جامعة إب
مجلة الباحث الجامعي

الروافدُ المغذّية لِتَجَدُّدِ البُنْية الموضوعية في الخطاب الشعري اليمني التقليدي
(1)
تفاعل القصيدة مع الثورة

طاهر مسعد صالح الجلوب

الملخص:

بدأتْ الدراسةُ مسارَها بضبط مصطلحاتها، وبتأسيس عدد من الحيثيات المُراقبة لصيرورة البحث منهجيًّا والمُوجِّهة له نقديًّا. وقد انطلقت من فرضية مفادها أن الشاعر المبدع يحتاج ما بين الحين والآخر إلى التفاعل مع روافد (خارج نصية) حديثة العهد في ظهورها على المشهد الأدبي؛ لتجديد بنية قصيدته الموضوعية، كلما أُصيبت بالتحَجُّر. وقع الاختيار لاختبار هذه الفرضية على ممارسة الشاعر التقليدي اليمني؛ لأهمية هذه المرحلة الشعرية، في تقديرنا، باعتبارها فاتحة الحداثة؛ ولسلطتها التوجيهية -المُتَجَلِّيَة أو المُتَسَتِّرَة- على المرحلتين التابعتين لها، وبالتحديد الرومانسية والمعاصرة. وبإيجاز شديد تم اختزال إشكالية البحث في السؤال الآتي:

ما ملامح تحديث الثورة لِبُنْيَة قصيدة الشاعر التقليدي اليمني الموضوعية؟

للإجابة عن سؤال البحث استدعت الدراسةُ الممارسةَ الشعرية التقليدية- ممثلة بعدد من القصائد والمقاطع المُنتقاة كعينات تمثيلية- التي أَفْصَحَتْ دُون تَمَنُّع عن انخراط أهم مفاهيم الثورة- وبالتحديد مفهوم (التغيير)- في بنيتها الموضوعية؛ وتغذيته لها بمادة فكرية جديدة مغايرة للأفكار المألوفة والمتداولة في المشهد الثقافي اليمني؛ ومن ثمة عن إسهامه كرافد ثقافي خارجي في تحديثها.

وفي النهاية حاولت الدراسة الكشف عن أهم الدواعي المُلزمة للقصيدة التقليدية بالتناغم مع الثورة فَرَصَدَتْ عوامل ثلاثة تتمثل بحاجة الثورة إلى:

1. خطاب إبداعي مُؤثِّر يُبَلِّغ أفكارها الجديدة ويُسَوِّقُها.
2. وساطة الخطاب الشعري في استئصال بعض القيم السائدة كقيمة(الإمامة)وإبدالها بأخرى كقيمة(الجمهورية).
3. مُسَانَدَة القصيدة لخوض معارك إبداعية ثقافية تؤازر المعارك الميدانية.

يُفضي بنا كلُّ ما تقدم إلى أن القصيدة التقليدية آزَرَت الثورة اليمنية في أداء مهامها، وأن الثانية رَفَدَت الأولى بمادة فكرية جديدة ساهمت في تحديث بنيتها الموضوعية، وأن الخطاب الشعري يحتاج، ما بين الحين والآخر-كلما نَضُبَ ماؤه وتَصَلَّبَ جسدُه- إلى مثل هذه العملية المعرفية.

المقدمة:

تُصَنِّفُ عددٌ من الدراسات النقدية - ذات السلطة التوجيهية على المشهد الثقافي العربي المعاصر- مراحلَ الشعر العربي الحديث إلى ثلاث، هي: التقليدية، والرومانسية، والمعاصرة[1] و إذا صح هذا التفنيد فمن معانيه أن الممارسة الشعرية التقليدية ذات أهمية بالغة، في تقديرنا، رغم النواقص التي تَشُوبُها، والهجوم النقدي الذي يُشَنُّ عليها؛ باعتبارها القاعدة الأولى الراسمة لتشكل التجارب الحديثة، والمُوجِّهة لصيرورتها.

ومن ثمة فالعودة النقدية ما بين الحين والآخر إلى هذه المرحلة بقصد مساءلتها عن تفاصيلها ضرورة لا بد منها؛ لكشف ما هو إيجابي بغية الإفادة منه والاعتماد عليه، ضمن التراكم الثقافي السابق، السليم من العطب؛ ولتعرية ما هو سلبي بهدف تجاوزه، وتحاشي مخاطره المُتَجَذِّرَة في الماضي والمُمْتَدَّة إلى الحاضر والمستقبل، والمُتَجَدِّدّة ما بين الحين والآخر. وبالإضافة إلى كل ذلك للإسهام في تصحيح مسار التجارب المتأخرة، المتورطة، في كثير من مظاهرها، بمحاكاة القديم وتكراره.

ولهذه الدواعي المجتمعة عزمنا على تخصيص نتاج الممارسة الشعرية التقليدية في اليمن بنوعين من البحوث. يهدف النوع الأول إلى الكشف عن أهم الروافد المغذية للبنية الموضوعة بمادة فكرية جديدة ساهمت في تحديثها. أما النوع الثاني فيطمح إلى رصد العوامل الأخرى - ذات الأثر العكسي - المتسببة بتعثر تجدد البنية الفنية- فقد بات من المؤكد أن شاعر هذه المرحلة أخفق في تحديث بنيته الفنية؛ ولذلك نُعِتَ بالشاعر التقليدي. وبالمقابل أفلح في تحديث بنيته الموضوعية، ولو بشكل جزئي؛ ولهذه الإضافة الحميدة إبداعيًّا وصِفَ بالمُجدِّد. لتصبح تسميتُه المركبة من الصفتين المتعارضتين هي (الشاعر التقليدي المجدد). إن تداول العديد من الدراسات النقدية الحديثة لهذه التسمية يعني تسليمها المباشر- أو غير المباشر- بما تحمل من حكم نقدي، يقضي على هذا الشاعر بالفشل من ناحية، والنجاح من ناحية أخرى.

لقد أحرزت الممارسة الشعرية التقليدية أول إنجاز تشهده المرحلة الحديثة؛ بما حققت من تحديث نسبي حظي به موضوعها الشعري. ومثل هذا الحدث جدير باهتمام الدراسات النقدية، في زعمنا. تحت إلحاح هذه القناعة - التي تخمَّرتْ؛ لتنضج؛ ولتتحول إلى رغبة ملحة- قررنا إنجاز هذا البحث، الذي وافانا بوجود رافدين أساسيين، عملا على تغذية البنية الموضوعية للقصيدة التقليدية بمادة فكرية جديدة، هما:

1. انخراط الثورة في القصيدة.
2. الاحتكاك النسبي للشاعر التقليدي بالآخر (الأوربي)، والانفتاح الجزئي على عالمه المادي المتقدم، عبر وساطة العربي، أو التفاعل المباشر، وإن قل.

لم يتيسر لنا رصد هذين الرافدين إلا بعد استدعاء مجموعة من النصوص التقليدية- المختارة كعينات تمثيلية- ومحاورة بعض المقدمات النظرية، لعدد من الشعراء التقليديين، الذين زاوجوا بين الممارستين الشعرية والنظرية، كالشاعر محمد محمود الزبيري. وقد فضلنا البرهنة على كل رافد منهما بدراسة مستقلة - رغم ما بينهما من تداخل- لغزارة تفاصيلهما؛ ولإشباع موضوعي دراستيهما، فخَصَصْنَا الرافد الأول بهذا البحث. وتجنبًا للإسهاب المخل نختصر إشكاله في السؤال الآتي:

ما ملامح تحديث الثورة لبنية قصيدة الشاعر التقليدي اليمني الموضوعية؟

إن هذا الافتراض يقوم على تصور نقدي مفاده أن تجدد البنية الموضوعية للقصيدة الشعرية يحتاج ما بين الحين والآخر إلى تغذية نظرية مصادرها خارج نصية؛ لأن الخطاب الشعري- رغم خصوصيته- كأي خطاب كلامي "يلتقي بخطاب الغير في الطرق التي تقوده نحو موضوعه

[الشعري]. فوحده آدم الأسطوري اقتحم بالخطاب الأول علمًا بكرًا لم يمسسه كلام."[2]. وهذا ما دفع باختين للزعم بأن" كل خطاب يعود على الأقل إلى ذاتين، مما يجعل منه حوارًا مفترضًا"[3]. وقد أَلْفَيْنَا الأمرَ كذلك مع الشاعر التقليدي اليمني، الذي آلَفَ في تكوينه المعرفي بين شخصيتين إحداهما ثورية - بالمعنى الآيديولوجي للثورة - والأخرى شعرية، فجَادَتْ الأولى على الثانية بمواضيع جديدة، على المحيط الثقافي اليمني حينها؛ لتحديث بنيتها الموضوعية، التي كانت قد أُصِيْبَتْ بالتحجر. ذلك ما ستثبته الدراسة ضمن بقية تفاصيلها.

سبق للشاعر التقليدي أن طالب بالتجديد في شتى مجالات الحياة.[4] وليس من المعقول أن ننسى له هذا المجهود، الذي كان له أثره المستقبلي على مختلف المعارف والفنون؛ لانشغاله عن تحديث البنية الفنية، مع ملاحظة اقتناعنا التام بأهمية ذلك. إلا أن هذا لا يعيقنا عن استثناء الممارسة التقليدية في اليمن، من العتاب الشديد الذي أوخذت به الممارسة الشعرية التقليدية في العالم العربي بشكل عام، من قبل بعض الدراسات النقدية - ذات الطموح الواسع في تحديث الخطاب الشعري العربي الحديث [5]- للظروف الخاصة التي تفرد بها المشهد الثقافي اليمني عن غيره؛ إذ إن قياس أي تحديث، في تقديرنا، ملزم بمراعاة التفاصيل التي يستقل بها محيط عن آخر. أَخْذُنَا لمثل هذه المعطيات بعين الاعتبار مُبرِّرٌ كاف للاحتفاء بالتحديث النسبي الذي حقَّقه الشاعر التقليدي اليمني على الصعيد الموضوعي.

1. موجهات البحث وتحديد المسار:

1.1. حيثيات إخضاع (علاقة الشعر بالثورة) للاختبار النقدي.

