الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l’Enseignement Superieur et de la Recherche Scientifique

ⵓⵖⵏⴻⵣⵔⵉⵙⵏⵜ ⵎⵓⵃⵓⵍⴷ ⵎⵎⴻⵔⵉ ⴷⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵓⵖⵍⵜ ⵜⵉⵎⵓⵔⴰⵜⵉⵜ

جامعة مولود معمري – تيزي–وزو

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou

Faculté des Lettres et des langues

Département de Langue et littérature Arabes

أُطْرُوحَة لنيل شَهَادَة الدكتوراه-ل.م.د-

الميدان: لغة وأدب عربي
الفرع: الدراسات الأدبية
التخصّـص: الأدب وتحوّلات ما بعد الحداثة

الموضوع:

تحولات أسئلة النقد المغاربي للشعر العربي المعاصر.

إعـداد الطالب: حمزة مساعدي.

لجنـة المناقشــة:

1/ أ/د. آمنة بلعلى، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي– وزو.....رئيسة.

2/أ/د.راوية يحياوي، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي– وزو.....مشرفة ومقرّرة.

3/ أ/د. خليفة قرطي، أستاذ التعليم العالي، جامعة لونيسي علي البليدة (2) .....مناقشاً.

4/ أ/د. رابح ملوك، أستاذ التعليم العالي، جامعة أكلي محند أولحاج البويرة .....مناقشاً.

5/ د. فتيحة بوسنة، أستاذة محاضرة (أ)، جامعة مولود معمري، تيزي –وزو.....مناقشة.

السنة الجامعية : 2020 / 2021.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد الله الذي منّ علينا بفضله لإتمام هذا البحث وعملاً بقوله عليه الصلاة والسلام "من لم يشكر الناس لم يشكر الله".

أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة الدكتورة راوية يحياوي التي كان لها اليد الطولى لإعداد هذا البحث، فقد تولت – بصدر رحب – الإشراف على هذه الأطروحة، وأشكر كل الأصدقاء وأخص بالذكر بلقاسم بعزيز من الجزائر، ومحمد يوسف علي من تشاد، وخليفة البكاي من موريتانيا، والعائلة الكريمة، وبالخصوص أختي نبيلة مساعدي التي لولا دعمها بعد توفيق الله لنا لما أكملنا الأطروحة في وقتها المحدد، وشكراً للأستاذة آمنة بلعلى على كل ما بذلته من نصح ومساعدة، وإلى الأستاذة سامية داودي، وكل من ساعدنا من قريب أو من بعيد، شكراً كثيراً.

"والله في عون العبد مادام العبد في عون أخيه".

إهداء

أهدي عملي هذا إلى روحيّ العزيزين صدقاً وحباً وعرفاناً،أنقى قلبين رحمهما الله والديّ الكريمين.

وإلى الأستاذة الدكتورة راوية يحياوي، الأستاذة الدكتورة سامية داودي، والأستاذة الدكتورة آمنة بلعلى، وإلى كل إخوتي وأخواتي وعلى رأسهم الغالية نبيلة.

وإلى كل الأساتذة، والطلبة، و الأصدقاء دون استثناء في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة مولود معري بتيزي وزو.

وإلى مخبر تحليل الخطاب.

مقدّمة

مقدمة:

عرفت الحركة النقدية العربية المعاصرة ديناميكية، وتحولات كبيرة، حيث كانت تنتقل من منعطف معرفي إلى آخر، وكل منعطف يحمل معه أسئلته النقدية داخل منظومة معرفية اقترحت أجهزتها المفاهيمية، وكان التحول في الأسئلة النقدية يحمل معه الهم المنهجي في التعاطي مع النصوص.

ما يدفعنا إلى التساؤل عن أسباب ومبررات هذه التحولات، وإذا حاولنا الإجابة عن ذلك، فإننا نجد هذه التحولات النقدية لم تكن إلا نتيجة لتطور العلوم والمعارف في جميع المجالات، إلى جانب التحول في النظام السياسي والإقتصاديوالإجتماعي، فعالم اليوم ليس الذي كان سابقا، فالأبحاث العلمية،والإكتشافات المختلفة والتكنولوجية، ومفهوم العولمة قد أثرت كلها على الدراسات الأدبية العالمية، والعربية، والمغاربية، الأدبي خاصة في مجال النقد الأدبي.

ونحن نتابع هذه التحولات في مناخ النقد المغاربي وقفنا عند التحول في الأسئلة النقدية التي عرفت نشاطاً وهي تنصت إلى الخطابات الشعرية والنصوص التي راهنت في الحداثة الشعرية ومابعد الحدثة، لذا وقفنا عند السؤال الإشكالي الأساسي:

ماهي التحولات التي عرفتها أسئلة النقد المغاربي في تحليلها للشعر العربي؟ وحتى يتسنى لنا متابعة هذه التحولات علينا إستيعاب الأنساق المتشكلة مع هذه الأسئلة، وفهم المرجعيات المعرفية التي تحرّك الصيرورات، لذا استوحينا من السؤال المركزي ثلاثة أسئلة، رأينا أنها مهمة وهي:

1-كيف كان سؤال مركزية النص في النقد المغاربي؟

2-ماهو التحول الحاصل في المنجز النقدي مع أسئلة القرأة والتأويل؟

3-ماهي الرهانات التي طرحها السؤال المعرفي والثقافي في تحليل الشعر المعاصر؟

وانطلقنا في أطروحتنا من فرضيات مفادها أن العقل النقدي العربي والمغاربي يملك من الخصوصيات مايجعله بماهيته المختلفة، يعرف تحولات ملحوظة، شكلت أنساق قرائية يمكننا من خلالها القبض على تحولات الأسئلة النقدية، مع الإنتباه إلى أن السؤال النقدي وما يعرفه من تحوّل قد يمثل منعطفا داخل صيرورات النّظرية، وقد يمثل اللحظة المفصلية المعرفية.

وعليه يندرج موضوع هذه الأطروحة في مجال (نقد النقد)، الذي يهتم بدراسة تحولات نظريات وقضايا النقد الأدبي، وتحديد وضعيتها الإبستمولوجية، وقيمتها العلمية، والمعرفية، في مستواها النظري، والإجرائي كما يندرج من جهة أخرى في أبعاده الفكرية العامة، ضمن دراسة، ونقد بنيات الفكر العربي والمغاربي المعاصر، الذي يمثل النقد الأدبي أحد مظاهره، وتجلياته، فالنقد الأدبي إلى جانب الأنماط الفكرية الأخرى، يعكس المستوى المعرفي، والحضاري للعقل الذي يمارسه، ويكشف عن جانب من خصوصياته الفكرية، والمنهجية وصلاته بالثقافات، والعقول الأخرى التي تفاعل معها.

ومن الناحية النظرية والمنهجية العامة تربطه بالعلوم الإنسانية علاقات عديدة، وإشكالية التحولات فيه، لها علاقة وطيدة بإشكالية التحولات في هذه العلوم، التي تتقاطع مع النقد الأدبي في كون النص الأدبي الذي ينقده يتسم بالتعقيد نفسه، والتشابك الذي تتم به الظواهر اللغوية، والنفسية والدماغية التشريحية التي يدرسها،

وفي تعدد وتحولات المناهج، وطرق دراستها لهذه الظواهر ومقارباتها، ومواجهة مجموعة من الصعوبات والعوائق التي تحول دون بنائها لمنهج علمي موضوعي.

فعلى مستوى العالم العربي، والمغاربي المعاصر يعكس هذا النشاط المعرفي والنقدي، مختلف النزاعات، والتأثيرات، والتحولات العلمية، والإيديولوجية، التي عرفها العقل العربي المعاصر، ويجسد بنسب متفاوتة ما إتسم به هذا العقل من تعدد في المواقف، وتباين في التصورات النظرية، وطرائق التفكير، ومن تجريب وتردد، وتراوح بين المحافظة والتجديد، والتراث والحداثة، بين التراث العربي، والحضارة الغربية، بين العلم والأدب وإرتباطها بما عرفه المجتمع من تحولات إجتماعية وسياسية وحضارية، وما تحقق خلال هذه الفترة من تفاعل إيجابي أو سلبي مع الثقافة الغربية، وخاصة في مجال الإيديولوجيات والفلسفة والأدب والعلوم الإنسانة، والتحولات النظرية والمنهجية العامة التي عرفها النقد العربي المعاصر ترتبط بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بنفس التحولات والتأثيرات العامة تقريبا التي عرفها الفكر العربي المعاصر، (التقليدية، البنيوية، الحداثة ومابعد الحداثة).

ومنه نلاحظ أن النقد العربي والمغاربي، ومنذ بداية القرن العشرين، تتنازعه حركتان متباينتان تأسستا في بيئتين مختلفتين أضفتا عليه الكثير من الخصائص والمميزات، ونشطتا في الوسط الأكاديمي والوسط الصحفي، هما:الحركة المحافظة التي تسعى لربطه النقد المغاربي بالتراث العربي، والنقدي والبلاغي، والحركة الأخرى المنفتحة التي تهدف إلى ربط النقد بالآداب العالمية، والثقافة المعاصرة، والعلوم الإنسانية، وخاصة علم النفس، وعلم الإجتماع واللسانيات، والسيميولوجيا، وتوجهه إلى الإستفادة من النظريات الفلسفية، والجمالية المعاصرة، ونظريات، ومناهج النقد الجديد في أوروبا وأمريكا.

وظهرت من خلال هاتين الحركتين، في تفاعل مع مكونات، وتحولات الحقل الثقافي والإيديولوجي العربي المعاصر، مجموعة من النماذج النقدية المختلفة التي يجسدها عدد كبير من الدراسات، والمقالات النقدية المرتبطة بمختلف أجناس الأدب العربي المعاصر، والتي قامت بدراسة هذه النماذج والأنماط النقدية، والكشف عن خلفياتها النظرية وطبيعتها المنهجية، وعن القضايا الفكرية والجمالية التي أثارتها.

والهدف الجوهري لهذه الأطروحة ذو طبيعة نظرية معرفية ومنهجية تبحث في السبل القرائية، وليس ذا طبيعة تاريخية، فما يهمنا أساسا هو تتبع القضايا والمواقف النقدية التي برزت في مجال التعامل مع الخطاب الشعري المعاصر، ومناقشة الإشكاليات والتحولات التي تطرحها في مجال النقد والتحليل والتأويل، من خلال متابعتنا لمجموعة من النماذج والعينات وليس التأريخ الشمولي أو التتبع التاريخي لحركة النقد وإنتاجات جميع النقاد والكتاب الذين ساهموا فيها.

وقد فكرنا في البداية، إنجاز أطروحة تشمل حركة تحولات أسئلة النقد العربي للشعر العربي المعاصر، في مختلف تجلياتها وأنماطها ومناهجها، لكنه تبين لنا أنه موضوع واسع ومتشعب ويشمل متنا ضخما، لذلك غيّرنا عنوان الأطروحة بالتشاور مع الأستاذة المشرفة، ليصبح: (تحولات أسئلة النقد المغاربي للشعر العربي المعاصر)، من خلال إنصاتنا إلى مجموعة من المؤلفات والدراسات النقدية، التي كتبت حول الشعر العربي المعاصر، الذي أثار الكثير من الخلاف والجدال النظري والمنهجي، وإختلفت مواقف النقاد منه، أومن بعض مظاهره وقضاياه، وتباينت زوايا نظرهم ومناهجهم في تحليل النصوص الشعرية المعاصرة، وما تقترحه من إبدالات جديدة تختلف في فلسفتهم الجمالية عن الفلسفة التي قام عليها الشعر العربي القديم.

على أنه ينبغي الإشارة إلى حصر إهتمامنا في نقد الشعر لا يعني أننا نمتلك في العالم العربي والمغاربي نقاد كثيرين متخصصين أو متفرغين لنقد الشعر، أو أن

النقد العربي والمغاربي وصل إلى مستوى النقد النوعي المتخصص، لأن النقاد المتخصصين في نقد الشعر قلائل خلال هذه الفترة، وأغلب النقاد العرب المعاصرين ساهموا في الكتابة عن النصوص وقضايا تنتمي إلى أجناس أدبية ومجالات ثقافية مختلفة والذين شاركوا في حركة نقد الشعر المعاصر، منهم النقاد والكتاب ومنهم الشعراء والباحثين والأساتذة الجامعيين، ونظرا لطبيعة الموضوع والأهداف النظرية والمنهجية التي حددناها لهذه الأطروحة فقد حررنها في ثلاثة فصول تمثل أهم مختلف القضايا والتحولات النقدية التي عرفتها الساحة الأدبية والنقدية، حيث جاء الفصل الأول بعنوان:**مركزية النص في النقد المغاربي المعاصر**، قسمناه إلى ثلاثة مباحث المحث الأول بعنوان:**الشعر العربي المعاصر وسؤال النقد**، تناولنا فيه التقاطعات النقدية في التأسيس لمصطلح الشعر العربي المعاصر، واخترنا الدراسات والتجارب النقدية التي تتعلق بحركة الشعر العربي المعاصر ككل وليس بشعر ما أو بقطر دون أخر، أما المبحث الثاني فكان بعنوان:**التحولات النصية للشعر العربي المعاصر**، عالجنا فيه تحولات وجهات النظر في عملية التمييز والتحليل لهذه النصوص الجديدة لنكتشف أن هناك من اعتمد على معايير منهجية معينة لتوصيف هذا التحول وهناك من اعتمد على النص الشعري في حد ذاته، أما المبحث الثالث فكان بعنوان:**النص الشعري المعاصر وانفتاح النقد**، تناولنا فيه إنفتاح النقد المغاربي في تحليله للنص الشعري المعاصر على عدة نظريات ومناهج بهدف الوصول لفهم هذا النص الشعري الجديد، أما الفصل الثانيفكان بعنوان:**المنجز النقدي المغاربي وأسئلة القراءة والتأويل**، مقسم إلى إربع مباحث المبحث الأول بعنوان: **التحول النصي وسلطة التأويل من سؤال النص إلى سؤال القراءة**، تناولنا فيه التأسيس للتحول والإنتقال الذي حصل من مفهوم النص إلى مفهوم القراءة والتأويل وكيف تم استقبال وتوظيف هذه الإستراتيجيات الجديدة.

أما المبحث الثاني بعنوان: **متع القراءة ولانهائية التأويلات**، عالجنا فيه تعدد القراءات والتأويلات التي يتعرض لها النص الشعري المعاصر من خلال القراءات النقدية المختلفة على أساس أن القراءة فعل يعطينا الكثير من التأويلات وهو ما يؤدي إلى الحياة الدائمة للنص الشعري،أما المبحث الثالث بعنوان: **القراءة وفاعلية التأويل في المنجز النقدي المغاربي**، تناولنا فيه الكيفية التي إستقبل بها الناقد المغاربي للمقاربات النقدية الأجنبية، وكيف أخضعها لما يتلئم مع الطبيعة والثقافة المغاربية وعدم الضياع في المصطلحات على حساب النص الشعري المعاصر وهو مايعطي للقراءة النقدية فاعلية في الساحة النقدية المغاربية،المبحث الرابع بعنوان: **إنفتاح الشعر العربي المعاصر وخلود التأويل**، في هذا المبحث تناولنا تحولات النص الشعري التي بدورها تؤدي إلى تحول النقد وانفتاحه أيضا، على أساس أن الشعر العربي المعاصر تجريب في الإبداع وشكله، فكذلك النقد لابد له من أن يجرب في نقده ليصل لمواكبة هذا التحول.

الفصل الثالث بعنوان: **المعرفي والثقافي في تحليل الشعر العربي المعاصر**، مقسم لثلاثة مباحث، المبحث الأول بعنوان: **النقد الثقافي وتوظيه لمقولات(النص-القراءة-التأويل)**، تناولنا في هذا المبحث حداثة النقد وتحولاته بتحول الإبداع الشعري المعاصر، والذي يجمع بدوره بين جميع المراحل السابقة بطريقة جديدة، تمكن الناقد بالتعامل مع النص الشعري الجديد بحرية أكبر وهو مايعطي الحياة للنص الشعري كل مرة ومع كل قراءة.

أما المبحث الثاني بعنوان: **الشعر العربي المعاصر وآليات التحليل المعرفي**، عالجنا فيه أهم المفاهيم والآليات المعرفية المعاصرة التي دخلت لمجال النقد الأدبي المعاصر وذلك من أجل تحليل معرفي للشعر مثل الذكاء الإصطناعي وهو مايعود بدوره لطبيعة تحول النموذج في المعرفة الإنسانية وآليات إنتاجها وتلقيها وتداولها

فالعلوم الإنسانية وعلى رأسهم الشعر لابد لها من الإتحاد مع العلوم البينية وذلك للإنتقال من التأمل الفلسفي إلى التجريب الإبداعي.

المبحث الثالث بعنوان: **تشكل التحليل الثقافي في النقد المغاربي**، تطرقنا في هذا المبحث لتشكل ملامح النقد الثقافي لدى الناقد المغاربي والذي وجدناه يتشكل وفق إستراتيجية معرفية تركيبية تراهن على تجاوز التحليل الجزئي أو المنهج الواحد أي الجمع بين كل ما من شأنه أن يوصلنا إلى فهم وتحليل النص الشعري الجديد دون إلغائه أو التعامل معه بناء على نموذج سابق، هذا بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة، وبناء على هذه الإعتبارات المختلفة تم حصر موضوع الأطروحة، وضبط حدودها في مكونات العنوان التالي:(تحولات أسئلة النقد المغاربي للشعر العربي المعاصر).

إن التحولات النقدية هي من صميم موضوع هذه الأطروحة، باعتبار أن التحولات النقدية التي شغلت النقد العربي، والمغاربي المعاصر، وبسبب تباين المواقف من الشعر المعاصر، وتعدد طرائق التعامل معه، وتنوع نقده وتحليله وتأويله، وتحول الأصول النظرية والتصورات، والتطبيقات الإجرائية لهذه الطرائق والمناهج، وتباين منطلقاتها ومرجعياتها تراثية، علمية، إيديولوجية، فلسفية، لسانية، أدبية، فنية، دينية، وتفاوتها في مستوى الوعي النظري والمنهجي، وفي مستواها التحليلي والقرائي، فنجد أن بعض هذه المواقف دعا إلى نقده على ضوء الأصول التقليدية الفنية للشعر العربي، وبعضها ربطه بقيم الحداثة والتحولات الحضارية والثقافية المعاصرة، بحيث دعوا إلى تحليل بنيته النصية الداخلية، ودراسة مكوناته اللغوية، والأسلوبية والدلالية، بطريقة موضوعية، وهذه الظاهرة تدفع إلى طرح أسئلة إشكالية عديدة تتعلق بكيفيات، وشروط قراءة هذا النوع من الخطاب الشعري وبطبيعة النقد الأدبي الموضوعي ووظيفته، وطبيعة المناهج النقدية وعلاقتها بالخطاب

الشعري ذي الطبيعة الفنية الإبداعية الرمزية، وأيضا في علاقتها بذات الناقد وذوقه وبالإيديولوجيات، والعلوم الإنسانية، وهي الأسئلة التي تجسدها القضايا الأساسية التي شغلت عددا من النقاد المعاصرين، وقدموا لها أجوبة متباينة في طبيعتها النظرية والمنهجية وفق خلفياتهم الثقافية والفلسفية، وينحصر موضوع الأطروحة كما أشرنا سابقا في قراءة الدراسات التي تندرج ضمن النقد الأدبي المتصل مباشرة بالنصوص الشعرية المعاصرة بمختلف تحولاته النظرية والمنهجية، القرائية والتحليلية والتأويلية وهي تنتمي إلى عدة دول مغاربية.

ومنه سنضطر للتوقف عند بعض أبرز القضايا، والتحولات الكبرى التي عرفها الشعر العربي المعاصر من زاوية، وبيان علاقتها بالنقد من زاوية أخرى، ولذلك كانت طريقة تناولنا للموضوع تركيبية عامة، تتعامل مع النقد العربي والمغاربي ككل، باعتباره نتاجا عربيا مشتركا، وليست طريقة قطرية بمعنى كل دولة على حدة، طبعا مع التركيز على الجانب المغاربي لإبراز خصوصيته النقدية، كما أننا لم نقف عند تجربة كل ناقد على حدة بطريقة تفصيلية تتناول جميع كتاباته ودراساته، وكل مراحل وتحولات منجزاته النقدية، وإنما اكتفينا بانتقاء الدراسات التي لها إرتباط بمظاهر التحولات النقدية الكبرى، وبما يساعد على إبراز ما يوجد من تنوعات منهجية إجرائية ضمن الأنماط النقدية العامة التي درسناها.

وبما أن الدراسات التي تنتمي إلى النقد المعاصر، والذي واكب حركة الشعر المعاصر كثيرة ومتعددة المناهج والقضايا، فيها دراسات المستقلة، والأبحاث الجامعية، والمقالات، والدراسات المنشورة في المجلات وغيرها، وفيها ما يغلب عليه الطابع التنظيري، أو الطابع السجالي، وفيها ما هو ذو طابع بيوغرافي تأريخي، وما هو ذو طابع نقدي إجرائي مرتبط بالإنتاج النصي أو ببعض الظواهر، والقضايا الفنية، والمعنوية فيه، وفيها ما يتبنى منهجا معينا في النقد، ومنهم مالا يصرح

بالخضوع لأي منهج محدد، وبعضها يتعلق بشاعر واحد أو بشعراء دولة واحدة، والبعض الأخر يتعلق بالحركة الشعرية المعاصرة عامة من خلال دراسة إنتاج مجموعة معينة من الشعراء.

وبما أن الهدف الأساسي لهذه الأطروحة هو ذو طبيعة نظرية وليس الطبيعة التطبيقية، كما أشرنا سابقا، فإن المدونة التي أجرينا عليها الدراسة محدودة، وواسعة في الآن نفسه، مدونة تشمل نماذج وعينات متنوعة تمثل مختلف التحولات النقدية التي برزت في الساحة الأدبية المعاصرة، وراعينا في إختيارها مجموعة من الإعتبارات والشروط منها: حضورها الواسع وتداولها في الأوساط الأكاديمية والجامعية، ومنها ما نال جوائز في مجال نقد الشعر العربي المعاصر.

أما عن المنهج الذي إعتمدناه في هذه الأطروحة فقد استأنسنا بمجموعة من مفاهيم نقد النقد، لذا استثمرنا مجموعة من الأدوات التحليلية التي لا تعود إلى منهج محدد بقدر ماتعطينا قدرات قرائية واستنباطية، وتعيدنا إلى المسائل النظرية أكثر، كسعينا إلى فهم الخلفيات التي وراء التحول النقدي في أسئلته الهامة.

واستندنا إلى مجموعة من المهارات كالوصف والتحليل والاستنباط والمقارنة ولم نعتمد على مؤلفات بعينها، لأن التي تناولت هذا الموضوع بطريقة مباشرة غير واردة لذا تفادينا ذلك.

وصادفتنا–ونحن ننجز هذه الأطروحة– بعض الصعوبات منها المرتبطة بطبيعة الموضوع لأن الكلام عن الكلام صعب، وهذا ماقال به التوحيدي، فلم يكن الإسقرار على الكتب النقدية المغاربية التي تناولت الشعر العربي المعاصر سهلا لأن الموضوع متشعب، إلى جانب ضيق الوقت في نظام(L.M.D)، فنحن محكومون بوقت محدد في إنجاز الأطروحة، رغم ذلك استطعنا وبفضل عون الله، وبالإرادة

التي تحلينا بها أن نكمل الأطروحة في وقتها المحدد، نتمنى أن تكون فاتحة أبحاث أخرى.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل وبآيات التقدير إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة راوية يحياوي التي رعت الأطروحة منذ أن كانت فكرة أولية إلى أن استوت على صورتها النهائية هذه، ولم تبخل علينا برعايتها المعرفية ولا بكتبها، فلها منا كريم الجزاء وعوضها المولى بكريم رعايته.

والشكر موصول لأعضاء اللجنة المناقشة عضواً عضواً نظير تعبهم وسهرهم على تقويم الأطروحة وتقييمها لأنهم تحملوا أعباء المناقشة في ظروف استثنائية متمثلة في جائحة كرونا، فلهم منا كريم الجزاء–أيضا– حفظهم الله وأجزل لهم العطاء ونفع بهم وبعلمهم إن شاء الله.

حمزة مساعدي، تيزيوزو: 06 أفريل2021.

الفصل الأول

الفصل الأول:مركزية النص في النقد المغاربي المعاصر.

تمهيد:

1-الشعر العربي المعاصر وسؤال النقد.

2-التحولات النصية لنقد الشعر العربي المعاصر.

3-النص الشعري المعاصر وإنفتاح النقد.

تمهيد:

يشمل الشعر العربي المعاصر، الذي ظهر ضمن ما يسمى بحركة الشعر الحر أو الشعر الجديد وحركة قصيدة النثر، في مختلف أشكاله وتجلياته الحداثية، باعتماد المفهوم الحداثي للمعاصرة، وليس المفهوم الزمني، أي الشعر الحداثي الذي يرتبط بروح العصر وإطاره الحضاري، وقيمه الفنية، والجمالية القائمة على مبادئ التحول، والتجاوز، والتعدد، والتميز، من خلال التحرر من سلطة النموذج التقليدي، وليس الشعر الذي إستمر في الخضوع لقيم التقليد، والثبات، والنموذج، وبهذا فإن الدراسات النقدية، المرتبطة بالشعر العربي القديم أو الشعر الكلاسيكي، والأخر المتعلق بالشعر المكتوب أو المنقول بغير العربية الفصحى لا تدخل في إهتمام هذه الأطروحة.

وإذا كان كثير من الدارسين يميزون بين نمطين من الشعر المعاصر، الشعر الحر أو شعر التفعيلة، وقصيدة النثر، فإن مصطلحي الشعر المعاصر والشعر الحداثي، بالمفهوم الذي حددناه يجمعان الشكلين معا، ولا يأخذان بهذا التمييز الذي يقوم على أساس وزني أو عروضي، على إعتبار أن الشعر لا يتحقق فقط بالخضوع أو عدم الخضوع لقوانين الوزن أو العروض، وإنما يتحقق بعناصر، ومميزات أخرى عديدة أكثر عمقا وجوهرية، فالأوزان والتفعيلات تمثل إحدى التشكيلات الإيقاعية الممكنة للشعر العربي، وليست التشكيل الإيقاعي الوحيد والنهائي، ولذلك فهي ليست عناصر جوهرية، وخالدة في الشعر كما سنرى ذلك لاحقا، في المدونة النقدية المدروسة.

1-الشعر العربي المعاصر وسؤال النقد:

تتقاطع في الساحة النقدية العربية المعاصرة أنماط عديدة ومتباينة من النقد والدراسات الأدبية، المختلفة في أصولها وأهدافها، وفي مناهجها ومفاهيمها النظرية، وفي تصورها لطبيعة الأدب ووظيفته، والتي إرتبطت في نشأتها وإنتشارهاوإنحسارها بنزعات وتحولات الحقل الثقافي والأدبي والإيديولوجي، وبالتأثيرات الغربية الأدبية والفلسفية والعلمية والمعرفية، واللغوية، والنقدية، التي تعرض لها هذا الحقل منذ أواسط الأربعينات من القرن الماضي، ضمن العلاقة الجدلية المفترضة بين النقد والإبداع، ومنه أصبح من الممكن التمييز اليوم بين ثلاثة نماذج وتحولات كبرى، متتابعة ومتوازية ومتقاطعة، في النقد المغاربي المعاصر، يمثل كل واحد منها نمطا أو نموذجا متميزا في الممارسة النقدية نذكر منها، **النقد النصي**، الذي غلب عليه الإهتمام بالنص في بنيته الداخلية، الشكلية اللغوية والفنية، الدلالية والرمزية، وقد ظهرت بوادره الأولى مع أواسط السبعينات، من خلال الإستفادة من اللسانيات والبنيوية، ومختلف النظريات والأبحاث في مجال الأسلوبية والبويطيقاوالسيميولوجيا، والنقد المتعلق بالنصوص الشعرية الحديثةإلى جانب النقد وعملية **القراءة والتأويل**،الذي نقل الإهتمام من المرجع والنص إلى المتلقي في تفاعله مع النص الأدبي، وإلى التأكيد على دوره في إعادة بناء تشكيل النص الشعري، وتأويله وإستنتاج دلالاته، مع أواخر الثمانينات وبداية التسعينات من القرن الماضي، من خلال الإستفادة من مفاهيم الخطاب والتأويل والتفاعل ونظرية التلقي، إضافة إلى **النقد المعرفي والثقافي**الذي إستمدآلياته من المعارف والعلوم الأخرى، مثل الموسيقى والهندسة والطب في تحليل النصوص الشعرية، مع التوليف بين: النقد الفني الموضوعي، والنقد البنيوي الشكلاني، النقد البويطيقي الأسلوبي، النقد السيميولوجي، بالإضافة إلى التجارب التي ظهرت في إطار النقد التفاعلي ونظرية التلقي والتأويل،

وكل نموذج من هذه النماذج أضهر مجموعة من الأنماط والأدوات الإجرائية والمفاهيم الخاصة به، مع مراعاة إستمرارية كل نموذج في المرحلة، التي ظهر فيها النموذج الموالي، وعلاقات التوازي والتقاطع، والسجال التي أصبحت تربط بينها.

وللتعريف بالتجارب إخترنا التي تتعلق بحركة الشعر المعاصر ككل، وليس بشعر ما، أو شعراء معينين، إنسجاما مع الأهداف العامة والشمولية التي تتجاوز القطر المعين لهذه الأطروحة، وسنكتفي بأن نتوقف من خلالها عند كيفية معالجتها للقضايا النصية الكبرى التالية:

-بداية حركة الشعر العربي المعاصر.

-التوصيف الملائم لطبيعة هذا الشعر.

-تحولات تجارب الشعر العربي المعاصر.

ويمكن توصيف هذه الدراسات النقدية من زاوية المواقف والقضايا النقدية العامة التي تربطها إلى نوعين، دراسات نقدية تتداخل فيها بعض القيم الفنية التقليدية على مستوى الشكل، مع بعض القيم الرومانسية أو الإجتماعية أو الإيديولوجية على مستوى المضمون، ودراسات نقدية تعتمد على الخلفيات الغربية الحديثة، وتجمع بين مفاهيم من التراث التقليدي، والخلفية الغربية في إطار ممارسة النقد، مع العلم أن هناك دراسات مغاربية من هذا النوع التنظيري، والتأريخي العام، ترتبط بالنقد النصي، مثل كتاب: الشعر العربي المعاصر- بنياته وإبدالاتها- لمحمد بنيس.

وعلينا أن نشير إلى أن أغلب هذه المؤلفات تُرجع نشأة الشعر العربي المعاصر إلى عدة تحولات منها:

–ما شهده العالم العربي من أحداث وتحولات سياسية، إجتماعية، ثقافية وحضارية، منذ أواسط القرن العشرين، فرضت إرتباطالشعر"بالإطار الحضاري العام لعصرنا في مستوياته الثقافية والإجتماعية، والسياسية المختلفة، وهو في هذا الإرتباط ليس جديدا، فقد كان الشعر دائما معبرا عن روح الإطار الحضاري المتميز لكل عصر"[1]، ومنه فالتحول الذي طرأ على الموقف النفسي، والإجتماعي للفرد، والأمة، بعد أن إعترت الموقف عوامل خارجية تتعلق بالإتجاهات النفسية، والإجتماعية العامة للفرد العربي المعاصر، دفعته نحو النزوع إلى الواقع، والحنين إلى الإستقلال، والنفور من النموذج، والهرب من التناظر[2]، بمعنى بداية البحث عن الجديد والبديل الشعري.

فالتحول الحداثي الذي حصل في مفهوم الشعر بأوروبا وأمريكا، وفي وظيفته، وفلسفته الفنية الجمالية التي أصبحت"تختلفإختلافا جوهريا عن الفلسفة القديمة، وذلك في أنها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني، وليست مبادئ خارجية مفروضة، فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة، سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل أو المضمون، وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر وذوقه ونبضه"[3].

فتأثير التجارب الشعرية العالمية الحديثة، وبعض الشعراء الغربيين المحدثين في الشعراء والأدباء العرب المعاصرين، مثل: رامبوا، بودلير، و ت.س.إليوت، الذي إتخذه محمد النويهي مرجعا أساسيا لتحديث الشعر العربي نظرا لنبذ هذا الشاعر

---

[1]: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ت ط:1، 1967، ص16.

[2] :ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص62،50.

[3] :نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص13.

الناقد"للأسلوب الشعري المصطنع، وإيثاره الإقتراب من لغة الكلام الطبيعي، ودعوته إلى أن يتغير أسلوب الشعر، وأشكاله تغيرا مستمرا"[1].

ولذلك فالمناخ التجديدي العام الذي وفرته الحركات التجديدية الرومانسية في الشعر العربي الحديث، وما خلقته من ظروف، ومقدمات تتضح خاصة"في عدول كثير من شعراء الديوان، والمهجر، وأبولو عن الوزن الشعري بصورته العادية المألوفة في تراثنا الشعري، وعوضا عن هذا لجأ هؤلاء الشعراء في بعض قصائدهم إلى تنويع النغم عن طريق توزيعه في تشكيلات جديدة، بعضها يقترب من تشكيلات الموشحة الأندلسية، وبعضها من تشكيلات الشعر الحر"[2]، إضافة إلى تأثير ثورة خليل جبران التي شملت مختلف التمثلات السابقة، وقلبت التصورات، والممارسات الشعرية التي كانت سائدة في العالم العربي، فقد كان هدف جبران"هو الثورة الكلية ضد كل شيء، ولصالح كل شيء أو ضد الكل من أجل الكل، إنه الدعوة إلى القبض على النفس، وعلى العالم ومعناه، عبر كثافة الوجود، وبدلا من التنزيل فإننا هنا بمواجهة الصعود إلى الأعماق"[3]، بمعنى أن التحولات الشعرية يجب أن تكون تحولات دائمة، نحو التغير، والتجريب، ولا ثبات النص للكشف عن الذات الإنسانية وإحتوائها.

وعلينا أن نشير إلى أن أصحاب هذه الدراسات النقدية، التي سنتوقف عندها في مختلف فصول هذه الأطروحة، تختلف في التوصيف النقدي لهذه الحركة الشعرية الجديدة خاصة نصيا، وإختيارهاللمصطلحات المناسبة لطبيعتها الفنية، وأبرز المصطلحات التي إستعملتها هذه الدراسات النقدية هي: الشعر الحر، الشعر

---

[1] : محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط1، 1971، ص15.

[2]: حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحر منشورات المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر1970، ص26.

[3] : كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986، ص34-35.

الجديد، الشعر المنطلق، الشعر الحديث، الشعر المعاصر، قصيدة التفعيلة، قصيدة النثر، الشعر الحداثي.

وقد تحفظ النويهي، وغيره على مصطلح"الشعر الحر"، الذي إقترحته نازك الملائكة لأنه يعنى باللغتين الفرنسية، والإنجليزية" الشعر الذي يتخلص تخلصا تاما من أي نمط إيقاعي مطرد، ويوهم أن هذه الحركة تتحرر كلية من الوزن، وهذا غير صحيح"[1]، وينهي كتابه "قضية الشعر الجديد"، باقتراح مصطلح "الشعر المنطلق"، الذي يعني به" الشعر الذي يقوم على الوزن ويلتزم أساسا إيقاعيا ذا إطراد، ولا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل لكل بيت، ولا يلتزم بجميع الأحكام العروضية التقليدية، بل يسمح لنفسه بتنويع الإيقاع مجاراة لما يتطلبه المضمون الفكري والعاطفي، إلا أنه من ناحية أخرى لا يصل في هذا الإنطلاق إلى التخلص التام من كل ضابط وزني، فالإنطلاق على هذا الإصطلاح ليس فوضى تامة، وليس هذرا لجميع الضوابط"[2].

ونجد الناقد عز الدين إسماعيل يفضّل إستخدام مصطلح" الشعر المعاصر"على أساس أن المعاصرة تعني الإرتباط بروح العصر، وتمثل قيمه الجديدة، وإتخاذ علاقة نقدية حوارية مع التراث، "فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر، ولكن المهم هو فهم روح العصر، فينبغي على كل شاعر، وفنان أن يصرف جهده لتفهم روح عصره والتعبير عنه"[3]، بمعنى أن الشعر العربي المعاصر يجب أن ينبع من صميم الحياة المعاصرة التي يعيشها الإنسان، وإلا فإنه لا يستطيع نقل هموم هذه الفترة، والتعبير عنها بشكل صحيح.

---

[1] : محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص453.

[2] : المرجع السابق، ص454.

[3] : عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص13.

أما الناقد غالي شكري فنجده ينتقد كل المصطلحات السابقة، ويلاحظ أن "تسمية الحركة الحديثة في الشعر العربي بأنها حركة الشعر الجديد، أو الحر أو المنطلق، هي تسميات باعدت بينها وبين التوفيق، وذلك وفق مجموعة من التصورات الخاطئة عن الشعر الحديث، فلو كان المقصود هو الشعر المعاصر، أي الذي نؤرخ له بفترة زمنية قريبة إلينا، لجاز أن نصف ما يطرأ على هذا الشعر من تحولات أو تحرر أو إنطلاق بهذه الأسماء دون غيرها، ولكني أعتقد أن هذه التسميات مجتمعة تحد من قيمة هذه التحولات، لأن ما طرأ عليها لم يكن مجرد تجديد أو تحرر وإنطلاق بشكل عام، وثمة شيء أخر مختلف كيفيا، يميز هذه التحولات الجديدة التي ينبغي أن ندعوها بتحولات الشعر الحديث، والحداثة في الشعر العربي، والأوروبي على السواء هي مفهوم جديد للشعر يقوض كافة المفاهيم التي عرفها التراث، يقوضها مجتمعة لا فرادى، بقدر ما يقوض القرن العشرون كافة ما سبقه من عصور في مجموعها"[1].

ومنه نلاحظ أن مصطلح"الشعر الحديث"، عند غالي شكري يشمل قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر معا ضمن تصوره الجذري الشامل للحداثة الشعرية، كما فعل كثير من النقاد اللاحقين تحت مصطلح"الشعر الحداثي"، على أي أساس؟ على أساس أن "ثورة الشعر الحديث بلا حدود، فهي ليست تمردا على أغراض الشعر القديم، وليست تجاوزا لمرحلة البيت الواحد المكتفي بذاته، وإنما هي ثورة على القوالب السائدة في الفكر والتعبير، سواء كانت هذه القوالب هي عمود الخليل أو التفعيلة الواحدة"[2]، إلا أن نقادا آخرين رفضوا و ترددوا في الإعتراف بشعرية قصيدة النثر

[1] : غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978، ص7،8.

[2] : عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص85.

لعدم خضوعها للضوابط الإيقاعية المرتبطة بالتفعيلات والأوزان العروضية نصيا وهذا ماسيتغير مع مرور الزمن.

وفي متابعتنا لتحولات تجارب الشعر العربي يمكننا أن نميز بين عدة مقترحات تأريخية، وتصنيفية، فمنها ما يغلب عليها التمييز بين شكل الشعر الحر، وشكل قصيدة النثر من منطلق عروضي، وتقديم بعض التصنيفات المضمونية العامة: رومانسي، واقعي، وجودي، أو دراسة مواقف الشعراء من بعض القضايا، والظواهر المعنوية مثل: الموت، الزمن، الواقع الإجتماعي، التراث، المدينة، الغرابة، الأسطورة..."[1]، بمعنى تصنيف شكلي أو نصي موضوعاتي.

