الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة ابن خلدون _ تيارت _

كلّية الآداب و اللّغات

قسم اللّغة و الأدب العربي

تخصص : نقد حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللّغة العربية وآدابها الموسومة بـ :

صياغة المصطلح النقدي المعاصر بين التعدد و التفرد

سلطان حقل الشعرية أنموذجا

إعداد الطالبتين :

مباركة عيدي

نورة قاسمي

اشراف الأستاذ :

أ.د: عبد القادر زروقي

أعضاء لجنة المناقشة

د. عبد الهادي بن مهل ..... رئيسا

أ.د. عبد القادر زروقي ..... مشرفا ومقررا

د. محمد نعار ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1439هـ-1440هـ/ 2018م-2019م

بسم الله الرحمن الرحیم

شكر وعرفان

قال تعالى:

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ﴾

ابراهيم: 07

لا يعرف الفضل إلا أهله، ولا يرد الفضل لأهله إلا الفضلاء.

نحمد الله ونشكره أن وفقنا لآداء هذا العمل وما كنا لنبلغه لولا فضله ومن باب الاعتراف وعرفانا بالجميل نتقدم بأسمى تحيات الشكر والعرفان إلى الدكتور المشرف عبد القادر زروقي الذي تابعنا بإخلاص ووقف على مراحل هذا العمل المتواضع موجها وناصحا لنا أدامه الله ونفعنا بعلمه.

كما نقدم شكرنا إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة ابن خلدون- تيارت.

والشكر موصول إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد وبالكلمة الطيبة في اخراج هذا العمل في أبهى حلة.

الشكر والامتنان للجنة المناقشة التي تحملت عناء قراءة البحث وتصويبه.

إهداء

الحمد لله الذي وفقنا لهذا ولم نكن لنصل إليه لولا فضل الله علينا أما بعد:

نهدي هذا العمل المتواضع إلى الوالدين حفظهما الله وإلى كل الإخوة والأقارب.

إلى الأصدقاء والخلان.

إلى كل من أراد أن نسلك هذا الدرب.

شاكرين كل يد ساعدتنا، وقلب تضامن معنا وقول ناصح لنا

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين ة الصلاة و السلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد الفاتح لما أغلقة الخاتم لما سبق، ناصر الحق بالحق و الهادي إلى صراطك المستقيم و على آله حق قدره ومقداره العظيم أما بعد:

إن المصطلح النقدي أداة لا غنى للمرء عنها إذا ما أراد الخوض في خضم الفكر والخوض في بحره الزاخر.

و نظراً لأهمية هذا المصطلح نجد من النقاد من صوب سهمه لمعالجة هذه الإشكالية الواقعة على عاتق الخطاب الأدبي عامة والنقدي على وجه الخصوص.

بحيث عدّ المصطلح أهم ركائز الخطاب النقدي، مما جعله يتعرض لإشكاليات متعددة ومن أهمها إشكالية التشتت والزئبقية، وإن مصطلح " **الشعرية** " لواحد من المصطلحات النقدية الراهنة التي نالت نصيبها الوافر من هذا الإشكال، حيث شاع استخدام هذا المصطلح لدى الباحثين والنقاد منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا، وأصبح له صدى كبير في الساحة النقدية.

ولقد غدا مصطلح " **الشعرية** " غير مرتبط بجنس الشعر وحده، إذ اتسعت دلالته، و عاد به النقاد إلى أصله اليوناني خاصة عند أرسطو الذي ربطه بكافة أجناس الأدب، و لقد صيغ هذا المصطلح تحت عدة مسميات: كالأدبية، الشاعرية... وغيرها من المصطلحات، كما نجد تعريفات مختلفة من ناقد لآخر، بحيث نالت الشعرية اهتمام كبير لدى نقاد الغرب والعرب المعاصرين على السواء، الذين سارعوا إلى احتضانه والتعامل معه حسب توجهاتهم الفكرية.

– وبهذا جاء اختيارنا لهذا الموضوع، بهدف الوقوف على مكامنه الجمالية فجاءت هذه الدراسة بعنوان: " صياغة المصطلح النقدي المعاصر بين التعدد والتفرد حقل الشعرية أنموذجا " حيث كان لابد من الإجابة على الإشكال الآتي: إلى أي مدى استطاع النقاد ضبط مفاهيم الشعرية في ظل التعدد المصطلحي الذي شهده الخطاب النقدي المعاصر؟

وكان الحافز وراء هذا الاختيار هو الوقوف على موضوع الشعرية والغوص في غماره، بحيث شد انتباهنا مصطلح الشعرية، ومعرفة ما قدمه الدارسون حوله لما فيه من زئبقية وتعدد، دون تجاهل بعض الصعوبات التي واجهت بحثنا ولعل أهمها كثرة المصادر و المراجع والتداخل في المادة العلمية، إلا

أننا حاولنا تخطيها بالاعتماد علة مجموعة من المصادر و المراجع نذكر منها كتاب: فن الشعر لأرسطو، في الشعرية لكمال أبو ديب، مفاهيم الشعرية لحسن ناظم.

و إذا كان لكل بحث منهج يتكئ عليه، فقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج التاريخي المقارن، باعتبار الأول ركيزة هذه الدراسة و ذلك من خلال تتبع مسار الشعرية و تطورها مع الاستناد على الوصف والتحليل، فما يعتبر الثاني الجامع بين الأقوال المؤسسة لما نذهب اليه في الثقافتين الغربية و العربية

– و من هنا استدعى منا البحث وضع خطة تضمنت مدخلا و فصلين و قد ختمناهما بخاتمة و كانت معمارية هذه الخطة كالآتي :

المدخل: اعتمدنا فيه ايضاح و تبيين مفاهيم الشعرية في الطرح النقدي العربي القديم.

– **الفصل الأول** الموسوم بـ :الشعرية و إشكالاتها في الفكر الغربي و العربي ضم أربعة مباحث عالج فيه .

المبحث الأول الأصول اليونانية وتوظيف الفلاسفة المسلمين لمفهوم الشعرية أما **المبحث الثاني** فقد عني بتجليات مفاهيم الشعرية في بعض الرؤى الغربية المعاصرة ، فيما خصص **المبحث الثالث** . : لتجليات مفاهيم الشعرية عند العرب المحدثين .

أما **المبحث الأخير** فقد وسم بـ :تجليات مفاهيم الشعرية في بعض الرؤى النقدية العربية المعاصرة.

– و يتناول **الفصل الثاني**: في الشعريات: الحقول و الحدود.

واعتمدنا فيه أربعة مباحث عرضنا في **المبحث الأول** : اللغة وفنياتها في الخطاب الأدبي.

ليكون **المبحث الثاني** متعلقا بالخيال والصورة الشعرية. ومن ثم **المبحث الثالث** الذي يحمل تجليات الذات في الشعر العربي الحديث.

أما آخر **مبحث** و هو الرابع فقد ورد تحت عنوان: حضور حقول الشعرية في بعض الدراسات النقدية المعاصرة.

ثم كانت **خاتمة** بمثابة حوصلة لما جاء به بحثنا جمعنا فيه ما توصلنا إليه من نتائج.

– وقد ذيلنا البحث بقائمة بيبليوغرافية تضمنت عناوين و اسماء المصادر و المراجع التي وظفناها في استقاء معلوماتنا البحثية .

– و ما يسعنا القول أن مذكرتنا ما ماكانت لتستوي، لولا الرعاية التي أولاها الأستاذ المشرف الدكتور " زروقي عبد القادر " له كل الشكر والتقدير على مساعدته ونصحه وحرصه على إخراج هذا العمل في أبهى صورة.

بتيارت يوم 10 / 06 / 2019

– مباركة عيدي

– نورة قاسمي

مدخل

مدخل:

إنّ المصطلح عامة النقدي خاصة هو ملتقى الثقافات الإنسانية وعاصمة العواصم اللغوية المتباعدة فهو مهم في تحصيل العلوم لأنه يحدد قصد الباحث أو المتحدث، كما أنه يمثل إشكالية نقدية عصيبة في الخطاب النقدي المعاصر التي تلازم أي موضوع إذ أنَّهُ أول ما يصطدم به الباحث أو الدارس، بحيث يعتبر عتبة البحث، لأن أهميته تكمن في ممارسته دوراً فعالاً في تكوين المعرفة ذلك أنَّ " المفهوم الذي ينطوي عليه شكل المصطلح يتعدد تِبعاً لتعدد حقول المعرفة من جهة وتبعا للأثر التاريخي الذي يتطور في ضوئه ذلك المصطلح "[1]، فإنَّ زئبقية المصطلح أدت إلى اضطراب وتداخل بين مختلف النظريات المتداولة خاصة الحداثية، والتي اتسعت بالتناقض والتباين من حيث تداولها أو تعاملها مع المصطلح النقدي الوافد من ثقافات مختلفة وهو ما نتج عنه حالة من الفوضى المصطلحية وبالتالي التأزم حيث يرى وهب أحمد رومية في هذا الصدد أن: " الاضطراب في استخدام المصطلح النقدي آفة فاشية يعاني منها النقد العربي المعاصر معاناة قاسية "[2] وذلك يعود إلى غياب تنسيق عربي موحد أثناء نقل المصطلح الدخيل فهجرة المفاهيم من بيئة ثقافية إلى غيرها قد تؤدي إلى خلخلة في علاقة المصطلح النقدي بالمعنى حيث يقول عبد العزيز حمودة: " إنَّنا نرتكب إثماً لا يغتفر حينما ننقل المصطلح النقدي الغربي وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى بكل عوالقه المعرفية إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك الاختلاف "[3]، وتظهر إشكالية المصطلح في تعدد المصطلحات المفهوم الواحد وصعوبة الاتفاق أو الثبات فمعظم المفاهيم النقدية التي شهدها النقاد لا تكتفي بمصطلح واحد بل تتعداه إلى مصطلحين أو أكثر، ولعل أبرزها أن تكون الشعرية من المصطلحات الراهنة فهذا الموضوع القديم الجديد الذي أثار جدلاً واسعاً في المجال النقدي وتعدد بصيغ وتراكيب مختلفة مما ينشأ عنه الكثير من اللبس والتداخل والغموض مما يتيح لنا مشروعية السؤال عنه فما الشعرية ؟

---

[1]-عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999م، ص 95.

[2]-وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس 1996م، ص 40.

[3]-عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 2001، ص 09.

1-مفاهيم الشعرية:

الشعرية(Poetics) مصطلح يعود أصله إلى الفلسفة الإغريقية، حيث " حاولت النزعة الأفلاطونية ومعها الأرسطية مداعبة الكون الشعري مداعبات نقدية حرة، استهدفت بناءه الهرمي وواقعه الجمالي وذلك تحت أنغام مصطلحات عدة يأتي في مقدمتها مصطلح " الشعرية " و " التخييل "، وقد بدا ذلك واضحاً في عنونة أرسطو لأحد كتبه ب: فن الشعر "[1] وهذا ما أشار إليه حسن ناظم بقوله: " إنّ إشكالية المصطلح تبدو محيرة في نقدنا العربي وبِّما يكون النقد الغربي متجاوزاً إلى حد ما لهذه الإشكالية منذ أرسطو حين سمى كتابه ب: " poetics " " فن الشعر " أو في الشعرية كما هو شائع الآن في النقد الغربي، وقد جاءت من بعده المحاولات تحمل المصطلح ذاته، أما في تراثنا النقدي فإننَّا نواجه مصطلحات مختلفة وربما نواجه مصطلح نفسه (الشعرية) إلاَّ أنَّ مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام "[2]. حيث أشارت كل الدراسات على أنّ الشعرية عند أرسطو استندت على فكرة المحاكاة.

غير أن الشعرية العربية أو إنّ صَّح القول الشعريات العربية لم تفلت من هذا المنظور والتصور (منظور أرسطو ومن عاصرهُ)، إلاّ أنها أخذت تسميات عديدة أشهرها " صناعة الشعر " لابن سلام الجمحي، " ونقد الشعر " لقدامة ابن جعفر " وعيار الشعر " لابن طباطبا، وإعجاز القرآن للبلقلاني، و " العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده لابن رشيق، و" دلائل الإعجاز " وأسرار البلاغة للجرجاني، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني وغيرهم.