يعتقد بعض أنصار النظريات النقدية الحديثة المفرطين في ولائهم لمفاهيمها، كإفراط الشاعر التقليدي في ولائه للنموذج الشعري العربي القديم[6]، أن الشاعر بات ملزمًا بأمر من بعض الرؤى النقدية المعاصرة بالانصراف الكلي إلى تحديث بنيته الفنية، وبالمقابل أصبح معفيًا عن الاهتمام بتحديث بنيته الموضوعية، وكأنها لا تشكل نصف البنية الكلية لعمله الإبداعي، وهو وفق هذا التصور محاصر، في ممارسته الإبداعية، منهي عن التفاعل مع مختلف المصادر الخارجية (الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية...)، التي قد تساهم في تعميق تجربته وتطويرها، وتفضي بها إلى تحديث قصيدته، مستندين في ذلك إلى تصورات جزئية لبعض النظريات الحديثة كالبنيوية، التي أطلقت "شعار موت المؤلف"[7]، وهم بذلك محنطون في تصوراتهم النقدية عند مقولات معينة، غير مدركين أن الناقد - في تقديرنا، يشبه المبدع، إن لم يكن مبدعًا آخر - ملزم بالإفادة من الرؤى و التصورات، التي أسستها المناهج النقدية، وبتخطيها في آن. وهو إن لم ينتقل من العملية الأولى (الإفادة) إلى الثانية (التخطي) يكون قد حكم على المعرفة النقدية بالموت، في المنهج الحديث الذي رضيه قبرًا لها، وبعدم النماء والتطور؛ لأن جميع الإضافات المعرفية -النقدية وغيرها- تتضمن قدرًا من التجاوز.

إن المحص لتفاصيل المنهج البنيوي يمكنه إدراك أن المعني بهذا المحذور هو الناقد وليس الشاعر؛ لأن الأول (الناقد)، عند تأسيس هذه المدرسة النقدية، كان منشغلا عن تأمله لبنية العمل الإبداعي بتتبعه للعلاقات (الخارج نصية) المرتبطة بالمجتمع، كما هو حال منهج النقد الاجتماعي، أو بالمبدع كما هي وضعية المنهج النفسي. وقد هدفت بذلك إلى تخليص النقد الأدبي من المنطق الأيديولوجي؛ ".. في سبيل أن يكون علما للأدب"[8].

إذن، "بوسع الأدباء أن يكونوا أيديولوجيين كما يشاءون، تفرض عليهم ذلك طبيعة مواقفهم من الحياة، لكن النقاد يعميهم كثيرًا أن يقعوا في نفس هذه

الآيديولوحيات، لأنهم حينئذ يحتكمون في قراءة الأدب إلى معايير مسبقة في أذهانهم فلا يستطيعون رؤيته على حقيقته، ولا اختبار كيفية أدائه لوظائفه التعبيرية والجمالية"[9]. هذا ما تؤكده البنيوية، أما المناهج اللاحقة فقد نبه بعضها إلى ضرورة مراعاة الناقد، حال دراسته للأعمال الأدبية، لكل ما هو خارج النص؛ للاستضاءة به في فهم العمل الإبداعي، الذي يستوعب أكثر من نص - وفقًا لما يسمى ب "التناص"[10]، أو ب"التداخل النصي"[11] - ويتضمن أكثر من خطاب مهاجر؛ لتوليد مستويات تأويل لا نهائية.

ومن ثم، من حق المبدع أن يتناغم في بناء عمله الإبداعي مع كل قضايا الحياة الخارجية ومعطياتها - لاسيما ما يتضمن منها رؤية جديدة، كما هو حال الثورة المحملة بتصورات حديثة غير مألوفة في محيط الشاعر التقليدي الثقافي حينها - كما أن له حرية التأثير عليها؛ لأن الشعر تجاوز"... يدفع إلى التخطي. وهو، إذن، طاقة لا تغير الحياة فحسب، وإنما تزيد، إلى ذلك في نموها وغناها وفي دفعها إلى الأمام".[12] وهذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق. فالشعر ليس مسار رفيقًا للعالم . وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه وحسب، بل هو، إلى ذلك، الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة"[13].

إذن للشاعر أن يتفاعل مع كل ما هو خارج النص، شرط أن يفضي به ذلك إلى إثراء خطابه أو تغذيته بما هو جديد، وبالمقابل للناقد أن يخضع مثل هذه العلاقة للاختبار، شرط أن ينطلق في مساءلته للعناصر الخارجية- عن إسهامها في بناء القصيدة- من النص، وليس من حضورها الخارجي.

نهدف من الاستهلال بهذا التمهيد النظري، الذي يعلمه كل ناقد خبير، الوقوف على أرضية نقدية واضحة المعالم تجاه مثل هذا التداخل؛ لضمان موقف نقدي خالٍ من الإرباك والاضطراب، بالإضافة إلى البرهنة على أهمية موضوع الدراسة، الذي من تفاصيله الكشف عن أثر الثورة في تحديث بنية القصيدة التقليدية الموضوعية.

وحتى يكون لهذا البحث نصيبه من الرقابة المنهجية، التي تثبت قدم الباحث عن الانزلاق أو التخبط في شعاب معرفية مجاورة - لما يوجد بينها وبين هذا الموضوع من تداخل- عزمنا على توجيه مسار الدراسة، وضبط (علاقة الشعر بالثورة) في تقييمنا بتأسيس عدد من الحيثيات، المختزلة في النقاط الآتية:

1. التفريق بين نشاط الثورة في ميدانين مختلفين، ينتسب الأول إلى عالم الأيديولوجيا بمعانيه المختلفة والمتعددة التي منها: السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، ويرد الثاني إلى عالم الشعر. وإذا كان الأمر كذلك فمن نتائجه أن التفاعل أو التوتر الذي شهده الميدان الأول يعني دراسات إنسانية أخرى (تاريخية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، أو سياسية)، لا هذه الدراسة التي تعلن عن انتسابها إلى النقد الحديث. وهي وإن خرجت ما بين الحين والآخر إلى إحدى هذه الفضاءات المعرفية ملزمة بالانطلاق من النص، وباستدعاء الأشياء الخارجية - ذات العلاقة بموضوعها- إليه؛ للاستعانة بها كنصوص موازية في إضاءته.

2. إن (الثورة) - وتشظياتها المتطايرة إلى أكثر من فضاء- لا تهمنا، في هذا المقام، إلا بمقدار انجذاب الذات الشاعرة إليها، وانخراطها في القصيدة الشعرية؛ لتغذية البنية الموضوعية بأفكار ورؤى جديدة تكسبها بعض الخصوصية؛ لأن مفهوم الخطاب الشعري في الوعي الحديث "خصوصية"، أو "إستراتيجية.[14]

3. لا ينصب اهتمام هذه الدراسة على تتبع تظاهرات الثورة الأيديولوجية خارج القصيدة أو داخلها، وإنما على رصد ما حدث من تفاعل - في نسيج النص - بين أفكارها

وبقية العناصر البانية للخطاب الشعري ؛ لأن مهمة النقد، في مثل هذه الحالة، ليس الشرح أو الإيضاح وإنما اختبار التفاعل القائم بين محورين ؛ الأول نظري، والثاني شعري. ذلك ما توصي به (شعرية الإيقاع)، التي جاء لمؤسسها (هنري ميشونيك) قوله- الهادف إلى انتقاد التعارض القائم بين الفعاليتين (الشعرية والنظرية) في نظر بعض الدارسين: "النقد[...] تفاعل بين الفعالية النظرية والفعالية الشعرية".[15]

2.1. ضبط المصطلح:

لكي لا يتسم حديثنا عن (علاقة الشعر بالثورة) بالسطحية والمقاربة، التي تعيب العمل النقدي وتنزاح به عن الدقة المنهجية، رأينا ضرورة تحديد مفهوم (الثورة)، والتمهيد له بمقدمة نظرية تبين ما يربطه بالشعر من علاقة.

1.2. انخراط مفهوم (التغيير/التغير).

إن مفهوم (التغيير/ التغير) عام، وشمولي، ودلالته واسعة ومتنوعة بسعة وتنوع الميادين المعرفية المختلفة، التي اقترضته واستعملته. كل ذلك ألزم الباحث بإعادة ضبطه قبل الاشتغال به، في مقدمة نظرية مختصرة.

يعود تأسيس مفهوم (التغير) وتأجيج نشاط اشتغاله إلى "فكر الحداثة[الأوربية] في القرن التاسع عشر"[16]، لدى الممثلين البارزين لنظرية التقدم الذين من أهمهم: "هيجل (01770-1831) وداروين (1809- 1882) وماركس (1818- 1883)"[17]. إلا أن الاستعمال الدقيق له كان على يد ماركس "الذي [...] نقل الجدلية من تصورها المتعالي للتاريخ والمجتمع، كما عند هيجل، إلى تصور مادي جدلي أساسه الواقع المادي المعيش وليس الفكر المطلق، كما لدى هيجل، بغاية تغيير المجتمع"[18]، وحل تناقضاته التي من مظاهرها "الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج، والصيغة المجتمعية المُجَسْدِنَة لها[...] بتغيير المجتمع من وضعية رأسمالية إلى شيوعية، عبر التملك الجماعي لوسائل الإنتاج، وهو ما لا يمكن لغير البروليتاريا تحقيقه كمرحلة انتقالية نحو مجتمع بلا طبقات، كتَجَسْدُن للمتقدم والأرقى"[19].

وقد انتقل استعمال هذا المفهوم من حقل المعرفة الفلسفية إلى حقول المعارف الأخرى بما فيها الأدب والشعر؛ فكل المعطيات "بل وكل البُنَى المادية والمعنوية محكومة بقانون التطور والتغير، ولا شيء يمكن أن يأخذ طابع الثبات وإلا تعطلت الحياة وتوقفت بذور التطور والنمو عن الإخصاب".[20] والمعايير الأدبية والفنية [...] أكثر من غيرها تعرضًا للتغيير، لأن حساسية الإنسان- مهما كان حظه من المعرفة- لا تعرف الجمود. وكأنما نزعة التطور عند الإنسان ليست مكتسبة بالتثقيف والتعليم وحسب وإنما هي غريزة أيضًا، والإبداع وإن كان يأتي عن طريق تراكمات الخبرة فإنه يخضع لما يسمى بالروح الخلاقة أو الموهوبة".[21]

مما تقدم يتضح لنا أن مفهوم (التغير / التغيير)، محمل بدلالتين أساسيتين:

الأولى: مادية ويقصد بها هدم بنية آيديولوجية (سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، أو دينية) وإبدالها بأخرى، بهدف الانتقال بها من مستوى متردٍّ إلى آخر متقدم.

