الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de L'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Centre Universitaire Abdelhafid Boussouf MILA

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

الحداثة النقدية عند صلاح بوسريف قراءة في المفاهيم والمرجعيات

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

صفاء درايدي

إشراف الأستاذ:

هشام باروق

السنة الجامعية: 2024-2025

بسم الله الرحمان الرحيم

«ربِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ»

صدق الله العظيم

"شكر وتقدير"

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم {من صنع إليكم معروفاً فجازوه فإن عجزتم عن مجازاته فادعوا له حتى تعلموا أنكم قد شكرتم فإنّ الشاكر يُحبُ الشاكرين}، وقال أيضاً {لا يشكر الله من لم يشكر الناس}.

فالحمد لله الذي وفقني لإنجاز هذا العمل وعلمني من العلم ما لم أعلم ... فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان وما قصدي بذلك.

أتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف "الدكتور هشام باروق"، الذي أكرمني بإشرافه على هذا العمل فلم يبخلني بنصيحة وجهد وتقويم، فقد كانت توجيهاته لها الدور الكبير والفّعال في إنجاز هذا البحث.

كما أتقدم بشكر أساتذة قسم اللغة والأدب العربي في المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة.

اللهم انفعنا بما علمتنا، وعلمنا ما ينفعنا، وزدنا علما، والحمد لله رب العالمين.

"إهداء"

ما سلكنا البدايات إلاّ بتيسيره وما بلغنا النهايات إلّا بتوفيقه وما حققنا الغايات

إلاّ بفضله فالحمد لله الذي وفقني لتثمين هذه الخطوة في مسيرتي الدراسية.

أهدي ثمرة جهدي إلى من أوجبت طاعتهما بعد طاعة الله

إلى من يستحقان أن أهدهما ثمرة جهدي وبعد الأيام

وسهر الليالي إلى قرة

عيني والدي الكريمين.

إلى أخواتي: أكرم، ملاك، يحيى.

مقدمة

كلّ خطاب يسعى وراء تحقيق مبتغى الحداثة، يحمل في جوهره جملة من التحولات والإبدالات التي تبتعد عن كل نظام ثابت؛ ومن بين الخطابات التي تحمل في طياتها جذوة التحولات، نجد الخطاب النقدي، وذلك لأن النقد كممارسة يتماشى مع كلّ ما يصدر من إبداع؛ فإذا كان الأدب قد ارتمى في حضن التغيّرات الاجتماعية والسياسية والثقافية والجمالية، فإن الخطاب الذي يقارب هذا المنتوج الثقافي، سيعمل على مواكبة هذه التغيّرات، واكتناه أدواتها، وفهم طرق تشكّلها، وآليات بنائها وفق رؤية حداثية نقدية هدفها التوغل في طيات الخطاب الجمالي؛ وكشف أسراره، من خلال جمالية نقدية، تكون السبيل إلى ظهور ما هو موسوم: **بالحداثة النقدية**.

إذ تكمن أهمية الحداثة النقدية، في تطوير النقد وممارسته بشكل واعٍ، لأنها أخذت على عاتقها النهوض بتقييم الأدب والحكم عليه، وفق معايير نقدية متوافقة مع ما أحدثته حداثة الكتابة ذاتها، التي أنتجت طرقا جديدة في الإبداع الأدبي، وفي طرق كتابته وقراءته وفهمه، فأعادت الحداثة النقدية عنده التأسيس لمفاهيم جديدة متعلقة بالحداثة في الشعر والشعرية، والكتابة، والنقد.

إن الدافع وراء التقصي في موضوع: "**الحداثة النقدية عند صلاح بوسريف قراءة في المفاهيم والمرجعيات**"، هو ما يحمله هذا الموضوع من أهمية تضعنا أمام ما جاء به خطاب صلاح بوسريف النقدي من رؤى فلسفية وأحكام نقدية وجمالية، وأدوات تأسيسية في حكمه على مختلف الظواهر الأدبية، وبالتالي الوقوف عند المفاهيم التي صاغها، والمصطلحات التي أوجدها، والنظريات التي طبّقها، في قراءته للشعر العربي، وإعادة بنائه للشعرية العربية.

ومن هنا نطرح جملة من الإشكالات حول هذا الموضوع، أهمها:

- ما المقصود بالحداثة النقدية؟ وما هي مقوماتها؟
- وما هي أهم المصطلحات والمفاهيم المعبّرة عنها؟
- ما هي الآليات النقدية التي اتبعها بوسريف لبناء خطاب نقدي حداثي؟
- ما هي المرجعيات النقدية والفكرية التي قام عليها هذا الخطاب؟

يجمعها إشكال أساس مفاده:

كيف تجلّت الحداثة النقدية في أعمال صلاح بوسريف؟

وقد تعددت أسباب اختياري لهذا الموضوع، نذكر منها: أنّ هذا الموضوع يحمل في طياته إشكالات ومفاهيم جديرة بالاهتمام والتتبّع، فالحداثة تشير في محتواها إلى التجدد الدائم، وبالرغم من تعدد الدراسات المنصبة حولها إلا أنها لازالت تحتاج إلى اكتشاف عدة جوانب للبحث فيها والتعمق أكثر، هذا فيما يخص السبب الموضوعي، أما السبب الذاتي فيتمثل في اهتمامي القديم منذ فترة الليسانس بمثل هذه الموضوعات، ورغبتي الملحة في دراستها.

وقد تأسست هذه الدراسة كغيرها من الدراسات على أهداف، أذكر بعضها في النقاط التالية:

-الولوج إلى مفهوم الحداثة في مجال النقد الأدبي، بعد أن شاع في مجال الدراسات الأدبية.

- الرغبة في فهم طرق صلاح بوسريف في طرح رؤاه النقدية.

-البحث والتقصي عن أدوات النقد الحديثة التي جعلت من الخطابات النقدية تتصف بالحداثة.

-اكتشاف الفروقات القائمة بين المفاهيم القديمة والحديثة في مجال اشتغال صلاح بوسريف.

-الوقوف عند أهم المتغيرات المعرفية التي عرفها الشعر العربي عبر العصور الأدبية.

ولتحقيق هذه الأهداف، كان لا بدّ من الرجوع إلى مجموعة من الدراسات السابقة للموضوع، التي وجدت أنها قليلة جدا، في مجال حداثة النقد بالتحديد، أذكر منها دراسة قدمت لنيل شهادة الماجيستير بعنوان : "نقد الحداثة وما بعد الحداثة عند عبد العزيز حمودة" للباحثة غربي أسمهان، وتحت إشراف الدكتور عبد الحميد هيمة، وأذكر دراسة أخرى بعنوان: "الحداثة النقدية في دراسة العقاد لشخصية الشعراء أنموذجًا"، وهي أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه؛ من إعداد الباحث نبيل موزار، وتحت إشراف الأستاذ الدكتور أحمد حيدوش.

وقد تم الاعتماد في هذا البحث على عدة إجراءات منهجية أهمها: الوصف والتحليل، توافقًا مع الأفكار المعالجة، والتي تقوم على العودة إلى "القول النقدي" في خطاب صلاح

بوسريف، للنظر في مفاهيم ومرجعيات الحداثة النقدية عنده، وكيف تجلت هذه الأخيرة من خلال البحث في طرائق بناء الخطاب وآليات اشتغاله.

وقد قسمت بحثي هذا إلى ثلاثة فصول وخاتمة؛ وفق التنظيم والتقسيم التالي:

ليأتي الفصل الأول معنونا بـ: "**الإطار المفاهيمي للحداثة النقدية**"، يتناول ماهية الحداثة النقدية، وأهم المفاهيم والمصطلحات المعبّرة عنها في الخطاب النقدي عند بوسريف.

أما الفصل الثاني: "**آليات اشتغال الخطاب النقدي**"، فقد تم التطرق فيه إلى مجموعة من الأدوات النقدية التي ساهمت في بناء هذا الخطاب، وهي: المصطلح النقدي، الترجمة، المثاقفة، التّناص النقدي.

وكان الفصل الثالث: "**مرجعيات الحداثة النقدية**"، متوجها نحو البحث عن الخلفيات الفكرية والفلسفية والثقافية والنقدية؛ العربية والغربية، التي أسهمت في بناء الخطاب النقديّ عند صلاح بوسريف.

وقد واجهتني في هذا البحث مجموعة من الصعوبات أذكر منها:

– وفرة المؤلفات النقدية لصلاح بوسريف، وامتداد خطابه النقدي على عدة مؤلفات، وبالتالي تعذر الإلمام بها في هذه المذكرة؛ لأن جمعها وقراءتها، يستوجب وقتا وجهدا ومجالا أوسع.

– صعوبة قراءة كتب صلاح بوسريف النقدية لما فيها مصطلحات ومفاهيم حداثية لم نألفها في قراءاتنا السابقة.

وفي الأخير لا أملك بعد حمد وشكر الله العظيم الذي وفقني لإتمام هذا العمل، إلّا أن أشكر الأستاذ الفاضل "هشام باروق"، الذي شرفني بإشرافه وتوجيهه ونصحه، ودعمه وتشجيعه لي في هذا البحث، جزاه الله عني كلّ خير.

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للحداثة النقدية

1- ماهية الحداثة النقدية

1.1- مفهوم النقد

أ-لغة:

وردت كلمة "نقد" في العديد من المعاجم العربية، حيث عملت كلها على تحديد استعمالها لغويا، فأدرجت لها مفاهيم دقيقة، ومن بين المعاجم العربية التي استعرضت هذه اللفظة نجد:

ورد في لسان العرب: نقد: النقد: خِلَافُ النّسِيئة. والنقد والتِّنقادُ: تمييز الدراهم وإخراج الزَّيْفِ مِنْهَا؛... وقَدْ نَقَدَهَا يَنْقُدُها نَقْدًا وانْتَقَدَهَا وتَنَقّدَهَا ونَقَدَهُ إيَّاهَا نَقْدًا: أعْطَاهُ فَانْتَقَدَهَا أيْ قَبَضَهَا... ونَقَدْتُ الدَّراهِمْ وانْتَقَدْتُهَا إذَا أخْرَجْتُ مِنْهَا الزِّيف،... ونَاقَدْتُ فُلانًا إذَا نَاقَشْتُهُ في الأمْرِ.[1]

وجاء في أساس البلاغة: ن ق د – نَقَدَهُ الثَّمَنَ، ونَقَدَهُ لَهُ فَانْتَقَدَهُ. ونَقَدَ النَّقَّادُ الدَّرَاهِمَ. مَيَّزَ جَيِّدَهَا مِنْ رَدِيئِها... ومنَ المَجَازْ: هو مِنْ نُقَّادَةِ قَوْمِهِ: مِنْ خَيَارِهِم. ونَقَدَ الكَلَام. وهو مِن نَقَدَةِ الشِّعْر ونُقَّادِهِ... وهو ينقد بعينه إلى الشيء: يديم النَّظَرَ إليه باختلاس حتى لا يُفْطَن له.[2]

إضافة إلى ذلك ما ورد في معجم الوسيط: يقال: نقَد النَّثْرَ، ونَقَدَ الشِّعْرَ: أظْهَرَ ما فيها من عيْبٍ أو حُسْنٍ.[3]

وإذا أمعنَّا النظر جيدا في المفهوم اللغوي للنقد. نلاحظ أنه عملية يتم بها التمييز بين الجيد والرديء من الأشياء، من خلال استخراج مواطن العيوب والجودة.

وبالتالي فالنقد هو طريقة لتقييم الأشياء والحكم عليها.

ب-اصطلاحا:

يجمع النقاد والدارسون على صعوبة تحديد مفهومًا اصطلاحيًا للنقد، نظرًا لتميزه بالطبيعة الدينامية، التي تعرقل نوعًا ما الإمساك بماهيته. وعلى كل فإن النقد قد يرتبط بالأدب لأن العلاقة بينهما هي علاقة وطيدة، ذلك أنْ لا وجود للنقد ما لم يكن هناك أدب.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (نقد)، مج 3، دار صادر، بيروت، (د، ط)، ص 425.

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (ن ق د)، مج2، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ط1، ص ص297، 298.

[3] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005، ص944.

إذ أن الأديب حين يشرع في كتابة موضوعه الأدبي، الذي يسعى فيه إلى نقل فكرة ما، فبالتأكيد سوف يلقى هذا العمل صدى من قبل القراء، ما يدفع بالنقاد للاهتمام له والإقبال على دراسته وفق إجراءات نقدية معينة، لأن «العمل الأدبي هو موضوع النقد الأدبي. فالحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد...فتحديد معنى العمل الأدبي، وغايته، وقيمه الشعورية والتعبيرية، والكلام عن أدواته، وطرائق أدائه، وفنونه، هي نفسها "النقد الأدبي" في أخص ميادينه»[1]، فكما يوجد أدباء كذلك يوجد نقاد، وأبرز ما يوضح نجاح الأديب في نصه هو إثارة هذا النص لآراء نقدية تتبعه.

ولعل التمييز بين الأدب والنقد يكمن في الأسبقية الزمنية بينهما، ومن الطبيعي أن يكون الأدب سابق على تقييمه، لأن النص هو من يفرض طريقة الحكم عليه، فيوجد الأدب أولا «ثم يوجد نقده، لسبب بسيط وهو أن النقد يتخذه موضوعا له، ومن هنا ينشأ الفرق البيّن بينهما، فالأدب موضوعه الطبيعة والحياة الإنسانية، والنقد موضوعه الأدب، فهو فن مشتق من غيره، أو متوقف على غيره»[2]، إذن، فالقاعدة الأساسية التي يرتكز عليها النقد ويوجد بوجودها هي الأعمال الأدبية، لأنها تعد روحه وجوهره، فلا غاية له دونها.

وبهذا فإن النقد هو عملية أدبية تحل داخل المحيط الأدبي، فتعمل على التمييز بين النصوص عن طريق أدوات خاصة يتم اتباعها من طرف الناقد في إبداء مختلف آرائه نحو هذا العمل، وذلك لمعرفة الجيد من النصوص والرديء والجميل والقبيح، فتمنح للأدب آراء وأحكام مختلفة[3]، لأن جوهر النقد الأدبي يقوم «أولا على الكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي، وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليه»[4].

عرف الأدب العملية النقدية منذ القديم، فأقدم «صورة للنقد الأدبي نقد الكاتب أو الشاعر لما ينتجه –ساعة خلقه لعملها– يعتمد في ذلك على دربة ومران وسعة اطلاع»[5]، وبالتالي فظهوره كان منذ القدم، أي أن ظهوره مرتبط بظهور الأدب، ومن أهم الصفات التي

[1] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003، ص11.

[2] شوقي ضيف، فنون الأدب العربي الفن التعليمي "النقد"، ج1 ، دار المعارف، القاهرة، ط 5، 1993، ص09.

[3] المرجع نفسه، ص9.

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، ص09.

[5] المرجع نفسه، ص10.

تميز بها النقد آنذاك هو الارتجال والأحكام الآنية على الأعمال الأدبية، لكن هذه الآلية التقييمية للتجارب الأدبية قد تطورت عبر العصور وقد عرفت قواعد وتنظيرات لها لم تكن من قبل، وهذا نتيجة لاستمرار الأعمال الإبداعية في الأدب.

فالنقد الحديث أصبح يتعامل مع كل ما هو منطقي، وهنا يأتي دور العقل في تأصيل قواعد صحيحة يرتكز عليها النقد، لذلك سعت الحركة الحديثة «بعقلانيتها وبتفضيلها الفكر على الفن أن تنفي الشعر وتجعل من العقل الحاكم الوحيد في موضوع النقد الأدبي» [1]، فقد بات النقد يتطور شيئا فشيئا يحفل بجملة من الأصول والنظريات والمناهج وذلك من خلال الممارسة والتطبيق باعتماد العقل.

[1] كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1974، ص17.

2.1-مفهوم الحداثة

أ-لغة:

تعددت المدلولات التي تشير إلى مصطلح الحداثة في المعاجم العربية، والمتطلع لأهم هذه المدلولات، يجد أنها وردت كالتالي:

في لسان العرب: حَدَثَ: الحَدِيثُ: نَقِيضُ القديم، والحدوث نقيض القُدمة. حدث الشيء يحدث حدُوثًا وحداثة، وأحدثَهُ هو، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه... واستحدث خبرًا أي وجدت خبرًا جديدًا...، والحديث الجديد من الأشياء.[1]

كما ورد في أساس البلاغة: حدث: هو حدث من الأحداث، وحديث السّن، ونزلت به حوادث الدَّهر وأحداثه...وأحدث الشيء واستحدثه...واستحدث الأمير قرية وقناة، واستحدثوا منه خبرًا أي استفادوا منه خبرًا حديثًا جديدًا.[2]

وجاء في معجم الوسيط: (الحداثة): سن الشّباب، ويقال: أخد الأمر بحداثة: بأوله وابتدائه.

(المحدث): المجدد في العلم والفن.

(المحدثون): هم المتأخرون من العُلماء والأدباء، وهم خلاف المتقدمين. [3]

كما جاء في معجم المحيط: حدث حدوثًا وحدَاثَة: نَقيضُ قدُم وتَضُم دَالُهُ إذا ذُكِرَ مع قَدُمَ، وحدثان الأمر، بالكسر: أوله وابتداؤُهُ، كحداثته... والحديث الجديد. [4]

وبهذا فإن كل المفاهيم التي تصب في مصطلح الحداثة من الناحية اللّغوية؛ تعني التجديد والتغيير بالدرجة الأولى، أي نفي كل ما هو قديم والإتيان بما هو حديث وجديد، إضافة إلى كونها نوع من التمرد والثورة على كل ما هو موروث وسابق الظهور.

ب-اصطلاحا:

يتمثل جوهر الحداثة في أنها التغيير والتطور الذي يمس جميع المجالات، فهي دلالة على مرحلة متقدمة من الزمن ضمن إطار التجديد الحاصل، وبهذا فهي نقيض لكل ما هو

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (حدث)، تح: عبد الله علي الكبير و آخرون، دار المعارف، القاهرة،(د، ط)، 2016، ص ص796، 797.

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السُّود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ط1، ص172.

[3] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005 م، ص160.

[4] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مج 1، دار الحديث، القاهرة، 2007، ص336.

سابق وقديم، هذا ما تشير إليه الحداثة بصفة عامة، لكن ما يهمنا هنا هو مدلول الحداثة في الأدب بصفة خاصة، فالحداثة في المجال الأدبي هي رفض لكل ما هو موروث وسائد، إذ تتمثل في «عدم التواصل أو الانقطاع عن الماضي تاريخيا أو جماليا أو رفض لكل القيم المرتبطة بالماضي »[1]، وذلك بعدم الرجوع لكل ما هو سابق وقديم من أجل الامتثال له.

تشتغل الحداثة على الانقطاع، حيث تتطلع على تأسيس جديد قائم بذاته وليس له صلة مع الماضي، وهذا ما طرأ على الفن الذي أصبح يبحث عن واقع متجدد، فيصدر بذلك الشاعر أو الأديب أو الناقد تحولات وتغيرات فكرية ومعرفية غير متطابقة مع ما هو سائد، لنقف بذلك عند تعريف كمال أبو ديب للحداثة بأنها «انقطاع معرفي: ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث... الحداثة انقطاع، لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود؛ وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني؛ وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية –إذا كان ثمة معرفة يقينية؛ وكون الفن خلقا لواقع جديد» [2].

وبالتالي فإن الحداثة تتمثل في إلغاء لكل المراحل السابقة، ومصدرها هو المعرفة التي بدورها تكون السبب في إنتاج لكل ما هو جديد ومغاير للأصل القديم.

إن الباحث في شأن الحداثة، يستوجب عليه التقصي في اكتشاف جذورها ومنابعها، وذلك من خلال الوقوف عند المراجع التي تبرز منابتها، فما هو رائج يدل على أنها ذات أصل غربي، فهي «مذهب فكري غربي ولد ونشأ في الغرب، ثم انتقل منه إلى بلاد المسلمين» [3]، في المقابل نجد أن «الحداثيين العرب حاولوا بشتى الطرق والوسائل، أن يجدوا لحداثتهم جذورًا في التاريخ الإسلامي» [4] ، وذلك من خلال التوسع في البحث عما يبرز بزوغ ضوء الحداثة عند العرب، بدراسة مآل أهم الأعمال والتجارب الأدبية عند أشهر الأدباء والشعراء والنقاد، ما يوحي إلى الاهتمام بتأصيل الروح والثقافة العربية.

---

[1] حلمي محمد القاعود، الحداثة العربية المصطلح –المفهوم–، دار الاعتصام، القاهرة، 1997، ص10.

[2] كمال أبوديب، "الحداثة / السلطة / النص"، مجلة **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع3، 1984، ص37.

[3] عوض محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام (نظرات إسلامية في أدب الحداثة)، هجر للطباعة والنشر، الجيزة، ص17.

[4] المرجع نفسه، ص 17.

ولعل من أبرز الباحثين على جذور الحداثة العربية، نجد أدونيس الذي اكتشف أن هناك ظاهرة شبه مرضية في الوسط الثقافي العربي وهي ظاهرة اتهام الشاعر العربي الحديث بتقليد الحداثة الغربية، وبالتالي الحكم على الحداثة العربية بأنها غير أصلية ولا تملك للقيم الفنية والشعرية، وهذا الحكم قائم على الجهل بالشعر الغربي والعربي معًا، فظاهريًا يبدو أن بودلير ومالارميه هم «أساس الحداثة في الشعر الفرنسي، لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من التراث الفرنسي، وإنما أخذاه من الولايات المتحدة– من إدغار آلن بو»،[1] وبهذا فإن أدونيس يرى أن الحداثة تقوم على خاصية تطبع الإبداع الحداثي وتميزه عن غيره، بنفيه للأساس الزمني الشائع في اعتبار كل ما هو جديد حديث.

فأدونيس يُقر بأن حداثة الغرب المتأخرة هي التي جعلته يكتشف حداثة العرب المتقدمة متجاوزًا النظام الثقافي السياسي ((الحديث))، الذي أُنشئ على مثال غربي.[2] وذلك من خلال ملاحظته للأسس التي تقوم عليها الحداثة الغربية أنها وُجدت قبل ظهورها عند العرب بتمرد بعض الشعراء على النظام الثابت للأصولية النقدية العربية.

أدرج أدونيس في مجمل خطاباته النقدية التي تبنى فيها الحديث عن الحداثة، وهم الزمنية من خلال إشارته للمفهوم الخاطئ المتداول عند الكثير، والذي يدل على أن الحداثة توجد في المستقبل فقط، وإهمال الماضي الذي يحمل العديد من الأعمال التي تتطابق مع مفهوم الحداثة بأنها كل ما هو متحول ومتغير عن السائد والراهن «فهناك من يميل إلى ربط الحداثة بالعصر، بالراهن من الوقت...، فإن من الحداثة ما يكون ضد الزمن، كلحظة راهنة، ومنها ما يستبقه، ومنها ما يتجاوزه أيضًا»[3].

وبالتالي فالحداثة لا علاقة لها بالزمن، وإنما هي ما يجعل من عمل أدبي متألق ومتميز ومتفرد عن غيره من الأعمال التي تتزامن مع عصره.

وبهذا فإن الحداثة عند أدونيس لا تعترف بالانغماس في الماضي بطريقة أصولية، كما أنها لا تقتدي بكل ما ينتجه الغرب من مستجدات، وإنما الحداثة متمثلة في نقد التراث والبحث عن الأشياء الحداثية فيه، وبالتالي الاستفادة من الفكر الحداثي ومنهجه .

---

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص317.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1 ،1975، ص87.

[3] أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن، ص ص313، 314.

ويجرنا سياق الحديث لمفهوم الحداثة في أهم ما تطرق له الناقد المغربي صلاح بوسريف، وذلك فيما يخص الممارسة الحداثية، فيستلزم بوسريف وجوب حضور الوعي عند الشروع في أي انقلاب عن الأصل، لأن الوعي هو المبرر الوحيد الذي يستنجد به الأديب للإعلان عن تجربته التي تظهر بصورة مختلفة عن ما تعودنا رؤيته في السابق، كما أنه لا يمكن اعتبار شيء من التجريب حداثة وإنما يكون التغيير قائما على وعي المُغَيِّر أو المجدد بما تم تحديثه وذلك من خلال الحث عليه، والتنظير له، فالتحديث «ليس أن نخوض في بعض نزوات التجريب، أو إحداث بعض الاختراقات الطفيفة، هنا وهناك، فالتحديث، مشروع، الوعي بِمُصاحِبَاتِهِ ،وبما نُقدم عليه من تغيير، في الرُؤى، والمواقف وأوضاع النصوص أي ما يمكن أن تؤُول إليه شكلاً مضمونًا» [1].

أي أن يكون هذا التغيير والاختلاف مشترط بمعرفته، لأن المبدع هو بصدد إحداثه عن قصد.

اهتم صلاح بوسريف بمسألة الزمنية في الحداثة، وأقر بأن هذه الأخيرة لا تكون مرتبطة بزمن معين وإنما يصنعها شيء من التغير والتمرد على ما هو سائد من نظام، ولهذا فعملية التحديث «رغم ما قد يكون فيها من تأثير لأفراد محدَّدين، وهوما ليس حادثًا عندنا في المغرب، فهو مشروع تخوضه أجيال مختلفة، وليس منُوطًا بجيل دون غيره، أو, بزمن دون آخر» [2] . فالإبداع في كينونته ليس مقترنا بجيل أو بزمن معين، وإنما يشترط التغير والتحول بِعَدِهما جوهر ولبُّ الحداثة.

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص58.

3.1- مفهوم الحداثة النقدية

بما أن الحداثة كما سبق تعريفها تضم مختلف مناحي الحياة، الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية وحتى الأدبية، كما أن وجود الأدب يوحي بالضرورة إلى وجود النقد؛ فإن الحداثة باستطاعتها اختراق الأدب وجمالياته تمكنت من ممارسة عملية نقدية عليه أكثر تطورا وأكثر حداثة، وبالتالي فإن النقد كذلك تعرض للمبادئ التي تدعوا إلى التجديد وعدم التقيد بما هو موجود.

فالمفهوم الذي أعطاه النقاد للحداثة على أنها انقطاع للماضي، يمتد كذلك عند دخولها على مصطلح النقد، وذلك من خلال تحديثه وإعادة النظر في أدواته وتجديدها، فالنقد الأدبي «في عصرنا الحديث قد تطور كما لم يسبق له أن تطور من قبل. وأن تطوره قد اقتضى نسقا فيه من التسارع وفيه من التنوع والغزارة ما لم يعرفه من قبل في حياته المديدة» [1]. وبالتالي فإن النقد لم يبق على حاله وإنما تطور مع تطور العصور، فقد شهد في العصر الحديث ما لم يشهده من قبل من ثورة أدبية عارمة، والعامل الذي أسهم في تطوره هو المعرفة اللغوية الحديثة التي كانت سببًا في تنميته حتى وصوله إلى ما وصل إليه.

إن التحديث على المستوى النقدي في الأدب، يكون من خلال إبداع فردي خالص، بمعنى أن الحداثة عند ارتباطها بالنقد الذي يتسم فيه كل ناقد بأدواته المنهجية التي يستعملها في طرح آرائه حول عمل أدبي ما تكون ذات طابع فردي ناتج عن الذات الناقدة، فالحداثة ليست «موقفا فرديا إلا من حيث ارتباطها بانبثاق روح النقد والإبداع داخل ثقافة ما، باعتبار أن النقد والإبداع كلاهما عمل فردي، يقوم به أفراد بوصفهم أفرادًا لا بوصفهم جماعة»[2]، أي أن الحداثة تستلزم شرط الإبداع الذاتي، الذي ينتسب إلى ناقد دون غيره وذلك نظرًا لسعي هذا الناقد وراء تحقيق مبتغى الحداثة الذي ينص على التجديد المستمر.

وقد ناقش عبد العزيز حمودة مسألة التبعية في المناهج النقدية الحديثة للغرب، فقد ذكرنا سابقًا في تعريف الحداثة أن هناك من النقاد الذين اعتبروا أصلها ومنشأها غربي، وهنا كانت محطة القضية المعالجة لعبد العزيز حمودة في تقليد العرب للغرب في مناهجهم النقدية الحديثة، فتصور «موقف الناقد الحداثي العربي وحيرته في غيبة مذهب نقدي عربي

[1] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004، ص ص8، 9.

[2] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص17.

يمكن أن يستخدم أدواته في تعامله مع النصوص الإبداعية. فهو يعيش حالة فراغ خلقته القطيعة المعرفية الكاملة مع التراث التي تعتبر شرط تحقق الحداثة، وفي الوقت نفسه، ووسط حماسة للتحديث، يتبنى المناهج والأدوات الحداثية الغربية» [1]. بمعنى أن الناقد العربي في عملية نقده للنصوص يتوجه دون شعور نحو المناهج الغربية التي يجد فيها ما يريد التوصل إليه، لأنه مجبر على تجاوز التراث والتطلع إلى كل ما هو جديد وغير معروف من قبل.

وهنا نجد نوعًا من احتقار للعقل العربي وما أنتجه من علوم ومعارف، وفي الوقت نفسه تمجيد للعالم الغربي والانبهار به، فهذه الفئة ينتقدها عبد العزيز حمودة، لأنه من «غير المنطقي، وتلك هي المفارقة أن يتحدث الناقد العربي الذي يعيش على فكر ومنهج مستعار قائلا إنه في بحثه عن "ذاته" تبنى هذا المنهج الغربي أو ذاك» [2] .

وبهذا فإن عبد العزيز حمودة تناول مشكلة الإشكال التاريخي للحداثة في المجال الأدبي وبما فيها مسألة تبعية العرب في المناهج النقدية للغرب حداثيًا.

عند اقتران النقد بالحداثة يعني الحاجة إلى قارئ مثقف يمكنه إضافة معانٍ جديدة، وذلك من خلال الاهتمام بالنص في ذاته عن طريق نظريات حداثية لأن «القراءة الفاحصة عندئذٍ هي الصدى الأمين والمترجم الوفي للحداثة النقدية مطلقًا» [3]، وبالتالي فالحداثة النقدية مصطلح يُطلق على القراءة الواعية للنصوص الأدبية، فيكون القارئ واعيا ومُلمًا بجميع التفاصيل التي تؤدي إلى التعمق في النص عند ممارسته للعمليات النقدية.

عملت الحداثة على جعل النقد ينفصل عن كل القيود المقننة له، والتوجه نحو كل جديد يجعل منه يتمتع بنشاط وحركة مستمرة تدفع به إلى التقدم وتمنعه من الركود والجمود، ما ألزم على النقد الحديث أن يصطنع «لنفسه معجمًا خاصًا من اللغة اقتضاه تجدد المعرفة وأملاه بروز متصورات ومفاهيم لم تكن معروفة ولا كانت مصطلحاتها متداولة»، [4] وذلك لأن النقد القديم لم يعد يفي بمتطلبات دراسة النصوص الأدبية التي أصبحت ترى جوهر الإبداع في الخروج عن النموذج الأصيل الذي وضعته الأصولية النقدية العربية، فحيثما يطرأ تغيير في طريقة الكتابة يتبعه تغيير في طريقة دراستها وتقييمها.

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، (د، ط)، 2001، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص40.

[3] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص227.

[4] المرجع نفسه، ص355.

