الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة ابن خلدون -تيارت-

كلية الآداب و اللغات.

نيابة العمادة لما بعد التّدرج والبحث العلمي والعلاقات الخارجية.

الرقم: 462/ن.ع.ل.ب.ت.ب.ع.ع.خ/2024

مستخرج من محضر المجلس العلمي للكلية.

بناءً على محضر المجلس العلمي للكلية في دورته العادية المنعقدة بتاريخ :

19 أكتوبر 2023، وافق المجلس على اعتماد المطبوعة البيداغوجية الموسومة بـــ:

" دروس في مقياس الفعل الشعري .السنة 2 ماستر،السداسي الثالث، تخصص : دراسات أدبية "

للأستاذ (ة)الدكتور(ة) : تركي امحمّد

وهذا بعد الاطلاع على تقريري الخبيرين المعتمدين(م ع ك آ ل: 2023/07/06)

الرقم	اسم ولقب الخبير(ة)	الرتبة العلمية	مؤسسة الارتباط
01	دبيح محمد	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون تيارت
02	شناوي علي	أستاذ محاضر"أ"	الملحقة الجامعية-قصر الشلالة- ابن خلدون تيارت

تيارت في :2024/03/07

رئيس المجلس العلمي

الدكتور: بلحسين سليمان

رئيس المجلس العلمي

لكلية الآداب و اللغات

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

مطبوعــة بيداغوجيــة بعنوان:

دروس في مقياس الفعل الشّعريّ

المقياس: الفعل الشّعريّ

المستوى: الثّانية ماستر

التّخصّص: دراسات أدبيّة

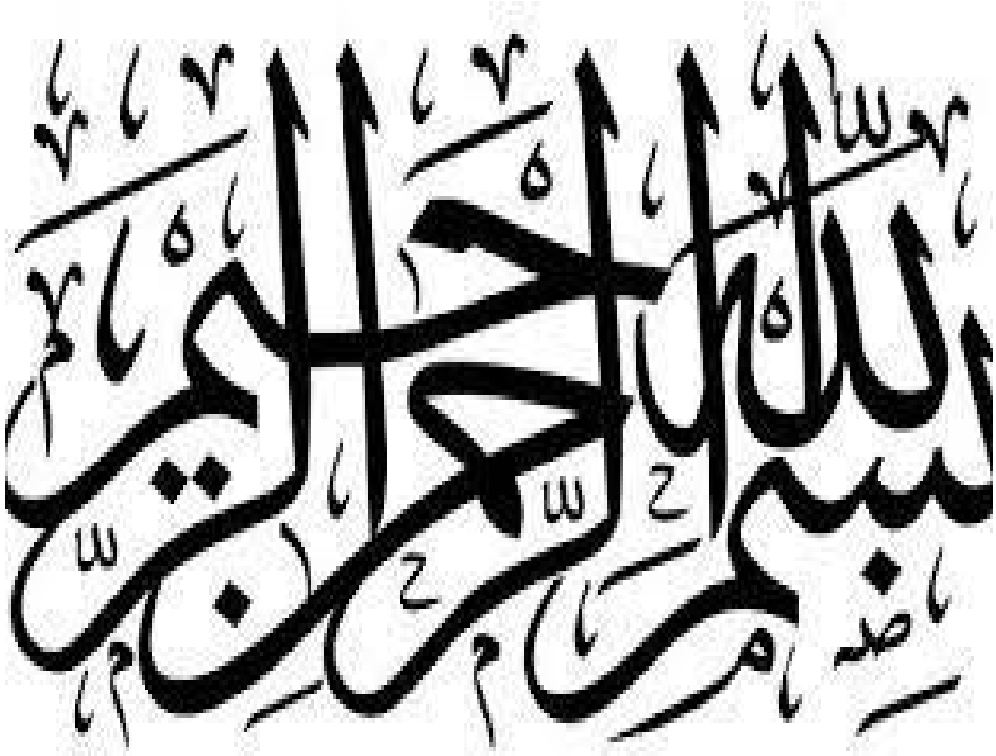
السّداسي: الثّالث

إعداد : د .تركي أمحمّد

الرّتبــة: أستاذ محاضر (أ)

السّنة الجامعيّة:

1443هـ/1444هـ/2022م/2023


بسم الله الرحمن الرحيم

عنوان الماستر: أدب حديث ومعا ر

السداسي: الثالث

اسم الوحدة: المنهجية

اسم المادة: الفعل الشعري

الر يد: 03

المعامل: 02

أهداف التعليم: (*ذكر ما يفترض على الطالب اكتسابه من مؤهلات بعد نجاحه في هذه المادة، في ثلاثة أسطر على الأكثر*)

المعارف المسبقة المطلوبة : (*وصف تفصيلي للمعرف المطلوبة والتي تمكن الطالب من مواصلة هذا التعليم، سطرين على الأكثر).*

محتوى المادة: (إجبارية تحديد المحتوى المفصل لكل مادة مع الإشارة إلى العمل الشخصي للطالب)

المادة: الفعل الشعري	**السداسي: الثالث**	**المعامل:03**	**الر يد:02**
01			
02	أهمية النظرية الشعرية		
03	جمالية الشعر		

04	اللغة شعرية
05	الشعر والمعرفة
06	الشعر والموروث
07	الشعر والنقد
08	الشعر والسحلر
09	الشعر والأسطورة
10	الشعر والتاريخ
11	الشعر والمدينة
12	الشعر والحداثة
13	موت الحداثة
14	قصيدة النثر

طريقة التقييم: مراقبة مستمرة، امتحان....إلخ (يُترك الترجيح للسلطة التقديرية لفريق التكوين)

تقييم متواصل ينتهي بامتحان كتابي

المحاضرة الأولى والثّانية: أهمية النّظرية الشِّعريَّة

مقدمة:

تعدّ قضية الشّعرية من القضايا النّقدية البالغةِ الحضورِ و الأهميةِ في النَّص الأدبي، وعليها المدار في خلق الإبداع والجمال، ولذلك استقطبتها دراساتُالبلاغيين و النّقاد والفلاسفة قديما وحديثافي كشفهم عن جماليات النصوص الإبداعية، وتتبُّعِهملبواعث الذوق والمتعة فيها. ولَمَّا كانت للقضيةِ ضربةٌموغلةٌ في القِدم أردنا من خلال هذا البحث تسليطَ الضوء على مصطلح الشّعرية في الخطاب النّقدي ، وما أحدثهمن رواجٍوجدالٍ في الدِّراسات النّقدية والجمالية على السّواء.

01. الشّعرية مصطلح ومفهوم:

راجمصطلحُ الشِّعريةكثيرا في السّاحة النّقدية؛ وهو من المصطلحاتالقديمةالحديثة التيعرَفهانقادنا العربالقداموهم بصدد التّأسيس والتنظير لمعاييرالكتابة الشِّعرية التي وجب أن تتوفر في أيِّ نص حتى يكتسي حلته الجمالية والفنية، وبها يتفاضل عن النثر، والشعرية لغة من مادة (**ش.ع.ر**) ومنها: شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُر شِعْراً وشَعْراً وشِعْرَةً ومَشْعُورَةً وشُعُوراً وشُعُورَةً وشِعْرَى ومَشْعُوراءَ ومَشْعُوراً، فيقال: شعربه أي علم، وهو كلام العرب و(لَيْتَ شِعْرِي) أَي: ليت علمي أَو ليتني علمت، وفي الحديث (ليتَ شِعْرِي) ما صَنَعَ فلانٌ أَي: ليت علمي حاضر أَو محيط بما صنع، والشِّعْرُ منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية،والجمع أَشعارٌ، وقائلُه شاعِرٌ لأَنه يَشْعُرُ ما يَشْعُرُ غيره. أَي: يعلم، وشَعَرَ

الرجلُ يَشْعُرُ شِعْراً وشَعْراً وشَعُرَ وقيل شَعَرَ قال الشعر، وشَعُرَ أَجاد الشِّعْرَ ورجل شاعر والجمع شُعَراءُ، وسمي شاعِراً لفِطْنَتِه وما كان شاعراً[1]. وعليه يأخذ المصطلح في اللُّغة امتداداً وشساعةً كبيرةً، ومعانيه كلُّها تحوم حول الفطنة والعلم.

أمّا اصطلاحا: فللمصطلح وابلٌ من المسميات والتَّعريفات المحتشدة في الطَّرح النَّقدي العربي والغربي الحديث والمعاصر ، فلئن حُدّد الشِّعر فيما مضى بأنّه: " القولُ الموزونُ المقفى الدال على معنى"[2]، وهو تعريفٌ منطقيٌ قيَّد الشِّعروحصره في إطار الوزن، دون النَّظر إليه من جهةِ العواطفِ والشُّعور، عكس الشّعرية التي يزال مجالُ البحث فيها قائماً؛ باعتبارها مصطلحاً زئبقياً غير قار يصعب تحديده

هو"فيطليعةالمصطلحاتالجديدة،التيتبوأتمقاماًأثيراًمناهتماماتالخطابالنّقديالمعاصر(...)وأضحتالشعرية منأشكالالمصطلحات،وأكثرهازئبقيةًوأشدهااعتياصاً؛بلانغلقمفهومهاوضاقبما كانت معه"[1]. و من تعاريفها بمصطلحها الشَّائع (الشِّعرية) نذكر:

1. تعريف "أحمد مطلوب" الذي وضع بحثاً منفرداً (سماه بالشّعرية) يقول فيه: والشّعرية مصدر صناعي للدلالة على اللفظة الفرنسية (poetique) أو اللفظة الإنجليزية (poetic) وينحصر معناها في اتجاهين:

---

(1)- لسان العرب. ابن منظور، جمال الدّين أبو الفضل محمَّد بن مكرم الإفريقيّ المصريّ.تح: عبد الله علي الكبير وآخرون ، دار المعارف، القاهرة، (د.ط) ، (د.تا). ج 4، ص: 410، 411.

(2)- نقد الشّعر. قدامة بن جعفر. تح : محمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط) و(د.تا)، ص: 64.

(1)- ينظر: إشكالية المصطلحفيالخطابالعقديالعربيالجديد.يوسفوغليسي. منشوراتاختلاف،الدارالعربيةللعلوم،ناشرون، ط1؛ 2008م. ص: 270.

أ. فن الشعر وأصوله التي تنبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات حضورٍ وتميزٍ.

ب. وأنها اسمٌ لكلّ ماله صلة بإبداع كتب و تأليفها، حيث تكون اللّغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، □ بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشّعر"[2].

هذا مفهوم واحد من مفاهيم الشعرية؛ مركب من عنصرين رئيسيين نجملهما في:

– الشّعرية صفة لصيقة بالشعر، وهي مختصة به دون سواه. في حين أنّ الشاعريةَ متعلقةٌ بالشّاعر.

–و الشّعرية موجودة في كلّ العلوم التي تَتَّخِذ من الكتابة مشروعاً لها، فكلّ ما وُجِدت فيه اللغة وجب أن تكون فيه روح الشعرية.

2. يعرفها كمال أبو ديب بقوله:"هي قدرةٌ عميقةٌ قادرة على استبطانالعالم(...) والشِّعرية هي نزوع الإنسان إلى الخلق بعد الممكن"[3]. وقد ربطها بمفهوم الفجوة أو مسافة التوتر وهي في نظره جمعٌ لدوال متضادة في سياق آخرَ مفارق للسياق القاعدي المعياري؛ بحيث تتلون الكلمة وتكتسب د□لة أخرى تتعدّى الد□□ت المتعارف عليها، فنجد مثلا بعض الشُّعراء يجمعون أشياء بأخرى □ تكاد تجد لها علاقة في سياقها الطبيعي، ليفتح باب التأويل والتفسير على مصرعيه. هنا تدخل براعة القارئ في إعادة بناء النّص وإنتاجه من جديد.

---

(2)-"الشِّعرية". أحمد مطلوب. مجلة المجمع العلمي العراقي. ج3، مج 40؛ 1989م، ص: 45.

(3)- فيالشعرية. كمالأبوديب. مؤسسةالأبحاثالعربية،بيروت،لبنان،ط1؛ 1987م، ص: 143.

3. وإلى هذا التّعريف مال أدونيس في مؤلفه "الشِّعرية العربيَّة" إذ يرى أنَّهَا كلامٌ ضِدُ كلامٍ،لكيتقدرأنتسميالعالموأشياءهأسماءجديدة[4] ، وقد عُرف فيما مضى أنّه بالضد تُعرف الأشياء، ولعلّ اطلاعه على التراث الشعري وولعه بأشعار المجددين والثائرين على العرف اللغوي السّائد جعلته يؤسس لشعرية فذة أعاد من خلالها رسكلة كل أطر الكتابة الشّعرية من خلال البحث والكتشاف والتّساؤل، والتّجاوز، فيبقى الشِّعر من حيث هو الكلمة تتجاوزُ نفسَها لتَخْلُق صورةً مخالفة للمعهود، حاملة في ثناياها فكرة جديدة، وتصورا مفتوحا تحدِّده قراءة واحدة.

4. كما تبنَّى حسن ناظم هذا المصطلح ،وقد تتبَّعَ في كتابه (مفاهيم الشعرية) كلَّ الرؤى ووجهاتِ النظر ليخرج بصيغته النهائية والمتمثلة في (الشِّعرية poetics) وهي:"قوانين الخطاب الأدبي، و هذا هو المفهوم العام والمستكشَف منذ آرسطو و حتى الوقت الحاضر"[1]. فبها يؤثِّر الشَّاعرُ في متلقية، وبها يحدث التكامل والنسجام بينه وبين القارئ، فتكثر الحتمالت والتأويلات ويظلُّ النصُ مفتوحاً على أيّةِ إضافةٍ. للمتلقي فقط السّلطة الكاملة في إنهائه، لتصبح العلاقة بينهما علاقةَ حبٍّ وعشقٍ، وهو ما يُطلَق عليه في حقلي القراءة و التلقِّي بممارسة العشق بالقراءة.

5. ومن النُّقاد كذلك من أولى هذا الحقل المعرفي اهتماماً بالغاً –أيضا – "أحمد درويش" وهو بصدد الحديث عن الطفرة النّوعية التي شهدها مصطلحُ الشعر و بالتالي الشّعرية فيقول:" الشِّعرية علمٌ موضوعه الشعر(...)بدأ المصطلح أولا يتحوّل من السّبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذّات، هكذا أصبحت كلمةُ شعرٍ تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة، بعد هذا أصبحت كلمةُ شعرٍ

---

[4]- الشعرية العربية .علي أحمد سعيد أدونيس .دار الآداب، بيروت، ط2؛ 1989م، ص:78.

[1]-مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم). حسن ناظم. المركز الثقافي العربي، ط1؛ 1994م، ص: 05.

تُطلَق على كلّ موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللّون من المشاعر"[2]. فالنّاقد بكلامه هذا يجعل الشعريةَ والشعر وجهين لعملةٍ واحدةٍ، فأينما وُجِد الشعرُ حَضرت الشعريةُ والعكس صحيح.

6. كما يعرِّفها النّاقد والشّاعرالعربيالجزائري"يوسف وغليسي" بأنّها: " القوانينُ الداخليةُ للخطاب الأدبي "[3]. وهي ما يتحكّم في بعث الجمال وخلق المتعة في النّص، وعليها يحكم له بالجودة أو الرداءة.

تكاد تكون هذه أدقُّ التَّعريفات المترجَمة، التي قاربت إلى حدّ بعيدٍ مفهومَ الشِّعرية (poétics) في الدّراسات النَّقدية العربية الحديثة والمعاصرة، وقد وُجِدت ترجماتٌ وتعريباتٌ عديدةٌ لهذا الحقل المعرفي الواحد كان قد جمعها كل من يوسف وغليسي وعبد الله الغذامي[4] و حسن ناظم وعليه تَأخذ لفظة (poétics) مصطلحا مع كل ناقد[5]:

---

(2)- النَّظرية الشِّعرية(بناء لغة الشعر واللغة العليا). جون كوين. تر: أحمد درويش. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4؛ 2000م، ص: 29.

(3)- إشكاليةالمصطلحفيالخطابالنقديالعربيالجديد. يوسف وغليسي. ص: 279.

(4)- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(قراءة نقدية لنموذج معاصر). عبد الله الغذامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4؛ 1998م، ص: 20.

(5)- مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم). حسن ناظم. ص: 18.

فالحق بعد هذا أنَّ الشعريةَ مفهومٌ مغدقٌ بالمصطلحات والمعاني المقاربة له، لكنَّ هذا الكمّ من المعاني أحدث ارتباكا وتشاكلا لدى النَّقاد أو القراء، إذ اختلط عليهم الحابل بالنابل وقد بدأ كلّ واحد فيهم يبتكر مصطلحا يضاهي فيه مفهوم الشِّعرية، ليكتشف مع مرور الوقت أنّه يرمي إلى مصطلح آخر، فنحن هنا وبهذا الزعم أمام ثورة مصطلحاتية واسعة، إذ يحدّد التعريفُ المصطلحَ الواحد منها، فنهايته بداية كما يقال، والحديث عنه من قبيل المتاهة، وأزمة المصطلح هذه لم تكن مقصورةً على نقاد عصرنا فحسب؛ بل للقضية جذور في التُّراث والأمر نفسه حدث مع نقادنا القدامى.

02/ شذرات مفهوم الشِّعرية في التّراث النَّقدي العربي:

يبقى الأمرُ الذي يختلف فيه اثنان أنّ العربَ تأثرت إلى حدٍّ بعيدٍ بالفكر اليوناني الهيليني،

وخصوصا ما تعلّق بالجانب الشِّعري، فأول من سنّ المصطلح وأخرجه إلى الوجود أرسطو (**ت: 384، 322 ق.م**)، وإن لم يلامسه بدقة كمصطلح إلّا أنّه أشار إليه كمفهوم في حديثه عن الشّعر وطرق صناعته، والوشائج الجوانية التي تجعل منه شعراً دون أيّ شيء آخرَ فيقول:"...إنامتكلمونالآنفيصناعةالشِّعراءوأنواعها، ومخبرون أيَّ قوةٍ لكلِّ واحدٍ منهما"[1] ، وعليه كانت الصناعةُ أولَ مصطلحٍ دَارَ في الحقل النّقدي اليوناني للتعبير على لفظة الشّعرية، والصّناعة تَدخل فيها جميع الأشياء من اتقان، وتجميلوتدبييج وتزويق، ولذلك كان تأثيرُ أرسطو في الفكر البلاغي والنّقدي العربي جلياً بيّناً، وخصوصا مع صناعة الشعر. وفي هذا يطول الكلام ويكثر، لكننا سندرج بعض المفاهيم القريبة من تعريف أرسطو للشّعرية في الثقافة العربية التراثية.

استهلَّ أبو عثمان الجاحظ (**ت:255 هـ**) كتابه (البيان والتبيين) بالستعاذة من غواية القول والعمل، فقال:"اللّهم إنّا نعوذ بك من فتنة القول، ونعوذ بك من فتنة العمل"[2] ، لأنّ القولَ (الشعري/ النثري)هو المهيمن على الذات، كما أنّه المرآةُ العاكسة لذاتية الأشخاص، والشخصُ مخبوءٌ وراءَ لسانه فإذا تكلّم ظهر وبان وحكم له أو عليه. كما أنّ القولَ أشدُ تبليغاً وتأثيراً من الفعل، لِمَا فيه من حوار ومحاججة وهو ما يجعل الفعل منجزاً ومجسداً على أرضية الواقع.

ولما كان للكلام غايةٌ كبيرةٌ في حياة العربي، اهتمَّ الجاحظ إلى وضع مجموعة من الشّروط التي بها يكون الكلامُ شعراً لا شيئاً آخرَ، وبها يتفاضل الشعراء وقد جاء كلّ واحد منهم بمعانٍ مرصوفةٍ في

---

[1]-أرسطوطاليس. فنالشِّعر(مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد) . تر:عبدالرحمانبدوي. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص: 85.

[2]-الجاحظ،أبو عثمان. البيان والتبيين. تح: عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، ج1 ؛ 1418هـ -1998م، ص: 03.

غرض من الأغراض، لكنَّ الهدفَ الأسمى يكون في كثرة المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق (...) و"إنّماالشأن في إقامة الوزن،وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحَّة الطبع وجَودَة السَّبك،فإنما الشِّعر صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير"[1].

فالصِّناعة في تعبير الجاحظ الركيزة الأساسية في مجال اللُّغة وبناء النَّص، وعليها يعوَّل الشاعر في بعث أفكاره وترتيب ألفاظه بطريقة لبقة تسحر القارئ، وتقوده من أول ولهة، وهي الشّعريةُ بمفهومنا الحالي الموجودة في هذا النَّص فلا يتقنها إلّا الفحلُ من الشّعراء. هنا يوافق قول ابن سلام الجمحي (ت: 231هـ) في كتابه" طبقات فحول الشُّعراء"، حيث اعتبر –هو الآخر– أنّ الشِّعرَ صناعةٌ من الصّناعات التي تتطلّب جهدا في اكتسابها وتعلُّمها. هذا بالإضافة إلى مجموعة من المصطلحات المتأصِّلةِ في النّقد العربي القديم للدّلة على مفهوم الشّعرية كالابتداع، الرقة، قرب المأخذ والإجادة، حسن الديباجة، الرونق...[2].

فكلُّ هذه المصطلحات تدلّ على الشِّعرية، ولذلك وصفناه–بداية– بأنّه مصطلحٌ قديمٌ جديدٌ وُجِد في تراثنا بغية الحكم على جودة الشِّعر، والنّظر إليه على أنّه شعرٌ وليس كلامٌ آخرَ. وما يلاحظ في هذه الأقوال أنَّ المصطلحَ في تغيراته وتنوعاته، يعني القدرةَ والبراعة على التحكُّم في آليات الكتابة الشّعرية، وعليها المدار في نجاح الفن الشِّعري، وفيها يغدو الشّاعر صانعاً غايته الوحيدة إخراج هذا المولود في أروع صورة، وأجمل هيئة وكأنه المولودَ الأخيرَ، ولذلك شبّهه ابن طباطبا العلوي (**ت:**

---

[1]-الجاحظأبو عثمان. الحيوان. تح: عبد السلام هارون. مطبعة مصطفى البابس الحلبي، مصر، ط2؛ 1385 هـ، 1965م، ج3. ص: 131، 132.

[2]-ينظر: ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء.. قرأه وشرحه: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدة ، (د.ط) و(د.تا)، مج1، ، ج1، ص: 55، 56.

321هـ) بالنساج الحاذقالذييفوفوشيهبأحسن التفويف، ويسديه وينيره، و يُهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنّقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كلّ نقش منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهرالذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق"[3] حتى يبدوَ جميلاً، يروق ناظره، فكما يؤثِّر البساط بفسيفسائه في عين الناظر كذلك يؤثّر الشّعر في نفسية قارئه، فيطرب به ويتساوق مع جمالياته ورناته، وإن كانت صناعةُ القول أصعبَ من صناعة النسيج، ولو كان الأمرُ هيناً متنع أبو هلال العسكري **(ت: 395هـ)** عن تسمية كتابه بالصِّناعتين، صنعة الكلام نظمه ونثره. فالصِّناعة تكون فيها الإجادة والتقان، والبتداع والحكام.

يشك أحد ولنشك كذلك في أنَّالإطارَ النّقدي القديم الذي نُظر به إلى الشِّعر إطارٌ منهجيٌ، محافظٌ، وبسيط لأنّ أصحابَهلا يزالون متشبثين بطابعه العام والمفروض، فهو الكلام الشريف عند العرب، ولذلك جعلوه ديوانَ علومهم، وأخبارهم، وشاهد صوابهم وأخطائهم، وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم[1]. ولأجل ذلك حرصوا على الأشياء التي تميزه عن أيِّ كلام آخر، ملزمين أمراء الكلام النسج على منوال السابقين من فحول الشعر ذوي الملكات النابغة في نظم الكلام، والتعالي به في مصاف الشّعرية.

واصل نقادنا القدامى عمليةَ البحثِ والكتشاف عن الدور البالغ الذي تؤديه الشّعريةُ في صناعة وانتاج النصوص، فوجدوا أنّ الشعرَ العربي يخلو في تكوينه الزدواجي (الشكل والمضمون)

---

(3)-ابن طباطبا العلوي. عيار الشِّعر. تح :عبد العزيز بن ناصر المانع ،دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض؛ 1405هـ-1985م،ص: 08.

(1)-عبد الرحمن بن خلدون..المقدمة. دار الكتاب اللبناني والمكتبة المدرسية، بيروت، (د.ط)؛ 1982م، ص: 1098، 1099.

من لبنات ومعاييرهي أساس جماليته وجودته؛ وهي بالتالي قواعدٌ منطقيةٌ صارمةٌ وَجَبَ على ناظمي الشّعر تتبُّعها في صناعة وحبك قولهم الشعري، وهذا ما عُرف في الحقل النقدي في تلك الفترة "بعمود الشعر العربي" وهو طريقة العرب في قول الشِّعر، كما يسمى كذلك بمذهب الأوائل، وسنن العرب.

يَضم العمودُ سبعةَ معاييرَ هي خلاصة ما وصلت إليه الدّراسات النّقدية المشتغلة على تأسيس شعرية النّص في التّراث العربي، وهي حاضرةٌ في المدونة الشِّعرية بنسبة كبيرة، لتمثلَ النسبُ الباقية ما أُدخِل على هذا العمود من فنيات وآليات أسَّست لكتابة جديدة هدفها تكسير النّمطية، وإزالة النّظرة الباهتة المقدّسة للقديم، ومُجَاوزة طرق الكتابة الشعرية الراكنة في وحل الوضوح، وتحرير الشعر من قواعد العمود العقلية التي حَصَرت الشّعريةَ العربيةَ في سياجٍ ضيّقٍ، يُنظر إليها من زاوية "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف- ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأبيات وشوارد الأمثال- والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى منافرة بينهما"[2].

تكون هذه الأبواب بمثابة الكشف والتفتيش عن مقومات الشّعرية العربية القديمة، التي وجب أن يُقرأ الشعر وفق أطرها ومستوياتها الفنية، وأيّ مجاوزة عنها تقصي الكلام وتخرجه من دائرة الشّعرية، ويحكم على صاحبه بالتكلف، وهذا ما رآه النقاد القدامى من خلال آرائهم النّقدية الواعية-إلى حدّ بعيد- بمكامن الشعرية المترتّبة عن اجتماعِ أبواب العمود" فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو

---

[2]-أبو علي المرزوقي.شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. تع: غريد الشيخ وابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1؛ 1424هـ، 2003م، ج1، ص: 10.

عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدّم، ومن لم يجمعها كلّها سُهْمَتِهِ منها يكون نصيبه من التقدّم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتَّبَع نَهْجُه حتّى الآن"[1].

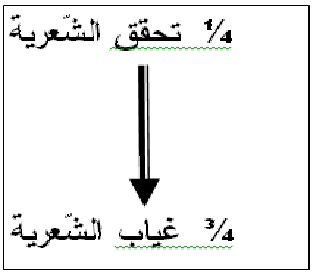
تعلَّقت الأراء حول مصطلح عمود الشّعر كمقياسٍ مؤسِّسٍ لشعرية النَّص في القرن الرابع الهجري، إلى غاية قدوم البلاغي والناقد الفذ عبد القاهر الجرجاني (ت: 471هـ)، الذي انطلق في تأسيسه لشّعرية النّص وجمالياته من رقعة النص نفسه، دون اللُّجوء إلى أقوال وآراء سابقيه من نقدة الشعر، ليرى أنّ النظمَ هو المكونُ الجمالي والمؤسِّس الوحيد لبناء النّص الشعري، وهو الذي يمنحه قيمتَه الفنية. هذا ما أقرّ به الناقد والشاعر العربي أدونيس بقوله: " والنَّظمُ عند عبد القاهر الأساسُ في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص"[2]. فلا اللفظ وحده قادرعلى تأسيس شعرية الشعر و المعنى، وبالتَّالي نرى أنَّ نظريةَ النظم جاءت كردِّ فعل لتصحيح المفاهيم الشائعة للحكم على إعجازالقرآن الكريم وبلاغته أو من خلال أسئلتهم العويصة، أهو معجز بلفظه أم بمعناه؟ ثم راجت الفكرة للحكم على جودة ورداءة النّص الشعري من خلال لفظه أو معناه، كالذي كان سائداً عند الجاحظ، و ابن قتيبة (**ت: 276هـ**) الذي وضع سلماً لتحديد درجات الشِّعرية في النص الشعري من خلال مقولة اللفظ والمعنى لتكون كالآتي[3]:

---

[1]-أبو علي المرزوقي. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام.. تع: غريد الشيخ وابراهيم شمس الدين، ج1، ص: 12.

[2]- الشِّعرية العربيّة .علي أحمد سعيد أدونيس. ص:06.

[3]- الشِّعر والشُّعراء. ابن قتيبة الدينوري .تح: أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1369هـ-1950م ، ج1، ص: 64-66-68-69.



1. قسم حسن لفظه وجاد معناه.
2. وضربٌ منه حسن لفظه وحلا. فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى
3. وضربٌ منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه.
4. ضرب تأخر معناه و تأخر لفظه.

نظر ابن قتيبة إلى شعرية النّص من خلال قضية اللّفظ للمعنى، ومتى حسُن اللّفظُ وجاد المعنى تحقّقت هنالك شعريتُه، وبانت جماليتُه. وهذه القضية مترامية الأطراف كانت محلَ سجال ونقاش إلى أن قوّمها عبد القاهر الجرجاني بنظرية النّظم، والتي يرى من خلالها أنّ جماليةَ الكلامِ أو كما سماها (المزية) تتعلّق بلفظه و بمعناه فيقول: " فاعلم أنّه من الداء الدوي والذي أعي أمره في هذا الباب قد غلط من قدّم الشعر بمعناه، وأقل من احتفال باللفظ، وجعل يعطيه من المزية إلا ما فضل عن المعنى"[1]. وإنّما مزيتُه كامنةٌ في تركيبه وسياقه، فكلّ كلمةٍ تصلح لأن تكون جميلةً في تركيبهاإذا أَحسن القائلُ رصفها في سياقها الخاص، ولذلك نجده في آرائه ينحازُ إلى اللّفظ و إلى معناه؛ وإنما إلى "المعنى الفنِّي هو معنى المعنى الذي ينشأ عن السياق، وفي هذا السياق تؤدي الكلمة دورا فنيالأنّها تتحقّق جماليات اللغة التي تتبلور إلا في مثل تلك التشكيلات و التركيبات"[2].

بهذا الفهم المؤسساتي لنظرية الشّعرية العربيّة تحسّس عبد القاهر مواطن الجمال الشّعري عند العرب، انطلاقا من فكرة النظم، التي أكثر الحديثَ عنها في كتابيه (أسرار البلاغة في علم البيان و

---

[1]- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني. تح: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5؛ 2004م ، ص: 251، 252.