الثانية: رمزية، تعني التخلي عن اعتماد صيغة شعرية سابقة متحجرة واستعاضتها بأخرى يبتكرها الشاعر المبدع، القادر على خلق ما هو جديد.

دون عناء يمكننا إدراك أن وعي الشاعر التقليدي لهذا المفهوم محمل بالبعد الأول (المادي الآيديولوجي)، وأنه قد احتفل به للنهوض بواقعه الحياتي المتخلف على جميع الأصعدة: السياسية، والدينية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية. وقد طال انشغاله في هذا المستوى دون الانتقال إلى الثاني؛ تحت تأثير عدد من العوامل القوية، التي أجبرته على ذلك. فقد وجد هذا الشاعر نفسه بين عالمين "عالم شعبه المغرق في القدم، الذي تسوده

نواميس الموت والتحجر، وعالم الشعوب العصرية الحديثة التي تلوح له بسحر حياة لا يستطيع أن يحياها"[22].

وحسب تعبير آخر للزبيري وجد أفراد الطليعة المثقفة من الشباب والشعراء - التي ينتمي إليها- أنفسهم أمام عالم جديد معقد عليهم "مليئا بالألغاز، والاحتمالات، والمتاهات. هم ينتمون ببيئتهم، وأسرارهم، ومجتمعهم، وعواملهم الوراثية، ودولتهم إلى ما قبل خمسمائة عام أوتزيد، ولكن كتب عليهم أن يفتحوا أعينهم على عصر آخر غير العصر الذي ينتمون إليه، وأن يكونوا جسرا يعبر الشعب عليه، ويقطع مسافة قرون طويلة. وتلك رسالة من أصعب الرسالات التي يتحملها جيل من الأجيال".[23]

لم ينصرف الشاعر التقليدي لتغيير بنية قصيدته ؛ لانهماكه بتغيير بنية محيطه الإنساني، التي لم تترك لشاعريته من طاقته ما يكفيها لتتجدد، وتحت قهر هذه الضغوط تتحول قصيدته إلى أداة من أدوات معركته الحياتية ناسية حاجتها المضاعفة للتغيير. ذلك ما يتجلى بوضوح في كتاباته النظرية، كقول الزبيري:

"كنت أحس إحساسًا أسطوريًا بأني قادر بالأدب وحده على أن أقوض ألف عام من الفساد، والظلم، والطغيان، لست أدري أذلك من تخريف الخيال الشاعري الجامح، أم هو ومضة من ومضات الذخر الصوفي السجين في أعماقي".[24]

تحدد المقولة السابقة وظيفة المبدع الأدبية، بشكل عام، والشعرية - التي خصها الشاعر بكتابة هذه المقدمة النظرية- بشكل خاص، بمهام تغييرية إلا أنها بالإجمال (خارج نصية). يمكننا الجزم بذلك فيما يتعلق ببنية قصيدته الفنية، أما الموضوعية فقد اقترب، أو كاد يقترب، من إدراك ضرورة تغييرها وإبدالها بأخرى. نستشف هذا من مواقفه التي نذكر منها:

1. ازدراءه للمواضيع - التي وجد القصيدة في زمنه تتناولها- ذات الصلة بتقديس الحكام، أو بمدحهم، كقول الزبيري: "إن الشعب كله كان يقدس هؤلاء الحكام، وكان كل من يملك شعرًا أو نثرًا لا يكاد يقدمه إلا مدحًا للإمام أونجله!".[25]

2. أسفه على ممارساته المماثلة لغيرها في بداية تجربته، وصياغته لعدد من المبررات النظرية، التي تخفف من حدة تحامل القارئ عليه ؛ لوقوعه في تلك التبعية، كما جاء في قول الزبيري، أيضًا:

"ومع كل الذي أسلفته من مبررات لشعر المدح، فإني أذكر الناس جميعًا أن هذا الشعر إنما قلناه قبل عشرين عامًا في ظروف لم تكن القضية الوطنية فيها قضية محددة، ولم تكن هناك معارضة ولا معركة".[26]

3. تصريحه في عدد من المقولات المتأخرة عن جمعه المتعمد بين ولادة القضية وولادة القصيدة موضوعيًّا. نثبت منها، بالإضافة إلى ما تقدم، هذه الفقرة للزبيري- باعتباره أهم من نظر لعلاقة الشعر بالثورة، في تصورنا-:

"إن القضية ولدت هناك في تعز، في صورة قصائد طنانة، كنا نلقيها على الجماهير في محافل الأعياد الضخمة لولي العهد. لقد كان عملنا يومئذ يعتبر تقدمية ونهضة، وجرأة على تطوير الأساليب القديمة في الأدب والشعر، وجرأة على الظهور والطموح والتبشير بوجود عصر حديث لم يكن للناس به في بلادنا علم.

هناك كنا ندرك أننا نهز طموح هذا الرجل ساعات من الوقت. ولكنه عندما يعود إلى عنصره المستبد، ورواسب طغيانه، كان يجزع ويتألم لأن الجماهير عرفتنا ولأن الأدباء، قدموا إلينا التهاني شعرًا ونثرًا وأظهروا إعجابهم بملامح الأدب الحديث".[27]

إذن، لقد صَرَّحَتْ ممارسةُ الشاعر التقليدي النظرية، ممثلة بمقدمة الزبيري، بتطلعها لتحديث القصيدة والأدب -

المتداخل في وعيه بتحديث الحياة، كما جاء في مقولته السابقة - فما الذي تضمره ممارسته الإبداعية، بهذا الخصوص.

ذلك ما لن تجيب عنه سوى القصيدة التقليدية، التي شهدت انخراط مفهوم (التغير/ التغيير)، بالمقطع الآتي - للشاعر عبدالله هادي سبيت:

حي المليك وحي الشعب والتخما
وابعث بها صرخة تستأصل الصمما
وابلغ بها مسمع التاريخ أن له
حكمًا به يزن المقدار والقيما
واسكب أمانيك في كأس العتاب و قل
يا آل محسن صونوا العهد والذمما
ما إن فنينا ولاء في كيانكم
إلا وأصبح بالأهواء مرتطما
يا آل محسن فرقتم أواصرنا
جهلا وقطعتم الأصلاب والرحما
فرقتمونا فصرنا بينكم شيعًا
حتى غدونا على أوطاننا رجما
هذاك ضد وذا نذل وذا دخل
بعض لبعض عدوا يهتك الحرما
حتى تزعزع صرح الود واضطرمت
بين الرماد سعير تصهر اللحما
اشعلتموها بخذلان لبعضكم
فاستيقن الليث أن الأمر قد ختما
يا آل محسن لا زلنا نكن لكم
حبًا قد امتلك الأجسام والنسما
وهذه ثورة للنصح مافتئت
نزاعة للشوى تستنفر القلما

إلى أن يقول:

أم هل تظنون أن الأمر مهزلة
لا والذي قدر البأساء والنعما
إن الكؤوس التي أضحت بظلمكم
فياضة لم تزل في كفكم نقما[28]

بالرغم من أن أول كلمة تفصح بها الأبيات الشعرية السابقة هي (التحية) الملكية" حي المليك"، الموجهة إلى نخبة من السلاطين" آل محسن"، إلا أن هذا المقطع، في تقديرنا، يشهد المرحلة الأولى لانخراط مفهوم (التغيير)، الذي من مفرداته الواردة هنا: "الصرخة"، في البيت الأول، و"العتاب"، في البيت الثالث. إنهما الوسيلتان البدائيتان لإشعار المخاطب بوجود خلل ما؛ لتداركه ولإصلاحه بتغييره؛ إما بإرجاعه إلى حالته السابقة، أو بنقله إلى وضعية جديدة. غير أن ورود مفردة ثالثة، بينهما في الشطر الأول من البيت الثالث، هي (الأماني)" واسكب أمانيك"، ترجح رغبة الشاعر- في معالجته لهذه الإشكالية- بالتخلي عن الأولى والأخذ بالثانية.

تتبع ما تقدم - من الأبيات السابقة- أبيات لاحقة؛ لترسم بمفرداتها مشهدًا للواقع الذي يتوجع الشاعر من معطياته ويطالب بتغييرها. هذا الواقع مضطرب، كما تقدمه بعض المفردات، التي منها (مرتطم) في نهاية البيت السادس، و(متزعزع) في بداية البيت الثامن، و(مفتت)- حسب إضافات مفردات التفرقة والتقطيع في الجمل الشعرية الآتية: "فرقتم أواصرنا"، "قطعتم الأصلاب والرحما"، "فرقتمونا فصرنا بينكم شيعًا، حتى غدونا على أوطاننا رجما"، "بعض لبعض عدوا يهتك الحرما"- وفي النهاية محترق: "اضطرمت بين الرماد سعير تصهر اللحما"، "اشعلتموها بخذلان لبعضكم"، "نزاعة للشوى".

لأن الواقع- كما تصوره القصيدة - بهذه التفاصيل المفجعة تتصاعد مفردات التغيير المنخرطة في النص من

(الصرخة) و(العتاب) في بداية المقطع إلى (الثورة) في نهايته، وبالتحديد في البيت الثالث عشر" وهذه ثورة للنصح ما فتئت، نزاعة للشوى".