إن المتتبع لسيرورة النقد العربي يلحظ ذلك التغير الذي شهده بفعل الترجمة، التي عمل من خلالها المترجمين بنقل النقد الغربي إلى الساحة العربية، لتتزايد بذلك الثروة النقدية وتتغير الطريقة التقييمية في الحكم على النصوص الأدبية، فما يمكن ملاحظته في المرحلة التي وصل إليها النقد العربي «وعلى نحو يوحي بتأثير الترجمات المشار إليها، هو تزايد الاهتمام بالتمذهب النقدي وبالمنهجية إلى حدٍّ لم يعرفه النقد العربي من قبل»،[1] وبهذا فإن الحداثة النقدية نشأت بفعل التفاعل العربي مع نظيره الغربي، وللترجمة أثر كبير في هذه العملية.

تظهر الحداثة النقدية عند الكثير من النقاد المعاصرين العرب، من خلال إعادة النظر في المفاهيم التراثية للشعر العربي، وذلك بالرجوع إلى التأصيل النقدي البلاغي الذي عرفته القصيدة العربية منذ القديم، لكون هذا التراث يعج بالنظريات التي حكمت الشعر منذ نشأته، وعند ذلك الوقوف عندها للكشف عن الأسبقية النقدية العربية على النظريات الغربية، فالتراث حافل بكل ما يملكه النقد اليوم من الفكر النقدي الغربي، ما يوحي بوجود مبادئ تدل على إقدام العرب حول تفعيل حداثة عربية، ويجعل هذه الأعمال النقدية عبارة عن تأسيس لرؤية نقدية «مؤالفة بين التراث والحداثة، ومقارنة بين الرؤى المتباعدة، ومعايشة بين الثقافات المختلفات » [2] .

فإن الرجوع إلى التراث، والإقامة في منجزاته يدل على غناه بالنظريات النقدية المهتمة بالإبداع الشعري منذ القديم، وذلك من خلال البحث عن الأسس الصالحة لتشكيل حداثة نقدية مُرتَكزة على القاعدة الأصولية العربية، لكن الاختلاف في الحكم على الكتابة بين القديم والحديث يكون في إعادة قراءة هذا التراث بأدوات جديدة، تساعد على الغوص في الأعمال المعاصرة بطريقة أكثر دقة كون النص أصبح يميل إلى التغير والتحول عن ما كان عليه سابقًا.

وبذلك فالحداثة تغلغلت في عمق جميع المجالات المحيطة بالأدب ولا سيما بما فيها النقد، الذي يكون حضوره ضروريًا إلى جانب الأدب، كما أن النقد القديم لا يتماشى مع

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص368.

[2] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية الجزائر، (د، ط)، 2002، ص7.

الإنتاجات الأدبية الجديدة لأنها أصبحت تهدف إلى التغير الدائم في طريقة بنائها لكون هذا التغير هو الخلاص الوحيد الذي يخرجها من دائرة التقليد، ويجعلها تكتسب إبداع منوط بمقومات الحداثة، وهنا يكون تطور الأدب يستدعي بالضرورة تطور النقد، وذلك لأن النقد «يحتاج إلى إدراك هذا النسيج الجديد، هذا الجسد الذي لم يعد تشريحه بالأدوات القديمة ممكنًا» [1]، وهنا تأكيد على ضرورة التجديد النقدي في ظل ضوء الكتابات الأدبية الجديدة.

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص69.

2-المفاهيم الأساسية عند صلاح بوسريف:

1.2-المفاهيم المتعلقة بالشعر العربي:

1.1.2-مفهوم الشعر:

يرى بوسريف أن الشعر هو ذلك الذي يُطلق على الكم الهائل من القصائد، أو هو الممارسة اللغوية التي تلبس ثوبا يسمى بالقصيدة، فتمثل من الشعر المفرد الواحد، فهي جزء من كله والشعر هو جمع لها، إذ أن الشعر «كجمع هو تعبير عن هذا الكثير المتعدد والمختلف، فيما القصيدة كمفرد واحد» [1] ، فعند التكلم عن الشعر فإننا بالضرورة نتكلم عن القصيدة التي تعد مقترحًا أقدم عليه الشعر العربي القديم، فهي تمثيل للنموذج الأصلي، أو بالأحرى هي جوهر الشعر ولُبُه لأن كل «ما يتحدد به الشعر يعود في أصلة إلى القصيدة كنموذج تام ومغلق» [2]، وبالتالي فإن القصيدة لا تمثل كل الشعر وإنما تعد نموذج من نماذجه.

فقد اعتبر الشعر بأنه وسيلة لمخاطبة الحياة، بمعنى أنه الملجأ الذي يلتجئ إليه الإنسان حينما يعبر عن كل ما يختلج نفسه ويعتريها من مشاعر وأحاسيس، فيبوح عنها بطريقة شعرية جمالية، هذا المفهوم الذي شاع منذ القديم، فمنذ «بكاء آدم، أدرك الإنسان، أن اللفظ، أو الكلام، هو الوسيلة الوحيدة لمخاطبة الحياة، والاقتراب من شراستها، وأن الشعر بالذات هو الخطاب الذي، قد يناسب حجم المأساة التي وجد الإنسان نفسه يعيشها في مكان ليس هو مكانه الأصلي» [3] ، وهنا يتأتى المعنى من خلال أن الشعر تكمن أهميته في التعبير عن مشاعر البشرية منذ الأزل.

وبهذا فإن بوسريف عند معالجته لمفهوم الشعر جعل منه عملية تفريغ لما تتعرض له النفس من صدمات ومطّبات في الحيّاة، ولعل أهم ما يثبت ذلك هو الوقوف على الأطلال والبكاء عليها في العصر الجاهلي، عن طريق تذكر المكان الذي افتقدته الذات الشاعرة، والذي كان يومًا من الأيام هو ملاذها الآمن.

---

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2012، ص5.

[2] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف، المغرب، ط1، 2007، ص43.

[3] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص28.

وهنا نلاحظ أن نظرة الناقد إلى الشعر تجلت في كونه عملية لإخلاء المشاعر، فمن المعروف والمتداول أن الشعر كان وسيلة للوصف، أو أداة يستعملها الشاعر لنقل ما كان يحدث في عصره وبيئته، وخاصة في العصور الأولى التي كان يمثل فيها وسيلة للإخبار والتبليغ وتوثيق الأحداث والمناسبات لأن «الشعر في أبرز مهامه هو أداة توصيل خاصة بالعواطف الإنسانية تحقيقا لربط عاطفة المنشئ بالمتلقي» [1]، وبهذا يكون مرجعية هامة في معرفة البيئة العربية آنذاك.

وعلى كل فالشعر هو ضرورة حتمية في حياة الإنسان العربي من ما يتميز به من قوة التأثير على الآخرين، فإذا كانت اللغة «لم تعد تصلح لغير تلبية حاجاتنا اليومية... فكيف ستصير الحياة بهذا النوع من الكلام الحاد، الخالي من الدهشة والجمال، ومن الابتداع...» [2] ، لكن إذا وجهنا النظر عمومًا نجد أن هذه اللغة الجمالية ليست صالحة لجميع المواقف التي تعترضنا في الحياة، فهناك من الأمور ما تحتاج إلى لغة صريحة وحادّة تلبي الغرض المراد تحقيقه.

كما أن الشعر يعرف بأنه نظم الشاعر لمجموعة من الأبيات، هذه الأبيات تتشكل من خلالها قصيدة تحتوي على عناصر أساسية مكونة لها، «عنصران أساسيان؛ الوزن والقافية، سيظلان من بين الثوابت التي تتحدد بها شعرية القصيدة» [3] ، فيميز بين الشعر والنثر من خلال الاختلاف الواضح والمتباين بالنظم والوزن، والذي يعود برأيه في التمييز إلى التفاضل الذي عمده العرب قديمًا بين الشعر والنثر، بوضع الشعر في المقدمة، لأنهم كانوا «يحرصون على إقامة مسافة فاصلة بين الشعر والنثر، وتجنب كل صيغ التداخل أو التعالق أو حتى التداعي بين "النّوعين"، أي أنهم ظلوا يحرصون على إقامة رؤيتهم التفاضلية بين الشعر والنثر، وجعل الشعر بالتالي في الواجهة» [4] .

لكن بالرغم من أن نسبة ظهور النثر ضعيفة مقارنة بالشعر في العصر الجاهلي، إلاّ أننا لا يمكننا تجاوز الموروث النثري، وإذا كان غير مهم وغير ضروري لما ساد وظهر.

---

[1] عبد الرؤوف أبو السعد، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 2008، ص27.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص33.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص16.

[4] المصدر نفسه، ص24.

يُعد المعنى عنصرا ومعيارًا أساسيا تحتكم إليه الكتابة الشعرية، وهذا ما لم يفوت صلاح بوسريف في الحديث عنه كعنصر مهم في بناء القصيدة، وذلك من خلال الدلالة التي يمكن أن ترصدها مجمل الألفاظ اللغوية الموزونة، ونظرا لأهميته عمل الفلاسفة على إضفاء عليه الطابع الخيالي، فجعلوا منه الدال الأكبر في الشعر، من خلال محاكاة الشاعر للواقع الذي يعيشه ويحياه. بحيث أن غياب التخييل يؤدي إلى جعل ذلك القول ليس بشعر[1].

فنظرة الفلاسفة للشعر تعتمد على الخيال بعدِه المعيار السابق للوزن والعنصر المهيمن على الشعر، ومن خلاله يتم التمييز والتفضيل بين الشعراء على خلاف النقاد الذي يقرون بأن الأساس في التمييز هو الوزن بجعله الواجهة الأساسية في الشعر، وعليه فلابد من اشتراك الوزن والخيال من غير إعطاء أهمية لمعيار وتفضيله على الآخر، لأن «الوزن وحده لا يكفي لكي يصبح العمل الفني شعرًا، بل لا بد من اشتراك التخييل أو المحاكاة مع الوزن في ذلك» [2].

كما أن الاحتكام في التفريق بين الشعر والنثر يستند إلى عدة أساسيات، إذ «ليس الوزن، هو المزية الوحيدة للشعر، بل هناك مزايا وصفات أخرى، كالجزالة اللفظية، والإيجاز في التعبير، وحسن التخييل، وجمال التصوير، وأحكام الصنعة الفنية، وتكثر هذه الصفات والمزايا في الشعر وتقل في النثر، إلى حد الندرة» [3]، وبالتالي فالشعر يصدر عن عدة عناصر يكون حضورها كفيل للتفريق بينه وبين القول العادي.

2.1.2- مفهوم القصيدة:

بدأ صلاح بوسريف عند تطرقه لمفهوم القصيدة بلحظة التدوين، لما تملكه من أهمية في الدلالة على مفهومها، والمقصود بلحظة التدوين هو لحظة الكتابة، أي زمن وضع البناء الشكلي للمعنى المراد تبليغه من طرف الشاعر، وتطرقه لمفهومها يوحي إلى الدلالة التقليدية التي وُصِفت بها القصيدة العربية منذ القدم؛ فطريقة تركيبها تدل على أصل لا يشوبه خلل، كما أنها تتميز بمجموعة من القوانين تعمل على إنشاء رؤيتها الوجودية ما يجعل منها إطارًا

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص24.

[2] عثمان موافي، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط3، 1993، ص28.

[3] المرجع نفسه، ص42.

مرجعيًا يتولى الحكم على علاقة الشاعر بالعالم، وعليه فالقصيدة هي «بناء محكم، لها قوانينها التي تبني رؤيتها للوجود» [1].

نظر بوسريف إلى الشكل على أنه وعاء يتولى مهمة حفظ المعنى ووضوحه، هذا المعنى الذي تكشفه لنا اللغة التي تدخل ضمن الإطار المعرفي لحكم الشعر الجاهلي، كما أنه أُعِد هذا الأخير المثال الأسمى في كتابة الشعر، وعليه فالنظام «المعرفي الذي حكم الرؤية البيانية، وهو ما جعل من الشعر الجاهلي، المثال الذي لا يحدث الشعر إلا به» [2] ، وبهذا فإنه حصر مفهوم القصيدة في أنها نموذج يحتوي على شكل ومعنى، وهذا الشكل يجب أن يحتكم إلى القوانين والقواعد الأصولية لها، وهو قالب لغوي يتضمن معنى محدد.

يميل الناقد في مسألة بناء القصيدة إلى المعنى أكثر من الشكل، فإعطائه لأهمية المعنى كانت أكبر من الشكل الذي عدّه مجرد وعاء أو قالب لغوي، لكن تركيب القصيدة يقوم على كليهما نظرا لأهمية كل منهما على اعتبار أنهما يمثلان المادة التي تنشأ عليها القصيدة، وبالتالي «لا نهتم بالمعنى في أعماق الشاعر أو فكره، وإنما بالمعنى مشكلاً ومصاغًا، مادامت الصياغة هي الحقيقة الذاتية للشعر، أو صورته التي تحدد قيمته» [3]، فالشكل البنائي للقصيدة له أهمية كبيرة في فهم المعنى.

أشار صلاح بوسريف إلى رفض الأصولية النقدية العربية لكل أشكال الاختراق التي يمكن أن تتعرض لها القصيدة، ووجود قواعد منظمة لكتاباتها ومن ضمنها تحديد لبعض الانحرافات التي يسمح للشاعر بخوضها، ما جعل القصيدة تركن في نموذج واحد لا يقبل التجديد، وهنا يتلقى الشاعر صعوبة في التعبير لأنه محدود ومحكم وفق أصول، وهو ما أطلق عليه بوسريف بقدسنة الشعر التي «يقصد بها، الحفاظ على الامتيازات والمصالح والحفاظ على بنيات المجتمع التقليدي، لأن هذه البنيات، هي التي تحجب هذه الامتيازات وتُخفيها» [4] .

ربط الناقد مفهوم القصيدة بالممارسة الشفاهية لها، فالدراسة التي قام بها حول القصيدة هي دراسة ترتكز على القاعدة التقليدية، وذلك من خلال عودته إلى الأصل الأول الذي كان

---

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص8 .

[2] المصدر نفسه، ص8.

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الكتب، مصر، ط 5، 1995، ص99.

[4] صلاح بوسريف، رهانات الحداثة أفق لأشكال محتملة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص16.

فيه الشعر مصدرًا للغناء والإنشاد، فالشعر اقترن ظهوره بالإنشاد وعُرِف بغياب التدوين، كما وضح أن الكتابة آنذاك ما هي إلا رسم شكلي للقصيدة، وبالتالي كان التفضيل منصب حول الأداء الشعري المنطوق على حساب المكتوب، أي وضع أهمية للسان على حساب القلم، فالكتابة «لم تكن تمثل وجودًا مستقلاً، وهو ما كان ينسجم مع التصور التقليدي، الذي يُلِح على أهمية الحضور أي الصوت، وهامشية الغياب أي الكتابة» [1] .

فالكتابة قد يقع قارئها في الخطأ، لكن عندما يُلقى الشعر شفاهة يقوم الشاعر بعرض المعنى دون أي مغالطات، وهذا ما يحيل على ارتباط القصيدة بصاحبها بالدرجة الأولى من حيث الصوت والحركات، وارتباطها بسلطة الحضور، فعندما يرى الشاعر ذلك الحضور والاهتمام الكبير لما يُلقى مشافهةً تزيد فاعليته وحماسه في إنتاج الشعر والعمل على تحسينه، فاليد هنا لم تكن «أداة كتابة، بل كانت حركة وإشارة، كانت رقصًا يُطوِحُ بالكلمات إلى أقصى دبيبها» [2] .

وهنا تظهر مدى تفاعل الشاعر مع ما يلفظه من كلمات وتفاعله معها في إنشاده لها، ما يجعل من تجربته الشعرية تجربة صادقة نابعة من القلب، فقد «كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النّسم الحي، وكان موسيقى جسدية. كان الكلام وشيئًا آخر يتجاوز الكلام» [3].

إن الطابع الشفاهي الذي اتسمت به القصيدة هو من جعل أبياتها منفصلة، بمعنى استقلالية كل بيت بمعناه، نظرًا لما يفرضه البناء التقليدي لها، فالقصيدة «في شكلها وبنائها الخطيين، كما وصلتنا كتابة، هي منجز شفاهي، لم تتخلص من بعدها هذا، وظلت محكومة به، وهو ما يتبدى في تقصيدها، أي في شطريتها، وفي طابعها الانفصالي، الذي جسده ابن خلدون في اختزاله لمفهوم القصيدة، في قيام البيت في ذاته. وفي انفصال أغراضه، أي في تعددها وكثرتها» [4]، وهذا ما يجعل من القصيدة الجاهلية تتعدد في الأغراض، فلا توجد قصيدة جاهلية تحمل غرضًا واحد، أو تبنى جميع أبياتها وفق غرض ومعنى منفرد يشمل كل القصيدة.

---

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] أدونيس، الشعرية العربية، ص5.

[4] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص6.

فمن الطبيعي أن يكون الصوت مهمًا في الأداء الشعري، على اعتبار أن الأوزان الشعرية تحتوي على أنغام موسيقية، لا تظهر فاعليتها إلاّ شفاهةً، لكن هذا لا ينص بالضرورة على إهمال الكتابة أو وضعها هامشيا، فتعد أهم وسيلة يُمكن من خلالها حفظ المنجزات الشعرية العربية من النسيان والزوال، إضافة إلى أنها عبارة عن ذاكرة تُخلد الأثر الأدبي، وبفضلها يعي الشعراء والنقاد ما تطور منه وما بقي على حاله، كما أنها أداة يتم الاستعانة بها في التمييز بين الشعراء أوبين العصور الأدبية.

لأنه على قدر ما يوجد من استمرارية في الإنجازات الأدبية على قدر ما يتلاشى منها لكثرتها إن لم يكن هناك تدوين، كما أنه ليس من الصعب القيام بتقليد الشعراء القدامى في إنشادهم للشعر وإعطاء الشعر أحقيته في الإنشاد والغناء، من خلال التذكير به كل مرة للاعتزاز بالتراث الثقافي العربي، فالعامل المساعد هنا هو الكتابة نظرًا إلى الكم الهائل من الموروثات الثقافية الأدبية القديمة، والذاكرة ليس عنصر مضمون في حفظها وتخليدها إلى المدى الطويل، فالقوة «التي تنبعثُ من القلم على صحف الوّرق لتنقلها إلى الإنسان هي أقوى وأبقى ما على الحياة من سلطان» [1] .

فقد عمد صلاح بوسريف بعودته إلى القديم واكتشاف ما كان شائعًا في بناء القصيدة، وبهذا فالقصيدة هي مفهوم يتأتى من خلال الرجوع إلى التاريخ، نظرًا إلى ما شهدته من تطور وتغير، وعلى العموم فمنذ القديم وهي تمثل النموذج الأسمى للشعر، كما أنها كانت على سَجية شفاهية سماعية، ولعل أهم مكوناتها التي تتميز بها نجد: الوزن، القافية، المعنى، فالقصيدة «في الشعر القديم، لها بناؤها، وهي تقوم في تصورها النظري، كما ذهب إليه الشاعريون العرب، على نظام التماثل والتوازي. البيت فيها مستقلٌ بذاته، ولا يُفضي إلى غيره» [2] .

وهذا ما ورد عن أحمد مطلوب عندما ذهب نحو دراسة الشعر عند القدامى، مثلاً ابن طباطبا الذي يرى بان الشاعر إذا ذهب نحو قول الشعر فعليه أن يستحضر كل من اللفظ

[1] محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، دار المعارف، القاهرة، (د، ط)، 1983، ص18.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص62.

والمعنى والقافية والوزن، بحيث نجده يُشَّبِهُ عملية بناء القصيدة بعمل النقاش الرقيق وناظم الجوهر [1]، ومفاد هذا التشبيه هو بيان القصيدة التي تُبنى على تراتبية في ألفاظها وأبياتها.

3.1.2- مفهوم الوزن:

يُعتبر الوزن أهم ضرورات بناء القصيدة، بحيث يعد مكوّنًا أساسيا لها، لأنه عملية تُنتج الإيقاع، وكما سبق ذكرة أن القصيدة كان يحكمها الطابع الشفاهي الإنشادي، وذلك يتحقق من خلال المحافظة على تراتبية أوزانها التي تشكل إيقاعًا موسيقيا، إضافة إلى هذا يعتبر الوزن أحد العوامل الكبرى التي تتحكم في شعرية الشِّعر، ومعنى ذلك أن وجوده ضروري في الشعر من خلال الأداء الإنشادي الذي يشكل حتمية كبرى في قول الشعر، لأن الحرص «على الوزن كآلة بها يتحدد انتساب الشعر لذاته، أو بها تحدد شعرية الشعر بالأحرى. ظل أحد المعايير الكبرى التي حكمت الشعر العربي، ووجهته نحو بنائه الشفاهي أي نحو القصيدة» [2] .

فإن أهمية الوزن تظهر في الأداء الشفاهي للشعر، فهذا الأداء هو الذي حكم على الشعر بأنه ذلك الكلام الموزون المُقفى، فالوزن يملك خصوصية شعرية إذ أن مكانته تكون في الشعر الذي لا يستقيم إلّا به، وذلك لما له من أهمية كبرى في ترتيب اللفظ وإعطائه منحى موسيقي تستجيب له الأذن، وذلك لأن شتات اللفظ «لا يتألف ولا يلتم إلاّ بالوزن، فهو ما يضمن اتساقه ويلحم أطرافه، وهو ما لا نجده في غير الشعر، أي في النثر تحديدًا» [3].

فقد بنى صلاح بوسريف رؤيته وتصوره للوزن على رأي ابن خلدون؛ الذي يرى أن القصيدة تعتمد في بنائها أساسا على الوزن، بحيث أقر أن الشعر كلام منفصل، متساوي في الوزن كما أن القصيدة يجب أن تراعي ضرورة إقامة وزن واحد يحتكم إلى القانون العروضي في كل أبياتها، فالقانون العروضي هو من حصر الأوزان الشعرية في خمسة عشر بحرًا [4] . والتمييز بين ما هو شعر وما ليس بشعر يقوم على الوزن، وذلك بعدِّه فارقًا مهمًا في تمييز

---

[1] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص280.

[2] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص25.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص16.

[4] المصدر نفسه، ص38.

القصيدة عن غيرها من الأشكال والأجناس الأدبية الأخرى، فالشعر«كلام موزون قصدًا، فالموزون يُخرج المنثور» [1] .

من المعروف والمتداول أن الوزن هو أحد المكونات الأساسية للشعر، لكن هذا المفهوم تغير مع الشعريات الغربية المعاصرة، فأصبح الإيقاع هو الدال الأكبر، بهذا نجد بوسريف يرفض هذا التّصور الذي أطاح بقيمة الوزن، لأنه أصبح «أحد العناصر المُبَنينة للنص. أي أحد المكونات، وليس مكونًا سيّدًا أو مُستبدًا، فالإيقاع كأحد دوال الكتابة، وليس دالها الأكبر، كما هجست بذلك إحدى النظريات الغربية، في الشعرية المعاصرة، أصبح أكثر قدرة على استبدال مواقعه وتغيير المجرى» [2].

فإقامة الوزن يفرض على القصيدة شرط الأداء الشفاهي، في حين الإيقاع يجعل منها أكثر شعرية، ويسمح بالأداء الكتابي لها، لأن الشعر«أصبح أكثر قابلية لاستيعاب ما يضاعف شعريته، ويجعلها كتابة، بالمعنى الذي يفصل النص المكتوب عن النص الشفاهي» [3]، وهنا تراجعت مكانة الوزن وأهميته في ظل التغيرات التي طرأت على القصيدة العربية.

4.1.2-مفهوم الإيقاع:

يتصل الإيقاع بالصوت، أي ذلك النبر الذي ينتج الموسيقى الشعرية من خلال الألفاظ الموزونة، نظرًا لما كان يحكم الشعر قديما في البناء لانحصاره في الوزن، لكن ما ظهر مع النظريات الحديثة أصبح الإيقاع هو الدال الأكبر، فالوزن «أصبح مكونًا من مكونات الإيقاع، ليس دالَّ الشِّعر الأكبر، كما أن الإيقاع، بمفهومه الجديد، وتحديدًا بالمفهوم الذي ذهبت إليه الشعرية المعاصرة» [4].

فقد نجد هذا الطرح حول الإيقاع عند هنري ميشونيك في مشروعه النقدي، الذي أدرج في صميمه مبحث الإيقاع، الأمر الذي يجعل من شعريته، شعرية إيقاع، فعند قراءته للخطابات يصف الإيقاع أنه دالا أكبر في الخطاب. [5]

---

[1] محمد بن حسن عثمان، المرشد الوافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص8.
[2] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص30.
[3] المصدر نفسه، ص39.
[4] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص41.
[5] عبد القادر الغزالي : "الإيقاع عند هنري ميشونيك "، مجلة **ضفاف** (مجلة إبداعية ثقافية)، ع 2، أبريل 2002، ص3.

لكن رأي صلاح بوسريف حول الإيقاع مخالف تماما لرأي هنري ميشونيك، فبوسريف ضد من ذهبوا إلى الشعرية المعاصرة في اتخاذهم للإيقاع دالا أكبر، حيث اعتبره دالاً أوسع، فالكتابة حين تشترط دوالّها، ليس الإيقاع فيها «أحد هذه الدوال فهو، في حالة اعتباره الدّال الأكبر، يجعل النص يتيمًا أو في حالة عطب» [1]، وهنا يتبلور لنا نقد لنظرية هنري ميشونيك حول الإيقاع، فرؤية بوسريف ليست منكبة على الإيقاع فقط بل اهتم أيضا بالخيال، حيث اعتبره دالٌ ثانٍ فهو «أحد اشتراطات حذفُ حالة اليُتم، وجعل النص بالتالي يرقص بفرح، بدل أن يسير أعرج، أو معطوبًا بالأحرى» [2] .

ولعل هذه النظريات التي جعلت من الإيقاع دالاً أكبر، يكون السبب في ذلك هو انتقال من الوعي الشفاهي إلى الكتابي، فالكتابة جعلت الشعر في وضعية منفتحة وديناميةعلى الأنواع الأدبية الأخرى و ظهر ما يُعرف بإيقاع النثر، مثل ما أتى به جبران خليل جبران في تجربته الشعرية، حيث اتجه بالنثر حول الشعر وخلخل قانون صفاء النوع فتراجعت بذلك العناصر اللازمة في القصيدة من وزن وقافية، «وهو ما نقل الممارسة الشعرية ، من حتمية الوزن إلى احتمالية الإيقاع» [3] .

وعليه فإن تداخل الشعر مع النثر يجعل من الإيقاع دالا أكبر في النص، فتصبح قيمة النثر متساوية مع قيمة الشعر، وبذلك يكون له إيقاع مثل الشعر، كما أن الانتقال من الوزن إلى الإيقاع يجعل الذات تُبين طريقة إبداعها داخل الخطاب، وذلك ما يُعرف بالممارسة الشعرية الفردية، وتجاوز القوانين الشعرية الثابتة [4] .

ولعل هذا ما جعل يوسف الخال يميز بين مفهوم الإيقاع القديم والحديث، ففي الإيقاع القديم يكون الشاعر محكوم بنوع معين من قواعد الوزن، بينما المفهوم الحديث يمنح للشاعر حرية في اختيار الإيقاع الخاص به [5] . فهذه الحرية تُمَجِد الانفتاح وترى فيه جوهر الإبداع.

---

[1] صلاح بوسريف، مضايق الكتابة مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص8.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص79.

[4] المصدر نفسه، ص81.

[5] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، سوريا، (د، ط)، (د، ت)، ص139.

5.1.2-مفهوم الصناعة:

تعتبر الصِّناعة في الشعر مرجعية اتخذها مجموعة من الشعراء كوسيلة منتهجة لتحقيق الجودة في شعرهم، فالشعراء قديمًا انقسموا إلى قسمين، منهم من نظم الشعر على الطبع والسليقة ومنهم من اتبع قوانين الصنعة الشعرية، وليس «مهما أن يحدث الاختلاف، بين من كانوا يدعون ل "الطبع"، ويتخذون البحتري نموذجا، وبين من كانوا ينتصرون ل "الصناعة"، ويذهبون إلى نموذج أبي تمام» [1]، لأن الصّناعة كانت سببا في إنتاج شعرية النص، فالخطاب القديم كان «يتعامل مع كلمة الصناعة بروح عالٍ من التقدير، كانت تعني ـ كما يقول الدكتور تمام حسان أعلى درجة من العلم وهو العلم المنضبط كما كانت تعني أعلى درجات الفن» [2] .

فهذا العلم يجعل الشاعر يعي الأدوات التي يكتب بها شعره، وبهذا يؤكد بوسريف على ضرورة معرفة أسرار الكتابة، فالشيء الذي يجعل النص عميقًا، ويدفع المتلقي نحو الكشف على دلالته بتشوق، هو العمل على تذويب أدوات الكتابة في النص ما يجعل من القارئ يعيد مفاهيمها ويضعها تحت السؤال، للقدرة على خوض أعماقها، هذا ما أصبح النص الشعري يسعى إليه اليوم ، ولتحقيقه لابد من يد عارفة لأسرار الصناعة، التي تنُص على جعل القصيدة لؤلؤة تثير الدهشة من خلال ما لقته في عملية كتابتها [3] .

تطرق صلاح بوسريف في ضوء حديثه عن الصناعة، أنها موروث عربي يدل على الوعي بالكتابة، وهذا ما يبرهن على قدرة الذات العربية في إنتاج بصمتها الخاصة في النص[4] . لأن الذات حينما تؤسس كتابة خاصة بها تجعل من النص يكتسب قيمة ووعي حداثي يهدف إلى التجديد، وكسر التقليد، «لأن الذات، بما هي ذات، فهي التي ترُج الثوابت وتُخلخل كل مكتسباتها، ولأنها ومن منظور أوسع قانون مؤسس لما نسميه بالحداثة ولما

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص109.

[2] مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د،ط)، 1993، ص144.

[3] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص ص109، 110.

[4] المصدر نفسه ، ص111.

بعدها» [1]، بمعنى أن الحداثة تشترط حضور وعي الذات في إنتاجاتها الفنية، وهذا ما أصبحت تسعى إليه النظريات الشعرية الغربية لإنتاج إبداع حداثي.

[1] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1 ، 1998، ص7.

2.2-المفاهيم المتعلقة بالشعر العربي الحديث والمعاصر

1.2.2-مفهوم الشعر المنثور:

من المتوارث عليه في النظريات النقدية القديمة، أن الشعر شعر والنثر نثر، كل منهما يتمتع باستقلاليته عن الآخر، بحيث أن لا تكون أي صلة رابطة بينهما، فالشعر يتميز عن النثر من خلال الوزن، لكن مصطلح "الشعر المنثور" الذي يدل من خلال التسمية على وجود خرق، فقد أُطلق على تجربة جبران خليل جبران، هذا الشاعر الذي اتسم شعره وعُرف بالرومانسية، فابتدع شيئًا جديدًا لم يكن من قبل، من خلال إحداثه خرقًا في القانون الشعري العربي، وأخلط بين جنسين أدبيين مختلفين، ألا وهما: الشعر والنثر.

الأمر الذي أدى إلى تسمية كتابته وإبداعه بالشعر المنثور، فقد حصل تشويش في النوع، كما يرى صلاح بوسريف، لأن ما «كتبه جبران شعرًا، لم يكن يدخل ضمن ما عُرف ب "الشعر الصافي" بما يتسم به، هذا الأخير، من "إقصاء" لكل الأساليب التي قد (تُكَدِّرُ) هذا الصفاء، أو تشوش على تلك اللغة التي تَتَسِّمُ، كما يقول كروتشه ب "جوهرها الأكثر صفاء"» [1] .