[2]- مفهوم الشِّعر في ضوء نظريات النقد العربي. عبد الرءوف السعدي. دار المعارف، القاهرة، ط1؛ 1983م، ص: 371.

دلائل الإعجاز في علم المعاني) كقوله:"واعلم أن ليس النَّظمُ إلاَّ أن تضعَكلامَك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه و أصوله، و تعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل شيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن يَنْظر في وجوه كل باب وفروقه "[3].

اِقتبس عبد القاهر من علم النّحو قبساتٍ أزال بها اللُّبس الذي وقع فيه النّقاد قبله، كما أنار بها عوالمَ جماليةً كانت خفيةً في بطن اللغة، إذ تؤدي الجملةُ الواحدة من خلالها معانياً متنوعة، لكلّ منها وجهٌ في التّعبير، فليس الفرق بين هذه الجمل في الحركات وما يطرأ عليها ؛ وإنّما الفرقُ حاصلٌ في معاني العبارات التي يحدثها النّظم، هذا ما توّصل له الدّارسون في حقلي البلاغة والنّقد، فالغاية ليسا كامنة في قواعد النحو بقدر ماهي غائرة في طرق هذه التأدية؛ إذ غايتها المثلى القبض على دلالة المعنى وتبيينه للعيان حتى يبدو جلياً واضحاً.

وبكلِّ تأكيدٍ نقول: قدّم عبد القاهر للنقاد خدمةً جليلةً قَصَد فيها الحفاظ على النسيج الكلامي المنتَج من اللُّغة، والمتشكّل عنها وفقا للمنهج الذي يقتضيه التعبير، وهنا تدخل براعة المبدِع وقد توَّفرت لديه كلّ آليات بناء الكتابة الفنيّة(علم النحو، المنهج، اللُّغة) ، فيشرعَ في نظم كلماتها وجملها وعباراتها وفقراتها، حتى تتماسك وتتعالق فيما بينها فتغدو وكأنّها جسدٌ واحدٌ إذا حُوّل شيء منها عن الآخر ظهر العيبُ وبان، ولذلك كان النظمُ دقيقَ المسلك وعر، سنام الأمر فيه راجع إلى اتحادِ" أجزاء الكلام ودخول بعضها في بعض، فيشتد ارتباط ثانٍ منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى

---

[3]- نفس المصدر السابق، ص: 81.

أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك. نعم، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين. وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدٌّ يحصره، وقانون يحيط به، فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة"[1]. وفي هذا يمكننا تمثيل قول عبد القاهر الجرجاني عن نظريته بهذه الخطاطة التالية:

كما غيَّر مقاييسَ الشِّعرية العربيّة التي كان يُنظم عليها الفنُ الشّعري من: الفحولة وعمود الشِّعر، والاكتفاء بالمعاني القبلية الجاهزة، وهي بالتالي مفاهيمٌ مؤسِّسة لجمالية النّصوص –آنذاك– دون اللّجوء إلى التّأويل والتّعدد الدلالي الذي يحدثه الغموض والانزياح والانحراف للمعنى الواحد.

ومع كلِّ ما ذكرنا، يكون عبدُ القاهر الجرجاني أوّلَ من فتح هذا الباب في تقسييمه للكلام على ضربين" ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، وذلك إذا قصدت أنْ تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد وبانطلاق عن عمرو فقلت عمرو منطلق وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه

[1]- دلائل الإعجاز في علم المعاني. الجرجاني، عبد القاهر. تح: محمود محمَّد شاكر. ص: 93.

الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل(...)قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللّفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فَسَّرتُ لك"[1].

وبهذا الكلام ندرك مدى وعي الرجل بأساليب الشّعرية العربية، التي تُجمِّل القولَ وتكسبه جمالاً وإبداعاً، وهي رؤيةٌ حداثيةٌ في تحليل وفهم النصوص الشِّعرية، وعليها سار البحثُ الحديث والمعاصر العربي منه والغربي النظير، وقد أثَّر عبد القاهر من خلال نظرية النّظم في لاحقيه من النّقاد القدامى كحازم القرطاجني(**ت: 684هـ**)، وفي غيرهم من النّقاد الحداثيين والمعاصرين.

استفاد حازم من نظريات الشّعر الموجودة قبله، وبها أتمّ عمليةَ البحث والتقصي عن شعرية النّص التي لا تتحقّق إلا بترتيب منهاجٍ قويمٍ لها مغمور بالتأويلاتِ والتفسيرات والاحتمالات والسئلة. وتهيئة سراج يضيء وينوِّر ما غَمُض من مستويات هذا الإبداع الشعري المتألِّق، ولعلّه الوحيد الذي سمّى المصطلحَ باسمه (الشعرية) ونسبه إلى الشّعر دون غيره، ويظهر ذلك في قوله:" وكذلكظَنَّ هذاأنَّ**الشعريةَفيالشّعر**إنَّماهينظمأيلفظاتفقكيفاتفقنظمهوتضمينه؛ أيغرضاتفق علىأيصفةاتفق(...)؛ وإنّماالمعتبرعندهإجراءالكلامعلىالوزنوالنفاذبه إلىالقافية، فلا يزيد بما يصنعه على ذلك"[2].

---

[1]- دلائل الإعجاز في علم المعاني. الجرجاني، عبد القاهر. تح: محمود محمَّد شاكر. ص: 262.

(2)-منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني. تح: محمَّد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي، تونس، ط3؛ 1986م، ص: 28.

يَرُدُّ حازم بكلامه على أولئكِ النّقاد الذين عَنوا بالتأصيل لشّعرية الشّعر انطلاقاً من الوزن، فليس كلّ من نظم كلاماً وفقا لقوانين الوزن والقافية كان كلامه شعراً، مالم يحرص على مراعاة القوانين الضابطة للصِّناعة الشّعرية، الواعية بأسرار جماله، وهي بالتالي قوانينٌ موجودةٌ في البنية الجُوانية(الداخلية) للنَّص الشّعري.

ومهما يكن من آراء، فإنَّ العمليةَ الشِّعرية عند القرطاجني مفادها التّخييل بالدرجة الأولى، وعليه تتأسّس معالم أخرى كالتخيّل والأسلوب والنظم، والوزن، والتعجيب وغيرها، وهو جوهرُ الشّعرية الحازمية، ولذلك عاب على الشعراء الذين قصرت ألسنتهم على تجويد الشّعر وبلوغ الشّعرية، لعدم اتباع سابقيهم من الفحول في كتاباتهم الشِّعرية" إذ لم يوجد منهم على طول هذه المدّة من نحا نحو الفحول، و من ذهب مذهبَهم في تأصيل مبادئ الكلام، وأحكام وضعه، وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن مهيع الشّعر ودخلوا في محض التكلُّم"[1]. فهذه إشارةٌ واضحةٌ عن سبب ضعف بعض المتأخرين من شعراء القرن السّابع على إدراك الشّعرية وتلوين أشعارهم بها، لأنهم لم ينتقوا الموادَ التي تنبع منها –الشّعرية– عكس المجيدين منهم الذين زموا الفحول واستفادوا من طرائقهم الشّعرية.

تأثّر النَّاقد إلى حدّ بعيد بالمقو ت الأرسطية والفلسفية التي مهدت له الطريقَ؛ وهو بصدد التأسيس لشّعرية النّص الأدبي، ولعلّ من أهم المصطلحات التي انتزعها من هذا التأثّر مصطلحَ التّخييل، وهو عنده خصيصةٌ من خصائص الإبداع في النّص الشّعري، وملكةُ شعريته، فيقول :"

[1]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني. تح: مُحَّد الحبيب بن الخوجة ، ص: 10.

الشِّعرُ كلامٌ مُخيَّلٌ موزونٌ، مُختصٌّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك"[2]. والتخييل عنده عمليةُ بناء وإنشاء لصورٍ شعريةٍ في ذهن القارئ تؤثر فيه، وتحرّك نفسيته على التجاوب معها، وهذا ما عبّرعليه بقوله: "أن تتمثل للسّامع مع لفظ الشّاعر المخيَّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالٌ من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض"[3]. وبالتّالي يكون التخييلُ عمليةً انفعاليةً تأثيريةً اتجاهَ مؤثرٍما قد استجاب له القارئ، بطبعه المرهف وحسّه الشعري البعيد فتأثّر معه، أو هو عملية إيهام قائمة على مخادعة المتلقّي، بمراوغة قواه غير العاقلة وإثارتها وتغليبها على قواه العاقلة فيستجيب لغلبة هذا الكلام المخَيَّل ويستأنس به.

أبرز حازم الدورَ الهام الذي يلعبه التخييل في صنع شعرية النّص، وذلك من خلال التأثير البليغ الذي يحدثه في نفسية المتلقّي، فيستمتع بما يقرأ، ويعيش في حمى ما يقرأ، لكنّ الملاحظَ أنّ وعي الرجل بأسرار الإبداع جعلته يضيف مصطلحاً آخرَ يتماشى ومصطلح التخييل وهو المحاكاة، التي تخصّ الذَّات الشَّاعرة وفي ذلك يقول: "إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنّما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتّفق ذلك"[1].

فالنَّاقد –هنا– وبقوله الذي يحمل في ثناياه مفاهيم عديدة توصّل لها نقدنا الحديث، إذ يَستحضر أطرافَ العمليةِ الإبداعية التي تَجمع بين المبدِع من خلال مصطلح المحاكاة، والمبدَع من خلال عملية التلقّي (التخييل)، وعليه نرى أنّ الشّعريةَ في النّص تنتج عن طرفين اثنين هما: محاكاة

---

(2)- نفس المصدر، ص: 89.

(3)-نفسه، ص: 89.

(1)-منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني. تح: مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، ص: 21.

الشّاعر للأشياء المتخيَّلَة وسوقها في تعبير فنيّ جماليّ يُظهر فيه طاقتَه الشّعرية التي يتفاضل بها عن غيره، وتخييل القارئ أو الأثر النّفسي الذي تتركه المحاكاة في النّفس، وبهذا الطرح يكون حازمٌ قد صحّح بعض المفاهيم الشّائعة في تحديد مصطلح الشّعرية كون أنّها ميزةٌ تخصّ الشّاعر (المبدِع) دون غيره، كما سبق ورأينا.

يُمثِّلُ مصطلحَ التَّخييل عند حازم مدار العملية الشِّعرية كاملة وبدونه تتعسّر علينا عملية فهم وتفسير الشِّعر، ولأجل ذلك يأخذ تشكيله (التّخييل)العام مع النّاقد أنحاءً عديدةً، من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللّفظ، ومن جهة النظم والوزن، كما يُقسِّمه كذلك إلى قسمين: " تخييل ضروريّ، وتخييل ليس بضروري، ولكنّه أكيدٌ أوْ مُستحبٌ، لكونه تكميلاً للضروري وعوناً له على ما يراد من إنهاض النّفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه، والتخاييل الضرورية هي تخاييلُ المعاني من جهة اللفظ والأكيدةُ والمستحبّة، تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم، وأكد ذلك تخييل الأسلوب"[2]. إنّ الناظر والمتأمِّل في كلام حازم يجده مثخناً بالمصطلحات المتناسلة والدقيقة في طرحها، والكلام هذا يبرهن على الفهم الثاقب الذي تمتّع به القرطاجني في تَنْظيرِهِ لشّعرية النّص الأدبي، واهتمامه بالأثر النَّفسي التي تُحدثه المحاكاةُ في المتلقِّي وما يترتّب على ذلك من قبول أو نفور، وعليه كانت وظيفة الشِّعر.

يتدرَّج القرطاجني في نعت مظاهر التخييل وتقسيماته، ليصلَ إلى نتيجة في غاية الأهمية يفسّر بها كلَّ كلامه السّابق، وهي أنّ عمليةَ التَّخييل الشعري تكون إ باجتماع وتعالق أربعة مكونات

---

[2]- نفس المصدر، ص: 89.

تتواشج فيما بينها، وباجتماعها تَحْضر الشعرية وتتوالد وهي: التَّخيُل(المحاكاة)/ التخييل (التلقي)/العالم الخارجي/ والنَّظم والوزن. وهذا ما اشار إليه بقوله:" إنَّ المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أُدرِك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبَّرُ به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ[1].

فهذه الأشياءُ هي التي تَصنعُ شعريّةَ الشِّعر في نظر حازم، وكلّ مكوّن منها يُكمِّل الآخر، ومن دونها تَغِيب الشِّعريةُ، ويُكْسَر المنحى الشّعري وهذا ما استدلّ عليه بقوله: " واعلم أنّ المنحى الشّعري نسيباً كان أو مدحاً أو غيرَ ذلك، فإنّ نسبةَ الكلام المقول فيه إليه نسبة القلادة إلى الجيد، لأنّ الألفاظ والمعاني كاللآلئ، والوزن كالسلك، والمنحى الذي هو مناطُ الكلام وبه اعتلاقه كالجيد له، فكما أنّ الحليَ يزداد حُسنه في الجيد الحسن، فكذلك النظم إنّما يظهر حسنُه في المنحى الحسن"[2].

تبقى الشِّعريةُمعياراً نقدياً جمالياًموغِلاً في التّراث البلاغيوالنّقدي عند العرب، وقد تناولته دراساتُ البلاغيين والنّقاد وهم بصدد التأسيس لمفهوم الشّعر واكتشاف القوى الكامنة فيه، والسرّ المبثوث في كوامنه؛فهو إبداعٌ عجيبٌ، وصناعةٌ بيانيةٌ ساحرةٌ، تَستَحِق التّعبَ والمكابدة في الدِّراسة والبحث، وخرجوا بأراء عديدة، كلّ على حسبِ فهمِه وممارسته؛ فمنهم من رأى أنَّها كامنةٌ في الفحولة ، ومنهم من رأها في الصِّناعة و معايير عمود الشِّعر، ومنهم من توسَّمها في النَّظم والتركيب،

---

[1]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني. تح: مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة. ص: 18، 19.

[1]- نفس المصدر،ص: 342

ومنهم من وجدها في التَّخييل والمحاكاة وكذا النّظمِ والتأليف. وهي عموما القوانين الجوانية المتحكّمة في صناعة الخِطاب الأدبي، وبها يتفاضل نصّ عن آخر.

المحاضرةالثّالثة: جماليّةُ الشِّعرِ

مهاد:

تبوء الشّعر عند العرب مكانة رفيعة، وكان اِهتمام النّقد الأدبيّ به اِهتماما بالغا، فلم يخلكتاب نقديّ من دراسته والبحث عن تشكيلاته وصوره، وإن كان تعريف النّقاد له والتّمييز بينه وبين النّثر واردا بكثرة، إلّا أنّهم يجتمعون على أنّه "ضرب متميّز من الكلام الذييعرّفهالجميع،ولا يلتبسشكلهعلىأحدمنالناس،وأنلاوجهلتعريفماهومعروف"[1]. وهذه فكرة محوريّة شكّلت قطب الرحى في نقدنا العربي القديم، وذلك لأنّه أكثر الفنون تداولا في تلك الفترة قبل، فهو ديوان العرب ومسجل مفاخرهم وآثارهم وحروبهم، وواصفا قوتّهم وبطشهم في ردّ الأعداء، كما يمثّل شكلا من أشكال تفسير القرآن الكريم ، ففيه وجدت كلّ ألفاظ العرب وبه وُضِعت اللّهجات. ولما كان الأمر بهذا الشّكل ركّز النّقاد على دراسته، وتتبّع أساليب صياغته وبنائه، من كلّ النواحي معنى ومبنى. وهذا ما جعلهم يبحثون في هذه الإشكالات:

- ما مفهوم الشّعر ؟وماهي معايير النّقديّة الّتي تشكّله؟ وما الفرق بينه وبين النثر؟

- أين تكمن جمالياته؟

01- نظريّةُ الشّعر في نقدنا العربي:

[1] - محاضرات عبد الملك بومنجل، ص: 20.

كان الجاحظ (ت: 255هـ) سباقا إلى صياغة مفهوم للشّعر، وذلك في دراسته العميقة لهذا الجنس، وقد تطرّق له خلال المقولات السّابقة الّتي سال فيها حِبر كثير كقضية اللّفظ والمعنى، وتضاربت الآراء حول جودة الشّعر ورداءته أهي في اللّفظ أم في المعنى؟ بل تعامل الجاحظ مع الشّعر تعاملا بارعا فهو عنده" صناعة يقتدر عليها إنّ الحذّاق وضرب من النسج وجنس من التّصوير"[1].

وما يُلاحظ من هذا الكلام أنّ الجاحظ قدّم آليات بناء الشّعر الجيّد، وبها يتميّز شاعر عن آخر وتتفاضل القصائد، فهو لم يخرج عن اللّغة وطرق بنائها وبها يكون الشّعر والنّثر وغيرهما من الأجناس الأخرى، وعليها تتعالىدرجة الجودة في الشّعر[2].

-مفهوم الشّعر عند ابن طباطبا(ت: 322هـ):

يعدّ ابن طباطبا من أوائل النّقاد الّذين تحدّثوا عن مسألة الأجناس الأدبيّة في موروثنا النّقدي العربي، وقد حدّد شكله وماهيته في تعريف علميّ دقيق يقول فيه: " الشّعر -أسعدكالله- كلاممنظوم،بائنعنالمنثورالذييستعملهالناسفيمخاطباتهم،بماخص بهمنالنظمالذيإنعدلعنجهتهمجتهالأسماع،وفسدعلىالذوق.ونظمهمعلومحدود؛فمنصح طبعهوذوقهلميحتجإلىاستعانةعلىنظمالشعربالعروضالتيهيميزانه،ومناضطربعليهالذوقلم يستغنعنتصحيحهوتقويمهبمعرفةالعروضوالحذقبه"[3].

---

[1]- الجاحظ،الحيوان،تح: عبدالسلامحمدهارون،دارالجيل،بيروت، 4141 1994م، 1414هـ،مج3 ،ص: 131.

[2]-المصدر السّابق، ص: 25.

[3]- ابنطباطبا،عيارالشعر،تحقيقمحمدزغلولسلام،منشأةالمعارف،ط3 ،د.ت .ص: 41.

يأخذ هذا التّعريف جملة من المصطلحات المحدّة للشّعر فهو كلام منظوم يختلف عن المنثور الّذي تتعمل به العامّة، وفي هذا تكون للشّعر خصائص تميّزه عنه منها النّظم ولم يشرح النّاقد كيفية النّظم، بل اِكتفى بذكر الطّبع وهو آلية يكون عليها الشّاعر فلا يلحن ولا يأتي بالخطأ؛ إذ إنّ المعرفة بالعروض وموزاينه لا تخلق شاعراً البتة، وما يمكننا ملاحظته أيضا أن نقادنا القدامى يجتمعون على رأي واحد لا يحاولون الكلام فيها باعتباره تتحصل حاصل وهو انَّ الشِّعر يقوم على الوزن والقافية.

-مفهوم الشّعر عند قدامة ابن جعفر(ت: 377هـ):

بعد إشارة ابن طباطبا إلى الكلام على أنه منظوم ومنثور، والشّعر هو" المنظوم الّذي نظمهمعلوموحدود،وميزانهالطبعوالذوققبلأنيصيرعلمالعروض .وأنجوهر هذاالنّظمالذييخصّالشّعردونسائرأجناسالكلامهوالوزنوالقافية"[1]. يضيق قدامة دائرة الطّرح النّقديّ في تحديد تعريف للشّعر ووضع حدّ له، وتوضيحه عما ليس بشعر و"ليس وجد في العبارة عند ذلك أبلغ ولا أوجز مع مام الدّلة من أن يقال فيه: إنَّه قول موزون مقفّى دال على معنى"[2]. ولم يترك النّاقد الحبل على الغالب وإنّما ذهب في عملية الشّرح والتّفصيل وهذا ما يتميّز به المناطقة والمفكّرون والفلاسفة المولعون بتعريف الأشياء وإقامة الحدود والتّقسيمات فيقول: "**قولنا** :قول **:يدل** على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشّعر. وقولنا: موزون: يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون. وقولنا: مقفى: فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قوافي له ولا

[1]- محاضرات عبد الملك بومنجل، ص: 26.

[2]- نقد الشعر. قدامة بن جعفر. تح: محمّد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلميّة، لبنان، بيروت، (د.ط)و(د.تا)، ص: 64.

مقاطع. وقولنا: يدل على معنىً: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى" [1].

حصر قدامة بن جعفر مكوّنات الشِّعر في أربعة عناصر بها يكون(قول، الوزن، القافية، المعنى)، وهي الّتي يسميها الناقد بالأسباب المفردة ثمّ يُحصي النّاقد أربعة عناصر أخرى مؤتلفة تكمن في: (ائتلاف اللفظ مع المعنى، اِئتلاف اللفظ مع الوزن، اِئتلاف المعنى مع الوزن، ائتلاف المعنى مع القافية)[2] .

يقدّم قدامة بن جعفر تصوّرا آخر للشّعر يلتقي فيه مع أمير البيان الجاحظ، وقد رأى أنّه صناعة مثل سائر الصِّناعات يعتريها الحسن كما تشوهها الرّداءة، فإذا تمكّن الشّاعر من سبك مادته الشّعريّة وفقا لما ذكر "سُمي حاذقا تامّ الحذق، فإن قصر عن ذلك نزل له اِسم بحسب الموضع الّذي يبلغه في القرب من لك الغاية والبعد عنها"[3]،

يرى النّقاد أنّ هذه التّعاريف لم يقصد فيها النقاد القدامى سوى وضع الحدود والتقسيمات ﻟ وصف ماهية الشعر واِستفاء خصائصه وشروطه وهذا ما نوّه إليه النّاقد جابر عصفور في كتابه مفهوم الشِّعر واصفا تعريفهم" للمادّة فحسب ، ولا ينطوي على أي تحديد للقيمة، ولا يميز ما يمكن

[1] – نقد الشعر. قدامة بن جعفر. تح: محمّد عبد المنعم خفاجي. ص: 64.

[2] – ينظر: نفس المصدر، ص: 70

[3] – ينظر: نفسه، ص: 65.

أن نسميه الشعر الحق عما ليس كذلك، أو بعبارة أخرى، لا يميز الشعر عن مجرد النظم الوزني"[1]. وإلى المفهوم نفسه ذهب النّاقد عبد القادر القط إذ يقول: " عن مثل هذه التعريفات للشكل: "الحقُّ أن هؤلاء النقَّاد لم يقصِدوا قط إلى بيان جوهر الشِّعر وخصائصه الفنية، بل أرادوا أن يُفرِّقوا تفرقة شكلية بين الشِّعر والنثر كما عرَفوه في زمانهم، وكانوا يدركون تمامَ الإدراك أن الوزنَ وحده لا يصنَع شِعرًا"[2].

-مفهوم الشّعر عند ابن رشيق القيرواني(ت: 456هـ):

أضاف ابن رشيق على مكونات الشّعر عند قدامة شرطا آخر لا يتمّ الشِّعر إلا به، وهو شرط النيّة فيقول: " الشِّعر يقوم بعد النِّيَّة على أربعة أشياء: اللّفظ، الوزن، المعنى، القافية، فهذا هو حدُّ الشِّعر لأنَّ من الكلام موزونًا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي ﷺ وغير ذلك مما لم يُطلق عليه أنه شعر"[3]. ولعلّ السّبب من وراء هذه الشروط عن ابن رشيق كامن في الدّور الّذي يؤديه أو الوظيفة المترتّبة عليه فيقول: " الشِّعر ما أطرب وهزّ النّفوس"[4].

---

[1]- مفهوم الشعر،- دراسة في التراث النقدي . جابر عصفور، دار الكتاب المصري، القاهرة- دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 ،2003م،ص: 95.

[2]- بحث قصيدة النثر بين النقد والإبداع، ضمن كتاب "التّجديد في القصيدة العربية المعاصرة" مؤسسة يماني الثّقافية الخيرية، جائزة محمّد حسن فقي (القاهرة: 1417/ 1997) ج2، ص: 236.

[3]- العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده. ابن رشيق. تح: محمّد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، مصر؛ 1401هـ، 1981م، ص: 119.

[4]- نفس الصدر، ص: 107.

تلك إشارة توحي إلى الجانب النّفسيّ الّذي يؤديه الشّعر في الآخر، ويؤثّر فيه، وقد أسّس على هذه الشّذرات مفهوم آخر للشعر مع نقاد وفلاسفة .

-مفهوم الشّعر عند حازم القرطاجني(ت: 684هـ):

إلى غاية القرن السّابع هجري مازالت نظرة الوزن والقافية تُغيّم على سماء الشّعر العربي، وصولا إلى النّاقد حازم القرطاجني الّذي اِطلع على التّراث الأرسطيّ وفهم ما كتب الحكيم أرسطو حول الشِّعر، والعامل النّفسيّ الّذي يجب أن يؤديه، فأوجد تعريفا جامعا مانعا له إذ يقول: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، او متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، او قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من اغراب ، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها، فافضل الشعر ما حسنت محاكاته، وهيأته وقويت شهرته أو صدقه، او خفي كذبه وقامت غرابته"[1]. لعلّ الفارقَ الّذي أضافه حازم في كلامه هذا هو مصطلحا التّخييل والمحاكاة، وبهما تحدّد جودة الشِّعر من رداءته، فأفضل الشّعر ما حسنت محاكاته وهيأته, وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته. وإن كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويه على

[1] – منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني. تح: مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي، تونس، ط3؛ 1986م، ص: 71.

النفس وإعجالها إلى التأثر له قبل(...)وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة, واضح الكذب, خليا من الغرابة "[1].

تأثّر النّاقد إلى حدّ بعيد بالمقولات الأرسطية والفلسفية التي مهدت له الطريقَ؛ وهو بصدد التأسيس لشّعرية النّص الأدبي، ولعلّ من أهم المصطلحات التي انتزعها من هذا التأثّر مصطلح التّخييل، وهو عنده خصيصةٌ من خصائص الإبداع في النّص الشّعري، وملكةُ شعريته، فيقول :" الشِّعرُ كلامٌ مُخيَّلٌ موزونٌ، مُختصٌّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك" [2]والتخييل عنده عمليةُ بناء وإنشاء لصورٍ شعريةٍ في ذهن القارئ تؤثر فيه، وتحرّك نفسيته على التجاوب معها.

-مفهوم الشّعر عند ابن خلدون(ت: 808هـ):

حاول ابن خلدون تقديم حقيقة الشِّعر بعيدا عن التّعريفات المنطقيّة الّتي حصرته في قوالب جافة، فهو عنده:" الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن و الروي ، مستقلّ كلّ جزء منها في عزمه ومقصده عمّا قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به " [3]. يشرح ابن خلدون كلامه هذا بجملة من الشّروط الّتي تحدّد مفهوم الشّعر صفته فيقول: " فقولنا الكلام البليغ جنس وقولنا المبني على الاستعارة والأوصاف فصل له عما يخلو من هذه فإنه في الغالب ليس بشعر وقولنا المفصل بأجزاء متفقة الوزن والرّوي فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكل وقولنا مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده بيان للحقيقة لأن الشعر

[1]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني. تح: مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة. ص: 71، 72.

[2]- نفس المصدر، ص: 89.

[3]- المقدّمة. ابن خلدون، ص: 492.

تكون أبياته إلّا كذلك ولم يفصل به شيء وقولنا الجاري على الأساليب المخصوصة به فصل له عما لم يجر منه على أساليب العرب المعروفة فإنه حينئذ لا يكون شعرا إنما هو كلام منظوم لأن الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعرا "[1].

هذه بعض التّصورات المنهجيّة لنقادنا العرب القدامى في تعريف الشِّعر وقد قاربوا صفته ، في حين ظلّ مفهومه غامضا، فهم حدّدوا الفرق بينه وبين النثر، وكشفوا عن مكوِّنات لصيقة به (الوزن والقافية)، كما بحثوا في جانبه الشِّكليّ اللّغوي الفنّي الجماليّ، فهو لغة قبل أن يكون شيئا آخر، كما بحثوا في قضية التأثير والوقع الّذي يُحدِثه في نفسية الآخر، كما اتّفقوا على أنّه صناعة مثلها مثل باقي الصِّناعات وثقافة لا يجيدها إلّا الحذّاق والمهرة.

02-نحو البحث عن مفهوم لجماليّة الشّعر:

يعدّ الشّعر ملمحا جماليّا بِامتياز، وذلك لما يتّصف به من ميزات وخصائص لغويّة وأسلوبية تجمّله وتجعله خطابا يتمايز عن النّثر. إذ يُسهم كلّ عنصر فيه تشكيل ذلك النّسق الجماليّ القائم على التناقض والتمويه والمراوغة، وكلّها أوجه لبناء جمالية النّص الشّعري، وهذا ما دفعنا للقول أن تنظم شعرا فهذا جميل، لكن أن يُشكل هذا الشّعر قيمة جماليّة تؤثّر في القارئ فهذا أجمل وأمتع.

[1] - نفس المصدر، ص: 492.

إنّ الحديث عن الجمالية في النّقد الأدبي يختلف من حقل إلى آخر؛ إذ هي في حقيقة الأمر ثورة ورد فعل على ما كان سائدا في القدم؛ إذ كان في أذهان النّاس أنَّ الشّعر رسالة تعليمية لها طابع إصلاحي بحت، في حين جاءت مقولات الجمالية، الِستتطيقا، علم الجمال... أو بالأحرى مقولة الفن للفن لإصلاح تلك النّظرة المقيّدة لحقيقة الشِّعر؛ إذ هو جمال يؤثّر في القارئ ويوسّع خياله ويدفعه إلى اِستشراف الحقائق والبحث عنها، وعليه فرّق النّقاد بين الجمالية والجميل بقولهم: "فالجمال –كما جاء تعريفة في المعجم الوجيز – صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى، وهو اسم عكس القبح، ولكن الجمالية شيء آخر أكثر عمقاً ويمكن الستدل عليها عبر مجموعة ملامح وصفات بعينها تصف شيئاً ما، فلكل شيء جماليات وإن اختلفت في نسبيتها ولكنها موجودة، حتى القبح ذاته له جماليات، ومن جماليات القبح أن تظهره للأخر على أنه قبح وليس جمال.

03–عنا ر الجمالية في الشّعر:

بعد قضية المفاضلة وجودة الشّعر ومعايير عمود الشّعر وتشبث بعض النّقاد في التّعصب إلى القديم باعتباره مثال للجماليّة الكليّة نرى أنَّ الجماليةَ في النّصّ تأخذ بعداً آخر ، فقد اِتّفق القدماء والمحدثون على أن الجمالية/ الجمالي منهج يتناول دراسة موضوع جمالي ما من جهة الشكل والمضمُون والوظيفة والهدف والحكم عليه بأحكام جمالية. ولعلَّ هذا وذاك ما يؤكد جمالية نظرية عمود الشعر التي عرفها العرب، ووضع معاييرها المرزوقي وهي معايير تحقق الجمالية بكل عناصرها المتعلقة بالشكل والمضمون على السواء، ولسيما ما يتصل بشرف المعنى وصحته؛ وإصابة الوصف؛ وكثرة شوارد

الأمثال؛ ومناسبة المستعار منه للمستعار له.[1] ولذلك كله فإنه يصبح لزاماً علينا أن نحدد العناصر الأساسية للجمال في الشكل ثم في المضمون، فالجمالية تنظر إلى الشكل الفني للتعبير الأدبي من جهة الألفاظ والتّركيب والصّور والإيقاع.