إن انخراط مفهوم (التغيير) في هذه القصيدة هو ما جعل بنيتها الموضوعية تتجدد مقارنة بسابقاتها من قصائد المديح للشاعر نفسه، التي لا تخلو من الجديد فحسب، وإنما تبدو وكأنها، أيضا، معطلة من المعنى، كما هو حال مطلع قصيدة قديمة كتبها في عودة أحد سلاطين لحج من أوروبا.[29]

أما الشاعر زيد الموشكي، فتتجدد بنية قصيدته، وتتحرر من التحجر- الذي أصاب القصيدة العربية في اليمن حينها - بمجرد انخراط أدوات التغيير الحديثة في خطابه الشعري، أو مسمياتها، كما هي في المقطع الآتي:

أيها الشعب غافل أنت عنه
وبسوء العذاب إياك ساما
أم ترجى فيه السعادة والمجد
فقل لي متى تنال المراما
أرضكم خيرة البلاد فهل
قدمتم إليها من الفنون زماما
هل ملأتم وهادها ورباها
زرعها المثمر الوحيد انتظاما؟
هل غرستم بها الغروس اللواتي
تثمر العسجد البعيد مراما؟
هل مددتم مواصلات الأماني
نافذات عراقها والشاما؟
هل بنيتم لها المدارس تنشي
أمة تعرف الحياة تماما
وبعثتم إلى العواصم بعثا
يدرس العلم والفنون الجساما[30]

تتفاعل داخل النص- لتركيب بنيته الموضوعية - الأساسيات الحياتية الحديثة اللازمة للنهوض بالواقع المتخلف، والتي يسعى الشاعر إلى تحقيقها من خلال قيامه بالثورة. وهي حسب المفردات الدالة عليها، في المقطع الشعري: الزراعة، والمواصلات، والمدارس. مهامها خارج الخطاب الشعري: إعتاق الشعب من المجاعة، وربط أجزاء الوطن الممزق ببعضها، ومحو الأمية المفروضة على أفراد المجتمع لعدد من القرون. أما داخله: فتعطيل البنية الموضوعية من الأفكار القديمة، الجامدة والمتكررة، وملئها بأخرى حديثة.

ومع الزبيري - الذي يجمع في عنونة أحد دواوينه الشعرية بين الشعر والثورة "ثورة الشعر"[31] - تتصاعد حدة نشاط مفهوم (التغيير) ؛ لتجديد البنية الموضوعية في قصائد كثيرة، نختار من إحداها المقطع الآتي:

أيها الطرف المسهد نم فإن الليل سرمد
ويح قلبي ما له إن هجع الناس توقد
طال هذا الليل حتى ضج منه كل مرقد
بت والعالم غاف أسأل الأفلاك عن غد
شبت وابيض عذاري و الفضا ما زال أسود
كم أراعي الصبح، والصبح وراء الكون مقعد
كم أنادي الفجر والفجر بطيء الخطو مقعد
يتمشى بين أذيال الدجى مشي المقيد
من لروح يتلظى من لقلب يتوقد

إلى أن يقول:

مهجتي تفنى وتبلى وغرامي يتجدد[32]

تَنْتَشِرُ في جسد النص عددٌ من المفردات ؛ لبلورة زمنين: الأول: الزمن الحاضر، الذي يعيشه الشاعر. وهو حسب تفاصيله الواردة في النص: سرمدي الليل " الليل سرمد"، وطويله، أيضًا، "طال هذا الليل"، وأسود الفضاء "والفضا مازال أسود". وقد شهد هذا الزمن عددًا من الأحداث

المفجعة المنخرطة في القصيدة، أهمها شيخوخة الشاعر المبكرة، التي داهمت شبابه قبل ميعادها.

الثاني: الزمن القادم، الذي يحلم به الشاعر. وهو زمن النجاة والعتق. يمثل حضوره، في الخطاب الشعري، عدد من التسميات الزمنية المستقبلية- وبالتحديد "الغد"، و"الصبح"، و"الفجر"- التي تبين مناهضته للزمن السابق.

لم يستحضر الشاعر هذين الزمنين، ويدعوهما إلى النص؛ إلا لرغبته الملحة في الانتقال من الأول إلى الثاني، تحت تأثير مفهوم (التغيير)، الذي يعني بالضرورة التوجه "نحو حالة مثالية فضلى".[33] غير أن للتغيير تشكلات متباينة؛ حيث يراه البعض دائريا ليعني العودة، بالحالة الماثلة بين أيدينا، إلى الماضي. أما البعض الآخر فيتصورونه خطيا، مناهضين باجتهادهم هذا الرؤية السابقة[34]، ومبدلين العودة إلى الماضي المعلوم بالانتقال إلى المستقبل المجهول، الذي يضمر في غيبه كلما هو جديد، وغريب، ومفاجئ. فعلى أي التشكلين السابقين وقع اختيار الشاعر التقليدي؟

وقع اختيار الشاعر التقليدي في تعامله مع بنيته الفنية على التشكل الأول(الماضوي)؛ حين ألزم قصيدته بمحاكاة النموذج الشعري العربي القديم فنيًّا. أما بنيته الموضوعية فقد اختار لها التشكل الثاني(المستقبلي)؛ حين كلفها بنقل أفكار الثورة؛ بغية تغيير الواقع المتخلف، ليجعل بذلك لخطابه الشعري قبلتين متباينتين، في الآن نفسه. لن نتتبع تفاصيل الطرف الأول من هذه الثنائية المتعارضة؛ لأننا خصصناه بدراسة مستقلة، وما يعنينا هنا هو الطرف الثاني منها، الذي شهد انخراط مفهوم التغيير المحمل بمادة فكرية جديدة ساهمت في تحديث بنية القصيدة التقليدية الموضوعية.

3. الدواعي الثورية الملزمة للقصيدة التقليدية بتحديث بنيتها الموضوعية:

ثمة سؤال يطرح نفسه حول ما يربط الثورة بالقصيدة التقليدية من علاقة، مفاده:

أي الطرفين اقترب من الآخر أو دعاه إلى ميدانه للتفاعل معه، أو للاستعانة به: الثورة، أم القصيدة؟

في تقديرنا حاجة أحدهما الماسة للآخر هي ما سيلزمه بالتوجه نحوه، أو بالذهاب إليه. وللإجابة المفصلة عن هذا السؤال نستدعي الشاعر التقليدي، الذي مزج في تجربته بين الممارستين الثوريتين: الآيديولوجية، والشعرية.

لقد كانت القصيدة التقليدية مسالمة و خاضعة للمألوف والسائد، معطلة من أي رؤية خاصة أو موقف شخصي، يتصدرها شعر المدح الذي كان الرائد في هذه الفترة البدائية- حسب تعبير الزبيري-[35] بسبب المناخ الثقافي العام المخيم على محيط الشاعر. وقد تشجع بعض الشعراء التقليديين، أمثال الزبيري والموشكي، على عصيان هذا التقليد موضوعيًّا؛ لارتباطهم المبكر بالثورة، التي فرضت عليهم التمرد على النظام السياسي المتبني لاستمرار الأخذ بهذا النسق الشعري الجامد، وجميع الأنساق الأخرى المتفاعلة معه (الاجتماعية والدينية والاقتصادية).

دون تمنع توافينا تركة الشاعر التقليدي الشعرية والنظرية بنبأ خلاصته أن الثورة هي من فرض عليه، وبإلحاح، إقحام القصيدة في هذا المعترك؛ لأسباب عدة. نذكر منها حاجة الثورة إلى:

1. خطاب مؤثر ينقل وعيها الجديد إلى الحاكم والشعب.
2. وساطة القصيدة لاستئصال بعض القيم السائدة، وإبدالها بأخرى.
3. مساندة القصيدة لها في خوض معركة ثقافية تؤازر المعركة الميدانية.

1.3. حاجة الثورة إلى خطاب مؤثر ينقل وعيها الجديد إلى الحاكم والشعب.

لأن المحيط الثقافي اليمني حينها كان يعيش حالة من الجمود الفكري، والتبلد الذهني - الناتج عن العزلتين (الجغرافية والثقافية)، اللتين فرضتا عليه طبيعيًّا وسياسيًّا- أأتلف أفكارًا معينة أحادية التصور، أملاها عليه النظام السائد. ولطول مصاحبتها له تخطى مرحلة الاقتناع بها إلى الاعتقاد. وقد نتج عن ذلك أن اصطدم الثوار بأرضية صلبة- غير صالحة لاستنبات أفكار جديدة- تحتاج إلى تخصيب، فلم يجد ما هو أكفأ من القصيدة للقيام بهذه المهمة، فكلفهما بتنفيذها من ناحية، وببذر مادة فكرية جديدة من ناحية ثانية.

إذن، أصبحت القصيدة التقليدية معنية بتغذية الوجدان الجماعي لتليينه، وبنقل الأفكار الجديدة التي جاءت بها الثورة إلى الشعب والحاكم على السواء. وهي أقدر الفنون على ذلك؛ لما لها من تاريخ قديم وحضور سابق في المشهد الثقافي اليمني، عكس الأجناس الأدبية الأخرى، التي لم ترسخ في ذائقة العامة، ويحتاج قبولها إلى زمن ليس بالقصير، وإلى خلفية ثقافية لم تؤسس بعد.

وبشيء من التفصيل، كان الحاكم قد فرض سلطته التقليدية على القصيدة وأجبرها على طاعته والدوران في فلكه؛ فلا تكتب إلا لمدحه، أو وصف محيطه، أو رثاء موتاه، أو تسليته، أو لقضايا أخرى لا تخرج عن رقابته، والمسار الذي خطه لها؛ لتنظم إلى سجناء حكمه المنطلق في تنظيره للحياة من تصورات فردية تطوع الحقائق السياسية والثقافية والإبداعية لما يخدم مصلحته، ويعزز بقاءه، ويسخر الآخرين لتنفيذ مطالبه المتلبسة بالدين.