وهذا ما يصب في مفهوم الشعرية العربية القديمة وهي لا تقل حداثة في رؤيتها عما تطرحه الشعريات المعاصرة وهذا ما تطرق إليه الناقد طراد الكبيسي في مدخل كتابه " في الشعرية العربية " بقوله: " إذا كان الشعر فناً لفظياً، والشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعاً لها، بل تقتصر على شكل من أشكال استعمالاتها الخاصة أي صناعة الكلمات و(الصناعة) مصطلح شائع في النظريات الشعرية العربية ومجال بحثه هو الصور البلاغية والبيانية التي تُكوَن جوهر الفن الشعري فإنَّ هذه القراءة

[1]-بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة- بين أفق النقد الأدبي وأفق الشعرية – دار رسلان سوريا، دمشق ط1، 2008، ص 07.

[2]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط1- 1994- ص 11.

تكشف عن اللقاء بين النظريات الشعرية العربية القديمة والنظريات الشعرية المعاصرة في مفهوم الشعر أو الشعري بنْيةَ ودلالة "[1].

لقد حظيت الشعرية بعدة تسميات إلا انها حافظة على هذا الإسم بإعتباره الأقرب الى فهم القدماء

" فالباحث هنا يذهب إلى مسمى الشعرية، لأنَّها تُشكل الوظيفة المركزية المنظمة للعمل الإبداعي، فجملة التسميات المختلفة للشعرية والتي وردت آنفاً تشير إلى فوضى في المصطلح، ولعل هذه التسميات وإن اختلفت لفظاً فهي متماثلة من حيث المعنى، حيث تمثل من حيث الوظيفة الطاقة المنظمة للعمل الإبداعي، ولهذا فقد جاء تعدد التسميات لمصطلح الشعرية عند النقاد نتيجة لاختلاف منطلقاتهم الفكرية ومشاريعهم الثقافية، ما جعلهم يختلفون في ضبط المصطلح النقدي، ولهذا فالباحث هنا يميل إلى استخدام مصطلح الشعرية لأنه أقرب إلى فهم القدماء بدءاً من النقد اليوناني ومروراً بالنقاد العرب القدماء من أمثال حازم القرطاجي... "[2]-فقد تناول بعض النقاد العرب مصطلحات جديدة تابعة من البيئة المحلية لتعبر عن الشعرية التي تجعل من الشعر شعراً، منها مصطلح " صناعة " عند ابن سلام الجماحي قدامة بن جعفر، كما نذكر من أمثاله: أبا هلال العسكري، وأبا علي المرزوقي وكذلك عبد القاهر الجرجاني...

" والحق أنَّ ممن ذكرنا من كبار نقاد الشعر في العهود القديمة لم يعرضوا كلهم لتعريف الشعر بكيفية منهجية، وإنَّما خاضوا في مسألة الشعريات على نحو أو آخر "[3].

1-مفهوم الشعرية عند ابن سلام الجمعي (ت 231هـ):

ولقد تطرق إلى هذا في كتابه " طبقات فحول الشعراء " " فالفحولة هي اكتمال الشعرية عند الشاعر، إضافة إلى ذلك فقد تضمن كتاب ابن سلام الجمعي مصطلح الطبقة وهو معادل الشعرية

[1]- طراد الكبيس، في الشعرية العربية- قراءة جديدة في نظرية قديمة- من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2004م، ص 08-07

[2]-محمود " درابسة "، مفاهيم في الشعرية- دراسات في النقد العربي القديم، د ط، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، 2003- ص 11.

[3]-عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، دار القدس العربي- بلقايد، الجزائر، وهران، ط1، 2009م، ص 22.

عنده بوصفه أساساً للمفاضلة بين شاعر وآخر "[1] فهو أقدم النقاد العرب الذين نظروا للشعر وهذا يظهر في قوله بأنَّ: " الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللّسان "[2]، حيث يرى أن الشاعر كباقي المبدعين والصنَّاع، فعنده تتمثل الصناعة في جودة الشعر عن رديئة، كما أشار عبد الملك مرتاض إلى هذه الفكرة بقوله: " والحق أنَّ ابن سلام لا يتحدث هنا عن الشعرية وحدها وكيف تتهيأ للشاعر ولكنه يتحدث أيضاً عن كيفية اهتداء الناقد إلى معرفة المستوى الفني في الكتابة الشعرية"[3]

فالإبداع عملية تحتاج إلى نشاط وأريحية كما تحتاج إلى جهد وزمن كباقي الصناعات " حيث قيل لأبي نواس كيف عملك حيث تريد أن تصنع ؟ قال: أشربْ حتى إذا كنت أطيب ما أكون بين الصَّحي والسكران منعت وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية "[4] فزمن الإبداع عنده يكون بين الصحو والثمالة، وممن يرى أن الشعر صناعة.

2-مفهوم الشعرية عند الجاحظ: (ت- 255هـ): وهذا ما ذكره في كتابه " الحيوان " بحكم أنَّ الجاحظ بثقافته الموسوعية العجيبة لا يكاد يركز على قضية بعينها إلاَّ قليلاً فإنّه لم يفُتهُ أن يخوض في مفهوم الشعر عرضاً وذلك في تعليقه على بيتين سخيفين أُعجب بهما عمرو الشيباني وهما:

" لا تحسبن الموت موت البلى فإنّما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا أفظع من ذاك الذل السؤال:[5]

فرأى أنَّ مذهب الشيباني بإعجابه بمجرد المعنى في هذين البيتين وهو معنى سخيف على كل حال لأن " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنّما الشأن في

---

[1]-محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 12.

[2]-ابن سلام الجمعي، طبقات فحول الشعراء، ج1، تحت محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة بدون تاريخ، ص 05.

[3]-عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 23.

[4]-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحت محمد عبد القادر أحمد عا، ج1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1422هـ، 2001م، ص 216.

[5]-الجاحظ، الحيوان، ت ح، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج3، 1416هـ- 1996م، ص 131.

إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السَّبك فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير "[1] فلقد كان الجاحظ يعيب على العلماء الذين كانوا يتعصبون للمعنى في الشعر، لأنه كان من أنصار اللفظ وهذا يظهر في قوله: " من أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً فإنَّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف "[2] ومما يتضح في هذا القول أنَّ الجاحظ يولي اهتمامه إلى اللفظ وأثره الجمالي على المتلقي.

3-مفهوم الشعرية عند قدامة بن جعفر: (ت 337هـ): في كتابه " نقد الشعر " هو أحد أعلام الشعرية العربية، حيث حاول إعطاء تعريف للشعر لتمييز حيِّدة من ردِّيئة بأنَّه: " قول موزون مقفى يدل على معنى "[3] " وإذا تأملنا أيَّة شعرية، لا نجدها تخرج عن حدِّ قدامة للشعر، بإلحاحه على أربعة عناصر بعد عنصر اللغة (أي اللفظ) في مفهمه الشعرية العربية هي الوزن، القافية، المعنى، فلعله الوحيد من بين القدامى الذي اجتهد في تفصيل الحديث عن قضايا الشعرية بمعظم مكوناتها التي كانت سائدة على عهده "[4]، ولذلك يمكن القول أن قدامة بن جعفر يولي الشكل اهتماماً متميزاً، ويرد عِلَّة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين العناصر و الأجزاء وهو يحاول- بالتركيز على الصِياغة- تبرير قيمة الشعر، تلك القيمة ترتد إلى صورة القصيدة، والتي لا يمكن أن تفهم منفصلة عن عناصرها والتي يحدِّدها أخيراً " علم " يميز الجيد من الرديء في الشعر "[5]، أما بالنسبة لقوله: بأن الشعر صناعة " فالشعر صناعة مثل أي صناعة كالنجارة والصياغة والصباغة والشعرية هي العلم الذي يتم به تمييز هذه الصناعة من رديئها "[6].

---

[1]- الجاحظ، الحيوان، ج3، ص 132.

[2]-الجاحظ، البيان والتبيين تح: موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ج1، ط2، 1424هـ- 2003م، ص 99.

[3]-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د س ص 64.

[4]-عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 42.

[5]-جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، د ط، 1982، ص 128

[6]-طراد الكبيسي، في الشعرية العربية- قراءة جديدة في نظرية قديمة- من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د ط، 2004، ص 09.

" فلقد أخذ مصطلح " الصناعة " حيزاً كبيراً من المقولات في نقدنا العربي القديم، فهو المصطلح الذي يفسر لنا مفهوم الشعرية الكلاسيكية، حيث يقول عمر بن الخطاب " خير صناعات العرب أبيات يقدمها رجل بين يدي حاجته "[1].

4–مفهوم الشعرية عند ابن رشيق القيرواني: (ت 456هـ): " العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده " باعتبار أنَّ ابن رشيق جامع النص، والموجه له فليس لنا إلاَّ أن نعتبر (العمدة) نصاً متكاملاً في الشعرية العربية، وقد كان لهذا النص فعلاً مؤثراً في زمانه وفي مؤلفات كثيرة تليه "[2] فلقد أضاف ابن رشيق لقول قدامة بن جعفر في حدّ الشعر بأنه كلام موزون مقفى يدل على معنى شرط القصد والنية بقوله: " يقوم بعد النيِّة من أربعة أشياء وهي اللفظ و المعنى والوزن والقافية، فهذا هو حدّ الشعر لأنَّ من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنيّة "[3].

وما يمكن فهمه من هذا القول أن شعرية الكلام عند ابن رشيق ترتكز على شرط أساسي وهو القصد والنِّية، وهذا ما يؤكده عبد الملك مرتاض حيث يقول " أمَّا ما يعلّل به ابن رشيق انعدام شعرية الكلام إذا غاب عنه القصد والنية، فهو في احترازه بهذه الحيثية متأثر بما كان سبقه إليه في تناول هذه الفكرة نفسها أبو عثمان الجاحظ حين كان يعرض الحديث عن إمكان وقوع الوزن في الكلام المنثور، ولكن صاحبه إذا لم يقصد إلى قول الشعر لا يعد كلامه الموزون شعراً "[4].

والملاحظ أن ابن رشيق في حدِّه للشعر، لم يخرج عن نطاق سابقيه باعتباره جامع للنص.

5–مفهوم الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني: (ت 471هـ):

إنَّ مسألة القديم والحديث شغلت العديد من النقاد في تناولهم مفهوم شامل للشعر أمثال الجاحظ وقدامة بن جعفر، إلاَّ أنَّ الجرجاني أشار إليه من خلال قضية إعجاز القرآن باعتباره سبباً في فهم هذا الأخير وهذا ما ظهر في قوله: " أنَّه إذا كان القرآن على حدّ من الفصاحة تقصر عنه قوى

[1]–بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 16.

[2]–ينظر: طرد الكبيسي، في الشعرية العربية، ص 41.

[3]–ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ص 127.

[4]–عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 47.

البشر... كان محالاً أن يعرف كونه كذلك إلاَّ من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب وعنوان الأدب والذي لا يشك أنّهُ كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان... "[1].

وما نتوصل اليه من خلال هذا القول أن الجرجاني قد تناول مفهوم الشعر من انطلاقه من قضية اعجاز القرآن باعتباره الأكثر فصاحة.

" فنظرية النظم كانت كبداية أو خطوة نحو الشعرية عنده من خلال كتابيه: " أسرار البلاغة و" دلائل الإعجاز "فالنظم هو توخي معاني النحو في معاني الكلام إنَّ الشعر لا يختص بقائله من جهة نفس الكلام وأوضاع اللغة فالحلُّي لا تختص بصائغها من حيث الفضة والذهب ولكن من جهة العمل والصنعة، فالاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة وإنَّما كان ما ترى من الحسن، بالمسلك الذي سلك في النظم والتأليف "[2] ومما يمكن قوله هو أن الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني هي شعرية الكتابة والتأليف والنظم نفسه يعني صناعة وتأليف الكتابة.