01- جماليّة الألفاظ والتّراكيب:

تتوقَّف الجمالية عند الألفاظ والتراكيب لمعرفة البهاء فيها، ثم تتأمل في دقة اختيار كل لفظ في دلالته السديدة على المعنى وتلاؤمه معه، ووضوحه وسهولته وعذوبته ورقته فلا ضَعف فيه ولا ركاكة، ولا خشونة ولا سماجة، ولا غموض ولا غرابة؛... إنه يتحلى بكل الحسن الذي توفر له البلاغة والفصاحة والبيان وفق ما عرفه العرب للفظ المفرد والمركب. ولهذا يصبح مفهوم الجوار في الألفاظ المركبة قائماً على التناسب والتناظر والتوافق والتوازن؛ في إقامة كل لفظ في موضعه الدقيق... مما يجعله يتّصف بنظام تأليفي جمالي يؤكد صفة تلاحم الأجزاء وسهولة المخارج، وصحة التقسيم، وانسيابها بشكل عذب رقراق... دون تعقيد أو إسفاف... مما يحقق صفة اللذة الجمالية بما يتجلى فيه من رونق الديباجة وبهاء المنظر[2]، وحين يتحقق للألفاظ صفة الدقة وللتراكيب صفة الجودة فإن المتلقي يتجه إلى القبض على العناصر الأولى لماهية الجمال في النّص... ثم يزداد ذلك بهاء وصفاء بالصور الموشَّاة المتناسقة الألوان، المنسجمة الخطوط، المتلائمة الأبعاد... ما يجعل الوعي بالمتعة التصويرية أكثر أثراً في النفس...

---

[1]-حسين جمعة. "التجربة الجمالية قراءة في النشأة والمفاهيم" . مجلة الموقف لأدبي، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، مج4، ع(403)؛ 2004م، ص: 34.

[2]- نفس المرجع، ص: 34.

02- دور الخيال في إضفاء القيم الجمالية على النّصّ الشّعري:

يرى النّقاد أن الخيال أساس تشكيل الصور؛ وهو عنصر بناء من عناصر النص الأدبي سواء كان خيالٌ محافظاً تقليدياً يزاول فيه المبدع مبدأ المحاكاة والتناص المباشر، أم كان خيالٌ إبداعياً مبتكراً فيأتي بما يثير النفس والعقل من صور خَلاَّقة ونفيسة[1]، فالتصوير المتخيل المثير جوهر الإبداع، فهو "أجمل المعاني، وأبدعها، بل هو رأس المعاني وسيدها"[2]. ولا مراء في قيمة التصوير الموحي لدى الجماليين أياً كانت طبيعته حقيقةً أم مجازاً؛ لكن الجمال لا يكتمل لديهم في طبيعة الشكل إلا بالإيقاع الداخلي، والخارجي... من دون أن يقع في هوّة الشكلية الصناعية المتكلفة[3].

03-الإيقاع وتشكّل جمالية الشِّعر :

يعدّ الإيقاع جوهر الإبداع الشّعريّ.وحينما يؤكد إيقاعه في الأوزان والقافية قبل التغير الحاصل في بنيته الداخلية فإن التناغم المنسجم في إيقاعات بقية أنماط الإبداع يغدو أكثر فعالية في إثارة اللذة الجمالية لدى المتلقي... فالإبداع الجمالي يخلق ماهيته الجمالية من تكرار وحدات ما في إيقاعات معينة، أو يجعلها موزعة على أقسام وأجزاء وكلمات... فالنسق إيقاع متوافق مع الأنساق الأخرى ضمن نظام مثير وجذاب وشائق....[4] أياً كان الإيحاء الذي يرسيه في النفس إيحاء حزن أم إيحاء فرح... وهو إيقاع يتجاوب مع تجربة المبدع وعاطفته... فلو افتقد النثرُ الإيقاعَ الخارجي، وتوافر له

---

[1]-حسين جمعة. "التجربة الجمالية قراءة في النشأة والمفاهيم" ، ص: 35.

[2]- المنفلوطي. النظرات. ج1، ص: 211.

[3]-. نفسهالمرجع،ص: 34.

[4]- نفسه، ص: 35.

إيقاع داخلي قائم على الترصيع أو التصريع، أو التوازن والتوازي والتناظر والتناسب... أو الترديد أو الموازنة والتفويف؛.... أو التماثل... شتمل على ضروب من الجمال الموسيقي تزيد من عذوبة الألفاظ ورقتها، وبذت التراكيب المتلاحمة.... فيما جاءت من دون السمات الإيقاعية[1].

فالجمالية ـ باعتبارها منهجاً نقدياً ـ تنكفئ على الشكل لتتعرف إلى عناصره الجمالية المتعلقة به فحسب، بل تسعى إلى إحداث التناغم الجمالي الحقيقي بين الشكل والمضمُون... [2]وهذا وحده ما جعل كثيراً من رواد المدرسة الجمالية قديماً وحديثاً يقفون عند جمالية الشكل... فالشكل وحدهيوقعهم في ثَغْرة قاتلة... فالألفاظ والتراكيب والصور والإيقاع ليست مجرد أشكال صوتية، أو صور جمالية حسية، وإنما هي أشكال جمالية تختزن لغز الروح الجمالية الأصيلة[3].

إن الأشكال الجمالية بصيغها اللغوية والأسلوبية التي اتصفت بالجودة والإتقان، وحملت من الصور المزينة الموحية باللذة الجمالية يمكنها أن تقتصر على الجمال الشكلي فلابد لها من وظيفة وهدف[4].فالتجربة الجمالية ذات بنية موضوعية في تصيدها لنقد النص؛ ومن ثم فإن فهم الجمال فيه عملية معرفية إدراكية قبل أن يكون حالة حسية تذوقية[5]؛ ثم إن الحواس منافذ الإدراك إلى الموضوع الجمالي.... فقوام التجربة الجمالية لفظ مؤلف بديع التصوير؛ متلاحم الأجزاء، حسن الإيقاع، ومعنى متناسب دقيق يلابسه"ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر

---

[1]- نفسه، ص: 35.

[2]- نفسه، ص: 35.

[3]- حسين جمعة. "التجربة الجمالية قراءة في النشأة والمفاهيم" .ص: 35.

[4]- نفس المرجع . ص: 34

[5]- نفسه. ص: 35.

عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار"[1]. فإن قيمته يمكن أن تماثل قيمة خاتم صنع من حديد.

المحاضرةالرّابعة: اللُّغةُ الشِّعريَّةُ

تمهيد:

تعدّ اللّغة أداةَ الشّاعر في التّعبير عن أفكاره ومشاعره، وبها تتمايز الأشعار وتفضّل، وعلى مقوماتها تكون الشّعريّة في النّصّ. هذا المصطلح الّذي يقوم على تقنيتي الهدم ثمّ البناء، هدم المعاني المألوفة، وإعادة بنائها عن طريق الإيحاء والِانزياح والمفارقة.

قسَّم العلماء كالفاربي ت:(339ه)وغير اللّغة إلى قسمين: لغة نمطيّة وهي لغة البرهان؛ وهي لغة تخصّ الخطابة ِلعتمادها على الحجج والبراهين وتفنيد الحجج. ولغة تجاوزيّة وهي لغة الخطابة أيضا إذا تضمنت أشكال المجاز ولغة الشِّعر بِامتياز، وقد نجد من الشّعر ما يقوم على اللّغة النمطية كالشّعر التّعليمي، وما أطلقه الفارابي على اللغة التّجاوزية هو ما وقف عليه النّقاد واِهتموا به وسمّوه باللّغة الشعريّة، التي تكمن خصوصيتها في مغايرتها للمألوف وجعل ا نزياح جوهرها الّذي تقوم عليه، ففي ظلّ هذه اللّغة نتعامل مع الكلمة وإنّما مع ماتثيره الكلمة من د ت وظلال بعيدة مفعمة بالجمالية الّتي تثير القارئ وتصيبه بالإدهاش والتّعجب.

[1]- عبد القاهر الجرجاني. د ئل الإعجاز، ص: 196.

إنّ اللّغة الشّعريّة على حسب النّقاد لغة تحرّر وتغيير ، عكس اللّغة العادية لغة القاموس والمعجم، فالشّاعر يلجأ إلى اللّغة ويفرغها من محتواها ثم يعيد شحنها بمفردات جديدة تبتعد عن التقرير والإحياء، وهذا ما نادى به جون كوهين في قوله: "تحطّم اللغة الشّعريّة البِنية القائمة على التقابل، والتي تعمل داخلها الدّ□لة اللغوية، إنّها تطلق سراح المعنى من الصّلات الدّاخليّة التي تربطه بنقيضه"[1].

الفرق بين اللّغة الشّعرية واللغة العادية:

يبتعد الشّعر عن لغة التعبير العاميّ، وذلك في قدرته على خلق سياقه الخاصّ، فتعبير الشّاعر عن حدث يكمن في اِنتقائه للألفاظ وتركيبها وإضفاء صفة الجمالية عليها من خلال الأساليب الجميلة المبدعة الّتي تدفع القارئ إلى التحليق بخياله للقبض على المعاني ومتى حصل عليها استحلى عذوبة ذلك المعنى البعيد القريب في آن. وعليه نلمس في اللّغة الشعرية الجودة والجمال عكس الـ□بتذال الموجود في لغة التعبير اليومي. فالشعر تعبير لغوي عن حالة شعورية وجدانية وتجربة ذاتية بأسلوب أدبي راقٍ، يحفل بالصّور الفنية ويؤثّر باللفظ والمعنى في الجسم ويأسر القلب.

إنَّ اللغةَ العادية في تعبيرها□ ترتكز على علاقات مترابطة بين مكوّناتها .فالتغيير بين عباراتها،أوحذف بعضها □ يؤثّرتأثيرًا كبيرًا في بنيتها .على عكس اللّغة الشعرية فهي تعتمد على التقابل والتعارض بين الألفاظ والد□□ت، فتتحرّر من قيود اللغة العادية .إضافة إلى أنّها تتميّز بتأثيرها في المتلقي بأسلوبها المختلف عن أسلوب اللغة العادية.

[1]- جون كوهين. النظرية الشعرية. تر: أحمد درويش دار غريب، القاهرة، ط4؛ 2000م، ص: 369.

تتميّز لغة الشعر بنسقها الخاصّ الّذي يكمن في الِانزياح وبه تقاس درجة جمالها؛ أي اِنتهاك مجموعة القواعدالنحوية والصرفيّة والتركيبيّة المتعارف عليها. وعليه نرى أنّ اللّغة العادية لغة معيار وقاعدة تتميز بطابعها البرهاني القائم على التوصيل والنّفع غير، إذ يأتي فيها المعني واضح يحتاج إلى مساءلة و محاورة و بحث و كشف فهو يعمد أساسا على التجربة الخارجية المهذبة في القاعدة. في حين لغة الشعر تتعتمد على تجربة داخلية وجدانية قائمة على التناقض والغموض وخرق القاعدة واللامعقول. هي لغة المفاجأة والتمويه والمباغتة؛ إذ تُسهم في إثراء الشعريّ بتوظيف الألفاظ الموحية وإعطائها د ت إيحائية ترسم جمالية على النّصّ ككل.

مراحل تطوّر اللّغة الشّعرية:

ردّ بعض النّقاد مراحل تطور اللّغة الشّعريّة إلى أربعة تيارات مهمّة في تشكّلها كرونولوجيا وهي كالآتي[1]:

1- تيّار الجزالة والفحولة وقوة الجرس؛وهو ما توفّرَ في القصيدة العربية القديمة،ويتجلى في بعض موضوعات شعر القرن الثاني الهجري،والتي تنزع إلى الِالتزام ببدوية اللّغة الشعرية .

2- تيار السهولة: ويتجلى في سهولة اللغة ورشاقتها والِاقتراب من عواطف الناس،والميل إلى البساطة والسهولة،ليفهمها سواد الناس وبخاصة العناصر غير العربية،ومهّد لهذا التيار مسلم بن يزيد ثم أبو نواس وأبو العتاهية في مجونهما وزهدها،واتّسمت هذه النزعة باستخدام الألفاظ العامية والمبتذلة .

[1]- أحمد حاجي. "مصطلح اللغة الشعرية (المفهوم والخصائص)". مجلة مقاليد، ورقلة، ع(09)؛ 2015م، ص: 96.

3- تيّار المتانة والسلاسة:وهو مزيج تيّار الجزالة والفحولة وتيار السهولة،آخذا من التيّار الأول المتانة من غير إعراب،ومن الآخر السهولة من غير ابتذال،وبهذا تجتمع فخامة الأسلوب وسلامة العبارة وقوة الجرس،ويُدعى هذا النمط بالأسلوب المولّد الذي يغلب على أشعار المجدّدين في الصياغة التعبيرية .

4- تيّار لغة البديع:وهو النمط الذي يتوفّر على التّعقيد في اللغة الشعرية،وقدرتها على اختزال التّجربة الشّعرية في السّرد المباشر،معبّرة عن فكر متشكل مستقر،وينفي القوالب الجاهزة، دقيقة التحديد في اللغة الشعرية،وينحصر دورها في اتّساع المعنى وإيصاله للقارئ .

وتتجلّى هذه اللغة عند بشار وأبي نواس وترقى إلى مرحلة النّضج عند أبي تمام، وتؤسّس لغة الإدهاش في فرديتها المتجدّدة حين تتجاوز القواعد الموروثة،لتفتح باب التأويل في النص،فاللغة الشعرية تتميز بالخصائص الدّلالية التي يساهم الجانب التركيبي في كثافتها.

خصائص اللّغة الشعرية:

تتوفّر اللّغة الشعرية على جملة من الخصائص تميّزها عن لغة النّثر ومن بينها نذكر[1]:

1) ا ختلاف و المفارقة:

و يتجلى الاختلاف في رصد العلاقات المتباينة في الخطاب و جعل الألفة بينها،و يتضمّن هذا الاختلاف البعد عن التّقليد و الرتابة،فيقوم الشعر بتنظيم الألفاظ و تنسيقها بطرائق تبعث على الدهشة و الافتتان ،لما تُحدثُه من مفارقة و انزياح،و بما تتضمّنه من انفعالات و مشاعر تدفع بالقارئ إلى الاحتماء بألفتها و مجازيتها،ذلك أن للغة الشعر القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن

[1]-أحمد حاجي. "مصطلح اللغة الشعرية (المفهوم والخصائص)". ص: 97، 98.

تتوصّلَ إليه: (فالأدب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن مبرر لوجوده).

و بقدر ما يتحقق هذا الختلاف بقدر ما تكتسب اللّغة الشّعريّة جوانب فنية ترقى بها إلى درجة الإبداع الحقيقي المتميّز الذي يلقى القبول لدى المتلقّي،أما المفارقة فهي الخروج عن نمطية اللغة،و التمرّد على القيود و القواعد اللغوية و التراكيب الجاهزة،و اللجوء إلى أشكال النزياح،حيث تكتسب اللغة حلّةً جديدة بما تحقّقه من دلت.

2) **الإيحائية:**

تتمثّل وظيفة اللغة في الإيحاء ،ممّا يحقّق وظيفتها الشعريّة،فهي تعبّر عن الوجدان ،و تسعى إلى الكشف عن معان جديدة،و تتحقّق الإيحائية في البتعاد عن الدلت المعجمية،ذلك أنّ لغة الشّعر تتميّز بالتّداعي الوجداني؛فاللغة الشّعرية تتضمّن معارف وجدانية و ليست معارف ذهنية،و هي . بهذه التّجليات . تفتح آفاقا واسعة و تستثمرها في صور وجدانية،إذ تمثّل دوافع التّداعي جانبا مهمّا في ارتفاع النبرات النفعالية و ما تنطوي عليه من التّوتّر و القلق،فالإيحاء ينقل النص من صيغة التقريرية إلى أفق الشاعرية، فيتجاوز التواصل المباشر،فينفذ إلى ذات القارئ ،و يفتح مجالً أرحب ستنطاق الجوانب الخفية للإبداع،و الأبعاد الجمالية للنتاج الأدبي ؛ فاللغة في الشّعر تتجانس مع مناخ القصيدة ومضمونها ،و هي إشاريّة تعتمد على والرمز والإيماء والإيحاء، فهي بهذا تختلف عن لغة النثر التي تتميز بالنمطية والشفافية والوضوح.

3) **ا رتباط:**

تكتسي اللغة طابعا اجتماعيا ،فهي أداة التواصل و نقل الأفكار، و تعود خصوصيتها في ارتباطها بالشّعر،فاللّغة – عند الشّاعر– تُصبح لغة شعرية عندما تخضع للتّجربة،و يتحقّق فيها الإيحاء و الاختلاف و البعد عن التّقريريّة و التّقليد .

4) **النسيج الإيقاعي:**

يمثّل النسيج الإيقاعي عنصرا رئيسا في الشّعر،و قد عدّه القدماء من أهمّ أركانه،و يتجاوز المظهر الخارجي المتمثّل في الوزن و القافية إلى النّسيج الإيقاعي الدّاخلي،حيث تتردد الأصوات و الحروف و تتآلف الكلمات فيما بينها،فيشكّلُ الإيقاع صوت الشاعر و يعبّر عن أفكاره و وجدانه و مواقفه،فيستدعي ذلك استخدام البحور الطويلة أو القصيرة حسب الحالة النّفسيّة.

5) **التّصوير:**

تشمل الصورة الشعرية مجموعة من الكنايات والاستعارات والتشبيهات،فيكوّن الشاعر بها أبعادا جمالية ،تشدّ القارئ إليها و تثير فيه دوافع القراءة الجديدة،للربط بين الصّور أو إيجاد مسوّغات في كيفية ترابط هذه الصور،أو في العلاقات النّاتجة عن دلالات الترابط بين الوجدان و المواقف من جهة،و طرق تقديم الصور من جهة أخرى؛فالصور هي نوع من أنواع الانزياح،تدفع بالنص إلى البروز بشكل يبعث الفكر على التّأمّل و الاستقصاء؛فاللغة الشعرية غير اللغة العادية، إذ أنّها تكشف بالاستعمال الشعري عن درجة من التصوير والقوة والتنظيم يجعلها متفردة عن سواها.

5) **خصو يّة التّركيب:**

اللّغة الشّعريّة لغة انزياحيّة،تُخرج الألفاظ من معانيها المعجمية،و تبعث فيها د□□ت خاصّة تمنح الكلام سمة التّميّز،وهذا ما عبّر عنه النّاقد "عدنان بن ذريل" بقوله: إنّ اللّغة العادية تتحوّل في الشّعر إلى لغة غريبة،و يتّضح ذلك من خلال الأدوات الشّكلية كالقافية والإيقاع و التّراكيب ،فيظهر التّميّز في الخطاب حيث الحذف و الذكر و التّقديم و التّأخير،و غير ذلك من الظواهر الأسلوبية التي تحقّق خصوصية اللغة الشّعريّة،فيتّسم التّركيب في الشّعر بالصّياغة المخصوصة،والإيقاع الموسيقي، وا□نتظام في الألفاظ و التآلف في الأصوات والدّ□□ت،فيكون بوسع المتلقي إدراك المناحي الجمالية ،و تساهم هذه الخصوصية في إضفاء جمالية الشعر، مما تميّزُه عن لغة الخطاب العادي .

المحاضرة الخامسة: الشِّعر والمعرفة

مهاد:

ننطلق في محاضرتنا المعنونة بالشعر والمعرفة من سؤال جوهري يفرض وجوده على القارئ، ولا يزال يحاوره باحثا عن إجابة وهو هل يمكننا أنَّ نجد معرفة من الشِّعر؟ أو بصياغة أخرى هل يمكن للشّعر أن يكون مصدر معرفة تفيد القارئ؟.

إنَّ النّاظر والمتفحّص في مدوننا الشِّعريّة العربية القديمة والحديثة يجد نماذج كثيرة تدلّ على أنَّ الشّعر (القصيدة) تقدّم معرفة، كيف ؟ وقد كان الشّاعر سلطان القبيلة يُدافع عنها ويحكي مآثرها وأيامها، ولما كانت المعرفة من القضايا المحوريّة الّتي يجب أن يرتكز عليها الشّاعر في بناء قصائده، وإنّا لما وجدنا الفرق بينه وبين العوام الّذين يتلفقون الأحاديث هنا وهناك.

تأخذ المعرفة في الشّعر شقين اِثنين:

أ- معرفة بأمور صناعة الشّعر وديباجته:

ذهب النّقاد مذاهب عدّة في تشييد القصائد ومعرفة منافذ الجمال والصّنعة فيها، وقد اِشترط النّقاد هذا الشّرط في الحكم على شعرية نصّ من آخر، وما يدخل في بنائه من ثقافة وحكمة وغيرها من لبنات الصّناعة الشعريّة، وقد تحدّث ابن طباطبا(ت"322هـ) كثيرا في كتابه (عيار الشّعر) عن أصول هذه المعرفة، مشدّدا على ضرورة "التّوسعفى علم اللّغة والبراعة فى فهم الإعراب، والرّواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس

الشعر والتصرف فى معانيه، وفى كل فن قالته العرب فيه، وسلوك سُبلها ومناهجها فى صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستدله منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وجزالة معانيها وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظّه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز فى أحسن زى وأبهى صورة"[1].

تحدّث النّاقد في قوله هذا عن آليات بناء الشّعر ليكون الشّاعر الجيّد ما إستقامت لغته، وقويت معرفته بأيام العرب، وثقافتهم ومعتقداتهم، ولذلك قدّم الشّاعر على المؤرّخ، لأنَّه صاحب تجربة وثقافة موسوعيّة سايرت الأحداث ورصفت وقائعها كلاما، حتّى يظن القارئ أنَّه عاشها ومرت عليه كأحلام كان طرفا فيها.

ب- معرفة المعتقدات وسنن العرب والخرافات:

ذهب الشّاعر في وظيفته هذه إلى أبعد من مجرد الصّناعة الشّعريّة، وتحدّث في أمور أخرى فكرية، سياسيّة، طبية، دينية، وقد كان عالما بكلّ موجود فتحدّث باللّغة في غير مواضع اللّغة ونقل للقارئ أخبار جاءت من تجاربه ومعرفته وثقافته، منها نذكر[2]: إيقاد العرب للنّار خلف المسافر الّذي يحبون رجوعه ويقولون: أبعده الله وأسحقه وأوقد ناراً إثره. وفى ذلك يقول الشاعر:

وذمة أقوام لمتَ ولم تكنْلتوقد ناراً إثرهم للتندّمِ

[1]- عيار الشعر، ابن طباطبا، تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2؛ 2005م، 1426هـ، ص: 10.

[2]- عيار الشعر، ابن طباطبا، تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، ص: 39، 41.

وكضربهم الثور إذا امتنعت البقر من الماء، ويقولون إن الجنّ تركّب الثيران فتصدّ البقر عن الشراب.

قال الأعشى:

فإيّي وما كلفتموني وربّكم ليعلم من أُمْسى أحقّ وأحوبا

لكالثور والجنّيُّ يركب ظهره وما ذنبه أن عافتْ الماء مشربا

وما ذنبه أن عافت الماء باقر وما إنْ تعاف الماء إ ّ ليضربا

وكذلك زعم العرب أن الصبي إذا حذف سنّه وسقطت في عين الشمس. وقوله: ابدليني بها أحسن منها. وقالت العرب إن فعله ذلك يجعل أسنانه تنبت سليمة عوج فيها.وقد قال "طرفة بن العبد":

بدلته الشمس من منبته برداً أبيض مصقول الأشر

توسّع هذه المعرفة من جغرافيّة النّصّ، بحيث تجعل القارئ يتعرّف على أشياء جديدة لم يكن ليعلمها قبل هذا الوقت لو قول الشّاعر الّذي شرحها، فيستفيد من ثقافته ويعجب بالطريقة الّتي وظّفها الشّاعر لها، وكم هي الأساطير الّتي كانت مغمورة لو إحياء الشّاعر لها ولو بِالتفاتة قصيرة، ليزيد فكرته عمقا وتدليلا وإذعانا للآخر الّذي أصبح يكتفي بالجاهز، مبتعدا عن مساءلة الأعماق.

أصبح اِهتمام الشّاعر الحديث والمعاصر بالمعرفة أكثر من القديم و سيما في الفترة الكلاسيكية الّتي شهدت تطورات عديدة على كلّ الأصعدة والمجا ت، وقد حاول الشّعراء الِرتقاء بالحوادث التّاريخيّة مثلا إلى ا هتمام في جوهرها واِستفاء مواطن الحكم والعبر، وذلك بالمحافظة على الفكرة العامّة مع تغيير طريقة الأسلوب وجمال اللّغة، لتكون أجمل مما كانت عليه في فتراتها السّابقة.

وقد قطع الشّعراء أشواطا كبيرة في صياغتهم الّتي تقدّم المعرفة والحكمة* كالعقاد مثلا –الّذي رأى النّقاد أن شعره معرفة كاملة بِامتياز– وقد أقبلوا على اِستدعاء أفكار الفلاسفة وما كان يروّج له في النّظريات المعرفية الحديثة وقد خرج بهم هذا التّوظيف عن الِابتعاد عما ألفه القارئ، وبالتّالي كان الشعراء يضعون شروحا نثريّة "فى هوامش قصائدهم لإحساسهم بعجز نظمهم الشعرى عن تجسيد أفكارهم المعرفيّة "[1].

وممّا يلاحظ في ها النّوع من الشّعر الّذي يمكننا تسميته بالمعرفي أن محاو ت كتابته شابها نوع من التّعثرّ ؛ إذ سيطرت العاطفة على الشّعر مرة أخرى وهو ما أوجدته جماعة أبولو وقد أغدقوا في عوالم الخيال والوجدان والأحاسيس، همّهم الوحيد فيها مفارقة الأعراف وسنن الكتابة الشعريّة هذا من جهة، ومن أخرى رؤيتهم للشّعر على أنّه عاطفة تهزّ النّفس وغايتهم فيها الإمتاع بعيدا عن أيّة وظائف أخرى، وهذا ما جعل بعض الشّعراء منهم يعيدون التّفكير في علاقة الشّاعر بالمعرفة والفكر، وأعيد بذلك تحديد مفهوم للشّعر على غرار الطّرح الشّكليّ المنطقيّ القديم، وهذا ما نراه ماثلا في قول صلاح عبد الصّبور: إنَّ علاقة " تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكريّة؛ بل من اتّخاذه موقفًا سلوكيًا وحياتيًا من هذه القضايا بحيث يتمثّل هذه الأفكار بشكل عفوي... لتتحوّل فى نفسه إلى رؤى وصور كما يتمثّل النبات ضوء الشمس ليتحوّل إلى خضرة مُظللة وزاهية. فالشاعر يعرض آراء، ولكنّه يقدّم رؤية" [2]

---

* – وهي قضية له ضرب موغلة في القدم، وهي ما نجدها في جواب أبي الطيب المتنبي أنا وأبي تمام حكيمان والشاعر البحتري، وهي إجابة أخرجتهم من دائرة الشّعرة وأدخلتهم ميادين ا كمة والفلسفة والفكرية والمعرفة

[1] – الشعر والمعرفة، أحمد حسن عوض، جريدة اليوم السّابع، أفريل 2020م، ص: 15.

[2] – نفس المرجع، ص:16.

يرى النّقاد أنَّ هذا التّصوّر" يعكس أصداء التفاعل مع أفكار الشعراء الكبار أصحاب الحضور الراسخ في مشهد الشعر العالمي مثل ما رميه الذي كان يرى أنّ الشعر يُصنع من الكلمات لا الأفكار، وإليوت الذي كان يقول بإنّ الشعر يقدّم الجانب الحسّي للمعرفة وليس الجانب العقلاني لها، لذلك فقد ظلّت تأثيرات ذلك التّصور الشعري وغيره من الأفكار المشابهة ممتدة في مشهدنا الشعري العربي حتى لحظتنا الراهنة وإن تجلّت بمظاهر متعددة في الشعر التفعيلي وقصيدة النثر بحسب رؤية كلّ شاعر ومزاجه الإبداعي، في حين خفتت الأصوات التي كانت تنادي بأن يعبّر الشعر عن أفكار المذاهب السياسيّة، أو ينخرط في صياغة القضايا الكبرى بطريقة تلائم وعي الجماهير" [1].

وما يُفهم من هذ الكلام أنَّ الشّعر – في نظرهم- لا يمكن أن يكون رسالة معرفيّة أو فلسفيّة؛ بل هو قيمة جماليّة فنيّة تجعل القارئ يستمتع بهذه الفسحة التّعبيرية البلاغيّة الّتي أثّرت فيه، وإذا ذهب الشّعر في مذاهب المعرفة والفلسفة سيخيّم الإبهام والتّعقيد على القصائد وينكسر جسر التّواصل بين المرسِل والمستقبل ."ولعلّ في تحولات محمود درويش الأخيرة أكبر دليل على أنّ المعرفة السياسيّة أو غيرها من المعارف قد انصهرت في قالب واحد مع تجارب الشاعر وتفاعلاته اليوميّة وانفعاله بالفنون الأخرى لتخرج لنا قصيدة حديثة تعانقت فيها التّجارب الحيّة بالتجارب الثقافيّة فأنتجت رؤية شعريّة لا رأيًا سياسيًا"[2] .

هذا ما أصبح مطلوبا من الشّاعر بمفهومه الحالي، الّذي يكون شعره تجاربا تمخضت عبر فترات زمنيّة محدّدة، التعبير عن السّائد بأفكار موجودة بدون فلسفة أو فكريّة، فقد تحوّل المعري الّذي يتكلّم

[1]- الشعر والمعرفة، أحمد حسن عوض ، ص:16.

[2]- الشعر والمعرفة، أحمد حسن عوض، ص: 17.

بالفلسفة ويدّعي المعرفة إلى إنسان عادي يقدّم تجربته الشّعريّة للقارئ، وكلّه تواضع دون أن يخضعه في إيراد الفكرة الّتي يحاول بثّها، تاركا للشّك أفو للمعرفة والحقيقة ولعلّ بيته يُثبت صحة منا نقول، يقول أبو العلاء المعرّى[1]:

إذا قلت المحال رفعتُ وتي وإن قلت اليقين أطلتُ همسي

يتواشج الهمس الّداخليّ مع دفقة الشّاعر الحديث، الّذي يذوب في لحظة بوحه محاو الكتابة عنها بدقّة ووعي مغاير وحرص يكشف عن معرفة جديدة نوعيّة تجعلنا نطلّ على العالم بعين قادرةٍ على إحداث الدهشة وتحقيق المتعة ومنح شكل جديد للشّعر.