تراكم دخان هذا الاحتباس الفكري والسياسي والثقافي مع مرور الوقت؛ ليفجر فيما بعد مواقف فردية وجماعية، تبذل قصارى جهدها لنقل وجهات نظرها المعارضة إلى الشعب والعامة. وقد اتخذ الشعراء منهم القصيدة العربية القديمة وسيلة للبلاغ. وحتى يتسنى لها القيام بهذه المهمة ليس لها إلا أن تتخلى عن موضوعها القديم؛ لحمل الموضوع الجديد، كما هو شأن المقطع الآتي للشاعر زيد الموشكي- الذي يوجه بوساطته أبناء وطنه إلى الطريقة المثلى للتعامل مع الإمام أحمد، بالإضافة إلى مجاهرته لهم بقناعته في حكم هذا الوالي:

فإن يك أهلا للخلافة ملتموا إليه
وإلا فانبذوه إلى الخلف
على أنني من عدله الدهر يائس
وفي أهله من عبرة الدهر ما يكفي
وبيت حميد الدين بيت معطل
من الخير للإسلام والوطن العرف
له أسرة ما بين لاه وعاشر
وذي أحنة فظ على شعبه جلف[36]

والمقطع الآتي للشاعر محمد محمود الزبيري- المتضمن لوجهة نظر خاصة تعارض النشاط الأدبي والحياتي الذي تشهده بلاده حينها:

ولكم نرى أدب الشباب مداجيًا
يبدو على خوف من الأرصاد
فمقالة مذعورة وقصيدة
مصغرة الأوزان والأوتاد
ومشبب ومسبح في الظلم يعبد ظالمًا
فيعد في النساك والعباد
يهوى ويخدعه الهوى
والدهر ينسج منه يوم حداد
ومغالط يغضى لمقتل أمة
ويقول فيها أمتي وبلادي
لغة تنم عن السجون كأنما
نفخت من الغلال والأصفاد

حلوا القيود عن الضمير فلم يكن
مثوى الضمير الحي في الأقياد[37]

يفتتح الزبيري المقطع بالحديث عن "أدب الشباب "وكأن هذه الفئة من المجتمع هي المعنية باستيعاب موقف الرفض- الذي يسوقه الشاعر إلى القارئ - لأنها الفئة المعول عليها في تغيير الواقع السلبي. لذلك يخصها بالاهتمام والنقد والتوعية، كما ورد في قوله:

يا قلب، لا تأس مما ذقته جزعًا
فأي قلب أبي غير مكدود؟
عهد الشباب عناء للضنين به
لأنه عهد بنيان، وتشييد
يلهو به كل من في نفسه سفه
منه وينصب فيه كل مجدود،
وللشباب فؤاد لا يزال به
يهيم بالمجد أو يصبو إلى الغيد
لا تأس حين ترى الشبان في وله
بالكأس والطاس والأوتار والعود
قد ظل والله من كانت شبيبته
طيفًا من اللهو في أجفان عربيد[38]

مع أن المخاطب في المقطع السابق هو (قلب الشاعر) "يا قلب لا تأس" إلا أن الشباب هم المعنيون بالإفادة من المعنى الذي تحمله الأبيات السابقة ف"عهد الشباب[...] عهد بنيان وتشييد"، لمن أراد أن يعرف الحقيقة، التي قدرها الشاعر، لا عهد لهو ولعب، ولا يحسبه كذلك ويعطله من جديته إلا "كل من في نفسه سفه". لا يكتفي الشاعر بإبلاغ الشباب هذا المعنى؛ بل يوافيهم بالشاب الذي يفتقده الواقع، وبصفاته الأساسية التي منها التمرد على ذلك المحيط البائس السفيه؛ من خلال هيامه بالمجد "يهيم بالمجد"، وتطلعه إلى صنع مستقبل أفضل. ليفند الشاعر الشباب بذلك إلى صنفين يختلف كل منهما عن الآخر في توجهه ووظيفته. تتبين هذه المفاصلة بوضوح في البيت الرابع.

بلور الشاعر في هذا المقطع صورتين لنموذجين مختلفين من الشباب:

الأول: يعلم أن هذه المرحلة، مرحلة بناء وتشييد "بنيان، وتشييد" ذهني، وجسدي، ونفسي.

الثاني: يعيش حياته الشخصية؛ لتلبية حاجاته الفردية الجسمية، التي منها(الشراب)، والنفسية التي منها (اللهو الطرب). يبدد أوقات هذه المرحلة من عمره في تلبية ما تملي عليه رغباته وعواطفه ونزواته من مطالب لحظية من مفرداتها: "الكأس، والطاس، والأوتار، والعود".

والقصيدة تسعى إلى اقتلاع النموذج الأول - الذي فصلت في وصفه، وهو السائد والرائج - حين أكدت ضياعه وضلاله في البيت الأخير "قد ضل والله من كانت شبيبته، طيفا من اللهو في أجفان عربيد". وبالمقابل تتطلع إلى تأسيس النموذج الثاني، الذي عملت على تغذيته بمواقف البطولة والحماس، والمواجهة، والمخاطرة، ... وصولا إلى الشهادة، في قصائد أخرى، منها قصيدة "الخروج من اليمن...السجن الكبير"، التي من أبياتها:

خرجنا من السجن شم الأنوف
كما تخرج الأسد من غابها
نمر على شفرات السيوف
ونأتي المنية من بابها
ونأبى الحياة إذا دنست
بعسف الطغاة وإرهابها
ونحتقر الحادثات الكبار
إذا أعترضتنا بأتعابها
ونعلم أن القضا واقع
وأن الأمور بأسبابها

ستعلم أمتنا أننا
ركبنا الخطوب حنانا بها
فإن نحن فزنا فيا طالما
تذل الصعاب لطلابها
وإن نلق حتفًا فيا حبذا
المنايا تجيء لخطابها(39)

بتنفيس الشاعر عن مكبوتاته استطاع تقوية علاقته بقصيدته، وتضمينها بعض تصوراته ذات الصلة بضميره الفردي والجماعي. وهكذا حمل الشاعر التقليدي قصيدته بالوعي الجديد، الذي أملته عليه الثورة؛ لإبلاغ الحاكم والجماعة على السواء، فساهم ذلك في تحديث بنية خطابه الشعري الموضوعية.

2.3. حاجة الثورة إلى وساطة القصيدة لاستئصال بعض القيم السائدة، وإبدالها بأخرى

خرج الشاعر التقليدي، نسبيًا، عن عزلته الجغرافية والثقافية، فاطلع على عدد من المبادئ المنظمة لحياة بعض المجتمعات، وانبهر لما شهدت تلك الشعوب من تقدم، فتوسعت مداركه، وأصبح بمقدوره إعادة تقييم القيم السائدة في محيطه، المنظمة لعلاقة الأفراد بالنظام، والخاضعة- في كثير من مظاهرها- للزيف، والتوظيف، من قبل السلطة الحاكمة وبعض الجماعات المتضامنة معها. كما تنبه إلى أن تطور مجتمعه وتقدمه يستلزم - قبل أي شيء- تصحيح هذه القيم المشوهة أو تغييرها وإبدالها بأخرى. فسعى جاهدًا إلى ذلك، عبر المنبر الديني حينًا، والشعري حينا آخر. وقد تمخض عن قيامه بهذه المهمة- من الناحية الإبداعية- أن غذى بنية قصيدته الموضوعية بالأفكار الجديدة المتعلقة بما ينبغي أن يحدث من تحديث.

كانت القيمة الأولى التي سعى إلى قلبها أو زعزعت ثباتها هي (الإمامة)، المتجذرة في الوعي الجماعي؛ لما لها من رصيد زمني في التاريخ اليمني. لا يمكن الاقتصار في تصنيفها على المجال السياسي، دون غيره من المجالات الأخرى؛ لأن أي قيمة سياسية ملزمة باستيعاب حمولة نظرية دينية واجتماعية تهبها الحق الشرعي والقبلي في الحاكمية، وتؤسس لها المبررات الكافية لإقناع الجماعة بضرورة الأخذ بها مراعاة لمصلحة الأمة. وقد عمل الشاعر مبدئيًا بالتشكيك في استحقاق الإمام الحاكم، ومحيطه الأسري، لهذه القيمة(الإمامة)؛ فهو على المستوى الشخصي خائن للأوطان، هاتك للشريعة.

يقول زيد الموشكي:

وقد سرنا أنا رأيناك آمرًا
علينا لأن الدين عرفنا القصدا
عرفنا الذي تطويه للناس في غد
إذا الله أولاك الخلافة والمجدا
فلما تآمرت استرحنا لأننا
وجدناك للأوطان لا تحفظ العهدا
فلا لوم إن لم تتصل بقلوبنا
ولا لوم إن لم نولك الود والحمدا
جنيت على المختار في هتك شرعه
فصرت ترى في دينه نكتة سودا(40)

الإمام غير مؤهل لاستحقاق قيمة(الإمامة)؛ لأن طبيعة الحكم الفردي تقوم على مراعاة مصلحة الفرد قبل مصلحة الجماعة، لاسيما إذا كان بمواصفات ولي العهد، الواردة في الأبيات الشعرية السابقة، التي أفادت أنه متآمر على أفراد شعبه، لا يحفظ العهد، خائن لوطنه، منتهك للشريعة الإسلامية. يضاف إلى ذلك أنه عاجز عن معالجة إشكالات مواطنيه، واحتواء خلافاتهم، خالٍ من النزاهة، ميال للهوى. تأتي هذه التفاصيل في أبيات لاحقة، سجل فيها الشاعر بعض مواقف ولي العهد (الإمام أحمد)، التي عمل فيها على "ضرب الأحرار وأهل الرأي وتصفيدهم في

الأغلال، وهتك حرمة العرض، و المال، والدماء"[41].

حيث يقول:

إلى أين بالأبطال تمضي بهم شدا
أعقلك باقٍ أم بك المس لا يهدا
تصفد أهل الرأي ثم تزفهم
بأغلالهم والدهر بالنحس قد جدا

وتمتد القصيدة إلى أن يقول:

أليس الذي قد جئته لا يبيحه
سوى الوحش لكن ليس نعني بها الأسدا
إذا ما نسى التاريخ فالذنب واضح
وإن ساءت الدنيا فقد رعتها كدا
سياستك الهوجاء وميلك للهوى
وحبك للواشين والظلم قد أودى[42]

لقد عملت القصيدة على تعطيل قيمة الإمامة - ومن يدعي استحقاقه لها (ولي العهد أحمد حميد الدين) - من أهم المقومات، الوطنية، والقومية، والإسلامية، والإنسانية. ولم تكتف بذلك؛ بل كشفت عن ما تحمل هذه القيمة من بؤس، وشقاء، وعذاب، ومعان أخرى يعددها المقطع القادم للزبيري، الذي جاء فيه:

ماذا دهى قحطان؟ في لحظاتهم
بؤس، وفي كلماتهم الآم؟
جهل، وأمراض وظلم فادح
ومخافة، ومجاعة، وإمام؟
والناس، بين مكبل، في رجله
قيد، وفي فمه البليغ لجام
أو خائف، لم يدر ما ينتابه
منهم، أسجن الدهر، أم إعدام؟
و الاجتماع، جريمة أزلية
والعلم إثم، والكلام حرام[43]