ومنها من يميز بين أجيال شعرية متعاقبة، ومتداخلة منذ أواخر الأربعينات من القرن العشرين، باعتماد المقياس التاريخي، والمضموني، فنجد السباقين الذين خاضوا مغامرة التأسيس في العراق ومصر، وغلبت على نصوصهم الأولى النزعة الوجدانية الرومانسية[2]، جيل ظهر خلال فترة الخمسينات وغلب علية "شعر الوجدان الجماعي"متأثرا بقيم ثورة 1952 الإشتراكية في مصر وثورة 1958في العراق، وجيل ظهر خلال فترة الستينات متابعا" الجيلين السابقين، بعد أن إستقر للقصيدة العربية شكلها الجديد، وقد أثرت في هذا الجيل هزيمة 1967، وإنعكس هذا واضحا على نتاجهم بصورة حادة"[3]، وهناك من الدراسات النقدية من قدمت تصنيفات للشعراء من زاوية خلفياتهم المعرفية، والثقافية التي تكونوا على أساسها ويتبنونها في شعرهم فنجد مثلا:

---

[1] :ينظر: نازك الملائكة: في "الشعر العربي المعاصر"، وإحسان عباس، في "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978.

[2] : ينظر: حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحر، ص، 57، 58، 59.

[3] :حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحر، ص69.

-شعراء يندرجون في إطار الثقافة العربية الخالصة.

-شعراء يندرجون في إطار الثقافة الغربية.

-شعراء يندرجون في إطار الثقافة الماركسية.

-شعراء يندرجون في إطار الثقافة الوجودية[1].

أو بمراعاة إنتماءاتهمالإجتماعية، والطبقية، ومواقفهم السياسية إنطلاقا من مرجعية إيديولوجية إشتراكية: فنجد شعراء يعبرون عن الفكر البورجوازي" يحاولون أن يجمدوا الأوضاع الجائرة على ما هي عليه..."[2]، وشعراء الصفوة" الذين برزوا من صفوف الطبقات الكادحة في بداية أمرهم، ثم تدرجوا شيئا فشيئا في السلم الإجتماعي، إلى أن كونوا ما يشبه الصفوة الجديرة بأن تقود المجتمع في عالمه اليوتوبي"[3]، وشعراء ينتمون إلى البورجوازية الصغيرة، "يعبرون عن قضايا العمال، والفلاحين لأنهم قريبون من الجماهير الكادحة، وإن كانت غالبيتهم تتأفف في أعماقها من هذه الجماهير"[4]، وميز البعض بين الشعر المعاصر الذي تتوفر فيه شروط المعاصرة، والشعر الذي لا يزال يحمل رواسب الرؤية التقليدية، وبين الشعر الحر والشعر المنطلق، إنطلاقا من طبيعة الرؤية الشعرية وطبيعة التشكيل، الموسيقي، واللغوي، والمعماري[5].

---

[1] : ينظر: المرجع نفسه، ص81، 85، 86، 88، 96.

[2] :المرجع نفسه، ص106.

[3] :حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحر، 110.

[4] :المرجع نفسه، ص114.

[5] : ينظر: عز الدين إسماعيل في "الشعر العربي المعاصر" ومحمد النويهي في "قضية الشعر الجديد".

ونجد البعض الآخر يميز بين عدة مراحل، وتحولات أخرى مثل التمييز بين "مرحلة الرؤية الفكرية للفن، والواقع، ومرحلة الرؤية الحديثة للشعر"[1]، تيار السلفيين الجدد الذين إرتبطوا سياسيا بحركة القومية العربية، وإرتبطوا فنيا بوحدة التفعيلة كأساس وزني بديل للعمود الخليلي، وتيار الرومانسيين الإشتراكيين الذين تغلب على قصائدهم الرؤية الفكرية دون الرؤية الحديثة للشعر، لأنها ترتبط تلقائيا بالعنصر الإجتماعي في الحضارة كعنصر وحيد أحيانا، أو كعنصر حاسم، وموجه أحيانا أخرى، وتيار التجاوز، والتخطي الذي يتصل شعراؤه بالرؤية الحديثة للشعر العربي بغير مواكبة لواقعهم الخاص، وإنما بالإنصهار في بوتقة الإنسان الحديث، وحضارته في أوروبا فأقبلوا يحطمون الصياغة الخليلية قديمها وجديدها، ويتخطون الرؤية الفكرية للواقع والفن إلى آفاق الرؤية الحديثة للشعر، والتيار الثوري القائد للحركة الحديثة في تجديد الشعر، وهو الذي "يتساوق عن جدارة مع الحركة الشعرية في العالم المتقدم، لأنه أولا ينطلق من حضارتنا، وبالتالي فهو شعر أصيل مهما إختلف مع التراث، أو المطلق أو الشكل أو الرؤية الفكرية، وثانيا لأنه ينطلق من حارتنا العربية ككل، بحيث يتمثل كافة عناصرها في مختلف مستوياتها، ولأنه ثالثا ينفض غبار العقد التاريخية، ومركبات النقص، فيتناول الظاهرة الشعرية في حركتها وتفاعلاتها مع بقية الظواهر الشعرية في العالم"[2]، لأنه لكل إبداع خصوصيته التي تميزه عن غيره، وهي نابعة من صميم ثقافة الشاعر.

ونجد من ميز بين مرحلة الشعر الحر، ومرحلة الشعر المعاصر، أو الحداثي، وبين مرحلة قصائد مجلة"الآداب"التي تأسست سنة 1952"والتي لعبت "الدور الأساسي في نشر بدايات هذه الحركة دون أن تصبح مع ذلك منبر الحداثة

---

[1] : غالي شكري: شعرنا الحديث..إلى أين؟، ص22.

[2] : المرجع نفسه، من ص24،إلى ص 30.

الشعرية بشكل خاص، "ومرحلة مجلة "شعر"التي تأسست سنة 1957" والتي إندفعت إلى الإعداد لعصر شعري جديد، ليس في لبنان فقط وإنما في العالم العربي بأكمله، "بعيدا عن كل إعتبار سياسي أو إيديولوجي أو قومي"[1]، لأنها فتحت الباب أمام جميع الأشكال الشعرية دون تعقيد، أو حدود تشجيعا منها لكل شاعر وكل إبداع جديد، وهو ماسار على طريقه أدونيس فيما بعد شاعرا وناقدا.

إذا كان بعض النقاد قد أولوا إهتماما كبيرا لشكل هذه الحركة الشعرية، وبخاصة في نصوصها التفعيلية لإبراز مميزاتها النصية والفنية، الإيقاعية والأسلوبية، والمعيارية التي تجعلها مختلفة عن الشعر التقليدي، إلى جانب دراسة القضايا، والظواهر المرتبطة بالمضمون، فإن كثيرا منهم غلب عليهم التركيز على المضامين، والمواقف الفكرية، والعوامل الخارجية، والخلفيات التي ساهمت في نشأة الحركة أو أثرت في موضوعاتها، ومضامينها أكثر من التركيز على أشكالها وأساليبها.

فالناقد إحسان عباس مثلا في "إتجاهات الشعر العربي المعاصر"إكتفى بدراسة الإتجاهات، والمضامين، والموضوعات من خلال إبراز مواقف بعض الشعراء في مجموعة من القضايا: الزمن، المدينة، التراث، الحب، المجتمع، بطريقة تجزئ النصوص إلى أسطر ومقاطع، وتدرسها موزعة بين عدة مواقف، وقضايا بشكل يفقدها كليتها، وإستقلالها وطبيعتها الفنية والرمزية، من غير أن يتوسع في دراسة الخصائص الشكلية أو الوسائل الفنية المميزة لهذا الشعر، متعللا بأن"تفاوت هذه الوسائل: الكلمة، الصورة، ألوان المبنى، وأهدافها في الشعر يكاد لا ينضبط، وهو حقل جدير بدراسة مستقلة أو بعدد من الدراسات"[2]، وهو عذر يدل على تصور

[1] : كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص62.

[2] : إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص6.

الشكل الفني النصي منفصلا عن المضمون في النص الشعري، ويجسد جانبا من جوانب ما يسمى بالنصية أو البنيوية في نقد الشعر العربي المعاصر.

كما أن المداخل الثقافية التي تمهد بها بعض هذه الدراسات النقدية، لهذه الحركة الشعرية لا يتم توظيفها بفاعلية من الناحية النقدية الإجرائية، من أجل توضيح شروط الإنتاج الشعري مثلا، أو وضع النصوص في سياقها الفني ذي البعد الفكري، والكشف عن خصوصية هذه الحركة الشعرية بغيرها من الظواهر الأخرى، بسبب خضوع هذه الدراسات لمفهوم تبسيطي يقوم على وجود"تساوٍ بين الأحداث والوقائع، وتبادل التأثيرات، بدون تمييز إيقاعات الديمومة الخاصة بكل ظاهرة، وهذا يقود إلى غطس جميع الأحداث في التاريخ نفسه، وينتهي الأمر إلى حشر العمل الأدبي في وسط مجموعة متزامنة من الأحداث المفرطة التنوع، وإلى تحميل التشابه البسيط بدلالات مبالغ فيها"[1]، ومنه لابد لكل شكل شعري من خلفيات يجب الرجوع إليها، لتوضح سبب هذا الشكل المختلف، والناقد هو المسؤول عن إكتشاف ذلك.

ومنه يمكن القول أن تحول الأشكال الشعرية والبنيات النصية بما تتضمنه من عناصر وأدوات فنية، وتشكيلا لغوية وقيم جمالية، ورمزية هي التي تجعله ينفتح، على أبعاد تاريخية وحضارية وثقافية[2]، فلا يكفي دراسة الشعر في إستمراريته أو في تطوره المرتبط بالأحداث الخارجية، بل لا بد من رصد تحولات بنياته الشكلية والرمزية، ورؤاه الشعرية العامة، والتغيرات التي تطرأ على مختلف العناصر المحققة لشعريته، وخصوصيته الفنية، والإنسانية، وعلاقته باللغة والموسيقى والخيال والرمز والتراث.

---

[1] : نقلا عن محمد برادة في كتابه، "محمد مندور وتنظير النقد العربي"، دار الآداب، بيروت، 1979، ص230.

[2] : ينظر: رينه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، منشورات المجلس الأعلى للفنون والآداب، بيروت1972، ص101، 102، 103.

ويختلف نقاد الشعر العربي المعاصر حول البلد الذي عرف ولادة الشعر الحر في أوساط الأربعينات، وحول من هو السباق لهذا الشكل الشعري الجديد، فنجد إحسان عباس يعطي الريادة للعراق ولنازك الملائكة معتبرا منجزها الشعري آنذاك حدثا مثيرا للإنتباه" في مجتمع لم يتعود صراحة المرأة في التعبير عن مشاعرها"[1]، ويعطي نقاد آخرون الريادة للسياب أو لشعراء آخرين من مصر، لكن الحركات الأدبية والفنية، "لا تنشأ بإرادة الفنان فرد، ولا باتفاق مجموعة من الفنانين، وإنما هي جزء من بناء ثقافي عام معبر عن مرحلة من مراحل التحولات الإجتماعية، أي إنها تستجيب في مضمون نتاجها للمثل العليا الفكرية، والروحية في مرحلتها الإجتماعية، كما أنها تستعين في طرق التعبير والأداء بالخبرة الجمالية، والذوقية، والتكنيكية في هذه المرحلة"[2]، ومنه فإن هذه الحركة هي حالة ثقافية حضارية جماعية مشتركة تضافرت عليها مجموعة من العوامل الثقافية والأدبية، الداخلية والخارجية، المحلية والعالمية، وليست منجزا فرديا ذكوري أو نسوي.

[1] : إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص14.

[2] : عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1973، ص161.

ولهذا يمكن القول أن هناك نفس الظروف المحيطة بالمبدع، جعلت هذا الشكل الشعري يظهر في مناطق كما في مناطق أخرى، ولذلك ينبغي أن يتمتع الناقد الأدبي بنوع من الحرية، والإستقلالية في إختيار المناهج والآليات التي تلائم الظواهر الإبداعية قيد التحليل، ولا يخضع لمنهج دون أخر بشكل يؤدي إلى ربط النص به بطريقة آلية، لأنه سيصل إلى نفس النتائج وهذا ليس منطقيا.

2-التحولات النصية لنقد الشعر العربي المعاصر:

إن عملية التمييز النصي للتحولات الشعرية، وتصنيفها "يجب أن تقام على معايير أدبية خالصة، ولا داعي للإعتراض إن كانت نتائجها تتعارض مع نتائج التاريخ السياسي، والإجتماعي والثقافي، لكن يجب أن تكون نقطة إنطلاقنا تحول وتقدم الأدب كأدب"[1]، لأنه في نهاية المطاف النص الأدبي هو المقصود بالدراسة، وليس الإيديولوجيا الموجهة له أو من الأسبق لإعتماده المشرق أم المغرب.

كما توجد مقترحات تصنيفية أخرى في النقد العربي والمغاربي المعاصر ذات طابع نصي، بحيث أن خلفياتها المعرفية ترتبط بالنقد النصي مثل ماذهب إليه أدونيس بتمييزه بين الحديث والجديد، "فللجديد معنيان: زمني وهو، في ذلك أخر ما أستجد، وفني، أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله، أما الحديث فذو دلالة زمنية، ويعني كل ما لم يصبح عتيقا، كل جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديد، وهكذا نفهم كيف أن شاعرا معاصرا لنا أو يعيش بيننا، قد يكون في الوقت نفسه قديما، فالجديد يتضمن إذن معيارا فنيا لا يتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا

[1] : ر.ويليك و أ.وارين: نظرية الأدب، ص353.

تكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصر، فمعيار الجديد يكمن في الإبداع، والتجاوز وفي كونه مليئا لا يستنفد"[1]، ومثل تمييز محمد بنيس، بين ثلاثة مستويات أو أشكال حداثية في الحركة الشعرية المعاصرة: الشعر الحر، الشعر المعاصر، الكتابة الجديدة، على أساس ماذا؟ على أساس أنها تمثل ثلاثة متون شعرية متباينة، ومختلفة، في بنيتها النصية، وإختياراتها النظرية فالشعر الحر "يدل أساسا على القوانين العروضية التي سعى الشعر إلى التحرر منها، والشعر المعاصر أساسه الرؤية إلى الشعر العربي، بالإرتباط مع خارجه، في ضوء قيم قادمة من الغرب هي تحديدا معيار المعاصرة، والكتابة الجديدة موقف نقدي يشمل الممارستين النصية، والنظرية في علاقتهما المتشابكة بالقديم والحديث، بالشرق والغرب، بالسياقات النصية، والسياقات خارج نصية، ويمثل الشعر الحر، العتبة الحداثية السفلى، وتمثل الكتابة الجديدة العتبة العليا، وهما معا متساكنتان أو متصارعتان في الشعر المعاصر، بحيث يكون الشعر الحر قابلا للأسس الرومانسية العربية بل لأساس التقليدية، فيما الكتابة تذهب بالعتبة العليا إلى طرفها الأقصى، ويظل الشعر المعاصر مشدودا إليهما معا من غير إفتراض وجود إستمرار بين الممارسات الشعرية الثلاث"[2]، ومنه نستنتج أن النص الشعري الحديث بمفهوم أدونيس ومحمد بنيس هو الذي وصل إليه التحول الشعري بحيث، يكسر أفق توقع المتلقي، وهو موجود في كل زمان ومكان، كما أن الشعر التقليدي موجود في يومنا هذا، لأن الجدة والحداثة الشعرية هي حالة إبداعية لا ترتبط بالزمان ولا بالمكان.

إن تحولات الشعر العربي المعاصر تقف بين مفترق الطرق، هل هي أمر مفروض على الشاعر أم إختيار، وهذا ما نجده في تجربة عبد الكريم غلاب في نقد

---

[1] : أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، دار عودة، بيروت، ط2، 1975، ص99.

[2] : محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص20، 21، 22.

الشعر المعاصر، من خلال كتابه "في الثقافة والأدب"1964، و"مع الأدب والأدباء"1972، حيث تتسم دراسته بالتوفيقية نفسها التي إتسمت بها تجربة النقاد العرب، فهو يعتبر النقد الأدبي علما وفنا في أن واحد"علم بكل مقومات العمل الأدبي، العقلية والفنية والنفسية والفلسفية والأدائية، لغوية وأسلوبية وبيانية، وفن لتذوق العمل الأدبي تذوقا يستطيع معه الناقد التمييز بين مظاهر الجمال ومظاهر القبح فيه"[1]، وكيفما كان نوع النقد الذي يتناول **النص** الشعري لا يمكن، في نظره، أن يستغني عن التذوق الذي هو بمثابة"النبراس يهدي الناقد في خضم النظريات، والأفكار التي إبتدعها العرب، والغرب على السواء"[2]، وسمو النص الشعري، وسقوطه مرتبطان عنده بمقدار ما يستطيع أن يحدثه من تأثير وإهتزاز في ذات الناقد، يقول:" بالنسبة لي ينجح النص الشعري، ويسقط بمقدار ما يستطيع أن يهزني أو لا يستطيع، فإذا حدث التأثير، حركني النص الشعري، إلتقيت معه، وإنفعلت به وأحببته، ومن خلال هذا الحب أكتب"[3]، وهي إشارة للنقد الإنطباعي من جهة ونظرية القراءة من جهة أخرى لكن دون أن يحدد المصطلح بدقة.

[1] : عبد الكريم غلاب: مع الأدب والأدباء، دار الكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1974، ص85.

[2] : عبد الكريم غلاب: مع الأدب والأدباء، ص87.

[3] : المرجع نفسه، ص102.

وبهذا يلتقي عبد الكريم مع النقاد المشارقة، حيث يحدد الهدف من كتابة الشعر في "إبراز المشاعر الذاتية في الحق والخير والجمال"[1]، ويشترط فيه أن يقوم على ثلاثة عناصر هي: الكلمة الجميلة، الموسيقى الجميلة، والتصوير الجميل[2]، ورغم إيمانه بضرورة الحرية لنص الشعري والشعراء ورفضه لكل وصاية خارجية تفرض عليهما، فإن حرية الشعر، في رأيه ليست مطلقة بحيث، لا تخضع لأي قيد، لأن الحرية الخالية من القيود والنظام قد تتحول إلى فوضى، ويشترط في الشعر أن يصدر عن المعاناة الذاتية الحرة للشاعر بعيدا عن أي ضوابط أو توجيه، ولكن بشرط أن يخضع للقواعد، والأصول الفنية التي تفرضها طبيعة، وخصائص هذا الفن" والشعراء الذين يريدون التخلص من القيود بدعوى الحرية إنما يريدون أن يتخلصوا من شروط الحرية الفنية، وهي القيود التي كانت الحرية بسببها حرية"[3]، لأن الإشكال ليس في الحرية أو القيود، فقد نجد شعر حر مميز وأخر ردئ، وشعر يلتزم بالقواعد وهو جيد وأخر لا يمد للشعر بصلة.

ومن الوسائل والقواعد الفنية التي تحقق النظام والمشروعية للإبداع الشعري، في نظره، والتي لا حرية فيها للشاعر، عنصر الموسيقى الذي يعتبره عنصرا أساسيا وجوهريا فيه، يتحقق بالأوزان والقوافي، ولذلك فهو ينتقد الشعراء المعاصرين الذين تخلوا عن الوزن والقافية وثاروا عليهما بدعوى أنهما من القيود التي تحد من حرية الشاعر وإنطلاقه، وهي دعوى مرفوضة، في نظر غلاب، لأن تاريخ الشعر العربي"ينبئنا بأن الأوزان والقوافي لم تكن قيودا تمنع الشعر عن الإنطلاق، ولم تكن قط تعرقل الفن عن أي سير في طريق الإستكمال"[4]، والتخلص من هذين العنصرين

---

[1]:المرجع نفسه: ص83.

[2] : ينظر: عبد الكريم غلاب، في الثقافة والأدب، مطبعة الأطلس، الدار البيضاء، 1964، ص41.

[3] : المرجع السابق، ص166.

[4] :عبد الكريم غلاب، في الثقافة والأدب، ص 166.

الموسيقيين، بدعوى الحرية، إنما هو تخلص من الحرية نفسها، أو التخلص من شروط الحرية الفنية والإتجاه "إلى الفوضى التي لا تستند إلى القيم فنية، بل إنها تحطم كل القيم الفنية لتنتج شعرا حرا"[1]، وبالتجديد في نظره لا يعني إلغاء الأصول والقواعد" وإنما معناه إشتقاق قواعد فنية ذات أصول معتمدة على الموسيقى ومتفقة مع أهداف الشعر في السمو الفني بالحاسة الإنسانية"[2]، فهو يتردد بين التعصب للأوزان والقوافي التقليدية، والإقتناع بضرورة خلق أشكال إيقاعية جديدة بشرط أن تؤدي الهدف نفسه أو هدفا أرقى مما كان يؤديه الوزن والقافية بشكلهما القديم.

وإعتمادا على هذا المقياس العروضي، يقسم الشعراء المعاصرين إلى فريقين: فريق ينظم على أساس التفعيلة مع تنويع القوافي، وفريق يرفض الخضوع لأي قيد موسيقي سابق إلا ما قد تخلقه الألفاظ من موسيقى داخلية وهي جوهر الشعر.

كما يرفض غلاب نصوص الفريق الثاني لأنها لا تقوم على أي أساس موسيقي أو فني كما يقول[3]، و يعترف بشعرية نصوص الفريق الأول على شرط أن تستفيد من "الأصول العروضية القديمة مهما تكن طريقة الإستفادة، وأن تكون معبرة تعبيرا موسيقيا يتجانس مع الأداء اللغوي، ومع المضمون"[4]، على أن أغلب الشعراء المعاصرين وقفوا بإزاء موسيقى الشعر" منتصف الطريق فلم يبدعوا جديدا وإنما تصرفوا في القديم على غرار ما فعل شعراء الموشحات الأندلسيون، ولو أن تصرف المحدثين أكثر حركة، غير أنهم التزموا نغما موسيقيا فلم يجردوا الشعر من أداة تعبيرية أساسية هي الموسيقى، ولو أنهم كدعاة تجديد لم يبتكروا موسيقى جديدة

---

[1] : المرجع نفسه، ص166.

[2] : المرجع نفسه، ص 168.

[3] : ينظر: عبد الكريم غلاب، مع الأدب والأدباء، ص120.

[4] : المرجع نفسه، ص121.

يمكن أن تحل محل الموسيقى القديمة، وتتفق مع المفهوم الجديد للشعر"[1]، ويشترط في الشعر أن يتسم بالوضوح والإفصاح لأن الغموض يمثل، في رأيه، مظهرا من مظاهر أزمة الشعر المعاصر، يقول:" إن قراء الشعر لا يمكن أن يعيشوا مع الشاعر في عالم الغموض إلا بطريقة واحدة هي الرفض، والذين يرفضون التعامل الفني مع الشعر في العصر الحديث إنما يرفضون لأنهم لا يتعاملون مع رؤية مبهمة، وإن لم يكن الإبهام لفظيا"[2]، وتمثل اللغة عند غلاب، عنصرا أخر أساسيا وجوهريا في النصوص الشعرية، فهي ليست وسيلة أو أداة لإيصال المعاني والأفكار فحسب وإنما هي عنصراً فنياً له وظيفة جمالية وتأثيرية، لذلك يدعو الشعراء المعاصرين، إعتمادا على التصور الرومانسي، إلى تجديد لغة الشعر بالتخلي عن الخطابة، ولغة القواميس والمنابر، ولغة المهرجانات التي لا تتلائم وطبيعة الشعر، والإتجاه إلى التعبير بواسطة "الإيحاء والهمس، ليصل صوتهم، إلى النفوس التي تشعر، والقلوب التي تعي، والعواطف التي تحس"[3]، أما على مستوى المواجهة النقدية للنصوص فإننا نلاحظ على غلاب نفس ما لاحظناه على النقاد العرب والمغاربة، من عدم الإنسجامبين الآراء النظرية والممارسة التطبيقية، فهو لم يلتزم فيما كتبه عن شعر السياب ونزار قباني مثلا في كتاب "مع الأدب والأدباء" بما قرره حول وظيفة النقد والعناصر والأبعاد المتعددة التي ينبغي أن يتهم بها ويكشفها في النص الشعري، وإكتفى بإبداء ملاحظات جزئية محدودة وإنطباعية تأثرية تهتم بجوانب وعناصر محدودة في النصوص الشعرية، على ضوء ذوق فني يعتمد على أصول تقليدية وأخرى ذات طبيعة رومانسية و بيوغرافية، فهو يلخص مضامين النصوص، ويبحث فيها عن شخصية الشاعر وتجاربه الحياتية، وعن الصور الجميلة والمشاعر الصادقة

---

[1] : عبد الكريم غلاب، مع الأدب والأدباء، ص120.

[2] : المرجع نفسه، ص126.

[3] : المرجع نفسه، ص116.

ويلح من جانب أخر، على ضرورة المحافظة على الأصول التقليدية للشعر العربي، وخاصة الوزن والقافية وسلامة اللغة، وهو يرى في هذا الصدد أن السياب و البياتي لم يحتلا مكانتهما في الشعر العربي المعاصر"لأنهما ثارا على الشعر العمودي، ولكن لأنهما إعتمدا في شعرهما على أصول فنية، وفي مقدمتها الموسيقى الداخلية والخارجية للبيت الشعري والقصيدة"[1].

ورغم إهتمامه بالجانب الفني والجمالي وإنبهاره بجمالية بعض الصور والمقاطع وإكتشافه لبعض أبعاده ومزاياه الفنية والدلالية فإن هذا الإهتمام يبقى جزئيا ومحدودا ويفتقر إلى الأدوات المنهجية التي تشتغل ضمن تصور كلي تفاعلي مع مختلف آليات ومكونات النص الشعري، ويتحول أحيانا إلى قراءة تأثرية تقوم على الإعجاب والإكثار من إستعمال التفضيل والأحكام المطلقة التي يصدرها على بعض الصور والمعاني، كما في قوله عن مقطع من قصيدة "أنشودة المطر"للسياب:"أرأيت أملا أقوى من هذا الأمل؟ أرأيت أقوى من هذا المنطق؟..."[2]، معترفا أحيانا بعدم قدرته على التحليل والتعليل كما في قوله عن مقاطع من قصيدة لنزار قباني:"معانيساذجة في كثير من الأحيان والتعبير عنها ساذج ولكنه شعر، لا أدري لماذا؟ غير أنه شعر جميل"[3].

وأهم ما يمكن إستنتاجه على المستوى المنهجي والتحليلي، من النماذج التي أوردناها لهذا النوع من النقد النصي للشعر العربي المعاصر، أن بعض الممارسات والمواقف في النقد النصي المغاربي المعاصر ما تزال تخضع في جانبها النظري للتصور الكلاسيكي للشعر الجديد، ولبعض القيم التقليدية المرتبطة بالنزعة التوفيقية

---

[1] : عبد الكريم غلاب، مع الأدب والأدباء، ص225.

[2] : عبد الكريم غلاب، في الثقافة والأدب، ص227.

[3] : المرجع نفسه، ص221.

التي إتسمت بها كثير من الكتابات في النقد العربي، والمغاربي المعاصر، بالرغم من تبنيها أو إستعمالها لمفاهيم المعاصرة والتجديد لكن ليس بمفهومها المتعارف عليه اليوم، مع أن المفهوم الكلاسيكي أصبح متجاوزا منذ مدة على مستوى الإبداع، فقد إستمر هذا التصور، أو بعض القوانين المرتبطة به على مستوى الشكل الفني كما رأينا، في التحكيم من مواقف بعض الكتاب والنقاد، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إزاء كثير من الظواهر الفنية والمعنوية البارزة في الشعر المعاصر، إلى جانب أنه من الناحية المنهجية لا يمكن الإحتكام إلى قيم تقليدية في تقييم نصوص جديدة تمردت عليها، وإنما يجب البحث عن القيم الفنية الجديدة التي تنطوي عليها هذه النصوص وإستنباط الخصائص التي تميزها عن النصوص القديمة.

ورفض صفة الغموض في الشعر يدل على العجز النقدي والمنهجي السائد عن قراءة النصوص، والكشف عن أبعادها الرمزية والجمالية، وعن عدم وعي الفرق بين الكتابة الشعرية، والكتابة النثرية العادية في أسلوب أو طريقة بناء الدلالة، فالغموض وليس الإبهام خاصية جوهرية في طبيعة التفكير الشعري المعاصر، وخاصيته من خواص النص الشعري المعاصر، الذي يتميز بالكثافة الرمزية والدلالية المترتبة عن هذا هيمنة صفتي الإنزياح والتشكيل فيه.

كما أن الشعر ليس كله تعبيرا عن الوجدان والعواطف الفردية، فقد يكون إبداعا وخلقا خياليا، أو تمثيلا لأفكار فلسفية وجودية كونية، أو قضايا إجتماعية وإنسانية، وقد يكون تخلصا وهروبا من العواطف الخاصة لا تعبيرا عنها، والتركيز على البعد العاطفي فيه وإهمال أو إقصاء للأبعاد والعناصر الأخرى التي ينطوي عليها النص الشعري المعاصر.

وفي رفض إنتماء نصوص قصيدة النثر لجنس الشعر تنطلق هذه التجارب، من عدم خضوعها للشروط المتوارثة في كتابة الشعر العربي، وخاصة على مستوى

الوزن أو الإيقاع والبناء الهيكلي، وهو منطلق يستند إلى حجج غير كافية، وغير مقنعة، لأنها لا تتحكم إلى المميزات الجوهرية لفن الشعر، ولا تأخذ في إعتبارهافكرتي"التحول"في نظرية الأجناس الأدبية، فالحكم على إنتماء قصيدة النثر إلى جنس الشعر أو عدم إنتمائها إليه ينبغي أن ينظر إلى الخصائص العامة المهيمنة على نصوصها الجيدة والراقية، ورغم أن الأجناس الأدبية تتداخل أحيانا وتتقاطع في عملية الكتابة فإنه لابد أن تهيمن في أخر المطاف صفات نوعية خاصة على النص، فإما أن تهيمن عليه صفات الشعر أو صفات أحد أشكال أو مستويات الكتابة النثرية، والصفات المقصودة هنا هي الصفات أو الخصائص النوعية الجوهرية في الجنس الشعري.

وهي في الشعر ثلاث: التشكيل اللغوي، والتشكيل الإيقاعي، والرؤية الشعرية، والقارئ المتتبع سوف يلاحظ أن النماذج الجيدة في قصيدة النثر تتوفر فيها هذه الخصائص، أما النماذج الضعيفة في مستواها الفني والإبداعي فهي بالفعل أقرب إلى النثر العادي، علما بأن الجنس الأدبي، ونحن هنا بصدد الشعر، يخضع للتحول الداخلي وليس ذا طبيعة جامدة، مع محافظته طبعا على هويته الأساسية وعناصره الجوهرية المميزة له ككل نوع أدبي.

والأوزان العروضية ليست عنصرا جوهريا وخالدا في الشعر، والتشكيل الإيقاعي هو الشرط الضروري والجوهري في الخطاب الشعري، وليس الوزن العروضي الذي يمثل إحدى التشكيلات الإيقاعية الممكنة للشعر العربي المعاصر وليس التشكيل الإيقاعي هو العنصر النهائي الوحيد الممكن، فالإيقاع النصي الحر المفتوح والمتنوع هو الأوسع، وهو أسبق من الوزن وأعم منه، والشعر إرتبط في بداياته الأولى، وفي أبسط صوره، بالتشكيل الإيقاعي المتعدد وليس بالأوزان والتفعيلات المقننة والقواعد الصارمة، ثم إن الوزن غير كاف للدلالة على إنتماء

النص إلى الشعر، فكثير من النصوص والمنظومات موزونة مقفاة ولكنها ليست شعرا، لقد أصبح من الخطأ اليوم، كما يقول جاكوبسون، القول بأن الشعر لا يقوم سوى بالتلاؤم مع شكل وزني معين، فالخطاب يمكن أن يكون شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن[1].

والفرق بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر لا يكمن في أن الأول موزون والثاني غير موزون، فهذا يدل على تصور سطحي لإشتغال مكونات النص الشعري، وإنما يكمن الفرق في إيقاع النص الشعري الدال بنفسه، ويقوم بوظيفة صوتية ودلالية رمزية وجمالية، وفي كونه يشتغل في تضافر وتقاطع مع العناصر الأخرى اللغوية، والتركيبية المكونة لبنية النص الشعري المعاصر، بل إن محمد بنيس يتبنى قول "ميشونيك" الذي يجعل الإيقاع في الشعر هو المميز الجوهري والمحرك الأساسي له، والمنسق الداخلي لإشتغال النص الشعري المعاصر في حركته الداخلية، فهو يعتبره"الدال الأكبر"، بتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبني الخطاب الشعري[2]، والنصوص الجيدة في قصيدة النثر لا تخلو من الإيقاع الشعري، ولا تخضع لإيقاع النثر، وإنما تبني إيقاعها الخاص، وتخلق تشكيلاتها الإيقاعية بآليات، وطرق مخالفة للنماذج الإيقاعية العروضية التقليدية، وتحقيق هذا النمط من التشكيل الإيقاعي أصعب من أتباع التشكيلات الوزنية الجاهزة، فرغم ما يتجه من حرية في البناء والتشكيل فإن له شروطه وصعوباته، فهو يحتاج إلى ذوق موسيقي، وإلى إحساس دقيق بالتناغم، والتنوع الإيقاعيين، وإلى قدرة على الخلق، والتشكيل وتحقيق

---

[1] : ينظر:الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص55، 56.

[2] : ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج2، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص67.

التفاعل مع العناصر الأخرى المكونة للنص، لأن الإيقاع في الشعر لا يمكن تصوره مستقلا أو معزولا عن العناصر الأخرى أو بعيدا عن وظيفته البنائية والدلالية[1].

إن القول، بغياب الإيقاع في قصيدة النثر قول غير دقيق، ولا يدل على متابعة دقيقة وشاملة لما ينشر ضمن هذه الحركات من نصوص وتجارب متنوعة، ففي دراسة نظرية ونصية تطبيقية أنجزها عبد الله شريق، حول إشكالية الإيقاع في قصيدة النثر بالمغرب، تمكن من خلالها رصد عدة آليات وظواهر إيقاعية في بعض نصوص هذه التجربة، بمراعاة التأثيرات والتحولات التي أحدثها إنتقال الشعر من مرحلة هيمنة الإنشاد والتلقي السمعي إلى مرحلة هيمنة الكتابة والتلقي الذهني والبصري، ومن أبرز هذه الآليات والظواهر الإيقاعية:

-تكرار الأصوات، الصوائت القصيرة والطويلة، بمراكمتها وتوزيعها بطرق متنوعة.

-تكرار الألفاظ المتجانسة صوتيا كليا أو جزئيا عن طريق الإشتقاق أو الأجناس أو الترديد أو القافية.

-ترديد ألفاظ متماثلة صوتيا ودلاليا أو علامات وتيمات متشابهة دلاليا، أو رمزيا عن طريق الترادف والتداعي والإستدارة، وهذا يندرج ضمن ما يمكن تسميته بالإيقاع الدلالي.

-التشكيل الهندسي لفضاء النص، وهو يندرج ضمن الإيقاع البصري الذي يتحقق بالتماثل والإختلاف بين أشكال خطية وهندسية بصرية[2].

---

[1] : ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص178.

[2] : نقلا عن: عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003، ص18.

ومنه فأن مصطلح "قصيدة النثر"لا يعبر عن الخصائص الجوهرية لهذا النمط من الشعر، ولا يشير إلى ما يتميز به من خصائص فنية ودلالية وما تحتويه كثير من النصوص من إمكانات شعرية، فضلا عما ينطوي عليه من تنافر وعدم إنسجام بين لفظتي"قصيدة" بما توحي به خصائص بنائية إيقاعية وتركيبية و"نثر" الذي يحيل على الكتابة النثرية في تعدد أنواعها ومستوياتها، لذلك نقترح تعميم مصطلح" الشعر الحداثي أو المعاصر" للتعبير عن مختلف الأنماط أو الأشكال الشعرية المعاصرة التي ينطبق عليها المفهوم الذي حددناه سابقا للحداثة والمعاصرة، ولعل شيوع مصطلح "قصيدة النثر"من بين الأسباب التي جعلت هؤلاء الكتاب والنقاد لا يعترفون بشعرية هذه النصوص، خاصة أنهم لم يحللوها تحليلا موضوعيا، وإنما إعتمدوا على أذواقهم التي لا تستجيب هذه النصوص لمطالبها وقيمها المستمدة من تجارب شعرية سابقة.

ومثل هذه المواقف ليست جديدة في الأدب العربي أو الآداب العالمية، فقد ووجهت بمثلها كثيرا من الأشكال التعبيرية، والأجناس الأدبية الجديدة في بداية ظهورها، والطريف أنها أصبحت فيما بعد أشكالا سائدة ومعترفا بها، بل ومهيمنة في فترات لاحقة بعد أن كانت تعتبر أشكالا وأجناسا هامشية، "إن التحولات المتواصلة في نظام القيم الفنية يحدث تحولات في تقييم الظواهر الملموسة للفن، فما كان يعتبر، من زاوية النظام القديم، ضئيل القيمة أو ناقصا، مرادفا للغواية، أو مجرد مرادف للخطأ، كما أن ما كان يعتبر بدعة أو منحطا أو لا قيمة له، يمكن أن يظهر أو يتبنى في أفق نظام جديد كقيمة إيجابية"[1]، وهذا مايسمى بالتحولات النصية في جوهرها العميق.

[1] : ينظر: رومان جاكوبسون: ضمن كتاب:نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص86.

ومثل هذه المواقف التقليدية تمثل إحدى المفارقات في تجربتنا النقدية المغاربية المعاصرة، ففي الوقت الذي يتطور فيه النص الإبداعي، ويتحول، وتتجاوز نماذجه باستمرار بحثا عن قيم فنية، ودلالية بديلة تبقى بعض التجارب النقدية مترددة، ومتعثرة ومشدودة إلى القيم السابقة ساعية إلى ربط عجلة الإبداع بها، رافضة لما لا يوافقها ولا ينسجم معها، فيتحول النقد بذلك إلى سلطة وصاية أو جهاز مراقبة، ويصبح النقاد"شرطة الفن" مثلما أسماهم "رولان بارث"، وفي هذا الموضوع المتعلق بخروج الشعراء عن القيم الفنية السابقة، وخاصة عن الأوزان التقليدية، وبحثهم عن أشكال إيقاعية جديدة، أورد "جاكوبسون" مقولة ذكية لـ"أوزيب بريك osip brik "الذي يعتبره الشخص الأدهى من كل الشكلانيين الروس:" إننا لا نتابع ولا نحاكم المتآمرين السياسيين إلا حينما تفشل مؤامراتهم، أما في حالة نجاح مؤامراتهم فإن المتآمرين أنفسهم هم الذين ينصبون أنفسهم متهمين وقضاة، فلو تأصلت الخروقات التي تمارس على الوزن لاكتسبت صفة القانون العروضي"[1]، أي أن كل مكرس مقبول وإن كان غير منطقي، وكل مهجور غير مقبول وإن كان عين المنطق، أو مثل مايحدث اليوم في النصوص الألكترونية(الفيسبوكية)، ودهشة النقد حولها أهي شعر أم شيء أخر؟هذاإضافة إلى السؤال الذي يراود الكثير، هل الناقد الورقي هو نفسه من يحلل هذا النص أم أنه لابد له من ناقد جديد بأليات جديدة تحتوي هذا النوع الجديد من الكتابة.

أما عن العدة المصطلحية، والمفاهيمية التي تكرر إستعمالها في هذه الدراسات فيمكن تصنيفها إلى ثلاثة أنواع، تدل على الطبيعة التوفيقية للمواقف النقدية، والتي تساير التحولات النصية، وهي كالآتي:

[1] : رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988، ص94.

1- مصطلحات نقدية نصية، عروضية وبلاغية: الوزن، القافية ، التفعيلة، الزحافات، العلل، البيان، التشبيه، المجاز، الإستعارة، النظم، الذوق، البديع، المبنى، المعنى، الأسلوب.

2- مصطلحات ترتبط بالحركة الرومانسية والنقد التأثري الحديث، الوجدان، العاطفة، الصدق الشعوري، الهمس، الوحدة العضوية، الإبداع، الشخصية، الجمال، الحرية، التجديد.

3- مصطلحات نقدية معاصرة الشعر الحر، الشعر المرسل، الشعر المعاصر، المعاصرة، الكتابة، الحداثة، التشكيل، قصيدة النثر، الشكل، الهيكل، النموذج، الغموض، الإيقاع.