المحاضرة السَّادسة: الشِّعر والموروث

مهاد:

إنَّ علاقة الأدب بالتّراث النّقدي علاقة قويّة يُمثِلها الشِّعر بِامتياز، فقد كان له ورود بالغ وحظوة عالية في حياة العربي، وقد أشاد النّقاد بذلك في مواطن كثيرة من كتبهم الّتي تُثبت ماهيته وسرّ تقدّمه على سائر الأجناس الأدبية، وقد وصل الأمر بالعرب في جاهليتها إلى الِحتفال وبسط الأفراح إذا

[1] – اللزوميات، لشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء أبو العلاء المعري، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د،ط)و(د،تا)، ج2، ص: 44.

نبغ فيها شاعر[1]، وهذا دليل على سلطة هذا الجنس الّذي افتتن به العرب وساعدوا على تطويره والِهتمام به.

01-في مفهوم التّراث:

يعتبر التّراث من المفاهيم المهمّة الّتي اِعتنى بها الدّارسون والباحثون في مختلف التّخصّصات والحقول الأدبية والِنسانية(الدّيني، الأدبي، الفلسفي، الإغريقي...)، بِاعتباره مرجعيّة سابقة يقوم عليها اللاّحق الّذي أخذ مناويل كثيرة في التّعامل معه؛ إمّا بتقديسه أو بقراءته وتحديده والإضافة إليه في ظلّ المناهج النّقدية الحديثة والمعاصرة أو بتجاوزه ورفضه جملة وتفصيلا، ولذلك كان تعريفه وفهمه وإبراز التّساؤلات الّتي يطرحها، ولا نريد أن نعرِّف التراث تعريفا لغويّاً إذ إنَّها " تخرج عمَّا يخلفه أو يتركه الميت لورثته"[2].

تعدّدت مفاهيم التّراث في السّاحة الأدبيّة والفكريّة، وأبدى كلّ دارس رأيه في مفهومه؛ فهو "ليس ذلك الشَّيء الثّابت في بطون الكتبِ، أو ذلك الشّيء الّذي تنقله إلينا الأوراق على أحسن الأحوال؛ إنّما تقوم بدور الأرشيف والحفظ وتنبيه الذّاكرة، إنّها دلالات التّراث نفسه؛ لأنَّ التراث يظلّ هو الشَّيء المستمر الّذي يتنقَّل في نفوس النّاس من جيل إلى جيل"[3]. بمعنى آخر هو مجموع الأفكار والخبرات الّتي قدّمها السّابقون في خدمة قضية من القضايا المحوريّة في حقل من الحقول، ولا يمكن للاّحق البحث فيها إلا إذا عاد لآراء السّابقين.

---

[1]- ينظر: العمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده. ابنرشيقالقيرواني .تح : محمَّدمحييالدينعبدالحميد،دارالجيل،مصر،ط5 ، 1401 هـ، / 1981م، ج1 ،ص: 65.

[2]- ينظر: نفسه، ج1، ص: 66.

[3]- عبد الحميد اِبراهيم. "الشَّاعر بين التّراث والذّات ".ص:20.

يُعتبر الفيلسوف والمفكّر المغربي"**محمّد عابد الجابري**" من أوائل الباحثين الّذين اِهتموا بالتّراث وقطعوا فيه شوطا كبيرًا، وذلك حرصا منهم على قضية محوريّة للأمّة، فلم يترك فيه مسألة إلّا وفسّرها وأعطى فيه رأيا وقولا، وقد عالج هذه الرّؤى والأفكار في كتب كثيرة واِختصّ الحديث على التراث في كتاب مستقلٍ سمّاه بـ: "التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، وفيه بدأ البحث عن مفهوم التّراث من الدّلالة اللّغويّة ثمّ الدّلالة الاِصطلاحيّة؛ والتّراث عنده "بمعنى الموروثالثّقافيّوالفكريّوالدِّينيوالأدبيّوالفنّي،وهو المضمونالّذيتحملههذهالكلمةداخلخطابناالعربي المعاصرملفوفاًفيبطانةوجدانيةايدلوجية،لميكنحاضرا فيخطابأسلافنا،ولافيحقلتفكيرهم، كماأنهغيرحاضر فيأيّةلغةمناللغاتالحيةالمعاصرةالتينستوردمنهاالمصطلحاتوالمفاهيمالجديدةعلينا"[1].

إنَّ الجابري في قول هذا يحدّد الإطار المرجعي الّذي يكون فيه التّراث؛ إذ يردّه إلى الحداثة والفكر العربي المعاصر، فلا يمكننا التّسليم بالتّراث في زمنه الّذي ولّى وإنّما بما يتواجد مع التّطور الّذي تشهده الحداثة الغربية في كلّ وقت وحين. وهو في رأيه هذا يخرج تعامله للتّراث من التّراث تلك النظرة التّقليدية كما يسميها[2]، ويستشرف آفاقا أخرى في محاورة قضاياه وفهمها، وهذا ما تجسّده "القراءة الاِستشراقوية للتُّراث"[3].

---

[1]- مُحَمَّدعابدالجابري. التراثوالحداثة.(دارسات ومناقشات).مركزدراساتالوحدةالعربية،بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص: 23.

[2]- وهي القراءة السّلفيّة للتّراث، قراءة تاريخيّة وبالتّالي فهي لا يمكن أن تنتج سوى نوع واحد من الفهم للتراث، هو الفهم التّراثي للتراث، التراث يحتويها ولا تستطيع أن تحتويه؛ لأنَّها التراث يُكرِّر نفسه". مُحَمَّدعابدالجابري .نحن و التراث- (قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي). المركز الثقافي العربي- بيروت، ط6، ؛ 1993م، ص13.

[3]- نفس المصدر السّابق، ص: 29.

يختلف المفكّر الجزائري "مُحَمَّد أركون" في نظرته لتحديد مفهوم للتّراث مع المفكّر "محمّد عابد الجابري" وقد شكّل التّراث جزءا من قضاياه الّتي تناولها في مختلف كتبه ككتاب نافذة على الإسلام وتاريخيّة الفكر العربي الإسلاميّ والفكر الإسلاميّ قراءة علميّة، وذلك لما يمثّله هذا التّراث من حياة لدى البشر؛ فهو عنده "مجموعة متراكمة ومتلاحقة من العصور والحقب الزّمنيّة، إنَّ هذه القرون مترابطة بعضها فوق بعضها الآخر كطبقات الأرض الجيولوجيّة أو الأركيولوجيّة، و يمكن أن نتوصّل إلى الطّبقات العميقة- أي القرون التأسيسيّة مثلا- إ بإختراق الطّبقات السّطحيّة والوسطى رجوعا في الزّمن إلى الوراء"[1]. وما يفهم من قوله هذا أنَّ أركون ينكر وجود هذا التّراث ؛ وإنّما يبحث في طرق قراءة هذا التّراث وبأي منهج نستطيع قراءته، وقد رأى أنَّ القراءة الأركيولوجيّة* هي الوسيلة الوحيدة لفهمه وإخراجه إلى الوجود. وهي قراءة مثمرة قائمة على فهم التّراث فهما صحيحا وذلك لسعيها إلى إكتشاف المخبوء وهتك أسرار الغموض في" إكتشاف الأجزاء المخفيّة أو المطموسة من خِطاب ما أو ما نصب أثري أو من أي عمل أو أثر ثقافيّ، ثمّ نقوم بعد ذلك بفرز هذه الأجزاء المخفية بعد نبشها ونشرها على طاولة التّحليل لمعرفة كيف تمرس دورها ففي البِنية العامّة للفكر، وبالتالي معرفة النّقاط الضعيفة والقويّة، الصّالحة والطّالحة"[2].

يُقدّم المفكّر المصريّ "**حسن حنفي**" نظرة واعيّة لمفهوم التّراث؛ إذ هو نقطة انطلاق وعليه يعوّل في تطوّر الأمم ونموها فيقول: "*هو كلّ ما وصل إلينا من الماضي داخل* الحضارة السّائدة؛

---

[1]- الفكر الإسلاميّ قراءة علميّة. محمّد أركون. تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط2، 1996من ص: 10.

*- وهي القراءة العميقة القائمة على التفكيك والحفر والتّعرية.

[2]- الفكر الإسلاميّ قراءة علميّة. محمّد أركون. تر: هاشم صالح، ص: 10.

فهو إذن قضية موروث وفي نفس الوقت قضية. معطى حاضر على عديد المستويات(...) فهو ليس متحفاً للأفكار نفخر بها وننظر إليها بإعجاب، ونقف أمامها في اِنبهار وندعو العالم معنا للمشاهدة والسّياحة الفكريّة؛ بل هو نظريّة للعمل وموجّه للسّلوك وذخيرة قوميّة يمكن اِكتشافها واِستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان "[1].

عرّف النّاقد العربي العراقي "**طرّاد الكبيسي**" التّراث بقوله: "والتّراث بما هو خبرة وطاقة وشخصيّة الأمّة الّتي أبدعته حسب مواهبها وظروفها يمكن أن يكون أداة شدّ إلى الخلف، ويمكن أن يكون وسيلة تسريع ودفع إلى الأمام، وذلك حسب ما يبث في نفوس أبنائه من قيم ومشاعر وينير من مواقف"[2]. يشدّد الناقد في نصّه هذا على ضرورة فهم الأمة لتراثها إذ به يتحقّق وجودها، لما فيه من خبرات ومعارف أدبيّة، علميّة، فنيّة تُنير للباحث طرق البحث، فهو آلية اِستثمار واِستيعاب وبناء في شتى المجالات والحقول، وعليه يكون التّراث بمفهوم آخر: " هو تاريخ الأمة السّياسي والاِجتماعي والنّظم الاِقتصاديّة والقانونيّة التي شرّعتها ومجموع خبراتها الأدبيّة ومنجزاتها في الطّب والكيمياء والفلك والفيزياء وعلم الاجتماع...."[3] .

إنَّ ممّا نلاحظه في هذه التّعاريف أنَّ أصحابها يجتمعون على رؤية واحدة في تحديد مفهوم التّراث ويختلفون في طرق فهمه والتّعامل معه ولعلّ من بين النّقاط الّتي يتّفقون فيها نذكر:

---

[1]- حسنحنفي.التراثوالتجديدموقفنامنالتراثالقديم. المؤسسةالجامعيةللدراساتوالنشروالتوزيع،بيروت، لبنان، ط4 ؛ 1412هـ، 1992م،ص: 13.

[2]-طراد الكبيسي. التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشّعر العربي الحديث. منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق؛ 1978م، ص: 05.

[3]- طراد الكبيسي. التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشّعر العربي الحديث. ص: 06.

- يرتبط التّراث بمفهوم الماضي والقديم، وما تركه الأجداد والأسلاف للأواخر.

- التّراث مادة حيوية تحيا وتجدّد مع نظرة كلّ عصر، حيث يتجاوز تلك النّظرة الضيقة الّتي تحمل في طياتها صفة القداسة؛ فهو سرّ نهضة وقيام الأمم و وجود لأمة تنهض بتراثها و تقوم على ما سطّره الأوائل.

02-علاقة الشّاعر بالتّراث:

يعود الشّاعر إلى تاريخه وهو تراثه الّذي ينهل منه وينظم قصائده، فيعود إلى أقوال السّابقين ويحذو حذوهم في صناعة الشّعر، وقد مثّل الشّاعر الجاهلي صور تأثّره بماضيه وأبدع في التّمسك بتراثه والتّعبير على قضاياه وحوداثه مثل ما فعل سابقوه من الشّعراء وقد كان بيت اِمرئ القيس دليل على ذلك إذ يقول في قصيدته الّتي مطلعها[1]:

لِمَـــنِ الـــدِيارُ فَعَمايَتَينِفَهُضبُ ذي أَقدامِ

غَـــشِيتُـــها بِسُـــحامِ

فَصَفا الأَطيطِ فَصاحَتَينِ فَغاضِرٍ تَـــمشي النِعاجُ بِها مَعَ الآرامِ

دارٌ لِـــــهِنـدٍ وَالـرَبـــابِ وَلَميـــسَ قَبـــلَ حَوادِثِ الأَيّامِ

وَفَرتَـــنى

عوجا عَلى الطَلَلِ المُحيل لِأَنَنا نَبكي الدِيارَ كَما بَكى اِبنُ خِذامِ

[1]- امرئ القيس. الديوان. تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، ط4؛ 1984م، ص: 114.

ولعلّ قدم الحقبة الزّمنية الّتي عاش فيها الشّاعر الجاهلي اِمرئ القيس قديمة، إلّا أنَّ التّاريخ سجل أبياتا اِنطلق منها الشّاعر في قوله هذا، فابن حذام قال الشّعر قبل امرئ القيس بزمن، وما نفهمه من ها أيضا أنَّ اِمرئ القيس حافظ سيرورة الشّعر فالمجال لم يكن للاِبداع بقدر ما كان للمحافظة ونسبةِ الفضل لأصحابه.

وقريب من هذا القول نجد من الشّعراء الجاهليين أيضا من أثبت هذا السّبق وحافظ عليه وتتبّع نظم الأوائل في إيراده كعنترة بن شداد القائل[1]:

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتردِّمِ أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ توهُّمِ

حُيِّيت مِن طَلَلٍ تَقادَمَ عَهدُهُ أَقـوى وَأَقفَرَ بَعـدَ أُمِّ الـهَيثَمِ

فوسط هذا التّوهم والتردّ والحيرة نزع الشّاعر إلى النسّج على المنوال والكتابة على خطى السّابقين، تغيرت أوضاع الحياة مع الإسلام، وتغيرت معها علاقة الشّاعر بتراثه وهذا ما أشار إليه النّاقد علي عشري زايد في قوله:"إنَّ علاقة الشّاعر بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر ذاته، وهذه العلاقة لم تنقطع، إلّا أنه أصابها الوهن والضعف في بعض العصور، فتغيرت صورتها وطبيعتها من عصر إلى عصر، ولم يكف الشعراء على مر العصور عن استرفاد التراث واِستلهامه "[2].

وقد هذّب الإسلام الشّعر والشّاعر ودفعه إلى التّغني بالأخلاق والصّفات الحميدة فتنوّعت الأغراض الشّعريّة في مسايرتها للرّاهن الجديد، وولجت أساليب ومصطلحات دينية وتراكيب قرآنية وأحاديث نبوية شريفة دائرة الكتابة الشّعرية، وبدأ ذوق العرب بالنّموذج الجديد–القرآن الكريم–

[1]– عنترة بن شداد. الديوان(تحقيق ودراسة). تح: محمّد سعيد مولوي. المكتب الإسلامي، القاهرة؛ 1964م، ص: 88، 89.

[2]–علي عشريزايد. "توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر ". مجلة فصول، مج1، ع1؛ أكتوبر، 1980 ،ص203

وإدراجه في الشّعر حتى تقوى صلة النّاس بالإسلام، وعاد النّقد متعلقا بالجانب الدّيني أكثر من الجانب اللّغوي والأسلوبي، مع المحافظة على الون والقافية، "فحسّ الشّعر أنّ جديدا بدأ يزاحمه على الرّيادة ،فحدثت " لأول مرة للشّعر الجاهلي الحالةكونه النموذج والتراث "[1]. وكثيرة هي الأخبار الّتي وضّحت هذه القطيعة مع التّراث كحسان بن ثابت إذ يقول:

 أسرق الشّعراءَ ما نطقوا [2]إذ يخالط شعرهم شعريّ

بقيت القطيعة مع التّراث الجاهليّ مدة العصر الإسلاميّ، ثمّ أُعيد الِعتبار للتّراث في دولة بنِي أمية؛ وفي هذه الفترة طغى تراث الجاهليين على تراث الإسلاميين، وتمسّك الشّعراء بصيغ الماضي القديم وأعادوا إحياء صيغ الجاهلي في تصوير الصّحراء والمفاخرة بالأنساب والبداوة والخشونة وبأيام العرب وبالكلام على الثأر[3]، فيشعر القارئ أنَّ الكلام لشاعر جاهليّ له خصوصياته في التّعبير عن تراثه.

وفي العصر العباسي كثر ت الثّقافات وِامتزجت وظهرت الفرق وكَثُرتِ التيارات اللّغوية والفكرية والفلسفية، وتغيّرت الحياة الِجتماعية وساد اللّهو والثّراء، وتغيّرت عقلية الشّاعر الّذي وجد الحريّة المطلقة وتغيّرت نظراته نحو التّراث الشّعري ليعلن التّمرّد عيه، في إطار ما سمِّي بالتجديد وكسر رتابة القديم وإخضاعه لروح العصر، وتعالت أصوات الشّعراء بالتّغيير والِنفتاح والتّجاوز كأبي نواس الّذي ثار على تقليد القدماء في بناء مطالع القصيد فقال[4]:

---

[1]- مُحَمَّد العرابي . "علاقة الشاعر بالتراث والماضي والحاضر"، مجلة دراسات، ع(07)؛ جوان 2015م، ص: 34.

[2]- حسان بن ثابت. الديوان ،تح: سيد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، ط2؛ 1983م، ص :189.

[3]- ينظر: فروخ عمر. تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين ،بيروت، ط5؛ 1985م، ج1، ص: 364.

[4]- أبو نواس. الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر ،بيروت؛ 1978م، ص: 366.

قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما ضر لو كان جلس

يمثّل هذا البيت بدايات التّحرّر في بناء القصيدة العربية، حيث حوّلت من بناء المقدمة الطّللية إلى إدراج مقدمات أخرى محلها كالمقدّمة الخمرية" فدعوته تلك ما كان لها أن تخرج عن الإطار العام لذلك العصر الذي كان يدعو إلى التغيير، ومنها نبذ التراث الطللي، لأنّه قديم ذهب مع أصحابه، فالمحدثون بإمكانهم خلق تراث جديد، يختلف عن تجربة سابقيهم"[1]. إلاّ أنَّ التراث لا يزال كامنا في ذات الشّعراء المحدثين ولا يمكنهم الكتابة من حاضر هم فقط، وقد صرّح أبو نواس في بعض أبياته التشبّث بالتّراث وتقصيد القصائد على منواله كقوله:

خليلية في وزنها قطربيةنظائرها عند الملوك عتادي

وما ضرها أن لا تعد لجرول ولا للفتى كعب ولا لزياد .

إنَّ ممّا يلاحظ على هذين البيتين نجد أنَّ الشّاعر يذكر أعلاما مشهورين من التراث يحذو حذوهم في كتابة الشّعر، كالخليل وقطرب والحطيئة وكعب بن زهير وزياد، وكأنَّ الشّاعر ينوّه بمسألة أنَّ شعراء التجديد كانوا "على وعي تامّ مرتبط بهذا التراث وبالواقع الذي نعيشه حتى يستطيع الشاعر من خلاله أن يولد علاقة تبادلية تقوم على مبدأ المشاركة والإفادة"[2]. فالتّراث ثابت وما يتغيّر هو تجربة الشّاعر الّذي تنمو معه في حياته.

[1] – نفس المرجع السابق، ص: 35.

[2] – توظيف الموروث في شعر عدي بن زياد العبادي وأمية بن أبي الصلت الثقافي. سناء أحمد سليم عبد الله، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، (مخطوط دكتوراه)؛ 2005، ص: 19.

لم تظهر علاقة الشّاعر العباسي بتراثه بشكل وثيق إلّا في مرحلة الضّعف والتّقهقر والاحتلال الأوروبي الّذي تعرّضت لها الأمة العربية، وما شهدته من حملات المغول والصّلبيين، وفي هذا الوقت لم ينظر الشّاعر إلى التّراث على أنّه صيغ وأساليب تخصّ الجانب الشّكلي والمضموني في بناء القصيدة العربية، وإنّما أعيد طرحه كقضية" لتبحث الأمة من خلالها على هويتها المتميزة في محاولة استيعاب الحضارة"[1].

أمّا حديثا فيمكننا حصر علاقة الشّاعر الحديث مع التراث في ثلاثة اِتّجاهات هي:

1-اِتّجاه الإحياء:

عوّل أعلام هذه المدرسة في مطلع القرن 19 كثيرا على التّراث، في بناء قصائدهم من ناحية البناء والتّشكيل كالبارودي، وقد رأى أنصار هذا الاتّجاه أنّ" الرجوع إلى التراث منفذا تلج منه إلى العصر الحديث، حيث تجلت مظاهر التفاعل مع التراث في المعجم الشّعري، والتركيزعلى وحدة البيت، وبناء القصيدة، والأغراض الشعرية القديمة، وقد أكّد الشاعر البارودي على اِقتفاء أثر التراث العربي، ليتضح الأساس المهم في علاقة الشاعر بالتراث خلال النصف الثاني من القرن التّاسع عشر: فيقول:

وسِرت على آثارهم ولربّما سبقت إلى أشياء والله أعلم[2]

[1]- محمّد العرابي. "علاقة الشاعر بالتراث والماضي والحاضر"، ص: 03.

[2]- البارودي محمود سامي : الديوان، تح: محمّد شفيق معروف وعلى الجارم، تقد: جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر؛ 1992م، ج2، ص: 485.

بالغ أنصار هذا الاتّجاه في تعاملهم مع التّراث، ولهم في ذلك أسباب ذاتية وأخرى موضوعية تكمن في "رفض الخضوع للغزو الخارجي وتأكيد للذات القومية"، وقد رأوا في التّراث هيمنة تعيد لهم الأمجاد وتذكّرهم بالبسالة والقوة، والاعتزاز والتضحية. إلاّ أننا لا نوافق نظرة النّقاد القائلين أنَّ أنصار هذا الاتجاه قدّست التراث، فهم لم يقدّسوا التّراث؛ وإنَّما حاولوا أن يستلهموا ذلك التراث ويجذبوه إلى حاضرهم " ولا شك أن هذا الأخيرالحاضر(كان له تأثير في التراث القديم إلا أنه كان محدودا، لم يتعد الأوزان والمواضيع التي طرأت على العصر بفعل ما عرفته من مخترعات، وإن كان هذا لا يعد محاولة في اتجاه التغيير، فماذا أضافوا على وصف الشاعر الجاهلي لما حوله وعناصر بيئته"[1].

2-اِتّجاه التجديد:

جاء هذا الاتجاه كردّ فعل على الاتجاه الكلاسيكي الإحيائي، وقد نقده وبيّن عيوبه وقصوره، وقد تجاوز أنصاره هذا التّراث(الموات) وأعلنوا الدّعوة إلى التّجديد الّذي مسّ كلّ آليات التّشكيل والبناء في الإبداع الشّعريّ(اللغة، الأسلوب، الخيال، الأغراض، الموسيقى...)، ومن "ثمة جهر أصحابه بالقطيعة مع التراث الماضي الذي هو أساس التخلف في نظرهم، وهكذا "يضحى الحل قطيعة كاملة أو بترا له وتجاوزا من جهة، ونسخا كاملا للتجربة الغربية ، ممّا جعل أصحاب هذا الاتجاه التغريبيينادون بإعادة النظر في مفهوم الشّعر والقصيدة العربيين، كما نفهم لماذا حلّت أسماء مثل بيرون،وكيتس، وشللي وروسو و مارتين ودي موسيه محل أسماء اِمرئ القيس وأبي تمام والمتنبي والمعري، كماحلّت قصائدهم كنماذج تتحدى أو تحاكي محل أعمال هؤلاء"[2].

---

[1]- ينظر: محمّد العرابي . "علاقة الشاعر بالتراث والماضي والحاضر"، ص:38 .

[2]- أوهاج الحداثة. نعييم اليافي. نقلا عن: مُحَمَّد العرابي . "علاقة الشاعر بالتراث والماضي والحاضر"، ص: 35.

يقوم ها الِّاتجاه فيما يرى النّقاد على مظهرين يمن أحدهما في :

1 -الهجوم على التّراث وإحداث القطيعة معه مباشرة ويستدلون في ذلك على ما قاله الشّابي:" إنَّ من يعيد أمسه فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور، ونحن أبناء الحياة نريد أن نموت "[1].

2- الِّانبهار بالغرب فقد وجد أنصار هذا الِّاتجاه غايتهم في هذا الِّاحتضان، إذ وجدوا فيه متنفسا يقيدهم فيه شيء، وقد انفتحوا على كلّ شيء، ولم ينظروا إلى التّراث البتة ولعلّ ما يشدّ هؤلاء إلى التّراث هو اللّغة فحاولوا تهشيمها وتكسير قواعدها، فغيروها بالعامية ولغة اللّسان الخشبي، وهو ما وصف شعرهم بالقصور والهلهلة والإخفاق في التّعابير ونقل التّجارب بل تناقضاتها التّي تخدم أمتهم[2].

3- ج- اتّجاه الموفقين بين الإحياء والتّجديد:

حاول أصحاب هذا الِّاتجاه التوفيق بين المحافظة على التّراث وتجديده بالقراءة والتنقيب في قضاياه ومعالجتها بآليات حداثية تتماشى ومواكبة العصر ومستجداته، وقد تعالت صرخات النّقاد في دعوتهم إلى الِّانفتاح والِّانطلاق والصّدق في المعاناة وإلى معايشة الحاضر ، والِّابتعاد عن التّقوقع والِّانغلاق وهذا ما نراه ماثلا بداية مع جماعة الدّيوان وأبولو حيث دعوا إلى تجديد محدود والِّارتباط بالتراث إلّا أن هذه العلاقة تفاوتت من حيث القوة والضّعف والعمق والضّحالة بين شاعر وآخر وبين جماعة وأخرى[3].

---

[1]- نفس المرجع، ص: 39.

[2]- ينظر: نفسه، ص: 40.

[3]- ينظر: محمّد العرابي . "علاقة الشاعر بالتراث والماضي والحاضر"، ص: 40.

المحاضرة السّابعة: الشِّعر والنّقد

مهاد:

ما كان للشّعر العربي أن يستوي عوده وتشتدّ شوكته لو فعالية النّقد الأدبي، الّذي اِحتضنه وشرع في الكشف عن معانيه ود ته الخفيّة. فكان الشّاعر يَنظم القصيدة ويتصوّر متلقيه في عملية إبداعه، هذا المتلقّي الّذي كان له شأن كبير في تراثنا العربي، كيف وقد كان شاعرا بالدّرجة الأولى على علم ودراية بآليات الصّياغة الشِّعريّة وتشكيل الشِّعر ولذلك وجدنا أنَّ إبداع أي أمَّة يُقاس بمدى تطوّر النّقد فيها؛ فبه ترقى وتزدهر وبِانعدامه تبهت جذوته ويخفت وهجه.

01- سلطة الشِّعر أم سلطة النَّقد؟:

إنَّ النّقد دراسة وتقويم وحكم للعمل الإبداعيّ، وقد حظي هو الآخر بتعريفات يُحاول أصحابها فهمه وتوضيحه، فهو الأداة الموصلة إلى الفهم، والوسيلة المؤدّية إلى تحقيق الغرض، ومن ثمّ إفهام القارئ، ولعلّ مصطلح النّقد لم يأت للعربي من العدم؛ بل هو سليل خبرات وتجارب وآهات أوصلت النّاقد إلى الفهم السّليم للقصيدة والحكم على جماليتها من رداءتها بمعايير وقوانين يحاول المؤوّل بها تقصّي جماليّة النّصّ.

هنا نكون بين سلطتين سلطة مبدِع مكنته تجربته ولغته من بناء نصّ راقٍ يبثّ فيه أفراحه وأحزانه للقارئ، محلقا به في عوالم الخيال والتّصوير؛ إذ ينقله من حالة إلى آخرى بفنيات تعبيريّة أسلوبية راقية لم يعهدها القارئ، وسلطة أخرى متلقيّة تحاول تلفق النّصّ واِحتوائه والبحث في كوامنه والتّفتيش عن

الجمال والشّعريّة الموجودة، وبين ذا وذاك نصل إلى نصّ آخر، نصّ جديد يتشارك طرفاه المبدِع والمتلقّي، وبرتق الفجوات وملء البياضات يعتلى القارئ سدة هذا لنّصّ ويصبح كاتبه الأول بلا منازع. وبهذا نتجاوز سلطة المبدِع وسلطة المتلقّي وتكون السّلطة للجديد الوافد المترع من خبرة المبدعين، بناء وقراءة، وهما يكون النّصّ الجيد، الّذي بُني مرتين.

02- مراحل النّقد الأدبي في قراءة الشِّعر:

أ- العصر الجاهلي:

ساهم النّقد العربي في تطوّير الشِّعر في العصر الجاهليّ، حتّى وإن بدا هذا النّقد اِرتجاليا، ذاتيّا اِنطباعيّا، إلّا أنَّ النّاقد في تلك الفترة وببساطة عيشه اِستطاع أن يُقدّم نظرة جماليّة للقصيدة من نواحيها المختلفة شكلا ومضمونا، مبديا رأيه فيها ومن ثمّ الحكم عليها وعلى صاحبها، فلا المكان مناسب لقراءة الشِّعر مثل ما هو عليه الحال اليوم(بيت الشِّعر)، وما تستغرقه القصيدة من وقت في عملية القراءة، بل هي قراءا سريعة في الأسواق، وكثيرة هي الرّوايات الّتي عدّدها النّقاد في كتب التّراث منها نذكر:

" كانت تضرب قبة حمراء للنابغة فيتوافد عليها الشعراء من أجل الحكم على أشعارهم. فقد جاءه مرة الأعشى والخنساء وحسان بن تابث فأنشده الأعشى قصيدته التي مطلعها:

مَا بُكَاءُ الكَبير بِالأطلالِ وسؤالِي وما تَرُدُّ سؤالي

وأنشده حسان بن ثابت قوله:

لنَا الجَفَنَات الغُرِّ يلمعن بالضُحَى وأسْيَافُنَا يقطرن من نجدةٍ دمَا

أما الخنساء فقد أنشدته قصيدتها في رثاء أخيها صخر:

قذىً بعينك أم بالعين عُوارُ أَم أَقْفَرتْ مُذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ

وإن صَخْرًا لَتَأْتَمُّ الهُدَاةُ بِه كأنَّهُ عَلَمٌ في رَأْسِهِ نارُ

فقال النابغة:"لو أن أبا بصير-يعني الأعشى– أنشدني، لقلت:إنك أشعر الجن والإنس"[1].