يعدد المقطع السابق عددًا من المعاني التي منها: البؤس، والجهل، والمرض، والمخافة، والجوع، والظلم، والقيود المكبلة للأرجل والألسنة، وفي النهاية الموت (الإعدام)، التي ارتبط حضورها في النص وتفاعلها مع مفردة ال"إمام"- الواردة في نهاية البيت الثاني- سواء من حيث الدلالة، أو الإيقاع، الذي تتناغم فيه كلمة "الإمام" مع كلمة ال"آلام"، و ال"لجام"، وال"إعدام"، و ال"حرام" بأكثر من صوتية. لم يخاطر الشاعر التقليدي بحياته، ويبذل هذا المجهود الإبداعي؛ لزعزعة، أو استئصال القيمة السابقة وما شابهها؛ إلا لترسيخ قيم أخرى. نذكر منها، على سبيل التمثيل، ما يتعلق بالنظام الجمهوري. يقول زيد الموشكي في رسالة بعث بها إلى الإمام يحيى- وقد تناشدها المثقفون لاحقًا[44]:

فناؤك أو نأخذ الكرسي بأيدينا
أو يصبح العرش بالدستور مقرونا
إنا أمناك في أيام غفلتنا
حتى أفقنا فما أصبحت مأمونا[45]

ما ذهب إليه البيتان السابقان للموشكي تؤكده مقاطع أخرى لغيره من الشعراء. نقتص منها المقطع الآتي للشاعر علي أحمد با كثير:

ملك يموت وأمة تحيا
بشرى تكاد تكذب النعيا
ما كان أبعد أن تصدقها
سبحان من أردى ومن أحيا
اليوم تبعث أمة أنف
تبني ليعرب قمة عليا
شعب نضا الأكفان عنه وقد
بليت فأهداها إلى يحيى
قدر رمى يحيى فأقصده
هيهات تخطئ كفه الرميا

كم لاح في الرؤيا يقول له :
الشعب أجدر منك بالرعبا
أنت امرؤ فان فدعه يعش
لتعيش في أجياله حيا
فمضى يكذبها فما لبثت
أن صيرته وملكه رؤيا[46]

يحتفل هذا المقطع بقتل الإمام (يحيى) من ناحية، وقيام الثورة الدستورية عام 1948م، من ناحية أخرى. وتبلور أبياته مشهدا لهذا الحدث وكأنه محو للإمامة، وتأسيس لحياة أمة تشكل الوطنية نصف هويتها، والقومية النصف الآخر. ووفقا لهذه الثنائية يبني الشاعر صالح الحامد أحد مقاطعه الشعرية المعارضة للإمام :

يا بني العرب افتحوا أعينكم
للمعالي وانفضوا عنها المناما!
فإلام النوم عن كسب العلا
وعلام الخلف يا قومي علاما؟
انبذوا الأضغان من بينكم
واجعلوا الشحناء ودًا ووئاما
و اجعلوا الآراء رأيًا واحدًا
و اطلبوا في الأرض عزًا لا يسامى[47]

كانت قيمة العروبة قد أصيبت بالتشوه من قبل النظام الحاكم، الذي رسم أكثر من مشهد فاسد لعدد من الدول العربية المتبنية، حينها، لإنتاج الفكر القومي والمتكفلة - إلى حد ما- بتوزيعه، مثل مصر والعراق. ذلك ما تصوره قصيدة الزبيري التي جاء فيها :

فيا ملكًا لج في بطشه
وداس البلاد وأحنى بها
ودب لأمته في الظلام دبيب
اللصوص لأسلابها
وقال لها مصر أم الفجور
تسيل الخمور بأبوابها
وبغداد عاصمة الملحدين
ومكة نهب لسلابها
وما الأرض إلا لنا وحدنا
ولكنهم غالطونا بها[48]

يسمي المقطع السابق دولتين عربيتين كانتا قد شهدتا نشاطًا قوميًّا يميزهما عن غيرهما من الدول العربية هما : مصر، والعراق. ويضيف إليهما دولة عربية ثالثة (السعودية)، من خلال ذكر أهم مفردة مكانية تمثلها على الصعيد الديني(مكة) ؛ ليلغي- حسب إدعاء الإمام- عن هذه الدول الثلاث صلاحيتها في تمثيل العالم العربي والإسلامي. والتهمتان الملصقتان بالدولتين السابقتين هما : الفجور "وقال لها مصر أم الفجور"، والإلحاد "وبغداد عاصمة الملحدين". وهاتان التهمتان كفيلتان بتحويل العلاقة مع أبناء هذين الشعبين إلى فتنة، وبتحويل هذين المكانين العربيين إلى نقطة سوداء في المتخيل اليمني، الذي يغلب عليه الأمية، حينها.

وإذا كان المقطع السابق للزبيري قد مكننا من تحديد إحدى القيم(العروبة) التي استهدفت من قبل الإمام، ومن تسمية بعض الإدعاءات التي هوجمت بها (الفجور والإلحاد)، فإن مقطعين آخرين للشاعر زيد الموشكي سيكملان لنا التصور عن التصحيح الذي قدمه الشاعر التقليدي ؛ ليعود بالقيمة السابقة (العروبة) إلى وضعيتها الصحيحة. يقول في المقطع الأول :

قوموا لوحدة مصر قومة واحد
عرف الصواب فجاء في برهانه
كونوا كبنيان يؤازر بعضه
بعضًا فلا ينقض أوج كيانه

بالله يا مصر الثقافة حاولي
ربط الشعوب بمنتهى اشطانه
وتقدمي بحصول وحدتها فقد
كان التعهد منك في إبانه[49]

ويقول في مقطع آخر من قصيدة أخرى:

يا حماة النيل مجدكم
مجدنا في الدين والحسب
نحن بعض منكم فإذا
لم نسد عشتم على وصب
فاطرحوا عنا جهالتنا
واكشفوا عنا دجى الحقب
واشملونا بالثقافة لا
تدعونا موثقي الحقب
قبل أن يقضي على وطن
ويهب الجار للسلب
فمتى يا مصر يبلغنا
عنك شافي العلم في الكتب
ومتى تشفين علتنا
بنبوغ منك منتخب
ومتى ما تربطين أخًا
لك في مرفوعة الرتب[50]

يختار الشاعر في المقطعين السابقين أهم مكان عربي- نطق باسم هذه القيمة وتبنى قضاياها، حينها- وهو (مصر). تمثل حضور هذا المكان في المقطع الأول تسميته الواردة في العنوان مرة "وحدة مصر"، وفي النص مرتين. أما في المقطع الثاني فتسمية أهم مفرداته المكانية "النيل" الواردة في الشطر الأول من البيت الأول "حماة النيل". يعيد هذان المقطعان للحمة العربية - التي كانت قد أصيبت بشرخ على يد الإمام وسياسته المغلقة، القائمة على العزلة والانطواء، وفصل البلاد عن محيطها العربي والعالمي- وحدتها ونشاطها القومي وتفاعل أعضاء جسدها المكاني والإنساني "نحن بعض منكم" "كونوا كبنيان يؤازر بعضه".

أحجم الإمام(مصر) - بما نسب إليها من التهم، كما ورد في المقطع السابق للزبيري- عن أداء دورها القومي المتميز، في تلك الفترة، تجاه العالم العربي بشكل عام واليمن بشكل خاص. ولهذا أعاد الموشكي مرة أخرى منح هذه الدولة العربية تلك الصلاحية؛ حين طالبها بتثقيف شعبه و بطرح الجهالة عنه" فاطرحوا عنا جهالتنا، واكشفوا عنا دجى الحجب، واشملونا بالثقافة لا، تدعونا موثقي الحقب"، وبحمايته " قبل أن يقضى على وطن، ويهب الجار للسلب"، وبلم شمله مع الأسرة العربية الواحدة " ومتى ما تربطين أخًا، لك في مرفوعة الرتب"، "بالله يا مصر الثقافة حاولي، ربط الشعوب بمنتهى اشطانه، وتقدمي بحصول وحدتها فقد، كان التعهد منك في إبانه". ومن ثم فقد عمل الشاعر على تعطيل قيمة العروبة من الحمولة المعرفية المغلوطة والمشوهة التي ألصقها بها الإمام، كما أعاد شحنها بالمعنى السابق النقي من الزيف.

إن سعي الشاعر التقليدي إلى استئصال بعض القيم السائدة وتصحيحها أو إبدالها بأخرى - حسب ما أملت عليه الثورة - قد أرفد القصيدة التقليدية بمادة جديدة، وساهم جزئيًا بتحريرها من التبعية الموضوعية.

3.3. حاجة الثورة إلى مساندة القصيدة لخوض معركة ثقافية تؤازر المعركة الميدانية:

احتاجت الثورة اليمنية في بداية نشاطها، كغيرها من الثورات، إلى مؤازرة الخطاب الشعري التقليدي؛ لإشعال معارك ثقافية إبداعية، تساند المعارك الميدانية، وقد أوجب هذا الأمر على القصيدة التقليدية التخلي عن مسالمتها، والتحول إلى قصيدة مواجهة.

سبقت الإشارة إلى أن تكوين الشاعر التقليدي المعرفي - المركب، في الغالب، من ثقافتين إحداهما سياسية

والأخرى شعرية- أفضى به إلى ممارسة النشاطين: السياسي، والشعري، وإلى تفعيل العلاقة بينهما. أوعزت الثورة إلى هذا الشاعر المناضل، وهو يخوض معركته مع النظام الحاكم، بضرورة استخدام كلما في يده من أدوات الحرب، وتنبه إلى أن قصيدته التقليدية إحدى تلك الأدوات، إن لم تكن أهمها، فأوحى إليها بتلبية نداء الثورة، والخوض في قضاياها، لتكتسب بذلك صبغة فلسفية جدلية، كما هو شأن الأبيات الآتية لزيد الموشكي- التي كتبها عندما هدم الإمام منزله:

لله درك فارسًا مغوارا

طعن السقوف ونازل الأحجارا

يا من هدمت البيت فوق صغاره

شكرًا فأنت جعلتنا أحرارا[51]

وقوله أيضا:

هانت علينا النائبات وهولها

فالموت مثل السلسل المشروب[52]

أو البرقية الشعرية التي بعث بها إلى الإمام يحيى بعنوان " لا علم عندكم":

ألا يا رجال العلم لا علم عندكم

إذا لم تكونوا في سما الليل أنجما

ترون انهيار الشعب لا تذكرونه

وتدوي عصا الطاغي ولم تفتحوا فما

أيكفيكم قتل وقطع لسارق

تعدى و لولا الظلم ما كان مجرما[53]

يخوض زيد الموشكي مع الإمام في البيتين السابقين في قضية فلسفية جدلية خلاصتها أن هذا الحاكم هدم بيته؛ ليلحق به وبأسرته التشرد والنكال بينما يقرأ الشاعر ما حدث بلغة أخرى. فهدم البيت في تقديره يعني الانطلاق والحرية؛ حيث حرره الوالي بفعله هذا من خوفه على ذلك المنزل، ومن التزامه بالإقامة في مكان معين. أما في المقطوعة الثانية المركبة من أبيات ثلاثة فالقضية بينهما مختلفة، يدعي فيها الطرف الأول (الإمام) وجماعته الحاكمة المعرفة والعلم، وبالمقابل ينكر الشاعر هذا الإدعاء ويبرهن على ما يعارضه.