6-مفهوم الشعرية عند أبي الحسن حازم القرطاجي: (ت 684هـ):

لقد أضاف القرطاجي الكثير على كتابات سابقية والتي جسدها في كتابه: " منهاج البلغاء وسراج الأدباء مستفيداً منهم في تجسيد مفاهيم الشعرية يقول جابر عصفور: " لقد أفاد حازم من كل الفلاسفة كل الإفادة، واستطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد، ويصل إلى ما لم يصلوا إليه، ويعالج مشاكل لها ثقلها وأهميتها في تاريخ النظرية الشعرية؛ بل إنَّه ينفرد بميزة هامة هي محاولته إقامة توازن بين العناصر الأربعة التي يمكن اكتمال أي نظرية في الشعر دونَّها، العالم الخارجي المبدع، والنص والمتلقي "[3]

فالشعر عنده هو: " كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية وإلتمائه من مقدمة مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها غير التخييل "[4] فالتخييل عنده هو إنشاء صورة أو صور في ذهن المتلقي ترتبط بالنفس وتحرك فعاليتها، سلباً أو إيجاباً قال: " والتخييل أن تتمثل

---

[1]-طراد الكبيسي، في الشعرية العربية- قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص 55.

[2]-عز الدين مناصرة، الشعريات- قراءة مونتاجية- مكتبة برهومة، عمان الاردن، ط1، 1992م، ص 74.

[3]-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 57.

[4]-حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وتقديم وتح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 89.

للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها أو تصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[1].

وما نختم به عند حازم القرطاجي حول مفهومه للشعر ونظرته الشاملة له بالخروج به من الوزن والقافية إلى التخييل والمحاكاة.

-ولذا تظل كل الأعمال النقدية التي كتبها كل من ابن سلام الجمحي والجاحظ، وقدامة بن جعفر وابن رشيق القيرواني والجرجاني وختاماً بحازم القرطاجي من بين الدراسات التي أوحت إلى مفهوم الشعرية بمصطلحات وتسميات عديدة كالصناعة والنظم والتخييل...

وعليه لا يمكن إنكار جهود القدامى في التمهيد لدراسات المحدثين، فكانت مرجعاً أساسياً في استنباط قواعد الشعرية كعلم مستقل بذاته.

[1]-ينظر طراد الكبيسي، في الشعرية العربية- قراءة جديدة في نظرية قديمة- ص 77.

الفصل الأول:

الشعرية واشكالاتها في الفكر الغربي والعربي

- الأصول اليونانية وتوظيف الفلاسفة المسلمين لمفهوم الشعرية

-تجليات مفاهيم الشعرية في الفكر الغربي المعاصر

- تجليات مفاهيم الشعرية عند العرب الحدثيين

-تجليات مفاهيم الشعرية في الفكر النقدي العربي المعاصر.

المبحث الأول: الأصول اليونانية وتوظيف الفلاسفة المسلمين لمفهوم الشعرية

إنَّ المتتبع لمسيرة النقد يجد أن مصطلح الشعرية ليس مصطلح ثابت المفهوم والدلالة لأنه تأسس، انطلاقاً على مشارب فكرية متعددة في الدراسات النقدية القديمة والحديثة فالموروث الاصطلاحي لمفهوم الشعرية يتأسس من الاصطلاح اليوناني potic ويتكون من ثلاث وحدات لغوية (poème) وهي وحدة معجمية تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة واللاحقة (ic) وهي وحدة مرفولوجية (morphème) وتدل على النسبة وتسير إلى الجانب العملي لهذا الحقل المعرفي (s) الدالة على الجمع [1].

وهكذا تحددت ماهية الشعرية في كتابات النقاد الغربيين، وهي بهذه الماهية لا تعدو أن تكون تجلياً من تجليات الشعرية في مفهوم الفلاسفة الأكاديميين الإسلاميين فقد أشار أفلاطون منذ القديم إلى هذه الماهية وبالمنطق نفسه وربط أرسطو في تحديده للشعرية بين الشعر والنفس البشرية أو الإنسانية، وهذا الربط نجده في كتابات الفارابي وابن سينا في قولهم بالطبع أو الغريزة[2].

1-الخيال و المحاكاة في الشعرية اليونانية :

أ-الخيال و المحاكاة عند أفلاطون:

بما أن الشعرية مصطلح قديم تعود أصوله الفلسفية إلى اليونان بداية مع أفلاطون الذي أشار إلى ماهية الشعرية من خلال تعريفه للجمال بأنه " الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة:[3] ويعتبر هذا التعريف ممهداً للشعرية " فيظل التعريف الأفلاطوني بمثابة الشمعة المضيئة التي أضاءت ليل الشعرية بمفهومها الحداثي" [4] إضافة إلى الجمال ربط الأدب بالأخلاق لذلك " تعود حملة أفلاطون على الشاعر وإبتعاده عن عالم المثل الذي يمثل جوهر الحقيقة من جهة، وابتعاده عن المعايير الأخلاقية للمدينة الفاضلة من جهة ثانية[5]

---

[1]-رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د ط، د ت، ص 57.

[2]-ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة- بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية- دار رسلان سوريا، دمشق، ط1، 2008، ص 12.

[3]-جون كوهين، النظرية الشعرية (اللغة العليا) تر، أحمد درويش، دار الغريب، القاهرة، ط1- 20، ج2، ص 259.

[4]-بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 12.

[5]-عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب للنشر، عمان ط1، 20011، ص 125.

كما أن " أفلاطون حدد أهمية الشعر وخطورته وقسمه إلى" خير" و " شر" وطلب بوضع الرقابة والحرمان للشعراء ذوي النتائج " الرذيل " وبالتشجيع للشعراء ذوي النتائج " الخير " مما يخلق الحب والانسجام في الشخصية "[1] وما يراه أفلاطون في هذا القول أن الشاعر يجب أن يتحلى بصفات الخلق الخير لتحقيق الأعمال الشريفة والابتعاد عن كل نتاج رذيل ما دفعه إلى حرمانهم من التأليف " ومن القضايا المتعلقة بالشعر والشعراء والشعريات التي طرحها أفلاطون في " الجمهورية " فقد وردت في الكتاب العاشر وأهمها قضية الشعر التقليدي (...) هكذا تفهم أن الشعر مثلا- لدى أفلاطون- هو محاكاة المحاكاة لأن المحاكاة الأولى تكون لعالم المثل، والمحاكاة الثانية هي محاكاة الشيء الذي يقلد عالم المثل، وفي عالم التقليد أي المحاكاة يباح من الشعر فقط تسابيح الآلهة، وتقاريظ كبراء الرجال والأعمال الشريفة... ثم يتوغل أفلاطون في تحدي صفات المقلد فالشعر هو نسخة ثالثة عن الحقيقة والشعراء المجيدون يعرفون " حقيقة الموضوعات التي يرى الجمهور أنهم أجادوها "[2]. كما أشار محمد غنيمي هلال في قوله على أن المحاكاة " تدل على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسناً أو سيئاً، حقيقياً أو ظاهراً "[3] فنظرة أفلاطون للواقع مشابهة لنظرته في الشعر باعتبار أن كليهما محاكاة و " المسألة المركزية لدى أفلاطون هي وظيفة الشعر من حيث فائدته أو عدمها، وفي الغالب كان أفلاطون مع نفي الشعر من جمهوريته المثالية إلا إذا التزام الشروط الأخلاقية الأفلاطونية "[4]

ب) الخيال و المحاكاة عند أرسطو:

يعود أصل مصطلح الشعرية في أول انبثاقه إلى أرسطو في كتابه " فن الشعر " والذي يمثل مرجعاً مهماً في عالم النقد، وذلك من خلال القضايا التي يتناولها ويعتبر من المصادر التي لا بد من الرجوع إليها في الدراسات، فالشعرية عنده تمثل أصل الشعرية الغربية والعربية.

وهذا ما أكده تودوروف في قوله: " إنَّ مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، هو أول كتاب خُصِّص بكامله ل " نظرية الأدب ". إضافة إلى ذلك يقول: " أنَّه

[1]-عز الدين المناصرة، الشعريات- قراءة مونتاجية- مكتبة برهومة، عمان، الأردن، ط1، 1992، ص10.

[2]-المرجع نفسه، ص 11-12.

[3]-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط 1983، ص 33.

[4]-عز الدين المناصرة، الشعريات، ص 13.

كتاب في التمثيل للمحاكاة عن طريق الكلام ونتيجة لذلك وبعد تقديم مخصص للتمثيل بصفة عامة يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة ويعني الملحمة والدراما (...) و (عولج جنس واحد من الدراما وهو التراجيديا أما الجزء المتعلق بالكوميديا فهو مفقود) وهي رؤية تقليدية لمفهوم الشعر فالشعرية هي سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي "[1]

ومن خلال هذا القول نخلص الى أن فن الشعر لارسطو كان في نظرية الأدب بإعتبار أن الشعرية نظرية وجنس من الأجناس الأدبية.

كما أن " الفن عامة- حسب أرسطو- محاكاة والمحاكاة أصلاً نظرية أفلاطونية، يتبناها أرسطو ويعطيها طابعا مزدوجاً، فهي من جهة أولى- محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، وهي من جهة ثانية محاكاة خارج نطاق الطبيعة أي محاكاة الخيالي "[2] ويعكس هذا القول ما أراده أرسطو من أن المحاكاة لا تنحصر في مجرد النقل الحرفي بل تتجاوزها. بحيث يقول عبد الرحمان بدوي " فالمحاكاة إبداع عند أرسطو فوظيفة الفنان عنده أن يقدم الطبيعة في فنِّه أجمل مما هي عليه في الواقع"[3]، أي يجب على الفنان أن يُتم النقص الموجود في الواقع فهو " يجعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي وإنَّما هي رؤية إبداعية: يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملاً جديداً من مادة الحياة والواقع "[4]

فالمحاكاة التي أقر بها أرسطو دلالتها توحي إلى إعادة خلق وإبداع آخر من خلال ما كان وليس نسخاً له كما أن المحاكاة عنده لا تتعلق بالمبدع فقط بل بالمتلقي فقد قسمها بول ريكو إلى ثلاثة أقسام: " محاكاة تتعلق بالحبكة وتمثيل الفعل الإنساني وأخرى بالخيال والثالثة تتعلق بالسامع والقارئ "[5]

---

[1]-ينظر تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987- ط2 1990، ص 12- ص24.

[2]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1- 1994- ص21.

[3]-ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت،د.ط، 2001، ص 20.

[4]-أرسطو طاليس، فن الشعر تر إبراهيم حمادة- مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، د س، ص 25.

[5]-أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقص، تونس 2004، ص 59

وقد ربط أرسطو الشعر بالمحاكاة، يتجلى في المأساة والملحمة محدداً ماهية المأساة بوصفها "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلُغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون، لا بوساطة الحكاية وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات "[1]

أما " الملحمة فينبغي أن تكون بسيطة أو مركبة أو انفعالية، وينبغي أن تكون الأجزاء واحدة وأن تكون مساوية تقريباً المآسي التي تقدم في حفلة واحدة ويوازن أرسطو بين الملحمة والمأساة، إذا كان الأقل ابتذالاً هو الأفضل فكانت المحاكاة الأقل ابتذالاً هي تلك التي تتوجه إلى جمهور أفضل...."[2] " ويقال أن الملحمة تتوجه إلى جمهور ممتاز لا يحتاج إلى تمثيل الحركات بينما المأساة تتوجه إلى جمهور وضيع... "[3] وبهذا المنظور يمكن اعتبار الملحمة والمأساة هما الدعامة الأساسية لشعرية أرسطو التي كانت ولا تزال من ركائز كتب النقد الأكثر دراسة وهذا ما يظهر من خلال الحديث عن مفهوم التخييل والمحاكاة لدى الفلاسفة المسلمين ونقصد بهم الفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم و" لا يختلف الفلاسفة في شيء مع أرسطو في الارتداد بالشعر إلى هذه الغريزة الإنسانية"[4]

2–تلقي الفلاسفة المسلمين لمفهوم المحاكاة وابتكارهم للتخييل :

" لقد وضع الفلاسفة المسلمون الأصول النظرية لموضوع الشعرية التي تقوم على الشعرية بشكل خاص والتخييل هو موضوع الصناعة الشعرية عند الفلاسفة المسلمين "[5].