غير أن أصحاب هذه الدراسات النقدية لم يهتموا بتحديد، وضبط، وتوحيد كثير من هذه المصطلحات التي وظفوها، ولم يدققوا في بعض المفاهيم، ويخلط بعضهم بين النظم والشكل والأسلوب، وبين الوزن والإيقاع، والشعر الحر، والشعر المعاصر، وبين الغموض والإبهام والحداثة ومابعد الحداثة، ما يؤدي أحيانا إلى إستخدام مصطلحات عدة ومتباينة للدلالة على مفهوم واحد.

إن المصطلحات والمفاهيم التي يوظفها النقد المغاربي أدوات فكرية ومنهجية " ينبغي أن تكون واضحة المدلول في أذهان من يستعملونها، ومن يتلقونها على السواء، وكثيرا ما ينشأ سوء الفهم نتيجة إختلاف المدلولات التي يستخدم من أجلها اللفظ الواحد عند أفراد مختلفين "[1]، ولا شك أن عدم التدقيق في إستخدامها، وإختلافإستعمالاتها وتضاربها، يمثل مظهرا من مظاهر أزمة وإشكالية توظيف المصطلحات والمناهج في النقد المغاربي المعاصر.

[1] : عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط4، 1968، ص75.

على أن إطلاق مصطلح "الشعر الحر"على هذا النمط من الشعر لا يعبر عن نزعته الحداثية وطبيعة الجمالية النصية، والمفهوم الشكلي الذي أعطته له نازك الملائكة لا يتطابق مع مفهوم المصطلح الإنجليزي أو الفرنسي"Vers libres" الذي يعني التحرر من النماذج الشكلية والعروضية التقليدية وليس الخضوع لها بالتصرف كما ترى نازك.

إذا تتبعنا تحولات توظيف المصطلحات والمناهج، والنظريات النقدية الغربية رأينا أنها لا تتبني على أساس علمي موضوعي، لأن بعض الآليات والأدوات التحليلية والمفاهيم المنهجية التي وضعتها بعض هذه النظريات يكتسي طابعا علميا إنسانيا كونيا، وخاصة التي جاءت بها البنيوية، واللسانيات والشعرية والسيميولوجيا، يمكن أن تفيد كثيرا في تحليل النص الشعري العربي، والكشف عن بنيته، ومكوناته الداخلية، وتساعد على فهم أعمق له، ومنه إنتاج معرفة موضوعية به، بتكييفها معه، ومراعاة خصوصياته الفنية، والثقافية، خاصة وأن كثيرا من المفاهيم النقدية المغاربية، والعربية القديمة لم تعد صالحة" لتمييز النصوص الجديدة أو لمعرفتها في خصوصيتها، ذلك أن النصوص الشعرية تتحول بشكل مستمر، وهي لا تحافظ أبدا على قوانينها، أو على خصائصها، وعلى بنيتها ونسقها، وقد لا تكون هذه القوانين كلها واحدة كما قد لا تكون هذه الخصائص أو هذه البنية وذاك النسق واحدا، تعيش النصوص الشعرية اليوم زمن التفكك والتقويض، والتكوين لهذه القوانين الداخلية، وزمن هدم العناصر وإستبدالها في بنيتها المتحولة، والمتطورة نحو إختلافها، وهي في ذلك قد تتطلب أدوات نقدية تخول لها فهم هذا الشكل الجديد، ومفاهيم نقدية أخرى"[1]، فبتحول النصوص الشعرية، لابد من تغيير العادات القرائية والنقدية أيضا،

[1] : يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص16، 17.

بما يتلائم معها، ومنه فلكل زمن نصه، ولكل نص طريقة معينة في التحليل والدراسة، فالنص هو من يفرض علينا طريقة تحليله بهذه الطريقة وليس بطريقة أخرى.

وإذا وقفنا عند بعض الجهود النقدية المغاربية التي لا يمكننا تصنيفها ضمن الجهود النصية يمكننا فهم القصور الحاصل لها، لأنها سلطت الضوء أكثر على كيفية رؤية الشعراء للعالم، حيث يؤكد إدريس الناقوري في كتابه" المصطلح المشترك"إعتماداً على جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان، أن الأدب شكل من أشكال الإيديولوجيا، يساهم في نشر وعي معين، وهناك علاقة جدلية متبادلة بين الإنتاج الأدبي وبنية الواقع الإجتماعي والسياسي[1]، وهي فكرة تؤكد على ان الابداع انعكاس للواقع الاجتماعي.

يؤكد إدريس في كتابه "المصطلح المشترك"إعتمادا على جورج لوكاتشو لوسيانغولدمان، أن الأدب شكل من أشكال الإيديولوجيا، يساهم في نشر وعي معين، ويعبر عن رؤية طبقة إجتماعية ما إلى العالم، كما أن هناك علاقة جدلية متبادلة بين الإنتاج الأدبي، وبنية الواقع الإجتماعي والسياسي، لأن العمل الأدبي ليس من خلق فرد واحد، وإنما هو من نتاج مجموعة بشرية ذات مصالح مشتركة، تملك رؤية موحدة أو متشابهة إلى العالم في فترة زمنية معينة أو في رقعة جغرافية واحدة.

وإنطلاقا من هذه المبادئ العامة يميز بين أدب الطليعة الثورية وأدب البورجوازية، حيث يعتبر الأول أدب التحول، والتطور، والثورة، والتحرر، والثاني أدب الجمود، والمحافظة، والتضليل، على أساس أن الطبقة البورجوازية تعمل، في نظره، على رفض نظرية الإحتكار، والوصاية في مجال الأدب كما فرضتها في مجال

[1] : ينظر: إدريس الناقوري: المصطلح المشترك دراسات في في الادب المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 197، ص9.

الإقتصاد والسياسة، وأن أدبها يقوم بدور التضليل وطمس الصراع وإخفاء الطبيعة الإنتهازية، والرجعية لمواقفها ونواياها[1]، لذلك ينبغي أن يتحمل الأدباء الطليعيون مسئوليتهم الإجتماعية، ويلتزمون بقضايا الإنسان الواقعية، ويقفوا إلى جانب قيم الخير والعدل والإشتراكية، "فالكتابة عموما وبأصدق معانيها عن وعي، والوعي الصحيح يفترض المسئولية ومنه يعني الإلتزام، والفنان الأصيل الثوري لا يستطيع أن يهرب من وعيه أو يخون التزامه ومسئوليته"[2].

ولكي يحقق الشعر هذه الوظيفة الإجتماعية، والإيديولوجية يجب أن يتجه في رأيه، إلى الجمهور القارئ، ويقترب من إحساساته، وعواطفه، ومشاكله وقضاياه، ويستخدم أسلوبا ولغة قريبين من مستواه، ويبتعد عن التعقيد، والتجريد، والإبهام الذي يحول الشعر إلى ألغاز ورموز تجريدية[3]، والشعر المفضل لديه هو الشعر الواقعي الواضح الصريح المرتبط بقضايا المجتمع والجماهير والذي يمكن"أن يكون مساهمة إيجابية في إيقاظ الوعي التاريخي وتعميقه"[4]، والشاعر المفضل لديه هو الذي يلتزم مع الطبقات السفلى في نضالها ضد الطبقة البورجوازية السائدة، ويعمل من أجل تغيير الواقع عن طريق خلق عالم شعري ملتحم معه.

وتحليل الناقوري على مستوى التطبيق، في هذا الكتاب، يغلب عليه التعامل الإيديولوجي مع النصوص الشعرية، والتحيز لكل ما هو إشتراكي وثوري، فهو يولي إهتماما بالغا بالمضمون النصي، والفكري، والموقف الذي يعبر عنه العمل الشعري، ولعلاقته بالواقع الطبقي، ومساهمته في تحولات الوضع السائد أو المحافظة عليه،

---

[1] : ينظر: إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1977، ص9.

[2] : إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر المرجع نفسه، ص237.

[3] : ينظر: المرجع نفسه، ص297.

[4] : المرجع نفسه، ص 270.

ويتخذ من هذه الجوانب مقياسا أساسيا لتصنيف الكتاب والشعراء، ونقدهم والحكم على إنتاجهم، ولا يولي الشكل الفني والإبداع الرمزي والجمالي، إلا قليلا جدا من الإهتمام، ففي دراسته عن"الرؤية المأساوية في الشعر المغربي المعاصر"[1]، يشير إلى أن منطلقه في التعامل مع الشعر المغربي المعاصر يقوم على إعتبار هذا الشعر مرتبطا إرتباطا وثيقا بحركة الواقع الإجتماعي، والتناقضات، والصراعات الدائرة فيه، وبالأسس الطبقية للشعراء وإنتماءاتهم الإيديولوجية، وبدلا من أن ينطلق أولا من النصوص الشعرية، ويكشف عما تنطوي عليه من قضايا وأبعاد متنوعة، نجده ينطلق من ظاهرة الحزن، التي يفترض أنها تميز معظم الإنتاج الشعر المغربي المعاصر منذ أوائل الستينات إلى أواسط السبعينات، وهي رؤية تعبر عن موقف خاص من الحياة يتراوح بين (اليأس والأمل)، ويتصف بالتشاؤم والإنهزام، وبدلا من أن يحلل النصوص من مختلف جوانبها لجأ إلى البحث عن تجليات الرؤية المأساوية فيها وتحديد بعض مظاهرها، مع الإشارة إلى بعض العوامل الخارجية المؤثرة في تجارب أصحابها، وطبيعة الموقف الذي تعبر عنه، وعلاقة ذلك بالواقع الإجتماعي والطبقي بالمغرب، مستشهدا بمقاطع مجتزأة ومبتورة من هذه النصوص، ومنه فالنص الشعري معاصر، لكن النقد تقليدي.

[1] : المرجع نفسه، ص233.

ففي مواجهته لقصيدة (أكزوديس في الدار البيضاء)، لأحمد المجاطي مثلا، عمد إلى إستعراض بعض أسطرها، ومقاطعها وشرحها، والإشارة إلى بعض العوامل المؤثرة في تجربة المجاطي، ثم حدد الموقف الذي تعبر عنه القصيدة، والطبقة التي ترتبط بها، فهي تكشف عن رؤية تراجيدية في رأيه، تمثل"الرؤية الفكرية لمثقفي الطبقة الوسطى المقهورة المتذبذبة التي تئن تحت وطأة السيطرة وتتطلع في الوقت نفسه إلى الخلاص والغد المشرق"[1]، أما الجانب الفني فلم يلتفت إليه إلا في ملاحظتين عامتين: الأولى تتعلق بملاءمة الإيقاع الموسيقي للإيقاع الوجداني الذي تعبير عنه القصيدة، والثانية تتعلق بكون عناصر الصور الشعرية المكونة للقصيدة تتركب من عناصر المأساة التي التقطها الشعر من الواقع الوطني والقومي[2]، وهو بذلك لم يخرج عن المناهج السياقية مع بعض آليات المنهج البنيوي، وهي مناهج نصية حتى النخاع.

وفي تحليله لشعر عبد الكريم الطبال، في إطار هذه الدارسة أيضا، يسجل أن معظم قصائد ديواني هذا الشاعر: الطريق إلى الإنسان1971، والأشياء المنكسرة1974، ترتبط بصراعات، وتناقضات الواقع الإجتماعي المغربي في تلك الفترة، وتعبر عن موقف متمرد على الرغم من تأرجحها بين اليأس والأمل، والهزيمة والخلاص، فهي تكشف، "بوضوح لغتها ومعانيها، عن عناصر هذا الواقع وعناصر الإنتماء الطبقي والإيديولوجي للشاعر"[3]، والملاحظ أن الناقوري إقتصر هنا على التوقف عند قصائد الطبال الواقعية التي تستجيب لفرضية الرؤية المأساوية التي تنطلق منها ولم يلتفت تماما إلى قصائده الرومانسية التي ينطوي عليها الديوانان، برغم ما تحمله من أبعاد واقعية وطنية وإنسانية، وركز إهتمامه، كما فعل مع قصائد

---

[1] : إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر، ص244.

[2] : ينظر: المرجع نفسه، ص244.

[3]:المرجع نفسه، ص245.

المجاطي، على تحديد مظاهر الرؤية المأساوية في تلك النصوص، والكشف عما فيها من صراع، وتأرجح بين الألم والأمل واليأس والطموح، وكان مستوى تعامله النقدي مع النصوص متباينا فهو أحيانا يطيل الوقوف عند مضمون بعضها مستطردا إلى قضايا وأحداث إجتماعية وتاريخية، وأحيانا يكتفي بإبداء ملاحظات عامة مختصرة حول موضوع النص، وطابعه العام، أما الملاحظات المتعلقة باللغة وأسلوب الأداء والإيقاع وشعرية النص عامة فهي قليلة وبسيطة جدا بالقياس إلى إهتمامه الكبير بالمضمون والموقف الفكري.

ويبدو أن هذا المفهوم المستورد ليس من السهل تطبيقه على الشعر المغربي المعاصر وتعميمه على جميع نصوصه وشعرائه، نظرا لإرتباطه في الإستعمالالكولدماني بظروف تاريخية وثقافية، وحضارية مغايرة لظروف التي عاشها، وعاصرها الشعراء المغاربة المعاصرون، وقد إعترف الناقوري نفسه بصعوبة تطبيقه في مجال نقد الشعر، لأنه في الأصل مفهوم فلسفي يصلح لتحليل ودراسة الكتابات الفكرية والفلسفية أكثر مما يلائم الإبداعات الفنية والأدبية[1]، وحتى إذا طبق في مجال الأدب فهو قد يلائم الرواية والمسرح أكثر مما يلائم الشعر المعاصر.

في الحالة التي وظفه فيها الناقوري، لا يمكن إعتبار الرؤية المأساوية هي الرؤية الوحيدة التي تحملها النصوص الشعرية المغربية التي درسها، لأن كثيرا منها ينطوي على رؤى وبنى فكرية أخرى أقصاها الناقوري، وإكتفى بالنظر إلى هذه النصوص من الزاوية التي حددها فقط.

[1] : ينظر: المرجع نفسه، ص145.

لقد إنطلق الناقوري في هذه الدراسة من مفهوم مسبق لدراسة الشعر المغربي المعاصر وطبقها على النص، ولم ينطلق من النصوص ويحللها، ولم يهتم بها بجميع عناصرها الفنية وأبعادها الدلالية، وحصر إهتمامه في البحث عن الجوانب الدالة على الرؤية المأساوية، مما أدى به إلى إقصاء الكثير من نصوص هذا الشعر المغربي المعاصر، وبتر البعض منها، خصوصا التي لا تستجيب للظاهرة التي تنطلق منها، وواضح أن هذا اللون من النقد يؤدي إلى الكثير من الأخطاء من الناحية المنهجية والتحليلية، لأنه يضغط على النصوص الشعرية، ويحصرها في دائرة محددة سلفا، من أجل إخضاعها وتطويعها لما يريد الناقد الوصول إليه، ويلغي إستقلاليتها وخصوصيتها الجمالية والرمزية المتعددة الإحتمالات والأبعاد، ويحيلها إلى مجرد وثائق، ووسائل للتدليل على شيء معروف مسبقا وقد يصل لنفس النتائج وهذا غير منطقي.

ويمثل كتاب"ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية"لمحمد بنيس[1]، طريقة أخرى في مجال النقد باعتماد البنيوية التكوينية منهجا لمقاربة الشعر المغربي المعاصر، وأهم ما يميز هذه الدراسة أن بنيس أولى إهتماما كبيرا لتوضيح أسس ومبادئ المنهج النقدي الذي وظفه في تحليل الشعر، كما إهتم من جانب آخر للخصائص التي تميز المتن الشعري المعاصر الذي درسه عن باقي الأنماط الأخرى من الشعر المغربي، فهو يميز بين (الشعر الحر)، و(المعاصر)، الأول يقوم"على أساس تمييز القصيدة المعتمدة على قانون الشطرين، عن عموم القصيدة القائمة على وحدة التفعيلة ...وليس كل شعر حر خارج عن قانون الشطرين، ومتبن لقانون التفعيلة هو بالضرورة متعارض جوهريا مع الممارسة السابقة على الشعر المعاصر،

[1] : محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص14.

فالشعر الحر خروج هامشي على القانون الشعري، وينحصر في مجال البنية الإيقاعية، ثم إستحضاره بشكل حيي وجانبي، أما الشعر المعاصر فقوانينه تتعدى البنية الإيقاعية لتشمل متتاليات النص، وقوانين البلاغة، إن مجموع هذه القوانين هو الذي يحدد نوعية النص الشعري المعاصر، ويميزه عن غيره من النصوص الشعرية السابقة عليه أو المتواجدة معه في الساحة الثقافية وطنيا وقوميا..."[1].

كما إعتمد بنيس في دراسته لهذا الشعر على متن واسع لأحد عشر شاعرا مغربيا متقاربين في السن، وفي بداية تجاربهم الشعرية وطبيعة إبداعهم الشعري خلال الفترة الممتدة مابين:1964-1975، لكنه لم يدرس نصوص كل شاعر على حدة، ولم يتعامل معها كنصوص مفردة، وإنما إعتبر هذا المتن إنتاجا جماعيا متجانسا[2]، ولكي يبرر إختياره للبنيوية التكوينية منهجا لدراسة هذه الظاهرة الشعرية يقول متحدثا عن طبيعة النص الشعري، وطريقة التعامل معه:"إن للنص الأدبي طبيعة معقدة، لم يدع أحد إلى الآن أنه إكتشف جل أسرارها العجيبة، ومع ذلك، أطمئن لمنهج يقوم على إعطاء الإعتبار لظاهرتين أساسيتين متكاملتين، لا أشك في صدقهما، تنحصر الأولى في الطبيعة اللغوية للنص الشعري، والثانية في طبيعتها الإجتماعية الجدلية، بحيث أن كل منها لا تنفي الأخرى"[3].

وهو يرفض في هذا الإطار، النقد السياقي التقليدي الذي يهمل النص وينشغل بمحيطه الخارجي والعوامل المؤثرة فيه، كما ينتقد النقد البنيوي الشكلاني، الذي يعتبر النص الشعري بنية لغوية منغلقة على نفسها وموجودة بذاتها، لكنه مع ذلك إستندت هذه الدراسة، لأبحاث كثير من اللسانيين والنقاد الشكلانيين، والبويطيقيين

---

[1] : المرجع نفسه، ص14.

[2] : ينظر: المرجع نفسه، ص11.

[3] : مرجع نفسه، ص24.

المعاصرين: دي سوسير، شومسكي، تودوروف، جان كوهن، ووظف بعض أفكارهم ومفاهيمهم ومصطلحاتهم: اللغة، الكلام، البنية السطحية، البنية العميقة، العلامة، الإنزياح، المتتالية، التناص، من أجل الكشف عن طبيعة البنية الفنية الداخلية للنصوص التي درسها، لكن هذا التوظيف كان في إطار الإجتماعي الجدلي، والبنيوي التكويني، ومنسجم مع مبادئهما الأساسية التي تبلورت في كتابات جورج لوكاتش ولوسيان كولدمان.

فدرس أولا المتن الشعري في بنيته الداخلية، وحلل بعض العناصر المكونة لهذه البنية تحت العناوين التالية: بنية الزمان والمكان، متتاليات النص، ثم أدرج هذا المتن في إطار البنية الثقافية المعاصرة له، ثم في إطار بنية أوسع هي بنية المجال التاريخي الإجتماعي والسياسي، وإستنتج خلال ذلك أن الشعر المغربي المعاصر يخضع في بنيته الفنية لثلاثة قوانين رئيسية هي: التجريب، والهزيمة والإنتظار، والغرابة، وينسجم في علاقاته التناصية مع ما تتسم به بنية المجال الثقافي، لأنه يتعامل مع النصوص السابقة عليه والمعاصرة له، في الثقافة العربية والغربية، حسب قانون الإمتصاصوالإجترار لا حسب قانون النقد والحوار، وبذلك فهو لم يحقق في نظره أي تحول نوعي في بنية الشعر بل بقي محصور في حدود التجريب الجزئي ومتردد بين المحافظة والتجديد، وهذه الصفات جعلته يُخضع رؤيته العامة للعالم، لقانون عام واحد هو "قانون السقوط والإنتظار"الذي يعبر عن طبيعة رؤية العالم التي يتضمنها هذا المتن الشعري"[1]، وهي رؤية ترتبط حسب رأيه في الواقع الإجتماعي المغربي، بالطبقة البورجوازية الصغيرة وطبيعتها الإجتماعية والإيديولوجية، يقول:" إن إكتساب هذه الظاهرة الشعرية لبنية السقوط والإنتظار ليس إلا إنعكاسا غير مباشر للوضعية التي يعيشها ويعبر عنها هؤلاء الشعراء داخل الطبقة البورجوازية الصغيرة

[1] : محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص377.

بالمغرب، في مرحلة محددة عانت فيها السقوط والإنتظاراجتماعيا وتاريخيا، من خلال وضعيتها الإقتصادية ونضالاتها السياسية"[1]، وهو بذلك يتقاطع مع ماذهب إليه الناقوي.

ورغم أن محمد بنيس قد إنتقد نظريا، كما رأينا سابقا مفهوم الإنعكاس الذي أخذت به بعض الدراسات النقدية الإجتماعية الماركسية، فإنه لم يستطع التخلص من هذا المفهوم على مستوى الممارسة والتطبيق، حين ربط بطريقة آلية بين ظاهرة السقوط والإنتظار، وبين طبيعة الطبقة البورجوازية الصغيرة بالمغرب، وحين قارن بين صورة الواقع في النصوص الشعرية، وحالة الواقع التاريخي للمغرب في تلك الفترة، وإستنتج أن هناك إنفصالا بينهما فهو يرى أن الواقع الإجتماعي المغربي شهد صراعا حادا بين البورجوازية، ومختلف الطبقات الإجتماعية الأخرى، وفي طليعتها الطبقة العاملة، أما الشعر المغربي فقد إتخذ" لنفسه بنية السقوط والإنتظار، وهي بنية الهزيمة نفسها، والإنتظار نفسه، على المستوى الإجتماعي والتاريخي"[2]، ووصل بهذه المقارنة إلى أن الشعر المغربي المعاصر"لا يتطابق مع الواقع الإجتماعي، ولا يعكسه فبالأحرى أن يقوده، وأن بنية هذا الشعر تختلف جذريا عن بنية الواقع المغربي الملموس، فهي تكرس في الأذهان، والإحساسات ثقل الهزيمة وإنتظار المستقبل، ومن ثم فهو قراءة قاصرة لواقع متفجر، متحول، ومتصارع، وهنا تكمن المفارقة بين الحديث عن الواقع وبين الواقع نفسه"[3].

---

[1] : المرجع نفسه، ص390، 391.

[2] :المرجع نفسه، ص378.

[3] : محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص378.

ويرى بنيس أن حالات تصنيف الشعر العربي القديم في ضوء الأجناس الشعرية الكبرى الأوروبية"تأكدت مع الإنشغال بغياب أجناس غير معروفة في الثقافة العربية كالشعر الملحمي، والدرامي، على أن هذا التأكيد أصبح مستبدا منذ التقليدية التي أعطت لتعدد الأصوات فرصة الظهور في بناء الشعر المسرحي على يد أحمد شوقي، أو الرومانسية العربية التي جعلت من قصيدة النثر أحد ما تتهم به إنفصال الشعر عن النثر أو تخليها عن الأغراض القديمة في بناء القصيدة، أو أخيرا الشعر المعاصر الذي أصبح البناء النصي فيه ينزع نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد، كما هو شأن الكتابة الجديدة"[1]، وهنا يوضح محمد بنيس القيمة المغايرة، والتحولات في البنيات الثلاث للشعر العربي بالنظر إلى الصلة بين النصي، ومفهوم الجنس أو النوع، وهذه إستراتيجية نقدية تمجد البناء كممارسة وتؤرخ لتجريب شعري له إستراتيجية تحويل مكانها من بنية إلى أخرى.

وبالنظر إلى بنية الشعر المعاصر، نجد الناقد محمد لطفي اليوسفي غير بعيد عن هذه الإستراتيجية في مقاربته للقصيدة الجديدة إذ يقول:"إن الناظر في طرائق تشكيل القصيدة المعاصرة، يلاحظ أنها تريد أن تفتح لها دربا بين الملحمة والأسطورة، والقصيدة الغنائية بشكلها المتعارف"[2]، إذن القصيدة المعاصرة تعثر على بنيتها وتسعى إلى التجنيس، وكل ذلك رُبط بالممارسة والتكريس والبحث اللانهائيين.

---

[1] : محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، المغرب1991، ط1، 2000، ص12.

[2] : محمد لطفي اليوسفي، بنية الشعر العربي المعاصر، سلسلة تجليات، سيراس للنشر، تونس، 1985، ص22.

يبتدئ الحديث عن الشعريات المفتوحة أو عن بيانات الكتابة عند"محمدبنيس"مع كتابه(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) هذا المنجز النقدي الذي خصصه الناقد للشعر المغربي المعاصر، وقد إتكأ نقديا على منهج البنيوية التكوينية، وتوسل في مقارباته للشعر المغربي، على منهجين: المنهج البنيوي، والمنهج الإجتماعي، في محاولة منه، لإنجاز نقدي يعود إلى عام1985، وذلك للخروج من عباءة التراث العربي من جهة، ومن ناحية أخرى مساءلة الطروحات الوافدة من المغرب أو التراث المعاد إحياؤه، وحسب إعتقادهأنه من الضروري عدم الإطمئنان لها حيث يقول:"مازلنا نعيش على القناعة والرضا، نستكين لتكرار ما أبدعه أسلافنا، ونطمئن لكل ما يبعث لنا به الغرب، لا نعيد النظر في تراثنا وفق منظور علمي متقدم، ولا نتقبل من الغرب تراثه بعد تعيين ما نحن بصدد البحث عنه، أو الإستعانة به، وينتج عن هذا الوضع فقدان حرارة التواصل مع موروثنا الفكري"[1]، بذلك يتبنى "محمد بنيس"المنهج البنيوي الذي يعامل النص"كعالم ذري مغلق على نفسه، وموجود بذاته"[2]، غير أن فكرة المحايثة التي تستند إليها البنيوية، وتكتفي بدراسة العلاقات القائمة على مستوى اللغة أفضت به إلى الإستعانة بالمنهج الإجتماعي، مع الإشارة إلى أن بنيس يصفه بالإتجاهالإجتماعي، وفي مواضيع أخرى بالتيار أو المنهج دون إقامة فارق بين المصطلحات الثلاثة، كما أنه "يساوي بين الإجتماعية الجدلية وبين البنيوية التكوينية"[3]، دون أن تكون هناك تفرقة دقيقة بين إسهامات لوسيان غولدمانالتي"لم تتبلور باعتبارها منهجا لتحليل وتفسير الظاهرة الأدبية إلا على يده، والذي إعترف باستفادته المباشرة من الأبحاث السابقة لجورج

---

[1]:محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، ص19.

[2] : المرجع السابق، ص21.

[3] : يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، الطبعة2، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ص131.

لوكاتش"[1]، والجدلية الإجتماعية من إسهامات"جورجلوكاتش" ولا تنتفي عنها صفة المنهج، التي لا تسقط أيضا عن البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان.

وقد "إستطاع بنيس في دراسته للشعر المغربي المعاصر، أن يقدم تجربة لها رغم إعتمادها على هذين المنهجين صياغتها المنهجية الخاصة"[2]، وضمن (ظاهرة الشعر المغربي المعاصر)، كان إنتصار بنيس كبيرا للشعر المغربي، ودحض فكرة أن المغرب مجهول شعريا، ولعله يرجعه من جهة أولى إلى"عدم وجود دراسات واضحة تستطيع أن تدلنا على رصد التحولات الشعرية بالمغرب"[3]، ومن جهة ثانية ما نستشفه ضمنيا، هو محاولة الخروج من جلباب الأبوية المشرقية الهاجس الكبير الذي لازم"بنيس" في جل كتاباته، تجلى في بيانات الكتابة، فالشعراء المغاربة توجهوا إلى متن شعري أخر"إنه الحركات الشعرية العربية في المشرق منذ الإنبعاث إلى المعاصرة، رابطين بينه وبين المتن الشعري العربي القديم، في حدود ترميم الذاكرة، متن هذه الحركات الحديثة أصبح مقدسا، هو المبتدأ والمنتهى، وكل تحول في الوعي الشعري- الإجتماعي في المشرق ينعكس، تبعا لإعادة كتابة قوانين النص- الأصل في التحول الشعري- الإجتماعي في المغرب"[4].

سعى "بنيس" في تعامله مع الشعريات من منظور نسقي إجرائي إلى تقديم شعرية عربية مفتوحة، و"إستطاع العمل التنظيري الذي قدمه بدءا من كتابه ظاهرة الشعر المغربي المعاصر، أن يوقف إختزال معضلات النص الشعري ويحولها إلى سؤال يتوفر على تاريخه الثقافي،والإجتماعي برؤية مغايرة تخلخل السائد لتبني معرفة

---

[1] : حميد الحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، الطبعة2، مطبعة أنفو، فاس، 2012، ص70.

[2] : يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، ص131.

[3] :محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص15.

[4] : محمد، بنيس، حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، الطبعة2، 1988، المركز الثقافي العربي،بيروت، المغرب، ص15.

بالذات، وبالأخر ضمن شرائط الكوني والإنساني"[1]، وفق حمولة معرفية وفكرية لم تنفصل عن خطاباته التنظيرية، وممارساته الشعرية فالكتابة"تعتمد أساسا على جدلية النص والممارسة التنظيرية"[2]، لأن النص الشعري هو من يفرض على الناقد التسلح بالمنهج المناسب للدراسة، وتغييره كلما دعت الضرورة لذلك.

وبغية تحقيق أفكاره المضادة، يهيئ"بنيس" لنفسه ولغيره عبر خطابات إرتضت الدخول في عتمات الكتابة، فمن خلال دراسته، للشعر العربي الحديث عمل على" ضبط الأطر النظرية للشعر العربي الحديث"[3]، ومحاولة تأصيل الشعرية العربية الحديثة من خلال ثلاث مراحل هي:

(التقليدية، الرومانسية، الشعر المعاصر)، حيث تنفتح هذه الدراسات على "موضوعات عدة ومتفرعة تراوحت بين كثير من التاريخية، بتقديمه للتقليدية والرومانسية والشعر المعاصر على أنها مراحل زمنية ذات روابط وتباينات، إضافة إلى أن الناقد قد حشد العديد من الآراء النقدية التي تنتمي إلى إتجاهات نقدية متعددة من البنيوية إلى نظرية التلقي"[4]، مما قد يصعب تحديد منهجيته النقدية خصوصا لدى بعض الدارسين الذين لم يأنسوا لمثل هذا الشتات، وهذا التحول النقدي، لأنه لكل مرحلة نقدية أسئلة تختلف عن المرحلة النقدية السابقة.

---

[1] :عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، الطبعة1، دار توبقال، 2014، ص100.

[2] : محمد بنيس، حداثة السؤال، ص17.

[3] :محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص8.

[4] :سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004، ص260.

كما أننا نجد بنيس يميز بين علم الأدب الذي تهتم به الشعريات، وبين علم النص الذي تندرج تحته السيميائيات، وتعكس دراسته بصورة جلية، تعامل النقاد العرب مع معطيات النقد الغربي، غير أن الناقد"لا يحقق نسقا واضحا إلا بعد مشادة عنيفة مع الخطاب النقدي ذاته، وهذا يشير إلى مدى صعوبة أن يؤسس مثل هذا الخطاب إتجاها في النقد العربي الحديث"[1]، وخلاصة طرحه هو البحث عن شعرية عربية مفتوحة تستند إلى كون كل حقبة تتميز بأشكال محافظة وأخرى تجديدية، والشعرية العربية حسبه "دراسة مكبوتة، وهي ما تزال كذلك إلى الآن، لأن النظريات الحديثة تمارس بدورها كبتا عليها بطريقة لا يقل الكبت فيها عن الكبت الذي مارسته عليها الدراسات القديمة"[2]، وهذه الصعوبات عادة ماتكون في بدايات التحول الشعري، وكذلك النقدي لكن سرعان ما تترسخ وتتكرس في الأذهان.

وتأويل بنيس للشعرية العربية القديمة "كان محركه الطموح إلى بناء نموذج تصنيفي مخالفا لتلك الشعرية، وللشعرية العربية الحديثة، بل للشعرية الأرسطيةوتأويلاتها الغربية "[3] ، لقد إنكب جهده على (شعريات البناء النصي، وشعريات الإيقاع، وشعريات النص الغائب)، وذلك في دراسته للشعر العربي المعاصر ولمقولة الحداثة الشعرية كما "ألغى بنيس التصنيفية العربية القديمة بانيا موقفه على وقوع الشعرية العربية القديمة تحت الأسر الأعمى لأرسطو"[4]، على إعتبار أن ابن سينا كان مريدا لشعرية أرسطو وفي رأيه"ما يحتاج إليه كتاب أرسطو هو إضافة يقوم بها مريد متأخر نسبيا في الزمان ليستدرك ما جد في زمن غير زمن أرسطو، وبذلك يظل كتاب الشعرية سليما في أسسه النظرية، وما ينقصه هو التوسع

---

[1] : سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص260.

[2] : المرجع نفسه، ص44.

[3] : رشيد يحياوي، الشعري والنثري، الطبعة 1، منشورات إتحاد كتاب المغرب، 2001، ص150.

[4] : المرجع نفسه، ص148.

في الطرائق"[1]، ويرى بنيس أن إقتصار كتاب الشعرية لأرسطو على الشعرين الملحمي والدرامي، ساهم في كبت الشعرية العربية القديمة لأن" قضايا الشعر الملحمي، والدرامي هيمنت على الشعرية العربية القديمة النازعة نحو النظر الفلسفي خاصة، وذلك من حيث الإجتهاد في تطبيق صفات هذين الشعرين على الشعر العربي القديم، فضلا عن السجال الطويل الذي عرفته الثقافة العربية الحديثة، حول غياب هذين الشعرين في شعرنا القديم وأفضلية ترسم خطاه، لذلك فقد أصبح الشعر الأوروبي نموذجا في الشعر العربي الحديث"[2]، نشير إلى أن إبن سينا قد أدرك محدودية الشعرية اليونانية وإقتصارها على الملحمي والدرامي، وعلى العكس من ذلك فبالإمكان تأويل نصه بصورة قد تغاير ما ذهب إليه محمد بنيس في مساءلته للحداثة، فلم يكن ابن سينا يعتقد أن ما يحتاجه كتاب أرسطو هو إضافة فقط، إنما"إنفلاتا للنص الشعري العربي من نمذجة أرسطية من جهة، كما أن مراعاة هذا النص سيؤدي من جهة أخرى ليس فقط لإضافة قوانين جديدة إلى قوانين سابقة ثابتة، بل لمراجعة تلك القوانين السابقة"[3]، من هذا المنطلق فإن أي تعديل في المقدمات سيؤدي إلى تحولات في القوانين والنتائج حول الشعرية، ولعله في كل ذلك لم يسلم من الإنخداع بلفظ "تلخيص" وفق ما أشار إليه "رشيد يحياوي"حين يقول:"إبن سينا لا يلخص بمعنى يقرب مراد أرسطو إلى الذهنية العربية بطريقة موجزة مكثفة، بل يقرأ فيستوعب المقروء،ويتمثله فيحتويه،...فموقف ابن سينا من التلخيص موقف من يريد أن يستقصي موسوعة المعرفة مما تحتاجه الأمة الإسلامية في زمانه"[4]، وكل ذلك لا ينفي" أن هيمنة شعريات أرسطو على النقد والبلاغة العربيين كانت

---

[1] : محمد بنيس، مساءلة الحداثة، الطبعة3، ص13.

[2] : محمد بنيس، مساءلة الحداثة، ص14.

[3] : المرجع نفسه، ص150.

[4] : عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، د ت، ص473.

عائقا أمام إدراك دقائق الأدب ومكوناته"[1]، ومنه فإنه من الصعب التخلص من ذهنية تحكمت في الذائقة العربية لعقود طويلة، والتحول لغيرها ببساطة سواء إبداعيا أو نقديا.

ويمكننا أن نقف عند جهود "محمد بنيس" في سعيه الدائم إلى الحفر في المسألة الأجناسية من خلال كتابة"مساءلة الحداثة"، الذي قدم عبره محاولة لتصنيف أنواع الشعر العربي في مجموعات ثلاث[2] هي:

تصنيف الشعر حسب المذاهب الأوروبية من رومانسية وكلاسيكية ورمزية وسريالية، تصنيف حسب الثلاثية الأرسطية، تصنيفية حسب إرث الشعرية العربية القديمة ويختزلها بنيس في الوصف وحده دون غيره، من إرث تلك الشعرية.

كما أشار في دراسته، إلى ما قدمه الدرس النقدي العربي في حقل الشعريات مع كل من(جمال الدين بن الشيخ، كمال أبو ديب وجابر عصفور)، بالإضافة إلى الحديث حول شعرية هنري ميشونيك الذي أعاد قراءة الخطاب النظري والتحليلي الخاص بالشعر والنقد والسيميائيات[3]، بل إن جهود ميشونيك كانت ركيزة معتبرة في دراسة بنيس، ورغم الجهد النقدي لمحمد بنيس فإن"عدم صلابة مقدماته التي تنطلق من عينات مختارة من نصوص شعرية مهما كان إنتماؤها للمركز أو الهامش تجعل هذا الوعي موضع مساءلة"[4]، لذا كانت شعريات الشعر لديه وهي التي دافع عنها

---

[1] : أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الطبعة1، الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف، 2007، ص275.

[2] : ينظر: رشيد يحياوي، الشعري والنثري، ص152.

[3] :يوظف بنيس مصطلح الدلائليات مقابلا لمصطلح sémiotiqueإلا أننا ارتأينا مقابلته بالمصطلح الأكثر تداولا في الدرس النقدي العربي(السيميائية)تفاديا لأي نفور محتمل من لفظ دلائليات.

[4] :أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ص324.

طويلا، سعي نحو شعريات عربية مفتوحة[1]، "منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص تنتهي لتبدأ، ولا تبدأ لتنتهي دفعة واحدة، تغزو المسلمات والمتعارف عليها، تختبر المنسي، والمكبوت واللا مفكر فيه، تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور في التعريف والتصور والمفهوم"[2]، بمعنى أن الشعر هو إبحار دائم نحو البحث عن المعنى، ولا وجود للمعنى النهائي لأن ذلك يعني موت الشعر.

وقد عقد كل نواياه حول شعرية عربية بصورة أكثر جلاء في "بيانات الكتابة"[3]، بغية دخول أفق جديدة للكتابة، إنه بيان لإحداث" قطيعة مع أفق مستهلك أو سائد للكتابة، في عناصر هذا المستهلك السائد، ويشرع الباب على عناصر الأفق الجديد المقترح، هاتفا في كل سطر فيه: أن ودعوا أطلال ذلك الأفق المغلق، وتعالوا للدخول في أمجاد هذا الأفق المفتوح"[4]، وإن وصفنا شعرية "محمد بنيس" بأنها شعريات الغموض أو بأنها شعريات متمردة، كما أنها تلتقي في الوصف ذاته مع شعرية أدونيس– من ناحية الغموض والتمرد–إلا أن أدونيس يختلف عن بنيس في خفوت حدة النفي وإلغاء التراث، ذلك أن نبرة بنيس حول التراث والشعر المغربي تحديدا، جاءت مشحونة برغبة الهدم من أجل إحلال نموذج آخر ففي رؤيته"لم يستطع الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى، طوال تاريخه أن يمتلك فاعلية الإبداع، أي القدرة على تركيب نص مغاير يخترق الجهاز المغلق المستبد،

---

[1] :ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1، ص45، 55، 60، 62.

[2] : محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1، 57.

[3] :محمد بنيس، بيانات، تقديم محمد لطفي اليوسفي(ضم الكتاب بيان كل من: أدونيس"الحداثة"، محمد بنيس بيان "الكتابة"، قاسم حداد وأمين صالح موت الكورس)طبعة جيب، سراس للنشر، تونس، 1995، وكان قد صدر بيان الكتابة لمحمد بنيس سنة1981، ضمن مجلة الثقافة الجديدة عدد19، ثم أعاد إصداره في كتابه حداثة السؤال سنة1988.