لا تقوم أي ثورة سياسية إلا بعد أن تكون قد أسست خلفية فكرية تعضدها نظريًّا، وتمنحها حق انتزاع السلطة والقرار من الجماعة السابقة، التي تمتلك دستورًا سابقًا تستند إليه في استحقاقها للحكم. ومن ثمة فمن الطبيعي أن ينشأ جدل حاد بين التنظيرين، أو القناعتين، وأن يجتهد كل منهما بصوغ المبررات التي تجعل الحق في صفه. وكما هو بين في القطعة السابقة لزيد الموشكي، فالإمام وجماعته الحاكمة يدعون العلم بقضايا الدين والشريعة والمعرفة بأحوال الناس، وذلك ما سيجعلهم الأكفأ ويعطيهم الأولوية في استلام مقاليد الدولة وتسيير أمور الأمة، بينما ينفي عنهم زيد الموشكي السياسي كل ذلك ويثبت لهم عكس زعمهم بلسان زيد الموشكي الشاعر.

ولأن الشاعر التقليدي اليمنى قد زج بقصيدته في هذا المعترك فمن الطبيعي أن تتخلى هذه القصيدة عن تبعيتها الموضوعية للقديم لانشغالها بما هو مهم وجاد.

بشيء من التأمل والتفكير بان لنا ما تتضمن المقاطع السابقة لزيد الموشكي من المواجهة. والأمر لا يحتاج منا إلى بذل مجهود مماثل مع مقاطع أخرى للزبيري؛ لشدة إفصاحها عن ذلك. من قصيدة " لحظات الإشراق الفني" - التي يقترن فيها ذكر القافية، باعتبارها إحدى المفردات الأساسية للقصيدة التقليدية، بذكر الحروب ومقارعة الخطوب- نختار له المقطع الآتي، لمجرد التمثيل:

أحس بريح كريح الجنان

تهب بأعماق روحي هبوبا

وأشعر أن القوافي تدب...

كالنمل ملء دماغي دبيبا

فهذا يزوغ، وذاك يروغ
وذلك يذعن لي مستجيبا
وذاك يفارقني يائسًا
وهذا يواعدني أن يؤوبا
ومنها أصوغ حياة الشعوب
وأذكي على قاتليها الحروبا
ومنها أوزع للعالمين
طهرًا وأنشر في الأرض طيبا
ومنها أسود ومنها أجود
ومنها أقارع عني الخطوبا
ومنها الشوارد مثل البروق
تحيي الموات، وتروي الجديبا
إذا لمست مهجتي لمسة
توثب قلبي بصدري وثوبا[54]

وما قيل عن هذه القصيدة يقال عن غيرها في ديوان الزبيري، كقصيدة "إعلان مروع"، التي من أبياتها:

قوضت بالقلم الجبار مملكة
كانت بأقطابها مشدودة الطنب[55]

وهكذا تشجعت القصيدة التقليدية على مغادرة محيطها الموضوعي المسالم - المتمثل بتبعيتها للمحيط الثقافي الموالي للحاكم - لتقتحم البؤر المتوترة بقصد ترسيخ مبادئ الثورة والدفاع عنها. لم يتسن لها ذلك إلا بعد أن حطت عن ظهرها الكثير من حمولتها الفكرية السابقة، وخاضت في قضايا حديثة.

إن العلاقة التفاعلية بين الأنساق الثقافية المختلفة تشير في تقديرنا، إلى أن للفسحة اليسيرة والحرية في التشكل والتجدد التي تمتعت بها القصيدة العربية منذ قيام الثورة اليمنية- في الجزء الشمالي من الوطن على وجه الخصوص- علاقة واضحة بمقدار الحرية التي تحققت في نظام الحكم السياسي في تلك المرحلة. وعلاقة التفاعل هذه لا يمكن حصرها على الشريحتين (السياسية والثقافية) فقط، وإنما تتجاوز ذلك لتشمل في تأثيرها بقية الشرائح، التي منها الاجتماعية والاقتصادية والدينية أيضًا. وما تقدم يعني أمرين:

الأول: أن تسرب قدر من التجديد أو التحديث إلى أي شريحة من شرائح المجتمع (السياسية أو الاجتماعية أوالثقافية...) يعني نفاذة - بشكل مباشر أو غير مباشر- إلى بقية الشرائح الأخرى.

الثاني: أن للشريحة السياسية الصدارة في تصدير الأنساق التقليدية، أو الحديثة إلى بقية الشرائح، التي منها الثقافية. ولهذا أثره الواضح، في تقديرنا، على انتقال القصيدة العربية في اليمن من التقليدية إلى التقليدية الجديدة. وظهور بعض ملامح هذه الأخيرة قبل ثورة 26 سبتمبر لا يعني بطلان ما ذهبنا إليه؛ لأن هذه الثورة السياسية لم يحقق لها النجاح بالتاريخ المشار إليه سابقًا إلا بعد نشاط الحس الثوري قبلها بسنوات. ذلك ما تؤكده سيرة الشعراء الثوار أمثال الزبيري.

لقد كانت الثورة اليمنية- التي عاصرها عدد من أهم شعراء المرحلة التقليدية- عاملا أساسيًا ساهم بتغذية القصيدة التقليدية بتصورات ورؤى وأفكار جديدة عملت على تحديث بنية القصيدة الموضوعية بواسطة الشاعر التقليدي، الذي مزج في تجربته بين الممارستين: الشعرية، والسياسية.

الخاتمة:

انطلقت هذه الدراسة من فرضية مفادها أن الشاعر المبدع يحتاج ما بين الحين والآخر إلى التفاعل مع روافد (خارج نصية) حديثة العهد في ظهورها على المشهد الأدبي؛ لتجديد بنية قصيدته الموضوعية، كلما أصيبت بالتحجر. وقد وقع الاختيار لاختبارها على ممارسة الشاعر التقليدي اليمني؛ لأهمية هذه المرحلة الشعرية في تقديرنا، باعتبارها فاتحة الحداثة؛ ولسلطتها التوجيهية - المتجلية أو

المتسترة - على المرحلتين التابعتين لها، وبالتحديد الرومانسية والمعاصرة.

أخضعنا عددًا من قصائد هذه المرحلة الشعرية - الصالحة كعينات تمثيلية - للمساءلة عن أهم الروافد النظرية الخارجية، التي ساهمت في تحديث بنيتها الموضوعية بعد أن أصيبت - بالإضافة إلى البنية الفنية - بالجمود؛ لِتُفْصح دُون مُداراة أو شيء من التمنع، عن رافدين أساسيين: الأول (تفاعلها مع الثورة)، وهو ما خَصَصْنَاه بهذا البحث، وأَلْزَمْنَاه بالامتثال لِلتَحَقُّق من سلامة تقديرنا، بعد أن حددت الدراسة صيرورتها بعدد من الخطوات المنهجية المقترحة الخاضعة لرقابة نقدية.

تمثلت الخطوة الأولى بتحديد المسار المنهجي، وضبط المصطلحات الأساسية، التي منها مصطلحي: الثورة، والتغيير، اللذين تباعدتْ أماكنُ توظيفهما؛ وفقًا لما يربطهما من علاقة بمواضع البحث. وقد خَلُصَ الباحث إلى الإمساك بتعريفين للأول(الثورة)، مرجعية أحدهما- وميادين اشتغاله- آيديولوجية (سياسية، اجتماعية، اقتصادية). أما الثاني فخلفيتُهُ النظرية نقدية، وفضاءُ نشاطه الخطاب الشعري. ويلتقي التعريفان بأن كلا منهما يهدف إلى تغيير محيطه بالإضافة والتجديد والابتكار.

لم يفطن الشاعر التقليدي إلى ما تربطه من خصوصية بالتعريف الثاني للثورة (النقدي)، ولو تنبه لذلك لأفضى به هذا الأمر إلى تحديث بنية قصيدته الفنية. إلا أنه تحت ضغوط حياتية مختلفة، وبالتحديد سياسية، أَلْفَى ذَاتَهُ الشاعرة مُلزمة بالتفاعل مع المفهوم الأول (الآيديولوجي)، الذي ساهم- بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - في تحديث بنية القصيدة الموضوعية.

حتى نتحقق من هذا الافتراض أخضعنا ممارسة الشاعر التقليدي الشعرية، ممثلة بعدد من المقاطع القادرة على تمثيل المرحلة التقليدية، للاستجواب. وقد أفصحت وبوضوح عن انخراط مفهوم التغيير- الذي ترتكز عليه الثورة في التعبير عن دلالاتها- في بنيتها الموضوعية مثقلا بحمولة معرفية جديدة، غير التي ألفتها القصيدة التقليدية؛ ليساهم بذلك، بما ضمنها من أفكار ورؤى جديدة، في تحديث بنيتها الموضوعية.

بعد الانتهاء من محاورة النصوص، ورصد ما أسرتنا به عن الموضوع، اختتمنا هذا البحث ببلورة عدد من المبررات النظرية النقدية، التي وجهت الشاعر التقليدي للتفاعل مع هذا الرافد، وألهمت القصيدة بتلبية نداء الثورة. وقد بان لنا، مبدئيًا، أن الثورة هي من دفعت الشاعر إلى القيام بذلك؛ لحاجتها إلى خطاب إبداعي مؤثر، ينقل أفكارها الجديدة إلى النظام الحاكم من ناحية، والشعب من ناحية أخرى، ويشعل معارك إبداعية ثقافية تساعد المعركة الميدانية في أداء مهمتها. فَرَضَتْ هذه الدواعي على القصيدة مغادرة القصر- الذي طالما سكنته لمدح الوالي أو وصفه أو رثاء الموتى من أقاربه -للخروج إلى الشارع العام مبشرة بأفكار الثورة الجديدة، ومدافعة عن قيمها أمام أصحاب القناعات والاعتقادات التقليدية السائدة، لتتحول، تحت تأثير هذه المتغيرات، من خطاب شعري مسالم إلى قصيدة جدل ومواجهة. وذلك ما أكسبها صبغة فلسفية رغم خطابيتها وسطحيتها.