كان ردّ لنّابغة الذّبياني سريع فقد أقامه على أشياء كانت معلومة عنده بالضّرورة، وما اِحتكام الشّعراء إليه إلّا شهادة له بالقدرة والمكنة الشّعرية الّتي تؤهله بِاستخراج الجيّد من الرديء في القصيدة، فهو شاعر قبل أن يكون ناقداً، ولعلّ تجربته الشّعريّة عكست ذوقه ونقده في التّلقِّي؛ ثمّ إنَّ نقد مسّ الجوانب المضمونية أكثر منها شكليّة وفي هذا يقول النّاقد طه اِبراهيم: " وظاهر هذا النّقد النّاشئ الذي ينقد أدبا حديث العهد بالحياة كان يتّجه إلى الصِّياغة والمعاني، ويعرض لهما من ناحية الصّحة ومن ناحيّة الصّقل والِانسجام كما نوحي به السليقة العربية"[2] . ومما نرى في كلام النّاقد أنَّ معايير الحكم غامضة غير جليّة تفاوت فيها شاعر عن الآخر، فقد أنصفت الحادثة الأعشى ولم تنصف الخنساء، وهذا أمر يجب مراعاته، وعلى النظير وجدنا في تراثنا النّقديّ رواية حدّدت معايير يكون على إثرها تمييز الجود والرداءة في القصيدة، وهو ما جاءت به أم جندب.

يقولون أنَّ علقمة الفحل وامرئ القيس تنازعا الشّعر واِدّعى كلاهما أنّه أشعر من صاحبه، فتحاكما إلى أم جندب الطّائية زوج اِمرئ القيس؛ فقالت لهما: قولا شعرا على روي واحد وقافية

[1]- ينظر: تاريخ النقد الأدبي. طه براهيم.ص: 18.

[2]- تاريخ النقد الأدبي. طه براهيم.ص: 21.

واحدة تصفان فيه الخيل، ففعلا، ثن أنشداها فقضت لعلقمة على اِمرئ القيس. لأن امرئ القيس قال[1]:

فللساق ألهوب وللسوط درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب

والمعنى من هذا أنَّ فرسه كليل لم يدرك الطّريدة إلّا بعد أن وكزه بالسّاق وضربه بالسّوط وزجره وصاح عليه. أما فرس علقمة فنشيط أصيل لا يحتاج إلى تلك المثيرات القاسية فقد أسرع خلف الطّريدة ولجامه مشدود إلى وراء منثنٍ غير مرخي:

فأدركهن ثانيا من عنانه يمر كمر الرائح المتحلب

تمثّل هذه القصّة بدايات النّقد في الحكم على جودة الشّعر من رداءته، لأنَّ النّاقد حدّد مجال المفاضلة بين شاعر وأخر، وهو الممثّل في "وحدة الروي ووحدة القافية ووحدة الغرض، وهذا يكفي أن يكون أساسا من أسس النّقد في العصر الجاهلي، وهو دليل كافٍ على أنَّ النّقد في بعض الأحيان لم يكن سليقة وفطرة؛ بل كانت له أصول يعنمد عليها"[2].

ب- العصر الإسلاميّ:

بمجئ القرآن الكريم تغيّرت حياة العرب على كلّ الأصعدة، فقد اِنتقل العربي من البادية بكلّ حمولتها إلى الحضارة وما تمثله هذه الحضارة من اِنفتاح واِطلاع على الآخر، كما غيّر الإسلام عقلية هذا

[1]- النقد الأدبي. أحمد أمين. : 128.

[2]-تاريخ النقد الأدبي. طه براهيم. ص: 26.

العربي الثّائر وما كانت فيه من عصبية قبيلة إلى سلمّ ومصالحة وأخوة بينه وبين العربي، وقد تطوّر النّقد في ظلّ الإسلام حيث اِنتقل نقد الشّعر من الشّعر كإبداع إلى سلوك الشّاعر كذات واعيّة تميّز بين النّافع والضّار.

ج- العصر الأموي والعباسي:

تطوَّر النّقد في عصر بني أميّة، واتّسعت حركته، وتعدّدت مشاربه، وكثرت الآراء والملاحظات مع علماء اللغة والبلاغة والنحو، وبدأت المعايير تتأسّس في كلّ مرحلة من مراحل تطوّر هذا العصر، وصولً إلى العصر العباسي الّذي شهد هو الآخر زخما فكريا ومعرفيا كبيرا، وتوافد الثّقافات واِنتشار الترجمة، فكان كلّ هذا بمثابة ثروة غزيرة يقتت منها النّاقد وتتوسّع رؤى النّاقد في قراءته للشّعر والحكم عليه بالجودة أو الرّداءة، فتأسّس ما بات يُعرف بعلم الشّعر؛ واِنتقل النّقد من عفويّة واِرتجال ومفاضلة إلى بحث ومساءلة تهتم باللّغة والأساليب وطرق توظيفها ورصفها.

عوامل ازدهار النقد في العصر العباسي هي :

1- تعدّد مشارب الثّقافة واِختلاف ألوانها مما ولّد ثروة لغوية غزيرة وثريّة (فلسفة، علم كلام،ترجمة....).

2- اِهتمام الملوك والأمراء بالشّعر وإكرام الشّعراء وهو ما أسهم في تطوير حركة النّقد وتنميته.

3- ظهور فن الموازانات والخصومات الشّعريّة وهو ما دفع لشّعراء إلى تنقيح وحبك قصائدهم للفوز والتقدّم على الآخر.

4-مساهمة القرآن الكريم في تفتيق الثروة اللّغوية وتطويرها ..

المحاضرة الثّامنة: الشّعر والسّحر

يقول أبو نواس:

ومازلت بالأشعار من كلّ جانب ....أُلَيِّنُها والشِّعرُ من عُقَدِ السِّحر

توطئة: اِنطلاقا من هذا البيت نجد أنَّ علاقة الشّعر بالسّحر علاقة وطيدة، ذلك لأنَّ كليهما يبحث في التَّأثير ومناويل اِستمالة الآخر عن طريق الكلمة، وقد أشار الباحث التّونسي مبروك المناعي إلى هذا بقوله: "صلة تعالق بين ظاهرتين كلتاهما لطيفة حولها هالة من العجب وكثافة من ضباب دلّ ممتد الأطراف ...وهي مسألة متشعِّبة"[1]، تدخل مضمار الفتنة الّتي اِستعاذ منها النّقاد قديما كالجاحظ(ت:255هـ) القائل في بداية كتابه البيان والتّبيين: "اللّهم إنّا نعوذ بك من فتنة القول وفتنة

[1]- مبروك المناعي. الشّعر والسّحر. دار الغرب الإسلامي، ط1؛ 2004م. ص: 09.

العمل"[1]، وما يفهم من هذا أنَّ الشّاعر العربي في نظمه يستدعي كلّ طاقاته ومنتهى ما وصل إليه أسلوبه "فيأتون من ذلك بالسّحر الحلال، ويطوقون من أوصافهم أجمل من سمط اللآل، فيخدعون الألباب، ويذللون الصعاب، ويذهبون الإحن، ويهيّجون الدمن، ويجرّؤون الجبان، ويبسطون يد الجعد البنان، ويصيرون الناقص كاملا، ويتركون النبيه خاملا "[2].وعلى هذا يقف المتلقّي مشدوها، منبهراً يُفكّر في متن هذا النّصّ الّذي يبحث عن معناه، ليطرح ويُكرّر السّؤال من أين أتت الشعراء بهذا؟ فهذا كلام يفوق قدرة الآدمي الّذي يصنع وينظم ويقول باللّغة فقط، فيسحر العقول ويموه الألباب، ويقلّب الأبصار، وعلى هذه الأفعال تساوت وظائف الشّعر والسِّحر وارتبطت بطرق الإجادة والنّسج والصّياغة.

إنَّ قضية الشّعر والسّحر قديمة قِدَم الشّعر ذلك أنَّ العرب بالفطرة أمة الشّعور والإحساس، ولعلّ أول من اِكتشف أثر السِّحر بمفهومه النّقدي* سيدنا محمّد صلّى الله عليه وسلَّم في تلقيه لما سمعه من الرجلين القادمين من المشرق وقد خطبا النّاس فعجب النَّاس لبَيَانِهما، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إنَّ من البَيَان لسِحْرًا، أو: إنَّ بعْضَ البَيَان لسِحْر".

إنَّ حكم النّبي صلّى الله عليه وسلم جامع ومؤسس لجمال النّص الأدبي، ذلك أنَّه نسب البيان للقائلين والبيان كلّ ما يحويه النّصّ من تركيب وأسلوب ، وبمعنى آخر صناعة القول وما يُؤثِث له،

---

[1] – الجاحظ. البيان والتبيين.. ص:

[2] – القاضي عياض، الشفا، تح: علي مُحَمَّد البجاوي، ص: 358-359 .

* – نتحدث عن السّحر بمفهومه النّقديّ الذي يدلّ على البلاغة وجمال التّخييل والبراعة الّذي تداوله الشّعراء للتأثير في المتلقين ولفت اِنتباههم.

لضمان الدّهشة والتّعجّب، ثم نسب ذلك كلّه إلى السِّحر ، وهو تمام هذه الصِّناعة المستوفاة للشروط والتّي سنمثّل لها بهذه الخطاطة:

صناعة القول ← بناء النّصّ ← إدهاش ومتعة = سحر

01-مفهوم السّحر :

أ/لغة: جاء في لسان العرب لابن(ت:711هـ): " قال الأزهري: أصل السّحر صرف الشّيء عن حقيقته إلى غيره، فكأن الساحر لما أرى الباطل في صورة الحق وخيل *الشيء* على غير *حقيقته*، قد سحر الشّيء عن وجهه؛ أي صرفه"[1]. و "السّحر أيضا: البيان في فطنة"[2].وقد وردت لفظة السّحر أيضا في مختار الصّحاح:"السُّحْرَةُ بِالضَّمِّ السَّحَرُ الْأَعْلَى تَقُولُ: أَتَيْتُهُ بِسَحَرٍ وَبِسُحْرَةٍ. وَ (أَسْحَرْنَا) سِرْنَا وَقْتَ السَّحَرِ. وَأَسْحَرْنَا صِرْنَا فِي السَّحَرِ. وَ (اسْتَحَرَّ) الدِّيكُ صَاحَ فِي السَّحَرِ. وَ (السَّحُورُ) بِالْفَتْحِ مَا (يُتَسَحَّرُ) بِهِ. وَ (السِّحْرُ) الْأَخْذَةُ وَكُلُّ مَا لَطُفَ مَأْخَذُهُ وَدَقَّ فَهُوَ سِحْرٌ. وَقَدْ (سَحَرَهُ) يَسْحَرُهُ بِالْفَتْحِ (سِحْرًا) بِالْكَسْرِ. وَ (السَّاحِرُ) الْعَالِمُ. وَ (سَحَرَهُ) أَيْضًا خَدَعَهُ وَكَذَا إِذَا عَلَّلَهُ وَ (سَحَرَّهُ

---

[1] --ابنمنظور،ابوالفضلجمالالدينمحمدبنمكرم. لسانالعرب. تح:عبداللهعليالكبيرومحمّداحمدحسبالله،دارالمعارف،القاهرة، (د،ط)، ج4،ص: 384.

[2] -القرطبي،ابوعبداللهمحمدبناحمدالأنصاري . الجامعالكبيرلأحكامالقرآن. -دارإحياءالتراثالعربي،بيروت،لبنان، ط1؛ 1405هـ، 1985م، ج2، ص: 45.

تَسْحِيرًا) مِثْلُهُ. وَقَوْلُهُ تَعَالَى: {إِنَّمَا أَنْتَ مِنَ الْمُسَحَّرِينَ} [الشعراء: 153] قِيلَ (الْمُسَحَّرُ) الْمَخْلُوقُ ذَا (سَحْرٍ) أَيْ رِئَةٍ وَقِيلَ: الْمُعَلَّلُ "[1].

إنَّ ممَّا يلاحظ على دلالة كلمة سحر في المعاجم اللّغويّة ، تحوم حول التّغيير والتمويه والانصراف. الخداع، والتبديل، والاستمالة....

أمَّا اِصطلاحاً فللسّحر مجموعة من المفاهيم الّتي عرفها الباحثون على مختلف الحقول والعلوم نذكر منها تمثيلا لا حصرا ما يلي:

1- "هو عقد ورقى وكلام يتكلم به أو يكتبه الساحر أو يعمل به شيئاً يؤثر في بدن المسحور أو قلبه أو عقله من غير مباشرة له عليه وله حقيقة فمنه مايقتل ومنه ما يمرض ومنه ما يأخذ الرجل عن امرأته فيمنعه وطأها ومنه مايفرق بين المرء وزوجه ومنه مايبغض المرأة إلى زوجها أو العكس أو يحبب بين اثنين كل هذه الأشياء واقعة بين الساحر والشيطان الموكل بعمل ذلك وذلك يتمإ بحصول منفعة بينهما فيقوم الساحر بفعل المحرمات والشركياتوالكفريات في مقابل مساعدة الشيطان له وطاعته فيما يطلب منه"[2].

---

[1]-الرازي، زين الدين أبو عبد الله مُحَمَّد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي. مختار الصحاح. تح: يوسف الشيخ مُحَمَّد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، لبنان،ط5؛ 1420هـ، 1999م، ج1، ص: 143.

[2]- الطيار، عبد الله بن مُحَمَّد بن أحمد. كيف تتخلص من السحر . دار المتعلم، الزلفي، المملكة العربية السعودية، ط1؛ 1424هـ، 2003م، ص: 04.

2- وعرفه باحث آخر: هو "عبارة عن أمور دقيقة موغلة في الخفاء يمكن اِكتسابها بالتعليم تجريمجرى التمويه والخداع تصدر من نفس شريرة من عالم بالعناصر بغير مباشرة اوبالمباشرة"[1].

3- ويعرّفه عالم آخر فيقول: "إنَّ السحر كلّ أمر خُفِي سببه وتُخيّلعلى غير حقيقته يجري مجرى التَّمويه"[2].كما يعرفه الباحث احمد الحمد بقوله: " إنَّالسِّحر هو المخادعة أو التأثير في عالم العناصر بمقتضى القدرة المحدودة بمعين من الجن او بأدوية استعدادات لدى السَّاحر"[3].

إنَّ النّاظر والمتمعِّن في هذه التّعاريف يلمس اِتفاقها في أمر واحدٍ ووحيد وهو التّمويه والخفاء والمخادعة والتَّأثير والتّعزيم بِاستعمال الكلمة وما تفعله الكلمة في النّفس، ولعلّ هذا أوّل جامع بين السّحر والشّعر، و"هكذا رأى الإنسان في الكلمة قوة حيَّة يستطيع أن يدفع بها أذى الطّبيعة(الناطقة والصّامتة وأن يعيش معها في اِنسجام(...)ولكلّ شيء فيها روح كامنة حاول أن يستميلها ويستخدمها ويتحكّم فيها بالكلمة فكانت أولى مظاهر التّعزيم، والكلمة الملفوظة لفظا مهيباً اِستطاعت أن تضمن للإنسان البدائي التّحصيل على التأثير المقصود بواسطة قوة الخاصة غير،

[1]-عبد السلام عبد الرحيم السكري.السحر بين الحقيقة والوهم .مطبعة دار الكتب الجامعية الحديثة،ط7: 1407هـ، 1987م، ص: 38.

[2]- أبو بكر احمد بن علي الرازي الجصاص. أحكام القرآن. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1؛ 1415هـ، 1994م، ج1، ص: 51.

[3]- احمد الحمد. السحر بين الحقيقة والخيال. مكتبة التراث، مكة، ط1، 1407هـ، 1987م، ص: 17.

وبهذه الطّريقة ساعد فنّ البلاغة القديم على خدمة السِّحر"[1]. ليكوّن أحدهما الآخر فبالشّعر يكون السِّحر وبالسِّحر يُحقّق الشِّعر بلاغته وجماله.

02- الشِّعر والسّحر في نقدنا العربي القديم:

ردّ بعض النّقاد العملية الشّعريّة إلى قوى خفيّة غيبيّة يستطيع الإنسان تعلو أن تكون مجرّد أحاسيس وإنفعا ت تجيش به قريحة الشّاعر، وكان السّحر واحد من تلك القِوى الّتي تُضفي على النّصّ الشِّعري مسحة جماليّة تأسر المتلقِّي وتدفعه إلى المتعة واللّذة والتّأمل في هذه الصّنعة الّتي يتقنها إ الحذاق من الشُّعراء أصحاب الحظوة في القول وأفانين الكلام، فترك في النّفس أثرا طيّبا يمحى، وهذا مانوّه إليه ابن طباطبا (ت: 322هـ)، في قوله: "والنّفس تسكن الى كل ما وافق هداها . فإذا ورد عليك الشّعر اللّطيف المعنى، الحلو اللفظ، التّام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح و ءم الفهم، **وكان أنفذ من نفث السّحر**، وأخفى دبيباً من الرّقى، وأشد إطراباً..، وكان كالخمر من لطف دبيبه وإلهائه، وهزه وإثارته"[2]. والمعنى من هذا القول نرى أنّ النّاقد ابن طباطبا يؤسّس للإطار العامّ الّذي يقصّده الشّعر وهو التّلقي وما يُحدثه في الآخر مثل السّحر القائم على التّغيير والتمويه وإستمالة

[1]- مبروك المناعي." في صلة الشّعر بالسِّحر". حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد(31)؛ 1990م، ص: 46.

[2]- ابن طباطبا : عيار الشعر , تح : عبد العزيز بن ناصر المانع. دمشق؛ 2005م،ص: 23.

الآخر، وقد ألزم على صانع الشّاعر "صانع الشّعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له , والناظر اليه بعقله مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه"[1].

وقف الإمام والنّاقد الفذّ عبد القاهر الجرجاني(ت: 471هـ)، مع قضيّة السِّحر وقفة متأنيّة، كونه قائما على اللّغة، وقد عدّ الحذف صورة منه فقال: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسِّحر، فإنَّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر، والصَّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبنْ"[2]. يكاد يتفّق النّاقد عبد القاهر مع سابقيه في قضيّة السّحر وتعاضدها مع الشِّعر ولعلّ ذلك راجع في اِعتقادي إلى الجانب الخفي للّغة؛ وهو الّذي يكون عليه المدار في الفهم والتّأويل، ولو كان الكلام لغير ذلك لما ذكره النّاقد عبد القاهر في باب الحذف وأكّد على وروده، وكأنَّ عبد القاهر يصوّر لنا قوانين الممارسة الشّعرية القائمة على اللّغة أو بكلّ طرقها ووظائفها، وما ينتج عن هذه اللّغة من متعة ونفع، فيقول: " و يَعْدو الذي يقَعُ في أولِ الخاطر أنَّ الذي قلتُ في شأنِ الحذفِ وفي تفخيم أمرِه والتَّنويهِ بذكِره وأن مأخذَه مأخذٌ يشبهُ السِّحر ويبْهَرُ الفكَر كالذي قلتُ : وهذا فَنٌّ آخرُ من معانِيه عجيبٌ"[3] .

تقترن وظيفة السّحر في النّقد العربي بقضية التَّلقِّي، وهذا أمر يكاد يجمع عليه جلّ النُّقاد، وقد اِكتملت معالمه مع حازم القرطاجني (ت: 684هـ)، الّذي ركّز على التّخييل بِاعتباره الجانب النّفسي

[1]- نفس المصدر، ص: 203.

[2]- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. تع: محمود محمّد شاكر . مكتبة الخانجي، مصر، ط5؛ 2004م، ص: 146.

[3]- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. تع: محمود محمّد شاكر . ص: 171.

الّذي الّذي يُجسّده السّحر الفنّي في المتلقّي ليسافر به في عوالم الدّهشة والإغراب، ولذلك وقف النّاقد حازم وقفة عميقة أمام مصطلح التّخييل الّذي عرّفه بقوله: " أن تتمثل للسّامع مع لفظ الشّاعر المخيَّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالٌ من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض"[1] ، وبالتّالي يكون التخييلُ عمليةً انفعاليةً تأثيريةً اتجاهَ مؤثرٍما قد استجاب له القارئ، بطبعه المرهف وحسّه الشعري البعيد فتأثّر معه، أو هو عملية إيهام قائمة على مخادعة المتلقّي، بمراوغة قواه غير العاقلة وإثارتها وتغليبها على قواه العاقلة فيستجيب لغلبة هذا الكلام المخَيَّل ويستأنس به.

ولمثل هذا الطَّرح مال الشَّاعر والنَّاقد لسان الدّين بن الخطيب (ت: 776هـ)، وقد كتب كتابا سمّاه بالشّعر والسِّحر لمس فيه القضية، ورأى أنَّ الشّعر سحرٌ تخلقه البلاغة وملكة الشّاعر وقوته على اِستدراك الأفق والعالم وتجسيده للمتلقّي، بحيث إنَّ الجمال يُدرك في التأثّر الّذي يجلبه والانفعال الّذي يتركه فيقول: "من الواجب أن يسمَّى الصنف من الشّعر الذي يخلب النّفوس ويستفزّها، ويثني الأعطاف ويهزّها، بِاسم السِّحر الَّذي ظهرت عليه آثار طباعه وتبيَّن أنَّه نوع من أنواعه..."[2]. فالمسألة أساسا متعلّقة بالذّوق الّذي يستشفه القارئ من خلال تلك الصناعة السِّحريّة التّخييليّة المؤثّرة في النّفس، ولذلك كجد النّاقد لسان الدّين بن الخطيب يذكر الشّعر والسّحر بمعنى واحد وهو ما فعله كثير من النّقاد؛ إذ هما وجهان لعملة واحدة لا يمكن فصل أحدهما على الآخر، ولم يركّز على

[1] – منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني. تح: مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي، تونس، ط3؛ 1986م، ص: 89.

[2] – السِّحر والشِّعر، لسان الدين بن الخطيب ، تح: ج.م.كونتنتهبيرير، مراجعة: مُحَمَّد سعيد إسبر، بدايات للطباعة والنّشر، سوريا، ط1؛ 2006م، ص: 13.

الوزن البتة في مساءلته للقضية محل النِّقاش، فيقول:" ولما كان السّحر قوّة ظهرت للنّفوس أفعالها واختلفت بحسب الوارد أحوالها، فترى لها في صورة الحقيقة خيالها ويبتدي في هيئة الواجب محالها، وكان الشِّعر يملك مقادتها، ويغلب عادتها وينقل هيأتها، ويسهل بعد الاستصعاب خيبتها ويحملها في قدّة على الشّيء وضدّه حتّى تفطّن"[1]. وما يُفهم من هذا الكلام أنَّ الشِّعر يحمل في ذاته صفات السّحر، لأنَّ عالمهما واحد وغايتهما واحدة تكمن في تقريب الصّور وإمتاع المتلقِّي وإفهامه فينساق وراء الكلام السّحري الماتع الّذي تمل الآذان من سماعه والقلوب من تلذذه. وقد أحصى النّاقد التّونسي التّقارب الموجود بين الشِّعر والسّحر في نقاط هي كالآتي:

1- يتداخل الشّعر والسّحر ويتماهى بداية من الأصل اللُّغوي "فكلمة (Poésie) من اللاّتينيّة (Poesis) واليونانيّة (Poiêsis) التي تعني "الخلق"، وكلمة (Charme) متحدّرة من الأصل اللاّتيني (Carmen) الذي يعني "الكلام السّحري" والفعل الفرنسي (Enchanter) من الفعل اللاّتيني (Incantare) الذي يعطي (Incantation) أي "التّعزيم"، وهو استنفار الأرواح باستخدام عبارات سحريّة، وهو أيضًا الخلب والسّحر جملة. "وتستمدّ هذه العلاقة أصلها، في الثّقافة الغربيّة، من المعنى المزدوج لكلمتي (Cantus) و (Carmen)اللّتين تدلان في الوقت نفسه على "السّحر" وعلى "الشّعر"... ولا يجد مؤلف كتاب "الشعر والسحر" نفسه في حاجة إلى إطالة هذه القائمة حتّى يستنتج ما سبق أن ألمع إليه من "أنّ الكلام الشّعري قد دخل إلى الثقافة البشريّة – في كلّ مكان من العالم – باعتباره أداة لتجسيم الطّموح والإرادة"[2].

---

[1] – السِّحر والشِّعر، لسان الدين بن الخطيب ، تح: ج.م.كونتنتهيرير، مراجعة: مُحَمَّد سعيد إسبر، ص:13.

[2] – مبروك المناعي. الشّعر والسّحر. ص: 27.

2- كلاهما يقوم على مفهوم الخداع والمراوغة والتّمويه، "فالشّعر يرى الباطل في صورة الحقّ والحقّ في صورة الباطل ويخيّل الشّيء على غير حقيقتهيبلغ من ثنائه أنّه يمدح الإنسان فيصدق فيه حتّى يصرف القلوب إلى قوله، ثمّ يذمّه فيصدق فيه حتّى يصرف القلوب إلى قوله الآخر، فكأنّه قد سحر السّامعين بذلك.

وترتدّ معاني "السّحر" إلى الخفاء واللّطف والإلهاء والصّرف والستمالة. وكلّ أمرٍ خفي سببه وخُيِّلَ على غير حقيقته وجرى مجرى التّمويه والخداع فهو سحر"[1].

3- يرى النّاقد مبروك المناعي أيضا أنَّ الشّعر يلتقي بالسّحر فيما يحدثه كلاهما" في متلقيه من البهَت النّاجم عن انخداع العقل بالتّخييل الّذي يجده في ذاته عمليّة سحريّة، كما أنّ السّحر عمليّة تخييليّة، وقد قيل فعلاً إنّه لئن كان كلّ سحر خيالاً، فإنّ كلّ عمليّة تخييل إنّما هي عمليّة سحريّة"[2].

4- يُعدّ الشّعر عملاً فرديًّا، وكذلك السّحر، إذ يقومان على التّغيير وتجسيد عالم آخر ، فالسّحر "هو الإخراج المعقّد المقنّن لأبنية حدسيّة يتطلّب من البشر وضعهم أن يفرضوها على الواقع لتغييره لفائدتهم ولصرفه عن حقيقته غير المرضيّة إلى حقيقة جديدة ترضيهم: ومن ثَمَّ يبدو السّحر أداة من أدوات فرض الإرادة ورغبةً في إخضاع الظّواهر والأشياء والأشخاص، وهو يذكّر بالشّعر في مختلف هذه الجزئيّات"[3].

[1]- ينظر: مبروك المناعي. الشّعر والسّحر، ص:28.

[2]- نفس المصدر، ص: 30.

[3]-نفسه،ص: 30.

5- ومن بين نقاط اِلتقاء الشّعر بالسّحر قيامه على "مبدأين أساسيين في السّحر – أو نوعين منه – أولهما مبدأ "المشاكلة" أو سحر المحاكاة الذي يقضي بأنّ الأشباه تدعو نظائرها: ومنه عمل السّاحر على الوصول إلى نتيجة معيّنة عن طريق تقليدها كأن يثير المطر بعمل رمزي مصغّر يحاكيه فيه، أو يقيم صورة لشخص – يصنعها من جماد أو يمثّلها بحيوان – ثمّ يفعل بها، عن بُعد، فعلاً معيّنًا فيحدث، عن ذلك، للمسحور ما أراد ساحره"[1].

ومن أمثلة السّحر في الشِّعر تعليق العرب الجلاجل والحلي على اللّديغ ليفيق وهو ما ذكره النّابغة الذبياني في قوله عن الأفعى :

يسهَّدمنلْيلِالتمّامِسليُمها لَيالّنساءِفييدْيهِقعاِقع[2]

يُعلِّق النّاقد أبو العباس المبرد (ت: 285هـ) على هذا البيت بقوله: "وإنما ذكر خوفه من النعمان وما يعتريه من لوعة، في إثر لوعة، والفترة بينهما، والخائف ينام إ غراراً، فلذلك شبهه بالملدوغ (السّليم) المسهّد.، الّذي ينام ليله خوفا من النّعمان"[3]، وقد سمّت العرب الملدوغ سليما تفاؤ للبرء.

ومنه أيضا قول قيس بن الخطيم[4]:

رَدَّ الخَليطُ الجِمالَ فَانصَرَفوا ماذا عَلَيهِم لَو أَنَّهُم وَقَفوا

---

[1]- نفسه، ص: 30، 31.

[2]- مبروك المناعي. الشّعر والسّحر. ص: 32.

[3]- المبرد،أبوالعباسمحمدبنيزيد- الكامل-تحقيقد.محمّدأحمدالدالي..مؤسّسة الرّسالة، ط3؛ 1418هـ، 1998م، ص: 120.

[4]-قيسبنالخطيم.الديوان. تح:ناصرالدينالأسد، دارصادر،بيروت، ط؛ 1978م، ص:28.

لَو وَقَفوا ساعَةً نُسائِلُهُم رَيثَ يُضَحّي جِمالَهُ السَلَفُ

فيهِم لَعوبُ العَشاءِ آنِسَةُ ال دَلِّ عَروبٌ يَسوءُها الخُلُفُ

بَينَ شُكولِ النِساءِ خِلقَتُها قَصدٌ فَلا جَبلَةٌ وَ قَضَفُ

يصف الشّاعر اِمرأة رشيقة طويلة القامّة، مهفهفة بيضاء البشرة، ◻ هي بالغليظة و◻ بالرقيقة، لعوب له روح مرحة خفيفة يتمناها كلّ إنسان، ومن خلال هذه الأبيات نلمس أنَّ هذه المرأة الّتي تنوي الرحيل جمعت الحسن والجمال كلّه حتّى تكتل صورتها في نظر معجبيها، فتكون متعهم وشغلهم الشّاغل، وكأنَّ الشّاعر هنا يصف لنا فسحة جماليّة لم تخلق واحدة غيرها في زمانه فجعل الصّفات تأخذ تراتبية في الطّرح، رشاقة وبياض ود◻ل، وكأن الكلام فيه طرف خفي يُحيل إلى اِعتناء هذه المرأة بجمالها الّذي سحر النّاظرين فبدأوا بالتّحدث والكتابة، والشّوق أكثر للمتلقّي الّذي أدهشه سحر هذا الموصوف فراح يتخيّل ويستحضر الصورة أمامه.

ومن الأمثلة الّتي تشير إلى اِعتلاق الشّعر بالسّحر قول مسلم بن الوليد صريع الغواني (ت:210هـ)[1]:

وَإِنّي لَأَخلو مُذ فَقَدتُكِ دائِباً فَأَنقُشُ تِمثا ً لِوَجهِكِ في التُرابِ

فَأَسقيهِ مِن عَيني وَأَشكو تَضَرُّعاً إِلَيهِ بِما أَلقاهُ مِن شِدَّةِ الكَربِ

عبارات سحريّة ظاهرة جسّدت الحدث، ولو كان الكلام بغير هذا العزم السّحريّ لما "اِستطاع صرف الظّروف القاسية الّتي تعرَّض لها عن حقيقتها المرّة إلى حقيقة مغايرة، وإنَّ قولهَخطّطت مثالها وجلست أشكو إليها ، وقوله: أكلّك لمحة في التّراب منها" عمل سحريّ محض، و خصوصا قوله: "أشكو

[1]-نفس المصدر السّابق، ص: 31.