[4] : نجيب العوفي، إثبات الكتابة ونفي التاريخ، مجلة الثقافة الجديدة، تصدر عن رئاسة تحرير محمد بنيس، السنة الخامسة، عدد 19، مطبعة الأندلس، المغرب، 1981، ص60.

إلا في حدود مساحة مغلقة، إلى الآن"[1]، والتي نطلق عليها شعريات التجاوز ولا تخرج في إشتغالها عن شعريات الشعر، واللافت في لغة بنيس النقدية توظيفه للغة واصفة تتسم بقوتها اللفظية(المغلق، المستبد).

ومنه نلاحظ أنه رغم الإيجابيات العديدة لهذه الدراسة النقدية التي أنجزها ناقد وشاعر من أبرز شعراء المغرب في الفترة المعاصرة، والتي تجلت في عنايته بدراسة البنية النصية التركيبية والإيقاعية والبلاغية، وفي دعوته إلى الإنطلاق في مجال النقد الأدبي من النصوص الإبداعية ودراسة بنيتها الداخلية، فإنه وقع في مأزق توظيف بعض المصطلحات في غير موضعها، ومثال ذلك عندما إنطلق من موقف مسبق يرى ضرورة أن يعبر هذا الشعر عن وضعية، ومواقف الطبقة الإجتماعية التي ينتمي إليها الشعراء، وهو الموقف الذي حدد الواجهة الإيديولوجية التي تعامل من خلالها مع النصوص، فجاءت جميع مراحل الدراسة، ومباحثها خاضعة لها، ولم تخرج عنها إلى الآفاق والوجهات الأخرى الكامنة في هذه النصوص وأبعادها الدلالية والرمزية العديدة، فمحمد بنيس حين وصف الشعر بأنه إنزياح وخروج عن المألوف في اللغة والرؤية والعلاقات التركيبية والدلالية والمنطقية، لم ينتبه إلى أنه من الممكن أن يخرج الشعر أيضا عن مواقف وإيديولوجية الطبقة التي ينتمي الشاعر إليها ويستقل عنها أو يتجاوزها إلى مواقف وأفاق إنسانية أوسع وأرحب.

[1] : المرجع السابق، ص79.

إن عملية قولبة الإبداع الشعري تجعله يدور حول بنية نصية واحدة، فيها الكثير من التعسف والربط الآلي بين الشعر والإنتماءالطبقي للشعراء، وتسيطر عليها النظرة التي تنطلق من النصوص بمفاهيم جاهزة تفرضها عليها وتخضعها لها بالقوة، إذا كان محمد بنيس، قد قرر في المقدمة النظرية والمنهجية الإنطلاق من نصوص الشعرية، وعالمها الداخلي بناء على ما تؤكد عليه البنيوية التكوينية في بعض مبادئها، والأبحاث البنيوية اللسانية والبويطيقية، فإنه في مرحلة التفسير كان أقرب إلى المنهج الإجتماعي الجدلي في صورته الإنعكاسية الإيديولوجية، وقد أخذ عليه بعض الباحثين خلطه بين مصطلحات المنهج البنيوي التكويني والمنهج الإجتماعي الجدلي، وعدم تمييزه بدقة بينهما، فهو يتحدث عنهما وكأنهما منهج واحد، في حين أن هناك فوارق دقيقة بينهما، وكل واحدة منهما يمثل مرحلة من مراحل تطور النقد المركسي[1]، ثم إن إعتبار نصوص هؤلاء الشعراء وحدة متجانسة أو متنا واحدا متجانسا، والتعامل معها وكأنها نص واحد، عمل غير دقيق وغير مقنع من الناحية المنهجية النقدية، لأنه يلغي الفروق الفردية بين الشعراء والمميزات والخصوصيات الذاتية الخاصة بشعر كل منهم، فمهما التقى هؤلاء الشعراء أو تشابهوا في الإنتماءالإجتماعي والإيديولوجي فإن كل واحد منهم يحتفظ بمميزات خاصة به، تميزه عن الآخرين، وإذا دققنا النظر في طبيعة نتاجهم الشعري لاكتشفنا بينهم الكثير من الفروق التي لا يمكن معها قبول الوحدة والتجانس اللذين إفترضهما محمد بنيس، أما تقليص ما سماه"متتاليات النصوص"[2]، وحصر طرائقها التعبيرية في متتاليتين

[1] : ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، ص124.

[2] : يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، بيروت لبنان، 1971، دار الكتب العلمية، ص113، كما يعرف المتتالية النصية أنها:"وحدة لغوية متجانسة نحويا ودلاليا داخل النص الشعري، وقد تشمل بيتا أو مقطعا أو نصا بكامله".

إثنتين[1]، فهو حصر إختزالي غير دقيق، لأنه لا يمثل كل طرائق التعبير والكتابة في المتن الشعري، ولم يكن ناتجا عن التحليل موسع وعميق لكل نصوص هذا المتن.

ولا شك أن المنهج البنيوي التكويني نفسه يتحمل جزءا من المسؤولية في النتائج التي توصل إليها محمد بنيس، فرغم إيجابيات هذا المنهج في تأكيده على الإستقلال النسبي لعالم النص ودعوته إلى ضرورة الدراسة الداخلية لبنية النص، فإنه في مجال التطبيق والنقد الإجرائي يتسم بالإختزال ويميل أكثر إلى الإهتمام بالموقف الإيديولوجي والبعد الطبقي، ولا يستوعب كل المعاني والأبعاد الدلالية والرمزية التي يضمها النص الأدبي، والشعري بصفة خاصة.

وعلينا نتجه إلى مسألة ترجمة واستثمار المصطلحات البنيوية في النق المغاربي، فإذا كانت سنوات الخمسينات والستينات هي عهد الرخاء البنيوي في أروبا، فإن البنيوية لم تظهر في النقد العربي والمغاربي إلا خلال السبعينات بفعل الإسهامات البارزة التي قدمها : محمد بنيس وجابر عصفور وحميد الحميداني، وقد تنازع البنيويون العرب تنازعا كبيرا في ترجمة مصطلح structuralisme فإذا نحن أمام عدة ترجمات: البنيوية، البنية، البنائية، الهيكلية.

ومنه فالنقد في معالجته لقضية النص الشعري المعاصر، في سياق المناهج الحداثية التي إهتمت بالنص الأدبي في حدوده الإنطولوجية، معتمدة على الإنجازات التي تمت في حقل اللسانيات والسيميائيات وما وفره المنهج البنيوي من أدوات ومفاهيم وما فتحه من إمكانات للتحليل قد إعتبرت أن النص هو الوسيلة والغاية في الآن ذاته، على عكس المناهج السياقية التي ألغت خصوصيته وإعتبرته مجرد وثيقة أو مطية لا غير قصد إنتاج خطابات أو نصوص أخرى هي أبعد ما تكون عن

[1] : ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص114، 147.

الشعر، وهذا الإحتفاء بالنص لن يتم بواسطة لغة فضفاضة، أو إنشاء بلاغي مجاني ولكنه ينطلق من أداة النص ذاتها، التي هي اللغة مع التركيز على تركيبها وصيغ إشتغالها وكيفية إنتاج الدلالة بواسطتها.

إذا كان النقد السياقي يفصل بين نشاطين نقديين التنظير والتطبيق، فإن النقد المعاصر، وخاصة التحليل النصي، فإنه يزاوج بين النظرية والممارسة، "بغية الوصول إلى تاسيس علم النص، وعلى هذا فإن كل ممارسة نصية مطالبة بالإفصاح عن تصورها لمفهوم النص وكذا الإعلان عن أدواتها ومفاهيمها التي تصطنعها للقيام بوظيفتها، وكل تحليل نصي، مستند إلى معايير علم النصوص مجبر على التصريح بتصوره للنص، أي المادة الأولية للتنظير والتحليل"[1].

ويرى عبد الملك مرتاض أن حقيقة النقد المعاصر تتمثل في ذلك التناغم المنسجم الذي يزاوج بين بين النظرية والتطبيق حتى يمكنه الإرتقاء إلى درجة الإبداع "فإن لم يرق إلى هذه المنزلة، فهو مجرد شرح مدرسي عقيم"[2]، ولكي يصل إلى هذه الصفة، يجب على النقد التطبيقي " أن يكون عملية يتجسد فيها تطبيق التنظير، فالمسميات كما نلاحظ، كل منها ضروري بالقياس إلى الآخر"[3]، ومنه فعلى الناقد أن ينطلق من النص الشعري، ليطرح أسئلة إشكالية حوله، ثم يجيب عنها من خلال تحليلاته المتعددة والتي تستند للنظريات المناسبة، لا أن ينطلق من النظرية ثم يدخل بها إلى النص، لأنه قد لا يجد إجابة كافية لتساؤلات طرحت من داخل النص الشعري ذاته.

---

[1] :محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص61.

[2]: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1982، ص50.

[3]: عبد الملك مرتاض، النص نقده ونقاده، كتابات معاصرة، العدد3، 1989، ص22.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: المنجز النقدي المغاربي وأسئلة القراءة والتأويل.

تمهيد:

1-التحول النصي وسلطة التأويل من سؤال النص إلى سؤال القراءة.

2-متع القراءة ولا نهائية التأويلات.

3-القراءة وفاعلية التأويل في المنجز النقدي المغاربي.

4-إنفتاح الشعر العربي المعاصر وخلود التأويل.

تمهيد:

إن إعتبار النص فضاء متحرك، لأنساق متعددة، لا ينبغي أن يهمل الإستراتيجية الفعالة للقارئ، في تفعيل هذه التعددية، حيث تقتضي إنتاجية القراءة تفعيل تعددية النص، عن طريق تفكيك مختلف الأنساق النصية، ذلك أن القراءة بما هي تفاعل بين القارئ والنص، شرط ضروري لتحولات إنتاج المعنى، وبدونها لا يحقق النص وجوده الدائم.

إذن، تهتم نظريات التلقي بالقارئ أو المتلقي، وتتخذه موضوعا لها، وحققت منذ ظهورها نجاحات باهرة تتمثل في ذيوعها على الصعيد العالمي، أما مسار تأويل الخطاب الشعري وتلقيه، لا يمكن فصله عن مسارات تأويل مجالات أخرى من الإنتاج الفكري، من النصوص الفلسفية، والنصوص الدينية، والنصوص الصوفية، والأحلام، فطرائق تأويلاتها، وتلقيها متحولة وديناميةة.

ومنه، فهناك مرحلة كانت في الواقع ضد التأويل، وهي مرحلة سادت فيها القصدية، وكل ماله علاقة بسلطة الكلام الفردي الشفوي، أو بالفكر المطلق، إما أن ترفض التأويل أو توقفه في نقطة حرجة لا يجوز تخطيها.

وهناك مرحلة الموضوعية، التي تقصى الذات، والمقصدية، وعلى أثر ذلك يترك التأويل لصالح المعاينة، وإدراك القوانين، وهذه الموضوعية إما أن تكون متعلقة بالنص، أو بكاتب النص ذاته، لكن في إطار سياقه التاريخي، والإجتماعي بطريقة مختلفة، وجديدة عن النقد السياقي القديم.

أما التأويل فقد عاد له الإعتبار مؤخرا من خلال الإهتمام بالمؤول، ذلك أنه في المرحلة الأولى كانت سلطة صاحب النص شبه مطلقة، وفي المرحلة الثانية تم تهميش صاحب النص أو ألغي تماما، ولم يلتفت إلى المؤول لصالح موضوعه، لكن

في هذه المرحلة أعطي الإعتبار للقارئ، ولتأويلاته المتعددة، والمتحولة من قارئ لآخر، والتي تؤدي بالضرورة لحياة النص الدائمة.

فتحولات النقد المغاربي المعاصر من سؤال النص إلى سؤال القراءة، تعني التجارب والمسارات النقدية الجديدة التي بدأت تظهر في مجال نقد الشعر العربي المعاصر، وتأسست من خلالها مجموعة من التجارب النقدية التي تستند إلى نظريات ومناهج مخالفة في منطلقاتها لما كان سائدا.

ومنه فالنقد يرتبط بنظريات الخطاب، والتأويل، وجمالية التلقي، التي إستندت إلى نظريات ومفاهيم التأويلية، والظاهراتية، والتحليل النفسي، ونظرية الفعل ورد الفعل، ونقلت الإهتمام من المرجع والنص إلى المتلقي، وآليات، ومستويات تفاعله مع النص لإبراز دوره في إنتاج دلالته وتأويليه، على إعتبار أن النص الأدبي لا وجود له خارج ذهن القارئ، وهو الذي ينتقل به إلى حالة الإنجاز والإشتغال، وحوله من وضعية النص إلى وضعية الخطاب، و"الشاعر حين يبدع، إنما يبدع لقارئ معين، يتصوره نوعا من التصور الفضفاض والغائم، أو يجرده من ذاته بعبارة علمية أكثر دقة، فينبعث بينهما سياق للتواصل، والتفاعل، يظل كامنا في النص، في شكل طاقة جمالية تبحث باستمرار على أن تنبثق وتتفجر خلال تاريخ تداول النص"[1]، وهو مايمنح النص حياة دائمة.

[1] : إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية–دراسات لنصوص شعرية حديثة–، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص5.

1- التحول النصي وسلطة التأويل من سؤال النص إلى سؤال القراءة:

نقصد بالنقد النصي، والذي تناولناه في الفصل الأول، المنجزات النقدية التي إستندت إلى مبدأ إستقلالية النص، في بنيته الفنية، وعالمه الرمزي الداخلي، عن السياقات، والعوامل الخارجية التي أثرت فيه، أو ساهمت في تكونه، وتميزت بالتركيز على تحليل، ودراسة مكوناته، ومستوياته النصية الداخلية، الإيقاعية، والمعجمية، والتركيبية، والأسلوبية، والدلالية والرمزية، بطرق ومناهج نقدية، ومفاهيم نظرية، وإجرائية عديدة، ومتباينة تستفيد من اللسانيات، والبنيوية، والنقد الشكلاني، والأسلوبية، والشعرية، والسيميولوجيا، ونظريات النص والخطاب، وقد حدد تودوروف في كتابه "الشعرية" بعض المبادئ الأساسية التي يقوم عليها النقد النصي البنيوي في المرتكزات الآتية:

أ-"النص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد.

ب-النص إنتاج لغوي، ومن ثم فإن دراسته يجب أن تنطلق من اللغة أولا وقبل كل شيء.

ت-إنه يمثل بنية نصية مستقلة بذاتها، لذلك فإن دراسته يجب أن تتم داخل هذه البنية، من خلال تحليل معطياتها وإبراز علاقاتها، والقوانين المتحكمة فيها.

ث-التحليل النصي يقتضي دراسة النص في مختلف مكوناته، اللفظية، والتركيبية، والأسلوبية، والدلالية، إضافة إلى علاقات التناص التي تربطه بنصوص أخرى"[1].

[1]: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص20-21إلى 41.

ونستطيع أن نميز فيه بين نمطين كبيرين مختلفتين في أصولهما، ومفاهيمهما، وفي طريقة ممارستهما للنقد النصي في مجال نقد الشعر العربي المعاصر، ويضم كل واحد منهما عدة مناهج وتجارب، أصبحت اليوم متوازية، ومتقاطعة في الساحة النقدية هما، النقد البوطيقي (الشعرية)، والنقد السيميولوجي كان هذا مجرد إضاءة وتذكير حول النقد النصي، لنعرف كيفية التحول ونستطيع الإجابة عن السؤال النقدي التالي لماذا هذا التحول من النص إلى القارئ(القرءة والتأويل)؟ مع العلم أن مايهمنا في هذا الفصل هو القراءة والتأويل في المنجز النقدي المغاربي.

إن القراءة أعم من النقد إذ قد يكون النقد نفسه موضوعا للقراءة، وبهذا المعنى فهي تتجاوز المكتوب إلى مختلف أشكال التعبير، فنقول مثلا قراءة اللوحة، وقراءة في الشريط السينمائي، والنقد بما أنه معرفة فإنها لا بد من أن تكون شاملة لموضوعها،ومايتعلق به، لذلك فإن النقد قد يكون من بين موضوعاته القراءة.

فقراءة عمل معين، هنا تبدو ذات طابع إشكالي، لذلك فإنه من الجيد الخوض فيه مادامالمفهومان يفترقان، ويلتقيان على وجهة متقاربة، ومتداخلة لمعرفة هذا الخيط الرفيع الذي يفصل بين القراءة التي هي نقد والنقد الذي هو قراءة.

ومنه فإن مفهوم نظرية التلقي ملتبسا، لأنه لا يشير بوضوح إلى إتجاه نقدي خاص بدراسة إشكالية تلقي النصوص الشعرية وقضاياها، بل يشير فقط إلى الجانب التاريخي من التلقي، ولا يشير إلى الجانب التأويلي والإبداعي منها، بل إننا نجد مفهوم أخر يشير إلى هذا الجانب من عملية التلقي، وهو مفهوم التأثر أو نظرية التأثير، التي ترتبط بكيفية بناء النص، وفق خطط وإستراتيجيات معينة، وكيفية توقعه لقرائه، ورسمه لأشكال إستجابتهم المحتملة مع تفاعلاتهم، وطرق تواصلهم وتأويلهم له، ومنه فأن **أيزر** يخصص، "مفهوم جمالية التلقي لنظرية التلقي أو الإتجاهالذي يهتم بالتلقي، ويقابله بمفهوم جمالية التأثير، ويخصصه للإتجاه الذي يهتم بالتأثير"

[112]، لأن المتلقي هو المقصود في هذا الصدد.

يظهر أن مفهوم جمالية التلقي، لا يكفي في الواقع للإشارة إلى كل القضايا والأبحاث التي تعترضه بل يمكن التأكيد على أن **ياوس** يشتغل في الجانب الأول منه (التلقي)، بينما يشتغل **أيزر** في جانبه الثاني، (التأثير)، من هنا يمكننا الإشارة إلا أنه بالرغم من العجز الدلالي الذي يحيط بالمفهوم، فإن **أيزر وياوس** يؤكدان على طبيعة التداخل، والتعالق القائم بين التلقي والتأثير، وأن كل واحد منها يشتغل في جانب من الإشكالية في إطار من التكامل، والإرتباط والتداخل، وبالتالي تقل حدة الإشكالية، وتتضاءل الصعوبات، والقضايا المعرفية التي كانت تطرحها.

ومنه يمكن القول، أن جمالية التلقي بوصفها "علامة تحاورية، ومتبادلة بين التأثير الذي يمارسه النص، والقراءة التي يمارسها المتلقي، تبقى مشروطة في الوقت نفسه ببنيات النص التأثيرية، والتوجيهية، وبالإستعدادات الفردية، والذهنية والنفسية لدى كل قارئ، وبالشفرة السوسيوثقافية التي يخضع لها، والتي توجه في كل مرة تلقيه أو قراءته للنص الشعري، والتي تلعب دورا أساسيا في تحديد طبيعة فعل القراءة وإنتاج التأثير"[113]، لأن التلقي والتأثير يختلف من قارئ لآخر، حتى وإن كان لنفس النص فما يؤثر فيّ قد لايراه قارئ أخر إبداعا أصلا.

ومع ذلك يظل كل من مفهوم التلقي، ومفهوم التأثير يتضمن بعضها الأخر أي إنهما، يوجدان في علاقة تحاور وتفاعل وتضمن، ومن ثمة يكون ذكر أحدهما أو الإهتمام به بمثابة إستدعاء للآخر بشكل ضمني، حيث يمكن إعتبار نظرية التأثير شرطا مسبقا لنظرية التلقي.

---

[112] : عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسات تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون– منشورات الإختلاف، الطبعة الأولى 2007، لبنان– الجزائر، ص144.

[113] :جان بياجيه: البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، ص145.

إجمالا، ترتبط جمالية التلقي في ألمانيا بإسمين كبيرين هما هانس روبرت ياوس وفولفغانغ أيزر، إرتبط الأول بعنصر التلقي، وإرتبط الثاني بعنصر التأثير، فأبحاثهما ليست متجانسة أو متشابهة ولكنها متكاملة، ترمي إلى صياغة نظرية موحدة حول القراءة الأدبية، وحول القارئ الذي يعمل على إحياء النصوص والتفاعل معها وإنتاج الموضوع الجمالي الذي تشير إليه، ولا تتضمنه أي يفهم من خلال التأويل.

وهذا ما ذهب إليه الناقد صلاح بوسريف في كتابه الشعر وأفق الكتابة، "ستة عقود من الممارسة الشعرية المعاصرة في المغرب، من أواخر الخمسينات، إلى اليوم، كانت في تصورنا كافية لمعرفة ما جرى في هذه الشعرية من تحولات، وما حدث فيها من إختراقات وأشكال تحديث، لا أحد يستطيع تغيير الآثار، أو طمسها، ولا أحد يستطيع إختزال هذه العقود كاملة في هذا المنجز أو ذاك، من يعود للنصوص، ومن يخرج من عماه إلى شرف الضوء الموجودة في هذا المنجز ذاته، يستطيع معرفة، ما يجري في تاريخ، هذه الشعرية، وما حققته من إستثناءات، قياسا بما جرى في المشرق العربي"[114]، بمعنى أنه حتى وإن كان المشرق العربي هو الأسبق للتنظير والإبداع في مرحلة معينة، إلا أن المغربي العربي اليوم يشهد تحولات جدية ومميزة على كافة المستويات، جعلت منه منارة لها وزنها المحترم سواء على المستوى الإبداع أو النقد، وهو مايريد أثباته محمد مفتاح أيضا، خاصة من خلال تبنيه لمصطلح التحقيب على عكس القطيعة.

ليست قضية النص الشعري المفتوح من قبيل الترف الإبداعي ومنه الترف النقدي، أو المشكلات المفتعلة البعيدة عن الواقع الأدبي في ثقافتنا العربية، بل يمكن

---

[114] :صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، دار الأمان، منشورات لاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر، تونس، 2014، ص59.

أن نعتبرها قضية مستجدة كامنة تحت كثير من الجدل وسوء الفهم المتمثل في التناول السطحي لقضايا الإبداع والثقافة، حيث تجذب رؤية المتجادلين في الإبداع، وتعكس موقفهم من الحياة، فالنص الشعري المفتوح أعطى حق الممارسة الفردية، في أن تبدع نظامها الشعري الجديد، فظهرت بعض الأجناس الجديدة من صلب الحياة، إستجابة للتحولات الإجتماعية والنضج الفني والوعي الإبداعي لدى المبدعين والنقاد في نفس الوقت.

ومنه فإن نظرية الفن في الشعرية الحديثة ترى أنه بين الخطاب الإبداعي المكرس، والممارسة الفردية الحرة تقوم مرتبة ثالثة، هي التي تسمى بالنصوص المفتوحة، والتي تتميز بالتحول الدائم والتداولية والتأثير، فما كرسته النظريات الشعرية القديمة عند العرب، هو ما سينعكس سلبا على الكتابات الحديثة، لأن الشعر في نظرهم هو الوزن، وأن ما تبقى ليس بنفس قيمته، فالوزن في نظرهم هو القيمة الشعرية التي لا يمكن أن يكون الشعر من دونها.

هذا ما جعل النقاش الذي دار حول الشعر، في الخمسينات من القرن الماضي ينصب حول هذا العنصر، وهو ما ظل مستمرا خصوصا مع ما سمي بالقصيدة المنثورة، دون النظر إلى الشعر باعتبار ماضيه، أو بالعودة إلى أصول مفهوم الشعر ذاته،"لمراجعتها، وإعادة بناء فرضياته، التي تم تعتيمها، بمفهوم أخر، مهيمن، هو مفهوم القصيدة التي كانت أساس ما تم تكريسه من القواعد والقوانين "[115]، كان لعصر التدوين دور اللحظة الحاسمة في الشعرية العربية المصاحبة له، أو باعتباره التوقيع الشخصي للثقافة، العربية قياسا بما كان عند الأخر، غير العربي.

[115] :صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص9.

عندما بدأ النص الشعري في التحول ستتحول القاعدة معه أيضا، وستتغير قوانين الشعر، ولذلك عاد النقاد للإحتماء بالقاعدة وإحياء المفاهيم والنظريات، ليس في أصولها البعيدة بل فيما أصبح من المسلمات، كحصر الشعر في القصيدة أو تعريف إحداهما بالآخر، "دون العودة بكل واحد منهما إلى مصدره، أو إلى الأصل المفهومي الذي جاء منه، أي التسمية بالمعنى (الهايدغري)، بما في ذلك الأصل اللغوي الذي يجمع بين الإثنين أو يفصل بينهما"[116]، إذن ما يزال الشعر، عندنا هو ما يدل على التنوع، وليس على الجمع، وهذا هو أصل المفهوم، يعيش على مفهوم القصيدة وعلى تأسيسها بتعبير ابن طباطبا العلوي، الذي كان من مؤسسي المفهوم، أو الداعين إلى تأسيسه في عيار الشعر.

إن مشكلة الشعرية العربية المعاصرة،"هي مشكلة مفهومية بالدرجة الأولى، كون هذه الشعرية لم تؤسس مفاهيمها، وبقيت تعيش على مفاهيم القصيدة، فيما هي سعت للخروج على النموذج القديم، أو سعت لتأسيس مفهوم الحرية في الشعر، وهو للأسف مفهوم كانت تستعيره من مرجع فهمه للحرية وممارسته لها كتابة، كان أكثر من جرأة مما أقدمت عليه تجربة الشعر الحر"[117]، إذن الكتابة باعتبارها ممارسة شعرية بمعنيين، فهي مفهوم بوجهين وهو ما جعله يحرص على الكتابة كونها تحمل معنى الشعر أو ما هو ممارسة شعرية، وبكل مالها علاقة به كالصفحة، والخط، بحسب ما تقتضيه وضعية النص الشعري على الصفحة الواحدة،"الوعي الكتابي هو غير الوعي الشفاهي، وهذا ما جعلنا نقترح في كتابينا حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، والكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، مفهومي حداثة القصيدة، لنشير به في حينه بالشعر الحر، وحداثة الكتابة لندل بها على ما يتجاوز

---

[116] : المرجع نفسه، ص9.

[117] : المرجع نفسه، ص10.

هذا المفهوم وما يتجاوز الممارسة الشعرية المصاحبة له"[118]، ونجد فيها حتى قصيدة النثر التي أصبحت تكتب اليوم كثيرا، وهو مالم تستسغه (سوزان برنار) نفسها، في مقاربتها لنماذج، في ممارستها النصية، والذي فيه مسافة بين لغة النثر ولغة الشعر، وهذا ما نراه اليوم في النصوص الإبداعية التي غزت الساحة الشعرية وخاصة الفضاء الفيسبوكي.

فالوعي بالنصوص الإبداعية كممارسة كتابية، هي الوسيلة التي تحتوي هذه التحولات النصية، "فينتقل النص الشعري من الغنائية التي كان الصوت الواحد فيها هو الحاضر، إلى النص الشعري المركب ذي الأصوات والضمائر الكثيرة والمتداخلة، أي بإضفاء البناء المسرحي الدرامي على النص الشعري، منخلال الحوار، وأيضا السرد، وأشكال الإسترجاع المختلفة"[119]، وبهذا فإنه إما تكون العودة للماضي من خلال الحوار مع مرجعيات قديمة، من التاريخ أو التصوف أو الشعر نفسه، أو بالعودة إلى الذاكرة نفسها كاستعادة لمشاهد، أو لحظات لها علاقة بالنص الشعري، وهو مانجده عند أدونيس في أعماله الشعرية الأخيرة وخاصة ديوانه الكتاب.

---

[118] : المرجع نفسه، ص11.

[119] :صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص11.

إذن كل هذاوغيره"أصبح من المقترحات التي خرج بها الشعر عن القصيدة، ونقل بنية النص الشعري من البساطة إلى التركيب، ومن الدال الواحد المهيمن إلى الدوال وتشابكاتها"[120]، هل في مثل هذا الوضع تستطيع القصيدة كمفهوم أن تمثل هذا البناء المتشابك والمركب، وأن تكون إنعكاسا للوعي الكتابي الذي تمثله الشعرية المعاصرة؟ من خلال تراكب الدوال، ومن خلال ما سماه (ميشونيك) القيمة الشعرية، باعتبارها إقتراح مفتوح على كل الإحتمالات وأشكال البناء، باعتباره أيضا شكلا حاسما منتهيا لا يقبل الزيادة ولا النقصان.

هذا من بين المزالق التي سقط فيها النقد المعاصر، الذي ظل وفيا لتجربة الشعر الحر، والتي وجد فيها، رغم ما تعرضت له من نقد، في بداياتها، البديل الأفضل، قياسا بما أصبح يفد عليه من مقترحات هربت بالشعر عن القصيدة، أو تركت الوزن وراءها وذهبت إلى الإيقاع، الذي مازال هذا النقد وهؤلاء النقاد، يعانون في إستيعابه نصيا، لأنهم لم يُعودوا ما نسميه نقديا بالحساسية الشعرية، على الأصوات الجديدة، التي هي إنعكاس لأصوات الواقع النثرية، "أو نفس الذات المتشابكة التي لم تعد تسير بنفس وتيرة تفاعيل الخليل، ولا بنفس وتيرة تفاعيل الملائكة، والشعراء الذين لم يستطيعوا إبداع إيقاعاتهم الخاصة بهم"[121]، هذا ما كان حجة (حجازي) الذي مازال يستشير معجمي (لاروس ولوروبير)، لإعطاء معنى لمفهوم الإيقاع وكأن ما تقرره المعاجم، يصير أكبر من النص الشعري، إذ حاولنا أن نستعيد، في هذا المقام ما يشبه قول(أبو العتاهية) بشأن العروض، تحركت وتحولت مياه كثيرة تحت الجسر، وحجاري ومن يسيرون على إيقاعه، لا يرون

---

[120] :المرجع نفسه، ص12.

[121] :صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص12.

صيرورة الماء، أو يكتفون بالنظر في الماء دون إدراك تحولاته، لأنهم تعودوا على هذا المنظر هيء لهم أنه ثابت، لكنه متحرك ومتحول في حقية الأمر[122].

إذن من خلال ما سبق، فإن صلاح بوسريف في هذا الصدد يؤكد على تحولات المفاهيم والمعايير النقدية التي بها نقرأ الشعر لأنه "ما تزال القصيدة هي ما يحكم رؤية هؤلاء للعالم، وهي رؤية معيارية، لم تخرج عن نظم الشعر، كما جاءتنا، في جوهرها، من قديم الشعر أي من زمن القصيدة كمقترح شعري، حجب غيره، أو صار هو عيار الشعر وليس فقط عيار القصيدة"[123]، ولذلك لابد من تقويض الطريقة القديمة ليس نظريا، أي من خارج النص الشعري، وما يصاحبه من النقد، بل من خلال النص الشعري ذاته، كما يجري اليوم في الشعرية العربية المعاصرة، ومن خلال تأملنا في المقترحات المختلفة عند من مازالوا ينتجون ويكتبون، وليس عند من إنحسرت تجربتهم الشعرية في زاوية هذا المشهد الشعري النموذجي، الذي ليس من السهل حصره في القصيدة، ولا في مشكل بنائها ولا في المفهومات النقدية التي ما تزال تعيش الماضي، البعيد والقريب معا، دون وعي تحولات وما حدث من تجاوز وإنفتاحفي هذا السياق، وخاصة على صعيد القراءة النقدية.

---

[122] : ينظر: المرجع نفسه، ص12.

[123] : المرجع نفسه، ص12.

ومنه فالحداثة الشعرية، تقتضي أن نواكب تحولات النص الشعري، بما يعتري الكتابة الشعرية من إختراقات، فنقد الشعر اليوم لابد له أن يكون بلا نموذج سابق، أو نهائي، فهو دائم الحركة والتحول.

3-القراءة وفاعلية التأويل في المنجز النقدي المغاربي:

من الواضح أن الناقد المغاربي، خضع لنفس التقسيم الغربي للمناهج النقدية،بل ظل محصورا فيه، ولم يتعد فهمه لمصطلح القراءة إلى توظيفه توظيفا شاملا وواعيا، وذلك بجعله القارئ العنصرالضروري في عملية القراءة، كما فعلت الدراسات النقدية التنظيرية الغربية، وإنما إكتفت الدراسات المغاربية بالإشارة إلى أهميته ضمن المناخ الكلي لعملية القراءة، فلم تول الأهمية لأي عنصر على حساب العناصر الأخرى، فالمكونات كلها، (الكاتب والنص والقارئ) تشكل ما يصطلح عليه بعملية القراءة، إلى هنا ظل هذا الفهم والتوظيف رغم بساطته ذا أهمية لأنه هو اللبنة الأساسية في أي عمل نقدي يريد أن يشتغل على القراءة.

وهو ما إهتدت إليه الناقدة راوية يحياوي، في كتابها من القصيدة إلى الكتابة، تحولات النص الشعري في الكتاب لأدونيس، وبما أننا بصدد توصيف قضية التلقي والتأويل في المنجز النقدي المغاربي، ومن خلال إطلاعنا على هذه الدراسة النقدية القيمة يبدو أن الناقدة، وجدت بدورها في شعر أدونيس أرضية خصبة لدراسة التحول، والتجريب، وتقويض كل ماله علاقة بالرتابة الشعرية السائدة في نصوصه الشعرية، لكن مايميز أدونيس هو أنه يكتب عن وعي فني وإبداعي متميز، وهو مايجعل المتلقي لشعر أدونيس يقف أمام نماذج شعرية جديدة أو مابعد حداثية بما تحمله من غموض و إنفتاح على عدد لا متناهي من التأويلات، مما يجعل فهم المتلقي متوقف على مدي تفاعله وكفاءته القرائية لأن شعر أدونيس ليس متاح الفهم لجميع قراءه، لأنه قد يقع في خيبة أفق التوقع والتي لم تكن في الحسبان.

تناولت الناقدة راوية يحياوي في هذا الفصل، ثلاثة عناصر كبرى، وهي الغموض وإنفتاح النص، والتي تناولت فيه طريقة إستثمار أدونيس للإستعارة وكيفية توظيفها في شعره بطريقة تجعل القاريء أمام حيرة من أمره، مع تركيزها على إستعمال مصطلح المتلقي وليس القارئ، فعندما، "يتوجه المتلقي إلى النص فيصطدم بالإستعارات البعيدة، التي مفتاحها الشفرة الأسطورية، ويضطر إلى الخروج من النص إلى الأسطورة ليفهم أصلها ثم يعود إلى النص ليرى كيف أستُثمرت، لعله يقبض على الخيط الأول لدلالة ليست نهائية، وكأن الشاعر يقصد إرباك المنظومة البلاغية القديمة، ويرفض جاهز العبارة وتكرارات الصورة، ويشتغل على إبداع إستعارات حية، تنتقل من الإستعارات اللفظية إلى الإستعارات الدلالية"[124]، ثم تورد نموذج لتحلله وفق نظرة القارئ" أترى يتحول جسمي؟ أشراع هو الآن/ماجت عواصف أتراحه/ورمته إلى مرفئ غياهبي "[125] ، وهو مانجه عند عبد العزيز بومسهولي أيضا في كتابه "الشعر والتأويل–قراءة في شعر أدونيس"[126]، فالقارئ أمام تحد كبير، ولكي لا يضيع في فهم هذا الغموض عليه أن يدرك كيفية توظيف أدونيس للإستعارة" إن المتلقي حين يقرأ صورة التبادل بين الجسد والعالم لكي لا يلتبس عنده الغموض، عليه أن يستوعب أن تماهي الشاعر مع جسده، ليس بصفته تمثيل للوجود الموضوعي فحسب بل بصفته تمثيلا للحرية، كما عليه، أن يعي أن شعر أدونيس مربك في مغزاه ويدفع بالمجاز إلى ماهو أبعد وخارج المعايير اللغوية،

---

[124] : راوية يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة، تحولات النص الشعري في الكتاب لأدونيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة1، 2015، ص414.

[125] : المرجع نفسه، ص415.

[126]:عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل–قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق، المغرب، 1998.

وهو يشتغل على لعبة لغوية خارج لعبة اللغة العادية التي تستند إلى قوانين العالم الداخلي للذات وكل مانقرأه من شعر هو فتح لمكونات شرائع هذا الداخل فتنفتح حدود عالم الإمكان حتى البحر يمكن أن يتنهد ويرقص"[127]،وعندما قامت الناقدة بإحصاءالإستعارت في جداول وتصنيفها وتحليلها في النص المطول الذي أسماه أدونيس **الأوراق** والذي ذيله بعنوان فرعي –أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة، ألحقت بالمخطوط–، وجدت أن"أول ما يوجه المتلقي عندما يجمع تلك الإستعارات المفردة، جميعها ليقرأها متكاملة، غياب الموضوع الرئيسي، لأن الشاعر إستبدل التعبير بالرؤيا ورفض الموضوعات في الشعر، وعندما يغيب الموضوع في النص يضيع المتلقي في البحث عن الخيط الذي من خلاله يوجه القراءة"[128]، وهو مايحيلنا بطريقة أخرى إلى فاعلية التأويل التي يمكن أن تشبع نهم القارئ المتعطش لفهم شعر أدونيس المختلف.

لتستنتج الناقدة أن إستعمال الشاعر لظلال الأشياء التي توحي بالحياة، وبعض مميزات اللغة مثل أسماء الإشارة، والأسماء المعرفة تجعل المتلقي يُستدرج لشيء معين"يستدرج الشاعر المتلقي، عندما يأخذه إلى الموجود، إلى الأشياء الطبيعية لكي يوصل إليه الدلالة، إلا أنه يغيبها، لأنه يقبض على ظلال تلك الأشياء/الرياح لا لقاح ولا زرع/الثمر المر كالرمل/الرياح دم الأمكنة/ وكثيرا مايوهم الشاعر المتلقي بعالم حافل بالكائنات ملئ بالحياة، فيستثمر كل الأدوات التي توحي بالحضور كأدوات التأكيد وأسماء الإشارة إضافة إلى الأسماء المعرفة إلا أنه إستدراج إلى أشياء محددة إلتبست بالخفاء كأن يقول/في مياه الفرات/ المياه التي تتغطى بأحزانها/ نرجس ذابل والثياب التي ترتديها الضفاف ندى يتبخر..."[129]، ومنه فإن

---

[127] : المرجع نفسه، ص416.

[128] : المرجع نفسه، ص429.

[129] : راوية يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة، ص430.

الشاعر يحاول أن يحدث تقويض لما كان سائدا لدى القارئ فأدونيس، "قد خلخل النظام وجعل الأشياء غير مستقرة، وهذا ما يخلخل أيضا قراءة المتلقي لأنها لن تسعفه في أن يطمئن إلى الخيط الذي يمسك به أثناء القراءة"[130]، ومنه سيجد نفسه ضائع في بحر من التأويلات وتعدد المعاني لهذا النص الشعري المربك.

ولكي يمسك القارئ على خيط الروح بتعبير الناقدة يحياوي، والذي يجمع الإستعارت الصغرى لضبط نقطة التحولات الحاصلة على مستوى الدلالة لابد له أن يدرك أنه داخل الأوراق النص المطول، "تتشكل ثنائة ضدية هي (الذات) بكل فاعليتها (تكتب)، و(تحاور)، و(تقرأ)، و(تتمرد)، (الهُم)، و(النحن)...وعندما يمسك المتلقي بهذه الثنائية المتضادة، يمكنه أن يتابع حركية (الذات)، وتحولها إلى الضمير(هُو) فيتحدث عنه بكل ديناميكية، وكأن الحركية، والإيجابية المغروسة في (الذات)، هي التي نعثر عليها في الضمير (هو) وعندما تتحول (الذات) إلى (أنت) يبقي على تلك الحركية ويوسع هويته(الذات) ليقدمها في فاعليتها أكثر، وعلى المتلقي أن يجمع بين هذه الإستعارات الصغرى، وبين هواجس ورؤى الشاعر حتى يتسنى له أن يمسك على خيط الدلالة، إن هذه الصور تستند إلى الفلسفة الجوهرية التي إقتنع بها الشاعر والقائمة على نظرية التحول"[131]، لأن الثبات في نظره عجر وتكرار.