من خلال توظيف مفهوم التخييل والمحاكاة بحيث يعتبر " بأنَّها محاكاة كالغارابي (ت 339) والتخييل أو المحاكاة عند ابن سينا (ت 428هـ) ما هي إلاّ استعارة أو تشبيه وتركيب منهما، كذلك عند ابن رشد (ت 595هـ) فالتخييل عنده تشبيه واستعارة ومجاز "[6]

---

[1]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 18.

[2]-عز الدين المناصرة، الشعريات- قراءة مونتاجية، ص 20.

[3]-أرسطو طاليس، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت لبنان د ط، 2001 ص 79.

[4]-بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة- بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية- ص13.

[5]-محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة، أربد الأردن، 2003م، ص 14.

[6]-محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992م، ص 205.

2-1-المحاكاة والتخييل عند الفارابي (ت 339هـ): لقد كان الفارابي من بين الفلاسفة العرب المتأثرين بفن الشعر، فقد اهتم بالمحاكاة عند أرسطو ضمن تعريفه للشعر وجعله فرع من فروع المنطق " فالشعر إذن هو فرع من فروع المنطق الذي يحصن حسب الفارابي طريق طالب المعرفة من الأغلاط والزّلات "[1]، بحيث يقول الفارابي: " إنَّ الأقاويل إمَّا أن تكون صادقة لا محالة بالكل وإمَّا أن تكون كاذبة لا محالة بالكل... والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية "[2].

ومن خلال هذا القول يمكن تحديد مفهوم الشعر عند الفارابي من خلال الأقاويل الصادقة والكاذبة واقتصرت الشعرية على الكاذبة منها، فقوام الشعر عنده هو المحاكاة بحيث يرى كل: " ما يتصل بالبشر من أحوال أفعالهم وانفعالاتهم وسلوكهم وأحداث حياتهم وكل ما يتصل بهذه الحياة على مستوى الجسد والنفس وباختصار فالشعر يحاكي كل ما يتصل بحياة البشر من خير أو شر "[3] وهذا ما اتفق فيه الفارابي مع أرسطو أن المحاكاة هي وسيلة للإبداع، فالشعرية عنده هي " التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية، أولاً ثم الشعرية قليلا قليلا "[4] فالشعرية عند الفارابي لا تحدث في أول وهلة، فلا بد من الارتياض ومعرفة نصوص شعرية أخرى والتدرج من العبارة إلى الخطابية ثم تأتي الشعرية قليلا قليلاً.

" كما أنه عبر عن أدبية النص الشعري وحصرها في الإمتاع بهيمنة الميزة الشعرية، لا غير، فاعتبر أن الكثير من الشعراء الذي لهم قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزينونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً، وإنما هو قول خطبي، عدل به عن منهاج الخطابة هذا حكم على الخطاب الشعري حتى وإن توفر فيه الوزن لأن الشعر عنده بلغته الإنحرافية، لا بتلك اللغة العلمية التي

---

[1]-ماجد فخري، مختصر تاريخ الفلسفة العربية، دار الشورى، بيروت، ط1، 1981، ص 48.

[2]-الفارابي أبو نصر، مقالة في قوانين صناعة الشعر ضمن أرسطو طاليس فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان 1973م، ص151.

[3]-إلفن محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص 94.

[4]- حسن ناظم ص 12أ بو نصر الفارابي، الحروف تح: محسن مهدي، دار المشرق لبنان، بيروت، ط1، 1990م، ص 141.

تجعل الإقناع هدفاً لها "[1]، وما يراه الفارابي أن الإمتاع هو ما يؤدي إلى تأليف القول الشعري مع اشتراط توظيف اللغة الشعرية بالاعتماد على أسلوب المغالطة والتضليل.

2-2- المحاكاة والتخييل عند أبي علي الحسين ابن سينا (428هـ):

لقد ساهم العديد من المترجمين في اثراء الفلاسفة المسلمون " فلقد أتيح لابن سينا أن يحيط بما أنتجته عدّة أجيال من المترجمين و الشُراح والفلاسفة قبله، وأن يترك في تراث الثقافة العربية أوفى مجموعة فلسفية عرفت في تاريخها.[2] وممَّا يدل على ذلك إفادته من رسالة الفارابي في قوانين صناعة الشعر والتي سبِّق الحديث عنها

ويؤكد ابن سينا أن الأنواع الشعرية مع الأوزان هما شرط من شروط اكتمال عملية التخييل فيقول: " إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين، تولدت الشعرية "[3]

كما يرى ابن سينا " أن المحاكاة في الشعر لا تكون في اللفظ أو في اللغة كما رأى الفارابي وإنَّما تكون من قِبل ثلاثة أشياء هي الكلام واللحن والوزن "[4] ومما يتضح في هذا القول أنَّ ابن سينا لا يتفق مع الفارابي في قضية المحاكاة في الشعر " ولعل ابن سينا حين يرى أنَّ المحاكاة تكون في الشعر من قبل الوزن والكلام واللحن ويدرك أنَّ هذا يتعلق بالشعر المغنى، ومن ثَّم فهو يرى أنَّ الكلام المخيل والوزن قد ينفردان في الشعر دون اللَّحن، ولعله يشير بذلك إلى ما هو متحقق بالفعل في الشعر العربي أو في الشعر غير المغنى عموماً، وإذا كان ابن سينا لم يشر إلى ذلك على نحو محدد وواضح "[5]، فالشعرية عند ابن سينا تتمثل في التخييل والذي لا يتحقق إلا بإحداث اللذة لدى المتلقي باعتباره أساس العملية الإبداعية: " فقد ربط ابن سينا المجاز بالتخييل واللذة وهو فهم عميق لدور المجاز في

---

[1]-زروقي عبد القادر، أدبية النص عند ابن رشيق (في ضوء النقد الأدبي الحديث)، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط1، 2014، ص 106.

[2]-أرسطو: في الشعر، تر: شكري محمد عيَّاد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1387هـ/ 1967م، ص 196.

[3]-ابن سينا، كتاب الشفاء، ضمن كتاب (فن الشعر)لأرسطو، تر و تح عبد الرحمان بدوي بيروت، ص 172.

[4]-إلفت كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، ص 78

[5]-المرجع نفسه ص 79.

البنية الشعرية وعلاقة ذلك بالمتلقي بوصفه طرفاً أساسياً في العملية الإبداعية "[1]، إلاّ أنَّه يرفض فكرة المغالطة في المحاكاة وهذا يظهر من خلال قوله: " فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس ممكن، ومحاكاته على التحريف وكذبة في المحاكاة، كمن يحاكي بأُيِّل* أنثى ويجعل لها قرناً عظيماً... ولا تصح المحاكاة بما لا يمكن، وإن كان غير ظاهر الإحالة ولا مَشهُورِها "[2]، ومما يبدو أن ابن سينا حصر المحاكاة في الشعر من خلال الوزن واللحن والكلام وهذا ما اتفق فيه مع ابن رشد.

2-3-المحاكاة والتخييل عند ابن رشد (ت- 520):

لم يختلف ابن رشد عن ابن سينا في تعريفه للشعر: " فيرى ابن رشد- مثل ابن سينا أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل الوزن واللحن والكلام والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية... "[3] " فالأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيِّلة، وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة، اثنان بسيطان وثالث مركب منهما، أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به... وأما القسم الثاني فهو أن يُبدِّل التشبيه، والصنف الثالث من الأقاويل هو المركب من هذين "[4]، واللامحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص والمحاكاة في اللفظ، أعنى الأقاويل المخيِّلة الغير موزونة، وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها، مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة إذا كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعاً، والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين، فإن أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنما هي: إما الوزن فقط وإما الوزن والمحاكاة معا فيها"[5] وينقل ابن رشد قول أرسطو " وكثيراً ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنباد قليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في

---

[1]-محمود درابسة، مفاهيم في الشعر- دراسات في النقد العربي القديم، ص 168.

[2]-ابن سينا، الشفاء، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، تر، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 2001- ص196.

* الأيل (تشديد الياء وضم الألف): الوعل وهو المعز الجبلي، فصيلة من ذوات الظلف لنكوها قرون متشعبة وممتعة وأما أنثاها ففي الغالب لا قرون لها.

[3]-إلفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 79.

[4]-ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان 2001 ص 201.

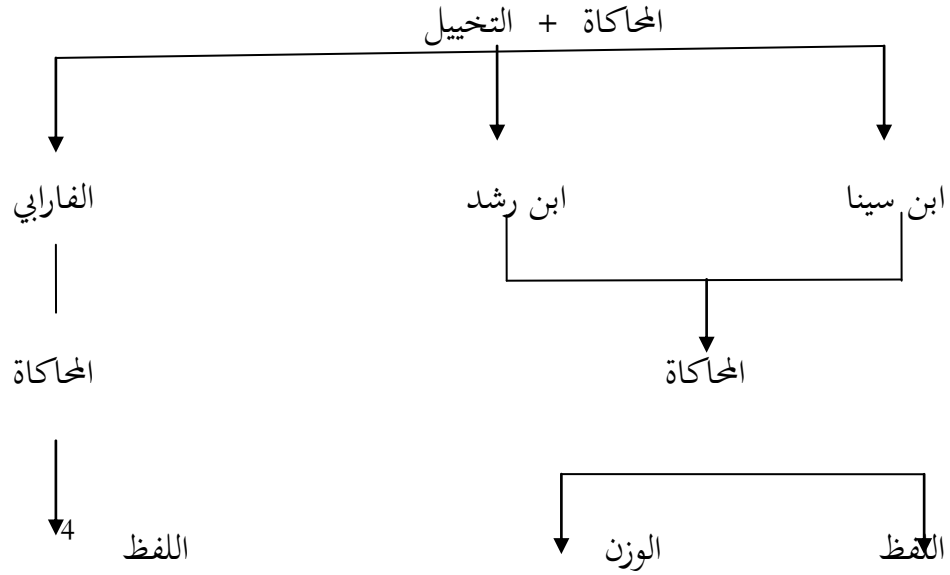
[5]-المرجع نفسه ص 203.

أشعار أوميروش "[1] تحدث الشعرية كما سماها ابن رشد " الموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه "[2] وما نختم به عند الفلاسفة المسلمين في تعريفهم للشعر بأنه محاكاة وتخييل إلا أن ابن سينا وابن رشد حصرا المحاكاة في الشعر من خلال الوزن واللفظ بخلاف الفارابي الذي حصره في اللفظ فقط و " من هنا يقر كل من ابن سينا و ابن رشد أن المحاكاة والتخييل في الشعر تكون من قبل اللفظ والوزن فقط، ويصبح بينهما وبين الفارابي، أن الأخير يقصر المحاكاة في الشعر على اللفظ دون الوزن:[3]

وهذا ما يوضحه المخطط الآتي.

مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين

=



[1]- ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 204.

[2]-المرجع نفسه، ص 201.

[3]-إلفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 80.

[4]-مديحة خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش، أنموذجا، تخصص دراسات أدبية ولغوية إشراف سالم سعدون، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، 2012، 2013م، ص20.

المبحث الثاني: تجليات مفاهيم الشعرية في الفكر الغربي المعاصر

إنَّ الحديث عن مصطلح الشعرية بمفاهيمه المعاصرة، لا ينفي جهود القدامى في تحديد هذا المصطلح وخاصة ما تعرض له أرسطو في كتابة "فن الشعر" لأن الحديث عن الشعرية في كتابات تودوروف ورومان جاكبسون وجان كوهين في العصر الحديث، لا يعني ذلك أن الشعرية من المفاهيم الحديثة فقد تعرض لها أرسطو في كتابة "فن الشعر" حيث يرى أن الشعرية هي علامة العبقرية المميزة"[1] ومن خلال هذا نستنتج أن الشعرية حافظت على ما اكتسبته قديما من مفهوم وانضافت إليها مفاهيم ودلالات معاصرة أشار إليها النقاد الغربيين ويأتي جاكبسون في طليعة المهتمين بهذا المصطلح وآخرون مثل تودوروف وجون كوهن.