إليها" لأنَّ فيه عبورًا من المثال واللمحة إلى الشَّخص ذاته، واِستحضارا تامّا يحصل به عن السِّحر التَّشاكلي الأثر المرجوّ منه حصولا كاملا..."[1].

المحاضرة التّاسعة: الشِّعر والأسطورة

1. المفهوم النَّقدي للأسطورة:

على غرار الرَّمز نجد أنَّ نقادَ العربِ المعاصرين اهتَّموا كذلك بالأسطورة في قالبها الفنِّي؛ إذ عدَّوها من القضايا النَّقدية الَّتي طرحها الشِّعر الحديث[(2)]، ووجها من وجوه التَّرميز والإيحاء .

[1]-مبروك المناعي. الشّعر والسّحر. ص: 33.

[(2)]- حلاوي، يوسف. الأسطورة في الشِّعر العربي المعاصر. دارالآداب، بيروت، ط1؛ 1994م. ص:31.

فكلاهما أداة من أدوات البناء الفنّي للقصيدة العربيّة الجديدة، وهما سرُّ رقي الشِّعر العربي الحديث والمعاصر.

رأى النُّقاد أنَّ علاقة الرَّمز والأسطورة علاقةُ انصهار وتلاحم، وذلك لكثرة الوشائج المشتركة بينهما كالرُّؤيا والتنبُّؤ وإدراج جانب التَّصوف. ولعلَّ الهدف المشترك ذا الصِّلة الكبرى في الجمع بينهما هو الثَّورة على الواقع بغية تغييره واستئصال الزّيف منه، وهذا ما نادى به الباحثون والمتخصِّصون في دراسة الأسطورة بقولهم: «إنَّ استغلالَ الأسطورةِ في الشِّعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثَّورية فيه وأبعدها آثارا إلى اليوم»[1]. فهي المثال الأوَّل للثَّورة والتَّغيير، و عليهما قامت كلّ أسطورةٍ.

تعامل النُّقاد مع مصطلح الأسطورة فرأوا أنَّه مصطلح زئبقي ينهل من عوالم كثيرة تتشابك مع بعضها البعض، ولأجل هذا صعُبَ وجود تعريف دقيق للأسطورة « فمن قائل إنَّ الأسطورة علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة واعية أو.... إلىآخر يرى أنَّها مرض من أمراض اللُّغة؛ لأنَّ أغلب الآلهة الوثنيَّة ليست سوى أسماء شاعريَّةسُمح لها بأن تتَّخذ شيئاً فشيئاً مظهرَ شخصيَّات مقدَّسة لم تخطر ببال مبدعيهاالأصليين» [2]. إلى تعاريف أخرى عُنيَت بالأسطورة في بنيتها الشِّعرية والرَّمزية المشكِّلة للخطاب الشِّعري العربي الحديث والمعاصر؛ فهي حقل « من حقول المعرفة ملفّع بالغموض والضَّباب والفتنة، ولعلَّها تمثِّل المرحلةالأولى من طريق البشريَّة إلى اكتساب المعرفة حتوائها

---

[1]- إحسان عباس. اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر. ص: 129.

[2]- ينظر :رائفين، ك.ك. الأسطورة . تر:جعفر صادق الخليلي نقلا عن : رومية، وهب أحمد. شعرنا القديم والنَّقد الجديد. عالم المعرفة، الكويت ؛ 1996م. ص: 36.

على بذرة التّعليل»[1]. وبهذا تكون من خصائص الأسطورة أنّها بحثٌ في المجهول وتمثُّلٌ لعالم حلمي غامض يصنعه البطل الأسطوريّ .

2. الأسطورة والرّؤيا والبحث عن المفاهيم الجديدة :

سارع شعراء الرُّؤيا إلى استلهام وتوظيف أشكال عديدة من الأساطير المعهودة وغير المعهودة في نصوصهم الشِّعريّة الحديثة، معبِّرين من خلالها عن ثورتهم ورفضهم لهذا الواقع و رغبة « في العودة إلى الحياة البريئة، الوجه الآخر لحياة حلميَّة في المستقبل »[2]. وما اعتماد الشَّاعر لهذا الزَّخم من أشكال الإيحاء والتَّرميز، والتَّكثيف في نصِّه إلاّ «هروبا من رماد الواقع وآلام التاريخ الحاضر »[3]، وعيشاً في فضاء عالم فسيح، عالم الصَّفاء والطَّهارة الذي يبتغي خلقه من خلال فنِّه.

يرى النُّقاد أنَّ استدعاء الشُّعراء للأساطير كان رغبةً في إحياء التراث بالدَّرجة الأولى، وما يحمله هذا التراث في لحده من أساليب وجماليَّات بلاغيَّة، كانت ولا تزال تتمتَّع بها الأسطورة من استعارات وتشبيهات ومفارقات؛ فالأساطير « ترفع الذِّهن إلى ما وراء هذه الحافة إلى ما يمكن أن عرف، لكن لا يمكن أن يقال»[4]. وعليه كان من ركائز الأسطورة الخفاء الَّذي لا بدَّ للقارئ من جهد في توضيح ما غمض منه. وبالتَّالي يقف –القارئ– أمام خطاب تناصي ممزوج من شخصيات وأعلام لآلهة زالت

---

[1]–نفسالمرجع. ص: 36.

[2]– رماني، إبراهيم. الغموض في الشِّعر الحديث. ص: 289.

[3]–نفس المصدر. ص: 289.

[4]– ينظر: كامبل،جوزيفو مويرز،بيل.سلطانالأسطورة .نقلا عن : محمَّد، هاني علي سعيد. شعر محمَّد محمَّد الشهاوي (دراسة أسلوبية). ص: 201.

وأعيد نفخ الرُّوح فيها، ولأمم اندحرت وأعيدت فَبْرَكَتُهَا من جديد. لتتكلَّم من خلال أصوات حيَّة. من هنا تكمن مهارة الشَّاعر في تقريب وحبك هذه الأسطورة ومحاورتها وكأنَّه يعيش عصرها، ولم يكتفِ شعراء القرن بهذا؛ بل افتتحت شهيتهم لينهلوا من ثقافة غيرهم غاية توظيفها في شعرهم.

رأى النَّقاد أنَّ للأسطورة أبعادً أخرى غير جمال الِستعارة والتَّشبيه، والزَّخرفة اللَّفظية المشِّعة منها. وبذلك لم تَعُد مُجَرَّد صدى يتردَّد في زوايا النَّص بالمفهوم الَّذي كان سائدا[1]. وإنَّما صارت بِنية أساسية من بِنيات التَّكوين الجمالي للنَّص الشِّعري الحديث. فغاية النَّقد والنَّاقد تكمن في تحسُّسِ المضمون أكثر من الشَّكل. وبه تقاس درجة الشِّعرية في النَّص.

ما يعني أنَّ الأسطورةَ تزيدُ في طاقات النَّص وتفتح مساماته الضِّيقة في التَّعبير من خلال توظيف الدَّراما والخيال والتَّكثيف اللُّغوي[2]، وكلُّ ما يتعلَّق بالأسلوب الأسطوري الَّذي تحوَّل تحوُّلاً جذرياً من بعد ما كان «طريقة لحلِّ موقف إنساني إلى أن أصبح أسلوباً فنيًّا من الطِّراز الأوَّلِ »[3]. له دور في تشكيل النَّص الشِّعري.

---

[1]- ينظر: ناصف، مصطفى. مشكلة المعنى في النَّقد الحديث. ص: 108.

[2]- ينظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 159.

[3]- اسماعيل، عز الدين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة). ص : 198.

ويضيف النَّاقد العربي "عز الدِّين اسماعيل" أنَّ اكتسابَ بعض النُّصوص الشِّعرية الحديثة لصفة الجماليَّة، ما كان ليحصل لها هذا التَّشريف« لولم تقترن بالمنهج الأسطوري»[1]؛ الَّذي لقيَ استجابةً كبرى من لدن نقاد العرب المعاصرين، وعليه قامت محاورتهم للنُّصوص الإبداعيَّة، خاصَّة المتعلِّقة بالجانب النَّفسي في الأدب. فقد ركَّزَ النُّقاد على جانب اللاوعي أو اللاشعور، واتَّخذوه مأوى الشَّاعر الأوَّل الَّذي يتكئ عليه، وما الأسطورة إلاَّ شكلٌ أوليٌّ من أشكال هذا المخزون الَّذي يُعنى المنهج الأسطوري بدراسته؛ وهي بذلك « ذخيرة بدائية تكشف وتثير العقل الباطن الجماعي للانسان»[2]، فيعيد صياغتها على حسب المواقف المستَدعية لهذه الذَّخيرة.

3. الأسطورة ووضوح المفهوم:

بدأ توظيف الأسطورة في شعرنا العربي الحديث بصورة خافتة، نكاد نلمس في استدعائها إلاَّ أحداثها وشخصيَّاتها الأولى،كنقل حالة للقارئ شبيهة بحالات وصراعات فاتتها في الزَّمن. بمعنى أنَّ عرضها كان مجرَّد تأسيس وتهيئة للقارئ بتعريفها والتَّنويه إليها، ونسج بعض الأساليب على منوالها، دون خدش لهذا المقدَّس (التراث)، لتبقى الأسطورة بهذا الوصف«مجرَّد قصَّة تُروى وتشير في خير حالتها إلى مغزى غالبا ما يكون أخلاقيًّا »[3]، يرمز إلى العدل والصِّدق وغيرها.

---

[1]-نفس المصدر. ص: 199.

[2]- زايد، عبد الحميد. «الرَّمز والأسطورة الفرعونية». مجلة عالم الفكر، (ع 03)؛ ديسمبر 1985م، مج 16، الكويت. ص: 29.

[3]- يحي، لطفي عبد الوهاب. الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة أوديب ملكا ». مجلة عالم الفكر، الكويت، (ع 03) ؛ ديسمبر 1985م، مج 16. ص: 92.

إلاّ أنَّ مفهومها بدأ فعليًّا مع عصرنا الحالي؛ إذ تداعت عليها ألسنة الشُّعراء في التَّعبير عن أفكارهم ومواقفهم من الحياة والواقع. وما يعجُّ فيه من صراعات سياسيَّة وفكريَّة ومعتقدات ضلاليَّة، فنقلوا مضامين الأساطير، وأعادوا تشكيلها وبناءها. الأمر الَّذي منحها معنى جديداً، من خلال شخصيات الأسطورة الأم. والَّتي تُعَدُّ «ستارً يتخفَّى وراءه الكاتب ليقول كلَّ ما يريده، وهو في مأمن من السِّجن أو النَّفي »[1]. بذلك تجاوزت الأسطورة وتألَّقت منابر القول الفنِّي المعبَّر عن طريق الرَّمز والإيحاء فلم تعد تهتمُّ بالقصَّة المؤثِّرة المباشرة ذات التَّعبير التقريري؛ بل تحوَّلت إلى « مؤشر حضاري يتعامل مع الوجود الإنساني في انتشاره مكانيًّا واستمراره زمانيًّا. ذلك إذا توقَّفت الأسطورة عند حدود القصَّة المباشرة الَّتي ترويها، تحوَّلت إلى أداة تسليَّة عابرة تفقد الباعث الأساسي على الاهتمام بها والإبقاء عليها عن طريق التَّسجيل أو الرِّواية من جيل لآخر»[2]. فتبقى باقية متجدِّدة مع كلِّ نصٍّ، وكأنَّها تقال لأوَّلِ مرَّةٍ .

4. غموض الأسطورة في الشِّعر العربي ا لحديث والمعا ر مقاربة في نماذج:

تقوم الأسطورة على الرَّمز والإشارة أكثر من الوضوح والإفصاح؛ فهي انعكاس لعالم الذَّات الغامض في بحثها وتقصِّيها عن حقائق الأشياء و سيما إشكاليَّة الموتِ والانبعاثِ والخيرِ والشرِّ والحبِّ والكراهيَّةِ. هذه المفاهيم الَّتي حيَّرت شعراء القرن العشرين والنزال، ولأجل هذه الإشكاليات

---

[1]- أسعد، سامية. « الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر». مجلة عالم الفكر، الكويت، (ع03)؛ ديسمبر 1985م، مج 16. ص: 115.

[2]- يحي، لطفي عبد الوهاب. «الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة أوديب ملكا ». ص: 92.

كان من تقدير النُّقاد للأسطورة أنَّها «أداة للتجسيد الرَّمزي المكثَّف، الغامض الَّذي يمتلك يقينه في ذاته، ويقوم على رؤيا كشفيّة شاملة»[1]، يتفاضل فيها الشُّعراء على حسب تجاربهم ورؤاهم الخاصَّة للحياة.

هذا، بغض النَّظر عن قدرتها العاليّة في تفجير اللُّغة، وتقويلها مالم تتعوَّد قوله. وعليه كانت الأسطورة في أحد تعاريفها «مرض في اللُّغة، وأنَّها محاولة عميقة للتَّعبير عمَّا يستطيع الإنسان التَّعبير عنه»[2]. ولم يقتصر الأمر على هذا التَّعريف، فمن النَّقاد من رآى أنَّ الأسطورةَ لغة قبل كلِّ شيء كالنَّاقد حنَّا عبود[3]، وهذا ما أخذ صبغة الاختلاف والتَّصارع في تحديد ماهية الأسطورة، وعلاقاتها بالشِّعر عند رواد النَّقد الأسطوريّ .

حاول نفرٌ من شعراء الرُّؤيا استحضارَ أساطير إغريقيّة (يونانيّة) ومصريّة (فرعونيّة)، وفينيقيّة (بابليّة) مثل:"تموز (Tammuz) و أدونيس (Adonis) و عشتار (Ishtar) والفنيق(Phoenix) و سيزيف

(Sisyphus) و إيزيس (Isis) وأوزريريس (Osiris) [4]، وتوظيفها في نصوصهم الشِّعرية المرتبطة «بعرى وثيقة بالحالة الشُّعوريّة ورؤية الشَّاعر لحدود الواقع في المأساة الكبرى لشعبه وأمَّته»[5].

---

[1]- رماني، ابراهيم. الغموض في الشِّعر الحديث. ص: 288.

[2]- زايد، عبد الحميد. « الرّمز والأسطورة الفرعونيّة». ص: 29.

[3]- ينظر: عبود، حنَّا. النَّظرية الأدبيّة الحديثة والنّقد الأسطوري (دراسة). من منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا؛ 1999م. ص: 89.

[4] - سليمان، خالد. «ظاهرة الغموض في الشِّعر الحرّ » . ص :71.

[5] - السُّلطان، محمَّد فؤاد. «الرُّموز التاريخيّة والدينيّة والأسطوريّة في شعر محمود درويش » . مجلة جامعة الأقصى سلسلة العلوم الإنسانية، غزَّة ؛ يناير 2010م، (ع01)،مج 14. ص :13.

فكانت قصائد علي أحمد سعيد (أدونيس) [*] (إلى سيزيف) وقصيدة (أبحث عن أوديس) وقصيدة (العنقاء) لمحمَّد عفيفي مطر، وقصيدة (عودة سدوم) لخليل حاوي.

فضلا عن قصائد محمود درويش (أوديب ماحاجتك إلى المعرفة يا أوديب) [1] وغيرها من نتاج الشِّعريّة العربيّة الحديثة والمعاصرة. إلاَّ أنَّ النَّاظر(القارئ العادي) لهذه القصائد يُعجب بها لِمَا تحويه من غموض يَفهم مقصوده. ولذلك أصدر أحكامه المنوِّهة بأنَّها نوع من الخرافات والتَّرهات؛ وهي بالتالي بعيدة عن تحقيق الجمالية للنَّص الشِّعري.

إنَّ الأساطيرَ في جبلَّتها المفطورة عليها غامضة مبهمة[2]؛ لأنَّها تقوم على أمور تتنافى وطبيعة العقل العربي الواعي. كمزجها بين المعقول واللامعقول، والتحليق في عوالم الخيال والدخول في عوالم الغيب والآلهة لتعود شخصياتها با نتصار و التَّغيير. وهذا ما جعلها تستهوي نظم هؤ ء الشُّعراء، فحا تها ومواقفها مبنيَّة على الحركة والتعدُّد الدَّ لي الَّذي يلتمسه المتلقِّي في فهمه لد لة النَّص الأسطوري.

---

[*]- أدونيس إسم لإله الخصب والخير والعطاء في بلاد اليونان القديمة.

[1]- ينظر: درويش، محمود. الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، (د.ط) و(د.تا). ص: 959.

[2]- القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات القراءة). ص: 59.

ولأجل ذلك كانت الأسطورةُ «حقيقةً ثقافيةً بالغةَ التَّعقيد، يمكن تناولها وتفسيرها من وجهات عديدة متكاملة»[1]، شريطة أن يفهم المتلقِّي شيفرة الشَّخصية الَّتي اختبئ وراءها الشَّاعر. وهذه صفة الغموض الأوَّل (الغموض الشَّفاف) الَّذي يشفُّ عن المعنى من خلال اتساع القرائي المتعدِّد للأسطورة الواحدة. ومن أمثلتها في الشِّعر العربي الحديث أسطورة (أدونيس) في قصيدة (مدينة السَّندباد) لبدر شاكر السيَّاب والَّتي يقول فيها:

أَهَذَاْ أَدُوْنِيْسُ، هَذَاْ الْخَوَاءْ ؟

وَهَذَاْ الْشُّحُوْبُ، وَهَذَاْ الْجَفَافْ؟

أَهَذَاْ أَدُوْنِيْسُ؟ أَيْنَالْضِّيَاءْ؟

وَأَيْنَ الْقِطَافْ؟ [2]

تمثِّل هذه الومضة الشِّعرية استحضار أسطورة (أدونيس) عند بدر شاكر السَّيَّاب، و فيما هو معلوم لدى القارئ أنَّ أدونيس إله الخير والخصب والنَّماء. لكنَّ هذا المعنى لا يُفهم من النظرة السطحيَّة للنَّص الشِّعري، إلاَّ إذا قرأ الأبيات الواحد تلو الآخر، وتمعَّن في قراءتها باستفادة من روافد الشَّاعر المزروعة في نصِّه والَّتي تشير إلى الخير والنَّماء فنجد مثلا كلمة الضِّياء، القطاف .

---

[1]- Eliade (Mircea) .Aspects du mythe نقلا عن : زايد، علي عشري. إستدعاء الشَّخصيّات التُّراثية في الشِّعر العربي المعاصر. ص :174.

[2]- السَّيَّاب، بدر شاكر. الديوان. مج1. ص :465، 466.

وممَّا يلاحظ أيضا حضور تجربة الشَّاعر النَّفسيّة بمعاناتها وتأزوماتها قد أوصلته إلى درجة من الإحباط والتشاؤم لسيطرة المرض عليه، فلم يعد يرى الخير في مكانه. وعليه ندرك أنَّ التوظيفَ السّلبي للأسطورة كان محلَّ غموضها. لكنَّه ينكشف بمجرّدِ أن يتعرَّفَ القارئُ على الرَّمز الأسطوري (أدونيس) فيعيد تركيب الكلام وفهمه.

يعيش الشَّاعر المعاصر مع قصيدة الأسطورة لحظات يحاول فيها تنظيم واقعه المختلط، وهذ ما رآه النُّقاد وعلى رأسهم "مصطفى ناصف" الَّذي رأى أنَّ «الحلمَ يصنع الأسطورة إجلا»[1]. هذا الحلم الممزوج برؤيا الشَّاعر الَّتي تمكِّنه من لمس الواقع المثالي. فالشَّاعر وسط هذا الضَّغط يسعه إ البحث عن التغيير بشتَّى الرُّموز الأسطورية حتى وإن كانت غامضة.

أشار النَّقاد إلى أنَّ ظاهرةَ الغموضِ في القصيدة الأسطوريَّة الحديثة لم تبقَ في إطارها الفنّي المقبول نقدا وتلقيًّا؛ إذ ما لبثت وتحوَّلت « إلى حدود الإبهام والتَّعمية وانغلاق الدَّلي»[2]، الَّذي نلحظه في قصائد زاد أصحابها من جرعات الغموض؛ إذ نجد في القصيدة الواحدة تكديساً لشخصيات أسطوريّة كثيرة، ومتنوّعة، الأمر الَّذي «ي يدع فرصة لأيٍّ من هذه الشَّخصيّات أن تنصهرَ في وهج التّجربة لتنبض بما فيها من مشاعر وأحاسيس وخطرات، وتظلُّ مقحمة على القصيدة

[1]- ناصف، مصطفى. النَّقد العربي نحو نظرية ثانية .عالم المعرفة، الكويت؛ 2000م. ص :16.

[2]- القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة(العوامل والمظاهر وآليَّات التأويل). ص :59.

ومفروضة عليها من الخارج وعاجزة على أن تأخذ مساراتها الشُّعوريّة والنَّفسيّة في وجدان المتلقِّي ووعيه»[1]، فلا يفهم قصدها وتغيب عنه دلالتها .

اشتمل الشِّعر العربي الحديث والمعاصر على عينات تُبْرِز هذا النَّوع من الأساطير. منها قصيدة "مرثية الآلهة" لبدر شاكر السيَّاب الَّتي استحضر فيها مجموعة من الشخصيّات الأسطوريّة، السَّبب الَّذي أكثُر التَّشويش في نصِّه، وعليه تشتَّت تركيز القارئ. فما إن يفكَّ رمزاً، حتَّى يصدمَ برموزٍ كثيرةٍ. وبالتالي يصرخ بالغموض.

بدأ الشَّاعر نصَّه بتناص جميل، كان قد استدعاه من التُّراث[2]، وهو قوله:

بَلَيْنَا وَمَا تَبْلَى النُّجُوْمُ الطَّوَالِعُ وَتَبْقَى الْيَتَامَى بَعْدَنَا وَالْمَصَانِعُ[3]

ثمَّ شرع بتشويش ذهن القارئ.

أَعَنْقَاءُ مِنْ سَحْرَاءِ نَجْدٍ تَفَحَّمَتْ بِهَا مَغْرِبُ الشَّمْسِ الْبَعِيْدِ الْزَّعَازِعُ[4]

أَمِ انْسَلَّ مِنْ أَهْرَامِ فِرْعَوْنَ هَارِبٌ وَقْتَهُ انْتِقَاصُ الدُّوْدِ مِنْهُ، المَبَاضِعُ؟[5]

...

---

[1]-علي عشريزايد. إستدعاء الشَّخصيّات التُّراثية في الشِّعر العربي المعاصر. ص :287.

[2]- وهو قول لبيد بن أبي ربيعة العامري ت (41هـ):

بلينا وما تبلى النُّجوم الطَّوالع وتبقى الجبال بعدنا والمصانع

[3]- ديوان بدر شاكر السيَّاب. مج1. ص: 349.

[4]-نفس المرجع ، مج1. ص:350.

[5]- نفسه. ص: 350.

فَتَمُوْزُ مِثْلُ ٱللاَّتِ، وَٱلرَّعْدُ مَاْ رَمَىْ بِغَيْرِ ٱلَّذِيْ تُطْوَى عَلَيْهِ الْأَضَالِعُ[1]

ولمَّا تَشَظَّى قَلْبُ نَرْسِيْسَ وَأَنْشَى يَلُمُّ الْشَّظَايَاْ مِنْهُ شَاْرٍ وبَائِعُ[2]

أَفْضَى إِلَى الْعُرْسِ الْسَّدِيْمِي مَعْدَنٌ بِمَا أَمْتَاْحَ مِنْ أَحْدَقِ "مَيْدُوْزَ" َ مِعُ[3]

...

كَقَاْبِيْلَ يَغْتَاْلُ الْأَشِقَّاْءَ، رَاْكِلٌ –كَأُوْدِيْبَ– لِلْخُبْزِ الْإِلَهِي َاْفِعُ

وَهَذَاْ الْإِلَهُ الْأَمْلَسُ الْفَظُّ مَاْ جَلاَْ لِنَرْسِيْسَ يَجْثُوْ عِنْدَهُ وَهُوَ خَاْشِعُ

تَرَىْ فَحْمَ إِذَا يَلْقَاْهُ يَلْقَاْهُ رَاْجِفًا وفُوْ َذَ مِنْ تِلْمَاْحَ عَيْنَيْهِ مَائِعُ

وَيَاْ عَهْدَ كُنَّا كَابْنِ حَلاَّجٍ: وَاْحِداً مَعَ اللهِ إِنْ ضَاْعَ الْوَرَى فَهُوَ ضَائِعُ [4]

ففي هذه القصيدة نرى أنَّ الشَّاعر واجه المتلقِّي بحشد من الشَّخصيات الأسطوريّة الغريبة الَّتي حيَّرته وأحوجته إلى فكر زائد. فلم يعد يلتمس خيوط الذَّوق في هذا النَّوع من الشِّعر ذي المنحى الأسطوري. لأنَّ الشَّاعر –في نصِّه هذا– يقوم بدعامة إشهاريَّة «يستعرض من خلالها ثقافته التُّراثيّة، دون أن ينجح في تحقيق المتزاج الضروري بين هذه الشّخصيات وبين الأبعاد النَّفسيّة والشُّعوريّة والفكريّة في تجربته؛ بحيث تجد هذه الأبعاد صيغها الفنيَّة في هذه الشَّخصيات، وبحيث تتكامل هذه

---

[1]– نفسه. ص:351.

[2]– نفسه. ص:352.

[3]– السَّيَّاب، بدر شاكر. الديوان. مج1. ص:352.

[4]–السَّيَّاب، بدر شاكر. الديوان. مج1.ص: 353، 354.

الشَّخصيات وتتآزر في شكل عضويّ متماسك»[1]. فزَرْعُ الشَّاعر لهذا الكمِّ من الشَّخصيات الأسطوريّة في جسد القصيدة كان مبعثا من بواعث الغموض.

وعلى غرار هذا وجدت له قصائد أخرى كقصيدة (من رؤيا فوكاي) [2] والَّتي يحسُّ قارئها وكأنَّه يزور متحفاً في الصين، لكثرة ما ذكر فيها من أسماء ومواقع صينيَّة[3].

إنَّ رواج هذه الأسماء التراثية الأسطورية وتوظيفها في القصيدة الشِّعرية الجديدة كان عرفا حديثاً ساد في كتابات الشُّعراء العرب المتأثرين بالشُّعراء الغربيين[4]. ولم يكن الشَّاعر« ينقل تجربة اللاوعي واللامنظور في سباته النَّفسي الغائر(...)؛ بل كان يعمل ذاكرته وثقافته التاريخيّة، الأسطوريّة وغير الأسطوريّة ليوظِّفها في قصيدته، باعثاً في القارئ شعوراً بالتململ بدلاً من الانسياق العفوي والتّجاوب الدّاخلي»[5]، وهذا ما أوقع شعرهم في دائرة الاتهام .

نخلص في الأخير إلى أنَّ الشَّاعر الحديث والمعاصر ما زال يعاتب قارئه، كونه غيرَ مزود بثقافة ترقى به لفهم إيماءاته الومضة، الخاطفة. وما الرَّمز والأسطورة إلاَّ أبعادٌ ثقافيةٌ وقضايا فنيَّةٌ أُدخلت في دائرة الإبداع الشِّعري لغاية توسيع الدلالة؛ من خلال تثوير اللُّغة وتفجيرها، لبعث الحركيَّة في النَّص

---

(1)- زايد، علي عشري. إستدعاء الشَّخصيّات التُّراثية في الشِّعر العربي المعاصر. ص :288.

(2)-**السَّيَّاب، بدر شاكر**. **الديوان**.. مج1. ص: 353، 354.

(3)- الأيوبي، (ياسين). مذاهب الأدب العربي معالم وانعكاسات (الرَّمزية). ص: 211، 212.

(4)- فسَّر الباحثون أنَّ المنهج الذي حذى حذوه الشعراء المعاصرون يعود إلى طبيعة التأثير الذي تركه إليوت وأديت سيتول فيه (...)وهي طريقة مكنته في بعض قصائده من استخدام الأسماء والمواقف والأحداث ،ورموز موضوعية للتعبير عن آماله في التغيير والتجدد "ينظر: بلعلى، آمنة. أثر لرَّمز في بِنية القصيدة العربيّة المعاصرة(دراسة تطبيقية). ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر؛ 1995م. ص: 11، 12.

(5)- الأيوبي، ياسين. مذاهب الأدب العربي معالم وانعكاسات (الرَّمزية). ص: 212.

واعتماد على توظيف الأقنعة والشَّخصيات الأسطوريّة في التعبير عن الأزمات العصريَّة الَّتي مازالت تعيشها الأوطان العربيَّة.

المحاضرة العاشرة: الشِّعرُ والتَّاريخُ

1-الشِّعر وثيقة تاريخية:

كثيرة هي الوثائق الّتي يعتمد عليها الباحثون والمؤرّخون في تسجيل التاريخ وبناء النّصوص التّاريخيّة وتقديمها للقارئ، وذلك للحمولة الثّقافية الغنية الّتي تزخر به، والشّعر من القضايا المحورية الّتي يعتمد عليها الدّارس إذِ "الشعر ذاكرة وبوح وانفعال وموقف وتجسيد. ولغة خاصة. وخيال يحمل التمرّد على الواقع ليسبح بالمراد والمتمنَّى. ينحو نحو الجمال، ويسعى لدغدغة المشاعر وإثارتها، كما يقوم بتسجيل الملاحم والبطولات، وتوثيق مجريات المجتمع وأحداثه الاجتماعية، وما يتخلله من تفاصيل، وبهذا المعنى فإن علاقة الشعر مع التاريخ هي علاقة وثيقة"[1]. كما أنَّ علاقتهما ببعضهما علاقة قديمة فكثيرا ما ساهم الشّعر في حفظ الأحداث والمناسبات والحقائق وعليه اِعتمد في تحديدها وتأريخها للشّعوب .

2- القيمة التَّاريخيّة للشّعر:

ساد الشّعر عند العرب في الجاهليّة، ومثّل الأنموذج والمعيار الّذي لا يمكن لأي أحد أن يكتب دونه، فهو الصّناعة الكاملة والمتَّبع في أي كتابة تقوم على اللّغة، وقد صيّره الشّاعر للتّعبير عن كلّ الأحداث والوقائع الّتي كانت تقع آنذاك ليكون شاهدا عليها، وكثيرة هي الأحداث والوقائع الّتي جرت في العصر الجاهلي ولو لم يسجلها الشّعر لضاعت ولم يصل اللاحق منها شيء، وقد رأى بعض النّقاد كابن سلام الجمحي (ت: 213هـ) أنَّ " الشِّعر يكثر بالحروب التي بين الأحياء، نحو حرب

[1]- عبد اللّطيف المعاني. "الشّعر كوثيقة تاريخيّة". موقع الألوكة، تاريخ الاطّلاع يوم 20 أفريل 2023..

الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويُغَار عليهم، والذي قلل شعر قريش أنَّه لم يكن بينهم نائرة، ولم يُحاربوا، وذلك الذي قلل شعر عمان[1].