---

[130]: المرجع نفسه، ص431.

[131] : راوية يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة ، ص439-440.

لتصل في نهاية عنصر الغموض وإنفتاحالنص"أنه على المتلقي الذي يقف عند غموض النص، أن يدرك المفارقات المعرفية التي تبناها الشاعر بوعي، إزاء الواقع المعرفي والثقافي العربي وكيف تبنى فكر الإختلاف في كل شيء فأول مايفاجئ هذا المتلقي هو إختلاف الشاعر عند التفكير المشترك لذا لابد من الحذر في المعطيات المستقاة من الثقافة المشتركة والإبتعاد عنها في نصوص الشاعر"[132]، مثل الفلسفة والصوفية والتاريخ والأسطورة والتي هي من بين أهم العناصر التي تحضر بقوة في شعر أدونيس المختلف كما تدل على إطلاعه الواسع على التراث العربي والغربي على حد سواء.

ثم تنتقل الناقدة راوية يحياوي، إلى العنصر الثاني في متابعة شعر أدونيس في الكتاب من وجهة نظر المتلقي والذي كُسرت كل توقعاته مع شعر أدونيس، بعنوان كفاءة المتلقي وتفاعله مع النص، لتركز على أن الشاعر عند كتابة نصه وكأنه يستحضر قارئ غير واضح مما يؤدي إلى إنتاج نص لا يتسم بأي أسلوب أو خاصية مميزة تجعله قابل للتصنيف، فهو نص فريد يستلزم قارئ من نوع خاص،"فالفاعلية النصية في الكتاب لأدونيس جربت مختلف الممكنات الإبداعية، وعمدت إلى التجريب المفتوح، وعدم الإستقرار إلى بنية واحدة تحدد ملامح أسلوبية قارة"[133]، فيصبح القارئ يتخبط في بحر الدهشة أمام هذا النوع الجديد من الشعر ويتسائل فيما كان يفكر الشاعر عند كتابته نص القصيدة، "فإذا إعتبرنا أن القارئ الضمني يمثل مجموع التوجيهات الداخلية للنص والتي تقدم شروط تلقيه،

---

[132] : المرجع نفسه، ص442.

[133] : المرجع نفسه، ص442.

فإن هذه اللغة الواصفة توجه المتلقي، ولكن بصورة عامة وتقدم الخطوط العريضة للعملية الإبداعية عند الشاعر فهي أساسات توجه القراءة، وكأن الشاعر عندما يكتب نصه يستحضر متلقيا غير واضح المعالم لذا يعمد إلى توجيهه"[134]، فالشاعر لا يستحضر قارئ ضمني محدد ولكن يضع المعالم داخل نصه، والقارئ المتميز هو من يستطيع فك شفرات شعره المختلف، وهذا ما جعل شعر أدونيس يوصف بالمختلف الخالد لأنه دائم التحول بتحول القراء وهو مايسعى إليه أدونيس بحيث لا يكرر غيره.

ثم تعطي نموجا تطبيقيا من شعره، والذي يسدعي من القارئ توليد دلالة معينة من خلال بعض القرائن الموجودة في النص الشعري تقول :"وأخذوا جعفرا/ قيدوه بقيد حمار/ أضربوا عنقه/ وأنصبوا رأسه عاليا/ وإقطعوا جسمه قطعتين/ أصلبوا القطعتين على الجسر/ ثم أحرقوه، تعمد الشاعر نقل التفاصيل، والمتلقي مازال ينتظر الأسباب، ثم أعطى له /لا برامكة /لا أمان لهم /لا أمان لمن ينتمي إليهم /ولمن يلجأون إليه، فعلى المتلقي أن يشارك في إنتاج السبب المرتبط بالأمان والأمانة"[135]، فمن خلال إعطائه لهذه القرائن يسطيع القارئ من إستنتاج أن المعنى المقصود هو الأمان والأمانة، والتي هي قيمة إنسانية إذا غابت غاب كل شيء.

---

[134] : المرجع نفسه، ص447.

[135] : راوية يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة، ص449.

أما بخصوص الرؤيا الشعرية لدى أدونيس فمخطأ من يضنها ثابتة من نص لأخر، بل متحولة بحيث تباغت القارئ بتحولاتها فتشعره بالتوتر، والدهشة، "يصطدم المتلقي بتغير الرؤيا لدى الشاعر فيتشكل الفراغ بين نص يقول القتل والمأساة، ونص يكتب التجدد والحياة، فيقول:/ النبات هنا في الحقول وحول البيوت يجدد أوراقه بعضها شهوات/وبعضها شرفات"[136]، فبتفاعل القارئ مع النص يعاد إنتاجه بطريقة آلية، وهو مايعطيه التجدد والحياة الدائمة "فلا يطمئن إليه المتلقي عندما يقرأ شعر أدونيس، وكل شيء تحول، فالقارئ الضمني يهيئ نفسه لإكتشاف الأشياء والعادي لم يعد عاديا يتوتر، ممكن المعنى وتنفتح الدلالة، ومع كل قراءة يعاد إنتاج النص"[137]، لتصل يحياوي في نهاية تحليل النماذج الشعرية من ديوان أدونيس الكتاب إلى نتيجة مفادها أنه" لو حاولنا أن نستجمع هذه العناصر لنميز خاصية الرؤية الشعرية عند أدونيس فإننا نقول هو شاعر الكشف لم لم يكتشف بعد، فيغامر في المجهول وتجاوز دائم، لكل مايمت بصلة للثابت والسائد وللأثر ونبؤةواستشراف لمستقبل بحاجة إلى التوق إليه، ورفض لكل سائد وتقليد وتبعية للماضي أو للثوابت"[138]، لأنه يملك رؤيا تختلف عن غيره من الشعراء من جهة، ودائما يسعى للتفرد والتميز ولذلك، نجد وهج الإبداع في كل كتباته حاضر وبقوة.

---

[136] : المرجع نفسه، ص454.

[137] : المرجع نفسه، ص458.

[138] : المرجع نفسه، ص461.

ثم نجدها تطرح عدة أسئلة تتبادر إلى ذهنها عندما تتحدث على الدخول لعوالم نص أدونيس كقارئ تقول:"وإذا ما دخلنا إلى النص السابق كقارئ، أول سؤال نطرحه مرتبط بالسجل النصي، هل هذا النص الشعري يشبه كل النصوص التي رأيناها؟وهذا السؤال يتشعب إلى مجموعة من المعطيات كطبيعة الشعر الذي قرأنه سابقا، هل هو من الشعر العمودي أم من شعر التفعيلة؟ أم من قصيدة النثر؟ وهل المخزون القرائي كبير ومتنوع؟ ونعتقد أن السجل النصي أيضا خاضع للتفاعل بين بنيته النصة التي تمثلها وطبيعة المتلقي وثقافته"[139]، فمع أدونيس يبقى القارئ دائم الأسئلة والدهشة، وهذه هي ميزة الأدب مابعد حداثي دائما ما يبحر بنا في عوالم خارقة بعيدة عن المألوف.

أما بالنسبة للعنصر الثالث، والأخير في هذا الفصل والذي عنونته الناقدة بخيبة أفق التوقع، فقد ركزت فيه على أن القارئ أمام خيارين إما أن يلتقي بنص شعري من قبيل الجماليات التي ألفها، أو يصطدم بنص شعري يتميز بجماليات لم يعهدها القارئ فيحدث له مايسمى خيبة أفق التوقع، "يتمركز النص الشعري، كوسيط فعال بين المبدع والمتلقي، اللذين يتفقان ضمنيا على أنه عندما يتحرك النص من قبل الأول ليمر إلى ذهن المتلقي، تتحقق الإستجابة، ويكون الإنتاج النصي القرائي أما عندما يجرب النص جماليات لم يعهدها المتلقي فعليه أن يجتهد في إشتغاله داخل توقع جديد خارج ذاكرته الشعرية، التي شكلت أفقا محددا، ويعبر إلى جمالية نصية إبداعية تجاوزت المألوف والمعتاد، عليه أن يمر من أفق توقع العادة والتكرار إلى أفق توقع المبتكر الذي لا يركن إلى المعايير فيجتهد داخل التغيير والتحول"[140]،

---

[139] : راوية يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة، ص465.

[140] : المرجع نفسه، ص472.

ومنه فقارئ شعر أدونيس أمام تحدي يجعله يتقن قراءة النصوص الإبداعية بطرق مبتكرة ليست الطرق المعتادة، يجب أن يكون قارئ يحسن التأويل.

لتصل في نهاية التحليل إلى مجموعة من النتائج النقدية المهمة حول شعر أدونيس في الكتاب، "ترسخت عندنا فكرة التحول فحداثة الشعر تلزم حداثة التلقي والقراءة فتتطلب شعرية المختلف النصي شعرية القراءة المختلفة"[141]، فمن الطبيعي أن الشعر المختلف يتطلب قراءة نقدية بآليات مختلفة.

"إن تفكيرنا في التحول الشعري عند أدونيس من القصيدة إلى الكتابة هو متابعة للمسافة الجمالية ورصد للصيرورة الدائمة التي لاتستقر على حالة، وعندما لا تتطابق معايير المتلقي التي إكتسبها من خبرته القرائية مع المعايير التي يختزنها العمل الأدبي فإن المتلقي يسجل خيبة أفق التوقع"[142]، فالقاريء يرتاح ويفهم كل مايوجد في إدراكه، وكل مايوجد خارج إدراكه فإنه يصعب عليه التعامل معه وقد يلغيه.

---

[141] : المرجع نفسه، ص472.

[142] : المرجع نفسه، ص473.

"حين نتحدث عن خيبة أفق التوقع عند المتلقي في شعر أدونيس، نسلط الضوء على المسائل النقدية التي وعاها القارئ وإقتنع بها في حين أن النصوص تقول غير ذلك"[143]، لأن النص لا يقدم نفسه بسهولة للمتلقي، وليس من السهل الوصول إلى عمقه خاصة مع شعر أدونيس المختلف.

4-إنفتاح الشعر العربي المعاصر وخلود التأويل:

ونحن بصدد توصيف القراءة وفاعلية التأويل في المنجز النقدي المغاربي، ننتقل من زاوية القراءة الشعرية، إلى زاوية إنفتاح الشعر العربي المعاصر وخلود التأويل، ومع الإبحار في فلك وعالم أدونيس الشعري المختلف مرة أخرى، ولكن مع ناقد مغاربي أخر، وهو الناقد عبد العزيز بومسهولي في دراسته الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، حيث إن الشعر هو إلتحام كلي بين الحرية والضرورة، متداخلان كما يتداخل الوعي بالاوعي، فإن الشعر حسب التأويل مغامرة تهدف إلى فتح درب الحرية كفعل للإختيار والولوج في المجهول، وهو ما يمكن من خلق تجريب إبداعي" وفي نظري فإن الشعرية كما يمارسها ويوظفها أدونيس قد مارست التجريب فكسرت الجاهز، والمألوف، كما فتحت أفق إستشراف المجهول"[144]، ثم يورد بومسهولي قول لأدونيس مفاده، أنه"قد نظرت لما أسميته بقول المجهول مقابل التقليدية التي نظرت، وتنظر لقول العلوم وفي هذا ما أتاح تفجير كثير من الحود في النظرة الموروثة إلى

---

[143] : المرجع نفسه، ص474.

[144] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل-قراءة في شعر أدونيس-إفريقيا الشرق، المغرب، 1998، ص8.

الأنا، والجسد، واللغة، وأتاح الدخول إلى عالم المكبوت العربي، وهو عالم شائع هائل قلما يجرؤ العربي على الخوض فيه، وفي هذا أكدت على أن اللغة الشعرية العربية تقوم في جانبها الطليعي، اليوم على التجريب"[145]، ومنه فأدونيس قد كرس للتجريب من ناحيتين ناحية التحرر من سلطة التراث كنموذج فمهد بذلك الطريق نحو عالم شعري ديناميكي متحرك بشكل دائم لا حدود لنهاياته، ومن ناحية أخرى إنتقاله للتأويل، لأن الشعرية لا تنتج الرموز والإشارات فحسب بل يضيف إلى ذلك إنجاز أخر وهو ممارسة التأويل، لأن محاولة قراءة وفهم شعر أدونيس تجعلنا كل مرة نضع كل يقينياتنا موضع السؤال والتأويل.

إن مايقابل إنفتاح النص الشعري ويجسده بصورة واضحة، ويسمح بالتجديد والإستمرار، تفتُّح الناقد، ورفضه الثبات والإستقرار، وكأن الثاني يستمد من الأول مصداقية إنفتاحه وتعدده، فهو في جميع الأحوال قابل لإستقطاب هيئات الناقد وتحول مراياه، فإن صادف فيه خفة الظل ومرونة الحركة، أعطاه مالم يعط غيره من فتوحات تتقاصر دونها الأداة المنهجية، لقد وصف جون ستروك رولان بارت قائلا بأنه" يصر على إبقاء ذهنه في حركة دائبة، وعلى أن لا يسمح لنظراته الثاقبة المتنوعة ومشروعاته المختلفة لتفسير النصوص الأدبية بأن تتجمد في مذهب ثابت

[145] : المرجع نفسه، ص10.

المعالم والحدود"[146]، لأن الإنتهاء عند حد من الحدود يعطل الحركة، أو يجعلها تتروح مكانها، تستنسخ تجربتها كل حين، وفي وصف ستروك حقيقة تلتقي مع ماقدمهأمبريتو إيكو في تعريفه للأثر الفني حين يقول"أن الكيفية التي يكون عليها الأثر، تحدد الكيفية التي كنا نبغي أن يكون عليها الأثر"[147]، ذلك أنه بعدد الهيئات التي يكون فيها الناقد المتحول فكرياً تكون صفة النص الفني، ففي كل هيئة يقدم للنص الشعري قالبا يتبنين فيه، وإذا إنتقل إلى غيرها تحول النص معه إلى هيئة أخرى، وتكشف التعاريف المتعددة للنص الشعري عبر تاريخ الأدب عن هيئات متحولة للنقد والنقاد.

وإذا لاحظنا التحول والتعدد في الذات الواحدة، سهل علينا إستخلاص سمات فاعلة في التفكير النقدي الجديد، لأن التحول والتعدد يفرضان تعارضا، صريحا بينهما وبين المعتقد والرأي المستتب وكل مواجهة يجربها النقد الجديد إنما سعى إلى هدم الإعتقاد والثبات وتذكير الناس بأنها مجرد أراء هيمنت عليهم حتى نسو معارضتها، ومنه فقد شكل هدم الطريقة التقليدية للنقد إطار النقد الجديد، الذي قامت دونه عصبة من النقاد الشباب الثائرين على المؤسسة الأكاديمية وأعرافها وهيمنتها على المعنى فكان التجريب إلى حدود بعيدة وكان الإنفتاح إلى حدود اللامحدود.

---

[146] : جون ستروك، رولان بارت، في البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص75.

[147] : حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص129.

أ-الأشياء والأسماء، قراءة في أبجدية ثانية لأدونيس:

إن أدونيس يعيد قراءة التاريخ بواسطة أبجدية ثانية تحاور الذات، والمكان، والزمان واللاشعور، وتضيء سراديب لغة طواها النسيان فقراءة شعر كشعر أدونيس هي قراءة إشكالية لأنها ممارسة هرمونيطيقية يحضر فيها سؤال الذات الكتابة كإثارة حيوية لإبعاد متعددة تخضع لألية الكشف والتأويل، ثم يحلل بومسهولي أبيات لأدونيس ويقوم بتأويل معانيها ومرجعيتها الفلسفية، ونجد قوله في تحليل شعر أدونيس:

"أكتب الظن والمستحيل.

ويملي على الفضاء.

إنها حياة خلف الحياة إنها حياة الرموز والدلالات والإشارات الإيحائية التي تؤول العالم باعتباره أخر قابل للكشف وإعادة التأويل وهنا سر نجاح المتصوفة في قراءة الوجود قراءة تعيد تأليف المتضادات وفق وحدة خارقة، فالشاعر يوظف أدوات أدبية في إنجاح معرفة إبداعية تفك الأشياء ثم تعيد تشكيلها، وتستحضر التراث، بل وتؤوله وتخلق من أصواته المتعددة فاعلية ديناميكية تسهم حقا في بلوغ أقصى درجات الرؤيا الشعرية"[148]، وكأنه يفرغ هذه الأحداث التاريخية من محتواها ويعيد توظيفها بطريقة شعرية إبداعية خاصة به.

[148] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص17.

ب-الأشياء والأسماء:

يتناول بومسهولي في هذا العنصر الحديث عن، مميزات خطاب أدونيس بحيث" يتميز خطاب أدونيس الشعري بتداخل تشكيلات خطابية متعددة بعضها يمكث في التراث الإنساني القديم وبعضها الأخر يطفح به الخطاب الفلسفي المعاصر، ومن خلال هذا التشاكل يتمكن الشاعر من إختراق الخطابين معا القديم والمعاصر، ليس قصد التموقع بينهما ولكن قصد بناء شعرية حداثية مميزة"[149]، وإذا كان أدونيس مؤولا بارعا للتراث بالمعنى الشعري" فهو قارئ مغامر في قصيدته (البرزخ)، حيث يقتحم الخطاب الفلسفي المعاصر، بطريقة إستشرافية لا تقف عند حدود الخطابات السابقة وإنما تتجاوزها باعتباره ضمير المستقبل المجهول"[150]، فيجد بومسهولي الشاعر في البرزخ "يستدعي من لب الخطاب المعاصر، إشكالية فلسفية تناولها عدد من الفلاسفة العصر نذكر منهم نيتشه، هيدغر، فوكو، أعني بها إشكالية الأشياء والأسماء"[151]، وهو مايتقاطع ويشترك فيه مع الناقدة راوية يحياوي في كتبها من "القصيدة إلى الكتابة"[152]، ثم يورد بومسهولي مقاطع لأدونيس ويؤولها "(أغسل التاريخ ... ماقال وما أنكر...بالإشارات التي يرسلها الفجر إلي)، فقراءة هذا المطلع أساسية لفهم منطلقات الشاعر الشعرية، وأيضا لمساءلة شكل تعامله مع الأشياء والأسماء، ومن ثمة يتوجب تفكيك بنيته الشعرية لسانيا ودلاليا، فحضور

---

[149] : المرجع نفسه، ص18.

[150] : المرجع نفسه، ص18.

[151] : المرجع نفسه، ص19.

[152] :راوية يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة، تحولات النص الشعري في الكتاب لأدونيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة1، 2015.

الماء هو مايحيل إلى تأويل مافي التاريخ، وهي عملية إجرائية نستكشف من ورائها قراءة التاريخ قراءة شفافة، فهي قراءة أسطورية بالفعل تعتمد آليات هرمونوطيقية بالعودة إلى الأصول البدائية لتشكيل فكر إنساني يندمج في الشعر المجاوز بالزمن وبالفعل التاريخي والكينونة"[153]، فقصيدة **البرزخ** في نضر بومسهولي"تحاول كشف الذات، قصد تقويم العلاقات بالعالم من خلال تأويل جدل الأشياء والأسماء من خلال لازمة شعرية:

تخرج الأشياء من أسمائها- لا أسميها"[154]، كما نجد بومسهولي يستعين بالمنهج الأسلوبي من خلال إحصاء عدد تكرارات اللازمة في قوله"وقد تكررت 16مرة ، بينما تكررت مرة واحدة في المقطع 2-3-4"[155]، ويواصل بومسهولي تحليله وتأويله للمقطع ليجد أن بداية أدونيس مقطعه "بفعل (تخرج)، يدل على الرؤية الفلسفية التي ينطلق منها، وهي رؤية فينومينولوجية، تشير للظهور والتجلي، وهو يلتقي مع هيدغر في تأويله لظهور الأشياء تأويلا أساسه اللغة فهو يرى أن الأشياء تكشف عن نفسها من خلال اللغة"[156]، ومنه فإن بومسهولي يستنتج أن "أدونيس يؤسس لشعرية تأويلية جديدة تستمد كينونتها الفعلية من كون الشعر أساسا مفتوحاً

---

[153] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص19.

[154] : المرجع نفسه، ص25.

[155] : المرجع نفسه، ص25.

[156] : المرجع نفسه، ص26.

على أبعاد التشابك الدلالي ومن كونه أيضا إبداعا للرؤيا التي تعبر عن عمق فهمه للعالم شأنه شأن الفلسفة"[157]، ثم ينتقل لقول أدونيس:

"أولوني... جسدي رف كتاب... كتبته أبجديات نجوم وغيوم.

فشعر بهذا المفهوم مشروع قراءة جديدة للعالم، بما هي تمثيل تأويلي، يبني رؤيته على أساس الإختلاف والتعدد، وهو مايعطي لقراءة أدونيس للوجود تلك القراءة المتميزة بالغور في ملامسة الأبعاد المتوازية، والمجاهيل اللابثة في أقفاص رؤيا الشعر، ويعبر الشاعر عن رؤيا الإختلاف والتعدد بقوله:

تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسميها لغات، ولكل صوته.

وطبعا فرؤيا كهذه ليست بمعزل عن تأثير الأركيولوجياالفوكوية، فلفظ لغات وأصوات تحيل إلى الإختلاف والتعدد بقدر ماتحيل أيضا إلى الخطابات التي تطرح إشكالية الأسماء والأشياء"[158].

[157] : المرجع نفسه، ص26.

[158] : المرجع نفسه، ص27.

ثم ينتقل بومسهولي وهو بصدد قراءة وتأويل شعر أدونيس إلى العنصر الموالي والذي ختار له عنوان:

ت-القصيدة كتقويم للوجود:

يرى بومسهولي أن "تقويم الوجود وفق منظور أدونيس هو إعادة خلق متجدد ولا متناه، فقصيدة**(برزخ)**، تعد تقويما للوجود، لأنها تبلغ الذروة في إختراق أبعاد الوجود الكوني فهي توجد وجودا ذا أهمية شعرية يدمر سلطة الذات، وقوتها الأتية من إمتلاك الأشياء وفق مبدأ غريزي، ليترك حرية وإستقلالية الأشياء لتعيد إنتظامها داخل بنية لغوية تحتوي وتحتمي برؤاها الخاصة"[159]، ولقراءة هذه الأبعاد في قصيدة **(برزخ)**، لابد من خوض مغامرة الغوص العميق في عالمها المادي المنحدر من أعماق الأساطير، ولهذا فمهمة بومسهولي لا تنازع القصيدة في سمتها الخلقية بقدر ماتتحاور في شكل هذا الإنتظام الخلقي وأشكال تجليه الشعري الجديد.

[159] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص29.

ث- تماهي الأشياء بالرموز:

يجد بومسهولي أن العلاقة" التي يؤسسها الحاضر كتجلي وجودي للشيء وظهوره يتشكل وفق محوران أساسيان متشابكان في قواسم مشتركة وهي:

أ-محور الوردة فالوردة هي بؤرة تلاقي ثلاث فاعليات ديناميكية هي الشعر- الذات -العالم:

يخرج العطر الحيران من وردة الأسئلة.

تخرج الأمثلة من فم الأرض مخنوقة.

ب-المحور الثاني الجسد-الذات-باعتباره رؤيا، وهنا تتكاثف فاعلية الشعر باعتبارها فاعلية تأويلية تستكنه الذات لقراءة الجسد"[160].

ليصل بومسهولي إلى قول أدونيس: (أولوني... جسدي رق كتاب)، ويستنتج، أن الذات إذن تدرك الفعالية الشعرية بكونها هيرمونيطيقا، تدرك الأشياء والذوات كامتدادات تناصية، ولها إمكانيات مفتوحة على الأخر قصد إعادة كشف تشظي المعاني داخل هذا الإمتداد النصي، وما يهم الشاعر أن يكون هذا الأخر حاذقا في تأويلية وبحثه عن الرؤيا، -ثم يصل بومسهولي إلى مقارنة أدونيس ببرنار-وهنا يلتقي بمشال برنار الذي بحث على إعادة قراءة الجسد وتفكيكه كما يقرأ ويفكك الكتاب والرموز"[161]، فأدونيس يفرض التأويل على قارئه من خلال شعره صراحة في قوله (أولوني).

---

[160] : المرجع نفسه، ص34.

[161] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص35.

إننا أمام عملية دقيقة يتخطى فيها الشعر فاعلية إنتاج خطاب اللغة، إلى فاعلية أخرى"توظف اللغة الماورائية فخطاب الشعر يصبح مقروء داخل بنية الشعر نفسه، وقارئ لأدواته في الآن نفسه، وبالتالي فالنقد هو جزء هام من بناء شعرية تأويلية، لذا تدرك الذات أن لغة جديدة تنبثق، من رحم الشعر، لغة جديدة تتخذها هي بدورها وتؤول صوتها– أولوا صوتي– إنه بحث مستمر عن لا نهائية الدلالة المتفتحة والمنفلتة عن حراس المعنى الذين يحتكرون الحقيقة لصالح بطريكية مدمرة للجسدانية هذه التي تشيد التعدد والإختلاف"[162]، وهنا بومسهولي يمارس التأويل بمعنى الكلمة.

ج–قراءة الماضي:

يتناول بومسهولي في هذا العنصر فكرة مفادها أن "هذا البحث المستمر يقود الشاعر إلى إعادة فحص، الماضي والشروع ضمن خطة تأويلية عميقة تبدأ من تفكيك أثار الماضي وتقويم دلالته القطيعة المتمثلة في اليقين:

إبتكرماصنف الماضي...أعد إعجامه...أعد تصريفه...أعد إعرابه.

[162] : المرجع نفسه، ص36.

– يجد بمسهولي أن– الشاعر يهدف إلى إعادة قرائتهوإكتشاف خطاباته، وتأويل لغته والقصد هنا لا يجب أن تفهم قراءة أكاديمية، وإنما إحداث خلخلة ضمن الجهاز المفاهيمي الماضوي، وإكتساب رؤية منفتحة، ولاتستلب في التقديس، ولا تخضع للدوغمائية والقطيعة"[163]، بل إستحضار التراث بطريقة إيجابية يفرغه من محتواه ويشحنه بطاقة شعرية جديدة تنم عن وعي الشاعر وإطلاعه المتمكن.

ح–مساءلة الشرق:

يصل بومسهولي وهو يتابع شعر أدونيس إلى ملاحظة مفادها أن شعره يحتوي على كم هائل من المساءلة للشرق، "تفصح هذه المساءلة عن تجريد الشرق من دلالته كرمز روحي، حيث يمثل فضاء للرؤية ومكاشفة النور، ولكن الشاعر يسائله كواقع لتشكيل دموي يعلن عن مذبحة الإنسان.

إسألوا الشرق.

لن يضجر من مزج خطاه.

بالدم الدافق من أبنائه.

[163] : المرجع نفسه، ص36.

إنه الإنسان ...مذبوحا على صدر نبي"[164].

حيث أصبح الشرق من رمز للنور وإنبثاق الشمس، إلى رمز للذبح والدماء في شعر أدونيس.

خ-الأنا- الأشياء- العشق:

يرى بومسهولي أن أدونيس منذ ترجربتهالأولى(مهيار الدمشقي)، وهو يحيل إلى التاريخ ومايحمله من ضياع وتمرد، "حيث رُبطت الرؤيا في شعر أدونيس بالحفر في العالم الشرقي العربي بصورة الدم والإقتتال"[165] وكأنه يحيلنا لهابيل وقابيل بداية الجريمة بين بني البشر.

[164] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص44.

[165] : المرجع نفسه، ص44.

أ-الشيء كبعد لغوي:

يورد بومسهولي في معرض قراءته وتأويله لشعر أدونيس تعريف **(للشيء)** ليربطه فيما بعد بالتأويل بحيث"إن كلمة **chose** في لغة الميتافيزقا، تشير بشكل عام إلى كل ماهو**شيء** على نحو ما، فإن معناها يتغير تبعا لتأويل مايوجد، وهذا التغيير هو إنتقال من معنى إلى أخر، وهو مايعني النظر إلى الشيء كظاهرة متعددة تكتسب أبعاد تشكيلية وفقا لتمظهراته، وتبعا للزاوية التي تقف ضمنها الذات الرائية، والمؤولة بمعنى أخر أن الشيء قد يدخل في صميم لعبة الدوال اللغوية ويضحى هو ذاته لغة تتحدث، إن الشاعر وهو يكتشف أبعاد الشيء من خلال لعبة الأدوار المتبادلة يتأول الشيء كمادي ينخرط في نداء الوجود حيث المجاهدة الذاتية الناتجة عن تأثير الإدراك تحت عملية التداخل والتخارج بين الذات والشيء"[166]، ثم يكمل بومسهولي تتبع المشهد التأويلي في شعر أدونيس، "وبما أننا دخلنا هنا لعبة هيرمونيطيقية فإننا نستطيع أن نتأول الشيء في **(البرزخ)** باعتباره الشعر نفسه، وباعتباره قصيدة الوجود التي تفضي إلى فتح باب المشهدة والرؤيا وقراءة الوجود"[167]، فأدونيس يوحيلنا لفكرة أن بعد الموت في **البرزخ** هناك حياة دائمة ومنه فنصه الشعري دائم الحياة، وخالد متجدد عند كل قراءة.

---

[166] : المرجع نفسه، ص47.

[167] : المرجع نفسه، ص48.

ب-التعالق الدلالي:

ليصل بومسهولي في الفصل الأول إلى أن القصيدة التي ركز على قرائتها في الأبجدية الثانية "عنوانها **البرزخ**وإختيار هذه العلامة لم يأتي عفويا بقدر ما يكشف عن جملة من الترابطات الدلالية المتشابكة أفقيا، أو عموديا والتي تحيل إلى التعددية التأويلية فإذا رجعنا إلى المعجم نجد دلالات **البرزخ**، كثيرة منها : حاجز بين البحرين، عالم الأخرة، بين الشك واليقين"[168]، وكأن أدونيس يضع بومسهولي خاصة والقارئ عموما، أمام حيرة من أمره أيُ دلالة من دلالات **البرزخ** يختار في قراءته وتحليله، وهذا هو الإبداع الحقيقي الذي يضعنا أمام تساؤل و تيه ودهشة وحيرة من أمرنا، ومنه فالتيه هو سفر نحو المجهول، وإمتطاء دروب المغامرة" وبهذا يغدو التيه برزخا يعوق حصول المعرفة اليقينية وبحثا دؤوبا عن رؤيا إستبطانية تستهدف إبداع النص"[169]، ولهذا فإن أدونيس "يدرك جيدا أن للشعر وظيفة جوهرية هي كشف عن صنع الوجود وإبراز إمكاناته المتعددة في العالم"[170]، فالمتعة تكمن في هذه الرحلة المدهشة في قراءة النص الشعري الأدونيسي، لا عند الوصول إلى نهايته.

---

[168] : المرجع نفسه، ص51.

[169] : المرجع نفسه، ص52.

[170] : المرجع نفسه، ص53.

خ-الكتاب والتأويل:

أ-عتبة التأويل:

يبدأ بومسهولي حديثه في هذا العنصر عن اللغة وكيفية إشتغال أدونيس على لغته الشعرية، وكيف يمكن أن تكون اللغة "تمهيداً لعمل التأويل الشعري الشامل، إذ ينفتح أدونيس في ديوانه (شهوة تتقدم على خرائط المادة)، على السؤال بوصفه مفتاحا أساسيا لإعادة تأسيس الحوار الشعري الذي يعيد وسيلة إستكناهية للذات والعلم، لذلك نجده يكثف من سؤال اللغة:

أين سأحفظ أعيادي التي لم تمت بعد؟

كيف أحرر أجنحتي التي تنحب في الأقفاص اللغة؟

وكيف أسكن.

في ذاكرتي وها هي خليج من الأنقاض العائمة؟[171]

اللغة إذن بيت الشعر ومسكنه، و"غيرها تفجير الذات أهواءها، إن الشعر من خلال هذه الممارسة التأويلية يصبح وسيلة لإنفتاح العالم، هذا الإنفتاح يتجسد من خلال اللغة التي تستجمع التوتر الذي يشكله التعارض بين الظهور والإختفاء، والذات عبر اللغة تجتاز هذا التعارض من خلال التحول عبر مسافتين: السماء يوصفهاالإنكشاف، والأرض كرمز للعتمة والظلمة، فهيدغر يشترك في نقطة أساسية تفصح عنها شعرية أدونيس هي كشف علاقة الذات باللغة المبنية على التجاسر أو التماس الجسدي الإيروتيكي، حتى إن الذات تتأول هنا كأداة إخصاب في فرج الأرض"[172]، ثم يورد بومسهولي مقارنة بين نيتشه وأدونيس في رؤيتهم لرمية النرد بطريقة مميزة،" وللمقارنة فإن الذات في رمية النرد عند أدونيس تتحول مايشبه زهر النرد عند نيتشه أو مالارمي فسقوطها في فرج الأرض خصاب للتعدد بينما تظل اللغة هي ذلك الملعب الذي يمارس عبره اللاعب في رمي النرد لإثبات كينونته التاريخية فاللغة إذن جسر التاريخ الذي يسمي الغد والمستقبل بعد العود الأبدي للكائن الجوهري في العالم"[173]، أما فيما يخص تجربة أدونيس الشعرية في التجريب، والذي يفتح نصه الشعري على عوالم كثيرة للتأويل، "إذا كان أدونيس قد إنفتح على السؤال لإعادة تأسيس الحوار الشعري فإنه يستمر في تأمل تجربته الشعرية في بعدها الإشاري الرمزي، أي داخل منطقة التجريب والخلق، من أجل التجاوز ولولوج عالم التأويل الشامل، إن أدونيس فيما هو يتأمل كونه الشعري فإنه ينفتح على التأويل الكينونة، ويؤسس لشعرية التأويل، وفي هذا يجب أن نفرق بين الشعرية كمنتجة

---

[171] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص59.

[172] : المرجع نفسه، ص60.

[173] : المرجع نفسه، ص62.

للنص باعتباره خاضعا للقراءة التأويلية والمؤول للعالم، وهو من جهة ثانية قابل التأويل ذات قارئة لأبعاده النصية"[174].

د-الكتاب ومغامرة التأويل:

الكتاب لأدونيس يعد من أهم التجارب الشعرية المعاصرة التي إتخذهابومسهولي كنموذج للفرادة والتميز الشعري بحيث، "تدخل تجربة **الكتاب** عند أدونيس، ضمن مشروع التأويل الشامل الذي تنفتح عبره مجالات التعددية، والنسبية والإختلاف، وتنكشف أبعاد العلامات والدوال اللغوية، بوصفها نسيجا من المجازات، والإستعارات التي يتشكل من خلالها كتاب العالم، فالعالم كما يقول(ياسبيرز)، مخطوطة لعالم أخر لا تنفذ إليها قراءة كونية، ولايفك رموزها إلا الوجود"[175]، فهي تشبه رحلة في برزخ نحو المجهول.

[174] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص65.

[175] : المرجع نفسه، ص66.

فالكتاب عند أدونيس" هو جذر التأويل الشعري لعالم طالما قرأناه بصورة دوغمائية، ولطالما قُدم إلينا في شكله المعطى لظاهرة دون أن نكشف عن عمقه وحيويته، ومنه فأدونيس يرى أن الكتابة بإعتبارها قراءة تقحم المعاني داخلها، وتنظر إليها كممارسة دالة تدخل ضمن مجرى التفاؤل التاريخي والإجتماعي"[176]، فالكتابة تحمل الكثير من التأويلات والتفكيكات على عكس الخطاب الشعري المباشر بالمفهوم مابعد الحداثي.

أ- التطابق(الكتابة-الذات):

إلى أي مدى يمكن أن يتطابق إحساس الشاعر بمايكتبه في الكتاب؟ "إن التطابق هنا ليس بالمعنى الميتافزيقي التماهي بالحقيقة إنه تطابق مجازي إنه تطابق الكتاب والكاتب، فالكتاب بوصفه المشروع اللامكتمل والمفتوح باستمرار والكتاب باعتباره ذات الكتاب نفسه، المؤولة للكتابة كقارئة فعالة تنتج النص اللامكتوب الذي لايكون مجال الكتابة إلا علامة عليه، كما تنتج القراءة المحتملة كأبجدية ثانية تتحدث عن الأبجدية الأولى إن الوحدة من خلال هذا المنظور هي وحدة المتعدد اللامتناهي، فما نكتشفه داخل هذا التطابق عند أدونيس هو إنفتاح التأويل باعتباره المغامرة الجديدة التي يراهن فيها الشاعر ذاته داخل كتاب يؤول العالم بوصف النص تشكيلا مفتوحا،**(لكن حياتي مثل كلامي تأويل)**، التأويل هنا لا يعزل الكلام عن الحياة فهو يقرؤها داخل مبدأ التكامل والإمتداد، ولا يحصل الفهم الشامل بقراءة تدرك الكلام فيما نفصله عن جوهره الحيوي، وإنما بكونه خلقا متجددا للحياة فهو إذ يفيض

---

[176] : المرجع نفسه، ص67.

حيوية فإنه يكشف أشكال المعاني الثاوية خلف إستعارات الكلام وإنزياحاته"[177]، لأن ذات أدونيس في الكتاب تتمهى مع شخصياته في التأويل حد التطابق.

ليختم بومسهولي تحليله وقرائته لهذا العنصر، وهو التطابق بين الكتاب والذات، بطرح سؤال إشكالي فيما معناه، هل نحن أمام شعرية تتوخى تحرير **الذات /الكتاب** من كل أشكال الإيقاع الرتيب الذي يكرر نفسه بالإلتجاء إلى لغات مختلفة تمكنها من تأويل مغامرة الوجود؟ لكن الإجابة عنه تبقى صعبة إلى إن يظهر منافس لأدونيس وخاصة في **الكتاب**.

ب-الأنية مقابل اللفظ:

إن التأويل لشعر أدونيس ليس ثابتا ونهائي يقول بمسهولي:"إذن ليس هذا التأويل نهائيا حاسما، وإنما رؤية تدرك الوجود باعتباره صيرورة تولد سلسلة من التأويلات عبرها، أي بجينيالوجيالاتؤمن بالماهيات الثابتة بقدر ما تعفى إلى اللغة بوصفها تعدد، فأدونيس يلتقي مع نيتشه في إستدعاء المتنبي مثلما إستدعى نيتشه

[177] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص69.

زرادشت لينزع عنه القناع فيؤول من خلال أنيته أنا إرادة صنع العالم"[178]، فالشعر مشروع يتجذر تأويله الشعري للوجود وتعتبر محطة مهيار الدمشقي تأثيرا ترميزيا يكشف عن أصالة هذا التوجه الشعري التاريخي الفلسفي بامتياز.

ولتأويل هذه الأنية المتعددة يعمد بومسهولي إلى الكشف عن تشكلها وفق عناصر معينة وهي كالتالي:

أنا راوي تزور المجد ترسمه.

بحر وتوغل تستضيء به.

شعر رُبانها المركب والزمن.

"أنية= الأنا الأولى+أدونيس+الأنا الثانية +المتنبي+ الأنا الثالثة المتخيلة السندباد، فالمتنبي رمز التباهي و السمو المجنون بذاته، والسندباد المفعم بروح المغامرة والتحدي الدائمين نحو المجهول وإبحاره المتواصل لبحثه عن العجيب"[179]، فأدويس يوظف الرموز التي تحيلنا لمعناها من خلال الرجوع لأصلها ومحاولة التأويل.

[178] : المرجع نفسه، ص70.

[179] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص72.

ذ-**تأويل التاريخ:**

يرى بومسهوليأن"إعادة قراءة التاريخ بالنسبة لشاعر إستكناهي هي قراءة إشكالية لأنها ممارسة هيرمونيطيقية يحضر فيها سؤال الذات والكتابة كإشارة حيوية لأبعاد متعددة تخضع لألية الكشف والتأويل:

هل أكتب تاريخاً للأسود أو للأحمر؟

أأنسى الشيء.

وأذكر نفسي.

