ

2 - تَبْدَؤُهُ / يُعِيدُكَ

3 - تَتَنَاثَرَانِ

4 - الْحَرْفُ جَسَدٌ لِلَّوْنِ

5 - اللَّوْنُ جَسَدٌ لِلْحَرْفِ

6 - لَوْنَكَ حَرْفِي .[138]"

فلفظ الحرف في السطر رقم 4، يتفق كلية مع لفظ الحرف في السطر 5، إلا أن معناهما يختلف داخل السياق، فتكون الشاعرة بموجب ذلك، قد استثمرت عنصر مايسمى **بالجناس التام**.

كما نلحظ توظيفا لإمكانات الوقفات الشعرية، التي تتوزع على مختلف أسطر المقطع.

- فالسطر الأول: تغزوه/ يغزوك، (يتضمن وقفتين عروضيتين (تفعيلة + تفعيلة)، يفصلهما رمز فاصل، والتفعيلتين معا تشكلان وقفة دلالية.

---

[137] إبراهيم ناجي، حول دينامية التجنيس في بديع القرآن، (التوازن، التناسب - التفاعل)، مجلة عالم الفكر العدد 01، المجلد 41، يوليوز - شتنبر 2012، ص43 .

[138] وفاء العمراني، الأنخاب، ص10 .

- **السطر الثاني** : تبدؤه / يعيدك، (يتضمن وقفتين عروضيتين (تفعيلة + تفعيلة)، يفصلهما رمز فاصل والتفعيلتين معا يشكلان وقفة دلالية.
- **السطر الثالث** : تتناثران، والمكونة من تفعيلة واحدة (يتضمن وقفة دلالية).
- **السطر الرابع** : الحرف جسد للون يتضمن وقفتين (عروضية + دلالية) والوقفتين تندغمان لتشكلا معا وقفة دلالية.
- **السطر الخامس** : اللون جسد للحرف يتضمن وقفتين (عروضية + دلالية) والوقفتين معا تشكلان وقفة دلالية
- **السطر السادس** : لونك حرفي: يتضمن وقفة واحدة (دلالية).
- **السطر الأول والثاني** : يشكلان وقفتين دلاليتين متساويتين دلاليا وعروضيا.
- **السطر الرابع والخامس** : يشكلان وقفتين متساويتين، دلاليا وعروضيا.

وهذا النوع من الوقفات يتفق والتحبير المقاماتي في السمو، وهو ما يعني " اقترابا وتماسا بالتجربة الصوفية، تلك التي تحرر الأنا من قيود التناهي الحسي والعقلي، وتدفع به تجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللامتناهية المفتوحة على احتمالات تختبر طاقات الخلق الكامنة، وهي طاقات الهوس بإزاحة المواضعات، بل نفيها واستبدالها بالمفارقات، التي تكشف التعارضات الجوهرية التي تشكل لعبة التوتر الحيوية، حيث يلعب الكائن في العالم دوره في الخرق الجوهري لأبنية العالم، والكشف عن إضاءات الكينونة[139]".

وتقول في مقطع آخر من نفس الديوان

1-" لَنَا - الرَّبِيعُ - هَمْسٌ، نَمْنَمَاتٌ

2- وَشْوَشَاتٌ

---

[139] عبد العزيز بومسهلي، الشعر الوجود والزمان، (مرجع سابق)، ص 11.

3- أَشْعُرُ بِالْمَدِّ يُقْصِينِي إِلَيْكَ

4- تَنْبَثِقُ السَّنُونُ

5- تَذُوبُ الْعُيُونُ فِي الْعُيُونِ

6- حُلْمًا قَصِيًّا، نَكُونْ

7- مَوْتًا فِي الشِّفَاهِ أَوْ لَا نَكُونْ

8- أَنَا لَكَ مَا تَوَدُّ وَتُشْتَهى

9- أَنَا عِشْقُ اللَّيَالِي بِلاَ مُنْتَهَى

10 - أَنَا لَكَ مِنْ ملكِيَّةِ الْعُشْبِ أَبْهَى[140]"

فالشاعرة تعتمد الإيقاع في هذا المقتطف باستثمارها لعنصر القافية التي تتنوع رويا، " صوتا متنقلا، - أي الروي - قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر أو الأسطر[141] " بشكل - شبه مهيمن - وفق مايلي:

- ✓ **السطرين (1و2)** : وشوشات/ نمنمات.
- ✓ **الأسطر(4 و5 و 6 و 7)** : السنون/ العيون/نكون /لا نكون.
- ✓ **السطرين (8 و 9 و 10)** : تشتهى/ منتهى /أبهى.

فالأحرف الأخيرة المتلفظ بها، " هو ما يشكل بالطبع العنصر الأساسي للقافية، لأنه هو الذي ينهض بالثقل الأساسي لوحدتها الصوتية بغية خلق دينامية حركية "وتكسير رتابة الجرس الواحد والاعتماد على الحاسة الموسيقية[142] ".

---

[140] وفاء العمراني، الأنخاب، (مصدر سابق)، ص51 و52 .

[141] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة / بيروت، ط2- 1972، ص 114 .

[142] (المرجع نفسه)، ص 114.

كما عمدت أيضا إلى توظيف خصيصة التكرار، الذي يأتي من خلال ترجيع نفس اللفظ كما هو الشأن في السطر **رقم 5** : (العيون في العيون) ، **والسطرين رقمي 6 و7:** بكلمتي نكون و لا نكون .

والملاحظ هنا أن لفظتي نموذج **السطر رقم 5**، ولفظتي نموذج السطرين **رقم 6 و7** مترادفان وقد يفيدان نفس المعنى .

أو باعتماد تكرار ينهض على الصيغة الصرفية للكلمة وإن لم يفيدا نفس المعنى كما يتضح جليا في **السطرين رقمي 1 و2** (وشوشات/ نمنمات) بصيغتيهما الصرفية فَعْلَلَات،

كما يمكن أن نستجلي سمات إيقاعية أخرى، في نصوص ديوان **أحمد بركات.**

"1- حَذِرٌ، كَأَنِّي أَحْمِلُ فِي كَفِّي الوَرْدَةَ الَّتِي تُوَبِّخُ الْعَالَمَ

2 - الأَشْيَاءُ الأَكْثَرُ فَدَاحَةً:

3- قَلْبُ شَاعِرٍ فِي حَاجَةٍ قُصْوَى إِلَى لُغَةٍ

4- وَالأَسْطُحُ القَلِيلَةُ المُتَبَقِّيَةُ مِنْ خَرَابِ البَارِحَةِ

5- حَذِرٌ، أَخْطُو كَأَنِّي ذَاهِبٌ عَلَى خَطِّ نِزَاعٍ

6- وَكَأَنَّ مَعِي رَسَائِلَ لِجُنُودٍ

7- وَرَايَةً جَدِيدَةً لِمُعَسْكَرٍ جَدِيدٍ

8- بَيْنَمَا الثَّوَانِي الَّتِي تَأْتِي مِنَ الوَرَاءِ تَقْصِفُ الْعُمْرَ[143] ".

[143] أحمد بركات، أبدا لن أساعد الزلزال، (مصدر سابق)، ص5 .

الملاحظ أن لفظة **حذر** تتكرر في هذا المقطع، وتمتد على طول قصيد الشاعر " **أبدا لن أساعد الزلزال**[144] "- **النص الموازي للديوان** - لتفيد نفس معنى اللفظة في مختلف الأسطر فيها (صرفيا ووزنيا)، لتسهم بذلك في إغناء الدلالة الشعرية، و تآلف بين أسطر القصيدة، " كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم، أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها[145]".

فاللازمة الاستهلالية للفظة - حذر - تشكل بؤرة إيقاعية ودلالية مركزية،" كتحييد مشوب بالارتياب، لكل ما يضلل الشاعر عن رهانه الأساس[146]"، فالحذر هو بوصلة الشاعر في الثورة على السائد.

وما يتصل بذلك، فالنص يرشح بالحركة المتحدية التي تسيطر على النغم الداخلي والخارجي للنص، ورؤية مركبة منفتحة على العالم بحركات دائبة، يؤكد فيها الشاعر مأساوية الغد - في صراعه مع الحاضر - المشتبك/ الغامض، الذي ينتقده بمرارة ودهشة، حيث يتبدى الامتزاج والتمازج رديفان يتشكلنا فيما يسمى **بالمونولوج الدرامي**، الذي يندرج ضمن صنف الشعر الغنائي.

"إن فعل الحذر وهو يتحول إلى **دال إيقاعي**، يفتح للنص سبل تناميه، مؤمنا للشاعر إمكانية حماية التجربة من كل مايحولها و انصبابها على الجوهر والعالم.

وفي هذا السياق، لا يكون فضاء للتجربة إلا من موقع توتر، يجعل الشاعر في بحث دائم ومحموم عن لغة قصوى تستوعب خطوته المستكشفة للأرض، ودال- كأن - الذي يسمح لنفسه بتكرار إيقاعي في القصيدة، يسعف في توسيع

---

144 أحمد بركات، أبدا لن أساعد الزلزال، (مصدر سابق)، ص5 .

145 جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص 276 .

146 نبيل منصر، الشعر المغربي الثمانيني، مقاربة في المبدد من تأملات الكتابة، مجلة الثقافة المغربية ، عدد 37، سنة 2013 / الرباط، ص21 .

أبعاد الوجود عبر ممارسة فعل تخييل، يؤسس لتجربة شعرية تلخترق حدود الذات والعالم في آن واحد .

وعلى هذه الشاكلة، يمكن أن نتبين إيقاعا شجيا كما هو الشأن في نصوص الشاعر **محمد بوجبيري**، في استثماره لخصيصة **التوازي**، كحركة للترنم تعلو وتيرته وتنخفض مع حروف المد المتناثرة داخل المفردات، والتي بإمكانها أن تعزز وظيفة الإيقاع الداخلي للنص وتحطيم وحدة البيت، والقضاء على تعليق الأبيات بعضها ببعض، في التحام الموسيقي بالمعنى.

يقول:

"كُلُّ شَيْءٍ هُنَا يَا حَبِيبَتِي

يُوحِي بِحُضُورِكِ

سَنَابِكُ جِيَادِ **مُوحَا أُحَمُّو**

تُوحِي بِحُضُورِكِ.

أَصْدَاءُ **أَحْمَد أَحَنْصَال** مِنْ وَرَاءِ الجِبَالِ

تُوحِي بِحُضُورِكِ.

كُهُوفٌ مَغْمُورَةٌ وَطَنُهَا خُفَّاشُ اللَّيْلِ

تُوحِي بِحُضُورِكِ.

زُرْتُهَا وَأَنَا فِي مَمَرِّ الجَبَلِ العَتِيقِ

حَيْثُ جَدَّتِي

أَوْحَشَ الشَّجَرُ دَلِيلِي

عُيُونٌ كُرُومٍ. أَنَّةُ نَايٍ بَعِيدٍ

كُلُّهَا يَا فَجِيعَتِي

تُوحِي بِحُضُورِكِ. [147]"

و هذا ما يمكن أن نستشفه من خلال توازي - شبه الجملة - أو السطر الشعري، وهما يخضعان لتساو وتطابق تام، كوحدات متساوية في مواقع معينة أو متعددة في البيت الشعري، ليمثل تشكيلا نغميا، وهو تكرار يتموضع حسب تجاور المكرر وتباعده إلى متصل ومنفصل، بحيث " أن الاتصال يتضمن الاتصال الزماني والمكاني، والابتعاد أو الانفصال يعنى تراخيهما، ولكلٍّ من هذا الاتصال وهذا الابتعاد تأثيره في المتلقي[148]"، الشيء الذي يعضد البناء المتفاعل لباقي الجوانب - البنى - الأخرى، فلكل شاعر إيقاعه الخاص في إرباك تعاقبية الأزمنة اللامتناهية، كفعل وموقف .

وفي بحث عن ضروب التكرار وتنويعاته كقيم إيقاعية، فالملاحظ أنه يكاد يهيمن على أغلب نصوص شعراء قصيدة النثر بالمغرب .

فهذا الشاعر **إدريس علوش**، يعمد إلى نمط تكراري آخر، من قبيل - تكرار الكلمة - يقول :

"عَرِفْتُهُ

---

[147] محمد بوجبيري، عاريا ...أحضنك أيها الطين، (مصدر سابق) ، ص07 .

[148] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: (استراتيجية التناص). ص39 .

وَمَا عَرِفْتُ الآفَاقَ
مَا عَرِفْتُ
غَيْرَ الدَّمَارِ[149]"
ويقول في نفس الديوان
" كَنْعَانُ ..
لُغَةٌ
(..)
كَنْعَانُ
لُغَةُ اللُّغَةِ الْقَتْلَى ..
(..)
كَنْعَانُ
عِنْدَ الحُرُوبِ الأُولَى
(..)
كَنْعَانُ
خَيْمَةٌ تَدُقُّ أَوْتَادَهَا
(..)
كَنْعَانُ
اغْتِرَابُ الرُّوحِ فِي جَسَدٍ
يَمْلِكُ وَجْهَ الْعَرَاءِ... [150]"

[149] إدريس علوش، متاهة، (مصدر سابق)، ص 20 .

فكلمة - ما عرفت - و - **كنعان** - تتمرأى على طول القصيدة بشكل متفاوت، وقد تتحول إلى تكرار، للسطر الشعري أو العبارة، يستثمرهما الشاعر لإخراج النص من السكونية إلى الحركة "كوسيلة للتفاعل المركب وليس نسقا للتضام[1]".

للتضام[1]".

وقد نلحظ في مناحي أخرى ما يسمى **بإيقاع المفارقة** الناتج سياقيا عن فعل البقاء والموت، يقول:

" 1- الأَرْضُ خَابِيَةُ خَمْرٍ قَدِيمٍ

1- أَنْخَابُهُ مَرَاحِلُ التَّارِيخِ

2- الْقُصْوَى

3- وَهَشِيمُ كَفٍّ يَلُوحُ بِأَزْهَارِ

4- الذِّكْرَى

(...)