غيرت هذه الكتابة مجرى القصيدة التقليدية، فشمل التغيير جميع العناصر البانية لها، ما أدى إلى تبدل نظام توزيع الأشطر والأبيات وكذا البحور والتفاعيل، والقافية وحرف الروي، بمعنى أن الرؤية الجبرانية الجديدة، اهتمت بهدم الأسس الأصلية في بناء القصيدة، وعملت على تجاوزها بإحداث خرق في التجربة الإبداعية الجديدة، ما جعل مجلة الهلال في القاهرة، تسميها بالشعر المنثور، ولعل الدافع الذي أنتج هذه التسمية هو التداخل الواضح بين الشعر والنثر، ما جعل الحكم على كتابة جبران يتصف بالتجديد لأنه خالف السابق الذي حرصت عليه النزعة التقليدية بمحافظتها وإعلائها للنموذج القديم [2] .

فالممارسة الجبرانية للشعر أكدت «على إلغاء الحدود بين الشعر والنثر» [3]، حيث أن هذا الإلغاء تجاوز الأحكام التقليدية التي كانت بصدد إحياء الموروث العربي القديم، الذي

---

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص84.

[2] المصدر نفسه، ص ص84، 85.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها _الرومانسية العربية_ ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص64.

يجعل من الوزن كحد قائم للتفريق بين الشعر والنثر [1]، بينما المزج بينهما يتيح الفرصة لحضور الإيقاع في النص أكثر من الوزن.

إن التغيير الذي طرأ على الشعر العربي مع جبران لم يكن على مستوى السطح فقط، وإنما تجاوزه إلى مستوى البنيات العليا بهدف تأسيس وظيفة جمالية تمتلك حرية على عكس ما كانت تعانيه الكتابة من ضوابط محددة، فهذه الكتابة عملت على إعطاء قيمة للذات، بجعلها هي من تقرر كيفية بناء خطابها، والكتابة الجبرانية سارت وفق ما هو إنتاج فردي، الذي يضمن وجود تجديد دائم، وعليه فالقصيدة «في تصور جبران، لم تعد قادرة على استيعاب تصوره ورؤيته، فهي نموذج تام وكامل، إنها شكل مُغْلَقٌ، وهو ما يتعارض مع الأفق اللانهائي لمقترح جبران... هذا ما جعل كتابته تسير في أفق الإيقاع، في ما هو فردي» [2] .

وضح صلاح بوسريف أن الكتابة التي قام بها جبران لم يعطيها أي تسمية وإنما ترك المجال أمام القارئ ليضع لها تسمية حسب منظوره لقراءتها، ومنه فإن جبران «لم يُسَمِّ أعماله، ولم يُجَنِّسها، تركها مفتوحة، تستدرج قارئها، وتُوَرِّطه في فعل التسمية» [3]، فالصعوبة التي وجدها النقاد في تصنيف أدبه، دلالة على عدم إفصاحه وتسميته لما كتب، وترك القارئ هم من يحدد مقصده، وبعد دراسة عمله والتعمق فيه تبين أن نصوصه «تتحدى أعراف الكتابة وتقاليد الإبداع لا فيما هو أدبي وغير أدبي فحسب بل فيما هو نثر وشعر أيضاً» [4] .

فجبران قد أدرك المفهوم المزدوج للغة، من خلال تذويبه للنثري في الشعري، بمعنى أنه خرج عن العادة التي كانت تولي اهتمامها في التمييز بين الشعر والنثر وبتالي نجد هنا تجاوز للثابت المتفق عليه إلى ما سماه أحد معلميه وهو نيتشه ب "الاستعارات الكونية" التي تكون فيها نتيجة الكتابة غير متوقعة، الأمر الذي جعل جبران يتميز عن غيره من الشعراء الرومانسيين [5] .

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها _الرومانسية العربية_ ، ص64.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص87.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص113.

[4] محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب، تونس، (د، ط)، 1992، ص117.

[5] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص127.

2.2.2-مفهوم حداثة القصيدة:

تعبر حداثة القصيدة عن المقترح الذي أتى به صلاح بوسريف، في إطار تصوره للأزمة التي وقعت فيها القصيدة حداثيًا، بحيث أن كل خروج عن النموذج الذي عرفت به منذ العصر الجاهلي كان يمثل نقيضًا واختلافا عن الوضع المقدس في الفكر العربي القديم.

فلا مجال في الخروج عن الأصل الثابت، وإذا كان هناك خروج يُبرهن عنه من منظور الجوازات الشعرية، في حالة ما كان التجاوز يخص الوزن، نظرًا لاعتبار هذا الأخير العامل الذي يميز بين الشعر والنثر، لكن هذا التصور تغير مع مر العصور، بحيث أصبح العدول عن المألوف ما يبرز قوة الإبداع، وكذلك يجب الإشارة إلى أن هذا الخروج لم يكن كليًا، فمن الصعب تجاوز الأصل، على الرغم من إحداث التغير الذي مس كل محطات القصيدة، وعليه، صرَّح أن تجربة ما سمي ب "الشعر الحر"، لم تكن «قفزة، أو انفصالا كليا عن الأصل، كما حاولت أن توهمنا دراسات سابقة» [1] .

ولعل أبرز المظاهر التي يتبدى منها الأصل، نجد الشفاهي من خلال احتكامه للوزن العروضي، فالشفاهي الذي اقترن بالنشأة الأولى لإنتاج القصيدة، ظل موجودًا على الرغم من تجاوز الكثير من القوانين التي تحكم بناءها ولذلك «لم تستطع حداثة القصيدة الحد من الممارسة الشفاهية في النص، فظل الوعي الشفاهي ماثلا في النص، وفي شكل البناء أيضًا» [2] .

وبهذا فإن بوسريف قد اقترح تسمية "حداثة القصيدة" على تلك العملية أو الممارسة الجديدة التي أصبحت تحكم البناء النصي الحديث، والذي يتضمن الخروج عن ما كان سائدًا، ألا وهو الشعر الحر، ومنه ف "حداثة القصيدة" هي التسمية التي اقترحها الناقد لما أُطلق عليه الشعر الحر [3]، وأهم خروج وتمرد ظهر في هذا النوع من الشعر نجده في النظام الشكلي ،الذي راح يُلغي نظام التقابل والتوازي وأصبح يتعامل مع نظام السطر، لأنه يهدف إلى إحداث سلطة كتابية في النص وهو ما يشي أن الورقة البيضاء أصبحت بوسعها توليد دلالات، وليس اللفظ هو كل شيء.

---

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص6.

[2] صلاح بوسريف ،الكتابي والشفاهي، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص10.

ففي المقترح الذي أقدم على دراسته بوسريف «تبدت حالات الانفصال واضحة فالبعد الشفاهي في الكتابة (graphique)، بدأ يتلاشى أو يتراجع بالأحرى، أمام إقدام "حداثة الكتابة" وهي التسمية التي اخترناها لهذه الممارسة، على وضع الشعر في مواجهة الفراغ. فالصفحة، أو البياض، باعتباره امتدادًا، عمل على وعي الكتابة (écriture) بشرطها الخطي» [1] . وهنا أصبحت الصفحة تملك دلالة كبرى في إنتاج النص الشعري.

ولعل ما يمكن أن نستدركه في الشعر الحر، أن بداياته كانت مع الشاعرة نازك الملائكة، التي عملت على نشر تجربة جديدة في الشعر العربي، عن طريق إقامة تغيير في مستوى القصيدة الشعرية، وصاحبت هذه التجربة بكتابها "قضايا الشعر المعاصر" بوصفها لجل التغيرات التي أحدثتها، والتي وضعت فيه قوانين يحتكم إليها هذا النموذج الجديد، التي استخلصته من قانون الأذن العربية، ما يؤكد على إعلائها للجانب الموسيقي السماعي للقصيدة، فهي تشترط في هذه الكتابة على الشاعر أن لا يخرج عن القانون العروضي الذي يعد من ضرورات البناء في التصور الأصلي القديم للشعر [2] .

وهو ما جاء في كتاب نازك الملائكة الذي ينص على أن الشعر الحر «ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة» [3]، كما أنها تعطي حرية في تكرار عدد التفعيلات التي كانت محددة في الشطر، وعليه فالحرية تكون في الشعر الحر «في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي» [4] .

وبهذا فنازك رفضت كل خروج عن نظام البحور، واعتبرته أنه خروج عن قانون الأذن العربية، الأمر الذي يبين مدى اهتمامها بأصول القصيدة القديمة، من خلال إبقائها للنمط العروضي في قانون كتابتها الجديد، دلالة على اعتنائها بتمييز الشعر عن النثر، فمقترحها في الكتابة كان مقترحا عروضيا، الذي يحتكم إلى الأوزان والبحور الشعرية، كما أنها عملت على تمييز النموذج الذي وضعته عن غيره من النماذج التي بدأت تظهر، من بينها "قصيدة

---

[1] صلاح بوالسريف ، حداثة الكتابة، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص ص98،99.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط 2، 1965، ص53.

[4] المرجع نفسه، ص64.

النثر" [1]، فحرص نازك على هذا التمييز هو عزل نموذجها عن غيره من الأعمال الأدبية الأخرى «فالقصيدة بالنسبة لها، تظل قائمة في صفائها، أي في انغلاقها وعزلتها، وهو ما كانت تُقِرُ به النظرية البلاغية التقليدية منذ قرون» [2] .

فحداثة القصيدة ظلت مهتمة بالفارق الذي يميز الشعر عن النثر، أي استحضار للمركزية الشعرية القائمة منذ القديم بالحرص على ما يسمى ب: صفاء النوع، بحيث أن إدراك هذا النوع بأنه شعر يكون تلقائيا بمجرد قراءته للوهلة الأولى، وذلك لأن الشعر «شعر والنثر نثر، هذا ما عملت قصيدة الحداثة على تأكيده، واعتباره القانون الأكبر الذي تتحدد به المسافة الجمالية للقصيدة، وبه تتبدَّى الحدود بين الشعر، وما لا يجوز أن يكون شعرا » [3] .

فرغم إعلان التجديد الذي أنتجته حداثة القصيدة وتجاوزها للقديم، إلا أنها بقيت وفية للقوانين السابقة، والتي كما تم ذكره سابقا على تصريح نازك بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية، فنظر بوسريف إلى هذا الأمر بعين التقزيم لأنها لم تستطيع هذه الكتابة الخوض في الجانب المعرفي الذي يمكنها من جعل هذا الإبداع يدخل في سياق الحداثة ، فإذا «كانت حداثة القصيدة، أو ما يسمى ب "الشعر الحر"، بقيت مخلصة ل "القصيدة"، في أهم مكوناتها، بما فيها البيت الشعري ذاته، ولم تستطع أن تحدث القلب المعرفي الكامل، مع الشعرية القديمة، فهي كانت، في أقل تقدير، نسعى ل"مساومة" البناء القديم، لا تتجاوزه، أو تقطع معه» [4] .

رأى بوسريف أن نتيجة هذا الإتباع تؤدي إلى أحداث أزمة في النظرية الشعرية المعاصرة، لأن البناء في هذا النوع ظل محكوما وفق الأسس القديمة، الذي يكون سبب في الأزمات الملازمة للشعر المعاصر، فيكون أبرز تمظهراتها في نظام الوقفات، وذلك أن النموذج القديم عرف بغلبة الطابع الشفاهي، وبالتالي هناك سطوة تلقائية في اللسان الذي يجعل من الشعر يسير في جمالية منتظمة محكومة بالصوت، على عكس ما جاءت به حداثة القصيدة التي لم تستطع حتى أن تصل إلى قلب وجوهر المعرفة

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص ص99 ، 100.

[2] المصدر نفسه، ص100.

[3] المصدر نفسه، ص102.

[4] صلاح بوسريف ، الشعر وأفق الكتابة، ص48

الأصلية القديمة، نظرا لأن العصر الذي ظهرت فيه كانت الهيمنة منكبة على الكتابة أكثر منها شفاهة [1] .

وهذا ما تطرق له محمد بنيس في مساءلته للحداثة الشعرية العربية، بحيث قام بتقسيمها إلى قسمين: حداثة معطوبة وأخرى معزولة، فهذا التقسيم هو من برر لنا مظاهر التقليد التي شهدها الشعر المعاصر، كما بين لنا عدم الانفلات من الأصل في عملية التجديد، وعلى الرغم من المحاولة في السير نحو التجديد إلا أن هيمنة التقليد ظلت راسخة في الذهن العربي، ومسيطرة في إحداث صيرورة الشعر العربي الحديث ومن بين الأمثلة التي صورت هذا التقليد نجد: نازك الملائكة، حول رؤيتها في "الشعر الحر" الذي سماه صلاح بوسريف ب "حداثة القصيدة" وفي ما عناه بنيس في تقديمه لهذا النموذج، حكم على نازك بغلبة التقليد في كتابتها على حساب التجديد [2] .

3.2.2-مفهوم قصيدة النثر:

إن انفتاح الشعر العربي على الوعي الكتابي، أدى به إلى الخروج عن عادة صفاء الجنس، بحيث أصبح التداخل بين الاجناس الأدبية هوما ينتج شعرية النص، على عكس ما كان سابق يُعنى بضرورة التمييز بين الشعر والنثر، فظهور قصيدة النثر مرهون بفكرة تداخل وتجاسر الجنسين الأدبيين ألا وهما: الشعر والنثر

فقصيدة النثر هي تسمية أطلقتها سوزان برنار على شكل من أشكال حداثة الكتابة، وهي عملية حصر الشعر في النثر، فهي «قصيدة البعد الواحد، وهي بالتالي حصر للشعر في النثر، كما كانت القصيدة، تحصر الشعر في الوزن» [3] .

فالفكرة في إنتاج هذا النوع من القصيدة هو إحداث تداخل ومزج بين الشعر والنثر، ومصدر هذا النوع هو غربي فالواقع «أن قصيدة النثر لم تتفتح _ فجأة _ في حديقة الأدب الفرنسي، فقد احتاجت _ في ذلك _ إلى تربة ملائمة، أعني إلى أذهان تؤرقها _ بشكل واع تقريبا _ الرغبة في العثور على شكل جديد للشعر، كما احتاجت _ أيضا_ إلى الفكرة

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص49.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها _مساءلة الحداثة_ دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014، ص ص164، 165.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص151.

الخصبة القائلة بأن النثر قابل للشعر» [1]، وانطلاقا من هذه القابلية نشأ هذا النوع من الشعر بفعل الجمع بين جنسين أدبيين مختلفين.

عرفت قصيدة النثر نوع من الالتباس والغموض في تسميتها، هذا ما صرح به أحد المشاركين في مؤتمر "قصيدة النثر" الذي انعقد في بيروت، إضافة إلى وجود بعض الشعراء الذين فضلوا استبدال كلمة قصيدة ب: الشعر، للدلالة على أن هذا النوع رغم الاختراق الذي جرى فيه إلا أنه نوع من التعبير الشعري الحداثي، وهذا ما يشي لنا بإشكالية المصطلح، بحيث لم يكن هناك اتفاق واضح وموّحد في تسميتها، وعليه «شركٌ مضاعف سقطت فيه التسمية، شرك الأصل، الذي هو شرك "القصيدة" ، وليس الشعر» [2] .

ففي تصريح أنسي الحاج حول قصيدة النثر يؤكد بأنها تطوير للقصيدة التقليدية، ما عبر عنه صلاح بوسريف أو بالأحرى فسَّره بلحظة النسيان، ومفادها أن مؤيدي هذا النموذج قد نسوا في مفهومهم ل: قصيدة النثر، الوضع النموذجي التاريخي لكن من خلال التسمية نكتشف حضور الأصل الذي لابد منه [3] .

إن التمسك بالأصل الذي يظهر من خلال التسمية، يضعنا في مأزق الحداثة حسب بوسريف، فممارسة القصيدة بمفهومها جعله يُطلق عليها صفة المأزق، وهو تعبير عن أحد العوائق التي تقف أمام هذا النموذج لبلوغه درجة الوعي الحداثي، وذلك لقوة تمسكها بالأصل القديم [4] . فإطلاق تسمية "قصيدة النثر" كان «آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي، لأن التسمية _ أية تسمية _ هي خط أحمر تحت عنوان شامل يقصد التعتيم، وأولى السّمات الأساسية لمعنى الحداثة في الفن، هي الإيغال في التفرد للدرجة التي يصبح معها التعميم عجزًا وقصورًا عن استيعاب مفهوم الحداثة»[5]، بمعنى أن الحداثة تشترط التفرد الإبداعي للذات، وتجاوز كل ما يؤدي إلى التعميم.

---

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، تر: راوية صادق، دار الشرقيات، القاهرة، 1998، ص43.

[2] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص101.

[3] المصدر نفسه، ص84.

[4] المصدر نفسه، ص85.

[5] غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين..؟، دار الشروق، بيروت، ط1، 1991، ص82.

فكون التسمية في الإبداع الحداثي مقرونة بالقصيدة ما هي إلاّ نموذج، رأى فيه النقاد تبريرًا للضياع الذي حلّ بهم عند نفورهم عن الأصل بمفهومه الموروث، وهذا راجع إلى المكانة التي حُظيت بها القصيدة منذ العصر الجاهلي، كما أن رفض بعض الشعراء لما سُمي ب: "قصيدة النثر"، هو ما يبين إغفالهم عن التحول الذي شهده النص الحديث، والذي يعد هذا الإنتاج ليس إلا امتدادا للكتابة الشعرية، وبالتالي لا يمكن للقصيدة أن تُعبر عنه بمفهومها الكامل.

فقصيدة النثر هي تمثيل لإحدى الاختراقات التي لازمت الكتابة الحديثة، فالاختراق هذه المرة مسّ اللغة التي تختلف في تصنيفها بين الشعر والنثر، لكن هذا النموذج خرج عن لغة التداول والخطاب التبادلي اليومي، فإذا أردنا البقاء في حدود القصيدة نجعل من اللغة، لغة نظم، فقيامها بالوزن ما يميزها عن النثر، لكن عند عدم إقامة مسافة بينهما في عملية الكتابة، يجعل الشعر ليس نقيضا للنثر[1] .

أصبح من الممكن أن تُبنى الكتابة وفق معايير متمازجة بين الشعر والنثر، وذلك نظر لما وصلت إليه الحداثة من اختراق على مستوى بنية النص، فاللقاء «بين الشعر، والمقصود هنا، "النظم" أو "الوزن" و"النثر"، أصبح من ممكنات الكتابة، أو الشعر، التي وسعت من إمكانات نقل النص، من تحديدات القصيدة وقوانينها، كثرة وانشراحا» [2] ، فقد تأكد الخرق من خلال اللغة، حيث «كانت قصيدة النثر خرقا للغة أحادية، لغة قومية لجماعة أو لأمة واحدة، إلى لغة عالمية تتبنى المجاز والمفارقة... الخ»[3] . هذا ما يدل على تعدد اللغة في بناء وتشكيل قصيدة النثر.

عبر صلاح بوسريف عن هذا النوع من الشعر بالاختراق الذي أحدث جُرحًا في الثقافة العربية، التي لم تشهد مثل هذا التمرد من قبل [4]، كما بيّن رأيه حول هذا البناء في الشعر الذي سماه "البناء الفارغ"، دلالة على اعتباره لهذا النموذج أنه مجرد كلام مكون من كلمات

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص ص98، 99.

[2] المصدر نفسه، ص99.

[3] محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص309.

[4] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص36.

تتبع بعضها في سياق تنتسب إليه شعرية النص دون أن تكون هناك رؤية تعمل على إنتاجه[1]، بمعنى أنه ينشأ من الفراغ دون وجود شروط تتحكم في عملية البناء.

فدلالة صيغة الاستفهام الذي افتتح بها أنسي الحاج، مقدمة ديوانه "لن" ما يدل على الاستفسار، وعدم اليقين بعد في ما يخص إمكانية التداخل بين النثر والشعر، لكن جوابه كان ب: نعم، وليس هناك شيء يمنع بناء النثر من الشعر، ومن شعر النثر قصيدة النثر قصيدة نثر [2] .

4.2.2-مفهوم القصيدة المغربية المعاصرة :

هو مقترح، تقرب من دراسته صلاح بوسريف من خلال إعادة قراءته وتأملاته لنماذج القصيدة المغربية الحديثة، والذي واجهته في هذا العمل مجموعة من الصعوبات، ناتجة عن وفرة المنتوج الشعري الحداثي من جهة، ومن جهة أخرى تنوع هذا الإنتاج عبر الزمن، الذي لم يبق وفق متن واحد، بل خاض في التغير والاختلاف، هذا ما دفع بالناقد للتطرق لمقترح ثانٍ تضمنه اقتراح القصيدة المغربية الحديثة ألا وهو: أسئلة التحول، أي ما جعل من القصيدة تطرأ عليها بعض التحولات والتغيرات التي وضعت القراء والنقاد تحت أسئلة إجابتها تكون كاشفة للتحول والتغير، لكن بوسريف فضل تناول تحول الأسئلة بدل أسئلة التحول [3].

وذلك للتعبير عن الزمن الذي نتجت فيه القصيدة أي ما يجعل منها معاصرة بدل حديثة، لأن المعاصر بالضرورة يكون حديث، فالمعاصر هو جزء من الحديث، هذا الأخير الذي أنتج أسئلة عن التّحول، وبالتالي فإن الذهاب إلى المعاصر يتضمن وجود أسئلة، لكن هذه المرة يكون التركيز على التحول الذي حدث مؤخرا، هذا ما جعل بوسريف يستبدل أسئلة التحول، **بتحول الأسئلة** ، فمفهوم «"المعاصر" الذي نقترحه هنا هو أحد معايير الحداثة، وأحد أسئلتها الأكثر ازورارًا وبحثًا وتجريبًا وتنوعًا، أو هو المؤتلف الذي يحيا ويوجد في اختلافه» [4].

---

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص45.

[2] احمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص57.

[3] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص ص13، 14.

[4] المصدر نفسه، ص14.

إن الشروع في هذا المقترح تطلب من بوسريف معالجة مسألة المجايلة، فرأى أنه من الضروري الوقوف عند مسألة مفهوم الجيل، لأنه امتداد لما فضَله من دراسته للقصيدة المعاصرة، أو بالأحرى ما يجعل سهولة في تصنيف الشعر، لكنه يشير إلى مقصودة من هذا المفهوم ليس من النظر إلى تفضيل جيل عن آخر، فمفهوم «الجيل كما نحدده، وكما نراه وندافع عنه، هو مفهوم به تتعين حدود بدايات كل جيل من الأجيال»[1] .

فصلاح بوسريف في دراسته للشعر المغربي يركز على الشعر المعاصر، الذي يُمَّكنه من الوصول إلى أدوات الكتابة التي ارتبطت بهذا العصر، وما جرى فيها من تغيرات وتبدلات، ما يدل على أن الشعر المغربي المعاصر يتميز بالتنوع والاختلاف وذلك يختص به كل جيل على حدة.

كما ذكر أنه شاعر ينتمي لهذا الجيل وذلك من خلال أعماله الشعرية ،أي أنه من جيل الثمانينات، هذا الجيل الذي تجمع بينه مجموعة من الأشياء أهمها: عامل السن، فميلاد هؤلاء الشعراء متزامن مع الفترة التي رأى فيها رواد القصيدة المعاصرة، استبدال قوانين الشعر السابق، إضافة إلى تاريخ نشر هذه الإنتاجات الجديدة في نصف السبعينات، والتي بقيت على تطور وتراكم في الثمانينات [2]، فالشعر المغربي مع أواسط السبعينات وجد نفسه «من جديد أمام مفترق الطرق، جيل الخمسينات يتجه في أغلبه نحو الصمت، وكأن لقصيدة المعاصرة قد شاخت بُعَيْد ولادتها»[3] .

كما أن هذا الجيل عرف بجيل الشتات، ما جعل منه يدعوا إلى الفرادة في كتابة الشعر أي ما يقود إلى التغير، وإلى الاهتمام بما هو جمالي على حساب السياسي والأيديولوجي، فقد «أنجزت الشعرية المغربية المعاصرة تراكمات مهمة...، ولم تحظ بانتباه الشاعر المغربي إلا بعد وعي الشاعر بالشرط الجمالي للنص، أي بالشروع في الابتعاد تدريجيا عن الشرط الأيديولوجي الذي ظل يستغرق مجمل التجارب، ولم ينج منه إلا القليل من الشعراء الذين ظلوا خارج المؤسسة السياسية»[4] .

---

[1] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص ص16، 17.

[3] محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1998، ص14.

[4] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص57.

زد على هذا شرطي الاستمرارية والإنتاج الشعري الفاعل لتكتمل بذلك الشروط التي اتخذها بوسريف في تعيين تحول الأسئلة بحصرها في هذا الجيل فقط[1]، كما أن تجارب هذا الجيل توحي على اختلاف المرجع ما يدل على إثبات وجود الذات في إنتاج نصها، التي تكون هنا «في حضرة نص يحفر مجرى مغايرًا، ويؤثث بيته بغير أثاث غيره، نقصد القوانين أو البنيات المشتركة» [2] .

ذكر لنا بوسريف مراجع هذا الجيل وهي كالآتي: بداية بالمرجع التراثي الذي يجد فيه اختلافًا لما هو بصدد قراءته لأنه يبحث عن المغاير لكن هذا المرجع يعود فيه النص إلى مجرى النص القديم، في محاولة لاختبار هذا النموذج في قدرته على الامتداد، بما فيه المرجع الصوفي الإسلامي؛ فعند الخوض في المرجع الصوفي دلالة على انفتاح الشعر والانتقال من الرؤية إلى الرؤيا، أي انتقال من المعنى المحدد إلى إمكانية انفتاح الدلالة، ومن الوزن إلى الإيقاع، فالقصيدة بهذا المرجع ما يجعل منها افتراضية، تجمع بين الإبداع والخيال.

ثانيا، المرجع الغربي: بمعنى الانفتاح والتأثر بالنص الغربي وخاصة الفرنسي، والذي يترتب عن هذا التأثر الاتجاه صوب النثر في الكتابة أي أن يكون السرد مكوّنًا لإيقاع النص، ما يجعل من القصيدة تنبني على النثر من أن يُكوِّن شعريتها [3]، ففي المغرب «وبدْءًا من أواخر السبعينيات، شرع شعراء العربية، في الانفتاح على المرجع الشعري الفرنسي» [4] .

ثالثاً، المرجع البصري: ويكون ذلك باعتماد الشعر على وعي تشكيلي في بناء النص، إما عن طريق اشتغال شكل القصيدة على مستوى متخيل النص، أو عن طريق إشراك اللوحة والصورة في النص، إضافة إلى وجود مرجعيات أخرى كالمرجع التاريخي والأسطوري، كما أن الشاعر أمكن من إدراجه للحضور اليومي، مثل الشاعر أحمد بركات [5].

---

[1] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص ص20 ،21.

[4] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص58.

[5] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص ص23، 24.

هذا ما جعل الحكم على الشعراء المغاربة أنهم تأثروا «عن طريق الاتصال المباشر أو الترجمة بالتيارات الشرقية والغربية ويعجبون، وقد يحاكون هذا الشاعر وذاك من شعراء المشرق العربي أو أوروبا أو أمريكا اللاتينية، وتتفاوت حظوظهم في التمثيل والقدرة على استغلال ما في التاريخ والأساطير أو الواقع من دلالات موحية ورموز مشّعة» [1] .

فالنص المغاربي الثمانيني كغيره من النصوص الشعرية العربية التي كانت التغيرات والتحولات تحفها من جميع الجوانب، والتي تتبدى حضور الذات فيها، ولعل ما يدل على ذلك اختلاف الشعراء المغاربة وعدم اعتمادهم على نمط واحد فهؤلاء «الشعراء المغاربة قد يختلفون من حيث البنية الثقافية، ولكنهم يلتقون آخر الأمر على أن الشعر التحام كامل بين الحرية والذات»[2].

[1] عبد الحميد يونس، فتحي حسن المصري، في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، ص111.

[2] المرجع نفسه، ص125.

3.2-مصطلحات ومفاهيم أخرى:

1.3.2-مفهوم الكتابة:

تتمثل الكتابة في الممارسة الواعية، ما تجعل من النص يحتوي على نوعين من القراءة؛ تتجلى الأولى في قراءة السواد، أي ما تحمله الصفحة من حروف تتجمع في ألفاظ وعبارات تجعل منها نصًا يحمل دلالة ما، والثانية تتمثل في الفراغ الذي يتركه الكاتب.

والكاتب هنا لم يفعل ذلك عبثًا وإنما هناك مقصدية من هذا البياض الذي يحمل هو الآخر دلالات يصل إليها القارئ عبر التأويل، فالكتابة «بالمعنى الدينامي المفتوح، وبوعي النص كممارسة كتابية، تتم على الصفحة، في إبَّانها، أي في لحظة الكتابة، وبما تتخذه من تنويعات، في التوزيع الخطي، وفي أشكال الحروف وأحجامها، في مظهرها الخطي» [1] .

فكل ما تراه العين في الصفحة يدخل في الإطار الدلالي للنص، هذا ما تجلى في إبداع مالارميه الشعري الذي سماه بالصفحة المزدوجة، فالصفحة «أو "الصفحة المزدوجة" في ما يذهب إليه مالارميه، ستصبح ببياضاتها، وأحجام حروفها، والتوزيعات الخطية المقترحة، بأشكالها المختلفة، هي ما يجعل النص ماثلا في وعي قارئه»[2].

فالشعر ليس مقصورًا على الشفاهي فقط، وإنما هناك ما يتدخل في إنتاجه من الأمور الكتابية التي لا تظهر إلا من خلال الصفحة ، فمن أشكال «التوزيعات الخطية التي ذهب إليها مالارميه، ما كان يشي بنقلة كبيرة، ليس في مستوى شكل الصفحة، وتوزيعاتها، بما فيها "الصفحة المزدوجة"، بل في نقل الشعري، من هيمنة الشفاهة، إلى وضع الكتابة في سياق زمنها» [3]، وذلك من خلال ما أحدثته هذه الوضعية في الشعر من كونها تعتمد على الإلقاء إلى جعلها تعتمد القراءة وتواجه المكتوب.

فالصفحة بإمكانها الوصول إلى الدلالة التي لم يصل إليها الصوت بمجرد تلقينه، وهذا التصور في الكتابة يجعل القارئ يعي النص كمكان، وبالتالي فهو أمام قراءة السواد والبياض معا، الشيء الذي جعل صلاح بوسريف يشبّه الصفحة بالمكان، باعتبارها عمارة لا

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص11.

[2] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص17.

[3] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص21.

تنحصر في المساحة الخاصة بها فقط، بل يتم الاعتماد في بنيانها على الموقع والطبيعة والمناخ والسياق التاريخي لأشكال البناء[1] .

وعليه، ففي قراءة النصوص الحديثة لا يمكن الاكتفاء بما هو مكتوب فقط، بل كذلك يجب الغوص إلى ما يكون أبعد من ذلك، بإعطاء أهمية للبياض أيضًا، ونؤكد هذا بما أتى به جاك دريدا حول الكتابة، فيجعل من مفهوم هذه الأخيرة يتجاوز اللغة؛ لأن اللغة تُطلق على الفعل والحركة والفكر والوعي واللاوعي والخبرة والانفعال...إلخ في حين الكتابة تحمل كل هذا بل تتعداه إلى أشياء أخري بمعنى ما يمكن أن يصل إلى «ما وراء الوجه الدّال، على الوجه المدلول عليه نفسه، وعلى كل ما يمكن أن يؤدي عموما إلى التدوين سواء كان حرفيا أم لا، حتى لوكان ما توزعه الكتابة في الفراغ مختلفا عن الصوت البشري» [2].