إذن، لقد زَجَّت الثورة اليمنية بالقصيدة التقليدية في معركة ضروس، أيقظتها من سباتها العميق، الذي عزلها عن الحياة لزمن ليس بالقصير؛ لتشهد بنيتها الموضوعية أولى خطوات تجديد الخطاب الشعري العربي الحديث. ومفاد ما تقدم أن القصيدة الشعرية تحتاج، ما بين الحين والآخر، إلى التفاعل مع روافد خارجية (خارج نصية)- أفكارها حديثة الولادة - لتغذية بنيتها الموضوعية بمادة معرفية جديدة، كلما نضب ماؤها، أو أجدب جسدها، وهي تنتقل من مرحلة إلى أخرى.

نختتم هذا البحث بهذه الخلاصة النقدية ؛ للإشارة إلى أن الشاعر معني على الدوام بتحديث بنيتي خطابه الشعري : الفنية ، والموضوعية ، على السواء ، وليس إحداهما دون الأخرى ؛ لأن كلا منهما تشكل نصف عمله الإبداعي.

الهوامش:

(1) لمجرد التمثيل ، راجع : محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، الجزء الأول" التقليدية"دار توبقال ، الدار البيضاء ، الطبعة الثالثة ، 1989المقدمة ، ص 33.

(2) Todorov ,Le principe dialogique, coll. Poetique , Seuil ,Paris , 1981, P . 98 Tzvetan .

(3) المرجع السابق .، الصفحة ذاتها.

(4) جلال الخياط ، الشعر العراقي الحديث ، بيروت ، دار الرائد العربي ، 1987 ، ص 53. بتصرف.

(5) من هذه الدراسات على سبيل التمثيل ، لا الحصر :

- أدونيس ، الثابت والمتحول ، الجزء الرابع "صدمة الحداثة" ، دار الساقي ، بيروت - لبنان ، 1994" ، ص- ص 39- 66.

- محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، الجزء الأول" التقليدية" ، م . س .، ص 32.

(6) لانريد ذكر تسميات بعض أصحاب هذه المواقف النقدية ؛ تجنبا للإحراج ، أو الاسترسال للخزض في مسألة جدلية بين رؤيتين متعارضتين ؛ لأن الهدف من خوض هذا الحديث ، هو اثبات وجهة نظرنا النقدية ن النبي قد تتضمن شيئا من الإضافة المعرفية ، أو تخلو منها ؛ لما لها من علاقة أساسية بهذا البحث.

(7) صلاح فضل ، في النقد الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2007 ، ص51.

(8) المرجع السابق .، ص 52.

(9) المرجع السابق .، الصفحة ذاتها.

(10) من الكتب التي استعملت هذا المصطلح وفق هذه الدلالة ابتداء بصياغة عنوان الكتاب : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، دار التنوير ، بيروت ، 1985.

(11) أبدل محمد بنيس مصطلح (التناص) ب" التداخل النصي" ؛ " لأن ترجمة المصطلح تخضع قبل كل شيء ، ل" شبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصل ، علائق دلالية وصرفية وتركيبية" ومن ثم فإن الطابع العفوي لترجمة "التناص" لا يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره". راجع على التوالي : محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، الجزء الثالث " الشعر المعاصر" ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، 1996 ، ص 181. عبد القادر الفاسي الفهري ، اللسانيات واللغة العربية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1985 ، ص 230.

(12) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار الفكر ، بيروت – لبنان ، الطبعة الخامسة ، 1998 ، ص 102.

(13) المرجع السابق .، ص 127.

(14) Henri Meschonnic,Critique du rythme, ed . verdier, Paris, 1982, P.61

(15) المرجع السابق .، الصفحة ذاتها.

(16) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، الجزء الرابع م . س .، 63.

(17) المرجع السابق .، الصفحة ذاتها.

(18) المرجع السابق .، ص 64.

(19) المرجع السابق .، الصفحة ذاتها.

(20) عبد العزيز المقالح ، أزمة القصيدة ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، 1995 ، ص 17.

(21) المرجع السابق .، ص- ص 16- 17.

(22) الزبيري ، ثورة الشعر ، دار الكلمة ، صنعاء ، الطبعة الثانية ، 1985 ، ص14. أعدنا ضبط علامات الترقيم في هذه الفقرة والتي تليها ؛ لحاجتها إلى ذلك في تقديرنا.

(23) المرجع السابق. ، ص 13.

(24) المرجع السابق .، ص11.

(25) المرجع السابق .، ص35.

(26) المرجع السابق .، ص33.

(27) المرجع السابق .، ص - ص 33- 34.

(28) عن : هلال ناجي ، شعراء اليمن المعاصرون ، مؤسسة المعارف ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1966 ، ص- ص 192- 193.

(29) للاطلاع على القصيدة ، انظر المرجع السابق .، ص 192.

(30) عن : عبد العزيز المقالح وعبدالله البردوني وآخرون ، زيد الموشكي شاعرا وشهيدا ، مركز الدراسات والبحوث اليمني ، صنعاء – دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1981 ، ص124.

(31) محمد محمود الزبيري ، ثورة الشعر ، المرجع السابق.

(32) الزبيري ، صلاة في الجحيم ، دار الكلمة ، صنعاء ، الطبعة الثانية ، 1985 ، ص - ص37- 38.

(33) ريمون بودون وفرانسوا بوريكو ، المعجم النقدي في علم الاجتماع ، ترجمة وجيه أسعد ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2007 ، ص 231.

(34) ترى بعض النظريات أن يكون شكل التغيير خطيا ، أو متعدد الخطوط (سهلانز) ، وترى أخرى أن يكون دورانيا شريطة ألا يتخذ ، بالضرورة ، سلسلة من الأزمات. المرجع السابق .، الصفحة ذاتها. بتصرف.

(35) راجع : محمد محمود الزبيري ، ثورة الشعر ، المقدمة ، م. س .، ص21.

(36) عن عبد العزيز المقالح وعبد الله البردوني وآخرون ، زيد الموشكي شاعرا وشهيدا ، م.س .، ص- ص 56- 57.

(37) الزبيري ، صلاة في الجحيم ، م . س .، ص35.

(38) الزبيري ، صلاة في الجحيم ، م. س .، ص54.

(39) الزبيري ، صلاة في الجحيم ، م . س ، ص55- 56.

(40) زيد الموشكي شاعرا وشهيدا ، عبد العزيز المقالح و عبدالله البردوني و آخرون ، م . س ، ص – ص90- 91.

(41) المرجع السابق ، ص 88.

(42) عن: المرجع السابق.، ص- ص 88- 90.

(43) الزبيري، ديوان الزبيري، دار العودة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1986، ص - ص 302- 303.

(44) زيد الموشكي شاعرا وشهيدا، عبد العزيز المقالح و عبدالله البردوني وآخرون، م. س.، ص 104.

(45) عن المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

(46) شعراء اليمن المعاصرون، هلال ناجي، مؤسسة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، 1966، ص- ص 229- 230.

(47) صالح الحامد ، نسمات الربيع ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1936، ص 109.

(48) الزبيري، صلاة في الجحيم، م. س.، ص- ص 57- 58.

(49) زيد الموشكي شاعرا وشهيدا، عبد العزيز المقالح وعبد الله البردوني وآخرون، م. س.، ص 206.

(50) المرجع السابق.، ص 207.

(51) المرجع السابق.، ص213.

(52) المرجع السابق.، ص 212.

(53) المرجع السابق.،ص214.

(54) الزبيري، صلاة في الجحيم، م. س.، ص- ص 9- 10.

(55) المرجع السابق.، ص7.

قائمة المصادر والمراجع:

- أبو شادي، زكي، **الينبوع**، الطبعة الأولى، القاهرة، 1934.

- أدونيس، علي أحمد سعيد، **الثابت والمتحول**، الجزء الرابع "صدمة الحداثة"، دار الساقي، بيروت - لبنان، 1994.

- **مقدمة للشعر العربي**، دار الفكر، الطبعة الخامسة، بيروت - لبنان، 1998.

- اسماعيل، عز الدين، **في الأدب العباسي، الرؤية والفن**، دار النهضة العربية، بيروت، 1975.

- بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**، الجزء الأول" **التقليدية**"، دار توبقال، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، 1989.

- الشعر العربي الحديث، الجزء الثالث "**الشعر المعاصر**"، دار توبقال، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1996.

- الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الجزء الرابع "**مساءلة الحداثة**"، دار توبقال، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1991.

- بودون، ريمون، وآخرون، **المعجم النقدي في علم الاجتماع**، ترجمة وجيه أسعد، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2007.

- الجلوب، طاهر، **بناء القصيدة الحديثة**، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان ، 2007.

- الحامد، صالح، **نسمات الربيع**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1936.

- الخياط، جلال، **الشعر العراقي الحديث**، بيروت، دار الرائد العربي، 1987.

- الزبيري، محمد محمود، **ثورة الشعر**، دار الكلمة، الطبعة الثانية، صنعاء، 1985.

- **صلاة في الجحيم**، دار الكلمة، الطبعة الثانية، صنعاء ،1985.

- **ديوان الزبيري**، دار العودة، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان، 1986.

- الغرفي، حسن، **كتاب السياب النثري**، منشورات مجلة الجواهر، فاس، 198.

- الفاسي الفهري، عبدالقادر، **اللسانيات واللغة العربية**، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985.

- فضل، صلاح، **في النقد الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

- مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري** (استراتيجية التناص)، دار التنوير، بيروت، 1985.

- المقالح، عبد العزيز، **أزمة القصيدة**، دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان، 1995.

- المقالح، عبد العزيز و عبدالله البردوني وآخرون، **زيد الموشكي شاعرًا وشهيدًا**، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء - دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.

- ناجي، هلال، **شعراء اليمن المعاصرون**، مؤسسة المعارف، الطبعة الأولى، بيروت، 1966.

-Todorov, TzvetanLe principe dialogique, coll. Poetique , Seuil ,Paris ,1981.

- Meschonnic,Henri Critique du rythme, ed . verdier, Paris, 1982.