5- الأَرْضُ

6- مُحْتَوًى لِرُوحٍ يَافِعَةٍ

7- رَاسِخَةٍ فِي يَنْبُوعِ

8- ذَاكِرَةٍ

9- مِرآةٌ لِأَشِعَّةٍ تَنْفَلِتُ

10- مِنْ مَنَابِعِ الضَّوْءِ

11- لِتُخْفِي العَتَمَةَ

---

[1] إدريس علوش، متاهة، (مصدر سابق)، ص.ص: 60 و 61 ، (بتصرف).

[2] louri lotman - la structure du texte artistique - bibloithéque des sces humaines N.R.F.Gallimard , Paris-1973 p.53 .

(..)

12- **يَافَا** تُغَازِلُ قَمْحَ العَرَصَاتِ

13- وَ" الجَلِيلُ" آيِلٌ بِالْحَجَرِ

14- يُوقِظُ شَرَارَةَ الأَطْفَالِ

(..)

15- الأَرْضُ قَرَارُ القَلْبِ

16- فُسْحَةٌ لِرُوحٍ عَطْشَى

17- تَشْتَهِي أَزْمِنَةً وَافِدَةً

(..)

18- تَدْعُوكَ تَارَةً لِلْعُبُورِ

19- وَأُخْرَى بِدَمِ الهَوَاءِ

(..)

20- الأَرْضُ حَدَائِقٌ لِبَحْرٍ

21- يَسْتَوْعِبُ اليَابِسَةَ فِي خَرَابِ

26 - جُزُرِ الزَّمَنِ

27- فِي اتِّجَاهِ الحَتْفِ المُنْتَهَى

28- أَوْ بَعْثٍ مُبَكِّرٍ يُرَسِّخُ

29- صُوَرَة إِنْسَانٍ فِي

30- غَفْوَةٍ.. [1] "

يمكن أن ننمذج لهذه المفارقات فيما يلي :

[1] إدريس علوش، فارس الشهداء، (مصدر سابق)، الصفحات: (16، 17، 19، 22 و 23 ، (بتصرف).

أنخابه مراحل التاريخ القصوى	≠	هشيم كف يلوح بأزهار الذكرى
محتوى لروح يافعة راسخة في ينبوع	≠	مرآة لأشعة تنفلت من منابع الضوء
يافا تغازل قمح العرصات	≠	" الجليل" آيل بالحجر يوقظ شرارة الأطفال

إذ ينتج عن هذه المفارقة توتر يثير الواقع التراجيدي واسوداد الصورة وقتامة المصير.

وفي نفس السياق نستلهم خصوصيات إيقاعية أخرى، في قصيدته **احمني يا أبي**، إلى الشهيد **محمد جمال الدرة** ، يقول :

"احْمِنِي يَا أَبِي

مِنْ وَخَزِ الغُـــــزَاةِ مِنْ تِيهِ الـــــــفَلَاةِ

مِنْ جُرْحِ الصَّخْـــرِ مِنْ رَصَاصِ الـغَـــدْرِ

مِنْ سُلَالَةِ الوَهْـــمِ مِنْ مَكْرِ السَّـــ ــلَامِ

مِنْ جَبَرُوتِ العُتَاةِ مِنْ مَكْرِ المَرْحَـــــلَةِ[1]"

يتضح من خلال البعد التشكيلي لهذا المقطع الممثل في البنية التقليدية - التناظرية - وبنية الشطرين: (**الصدر و العجوز**)، بأن الشاعر عمد إلى خصيصة **التصريع**، دون إعطاء أي اهتمام للوزن ولا قواعد نظمية معينة، على

[1] إدريس علوش، فارس الشهداء، (مصدر سابق)، ص 39 .

غرار قصائد **الشعر المرسل** "مما جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر.

فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة[1]"، داخل بؤرة اختلاج لا بؤرة هدوء، أو كما يسميه **محمد بنيس** "**بالمكان النصي**[2]" الذي يتكئ على تقنية الايقاع **التشكيلي البصري**.

و في مقام آخر، وبصيغ مغايرة في قصيدته، "**لست وحدي ألبس ثوب الحداد**" ، يجترح الشاعر **عبد الله بن ناجي** تكرارا آخر يقول :

"كَمَا كُلُّ صَبَاحٍ
كَيْفَ الْحَالُ
يَا مُقْتَضَى الْحَالِ
(..)
كَمَا كُلُّ صَبَاحٍ
لَا غَيْرُكِ
يَا حَلِيبَ الْأُمَّهَاتِ
(..)
كَمَا كُلُّ صَبَاحٍ
هَفَتِ الْأَرْضُ إِلَيْكِ[3]"

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،(مرجع سابق)، ص 63 .

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وأبدالاتها، ج1، ص 212.

[3] عبد الله بن ناجي، كأني بك التيه، مطبعة الجسور / وجدة، ط1 - 2015، الصفحات : من 43 إلى 45 ، (بتصرف).

فتوظيف الشاعر لهذه الفاعلية، فإنه يراهن خلف ذلك على تحقيق النغمية " عبر نوع من التفاعل بين السمعي والبصري في النص[1]"، تؤهل القول الشعري و تغني المعنى وتستقويه .

كما يعمد إلى استخدام مايسمى **بالتكرار الاستهلالي**، يقول:

" لَنْ أُمَانِعَ إِنْ رَفَعْتَ صَوْتَكَ فِي وَجْهِي

لَنْ أُمَانِعَ إِنْ صَفَعْتَ بِوَجْهِكَ.

وَجْهِي[2]".

هو نداء وإصرار متسم بلغة الرفض الطافح بالهزء والسخرية، وذلك انسجاما مع إيقاع ينفتح على كل أشكال التأويل والاحتمال، الذي يوظف فيه الشاعر التكرار الختامي، "وسمي كذلك لأن موقع الكلمة المكررة يكون في القفلة الشعرية بشكل متتالي[3]".

وفي موضع آخر، نقرأ في قصيدة **روما**:

"لَا فَرْقَ بَيْنَ **رُومَا** وَحُدُودَ الوَطَنِ

نَامَتْ عَلَى صَدْرِ أُمِّي وَابْتَسَمَتْ

وَأُمّي لَاتَفْتَأُ تَذْكُرُ **رُومَا**

تُعِدُّ الشَّايَ ... وَتَذْكُرُ **رُومَا** [4]"

فالشاعر هنا اعتمد خاصية **التكرار**، التي نستشفها من خلال رمز **روما** كالآتي :

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وأبدالاتها، ج1، التقليدية، ص 125 .

[2] عبدالله بن ناجي، هزيم المنخفض، ص 7 .

[3] عبد الغني فوزي، الصيرورة الشعرية في تجربة عبد الله بن ناجي، ص.ص: 11و12، 38 .

[4] عبدالله بن ناجي، هزيم المنخفض، ص 16.

لا فرق بين **روما/** /تذكر **روما** /تذكر **روما**، كموضوعة وتيمة تستمد شرعية حضورها في امتصاص جراحات الناس من جراء الهجرة السرية التي تنخر جسد المنطقة التي يقطنها الشاعر، **ببني ملال، الفقيه بن صالح** والضواحي.

كما يحدث أن يأتي الايقاع من الجناس عبر نصوص "تتسم بنوع من التناغم أو التناسق الفني في مستوى الايقاع والتوازن الصوتي[1]"، وهذا التكثيف الجناسي يبرز جليا في كتابة الشاعر **عبد الله بن ناجي** ونمثل لذلك فيما يلي:

- " أَسْمَعُ وَرَقًا يَمْتَلِئُ بِالسَّوَادِ وَالغَيْمِ بِلَا مَطَرٍ يُمْطِرُ[2] ".
- " أَقُولُ: شَتَّانَ بَيْنَ شَتْوِ الشّتَاءِ وَنَشِيجِ الْبُكَاءِ[3]".
- "يَتَّكِئُ الرِّدْفُ عَلَى الرَّدِيفِ

(..)

لَا صَبَاحَ يُضِيءُ مَصَابِيحَ الْقُبُورِ

أَسْمَعُ عَوَالِمَ مُمْكِنَةً تَسْتَحِيلُ مُحَالًا

أَسْمَعُ هَسِيسَ طُيُورٍ لاَتَطِيرُ[4]" .

- " كَمَا يَكُونُ الْكَوْنُ مَزَارَ الْهَائِمِينَ فِي الْخَوَاءِ، يَحْسِبُنِي الرَّائِي، حِينَ يَرَانِي، طَوِيلُ الْقَامَةِ

(..)

فَلَوْلَا

أَرَى

---

[1] د. إبراهيم ناجي، دينامية التجنيس في بديع القرآن : التوازن ، التناسب، التفاعل، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 41، يوليوز - شتنبر 2012، ص43 .

[2] (عبد الله بن ناجي، شيء ما يقع في العلية، ص 5 .

[3] (المصدر نفسه) ، ص 40 .

[4] (المصدر نفسه) ، ص 6 ، (بتصرف).

أُفُولًا [1]" .

" أَقُولُ لِلْمَدَى أَمْهِلْنِي كَأْسًا أُخْرَى كَيْ أَصِلَ إِلَى مَدَى أَبْعَدَ

مِنْ بَحْرٍ وَمِنْ حَجَرٍ

(..)

نَاوِلِينِي عِطْرًا أَكْثَرَ أُنُوثَةً مِنْ قِوَامِ حَسْنَاوَاتِ خَلِيجِ الأَرْخَبِيلِ

عِطْرًا أَشَدَّ شُرُودًا

(..)

رَأْسِي مِشْعَلٌ عَالِقٌ بَيْنَ الْكَفِّ وَالْكَتِفِ [2]"

- " أَتْرُكُ الْحِمْلَ لِلْجَمَلِ وَالْجَمَّالِ[3]"
- "سَاحَتُكِ الهَوَجُ. الهَرَجُ فِي لِسَانِكِ .(..) فِي شَقِّ جِدَارِ البَيْتِ تُمْسِكُ الصَّوَارِيَ الضَّوَارِيَ. تُحِيطُ بِالْبَيْتِ . لَابَيْتَ فِي البَيْتِ . إِلَّا عِطْرُ أَصَالَةِ العُبُورِ إِلَى القُبُورِ لَا أَرَى . هَلْ تَرَى؟ [4]".

وللإشارة فإن الجناس، كان يحتل مكانة رفيعة في النقد العربي القديم، وفي هذا يقول **جلال الدين السيوطي** "ولم أر من ذكر فائدته، وخطر لي أنها الميل إلى الإصغاء إليه، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلا وإصغاء إليها، ولأن اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به آخر كان للنفس تشوق إليه[5]".

---

[1] عبد الله بن ناجي، شيء ما يقع في العلية، (مصدر سابق)، ص.ص: 10 و11، (بتصرف).

[2] عبد الله بن ناجي ، ص 14، (بتصرف).

[3] (المصدر نفسه)، ص 15.

[4] (المصدر نفسه)، ص 25 ، (بتصرف).

[5] جلال الدين السيوطي، عقود الجمان في المعاني والبيان، مطبعة مصطفى البابي الحلبي/ مصر، ط2 - 1955، ص 172.

وغالبا ما يأتي التكرار استهلالا توازيا مقطعيا لسطر شعري بأتمه يمكن أن نمثل له في المقاطع التالية:

"**نَهَارُ الْعَيْنِ ،**

تَوَارَى بَيْنَ غَدْرِ الجُنْدِ

وَعُقْمُ المِدْفَعِ الرَّشَاشِ

نَهَارُ الْعَيْنِ

يَغِيبُ الآنَ فِي رَحِمِ البَنَادِقِ، مَايَزَالُ اللهُ

يَشْحَنُهَا بِزَيْتِ الخَرُّوعِ

المَمْزُوجِ بِالصَّابُونِ[1]"

إذ أن تكرار هذه اللازمة السطرية، يجسد إيقاعا يفي مهمته تماثلا مقطعيا ، يؤلف بين عناصر كل مقطع على حدة، ومن ثم نلحظ "أنه في كل عنصر إيقاعي صراعا داخليا بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك في المقاطع والنبر والتنغيم[2]".

-وفي مناسبة أخرى يقول **أحمد بلبداوي**:

عِينِيكْ عِينِيكْ طَيْحُوا الزَّرْزُورْ مَنْ فُوقْ السُّورْ

عِينِيكْ عِينِيكْ جَابُوا الهَوَى مَنْ شِيشَاوَة

عِينِيكْ عِينِيكْ جَابُوا الغَاشِي وْهُوَ مَاشِي[3]"

وإن لم يكن الشاعر قد أخضع هذا المقطع الزجلي إلى وزن من الأوزان باعتماده تشكيلا سطريا ثلاثيا، فإنه في مقابل ذلك استثمر خصيصة **التصريع** في

---

[1] أحمد بلبداوي، سبحانك يابلدي، (مصدر سابق)، ص17.

[2] حميد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث، دراسة وتطبيق، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا، استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد، قسم اللغة العربية، جامعة مؤتة / الجزائر، 2006، ص7.

[3] أحمد بلبداوي، سبحانك يا بلدي، ص17.

المقطعين الثاني والثالث، عبر توظيفه لهذا الشكل العروضي المستجد - الحادث - وإدراكه " بأن المصرع أدخل في الشعر وأقوى من غيره[1]".

كما ارتأى بطريقة أخرى " تنظيم الأبيات موزعة بثلاث قواسم في كل بيت - يضم ثلاثة أشطر- فينتهي كل شطر بفراغ "يمنعها من الاندفاق في البيت الموالي فنكون أمام الوقفة[2]"، مما أسهم في تلوين إيقاعي وتشكيلي طافح "بطاقة شعرية عميقة هي تجسيد لبلاغة **إيقاع الإيقاعات**[3]" وهي ذات سلطة فائقة في البناء النصي، والتقابلات ذات الوقع الدينامي - الحركي - الأكثر تجريسا وإيحاء.