فالفراغ أصبح يملك أهمية إلى جانب اللغة والصوت، بحيث قد يصل إلى ما لم تصل إليه اللغة من توضيح، وبهذا فيُعد مكمل للدلالة ويعمل على تبليغها في أحسن حال، فالكتابة هي من جعلت الوعي ينتقل من الشفاهي إلى الكتابي، لكن هذا القول لا يوحي بالإلغاء الكلي للشفاهي (الصوت) لأن هذا الأخير له دور كبير في تشكيل الكتابة، ويمثل خطوتها الأولى، فكل ما يُكتب سيمُر أولا بالنطق، أي بالأداء الفعلي للغة لأنه حين «نتعامل مع اللغة، قد لا ننتبه إلى ما هو مُترسِّبٌ فيها من صور وتراكيب، ما يزال اللِّسان يقيم فيها بكل تداعياته، لأن اللغة التي بها نقرأ ونكتب، هي لغة تخاطب، أي لغة شفاهة، لم تلج بعد زمن الكتابة» [3].

هذا ما جاء في الطرح الأرسطي الذي اعتبر أن الكلمات المكتوبة ما هي إلا أصوات بشرية، كانت بدايتها عبارة عن صوت يصدر من البشر، والذي يتشكل نتيجة أحوال نفسية متراكمة في النفس البشرية [4]، فالكتابة عملت على خلق أنواع جديدة في تلقي المعرفة والتخاطب، ما يجعل من المكتوب عبارة عن نداء يحمل الكثير من التأويلات الممكنة في

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص16.

[2] جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2007، ص69.

[3] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص22.

[44] جاك دريدا، في علم الكتابة، ص72.

استخراج الدلالة، لأن الكتابة «وفق هذا المنظور، ساهمت، بشكل كبير، في تغيير سلوكنا اللغوي، ووضعتنا أمام إمكانات أخرى للمعرفة والتخاطب، لم تكن متاحة من قبل» [1] .

إن الانتقال من ما هو شفاهي إلى كتابي، أمكن لنا رصد واستنتاج أهم فرق بين الكتابة القديمة والحديثة، وهو أن الشاعر في القديم كان يعلم ما يقوله وينشده، قبل فعل ذلك، لأن القصيدة عند كتابتها كانت تستند إلى نظام واحد يحكم طريقة بنائها، وبالتالي فجميع جوانبها كانت معلومة لدى الشاعر وكذا المتلقي، لكن في الكتابة الحديثة لا يدر النص أي مصير سيصل إليه فبإمكانه الجمع بين الأجناس الفنية الأخرى، كما أنه لا يعطي للمعنى أي أهمية، لأن الاهتمام يكون منصب أكثر حول الدلالة، أي دلالة كل شيء وجد في ذلك النص بغرض منحه الصيرورة والامتداد.

فإنتاج الدلالة يكون حسب ما هو مرئي، بمعنى القارئ للنص يؤسس فهمه من خلال ما يراه وليس فقط من ما يقرأه وبهذا تعمل الكتابة على استقبال أكبر عدد ممكن من الأشكال والأوضاع الكتابية[2]، كما أن القارئ في عملية الكتابة يكون مجهولا ومفترضا، لأن الصلة التي تربط بينه وبين العمل الإبداعي هو الكتاب على عكس ما كان سائدًا في الشفاهي الذي كان يفرض متلقٍ ظاهرًا وماثلاً يتم تبادل الكلام معه[3] ، والمتكلم في عملية الكتابة لا يظهر، لأن النص المكتوب في الصَّفحة هو الذي يحل محله، وعليه فهو هنا «متخف، بل إنه اختار أن يترك الصفحة تنوب عنه[4]».

الشيء الذي وضح لنا التغيير الذي أحدثته الكتابة، على مستوى النص وعلى مستوى القارئ، وكذا المتكلم، فالكتابة «إذن، هي انتقال بالشعر، من وضع إلى آخر، وتحويل لاستراتيجيات قراءته وفهمه وتلقيه، من مكان إلى آخر» [5] ، فالوعي بالشعر ككتابة جعل المفاهيم التي كان ينبني عليها لم تعد تلك التي شاعت في القديم، الذي يعد الصوت مجالها وأحد اهتماماتها الكبرى في قول الشعر، لأن القارئ هنا في مواجهة الصفحة، ومعناه أن

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص24.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص10.

[3] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص23.

[4] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص36.

[5] المصدر نفسه، ص40.

الكتابة أحدثت نقلة نوعية في الشعر، من كونه مسموع إلى جعله مقروءا، فعملت على حفظ الموروث الثقافي العربي ووضعه موضع رسو وثبات [1] .

نظر صلاح بوسريف للكتابة من ناحية وجوب مصاحبتها للوعي في فعلها، وهذا ما أثار انتباهه للأشكال التي وقع فيها مجموعة من الشعراء، بحضور الوعي الشفاهي فيها في ظل عصر حداثي عُرف واتصل بالكتابة كوعي وليس كفعل فقط، وذلك من خلال جعل الصّفحة مشاركة في عملية تشكيل الدلالة، الشيء الذي جعله يحكم على جانبها السلبي، في أنها ضيعت القارئ الذي اعتاد على بنية النص القديم [2] .

فهذه الحداثة في الكتابة نتج عنها ما سماه بوسريف بصدمة الكتابة، من خلال عدم توقع القارئ العربي التقليدي في وصول الشعر إلى ما وصل إليه اليوم، والذي يحتاج إلى وعي في فهمه وإدراكه له، ولعل ما يؤكد ضرورة الوعي بالحداثة، نذهب إلى ما تطرق له أدونيس، عندما طرح التساؤل حول ما تفرضه علينا صدمة الحداثة والجواب «ببساطة، هو: أن نعرف ما كنا، وما نحن، من أجل أن نعرف ما نكون» [3] .

وهذه الصدمة نفسها هي ما جعلت صلاح بوسريف يتجه نحو الجانب الإيجابي لها، لأنها مع مرور الوقت ستزول وستعمل على جعل الشعر العربي في حُلة حداثية أفضل مما كان، بجعله دائم التجديد والتغيير الذي يعد روح الإبداع وجوهره، وهذا ما يسمى ب "ما بعد القصيدة" التي تشترط الوعي في إدراك الانقلابات الكبرى التي شهدها النص الشعري [4] ، فالكتابة «لا متناهية شكلا وموضوعًا، والشعر في الماضي كان محدودًا، لأنه يدور في عالم محدود»[5]،ما أكد التغيير الجدري التي عملت الكتابة على إحداثه.

2.3.2-مفهوم التوالج:

أشار صلاح بوسريف من خلال هذا المصطلح إلى النتيجة التي أحدثتها حداثة الكتابة، من خلال الولوج والتداخل بين الأجناس الأدبية، منظمة بذلك نموذج شعري حداثي يقبل الانفتاح، فتحدث عنه بوسريف أنه المفهوم «الذي به تفتح الكتابة الصفحة على كل

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص ص25، 26.

[2] المصدر نفسه، ص ص28 29.

[3] أدونيس، الثابت و المتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص260.

[4] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص31.

[5] أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص31.

أشكال "التصالح" الممكنة، بين أشكال وأجناس كتابية، شعرية اللغة، أو ماؤها، هي المؤهلة لِلَمِّ شقوقها» [1] ، فما سماه التوالج هو اقتراح يعبر به عن ما حققته الكتابة من لقاء في أكثر من موضع وأهمها هو لقاء الشعر والنثر في نص واحد [2] .

فالتقاء الشعري مع النثري يعمل على إزالة تلك الحدود الفاصلة بينهما، ويتحقق هذا التداخل على مستوى السياق، وهوما يشكل حداثة بارزة في النص، فالتخلي «عن الفصل بين الأجناس الأدبية بعضها عن بعض، علامة حداثة أصيلة لدى كاتب ما، وهذه الفكرة التي يمكن تتبع تحولاتها منذ بدايات القرن التاسع عشر» [3] .

فالكتابة عند خوضها لشيء من التوالج، تنتج لنا نصًا، مفعمًا بالاختراقات التي تمس النوع، والبحر، واللغة، بمعنى أن يكون النص جامع للمتناقضات التي عملت الرؤية النقدية القديمة على الفصل بينهما، لأن أحد المعايير التي أصبحت تحكم النص في العصر الحديث هو الانفتاح، بمعنى وجوب إحداث دينامية يتمتع بها النص بعدم النظر إلى قانون محدد، بل الذات الكاتبة هي التي تعمل على خلق تجربة جديدة لم تكن مسبقًا، بهذا نستطيع تفسير ما وصلت إليه حداثة الكتابة [4] .

ولعل من أهم مقومات هذه الكتابة، أنها تشترط على الذات إحداث تغيير يجعل منها محدثة للإبداع الذي تحتاج إليه الحداثة، فيجعل من الذات تخوض في التمرد وبالتالي تصبح ذات غير عادية لأن هذا «الانفتاح، وهذا التنوع في إبدالات النص الشعري إبّان هذه المرحلة، هو نتيجة لسفور الأنا، وانبثاقها من ليلها، هذه الأنا التي عانت الحجب وظلت متخفية»[5] .

3.3.2-مفهوم الخيال:

كما سبق بالذكر أن الشعر المعاصر قد عرف تحولات وتغيرات، على العديد من العناصر التي اعتمد عليها العرب قديمًا في بنائه، وفي سياق هذه التحولات نجد بروز

---

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص112.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص111.

[3] تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوي، سوريا، دمشق، ط1، 2016، ص21.

[4] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص54.

[5] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص59.

الخيال في الشعر المعاصر كمقوم أساسي يعتمد عليه الشعراء، على عكس ما كان قديمًا، بحصر الشعر في التشبيه فقط، فالشعر المعاصر «كان أكثر التجارب اهتماما بالخيال، وأكثرها انفتاحا على مجاهله، وإذا كان النقد القديم قد نفر من الخيال وفضل التشبيه على حساب الاستعارة، فلأنه كان ينتصر بذلك ل "علاقة التشابه المنطقي"» [1] .

يمتلك الخيال مكانة كبيرة في الشعر المعاصر، لأهمية فاعليته في النص ومدى تحسينه له، هذا ما جعل النظرية النقدية المعاصرة تؤكد «الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطا تخييليا متميزًا في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية»[2]، وعليه يتوضح أن الخيال قادر على جعل الشعر في مكانة عالية تميزه عن غيره من الفنون.

فالالتزام بالخيال في النصوص الحديثة هو نتيجة لما أفضت إليه حداثة الكتابة من انفتاح النص الشعري على أجناس وأشكال أدبية أخرى، لأنه خاصية تشترك فيها جميع الفنون، وعليه اهتم صلاح بوسريف بنظرة حازم القرطاجني الذي كان التخييل عنده وظيفة جمالية تحظى بها جميع الفنون، على الرغم من انتمائه إلى الرؤية النقدية القديمة، وهذا لم يمنعه من التفطن لأهمية هذا العنصر في النص الشعري، كما تتثل تصوره في «فتح الجسور وجعل اللقاء بين الشعر وغيره، ممكنًا» [3] .

إن الظهور القوي للخيال يوجد عند الفلاسفة، الذي يعتبرونه عنصر لا بد منه في الشعر إلى جانب الوزن، كما تتجلى أهميته كذلك عند المتصوفة وبهذا، فنجد أن الناقد يؤكد على أن الخيال يُعد الدال الأكبر في الكتابة الحديثة إلى جانب الإيقاع، ففي الكتابة «نحن أمام الإيقاع والخيال كدالين كبيرين، وهنا سنكون استرشدنا بضوء الفلاسفة والصوفية العرب، في اعتبار الشعر لا يقوم بحد الوزن وحده، بل سيذهب الفلاسفة العرب إلى أن الخيال أحد ضرورات تحقق الشعر» .[4]

فقوة ظهور الخيال في النص الشعري ينتج عنه الصورة الشعرية التي بها تُكتشف معاني النص، وتزيد من عباراته جمالا وقوة، فالصورة الشعرية «كانت عنصرًا مهمًا من

---

[1] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص87.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص7.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص26.

[4] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص93.

عناصر الابداع الشعري ووسيلته المتميزة بدا من المنطقي اتصافها بطبيعة متغيرة لما يطرأ من تبدل في القيم والتقاليد الشعرية في عصور ومراحل زمنية معينة، أو لظهور أسس شعرية جديدة أو تطور في المقاييس النقدية أو تباين في المواقف الشخصية من الشعر وموضوعاته»[1]، وعليه تعتبر هذه الصورة كغيرها من العناصر البانية للنص الشعري، في قبولها التغير الذي ينتج بفعل الاختلاف والتباين بين الشعراء والنقاد.

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص145.

الفصل الثاني: آليات اشتغال الخطاب النقدي

تكمن وظيفة الممارسة النقدية في إدراك القيم الجمالية والفنية التي تتضمنها الأعمال الأدبية، فالخطاب النقدي وليد تجربة قائمة على قراءة النص الأدبي ومساءلته، بمنطلقات منهجية تتحدد حسب النص.

ومنه فإن النص هو الذي يفرضُ منهجًا معينًا، على اعتبار أنه ظاهرة سابقة في عملية الدراسة، إذن، فالمنهج «يدُل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة» [1]، وبذلك نكتشف أن المنهج حريص كل الحرص على الوقوع في شيء من التناقض، لأنه مرتبط بالمنطق.

يتطلب النص لاكتشاف مقصديته، قواعد منطقية يتخذها الناقد لفهم وتحليل الظواهر الأدبية، لذلك عمل النقاد على تطوير الأدوات الإجرائية في التعامل مع النصوص الأدبية، بحيث تكون متوافقة مع المستوى الفكري؛ لأن النقد الحديث تغيّر «بفعل التغيرات الحاصلة _ فكريا وفلسفيا وجماليا _ فإنه قد حصل تجديد على مستوى المنهجية النقدية تكون أكثر فاعلية وكفاءة في تناول الظاهرة الأدبية» [2]، فالأدب شهد تطورًا وتغيرًا على مستوى بنائه، فحيثما يطرأ تغيير عليه تتبدل مع هذا التغيير الرؤية النقدية التي تشرعُ في دراسته.

ولعل هذا الخطاب النقدي الذي أقبلت على دراسته، تأسس على أدوات إجرائية، ساعدت في العملية النقدية، بحيث اعتمد صلاح بوسريف على مجموعة من الآليات ساهمت في عرض آرائه وأفكاره وأحكامه النقدية على النصوص والظواهر الأدبية، كما يُعتبر خطابه النقدي حداثيًا؛ لأنه درس مجمل المفاهيم المتطورة عبر العصور، فالاهتمام الكبير كان على القضايا الأدبية المعاصرة، والهدف وراء هذا الخطاب هو رسم منحى حداثيا، يبرز من خلاله التحول في بناء النصوص الأدبية.

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت، القاهرة، ط1، 2002، ص9.

[2] عبد القادر قدار، "مبدأ الوحدة والتواصل بين النقدين الحداثي وما بعد الحداثي قراءة في الرؤية، الأصول والآليات"، مجلة **التحبير**، جامعة الجيلالي بونعامة _خميس مليانة_، مج 4، ع 3، 2022، ص114.

1-المصطلح النقدي

كل خطاب لا يخلو في محتواه من المصطلحات، نظرًا لأهميتها التي تظهر في مختلف الخطابات المعرفية، فتعمل على توصيل تلك المعرفة من المرسل إلى المتلقي، ومن بين الخطابات التي تبنى وتقوم على المصطلح، نجد الخطاب النقدي، لما للمصطلح من دور أساس في فهم هذا الخطاب واستيعابه، فالمصطلح النقدي هو «رمز لغوي(مفرد أو مركب) أحادي الدلالة، منزاح نسبيًا عن دلالاته المعجمية الأولى، يُعبر عن مفهوم نقدي محدّدٍ وواضح، متفقٌ عليه بين أهل هذا الحقل المعرفي» [1] .

فالقارئ لمنجز صلاح بوسريف النقدي يلحظ توظيفه للمصطلح في عملية إنتاجه للخطاب، عند اشتغاله على مجموعة من القضايا النقدية.

ومن المصطلحات النقدية التي ظهرت في هذا الخطاب نذكر:

1.1-الخطاب:

يشترط في وجود متكلم ومستمع، فالخطاب متمثل في «القول المنطوق، ويكون إما مشافهة عن طريق التسميع بالتحديث أو المحاورة أو المناقشة... وإما يكون الخطاب مكتوبًا عن طريق أداة كتابة» [2]، وبالتالي فإن الخطاب يدل على ملفوظ يتوجه به المتكلم نحو المستمع بهدف إفهامه وتوصيل له معرفة ما.

فارتبط الخطاب عند بوسريف بالإلقاء الشفاهي للقصيدة، فجعل من الشعر «طقسًا أو لحظة ينصهر فيها الخطاب بالحركة أو بسلطة الحضور»[3]، وفي هذا النوع من الخطاب تُعلن الذات المتكلمة حضورها، لكن مع تطور القصيدة وانتقالها من الشفاهي إلى الكتابي، هنا تصبح الذات متخفية وراء خطابها، فلا تظهر في صورتها المادية الملموسة وإنما بصورة معنوية يشكلها النِتاج الخطابي، فالوجود يكون للخطاب فقط على مستوى الصفحة، ففي

---

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص24.

[2] الحواس بلخيري، "الخطاب المنطوق والخطاب المكتوب من منظور تداولي"، مجلة **الممارسة اللغوية**، جامعة مولود معمري _ تيزي وزو الجزائر_، مج 12، ع 2، 2021، ص357.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص10.

حالة الكتابة «تنفصل الذات عن خطابها... وهو خطاب لا يمكن مساءلته أو معارضته، على نحو ما يحدث في الخطاب الشفاهي» [1].

كما أن وجود الخطاب عنده يتضمن وجود متكلم ومستمع، فالخطاب «مبنيًا في لغته، ونسيجه البنيوي، على وسائط لغوية، تساعد في بناء الخطاب، على وضع التخاطب، أي باعتباره كلامًا ملفوظًا» [2]، فالقصيدة تتصدر في قمة هذه الخطابات، لكونها ملفوظة وذلك من خلال إنشادها وتلقينها سمعًا وليس كتابةً في أول ظهور لنموذجها، لكن مع ظهور الكتابة بمختلف أشكالها المتعددة التي تتبدى في الصفحة، تم تحويل الخطاب من نموذج واحد محكوم برؤية نقدية إلى التعدد والاختلاف، فالكتابة «وضعتنا أمام إمكانات أخرى للمعرفة والتخاطب، لم تكن متاحة من قبل» [3].

بمعنى أن الكتابة أدت إلى ظهور عدة أنواع من الخطابات الشعرية، فدخول الصفحة في عملية إنتاج دلالة الخطاب، أصبحت الذات قادرة على إبداء قوتها الإبداعية فبمجرد نقل « الممارسة الشعرية من المشترك إلى الفردي... عبرها تتشكل الذات داخل الخطاب، وتشيّد مسارها كتصيُّر دائم» [4] .

- **النص:**

تشترك العديد من المجالات المعرفية في نقطة التقاء مهمة، وهي احتوائها على نص يحمل تلك المعارف العلمية في قالب لغوي، وعليه فإن مفهوم النص يتعدد ويتبلور حسب اختلاف هذه المجالات، ولعل ما يهمنا في هذا المقام هو النص في الجانب النقدي .

ارتبط مفهوم النص في التراث العربي بكل ما هو واضح وصريح، فيعرفه الجرجاني بأنه «ما ازداد وضوحًا على الظاهر لمعنى في المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى» [5]، أما في النقد الحديث، فقد اهتم النقاد بوضع مفهوم محدد للنص، فهو «بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيها بينها بعدد من العلاقات» [6]، أي أنه

---

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص24.

[4] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص81.

[5] الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (د، ط)، 2010، ص202.

[6] طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2 ، 2000، ص35.

مجموعة من الكلمات تعمل على اتساقها وانسجامها علاقات ترتبط فيما بينها، وقد يختلف النص عن الخطاب «حسب مادة التعبير الخطية أو الصوتية» [1]، فالنص يميل كل الميل إلى ما هو مكتوب، ويحتاج في قراءته للتأويل حتى يتأتى فهم مبتغاه.

وبالوقوف عند المنجز النقدي لصلاح بوسريف، يتبين أنه أدرج الممارسة النصية في العملية الكتابية، أي أن النص يكون مجسدًا على الصفحة، لما لها من «أهمية كبيرة، وأصبح النص يُمارس كتابة» [2]، فالممارسة النصية غيّرت من منظور القصيدة التي ظهرت منذ القديم مقرونة بالإنشاد ومحتكمة للصّوت، «فالشعر الذي ظل أكثر من أربعة عشر قرن، محكوما بمقترح "القصيدة"، أو يختزل في نموذجها، لم يكن كما تشهد بذلك الممارسة النصية ذاتها» [3] .

فصلاح بوسريف يعبر عن بناء القصيدة الحداثية بالممارسة، لأن الذهاب «صوب "الكتابة"، باعتبارها مقترحًا شعريًا، كان محكومًا بلقائنا اليومي، بالممارسة النصية لهذا المقترح» [4] .

يرى بوسريف أن مفهوم النص قد اكتسب تبديًا وحضورًا من خلال التجارب الشعرية الحديثة التي تعد الكتابة جوهرها، والتي أحدثت فيها قلبًا جذريًا، فأصبح النص لا يتشكل من ما هو مكتوب فقط، وإنما ينُص كذلك على دلالات أخرى تظهر من الفراغ الذي يتركه الشاعر على سطح الورقة، فعند قراءة النص لا نحتكم لما هو مكتوب فقط «إن دَوَّلَ أخرى، أصبحت من شروط وعي النص، وقراءته، أعني "الفضاء الداخلي"، أو التوزيعات الخَّطية المختلفة التي قد تواجهنا في النص، أقصد الشعر تحديدًا» [5]

وبهذا فإن انتقال الإبداع الشعري من المشافهة إلى الكتابة، وضع لنا ما يمكن تصوره حول الخطاب والنص، كفرق واضح يمكن الاعتماد عليه للتمييز بينهما.

---

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1990، ص35.

[2] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص7.

[4] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص5.

[5] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص23.

2.1-الشعرية:

مصطلح الشعرية من المصطلحات المثيرة للجدل في النقد المعاصر، لما لقِّي النقاد من صعوبة في تحديد مفهوم موَّحد لها، نظرًا إلى تعدد ميادينها سواء عند العرب أو الغرب، وموضوعها هو موضوع قديم وجديد في الوقت ذاته.

فإذا عدنا إلى أول ظهور لهذا المصطلح، نجده عند أرسطو الذي اتجه بشرحه للشعر « من وجهة تجريبية، بتحديد معالم الشعر والبحث عن القوانين الفنية فيه، وأثرها» [1]، في حين قد أجمع النقاد حول الشعرية في الثقافة العربية القديمة بأنها كانت موجودة ممارسةً واصطلاحا هو أمر حداثي معاصر، فالشعر كلفظة «لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معيّن، كما أنها لم تُكرس تمامًا في النُصوص المترجمة عن أرسطو» [2].

أما الدلالة على وجودها كممارسة، هو مصطلح الصِّناعة الذي ظهر في الشعر العربي القديم، فمن خلاله أكد النقاد على وجودها عربيًا، لاشتمال الصِّناعة على قوانين تحكم الشعر وتبحث في أسسه، لتجعله في صيغة نموذجية مقدسة، فمثلا عند ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء"، نجد أن الشعر صناعة [3]، وكذلك تصور قدامة بن جعفر للشعر بأنه صناعة، «ولما كانت للشعر صناعة وكان الغرض في كل صنَّاعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكَّمال» [4].

وإذا ما ذهبنا إلى مدلول مصطلح الشعرية عند الغرب، نرى التعدد وعدم الاتفاق على تقديم مفهوم موحد لها، إلاّ أنها لم تخرج عن أصلها الذي هو بحث في القوانين التي تجعل نت الأدب أدبًا، فمن خلالها يتم تمييز النّص الأدبي عن غيره من النُّصوص، فالمعالجة لمصطلح الشعرية انتهت بأنها «علم الأدب بوصفها تبحث في قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر، وبوصف هذين الأخيرين ينطويان على خصائص أدبية» [5]، وبالتالي فإن موضوع الشعرية هو أدبية الأدب.

---

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص24.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994 ، ص12.

[3] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2001، ص16.

[4] قدامة بن جعر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، القسطنطينية، ط1، (د، ت)، ص3.

[5] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص83.

ومع تتبعنا لخطاب بوسريف النقدي، نكتشف أن مصطلح الشعرية، قد هيمن على ممارسته النقدية، سواء عند العرب أو الغرب وبدلالتيه القديمة والحديثة.

بما أن الشعرية كما سبق تعريفها بأنها بحث في القوانين التي تجعل من الأدب أدبًا، وبما أنها لقيَّت ممارسة عند النقاد العرب قديمًا، فإن بوسريف عند حكمه على بناء القصيدة تقليديًا ذكر مفهوم التأسيس عند ابن طباطبا العلوي الذي يشترط وجود قوانين وضعها العرب في تأسيس القصيدة من أجل بلوغها المعرفة الشعرية[1]، فالعرب وضعت شروط بناء القصيدة «وأسست له نظريًا، كما يذهب ابن طباطبا في "عيار الشعر"» [2]، إنه أصل القصيدة في شكلها التقليدي، ولما له أهميته في تأسيس بنائها.

فعند رجوع الناقد للشعر العربي القديم، حكم عليه بأنه لم يُكتب من فراغ، فالشعر لم يعد «يُكتب من فراغ، ولم يكن هكذا، حتى في وضعه الشفاهي» [3]، لأن ما أقدم عليه الشعراء العرب سواء قديمًا أو حديثًا كان له صلة بالمعرفة، بحيث أن الكتابة ناتجة عن معرفة يتَّسم بها الشاعر، وليس من خواء، ولكن الشيء الذي يميز الشعر القديم عن المعاصر، هو أن القديم عُرف بنمط واحد للقصيدة، في حين الشعر المعاصر، تخلى شعراءه عن تكرار النمط نفسه، فأبدعوا أنماطا جديدة حسب رؤيتهم المنفردة لبناء القصيدة.

ولعل ذكرنا لهذا الفرق، كان معبَرًا للوصول إلى أن الشعر العربي منحصر تحت سلطة المعرفة الشعرية، لأن هذه المعرفة هي التي أدخلت النّص في مهب ريح التَّحولات والتّغيرات، فحين ينبني النص على معرفة «أو ما يمكن أن نسميه هنا بالمعرفة الشعرية، هوما يجعل الشّعر يحفل بتقاطعات» [4]، فالمعرفة الشعرية تجعل النص ينفتح على العديد من المعارف الأخرى في إنتاجه، لأن الشعرية المعاصرة حرَّرت الشعر من شبح الأيديولوجيا «الذي كان يطيق على أنفاسها، ما جعل الهواء يتّسع أكثر للمعرفة الشعرية» [5] .

صرّح صلاح بوسريف أن الشعرية التي يريد التعبير عنها، هي شعرية اللّغة في خروجها على مسار التداول اليَّومي، وبذلك يقيم مسافة بين لغتين نميز بين كل منهما عن

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص13.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص47.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص53.

[4] المصدر نفسه، ص54.

[5] المصدر نفسه، ص55.

طريق وصف اللغة المنزاحة عن العادية باللغة الشّعرية، فالشعرية في التصور الذي ذهب إليه «هي اللغة في فرحها، أو ما نسميه، عادة، ب "التعبير الفني"» [1]، وهذا نظرًا إلى الطريقة التي يتم بها التعبير عن الأشياء.

لكن الفرق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية قد تلاشى مع نماذج النص الشعري المعاصر، بزوال ما يعرف بنقاء النوع، لكن التصور القديم للشعر عمل على الفصل بين الشعر والنثر، بحيث ليس هناك تداخل بينهما على الإطلاق، فظلوا «يحرصون على إقامة رؤيتهم التفاضلية بين الشعر والنثر، وجعل الشعر بالتالي في الواجهة» [2]، فالنص القديم أعلن رفضه عن كل اختراق يعتري نموذجه المقدس، أما النص المعاصر أصبح يسمح بتوالج نصوص أخرى معه ليس من جنس الشعر، «فوضع التوالج، هوما تحفل به الشعرية المعاصرة» [3] .

إذ نظرت الشعرية المعاصرة إلى هذا الأمر نظرة إيجابية، ورأت أن التداخلات النصية تزيد من نسبة الشعرية في النص الشعري، فعملت الكتابة على «تذويب المسافات الفاصلة، وطمس كل ما كان يفصل بين الشعر والنثر» [4]، الأمر الذي أدى إلى تغيير الأسس البانية للقصيدة.

فقد اتصف الطابع الشفاهي الذي ميّز القصيدة القديمة، بآلية الوزن، حين جعل الشعر خطابًا شفاهيًا إنشاديًا، هذا ما عملت الرؤية الشعرية القديمة على الاحتفاظ به، فجعلت من الوزن قاعدة أساسية في إنتاج شعرية النص، وحرصت على «الوزن كآلة بها يتحدد انتساب الشعر لذاته، أوبها تتحدد شعرية الشّعر بالأحرى» [5]، بمعنى أن اهتمام القدامى بشعرية النص كان منصب حول الصَّوت وفاعليته في إلقاء القصيدة.

لكن النظريات الشعرية المعاصرة غيّرت من مستلزمات النظريات الشعرية القديمة، فاستبدلت الوزن بالإيقاع، على اعتبار أن هذا الأخير يشكل دالا أكبر في النص، لأن

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي،ص98.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص24.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص54.

[4] المصدر نفسه، ص38.

[5] المصدر نفسه، ص25.

الوعي بالإيقاع بدأ يتسع «ويتخذ أبعاد نصية، فالوزن الذي ظل جاثمًا على أنفاس القصيدة لأكثر من أربعة عشر قرنًا، لم يعد هو أساس شعرية النص» [1] .

فصلاح بوسريف اهتم بالنظريات الشعرية في إدراك الفروقات القائمة بين البناء القديم والبناء المحدث للقصيدة، لكنه أوضح رأيه حول مسألة الإيقاع، فجعل منه الدال الأوسع وليس الأكبر، إضافة إلى ذلك رأى أن الإيقاع وحده ليس كافيًا لبناء شعرية النص، وإنما لابد للخيال أن يلازمه، فالإيقاع بمفهومه الجديد «الذي ذهبت إليه الشعرية المعاصرة، ليس هو دال الشعر، أو ما به يتميّز الشعر عن غيره، ثَّمة دوال أخرى، الخيال مثلا، هي إحدى المكونات التي لا يمكن للشّعر أن يحدث دونها» [2] .

إن الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي، غيّر من مفهوم الأسس التي كانت القصيدة التقليدية تقوم عليها، أي ما كان يبرز شعريتها لهذا على حد تعبير بوسريف اضطرت الشعرية المعاصرة إلى إعادة النظر في المفاهيم التي تبني شعرية النّص، فيقول: «إننا، إذن بصدد قلب في الوظائف والأدوار، أي بصدد ممارسة شعرية تعيد بناء برنامجها كاملا، وهوما يُحَتِّمُ ضرورة إعادة وضع المفاهيم والمصطلحات» [3]، فالكتابة جعلت النص غير محدّد في نموذج واحد متفق عليه، لأن الممارسة الشعرية العربية المعاصرة، عزّزت «وضعها النّصي بوضعه في أفق كتابي تحريري، لا يتَّسم بالبعد الواحد بل بالأبعاد الكثيرة» [4] .