وفي هذا إشارة واضحة على مواكبة الشّعر ودوره في مسايرة الوقائع والمعارك، ولذلك اِمتاز الشّاعر بمكانة مرموقة في قومه إذ كان لسان حالها، فهو من يشحذ همتهم للقتال، ويشجعونهم على الحرب والذّود على حماهم وأعراضهم وبلدانهم، و"إذا ما انتَهت المعركة رَثَوا أبطالَها وفرسانَها، وافتخروا بما حقَّقه الجيش من انتصار، وما أَوقَع في جند العدو من هزائم، واتَّخذ الشعراء من ذلك كله وسائلَ فخر ودعاية"[2].ومن أمثلة ذلك الّتي زخر بها تراثنا العربي نذكر قول الشّاعرة عفيرة بنت عباد تدفع قومها إلى القتال و ردّ ظلم قوم طسم فتقول[3]:

أيَجْمُلُ ما يَفُوتَى إلى فَتَياتِكم. وَأَنْتُمْ رِجالفَيْكُم عَدَدُ النَّمْلِ

وَلَوْ أَنَّنا كُنَّا رِجَا ً وَكُنْتُمُ نِسَاءً لَكُنَّا َ نَقَرُّ بِذَا الْفِعْلِ

فَمُوتُوا كِرَامًا أَوْ أَمِيتُوا عَدُوَّكُمْ ا ْرَبِ بِا ْطَبِ الْجَزْلِ

وَإِنْ أَنْتُمُ لَمْ تَغْضَبُوا بَعْدَ هَذِهِ فَكُونُوا نِسَاءً َ يُعَبْنَ مِنَ الْكُحْلِ

وقعت هذه الأبيات في قوم جديس موقعا حسنا، وقد أثَّرت فيهم ودفعتهم إلى خوض غمار حرب ضروس اِنتصرت فيها على أعدائها. هنا نرى الّدور الفعلي للكلمة وفعلها في النَّفس وما تستطيع تغييره فيها، ولذلك اِتخذه المؤرخون وثيقة تاريخيّة مهمّة يعول عليها في دراسة النَّصّ التّاريخي

[1]- مُحَمَّد بن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. ج1،ص: 259

[2]- عبد اللّطيف المعاني. "الشّعر كوثيقة تاريخيّة".

[3]-- الكامل في التّاريخ. ابن الأثير. ج1، 353.

وإثبات هويته وكثيرة هي الأيام الّتي عجّت بالوقائع وصوّرها الشّعر عن كثب، وفيها رُسِم المشهد المتعالق بين الإبداع الشّعري وتفاعله مع الحدث التّاريخي ومنها نذكر:

1.حرب البسوس:

وقعت هذه الحرب بين قبيلتين من قبائل العرب بكر وتغلب، وكلتاهما من ربيعة، ودامت أربعين سنة ولعلّ من أسبابها أنّ كليبا قتل ناقة دخلت أرضه بغير إذنه وهي للبسوس بنت منقذ خالة جسّاس فقتلها بكر، ولما رأتِ البسوس ناقتها في فناء بيتها صاحت واذُلاه وأنشأت تقول[1]:

أيا سعد تغرر بنفسك وارتحل فإني في قوم عن الجار أموات

ودونك أذوادي إليك فإنني محاذرة أن يغدروا ببنياتي

لعمرك لو أ بحت في دار منقد لما ضيم سعد وهو جار لأبياتي

كانت هذه دافعا للاِنتقام وقد حملها جساس محمل جدّ، ووعدها بقتل جمل أعظم منه.

هنا يصف الشّعر الحادثة، الّتي لا يمكن للمؤرّخ أن يكتب عنها لولا هذا السّياق الّذي وفّره له النّصّ الشعريّ الموثّق، وعليه نجد أنّ الشّعر يخدم التّاريخ بطريقة دقيقة تؤثّث للسياق العام الّذي نشأت فيه القضية أول الأمر.

2- شعر الغزوات :

أ-غزرة بدر: واصل الشّعر رسالته الأولى التي كان من أجلها ولم يحد عنها قدر أملة، وذلك لما تفعله الكلمة في نفسيّة الآخر، إلاّ أنّه أخذ في هذا السياق مصلحات أخرى فكان شعر الحرب وشعر

[1]- أيام العرب في الجاهليّة. محمّد جار المولى بك وآخرون. منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د،ط) و(د.تا)، ص: 145.

الحماسة وشعر الجهاد والكفاح والنّصرة وغيرها، وقد وقف الشاعر حسان بن ثابت مع سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلّم في كلّ دعوته وغزواته وشحذ همم الصّحابة بالقصائد القويّة الّتي تطمئن أهل الحقّ أنّهم الفائزون ودحض أباطيل الشرك والكفرة وقد وردت في غزوة بدر قصائد كثيرة نأخذ منها تمثيلا ▯ حصرا قول حسان بن ثابت[1]:

وَبَنُو أَبِيهِ وَرَهْطُهُ فِي مَعْرَكٍ نَصَرَ الْإِلَهُ بِهِ ذَوِي الْإِسْلَامِ

طَحَنَتْهُمْ وَاللّٰهُ يُنْفِذُ أَمْرَهُ حَرْبٌ يُشَبّ سَعِيرُهَا بِضِرَامِ

لَوْ▯ الْإِلَهُ وَجَرْيُهَا لَتَرَكْنَهُ جَزَرَ السّبَاعِ وَدُسْنَهُ بِحَوَامِي

مِنْ بَيْنِ مَأْسُورٍ يُشَدّ وَثَاقُهُ صَقْرٍ إِذَا ▯قَى الْأَسِنّةَ حَامِي

وَمُجَدّلٍ ▯ يَسْتَجِيبُ لِدَعْوَةِ حَتّى تَزُولَ شَوَامِخُ الْأَعْلَامِ

بِالْعَارِ وَالذّلّ الْمُبَيّنِ إِذْ رَأَى بِيضَ السّيُوفِ تَسُوقُ كُلّ هُمَامِ

بِيَدَيْ أَغَرّ إِذَا انْتَمَى لَمْ يُخْزِهِ نَسَبُ الْقِصَارِ سَمَيْدَعٍ مِقْدَامِ

بِيضٌ إِذَا ▯قَتْ حَدِيدًا صَمّمَتْ كَالْبَرْقِ تَحْتَ ظِلَالِ كُلّ غَمّامِ

يصف الشاعر حسان بن ثابت نتيجة معركة بدر الّتي نصرهم الله فيها على أعدائهم ، ويتحدّث عن الأسرى والذل والعار الذي لحق المشركين وهذه في الحقيقة قيمة تاريخيّة يحملها الشِّعر ؛ حيث يبرع الشّاعر في وصف الحادث دون زيادة أو نقصان ولذلك إتخذه المؤرخ رافدا أساسيا من روافد بناء التّاريخ.

[1] – البرقوقي، عبد الرحمن.شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري. ص: 260، 261.

2.غزوة أحد: وهي ثاني غزوات النبي محمّد صلى الله عليه وسلّم وفيها أراد المشركون الثّأر من المسلمين في غزوتهم الأولى، وقد كان الشّعر شاهدا على هذه الغزوة الّتي قيّد فيها الشاعر كعب بن زهير عدد المقاتلين وماجرى من قعقعة للسّيوف وتضارب بالرّماح وغيرها وفيها يقول:

فَسِرْنَا إليهِمْ جَهْرَةً في رِحالِهِمْ ضُحيّاً عَلَيْنَا البيضُ نتخشَّعُ

بمَلْمُومَةٍ فيها السَّنَوَّرُ والقَنَا إذا ضَرَبُوا أَقْدَامَها تورّعُ

فجئنَا إلى هَوجٍ من البحرِ وَسْطَهُ أحابيشُ منهمْ حَاسِرٌ ومقنّعُ

ثلاثةُ آ ف وَنَحْنُ نَصِيَّةٌ ثَلاَثُ مِئينٍ إنْ كَثُرْنَا وأَرْبعُ

نُغَوِرُهُم تجري المنيّةُ بَيْنَنَا نُشارِعُهُمْ حوضَ المَنَايا ونَشْرَعُ

تَهَادَى قِسِيُّ النبعِ فينا وفيهِمُ وَمَا هو إ اليَثْرِبيُّ المقَطَّعُ

ومَنْجُوفةٌ جِرْمِيَّةٌ صَاعِديَّةٌ يُذَرُّ عليها السّمُّ سَاعةَ تَصْنَعُ

تَصُوبُ بأَبْدَانِ الرّجَالِ وَتَارَةً تمرُّ بأَعراضِ البَصَارِ تَقَعْقَعُ

وَخَيْلٌ تَرَاها بالفَضَاءِ كأَنَّها جَرادُ صَباً في قَرَّةٍ يترَيَّعُ

فلمّا تَلاَقَيْنَا وَدَارَتْ بنَا الرَّحى وليسَ لأمرٍ حَمَّهُ اللهُ مَدفَعُ

ضَرَبْنَاهُمُ حتّى تَرَكْنَا سَراتَهُمْ كأَنَّهُمُ بالقَاعِ خُشْبٌ مُصرّعُ

لَدُنْ غُدوةً حتّى استَفَقْنَا عشيّةً كأنّ ذَكَانا حَرُّ نَارٍ تلفَّعُ

وَرَاحُوا سِرَاعاً مُوجِفِينَ كأَنَّهُمْ جَهامٌ هَرَاقتْ ماءَه الرّيحْ مُقْلعُ

وَرُحْنَا وأُحْرَانَا بِطَاءٌ كأنَّنَا أُسُودٌ على لَحْمٍ بِبِيشةَ ظُلَّعُ

3.معركة القادسية:

وقعت المعركة في القادسية وهي أرض في العراق بين المسلمين بقيادة الصّحابي سعد بن أبي وقاص والفرس بقيادة رستم سنة 14هـ، وقد دفعت الخنساء اولادها الأربعة وهم: عبد الله، يزيد، معاوية وحرب إلى المشاركة في هذه الحرب بعد أن شحذت همتهم بخطبة ذهبوا بعد اِستماعها مباشرة إلى الحرب، واِستشهدوا كلّهم، وأنشأوا يردودن أبياتا شعرية في أرض المعركة قال الأول فيها[1]:

يا إخوتي إن العجوز الناصحة قد نصحتنا إذ دعتنا البارحة

مقالة ذات بيان واضحة فباكروا الحرب الضروس الكالحة

وإنما تلقون عند الصائحة من آل ساسان الكلاب النابحة

قد أيقنوا منكم بوقع الجائحة وأنتم بين حياة صالحة

أو ميتة تورث غنما رابحة

وتقدم الثّاني حتى قُتِل، وهو يقول[2]:

إن العجوز ذات حزم وجلد والنظر الأوفق والرأي السدد

[1]- علام، علي أحمد. شعراء الفرسان تحت راية الإسلام. ص. :294، 295.

[2]-نفس المصدر، ص: 295.

قد أمرتنا بالسداد والرشد نصيحة منها و بُّر بالولد

فباكروا ا ـرب ـاة في العدد إمّا الفوز بارد على الكبد

أو ميتة توّرثكم عّز الأبد في جنّة الفردوس والعيش الرغد

واستشهد الثالث وهو يقول[1]:

والله نعصي العجوز حرفا قد أمرتنا حربا وعطفا

نصحا وبًّرا ـادقا ولطفا فبادروا ا ـرب الضروس زحفا

حتى تلفوا آل كسرى لفا أو يَكشفوكم عن ـاكم كشفا

إنا نرى التقصير عنكم ضعفا والقتل فيكم نجدة وزلفى

وأنشد الرابع وهو يقول مستشهدا[2]:

لست لخنساء و للأخرم و لعمرو ذي السناء الأقدم

إن لم أرد في الجيش جيش الأعجم ماض على الهول خضم خضرم

إمّا لفوز عاجل ومغنم أو لوفاة في السبيل الأكرم

هذه بعض العيّنات التي تثبت العلاقة الوطيدة بين الشّعر والتاريخ، وكيف يُسهم الشعر في تأثيث الحدث التّاريخي ويُعين المؤرّخ على إثبات النّصوص، وبذلك يُمتع الشّعر المؤرّخ بلغته وطاقاتها الكامنة

[1]-نفسه، ص: 295.

[2]- علام، علي أحمد. شعراء الفرسان تحت راية الإسلام. ص. : 295. كما ينظر : الإسلام و الشّعر . سامي مكي العاني. سلسلة عالم المعرفة، الكويت؛ 1996م، ص: 81.

عدوّ وانزياحا وخيالٌ كما يُسعفه على تتبّع الوقائع والأيام التّاريخية وحفظها، وكثيرة هي الوقائع الّتي تحدّث عنها الشّعراء وأهملتها كتب التّاريخ.

المحاضرة الـ ادية عشر: الشِّعر والمدينة

تمهيد:

تحتلُ المدينةُ مكانةً هامّةً في شعر الشّعراء، وذلك لعلاقتها الوطيدة بالنَّفس حيث يمكن للشاعر أن يتنصّل منها أو أن يُحاول تغييرها بمدينة أخرى، وهذه غريزة العربي، وكثيرة هي الأماكن الّتي ألفها الشّاعر العربي وآبى إ أن يسكنها حتى وإن اِضطر إلى السّفر والغربة فالرجوع إليها ديدنه محال وفي هذه الألفة وا رتباط يختزل الشّاعر العربي أبو تمام هذا في قوله[1]:

نَقِّلِ فُؤادَكَ حَيثُ شِئتَ مِنَ الهَوى ما الحُبُّ إ لِلحَبيبِ الأَوَّلِ

كَم مَنزِلٍ في الأَرضِ يَألَفُهُ الفَتى وَحَنينُهُ أَبَداً لِأَوَّلِ مَنزِلِ

01- المدينة بين النشأة والتّطور في التراث العربي :

كان حضور المدينة في تراثنا العربي غائبا إذا ما رأينا تجسّده الآن على أرضية الواقع، فقد أخذت مفهومها مبدئيا لدى الجاهلي الّذي أفنى حياته في الصّحراء، والبكاء على الطّلل، الّذي وجد فيه إستقراره وحياته الحضاريّة "فالشاعر الجاهلي كان يشعر بفقدانهالسيطرة على المكان، ويعاني هروبه الدائم من قبضته، و يجد –في هذا–سوى الذاكرة ملجأ وعونا ستحضاره واستحيائه بتلك الصور المتداعية،والهروب والتمنّع، خاصية من خصائص الأنثى، ولذلك فلا غروفي أن يتربط فقدان المكان – وبخاصة المكان الآهل– عند الشاعر الجاهلي بفقدان المرأة التيهي عامل التواجد

[1] – الجنون بالشّعر. جلال الخياط. المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1؛ 2006م، ص: 143.

والتواصل الإنساني، وفقدان الأرض، عامل الخصبواستقرار الحضاري، وفقدان المطر، عامل الخصب والتواجد والتواصل.هذهالعوامل الثلاثة تتداخل ديالكتيكيا لتعطي الوجود الإنساني المستقر"[1].هذه العوامل الثلاثة في نظر الجاهلي (المرأة، فقدان المطر، فقدان الخصب) هي التأسيس الفعلي لمفهوم المدينة عند الجاهليّ.

ثمّ انتقل مصطلح المدينة مع مجيء الإسلام ونزول القرآن إلى القرية، وجاء الآيات تترا لتدلّ عليه وقد ذكر اسمها في ستة وخمسين موضعا من القرآن الكريم، منها قوله تعالى: "**فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اِسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَن يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ ۖ قَالَلَوْشِئْتَلَاتَّخَذْتَعَلَيْهِأَجْرًا**"[2]، وفي الآية إشارة واضحة إلى صفات أهل القرى كعدم إكرام الضيف، والبخل والظّلم وغيرها من الصّفات الذميمة ولذلك سلط الله العذاب على أهل القرى قال تعالى: " وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَداً مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُواْ يَصْنَعُونَ "[3] و قوله أيضا:" **وكَأَيِّنْ مِنْ قَرْيَةٍ هِيَ أَشَدُّ قُوَّةً مِنْ قَرْيَتِكَ الَّتِي أَخْرَجَتْكَ** أَهْلَكْنَاهُمْ فَلا نَاصِرَ لَهُم[4] ".

---

[1]- دلة المدينة في الخطاب لشعري العربي المعاصر(دراسة في إشكالية التّلقيّ الجماليّ للمكان). قادة عقاق. منشورات اِتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا؛ 2001م، ص: 32.

[2]- سورة الكهف. الآية: 77.

[3]- سورة النحل. الآية: 112.

[4]- سورة محمّد. الآية: 13.

إنَّ ممّا نلاحظه على هذه الآيات أنَّ مفهوم القرية دال على مجتمع متجانس يعيش فيه أفراد يتفقون على شيء واحد (مهنة أو فكر مثل الكفر والإيمان والبخل والكرم[1]...

في حين يُقصد بالمدية شيء آخر أكثر فهما ومقصديّة واتساعا من القرية، "فقد دأب الإنسان من أجل البقاء في جميع أطوار الحياة التي مر بها، وفي مرحلة المدينة ساعدته العوامل الاقتصادية على نشأة عدد ن المدن المحصّنة قام أساسا على نوع من الصّناعة أدت بدورها إلى المدينة الضّخمة كتحقيق مشخّص تتوافر فيه الطمأنينة والتواصل، وكانت هذه المدينة لغة الإنسان في حربه ضد الطبيعة وأخطارها الّتي تهدّد حياته"[2]، وقد وردت هي الأخرى في القرآن الكريم في سبعة عشرة موضعا، ومفهومها كان على شقين: واحد يتعلّق بالبيع والتّجارة وفيه ورد قوله تعالى: " **ٱبْعَثُواْ أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَٰذِهِ إِلَىٰ ٱلْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَآ أَزْكَىٰ طَعَاماً فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا** "[3]. فقد غدت موضعا للتّجارة ومكان جامعا للنّاس، والثّاني يكمن في تكدّس الأحياء والعمران والأزقة وغيرها،

02-علاقة الشّعر / الشّاعر بالمدينة:

إنّ علاقة الشّعر بالمدينة كمكان علاقة وطيدة منذ الأزل، إلا أن التغيرات التي طرأت على هذا الموضوع، تعود إلى تغير رؤية الشاعر إلى المكان، فهذه العلاقة " لبست لبوسا مختلفا بين عصر وآخر

[1] - ينظر: القرية والمدينة في القرآن الكريم. مقال

[2] - مختار علي أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة عدد خاص 196؛ أفريل1995م، ص: 07.

[3] - سورة الكهف. الآية: 19.

وذهب الشعراء فيها مذاهب شتوخصوصا في المقابلة بين البداوة والحضارة "[1]، فنظرة النّقاد إلى المدينة كمكان كانت تدور حول ثنائيتي البداوة والحضارة وفي هذا التّنقل تنوّع على صعيد الفكر والسياسة والاجتماع والثّقافة وغيرها من المثيرات الّتي تُسهم في هذا الانتقال من الجزء إلى الكلّ. وقد وصف الشّاعر هذا الانتقال متحسّرا عليه وعلى الحياة البسيطة الّني كان يعيشها وقد وجد في تراثنا العربي قصّة تجسّد هذا التّحسر في أدق صوره، فهذه "ميسون بنت بحدل، شاعرة بدوية تزوجها معاوية بن أبي سفيان، ونقلها إلى حاضرة الشام، فثقلت عليها الغربة، وأكثرت من الحنين والوجد إلى حالتها الأولى، وضاقت نفسها أكثر لما تسرى عليها معاوية، فقالت"[2]:

لَبَيْتٌ تَخْفِقُ الأَرْيَاحُ فِيهِ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ قَصْرٍ مَنِيفِ

وَأَصْوَاتُ الرِّيَاحِ بِكُلِّ فَجٍّ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ نَقْرِ الدُّفُوفِ

وَكَلْبٌ يَنْبَحُ الطُّرَّاقَ عَنِّي أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ قِطٍّ أَلُوفِ

وبكر يتبع الأظعان صعب أحب إلى من بغل وفوفِ

ولُبْسُ عَبَاءَةٍ وَتَقَرَّ عَيْنِي * أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ لُبْسِ الشَّفُوفِ

وَأَكْلُ كُسَيْرَةٍ فِي قَعْرِ بَيْتِي أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ أَكْلِ الرَّغِيفِ

خُشُونَةُ عِيشَتِي فِي الْبَدْوِ أَشْهَى إِلَى نَفْسِي مِنَ الْعَيْشِ الظَّرِيفِ

فما أبغي سوى وطن بديلا وحسبي ذاك من وطن شريفِ

[1] – خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، نقلا عن مقال " تيمة المدينة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر". أحمد قيطونوبوحلاسة عمار. مجلة مقاليد، ورقلة، ع(06)؛ 2014م، ص: 61.

[2] – مختار علي أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: 06، 07.

أبيات شعريّة جسّدت علاقة الشّاعر بالمدينة ؛ وهي حالة تنبي عن حالة من الغربة والاغتراب وحالة من الوجد الّتي عاشتها الشّاعرة، فرغم حياة التّرف والبذخ في ظلّ هذه المدينة إلّا أنّها تأبى العيش فيها والعودة إلى حياة الخيمة والبساطة. وهذه في الحقيقة حالة من الصّراع "فالصراع الداخلي ممثلا في صراع البادية والمدينة وأثره على نفسية الشاعرة التي تغيرت رؤيتها بتغير المكانالتي كانت تعيش فيه أو بالأحرى الذي ألفته"[1].

قد تكون العلاقة بين الشّاعر والمدينة علاقة نفي ونبذ للمجتمع وبحث عن مدينة الحلم وذلك بسبب الحرمان الّذي لقيه من المجتمع فتمرد على الصّورة الكلية للمدينة فقد " لجأ أبو نواس إلى العبث ذي الطابع التمردي، فأحرق نفسه والمجتمع الذي احتقره وسحقه، واتخذ من الأمور التي تعد في نظر المجتمع خطيئة، مبدأحياّ ومادة خاما لشعره وإطارا لحياته، فأضحت بالنسبة إليه – في إطار الحياة التي رسمها لنفسه ضرورة كيانية، لأنها رمز الحرية، رمز التمردوالخلاص من إيسار الواقع المرير، إنها البحث عن النشوة الأزلية التي تنفذ ولا يعكر صفوها طارئ، ولذلك ذهب يبحث عن مبتغاه في عالم آخر غيرعالم الواقع، عالم سفلي، فكان غارقا دوما عند قرارة الكأس التي يشربخمرها، ويختفي بها في طقوس احتفالية غريبة، وإن كانت في نظر المجتمعجريمة واستهتارا بالقيم "[2]. يقول أبو نواس وهو يحلم بتجسيد مدينته الّتي يحلم بها[3]:

عاج الشقى على رسم يسائله وعجت أسأل عن خمارة البلد

---

[1]-" تيمة المدينة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر". أحمد قيطون وب وحلاسة عمار، ص: 62.

[2]- دلالة المدينة في الخطاب لشعري العربي المعاصر(دراسة في إشكالية التّلقيّ الجماليّ للمكان). قادة عقاق. ص: 48 كما ينظر: الشعرية العربية. أدونيس. دار العودة، بيروت، ط4، (د.تا)، ص: 25.

[3]- ديوان أبي نواس، ص: 160.

يبكي على طلل الماضين من أسد درّ درك قل لي: من بنو أسد؟

أمّا في العصر الحديث فقد كنت المدينة ملهم الشّعراء ومستودع أحلامهم وراحوا يعبّرون من خلالها عن أحاسيسهم ووجدانهم "ليس لأن الموضوع جديد على هذا العصر بل المفاهيم هي التي تغيرتوبالتالي فقد غير للشعراء مواقفهم التي تتماشى والحياة الجديدة في العصر الحديث. فقد بدأت مواجهة الشاعر للمدينة، حينما رحل إليها بحثا عن وجوده الجتماعي والسياسي، وهناك اِكتشفالمؤامرة التي تحيط به"[1]. فالمدينة الشّعريّة الّتي يقصدها الشّاعر في رؤياه غير المدينة الواقعية" فكل شاعر يصنع مدينته، ومدينته تعيش داخله وعلى ذلك قد تتولّد المدينة الموحشة شعريّا من مدينة حافل بالواقع، على العكس قد تتولد المدينة الشعريّة المتلألئة بالأضواء من مدينة أطفأت أضواؤها في واقع الحال"[2].

فقد تجاوزنا علاقة الصراع بين البداوة والحضارة إلى علاقة أكبر تدخل في الرؤيا الشّعرية وكيف يمكن لكلّ شاعر تجسيد مدينته الحلم على أرضية نصّه الإبداعيّ ممّا "يبلغ بهذا الموقف أحيانا حدّ التناقض ففيجانب تقف المدينة الطاهرة، النقية المعشوقة، التي تكون مبرأة من العيوب، وفي جانب آخر تقف المدينة المزيفة، القاسية، المشوَّهة، من خلال هذين الموقفين المتباعدين إلى حد التناقض تنبثق المدينة الرمز التي تجسد بصفاتها معنىشاملا يومئ في بعض الأحيان إلى الحياة ذاتها "[3]. ولنا في شعر الشّعراء دليل تثبت هذه الأفكار ومنها نذكر هذا المثال[4]:

---

[1]- ينظر: " تيمة المدينة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر". أحمد قيطون وب وحلاسة عمار، ص: 64.

[2]- محمّد الربيعي." الشاعر و المدينة".مجلة عالم الفكر الكويت، مج 19، ع(03)؛ 1988م، ص: 132.

[3]- محمّد الربيعي." الشاعر و المدينة".ص: 133.

[4]- عبد العالي رزاقي، هموم مواطن يدعى عبد العال، ص: 99، 100.

كل الفنادق أنت تعرفها

وتعرف فندق "الأوراس" محجوزا لغيرك،

و" الجزائر" آخر "الموضات"

الأرض واسعة

وأنت مواطن

في آخر الدرجات

الله وحده

يعرف الأسرار، يعرف كيف تصعد،

في بلادك، أكبر الفيلات

كيف تزين الشرفات بالأزهار،

قادمة من المدن التي باعوك فيها،

بالمزاد "النفطوي " فهل تراك فهمت

كيف يصير في الزمن المرادف للجزائر سيد

الثورات

يعبّر الشّاعر عن حبّه للوطن بلغة شفافة موحيّة وبرموز دالة على قوة ربوع الوطن الّتي طرد أصحابها الِاستعمار (الأوراس)، ثمّ ينزاح في تعبيره عن الواقع المرير الّذي يعيشه مع أعداء الوطن الّذي باعوه بمجرد اِستقلاله، فهو يذمّ مدينه بل يصخب على من يسيّرها ويثور عليهم.

وفي قصيدة أخرى للشّاعر المصري صلاح عبد الصّبور "أغنية للقاهرة بعد شهر من التّجوال" تظهر علاقة الشّعر بالمدينة بصورة دقيقة تظهر فيه عناصر الإبداع الشّعريّ للقارئ يقول الشّاعر[1]:

لقاك يا مدينتي، حجي ومبكايا

لقاك يا مدينتي، أسايا

وحين رأيت من خلال ظلمة المطار

نورك يا مدينتي عرفت أنني غُللت

إلى الشوارع المسفلتة

إلى الميادين التي تموت في وقدتها

خُضرة أيامي

وأن ما قُدر لي يا جرحى النامي

لقاك كلما اغتربت عنك بروحي الظامئ

وأن يكون ما وهبت وما قَدرت للفؤاد من عذاب

ينبوع إلهامي

وأن أذوب آخر الزمان فيك

[1] – أحلام الفارس القديم. صلاح عبد الصّبور. (د.ط) و(د.تا)،ص: 13.

هو شوق خجيء يكنّه الشّاعر لمدينته ولعلّ ما تميّز هذه القطعة أنَّ الشّاعر اِكتشف مدينته بعد أن عاد إليها فذاب فيها ولذلك جاء معناها في إطار جديد فتأخذ المدينة بعدا رمزيا يجمع بين طرفين الإلهام والموت، من المدينة ينبثق ينبوع ، وفيها يستريح الجسد المتعب بالموت[1].

إنَّ علاقة الشّعر بالمدينة علاقة قديمة، إلّا أنّها دراستها كموضوع أمر حديث، فهي تتجاوز ثنائية البداوة والحضارة و تلج إطار الرؤيّا الشّعرية التي يحاول الشّعراء اِبتداعها من خلال لغتهم ومواقفهم الشّعريّة كبديل لواقعهم المعيش. فلكل منهم مدينته الشّعرية، مدينة الحلم وهي المدينة المثالية الّتي حلم بها أفلاطون وأرسطو وحاول الفارابي تجسيدها من خلال كتابه المدينة الفاضلة.

[1]-مُحَمَّد الربيعي." الشاعر و المدينة".ص: 149.

المحاضرة الثانية عشر: الشِّعر وا لحداثة

تمهيد:

إنَّ النَّاظر والمتأمِّل لمصطلح الحداثة في أمَّات كُتب النَّقد العربي[1] يجده ابن بيئةٍ عربيةٍ خالصةٍ، شهدها عالم الإبداع الفنيّ (شعره ونثره)، منذ مطلع القرن الثَّاني الهجري تمهيدا بخرجات الشُّعراء العرب آنذاك، الذين غيَّروا وبدَّلوا مسار الحركة الشِّعرية القائمة على الشَّفاهة والرواية والوضوح(عمود الشِّعر)، بحركة أخرى فحواها التَّجاوز والانفتاح[2] والتخطِّي المهيمن على المتن الشِّعري وصولا إلى الشِّعر العربي الحديث فالمعاصر الَّذي ارتمى هو الآخر في أحضان الغموض والإبهام، فعجز القارئ على فهمه.

ومُثِّلت قراءتُه بالسَّير « في دروب ملتوية معقَّدة مليئة بالتنوءاتوانكماشات والفجوات، دروب صعبة التضاريس مبهمة المعالم تتضح فيها المحاطّ التذوقيَّة والدلالية مثلما تتضح في دروب الشِّعر القديم»[3]، الواضحة البيِّنة .

ساير الشُّعراء مذهب الحداثة الَّذي يمثِّلُ «الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والإنسلاخ من أغلال الماضي، والإنعتاق من هيمنة الأسلاف (...)فهي استجابة حضارية للقفز

---

[1]- ينظر: عصفور، جابر. قراءة التراث النَّقدي. مؤسسة عيبال للدِّراسات والنشر، ط1؛ 1991م. ص: 104، 105.

[2]- زيوش، محمَّد. «شعرية الغموض في الدَّرس النَّقدي العربي التّراثي». ص: 289، 290.

[3]- القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات القراءة). ص: 353.

على الثّوابت وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التّجارب الفنيّة السّابقة »[1]، فكانوا بحق أمراء للكلام[2]يكتبون وفقا لما تمليه عليهم دفقتهم الشُّعورية؛ حيث حاجز يحكمهم و حاكما يُقَوِّمُ اعوجاجهم، فأتوا بالغموض الَّذي وجد حظَّه في هذه الحداثة، فكان مظهراً من مظاهرها[3]والسِّمة الغالبة على إنتاجها.