وللإشارة هنا، أن الشاعر، قداستلهم هذا المقطع من **الموروث الغنائي الشعبي** واستثمره فنيا وجماليا وإيقاعيا - " فالإنسان تعلم مبادئ الأشياء من الطبيعة، وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الايقاع[4]"- ، لتصيخ القصيدة لما تهمس به، وتنتهي بسماع الذات وإسماعها.

وفي مقام آخر، يطل علينا الشاعر **محمد حجي محمد** في صباحاته بتمفصلاتها وانثيالتها المشهدية، حيث تندغم اللغة مع الدلالة شحنات إيقاعية.

يقول في قصيدته "**صَبَاْح لَا يَعْنِي أَحَدًا** [5]".

" كَأَيِّ صَبَاحٍ

يَطْرُدُنِي المُنَبِّهُ بَاكِرًا

(..)

---

[1] ابن رشيق أبو علي بن الحسن القيرواني، العمدة، ص151 (مصدر سابق).

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص 186 .

[3] الخليل الزياني، حول علم الإيقاع الشعري، دراسة في مناهج البحث، مجلة عالم الفكر/ الكويت، العدد 3، المجلد 43، يناير- مارس 2015، ص 184 .

[4] Bénviniste .Problémes de linguiste générale .T1.coll .Tel .Guallimard, 1986 ,P327.

[5] محمد حجي محمد، صباح لا يعني أحد، مطبعة أنفو برانت / فاس، ط1- 2007، ص 15، (بتصرف) .

كَأَيِّ صَبَاحٍ
تَلْمَعُ فِضَّةُ الْخُمُولِ فِي وَجْهِي
(..)
كَأَيِّ صَبَاحٍ
أَصْحُو عَلَى جَمَاجِمِ أَعْدَائِي[1] "

وهذا النوع من التكرار، يبرز مليا من خلال ترجيع الشاعر للازمة استهلالية - كأي صباح- على طول متن النص الموازي للديوان - صباح لا يعني أحدا- .

وبنفس الوتيرة ذات الصلة بالاستهلال المقطعي الذي نحن بصدده، فالشاعر هنا يروم - الفعل المنفي - (ما عاد) في قصيدته - مشاهد ناقصة - إيقاعا " يطري الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه[2]" ، وهذا ما يتضح في قوله:

"مَا عَادَ هُنَاكَ
غَيْرُ هَذِهِ الحَارَةُ التِي
(..)
مَا عَادَ فِي الشُّرْفَةِ
غَيْرُ امْرَأَةٍ
(..)
مَا عَادَ فِي المَقَاهِي
كَانَتْ تَأْوِي
(..)

[1] محمد حجي محمد، صباح لا يعني أحد، (مصدر سابق) ، الصفحات: 17، 18 و 21 ، (بتصرف) .

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 21.

مَا عَادَ

فِي

تِلْكَ المَدِينَةِ

سِوَى سَاحَتِهَا المُتْرَبَةِ [1]"

وفي قصيدة **أنت والفراغ وبنادق الضجر**، تتكرر اللازمة الاستهلالية في ثلاث مقاطع :

" مَرَّةً أُخْرَى

يُحَاصِرُنِي طَيْفُكِ

(..)

مَرَّةً أُخْرَى

تُحَاصِرُكِ البُيُوتُ

(..)

مَرَّةً أُخْرَى

نَهَارُكِ

قَائِظٌ [2]"

ومن ثم فهذه القصيدة تخلق إيقاعها الخاص، الذي تنجم عنه تشكيلات إيقاعية متعددة، فنلحظ بأن هناك جملا كبرى تتشكل سطورا كبيرة تنطوي على عدد من الجمل الكبرى، تتنفس في الجمل الصغرى العلاقة النحوية من احتمالي التقرير والاستفهام، استنادا إلى قراءة حركة الضمائر الموزعة في الهنا والهناك يقول أيضا :

---

[1] محمد حجي محمد، صباح لا يعني أحد، (مصدر سابق)، الصفحات : 35، 36، 38 و 39 ، (بتصرف).

[2] (المصدر نفسه)، الصفحات من 43 إلى 45، (بتصرف).

"قَدَرِي : أُلَقِّنَ الْأَوْسَ وَالْخَزْرَجَ مَبَادِئَ الشَّمْسِ
وَبَلَاغَةَ
جُمْجُمَةِ
الْيُونَانِ."[1]

فضمير أنا هنا مضمر)، قد يكون - ألقن أنا الأوس....إلخ ،أو - أنا ألقن.....إلخ، وهذا التطواف في عالم الذات والوجود، قد جاوز فيها الشاعر ذاتية الأنا إلى مديات أوسع يكون الإنسان في عموميته، محوراً تأسيسياً للكتابة،

وينطبق ذلك على الأبيات بعده ،

"وَلِأَنَّ وَجَرِي عَاجٌ
بِكَوَابِيسَ
لَا تَنْقَطِعُ [2]

وتتكرر الأنا فِي المقطع بعده

"سَأَلُوذُ بِمَقْهَاكَ الأَلِيفَةِ
وَبِرَشْفَةِ
مِنْ قَهْوَةِ صُبْحٍ مُسْتَعَارَةٍ [3]"
وَيَتَّكِئُ بَعْدَ ذَلِكَ عَلَى البُعْدِ الإِسْتِفْهَامِي
"إِلَى أَيْنَ
سَتَقْذِفُنِي فَدَاحَتُكِ
أَيُّهَا

---

[1] محمد حجي محمد، صباح لا يعني أحد، (مصدر سابق) ص 29 .

[2] (المصدر نفسه)، ص 30 .

[3] (المصدر نفسه) ، ص 30.

الصَّبَاحُ
إِلَى جُذَاذَاتٍ
أَتَمَنَّى لِتَقْلِيعَتِهَا أَنْ تَبِيدَ
أَمْ إِلَى كَلِمَاتٍ
تَعْبَقُ بِعَادَاتِ القِفَارِ..؟ ! [1]"

فاعتماد أدوات الاستفهام المنفتحة على عدة احتمالات - أجوبة - و قراءة في الضمائر الغائبة بإمكانها أن تسهم في جعل النص منفتحا دلاليا وإيقاعيا، على أكثر من أفق، لينساب تجليات انزياحية عبر تحولات أسلوبية تنتهك قوانين العادة نحو خصيصة المفاجأة.

[1] محمد حجي محمد، صباح لا يعني أحد، (مصدر سابق)، ص 31 .

خلاصة تركيبية ثانية :

يمكننا الإستنتاج، بأن هناك شبه إجماع لدى أغلب الدارسين، بأن مفاهيم نظرية الشعرية، هي الأكثر شائكية ضمن المناهج النقدية القديمة و الحديثة على وجه السواء، لما يعتريها من لبس وغزارة تكاد تعصف بصدقية المفهوم من أساسه.

لقد تأكد لنا جراء تتبعنا لمسالك الشعرية، بالتواءاتها - تقاطعتها - بأن إشكالاتها ومفاهيمها ليست انبثاق اليوم، بل أنها تولدت على أنقاض تسمياتها الإغريقية الأولى، وخاصة لدى **أرسطو** في كتابه - **البويتيقا** - (**PO-ETIKS**)- **فن الشعر** - أو (**الشعرية**)، كما هو شائع الآن في النقدين العربي و الغربي، اللذين شكلا ولا زالا المرجعين المركز، لمختلف الدراسات التنظيرية في هذا المجال.

ليس ذلك فقط، بل كانت محط جدل بين عدد من النقاد العرب القدامى أنفسهم، من أصيلين وموالين ومولدين، لتتداحض الآراء حيالها تفنيدا أو تأييدا، وكل يتمم الآخر من موقعه وخلفياته، وهذا ما شرعن استمراريتها، وكأنا أمام رجلين، " ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن[1]".

و المثير في هذا الأمر، أن انكباب أغلب النقاد على تقفي خطواتها، قد اتجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر وقضاياه المستعرة، ذات الصلة بفنون البلاغة والنحو، "فلم نستطع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن [2] ".

من جانب ثان، فإذا كان أغلب النقاد العرب قد انصرفوا إلى الاستجداء بالتراث كحاضن خصب لمقولات الشعرية وانبناءاتها، بطرق لائقة أو غير لائقة، - مبالغ

---

[1] أبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (مصدر سابق) ، ص 92.

[2] د. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص21 .

فيها - بدعوى التأصيل أو غيرها من المبررات الأخرى، إلا أنها سرعان ما تجد نفسها في تعاضد وتواشج مع الشعريات الغربية في عدة مناح، خاصة داخل مضامين كتاب **المنهاج لحازم القرطاجني، ونظرية النظم الجرجانية** أو تنافر في أجزاء منها، و تفاصيل عدد من منطلقاتها، ذات الخصوصيات المغايرة لها، - في حالات دائبة من الشد والجذب، - مع غلبة التيار الغربي طبعا - مما أسهم في أحايين كثيرة، بأن أطاح البعض من المعنيين - المهتمين - في مطبة خلق مفاهيم ليست لها أدنى المؤهلات الكافية لكي تناددها، وما يصبو إليه اشتغالها، لتكسبها قوة التداول الفعلي في رصد اختراقاتها إن موضوعيا أو ذاتيا، من قبيل **الشاعرية، الأدبية، الإنشائية، علم** الأدب، **فن الشعر، فن النظم** ....إلخ.

والأنكى في ذلك، أنه يتم تسويغها - تسويقها - بحسب مقاسات تخدم طروحات معينة، بل تتجاوز ذلك بأن تنجر إلى روافد معرفية أخرى **كالفلسفة**، مما كان له أثره بأن أدخلها معترك متاهات قضايا أخرى، على غرار **أدبية النص الفلسفي**، بحيث " تتشابك استراتيجية الفلسفة، باستراتيجية الأدب، أو على الأصح استراتيجية **اللاأدب** باستراتيجية **اللافلسفة**، وتغدو أمام استراتيجية شاملة للتفكيك، تتجنب الوقوع في فخ الثنائيات الفزيقية، لتقيم داخل الأفق المغلق لتلك الثنائية عاملة على خلخلته[1]" .

وقد تتجه بأن تتخذ منحى دينيا بأبعاده النظمية والإعجازية كملاذ محوري خاصة لدى الشاعريين القدامى، " ففي الديني - آمنا أم لم نؤمن - لا نستطيع أن ننكر أن للماضي أهمية جذرية[2] "، ضمن هاجس اقتلاع المزيد من المفاهيم الجديدة، - وإن من غير تربتها - بشكل ينشبك فيه **التأويل بالتفسير** تحت غطاء لاهوتي، يخل بالدقة والموضوعية في أحايين كثيرة، مما سينجم عنه ارتباك

---

[1] عبد السلام بنعبد العالي، الأدب والفلسفة، مجلة مدارات فلسفية، العدد 11 خريف 2004، الرباط ، ص14.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، ج 1، الأصول، ص 12.

منهجي، سيما و أن المرجعية الأرسطية - الوثنية - لا تتفق والمرجعية الدينية العربية بموروثها وثوابتها، وإن كانتا جميعهما قد أوليتا اهتماما كبيرا للشكل، خاصة حركتي الفن للفن والشعر للشعر، وبالتالي فإن " الإفادة من كتاب **الشعرية لأرسطو**، لم يسعف الشعرية العربية القديمة في الخروج من منطلق تصنيف **بن قتيبة** ومن بعده، ذلك أن الأغراض لدى **حازم** كما لدى السابقين عليه مجرد تطبيق لأسبقية المعنى في النص على بنائه، وأسبقية المعنى على الإيقاع [1]".

أما فيما يهم تعالقات أنظمة انبناءات الشعريات وتكاملها، يتضح وبالعودة إلى **النظرية الانزياحية**، - قطب رحى الشعرية الغربية - " كأبلغ المفاهيم (..) التي ما انفكت تثبت جدارتها وأصالتها كلما ضرب علم اللغة والنقد الأدبي بسهم[2]"، وتمظهراتها بداخل "بنية اللغة الشعرية[3]" - كغيض من فيض انقلاباتها - الشعرية - التي استلهمها **جان كوهين** في الحيز الأكبر من دراساته وتحليلاته، فإننا نجد أغلب مبادئ اشتغالها، تدخل ضمن الأطروحة **الجرجانية**، خاصة منها **نظرية النظم**.

في غضون ذلك، يمكن أن نستشف قضايا أخرى، اعتمدها النقد الغربي، وتسلح بأدواتها الإجرائية، يمكن أن نمثل لها، **بالخطاب الموازي** أو **المتعاليات** و **عتبات النص**، عند **جيرار جنيت**، يمكن أن نجد ظلالها لدى العرب الأوائل، " الذين عرفوا الكتاب وميزوه عن **السجل** و**السفر**، وتكلموا في أنواع الكتابة ورتبة الخط واستقامة الأسطر والفصل بينها (..) وقد جرت العادة في التأليف العربي القديم، أن تتغلب عناوين مؤلفات العلماء على أسمائهم، أي أن العالم أشهر ما

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، (مرجع سابق)، ص 195.

[2] د.محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة: دراسة أسلوبية، ص23 ، (بتصرف) .

[3] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري .

يكون بمصنفاته مما سوى ذلك [1]"، كما تحدثوا عن **المنفعة**، و **المرتبة**، و **صحة الكتاب**،..إلخ، مما ينم بأن للنقد العربي باع سبق كبير في تأسيس نظرية الشعرية في أعلى تجلياتها.