رأى بوسريف أن شعرية النصوص التي غيّرت مجرى الكتابة لابدّ من وضعها تحت تسمية **الشعرية الدينامية المفتوحة**، لأن صفة الدينامية على النص الشعري تجعل منه يقبل الاستمرار في التجديد، ولا يقف تحت هيمنة التقليد، فتجعل من حركيته دائمة ومستمرة كشرط جوهري في بنائه، نظرًا لرفضها المطلق لكل ما هو مستقر وثابت، فيبقى «الانفتاح مُتَوثبًا، يقظًا، مفعمًا بحركيته، ولا يستكين، أو يستقر، وهذا هو عطب "الشعرية المفتوحة"، التي تفتقر لما يجعلها دائمة اليقضة والتَّوثُب» [5] .

---

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص206.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص41.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص154.

[4] المصدر نفسه، ص198.

[5] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص 42.

فالدينامية تجعل الذات المبدعة دائمًا تتطلع إلى ما هو أسمى وأرقى، لذلك وجب ملازمة الدينامية إلى جانب الانفتاح، فعند «عطف الانفتاح على الدينامية... هو إطار لاحتمالات وإمكانات غير مفروضة» [1] .

ولما كانت الشعرية بمعناها الحداثي، هو الوقوف في مصَّف التغيرات والتّحولات، فإن الشعر العربي القديم كذلك شهد انقلابا على الشكل المُوحد، من طرف شعراء كانت لهم مكانة في قول الشعر، لذلك رأى بوسريف ضرورة العودة لدراسة النصوص القديمة واكتشاف ما طالها من اختراق [2]، لأن رغبة الشاعر في التَّغيير كانت قائمة منذ القديم على إبداع «شكل شعري، يستجيب لطبيعة تجربته، وأن " النمط "، كان أقوى من "الأفق"» [3]، فشكل القصيدة المقدس كان غالب على تطلع الشاعر للإبداع.

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] المصدر نفسه، ص 37.

2-اشتغال الترجمة:

تعد الترجمة من أهم المحطات التي يمكن الاعتماد عليها في نقل ثقافة تختلف لغويًا مع ثقافة أخرى، بحيث تعمل على التقارب بين الأمم والحضارات، فالترجمة «هي طريق أخرى لجني كل مكاسب ذلك التنوع اللغوي» [1]، فهي فن وعلم ينطوي على نقل مصطلح أجنبي بلغة أجنبية إلى اللغة العربية، فتلتزم ب: «النقل من لغة إلى أخرى وقد عرفها العرب ونقلوا العلوم من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية» [2] .

لعبت الترجمة دور مهم في تبادل العلوم والأفكار بين الأمم المختلفة في اللغات والثقافات وهي بذلك «نشاط ثقافي معرفي، ظهر مع حاجة الإنسان إلى البحث عن وسيلة يحقق بها التفاهم بين اللغات الإنسانية المختلفة» [3]، فالمعارف التي تنقلها الترجمة تعمل على تطوير المعرفة وتوسيعها، وبما في ذلك المجال الأدبي والنقدي لتزويد الساحة الأدبية العربية بمختلف الأفكار النقدية الغربية.

فاهتم بوسريف بترجمة مجمل المصطلحات النقدية الوافدة من الغرب، نظرًا إلى واقع المصطلحات النقدية العربية الذي بات يحيى بحاجة إلى ترجمة المصطلحات الغربية، وإذ بالناقد واكب اجتهاده على الترجمة ونقل المفاهيم الغربية بصورة عربية مترجمة، برصده لمدى فعاليتها في اللغات الأخرى غير العربية.

عند عودة بوسريف للمصطلحات الفرنسية، حول طرحه للعلاقة القائمة بين الشعر والقصيدة، يُصرح بأن في كلمتي قصيدة وشعر مشكلة من مشاكل ومزالق الترجمة، ففي اللغة العربية الشعر يدل على جمع، والقصيدة ليست مفردهُ، لأن جمع قصيدة هو قصائد، وإن كانا يشتملان على نفس المدلول فإنهما يختلفان من ناحية النطق، وتراتبية الحروف، لكن في اللغة الفرنسية لم يوجد أثر لهذا الأمر، فكلمة poème تعني قصيدة وكلمة poésie تعني شعر، ما أمكن ملاحظته هو أن الكلمات في اللغة الفرنسية متقاربين على

[1] كوكبة من الباحثين، الترجمة والعولمة، تر: محمد خير محمود البقاعي، منشورات ضفاف، الملحقية الثقافية السعودية في فرنسا، ط1، 2013، ص49.

[2] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ص318.

[3] أحمد مدني، النقد وترجمة النص المسرحي، دار الهدى، المنيا، (د، ط)، (د، ت)، ص19.

اعتبار أن القصيدة عندهم مشتقة من كلمة شعر، وهذا ما يمكن أن يكون «مأزق الترجمة وخطره» [1] .

وخطر هذا المأزق يظهر في ترجمة النقاد العرب، للنماذج الشعرية الحداثية الغربية، الشيء الذي وقع فيه أدونيس عندما قام بترجمة ما يسمى ب "قصيدة النثر" ب poème en prose، فكلمة poème مشتقة من poésie الذي يعد الشعر، وليس مثل الثقافة العربية التي تشتمل على كلمتي قصيدة وشعر من دون عملية اشتقاق بينهما، ففي العربية «هذا الإشكال غير مطروح، لأن الأصل اللُّغوي بين poème وpoésie هو نفسه، وهوما يجعل من مشكل ترجمة poème ب "قصيدة" من قبيل إسقاط مفهوم له بناؤه، وأصوله المفهومية على مفهوم لا يحمل نفس المعنى، وهذه من معضلات الترجمة عندنا».[2]

وهذا الإشكال الناتج عن الترجمة هوما يبين أصالة الشعر أنه منجز عربي خالص، تحمله الثقافة العربية منذ الأول، فمنشأه عربي، فإذا «كان الشعر جمعًا، فمفرده ليس قصيدة، ولن يكون، لأن جمع قصيدة هو قصائد، وأصل الكلمة في العربية يشير إلى طبيعة النسب» [3] .

كما ترتب عن إشكال الترجمة هذا، إشكالية التسمية، لما ظهر، وسمي ب: قصيدة النثر. فبالرجوع لكتاب سوزان برنار وإعادة التأمل فيه يتوضح أن التسمية لا تسع تلك النصوص التي قرأتها وأقامت عليها شعريتها لأن «تسمية poème en prose، أتت إليها من غير المتن الذي اشتغلت عليه» [4] .

تطرق بوسريف إلى مسألة القصد في البناء الشعري، فانشغلت ترجمته حول هذا الأمر، وخصوصًا عند هنري ميشونيك في "سياسة الإيقاع سياسة الذات"، فيميز «ميشونيك بين السياسة la politique والسياسي le politique » [5] ، لأن السياسة التي هو بصدد الاقتراب منها لا تعني بمفهومها الأيديولوجي وإنما تعني الطريقة التي يتم وضعها في عد القوانين التي تتحكم في الخطاب، فهذه السياسة في نظر ميشونيك لا أساس لها في

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص91.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص10.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص91.

[4] المصدر نفسه، ص93.

[5] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص56.

حركة الإبداع، لأن الخطاب الإبداعي يتضمن ما هو سياسي le politique وأخلاقي l'éthique وشعري le poétique، كما أن الخطاب تتحكم فيه الذات المبدعة، حسب رؤيتها في بنائه، فيعتبر «السياسة خطابا له سياقاته التي لا ترتبط بما يسميه ب "سياسة الإيقاع "، أي الشعر» [1] .

ومن خلال هذا الطرح نكتشف مدى التداخل في المصطلحات الغربية في الحروف المشكلة لها، لكنها تختلف حسب المعنى ولذلك وجب على من يخوض عملية الترجمة الوعي بكل مصطلح وما يعكسه من معنى.

شهدت اللغة الفرنسية تجليًا كبيرًا في خطاب بوسريف النقدي، فاشتغل على ترجمة النصوص الناطقة بها في ظل ما يتماشى مع تطور الأدب، وما ترتب من تجديد بفعل الكتابة، فنجد أن الكتابة ومشتقاتها لها تميّز كبير في نقل ما خلفته حسب الثقافة الغربية نحو تجديد الشعر، فأصبحت الصفحة تقرأ بسوادها وبياضها معًا، لأن «قراءة السواد فقط هي قراءة عمياء أو هي، فضاء الأعمى، لأنها تكتفي، بجزء من المكان، بالمكتوب l'écrit دون غيره» [2] .

لكن العامل الأساسي الذي يعمل على تشكيل دلالتها هو الخط وكيفية وضعه على الصّفحة، وبذلك يلعب «الجانب الخطي graphique في الكتابة، دورًا كبيرًا في تغيير مجرى الرِّيح. الصفحة ستصبح ذات أهمية قصوى في تحديد وضع الكتابة l'écriture » [3]، فالصفحة نفت لكل السّمات الشفاهية التي كانت تمثل ضرورة حتمية في الشعر، بحيث كان الشعر يكتب حسب خطية واحدة، لا وجود لتجاوزها، أما مع الكتابة «فالخطية la linéarité، التي هي إحدى سمات الشفاهية، ستنتفي، أو ستتراجع بالأحرى، سيصبح المتكسّرُ هو ما تدعو الكتابة للاحتفاء به» [4] .

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص56.

[2] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص47.

[4] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص216.

كما أن الكتابة التي أقبل عليها الشعر المعاصر، أصبح يُطلق عليها بأعمال، فأصبح «الشعر يسير في سياق العمل l'ouvre، وأصبح المكتوب، هو ما يحكم أساس كل عمل» [1] .

ونبقى مع تجليات التغيير التي عمدتها الصفحة، في الوضع الكتابي للشّعر، فاهتم بوسريف بعمل مالارميه هذا الشاعر الفرنسي الذي ظهرت معه «الصفحة المزدوجة la double feuille، كفضاء مفتوح للكتابة» [2]، بحيث عمل بوسريف على ترجمة ما خاضته أعمال هذا الشاعر وتصوراته حول الصّفحة، ومنه كشف لنا الناقد أن الخوض في الدلالة الناتجة عن الصّفحة تحتاج إلى قارئ واعٍ يدرك الفرق بين كتابة صوتية une écriture phonétique وبين الفضاء الخطي المتاح للصفحة كما يسميه جاك غودي la raison graphique.

كما اهتم أيضا صلاح بوسريف ولم يغفل عن الترجمة، في مسألة النص الشعري الذي انفتح على أجناس أدبية أخرى وهوما ظهر عند شايفر ب la multiplicité générique، أي المضاعفة الأجناسية، التي عملت على «نقل النص، من المجال الضّيّق للأدب، إلى وضعه في أفق انشراحه» [3] .

مصطلحات أخرى اشتغل عليها بوسريف في خطابه من خلال الترجمة وهي كالآتي:

المصطلح الغربي	ترجمته
_ signifiant majeur.	_ دال أكبر. [4]
_ Graphique.	_ كتابة.
_paradoxes.	_ مفارقات. [5]

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص135.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص47.

[4] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص132.

[5] المصدر نفسه، ص 135.

_ enjembement.	_ التدوير. [1]
_ assonance.	_ مؤالفة.
_ dissonance.	_ مخالفة. [2]
_ mutations.	_ إبدالات. [3]
_ la contemporaneité.	_ المعاصرة. [4]

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص139.

[2] الصدر نفسه، ص167.

[3] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص8.

[4] المصدر نفسه، ص15.

3-المثاقفة:

إن انفتاح الفكر العربي على الغربي في مختلف المجالات أدى إلى نشوء تفاعل واحتكاك العرب مع الثقافة الغربية، فمصطلح المثاقفة يدل على ذلك التواصل والتبادل وانتقال الأفكار من ثقافة إلى أخرى.

الانفتاح على الثقافات الأخرى، شاع منذ القديم، فالحضارة العربية الإسلامية بلغت أوج ازدهارها عند نجاحها في التعامل مع الثقافة المغايرة لثقافتها، لأن الاطلاع على الثقافات الأخرى، يعد من أهم الروافد التي تسعى إليها كل أمة، بحيث يكون اتصالاً مثمرًا يهدف إلى التطور والتجديد، وعليه فإن المثاقفة هو مصطلح حديث لكنه يعبر عن ممارسة ظهرت منذ القديم، فالمثاقفة «هي اكتساب ثقافة مغايرة للثقافة الأصلية للفرد أو الجماعة، وهي هنا تشير إلى الثقافة الأجنبية التي يضيفها الفرد أو الجماعة للثقافة الأصلية» [1]، وبذلك فهي إضافة ثقافة أخرى مخالفة للثقافة المحلية.

ولعل اشتغال النقاد في المجال النقدي المعاصر، أجبرهم على الاطلاع على مختلف الثقافات، فتجلت مختلف الأفكار المغايرة للثقافة الأصلية في المشروع النقدي العربي، واهتمام النقاد العرب بالنقد الغربي «تأليفا وترجمة للكثير من أعمال النقاد الغربيين كخطوة أولى للتعريف بمناهج هذا النقد ونظرياته، ثم لمتابعتها وتسهيل الإفادة منها ثانيا» [2]، ومنه فالاتصال مع الثقافة الأخرى يكشف أوجه الاختلاف بين ثقافتين، كما أنه يقف عند التباين في التطور، ومعرفة عمليات التأثير والتأثر المتبادل.

نقل لنا صلاح بوسريف، مجمل التصورات النقدية الغربية التي تعامل معها في بناء خطابه النقدي، محاولاً بذلك البحث عن تلك التصورات في الثقافة العربية، دلالة منه على الرغبة في «تأكيد مشروعية التوجه النقدي نحو الغرب، من ناحية، وذلك بربطه بالتراث،

---

[1] جمال نجيب التلاوي، المثاقفة عبد الصبور وإليوت دراسة عبر حضارية، تر: ماهر مهندي، حنان شريف، دار الهدى، ط1، 2005، ص6.

[2] عبد القادر طالب، "المثاقفة وإشكالاتها في الخطاب النقدي العربي المعاصر"، مجلة **جسور المعرفة**، مج: 4، ع2، جوان 2018، ص49.

وابراز شكل من أشكال الأسبقية الحضارية العربية من ناحية أخرى» [1]، فتجلت مثاقفة بوسريف مع الثقافة الأخرى في عدة نقاط.

فعند إشارته للثقافة العربية القديمة، التي استدل بها على مجمل القوانين البانية للشعر العربي القديم، والذي من خلالها شكّل أفكاره النقدية منذ ظهور النموذج الأول، المتمثل في الأداء الشفاهي للقصيدة العربية، من أجل البحث عن ثقافة عربية أصلية يدافع عنها في ظل التوجهات الغربية التي تعلي من شأنها في تطور الأدب وتجديده، لأنه يرى أننا مهما خضنا تحولات الحداثة وتغيراتها إلاّ أن هناك قوّة تدفع نحو الرجوع إلى الأصل والتمسك به دون انتباه أو وعي بذلك، لأن المفاهيم القديمة تتملكنا و «تقيم في أذهاننا، أو تترسخ، فإن نظامها الذي تتأسس عليه رؤيتها للوجود والموجود، معًا، يتسرب إلى ما نكتبه، وينعكس عليه... حتى ونحن نتبنى الحداثة، كأفق لرؤيتنا» [2] .

ظهرت مثاقفة بوسريف مع الثقافة الغربية، عند ذكره لما أقبلت عليه النظريات الشعرية الغربية المعاصرة، في عدّها للإيقاع الدال الأكبر في الكتابة الحديثة، هذا التصور الذي ظهر مع هنري ميشونيك، بسبب انفتاح النص الشعري مع غيره من النصوص التي كان لا يقبل التداخل معها، «فوضع التوالج، هو ما تحفل به الشعرية المعاصرة، بالمفهوم الذي يعطيه لها ميشونيك» [3].

فعزز بوسريف هذا الحكم النقدي الغربي المخالف للثقافة العربية الأصيلة، التي كانت تعتمد على الوزن كقيمة ملازمة للنص الشعري، بتطرقه إلى أهمية هذا العنصر في بناء القصيدة العربية التقليدية، لأن النص عندما ابتذل قاعدته «عاد النقد، أو من عملوا على ممارسة الشعر نقدًا إلى الاحتماء ب " القاعدة "» [4] .

فاستحضر آراء النقاد القدامى حول القواعد التراثية التي حصرت الشعر العربي القديم في "عمود الشعر"، أمثال: ابن رشيق، قدامة بن جعفر، الآمدي، الجرجاني، ابن خلدون، حازم القرطاجني... وغيرهم، في إطار تحديدهم للعناصر البانية للقصيدة، «ورغم ما تحققه

---

[1] رواء نعاس محمد، "المثاقفة والمثاقفة النقدية في الفكر النقدي العربي"، مجلة **القادسية**، مج: 7، ع3_4، 2008، ص179.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص18.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص54.

[4] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص9.

لغة الشعر من "تجوز" و"توسع" و"عدول" في الخروج على مبدأ "المقاربة" كما أكد عليه وأثبته عمود الشعر العربي، فإن أغلب مقاربات الشعر في النقد العربي القديم، سعت إلى نوع من التمسك بهذا "الاستقرار"» [1].

كما استحضر الثقافة الفلسفية حول رأي الفلاسفة في العامل الأكثر أهمية في بناء القصيدة، والمتمثل في الخيال، لأنهم يعتبرون الشعر محاكاة، فالشعر «عندهم إذا كان موزونًا وليس محاكيًا، أي مفتقدًا للتخييل، لا يعد شعرًا» [2].

لم يغفل صلاح بوسريف عن المنطلقات الصوفية في بناء تجاربهم الشعرية، والتي مثلت نوعًا من الاختراق والخروج عن النموذج الأصلي للقصيدة، فنجد أن الخيال حظي بمكانة عالية في الكتابة الصوفية، والذي يعد تمردًا على الأصولية النقدية القديمة التي أعدت الوزن هو المعيار الأساسي، لأن الصوفي «وهو بصدد عبور ظاهر الشيء إلى باطنه، كان في حاجة إلى لغة تصمد أمام هذا "العلو"... وآلية التعبير عن هذا المطلق لدى الصوفي هي الخيال» [3].

كما ذكر بوسريف مسألة الأمراض الشعرية عند الصينيين، في حال ما انزاح شعرائهم عن الخصوصية المنوطة لتجاربهم، ويقارب بذلك ما طرأ بمثل هذه الأمراض عند الشعراء العرب أمثال: أبو نواس، أبو تمام، المتنبي، الأمر الذي أوضحته المصادر العربية القديمة التي تسمى ب: "مآخذ العلماء على الشعراء"، فكما كان هذا القانون عند الصينيين يكتشف خروقاتهم كذلك هناك عند العرب ما يشابه هذه المسألة، دلالة على وجود معيار لكلا الثقافتين في الحكم على الشعر، فسماها بشعرية المعيار وعدها «إحدى المشتركات التي لم تنج منها الشعريات الشرقية بجغرافيتها، وهو ما ينطبق على الشعريات الأوروبية» [4].

ونبقى مع الثقافة الصينية، التي تبدو في كتابات الناقد أنها حظيت بقراءة من قبله وتمعنها بدقة من أجل الكشف عن ما هو مشابه في الثقافة العربية الأصيلة، فذكر تسمية الشاعر الصيني الذي يوظف الأرقام في نصه الشعري ب: "أستاذ رياضيات"، لأن في الثقافة العربية كذلك ما يعكس هذه الظاهرة الرقمية في الشعر، فاستدل بوسريف بكتابات

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص113.

عصر الانحطاط، إضافة إلى ما ظهر مع حداثة الكتابة، التي أصبح الرقم فيها «أحد الدوال البانية لخطابها، والأرقام في بعض النماذج لا تكتب لغة، بل أعدادًا، وهو ما يشوش خطية القراءة ويجعلها تقع في ارتباك» [1] ، وذلك بهدف الوصول إلى أن النص الشعري اتسّم بالبحث عن كل أنواع الكتابة المتاحة له، من أجل تكوين شعرية خاصة به.

كما أثث بوسريف رؤياه النقدية حول ما غيّرته الكتابة في الشعر العربي، التي أصبحت تولي أهمية للصفحة وما يترتب عنها من دلالة متجلية عليها في سوادها وبياضها بالثقافة الغربية، عند الشاعر الفرنسي مالارميه حول الصفحة المزدوجة، التي جعل منها هذا الأخير مساحة تصويرية تتشكل من سطور النص، وبياض الصفحة وفراغاتها، فالصفحة المزدوجة «في ما يذهب إليه مالارميه، ستصبح، ببياضاتها، وأحجام حروفها، والتوزيعات الخطية المقترحة، بأشكالها المختلفة، هي ما يجعل النص ماثلا في وعي قارئه» [2].

وبهذا فإن بوسريف شكل وعيه حول الكتابة من خلال تطلعه على الأعمال الغربية للشعر، في نموذجها الحداثي، وما أحدثته من تأثير على الثقافة العربية المعاصرة.

كل هذه الحفريات النقدية عند بوسريف عكست تعدد ثقافته، وكيفية اعتمادها واشتغالها في خطابها النقدي، بهدف الوصول إلى الانقلابات والتغيرات التي طرأت على القصيدة العربية، بانتقالها من المنجز الشفاهي إلى المنجز الكتابي.

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص115.

[2] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص17.

4-التّناص النقدي

لا وجود لإنتاج فكري من العدم، فلا بد لأي كاتب أن يتزود بمخزون ثقافي، لكي يستطيع إنتاج عمل جديد خاص به، وذلك بالاطلاع على تجارب من سبقوه والتفاعل مع كتاباتهم لأنه بحاجة إلى الأخذ منهم والتأثر بأعمالهم ليظهر ذلك في عمله.

اشتغلت الممارسات النقدية الحديثة بشكل بارز حول التناص، على اعتبار أن النص هو نتاج لظروف سابقة له، فيعتمد على نصوص متعددة في عملية طرحه لمختلف الأفكار المعرفية، ومنه، فإن التناص هو عملية تتضمن «ترحال النصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى» [1]، فالقول بأن التناص من اهتمامات النقد المعاصر لا ينفي وجوده في النقد القديم.

إن فكرة التداخل النصية لم تكن غريبة عن التقاليد العربية القديمة، فنجد أن العرب القدماء انتبهوا إلى مسألة التداخل النصي، فالشعرية العربية القديمة و «نظرية التناص الحديثة يشتركان في تقرير أمر فني واحد، يتمثل في أن تداخل النصوص وترابطها يشكل سمة فنية» [2]، فللتناص جذور في الثقافة العربية.

التناص هو أداة كشفية إجرائية، يعمل بها المتلقي كآلية يحدد بها اشتغال الخطابات المتداخلة فيما بينها، فهي عملية ليست بالأمر الهيّن لأنها تستلزم على القارئ ثقافة واسعة فالتناص هو «ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح» [3]، فمن أقبل على هذه العملية وجب عليه الاطلاع الواسع والقراءة الفاحصة والواعية.

وبما أنه لا وجود لخطاب، دون أن يشتمل على عملية التَّناص مع خطابات أخرى، سأقوم بعرض لأهم الخطابات التي وجدت أنها لها صلة وتداخل مع خطابات صلاح بوسريف النقدية:

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص21.

[2] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، افريقيا الشرق، المغرب، (د، ط)، 2007، ص49.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص131.

1.4-أدونيس:

_انطلق صلاح بوسريف في خطابه النقدي من الوضع الشفاهي للقصيدة العربية، وذلك مع أول ظهور لنموذجها الشعري العربي، فهي مفهوم «يشير إلى شكل الخطاب، أي إلى وضعه الشفاهي عندما كانت القصيدة تلقى وتُنشد» [1]، ومنه فإن هذا الوضع التقليدي للقصيدة يدل على غياب التدوين، فأهمية الصوت في الإنشاد الشعري كانت أكبر من القصيدة بحد ذاتها، وهذا راجع إلى سلطة النموذج الوحيد المنحصر في قوانين عمود الشعر، وفي إطار حديث بوسريف عن طبيعة القصيدة التقليدية نلحظ أنه تتَّاص مع أدونيس، هذا الأخير الذي رجع إلى الثقافة العربية القديمة، في محاولة منه لبناء شعرية عربية، بحيث أنه تطرق إلى القصيدة في بدايتها، في المرحلة الأولى من شعريته، والتي يسميها بالشعرية الشفوية، فيشير باستخدامه لمصطلح الشفوية إلى «أن الأصل الشعري العربي في الجاهلية، نشأ شفويًا ضمن ثقافة صَّوتية _ سماعية، وإلى أنه من جهة ثانية، لم يصل إلينا محفوظًا في كتاب جاهلي» [2]، دلالة منه على غياب التدوين.

_ذكر بوسريف أن المنشد للقصيدة يهتم لمظهره الخارجي مشيرًا إلى أهمية الحضور في هذا المنجز الشفاهي، فاهتم الشعراء «بلباسهم، وبشكلهم الخارجي، وهم يتهيأون لإنشاد قصائدهم، أو لإلقائها أمام جمهور من المستمعين» [3]، الفكرة نفسها يطرحها أدونيس، فذكر تلك العادات التي التزم بها الشعراء في العصر الجاهلي عند قيامهم بإنشاد منجزاتهم الشعرية، فكان «بعض الشعراء يلبس، حين ينشد شعره، ثيابًا جميلة مختلفة عن ثيابه العادية، كأن الانشاد احتفال _ عُرس أو عيد» [4] .

_ وظف بوسريف عند طرحه لمقترح القصيدة المغربية الحديثة طرح أدونيس في أسئلة التحول، فحاول بوسريف من خلالها الاقتراب من التحولات التي تميز بها منجزو الشعر المغربي الحديث، بحيث أن هذه الأسئلة تمثل إجراء «يفترض سلفًا وقوع تحول ما، وبناء هذا المتحول لأسئلته، أي لثوابته» [5]، ومن هنا نكتشف أن بوسريف في هذا الطرح، اختلف مع

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص9.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، ص5.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص36.

[4] أدونيس، الشعرية العربية، ص9.

[5] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص14.

أدونيس في التسمية، فأدونيس اقترح أسئلة التحول، في حين أن بوسريف أضفى عليها تغييرًا، وسماها بتحول الأسئلة، تماشيا مع متطلبات قراءته، وإذا بحثنا عن هذه الأسئلة عند أدونيس نجدها في الشق الثاني من مراحل تكوين شعريته، لأنه بحث في هاجس السؤال والقلق الوجودي الذي أصاب الشاعر، نتج عنه نصوص مغايرة للشكل الثابت، فكون الشعر «سؤالا يعني أنه يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحًا، وأنه لا يقدم يقينًا، فالسؤال هو الفكر، لأنه قلق وشك» [1]، فبمجرد زوال حالة الاطمئنان واليقين وظهور التساؤل عند بعض الشعراء تجاوز الشعر حالة التقليد وخاض في التحول.

_ لم يهمل بوسريف مجمل التصورات التي يمكن ذكرها عند الانغماس في الثقافة العربية القديمة، وذلك للبحث عن معالم الحداثة بمفهومها المعاصر في التراث العربي، ليبرهن وجودها بفعل التمرد والخروج عن النموذج السائد لأن الشعر العربي القديم احتوى على وجود اختراقات خاضها شعراء عرب، أمثال: أبونواس، أبوتمام، فمن «يعود إلى ماضي الشعر العربي، سيضع يده على اختراقات طالت تجارب شعرية لشعراء لهم مكانتهم في هذا الشعر» [2]، وهنا يتضح التشابه مع أدونيس في مسألة الاختراقات الشعرية التي شهدها نموذج الشعر العربي القديم، وذلك في وقت ساد فيه النظام الجماعي، فصرح أدونيس على وجود لهاجس الحداثة في الإنتاج الشعري العربي القديم، إذن فالشعر لم يعد «عند أبي نواس وأبي تمام لنموذج تراثي...صار إبداعًا لا يتم إلاّ بدءًا في استبعاد التقليد» [3] .

2.4-محمد بنيس:

أثرى صلاح بوسريف خطابه النقدي بتداخل مع نصوص أستاذه الناقد المغربي محمد بنيس:

_ حينما شرع بوسريف في عرض ما أحدثته الكتابة من تغير وتحول في الشعر العربي، تماشيًا مع تشكيل حداثة عربية، هناك مجموعة من الشعراء مازالت كتاباتهم تعتمد المشافهة في زمن تلاشت وانزاحت هذه الخاصية في الشعر، وظهر ما سماه ب: حداثة الكتابة، وهو مأزق وقع فيه بعض الشعراء المغاربة فالقلة منهم من «وعوا الكتابة ومارسوها شعريًا، هم

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص73.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص36.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول صدمة الحداثة، ص18.

الذين يكتبون أعمالا œuvres اليوم، ويعطون الصفحة دورًا كبيرًا في تلقي النص وقراءته» [1]، والمأزق نفسه تطرق له محمد بنيس عندما خاض في تجارب مارست سيادة التقليد في ظل مواكبتها للتجارب العربية الحديثة، فبتقسيمه للحداثة الشعرية في العالم العربي «إلى حداثة معطوبة وحداثة معزولة يبرز لنا الوجه الظاهر لسيادة التقليد» [2]، وبذلك فيستوجب لزوم وعي مصاحب للكتابة الحديثة، لكن الاختلاف بين بوسريف ومحمد بنيس حول مأزق هذه الحداثة وُجد في التسمية، فيسمي بوسريف هذه الممارسة الشعرية التي وقع فيها شعراء الحداثة، ب: نصف حداثة ونصف تقليد، أو الحداثة المخنوقة، بحيث يرى أنها «نوع من الترقيع، نصوص تعيش محنة انتقال، أوهي بالأحرى تقف على عتبة التلاشي والانطفاء» [3].

_تطرق بوسريف إلى الأشكال الأولى التي عرفها العرب من أشكال الخرق، والتي تتمثل في اختراق سلطة المكان، فأحضر لنا أساليب هذه الاختراقات، لتكشف مدى اشتغال العرب منذ القديم على الاختلاف، فهذه «الجغرافية الجديدة التي أتاحتها هذه الأشكال الهندسية المختلفة، تكشف في العمق عن رغبة إنجاز النص خطيًا، ولو في بنيته التقليدية، وتوظيف العين كشريك في الاحتفال بالمنجز الخطي للنص» [4]، وهذه النماذج ذاتها نجد لها حضورًا عند محمد بنيس، لإبرازه بنية المكان في متن الشعر التقليدي، ونفى لوجودها في النص الشعري المغاربي المعاصر، ما يدل على أن الشعراء المعاصرين أهملوا مثل هذه الكتابة، أما قديمًا «فقد انتبه بعض النقاد العرب القدماء وخاصة المتأخرين منهم لأهمية المكان في تشكيل النص الشعري ونجد النقاد المغاربة والأندلسيين يفطنون لهذا المجال ويدخلونه ضمن أبواب البديع» [5] .

_اشتغل محمد بنيس على الشعر المغربي المعاصر، وفي إطار ذكره لتمرد الشاعر المغربي عن ما هو تقليدي، تحدث عن مجموعة من هؤلاء الشعراء، التي أصبحت كتاباتهم بعيدة عن الأغراض القديمة، فأنتجوا شعرًا يحفل بالواقع اليومي للإنسان المغربي «محاولاً تركيب رؤيته

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص29.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها _مساءلة الحداثة_ ص164.

[3] صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، ص19.

[4] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص196.

[5] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985، ص97.

الجديدة وفق قوانين لغوية وإيقاعية وبصرية لا علاقة لها بالنمط السائد» [1]، وهذا جانب من الجوانب التي اعتمدها بوسريف، في رؤيته حول المرجعيات البانية لتجارب جيل الثمانينات في المغرب، فيُقر بأن هناك «مرجعيات أخرى كحضور اليومي من خلال بعض تفاصيله لدى الشاعر الراحل أحمد بركات مثلاً» [2] .