إذن فإن هدف هذه الكتابة الشعرية المؤولة للتاريخ هو الحفر في بنية ماهو مسكوت عنه وضائع على هامش التاريخ والتدوين، إنها تدشين لتدوين جديد مختلف ومنه فإن أدونيس إستطاعإختراق التاريخ شعريا لأنه كان يعد ميدانا مستقلا بذاته، لإسترجاعالإختفاء الذي كان وراء كل إنكشاف والغياب الذي كان خلف كل حضور إنه إستذكار لتاريخ الوجود من حيث هو إختلاف منسي، ونسيان للإختلاف"[180]،

[180] : المرجع نفسه، ص75.

والهدف الثاني هو إستعادة الحوار مع التاريخ من حيث هو لغة، وللشاعر مع اللغة من حيث هي وطن وكينونة ليعيد تأويلها من جديد[181].

وثنى الراوي.

لا نعرف من نحن.

وبما أن معرفة الذات تأويل فلا يمكن أن تشعر بالذات خارج منظور الجماعة، "كما يرى ريكور إلا بتوسط البنيات الرمزية، ومختلف صنوف السرد، والحكاية لأن هذه الذات منغرسة في جسم وفي تاريخ عيني فردي، والعالم الذي تولد فيه هو الإطار الوجودي للمارسةالتارريخية"[182].

فحركية التاريخ إذن هي حركة توالي الأقنعة وتأويلاتها، "فكل قناع يكشف عن الأخر يقول أدونيس:

هو ذا أمامك باب التاريخ.

إخلع نعليك.

يمينا يسارا إستقم.

---

[181] : ينظر : المرجع نفسه، ص75.

[182] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص77.

فمن شيء يشبه القبر تبدأ الحكاية ليس صعبا أن تتخيل قبرا يتكلم وحيدا، قبرا أخر ينخرط في حوار أخر ينتمي إلى جوفه يمكن القول أيضا القبر وجه :

هل الأعناق والرؤوس قبور عائمة؟

هل التاريخ قبر على صورة؟

ثم يظيف سؤال على هامش النظم:

هل التاريخ مسرح دمى وفقاعات؟

فالتاريخ يصبح وفق هذا المنظور الشعري التأويلي قائم على الإستعارة بماهي تقنيع للحقيقة"[183]، لكي يكشف عن مصدر الكلام والدخول في حوار الأقنعة الذي يحتاج دائما إلى التأويل، والملاحظ أن الشاعر يتخيل القبر كشكل للتاريخ حيث تبدأ منه الحكاية، ففكرة النبش في القبور وإعادة إحياء الماضي ومساءلته، هي فكرة لا متوقعة على الأقل في الكتابة الشعرية، لكن أدونيس دائما يباغتنا بأفكاره المتميزة.

[183] : المرجع نفسه، ص83.

يعيد بومسهولي ربط مقارنة بين فلسفة أدونيس الشعرية، وفلسفة هيدغر التأويلية" نجد تشابك رؤيا أدونيس بتأويل هيدغر وهو بذلك يحول الشعر لفلسفة تأويلية ونكشف هذا التعالق في صوت بتوقيع ثلاثي:

يزعم الراوي.

إن هذا الحضور الذي يتغطى بأسلافنا.

ليس إلا غياب.

الحضور هنا لايؤول إلا كغياب ومعناه اللاحاضر يستقر فيما يحصل وهي نفسها فكرة العود الأبدي النيتشوية، فخلف كل حضور غياب"[184]، إن الوجود الحي يتحول هنا إلى كينونة إستعاريةحيث، "تُظهر وتخفي تثبت وتنفي، تصدق وتكذب ومن ثمة فالوجود هو كائن تأويلي يقبس من الشمس حكمة الإضاءة لإضهارإختفاء الوجود:

حكمة الضوء، أبقى وأعمق من ليل صحرائك الدامية"[185].

إن الشعر وسيلة لإعادة قراءة التاريخ وتأويله تأويلا كاشفا عن لعبة الإستعارات المائلة فيه باعتباره أيضا وجودا مجازيا.

[184] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص85.

[185] : المرجع نفسه، ص58.

-تأويل السيرة الشعرية:

يبدأ بومسهولي هذه العنصر باستحضار أسئلة أدونيس التي دائما ما تحيلنا إلى إعادة النظر في معنى الأشياء، "يطرح أدونيس في **الفوات** التساؤل التالي:

أيكون | كلام كمالا؟ | الإنسان.

هذا السؤال يعد جوهريا، وإعادة طرحه شعريا في الكتاب، إنما يعني فتح باب التأويل على مصراعيه لإلتقاط مختلف الرؤى الإستكناهية للعالم، قصد بناء حوار يتطلع لفهم الكينونة بإدماج الذات المتكلمة لذات تحدد نفسها "[186] ، إن لعبة التقنيعالتي تمارسها شعرية أدونيس تتجلى أساسا في خلقه منطقة تماس شديد بين أنا الشاعر، وأنا المتنبي"فهي تعيد إنتاج حياة المتنبي فإنها تقرأ ذاتها وتهشم بهذه القراءة أشكال الإستيلاب التاريخي"[187]، فعبر لقب أبي الطيب المتنبي يبحر الشاعر في قراءة تجربة الذات العربية وتأويلها "يقول أدونيس متقمصا أنا المتنبي:

---

[186] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص87.

[187] : المرجع نفسه، ص88.

لم أقل مرسل أو نبي قلت هذا شتاء.

وأنا من تنبأ شعرا.

أدونيس هنا وهو يتقنع بشخصية المتنبي فإنه يعبر بالكلام عن الكمال، فالوصول إلى هذا المجهول هو جوهر رؤية المتنبي"[188]، إن الشاعر وهو يجرب تأويل سيرة المتنبي من منطلق الذات فإنه "يمضي بعيدا في إكساب الشخصية الشعرية بعدا كونيا لأنها تعيش تجربة اللاتجربة كما يحلو **لبلانشو** تسميتها، يقول أدونيس:

الكلام الذي يتفجر في أنا شكه.

[188] : المرجع نفسه، ص89.

إن الكلام تفجير وإنفجار يستعمل هنا إستعارة السلب لتأويل فعال، الكلام الذي يبقي الذات تجتاح وتدمر كل ما هو معقول على أرض المألوف"[189]، ليصل بومسهولي في تأويله لشعر أدونيس إلى نظرته الكونية من خلال تعدد المعاني والتأويلات، "يقول أدونيس:

سأسميه رميه نرد.

إن مايسميه العالم معنى هو عند أدونيس رمية نرد، والنرد في التأويل النقدي المعاصر، هوالكلام الذي يسقط في حركة مزدوجة تتحقق خلالها ذاته مضاعفة تأكيد الرغبة، فاللعب والكلام، يتم برمي النرد مرة ثانية بحيث يتبع مسارا لانهائيا ومتواصلا، وهنا تبقى العلاقة بالمجهول مفتوحة على الدوام، فهذا مايتوخاه أدونيس وهو يستدعي المتنبي ثانية ليخرجه من عالم الحجب، ويندمج بأناه ليشكل كينونة التعالي بوصفها إستشرافا وإضاءة للوجود، وتأويلا يقوم ذاته في نفس الوقت الذي يعيد فيه تقويم العالم المرئي ليصل إلى منبع النبوءة،–ليصل في نهاية هذا العنصر–، إلى أن **الكتاب** إنجاز شعري يتجاوز من خلاله الشاعر ذاته كما يتجاوز به إنجازات

[189] : المرجع نفسه، ص92.

الشعرية العربية المعاصرة، وهو إضافة نوعية للشعر العربي والكوني –حاور التراث وشعراء قدماء على الهامش، وكشف المحضور–، ومنه **فالكتاب** يمارس كل أشكال التجريب ليشكل هرمونيطيقا شعرية، يتفتح فيها الكلام عن كل ألوان الدلالات المنحجبة"[190]، فالكتاب لأدونيس بدخوله عالم التجريب الشعري يحيلنا إلى عالم غير منتهي من التأويلات والتفكيكات والتي تمنحه حياة دائمة وهو مايسعى إليه أدونيس.

[190] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص96.

ز-الفضاء والتأويل في شعرية أدونيس:

إن أدونيس يبني عالمه الشعري بشكل حثيث، وبقدرة فائقة على إحداث النوعية خاصة في تجربته الأخيرة التي تمثلت في **الأبجدية**، و**الكتاب** "فهي دورة المشروع الأدونيسياللامكتمل بالمعنى الخلقي الجوهري لكلمة إبداع، يقول أدونيس:

هل يمكن للعالم حقا.

أن يدخل بيت اللغة؟

-يقول بومسهولي وهو يحلل هذه المقطوعة- وإذا نحن إعتمدنا مبدأ التفكيك التأويلي لهذا السؤال الجوهري سنجد الكينونة النصية تبنى على سلسلة المتواليات التالية:

1-متوالية السؤال(هل).

2-متوالية الإمكان(يمكن).

3-متوالية التعولم(العالم).

4-متوالية الحقيقة(حقا).

5-متوالية الحلول(خارج إلى الداخل).

6-متوالية الإقامة (بيت اللغة)، فاللغة هي الموطن الجوهري عند هيدغر، -ومنه يصل بومسهولي إلى نتيجة مفادها-ينشئ عن هذا التفكيك دلالة ترميزية للعالم تتمثل في شكلين:

أ- العالم البراني خارج بيت اللغة.

ب-العالم الجواني مقيم داخل بيت اللغة.

هنا قابلية العبور للعبور بمعناه الديناميكي عند إبن عربي حيث يمكن الخيال من تحقيق الوجود في اللغة، والإنتقال من الصورة الحسية إلى الوجود المعنوي الذي يكشف عن مبدأ إخترق العادة وصولا إلى حيوية الوجود وتأويل الحياة"[191]، وكما يقول ريكور، "فليست الحياة سواء ظاهرة بيولوجية طالما بقيت خالية من تأويل، وفي التأويل يؤدي الخيال دور الوسيط الذي يكون نسيج الحياة"[192]، وبما أن اللغة تتأول عند أدونيس بالشعر، "فإن اللغة هي الضامنة الجوهرية للعالم الحي، وهنا تتحقق تاريخيتها أو وجودها الحيوي، ويلاحظ بومسهولي ربط أدونيس بين إبن عربي وبين التأويل في عملية الخلق الشعري، لأن إبن عربي يشمل البعد الرمزي عند أدونيس، دلالة العبور فإن أحد أهم

[191] : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص102.

[192] : المرجع نفسه، ص103.

المعاني المولدة لهذه الدلالة هي إدراك العالم كأبعاد تأويلية، وهذا يمكن إستخلاصه من تجربة إبن عربي في التصوف الذي يرى أن الخيال العارف يتصل بعالم الخيال والرموز والتأويل مثل ذات الشاعر"[193]، ومنه فأدونيس يحاول بناء معنى عميق للشعر معنى تأويلي يأتي بعد تأويل إبن عربي للوجود والإنسان ومن ثمة "فكشف أدونيس كشف تأويلي ثان يعيد توظيف البناء الرمزي للخيال عند إبن عربي، فالشعر تأويل باطني للذات وللعالم، كشف وخلخلة، ورؤية كل شيء بخلاف ماهو عليه في الظاهر"[194]، ومنه فبومسهولي قد قام بقراءة تأويلية مفتوحة كشف من خلالها عن البعد التأويلي في الشعر الذي يخترق اللغة ليعيد بناء فهم أخر للوجود فهم يكشف التعددية والختلاف الكامنين في الأشياء والظواهر وفي الميتافزيقا البعدية للشعر تكون الفاعلية الرمزية للبنية الظنية، لإحتمال المشروع المفتوح لتحولات الفضاء الذي ينسج تأويل الكينونة.

[193] : المرجع نفسه، ص113.

[194] : المرجع نفسه، ص115.

هذه هي بعض تحولات الشعر والنقد العربي المعاصر، وتلك هي المأزق التي تلقفت الممارسة الشعرية الجديدة في الراهن الثقافي العربي طيلة قرن من الزمن لتصل إلى التأويل والذي أره الحل الأنسب لدراسة مثل هذه التحولات النصية على جميع الأصعدة، لا لشيء إلا لأن تلك الأسئلة ظلت تعيد نفسها، ولم تكن الإجابات تتم بالنظر في تاريخ الشعر العربي ومسار تحولاته بل كانت الأسئلة والأجوبة تستقدم من نظرية الشعر والشعرية القديمة، أو الثقافات الغربية في أغلب الأحيان، بحيث حرص كل جيل من النقاد على تبديل المفاهيم الشعرية على ضوء ماتيسر له الإطلاع عليه من تاريخ الشعر العربي، وتاريخ الشعر الغربي ومسار تحولاته، ومنه يظل الخطاب النقدي العربي المعاصر يواجه هذا الواقع الفاجع بالسكوت حينا والمواربة أحينا أخرى، فسواء أهمل النقد هذه الظاهرة أو إحتفى بها وإعتبرها علامة على الحداثة، فإن النتيجة تظل واحدة ثمة تواطؤ بين الشاعر والناقد بل إن الناقد والشاعر قد إفتضح أمرهم تماما وما عزوف المتلقين عن الشعر الذي إختار تهذيب القصيدة والإطاحة بالمعنى، وعزوفهم عن الخطابات النقدية الحداثية التي جاءت تسند هذا النمط من الكتابة الخالية من المعنى إلا تجسيدا لحجم هذا الضعف، خاصة ونحن في عصر التكنولوجيا حيث صار كل من هب ودب يكتب الشعر، ومنه نحن أمام سؤال جوهري، هل التكنولوجيا خدمت الشعر والنقد أم أظافت غبنا لغبنه؟ وهل هناك أحسن من القراءة والتأويل لمعالجة مثل هذه النصوص؟ خاصة وأن التأويل يتيح المجال للتعدد والإختلاف عكس التعصب للقالب الجاهز والنموذج السائد.

فتظل مساحة الإنفتاح، والتجريب سواء في الإبداع أو في النقد ضرورية، لأنها تساعد في عثور كل مبدع على أسلوبه الخاص من زاوية، وتطويع هذه الأشكال لحساسية العصر وخاصة الوسائط البصرية الجديدة من زاوية أخرى، فنحن أمام تحد لمواهبنا في وسائل التواصل الإجتماعية فلا بد أن نصب فيها كل خبراتنا في الشعر والنقد والحياة أيضا، حتى ننتج فيها فنا راقيا رفيعا، فإذا إنتقلنا من المبدع إلى النص الشعري، كي نتتبع طبيعته ومدي إستجابتهللإنفتاح وقيمته الفنية، وجدنا أن النصوص الشعرية تتسم بالإكتمالوالإكتفاء الذاتي، بمعنى أنه ليس من الضروري أن يكون للنص الشعري حجم كبير، فقصيدة لا تتجاوز بضعة أسطر أو أبيات تحقق شرط النص بحيث يشعر المتلقي حيالها أنه أمام نص إبداعي مكتمل.

وهنا نصل إلى أهم حلقة في السلسلة الإبداعية وهو المتلقي القارئ، كي نتبين بوضوح إنفتاح النص بالنسبة له لا يمكن أن يعني خلوه من البنية المحددة، فهي تعتبر نموذجا ضروريا للفهم فضلا عن أهميتها في الإستجابة الجمالية، ومنه يصبح الإنفتاح مظهرا لقدرة النص على إثارة عدد كبير من الدلالات والإستجابات المتعددة أي قابليته للتفسير، والقراءة، والتأويل.

وإنفتاح النص بهذا المفهوم من أصول الشعرية الحديثة، التي ترى أن عالم النص يقبل التماهي مع العوالم المختلفة للمتلقين في البيئات والعصور المتتالية والمتحولة، بحيث يصبح خلود النص ترجمة لإنفتاحه وإنسانيته وخصوبته الجمالية لدى المتلقي.

ومنه فإن النص كلما كان مدهشا، وغامضا بالنسبة للقارئ، كلما كان أجدر بإدراك العالمية والخلود، ونستطيع تفسير هذا بأنه عندما ينجح النص في التمثيل الفني لنمط معين من الإنسان والحياة، مهما كانت غرابة هذا النمط عن المتلقي، فإنه يلقى درجة أعلى من الإستجابة الإنسانية والجمالية، هذا التمثيل الفني المحكم لا يأتي أبدا بتدمير البنية النوعية للأدب دون إحلال بنية أخرى قابلة للإدراك محلها، وهو الذي أسمه محمد بنيس الإبدال.

فإنفتاح النص إذن هو تعبير عن تحولات وحركية البنية، وشرطه أن يخضع للتداول ويحظى بالقبول، ولو عند فئة معينة تعمل على تكريسه، ووظيفتها أن تحقق قدرا من تحرير الأدب من النمطية، وتحرير المبدع والإنسان من الإنغلاق النمطي السائد وتمكين الشعر والإبداع من الترجمة الجمالية لكل التحولات الحاصلة على مستوى الوعي بالحياة.

كما أن تحولات الأنساق داخل الخطاب،هي مايفرض علينا ضرورة الإبتعاد عن الرؤية الأحادية لدى الشاعر، وأهمية الإنخراط في معرفة مركبة يفرضها النموذج العولمي، والإنفتاح على إمكانات إبداعية وثقافية متعددة، حتى لا يصبح الإنخراط مجرد حالة سلبية تفرضها سلطة النموذج وهيمنة ثقافة العولمة وتحولات مابعد الحداثة[195]، مثل شعر الهايكو الذي يختلف عن الشعر العربي العمودي أو الحر، ولكن الحركية والديناميكية الشعرية هي التي أحدثت هذا التحول النسقي.

[195] : ينظر: آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مرجع سابق، ص8.

ومنه فإن التأويل هو الإستراتيجية التي تمكن القارئ من فهم النص دون تعنيفه، لكن هناك إختلاف جذري بين تأويلات الكلمات، والخطابات الشعرية، وبين تأويل الصور، لأن التأويل الأول مرتبط بالظاهرة التركيبية والوصفية والحقيقية المرتبطة بالقواعد الكلامية، بينما تأويل الصور لا يخضع حسب جاك أمون لقانون الصحة والخطأ[196]، فلا معيار يحكمها، ولهذا يمكن أن نفسر تركيز أمنة بلعلعلى التأويل في النصوص الشعرية العربية المختارة، لأن التأويل هو النموذج المتميز للتحليل وتأويل النص الشعري المعاصر.

[196] : ينظر: جاك أمون، الصورة، ترجمة، ريتا خوري، مراجعة، شريم، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013، ص73.

فالتأويل يشير دائما للممكنات المعنوية الموجودة في النصوص، خارج معانيها الحرفية، وهو ما يعني أن المعنى متعدد وليس واحدا، وأن النص طبقات لا واجهة واحدة كلية توحد بين ما هو موجود في النص الشعري، وبين ما هو نتاج المتلقي، ويرتبط التأويل بكل ما هو مختلف ومتناقض، وهي سمة التحول والتغير الدائم.

إن الناقد أو المتلقي من منظور القراءة والتأويل يقوم بعملية تشكيل ثانية للنص الشعري من خلال التفاعل معه بواسطة عملية القراءة والتأويل، ومنه فإن عملية تحديد قيمة النص الشعري عملية نسبية، ترتبط بمنطلقات الناقد والمتلقي وبطبيعة منهجية في القراءة والنقد، ومن هذه الزاوية نجد أن النصوص الشعرية وكذا النقدية، تتفاوت في هذا المستوى، فبعضها يصل إلى درجة راقية من التميز والتفرد، وبعضها يظهر بمستوى ضعيف أو متوسط من الإبداع والشاعرية، وفي بعض الأحيان تبدو أنها لا تمد للشعر بصلة.

ومن هذا المنطلق فإنه رغم الإقرار بمبدأ تعدد القراءات والمناهج النقدية فإن عملية القراءة والتأويل في تجارب النقد المغاربي، وفق هذا التصور، ليست عملية حرة بشكل مطلق أو بلا حدود أو شروط أو ضوابط، فمن حق أي ناقد أو قارئ، ومهتم بالأدب أن يقدم قراءة نسقية أو إجتماعية أو فلسفية أو علمية أو ثقافية للنص الشعري، ومن الزاوية التي يريد، لكن طبيعة الأدب والشعر تقتضي إنجاز القراءة والتأويل، إنطلاقا من بنية النص الفنية، وليس إنطلاقا من معطيات سابقة، وهذا ما ركزت عليه الناقدة أمنة بلعلى في كتباها خطاب الأنساق، فبدون مراعاة هذه الشروط يفقد النص الشعري تميزه الفني والرمزي، ويفقد النقد إستقلاليته وقيمته التأويلية، فتصبح كل النصوص متشابهة، ومتساوية القيمة، وبالتالي نصل لنفس النتائج، وهذا غير منطقي.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: المعرفي والثقافي في تحليل الشعر العربي المعاصر.

تمهيد:

1-النقد الثقافي وتوظيفه لمقولات (النص، القراءة، التأويل).

2-الشعر العربي المعاصر وآليات التحليل المعرفية.

3-تشكل التحليل الثقافي في النقد المغاربي.

تمهيد:

منذ إنفتاح الكتابة الإبداعية على العلوم والمعارف البينية، شرع النقاد في إستكشاف الطرائق النقدية التي تحلل هذه الأعمال الشعرية المميزة، وتقدم هذه المعرفة للقارئ، وتوضيح آلياتها الجديدة، وأدركوا أن المبدعين لا تنتهي حيلهم ولا تتوقف جهودهم التلقائية المقصودة أو غير المقصودة في تطعيم إبداعاتهم بمعارف وعلوم مختلفة وتشكيل صورة جديدة ضد المعتاد، وإن تفاوتوا فيما بينهم في إنتاجهم وفي كفاءة فعاليتها الجمالية، بمقدار ما يقدمون في أعمالهم من الخبرة بالحياة والتاريخ والعلوم والمعارف وقوانينها.

فكثير من القيم والمفاهيم النقدية العربية القديمة ترتبط في جوهرها بالمفهوم التقليدي للشعر، وبمقومات القصيدة التقليدية، وبالتالي فهي لم تعد صالحة أو ملائمة لنقد النصوص الشعرية الجديدة التي ترتبط بالمفهوم الحداثي الذي يقوم على فلسفة جمالية جديدة مخالفة لتلك التي قامت عليها القصيدة التقليدية، فمن غير المقبول إبستيمولوجيا تحكيم قيم تقليدية في دراسة نصوص شعرية جديدة ثارت على تلك القيم، والأولى هو البحث عن القيم النقدية، والجمالية الجديدة التي تخضع لها هذه النصوص، وليس فرض قوانين، وقيم وقوالب تقليدية خارجية جاهزة عليها بسبب العجز عن مواجهتها، وتحليلها، وإكتشاف القوانين النصية الداخلية التي تحكمها، فحداثة الإبداع تتطلب بالضرورة تحديث النقد ومفاهيمه، وإنتاج "مفاهيم نقدية بمقدورها أن تكشف نظام بنية القصيدة العربية الحداثية، في حدود مبدئية تفترض إختلاف القصيدة الحداثية، في بنيتها ونسقها عن بنية الشعر السابق عليها ونسقه، أو عن الشعر في زمنه الماضي الذي لم يعد زمنا رغم حضوره فينا"[197]، فتغير الإبداع يؤدي إلى تغير طرق نقده تلقائياً.

[197] :يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983 ، ص93.

ولا يمكن تحقيق حداثة النقد الموازية والمتفاعلة مع حداثة الإبداع إلا إذا "جدد النقد مقولاته التي يصدر عنها، ومتصوراته التي يتحول بها بين حقولها، ومصطلحاتها التي يتعامل معها بمفاهيمه التقديرية، ومعاييره الإجرائية، فالنقد لا يتجدد إلا إذا جدد نظامه المفاهيمي أوقل إنه لا يتحول إلى حداثة نقدية إلا عندما يستحدث جهازا معرفيا يحلل به النص الشعري المعاصر، إذ من بديهيات المعرفة والثقافة أن العلم لا يستقيم عوده بين العلوم، ولا يتفرد بهوية تحده بالجمع، والمنع إلا إذا ظفر بمادة في البحث لم يسبق إليها علم سابق أو إكتشاف منهج مستحدث يتناول به مادة لم يسبق لعلم من العلوم أن تناولها بذلك المنهج"[198]، ومنه فتحول النصوص الشعرية، يستلزم تحول وتجديد عاداتنا القرائية والنقدية، وذلك لكي لا نقع في المساواة بين جميع النصوص بطريقة آلية نمطية.

[198] : عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص16.

1-النقد الثقافي وتوظيفه لمقولات (النص- القراءة- التأويل):

إن إعتبار النص الشعري وسيلة للتعبير عن أشياء خارجية، وجعل النقد الأدبي تابعا لمناهج ومفاهيم العلوم الإنسانية، يدل على عدم الوعي باستقلالية موضوع النقد وخصوصية منهجه، وباستقلالية النص الشعري، وخصوصيته الفنية والرمزية، ووعي إستقلالية النقد مرتبطة بوعي إستقلالية النص الشعري التي تعني"أننا لا نستطيع أن نتجاوزه إلى مراجعه، ولا بد من أن نتعامل معه بما هو، أي كإنزياح بنائي في العلاقات اللغوية، لأن هذه العلاقات اللغوية هي التي ينهض بها النص الشعري، وهي المنتجة للدلالة النصية، وعلاقته بمراجعه، ومكوناته لا تقدر أن تكون إلا علاقة إنزياح"[199]، فالنص الإبداعي وخاصة النص الشعري الحداثي ليس نصا عاديا، وإنما هو بناء لغوي ذو طبيعة فنية ورمزية، ولغته متميزة، تخترق المألوف في اللغة العادية والحياة والطبيعة وتخرج عن المعتاد في الفكر والتصور والعلاقات بين الأشياء.

[199] : خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986، ص57.

فالنقد الثقافي ينطلق في القراءة النقدية– عكس ما يتوقعه الكثير من النقاد– من النص نحو الخارج أي نحو الثقافة، والمجتمع والمؤسسة، ثم يعود لنص ليعمق فهمه وتحليله، لهذا فقد عُد من صميم النقد النصوصي، فالناقد الثقافي مطالب أولا بالقراءة اللغوية وفك البني الجمالية، وبعد ذلك الكشف عن المضمرات الخطابية المتشكلة نسقيا، والمتوارية وراء البنى الجمالية، وطبعا فإن هذه المضمرات ليست إلا وجها من أوجهه الثقافة التي أُنتج في خضمها النص الشعري المعاصر لكن بطريقة جديدة، ليست كالتي كان عليها النقد السياقي السابق له.

يقول أدونيس:الشعر"فلسفة من حيث أنه محاولة إكتشاف أو معرفة الجانب الأخر من العالم، أو الوجه الأخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي فكل شعر عظيم، لا يمكن من هذه الزاوية، وهذا المعنى إلا أن يكون ميتافيزيقيا"[200]، فالمعرفة التي يقدمها الشعر، وتنسب إليه وحده، هي المعرفة التي ينتجها الشاعر في إنصهاره مع العالم، وليست تلك التي يقدمها كملاحظ منفصل عن العالم، يتأمل الموضوع عن بعد ففي حالة الإنفصال لن يكون الشاعر شاعرا، قد يكون فيلسوفا أو عالما، مع التأكيد على نسبية إنفصال الفيلسوف أو العالم، إن مهمة الشاعر عند أدونيس،

[200] :أدونيس، زمن الشعر، ص174.

ترتبط دائما بالخلق والإبداع والكشف والفتح، أي الفعل المؤثر المغير، وهذه المهمة تتطلب أن يكون الشاعرداخل العالملإخراجه، يقول:"من مهمات الشعر أن يفتح دروبا إلى ذلك الخفي وراء العالم الظاهر، ويتيح للإنسان أن يتخلص من العوائق، ويصير شبيها بسائل روحي يتمدد في العالم"[201]، إن المعرفة هنا تتجسد في إكتشاف العالم الخفي والتخلص من العوائق، عن طريق الإنتشار الشامل في كل خلايا العالم مثل إنتشار هذا السائل الروحي.

وعلى الرغم من إهتمام أدونيس بمجال اللغة في الشعر، إلا أنه يربط هذا الإهتمام غالبا بالمجال المعرفي، فاللغة عنده غاية ووسيلة في آن معا، غاية لأنها تُحقق الخصوصية الجمالية، ووسيلة لأنها تترجم فكرة أخرى، يقول:"إن مهمة الشاعر ليست قلب مفهومات اللغة الشعرية، أو شكل القصيدة فقط، بل عليه في المقام الأول أن يؤسس مفهوما جديدا للإنسان والعالم"[202]، فالشاعر يرى العالم بمنظاره وبطريقته الخاصة، ينظر من زاوية تختلف عن بقية الناس.

---

[201] : المرجع ننفسه، ص174.

[202] : عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية النتاج الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص250.

تختلف بنا السبل بطريقة غامضة، وذلك لإرتياح الكثير من النقاد لفكرة مفادها أن العلوم والمعارف نوعان: طبيعية وإنسانية، وأن هذا العالم يقتصر على الجانب الطبيعي بقوانينه الصارمة وأسسه المادية الحاسمة فقط، أما العلوم والمعارف الإنسانية فبوسعنا أن نعبث بها كما تشاء لنا أهواؤنا، بحجة أن ثقافتنا المتحولة تتطلب ذلك، فدراسة الإبداع الأدبي والشعري وعلاقاته وفنونها، والإقتصاد وأدواته والنفس وعلومها، والتاريخ وأمجاده، ليست في حاجة عند هؤلاء النقاد لذلك المنهج العلمي ذو القالب الجاهز، ولا لشروطه القاسية، بحيث إن الإبداع الإنساني النسبي هو مصدر هذه التحولات، وبالتالي فالناقد هو المسؤول عن ملاحظة هذه الظواهر الجديدة، والتساؤل عن كيفية معالجتها، لأن الظاهرة الجديدة هي التي تستدعي الطريقة والمنهج المناسب لتحليلها، وليس العكس.

هذا الأمر صحيح نسبيا، ولكنهم يغفلون عن حقيقة مهمة، وهي أن بنية العقل واحدة، فإذا إنتظمت منهجيا في معالجتها للعلوم الطبيعية، وأثمرت نتيجة لذلك، فإنه لا يمكن أن تركن للفوضى والتشتت والتخبط في معالجة العلوم الإنسانية، وهو ما تفطنت إليه الناقدة آمنة بلعلى، ووظفته في تحليلها للنص الشعري العربي المعاصر، من خلال كتابها خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، حيث لفتني زخم وثراء هذا الكتاب النقدي القيم الذي رصد أهم التحولات الإبداعية وكذا النقدية، بل ويقترح بدائل نقدية مثلما شاهدناه في مجال التأويل، أما مايهمنا في هذا الفصل، هو حديثها عن (مسؤولية التحيث في الشعر العربي المعاصر بين سؤال التقنية وسؤال الهوية)، كونه في صميم المعرفي (التقنية)، والثقافي(الهوية)، كيف نتعامل مع هذا الإبداع الجديد نقديا؟ هل يجب أن يتحول النقد ليساير هذه الأنواع الشعرية الجديدة؟ أم نتعامل معه بنفس طريقة الأدب والنقد التقليديين؟ هذا ماسنعرفه من خلال توقفنا عند أهم المحطات التي رصدتها الناقدة الجزائرية آمنة بلعلى.

ترى الناقدة آمنة أن "التجارب الجديدة في الإبداع تثير دائما أسئلة الوجود والملائمة مع الثقافة الناشئة، أو الوافدة عليها ودور المتلقي في ترويجها، إذا ما إستطاعت أن تضيف شيئا إلى الذائقة الأدبية كما قد يتصدى لها بالعزوف عنها أو محاربتها وإستهجانها عندما يشعر أنها تصدم تصوراته وإعتقاداته وتهجن ذائقته الأدبية"[203]، فكل جديد دائما مرفوظ لأن الإنسان بطبيعته يرتاح للمعتاد والمألوف، ويخاف من كل تغيير وجديد حتى يثبت العكس.

وبما أننا في عصر التكنولوجية والمعرفة السريعة فإن، (رهانات التقنية وسؤال الشعر الرقمي)، هو البديل للتعامل "مع تسارع أثر الوسائط التفاعلية التي أسفرت عنها وسائل الإعلام والإتصال الجديدة، وخصوصا الأنترنات، وظهور تصور جديد، وهو مايسمى التصور الرقمي أو الإلكتروني الذي، يجعل من النص مجموعة من التشذرات التي تربط بينها محددات رقمية هي مايعرف بالروابط، وذلك من أجل خلق تفاعل بين النص والوسائط، وتسهيل التنقل بين ثنايا النص، وتوجيه القارئ للتفاعل مع النص بواسطتها، وكان ذلك بتأثير من تحولات الكتابة الرقمية عند الغرب منذ بداية ستينات القرن الماضي، والتي تحققت بصورة واضحة في التسعينات من القرن

[203] : آمنة بلعلى، خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة– مؤسسة الإنتشار العربي، النادي الأدبي لمنطقة الباحة المملكة العربية السعودية، لبنان، الطبعة الأولى2014، ص95.

الماضي"[204]، بمعنى أن ظهور الشعر الرقمي العربي كان نتيجة التحولات الحاصلة في الكتابة الشعرية الغربية، ومسايرتها للتكنولجيا، ولم يكن من روح الثقافة العربية، كما أن هذه التكنولوجيا جاءتنا بمصطلحات جديدة، ليست التي كرستها الدرسات السابقة "فاقترحت مفاهيم ومصطلحات جديدة تجاوزت المصطلحات التي روجتها الدراسات النصية مثل النص المتفرع"[205]، هذا إضافة إلى أن الشاعر لكي يكتب شعرا رقميا، عليه أن يتقن التعامل مع التقنية، مثلما يتقن التعامل مع لغته في الكتابة، "فكاتب الشعر الرقمي إذن، عليه أن يتجاوز النظام اللغوي إلى نظام تقني في عملية الإبداع الأمر الذي يتطلب منه التعرف والتمرن على تقنيات الحاسوب، فينصرف همه إلى التقنية بدل اللغة"[206]، وهذا هو صميم التحول الشعري الذي يلزمه تحول نقدي جذري، وهو ماتفطنت إليه الناقدة آمنة بلعلى.

---

[204] : المرجع نفسه، ص101.

[205] : المرجع نفسه، ص101.

[206] : الرجع نفسه، ص104.

وهذا التحول الشعري، والنقدي يجعلنا نتسائل عن الكيفية التي يتلقى بها القارئ هذا الإبداع، "كيف يتم إيصال هذا التفاعل إلى الباحثين على عكس القراء، فالقارئ عليه أن يعتمد إستراتيجيات تستجيب للتقنيات التي إعتمدها الشاعر مثل الصوت والصورة، والمؤثرات المتحركة والتشعب النصي القائم على النوافذ الفرعية مايفرض عليه القيام بعدة وظائف إتفق دارسي النقد حولها، وهي التأويل والإبحار"[207]، لأن القارئ العادي يتواصل مع ما يؤثر فيه، ويثير إعجابه فقد يهتم بالموسيقى والصورة وينصرف عن قراءة النص الشعري، على عكس الباحث أوالناقد الذي يركز على عمق الشيء، لا سطحه أو حامله فقط، مثل المؤثرات المصاحبة للنص الشعري، لأنها قد تشوش على المتلقي التركيز في النص الشعري الذي هو الأصل.

ثم تورد قول لمحمد سناجلة حول علاقة المبدع وكذا المتلقي بهذا النوع من الإبداع،"لاشك أن ماذهب إليه محمد سناجلة يندرج ضمن مايسمى العقل الأداتي الذي يسعى إلى فرض برنامج مسبق لعملية الإبداع يمكن تطبيقه، على كل المبدعين فتحديد عدد الصفحات للرواية الواحدة، وعدد الكلمات للجملة إستجابة

[207] : المرجع نفسه، ص111.

لسرعة التقنية، يجعل الأديب خاضعا للتكنولوجيا، تابعا لها"[208]، ومنه فإن التقنية جعلت المبدع أسيرا لها لا يخرج عن ماتحدده له من محددات وأطر ومعطيات، لأن كل خروج عنها يعد خطاء تقني، في حين أن الأدب الورقي أعطى المبدع والشاعر كل الصلاحيات، فيجوز للشاعر مالا يجوز لغيره.

إن دخول التكنولوجيا في حياة الإنسان كان بهدف تسهيلها وتطويعها له أما إذا كان العكس فلا فائدة منها إلا الشتات والفوظى، ولذلك وجب على المبدع أن يستغلها الأستغلال الأمثل ولصالح الإنسان "لإن دور المبدع، بإعتباره مساهما في بناء القيم، هو أن يؤنسن التكنولوجيا فيستفيد منها بما يسهل له ترويج القيم والمساهمة في الفعل الثقافي، وهذا البعد الإنساني يبدو أنه لم يكن من إهتمامات الداعين إلى التقنية في الأدب"[209]، وذلك حسب رأيي يرجع لسوء فهم إستعمال التقنية في إيصال إبداعاتهم للمتلقي، لأنه ليس كل مايدخل داخل الحاسوب يصبح أدب رقمي أو يحمل فكرة وقيمة إنسانية هادفة.

---

[208] : المرجع نفسه، 113.

[209] : آمنة بلعلى، خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الالفية الثالثة–، ص114.

ثم تنتقل الناقد آمنة، للتوصيف النقدي، لظاهرة الشعر الرقمي، بداية بأول نموذج وهو الشاعر العراقي مشتاق عباس معن، حيث نجد" أن المتأمل في أول قصيدة رقمية عربية للشاعر العراقي مشتاق عباس معن والمعنونة بـــ(تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق والتي صدرت سنة 2007، أنه وبعد تداولها من قبل القراء والنقاد حُجبت من الشابكة، وهذا الحجب في ذاته يعني أن حرية نشرها وإخفائها مرة أخرى يطرح أسئلة الوجود، والإستمرارية وكأن وجودها مؤقت، وهذا يعبر عن موقف حذر من التقنية في علاقتها بالأدب في الثقافة العربية"[210]، وهنا تنظر الناقدة للظاهرة من زاوية نقدية ثقافية تأويلية ذكية، لماذا؟ لأن هذا النوع من الشعر الذي يتعامل مع التقنية ليس من وحي وروح الثقافة العربية أولا، كما أن كل جديد يثير الخوف منه، وعدم الإرتياح له إلى أن يعمم، فمن الممكن أن الشاعر قد تراجع عن نشرها في الأنترنات لأنه أحس بالوخوف من ضياع إبداعه أو إستغلاله دون علمه، وهذا راجع لعدم تحكمنا الكبير في التكنولوجيا أصلا.

[210] : المرجع نفسه، ص117.

كما أن الدراسات النقدية التي توجهت لدراسة هذا النوع من الإبداع نادرة، والتي وجدت إما تركز على التقنية أو اللغة، حيث "إن إطلالة بسيطة على الدراسات التي قامت حول القصيدة الرقمية للشاعر مشتاق معن، يدل على أن إهتمامات القراء إنصبت كلها حول الصور المصاحبة والأيقونات والألوان على حساب المقاطع الشعرية، والذين إعتنوا إضافة إلى الأيقونات بالنص اللغوي لم ينظروا إليه إلا كما كان ينظر إلى القصيدة غير الرقمية، حيث وجدنا من يحلل القصيدة صوتيا وإيقاعيا"[211]، ولهذا فإن هذا الإبداع الرقمي لابد له من نقد ونقاد يسايرونه، لأنه لايعقل أن نتعامل مع الشعر الرقمي مثلما نتعامل مع الشعر الورقي.

وهذا ما جعل الناقدة آمنة، تطرح إشكالية أخرى تخص نوعية النقد الموجه لهذا النوع من الإبداع،"والحقيقة إن إشكالية النقد في التعامل مع الشعر الرقمي، ليست مرتبطة بالناقد الذي يجب عليه أن يكون ناقدا رقميا، مع العلم أنه ليس هناك تحديد لطبيعة الناقد الرقمي بقدر ماهي مرتبطة بطبيعة القصيدة الرقمية نفسها"[212]،

[211] : المرجع نفسه، ص119.

[212] : المرجع نفسه، ص119.