1-أدبية جاكبسون:

يعود الفضل للشكلانيين الروس في تحديد مصطلح الشعرية وتطوير مفهومه والتي حددها الشكلانيون "باعتبارها النظرية العامة للخطابات الأدبية وبها يتم التوصل إلى الخصائص النوعية للأدب أو ما يجعل من العمل خطابًا أدبيًا"[2]. كما أشار رومان جاكبسون إلى أنّ الشعرية هي فرع من فروع اللسانيات بحيث يقول: "الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة إنّما تهتم بها أيضًا خارج الشعر (أي أن الشعرية عنده لا تقتصر على الشعر وحده) حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة ألشعرية[3] فرؤيته للشعرية جاءت متأثرة بالمبادئ أللسانية كما أنّه خصها بالخطاب الأدبي شعرًا ونثرًا لذا تتجلى الشعرية عنده "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إشارات مختلفة عن ألواقع بل لها وزنها ألخاص وقيمتها الخاصة"[4]

---

[1]-بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص34.

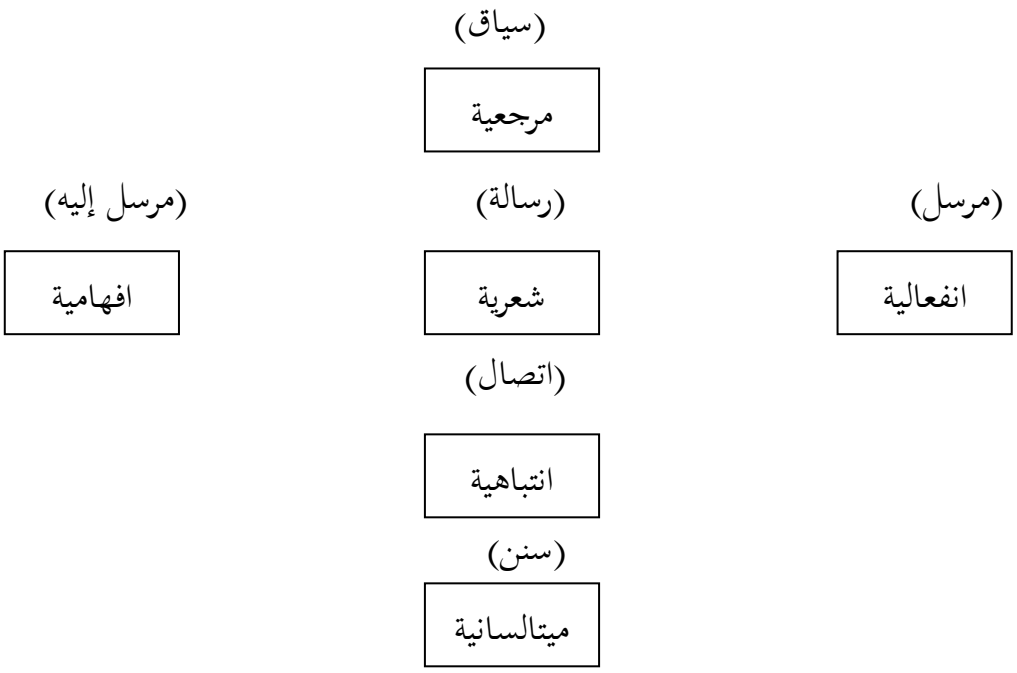
[2]-نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث، ص12.

[3]-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال المغرب، 1988م، ص35.

[4]-فاطمة الطبال بركة، الشعرية الألسنة عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان، 1994، ص19.

ولقد قام جاكبسون بتحديد مبادئ الشعرية وفقا لما جاء به فرديناند دي سوسير في الدراسة المتعلقة بوظائف اللغة التواصلية، ويشرحها حسن ناظم "في أن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي...سياقا تحيل عليه وهو يدعى أيضًا المرجع، باصطلاح غامض نسبيا، سياقًا قابلًا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيًا أو قابلًا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركًا ... وتقتضي الرسالة أخيرًا اتصالاً، أي قناة فيزيقية"[1]

وبهذا يكون اهتمام جاكبسون بالوظيفة الشعرية تتمثل في عناصر النموذج التواصلي وهي: المرسل، المرسل إليه، الرسالة، القناة، والسنن والسياق، فلكل عنصر من هذه العناصر وظيفة لغوية، ونعتبر الشعرية هي الوظيفة المهيمنة بحيث يقول جاكبسون في هذا السياق " ليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة":[2] والخطاطة التالية توضح الوظائف اللغوية عند جاكسون:[3]



ولكل عنصر من هذه العناصر وظيفته اللسانية، والملاحظ هنا أن الرسالة تأخذ منزلة وأهمية في تنظير جاكبسون للشعرية وذلك "أن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز عليها لحسابها الخاص،

[1]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية-دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم-ص90.

[2]-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص31.

[3]-ينظر فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012، ص66.

هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"[1] "فما من رسالة إلّا وهي فضاء لفظي في كنفه تنعقد بين مختلف وظائف اللغة صلات تدافع وعلائق تناوب وفق عدّة ترانبية (Hiérarchie) ويحكمها مبدأ الهيمنة وقانون تبادل الأدوار"[2]

وبحسب جاكسبون أن الوظيفة الشعرية تتحدد وفق معيار لساني من خلال منطلقتين أساسيين للسلوك اللفظي وهما: الاختيار والتأليف

"أمَّا الاختيار "la sélection" فهو ناتج على أساس قاعدة التماثل، والمشابهة والمخالفة، والترادف والتغاير اللفظي، وأمَّا التأليف "la combinaison" فأساسه المجاورة:[3] ومن خلال هذين المصطلحين حصر جاكبسون الوظيفة الشعرية في إسقاط محور الاختيار على محور التأليف، بحيث يقول: "وتُسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف"[4]

كما يعتبر جاكسون أن الوظيفة الشعرية وظيفة لسانية بالدرجة الأولى في كل الخطابات اللغوية لتشمل الخطاب الأدبي كافة شعرًا ونثرًا بحيث يؤكد "أن الدراسة الألسنية للوظيفة الشعرية يجب أن تتجاوز حدود الشعر"[5] .

فتصور جاكبسون للشعرية أجملها حسن ناظم في النقاط التالية:

1-"الاستناد إلى المبدأ الشكلي في أن اللغة الشعرية ذاتية الغائية مقابل اللغة اليومية التي تحيل إلى موضوع يقع خارجا.

2-النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء يقع خارجه.

3-تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف"[6]

---

[1]-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص31.

[2]-فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة، ص68.

[3]-أحمدالجوّة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقص 2007، ط1، ص192.

[4]-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص33

[5]-المرجع نفسه، ص32.

[6]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص97،98.

وهكذا كانت اللسانيات المنبع الذي أنتج الشعرية عند جاكبسون من خلال تحديده للوظيفة الشعرية، باعتبار الشعرية علم موضوعه الأدب.

2-أدبية تودوروف:

يعد تزفيطان تودوروف من النقاد الذين أسهموا في تقديم مفهوم الشعرية بفضل كتابه "الشعرية" الذي يحمل شرح وتفسير لهذه النظرية الجديدة بحيث يقول : "أنَّ الشعرية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"[1]، والملاحظ من خلال هذا القول أن تودوروف يرتكز على البنيوية في تحليله للخطاب الأدبي.

ويرى تودوروف أنّ "موضوع الشعرية" ليس هو العمل الأدبي في حد ذاته، فما تستنطقه خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلَّا تجليًا لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلَّا انجازًا من انجازاتها الممكنة ولذلك فإنّ هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تمنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[2] وما توصلنا إليه من خلال القول أن تودوروف لا يختلف عن جاكسون في تحديده للشعرية بأنّها علم موضوعه الأدبية.

أي أنَّ الشعرية كما يقول تودوروف: "تتحقق انطلاقا من الأدب نفسه فهو مجرد تحويل من خطاب إلى خطاب ومن نص إلى نص"[3] كما يقول: "إنَّنا إذ نؤسس الشعرية فنًا مستقلًا، موضوعه الأدب من حيث هو أدب، فإنَّنا نعلن من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته، فإذا لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنَّها لن تسمح بتكوين خصوصية الشعرية"[4] وعليه تأسست الشعرية عند تودوروف كونها علم موضوعه الأدب باعتباره فن قائم بذاته.

"كما وضع تودوروف مجالات الشعرية في النقاط التالية:

---

[1]-تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ط2، 1990، ص23.

[2]-المرجع نفسه، ص23.

[3]-تودوروف، الشعرية، ص76.

[4]- المرجع نفسه ص84.

1-تأسيس نظرية ضمنية للأدب

2-تحليل أساليب النصوص.

3-تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي"[1]

وما نخلص إليه هو أنّ جوهر الشعرية عند تودروف يقوم أساسًا على خاصية البحث عن الأدبية التي تصنع فرادة العمل الأدبي.

3-شعرية جون كوهين:

تعد شعرية جون كوهين هي الناتج الدلالي عن الممارسة اللغوية للشعر، باعتبارها "علم موضوعه الشعر... فكلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية يمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر، أطلق أولا في الفنون (شعر الموسيقى وشعر الرسم... ثم على الأشياء الطبيعية"[2] وهذا ما اختلف فيه عن سابقيه، جاكبسون وتودوروف باقتصاره على الشعر دون النثر والتمييز بين هذه الثنائية" فنحن نعلم أنّ اللغة تحلّل على مستويين صوتي ومعنوي، والشعر يخالف النثر في خصائص موجودة على المستويين"[3]

وهو ما يوضحه جون كوهين في هذا الجدول في التصنيف بين الشعر والنثر من خلال المستويين (الصوتي والمعنوي)[4]:

---

[1]-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريعية، النادي الأدبي الثقافي، حدة المملكة السعودية، ط1، 1985م/1405هـ، ص21.

[2]- جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر-اللغة العليا- تر، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة،دط،2000،ص29.

[3]-المرجع نفسه، ص30.

[4]- المرجع نفسه، ص 32.

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

فيرى فتحي خليفي أنّ شعرية جون كوهين أسلوبية فـ: "متى طمحت إلى أن تكون علمية، أن تكشف عن الخصائص التي تحضر في كلّ ما يصنّف في دائرة الشعر وتغيب، في المقابل، عن كل ما يصنّف في دائرة النثر"[1] فشعريته مبنية على التمييز والتقابل بين الشعر والنثر، وهذا ما أدى به إلى ربطها بالأسلوبية وهو ما أنتج لنا شعرية الانزياح، فشعرية جون كوهين انزياح، حيث يقول "ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجتها إلى هذا المعيار ... وإنّ مصطلح المجاوزة مع ذلك، يحتفظ بقيمة علمية مؤكدة، وهو لا يمكن إجلال غيره محله في هذه العملية التمهيدية التي يقوم بها علماء الأسلوب"[2]، كما عبر عنها بالعدول "وهذا ما أظهره من إمعان في التعلق بالعدول (l'écart) تعلقًا أسلمه إلى رهن نظريته الشعرية به حتى عدَّه كثيرون المبدأ الأكبر le principe majeur فيها"[3]، وبهذا ترتكز شعرية جون كوهين على خاصية الانزياح باعتبارها عامل من العوامل التي تمنح للنص الأدبي شعريته.

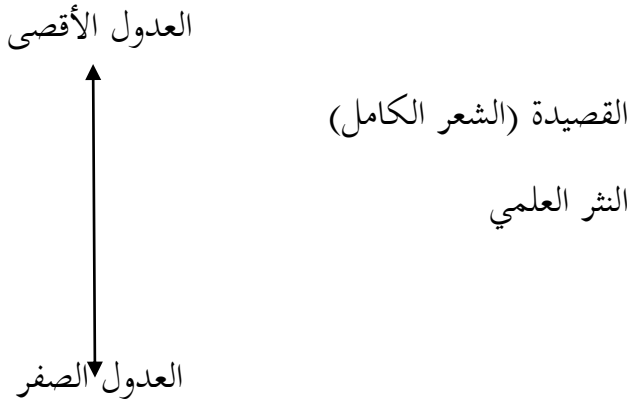
وهو يرى أن الشعرية علم قائم بذاته "فهو في الواقع يسمح للشعرية أن تبني نفسها كعلم كمِّي، فقضية "المجاوزة" تؤكد تقاربًا ملحوظًا بين الأسلوبية "والإحصاء"، الأسلوبية باعتبارها علم المجاوزة اللغوية وعلم الإحصاء باعتباره علم المجاوزة بصفة عامة"[4]، فقضية المجاوزة عنده أدت إلى تعميم الإحصاء على الأسلوبية باعتبارها علم خاص باللّغة.