داخل هذا الخضم، وحتى لا يغيب عنا، أنه وإذا كان الدرس النقدي قد أجمع في أكثر من مناسبة، بأن الشعرية هي "شعريات"، و حصر محطاتها، بالتمييز بين أربعة أنواع من الشعرية:

- **شعرية محاكاتية (Poétique mimétique).**
- **شعرية تأثرية (Poétique réceptive)**
- **شعرية تعبيرية (Poétique expressive)**
- **شعرية موضوعية (Poétique objective)**[2]"

فالملاحظ هنا لدى عدد كبير من النقاد، بأن هناك من الشعريات ما قتل درسا و تحليلا، خاصة **الشعرية الموضوعية** كنظرية أدبية، - مرنة - " تسعى إلى دراسة النص الفني دراسة داخلية، بعيدا عن المؤثرات الخارجية للنص، وفق تصور منهجي واضح ومفاهيم إجرائية محددة ومضبوطة[3]"، في المقابل، هناك شعريات أخرى لم تحظ بنفس الاهتمام، وخاصة منها **الشعرية البيانية** " كشعرية منبثقة من حاجيات التدوين والتقعيد لدائرة الخطاب العربي، الذي اتسع ليشمل **الشعر والخطابة والترسل** وفنون أخرى من القول البياني[4]"، لا لشيء إلا لانشدادها إلى المتن الديني، الذي يشكل حساسية لدى أغلب نقاد الحداثة

---

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص.ص: 28 و 30، (بتصرف).

[2] David Fontaine : la poétique, Ed .Nathan , Paris 1993, p.9 .

نقلا عن محمد القاسمي قضايا الشعرية، دراسة في الأصول والمرجعيات، (مرجع سابق)، ص30 .

[3] محمد القاسمي، قضايا الشعرية، دراسة في الأصول والمرجعيات، ص31 .

[4] محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي/ البيضاء - بيروت، ط3 - 1993، ص 110.

الشعرية الذين تبنوا طروحات القطيعة - الراديكالية - مع ما له علاقة بالتراث، من أمثال **أدونيس**...ومريديه في مختلف أصقاع الوطن العربي.

ولعل مايعاب على النظرية الشعرية العربية، أنها سقطت في الفهم التأريخي - التصنيفي- أو القالبي للشعر، في الحيز الأكبر من اشتغالها وغائيتها، دون اكتراث " أو إدراك لقوانين البنى الأدبية وتشكلها[1]"، الشيء الذي أدخلها في متاهات قد تكون في غنى عنها، حين أصبح تناولها "مجرد تأويل مهدد بالتعمية[2]"، لنكون أمام نفي قد لا يفضي سوى إلى مهاو سحيقة، لا تسمن ولا تغني من جوع .

وضمن منحنى آخر، يمكن القول، بأن الشعرية وإن انتفضت وتوثبت وتوغلت، على طول شساعة مساحة اهتمامها، فقد ظلت تركيبة جد معقدة لم نعد ندر رأسها من ذيلها، لنكون قبل غيرنا معنيون، "برشق ذاكرتنا المتعلقة تعلقا خضوعيا بأصنامها لتعرض بالتدرج أمام أعيننا، فنرى مايعلق به من التآكل والفواجع والقمع والقتل وانتهاك إنسانية الإنسان [3]".

لتظل الشعرية بمقتضى كل ذلك، تلك النظرية الإستشرافية، التي استطاعت أن تخترق مجالات عدة، وتنعطف بين شعاب الأجناس الأدبية كمرتع خصب وشائك بالأسئلة المؤرقة، التي قد تتبدد وتتلاشى تدريجيا، إذا ما تم القبض على الخيط الرفيع الذي يوجهها، وهو ما يثير غواية تدفع المتورط في اقتحامها ليكون ملزما إثرذاك، بأن يتسلح بعتاد معرفي ومنهجي، يسعفه إجرائيا من السقوط في مطبات التقاطعات المركبة التي تشكل مساحات تساؤلاتها، فهلا أدرك النقد العربي كل هذا ؟

---

[1] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، (مرجع سابق)، ص 32 .

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص 10.

[3] أسيمة درويش، قراءة أولى للكتاب الأدونيسي، ص 154 .

و بنفس التوجه، وبانتقالنا إلى الحيز التطبيقي، فقد عمدنا إلى عينات ذات سلطة نصية، تستجيب وانشغالاتنا في هذا المضمار، لتشريط تداولنا وحدود انخراطنا في قضايا الشعرية .

فقد تبين لنا بالملموس، أن أغلب كتابات النماذج المنتقاة انجرت في أحايين كثيرة، إلى شرك الانهمام بما هو سياسي - إيديولوجي - الذي أسهم في خنق الإبداع وحرمانه من بعده الكوني"، مما حدد وظيفة الشعر في الجواب على السؤال السياسي، لا السؤال الشعري التاريخي[1]"، والانكباب على الهامشي اليومي بصيغة المفرد.

كما لوحظ أيضا بأن هذه النصوص، قد غلب عليها من حيث الشكل، هيمنة القصيدة السطرية والطريقة الاسترجاعية البعيدة عن القصيدة الكتلية كما هو سائد لدى شعراء الغرب و رواد قصيدة النثر في العالم العربي، إلا من استثناءات لا يمكنها أن تلغي القاعدة، هذا فضلا عن كشوفات أشكال كتابية مغايرة تتغيى سمات دلالية أخرى، أو ماتم التعبير عنه بالفضاء الدلالي، ويتعلق الأمر **بالكاليغراف** ثم البياض و تارة بالسواد، كما هو الشأن في نصوص **أحمد بلبداوي، وعبد الله زريقة** ...إلخ ، مع تغييب أو توظيف للعلامات الكتابية، (من ترقيم وأعداد وتقسيم للمقاطع، وغيرها من التقنيات الأخرى)، التي تدخل في مايسمى بالتشكيل أو الفضاء، كحيل فنية يتم استثمارها حداثيا للانفتاح على المجهول، بأدوات مجهول آخر لا ينتهي.

وفي نفس السياق فقد نجد كتابات هؤلاء، تنفرد باستهلالات مصرعة، غير عابئة بالقافية مع اعتناء هام بالسطر الشعري، ليمكننا جراء ذلك أن نتلمس صياغة لأواصر لغوية متينة ومحدثة، تخلص القصيدة من نمطية الاجترار والهشاشة، لتجعل النص أكثر إدهاشا وأعمق تآلفا، " كفعل ترويض للغة، لتغدو ذات

---

[1] محمد بنيس، بيانات سراس للنشر، (مرجع سابق)، ص 86 .

حمولة رمزية ثقيلة[1]"، وفق فاعليات **السبك** و**الحبك**، والتكافل " لتحقيق جزء كبير من التماسك النصي[2]".

بهذا القصد فقد تأتى لنا الكشف بأن العدد الأكبر، من الدواوين المستقصاة، قد يختزلها ديوان واحد، والأنكى في هذا، أنه لو تم تجميع أغلبها لوجدناها قصيدة واحدة، تتسم في مجملها بالوحدة العضوية، التي يمكن عدها البؤرة الجوهرية لهذه التجارب، وكأننا نتحدث عن قصائد متشابهة، فلا جدة ولا جديد إلا من رحم ربك.

ومما سبق، لابد من الانتباه بأن الأمر ليس كذلك، فقصيدة النثر بحسب البعد الرؤيوي في النقد الغربي، تقوم في أغلبها بعملية اختراق " للأسس المعرفية والجمالية والتاريخية التي تكون الذائقة الجمالية الجمعية السائدة على مر السنين، (..) وطرح أسس معرفية وتخييلية أخرى للكتابة[3]"، تتظافر من أجل شعر بديل .

بصفة عامة، فمهما كل تلك المجهودات التأصيلية للشعرية العربية أو الغربية، " فكلاهما أخذتا عن شيخ النقاد جميعا وهو **أرسطو**، حينما عرف الأدب بأنه محاكاة، لا لما هو كائن أو موجود، بل لما يحتمل أن يكون، أو ما يجب أن يكون[4] ".

خلاصة القول، فالنقد العربي في أغلبه، والمواكب لتجربة قصيدة النثر، بشقيه **البنيوي واللسني** - المحض - وهو يروم إضاءة هذه النصوص، أنه أخفق في

---

[1] حاتم الصكر، مجلة نصوص من خارج اللغة، شبكة أطياف الثقافية للدراسات والترجمة والنشر ، العدد 1، 2019، ص 11.

[2] مطلق محمد مبارك المرشاد، التماسك النصي في لامية العرب، مجلة عالم الفكر، العدد 178، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت، (أبريل - يونيو) 2019، ص.ص 8 و 9 .

[3] أيمن تعيلب، شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر العربية، ص 10، (بتصرف).

[4] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 21 .

جوانب عدة، وخلخل عددا كبيرا من اليقينيات الجمالية، "إذ أن البنيويين فشلوا في تحقيق المعنى، و التفكيكيون نجحوا في تحقيق اللامعنى[1]"، سيما من حيث قراءة النصوص، وقد أضحت" كل قراءة للنص هي إساءة قراءة **All Readings Are mis readings** وكل تفسير إساءة تفسير [2]" حتى أنا نكاد نجزم بأن كل واحد يغني لهكذا ليلاه، وبدقة أكبر، بأنه ليس تحت القبة شيخ .

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، (مرجع سابق)، ص10 .

[2] (المرجع نفسه)، ص23 .

خاتمة عامة :

بهذا العبور الممتد نحو القصي- اللانهائي- ، فلاأحد يستطيع أن يجادل بأن تشكل ونضج قصيدة النثر العربية قد تم بمحض الصدفة، أو احتكاكا بما جاء به الإفرنجة المتفوقون، فيما يسمى بجدل الارتقاء بالنوع الأدبي، واجتراح حداثة شعرية نزلت بردا وسلاما على نار القصيدة التقليدية المتأسى على حالها.

بل الأمر أعمق من ذلك، فبذور وخصائص هذا الجنس أبرز تداولا في تراث العرب الأدبي بمختلف تلاوينه، أكان **نثرا فنيا، شعرا مرسلا، نثرا شعريا**، أم **شعرا منثورا**، و بين ثنايا **المقامات والأسجاع**، وفقا لما تضمنته كتابات **ابن المقفع، وبديع الزمان الهمداني ورسائل الجاحظ، وخطب الحجاج بن يوسف الثقفي، وطارق بن زياد وسيرة أبي هلال، وأزليات سيف ديزن** ...إلخ

فبين ذاك الائتلاف والاختلاف تنحفر الحدود، وتنقشع التباينات بين مفاهيم مشتركة، حين اندفع الشعر الجديد في مسالك من العدم والفوضى بالمعنى الأصيل الخلاق، القرين بالمجازفة والتجريب، والذي لا يستقيم أود أي إبداع ، إلا باختراقاته.

فما يميز الشاعر المغربي، أنه كان حذرا جدا، وقد اتخذ لنفسه هامش إنصات امتد أزيد من عقدين، منذ لاحت بوادر هذه القصيدة في لبنان والعراق، قصد إقامة الحجة فيما هو بصدده، وتجنب كل أشكال الإنجراف المجاني عما هو طارئ، ليتدرج في الوهلة الأولى، متمثلا لنمط التجربة الشعرية **الكاليغرافية** حينئذ، ويلتئم حولها في أواسط السبعينيات، بالتركيز على البعدين التشكيلي/ البصري، كملاذ يسعفه من عبء قصائد «**الالتزام والواقعية**»، ويكون حافزا أوليا، أن فتح له الباب على مصراعيه لدخول هذا الغمار، ويمكن أن نستدل

على ذلك، من خلال تجربة أبرز الشعراء **الكاليغرافيين**، وهو الشاعر **محمد بنيس**، الذي كان من أوائل من كتبوا قصيدة النثر
بالمغرب، وهي قصائد نشرت في بداية الثمانينيات بمجلة «**الكرمل**» الفلسطينية، لينضاف إليه شعراء سلكوا نفس المضمار، - الكاليغرافي- وهم الشعراء: **عبد الله راجع**، **محمد الطوبي**، **أحمد بلبداوي** ....إلخ.

وعلى الرغم من اختلاف زوايا النظر و تباين المواقف حيال قصيدة النثر بالمغرب، إلا أنها على العكس ما حدث في المشرق العربي، لم تكن لتثير نقاشا ساخنا أو حادا من لدن المهتمين بالشعر، ولعل السبب في ذلك، يرجع إلى أن النقاد والشعراء المغاربة، كانوا على اطلاع كامل بجوهر السجال الذي أثارته القصيدة في **لبنان والعراق ومصر**، ولا يريدون أن يكونوا رقما ضمن قطيع المواجهة.

وكي ندلل أكثر، فقد تم استقبال قصيدة النثر بالمغرب، - وإن لم يدخلوها آمنين - بطريقة توحي بأن الساحة الشعرية المغربية كانت تنتظرها، فلم يمارس(وها) بشكل واع بركائز وقواعد كتابتها، إلا مع بداية **العقد الثمانيني**، علما أن بعض الشعراء العرب قد انفتح وتفاعل معها، و بدأ في كتابتها منذ أواخر **الخمسينيات** .فكان أن أصبحت، مطبوعة بالتعدد والتعايش بين نماذج القصيدة الحديثة الموزونة، وبقايا القصيدة العمودية.

إبان ذلك، استطاعت - قصيدة النثر- بقدرة قادر، أن تفرض نفسها، كنص مفتوح بعدما تخلصت من سلطة التنظير الذي مارسته **سوزان برنار** على الشعر العربي، احتذاء بمريديها من أمثال **أدونيس وأنسي الحاج**، اللذين روجا لها عبر **مجلة شعر**، أو داخل محافل أو مؤتمرات كان يعقد أغلبها لأجلها.

وضمن كل هذه الملابسات، وعلى هدي الشاعر العربي، انكشف بأن الشاعر المغربي المعاصر حالة خاصة، - خصيبة - مزقت عدة حجب، بحثا عن المكشوف

في المخبوء، ليعيش لهب الأسئلة الحارقة التي أرخت بسدولها على الشعر، في تجريب متواصل بين تضاريسه وتخومه، وتحققات ظلية، أدت بشكل لافت إلى هيمنة **قصيدة النثر** على أنماط الكتابة الشعرية الأخرى.

وعلى هذا النحو، فإن انحياز الشاعر المغربي إلى هذا النمط من الكتابة، لا يفصح عن أية خصوصية تميز القصيدة المغربية، بقدر ما أنه غواية فعل تحديث ودخول إلى معترك التجاوز والخرق والتطلع الدائب والأبدي إلى الجديد والمستجد، بمثابة امتداد لسيرتنا الشعرية ورجات شكواها من سطوة القافية، و سذاجة المعاني، وبساطة الأخيلة.