وهذا ما إنتبهت له الناقدة، وهي تقوم بعملية القراءة والتوصيف للظاهرة، "فالمتأمل في قصيدة تباريح رقمية لمشتاق معن، يلاحظ أنها قصائد لا تختلف عما كتبه الشعراء الحداثيون، وهذه الخاصية التي توجد فيها اللغة والصورة والموسيقى جنبا إلى جنب، لم تستطع أن تعطي خصوصيتها الرقمية التي تجعل المتأمل فيها يرى شيئا جديدا مختلفا"[213]، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل عن سوء فهم مصطلح الشعر الرقمي في حد ذاته لدى المبدعين والشعراء، وهو مانعكس على كتاباتهم أيضا.

فالشعراء الحداثيون مثلما قالت الناقدة أيضا كتبوا قصائدهم وفق مواضيع وبطريقة قد تثير الإنتباه بل وقد تشبه ماذهب إليه أصحاب القصيدة الرقمية، والفاصل الوحيد بينهم هو التكنولوجيا أو التقنية الحاملة للنص، **(ورق/حاسوب)**، "مثلما نجده عند أدونيس في ديوانه **الكتاب** حيث تحتوي الصفحة متن وهامش إلى اليمين وآخر إلى اليسار وحاشية، وللقارئ حرية إختيار النص الذي يبدأ به... أما مضامين القصائد فتقع بين الرومانسية والرمزية، تنبع من ذات تأملية توظف عناصر الطبيعة من بحر وسماء"[214]، ولهذا فالإشكال لايكمن في التقنية في حد ذاتها بقدر ما يكمن في الشاعر، هل فهم مصطلح الشعر الرقمي في جوهره ؟ وهل حمل في شعره جديدا للقارئ أصلا؟

---

[213] : المرجع نفسه، ص120.

[214] : المرجع نفسه، ص120.

تصل الناقدة لنتيجة مفادها أن الشاعر الرقمي لا يمكنه التخلص من الخصوصية الورقية ولو دخل في عالم الإفتراضية والتكنولوجيا والعولمة، "لا يمكن للشاعر الرقمي أن يحمل موضوعات الواقع الإفتراضي، كما أن إعتبار الشاعر مشتاق معن الأدب الرقمي(مجازية رقمية)، يوقعنا هو أيضا في الإشكال نفسه، وهذا يعني أن عقل المبدع العربي لم يصل بعد إلى طريقة تمكنه من خلق موضوعات مخصوصة في كتابته، الرقمية تكون فيها التكنولوجيا هي البديل اللغوي، فنقرأ نصا متشابكا يولد مرة واحد في لغته، وتشكيلاته وأصواته، نقرأ القصيدة التي يقول فيها:

يعقوب.

ياأبتي المكبل بالظلام.

حتما يغمرك الغمام...؟

وأنت من رقصت.

على أكتافه الشمس...؟"[215]

وتواصل الناقدة قراءة الأيقونات، والنوافذ المتحركة، والمصاحبة للقصيدة، "ونقرأ في النافذة المتحركة قوله: عاجل...قامتي تعرف أن الطريق إلى بابها موصد بالرحيل...وتعلم أن البقاء هنا...مثل أرجوحة أسلمتها يداها لصبيان هذي بلادي الشحيحة ...، والحركة تظهر مع بداية القصيدة، في الواجهة الرئيسية حيث تتوالى الأشرطة المتحركة، من اليسار إلى اليمين، الأمر الذي يفرض على المتلقي، القيام بوظائف مختلفة كالتحرك داخل النص، من خلال توجيه حركة الماوس مع الرابط وذلك مايسمى بالإبحار الذي يسم العلاقة بينه وبين النص بالتفاعلية، إذ أن الإيقونات أو الروابط هي التي تضمن صفة التفاعلية وتجعل النصوص نصوصا رقمية، وتسمح للنص بنوع من التشظي إلى عدة أجزاء ليجد القارئ نفسه كل مرة مع نص جديد مع كل رابط جديد"[216]، وهنا يبدو لي أن القارئ يواجه تشتيت التركيز، والإرتباط بالمصاحبات الرقمية على حساب النص الشعري الذي قد لا يعي ماذا يقول أصلا، على غرار النقاد وأصحاب التخصص طبعا.

---

[215] : آمنة بلعلى، خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة–، ص121.

[216] : المرجع نفسه، ص123.

ولدلالة الصورة الحيز المهم في مجال عالم التقنية، وعالم الشعر الرقمي، والمصاحبة للقصيدة، والتي بدورها تساهم في توجيه فهم القارئ، " فإذا سلّمنا بأن الصورة تحاول أن تشخص المعنى وترمز إلى الدلالات التي توحي بها القصيدة، فإنه مهما تقدمنا في التأويل فإن الصورة لا تقدم إلا لغة شارحة، وتقوم بدور العقل المنتج للمعنى، وتقدمه للقارئ فتعين موضوعا معينا إن لم يرمز كما هي الحال في هذه القصيدة، فإنه يشخص، مثل صورة البحر وكلمة الخطوة التي تجسدها إيقونة رِجل تخطو"[217]، فبدل أن يترك القارئ هو من يشكل تلك الصورة في ذهنه يقربها له من خلال التجسيد البصري، والسمعي، بحيث يوجه ذهن وإحساس القارئ بطريقة معينة.

لكن الأمر المهم في الموضوع، هل هذه القصائد الرقمية، فعلا هي رقمية، وتختلف عن ماعهدناه من القصائد؟ أم أنها لا تختلف عن القصيدة العمودية إلا في حاملها، وهي التقنية، فمن خلال تتبع الناقدة لهذه القصائد قد يكون هناك إختلاف طفيف "غير أنه في القصيدة التي تتحدث عن البحر يقول: (تمهل أيها البحر الأعف/سيسرق ماءك الرقراق الجرف/ وتشربك بالقوافي آسنات/ وتحفر في محجرك الأكف)، فهذه القصيدة كما تبدو عمودية حتى النخاع ببحرها الوافر، تعيدنا إلى تقاليد القصيدة الورقية العمودية المستحدثة، بل إن هذه الصور الموازية تفرض على الذهن نوعا من المقارنة، وقد ساهم في إختفاء الصور التي يمكن أن يوحي بها النص اللغوي"[218]، ومنه فإن القصيدة الرقمية ليست شكلا مميزا في ذاته بقدر ماهوعبارة عن مزج بين الصور والموسيقى، بطريقة ورقية إن صح التعبير عند شعرائنا العرب، وهذا في رأيي لأنه ليس من روح ثقافتنا الشعرية.

---

[217] :آمنة بلعلى، خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الالفية الثالثة– ، ص124.

[218] : المرجع نفسه، ص126.

لتصل في نهاية هذا الجزء الخاص بالقصيدة الرقمية لمجموعة من النتائج، أهمها أن"النص الشعري يبقى ذو طبيعة ورقية بإمتياز...أما الوسيط التقني يبقى وسيطا للقراءة فقط...وإذا كانت التكنولوجيا لم تستطع أن تخلق جنسا أدبيا مختلفا فهذا يعني أنها لا تلبي حاجاتنا العاطفية والفكرية والثقافية، خصوصا بالنسبة إلينا، نحن العرب، الذين ماتزال الفجوة التكنولوجية والرقمية بيننا وبين الغرب شاسعة"[219]، ولا يسعني أمام هذا الإستنتاج الشافي الوافي للناقدة، إلا أن أقول، أن التحول والتطور ينبع من روح ثقافتنا في حد ذاتها، ولا يُتنظر أن يفد إليها من الخارج.

ومنه يجب على الإنسان العربي أن لا ينبهر، وأن لا يظهر بصورة التابع لما يأتي من الغرب دائما لأن" ظاهرة الشعر الرقمي والأدب الرقمي عندنا لا تعدو أن تكون مجرد تسويق إعلامي تكنولوجي للأدب، مثلما هو التسويق الإعلامي للدين وللجنس والثقافات...ويبقى الأدب الرقمي يطرح أسئلة إشكالية مرتبطة بحالة مابعد الحداثة التي أنتجته، هذا النوع من الأدب لاذاكرة له، هو أثر نتاج التكنولوجيا في إعادة تشكيل الثقافة الغربية"[220]، فهو نتيجة حتمية لعلاقة الأدب بعلوم التكنولوجيا والرقمنة، وإلغاء أو إحداث القطيعة مع التراث، وهو مايعود بالسلب علينا نحن العرب لأنه لا يتلائم مع ثقافتنا، وتراثنا الزاخر بالمعرفة الرصينة والرقي الحضاري.

ولذلك فمستقبل النقد والإبداع الشعري، يتوقف على مدى تحمل الشاعر والناقد مسؤولية المسايرة العالمية لكل تطور"فالأدب العربي اليوم مطالب، مثله مثل النقد، بتحمل مسؤوليات التجديد والإبداع في ظل سياقات عالمية تفرضها التكنولوجيات الحديثة، والتى أعادة هيكلة طبيعة الإنسان والعالم من حوله"[221]، فكلما

---

[219] : المرجع نفسه، ص128.

[220] : المرجع نفسه، ص129.

[221] : المرجع نفسه، ص131.

تحول الإبداع الشعري يجب أن تتتحول معه أسئلة النقد لأنه ليس من المعقول أن ندرس الشعر الرقمي بالمناهج التي تتعامل مع النصوص الورقية، بطريقة تقليدية.

كان هذا بخصوص المعرفي في خطاب الأنساق أم الثقافي فنلاحظه من خلال حديث الناقدة عن(إستيراد الشكل وتفاعل الهويات)، فتتساءل" عن المبررات الفنية، والتاريخية، والثقافية، لإستعارة تجربة الهايكو الياباني haiku في الشعر العربي المعاصر، وكيف تم التعامل معها؟ هل أُفرغت من هويتها، وأُستعيرت بوصفها شكلا فقط؟ أم بوصفها نصا ثقافيا إحتفظ بهويته الأصلية، وجر معه مضمون الحضارة اليابانية؟"[222]، هل ساهمت هذه التجربة في خلق تفاعل ثقافي بين الأمتين؟ هل كانت هذه التجربة كافية في التعريف بالأخر؟ وهل تطلبت إجراء نقديا أم خضعت لما يخضع له سائر الشعر العربي؟ وذلك من خلال ثلاث نماذج من رواد التجربة في العالم العربي هم محمد الأسعد من فلسطين، وعذاب الركابي من العراق، وعاشور فني من الجزائر،"إن الكتابة على طريقة الهايكو اليابانية تبدو أمرا مشروعا، لأنها جاءاتإستجابة لفلسفة قصيدة الثر نفسها، بغض النظر عمن وجه الإهتمام بهذا النوع من شعر أمة أخرى ليست لنا علاقة حضارية معها، وتقوم على فلسفة روحية تختلف على الرؤية التي ينتمي إليها الشعر العربي"[223]، فلكل أمة ثقافتها التي تتبع منها إبدعاتاها مثل البصمة للإنسان، فلكل إنسان بصمة تميزه عن أخيه.

لكن هل من الممكن أن يكون لتجربة الهايكو اليابانية مثيل أو شبيه في الثقافة العربية؟ ولو من باب الصدفة، أوالتخاطر الإبداعي، نعم،" يمكن أن نتتبع مسيرة هذا الشكل في تاريخنا الشعري، من خلال ما يسمى بالشعر المنثور بأشكاله المختلفة، أوالمقطوعات، والثلاثيات والرباعيات، وغيرها من التجارب التجديدية التي

---

[222]: المرجع نفسه، ص132.

[223] : المرجع نفسه، ص138.

تنحو شكلا، أو مضمونا، منحى يشبه شعر الهايكو"[224]، وهذا في نظري لايدل على شيء، وإنما يدل على ذكاء وإطلاع الأستاذة آمنة،ورصيدها النقدي الواسع، على تراثنا الشعري العربي من جهة، ومتابعتها لجديد الساحة الشعرية العربية والعالمية من جهة أخرى، وهذا لايوجد عند جميع النقاد في نظري، وهو ماخول لها عقد هذه المقارنة الناجحة بإمتياز بين التراث والأشكال الشعرية الجديدة.

ولكي تضع الناقدة القارئ في الصورة النقدية والإبداعية، وتسهل عليه عملية فهم صلب موضوع حديثها حول إستيراد الشاعر العربي، لنموذج ثقافة الشعر الياباني، بما يحمله من خصوصية وهوية ثقافية ومعرفية، قدمت له تعريف، لهذا النوع من الشعر، "فالهايكو شكل شعري ياباني، أصبح له تأثير عالمي خلال القرن العشرين ببساطته وإيجازه، وهو يعبر عن إستدعاء ملاحظة أو إحساس عن العالم الخارجي، ولحظة حاضرة ينبغي للقارئ أن يعيشها مع الكاتب لكي يشاركه فيها"[225]، كما تظيف توصيفا عن طريقة كتابته، حيث" يتمفصل موضوع الهايكو الياباني تمفصل ثلاثيا يضعه في زمن وفضاء معينين، أي إنه تجربة تمر عبر تنظم موضوعاتي يستجيب لــ(أين) وهو مكان التجربة، و(ماذا)، وهو موضوع الهايكو الذي يتوزع على ثلاثة أسطر"[226]، وعند توصيفها لظاهرة الهايكو العربي ستجده يختلف عن التجربة اليابانية، "يقول عذاب الركابي:

تبرر الأزهار خجلها، في شذاها.

تبرر السحابة بردها، في عناقيد مائها.

ويبرر العاشق فوضاه، في هيامه.

---

[224] : المرجع نفسه، ص138.

[225] : آمنة بلعلى، خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة– ص139.

[226] : المرجع نفسه، ص140.

للشاعر مايكفي من الحرية، فالكلمات هي صاحبة المبادرة، ولهذا جاءت مشاغبة، والبلاغة مستقرة، والخيال أكثر شرودا، وهو ماجعل هذه التجربة عند الركابي خاصة به، قد لاتتوافق مع الرؤية التي يقوم عليها الهايكو نفسه"[227]، أما النموذج الثاني وهو محمد الأسعد فتجده، "يرفض التفكير في كتابة الهايكو بعيدا عن إستحضار الرؤية اليابانية يقول في بعض تجربته:

خريف.

ذات خريف.

بين الأشجار.

أسمع ضحكات الأطفال"[228].

وهو بهذا يحاول أن يكتب الهايكو، وفق ما جاء عليه وليس حسب طريقته الخاصة، على عكس عذاب الركابي "الذي يقول:

لاتحضر.

الزنبقة مجلس الشمس.

التي تغتاب العصافير.

---

[227] : المرجع نفسه، ص148.

[228]: آمنةبلعلى، خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة–، ص149.

فالشاعر هنا، لا يكتب مجرد وصف لشيء حدث فعلا أو لم يحدث، بقدر مايحاول أن يظهره، وكأنه حاضر عبر إثارة الإنطباع لدينا بأنه حدث، وهذه النظرة إلى الشعر إن أمكن تعميمها في الشعر العربي ستدير ظهرها لتاريخ القصيدة العربية لأنها قصائد بلا تاريخ إلا الأشياء واللحظة واللغة"[229]، وهذا يؤكد لنا أنه ليس من السهل التخلص من حساسية شعرية تحكمت في الذائقة العربية لقرون طويلة، ثم تواصل توصيفها لظاهرة الهايكو العربي الذي إقتصر على الشكل دون الروح" إن شعر الهايكو يجسد هذه الثلاثية من اللحظات، وهي (الموضوع والآن والمتى)، هل يمكن أن يجسد الشاعر العربي هذه القاعدة الثلاثية، ولا يعير إهتماما لا للوقت، ولا للعمل، ربما هذا ماجعلالهايكو بمجرد إستيراده خضع لنوع من من التحويل، وعدم الإلتزام بقواعده، فتم الإنتقال من المقطع إلى الوزن، حيث تنوعت الأوزان كالرجز والمتدارك والمتقارب عند عاشور فني، وتحرر عذاب الركابي من الإيقاع وعدد الأسطر وإبتداع محمد الأسعد إيقاعا مركبا من عدد التفعيلات على الرغم من أنه أكثر الداعين لإحترام منطق الهايكو"[230]، فرغم إجتماعهم في الفكرة إلا أن كل شاعر عبر عنها بطريقته الخاصة.

فالشاعر العربي رغم محاولاته الدائمة من أجل التجديد، أوتعريب فكرة الهايكو، إن صح التعبير، يجد في لاوعيه فكرة النموذج الشعري العربي، وخصوصيته تتحكم في إبداعه من قبيل الإيقاع والبلاغة، وغيرها من محددات الشعر العربي، هذا إضافة لعدم الإجتماع على مفاهيم موحدة "ومن هنا، فالحديث عن عملية تعريب الهايكو، ترتبط إرتباطا وثيقا، بخصوصية السنن العربي الإيقاعي، والبلاغي كأن يكون قائما على إيقاع ينسجم مع إيقاع الشعر العربي لإن إيراد جمل

---

[229]: المرجع نفسه، ص154.

[230] : آمنة بلعلى، خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة– ، ص155.

منعدمة الإيقاع لايدخله في السياق الشعري كما أن الإلتزام بشروط معينة كالتي تداولها البعض عن شعر الهايكو من قبيل نفي الإستعارة ليس مما يراهن عليه فيه الشعر، لأن الإستعاراتنحيا بها، والقول بعدم إعتمادها تنكر للإبداع الشعري نفسه"[231]، لكن مهما إختلف النظر لهذه التجربة رغم ضعفها أو هشاشتها عربيا، فهي في نهاية المطاف إضافة للمبدع والإبداع العربي،"فمهما كان الإختلاف في تفسير هذه الظاهرة، في علاقتها بالذائقة الشعرية العربية فإن إستيراد هذه التجربة ليس لكي تكون بديلا، وإنما لتكون شكلا مضافا إلى تجاربنا الشعرية المختلفة، كقصيدة النثر وغيرها من التجارب الأخرى"[232]، لتصل الناقدة لنتيجة مهمة وخطرة في نفس الوقت حول هذه الأشكال الشعرية الجديدة التي وفدت للثقافة العربية، حيث "ثبت أن التواصل مع الغرب أنتج نوعا من الإستيلاب الحضاري والثقافي، والذي أنتج بدوره موقفين إثنين إما التبعية وإما التنكر...إن الهايكو وغيره من أشكال الثقافات الشرقية الأخرى، هو وجه من أوجه تفعيل التفاعل بين الهويات، دون أن يحل هذا الشكل أو غيره محل الثقافة الغربية، التي تركت بصمتها، ومازالت في الثقافة العربية بنموذجها المحتذى في المعرفة، الأدبية فيتم الخروج من هيمنتها وترشيد البعد الثقافي للعولمة التي أنجر إليها طوعا أو كرها"[233]، توصل الناقدة آمنة توصيفها النقدي لظاهرة شعر الهايكو لتطرح سؤال إشكالي في الصميم الفكر النقدي ألا وهو" هل نحن بحاجة إلى هايكو عربي، أم نحتاج إلى مخرج من الأزمة التي تعيشها القصيدة العربية؟ هذه حالة متدنية من حالات الوعي النقدي لاتتجاوز التقسيم والتصنيف، والتفكير بماذا أراد الشاعر أن يقول وبماذا يعنى ...إن هذه التجربة بحاجة إلى طريقة نقدية موازية، إلى نقد حدسي، لا نقد فكري ولهذا السبب يظل هذا

---

[231] : المرجع نفسه، ص162.

[232] : المرجع نفسه، ص165.

[233] : آمنة بلعلى، خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة–، ص175.

الظرب من الشعر، شعر الصورة الذي يرسم الفضاء، أو يشير إليه، بعيدا عن الإدراك النقدي المألوف"[234]، لأن كل إبداع جديد لابد له من نقد خاص به، فلا يعقل أن نحلل الشكل الشعري الجديد بطريقة تقليدية، على الرغم من جدته لأن شعر الهايكو ليس ظاهرة منتشرة في الشعر العربي، ولذلك ترجع الناقدة هذا التقصير النقدي لعدم تقديم الشعراء شعر الهايكو بالشكل الكافي ليتلقاه النقاد بصدر رحب، "لاشك أن تجربة الهايكو العربية تجربة مميزة، لكنها لم تقدم نفسها بالشكل الكافي"[235]، لتصل الناقدة في نهاية دراستها النقدية إلى مجموعة من النتائج التي تنم عن وعي نقدي كبير خاصة طريقة التعامل مع الأشكال الشعرية الجديدة مثل الهايكو العربي:

"إن شعراء الهايكو الثلاثة الذين تعرضنا لهم، قدموا لتجربة كان يفترض أن يلقوا بها إلى النقاد ليتعهدوها بالنقد والتحليل، وإذا تحدث عنها كاتبها بإعتبارها رؤية جديدة بالنسبة إليه، فهذا لا يعني أن يحدد، ويحلل مواصفات بنيتها"[236]، فمهمة المبدع تنتهي بمجرد إنتهاء كتابة القصيدة، ليأتي دور القارئ والناقد بالدراسة، والتحليل ثم الإستنتاج في أي خانة يصنف هذا الإبداع وهذه الظاهرة الجديدة.

"هناك تحدٍ كبير، يفرض نفسه لم يعد متعلقا بإنفجار النظرية النقدية نفسها أمام تداخل التخصصات والعلوم المعرفية فحسب، بل بطبيعة الأشكال الجديدة، وهيمنة وسائل الإعلام والإتصال المتسارعة على هوية الإبداع الأدبي نفسه"[237]، فالنقد وحده لايستطيع ضبط الظاهرة الإبداعية في ظل النموذج العولمي الذي فرض

---

[234]: المرجع نفسه، ص177.

[235]: المرجع نفسه، ص178.

[236] : آمنة بلعلى، خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة– ، ص179.

[237] : المرجع نفسه، ص180.

نفسه على الإنسانية، ولهذا نحن مطالبين بنقد مركب لا نقد أحادي، من أجل تحليل عميق للإبداع الشعري العربي.

"لم يتسنى لنا الوقوف على بنية مخصوصة يمكن أن نصف بها تجربة الهايكو العربية نظرا إلى إختلاف تجارب الشعراء أنفسهم، فقد تأرجح هؤلاء الشعراء بين الوزن والإلتزام، بثلاث أسطر عند عاشور فني، وغيابه وإعتماد عذاب الركابي أكثر من ثلاث أسطر، وإعتماد نظام إيقاعي مختلف يقوم على المزج بين التفعيلات عند محمد الأسعد"[238]، فهذا الإختلافوالتعدد في تجربة الهايكو العربي لايؤسس لنموذج عربي يمكن الإحتكام إليه فهي عبارة عن تجارب فردية متفرقة لكن تربطها رؤيا فنية واحدة أو تخاطر إبداعي، فهو إجتماع في الفكرة ، وإختلاف وتعدد في التعبير.

"قصيدة الهايكوفي العالم العربي تكتب بطرائق شتى إستنادا إلى دعاوى شتى حتى أصبحت قصيدة بلاضفاف، لقد وصلت إلى العالم العربي بشخصية أخرى"[239]، وذلك في رأيي لأن كل شاعر يكتب بطريقته الخاصة كما أنهم لا يتواصلون شخصيا، فكما لاحظنا أن كل شاعر من دولة مختلفة عن الأخرى، لأنه يمكن أيضا أن يكون غياب التواصل بين الشعراء هو المشكلة أو من بين الأسباب التي أدت إلى أنهم لا يستندون في كتاباتهم لقواعد معينة، وموحدة تمكنهم من ضبط كتاباتهم لتصبح نموذج هايكو عربي، ثم تختم الناقدة توصيفها النقدي بسؤال قمة في الروعة، مفاده، "هل نحتاج لقارئ سيأتي ليقرأ الهايكو بطريقة أخرى، أم يمكن أن تتجرد البلاغة من هويتها فيكون الهايكو هو بلاغة المستقبل، وقصيدة المستقبل التي تنهي

---

[238] : المرجع ننفسه، ص181.

[239] : المرجع نفسه ص183.

هيمنة أشكال مؤثرة في الذائقة العربية؟"[240]، في الحقيقة لايمكن أن يلغي الشاعر تراثه وتاريخه بهذه السهولة، ليحل الهايكو محل ماخلفته النظرية الشعرية عبر قرون، لكن الزمن القادم كفيل بالإجابة، فكل إحتمال وارد، وهو مايحيلنا على تحولات وإنفتاح الإبداع وكذا تحولات النقد في زمن التكنولوجيا، والذي أصبح فيه كل شيء ممكن.

إن كل منظومة فكرية تعبيرية تدبيرية تسعى إلى إلغاء المنظومات الأخرى دون أن تستطيع الدخول معها في حوار معرفي منتج أحيانا، فنجد خطاب السياق مثلا، التاريخي، الإجتماعي، النفسي، الذي يخضع لما يسمى بالأذواق الخاصة، والأحكام الذاتية غير مؤسسة ولا ترقى إلى درجة العلمية تُلغى بمجرد ظهور خطاب النسق، البنيوي، الأسلوبي، السيميائي، الذي يتمركز حول المقولات اللسانية والذي دعا بدوره للقطيعة بينه وبين المناهج السياقية التي سبقته، وكذلك حدث مع الأنساق المفتوحة، التفكيكية، التأويلية، ومنه فالتحول والتخلي عن القديم واضح من خلال الإنتقال من السياق إلى النسق الحداثة إلى النسق المفتوح مابعد الحداثة، إذ نجد أنفسنا أمام تفكيك سلطة وهيمنة المركز وإعادة الإعتبار للهامش وإعلاء سلطة القارئ في مقابل سلطة النص، وسلطة المؤلف وتجاوز مركزية المعنى إلى إنفجار المعنى وتعدده الدلالي، ويمكن للناقد المتبصر أن يجد التحول النقدي في حد ذاته هو تحول مفتعل تحكمه رؤى معرفية تجزيئية هدفها تشتيت معالم الرؤية المعرفية الكونية، الأمر الذي جعلني أقتنع أن مشكلة النقد المغاربي المعاصر لاتكمن في أن الناقد المغاربي والعربي لم يستطع تشكيل نظرية نقدية أو بناء منهج نقدي، وإنما هو يعيش لحظة إستيلاب مفاهيمي وتبعية غربية، ومن ثمة فالتحول من لحظة النقد الأدبي التي تتأطر بالوعي البلاغي والجمالي الشكليين، إلى لحظة النقد المعرفي

[240] : المرجع نفسه، ص183.

والثقافي التي تحتكم إلى الوعي الإبستيمولوجي والفلسفي، ومن وضعيات إستلابية وعاطلة تعيش عالة على الحقول المعرفية الأخرى، إلى وضعية نقدية فعالة تنتج مفاهيمها، وتفحصها بكفاءة تساؤلية وإشكالية عالية المستوى وتختبر كفاءتها التفسيرية والتأويلية على النصوص الشعرية بإستمرار، ومنه فالإشكال المطروح كيف تم هذا التحول من خطاب السياق إلى خطاب النسق المغلق، إلى خطاب النسق المعقد والمتعدد؟ ألا يُعدُّ الوصول إلى مايسمى بخطاب النسق المعقد(المعرفي والثقافي)، هو الأخر مجرد إستجابة لما يحدث في الساحة الفكرية والثقافية الغربية من تحولات منهجية؟ وبالتالي فهو واقع تحت سلطة عولمة النموذج المنهجي الغربي؟

ولهذا فإن المنهج هو في حد ذاته إشكالية كبرى بالنسبة للناقد العربي والمغاربي، لأنه نابع من ثقافة الناقد الغربي، وليس من روح الثقافة العربية، هذا إضافة إلى أن المنهج أداة للتوصيف والتعقيد في الوقت نفسه، كما أنه لاوجود لفكرة المنهج الواحد والقادر على تشخيص كل أبعاد الظاهرة النصية، ومنه يمكن القول بإستراتيجيات منهجية، ومقاربات إستكشافية تظهر بعض الحقيقة وتخفي أخرى، وذلك وفق خلفياتها الفلسفية والمعرفية طبعا، لأنه لا يمكن الوصول إلى حقيقة النصوص الشعرية مهما كان الناقد متمكن من أدواته التحليلية، كما يقول الفيلسوف والمفكر طه عبد الرحمان (فالناقد المسؤول ليس هذا الذي خُوض في أي سؤال أتُفق، أو ذاك الذي خُوض في كل سؤال خاض فيه غيره، وإنما هو الذي لا يسأل إلا السؤال الذي يلزمه وضعه، ويلزمه الجواب عنه)، فكل ناقد يجب أن يكون مسؤولا على مايصدر منه من أحكام، فلكل مقال مقال بالمعنى الحقيقي، وخير الكلام ماقل ودل.

3-تشكل التحليل الثقافي في النقد المغاربي:

ونحن بصدد متابعة النقد المغاربي نجد أن التحليل الثقافي لدى الناقد المغاربي يتشكل وفق إستراتيجية معرفية تركيبية تراهن على تجاوز التحليل الجزئي أو المنهج الذري، وهو منهج يقوم على"تصور نظري لتاريخ الأدب بأنه مكون من عنصرين هما: الأدب والتاريخ، ويجب تحليل هذين العنصرين كل على حدة ثم الجمع بينهما ومحاولة البحث عن التوازن والتوافق أو التلازم بينهما وعن نقاط التماس بينهما ومثل هذا المشكل المنهجي غالبا مايتبنى التصور النظري الأحادي الذي يفصل الحديث في كل عنصر، ويحلل العنصر إلى أجزائه علما بأن العنصرين معا يعتبران حقلين معرفيين واسعين ومتباعدين الواحد عن الآخر"[241]، فتحرر وإنفتح الإبداع الشعري يؤدي إلى إنفتاح النقد، وهذا من صميم ومبادئ النقد المعرفي.

ومنه نستخلص أن الناقد المغاربي يسعى من خلال كتبه النقدية إلى التخلص تدريجيا من منطق البنيات السطحية الذي أورث ناقدا إلغائيا يعتمد القطيعة الجذرية بين الحقب الفكرية والحقول المعرفية والمذاهب والتيارات بشتى توجهاتها وتفعيل

[241] : أحمد بوحسن، مفهوم التحقيب وتاريخ الأدب، ضمن كتاب"إشكالالتحقيب"، تنسيق محمد مفتاح وأحمد بوحسن، منشورات كلية الاداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1996، ص38-39.

الفجوات العميقة والتوترات بين أنماط التأويلية، وهو ما أدى إلى تكفير المتصوفة والشعراء والكتاب بشكل عام وتخوينهم وإلصاق تهم متعددة بهم تشوه صورهم، وتنزل من قيمتهم العلمية والمعرفية عند العامة والجماهير، وتشكك في القراء في مقاصدهم ونواياهم مما يقطع السبل أمام القراءات النوعية والواثقة والمتحررة من كل أشكال السلطة، وهو الأمر الذي يحتاج إنتقالا إلى منطق البنية العميقة الذي تؤطره فلسفة إنتظام الكون كفلسفة تنطلق من تعدد الأنساق للوصول إلى بلورة نسق معرفي توحيدي يؤطر هذه التعددية وترتيبها، ويعطيها وظيفتها، وينتقد أيضا مساراتها.

العملية النقدية عند الناقد المغاربي بالدرجة الأولى، هي عملية توليفية تقوم على خلق معادلة متوازية بين ماهو بيولوجي وماهو أنثروبولوجي وميتافيزيقي على مستوى تعقيد تركيب الإبداع الإنساني، الأمر الذي ينعكس على مستوى الإنتاج النصي الشعري والخطابي والثقافي بشكل عام وبين ماهو قديم وجديد على مستوى تعقيد حركية الزمن، وبين ماهو ثابت ومتحرك على مستوى تعقد جدلية الزمن والمكان.

خاتمة

خاتمة:

في نهاية هذه الأطروحة التي حاولنا الإجابة فيها عن السؤال الإشكالي والذي تبادر إلى أذهننا، ونحن في بداياتها، ما الذي أستخلصناه من قراءة هذه الدراسات النقدية المغاربية وتحليلها ومقارنتها في إطار هذه التحولات المعرفية المتعددة؟

وبناء على ما تقدم من فصول توصلنا إلى مجموعة من النتائج التي تشكل جانبا من الأسس المعرفية التي تقوم عليها الأطروحة، وأولى النتائج التي نشير إليها هي:

-إدراك الباحث في مجال الشعر أن الحقل الذي يعمل فيه وهو الشعر، ليس حقلا محددا واضحا يمكن أن يقع تحت الحس(مجرد)، ويمكن إدراكه بسهولة وذلك حتى يستبعد التعامل معه بشيء من السطحية أو السذاجة، فيجب أن يعترف الناقد في الشعر المعاصر أنه يتعامل مع شيء غير معروف أو على الأقل لم يتم الإتفاق على تحديده بشكل نهائي، لأن التعريف أو التحديد هو موت الإبداع ونهايته.

-تحول النقد من النقد التقليدي الذي يكرس الإستقرار والثبات في إعتماده على إستقرار المعيار، إلى نقد جديد منفتح على تحولات النص الشعري الجديد.

- تحول النقد إقترن بالحرية عند أصحاب النقد الجديد، والتي تزعزع ذلك الإستقرار وتؤرق ذلك الهدوء، وقيام هذا الصراع بين الجديد والقديم يكشف عن تصدع المعيار وتذبذب القيمة الفنية التي كانت سائدة.

- تحولات النقد الجديد تقوم على إنفتاح النص الشعري المعاصر، إستناداً إلى التأويل، ومنه فالإنفتاح وغياب المعيار وزوال القيمة إشارات تكشف عن تراجع النقد التقليدي أمام تحول القراءات.

-إن التحول من النقد النصي إلى القراءة والتأويل إلى المعرفي والثقافي ليس مسايرةلما بعد الحداثة فقط، وإنما يقوم هذا التحول على تحولات القيمة والفن والأدب عبر تحولات الرؤى الفكرية، والعلمية التي إنتهت إلى زوال الحقيقي للقيمة، من جانب وزوال المعيار والحكم من جانب أخر، ومنه فالقراءة هي الإستراتيجية الأنسب بحيث تحتل فيها الذات مكانة المتذوق والمؤول في آن واحد.

-إرتكاز الحدث القرائي على إعتقادات أولية تكشف له أن (النص/كتابة)، وأن (القراءة/تفكيك)، وأن (التلقي تأويل)، فإذا أدرك القارئ أن النص الشعري كتابة تجاوزها إلى النص، ليدمجها في الآلة النصية جملة، وإذا أدرك أن (التلقي/تأويل)، توجب عليه تجاوز المكتوب الشعري والإنتشار خارجه إلى فضاء المعنى لتحقيق النص الشعري المعاصر.

-عدم إستطاعةالشاعر أن يواجه ذاته الشاعرة ليرصد الحالة التي يتلبسها في مرحلة الإبداع، والشاعر أقرب الناس لنفسه، فعلى الناقد عدماستسهال الأمر والإسراع إلى إطلاق الأحكام، وما تعدد الأفكار والكتابات وتحولها حول الشعر، إلا دليل على فرادة التجربة الإبداعية لأنها ظاهرة إنسانية، معقدة تهرب دائما من التحديد والتنظير، وليس دليلا على تحولات الرؤى والأفكار فقط لدى النقاد والكتاب بل تحتاج للموهبة والقدر الكبير من المعرفة، لكي يتمكن الناقد من محاصرة الظاهرة في جوانبها النصية المختلفة، النفسية والفكرية والإجتماعية، والعضوية، ومنه يمكن القول أن الظاهرة الشعرية ستبقى أقرب إلى الفلسفة منها إلى العلم، لأن الغالب أن أي معرفة تجد تعريفها وتكتمل تخرج من الفلسفة والبحث النظري إلى العلم والبحث التجريبي.

-إن جانباً من إشكالية النقد المغاربي للشعري العربي المعاصر، مبعثه الأساسي تصور قاصر أو غير كاف للشعر، فالتحولات في المناهج النقدية لا يرجع

لثقافة الناقد أو إيديولوجيته أو تكوينه النفسي والروحي، بل مرجعه أساسا إلى الرؤية الجزئية للشعر، فالناقد ينقد الشعر كما يفهمه، كما أن الشاعر يصور العالم كما يراه، فالمنهج النقدي هو تصور معين للشعر، والناقد الذي يتبنى المنهج البنيوي في إطار النصية مثلا إنما ينطلق من مفهوم أن الشعر يعد نص مغلق مكتف بذاته وأن المعنى موجود بداخله فقط وهكذا بالنسبة للمناهج النقدية الأخرى، فالشعر بالنسبة للمنهج النقدي مثل المكعب للناظر، فكما أن النظر العادي لا يمكنه إدراك جميع أوجه المكعب في لحظة واحدة، ومن مكان واحد، فكذلك المنهج النقدي لا يمكنه أن يدرك أبعاد العمل الشعري المتعددة والمنفتحة.

-محدودية المنهجوالنص الشعري عمل غير محدود، والمنهج النقدي شيء محدود وليس من المنطقي أن يدرك المحدود ما ليس محدودا، فالشعر يتسع لجميع المناهج التي ظهرت وتحولت والتي يمكنها أن تظهر، ومع ذلك فإن الإشكالية ستظل متحولة وقائمة مالم تحدد بؤرة الشعر أي شعريته، إذن سوف تتحول المناهج النقدية وتتعدد، مالم يستقر النقد على مفهوم مشترك للشعر، فإذا لم تحل إشكالية النظرية الأدبية فإن أي إجراء نقدي أو أي منهج يتعامل مع النص الشعري تعاملا مباشرا ومنفصلا عن التجربة كلها سيظل حبيس تصور محدود بآليات وإجراءات آلية محددةمسبقاً.

-خصوصية الظاهرة الشعرية، بحيث لا تعلن عن نفسها لأي كان، وبالتالي فمن الصعوبة تحديدها تحديدا مانعا جامعا كما يقول المناطقة، وهذا ما جعل كل التعريفات المقدمة تعريفات تقريبية تنطلق من الجانب المحسوس والواعي في الظاهرة الشعرية المعاصرة، وتهمل الجوانب الأخرى اللاشعورية والميتافيزيقية، ومن الطبيعي أن يكون التعريف في مثل هذه الحال ناقصا ومنه يكون كل قائم على ناقص فهو ناقص أيضا.

-حاجة المتلقي إلى إستحضار كل الظروف النفسية والفكرية، التي تمت فيها كتابة الشعر، لأن كتابة قصيدة تختلف عن كتابة نص نثري عادي، كما أن معرفة الظروف المصاحبة لعملية الكتابة الشعرية أمر أساسي للإحساس بالشعر وتلقيه جماليا، وبالتالي التعامل معه تعاملا خاصا، ومن المؤسف أن الدراسات النقدية الحالية تعمل على تطوير المناهج الإجرائية على حساب التأمل النظري، وقد ساق هذا التوجه التقني كثيرا من النقاد إلى التطاول على الشعر وعلى النقد بتطبيق قواعد نقدية تطبيقا ميكانيكيا على النص الشعري مما حاد بهم عن البعد الإنساني في الشعر، إنهم ينظرون إلى الشعر كما لو أنه ظاهرة فيزيائية يمكن حصرها في المختبر وإجراء الدراسات عليها، ويتغافلون عن كون الشعر ظاهرة إنسانية، واللغة مثلا سوى هيكل يحمل هيكل هذه الظاهرة وليست هي الشعر، كما قال نزار قباني في أحد المرات أننا لا نرى من الشعر سوى الهيكل المتمثل في اللغة والإيقاع والأفكار أما ما إستدعى وجود هذه العناصر فلا نراه.

-طرح النقاد لسؤالهم الدائم: ما الذي يجعل الشعر شعرا؟ فلقد طرحوا هذا السؤال وأجابوا عنه و بنو مناهجهم على ذلك، ولكن إجاباتهم ظلت تقريبية، ومنه نطرح سؤال آخر بدورنا هل يمكن أن تعود الإنطباعية بوصفها علاقة قريبة بين المتلقي والنص لتوفر نوعا من الإتصال الوجداني الذي يمكن القارئ الناقد أو المتلقي، أيا كان من متابعة الوجد الداخلي للشعر والذي يمنحه شعريته؟ ولكن الإنطباعية ستظل قاصرة مالم تعمق بالمعرفة والنظر الفلسفي، وتطعم بالحس الجمالي، وتتسع بالوعي الحضاري فقد تمكنها هذه من ملاحقة أسرار النص الشعري المعاصر.