"ويمكن أن نتصور ظاهرة الأسلوب في شكل خط مستقيم يمثل أقصى طرفيه قطبين، قطبا نثريًا تنعدم فيه كل مظاهر "المجاوزة"، وقطبًا شعريًا يتحقق فيه الحد الأقصى منها، وبين القطبين توزيع

[1]-فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة، ص106.
[2]- جون كوهين، النظرية الشعرية، ص35.
[3]-فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة، ص107-108.
[4]-المرجع السابق ص36.

الأنماط المختلفة المستخدمة في اللغة الشعورية، بالقرب من القطب الشعري توجد القصيدة وبالقرب من القطب الآخر توجد اللغة العلمية، والمجاوزة في هذه اللغة ليست منعدمة ولكنها تتجه نحو الصفر"[1]

وهذا ما يجسده فتحي خليفي في المخطط الآتي[2]



وما نخلص إليه أن شعرية كوهين موضوعها الشعر وأساسها الانزياح "فإذا سلمنا مع كوهين بأن أساس الشعر العدول انتهينا إلى خلاصة مفادها أن كل كلام خال من العدول ليس بشعر، وتلك هي المرتبة التي ارتضاها للنثر عامة والنثر العلمي la prose scientifique على وجه التخصيص"[3]

وبعد الحديث عن مفاهيم الشعرية الغربية، توصلنا إلى أنَّ الشعرية علم موضوعه الأدب عند كل من جاكبسون وتودوروف، باختلاف جون كوهين الذي خصَّها بالشعر فقال أنَّ الشعرية هي انزياح وكل انزياح يصنع شعر.

[1]- فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة،ص45.
[2]- المرجع نفسه، ص116.
[3]-المرجع نفسه، ص 135.

وفي الأخير ارتأينا أن تكون حوصلتنا حول مفهوم الشعرية الغربية ممثلة في الجدول الآتي:

الشعرية علم موضوعه الأدب		الشعرية علم موضوعه الشعر
جاكبسون	تودوروف	جون كوهين
"ليس موضوع علم الأدب، بل الأدبية، أي ما يجعل من الأثر المعطى أثرًا أدبيًا"[1] -هي شعرية لسانية -ربطها بالوظيفة الشعرية	"إن موضوع الشعرية ليس هو العمل الأدبي في حدّ ذاته...بل تلك الخصائص المجرة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[2] -شعرية بنيوية -لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن.	-"الشعرية علم موضوعة الشعر"[3] -ميّز بين الشعر والنثر -شعرية أسلوبية. -ربطها بالانزياح.

المبحث الثالث: تجليات مفاهيم الشعرية عند العرب المحدثيين

لقد مرَّ الشعر العربي الحديث على عدة مراحل تمثلت أولاها في إحياء التراث مع المحافظة على مقوماته من وزن وقافية، لتأتي مرحلة أخرى طورت في هذا الشعر بالتخلص من القديم شكلًا ومضمونًا، "حيث يمكن أن نجعل تسيّر الشعر الحديث في ثلاثة أطوار:

أ-الطور الأول: الذي نفض فيه الشعر غبار السنين الطويلة التي تفصله عن الشعر القوي في العصر العباسي، فعاد إلى الشعر في عصره الذهبي يستوحيه ويتأثر به، وكان الرائد في ذلك هو الشاعر الفارس محمود سامي البارودي.

ب-الطور الثاني: الذي تأثر فيه الشعر العربي بالشعر الغربي الفرنسي والإنجليزي، كما هو الحال مع خليل مطران وأحمد زكي أبو شادي وعبد الرحمان شكري والمازني والعقاد وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة.

ج-الطور الثالث: الذي حاول فيه الشعراء الابتعاد عن الشعر القديم والتخلص من آثاره وقيود في الوزن والقافية والموضوعات وهم كثيرون"[1] وما يوضحه هذا القول هو المراحل التي مر بها الشعر العربي

[1]-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص16.

[2]-تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص23.

[3]-جون كوهين، النظرية الشعرية، ص29.

الحديث بداية بالمحافظة على التراث ثم التأثر بالشعر الغربي وهذا ما أدى إلى ظهور مرحلة أخرى تمثلت في التخلص من القديم ، وهذا ما عبرت عنه المدارس الآتية:

1-الشعر عند مدرسة البعث والإحياء:

لقد عبرت هذه المرحلة عن عهدة البعث والإحياء التي مثلها البارودي وآخرون كأحمد شوقي ومعروف الرصافي وحافظ إبراهيم، فجهود هذه المدرسة ترأسها وحمل شعلتها محمود سامي البارودي الذي يُعد رائدها حيث "كان باعثًا للقديم من مرقد مزَّق عنه أكنافه التي احتوته مئات السِّنين وأزاح عنه ذيول النِّسيان" وتغنى بأنغامه القديمة الخالدة في الأذهان والموروثة مع الزمن:[2] وما مثله البارودي في هذه المرحلة هو إحياء التراث والمحافظة على كل مقوماته

فلقد عمد البارودي على إعطاء حلة للشعر ملئ بتجربته الشعرية العالية "والتي أعادت للشعر العربي ديباجته الجميلة، ومضامينه الشعرية العالية وروحه المجددة الثائرة، وتجربته الفنية الناطقة بوجدان الشاعر وذاتيته"[3]

وهكذا حرصت هذه المدرسة على محاكاة القديم بالحفاظ على نظام الرّوي والقافية والوزن ومتانة الأسلوب ووفرة المعاني "وهكذا تقيدوا بالموضوعات القديمة، لكن مع الحرص على دقة التعبير ومتانة الأسلوب ووفرة المعاني وصفاء ماء الشعر، ولم يكن من المعقول أن يتخلصوا من كل نقص دفعة واحدة، فاستمرت عنايتهم ببعض ألوان البديع، وبالألغاز والتواريخ الشعرية والتخميس، كما أخفقوا في ناحية الابتكار والتجديد"[4]

وكذلك يعتبر أمير الشعراء أحمد شوقي رائدًا ثانيًا لهذه الحركة في إحيائه للتراث تدعيمًا لما جاء به أستاذه محمود سامي البارودي "فهو يستلهم التراث، ويحافظ على قيم الشعر الفنّية الرفيعة، ويعبر

---

[1]-محمد الطيّب محمد النادي عبد النافع وإبراهيم عبد الرحيم يوسف، تاريخ الأدب والنصوص الأدبية مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، دط. 1382هـ/1963م، ص588.

[2]-أدونيس، الثابت المتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت ط1، ط2، 1978، 1979، ص51.

[3]-محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر الاسكندرية، ط1، 2002م، ص19.

[4]-محمد الطيب محمد النادي عبد النافع وإبراهيم عبد الرحيم يوسف، تاريخ الأدب والنصوص الأدبية، ص589.

عن عمره تعبيرًا صادقًا وأمينا مع ظهور شخصيته ووضوح مظاهرة الإبداع والتجديد في شعره شكلًا ومضمونًا وموسيقى وخيالًا وفكرًا..."[1] ومن خلال القولين يتبين لنا أنه لم تخط هذه المدرسة خطوه إلى الأمام نحو التجديد، بل سارت على نهج ما جاء به القدامى، والحفاظ على ما سمي بعمود الشعر، وهذا المعنى نجده في تعريف حسين المرصفي حيث يقول:

"إنَّ الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متقفية في الوزن والروّي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عمَّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[2]

وحاول شعراء هذه الحركة أن يتغلغلوا داخل التراث الشعري بحيث أصبح التراث جزءًا من مكونات الشاعر وذلك في محاولة للوصول إلى أسلوب خاص، ولم يعد المهم لدى الشاعر ملاحظة شواهد العصر، ولكن فهم روح العصر"[3]

وما نخلص إليه أنَّ رواد هذه المدرسة حافظوا على التراث وعجزوا عن التحرر من التبعية، وهذا ما أدى إلى ظهور حركة جديدة تمثلت في مدرسة الديوان التي غيرت مجرى القديم بالتحرر من قيود الوزن والقافية.

2-الشعر عند مدرسة الدّيوان:

دعت هذه المدرسة إلى التجديد وتجاوز القديم مخالفة للحركة الإحيائية ومثلها كل من عباس العقاد وإبراهيم المازني وعبد الرحمان شكري، "وبالرغم من ذلك فإنَّ مقالات العقاد والمازني ومقدمات شكري لدواوينه تمثل في الحقيقة أول حركة ثورية إيجابية على نظام القصيدة العربية القديم"[4] ولقد ساهم هؤلاء الرواد في حمل شعلة التطور والنهوض بالشعر نحو التجديد "ولقد حمل رواد مدرسة

[1]- محمد الطيب محمد النادي عبد النافع وإبراهيم عبد الرحيم يوسف، تاريخ الأدب والنصوص الأدبية، ص35.

[2]-محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار النهضة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، د ط 1997، ص19.

[3]-عبد الباري عزيز قباني، التجربة الشعرية والإبداع اللغوي، الاستخدام الفني للطاقات الصوتية والحسبية والعقلية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، دط، 1430هـ، 2009م، ص38.

[4]- المرجع نفسه، ص43.

الديوان العقاد وشكري والمازني لواء الشعر بعد شوقي وأعلنوا الثورة على الشعر القديم (الكلاسيكي، وكتبوا أعنف الفصول النقدية التي غيرت مسار الشعر العربي المعاصر)[1]

ويحدد كل من العقاد والمازني وشكري بوضوح طبيعة هذه الحركة التجديدية وهي الدعوة إلى الاهتمام بالذات الإنسانية، حيث "كانت مدرسة الديوان تدعو إلى الجانب الذاتي أو الغنائي، فشعرها هو شعر الوجدان الذي يعبر عن ذات الشاعر وشخصيته أبلغ تعبير، وكتب شكري على صدر الجزء الأول من ديوانه الذي سماه "ضوء الفجر" هذا البيت من الشعر:

ألّا يا طائر الفردوس أن الشعر وجدان"[2]

وكل هذا يحيل إلى أنّ عبد الرحمان شكري ربط الشعر بالوجدان والعاطفة، وهذا يظهر من خلال تعريفه للشعر بقوله: "هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم... ومن أتى شعره ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشأن"[3]، وهذا ما يظهر بوضوح في تعريف كل من العقاد والمازني للشعر وربطه بالنزعة الرومانسية، فيقول المازني "إنَّ الشعر شعور مترجم"[4]، وهذا ما أورده كذلك العقاد في تعريفه للشعر حيث يقول:

"ليس الشعر لغوًا تهذي به القرائح، فتتلقاه العقول في ساعي كلاهما وفتورها... بل الشعر حقيقة الحقائق ولُبّ اللّباب وهو ترجمان النفس والناقل الأمين على لسانها"[5]

وما يمكن قوله هو أنَّ المنطق الأساسي لهؤلاء هو الدعوة إلى الجانب الوجداني الذاتي "وهكذا صار المضمون الشعري عند هؤلاء الثلاثة لابد وأن يتخذ في الشعر الغنائي الطابع الوجداني سواءًا استمده الشاعر من الطبيعة الخارجية أم من ذات نفسه العاطفية أو الفكرية"[6]

---

[1]-محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، ص54

[2]- المرجع نفسه، ص54.

[3]-محمد كامل الخطيب، نظرية الآداب-مرحلة الإحياء والديوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، ط1، 1997م، ج2، ص631.

[4]-سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث...مقوماته الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية د ط، 2002م ص45.

[5]-المرجع السابق، ص677.