ونفسه المأوى عند عتبة الانبهار بالنظرية الشعرية، فليس هناك من ثوابت استثنائية، أو إبستيمية - نقدية - نسكنها أو نستكين إليها، سطعت في الأفق بفتوحات حاسمة أو قطعية، بل كل ما في الأمر أن الشعرية وفي الحيز الأكبر فيها تأسست على أنقاض تعالقات أو تقاطعات خارج وداخل الشعريات المستهلكة، التي استمدت مفاهيمها الإجرائية من ينابيع إغريقية في حوار الفكر و الشعر، كرهان **أنطلوجي** ينفتح على حقائق تخص الوجود، خارج أسئلة **الميتافيزيقا** ، في علاقة اعتباطية - عرضية - أو مناهج مدارس غربية حديثة، أسست لنموذجها النقدي، عبر تجديد البلاغة قديمها وحديثها، أو صلتها بحقول أخرى **كالسيميائيات والأسلوبية**، سيما **البلاغة** ، إلى مستوى تضيق فيه المسافة بين مباحثها ، وتكبر حتى تشمل حيزا كبيرا من قضايا البلاغة وانشغالاتها، لتظل الشعرية العربية بموجب ذلك، رهينة نفس المرجعيات. و الآراء المتضاربة، وكل يراودها بحسب مزاجه، ومرتكز اشتغاله.

ومن ثم يستوجب الأمر، أنه ولتجاوز تلك التباينات المفاهيمية فالتأريخ للشعرية يستوجب الانطلاق من البؤرة المحورية - **إيطاليا**- في تماس **مع ألمانيا** مع كل من (**هردر ولنسج** ومع رواد الاتجاه الرومانسي، (**نوفاليس الأخوان شليغل وهلدرلن**

وصولا إلى أنجلترا مع **كولردج**) و ما عرضته **الرمزية الأولى** (**إدجار ألان بو**) توقفا بفرنسا عند كل من **فاليري و ملارمي** ، حتى لا تظل تلك ستظل تلك النظرية، التي يمتطيها من هب ودب حتى إشعار آخر.

أو بصيغة أدق، فما وراء الشعرية، هو الجزء المسكوت عنه فيها ، أو بالأحرى الجوانب الفرعية فيها ، الذي تقوم بتحليل الشعرية كنمظرية، من حيث اتجاهاتها مرتكزاتها، ثم نقدها وتقييمها، أي الجانب المندس في ما ورائياتها، وبالتالي، ولتجاوز فوضى العلائق المتشابكة وحافات المركبات في هذا الصدد، فلا زالت الدراسات النقدية معنية بتنقية الشعرية من شوائب قد علقت بها وتصفية غثها من سمينها، فما كل اشتغال عن الأدب والشعرية، يمكن نعته بالشعرية.

وبنفس التوجه، و على إثر محاولتنا الوقوف عند بعض المتون الإبداعية التي شكلت نبض القصيدة في المغرب، فقد ارتأينا أن نخص نماذج بعينيها - بمنأى عن أي تأويل يستند إليه الشاعر، أو خوض في العموميات غير المفضية إلى النتائج المتوخاة.

فتبين لنا من خلال حوارية تركيبية لمكونات أجزائها وبنائها الكلي و الخيوط الدلالية المشكلة لبنياتها، بأنا لم نستطيع سبر أغوار اشتغالات الشعرية، في بعض مناحيها الجوهرية، إلا بقسط من البسط والتمحيص والنظر الذي رافقنا على ضوء ذلك، في محاولة منا بأن نتخلص من القراءات التبسيطية التي تنهض باعتماد المعنى الواحد والنظر إلى النص الأدبي، باعتباره نصا مفتوحا، قنمينمم بانفتاح لا نهائي أمام أي تدليل أو تأويل.

كما أنا كنا شديدي الإمعان في قراءة هذا النصوص، - النماذج - بموضوعية بعيدا عن الأهواء والأحكام الجاهزة، حذرين من أن نمرق، و تصدر أحكامنا عن رضا وتعاطف و تملق أو سخط وتجريح، فلم يكن انتقاؤنا عشوائيا بقدر ما أنا

اخترنا عينات مائزة، تكتسب اشتراطات قابلية الخضوع لمواضعات التحليل، من خلال ربطها بعلائقية إنتاجية للمعنى وحدود المعنى في آن واحد، (كأحد الاحتمالات الممكنة في إرساء تصور معادل للنص الشعري، تتمظهر فيه النصوص، كتركيبات وتبنينات إستتيقية تندرج داخل سياق مفتوح وقابل لتحقيق متعاليات تستجيب وما نحن بصدده فنيا وبنائيا، من الأشعار الحسنة اللطيفة .

وتأسيسا على ذلك، فالنصوص التي تمت معالجتها بالغة التنوع والثراء، و تستجيب في حد كبير إلى الخصائص الفنية لقصيدة النثر، في مجالات انفلاتاتها، من منطلق بعدها الدياكروني، في خضم شحنها بالمعنى و التصورات، واستعدادها للامتداد والتقلص والتكثيف، من جهة المعنى، أملين أن نكون قد وفقنا شيئا ما في اختيارنا لهذه العينات، أو ر بما العينات هي التي اختارتنا، حسب الناقد **محمد بنيس**.

فقصيدة النثر في مجملها هي عبارة عن عملية استكشاف جمالي وحبكة فائقة تروم خبايا ما تحفل به المعاني، وملاحقة المضمرات الحداثوية ونوايا ما بعد الحداثة، بشكل أعمق و صراع مرير مع اللغة.

فليس من عمل فني كامل تمام الكمال، ولذلك يخشى على القصيدة أن تصبح ضحية الشرح والتشريح الذي يمكن أن يهدد حصانته و يفقده عضويته وموضوعيته، لتصير بضع قصائد زائفة في قصيدة واحدة أشد زيفا.

ومهما يمكننا البحث في قضايا هذا النص وخباياه، فإن الشعرية لم تستطع بعد أن تحيط به إلماما كليا، بل خسرت رهان معالجة أغلب نصوصها، بانجرافها في مصب جوانب دون اكتراث بأخرى أكثر أهمية، - أي بالأعراض دون الجواهر- ، وبالتالي فالحري جماليا، بأن نعد الشعرية من القضايا البكر- المسكوت عنها- ، التي تستلزم المزيد من الاستكشاف الذي لن تحدها حواجز قد توقف حيويتها.

وبقدر ما طال الشعر العربي من هجوم شنيع، فإنه الأبقى، لأنه ديوان العرب الأنقى، فإذا كان يقيم فلاح بداخل كل مواطن روسي كما يقول **غوركي**، فبداخل كل عربي يقيم شاعر، إذ أن الأسئلة الإستنكارية التي يثيرها الشعر هي الوجود الأصلاني المنفتح له ،هو معيار تجدده وديناميته، التي تمنحه كل إمكانات التخييل والتنبؤ.

وما يتحصل من كل ذلك، ستكون مساهمتنا بمقتضاه، أن نكون واثقين، بأنا ونحن نلاحق هذه النصوص بزرع الحياة فيها أو تقفي خطوات موتها، فإنا، نشارك في دورة الحياة لمنجزنا الشعري، بمثابة التفاتة منا إلى المنجز الشعري المغربي من زوايا متعددة، بغية تصنيفه وإنصافه، على ما يستشرفه من آفاق وما بلغه من أراض كتابية، وإن لم نكن لنفيه حقه، لأنه أكبر من ذلك، خاصة وأن مفهوم العمل الشعري، لا ينبني على الامتداد الزمني في الكتابة، ولا على المنظور الكمي في الانتاج، بل على رؤية شعرية تسائل ذاتها وتطورها.

وإحقاقا للحق فإن القصيدة النثرية المغربية بما لها وما عليها، كانت ممانعة بالمفهوم الفلسفي **الماركسي**، لاتقبل أن تكون رأسا من القطيع فقط، بل أنها ترفض كل تشيؤ قد يمس من تفردها .

يبدو في ختام هذه الأطروحة أن أشير بأنا قد وصلنا إلى نقطة اللاعبور، وقوفا بين منحيين، - اللاعودة إلى الماضي، وجدار اللاعبور في المستقبل، وهو حالنا ونحن في العالم العربي نعيش قهر الإنسان العربي مضاعفا، تاريخ الاغتراب ، وفي مقابل ذلك، يجب أن لا نكون انهزاميين فعسى أن يكون ذلك تباشير ماء على منجزنا الشعري.

وتستلزم الإشارة في الأخير، بأن الشعر المغربي، وإن ظل يعيش دائما تحفيزه الدائم على المشاكسة، والاختراق والخلخلة، إلا أن هناك اختلالات جمة تعوق نضج القصيدة المغربية على غرار نديتها المشرقية، لأن تناميها ظل مسيجا

بممكنها الذي ساهم في تأجيل النهوض بإرساء المعرفة بالشعر المغربي المعاصر، لما أثاره من غموض وإطلاق للأحكام الجاهزة، وكلاهما وبحسب ولاءاتهما معا، يرزحان تحت طائلة الاتباعية والثبات ..الناسخ والمنسوخ، شعراء مكلفون في أغلبهم .... وهلم شرا... !

سنواصل هذه السفرة الاكتشافية، بما جاد به **محمد بنيس**، بأن الكتابة غوص بطرائق عدة، تتنوع على خط الزمن، كفعل إغراء ونمتعة وغزو أسيرة عشق شبقي مشحون بالحكايا والرؤى وقراءة ماوراء الوعي البارق، فقد انتهى عهد الكلمة / الغاية ، أو تكون القصيدة - **كيمياء لفظية- بل هي** حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر .

دون أن ننسى بأن الحيز الأكبر من هذه الدراسات الذي كان يمتلك سلطة المعرفي أو التاريخي، في نقد هذا الشعر - المغربي المعاصر- كان في أغلبه ذا أساس أكاديمي، ينتسب إلى سياق لم يعد يستجيب لحاجات القراءة راهنا، أو بالأحرى، والناقد في ممارساته ذاك، مغرورا بنفسه، لا يعجب إلا بنفسه.

ليظل النقد والشعر العربيين بموجب ذلك، يرزحان تحت ربق الشوفينية، والكل يعتقد أنه حاملا لواء الحداثة قبل غيره، متذرعا بإرهاصاته، في تسارع يراهن على الخلاص مندفعا أمام هلوسات الطهر دون اكتراث بحقيقة النقد واشتراطاته.

وهدفنا في كل هذا، هو إفراد مساحة **للشعر المغربي** ، تمنحنا إمكان جس نبض أنفاسه ، وكذلك تمفصلاته الأساسية، إن لغة أو أوتخييلا أو رؤيا.

ونحن على مشارف إنهاء هذا العمل المتواضع، تزداد ألفتنا ووحشتنا إليه، ويزداد شغفنا به، وكأنه أصبح جزءا لا يتجزأ منا، رغم ما كبدنا من اهتمام وسهر وقلق ، وتطواف بين الكتب والمجلات.

فكل الدراسات محكومة باللانهائية، فقد تنحسر عما كان سائدا - مبتذلا - أو تندفق عما هو ليس مألوفا، فما قمنا بإنجازه في استتباع إبدالات وتشكل ونضج المنجزين الشعرين العربي والمغربي بتراكماته، لا يمكن بأية حال أن يخضع لاختزال واطمئنان، لتظل دراستنا مسكونة بهاجس القلق، في متاهات نصية ونقدية قد ...لا تفضي !!

أملنا أن نكون قد وضعنا الأصبع على الجرح قليلا، ونبرأ من منقصة وزلل وكل تقصير و خلل، فما قمنا به لا يعدو أن يكون شبه إشارات قد تكفلت بها دراسات سابقة وبكفاءة قد لانمتلكها، فالبقية للأصلح كما بشر بذلك **سبنسر**، وللحديث بقية.... !!

البيبليوغرافيا

النصوص الدينية

المصحف الكريم، برواية ورش عن نافع المدني:

لائحة المصادر:

1 – المتون النقدية القديمة:

- أحمد ابن يحيى ، أبو العباس، قواعد الشعر، تحقيق ، رمضان عبد التواب ، دار المعرفة / القاهرة، (د.ط) - 1966.

- أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة / فجالة، القاهرة، القسم الأول / (د.ط)، (د.ت) .

- أحمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، علق عليه وكتب حواشيه، غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية / بيروت، ط1 - 2003.

- أحمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين و عبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف/القاهرة،(د.ط) - 1951.

- إسحاق ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني/ بغداد، (ط1) - 1967.

- الآمدي،أبو الحسن بن بشر،الموازنة تحقيق أحمد صقر، دار المعارف/ مصر،ط4 - (د.ت)

- الباقلاني، أبو محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف/ مصر، ط3- 1971.

- التعالبي أبو منصور، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق د. محمد قميحة، دارالكتب العلمية / بيروت، ج1، ط1- 1983.

- التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، طبعة مصر/ القاهرة، ج2، 1942.

- حازم القرطاجني، أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي/ لبنان، ط3 - 1986.
- الدينوري ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق رضى فرج الهمامي، المكتبة العصرية صيدا / بيروت، ط - 2003 .
- سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة / بيروت، ط1- 1974.
- العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا / بيروت - 1986.
- القيرواني أبي علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، حققه وفصله وعلق على حواشيه، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل/ بيروت، ط5 - 1981.
- الجاحظ أبوعثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح، عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي/ مصر، ج 1، ط2- 1965.
- الجاحظ أبوعثمان عمرو بن بحر، مروج الذهب ومعادن الجوهر شرح و تقديم مفيد قميحة، ج 4، دار الكتب العلمية، بيروت / لبنان (د.ط)- (دت).
- الجاحظ أبوعثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي/ مصر ، ج2، ط2- سنة 1960.
- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة / بيروت، (د.ط) - 1978.
- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة قرأه وعلق عليه محمد محمود شاكر ، مطبعة المدني/ القاهرة، ط1 -1991.

- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي/ القاهرة، ط5 - 2004 .
- جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية / مصر- القاهرة، ط4 - 1969 .
- جلال الدين السيوطي، عقود الجمان في المعاني والبيان، مطبعة مصطفى البابي الحلبي/ مصر، ط2 - 1955.
- الجمحي ابن سلام، طبقات فحول الشعراء،تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (د.ط) - (د. ت).
- بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح، أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة / بيروت، ج2 ، ط2 - 1972.
- عبد الحق البادسي، المقصد الشريف والمنزع اللطيف في التعريف بصلحاء الريف، تحقيق أحمد أعراب / الرباط - 1982.
- عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر وما ناصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الفكر / بيروت، د.ت- د.ط.
- العلوي ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية / بيروت، ط1- 1982 ،
- الفارابي أبو نصر، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه، دار الكتاب العربي / القاهرة ، (د.ط) - (د.ت).
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق، د. محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية / بيروت، (د.ت) - (د.ط) .
- المرادي أبو بكر الحسن الحضرمي، الإشارة في تدبيرالإمارة، تحقيق سامي النشار، دار الثقافة / البيضاء، (د.ط)- 1981.

- الملك ابن سنان، دار الطراز، تحقيق، د. جودت الركابي، دار الفكر/ دمشق ، ط2-1977.

2- الدواوين الشعرية:

- أحمد بلبداوي، سبحانك يابلدي، مطبعة الأندلس /البيضاء، الطبعة الأولى- نهاية 1979.
- أحمد بركات، أبدا لن أساعد الزلزال، مطبعة المعارف الجديدة / الرباط، 1991.
- إدريس علوش، رأس الدائرة، سليكي أخوين/طنجة، ط1- يونيو 2015 .
-إدريس علوش متاهة، سليكي أخوين/طنجة، ط1- 2015 .
- إدريس علوش، فارس الشهداء، دار الحرف للنشر و التوزيع/ القنيطرة، ط 1- 2007.
- أنسي الحاج، مقدمة ديوان لن، دار الجديد/ بيروت، ط3 - 1994.
- جبرا إبراهيم جبرا، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات رياض الريس للكتب والنشر/ لندن، ط1 - نوفمبر 1990.
- الحسن بن هانئ الحكمي (أبو نواس)، برواية الصولي، تحقيق الدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية / أبو ظبي، ط1 - 2010.
- سليم بركات، البازيار، دار توبقال للنشر والتوزيع،/البيضاء، ط1-1991،
- سليم بركات، هاتِه عالياً؛ هاتِ النفير على آخره ...سيرة الصبا ، دار التنوير ، /بيروت ، ط1-1982 .
- عبد الله بن ناجي، كأني بك التيه، مطبعة الجسور/ وجدة، ط1- 2015.
- عبدالله بن ناجي، هزيم المنخفض، مطبعة مرسم/الرباط، (د.ط)- 2014 .

- عبد الله بن ناجي، شيء ما يقع في العلية، سليكي أخوين/ طنجة، ط1- 2017.
- عبد الله زريقة، فراغات مرقعة بخيط شمس، مطبعة النجاح الجديدة / البيضاء، 1995.
- عبد الله زريقة، فراشات سوداء، دار توبقال للنشر/البيضاء، ط1 - 1988.
- عبد الكريم الطبال، موال أندلسي، منشورات طنجة الأدبية/ طنجة، ط1- 2007.
- محمد حجي محمد، ذئب الفلوات، مطبعة المعارف الجديدة / الرباط، ط1 - 1995.
- محمد حجي محمد، صباح لا يعني أحد، مطبعة أنفو برانت / فاس- 2007.
- محمود درويش، جدارية محمود درويش، مكتبة رياض الريس/ بيروت، ط1- 2000 .
- مطران خليل مطران، ديوان الخليل، ج1، دار الجيل/ بيروت، 1975.
- محمد بنطلحة، رؤى في موسم العوسج يليه، تحت أي سلم عبرت sol print / فاس، (ط1)- 2015 .
- محمد بنطلحة، أخسر السماء وأربح الأرض، soleprint fes / فاس، ط2 - 2015.
- محمد بنطلحة، نشيد البجع، سلسلة إبداع، عدد1، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الرباط، 1989.
- محمد بنيس، مواسم الشرق، دار توبقال للنشر/ البيضاء، ط1- 1985.

- محمد بوجبيري عاريا ..أحضنك أيها الطين، دارقرطبة /البيضاء، (ط1) - 1989.
- محمد بوجبيري ،لن أوبخ أخطائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب /الرباط (ط1) - 2006.
- وديع الآسفي، الجرح العنيد، دار النشر المغربية/الدار البيضاء، ط1- 1977.
- وديع الآسفي، بكاء الأرض، دار النشر المغربية/ الدار البيضاء، ط1- 1981 .
- وفاء العمراني، الأنخاب، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الرباط، ط1- 1991.
- وفاء العمراني، فتنة القاصي، دار الرابطة / الدار البيضاء، ط1- 1997 .

3- لائحة المتون المترجمة:

- إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية/ بيروت، و الشركة المغربية للناشرين المتحدين/ الرباط، ط1 – 1982.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة /بيروت ، لبنان، ط2 - 1973.
- أرسطوطاليس، الخطابة، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الرشيد/ بغداد، (د.ط). 1980.
- أوستن وارين و رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطربشي/ دمشق، 1972.
- بول د ي مان: العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، المجمع الثقافي/ أبو ظبي 1995.

- تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية / بيروت، و الشركة المغربية للناشرين المتحدين/ الرباط، ط1- 1982.
- تزفتان تودوروف، اللغة والخطاب، مقال اللغة والأدب، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي/ بيروت، ط1، 1993.
- تزفيطان طودوروف،- الشعرية، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر/ البيضاء، ط2 - 1990.
- ثيوكاريس كيسيدس، هيريقليدس، جذور المادية الديالكتيكية، ترجمة حاتم سليمان، دار الفارابي/ بيروت - لبنان، ط 1 - 1987.
- جان ايف ناديبه، النقد الأدبي في القرن العشرين ت.د.منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب / سورية .ط1- 1993.
- جاك دريدا " الكتابة والإختلاف، ت. كاظم جهاد، تقديم محمد علال سي ناصر ، دار توبقال للنشر/ الدار البيضاء، ط1- 1988.
- جمال الدين بن الشيخ، (الشعرية العربية)، ت. مبارك حنون، محمد الولي ، محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر/ البيضاء ط1، 1996.
- جورج.ن.كليمنتس، صامويل جي كايزر، الفونولوجيا المقطعية، نحو نظرية توليدية للمقطع، ترجمة مبارك حانون، أحمد العلوي، مطبعة سليكي إخوان/ طنجة (د.ط)- 2003.
- جيرار جنيط، مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال / الدار البيضاء، ط1، 1985.
- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال ، المغرب ط1- 1986.

- روبرت دي بوجراند،آراء ذي بوجراند، النص والخطاب والإجراء ، ترجمة حسن تمام ، عالم الكتب/ القاهرة، ط1- 1998
- روجيه غارودي، ماركسية القرن العشرين، ت نزيه الحكيم دار الآداب / بيروت ط3. 1972.
- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة، عبد السلام بن عبد العلي، دار توبقال للنشر / البيضاء، ط3- 1993.
- رومان ياكبسون قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر / البيضاء، (ط1) – 1988.
- ستيفان ملارميه، ترجمة محمد بنيس رمية نرد، Un coup de Dés ، دار توبقال للنشر/ البيضاء، ط1 - 1997.
- سوزان برنار، قصيدة النثر (من بودلير، إلى أيامنا) ترجمة زهير مجيد مغامس، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع / القاهرة، ط1- 1996.
- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة جماعة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر/بيروت، ط1- 1982.
- لفولفغانغ إيزر، ترجمة حميد لحمداني، د.الجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء، (د.ط)- 1998.
- ملكوم براويري جيمس مكفارلن، الحداثة، ترجمة محمد حسن فوزي، دار المأمون / بغداد، ط 2، 1990.
- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري ت .د محمد فتوح أحمد ، النادي الأدبي الثقافي ،جدة - ط 1، 1999.
- والتر كاوفمان، التراجيديا والفلسفة، ترجمة، كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، بيروت، ط1- 1993

لائحة المراجع

1 – المؤلفات الحديثة:

- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع / القاهرة، (د.ت) - (د.ط).
- إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق /عمان، ط4 - 1987.
- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة / بيروت، لبنان، ط 4 - 1983.
- أحمد بوحسن و محمد الوهابي العلمي، نظرية الشعر (قراءات في كتاب "مفاهيم موسعة لنظرية شعرية " للأستاذ محمد مفتاح"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط" / مطبعة الأمنية / الرباط، ط1 - 2013.
- أحمد الجوة، بحوث في الشعريات: مفاهيم واتجاهات، كلية الأداب والعلوم الانسانية صفاقس/ تونس، (د ط) - 2004.
- أحمد الطريسي أعراب، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، الدار العالمية للطباعة والنشر/ بيروت - لبنان، (د.ت)- (د.ط) .
- أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث / مطبعة النجاح الجديدة / الدارالبيضاء، ط 1 - 1993.
- أحمد نظيف، قلق الحداثة في خطاب الشعراء النقاد، النموذج الأول: أحمد المجاطي، مطبعة سوماكرام/ البيضاء، ط1 - 2008.
- أحمد اليبوري، دينامية الشكل الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الرباط، ط1 - 1993.

- إدريس العمراوي " تحفة الملك العزيز في مملكة باريز، تقديم وتعليق زكي مبارك، مؤسسة التغليف والطباعة والنشر والتوزيع للشمال / طنجة، (د.ط) - 1989.
- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب للنشر والتوزيع/ بيروت، ط1 - 2002.
- أدونيس، كلام البدايات، دارالآداب/ بيروت، (د.ط) - 1990.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة / بيروت، ط1 - 1971.
- أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي / بيروت، ط3- (د.ت) .
- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة / بيروت ط1- 1980.
- أدونيس، الشعريةالعربية، دارالأدب / بيروت، ط1- 1985 .
- أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج1، الأصول، دار العودة / بيروت، ط1- 1974.
- أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج3، صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الديني، دار العودة بيروت، ط2 - 1978 .
- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج 4، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت،(د.ط) - (د.ت) .
- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة / بيروت، ط1 - 1972.
- أسامة إسبر، الحوارات الكاملة ج2، (1981- 1986) بدايات للنشر والتوزيع / جبلة - سوريا، ط1 - 2010.
- أيمن تعليب، شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر العربية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع / دسوق، ط1 - 2010.

- بشير تاوريرت، رحيق الشعرية الحداثية، في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار الواد / الجزائر، (د.ط) - 2006.
- بشير تاوريرت، أدونيس في ميزان النقد: أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، مطبعة مزوار،الواد،/ الجزائر، (د.ط) - 2006.
- بشير القمري، ثرثرة على ضفاف أبي رقراق، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع/ القنيطرة، (د .ط) - 2007 .
- بشير القمري، شعرية النص الروائي، شركات البيادر للنشر والتوزيع/ الرباط، ط1- 1991.
- البشير المجدوب، حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، الدار العربية للكتاب/ ليبيا - تونس، (د.ط) - 1982.
- جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار التنوير / بيروت ، ط2- 1982.
- جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار التنوير / بيروت ، ط3- 1983.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي/ بيروت- لبنان، ط 3 - 1992 .
- جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، ط 2 - 1979.
- جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب/ ليبيا- تونس، (د.ت) - (د.ط).
- حاتم الصكر، الثمرة المحرمة: مقدمات نظرية وتطبيقية في قراءة قصيدة النثر، شمس برينت / الرباط، ط1 - 2019.

- حاتم الصكر ، ترويض النص ، تحليل النص الشعري في النقد المعاصر ، الهيئة العامة للكتاب / القاهرة ، ط1 – 1998.
- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، المركز الثقافي/ بيروت، ط1 - 1994.
- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، المؤسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، ط3 - 2003.*
- حسن مخافي، القصيدة الرؤيا: دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الرباط، ط1 - 2003.
- حسن الغرفي، أسئلة الشعر، مقالات في الشعر المعاصر، مطبعة الأفق/ فاس، (د.ط) - 1997.
- د.حسن الوراكلي، نظرات في الأدب المغربي الحديث، مطابع عكاظ/ الرباط، (د.ط) - 1990.
- حكمت صباغ الخطيب، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي،دار الآفاق الجديدة / بيروت/ (د.ط) - 1983.
- حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار النجاح / البيضاء، ط1 - 2005.
- حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي/ البيضاء، ط1- 1991.
- خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ 2008.
- د. رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة / الجزائر، ط1- 2006.
- رجاء عيد لغة الشعر، دار المعارف/ القاهرة، (د.ط) - 1985.

- رشيد بن حدو، عن الشعر في زمن اللاشعر، كتاب دبي الثقافية، الإصدار عدد143، دار الصدى / دبي ، ط1- 2016.
- رشيد يحياوي قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، إفريقيا الشرق/ البيضاء، ط1. 2008.
- رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق / البيضاء، ط1- 1991.
- رشيد يحياوي، الشعرية العربية، إفريقيا الشرق / الدارالبيضاء - المغرب، ط1 - 1995.
- رشيد يحياوي، الشعري و النثري، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الرباط، ط1- 2001.
- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية/ مصر ،ط1 - 1998.
- سامي سويدان، في النص الشعري العربي، دار الآداب / بيروت، ط1- 1989،
- سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية / بغداد، (د.ط) - 1987.
- سعيد حسن بحيرى، "علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات"، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع/ القاهرة، (د.ط) - 2004 .
- السليماني أبو عبد الله، اللسان المعرب في تهافت الأجنبي حول المغرب، مطبعة الأمنية / الرباط، (د.ط) - 1971.
- سمير السالمي، شعرية جبران: المستمر بين الشعري والفني، دار توبقال/ البيضاء، ط1- 2011 .