_ ذكر صلاح بوسريف تجربة جبران خليل جبران، الشاعر الذي أحدث خلخلة في البناء الشعري العربي، ومثّل بذلك أول اختراق للبنية الشعرية العربية، فتمثلت تجربته كنوع من أنواع بداية التحرر من سلطة التقليد، مما يجعل من الذات تتجلى في الخطاب من خلال إبداعها، فالذين اشتغلوا على كتابة جبران اعتبروا «أن ما كتبه شعرًا، يدخل ضمن ما سموه ب "الشعر المنثور"، فما كتبه جبران شعرًا، لم يكن يدخل ضمن ما عُرف ب "الشعر الصافي"» [3]، والاهتمام بهذا الشاعر نجده كذلك عند محمد بنيس في دراسته لتطور القصيدة العربية وما أصابها من إبدال وتغير على مستوى البنية، فعند وصوله إلى الرومانسية ذكر لنا نموذج جبران، بحيث، توجه مسار «الممارسة الجبرانية نحو إلغاء الحدود والمركز بين الشعر والنثر في دمعة وابتسامة على الأقل، ولنا هنا فرصة للتأمل بخصوص الشعرية العربية أساسا» [4] .

_ تناص صلاح بوسريف مع محمد بنيس في حديثه عن الشعرية المفتوحة، بحيث ذهب محمد بنيس في سياق بحثه عن إعادة بناء الشعرية العربية إلى إحداث شعرية مفتوحة تكون قادرة على الاهتمام بالشعر العربي وحداثته، فالشعرية العربية المفتوحة عند محمد بنيس «ستكون بحثًا متجددًا، مغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر، ولن تكون إمساكًا بنظام ثابت ولا زمني» [5]، وكذلك صلاح بوسريف ذهب نحو هذه الشعرية، لكن هذا الأخير أضاف عليها صفة الدينامية التي تجعل النص في حركة دائمة نحو التجديد، فالشعرية الدينامية

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص318.

[2] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص24.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص84.

[4] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ص65.

[5] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 1. التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص55.

المفتوحة هي التسمية التي رآها بوسريف مناسبة للشعر الذي يُكتب اليوم أي الشعر الذي صار تحت خاصية الكتابة. [1]

3.4-جابر عصفور:

إن ما ألفناه من النصوص النقدية لجابر عصفور، أمكننا اكتشاف أهم ما تقاطع منها في خطابات صلاح بوسريف، ولعل من أهم ما يمكننا ذكره لهذه الخطابات المتوافقة بين كلا الناقدين نجد:

_ اهتم صلاح بوسريف في إنتاجه النقدي بالعودة إلى الأصولية النقدية العربية القديمة، وذلك في إطار بحثه عن العناصر التي تنبني عليها القصيدة، فقد ذكر لما ذهب له حازم القرطاجني في اقتراحه للتخييل كعنصر مهم في البناء الشعري، وذلك في زمن عرف فيه الشعر تعصب نحو التقليد الأعمى للنموذج المثالي له، لكن حازم تجاوز هذا التقليد وأضفى طابع التخييل على الشعر «فقد نظر إلى الأمر من زاوية أوسع، أي من الزاوية الجمالية التي تتجاسر فيها العلائق بين فنون مختلفة» [2]، والقضية نفسها تجلت عند جابر عصفور، الذي رأى أن حازم القرطاجني قام بتقليد الفلاسفة حول مسألة الخيال الذي يُعد خاصية شعرية يتميز به الشعر عن غيره من العلوم، وذلك نظرًا لكون الشعر فن، والفن لابد أن يشتمل على الخيال، وعليه فإن حازم القرطاجني تابع «إنجازات الفلاسفة السابقين عليه...، فيرى أن الفن _ بوجه عام _ يتميز عن الفلسفة والتاريخ وما شابههما بأنه نشاط تخييلي له طبيعته النوعية» [3] .

_ اشتغل صلاح بوسريف على الشعر العربي القديم، وجعله أهم محاوره النقدية، هادفًا بذلك إلى البحث عن التجارب التي أضفت في طياتها طابع الحداثة، رغم الظروف السائدة عند العرب قديمًا والمتمثلة خاصة في تقييد الشعراء العرب في كتاباتهم، حيث أن الفكرة نفسها نجدها عند جابر عصفور، ولعل من أهم هذه القضايا التي شغلت بوسريف ورأيت أنها متوافقة مع ما طرحه جابر عصفور، هي الكتابة الشعرية عند أبو تمام، فعند خوض بوسريف في هذه التجربة التي رأى فيها نوع من التحديث الذي ظهر في القديم، يلتقي مع

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص42.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص26.

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص189.

جابر عصفور في أهم نقطة وهي أن أبو تمام عمل على خلق معاني جديدة، وقصد التوجه نحو تجربة شعرية مغايرة للسابق، فاجتهاده في الشعر وسعيه وراء تصورات تتعارض مع القديم «أجدى على الشاعر من متابعة بلاغة الأطلال، ويقترن الحماس للابتكار والإبداع، في هذا السياق بحماس البحث عن آفاق فكرية مغايرة» [1]، أما بوسريف، فيرى أن تجاوز المألوف عند أبو تمام، كان وراء تصوره للغة الشعرية التي وجد أنها دائمًا تتعرض للتكرار، فلم يقبل هذه اللغة، وعمل على تغيير المجرى، «ووضع قارئه في حرج، لأن "المعنى" الذي كان يفد علينا من رواسم بلاغية، تحدث بمجازات واستعارات "قريبة"، لم يعد متاحًا، أو ممكنًا، وفق معايير سابقة» [2] .

_ تداخلت رؤية صلاح بوسريف مع رؤية جابر عصفور حول مفهوم الحداثة، وذلك من خلال زاوية النظر إلى الماضي، فيؤكد بوسريف أنها ليست قطعًا مع ما تعودنا رؤيته في القديم أو الحاضر، كما أنها ليست التفكير في مجهول لم يسبق رؤيته، ليتبدى ويظهر في المستقبل، وإنما هي «سيرورة وتجدد دائمين، إبدالاتها هي دمها أوهي النبض الذي به نقيس سيرورة حياتها وتأثيرها» [3]، وهذا ما نجده كذلك بوضوح عند جابر عصفور، الذي يرى أن الحداثة تنطوي على الابتداع والابتكار، ومنه فالحداثة «هي أن تبدأ من حيث انتهى الآخر، لا على سبيل التقليد، وإنما على سبيل الإضافة والابتداع الذي يبدأ من سنن زمنك وشروط مكانك» [4] .

_الحداثة عند بوسريف هي تفكير في المتغيرات التي شهدها الوجود بغض النظر عن الزمن الذي تجلى فيه هذا التغيير، وبهذا يظهر فهم الحداثة عند بوسريف بأنها «وقوع النص خارج الزمان وهو ما يضمن بقاء النص، ويجعله نصًا مخترقًا لحدود وتصورات» [5]، والرأي نفسه نجده عند جابر عصفور، وذلك عند تمييزه بين الحداثة كمذهب والحداثة كمنزع، حيث أن هذه الأخيرة تنص على ما نص عليه بوسريف، عندما أخرج الحداثة من دائرة الزمن، لأننا بمجرد ذكرنا لكلمة حداثة يذهب تفكيرنا نحو المستقبل والقطع التام مع الماضي، لذلك أكد

[1] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991، ص129.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص19.

[3] صلاح بوسريف، رهانات الحداثة، ص7.

[4] جابر عصفور، تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير، لبنان، ط1، 2014، ص128.

[5] صلاح بوسريف، رهانات الحداثة، ص27.

جابر عصفور بأن الحداثة هي كل معرفة متحولة ومتغيرة وغير مشروطة بحقبة زمنية معينة، فبالرغم من تولد منزع الحداثة «من بعض العناصر التكوينية لمذهب الحداثة، فإنه يستقل عنها ويفارق حقبتها التاريخية ويتحول إلى حال معرفي لا ينحصر في حقبة زمنية بعينها» [1] .

_ كما نجد أيضًا وجه التشابه بين الناقدين في ضوء تحدثهما عن الحداثة، وهو أن كلا منهما يراها تطلع لأفق مغاير، بمعنى أنها تحرر من كل فكر سائد وثابت، لكن الاختلاف في هذا الأمر كان حول تسمية هذا الأفق، فبوسريف يسميه بأفق احتمالات، وذلك في سياق رؤيته للحداثة على أنها كل إبدال وتغير جديد، «فالحداثة بهذا المعنى هي أفق احتمالات الماضي فيها هو لحظة توتر دائمة، وإعادة تفكير وتأمل في ممكن ومستحيل رهاناتها» [2]، أما جابر عصفور يضيف له كلمة مفتوح، فيصبح الأفق المفتوح، بحيث يكون «أفقًا مفتوحًا يساعد في نقل المجتمع _ بواسطة طليعته_ من فكر مسيطر، جامد، منغلق على نفسه، اتباعي في وسمه، تقليدي في صفته، إلى فكر متحرر، ينفتح على كل جديد حوله» [3]، فكلا الوصفين لهذا الأفق الذي تضعه الحداثة هدفًا لها، يؤدي في الأخير إلى معنى واحد، وهو أنه ذلك التحرر الذي بواسطته نستطيع اكتناه كل تبدل وتغير.

_حظيت الحداثة عند صلاح بوسريف باهتمام كبير، ومساحة واسعة في خطابه، بحيث نجده يُصرح أن فهم الحداثة، يشترط مساءلة الذات عن التغير الذي يطرأ على طريقة التأمل ويؤدي للتفكير والتطلع إلى ما هو مغاير، بمعنى أنها حداثة قائمة على مبدأ التساؤل، لأن إدراك مستحيلات الحداثة «مشروط أولاً بقدرة أسئلتنا على تغيير مواقع وزوايا تأملاتها... كما أن هذا الفهم مشروط ثانيًا بمساءلتنا لذواتنا ولآفاق ورهانات الحداثة ذاتها» [4]، والاهتمام نفسه نجده منصب في خطاب جابر عصفور، في تحديد مفهومه للحداثة، فيرى أنها تمرد الذات عن الطريقة المعتادة، بحيث أن هذا التمرد يحكمه فعل المساءلة، لأن الحداثة «تبدأ من اللحظة التي تنقسم فيها الذات العارفة على نفسها لتغذو فاعلا للمساءلة ومفعولا لها» [5] .

---

[1] جابر عصفور، تحديات الناقد المعاصر، ص124.

[2] صلاح بوسريف، رهانات الحداثة، ص7.

[3] جابر عصفور، تحديات الناقد المعاصر، ص124 . 125.

[4] صلاح بوسريف، رهانات الحداثة، ص7.

[5] جابر عصفور، نحو ثقافة مغايرة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2008، ص13.

_يجتمع كلا من الناقدين، صلاح بوسريف وجابر عصفور حول مسألة التراث، وأهميته في توليد الوعي بالحداثة، فبوسريف اعتبره امرا ضروريا لأن «في التراث كثير من أسباب الحداثة، وكثير من نقط الضوء، وما يتيح الجمال باعتباره طريقًا وأفقًا» [1]، وهذا ما ورد عن جابر عصفور، الذي أكد على حتمية المعرفة بالتراث والوقوف عند جميع تفاصيله لأنه «لا حياة لأي حداثة بانقطاعها الكامل عن تراثها» [2] .

[1] صلاح بوسريف، "تراث يغذي الحداثة وحداثة تغذي التراث"، ص57.

[2] جابر عصفور، نحو ثقافة مغايرة، ص22.

الفصل الثالث: مرجعيات الحداثة النقدية

حفل المسار النقدي العربي بعدة تحولات وتغيرات، وذلك راجع إلى التغير في طرق التفكير، وفي المنهجية التي يتم بها دراسة مختلف الظواهر الأدبية، بحيث أصبحت الممارسة النقدية ضمن الإطار الحداثي الذي يُعرف باللاثبات واللاجمود.

ولعل هذا النقد الذي بلغ أوج ازدهاره وتطوره، قد يمُر فيه المُمارس له، بعدة مراحل أولها مرحلة البناء المعرفي الناتج عن الاطلاع الوّاسع، لتتشكل بذلك معرفة تُمكنه من الانطلاق في العملية النقدية، فمن الطبيعي أن يطَّلع الناقد قبل شروعه في أداء خطابه النقدي على آراء من سبقوه، وبعدها يأتي حكمه الذي يبرز مدى ثقافته الواسعة، في إبداء آرائه النقدية حول القضايا الأدبية، وهنا تظهر مختلف المرجعيات التي يبني عليها الناقد ممارسته النقدية، ومنه لا «يمكن لأي مؤلف أن يبدأ من فراغ، وذلك يستوجب عليه العودة إلى أطروحات سابقة، ربما لغرض إعادتها وابراز وجهته الخاصة أو إتمام ما يبدو له ناقصًا» [1].

فيجب على الناقد أن يعتمد على مراجع تعمل على توثيق خطابه، كما تعمل على تدعيم آرائه وتقويتها، الأمر الذي يعكس مدى تطلع الناقد وقراءته لأمهات الكتب حتى يتوصل بذلك إلى أحكام نقدية تُقنع القراء، فالمرجع إذن، يعد «مدخلاً مهمًا لإثارة معضلات معرفية بصدده، لأن المرجع ينفتح على الشساعة المعرفية، ويطرح حوله اختلافات نظرية ويفرض اقترانه بخلفية محددة ومحدودة المجال» [2]، وعليه فلابد لأي خطاب أن يشتمل على مرجعيات تحدد أهدافه وتبرز صحته.

وضعنا الناقد المغربي صلاح يوسريف، أمام حقل واسع من مرجعيات نقدية غربية وعربية، مهدت له الطريق قبل بدايته في الكتابة، على اعتبار أن أي منجز كتابي مهما كان موضوعه ومجاله لا يكون هكذا من فراغ، وإنما تكون هناك مرتكزات وخلفيات تساعد على إنتاجه، بحيث لا يمكن الخوض في الكتابة بدون «ثقافة ومعرفة، وبدون تجربة وخبرة وعلاقة الأدب أو الفكر، بغيرهما من حقول الكتابة والإبداع، وبدون تمرين وممارسة، بل واختراق» [3]، بمعنى أنه لابد من وجود سوابق معرفية يمكن الاتكاء عليها في عملية الكتابة.

---

[1] كمال بلمهدي، علي كرباع، "المرجعيات الفكرية وأثرها في بناء الخطاب النقدي عند حبيب مونسي"، مجلة **القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية**، جامعة الوادي، مج : 4، ع3 ، 2021، ص353.

[2] عبد الرحمن تمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر، الأردن، ط1، 2013، ص27.

[3] صلاح بوسريف، " وميض ما قبل الكتابة "، مجلة **كتاب**، عن هيئة الشارقة للكتاب، ع 76، 2025، ص63.

1-المرجعيات الغربية:

تتطلب صياغة الرؤى النقدية المعاصرة، الاطلاع على الثقافة الغربية التي تعكس مؤشرات نقدية مستمدة من فلاسفة ومفكرين ونقاد غربيين، بحيث يتم معرفة التأثير بالمنطلقات الغربية بواسطة فك شفرات الخطاب الداخلية التي تحيل إلى كيفية تشكيله، وتكشف مدى صلة الناقد بالعالم الغربي.

يتجه الناقد صوب محاورة الخطابات الغربية، ويشتغل عليها في معالجة ودراسة التجارب الأدبية، فالعديد من النقاد في العالم العربي يعتمدون على أفكار غربية لإثراء الإنتاج النقدي العربي، ومنه فإن سعي الناقد لتوظيف أقوال ومصطلحات غربية «لا تعني بالضرورة أو في كل الحالات ضعفًا لدى الناقد، بل هي في بعض الأحيان جزء طبيعي من عملية النمو الفكري والوصول إلى قدر أكبر من النضج» [1] .

يُعد صلاح بوسريف من النقاد الذين تواصلوا مع النظريات الغربية، من خلال استحضاره لكل الأفكار والآراء التي ساعدت في بناء خطابه النقدي، الأمر الذي يبرهن على ثقافة الناقد ومدى اهتمامه بثقافة الآخر، في إبراز مختلف الظواهر الأدبية التي لاقت اهتماما كبيرًا في تفكيره وكتبه، فنجد أن أعماله النقدية طرحت مجموعة من الأفكار استنبطها بوسريف من الغرب، إذ إنه من المستحيل البدء في العملية النقدية من الدرجة الصفر.

1.1-أعلام الفكر الغربي الفلسفي:

أثث صلاح بوسريف خطابه النقدي مرتكزا على مرجعيه فلسفية غربية، ساهمت في إثراء أفكاره، فالمتطلع لكتبه يلحظ ذلك الاهتمام الواضح بأفكار الفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه، فنجده يستحضر لمقولاته وأفكاره المتماشية مع القضايا النقدية التي طرحها في كتبه، ومن أهم هذه القضايا نذكر ذهاب بوسريف صوب الكتابة التي كانت تعكس الواقع بطريقة مباشرة وصريحة، فتتخذ من الأحداث الواقعية موضوعًا لها، فالواقع كان «مرجعًا مباشرًا،

[1] سعد البازعي، استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص32.

وصريحًا في الكتابة، لا معنى لما تكتبه إذا لم يكن انعكاسا للواقع» [1]، أما الكتابات التي تقوم بمعزل عنه، وتبني نصها وفق هدف إبداعي كانت قليلة.

وفي سياق هذه الفكرة يدعم بوسريف رأيه حول الواقع بأنه يتخذ المعنى المعطى له بمقولة نيتشه فإن «قيمة العالم، كما يقول نيتشه، متوقفة على المعنى الذي نعطيه إيّاه، وهي نفسها قيمة الوجود والشيء معًا» [2]، فالشاعر يبني الوجود في النص بالتخييل، فهو بصدد رسم واقع كما ينبغي أن يكون، وليس كما هو.

واجه صلاح بوسريف عندما تحدث عن شعرية اللغة كتابات نيتشه، التي اتسمت فيها لغته بعدم الانشقاق، فهو من الكتاب الذين لم يضعوا ذلك الجدار الفاصل بين لغة للشعر وأخرى للنثر، دلالة على عدم التزام نيتشه بالوزن الذي ارتبط به الشعر، وإنما استخدم الإيقاع «الذي به سمى البيانيون العرب سلاسة الكلام وانسيابه» [3]، فنيتشه هو من أقر أننا لا نستطيع كتابة نثر جيد إذ لم يكن قياسًا عن الشعر.

كذلك نجد حضور لرأي نيتشه عندما تكلم بوسريف عن الخلط في المعنى بين الشعر والقصيدة، على اعتبار أنهما يمثلان الشيء نفسه، في حين أن القصيدة هي مقترح شعري وليس الشعر ككل، كما هجس بذلك المجتمع بفعل العادة، التي جعلت من المصطلح يستعمل دون مساءلته ما يعنيه، وهنا يستدعي بوسريف رأي نيتشه حول هذه الملابسات التي يقبل الإنسان على مداومتها بمعزل على مفهومها الصحيح، فتصبح عادة تُمارس دون وعي، ومنه يرى نيتشه بأنه ثمة «استعارات ومجازات من فرط استعمالها تتحول إلى حقائق، ننسى أصولها» [4].

ولعل الخلاص الوحيد من هذا المأزق المفهومي للقصيدة والشعر، هو السؤال، الذي يعد جوهر النظرية، وهنا يذهب بوسريف إلى رأي جون كولر حول النظرية التي «لا تستريح للتشييدات التاريخية» [5] ، فيكون السؤال سبب في حضور الوعي وغياب العادة.

---

[1] صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص16.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص109.

[4] المصدر نفسه، ص62.

[5] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص62.

اهتم صلاح بوسريف في حديثه عن الكتابة التي غيّرت مجرى الأدب، بالنظرية عند كولر، فقد رجع بوسريف إلى كتاب كولر المعنون ب: "مدخل إلى النظرية الأدبية" واستقى منه ما أسست له النظرية في الأدب، فالنظرية تجاوزت ما كان عليه الأصل، وقامت بهدمه، ووضعته في المّهب فهي «مجموعة من الممارسات في التفكير والكتابة لها حدود يصعب للغاية وصفها» [1]، فتعمل على تغيير الأفكار وتعيد توجيهها، ومنه جعلت الأدب يتصف بالنقصان، وأصبح مُخالف لما تدعوا له المؤسسة، فالأدب «الذي كان مؤسسة، و"أحكاما ثقافية"، أو هكذا حرصت المؤسسة على النظر إليه، أو تنظيره وضعته النظرية في مفترق التباساتها» [2] .

وفي معنى قول كولر الذي ذكره صلاح بوسريف، أن الأدب لا يمكن وضعه تحت شروط سابقة تنتج شكلا واحدًا لا غير، وإنما يجب أن تكون اللغة تحتوي على عناصر تساعد في إنتاج عدة علاقات مختلفة، فمنها ما هو متآلف ومنها ما هو متنافر [3]، فيمكن القول أن الأدب عند كولر يدعو إلى التجديد نظرًا لقابليته على التبدل والتغير، وعدم التقييد والحصر في نموذج واحد، «فكل ما تعمل يد الإنسان على لمسه، يصير قابلاً للتبدُّل، ويخضع لتقلبات المواقف والرؤى» [4] .

استدعى صلاح بوسريف رأي الفيلسوف الفرنسي بول ريكور، عند معالجته لما لاقته القصيدة من تغير في الأداء من كونها شفاهية حتى أصبحت مكتوبة، فقد أقر بول ريكور أن في الوضع الكتابي الصفحة هي التي تنوب عن المتكلم، وحتى أن اللغة المكتوبة ليست كافية لإنتاج الدلالة، وإنما تتشارك في ذلك الصفحة بكل جوانبها، نظرًا للشكل المعطى لها من قبل الشاعر، فاللغة المكتوبة ليست كافية لعرض معايير الخطاب «عرضًا كاملاً، كما يقول ريكور، بل إن الصفحة باعتبارها فضاء لاستقبال النص، أصبحت المحك، الذي

[1] جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص17.

[2] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص64.

[3] المصدر نفسه، ص65.

[4] المصدر نفسه، ص65.

يصل بين النص وقارئه» [1]، وبالتالي فإن الصفحة جعلت القارئ أمام عدة أشكال خطابية، على عكس المشافهة التي حصرت الخطاب في شكل واحد.

اهتم صلاح بوسريف بالواقع، ورأى أنه ينقصه خيال، كما أوضح أن ما تعوَّدناه هو رؤية الواقع في صورة وحشية وقبيحة بعيدة عن الجمال أدى إلى الاستهانة ببعض القيم التي تجعل من الواقع جميل حقًا، وذلك نظرًا لاعتبارها قيم مرتبطة بالفن والثقافة، فيذهب بوسريف في رأيه أن الإنسانية والجمال التي يرى البعض أنهما يمثلان تكرار لمثالية فقط، هما من جعلا الثقافات الإنسانية تخرج من الظلال إلى النور، وفي رأيه هذا يستنجد بالعودة إلى هيغل، الذي اهتم وقرأ عن أفلاطون رفقة صديقه هولدرلين، «ومعًا استشفا أن الوجود لن يستقيم دون هذين الزوجين، الإنسانية والجمال» [2] فلابد من الوعي بهذه القيم التي تجعل الفرد هو من يصنع الواقع، وهنا كانت المرجعية الفلسفية لبوسريف تعتمد على فلسفة الجمال عند الفيلسوف الألماني هيغل صاحب فلسفة الحق.

اغترف صلاح بوسريف من كتاب "الشفاهية والكتابية" للفيلسوف والترج أونج، الفكرة التي تشي على ارتباط المؤلف بمنجزه الكتابي، فالخطاب الشفاهي يتضمن وجود الذات المنشدة في حين الكتابي لا وجود للذات فيه، فهو خطاب مستقل، الكتابة فيه هي من تنوب عن المتكلم. [3]

لاقت الممارسة النقدية لصلاح بوسريف حضورًا لآراء الفلاسفة اليونان، ومن أهم ما جاء به عنهم، نذكر خوضه لقضية الكتابة أن أفلاطون يرى بأن الكتابة ليست إنسانية، فقد «أكد أفلاطون على لسان سقراط، أن الكتابة غير إنسانية، نسي أنه كان يكتب، وأن الكتابة ستصير شرط وجوده» [4]، بمعنى أن قيام الإنسان بفعل الكتابة هو ما يضمن وجوده في الواقع.

يذكر بوسريف العلاقة القائمة بين الشعر والمعرفة، وذلك أن الشعر يشتمل على معرفة، والمعرفة ذاتها تتمثل وتظهر في الشعر، وعندما تكون في الشعر طبيعي أنها تلبس

---

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص36.

[2] صلاح بوسريف، "واقع ينقصه خيال"، الصوت والصدى، جريدة "المساء" المغربية، الأربعاء ـ الخميس، 6 . 7 نونبر 2024، ضمن الموقع الإلكتروني: www.almassaepress.com

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص10.

[4] المصدر نفسه، ص11.

ثوب الجمال، فتُعرض في حلة جمالية شعرية، وهذه «أحد مجاهل الشعر الكبرى، التي بها كان يُربك تصور أفلاطون للأشياء» [1]، وهنا يرى بوسريف أنه لا وجود لتناقض بين الشعر والفلسفة، لكن أفلاطون يحكم بينهما بالتناقض نظرًا على أن الجميل يتماشى مع الشعر فقط.

تكلم صلاح بوسريف عن أهمية الشعر في حياة الإنسان، وما يملكه من مزايا في التعبير عن القيام بنظم اللغة، وهنا تحدث عن ما قاله الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر عن اللغة بأنها «أخطر النعم التي وضعت في يد الإنسان» [2]، فهي لغة قادرة على تبديل الأسوأ وتحسينه، إذ أنها تدفع الفرد ليتعامل مع الحياة بمبدأ جمالي، لأن الارتطام بمصاعبها يؤدي به إلى الابتعاد عن التفكير والابداع.

إن الممارسة الشعرية هي تعبير عن الوجود الإنساني، فيذكر صلاح بوسريف في هذا الصدد مارتن هايدغر«أحد أبرز من خاضُوا معضلة العلاقة بين الشعر والوُجود، أو ما للعبارة من أهمية في تسمية هذا الوجود، أو في إعادة تسميته» [3] .

فالخطاب الشعري يجعل من الإنسان يستشعر وجوده، سواء بالممارسة أو القراءة أو الإنصات أو التأمل، أي أنه ضرورة حتمية في حياة الفرد والمجتمع، فالشيء إذا أراد أن يكتسب قيمة وجوده فلابد من خوضه ومشاركته في الخطاب الشعري، فيكتسي حلة الوجود عن طريق العبارة، هذا ما يعنيه قول هايدغر في عمله الأساسيholderlin et l'essence de la poésie، الذي رجع إليه صلاح بوسريف في العلاقة التي تربط بين الشعر والوجود[4] .

2.1-أعلام النقد الغربي:

لقد دأب صلاح بوسريف على النهل من مصادر النقد الغربية، فتجلت المرجعية الغربية عنده، من خلال ذكره لأهم أعلام النقد الغربي، ومؤلفاتهم النقدية.

خاض بوسريف في عمله النقدي قضية انتقال الشعر من الأداء الشفاهي إلى الأداء الكتابي، فتطرق في هذه القضية النقدية لما ذهب له كريستيان بِيِيتْ في كتابه "تاريخ فرنسا

[1] صلاح بوسريف، رهانات الحداثة، ص61.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص31.

[3] المصدر نفسه، ص32.

[4] المصدر نفسه، ص32.

الأدبي"، محددًا بذلك الفصل الخاص ب "الشفاهي والكتابي" فأكد بييت «أن الكتابة هي ممارسة أسطورية معاصرة» [1].

فقد تم الانتقال من الضفة الشفاهية التي كانت تستلزم وجود سلوكات خطابية خاصة بالصوت، إلى الضفة التي تحيل على ممارسة خطابية خاصة بالطباعة، فهذه الممارسة الأخيرة جعلت المتلقي للكتابة مجهول، علاقته تكون مع الكتاب فقط، أما الكاتب فلا يعني له شيء، ومنه فالكتاب «كما يقول بييت، يسمح في مختلف مظاهره، بممارسات مختلفة للقراءة، وكذا بممارسات الكتابة أيضًا» [2]، بمعنى أن الكاتب أصبح بإمكانه التطلع لعدة أشكال كتابية، وكذلك بالنسبة للقارئ صار باستطاعته تأويل عدة قراءات.

وعلى صعيد آخر يذهب صلاح بوسريف نحو التمييز بين الأسطورة والأسطوري، فيؤكد أن الأسطورة التي هو بصدد التحدث عنها ليس تلك النماذج التي سادت في المجتمعات البدائية والتي تتمثل في استحضارها من قبل رواد القصيدة المعاصرة كأداة للتعبير وتلبية حاجاتهم من خلال إحضار تلك الحكايات المقدسة، لأن الأساطير تقترب «بطبيعة بواعثها ومكوناتها من الرؤى الشعرية، بل في صفائها وعموميتها ورموزها رؤى شعرية عميقة» [3]

فالأسطورة التي يعنيها بوسريف تلك التي يستخدمها الشاعر بتمثيل مغاير لها، بحيث تعكس تجربة لذات تعبر عن واقعها وما يجري في هذا الواقع من صراع، فالأسطورة هنا تكون «تمثلاً فرديًا لمشكلات الوجود ومعضلاته وانعكاس هذا التمثل المأساوي لهذه المشكلات على ذات الشاعر بشكل يجعل هذه الذات كمرآة مشروخة... تنخرط في هذه الانشقاقات وبها تفسر وجودها في العالم» [4]

وفي هذا السياق الأسطوري حدد الناقد مرجعياته من طرف علماء الاجتماع والأنثربولوجيا، فعند تفسيره لمبدأ الفردية الذي عمده الشاعر المعاصر في شعره، كانت مرجعيته من كتاب "le mythe et l'homme" لمؤلفه الفرنسي روجيه كايوا " roger caaillois" كما أقرا بوسريف أن الحضور الأسطوري في الشعر أصبح ليس قائما بين

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل للطباعة، (د، ط)، 1975، ص21.

[4] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص31.

صراع الخير والشر، وإنما ينص على «صراع الذات مع ذاتها الأخرى» [1]، وفي هذا الصدد يستحضر بوسريف لرأي دافيد لوبورتون برجوعه إلى كتاب "أنثربولوجيا الجسد والحداثة" ومفاد هذا الرأي الذي أتى به بوسريف، أن الإنسان لما اقترن بنزعة التفرد، وعند بقائه مع ذاته على نحو منقطع مع الآخر يصبح الجسد أنًا آخر مصاحب للذات [2] .

فالتمييز بين الأسطورة والأسطوري حسب وجهة بوسريف يكمن في أن الأسطورة هي حضور الحكاية المقدسة في النص، بحيث يتم استدعاؤها من قبل الشاعر لتخدم بذلك تجربته الشعرية، أما الأسطوري فلم يكن إلاَّ في النماذج التي تعالج مأساة الوجود، أي «مرحلة التمثيل الحقيقي للذات كبنية معقدة متشبعة»[3]، وفي ظل هذه الفكرة بذكر بوسريف اقتراب الناقد الكندي نورثروب فراي، في كتابه "تشريح النقد"، من التنظيمات الثلاثة للأساطير والرموز العليا في الأدب، بحيث أن بوسريف اهتم بالميل الرومانسي الذي يكون فيه الحضور الأسطوري عن طريق الإيحاء ويكون ضمنياً.