[6]محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، ص57

ومن القضايا التي عالجتها هذه المدرسة هي مفهومهم لوحدة القصيدة يقول في ذلك العقاد: "القصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلّا كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة"[1]

وهذا المفهوم يدعو إلى تبني فكرة وحدة القصيدة متماسكة وهو ما يعرف بالوحدة العضوية والتخلي عن وحدة البيت

أما قضية الوزن فكانت من القضايا التي التزمت بها هذه المدرسة وأعطتها أهمية كبيرة في بناء القصيدة مع بعض التغيير الذي ظهر في التحرر من الروي الواحد والقافية، وهذا لما جسَّده الشعر المرسل باعتباره حركة تجديدية أولى، "فقد شملت الرؤية التجديدية الجوانب الشكلية فجربت أشكال تنويع القوافي على النحو الذي تجسد فيما سمي "بالشعر المرسل"[2]

بحيث يعد العقاد من الأوائل الذين عملوا على هذا إلّا أنّه يرجح توفيق البكرى بأنَّه أول شاعر مثل الشعر المرسل حيث يقول:

سقى دورميّه بالأجـــرع مسف من الدجن لم يقلع

ولو ترى الشوق دمعًا بجفني سقيت المنازل من أدمعي

شجر يحن لالافـــــه ويصبو إلى دهره الغابر

فهل عائد لي زمان مضى بنعف الغوير إلى الحاجر"[3]

وهكذا تمثل التجديد عند مدرسة الديوان في التحرّر من قيود القديم مضمونًا وشكلًا، فالأول تمثل في النزعة الوجدانية الرومانسية، أما الثاني فمسَّ بنيه القصيدة في التخلي عن الروي والقافية.

[1]-عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني، الديوان، دار الشعب-القاهرة، ط4، دت، ص130.

[2]-عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010، ص 176.

[3]-موريه، الشعر العربي الحديث (1800-1970)، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، دط، 2003م، ص195.

3-الشعر عند جماعة أبولو:

بعد الحديث عن مدرسة الديوان، ظهرت جماعة أبولو كحركة تجديدية طوّرت في الشعر العربي متمثلة في: أحمد زكي أبو شادي وأحمد شوقي، وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي، وأبو القاسم الشابي.

"فلقد قامت حركة "أبولو الشعرية العربية" على أساس الدفاع عن الشعر والشعراء ولعل من الحوافز المباشرة التي حدَّت بالشاعر أحمد زكي أبو شادي إلى تأسيس هذه الحركة الوضعية الشعرية في أيامه، والتي لم تتجاوز العتبات الأولية في التجديد بسبب تشتت الجهود وصلابة معاقل التقليد"[1]

وأهم ما تميزت به هذه الحركة:

1-"حرارة الوجدان المشوبة بالتوتر.

2-بساطة التناول والنزعة الإنسانية.

3-الارتباط بالطبيعة لا كمشاهد ومناظر، ولكن كأسرار وغيب"[2]

4-"السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا.

5-مناصرة النهضات الفنيّة في عالم الشعر

6-ترقية مستوى الشعراء ماديًا وأدبيًا واجتماعيًا والدفاع عن كرامتهم"[3]

وهكذا كان غرض هذه الجماعة إعطاء مكانة للشعر والشعراء، باعتبارها أول مجلة خصّصت للشعر ونقده في العالم العربي وفي هذا الصدد يقول أبو شادي: "نظرًا للمنزلة الخاصة التي يحتلها الشعر بين فنون الأدب، ولما أصابه وأصاب رجاله من سوء الحال بينما الشعر من أجل مظاهر الفن، وفي تدهوره إساءة للروح القومية لم نتردد في أنّ نخصه بهذه المجلة التي هي الأولى من نوعها في العالم العربي، كما لم نتوانا في تأسيس هيئة مستقلة لخدمته، هي جمعية أبولو حبّا في إحلاله مكانته السابقة الرفيعة وتحقيقا للتآخي والتعاون بين الشعراء"[4]

---

[1]-عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، ص177.

[2]-ينظر، أدونيس، الثابت والمتحول "صدمة الحداثة، ص114، 115.

[3]-محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، ص97.

[4]- المرجع نفسه، ص98.

ولهذا جاءت جماعة أبولو لتنهض بالشعر العربي، وتعطيه منزلته المستحقة ونقله من الفرد إلى الجماعة والانفتاح على الآخر، "فالقصيدة عندهم ليست بالألفاظ والجمل وإنَّما بالصور الشعرية...ويتضح التعبير بالصورة واللفظ الموحي في قصيدة العودة للشاعر إبراهيم ناجي وهي قصيدة يمور فيها أحاسيسه، وقد عاد إلى دار الحبيبة فوجدها تغيرت فقال:

لمَ عُدنا؟ أو لم نطوِ الغرام؟ وفرغنا من حنين وألم

فرضينا بسكون وسلام وانتهينا لفراغ كالعدم

أيُّها الوكرُ إذا طار الأليف لا يرى الآخر معنى للسماء

آه مما منع الدهر بنا أوَّ هذا الطلل العابث أنت"[1]

ومما نلحظه من خلال الأبيات أنَّ هذه لجماعة كانت تعتمد على الألفاظ والمعاني البسيطة في بناء قصائدها، وهذا ما عبَّر عن تحررها من قيود القديم، والتمهيد لرؤيا جديدة.

4-الشعر عند أدباء المهجري:

4-1-الرابطة القلمية:

إلى جانب المدارس السالفة الذكر ظهرت جماعة أخرى بعيدة عن الوطن العربي، مثلت مدرسة تجديدية كبرى شملت شتى مقومات الشعر وعناصره، "ويرجع قيام هذه المدرسة الشعرية المهجرية إلى هجرة أفواج كبيرة من أبناء البلاد العربية، وبخاصة من سورية ولبنان إلى العالم الجديد... ومن أعلامها جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة وإيليا أبو ماضي وغيرهم، وهذا ما سُمي بالرابطة القلمية"[2]

وهكذا كان دور الرابطة القلمية فعّال بإخراج الشعر العربي القديم من الجهود وإعطاء روح التجديد: "إنَّ هذه الروح الجديدة التي ترمي إلى الخروج بأدبنا من دور الجهود والتقليد، إلى دور الابتكار في جمل الأساليب والمعاني، لحرية في نظرنا بكل تنشيط ومؤازرة، فهي أمل اليوم وركن الغدْ"[3]

[1]-ينظر محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر، عمان، ط2، 2006م، 1426هـ، ص41.

[2]-ينظر عبد المنعم خفاجي، حركات التجديدية في الشعر الحديث، ص177،174

[3]-محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، ص59.

بحيث اتسم شعر هؤلاء بالتنويع في الأوزان وجعله شعرا منثورًا نتيجة تأثرهم بالثقافة الغربية والموشحات الأندلسية "فكان تجديدا لمهجرين في الأوزان الشعرية واضحا، فقد كتبوا الشعر عن طريقة الشعر المنثور، أو النثر الشعري، واستهوتهم الموشحات الأندلسية بجمالها، فنظموا على منوالها الكثير من قصائدهم، لكثرة أوزانها، وللحرية الكبيرة في تحيز قوافيها"[1]

ونلمس هذا بوضوح في قول نعيمة من قصيدته: "من أنت يا نفس":

"إيه نفسي ! أنت لحن في قدرّن صداه

وقعتك يدفنان خفي لا أراه

أنت ريح، ونسيم، أنت موج، أنت بحر

أنت برق، أنت رعد، أنت ليل، أنت فجر أنت فيض من إله"[2]

وما يؤكده ميخائيل أن القافية ليست من الضروريات في الشعر على غرار الوزن الذي يلعب دورًا مهمًا في النص، حيث يقول: "الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر ولاسيما إذا كانت كالقافية العربية بروي واحد يلزمه في كل قصيدة"[3]

وبهذا نرى شعرا الرابطة القلمية حاولوا التجديد من خلال التنويع في القوافي بإعطاء الشعر شكل جديد تمثل في الشعر المنثور، وهذا ما شجع على قيام روابط أدبية عربية أخرى في المهجر ومن أهمها العصبة الأندلسية.

4-2-العصبة الأندلسية:

تعتبر العصبة الأندلسية ثاني أبرز الروابط الأدبية المهجرية وكانت أولى بوادر نشأتها في سان باولو في البرازيل سنة 1933م، ومن أهم شعرائها: "رشيد الخوري، وإلياس فرحات، والقروي وشكر

[1]-عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، ص179.

[2]- المرجع نفسه، ص179.

[3]-ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991، ص85.

الله الجر، وشفيق معلوف وفوزي وميشال المعلوف وغيرهم..."[1]

بحيث قامت هذه العصبة على النهوض بالشعر "بتجديد طبيعة الشعر العربي ولكن في هدوء وفي غير ما عنف أو ثورة، كما أنها لم تجعل من أهدافها قطع الصلة تمامًا بين الشعر الحديث والشعر العربي القديم بل كانت على العكس من ذلك راغبة في بقاء شيء من القديم يصل الماضي بالحاضر"[2]

كانت العصبة الأندلسية همزة وصل بين الشعر القديم والحديث، وهذا ما أظهر وفاءها للتراث بخلاف الرابطة القلمية، كما أنَّها ساهمت في دفع عجلة الشعر العربي الحديث إلى الأمام بتغييره شكلًا ومضمونًا.

وهذا ما يظهر بوضوح من خلال قول فوزي المعلوف:

"أُلف اليأس قلبه، فهو واليأس يحاكي ثَبينة وجميلا"

وإذا اليأس صدَّ عنه فليلا راح يبكي على نواه طويلًا" .[3]

وهكذا مثلث هذه الجماعات الأدبية "الإحياء" والديوان والرابطة القلمية وجماعة أبولو والعصبة الأندلسية أهم حركة تجديدية في الشعر العربي الحديث، ساهمت في تحرير الشعر من قيود الوزن والقافية، وهذا مجمل ما جاء به العرب المحدثون عن مفهوم الشعر

[1]-ينظر، صابر عبد الدايم، أدب المهجر، دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، دار المعارف القاهرة، مصر، ط1-1993، ص19.

[2]-محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، مكتبة الأزهر، د ط، د، ت، ص326.

[3]-عباس إحسان ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية، دار صادر، بيروت، ط3، 1982م، ص93.

المبحث الرابع: تجليات مفاهيم الشعرية في الفكر النقدي العربي المعاصر.

لقد حظيت الشعرية المعاصرة باهتمام كبير من طرف العديد من النقاد العرب، وهذا ما تجلى في تعدد مفاهيمهم على الرغم من تفرد المصطلح فإن "لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية"[1] وبهذا نلمس سياقاتها المختلفة عند كل من: كمال أبو ديب/ عبد الله الغذامي، وحسن ناظم وآخرون:

1-الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب:

إن التحديد المبدئي الذي يطرحه كمال أبو ديب لمفهوم الشعرية، يظهر جليا من خلال مؤلفه "في الشعرية" حيث يقول "كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية، ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات Systéme des rapports(...) المتشكلة في بنية كلية والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها"[2] ويبدو كمال أبو ديب في هذا التعريف قد تخلى عن المفهوم القديم للشعرية العربية، واقترب من مفهوم الغرب لمصطلح الشعرية من خلال مفهومين نظريين هما "العلائقية والكلية" ف "لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور، أي في بنية كلية، فالشعرية، إذن خصيصة علائقية أي أنها تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أولية سمتُها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات اخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[3] وهذا ما يؤكده حسن ناظم بقوله: "ويوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنه ضروري فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كليه، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة، فنستنبطها من الوزن أو القافية أو التركيب، ولهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة"[4]

---

[1]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص17.

[2]-كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص13.

[3]-المرجع نفسه، ص14.

[4]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص123.

فشعرية كمال أبو ديب هي شعرية بنيوية، تسعى لخلق علاقات بين عناصر النص الشعري الذي لا ينحصر في الوزن والقافية والتركيب، مع ضرورة تجسيد مفهومي الكلية والعلائقية.