- سيد حسين نصر، الإسلام : أهدافه وحقائقه، الدار المتحدة / بيروت، (د.ط) - 1975.

- سيف الرحبي، حوارات الأمكنة، نصوص ومقالات نقدية، كتاب نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان / عمان، العدد الأول ، نونبر 1999.

- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، دار توبقال للنشروالتوزيع / الدارالبيضاء، ط1- 1988.

- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، أصدقاء الكتاب / القاهرة، (د.ط) - 1998.

- صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف للنشر والتوزيع/ القنيطرة، ط1- 2007 .

- صلاح فضل، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد، دار الآداب / بيروت، ط1 - 1999.

- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة السرة / القاهرة، (د.ط) - 2002 .

- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دارالشؤون الثقافية العامة / بغداد، 1987.

- الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية: نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف، بيروت / لبنان، ط1 - 2007.

- د. الطاهر و عزيز ، بنيوية كلود ليفي ستروس، مطبعة فضالة / المحمدية، (د.ت) - (د.ط).

- طراد الكبسي، محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر، دار الشؤون الثقافية / بغداد، (د.ط) - 1987.

- طراد الكبيسي، في الشعرية العربية ، قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب/ دمشق 2004.
- طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف/ مصر، ط8 - 1977.
- عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مطبعة النجاح الجديدة / البيضاء، ج1،ط2 - 1982.
- عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة/ المملكة المتحدة، (د.ط) -2017 .
- عباس محمود العقاد، في بيتي، المكتبة العصرية / بيروت، (د.ط) - 1966.
- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل/ بيروت - لبنان، ط1 - 1980.
- عبد الدين حمروش، المعتمد بن عباد في سنواته الأخيرة بالأسر/ دار الكتب القطرية، كتاب الدوحة، العدد 47 / 2015.
- عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع/ إربد، ط1- 2011.
- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، دار إفريقيا الشرق/ البيضاء، (د.ط) - 2000 .
- عبد الرزاق حويزي، ظاهرة التداخل الشعري في المصادر العربية، كتاب مجلة العربية، العدد 212 / الرياض- السعودية، 1435 هـ.
- عبد العزيز بومسهلي، الشعر الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق / البيضاء - المغرب، (د. ط) - 2002.
- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية... مشروع تساؤل، دار الآداب / بيروت ، ط1 - 1985.

- عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة، (د. ط) - 2006.
- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية الدلالية، منشورات الرابطة/الدار البيضاء، (د.ط) - 1996.
- عبد الكريم برشيد، مسرحية "الحكواتي الأخير مؤسسة اديفوست / الدار البيضاء، (د.ط) - 2005 .
- عبد الله إبراهيم، التفكيك: الأصول والمقولات، دار إفريقيا الشرق/ البيضاء ،(د.ط) - 1989.
- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، دار قرطبة للطباعة والنشر /البيضاء، ج1، ط1-1987 .
- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الرباط، ط1 - 2003.
- عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، دار الثقافة/ الدار البيضاء، ط2 - 1978.
- عبد الله متقي، الصيرورة الشعرية في تجربة عبد الله بن ناجي، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية / فاس، 2018.
- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (Déconstruction) قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ مصر، ط4 - 1988.
- اعتدال عثمان إضاءة النص: قراءة في شعر أدونيس، سعيد يوسف، أمل دنقل، محمود درويش، عبد الوهاب البياتي، محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت - لبنان، ط1 - 1988.

- عثماني ميلود، شعرية تودوروف، دار قرطبة / البيضاء، ط1- 1990.
- عز الدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي/ بيروت، (د.ط) - 1978.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة / بيروت، ط2 - 1972.
- د. عز الدين المناصرة، قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، منشورات بيت الشعر/ فلسطين، 1998.
- عز الدين المناصرة، علم الشعريات: قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوريع/ عمان، ط1 - 2007.
- عزيز الحاكم، محمد بنطلحة شاعر المعالي، Imprimerie - imagerie Pub.Neon. / FES، ط1 - 2010.
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار مرجان للطباعة / قباء، ط 2 - 1979.
- غالي شكري، شعرنا الحديث، إلى أين ؟ دار الشروق / بيروت، ط1 - 1991.
- قيس مرابط، أزهار القانون، قراءة في قصيدة النثر العربية، من خلال كتاب لن لأنسي الحاج، دار أسبيس / تونس، ط1- 2008.
- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة: (قراءة في المكونات و الأصول)، منشورات اتحاد كتاب العرب / دمشق، (د.ط)- 2004.
- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسات الأبحاث العربية / بيروت، ط1 - 1987 .

- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين/ بيروت، (ط1) - 1974.
- لويس عوض، بلوتلاند وقصائد أخرى، مطبعة الكرنك / مصر، (د.ط) - 1947.
ماجد فخري، تاريخ الفلسفة اليونانية، من طاليس 585 ق.م إلى أفلوطين 2701 م و برقلس 485 م، دار العلم للملايين / بيروت، ط1-1991.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر ، دار توبقال للنشر والتوزيع / البيضاء، ط1- 1990.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها، ج1، التقليدية، دار توبقال للنشر والتوزيع/ الدار البيضاء، ط1 - 1989.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ،ج2، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر والتوزيع/ البيضاء، ط1- 1990.
- محمد بنيس، الشعر كتجربة في المغرب العربي، ضمن كتابة المحو، دار توبقال للنشر والتوزيع / الدار البيضاء، (د.ط) - 1994.
- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير/ بيروت، المركز الثقافي العربي/ البيضاء، ط2 - 1985.
- محمد خير محمود البقاعي، ترجمات معاني القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية - رينيه خوام، وأندريه شوراكي، وجاك بيرك أنموذجا، كتاب المجلة العربية، العدد243 / الرياض 1438 هـ .
- محمد بن عبد العزيز الدباغ، من أعلام الفكر والأدب في العصر المريني، مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء، ط1- 1992.
- محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1 - 1999.

- د محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل، كتاب المجلة العربية / الرياض العدد 226، 1436 هـ .
- محمد السولامي، فن المقامة في العصر العلوي: دراسة ونصوص، مطابع عكاظ / الرباط ،(د.ط) - (د.ت).
- محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثرالعربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الرباط، ط1- 2003.
- محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية / بيروت، ط1- 1984.
- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي/ البيضاء – بيروت، ط3- 1993.
- محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر / المركز الثقافي العربي، البيضاء / المغرب، ط1 - 2000.
- محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي/ بيروت، ط1 - 1994.
- محمد القاسمي، قضايا الشعرية: دراسة في الأصول والمرجعيات، مطبعة سايس كرافيك/ فاس، ط1- 2010 .
- محمد القاسمي، الصورة الشعرية: دراسة في شعر أبي تمام، أنفو برانت، فاس/ المغرب، ط 1 - 2005 .
- محمد القاضي، تحليل النص السردي (بين النظرية والتطبيق)، دار الجنوب/ تونس، (د.ط) -1997.
- محمد القاضي، مساجلات نقدية في الثقافة العربية المعاصرة، كتاب المجلة العربية، العدد 234، الرياض/ السعودية، 1996.

- محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، القسم الثاني، منشورات وزارة الثقافة / دمشق 1996
- محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، القسم الثاني منشورات وزارة الثقافة / دمشق 1996.
- محمد الكغاط، بشار الخير .منشورات كلية الآداب بفاس، ط 1 - 1993.
- محمد كنوني، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد، (د.ط) - 1997.
- د. محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة: دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث / إربد، ط1- 2010.
- محمد لطفي اليوسفي، البيانات، جمع وتقديم سراس للنشر/ تونس، 1995.
- محمد مسكين، النزيف، منشورات دار الأطفال / الدار البيضاء، (د.ط) - 1987.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء - بيروت، ط2، 1986.
- محمد ياسر شرف، ((النثيرة والقصيدة المضادة))، النادي الأدبي بالرياض/ السعودية، ط1 - 1401هـ/ 1981م.
- محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة: مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب / دمشق، 2006.
- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف/ الجزائر، ط1 - 2006.
- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي/ البيضاء - بيروت، ط2 - 2000 .

- ميخائيل نعيمة، الغربال، المطبعة العصرية / القاهرة ، (د.ط) - 1923.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين / بيروت، ط8، 1989.
- د. نبيل سليمان، مساهمة في النقد الأدبي، دار الحوار والنشر والتوزيع / سورية، ط 1- 1986.
- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر/ البيضاء، ط1-2007.
- نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية / الجزائر، 1995.
- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة بيروت / لبنان، ط1 - 1978.
- يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر /البيضاء، ج1، ط1 - 2006 .
- يوسف وعيسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم، ناشرون / بيروت، (ط1) - 2008.

2- المؤلفات الأجنبية:

- Arrivé.M - La sémiotique littéraire,in - sémiotique , l'école de Paris ,Ed Paris, 1982.
- Benjamin (W) , la tache du traducteur - in mythe et violence , tard .M. de .Gaudillac, Denoél , Paris.
- Benviniste .Problémes de linguiste générale .T1.coll .Tel .Guallimard 1986 .
- David Fontaine : la poétique, Ed .Nathan , Paris 1993.

- Erich from , Marx concept of man .F. Ungar pub co. Paris , Ed, Hachette , université, Paris 82.
- Gérard Genette-Fiction et Diction, éd du Seuil, 1991.
- Gérard Genette , la rhétorique de l' éspace du language TEL quell n° 11-1964 .
- Gianni Vattimo , la fin de la modérnité , traduit de l' Italien par Charles Alluni , Seuil , Paris , 1978.
- H.C Baldry , le théatre tragique des grecs éd , Maspero découverte , Paris 1975.
- Heide Gottner, Méthodologie des théories de la littérature . in théorie de la littérture, 1981, paris .
- Henri Meschonnic , pour la poétique, 1ed gallimard-1977.
- Henri Meschonnic.Qu entendez - vous par Oralité ; in Language Francaise ; N°56 .1982.
- Hénri Meshonnic - Critique du rythme .Ed.Verdier -paris 1982.
- J.Piaget, Structulasim (tran,by, C. Maschler), Happer Colophon Books, New York 1977.

la marque du titre .Ed. Mouton 1973 , Paris. - Leo Hoéle ,

- Louri . M . Lotman et A . M Pjatigorski , Le texte et la fonction , semiotica 2 /1969 .
- louri lotman - la structure du texte artistique - bibloithéque des sces humainesN.R.F.Gallimard , Paris-1973.
- Ph.Lacou .Labarthe , coll .Poétique , Seuil .1978 .P112.
- Princépton,Encyclopdia , Of Poetry and Poetics , Ed Frank .J Warnke and

Hardison .Princeton , New jersy 1974.

- Roland Barth, Réhtorique de l'image, in Communication n° 4 -1964.
- Roman Jakobson , Essais de lunguistique Génerale, Ed de Minuit, 1963.
- Sandur Harvery, Semiotic Perspectives, Géorge Allen, London,1982.
- T.Todorov.Introduction à la littérature fantastique, Seuil / Points -1970 .
- T. Totorov, Poétique de la prose, Coll Poétique, Seuil Paris ,1977 .
- Todorov tzvetan .théorie de la littérature textes des formalistes ruses, seuil , paris, 1965.

3 - المجلات

- مجلة أبواب، عدد 10، 1996، لبنان/ لندن .
- مجلة أخبارالآداب، عدد 615 - 24 أبريل 2005، مصر
- مجلة أدب ونقد، عدد 119، يوليوز 1995، القاهرة .
- مجلة ألف، عدد8 ، 1988، البيضاء.
- مجلة أم القرى للبحوث العلمية المحكمة، السنة 7 - 1994، السعودية
- مجلة أهل البيت، العدد الخامس، 2007، كربلاء.
- مجلة بيت الشعر في المغرب، عدد 9، شتاء 2006، البيضاء.
- مجلة بيت الشعر في الإمارات، العدد 10، مارس- 2013، أبوظبي.
- مجلة تحليل الخطاب العدد 3، خريف 2013، المغرب.
- مجلة الثقافة الجديدة عدد، 9شتاء 1978، الرباط.
- مجلة الثقافة المغربية، عدد37 - مطبعة دار المناهل/ الرباط - أكتوبر 2013 .
- مجلة الثقافة المغربية، عدد 38 شتنبر، 2018، الرباط.
- مجلة الثقافة المغربية، عدد 39 ماي 2019، الرباط .

- مجلة جرش للبحوث والدراسات، مج 1 ، ك 1- 1997، الأردن.
- مجلة حوليات الجامعة التونسية، لكلية الأداب والعلوم الإنسانية بتونس، عدد 32 - سنة 1991، تونس.
- مجلة الدوحة، العدد 58، السنة الخامسة أغسطس 2012 رمضان 1433، قطر.
- مجلة الدوحة، العدد 80، يونيو 2014، الدوحة.
- مجلة الدوحة، العدد 102، السنة التاسعة، أبريل 2016، الدوحة.
- مجلة الرافد، عدد 157، الشارقة - الإمارات ، 2010.
- مجلة الرافد، عدد 211 ، الشارقة - الإمارات، 2015.
- مجلة الرافد، عدد 220، الشارقة - الإمارات ، 2015.
- مجلة شعر، السنة الرابعة ، العدد الرابع عشر، ربيع سنة 1960، بيروت/ لبنان.
- مجلة الشعر، عدد 6، س 1، يونيو 1964، مصر.
- مجلة عالم الفكر، المجلد 19، العدد3 (أكتوبر، نونبر، دجنبر)، 1988 الكويت.
- مجلة عالم الفكر، المجلد25، العدد3، يناير- مارس1997، الكويت .
- مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العددالأول، (يوليوز- شتنبر1999) - الكويت.
- مجلة عالم الفكر، العدد 2، المجلد 30، أكتوبر - ديسمبر 2001، الكويت .
- مجلة علامات في النقد، المجلد 12، ج47، مارس 2003 جدة.
- مجلة عالم الفكر العدد1، المجلد 33، يوليوز - شتنبر 2004، الكويت.
- مجلة عالم الفكر، العدد 4 ،المجلد 35 ،أبريل - يونيو ، 2007، الكويت .

- مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 37، يناير- مارس 2009 ، الكويت .
- مجلة عالم الفكر، المجلد 40، العدد2، أكتوبر- دجنبر 2011 ، الكويت.
- مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد 40، (يناير- مارس) - 2012، الكويت .
- مجلة عالم الفكر، العدد01، المجلد41، يوليوز - شتنبر 2012، الكويت.
- مجلة عالم الفكر، المجلد 43، العدد4 ،أبريل - يونيو 2015، الكويت.
- مجلة عالم الفكر، العدد 4، المجلد 44، ابريل - يونيو 2016، الكويت.
- مجلة عالم الفكر، العدد 178، أبريل - يونيو 2019 ، الكويت.
- مجلة عالم الفكر، العدد 176، أكتوبر- ديسمبر 2018، الكويت.
- مجلة علامات في النقد، المجلد 2، ج 12، يونيو 1994، جدة.
- مجلة علامات في النقد، المجلد 16، ج61، ماي 2007، جدة
- مجلة علامات في النقد، المجلد 19،ج 73، أبريل 2011، جدة.
- مجلة فصول، المجلد 1، العدد الأول أكتوبر- 1980، مصر.
- مجلة فصول، المجلد 1، العدد الثالث، أبريل، 1981، مصر .
- مجلة فصول، المجلد الخامس، ع 3، (أبريل - ماي - يونيو)،1984، مصر.
- مجلة فصول، المجلد 9 ، العددان: 3 و 4، فبراير 1991، مصر
- مجلة فصول، مجلد 12، عدد1، 1993، مصر.
- مجلة فصول، المجلد 15، العدد3، خريف 1996، مصر.
- مجلة الكرمل، عدد47، 1993، فلسطين.
- مجلة الكرمل، عدد78، 2004، فلسطين .
- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، العدد 9 - 1999، تطوان .
- مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3 ، المجلد 40، 1989- العراق.

- مجلة المحجة، عدد 6، 2003، لبنان- بيروت .
- مجلة مدارات فلسفية، عدد 11 خريف 2004، الرباط.
- مجلة مشارف، العدد 11، تشرين الأول 1996، القدس- فلسطين.

- مجلة مشارف، العدد3، تشرين الأول 1995، القدس - فلسطين .
- مجلة منارات ثقافية فكرية، عدد 13/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت، دجنبر- 2005، الكويت .
- مجلة المناهل، عدد 86، يونيو 2009، الرباط.
- مجلة مواقف عدد 33، خريف 1978، لبنان.
- مجلة الموقف الأدبي، عدد 414 أكتوبر 2005، دمشق.
- مجلة النادي الثقافي بجدة، ج1، عدد 162، ط1، 2012.
- مجلة النبوغ، عدد1، ربيع 2011، المغرب.
- مجلة نصوص من خارج اللغة، عدد 13، 2019، المغرب .
- مجلة نزوى، ع 15، يوليوز 1998، عمان .
- مجلة نزوى، عدد6، أبريل 1996، عمان .
- مجلة نزوى، عدد 78 أبريل 2014، عمان.
- مجلة نزوى، العدد 58، أبريل2009، عمان.

4- السلسلات:

- سلسلة إقرأ الشهرية، دار المعارف/ مصر- العدد، 342 يونيو 1971.
- سلسلة أفاق ودراسات،ع 4 / منشورات المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث/ طنجة، ط1- 2007، المغرب.

- سلسلة دراسات عربية، السنة 18، العدد 3، يناير 1982.
- سلسلة دراسات وأبحاث، عدد 14، منشورات جامعة مولاي إسماعيل بمكناس، مطبعة أنفو برانت/ فاس- 2005.
- سلسلة شراع ، العدد 5 - يوليوز 1996، طنجة.
- سلسلة شراع ، العدد 11، يناير 1997، طنجة.
- السلسلة الفلكلورية، ج2، عدد11، وزارة الإعلام / العراق، 1977.
- سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة المصرية لقصورالثقافة، أغسطس 1996، مصر.
- سلسلة عالم المعرفة، العدد 77، مايو 1984، الكويت.
- سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، 1992، الكويت .
- سلسلة عالم المعرفة، العدد177 ، 1993، الكويت.
- سلسلة عالم المعرفة، عدد 232، 1998، الكويت.
- سلسلة عالم المعرفة، عدد 279، 2002، الكويت.
- سلسلة عالم المعرفة، عدد 384، يناير، 2012، الكويت.
- سلسلة كراسات الكلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1- 2013، الرباط.

5- الندوات:

- ندوة "حركة التجديد في الشعر العربي الجديد"، المجلة، عدد 144، ديسمبر 1968، لبنان.
- كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، الحلقة النقدية لمهرجان جرش السادس عشر 1997، تحرير جريس سماوي، المؤسسة العربية للدراسات / بيروت 1998 .

- كتاب أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر بتاريخ (10و12 دجنبر2005) حول الشعر العربي الحديث، نسخة موزعة مع العدد 367 من سلسلة عالم المعرفة، شتنبر2009، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت
- كتاب يوم دراسي، نظمته كلية الآداب والعلوم الآنسانية بوجدة، التابعة لجامعة محمد الأول بوجدة، حول قراءة في كتاب تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب، للدكتور عباس الجراري، عن منشورات الكلية رقم 42، مطبعة شمس/ وجدة، 2001.
- كتاب مؤتمر الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر، المنظم من طرف مختبر اللغات والتواصل وتقنيات التعبير، كلية الآداب والعلوم الانسانية - سايس - فاس. 2011

6- الجرائد العربية

- الاتحاد الاشتراكي، عدد6233، بتاريخ 2 شتنبر 2000.
- الاتحاد الاشتراكي بتاريخ 08 - 10 - 2010.
- جريدة الاتحاد الإشتراكي، بتاريخ 17 يناير 2020.
- جريدة الإتحاد اليومية، بتاريخ 29 نونبر 1993.
- جريدة رأي اليوم، بتاريخ 2015/12/14،
- جريدة الزمان، العدد 506 ، بتاريخ 17- 05 - 2003.
- العلم الثقافي، بتاريخ 3ماي 1974.
- العلم الثقافي، بتاريخ 17 يناير 2019.
- جريدة القدس، بتاريخ 5 يناير 2006.

7- الرسائل والأطاريح الجامعية :

- جمال الدين بركات، قصيدة النثر وإشكالية التجنيس، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة/ الجزائر، الموسم الجامعي، 2016 - 2017

- حميد سالم درويش الرواشدة : الشعرية في النقد العربي الحديث، دراسة وتطبيق، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا، استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد، قسم اللغة العربية، جامعة مؤتة / الجزائر- 2006 .

- رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، السنة الجامعية 2008/2007، جامعة الجزائر.

- سرور عبد الرحمان عبد الله، قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر: الجهود الرائدة في العراق وسوريا ولبنان، أطروحة دكتوراه، كلية التربية بن رشد /جامعة بغداد، 1996.

- سلام كاظم الأوسي، الزمن في شعر الرواد: السياب، البياتي، نازك الملائكة، بلند الحيدري، رسالة ماجستير، كلية التربية بن رشد/ جامعة بغداد، 1994.

8 – المعاجم :

- أحمد ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر/ بيروت، ط4، 1414هـ-1994م.

إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض، والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية/ بيروت، (د.ط) - 1991

- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني / بيروت ،ط1- 1985.

9. المواقع الالكترونية

- موقع جريدة رأي اليوم :

https://www.raialyoum.com/index.php..

- موقع الدعوة .

http://www.adawaanews.net/ArticleShow.aspx?ID=43662.

- موقع شبكة جامعة بابل.

http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid

- موقع جهات :

http://www.jehat.com/Jehaat/ar/AljehaAhkhamesa/rasheed.htm.

- موقع الجسرة.

https://www.aljasraculture.com/aljasra32126/

- موقع مجلة الندوة العربية

www.arabicnadwah.com/articles/prosepoetry-hamadaoui.htm

- موقع أضواء

http://www.adawaanews.net/ArticleShow.aspx?ID=43662 .

- موقع الحوار المتمدن

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp

- موقع جريدة الأخبار

https://al-akhbar.com/Literature_Arts/15205

- موقع ميدل - إيست، أنلاين:

https://middle-east-online.com

.

فهرس الموضوعات:

مقدمة عامة :	3
الفصل الأول : قصيدة النثر العربية : إرهاصات النشأة ، إبدالات التشكل والنضح ، فاعلية الترجمة، إشكالية المصطلح وخصائص الجنس.	30
توطئة أولى:	31
المبحث الأول : قصيدة النثر العربية : إرهاصات النشأة و إبدالات التشكل والنضج وفاعلية الترجمة	40
نافذة أولى : إرهاصات النشأة	40
نافذة ثانية : إبدالات التشكل والنضج	53
المطلب الثاني : فاعلية الترجمة وإبدالاتها	63
نافذة أولى : انبناءات الترجمة	63
نافذة ثانية : تمظهرات الترجمة	69
المبحث االثاني : قصيدة النثر بالمغرب: إرهاصات النشأة وإبدالات التشكل والنضج	78
المطلب الأول : إرهاصات النشأة	76
المطلب الثاني : إبدالات التشكل والنضج	98
زاوية أولى : أبدالات التشكل	99
زاوية ثانية : إبدالات النضج	112
المبحث الثالث : أزمة المصطلح ، وخصائص الجنس	123
المطلب الأول : أزمة المصطلح	123
المطلب الثاني : خصائص قصيدة النثر	135
الموقف الأول :	135
الموقف الثاني :	139
خلاصة تركيبية أولى :	147
الفصل الثاني: مفاهيم الشعرية وتجلياتها في المتن الشعري المغربي	155

توطئة ثانية	:	156
المبحث الأول	: مفهوم الشعرية في النقد الغربي	164
المطلب الأول	: مفهوم الشعرية عند اليونان	164
المطلب الثاني	: مفهوم الشعرية في النقد الغربي الحديث	172
المبحث الثاني	: مفهوم الشعرية في النقد العربي	185
المطلب الأول	: الشعرية في النقد العربي القديم	185
المطلب الثاني	: الشعرية في النقد العربي الحديث	199
المطلب الثالث	: الشعرية من منظور النقد المغربي	211
المبحث الثالث	: تجليات الشعرية في المتن الشعري المغربي	240
المطلب الأول	: في شعرية اللغة	240
نافذة أولى	: مفهوم شعرية اللغة	240
نافذة ثانية	: نماذج تطبيقية	247
المطلب الثاني	: في شعرية الدلالة	267
نافذة أولى	: مفهوم شعرية الدلالة	268
نافذة ثانية	: نماذج تطبيقية	274
المطلب الثالث	: في شعرية الإيقاع	305
نافذة أولى	: مفهوم شعرية الإيقاع	305
نافذة ثانية	: نماذج تطبيقية	314
خلاصة تركيبية ثانية	:	338
خاتمةعامة	:	346
بيبليوغرافيا	:	356
فهرس الموضوعات	:	387

بقي أن أشير في نهاية هذا الخضم إلى أن أبرز الأسباب التي حالت دون إشعاعية هذه القصيدة في المغرب، هو غياب كتابة نقدية موازية لها، والتي لا تتجاوز أن تكون في أغلبها عبارة عن مقالات صحفجية سريعة "وكأن ناقد هذه القصيدة يؤدي وظيفة من أجل كسب رزق ثم يمضي مستعجلا إلى عائلته وشؤونه الخاصة"مما طبعها بالسطحية والأهواء دون أدنى عمق، والأخطر من ذلك أنها عبارة عن كتابات انطباعية عاشقة، كنقد

وظيفي مستعجل، ونقد الجديد بذهنية قديمة، وكلا النقدين يسيئان إلى هذه القصيدة، وكليهما يمارس تحت هدف المحاباة، وتلبية غرض تسجيل الحضور...ليس إلا، كما هو شأن الكتابات التي تصدر عن بعض المؤسسات الثقافية (اتحاد كتاب المغرب، رابطة لأدب المغربي، وبيت الشعر مؤخرا) أما الآخر فلا يتجاوز أن يصدر عن أدباء أو نقاد تشبعوا بأصول المبادئ النقدية،(القتيبة والجمحية) التي تطبعها المقارنات لا المقاربات، والجزء الأكبر منها يهاجم التجربة باعتبار أن قصيدة النثر جنس دخيل، ابتدعه الإفرنج للمس بمبادئ لغة الضاد وقواعدها، وهي رؤية عقيمة لا أساس لها من الصحة، كما عمدت أيضا إلى النبش في طروحات انفصال الشاعر عن تراثه بوهم الزمنية والإختلاف عن القديم والمماثلة والتشكيل النثري والإستحداث المضموني وهو ما كان أس الاشتغال النقدي لدى أغلب الحداثيين، خاصة أدونيس.

لنقل بأن الشعر في جوهره تيه، ومشروع لامكتمل لايتحدد بهدف غائي . فلانص، ولا دلالة ثابتة، بل لاتفسير نهائي للنص، أو موثوق به، سوى اللعب الحر للغة، ومن ثم فكل قراءات هي بمثابة إساءة قراءات، وانكسار عمود الشعر هو انكسار للأنا العربية ، فتعالوا نتبارز نصا لنص فلا فرق بين عربي ولا عجمي إلا بالشعرية .

ما الذي نجتبيه ، نحييه، في ذلك

الهبوط،-

(هل نحيي الأعالي واتراحها

أم نحيي السقوط؟) - أدونيس-