فالكشف عن هذا الحضور يستوجب الغوص في مضامين النص، وفي «هذا الميل، تشرع الأسطورة في اكتساب منحاها الأسطوري الذي فيه يظهر بشكل واضح ابتداع الذات / النص لرموزه وايحاءاته الأسطورية الجديدة» [4]، فدراسة النماذج العليا هي «دراسة الرموز الأدبية بوصفها أجزاء من كل، وإذا ما كانت النماذج العليا موجودة فعلاً فإن علينا أن نسير خطوة أخرى وأن نفترض إمكانية وجود عالم أدبي مُكْتَفٍ بذاته[5]» .

كما اعتمد أيضاً ناقدنا على رأي فراي، في مسألة الاختراق الذي أحدثته الكتابة في النص الشعري، بحيث أصبح القارئ يتعامل مع الصفحة كشكل معطى له من أجل اكتناه الدلالة التي يصبو إليها الشاعر، وهنا استحضر بوسريف لتسمية فراي لهذه الكتابة التي أصبحت مرتبطة بالصفحة وفضائها، فسماها ب "الأنساق البصرية" في كتابه "تشريح النقد"، كما رجع بوسريف في هذا الكتاب إلى ما ذهب له فراي عند معالجته للممارسة الشعرية في

---

[1] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص31.

[3] المصدر نفسه، ص 32.

[4] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص ص33، 34.

[5] نورثروب فراي، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية عماد البحث العلمي، (د، ط) ،عمان الأردن، 1991، ص149.

الصفحة، بحيث اختار«كلمة (fiction) بشكل عشوائي لوصف النوع الأدبي الذي يعتمد على الصفحة المطبوعة» [1].

أدرج صلاح بوسريف في خطابه النقدي. تأكيد الناقد الروسي تينيانوف على مفهوم الدينامية، من خلال كتابه حول البيت الشعري الذي أعده عنصر بناء في النص، بحيث «لا يمكن تحديد وضعه من خلال انفصاله، أو إفراده، بقدر ما كان شريانا، صلته بباقي خلايا النص، هي ما يجعل منه شِعبا[2]» ، بمعنى ان البيت الشعري لابد أن يكون مرتبطا مع غيره من الأبيات، ليتشكل بذلك النص الدينامي الذي يكون دائم الحركة والتجدد، بعيدا عن الثبات والركود.

ونبقى مع مرجعية صلاح بوسريف لتينيانوف، الذي اعتمد على رأيه في قضية انفتاح النص على دوال أخرى وليس الإيقاع فقط كدال أكبر في الوضع الكتابي للممارسة الشعرية، الأمر الذي جعل بوسريف يميز بين ما يسميه بالشعرية الدينامية المفتوحة والشعرية المفتوحة، فالدينامية هي «التي تبقي النص المحرك للانفتاح، كما هجس بذلك التصور النظري ليوري تينيانوف، في دراسته للبيت الشعري» [3].

استند بوسريف إلى مقولة الشاعر والناقد الفرنسي "شارل بودلير" عند معالجته، لما يسميه بوسريف ب: "شعرية التخوم" حيث أن التخوم التي يقصدها هنا هي تلك الآثار التي يمكن إيجادها للاسترشاد بها في الطريق، أو هي الحد الفاصل بين الأراضي، ومنه يرى بأن الشعر يمثل أفقا يتطلع له الشاعر وذلك بالاستعانة إلى معالم معينة، فشعرية التخوم «هي شعرية معالم، وهي ما يهدي، يوحي، يشير، لا شيء محدد أو معلوم، كل شيء يحدث أو يظهر كما لو أنه انبثاق» [4].

وهنا يستحضر بوسريف قول بودلير "ليس ثمة نصل أحد من نصل اللامتناهي"، ومفاده أن الشعر دائم التجدد، لذلك فالشاعر يكون دائم الاطلاع إلى الأفق حتى يبلغه ويخترقه ويتجاوزه، فتعبير بودلير يدل على النصل الذي لا يكاد يُرى لكن باستطاعته فصل اللحم عن بعضه، كما جاء في الأول عند تفسير بوسريف لكلمة تخوم على أنها فصل بين

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص222.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص50 .

[3] المصدر نفسه، ص87.

[4] صلاح بوسريف، "شعرية التخوم"، مجلة: الناشر الأسبوعي، ع: 59 سبتمبر 2023، ص65.

حدود، فيذهب في رأيه بأن الشعر يكون إبداع في صيرورة دائمة، ومتلاصقة لدرجة أنه لا يتم معرفة أين انتهى النص حتى يبدأ آخر[1] .

ومن روافد الفكر النقدي الغربي الذي اعتمد عليها صلاح بوسريف نجد حضورا لآراء الناقد الروسي توماشيفسكي وذلك في أهمية البحر الشعري وقيمته قبل مجيء حداثة الكتابة، التي تجاوزت الوزن وأعدت الإيقاع أهم عنصر في بناء النص، فقديما كان الشاعر كثير الحرص على التمييز بين الشعر والنثر، وذلك عن طريق إقامة القصيدة ونظمها وفق بحر شعري، لكن هذا البحر تراجع «أمام هبة الإيقاع الذي صارت معه العبارة لا تحدد بمعيار تالٍ، بل بما تتخذه من أوضاع داخل النص» [2]، وهنا استند بوسريف على رأي توماشيفسكي يكمن مفاده في أن البحر هو الذي يجعلنا نَصِف الكلمات أنها ضمن قالب شعري.

3.1-أعلام الفكر اللغوي:

لطالما كانت الثقافة الغربية، مصدر إطلاع النقاد العرب ومرجعية مهمة في كتاباتهم النقدية، فإن المتصفح لخطابات صلاح بوسريف النقدية، يرى ارتباطه بالروافد اللسانية الغربية، من خلال النهل من مضامين أعلام اللسانيات التي انعكست آرائهم في نتاجه النقدي.

فسر لنا بوسريف ما أفسحته حداثة الكتابة من الانفتاح الواسع الذي مسّ الشعر مع غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، كتأكيد على الصيرورة التي أصبحت صفة لا بد من الشاعر أن يضعها أمامه كهدف يسعى للوصول إليه والمداومة عليه، ولعل من النتائج التي طرأت على الشعر بفعل هذا الانفتاح هو ذلك التراجع الذي عرفه الوزن في ظل استبداله بالإيقاع، وذلك نظراً لإزالة الفاصل الجوهري بين الشعر والنثر، فقد أصبح الابتداع مقترن على المزاوجة بينهما، ومنه فبوسريف أطلق على هذا المنجز الشعري تسمية، فسماه ب "التعتيم الأجناسي"[3] كما أكد رأيه في هذه الحداثة التي أقامت خلخلة في النص الشعري بما

[1] صلاح بوسريف، شعرية التخوم، ص65.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص159.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص18.

سماه جان ماري شايفر ب: "المضاعفة الأجناسية"[1] دلالة على التوالج الذي حل بالكتابة الحديثة، فأصبحت لا تقيم أي فارق بين الأجناس الأدبية.

لتظهر مرجعية الناقد هنا معتمدة على رأي شايفر، في تسميته لهذا الوضع من الكتابة، فقد أصبح النص الشعري قابلاً لاستيعاب أجناس أدبية أخرى تتداخل معه.

ونبقى مع مسألة الجنس الأدبي الذي استند فيها الناقد إلى آراء شايفر، فأكد بوسريف أن الأعمال التي تجاوزت قواعد الجنس كثيرة، بينما هناك القلة التي ظلت تساير النمط التقليدي، فقد تم الحكم على هذه الفئة من الأدباء بأنها معارضة للتجديد، وهنا يستحضر بوسريف لرأي شايفر من كتابه "Que ‘ est – ce qu’ un genre littéraire ? "، بأن الجنس الأدبي، لم يسمح للنص بالحركة والانفتاح على ما هو جديد ومغاير للسابق، فكما ورد لبوسريف عن شايفر أن الجنس الأدبي «لم يكن ليترك الباب مفتوحاً أمام الحركة، وأمام التَّخَلُّقِ الداخلي للجنس» [2] .

ظهر رومان جاكبسون الذي يعد من أشهر أعلام اللسانيات الغربية في خطاب صلاح بوسريف النقدي، وذلك من خلال توظيف كلمة "المهيمنات" الواردة في كتاب جاكبسون "huit questions de poétiqu" كتعبير من صلاح بوسريف عن العناصر الأساسية التي لابد منها في بناء القصيدة، وهي: الوزن، والقافية والمعنى، فهذه «العناصر الثلاثة ستظل هي "المهيمنات" الكبرى»[3] ، وذلك منذ نشأة وظهور القصيدة حتى الوصول إلى النموذج الشعري الذي سماه بوسريف بحداثة القصيدة، أي الشعر الحر.

لقد تجلت في خطاب صلاح بوسريف النقدي، عدة قواميس ذات المنشأ الغربي، ولعل أهم ما يمكننا ذكره عن هذه القواميس هو قاموس الشكلاني الروس تزفيتان تودروف، "dictionnaire encyclopédique des sciences du langage" بحيث أدرج الناقد هذا المصدر في سياق حديثه عن التغيير الكبير الذي طرأ على القصيدة، وتجاوز ما كان يعرف ب: صفاء النوع والجنس، فقد أصبحت الكتابة تدرك بصريًا بمعنى أن الشكل المُدرج في الصفحة يملك دلالة النص، وهذا ما أفاده بوسريف من رجوعه لقاموس تودوروف، بأن

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص18.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص219.

[3] المصدر نفسه، ص18.

«الكتابة (l'écriture) هنا، فهي تتحدد باعتبارها: "نسقا سيميولوجيا بصريا ومكانيا"»[1] ،فأصبح النص علامة يعمل القارئ على الغوص في أعماقه من خلال التحليل السيميائي الذي يعتمد على الرؤية البصرية لتشكيله، فالميتوغرافيا تعمل على جمع «أنساق العلامات التي لها خصوصية الديمومة التي تتوجه إلى البصر أو اللمس، ذلك أن العلامات لها خصوصية الديمومة» [2]

قام صلاح بوسريف بدراسة نماذج شعرية، وفي ظل هذه الدراسة وجد أن هذه النصوص ليست على تراتبية واحدة، وإنما لحظ أن العناصر المبنية وفقها يشوبها نوع من التفرق، كما أن الصورة الفنية فيها ليست قائمة على التشابه كما جرت العادة، «فهي تأتي من مكان قصِّي في الذات، من نداء بعيد حيث العناصر والأشياء تبدو وكأنها تُولد لأول مرة» [3]، فقد رأى أن العناصر اللغوية التي ينبني عليها النص مبنية وفق «نسق جديد من التضايف» [4]، وراح في تفسيره لهذه الظاهرة في الشعر استنادًا لقول رولان بارت، حيث أن اللفظ «هنا أو، الكلمة تصبح سكنًا، أو كما يقول، ر، بارت؛" في الشعر الحديث "المعاصر" ليست العلائق سوى توسع اللفظ، فاللفظ هو السكن» [5]، وهذا القول أخذه من كتاب رولان بارت "le degré zéro de l'écriture"

كما ذهب صلاح بوسريف في أحد مقالاته إلى التفريق بين النقد والقراءة، على اعتبار أن النقد هو حكم كما ساد معناه في الثقافة العربية، ومعرفة الجيد من الرديء.

أما القراءة، فيرى بأنها «وصف، واستنباط، واستنتاج، واكتشاف» [6] ، وفي تمييزه هذا وظف رأي رولان بارت في مسألة التفريق بين النقد والقراءة، على أنهما «يلتقيان حول "نقد القيمة"، كما يقول رولان بارت، فهما يفترقان في كون النقد، في بعض رأيه، يكون حكم قيمة، ويكون انتصارًا لرأي ضد آخر، ولفهم مقابل غيره، أو لشعر» ،[7] فوجه الاختلاف بينهما

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص132.

[2] تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص11.

[3] صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص100.

[4] المصدر نفسه، ص100.

[5] المصدر نفسه، ص100.

[6] صلاح بوسريف، "النقد والقراءة"، مجلة: الناشر الأسبوعي، ع: 72، أكتوبر 2024، ص83.

[7] المصدر نفسه، ص83.

حسب بارت يكمن في أن النقد عمله قائم على الحكم بين أمرين مختلفين، لتتدخل هنا الموضوعية وتسعى لإخراج السيء والجيد معا، مع الرفع والتشجيع على قيمة الجيد.

2-المرجعيات العربية:

لابد من كل عمل نقدي أن يبدأ من أرضية خصبة، تكون كقاعدة يرتكز عليها الخطاب من أجل بنائه، ومن أهم الأرضيات التي شهدها العمل النقدي لصلاح بوسريف هي المرجعيات العربية.

فالمتصفح لخطابه يكشف عودته إلى المآل العربي، في معالجته لمختلف الظواهر التي شهدتها الساحة الأدبية العربية قديمًا وحديثًا، لأنه بصدد البحث عن المتغيرات والانقلابات في التجارب الأدبية، ما أجبره على الانطلاق من نشأة القصيدة وبداية ظهورها إلى غاية بلوغها الأنماط المعاصرة في طريقة كتابتها وعرضها، فراح ينمي وعيه النقدي بالاطلاع على الكتب التي ذاع صيتها في العالم العربي، ليشكل من خلالها مخزون لغوي ونقدي وأدبي...إلخ.

والدليل على ذلك هو إحضاره لأقوال وآراء أرقى وأسمى النقاد العرب.

فتنوعت مرجعياته العربية من معارف تراثية نقدية، لأن «في التراث، كثير من أسباب الحداثة، وكثير من نقط الضَّوء، وما يتيح الجمال باعتباره طريقًا وأفقًا» [1]. وأخرى حديثة، فالنقد الأدبي «مدين في جل ما يعرفه في أيامنا من نماء وازدهار إلى المعرفة اللغوية الحديثة فهي القادح لوقود معركة وهي المفجر لثورته الزّكية اليافعة» [2]. فلا نكاد نخوض في قراءة كتب صلاح بوسريف إلا وجدنا توظيفه للمراجع العربية تضميناً واقتباساً.

فنجده يؤكد أنه بعد الاستقلال كانت الحاجة إلى التعليم متوقفة على مؤلفات المشرق العربي، فقد صرّح بأن المقررات الدراسية آنذاك كانت تعج «بنصوص لكبار الكتاب والشعراء المشارقة، من أمثال الدكتور طه حسين، وعباس محمود العقاد، ونجيب محفوظ، ومحمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وغيرهم ممَّن كانوا مادةً للتعلم، خصوصاً في الشعب الأدبية» [3]، بحيث أن المكتبات كانت لا تملك إلاّ كتب المشرق، وعليه فاعتمدوا هذه الكتب واعتبروها محط بناء الثقافة والمعرفة.

---

[1] صلاح بوسريف، "تراث يغذي الحداثة وحداثة تغذّي التراث"، مجلة "**الناشر الأسبوعي**"، ع61، 2023، ص57.

[2] عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص9.

[3] صلاح بوسريف، "حين لا تطلع الشمس إلا من المشرق"، هسبرس جريدة إلكترونية مغربية، التاريخ، الثلاثاء 21 يونيو 2016، ضمن الموقع الإلكتروني: https://ww.hespress.com

1.2-التراث النقدي العربي:

تزاحمت المشارب التراثية للنقد العربي، في خطاب صلاح بوسريف، فكتابة النص النقدي كان في حاجة ملحة إلى الرجوع للتراث، وذلك تماشياً مع دراسته التي بدأت بمعرفة القديم أولاً ثم الخوض في الجديد، كتشكيل منه لحلقة متعالقة بين السابق واللاحق.

اتخذ بوسريف من كتاب "العمدة في محاسن الشعر ونقده" لابن رشيق القيرواني مرجعية مهمة، للخوض في الحديث عن ما يحدد شعرية القصيدة منذ نشأتها، حيث أن الوزن والقافية عنصران أساسيان في القصيدة، فالوزن تكمن أهميته في تمييز الشعر عن النثر، لذلك استحضر بوسريف تعريف ابن رشيق للوزن، فيؤكد هذا الأخير أن الوزن يمثل الركن الأساسي في بناء القصيدة، لأن «شتات اللفظ لا يتألف ولا يلتم إلا بالوزن، فهو ما يضمن اتساقه ويلحم أطرافه، وهو ما لا نجده في غير الشعر، أي في النثر تحديدا» [1]، كما أكد بوسريف نقلا عن ابن رشيق أن اللفظ لا يجتمع إلا عن طريق الوزن والقافية.

أشار صلاح بوسريف في رجوعه إلى الثقافة العربية النقدية، أنها كانت تحصر بناء القصيدة في الأسس الأصلية لها، حيث أنه لا خروج عن هذه الأسس التي تشكل القاعدة النظرية للشعر العربي، وفي مجرى هذا الكلام يذكر بوسريف الرؤية النقدية عند ابن طباطبا العلوي حول بناء القصيدة، فيذهب هذا الأخير للتأكيد على ضرورة البناء وفق المعايير الثابتة لها حيث أن الشاعر إذا أراد قول الشعر، فهو بصدد إحضاره للمعنى الذي يكون قد فكر فيه نثرا، أولا، ثم يأتي بما يقابله من لفظ ليختار له ما يناسب من الوزن والقافية [2]، ومنه فإن ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر" «يشترط في المعرفة الشعرية، أو ما يسميه بأدوات الشعر؛ "الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر" » [3] .

الأمر الذي جعل من الأشعار «أشعارٌ محكمةٌ متقنةٌ أنيقةُ الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبةُ التأليف إذا نُقِضَت وجُعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها» [4].

---

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص27.

[4] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2005، ص13.

تبنى صلاح بوسريف قضية الحديث عن النص الميثافيزيقي، فهو نص يحتقر الدال، لينصب اهتمامه أكثر حول المدلول، إذ أنه نص يعبر عن معنى ويريد تبليغه، وهذا ما تنبه له النقاد القدامى في قضية اللفظ والمعنى، حيث أنهم سعوا وراء إبراز الأفضلية في الشعر بين "العبارة" و"المحتوى"، فللمتأملين «العرب القدامى في أوضاع النص الشعري تحديدا، وفي الكتابة إجمالا آراء مختلفة ومتباينة في طبيعة العلاقة بين هذين الزوجين» [1]، فذكر بوسريف تحديدا ابن رشيق عند اشارته للعلاقة بين اللفظ والمعنى، لأن هذه الثنائية «من أهم القواعد التي يقوم عليها الشعر العربي في بنائه الشعري من جانبه اللفظي والمعنوي» [2].

كما ذكر الجاحظ الذي بيَّن وجهته نحو هذه القضية، بالميل إلى اللَّفظ على حساب المعنى، فقد ركز الجاحظ على «إعطاء الدَّال قوة التمثيل والحضور» [3].

فضَّل صلاح بوسريف في إضاءة منه أن يذهب إلى أبي الحسن حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" الذي طرح فيه «قضية الشعر من جديد، في ضوء اختياره الخاص، وفي ضوء الظرف التاريخي المعقد الذي عاش فيه» [4]، حيث أنه واصل هذا الطرح وحيداً حتى توصل إلى ما يملكه التراث النقدي العربي من إعطاء مفهوم للشعر[5]، فاستحضر بوسريف قولا مطولاً لحازم القرطاجني، يصرح فيه أن الشعر الذي كان له قيمة وكان لمعنى ما يقوله الشاعر ما يُتخذ حكمة، أصبح في وقته يُعتقد بأنه نقص وسفاهة، بحيث أن الشعر شهد ازدراء كبير في ذلك الزمان، من كونه في أرقى منزلة إلى أدنى منزلة، والسّبب حسب حازم يعود إلى اللِّسان الأعجمي الذي دخل إلى الثقافة العربية، ومنه فَقَدَ الناس تذوق الشعر والإبداع اللغوي، لأن طريقة الكلام أصبحت متشابهة، ما جعلهم ينظرون إلى الشعر نظرة احتقار وذلك عند أخساء العالم الذين نظموا الكلام بوزن وقافية فقط دون العناصر الأخرى التي يقوم عليها الشعر، لأن الشعر لا يقوم على الوزن فقط [6].

---

[1] صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، ص39.

[2] فريدة آيت حمادوش، فتيحة مركوزة، "ثنائية اللفظ والمعنى لدى ابن رشيق القيرواني، كتاب أنموذج الزمان في شعراء القيروان . نموذجاً"، مجلة: **اللغة العربية و آدابها**، جامعة أحمد بن بلة وهران، مج : 15، ع 2، 2023، ص138.

[3] صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، ص39.

[4] المصدر نفسه، ص60.

[5] المصدر نفسه، ص60.

[6] المصدر نفسه، ص61.

وكثرة النظم على هذه الشاكلة، جعلت الناس لم يستطيعوا التفريق بين جيّد الشعر من رديئه، بل وأخلطوا في وصف كل منهما لذلك عرف الشعر في تلك الفترة هذه الاستهانة التي أطاحت من منزلته الرفيعة عند العرب [1]، هذا ما عناه قول حازم الذي أخذه صلاح بوسريف كمرجعية من كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

عُرف الشعر بأنه ديوان العرب، لأنه يحمل الثقافة العربية بكل اختلاجاتها، فلولا النصوص الشعرية التي وصلتنا لما كنا ندرك الحياة العربية منذ القدم، إذ أن الشاعر ينقل في طيات أوراقه كل ما تعلق بأمته من جوارح وعادات والبيئة السائدة في عصره وغيره من ما يتعلق بالأمة، لذلك ذهب صلاح بوسريف مهتماً بالحديث عن الشعر بأنه امتدادٌ زمني، فهو «جذر مؤسس للثقافة العربية، وهو "ديوان" الأمة وخزَّان معارفها، وهو نبع مائها» [2] ، وللحفاظ على هذا الموروث حسب بوسريف لابد من تدوينه لأجل حمايته من التلاشي والاندثار، على اعتبار أنه خزّان لكل المعارف، يمكن الرجوع له لتفسير الأمور الشائكة، فهو «أرض مشاع لكل العلوم، إلا أن يكون شعراً وهذه أحد التفسيرات الأخرى لصفة التدوين» [3].

وفي ضوء هذا الحديث يذكر صلاح بوسريف امرؤ القيس الذي لم يكن يكتفي في شعره بالبديع والبيان، ولم يذهب في نظمه على البحور البسيطة أو المركبة، ما جعل بوسريف يستنجد بقول الباقلاني حول تجربة امرؤ القيس من خلال كتابه "إعجاز القرآن" أن العرب قديماً اختلفوا في كتابة الشعر، حيث أن الشاعر يذهب نحو ما يستحسنه هو، ويرى بأنه الشعر الذي تألفه الأسماع وتقبله النفوس كما يدعم هذا الرأي كذلك بقول ابن رشيق أيضاً بأن الشعراء إذا ما تخيلوا أعاريض، سوف يحتكمون لها بالضرورة في وزن الكلام وعند وزنه يسمونه شعراً [4].

ومن ثم يرى بوسريف أن امرؤ القيس هو «شاعر رؤيا، يحتفي في شعره بالتقاط الأشياء المدهشة، وبترميم فراغات الرسوم» [5]، فأمرؤ القيس عند ميله للذاتية في كتابة الشعر كان يعي خطورة التقليد في بناء قاعدة موحدة للشعر عند كتابته، بحيث عبر عن رفضه

[1] صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، ص61، 62.

[2] صلاح بوسريف، رهانات الحداثة، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص12.

[4] المصدر نفسه، ص13.

[5] المصدر نفسه، ص13.

للنظام بالخروج عن ما هو مألوف، كما أتى بوسريف في هذا المنبر، برد أبي العتاهية للكتابة عندما قال «أنا أكبر من العروض» [1]، فالشاعر هنا يبحث عن «مكان فيه متسع لكل الأمكنة، أو هو فضاء يساعد العين على السفر في مجاهيل متخيلها» [2].

2.2-المرجع الصوفي:

إن المتأمل في كتب صلاح بوسريف النقدية، يدرك مدى اهتمامه بالتصور الصوفي للشعر، كما أنه انه ركز على أهم المحطات التي بُني عليها نموذجهم الشعري، والذي اتصف بالخروج والعدول عن الرؤية النقدية العربية القديمة.

تم التأسيس للخطب الصُوفي من منطلق نقد العقل، وإبداله بأداة أخرى تحكم كتابته وهو القلب، لأنها رأت أن العقل يمثل حاجزاً أمام الكتابة، في حين أن القلب يجعل الكاتب في حالة ارتياح، وفي ضوء هذا الحديث يذهب صلاح بوسريف إلى رأي الشيخ محيي الدين بن عربي، الذي راح يُفسر تفضيل القلب على العقل، بأن القلب يُعرف بالتقلبات، في حين أن العقل ليس كذلك، كما أن القلب هو الحافز الأول لتطوير العقل، «فتعطيل حركية العقل، أو وضعه في منطقة الصمت، كان عاملا حاسما لدى الصوفية في تحريك آلية أخرى ظلت ساكنة، وهي القلب» [3].

فالكتابة التي تعتمد العقل، تبقى ثابتة وغير متوافقة مع التحول في عملية إدراك الحقائق، لكن المعرفة في انتقالها من العقل إلى القلب عند الصُّوفية، أتاحت للخيال فرصة التجلي في كتاباتهم بحيث أن العرفانية الصوفية، عملت على جعل الخيال له خاصية في بيانه للإبداع الفردي، على عكس ما ساد في الثقافة العربية التي اتخذت العقل كنظرية للمعرفة في تأصيلها للقاعدة الشعرية من منطلق التشبيه والاستعارة [4]، وبالتالي يكون الإبداع هنا مبني وفق عمل مشترك يعكس الثبات والجمود ويمنع التطور والتحول، فابن عربي يُعلِّل «وصفه الخيال بأنه أوسع الحضرات، بقوله إن الله نفسه الذي لا يقبل الصور، يتجلى

[1] صلاح بوسريف، رهانات الحداثة، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص49.

[4] المصدر نفسه، ص50.

بالصورة في حضرة الخيال. فما يُعدُّ ظهوره محالاً، يقبل الظهور في هذه الحضرة... فالخيال يعمل ما يراه العقل محالاً» [1].

أثث صلاح بوسريف كتابته للتجربة الصوفية، بالرجوع إلى دراسة شعر النفري، فرأى أنه لم يعتمد على النموذج القبلي، بل أسس لأفق كتابي مغاير، ما جعل نموذجه يتسم بالغرابة مقابل الشكل السائد والمعطى، فالنفري «نأى بخطابه عن الممارسة النصية السابقة عليه، واختار كتابة لها شكلها الحر، وهو الاختيار الذي وضع كتابته خارج السياق» [2].

فرجوع بوسريف إلى البحث عن ما كان يميز تجربة النفري جعله يُدرك أنه كان يتجاوز الأشياء بمسمياتها القديمة دلالة على أنه كان ينظر لها من غير تسمية، فَيعمل على تسميتها من خلال جهده الخاص في الإبداع، بحيث أن هذا النمط من الكتابة جعله يخرج من دائرة التقليد التي نادت بها الأصول الثقافية العربية [3]. فالخاصية «الأساس في نص النفري على خروجه من الأسماء (الدّلالات، المعاني، الصور.. الخ) التي أَضْفَتْها على الأشياء (المسميات) الكتابة التي تقدمته» [4].

كما أنه ما يمكن الانتباه له، كانقلاب هام في تجربة النفري هو زوال تلك المسافة القائمة بين الشعر والنثر، ما جعل الوزن عنده يتراجع ويحل محله الإيقاع كدال مهيمن، فاللغة «النفرية لغة مخصوصة، تتسم بالإيقاع والشعرية مشحونة بالعديد من الإيماءات والإيحاءات والقراءات» [5]، فهو لم يعطي أي أهمية للتفضيل بين الشكل والمضمون، لأنه وجد أن تغير أي منهما يستوجب على الآخر كذلك التغير [6]، هذا ما جعل بوسريف يحكم على تجربة النفري بأنها خروج عن الرؤية النقدية العربية الأصيلة، فكتابة النفري أتت «لتضع نفسها خارج النوع، وليُعرِّض عمود الشعر لزلزلة في أعتى عناصره»[7].

---

[1] أدونيس، الصوفية والسُّوريالِيَّة، دار الساقي، بودابست، ط3، 1991، ص78.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص67.

[3] المصدر نفسه، ص68.

[4] أدونيس، الصوفية والسُّوريالية، ص186.

[5] الساسي بن محمد ضيفاوي، "من أنماط الخطاب في النص الصوفي النفري أنموذجا"، مجلة **EX PROFESSO**، جامعة سوسة، مج: 6، ع1، 2021، ص90.

[6] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص68.

[7] المصدر نفسه، ص68.

وفي سياق الحديث عن تجربة النفري، يحدد بوسريف الكتاب الذي رجع إليه، ليكتشف بذلك مفهوم العمل في هذه التجربة، وهو كتاب "المواقف والمخاطبات"، فوجد أن خطابه في هذا الكتاب عبارة عن منظومة تخضع لقواعد، فعند تفسير بوسريف عمل النفري بوصفه منظومة لم يكن يقصد أن الكتابة عنده تخضع لقواعد وقوانين، وإنما يقصد بأن «ما كتبه كانت فيه هذه "المنظومة" محايثة للخطاب، تبنيه، وبه تتأسس وتعلن وجودها» [1].

كشف صلاح بوسريف عن طريقة الصياغة التي اتبعها متأخري الصوفية، ومن بينهم ابن عربي، فقد أدرجوا في كتاباتهم كل التصورات المفاهيمية وطبيعة رؤاهم، التي تعمل على تفعيل التجربة الصوفية، فتجمع بين فعل الكتابة وفعل الحياة [2]. كما يذهب نحو تصور ابن عربي للخيال في اطاره التنظيري، والذي أشار فيه للخيال بالإكسير، «ذلك المركب الكيماوي الذي يبدل أعيان الأشياء... فمتى حملته على المعنى فهو يجسده في أي صورة شاء» [3].

فكل ما يبدعه الخيال عند الصوفية «لا يركب صوره إلا من المادي المحسوس في امتلائه وكثافته، إلا أن الخيال يرقِقُ هذه الكثافة ويهذبها ويبسطها بسطاً تتخرق معه نواميس الظواهر، مما يتيح للخال قدرة فائقة على التجاوز، على هذا النحو اتجهت عرفانية ابن عربي إلى التمثيل الرمزي لعالم الخيال بالإكسير والمرايا وطينته الخلق الأول» [4].

فوصل بوسريف إلى فاعلية الخيال في الكتابة الصوفية من خلال الرجوع إلى ابن عربي وغيره من ما سبقه من الإشراقيين الذي كان هدفهم منصب حول خلق مغايرة واختلاف مع «التصورات التقليدية التي طبعت الخيال بالوهم، وربطته بالكذب والظّلال، لأنها، في تصورها العرفي، كانت تتخذ من العقل حداً لقياس انفلاتات المقاربة وسديميتها» [5]، فهذه عملية الانقلاب هي الشيء الذي أقبل عليها الصوفيون في كتابتهم سماها بوسريف بآلية المفارقة.

فالكتابة الصوفية، مالت إلى الخيال في طريقة تعبيرها لأنها وجدت فيه إمكانية التوغل نحو الباطن المخفي، وتجاوز كل ما هو ظاهر، وبالتالي انتقلت البصر إلى البصيرة، «فما

[1] صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، ص32.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص50.

[4] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته و وظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص94.

[5] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص51.

وراء الوجود، في التصور الصوفي، موجود في الوجود ذاته» [1]، كما أكد بوسريف هذه الفكرة بقول ابن عربي بالبرزخ الذي يشتبك فيه المحسوس مع المجرد، فهو أمر فاصل «بين معلومٍ وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول» [2].