-إعتبار الخيال من أهم القضايا التي ينبغي أن تدرس بعناية في نظرية الشعر، وبحاصة إذا تعلق الأمر بدراسة الشكل(الصورة واللغة والرمز)، ولا يدرس

بشكل مستقل بل بإعتبارهآلة لإنتاج الصورة، الآلة الفارقة بين التعبير العادي عن الإنفعال والتعبير الفني الذي يمنحه شعريته.

–محاولة دراسة العملية الإبداعية،وإعادة النظر أيضا في ثنائية الشكل والمضمون، لأن النقد الأدبي التقليدي تعوّد على تداول مصطلحي الشكل والمضمون على أنهما المكونان الوحيدان اللذان يدخلان في تركيبة النص الشعري غير أن دراسة العملية الإبداعية وتتبع رحلة النص منذ الفكرة الأولى تؤكد أن هناك مكونا ثالثا يدخل في هذه التركيبة، فثنائية الشكل والمضمون تقوم على تصور مفاده أن النص الشعري هو إنتاج الواقع في اللغة، أو تحول الواقع إلى شعر، وحسب هذا التصور ثمة طرفان يدخلان في تشكيل النص هما الواقع واللغة، بما فيه من أحداث وأفكار وعواطف واللغة بما تحمل من صور وإيقاعات ورموز وأخيلة.

–ورود العنصر الثالث الذي يزاحم الثنائيةالمصطنعة(الشكل والمضمون)، فقد وقفنا في هذه الأطروحة على عملية التلقي أين يتحول الواقع، ويتحول الفكر إلى غير هذه الآلة المنتجة التي هي الشاعر كما أن الشاعر ليس آلة عاكسة للواقع، وإنما هو آلة محولة، ولذلك ينقل لنا الواقع بتصرف أو كما يراه هو لا كما نراه نحن.

– دأبُ النقاد على رؤية النص الأدبي، إما شكلا أو موضوعا، وكل من الطرفين ليس سوى وعاء للشعر، فأما الشعر المعاصر فنعتقد أن موضوعه الحقيقي هو الرؤية التي تتجسد في اللغة والأفكار، ولذلك فإن الناقد المغاربي لو توجه إلى التحليل المعمق لهذه الرؤية لكان بحثه في صميم وفي عمق الشعرية، وهو ما يطمح الوصول إليه أي منهج نقدي.

–فرضُ النموذج الغربي على المثقف العربي نمطا معينا في النظر إلى الواقع وشكلا محددا في المعرفة بل أسلوبا في المعيشة والحياة إلى درجة أصبح فيها

النموذج الغربي نموذجا عالميا، مما يعني أننا في عصر الحضارة الوحدة لا تعدد ولا إختلاف ولا خصوصية، ومنه كيف يمكن النظر للنقاد المغاربة المعاصرين في تنظيرهم للشعر العربي المعاصر؟

-عدم إغفال التأثير الغربي على فهم الناقد العربي والمغاربي للشعر المعاصر، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالمفهوم والوظيفة لأن عملية الإبداع يمكن إستثناؤها على أساس أنها مسألة ذاتية، أما المفهوم والوظيفة فهما أمران خارج الذات مما يسمح للعقل المتأثر أن يقوم بعمله، وهذا لا يعني أي حكم قيمي، وذلك لأن الفهم والنقد الغربي للشعر ليس وليد اللحظة الحاضرة أي ليس إنتاجا منفصلا عن التاريخ وعن التمازج مع الثقافات الأخرى، وإنما هو فهم للشعر من خلال محصلة نشاط إنساني عبر التاريخ.

-رمزية الخطاب الشعري المعاصر وخضوعه لفلسفة جمالية جديدة في بنيته النصية والتفاعلية مع القارئ أو المتلقي، لابد من مراعاتها في عملية النقد والتأويل، وتحديد القيمة العلمية والمنهجية لإنجازات التجربة النقدية التي ندرسها يقتضي ربطها بتحولات التجربة الإبداعية المواكبة لها أو التي إشتغلت على نصوصها، وبما أن الخطاب الشعري متعدد الخلفيات والعلائق ومتشابك المكونات والأبعاد، ذاتية، ونسقية، إجتماعية، إيديولوجية، فلسفية، فنية، خيالية، رمزية، يجعله قابلا لعدة قراءات وتأويلات، فإن من حق أي ناقد أن ينظر إليه أو يحلله من الزاوية التي يريد أو المنهج الذي يختاره، لكن بشرط أن يراعي إستقلاليته الإبداعية وخصوصيته النوعية، والفنية والرمزية التي تتميز عن الأنواع الأخرى من الخطابات والنصوص.

-عدم إمكانية القول بوجود منهج نقدي واحد ووحيد في مجال النقد الأدبي إنطلاقا من تعدد مكونات وأبعاد النصوص الشعرية المعاصرة، ومن مفهوم القراءة الذي يقوم على مبادئ النسبية والحرية والتعدد في المقاربة وتأويل النصوص، والذي

يتميز بتعدد القراءات والمناهج وتباين المواقف والأذواق غير أن حرية القراءة والتأويل في هذا المجال ليست مطلقة أو بلا حدود أو شروط.

-إختلاف القراءات في طبيعتها بإختلاف المناهج الموظفة فيها وتباين منطلقاتها وأهدافها، وتفاوت قيمتها المنهجية ومستواها المعرفي، فكل قراءة لها خلفيات ظاهرة أو خفية وتخضع ضمنيا لتصور أو منهج معين سواء صرحت بذلك أو لم تصرح.

-التصنيف المقدّم لتحولات الأنماط والقضايا المنهجية هو في الآن نفسه تصنيف لأبرز القراءات التي أنجزت حول الشعر العربي المعاصر، قراءة إجتماعية، قراءة بويطيقية، قراءة سيميولوجية، قراءة ثقافية، ويمكن التمييز من جانب آخر بين عدة مستويات في عملية القراءة، قراءة عارفة، قراءة إسقاطية، قراءة تعليقية، قراءة تحليلية، قراءة تأويلية.

-وبإعتبار النقد الأدبي فعالية معرفية إنسانية، فإنه من بين الأسس المعرفية الممكنة لعلمية المنهج بالنسبة إليه تتمثل في:

مراعاة خصوصية الخطاب الشعري الذي يدرسه وتعدد علاقاته وأبعاده، وعناصر الترابط والتكامل القائمة بين مكوناته النصية اللغوية والفنية والرمزية، وفي تحقيق الإستقلال والتميز عن الممارسات المعرفية الأخرى، وعن العلوم الإنسانية المختلفة التي يرتبط بها ويستفيد منها أو يستثمر نتائجها، برغم ما تتيحه له طبيعة موضوعه من حرية ومرونة وتعدد في طرائق التناول والتعامل كما أن فاعلية المناهج الموظفة على مستوى القراءة والتحليل و التأويل الذي ينجزه في الممارسة الإجرائية، وفي قدرته على التكيف مع النصوص التي يعالجها في علاقة حوارية بين الإبداع والنقد، والقدرة على إنتاج معرفة تتسم بالموضوعية والشمولية والتماسك إعتمادا على

دقة الملاحظة والبرهنة والتحليل القائم على توظيف مفاهيم وآليات منهجية لعلوم ومعارف أخرى مثل الهندسة والرياضيات والموسيقى، كما أن الإيمان بقضية التحولات والتعددية في الأشكال والمضامين الشعرية تجعلنا نبتعد عن التعصب لرأي دون أخر.

-المقاييس غير الثابة والمطلقة في قراءة النصوص الشعرية المعاصرة، وفق إستراتيجية النقد الثقافي، وهي مقاييس متغيرة ومتحولة ترتبط في تحولاتها بتحول الإبداع الشعري، والذي يتحول بدوره بفعل التحول الإجتماعي والثقافي والحضاري، مع وجود مقاييس عامة ذات طابع فني إنساني عام ولكنها بنية مفتوحة وليست مغلقة وجامدة.

-الإهتمام الأكبربالشكل الشعري التفعيلي، أما شكل قصيدة النثر فقد كان الإهتمام به محدودا وضعيفا نظرا لرفض وتردد كثير من نقادنا في الإعتراف بشعريته، والقضايا الفنية والدلالية التي أثارتها في حركة الشعر المعاصر لم تدرس بعمق وتوسع، ولم تدرس في إطار تصور شمولي لطبيعة الحداثة والشعرية، ومختلف مكوناته النصية وبقيت ظواهر وقضايا أخرى جوهرية تكلف النقد النصي بإبرازها ودراستها بتوسع، اللغة الشعرية، الإنزياح، التشكيل الإيقاعي، التناص، البناء الدلالي، الرمزي، لشكل الهندسي و الطباعي، وقد حدثت سجالات عديدة بين المواقف النظرية والمنهجية المتباينة التي مثلتها هذه المؤلفات في بعض المراحل، نظرا لإختلافمنطلقاتها الثقافية والإيديولوجية وتباين تصورها لمفهوم الشعر ووظيفته وتفاوت درجة وعيها بطبيعة الحداثة وفلسفتها وتحولاتها.

-الفقر النظري الواظح في وعي طبيعة وخصوصية حداثة نصوص هذه الحركة الشعرية، رغم مساهمة بعض التجارب النقدية السابقة في الكشف عن كثير من عوامل وملابسات الإبداع الشعري المعاصر، وإبراز أبعاده النفسية

والإجتماعيةوالإيديولوجية ورغم بعض التحولات والتطورات النظرية والمنهجية التي حققها بعضهم في التعامل مع الحركة الشعرية المعاصرة، وتحديد بعض خصائصها ومميزاتها، وفي قراءة وتحليل وتأويل بعض نصوصها وتجاربها مع مفاهيم التجديد أو المعاصرة والحداثة بالقياس إلى مواقف بعض التجارب النقدية السابقة في النصف الأول من القرن العشرين، وأزمة تحليل مكوناتها الإيقاعية والتركيبية والتناصية والكشف عن خصوصية بنياتها الفنية والرمزية وأبعادها الدلالية.

–تحول الإهتماممن النص إلى المتلقي، وآليات تفاعله مع الخطاب الشعري، ونظرية التلقي، والنقد التفاعلي، والتي تجاوزت الإهتمامات الفنية والشكلية والجمالية للنقد الأدبي، إلى الإهتمام بدراسة وإكتشاف الأنساق الثقافية المضمرة في بنيات النصوص الشعرية وهو النقد المعرفي والثقافي.

–التحولات في إستغلال المناهج وإجراءاتها والتحولات في الأصول التي أخذ منها النقاد، يؤدي حتما إلى التحول في الممارسة، وبالتالي يؤثر ذلك في إختيار حقول الدراسة، ولذلك فإن التحولات في المناهج والأصول قد أدى بهؤلاء النقاد إلى التحول في حقول الدراسة أو بالأحرى التخصص في مجال معين، وهذا ما يساهم في تطوير الدراسات النقدية العربية المعاصرة بشكل عام وبالتالي ما يضمن ديناميتها ونشاطها في الساحة النقدية العالمية.

–سعي النقاد المغاربة للبحث والتنظير في مجال نظرية القراءة والتأويل التي تعتبر من أحدث النظريات النقدية المعاصرة التي تهتم بدراسة الخطاب الأدبي، ولذلك فقد إستفادوا من الدراسات النقدية الغربية التي إهتمت بنظرية القراءة والتأويل، فقد تعرفوا على دراسة الناقد الألماني ياوسووضفوها في دراساتهم، والذي إهتم بنظرية التلقي في أواخر الستينات، حيث تناول في أبحاثه علاقة النص بالقارئ وأهميتها في

عملية التواصل الأدبي، وبالطبع وصلت إلينا هذه الدراسات بفعل الترجمة من الألمانية إلى الفرنسية ومن الفرنسية، إلى العربية.

-إستفاد نقاد المغرب العربي أيضا من الدراسات الألمانية التي ظهرت مع مدرسة كونستانس بريادة إيزر، حيث حاولت هذه المدرسة الكشف عن الروابط القائمة بين النص والقارئ، (المتلقي) وبالتالي البحث في مفهوم نظرية القراءة.

-ظهور عدة دراسات مغاربية تناولت مفهوم القراءة والتأويل، حيث حاولت التأسيس لطريقة قرائية مغاربية، تهتم بإستقراء وقراءة النصوص المغاربية بشكل خاص.

-إستنتاج أهم التحولات التي إستطعناالوصول إليها من هذه الدراسات والقراءات، وإستغلال النقاد المغاربة للمناهج النقدية الحديثة وخاصة في تحليل ودراسة النصوص الشعرية، والملاحظ هو أن تناول هذه النظريات يتحول ويتبدل من ناقد لآخر إما بالإسقاط المباشر أو من خلال الترجمات بمختلف أنواعها، فكل ناقد يترجم ويضع مصطلحات على حسب توجهه وتخصصه النقدي رغم أنهم في مجال واحد وهو الأدب.

-توظيف بعض النقاد للمنهج السيميائي والتفكيكي بشكل كبير، واستعانتهم بها من أجل التخلص من الطابع السياقي القديم، أما في التطبيق ومن خلال قراءاتنا السابقة، نلاحظ بروز نقطة تحول مهمة بين هؤلاء النقاد، والتي تتمثل في العودة إلى التراث وبصفة عامة نلاحظ أن معظم النقاد المغاربة قد رجعوا إلى الإهتمام بالتراث العربي والمغربي بالأخص، محاولين إستعادته، لكن الشيء المثير للإهتمام في هذه القضايا هي التحولات الحاصلة على مستوى توجهات النقاد المغاربة خاصة في ما

يميز نظرتهم للمكونات الثقافية، وبشكل أخص ماله علاقة بالحداثة بحيث ربطوها بالتراث، وهي نقطة مهمة في هذه التحولات.

-عدم استقرار الدراسات النقدية المغاربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني عند مصطلح واحد،بل نجد النقاد المغاربة وظفوا مصطلحات عدة، منها ما هو شائع في الدراسات النقدية كمصطلحي(التكوين والتوليد)، ومنها من لم يعرف إستعمالا شائعا كمصطلحي(التركيب والدينامية).

ويبدو أن هذه التحولات ناتجة عن التفاوت النسبي الذي عرفته قراءات نقاد المغرب العربي في الأصول الفلسفية والمرجعية للنظرية البنيوية التكوينية، الأمر الذي لم يمكن النقاد من تمثل الأصل المكون للعمل الإبداعي، وعلى هذا الأساس يمكن تصنيف موقف النقاد المغاربة المتبنين للمنهج البنيوي التكويني إلى قسمين:

-عدم مراعاة القسم الأول في تصوره الخلفية المكونة للإبداع، وبالتالي لم يتصور المنهج على أنه (تكوين+بنية)، ولم يحاولوا البحث عن البنية المكونة لأصول المنهج البنيوي التكويني، وقد كان تمثلهم لهذا المنهج على أنه نوع من الجمع والتركيب بين البنيوية الشكلية، وبين المنهج الإجتماعي الجدلي، وهي نظرة بعيدة عن التصور النظري لأصول البنيوية التكوينية التي تراجع في أصولها الكبرى إلى فلسفتين:(مثالية)و(وضعية)، وهذا الفهم أدى إلى قراءة مزدوجة للعمل الشعري (شكلية)و(اجتماعية) لا قراءة وفق منهج ذي رؤية شمولية، ومن نتاج هذه القراءة تمثل البنيات العميقة الدالة على أنها إنعكاس آلي للواقع، وهذه رؤية نقدية مجانية لما طرحته البنيوية التكوينية التي تقول بتماثل البنيات.

وقد أدى الفصل بين (الفهم والتفسير)أو(المكون الباني وبنيته السطحية)إلى التوليف المنهجي الذي قد لا يساعد على إقامة(مبدأ التماثل)الذي تقوم به البنيوية

التكوينية، وبهذا لم يتمكن النقاد المنتمون إلى هذا الصنف من تعميق قراءتهم في المنهج، وفي أصوله النظرية والتطبيقية.

–تميز موضوع تلقي وتأويل الشعر العربي المعاصر في النقد المغاربي، بموقفين مختلفين، موقف يتبنى سلطة المؤلف ونتاجه، وهذا الموقف يدعو إلى البحث في قصد المؤلف والظروف التي تحيط به، ويمكن تسميته بالنقد الموضوعي، ويعتمد الموقف الثاني على قدرات القارئ بإعتباره المسؤول الأول عن إيجاد المعنى، ويشار إلى هذا النقد بالنقد الذاتي.

–تحمل الناقد المغاربي صعوبات عديدة لتكييف المنهج مع النص ومحيطه، فيوفق حينا، ويفشل حينا آخر، كما أنتجت هذه الدراسات النقدية عائدات علمية وتجريبية على مستوى المقاربات النصية والثقافية، لكنها ورطت عددا من الباحثين في توظيف مصطلحات ومفاهيم بشكل سطحي أو بطريقة تختلف عما وضع له المصطلح.

–ظهور مواقف فكرية جريئة لإعادة قراءة الفكر العربي، في ضوء المستجدات الثقافية العالمية، وتوسع أسئلة النقد، مما أدى إلى رسم خارطة واضحة لمخططات نقدية يقظة علميا، وفكريا، وإيديولوجيا، خلخلت الأنساق الثقافية بممكنات القراءة، في محيط عولمي تأسره الثقافة والتكنولوجياوتحرره، في الآن معا.

–تمثل النقد الأدبي المغاربي في تكوناته وتحولاته لصورة أخرى للنقد الأدبي العربي ككل، فنشأة الأول وصيرورته لم تنجز في عزلة ولا في تعارض أو تضاد مع فضاء الحركة الأدبية والنقدية العربية، وفي أثار النقاد المفكرين العرب بالمهجر، والتفاوت الملحوظ في تاريخ التكون، وفي إيقاع التحول وفي كم التراكمات المنجزة يتم تداركه وتعويضه برحابة الأفق المنهجي والمعرفي لما هو متميز ونوعي وذو

كفاية تمثيلية في منجز الخطاب النقدي بالمغرب العربي على إمتدادالزمن، فخصوصية تفاعل هذا الخطاب في مرجعياته النظرية والإجرائية مع ثقافة الأخر، وما لهذه الثقافة من حضور كثيف في مستوى التمثل والإحالة، كل ذلك لا يستقل عن تعميق الصلات والحوار مع الآثار الإبداعية والنقدية المغاربية ذات القيمة.

–تداخل عوامل تحولات أسئلة النقد المغاربي للشعر العربي المعاصر، ورؤاه بفعل تأثيرات نابعة من مناخ سوسيو ثقافي، ورقعة جغرافية متشابهة، أو متقاربة الخصائص والهواجس والأفكار.

فالقراءة ليست عملية سلبية إنما هي إنتاج متجدد للمعنى، ويعني ذلك أن القراءة فعل خلاق يحيي النص الشعري المعاصر، بإخراج بعض أفق الدلالة إلى حيز الوجود عند كل قراءة.

–عدم خروج القراءة في جوهرها من قيد الكتابة ومن سلطتها، فهما وجهان لعملة واحدة، من زاوية أن القارئ بإعادته خلق النص الشعري يكتب ذاته، فينخرط بدوره في عملية الإبداع، فالقراءة مهما إتبعت من سنن إجرائية ومبادئ منهجية مستنبطة، لا تخرج من حكم الذاتية، فالصلة بين القارئ (الناقد)، والنص الشعري مهما تجردت وتقمصت العلمية، والموضوعية تبقى محكومة بالتقاء عالمين متباينين، يُتجاوز فيها الإبداع النقدي وإبداع الكتابة.

–عدم تقيدالنقاد في تعاملهم مع النقد الجديد بإتجاه دون آخر، لكنهم التفوا حول مختلف إتجاهاته وحاولوا الإلمام بمعالمها تنظيرا وتطبيقا، بهدف الوصول لتحليل جيد للنصوص الشعرية المعاصرة، خاصة في تتبعنا لظاهرة التحولات في النقد المغاربي.

ومن هنا تتحدد وضعية النقد الأدبي المغاربي مقارنةمع خصوصيات تحولاته، وإلى عمق تفاعلاته مع العالم العربي من جهة والعالم الغربي من جهة أخرى، ومدى تطور الإبداع المغاربي من حيث القدرات والخصوصيات.

–تعرض النقد الأدبي المغاربي تحولات عميقة، تمت بوتيرة سريعة الإيقاع متداخلة المكونات والرؤى، هذه التحولات مست بنيات هذا النقد، وإفتراضاته النظرية، وطرائقه في التحليل والمقاربة، وموقعه من النسق الثقافي والرمزي للثقافة العربية عموما والمغاربية خصوصا.

–بروز إتجاه واضح نحو ترسيخ خصوصية النقد الأدبي المغاربي، من حيث هو خطاب معرفي له مميزاته ومفرداته، فالخطاب النقدي المغاربي من هذه الزاوية يتحرر تدريجيا من الفهم الأداتي الذي ينظر إلى النقد أو يحصر مجاله في كونه (وسيطا) بين الإبداع موضوعه ونشاطه، وبين القارئ المتلقي وضمنه الكاتب موضوع فعاليته أو تأثيره المحتملين، فهو خطاب يمتلك الكفاية الذاتية الخلاقة لأن يكون في الآن ذاته نشاطا تحليليا يتعرف على النصوص الشعرية المعاصرة، كما أنه حقل للتنظير، ومصدرا له فيؤسس في ضوء ذلك، نسقية الخطاب وطاقته التفسيرية والتأويلية والمعرفية، مادام الشعر هو نظام من الكلام يجعله عالما قائما بذاته، بهذه الكيفية يصبح الخطاب النقدي كيانا من الفكر والمعرفة له وجوده الخاص، يحاور النصوصالشعرية، ويستلذ بها، ويستخرج منها كتابة مغايرة تتجاوز السيرورة، والتحولات المتسارعة.

–تقاطع نظرية التلقي مع مجموعة من النظريات المعاصرة كعلم النفس المعرفي، والذكاء الإصطناعي، والتفكيكية، على أساس أن المتلقي هو تفاعل من زاوية علم النفس والذكاء الإصطناعي، والتفكيكية من زاوية هدم وإعادة البناء من جديد، فالأمر يتعلق بتشييد أفق في القراءة مداره يتمثل في بناء مجال نقدي تنظيري

يتحرر من أسر التقليد، ومن قمع النموذج، ويحاور الآثار الأدبية بألفة،منطلقها العلم والإبداع معاً.

–الروحاالدينامية التي تتصف بالمراجعة والتساؤل كانت هاجس التأسيس والمغايرة الذي ميز تحولات النقد الأدبي المغاربي على إمتداد لحظات تشكله المتداخلة،من أجل تشييد تفكير نقدي لا ينفصل فيه التأمل والنظر عن التحليل والممارسة، إذن هو تفكير نابع من التأمل و التحليل في الآن ذاته، ومنه فقدإشتغل الخطاب النقدي المغاربي في إتجاه ثلاثة إهتمامات متضافرة.

–إهتمام النقد المغاربي بإعادة الإكتشاف، والفهم، والتأويل لموضوعه، أي الأدب والآثار الإبداعية العربية والمغاربية، وإعادة صياغة كيانه منهجيا ومعرفيا ونظريا، ومساهمته في بناء النسق الثقافي، والرمزي، والقيمي، وإثرائه ومساءلته.

–إعادة النقد الأدبي المغاربي تأسيس ذاته فقد أصبح يأخذ بعين الإعتبار خصوصيات الآثار الأدبية للثقافة أو المنظومة الرمزية المغاربية، من حيث هو معرفة وإكتشاف ومساءلة وإعادة تشكيل معرفي ونسقي لعوالم النص الممكنة،فأفق هذه التحولات في مسار النقد الأدبي المغاربي هو التجريب بما أنه بحث دائم عن البديل، وإعادة إكتشاف الظواهر داخل الخطابات المتعددة.

–تغذية التحولات الراهنة للنقد المغاربي، وبشكل كبير مما تشهده الساحة الأدبية والفكرية من ترجمات، وتأليف في حقول معرفية، وإنسانية وإجتماعية، ولسانية، ومن الثراء والتنوع في الرؤى والخطابات.

–الحضور المهيمن لتحولات أسئلة النقد المغاربي للشعر العربي المعاصر هو المفسر لما يطبع الممارسات النقدية من تنوع وتكاثر واختلاط في المقاربات الموظفة في التحليل والقراءة والتأويل.

-إرتكازالمقاربة المعرفية الثقافية تنطلق من تصور نظري، فيه إستلهام حواري ونقدي، لتعدد المعارف، وتداخلها وتقطعها مع البنيوية والتاريخ، وقراءة الخطاب الشعري المعاصربإعتباره منفتح على العديد من العلوم.

-التجاور بين الدراسات النقدية المغاربية بحكم أنهم في نفس الحقبة الزمنية تقريبا، كما أنها تتسم بتكونها داخل الحقل الثقافي والجغرافي الواحد، وهو الفضاء المغاربي، متشابه الخصائص والمكونات وما كان من تحولات وإختلافات فهو يترجم تباين مصادر التكوين النقدي والتأثر الثقافي للنقاد على الصعيد الفردي.

-مازال الدرس النقدي المغاربي بحاجة إلى إضاءات تزيل اللبس والغموض الناجمين عن توظيف بعض مصطلحات النقدية خاصة الحداثة وما بعد الحداثة.

إن تحولات أسئلة النقد المغاربي للشعر العربي المعاصر، لم تنجز بدون مشاكل خاصة عندما يتعلق الأمر بثقل سلطة الآخر الغربي، الذي يمثل مصدر المعارف العلمية المعاصرة، وما يتبعه من بناء للنسق وإحالة وتضارب في الترجمات، ولا نهائية المعاني خاصة بالنسبة للتجريب النقدي الذي يواكب التجريب الإبداعي.

وفي الختام يمكن القول أنالبحث في مجال نقد النقد هو بحث في صميم فلسفة النقد، بحث في الآداة التي بفضلها يمكننا أن نرصد الإشكالات النقدية، فوصلنا لنتيجة تتلائم مع الفرضيات التي إنطلقنا منها والتي كان مفادها أن المعرفة والفكر النقدي المغاربي قد تحول في دراسته للشعر العربي المعاصر.

أما بخصوص الناقد المغاربي، كما يصفه النقاد بشكل عام، فلا يسعنا إلا أن نقول إنه كاتب وناقد من الدرجة الأولى، يمارس الخطاب النقدي من موقع المثقف، وهذا الكاتب المثقف له إهتمامات متنوعة تتخذ أشكالا متعددة، يمكن ترتيبها حسب

فئات متباينة فمنها من مارست الخطاب النقدي وكادت أن تتخصص فيه، ومنهم من تمارس الإبداع والنقد معا، بصورة متوازية، ومنهم من نجدهم يمارسون الإبداع ويسهمون في إنتاج النقد لكن في مناسبات معينة، ومنهم من يمارسون النقدومختلف الأشكال الفنية الأخرى ومنهم من نجدهم قد بدأوا في محاولات نقدية، لكن لم تجد موقعها بعد داخل المتن النقدي المغاربي المعاصر.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان.....4

إهداء.....5

مقدمة.....7

الفصل الأول:مركزية النص في النقد المغاربي المعاصر.....18

تمهيد:.....19

-1-الشعر العربي المعاصر وسؤال النقد.....20

-2-التحولات النصية لنقد الشعر العربي المعاصر.....29

-3-النص الشعري المعاصر وانفتاح النقد.....85

الفصل الثاني: المنجز النقدي المغاربي وأسئلة القراءة والتأويل.....96

تمهيد:.....97

-1-التحول النصي وسلطة التأويل من سؤال النص إلى سؤال القراءة.....99

-2-متع القراءة ولانهائية التأويلات.....101

-3-القراءة وفاعلية التأويل في المنجز النقدي المغاربي.....125

-4-إنفتاح الشعر العري المعاصر وخلود التأويل.....134

الفصل الثالث: المعرفي والثقافي في تحليل الشعر العربي المعاصر.....165

تمهيد.....166

-1-النقد الثقافي وتوظيفه لمقولات(النص-القراءة-التأويل).....167

-2-الشعر العربي المعاصر وآليات التحليل المعرفي.....195

-3-تشكل التحليل الثقافي في النقد المغاربي.....217

خاتمة.....233

قائمة المصادر والمراجع.....251

فهرس الحتويات.....265

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم.

1- :أحمد يوسف علي، الإستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015.

2- :أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الطبعة1، الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف، 2007.

3- :إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر، دار النشر المغرية، الدار البيضاء، 1977.

4- :إدريسبلمليح القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال، ط1، 2000.

5- :أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005.

6- :أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار عودة، بيروت، ط2، 1975.

7- :أدونيس، المسرح والمرايا، "صيغة نهائية"، دار الآداب، بيروت، 1968، 198

8- :أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت،1985.

9- :الجابري محمد عابد، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط3، 1994.

10- :الرباعي، عبد القادر: جماليات الخطاب في النقد الثقافي رؤية جدلية جديدة، ط1، عمان، دار جرير للنشر والتوزيع، 2015.

11- :الموسوي، محسن، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، 2005.

12- :آمنةبلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، ط1، دار الانتشار العربي، بيروت،2014.

13- :بوجمعةشتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2007.

14- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون ومحمد والي ومحمد أوراغ، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996.

15- حبيبمونسي، نظرية القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، الجزائر، د-ط، 2007.

16- حبيبمونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى(من المعيارية النقدية إلى الإنفتاح القرائي المتعدد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، د-ط، د-ت.

17- حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحر، منشورات المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970.

18- حميدالحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، الطبعة2، مطبعة أنفو، فاس، 2012.

19- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2007.

20- حميدلحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991.

21- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986.

22- راوية يحياوي، من قضايا الأدب الجزائري المعاصر-قراءات في مختلف الخطابات-دار ميم للنشر، الطبعة الأولى2018.

23- راوية يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة-تحولات النص الشعري في الكتاب لأدونيس-دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2015.

24- رشاد رشدي: ماالأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971.

25- رشيد يحياوي، الشعري والنثري، الطبعة 1، منشورات إتحاد كتاب المغرب، 2001.

26- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004.

27- سعيدبنكراد: السيميائيات السردية، منشورات الزمن، الكتاب29، 2001.

28- سعيدبنكراد: شخصيات النص السردي، منشورات كلية الآداب، مكناس، 1994.

29- سعيد علوش، هيرمنيوتيك النثر الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985.

30- شرف الدين شناف، العقل النقدي وخطاب الأنساق(دراسة حفرية تأويلية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2020.

31- شربل داغر، عن البنيوية: نقدا لها في الاحتياج إليها، مجموعة من المؤلفين، أفاق النظرية الأدبية المعاصرة، بينوية أم بينويات؟ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007.

32- شكري مبخوت، جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993.

33- صلاحبوسريف، الشعر وأفق الكتابة، دار الأمان، منشورات لاختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر، تونس، 2014.

34- : عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل(قراءة في شعر أدونيس)، إفريقيا الشرق، المغرب، 1998.

35- عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، د ت.

36- :عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

37- :عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

38- :عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد298، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 2003.

39- :عبد القادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية، ج1، دار توبقال، ط1، 1985.

40- :عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر أبو فهر، ط1، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، 1991.

41- :عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف بالجزائر، والدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

42- :عبد الكريم غلاب: مع الأدب والأدباء، دار الكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1974.

43- :عبد الكريم غلاب، في الثقافة والأدب، مطبعة الأطلس، الدار البيضاء، 1964.

44- :عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية النتاج الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

45- :عبد الله الغذامي، النقد الثقافي-قراءة في الانساق الثقافية العربية-المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

46- :عبد الله سالم مليطان، معجم الأدباء الليبيين المعاصرين.

47- :عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003.

48- :عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

49- :عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1973.

50- :عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط4، 1968.

51- :عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة،ط1، 1967.

52- :عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، الطبعة1، دار توبقال، 2014.

53- :كمالبومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

54- :مبارك حنون: دروس في السيميائيات، منشورات إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ط1، 1987.

55- :محمدالماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

56- :محمدالنويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، 1971.

57- :محمد بازي، صناعة الخطاب، الأنساق العميقة للتأويلية العربية، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2015.

58- :محمد برادة، "محمد مندور وتنظير النقد العربي"، دار الآداب، بيروت، 1979.

59- :محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، أربعة أجزاء:

60- :محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990.

61- :التقليدية 1989.

62- :الرومانسية العربية1990.

63- :الشعر المعاصر1990.

64- :محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط1، دار العودة، بيروت، 1979.

65- :محمد بنيس، بيانات، تقديم محمد لطفي اليوسفي(ضم الكتاب بيان كل من: أدونيس"الحداثة"، محمد بنيس بيان "الكتابة"، قاسم حداد وأمين صالح موت الكورس)طبعة جيب، سراس للنشر، تونس، 1995، وكان قد صدر بيان الكتابة لمحمد بنيس سنة1981، ضمن مجلة الثقافة الجديدة عدد19، ثم أعاد إصداره في كتابه حداثة السؤال سنة1988.

66- ::محمد، بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي،بيروت، المغرب، الطبعة2، 1988.

67- ::محمد بنيس، مساءلة الحداثة، 1991.

68- :محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، ط1، 1985.

69- :محمد لطفي اليوسفي، بنية الشعر العربي المعاصر، سلسلة تجليات، سيراس للنشر، تونس، 1985.

70- :محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، ط4، 1977.

71- :مصطفى الحداد، اللغة والفكر وفلسفة الذهن، منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية والثقافية بكلية الآداب تطوان، المغرب، 1995.

72- مصطفىالشادلي، السيميائيات، نحو علم الدلالة جديد للنص، تحقيق: محمد المعتصم، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015.

73- مفتاح العماري، عتبة لنثر العالم، كتاب فضاءات، دار الأصالة والمعاصرة، طرابلس، 2005.

74- مولاي علي بوحاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

75- ميجان الرويلي، جاك دريدا: نحو "الكتابة"سنان لا "كتاب"، مقالات في النحوية والتقويض، ط1، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، بيروت، الجزائر، الرباط،2015 .

76- ميجان الرويلي، قضايا نقدية مابعد بنيوية، سيادة الكتابة، نهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلف، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، 1417هـ.

77- نازك الملائكة: في "الشعر العربي المعاصر"، وإحسان عباس، في "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978.

78- نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981.

79- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

80- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978.

القرآن الكريم

81- كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986.

82- :إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1978.

83- :يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983.

قائمة المراجع المترجمة:

1- :إدموندهوسل: فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة: أحمد الصادقي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009.

2- :إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، نقله إلى العربية وقدم له:كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997.

3- :الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

4- :أمبرتو إيكو، حكايات عن إساءة الفهم، ترجمة: ياسر شعبان، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006.

5- :أمبريتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة :ناصر الحلواني، ط1، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 2009.

6- :أمبريتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996.

7- :بولديمان، السيميولوجيا والبلاغة، ضمن كتاب،مداخل إلى التفكيك،(البلاغة المعاصرة)، ترجمة :حسام نايل، تصدير: محمد بدوي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013.

8- :بولديمان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000.

9- :بولريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة، منذر عياشي، مراجعة، جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2005.

10- :بولريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة:سعيدالغنامي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 2006.

11- :تزفيتانتودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987.

12- :تزفيتانتودوروف، نظريات في الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة حسن حمزة، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012.

13- :روبرت سي هولاب، الهرمنيوطيقا، ترجمة: عادل مصطفى، منشورات ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الادبي، المجلد الثامن: من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، تحرير: رامان سيلدان، مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح، المشرف العام:جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006.

14- :رولان بارت، درس السيميولوجيا، من الأثر إلى النص، ترجمة: بنعبد العالي، دار توبقال، ط1، 1991.

15- :رومانجاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988.

16- :رينه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، منشورات المجلس الأعلى للفنون والآداب، بيروت1972.

17- :ستانليفيش:هل يوجد نص في هذا الفصل؟(سلطة الجماعات المفسرة)، وترجمة وتقديم: أحمد الشيمي، مراجعة: أحمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2004.

18- :فرانسوازأرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987.

19- فرديناند دي سوسير: دروس في علم اللغة، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، ضمن كتاب مشترك بعنوان"مدخل إلى السيميوطيقا"بإشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1986.

20- فيكتورإرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الوالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

21- مارسيلوداسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد لحميداني و محمد العمري، ع.طنكول، م.الوالي، مبارك حنون، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.

22- مارسيلوداسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة، جماعة من الباحثين، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.

23- مجموعةمو،(فرانسيس إدلين، جان ماري كلينكنبرغ، فيليب مانغيه)، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، ترجمة: سمر محمد سمر، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012.

24- ميشال فوكو، إرادة المعرفة، (تاريخ الجنسانية1)، ترجمة ومراجعة وتقديم: مطاع صفدي وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت،1990.

25- ميشال فوكو، جينيالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2008.

26- نورمان هولاند: الوحدة الهوية النص الذات، مقال ضمن كتاب نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، تحرير جيينتومبكنز، ترجمة، حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مراجعة وتقديم محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1999.

27- هانسغيورغغادامير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، ترجمة: محمد شوقي الزين.

28- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

29- هنري ميشونيك: راهن الشعرية، ترجمة: عبد الرحيم زحل، منشورات تواصلات، مراكش، 1993.

الرسائل الجامعية:

1:على حفيف: التجربة النقدية عند عبد الملك مرتاض، مخطوط ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة،1995.

المجلات:

1- أحمدشريبط: النص النقدي الجزائري من الإنطباعية إلى التفكيكية، أعمال الملتقى الوطني الثاني"الأدب الجزائري في ميزان النقد"، ط1، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، 1994.

2- أدونيس، العربي، 332، يوليو1986.

3-جابر عصفور: في حوار أجراه معه ماهر عبد المنعم حسن، مجلة المنهل، جدة، السعودية، عدد خاص عن النقد والنقاد، فبراير، مارس، 1996.
4-عبد الله التميمي، وسحر كاظم حمزة الشجيري، سيرورة النقد الثقافي عند الغرب، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، العراق، م22، عدد1م، 2014.
5-نجيب العوفي، إثبات الكتابة ونفي التاريخ، مجلة الثقافة الجديدة، تصدر عن رئاسة تحرير محمد بنيس، السنة الخامسة، عدد 19، مطبعة الأندلس، المغرب، 1981.

ملخّص:

يسعى هذا البحث إلى تتبع، وكشف مسارات، وتحولات النقد المغاربي للشعر العربي المعاصر، إنطلاقا من التحولات النقدية الكبرى، من التركيز على القضايا النصية في نقد الشعر إلى قضايا القراءة والتأويل، وصولا إلى تداخل المعرفي والثقافي في نقد وتحليل الشعر، لم نختر لكل قضية نقدية نموذجا محددا نعتمد عليه في الكشف عن خصائص ومميزات تحول كل قضية، وإنما إعتمدنا على الدراسة التركيبية العامة التي تتعامل مع النقد العربي والمغاربي ككل على أساس أنه إنتاج مشترك، مع الإكتفاءبانتقاء الدراسات المغاربية التي لها إرتباط كبير بمظاهر التحولات النقدية الكبرى المذكورة لإبراز الخصوصية النقدية المغاربية.

الكلمات المفتاحية: تحولات النقد– نقد النقد– النقد المغاربي المعاصر–الشعر العربي المعاصر–القضايا النقدية المعاصرة– أسئلة النقد.

Keywords: Transformations of Criticism - Criticism of Criticism - Contemporary Maghreb Criticism - Contemporary Arabic Poetry - Contemporary Monetary Issues - Monetary Questions.

This research seeks to trace and detect the trajectories and transformations of Amgarbi criticism of contemporary Arabic poetry, based on the great transformations of criticism from the focus on the textual issues in the criticism of poetry to the issues of reading and interpretation to the overlap of knowledge and culture in the criticism and analysis of poetry.

We did not choose for each monetary issue a specific model on which we rely on revealing the characteristics and advantages of each case. We relied on the general structural study dealing with Arab criticism and Maghreb as a whole, on the basis that it is a joint production. Mentioned to highlight Maghreb monetary privacy.