يرى النُّقاد العرب المعاصرون أنَّ الغموضَ نتاجُ الحداثة الشِّعرية الأوَّل؛ وهي«مسؤولة عن هذا التَّشويه الخطير في طبيعة القصيدة العربية الَّتي كانت سيدة فن العلاقات العامَّة بلا منازع، أمَّا القصيدة اليوم فهي تَزور و تُزار، و يَدقُّ موزع البريد بابها، و يعرف أحد عنوانها ورقم هاتفها (...) فيقولون كلاما تفهمه الإنس و الجنّ »[4]، و تجد له تأويلاً أو تفسيراً منصفاً.

إنَّ ازدحامَ المصطلحاتِ وتنوعها في التَّعبير عن مصطلح الحداثة في حقله الأدبيّ، النَّقدي باعتباره مصطلحاً مراوغاً[5]والَّذي دفع عدداً من النُّقاد إلى ضبط هذا المصطلح، والتَّمييز بينه وبين مصطلحات أخرى شاكلته في مفهومه، كمصطلح الأصالة والمعاصرة والجديد[6].

---

[1]- المهنا، عبد الله أحمد. «الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة». مجلة عالم الفكر، الكويت، (ع 03)؛ 1988م، مج 19. ص: 06.

[2]- كما يعبِّر الخليل بن أحمد الفراهيديالقرطاجني، حازم أبو الحسن. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، ص: 143، 144.

[3]- رماني، ابراهيم.الغموض في الشِّعر الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،(د.ط) و(د.تا).ص: 38.

[4]- ابراهيم، حسن علي. تجليات الشُّعور في الشِّعر العربي (دراسة نقديّة). دار إياس ،سوريا ،ط1؛ 1999م. ص: 174.

[5]- المهنا، عبد الله أحمد. «الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة». ص: 06.

[6]- "فالأصالة اذاً هي التأصل في الأصل والصدور عنه" ينظر :أدونيس، علي أحمد سعيد. الثّابت والمتحوِّل بحث في اتباع وابداع عند العرب (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، (د.ت) و (د.ط)، ج3. ص: 141.

فالكلام عن الغموض الّذي اكتنف النّص الشِّعري الحداثي،كلام نبغ وترعرع في الوعي الشِّعري الحداثي التراثي الموجود أولاً في أشعار أبي نواس (ت198هـ)وأبي تمام (ت231هـ) والصُّولي (ت336هـ) ما جعل نصوصهم عصيَّةً على الفهم والكشف، وهي نماذج دالَّة على بزوغ وعي جديد ساد عصرهم[1]، فقد ثار هؤلاء على من نسج على المنوال وعزف على الوتر القديم، محدثين نمطا في الكتابة، بدءا بنبذ الوقوف على الطَّلل واستبداله بمقدمة خمريَّة[2]، وكسر السَّائد اللُّغوي في استعمال الإستعارات البعيدة والغامضة، وعقد التشبيهات على مبدأ المغايرة.

قامت الحداثة على مبدأ التَّغيير والتّمرُّد الفنِّي في المبنى والمعنى. فمخالفة القديم وابتداع شيء جديد من أهمِّ معانيها اللّغوية[3]، لذلك رأى النَّاقد والشَّاعر العربي أدونيس أنَّها موجودة في التراث النقدي تمثَّلها آراء شعراء عُرِفوا بالمحدثين، فهو يعترف بأنَّ «بشارَ بن برد أستاذ المحدثين بالمعنى الإبداعي ممن خرجوا على ما سمّي بعمود الشِّعر»[4]، ومازال ماثلاً في الذهن آراء ومواقف النُّقاد

و المعاصرة كما يراها عز الدين اسماعيل، هيالإرتباطبأحداثالعصر وقضاياهمنجهة،واستفادةمنالخبراتالسَّابقةفيتشكيل المفهوماتالجديدةمنجهة. ينظر: اسماعيل، عز الدين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة). ص: 14، 15.
للجديد معنيان: زمني وهو في ذلك، آخر ما استجد، وفني أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله. أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كلّ مالم يُصبح عتيقاً. كل جديد، بهذا المعنى حديث. لكن ليس كل حديث جديداً (...) الجديد يتضمن إذن معياراً فنياً يتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصرة .ينظر : أدونيس، علي أحمد سعيد. مقدمة للشِّعر العربي. ص: 99 .

[1]- عصفور، جابر. قراءة التراث النَّقدي. ص: 108.

[2]- ينظر: طه، أحمد ابراهيم. تاريخ النَّقد الأدبي عند العرب(من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع). مكتبة الفيصلية، مكَّة المكرّمة، (د.ط)؛ 1425هـ، 2004م. ص: 120.

[3]- ينظر: ابن منظور، جمال الدّين أبو الفضل محمَّد بن مكرم الإفريقيّ المصريّ. لسان العرب. مج2. ص: 130.

[4]- أدونيس، علي أحمد سعيد. الثّابت والمتحوّل بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة). ج3. ص: 16.

القدامى في تأييدهم للقضية فكان «أفخرالشِّعر ما غَمُضَ فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة منه »[1].

و أقوال الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) الَّذي أعلى من قيمة الغموض فقال:« واعلمأنَّك كلّما زدتَ إرادتَك التشبيهَ إخفاءً ازدادتِ الإستعارةُ حسناً»[2] وجمالاً. فتشرئب نفس المتلقِّي في التَّمتُّع بها.

كان مصطلح الغموض باعث تجديدٍ وتغييرٍ[3]في آليات الشِّعرية العربية التراثية. أدخله الشُّعراء العرب إلى الكتابة الشِّعرية، واضعين نصب أعينهم أنَّ الشِّعرَ أكبر من أن يحدّ وآلياته أقوى من أن تعدّ كأبي تمام(ت216هـ) وأبي الطيِّب المتنبي(ت354هـ) وأبي العلاء المعري(ت449هـ)، فقد روت الأخبار بيتا لأبي تمام ت (261هـ) يقول فيه :

تَسْقِنِيْ مَاْءَ الْمَلَامِ فإنَّنِي صَبٌّ قَدِ اسْتَعْذَبْتُ مَاْءَ بُكَائِيْ[4]

فقالوا: « ما معنى ماء الملام ؟وهم يقولون كلام كثير الماء (...) ويقولون ماء الصبابة وماء الهوى يريدون الدمع»[5]. فمن هذا الكلام ندرك أنَّ أبا تمام كان على وعي بأساليب المغايرة والمفارقة الكامنة في الكتابة الشِّعرية، فهو بجوابه « يشير إلى التوسّع في الاستعمال في باب الإستعارة، فكما جدّ في لغة التنزيل إستعمالات لم تكن جارية على ألسنة العرب من الجاهليين، فكذلك كان من حقّ

---

(1)- ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين. المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر. تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،ج4. ص:07.

(2)- الجرجاني، عبد القاهر.دلائل الإعجاز في علم المعاني . ص: 450.

(3)- ينظر: عصفور، جابر. قراءة التراث النقدي. ص: 108.

(4)- أبو تمام(حبيب بن أوس الطَّائي). الدِّيوان. شرح الخطيب التبريزي. تح: محمَّد عبده عزَّام، مج1. ص: 22.

(5)- الصُّولي، أبي بكر بن يحي. أخبار أبي تمام. تح: خليل محمود عساكر وآخرون، مشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 ؛1400هـ، 1980م. ص :33، 34.

الشَّاعر والنَّاثر ابتداع الأساليب واختراعها(...) فالعربيّة جرت على التوسّع في الستعمال، وسلكت في هذا الميدان طرقاً بعيدة»[1]؛ لأنَّها لغةُ المجاز وقد أحسن أبو تمام حبكها. ولهذا عُدَّ صاحب الأبوة الأولى للحداثة الشِّعرية العربيَّة.

إلاَّ أنَّ المصطلح(الحداثة) لم يكتمل ويستوِ عوده إلاَّ في العصر الحديث[2]، واليوم تكاد تكون إشكالية الغموض أشهر من نار على علم، وكأنَّ الصراعَ بين القديم والحديث بدأ للتو«فأوَّل ما يُصدم القارئ لأدب الحداثة؛ هو تلفعه بعباءة الغموض وتدثُرِه بشعار التَّعتيم والضَّباب، حتَّى إنَّ القارئ يَفقِد الرؤية ولا يعلم أين هو متَّجه»[3]، ممّا جعله يرفض هذا الأدب.

حمَلَ الشَّاعر العربي الحديث والمعاصر مشعل المحدثين في نظم قوله الشِّعري، بناء على المخالفة والخرق والغموض كآلياتٍ حداثيةٍ تمكِّنه من الطلاع على المستقبل، وتجسيد عالم الحلم في الواقع، لذلك جاءت حداثته تغييراً وتبديلاً وتحويلاً لهذا الواقع [4]، فلم يجد الشَّاعر وسط ازدحامه الحضاري، وزخمه الفكري سوى لغته فاستأنس بها في التعبير عمَّا يحسُّ به، وقد طاف بها في عوالم التَّصوير والخيال المطلق، رافضا الوضوح والمباشرة كمفهومات جماليَّة[5] تأسَّست عليها الشِّعرية العربيّةالقديمة.

---

[1]- السَّامرائي، ابراهيم. لغة الشِّعر بين جيلين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2؛ 1980م. ص: 134، 135.

[2]- ثامر، فاضل. مدارات نقديّة في إشكاليَّة النَّقد والحداثة والإبداع. دار الشُّؤون الثقافية العامة، ط1؛ 1987م. ص: 169.

[3]- القرني، عوض بن محمَّد. في ميزان الإسلام (نظرات إسلاميّة في أدب الحداثة) . تقديم: الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار هجر للطباعة والنشر ، الجيزة؛ 1408هـ-1988م، ط1. ص: 35.

[4]- ينظر: القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التَّأويل). ص: 130

[5]- بهذا الصَّدد ينظر: زيوش، محمَّد. «شعرية الغموض في الدَّرس النَّقدي العربي التراثي». ص: 277.

المحاضرة الثّالثة عشر: موت ا لداثة

مهاد:

 زالت الحداثة الشّعرية تشغل النقاد والباحثين والدّارسين بِاعتبارها قضية شعريّة كثُر حولها الكلام، وكان بدّ لهم من إعادة طرحها من جديد للبحث عن المشكلات والقيود والمعوِّقات الّتي " أنتجتها إيديولوجي الحداثة والّتي أصبح تقف أمام حريّة الشّاعر وتقلّل من مساحة أفقه وتقمع بمركزيتها كلّ ما يون حديثا... فأصبحت غو ضخما يستوعب كلّ المتناقضات، فهي عندما ترفض

حركة ما على أنها غير حداثويّة في وقت ظهورها الأول فإنّها تستوعبها وتضمّها إليها حين تفرض هذه الحركة وجودها وتصبح معبرة عن الحاجة أو العصر الّذي تظهر فيه"[1]. فهي المهيمنة على كلّ إبداع وجديد يُولد، تضبطه وفقا للحدود والمعيار المسّطرة والّتي ينبغي على المبدِع الوقوف عندها دون تجاوزها. وقد يعني مصطلح موت الحداثة تخليص الحداثة باعتبارها إبداعا من هيمنة مؤسّسة الحداثة الصّارمة وما يشوبها من إيديولوجيات بدأت تسلّط على الشّعر والجمال والذّوق والأدب وغيرها من منوطات الجمال والإبداع.

الموجّهات الستراتيجية للحداثة الغربية:

حدّد النّاقد والمفكّر العراقي خزعل الماجدي مشكلات وأمراض الحداثة عربيا وفنيا في نوعين[2]؛ الأولى تكمن في الستراتيجية الحداثة الغربية وتبيينها كإيديولوجيا والثانية تكمن في الأوهام الّتي أشاعتها الحداثة وسنبدأ بمحاورة النقطة الأولى:

أ-الموجّهات الستراتيجية للحداثة الغربية: ممارسة العنف والصّرامة من خلال:

1-**المركَزيّة:** اِختارت الحداثة لنفسها مرزا هاضما لكلّ تيارات وحركات عصرها الجديدة واِستطاعت أن تنوّع آلياتها لمزيدة من المركزة أن تخلق من أي حركة حديثة كوكبا يدفن في هذا المركز أو يموت حوله، وبذلك طردت الحداثة على هامشها أو محيطها الخارجي كلّ الألوان المحليّة القديمة بل عملت

[1]- خزعل الماجدي. العقل الشّعريّ. دار الشؤون الثّقافية العامة، بغداد؛ 2004م، ج1،ص: 308.

[2]- نفس المصدر. ص: 314.

على سحقها[1]. هنا نستطيع هذه المركزية الحداثية بالمؤسسة الدّكتاتورية الّتي قمعت جانبا من الإبداع على سنوات وهو ما حصل مع الكلاسيكية ممثة في ديكارت وكانط مثلا .

2- **الكلانيَّة:** أوحت الحداثة لمريديها وطلابها أنّها نهاية المدارس السّابقة وأنّها الطريقة التي ورثت الماضي الشّعريّ كلّه وعارضته في الوقت نفسه، وحقيقة الأمر أنَّ الحداثة لم تكون سوى طريقة أو منهج كتابة كان يمكن أن تندرج فيه طرق أو مناهج عديدة أخرى[2].

3- **النَّخبويَّة:** تتخذ الحداثة في بناء مشروعها بتبني مجموعة من النخبة والمبدعين في ذك العصر الّذين يحملون اِسمها، حيث "يظهرون في بادئ الأمر كطليعة تُسهم في تنوير الجموع إلّا أنَّ مبادئ الحداثة وآلياتها وظهور اللامعقول ولعبث والعدمية في نسيجها كانت تجعل من هذه الطّليعة نخبة منعزلة تتطرّف في عزلتها كلّما طالبتها الجموع بالِاقتراب منها"[3]. إلّا أن الحوادث الكثيرة الّتي تعرض لها النخبويون مع غالبية التيارت الحديثة جعلتها تنزع إلى الجموع والعودة إلى الكثرة وهي عودة إلى المبادئ والمواقف المهضومة سابقا.

ب–أوهام الحداثة: أنتجت هذه الستراتيجية للحداثة أوهاما يمكننا حصرها في:

- وهم التّعرض بين الشّعر القديم والشّعر الحديث: هو وهم كبير ونقطة تحوّل جاءت به الحداثة في جعلها الشّعر الحديث يقف معارضا أما الشّعر القديم "وبذل أوقفت مسرى تاريخ حافل بالشّعر من أن يتدفّق عفويّاً في نسيج الجديد من الشّعر، وتعطّلت إمكانية الِاستفادة من

[1]– خزعل الماجدي. العقل الشّعريّ . ص: 153.

[2]– نفس المصدر.ص: 315.

[3]– نفسه، ص: 317.

الأنواع والأشكال الشّعريّة القديمة بِاعتبارها شعرا باليا"[1]. لقد كانت الحداثة بصنيعها هذا مؤسّسة إجرامية أقصت الكثير من الشعراء الفحول واتّخذت لنفسها شعراء لا يجيدون الشّعر ولا يملكون ملكة شعريّة ولا وجدانية لتمرير رسالتها فقط.

-وهم التّطور المستقيم للشّعر: هذا من الأوام الجائرة الّتي سلطتها الحداثة على الشّعر إذ "سطّحت فهمنا عن التّطوّر الشّعريّ وجعلتنا نظنّ أنَّ الشّعر يتطوّر بشكل مستقيم، وهناك محطّات نوعية على هذا الخطّ المستقيم يُحدثها الشعراء الحداثيون، وهذا الفهم الهندسي السّاذج عن تطوّر الشعّر جعلنا نعتقد بطريقة سريعة أنَّ الحداثة تنفي ما سبقها وهي تتقدّم إلى الأمام وربطنا من دون وضوح بين التقدّم والتّطور، وغفلنا عن حقيقة التّطوّر الشّعريّ الّتي هي حركة دائريّة متصاعدة إلى الأعلى تلتقي فيها نقاط الدّائرة العليا بنقاط الدّائرة السّفلى، في تساوق وتوازن وتأثير واستلام وتواشجٍ وتظهر فيه الدوائر الجديدة للماضي الشِّعريّ بأكمله"[2]. هذه القطيعة تُثبت مدى صرامة ودكتاتورية الحداثة في أعلى صور القمع الّتي شنتها على الشِّعر باعتباره روحا بلا جذور.

-وهم التّقنيات ومصادرة العفوية: تساير الحداثة انتاج التكنولوجي والرّقي العلمي الّذي وصل إليه الإنسان في كلّ مرحلة من مراحل حياته وبالتّالي "سيطرت على الحداثة التّقنيات والصّناعة الشّعريّة وظهور الآليات المختلفة لنقل الشّعر إلى منطقة أخرى، والشّعر يحتاج في جانب من جوانبه إلى مثل

[1]- نفسه، ص: 317، 183.

[2]- خزعل الماجدي. العقل الشّعريّ. ص: 318، 319.

هذه التّقنيات والصّناعة إلّا أنَّ التوغّل فيها وجعل التّقنيات هي أساس التَّحديث في الشِّعر والّي هو سبب طراوة وتلقائيّة وجمال الشّعر والتصاقه بروح الإنسان والطّبيعة"[1].

-وهم الشّكل اللّغوي والمتعالي والغموض المقصود: لم يكثر الحديث حول اللّغة ولا البحث فيها إلّا عندما اِقترنت بالشّعر، و" لم تأخذ أرجحيةً في علاقتها بالشّعر كما أخذته تحت مفاهيم الحداثة وانفلت تطرف كبير في التّعامل مع اللّغة نفخ في الشَّكل اللّغويّ حتّى أصبح ورماً وسحق تحته جوانب الشّعر الأخرى"[2] . وما يُعاب على الحداثة أنَّها أولت اللّغة عناية كبيرة على صعيد الأجزاء الأخرى الّتي دُفِنت تحتها وأصبح الشّعر مهارة لغويّة، "وشكلا لغويا تسلطيّا يذكرنا بعنف التّقنيات الّذي هو عنف عقليّ تمّ على حساب العفوية والبساطة والجمال والروح في الشعر"[3].

بعد كلّ ها الكشف والتّجلي لأمراض وأوهام الحداثة كان موتها أمرا حتميا مفروضا، وذلك لأنّ "بؤسها يأتي من طردها المتصّل لكل ما هو قديم تاريخيا، وهذه واحدة من أبرز مشكلاتها، فهي لم تعمل على محاربة البالي والقديم في عصرها فقط؛ بل اِختلطت عليها الأمور وشهرت رماحها بوجه الماضي كلّه، و قد وقعت الحداثة من جراء هذا إلى أزمة كبيرة وهي تصم كلّ الشّعر الّي جاء من الماضي بأنّه شعر قديم ولا بدّ من الثّورة عليه ولم تنتبه إلى أنّ هناك الكثير ممّا هو قديم ظلّ محتفظا بحرارته وجماله وقوته رغم تقادم الزّمن عليه وأنّه سيظل يحتفظ بكلّ هذا حتّى بعد زوال مؤسّسة الحداثة نفسه[4].

---

[1]- نفس المصدر،ص: 319.

[2]-نفسه، ص: 319.

[3]-نفسه، ص: 320.

[4]- خزعل الماجدي. العقل الشّعريّ.ص: 322.

المحاضرة الثّالثة عشر: قصيدةُ النّثر

تمهيد:

لم تبق القصيدة العربية حبيسة الإيقاع الشّعري، فقد عرفت تحوّلات كثيرة على صعيد الشّكل والمضمون وذلك لأنّ الشّعر في عموميته يساير الحياة، وعلى الشّعراء إيجاد نسق شعريّ ملائم للحاضر والمعيش متجاوزين بذلك النموذج والمعيار الشّعري الّذي كان سائدا والمتمثل في شعر التفعيلة، فكانت قصيدة النّثر كميلاد جديد للشّعر الحداثي الّذي يتساوق مع ما تعيشه الأمة العربية من مشاكل وإنكسارات وإنهزامات، فهي لا تؤمن بالمعيار القديم ولا السّلطة العروضيّة البائدة، وإنّما تقوم على اللّغة الموحية والخيال الخلاق.

01- قصيدة النثر عوامل النشأة والتأسيس:

يرى النقاد أنّ عوامل عديدة أسهمت في نشأة قصيدة النّثر، باعتبارها شكلا جديدا من الممارسة الشّعريّة الحرّة، ومنها نذر ما قدّمه الشّاعر والنّاقد أنسي الحاج إلى أربعة عوامل هي[1]:

أولا: نتيجة في ضعف الشعر التقليدي وإنحطاطه.

ثانيا: والإحساس بعالم متغير يفرض موقفا آخر، الموقف الذي يفرض الشّكل على الشاعر.

ثالثا: ثم هناك الوزن الحر، القائم على مبدأ التفعيلة لا البيت، الذي عمل منذ عشر سنين على زيادة تقريب الشعر من النثر.

[1]- أنسي الحاج. لن. دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط3؛ 1994م، ص: 17، 18.

رابعا: الترجمات عن الشعر الغربي خاصة، جعلت بزوغ النوع الجديد ممهدا بعض الشيء، على صعيد الشكل بالأقل.

إنَّ النّاظر والمتفحّص في هذه العوامل الّتي رآها الشّاعر والناقد والمترجم اللبناني أنسي الحاج يجد أنَّها تُركز على الشّكل؛ إذ هو عنده مطية للمضمون، ولعلّ إختزال الشّكل من نظام التّفعيلة إلى النّظام الحرّ هو زيادة في إثبات أن الشّعر كائن له طاقات تنفذ ومتى أردنا حّده أغرقنا بخرجاته الّتي تعدّ، وهذا ما أشار إليه أدونيس وهو بصدد حصر عوامل النّشأة لقصيدة النثروهي عنده[1]:

01-التحرر من الوزن والقافية ونظام التفعيلة الخليلي ، فهذا التحرر جعل البيت مرنا وقرَّبه إلى النثر.

2-انعتاق اللغة العربية وتحريرها وضعف الشعر التقليدي الموزون ، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية ، ونمو الروح الحديثة ، ثم هناك التوراة والتراث الأدبي القديم ، في مصر وبلدان الهلال الخصيب على الأخص .

3-ترجمة الشعر الغربي ، والجدير بالذكر أن الناس عندنا يتقبلون هذه الترجمات ويعتبرونها شعرا ، رغم أنها بدون قافية و وزن وهذا يدل على أن في موضوع القصيدة المترجمة، والغنائية التي تزخر فيها ، وصورها ،ووحدة ا نفعال والنغم فيها ، عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية ، من دون الحاجة إلى القافية والوزن .

[1]- أدونيس. "في قصيدة النثر". مجلة شعر، بيروت ، لبنان، ع(14)؛ 1960م، ص: 77، 78.

4-النثر الشعري وهو من الناحية الشكلية، الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر، وقد كان النقاش الذي أثير حوله في الأدب الفرنسي خاصة، بدء الفصلين الشعر والنظم والتمييز بينهما".

ترى الباحثة والناقدة الفرنسية سوزان برنار أنَّ الإرهاصات الأساسية لولادة قصيدة النثر هو النثر الشّعري الّذي كان سائدا مع شعراء الغرب وهي ما صرحت به في كتابها قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا إذ تقول: "والحقيقة أن قصيدة النثر لم تنفتّح فجأة في روضة الآداب الفرنسية فقد كان يلزمها لذلك أرض صالحة ، أود أن أقول أذهاننا تؤرّقها شعوريا بالرغبة في إيجاد شكل جديد للشعر ، وكان يلزم أيضا الفكرة الخصبة التي مفادها أن النثر قابل للشعر ، والنثر الشعري هو الذي هيأّ لمجيء قصيدة النثر باعتباره أول طابع للتمرّد على القوانين والطغيان الشّكلي".[1] أيّاًنَّها ثورة وتمرّد على القوالب المعياريّة الّتي كُتب ضمن قوانينها الشعر في مراحله السّابقة.

02- مصطلح قصيدة النثر:

ظهرت قصيدة النّثر في خمسينيات القرن العشرين، وقد ضبط النّقاد ميلادها الفعلي سنة 1959و 1960م[2]، وقد رجعت الناقدة الفرنسية "سوزان برنار" ميلادها في السّاحة الشّعرية الغربية الشاعر الفرنسي ألوبيسيوسبرتراند "1841،1807"على أنّهأول مبدع لقصيدة النثر كنوع أدبي"[3].

---

[1]- سوزان برنار .قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا .تر: زهير مجيد مفاس، دار المأمون ، بغداد ، العراق ،ط1، 1993م،ص:23.

[2]- ينظر: اتجاهاتوالحركات في الشعرالعربيالحديث سلمى الخضراء الجيوسي. تر: عبد الواحد لؤلؤة. مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، 2007م، ص: 691.

3-أحمد بزون. قصيدة النثر العربية الإطار النظري ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، لبنان ،ط1، 1992م، ص:81.

وهو ما أقرّه النّاقد والشّاعر أدونيس في قوله أيضا أنّ :" أول من كتب قصيدة النثر ألوازيسبرتراند حيث ترك مجموعة شعرية باسم " غاسبار الليل "، كانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية"[1]. وفي نفس السّياق يعدّ أدونيس أول من أطلق مصطلح قصيدة النثر عند العرب فيقول: "...على الرّغم من أنّني كنت أوّل من أطلق هذه التّسمية بالعربية نقلا عن المصطلح الفرنسي في مقالة تحمل العنوان نفسه(مجلة شعر العدد 14 ربيع 1960م) وكان أوّ من كتبها في ظِنّي اِستنادا إلى تلك المقاييس واِقتداء بأهمّ كتابها رامبو ، ميشو، آرتو، بريتون هو أنسي الحاج"[2].

03-مفهوم قصيدة النثر:

كثّر الجدال حول تعريف هذا الشّكل الجديد من الشّعر، واِحتدمتِ الآراء حوله ما بين مؤيّد ومعارض، وتشّعب مفهومه بين النّقاد والشّعراء وتعدّدت مصطلحاته، ومن بين تعاريفها عند العرب نذكر تعريف:

1- فاضل العزاوي :"إن قصيدة النثر هي شعر ونثر في الوقت عينه ،وتقوم على عنصرين :الخيالي والجوهري المستمر " الشّعر "، والواقعي اليومي والعارض " النثر "من جهة أخرى ضمن تأليف وحشي يستمد قوته من قانونه الوحي الحرية "[3]، هنا يمزج الشاعر الشعر والنثر في الوقت ذاته، وهو ما يرفضه بعض النّقاد فمضمار النّثر النثر الشّعر .

2- ويعرفها أدونيس نفسه على أنها تعدّ جنسا أدبيا ثالثا مستقلا ، يستخدم لغة الشعر ، والنثر فيه يصبح شعرا فيتميز عن النثر العادي لذلك؛ فهي جنس مستقل له خصائصه التي تميزه عن باقي الأجناس

---

[1]- أدونيس .موسيقى الحوت الأزرق (الهوية ، الكتابة ، العنف) .دار الآداب ، بيروت ، لبنان ،ط1، 2002م، ص:14.

[2]- نفس المرجع، ص: 122.

[3]-آصف عبد الله :الحداثة الشعرية وقصيدة النثر ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، سوريا ،ع343،1999م، ص: 04.

الأدبية الأخرى ، فيقول :"هي نوع متميز قائم بذاته ، ليست خليطا ، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة ، لذلك لها هيكل وتنظيم ، ولها قوانين ليست شكلية فقط بل عميقة ، عضوية كما في أي نوع فني آخر"[1] ، يدخل قول أدونيس في الطّريقة والكيفية الّتي يكتب الشّاعر بها النّثر بطريقة شعريّة.

3- ويذهب النّاقد السّعودي عبد الله الغذامي مذهبا آخر، فيسميها ب:"القول الشعريّ "في كتابه:" الخطيئة والتكفير "ويعرفها بقوله: "هي كلّ جملة شاعرية جاءت في جنس نثري"[2]. وهو ما ذهب إليه أدونيس في تعريفه السّابق.

4- ويعرفها النّاقد العراقي فرحان بدري الحربي بأنها :"واحدة من الخطوات المهمة باتجاه الحداثة في الشعر العربي وهي تسلك سبيلها الإبداعي في التعويض عن غياب الوزن والقافية والتركيز على عناصر جمالية أخرى تميز فن الشعر في إطار المرحلة التي يعيشها المبدعون ، وإعلان القران بين الشعري والنثري وتجاوز حدود نظرية الأجناس الأدبية الضيقة إلى ما هو أدبي بمعناه الجمالي ."[3]، كما يصفها بأنها" جنس مخنث جنس مخنث ، أي منفعل في ذاته ، إذ تحمل صفات النثر والشّعر معا، كما أنها تشير إلى حالة خروج وعدم اِتفاق مع شكل الشِّعر وواقع النثر ، فهي تجديد في هيأة الشعرية المعاصرة بغض النظر عن توافقه مع موازين نظرية الأجناس الأدبية وعدمه ."[4]،ومن كلامه نفهم أنَّ قصيدة النثر هي ثورة وتمرّد على

---

[1]-أدونيس. في قصيدة النثر ،ص:81.

-عبد الله الغذامي.الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،مصر،

[2]ط4،1998م،ص:98.

[3]- فرحان بدري الحربي."سيمياء الحداثة في قصيدة النثر". مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل العراق ، مج07، ع(03،04)؛ 2008م، ص:44.

[4]- نفسه المرجع،ص:40.

الشّكل، في حين أنَّ الجمالية تكون في براعة الشّاعر فهو الَّذي يخلق من النثر شعرا، حيث يستخدم أدوات الشّعر في كتابته للنّثر .

-مقومات قصيدة النثر :

تتجلّى مقومات قصيدة النّثر في نقاط حدّدها الباحثون بعد الممارسة النقديّة وتقصّي الشعريّة فيها وهي[1]:

أ- أن الموسيقى الشعرية هي حركة داخلية متناغمة متحدة بالتجربة.

ب- هدم الحد الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية.

ت- التأكيد على الوحدة العضوية في القصيدة والتخلي عن التفكك البنائي القائم على الوحدة الشكلية.

خاتمة لما قلنا:

تمثّل قصيدة النّثر تمرّدا حقيقيا واقعا على شكليّة الشّعر، وهي نتاج وعي حداثيّ يأبه بالحدود بين الشّعريّ والنّثري الّذين تجمعهما علاقة منذ الأزل، فهي رد فعل جمالي للّذين أقسوا النّثر من دائرة الشّعريّة، كما أنَّها شعر خاصّ له لغة خاصّة وإيقاع خاصّ يمنحها التّميز والتفرّد.

---

[1] - رابح ملوك. بِنية قصيدة النثر وإبدا تها الفنيَّة. إشراف اللأستاذ الدكتور نور الدين السّد. (مخطوط دكتوراه)، جامعة الجزائر ؛ 2008م، ص: 23.