لأن الصوفية عمدت على الجمع بين الأضداد وعليه تقوم معرفتها وذلك تماشياً مع ما يخدم تجربتهم المتجلية في التعبير عن اللانهائي، فالصوفي في «حاجة إلى لغة تستوعب تعارضات متخيلها، ونقبل بالشيء وضده، دون أن يكون ذلك تضليلاً أو كذباً» [3].

إن الذات في التجربة الصوفية تعمل على إظهار إبداعها لأنها تتطلع نحو كل تغيير، فهي لا تقبل بما هو موجود، ولعل ما يمكن تغييره في عملية إنتاجها للمعنى هو خلقها للغة جديدة، وهنا يرجع صلاح بوسريف إلى ما سماه القشيري بنحو القلوب بمعنى أن الصوفي هو بصدد السير بما يراه قلبه وليس عقله، والمقصود "بنحو القلوب"، هو تجاوز للنحو العربي المعروف الذي وضعه أهل العبارة، واتباع نحو جديد تنتجه الذات، وبالتالي فالانتقال «هنا يتم من معرفة حقيقة الأسماء إلى معرفة حقيقة الذات» [4].

وعليه فإن «لحن اللسان مباح، أما لحن القلوب وهي محل العرفان والمشاهدة فذنب عظيم، ولذلك كان معرفة (نحو القلوب) آكد وأنفع من نحو اللسان» [5]، فيجب الاشتغال أولا على اصلاح القلب وذلك هروباً من الوقوع في الخطأ.

استحضر بوسريف ابن عربي في موضع آخر، وذلك بتحديد رجوعه إلى كتاب "الفتوحات المكية"، الذي وجد فيه أعماله التي اتصفت بصعوبة التمييز بين النثر والشعر، فقد جعل بوسريف كتابته هذه تدخل في إطار ما أصبح يسمى اليوم بالعمل، لأنه كسر حاجز صفاء النوع، ولعل الشيء الذي جعله يحكم على نوعية كتابته بالعمل، هو رجوع بوسريف إلى كتاب ابن عربي الموسوم ب "الفتوحات المكية"، فوجد فيه الكثير من المواقع

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص53.

[2] محمود الغراب، الخيال عالم البرزخ و المثال من كلام الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، دار الكاتب العربي، دمشق، ط2، 1993، ص7.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص54.

[4] المصدر نفسه، ص54.

[5] أحمد قاسم كسار، "الإمام القشيري وجهوده في أسلمة الدراسات اللغوية"، مجلة **حوليات التراث**، جامعة مستغانم، مج: 12، ع 12، 2012، ص147.

التي تحيل على «هذا الميل لتوسيع طاقة النص، وتحميله بما لم تكن القصيدة تستطيع تمثله حين تكون حالة التعبير لا تخضع لنسق جامع أو لرؤية تنقل النص إلى مستوى العمل» [1].

كما أن هذا التوجه في الكتابة عند الصوفيين لم يقتصر على ابن عربي فحسب، فقد وجد بوسريف الكتابة نفسها عند "أبي حيان التوحيدي"، وهنا أشار إلى رجوعه إلى رجوعه لكتاب "الإشارات الإلاهية" الذي وجد فيه ما وجده عند ابن عربي، والذي جعل النص يكتسب طاقة أوسع من ما كان عليه، وذلك بتحوله إلى عمل يجمع بين الشعر والنثر في آن واحد[2].

3.2-المرجع النقدي العربي المعاصر:

إن المتأمل في كتب صلاح بوسريف يجد أنها ترمي إلى المرجع العربي الحديث، ذاكراً بذلك أعلام النقد العربي الحديث والمعاصر، فوجد في رؤيتهم ومؤلفاتهم، معبرا للوصول وللتأكيد عن ما يريد الخوض فيه، دلالة منه على سعة اطلاعه ورغبته في إبراز رؤيته النقدية حول ما يجري في عصره من تشققات وملابسات في القضايا الأدبية.

من بين القضايا النقدية التي شغلت صلاح بوسريف، نلمس اهتمامه بمأزق التسمية في "قصيدة النثر" الأمر الذي جعله يستحضر لقول أنسي الحاج حول قصيدة النثر، الذي يصرح فيه بأنهم لم يهملوا مفاهيم القصيدة، بل عملوا على تطويرها بأفضل مما كانت عليه، فيرى بوسريف أن بؤرة الحرج في هذه التسمية يكون من خلال حضور كلمة القصيدة في حد ذاتها ، دلالة على عدم التنصل من هذا المفهوم، الذي شهد ممارسات تجاوزت لأصوليته [3]، فمن «الالتباسات الكبرى التي وقع فيها أنسي الحاج، كما وقع فيها أدونيس وكل من سار في طريقهما، هو اعتبارهما القصيدة من حيث المفهوم، أوسع من الشعر» [4].

ونبقى مع مأزق التسمية في "قصيدة النثر"، التي دفعت صلاح بوسريف إلى الاستعانة بمفكرين عرب، ومن بينهم محمد عابد الجابري، وذلك بتصفحه للكتاب المعنون ب "المسألة الثقافية" وهي «ليست مسألة حاضر الثقافة العربية وحسب، بل إنها أيضاً مسألة ماضيها ومسألة مستقبلها» [5]، والذي نصَّ فيه الجابري لمفهوم القصيدة التي وقعت بين حيص بيص،

---

[1] صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص31، 32.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص84.

[4] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص63.

[5] محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1994، ص29.

إذ أنها لم تستطع الانفلات من الماضي فهو الذي يحكمها، وفي المقابل غير قادرة على مواجهة المستقبل لأنه لا يزال في قيد الإنجاز والتأسيس [1].

كما يذكر بوسريف أن القصيدة العربية، عُرفت بنماذجها التي طالت الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، بحيث أنها شهدت عدة تقلبات، عمل النقد على تبرير ذلك العدول والخروج عن النموذج الأصلي لها، وأكد موقفه هذا بما عاد له الجابري أي «"عصر التدوين " الذي كان لحظة تأبيد لتموجات المعرفة عند العرب، وتقييد شواردها» [2]، فهو العصر الذي شهد إعادة البناء وجمع الموروث العربي.

كما نجد مرجعية بوسريف للجابري في موضع آخر، وذلك حين تطرق للحديث عن ما اعتمدته النظرية الشعرية عند العرب في التأسيس، ومن ثم تحديدها للتشبيه كحدٍ تكتفي به في الكتابة الشعرية، ليظهر اعتماد بوسريف على قول الجابري والذي يتبين مفاده أن سر البلاغة العربية يكمن في الجمع بين مختلفين، كما أنه جعلت الأبيات حلقات منفصلة عن بعضها البعض.

فكل بيت يحمل تشبيه ينطوي على تقديم صورة للعالم الطبيعي والوجداني، فيكون هذا التقديم الذي تقدمه الصورة عبارة عن مشاهد منفصلة، «ذلك أن التشبيه إنما يستهدف الانتقال من المعقول إلى المحسوس، مما يجعل "البرهان" عبارة عن قياس يلحق فيه المجهول بالمعلوم عبر صفة أو حالة أو شبه ما» [3].

وذلك نقلا عن ما استحضره بوسريف من كتاب "التراث والحداثة" للجابري، والذي اهتم هذا الأخير بأساليب البيان في اللسان العربي، فذهب إلى إجماع علماء البلاغة أنها ترجع كلها إلى التشبيه [4].

يستحوذ فضاء تقنين الأصولية النقدية للقصيدة العربية، وانعكاس ذلك في النقد الحديث عموما، وعلى خطاب صلاح بوسريف خصوصا، فراح يبرهن عن سبب تفضيل النقاد لمقترح القصيدة عن غيرها من الأشكال الشعرية الأخرى التي سادت في الشعر القديم، مستعينا برأي الدكتور «يوسف حسين بكار في كتابه "بناء القصيدة في النقد العربي

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص86.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص21.

[4] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص152.

القديم"(في ضوء النقد الحديث)» [1]، الذي يرى أن القصيدة ظلت «النوع المفضل لدى الشعراء والنقاد على حد سواء» [2]، وعليه فإن ما جعل النقاد يفضلون نموذج القصيدة الجاهلية، لكونها المقياس الوحيد الذي اهتم بها النقاد في طريقة بنائها، إضافة إلى اتخاذها مرجعا للاستناد عليه في الحكم بين الشعراء وذلك على مر العصور الأدبية. [3]

صرح صلاح بوسريف بعودته إلى كتاب عبد المعطي حجازي وقراءته له بصفته كتاب ينص على قضية شعرية، وذلك عند تقصيه في البحث عن فاعلية قصيدة النثر في الثقافة العربية، التي لقيت رفضا عند بعض الكتاب العرب، فجاء عنوان هذا الكتاب موسوما ب: "قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء"، فكتاب حجازي «كان بدءا من عنوانه، يسير في هذا الاتجاه، وهو ليس أمرا غريبا، مادام حجازي اختار، منذ بداية كتابته في هذا الموضوع، أن ينتصر لما يسميه ب " قصيدة التفعيلة " أو" القصيدة الموزونة"» [4] .

لأن رأي حجازي يكمن في أن التسمية بهذه الصيغة تجُر وراءها كل ما يرتبط بمفهوم القصيدة، فعمل على حصر«بناء المفهوم كاملاً، في مجرّد الوزن، رغم أنه حاول أن يوهمنا، بمفهومه للإيقاع كمفهوم أوسع» [5]، والسبب في إطلاقه لتسمية "القصيدة الخرساء" كان وراء الوزن الذي يرى أنه يقتصر على الممارسة الشعرية، لكن قصيدة النثر تخلو من الأوزان المحددة والأصوات المتراتبة وهذا ما أدى به إلى وصفها بالخرساء [6].

وذلك تعارضاً مع الثقافة العربية لأن الذين «تربت أذواقهم على الوزن الموروث وامتلأت مخيلتهم بإيقاع التفعيلات العمودية لا يستطيعون استيعاب أن يكون الشعر بدون هذه الجلجلة الموسيقية التي يحصلون عليها من أوزان الخليل» [7].

لاحظ صلاح بوسريف أن هناك شيء جديد قد اكتسبته كتب عبد الفتاح كليطو، وهي تلك التي اقترحها هذا الأخير على قارئه ليجد فيها بوسريف «كتابة أخرى تعلن عن

---

[1] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص87.

[2] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت لبنان، ط2، 1982، ص25.

[3] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص87.

[4] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص83.

[5] المصدر نفسه، ص84.

[6] المصدر نفسه، ص84.

[7] أبو اليزيد الشرقاوي، تحولات الشعرية العربية قصيدة النثر، دار الكتب المصرية، الجيزة، (د، ط)، 2023، ص25.

نفسها» [1]، حيث تذكر الرد القاسي الذي واجهه كليطو من طرف النقاد والكتاب العرب على ما اقترحه لعبد القاهر الجرجاني، وهذا نتيجة لما تركه هذا الناقد من أساليب القراءة في النقد العربي آنذاك، وتطلع إلى قراءة أخرى، «فكليطو اختار، وهو الخبير بآليات التحليل البنيوي وغيره، أن يجعل من القراءة كتابةً على كتابة» [2]، بحيث يجعل من المفاهيم معروضة بشكل غير صريح، فشبهها بوسريف بالهواء الذي نحسه ولا نراه.

فالقراءة التي قام بها كليطو هي« إنجاز القراءة من موقع الأديب وإنتاج الأدب من موقع القراءة، فكان الخيال، الذي وفّرَتْهُ لهُ صِفةُ الأديب، مُغَذّياً لِأَصِفتِه قارئاً، مثلما كان الأساس المعرفي في قراءته مُغذّياً للخيال الأدبيّ عنده» [3] ، فهنا يتصف الإنتاج الأدبي بمحاورته و تأويله للنصوص ، و ذلك من خلال البعد عن صورتها الأصلية التي مثلت لها أول ظهور، ما يجعل من القراءة تتحلى بالإمتاع الذي يسعى الأدب وراء تحقيقه[4].

فعند قراءة كليطو للتراث العربي الكلاسيكي تميزت دراسته عن باقي الدراسات السابقة له، كونها تحتوي على «الكثير من المفارقات، حيث استطاع أن يزعزع ثوابت القراءة وطبوهاتها، من خلال تحيينه للغة النَّقد دون الحاجة إلى تقديم مداخل نظرية له ولمناهجه ومقارباته المعتمدة في قراءاته» [5].

وعليه فإن كليطو رأى أن ما كان عليه النقد لم يستطع الوصول إلى تلك النصوص التي تنبني على شرط الحياة، فاختار هذا الناقد التحول من النقد إلى الكتابة كما أن هذا التحول لم يقتصر عليه فقط وإنما اختاره الكثير من الذين يخوضوا في الكتابة النقدية المعاصرة [6].

ظهرت اهتمامات بوسريف بالنقاد العرب المعاصرين في الكثير من كتاباتهم، ولعل من أبرز وأشهر هؤلاء النقاد، نذكر الناقد المصري عزالدين إسماعيل وذلك في حديثة عن معمار الشعر، الذي يحيل على علاقة الشعر بالعمارة، فاعتبر عزالدين إسماعيل من أهم النقاد

[1] صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، ص50.

[2] المصدر نفسه، ص51.

[3] خالد بلقاسم، مرايا القراءة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2017، ص118.

[4] المرجع نفسه، ص118.

[5] فريمهدي يحيى، مكاوي خيرة، "القارئ رافعاً رأسه (كليطو والقراءة الجامحة لأسرار الجرجاني)، مجلة **قبس للدراسات الانسانية و الاجتماعية**، جامعة عبد الحميد ين باديس . مستغانم، مج: 5، ع: 2، ديسمبر 2021، ص784 .

[6] صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، ص51.

الذين اهتموا بهذه المسألة في الشعر العربي، وعدَّه من «الأوائل الذين انتبهوا إلى هذا الشرط الفني الجمالي في كتابة الشعر بل في بنائه» [1] .

وفي هذا الصدد يذكر بوسريف كذلك الشاعر المغربي عبد الله راجع، لانتباهه لمفهوم المعمار «وإلى ما سمّاه ب "المعمار الشعري" في رسالته الجامعية حول شعراء السبعينيات في المغرب» [2].

أسفرت قضية قصيدة النثر عند صلاح بوسريف، العودة إلى كتاب "في الشعر الجاهلي" لطه حسين، هذا الناقد المصري الذي اعتمد على ما قاله كمثال لفتح جرح في الثقافة العربية مثل ما فعلت قصيدة النثر، وذلك حين أقبل طه حسين على إثارة مشكلة لغة قريش أو لغة القرآن، هذه اللغة التي «أثرت في لغات العرب الآخرين، بعد أن جعلها الإسلام لغة رسمية؛ لغة سياسة وإدارة ودين، فتكلمها العرب كافة في آثارهم الأدبية على أقل تقدير» [3].

فذهب طه حسين إلى أن هذه اللغة لم تكن نفسها التي اتخذتها القبائل العربية قبل مجيء الإسلام، لأن الإسلام هومن فرض لغة موحدة التزم بها أهل قريش [4]، فما ذهب له طه حسين «حول موضوع اللهجات، فيما يتعلق باختلاف الأوزان الشعرية، باختلاف هذه اللهجات وتباينها، أو الآثار الممكنة... ما يشي بهذا النسيان الذي لم يطل الأشكال والمقترحات» [5].

[1] صلاح بوسريف، "معمار الشعر"، مجلة **الناشر الأسبوعي**، ع 6، 2024، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] طه حسين، الأدب الجاهلي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط3، 1927، ص20.

[4] صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي، ص101.

[5] المصدر نفسه، ص102.

خاتمة

إن الاطلاع على المنجز النقدي لصلاح بوسريف، وما تطرق له من قضايا أدبية، جعلني أتوصل في الأخير إلى عدة نتائج أهمها:

1- لا بدّ من وجود نقد جديد يتوافق مع كل التغيرات التي طرأت على الشعر العربي المعاصر، وهذا هو مفاد الحداثة النقدية التي أقبل صلاح بوسريف للاشتغال عليها.

2- تجلت الحداثة النقدية عند صلاح بوسريف، من خلال إعادة النظر في مجمل المفاهيم السائدة في الشعر العربي المعاصر، ما جعل اهتمامه منصبا حول كل تجديد واقع.

3- عمل صلاح بوسريف على إثارة مفاهيم جديدة يسعى من خلالها إلى توضيح أحكامه على القضايا النقدية، ولعل أهمها: حداثة القصيدة، حداثة الكتابة، التوالج ... إلخ.

4- شكل مفهوم الكتابة عند صلاح بوسريف عنصرا أساسيا في تشكيل الحداثة النقدية عنده.

5- إن البناء المتكامل للخطاب النقدي، يكمن في توظيف أدوات نقدية تكون المرشد الأول للناقد، وتضمن عملية استمرار سيره في الخطاب.

6- بروز المصطلح النقدي في خطاب صلاح بوسريف يُحيل على أهمية هذه الآلية في بناء الخطاب النقدي والوقوف عند أهم القضايا الأدبية الحديثة.

7- للترجمة في خطاب بوسريف دور في التقرب أكثر من الفكر الغربي على أصوله، ونقل ما أنتجه هذا الفكر من أفكار.

8- أنتجت المثاقفة زخما معرفيا كبيرا، تبينت من خلالها ثقافة الناقد الواسعة والمتنوعة.

9- إن المنهجية المعتمدة في تشكيل هذا الخطاب، كشفت لنا حضور التَّناص النقدي بشكل كبير، دلالة على الثراء المعرفي الذي يكتنزه هذا الناقد.

10- لتشكيل خطاب نقدي، لا بدّ من الاعتماد على روافد فكرية ومعرفية تكون داعمة للرؤية النقدية، لتتباين المرجعيات عند صلاح بوسريف، بين مشارب غربية وأخرى عربية.

11- نشأت الحداثة النقدية عند صلاح بوسريف عن طريق الرجوع للمنجزات الغربية، لما تملكه من أفكار حداثية تتماشى مع طرحه النقدي.

12- حضور المرجع العربي التراثي والحداثي في هذا الخطاب، يؤكد على ضرورة الوعي بالتراث في ظل التأسيس للحداثة.

قائمة المصادر والمراجع

1-المصادر

أ_ الكتب النقدية:

1) بوسريف صلاح، الشعر وأفق الكتابة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص 58.

2) بوسريف صلاح، الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف، المغرب، ط1، 2007.

3) بوسريف صلاح، المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1998.

4) بوسريف صلاح، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2012.

5) بوسريف صلاح، رهانات الحداثة أفق لأشكال محتملة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1996.

6) بوسريف صلاح، مضايق الكتابة مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2002.

ب_ المجلات و الدوريات:

1) مجلة: "**الناشر الأسبوعي**"، ع: 72، أكتوبر 2024.

2) مجلة "**الناشر الأسبوعي**"، ع:61، 2023.

3) مجلة **الناشر الأسبوعي**، ع: 6، 2024.

4) مجلة **كتاب**، عن هيئة الشارقة للكتاب، ع: 76، 2025.

5) مجلة **كتاب**، عن هيئة الشارقة للكتاب، ع: 76، 2025.

ج_ المواقع الإلكترونية:

1) بوسريف صلاح، حين لا تطلع الشمس إلا من المشرق، جريدة هسبرس الإلكترونية، التاريخ، الثلاثاء 21 يونيو 2016، ضمن الموقع الإلكتروني: https://ww.hespress.com

2) بوسريف صلاح، واقع ينقصه الخيال، جريدة "المساء" المغربية، الأربعاء الخميس، 6_7 نوفمبر 2024، ضمن الموقع الإلكتروني: www.almassaepress.com

2-المعاجم والقواميس:

1) ابن منظور أب والفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير و آخرون، دار المعارف، القاهرة،(د، ط)، 2016.
2) ابن منظور أب والفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة، مج 3، دار صادر، بيروت، (د، ط).
3) الجرجاني علي بن محمد السيد الشريف، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (د، ط)، 2010.
4) الزمخشري أب والقاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السُّود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ط1.
5) الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مج 1، دار الحديث، القاهرة، 2007.
6) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005.
7) مطلوب أحمد، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.

3-المراجع:

أ-المراجع العربية:

1) إبراهيم الضبع محمود ، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
2) أبو السعد عبد الرؤوف، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 2008.
3) أحمد توفيق مجدي، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)، 1993.
4) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1 ،1975.
5) أدونيس، الثابت و المتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

6) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
7) أدونيس، الصوفية و السُّوريالِيَّة، دار الساقي، بودابست، ط3، 1991.
8) البازعي سعد ، استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص32.
9) بزون أحمد ، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، سوريا، (د، ط)، (د، ت).
10) بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، افريقيا الشرق، المغرب، (د، ط)، 2007.
11) بلقاسم خالد، مرايا القراءة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2017.
12) بن جعفر قدامة، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، القسطنطينية، ط1، (د، ت.
13) بن حسن عثمان محمد، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
14) بنيس محمد، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1998.
15) بنيس محمد ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985.
16) بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001.
17) بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج2، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
18) بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها، ج4، مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014.
19) التلاوي جمال نجيب، المثاقفة عبد الصبور وإليوت دراسة عبر حضارية، تر: ماهر مهندي، حنان شريف، دار الهدى، ط1، 2005.

20) تمارة عبد الرحمن، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر، الأردن، ط1، 2013.

21) الجابري محمد عابد ، التراث و الحداثة، دراسات و مناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.

22) الجابري محمد عابد ، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1994.

23) الجمحي ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2001.

24) جودة نصر عاطف، الخيال مفهوماته و وظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

25) حسين بكار يوسف، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت لبنان، ط2، 1982.

26) حسين طه، الأدب الجاهلي، لجنة التأليف و الترجمة و النشر، ط3، 1927.

27) حمودة عبد العزيز، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، (د، ط)، 2001.

28) داود أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل للطباعة، (د، ط)، 1975.

29) الرويلي ميجان، البازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

30) الشرقاوي أبو اليزيد، تحولات الشعرية العربية قصيدة النثر، دار الكتب المصرية، الجيزة مصر، (د، ط)، 2023.

31) شكري غالي، شعرنا الحديث.. إلى أين..؟، دار الشروق، بيروت، ط1، 1991.

32) الصباغ رمضان، في نقد الشعر المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص24.

33) ضيف شوقي، فنون الأدب العربي الفن التعليمي "النقد"، ج1 ، دار المعارف، القاهرة، ط 5، 1993.

34) الطرابلسي محمد الهادي ، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب، تونس، (د، ط)، 1992.

35) عبد الرحمن طه، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

36) عصفور جابر ، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991.

37) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

38) عصفور جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الكتب، مصر، ط 5، 1995.

39) عصفور جابر، نحو ثقافة مغايرة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2008.

40) عصفور جابر ، تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير، لبنان، ط1، 2014.

41) العلوي ابن طباطبا ، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2005.

42) الغراب محمود، الخيال عالم البرزخ والمثال من كلام الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، دار الكاتب العربي، دمشق، ط2، 1993.

43) فضل صلاح، مناهج النقد المعاصر، ميريت، القاهرة، ط1، 2002.

44) القاعود حلمي محمد ، الحداثة العربية المصطلح –المفهوم–، دار الاعتصام، القاهرة، (د، ط)، 1997.

45) قطب سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003.

46) محمد القرني عوض، الحداثة في ميزان الإسلام (نظرات إسلامية في أدب الحداثة)، هجر للطباعة و النشر، الجيزة، ط1 ، 1988.

47) مدني أحمد، النقد وترجمة النص المسرحي، دار الهدى، المنيا، (د، ط)، (د، ت).

48) المسدي عبد السلام، الأدب و خطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.

49) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985.

50) مفتاح محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990.

51) الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965.

52) موافي عثمان، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط3، 1993، ص28.

53) موسى صالح بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

54) ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

55) نعاس محمد رواء، "المثاقفة و المثاقفة النقدية في الفكر النقدي العربي"، مجلة **القادسية**، مج: 7، ع3_4، 2008، ص179.

56) هلال غنيمي محمد، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.

57) هيكل محمد حسين، ثورة الأدب، دار المعارف، القاهرة، (د، ط)، 1983.

58) وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

59) وغليسي يوسف، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية الجزائر، (د، ط)، 2002.

60) يونس عبد الحميد، فتحي حسن المصري، في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1.

ب-المراجع المترجمة:

1) برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، تر: راوية صادق، دار الشرقيات، القاهرة، 1998،
2) تودوروف تزفيطان ، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005،.
3) تودوروف تزفيطان ، نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوي، سوريا، دمشق، ط1، 2016.
4) دريدا جاك ، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2007.
5) فراي نورثروب ، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية عماد البحث العلمي، (د، ط) ،عمان الأردن، 1991.
6) كريستيفا جوليا ، علم النص، تر: فريد الزاهي، تر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991.
7) كوكبة من الباحثين، الترجمة والعولمة، تر: محمد خير محمود البقاعي، منشورات ضفاف، الملحقية الثقافية السعودية في فرنسا، ط1، 2013.
8) كولر جونثان، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.
9) وفيللو كارلوني، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1974.

4-الدوريات والمجلات:

1) أبوديب كمال ، مجلة **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع3، 1984،.
2) آيت حمادوش فريدة، مركوزة فتيحة، مجلة **اللغة العربية وآدابها**، جامعة أحمد بن بلة وهران، مج : 15، ع2، 2023.
3) بلخيري الحواس، مجلة **الممارسة اللغوية**، جامعة مولود معمري _تيزي وزو الجزائر_، مج 12، ع2، 2021.

4) بلمهدي كمال، كرباع علي، مجلة **القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية**، جامعة الوادي، مج : 4، ع3 ، 2021.
5) بن محمد ضيفاوي الساسي، مجلة **EX PROFESSO**، جامعة سوسة، مج: 6، ع1، 2021.
6) طالب عبد القادر ، مجلة **جسور المعرفة**، مج: 4، ع2، جوان 2018.
7) الغزالي عبد القادر، مجلة **ضفاف** (مجلة إبداعية ثقافية)، ع 2، أبريل 2002.
8) قدار عبد القادر، مجلة **التحبير**، جامعة الجيلالي بونعامة _خميس مليانة_، مج 4، ع3، 2022.
9) كسار أحمد قاسم، مجلة **حوليات التراث**، جامعة مستغانم، مج: 12، ع 12، 2012.
10) يحيى فريمهدي، خيرة مكاوي، مجلة **قبس للدراسات الانسانية والاجتماعية**، جامعة عبد الحميد بن باديس . مستغانم، مج: 5، ع: 2، ديسمبر 2021.

فهرس الموضوعات

مقدمة أ-ج
الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للحداثة النقدية 4
1- ماهية الحداثة النقدية..... 5
1.1- مفهوم النقد..... 5
أ-لغة:..... 5
ب-اصطلاحا:..... 5
2.1-مفهوم الحداثة..... 8
أ-لغة:..... 8
ب-اصطلاحا:..... 8
3.1- مفهوم الحداثة النقدية.....12
2-المفاهيم الأساسية عند صلاح بوسريف:.....16
1.2-المفاهيم المتعلقة بالشعر العربي: 16
1.1.2-مفهوم الشعر:.....16
2.1.2- مفهوم القصيدة: 18
3.1.2- مفهوم الوزن:.....22
4.1.2-مفهوم الإيقاع:.....23
5.1.2-مفهوم الصناعة:.....25
2.2-المفاهيم المتعلقة بالشعر العربي الحديث والمعاصر.....27
1.2.2-مفهوم الشعر المنثور: 27
2.2.2-مفهوم حداثة القصيدة:.....29
3.2.2-مفهوم قصيدة النثر: 32
4.2.2-مفهوم القصيدة المغربية المعاصرة :.....35
3.2-مصطلحات ومفاهيم أخرى:.....39

1.3.2-مفهوم الكتابة:.....39
2.3.2-مفهوم التوالج:.....42
3.3.2-مفهوم الخيال:.....43
الفصل الثاني: آليات اشتغال الخطاب النقدي 46
1-المصطلح النقدي 48
1.1-الخطاب:.....48
2.1-الشعرية:.....51
2-اشتغال الترجمة:.....56
3-المثاقفة:.....61
4-التّناص النقدي 65
1.4-أدونيس:.....66
2.4-محمد بنيس:.....67
3.4-جابر عصفور:.....70
الفصل الثالث: مرجعيات الحداثة النقدية.....74
1-المرجعيات الغربية: 76
1.1-أعلام الفكر الغربي الفلسفي:.....76
2.1-أعلام النقد الغربي: 80
3.1-أعلام الفكر اللغوي:.....84
2-المرجعيات العربية: 88
1.2-التراث النقدي العربي:.....89
2.2-المرجع الصوفي:.....92
3.2-المرجع النقدي العربي المعاصر: 96
خاتمة.....101

قائمة المصادر والمراجع.....104
1-المصادر.....105
أ_ الكتب النقدية: 105
ب_ المجلات و الدوريات:.....105
ج_ المواقع الإلكترونية:.....105
2-المعاجم والقواميس:.....106
3-المراجع:.....106
أ-المراجع العربية: 106
ب-المراجع الأجنبية:.....111
4-الدوريات والمجلات: 111
فهرس الموضوعات.....113
ملخص البحث.....118

ملخص البحث

تضمنت هذه الدراسة البحث عن تجليات الحداثة النقدية عند الناقد المغربي صلاح بوسريف، فتجلت عبر إعادة رؤيته في المفاهيم المبنينة للشعر العربي، وذلك منذ ظهوره حتى ما وصل إليه من تطور وتغير، حيث شكل مفهوم الكتابة عنده أهم عنصر ساهم في قلب الإبداع الشعري على ما كان عليه، فمن كون القصيدة منحصرة في نموذج واحد أصبحت تقبل عدة أشكال كتابية لإنتاجها، وهذا ما يجعل منه شعرًا حداثيًا يتطلع لأفق مغاير، ويهدف إلى التجديد الدائم.

كما ارتكز هذا العمل النقدي على آليات ساهمت في الغوص بين اختلاجات التجارب الإبداعية سواء القديمة أو الحديثة، ويظهر هذا العمل مُستوحى من روافد فكرية، لتتجلى فيه المراجع الغربية لأهم المفكرين الغرب حول رؤيتهم للحداثة، التي كانت السبب في دفع الشعراء نحو كتابة مغايرة للقديم، ومقابل الروافد الغربية، نجد نظيرتها العربية، التي تمثلت في التراث النقدي العربي، والفكر العربي المعاصر، فاتخذها الناقد كجسر للوصول إلى إثبات آرائه وتصوراته حول كل القضايا النقدية التي لقيت اهتمامًا من طرفه.

الكلمات المفتاحية: "الحداثة النقدية، الشعر، حداثة القصيدة، حداثة الكتابة."

Abstract :

This study included the search for the manifestations of critical modernity when the Moroccan critic Salah Boussrif, manifested through his re-vision in the concepts built for Arabic poetry, since its emergence until the development and change, where the concept of writing has the most important element contributed to the heart of poetic creativity as it was, from the fact that the poem is confined to one model has become accepted several forms of writing for its production, and this is what makes it a modernist poetry looking forward to a different horizon.

and aims at permanent renewal, as This critical work was based on mechanisms that contributed to diving between the creative experiences, whether ancient or modern, and this work appears inspired by intellectual tributaries, to reflect the Western references of the most important Western thinkers about their vision of modernity, which was the reason for pushing poets towards writing different from the old, and against the Western tributaries, we find its Arab counterpart, which was represented in the Arab critical heritage, and contemporary Arab thought, so the critic took it as a bridge to prove his views and perceptions on all critical issues that received attention from Twinkling.

Keywords: "Critical modernity, poetry, modernity of poem, modernity of writing."