أما الأساس الذي ترتكز عليه شعرية أبو ديب تتمثل في مفهوم الفجوة ومسافة التوتر بحيث يقول "ومن هنا أصف الشعرية بأنّها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنّها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها، بيد أن ما يميز الشعر هو أنّ هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"[1] فالشعرية عند كمال أبو ديب هي الفجوة: مسافة التوتر باعتبارها إحدى وظائفها

كما أنه أضاف فعل الخلق باعتبار"ما يحقق الشعرية هو الفجوة الفعلية ... هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون أي خلق لمسافة توتر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو ما يولّد الشعرية"[2] فما يعنيه كمال أبو ديب هو أنّ الشعرية شرط ضروري للتجربة الفنية من خلال ما سماه الفجوة: مسافة التوتر.

وأشار إلى فكرة التضاد التي تعتبر مصدرا للشعرية "وهو القول بأن التضاد مصدر للشعرية، لأنه مصدر الفجوة: مسافة التوتر، فإنه يقود إلى النتيجة التالية: وهي أن ازدياد درجة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية، وبهذه النتيجة السليمة فإنَّ من الواضح أن مولد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد لا المشابهة"[3] وما يشير إليه هذا القول أن التضاد هو المنبع الرئيسي للفجوة: مسافة التوتر، وبالتالي للشعرية.

كما ركَّز كمال أبو ديب في دراسته للشعرية على مفهوم الانزياح من خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر "إذ يشير إلى أن نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرًا للشعرية هو الانحراف الداخلي: أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلًا: دلاليًا، أو تصوريًا، أو فكريًا أو تركيبيًا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتير من لا نحوية في النص"[4]

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص21.

[2]-المرجع السابق، ص28.

[3]-كمال أبو ديب، في الشعرية، ص47.

[4]-المرجع نفسه، ص141.

وهذا ما يحيل إلى مفهوم الانزياح عند جون كوهين "وذلك عن طريق تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية، بيد أن أبا ديب ومن خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر، يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، فليس النثر معيارًا للشعر وكلاهما يقعان تحت مظلة الأدب"[1].

وبهذا يكون كمال أبو ديب تقاطع مع جون كوهين في مفهوم الانزياح، إلا أنّه يلغي فكرة المفاضلة بين الشعر والنثر لأن كلاهما ينطويان تحت منطلة الأدب.

وأضاف إلى ذلك مفهومين جوهريين وهما البنية السطحية والبنية العميقة والتي حدَّد هما بشكل خاص تشومسكي في دراسته التوليدية التحويلية ويقول: "إنَّ الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية ...فحين يكون التطابق مطلقًا تنعدم الشعرية وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"[2]

وكخلاصة لمفهوم الشعرية عند كمال أبي ديب يمكن القول أنّه قد حاول جاهدًا إعطاء مفهوم شامل لها من خلال مبدأي العلائقية والكلية وهذا ما يسميه الفجوة: مسافة التوتر "فإن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية"[3]

2-شاعرية عبد الله الغذاميّ:

يعد عبد الله الغذامي هو الآخر من النقاد العرب المعاصرين الذين حاولوا تبني مصطلح الشعرية "poétique" إلّا أنه ترجمه إلى الشاعرية وهذا يظهر من خلال قوله: "ولكنني أفتح لهذا المصدر مجالًا للتمدد، يرفعه عن احتمالات الملابسة مع سواه، وبدلًا من أن نقول (شعرية)، مما قد يتوجه بحركة زئبقية ظفرة نحو (الشعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن،

[1]-بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان سوريا، دمشق، ط1، 2008، ص90.

[2]-كمال أبو ديب، في الشعرية، ص57.

[3]-المرجع نفسه، ص 28.

فبدلًا من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحًا جامعًا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي (poétics) في نفس الغربي ويشمل فيما يشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية"[1]

والملاحظ هنا أن الغذامي يرى أنَّ مصطلح الشعرية فيه نوع من الملابسة وهو مرتبط بالشعر، ولذلك جاء بالشاعرية كبديل لتشمل الأدب نثرًا وشعرًا.

"ولذا فإنّ الشاعرية انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسًا للعالم أو تعبيرًا عنه أو موقفًا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالمًا آخر، ربما بديلًا عن ذلك العالم، فهي إذًا سحر البيان الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف، وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له، يقلبه إلى لا واقع، أو هو تخييل على لغة القرطاجي أي تحويل العالم إلى خيال"[2]

فالشاعرية عنده هي الانتقال من اللغة العادية إلى لغة فنية تمنح النص الأدبي سحره، أو كما سماها القرطاجي لغة التخييل[3].

واعتمد الغذامي في دراسته الشعرية على الانزياح كبقية الدارسين لها، وذلك باعتبارها "هي فنيات التحول الأسلوبي وهي استعارة النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهذه سمة لأي تعبير بياني"[4] "فالشاعرية في تصور الغذامي مثقلة بروح التمرد، وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل مألوف"[5] وما يشير إليه من خلال هذا القول هو عنصر الانزياح

والمؤكد هو أنّ الغذامي ربط الشاعرية بالأسلوبية، وذلك من خلال مصطلح الانزياح أو ما سماه بالانحراف "وهذا الانحراف الذي يلغي التركيز على التجاور بين عناصر النص وهي صفة الخطاب

---

[1]-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير-من البنيوية إلى التشريحية-النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية ط1، 1405هـ، ص19-20.

[2]-المرجع نفسه، ص26.

[3]- ينظر:طراد الكبيسي ، في الشعرية العربي ة- قراءةجديدة في نظرية قديمة، ص 77.

[4]-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص25.

[5]-بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة، ص98.

العادي ويحل محلها خاصية التوازن هي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية"[1] فهو يدعو إلى مراعاة الأسلوب الذي يضفي جمالا إلى الخطاب الأدبي

كما أشار إلى الشعرية البنيوية "القائمة على مبدأ الشمولية أو الكلية، والتحولات والضبط الذاتي، وفي هذا السياق يتحول النص الأدبي إلى بنية كلية، أو شبكة من العلامات تحكمها علاقات تخضع بدورها إلى مجموعة من التحولات، غير أنَّها تبقى مكتفية بذاتها، وهو الأمر الذي يجعل الشاعرية تحتاج إلى قارئ يفجر علاماتها الإشارية وهذه العلامات ذات دلالات لا نهائية وهو الأمر الذي يجعل الشاعرية متموجة وزئبقية"[2] فالنص عند الغذامي هو بنية كلية تحتاج إلى قارئ يفجر علاماتها

ولذلك جاء حديثه عن الشاعرية مرتبطًا بشعرية القراءة أو التلقي، ويتجسد ذلك في قول الغذامي "إنَّ الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحرًا بيانًا، يسرقون به ما تبقى منا ومن أخيلتنا، وليس لنا إلّا أن نسترد حقنا من سارقه، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة..."[3] ويبدو إذن أن شاعريته تستلزم حضور المتلقي

"فالقارئ لا يستهلك النص فحسب، وإنَّما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجه الانفعالي المقنن، وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي"[4]

فالقارئ هو الروح الثانية للنص بإعادة صناعته وإنتاجه من جديد وهذا ما يعرف بشعرية الانفتاح والتلقي عند الغذامي وبهذه الرؤى وما تقدم من نصوص نخلص إلى أن شاعريته لا تختلف عن شعريات سابقيه.

---

[1]- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة، ص23.

[2]- المرجع نفسه، ص98.

[3]-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص288.

[4]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية...دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص139.

3-مفاهيم الشعرية عند حسن ناظم:

يرى حسن ناظم من خلال مؤلفه "مفاهيم الشعرية" أن مصطلح الشعرية هو أنسب مقابل لمصطلح poetics على الرغم من تنوع مفاهيمها وترجماتها، "وقد أجملت هذه المفاهيم بمصطلح واحد هو الشعرية poetics وهي قوانين الخطاب الأدبي، فإنَّ الشعرية عمومًا هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، إنَّها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي، بموجبها وجهة أدبية فهي إذن تشخص قوانين الأدبية"[1]

فالشعرية من منظور حسن ناظم تنطلق من النص ذاته باستخراج القوانين التي تحكم هذا الخطاب.

كما أشار إلى علاقة الشعرية بالحقول الأخرى، بدءًا بالأدبية كونها الأكثر قربًا لها رغم أسبقيتها في الظهور في الحقول النقدية الحديثة من الشعرية، بحيث يقول: "إنَّ الأدبية والشعرية يشتركان معًا في أنّ لهما غاية واحدة، وأنَّها يتسمان بالعلمية غير أنَّ مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه".[2] وما يبينه هذا القول هو العلاقة بين الأدبية والشعرية رغم رواج هذا الأخير.

فهما وجهان لعملة واحدة "فالأدبية إذن مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه، فالأدبية موضوع لعلم الأدب إذن موضوعًا للشعرية، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي"[3]

فالعلاقة بينهما هي علاقة المنهج بالموضوع، فالأدبية موضوع الشعرية، إلّا أن هذا الأخير الأكثر رواجًا وتداولًا في الساحة النقدية.

أما عن علاقة الشعرية بالأسلوبية فيتضح هذا "بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى، فالأسلوبية وصف لخصائص القول في النص من دون العناية بالمتلقي"[4] وتجلَّت هذه العلاقة فيما أجمله

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 05-09.

[2]- المرجع نفسه، ص36.

[3]-ينظر المرجع نفسه، ص36.

[4]-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص22.

حسن ناظم في شعرية الانزياح عند جون كوهين رغم نظرته الضيقة "التي تتمثل في معالجة بعض أجزاء النص الشعري فهو يعالج بنية محددة في القصيدة توفر له المستوى والوظيفة اللذين اختارهما التحليل، فيما أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه، ويرجع هذا الإهمال إلى المفهوم النظري لشعريته"[1]

وهكذا تعتبر علاقة الشعرية بالأسلوبية والأدبية، إنتاجًا لمفهوم متكامل وهو الشعرية.

كما يرى حسن ناظم صعوبة المطابقة بين الجمالية والشعرية "فمن الصعب وضع مطابقة بين الجمالية والشعرية، فالشعرية قادرة على أن تبرهن على وجودها من خلال عناصر تحققها، بينما لا نستطيع، وكما وعى ذلك جاكبسون-أن نحدد الجمالية من خلال عناصرها غير القارة"[2]

فالصعوبة هنا تكمن في أنّ الشعرية قادرة على برهنة وجودها، من خلال عناصرها عكس الجمالية.

وآخر ما يشير إليه حسن ناظم في مفهوم الشعرية هو ضرورة القراءة "التي أصبحت تبحث عن كيفية عمل القوانين العامة لأي جنس أدبي داخل نصه المتحقق، والتي هي طرائق للتلقي" فإنّ جمالية التلقي وضعت القارئ في مركز مهم للقيام، بتأويل النص الأدبي، وأسندت إليه اكتشاف المعنى المتجدد عبر التاريخ"[3]

وهكذا نجد جهود حسن ناظم في حديثه عن الشعرية في مؤلفه "مفاهيم الشعرية"، مجرد تجميع لأعمال النقاد حول هذا الموضوع.

وأخيرًا ارتأينا أن تكون حوصلة الحديث عن مفاهيم الشعرية في الفكر النقدي العربي المعاصر متمثلة في الجدول التالي:

شعرية كمال أبو ديب	شاعرية عبد الله الغذامي	شعرية حسن ناظم
-حددها من خلال مفهومي العلائقية والكلية.	-الشاعرية عنده هي انتهاك لقوانين العادة، أي تحويل العالم إلى خيال.	-حديثه عن إشكالية المصطلح وذلك من خلال ترجمة مصطلح poetics بالشعرية على رغم

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص111.

[2]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص42.

[3]-ينظر، المرجع نفسه، ص135.

-الفجوة: مسافة التوتر -البنية السطحية والبنية العميقة متوافقتان عند تشومسكي ومتناقضة عند كمال أبو ديب. -تقاطعه مع جون كوهين في مفهوم الانزياح، ونقده في التمييز بين الشعر والنثر	-ربط الشاعرية بالأسلوبية من خلال مصطلح الانزياح في قوله "هذا الحدث الانحرافي الساحر"[1] -أما الشعرية البنيوية فهي قائمة على مبدأ الشمولية أو الكلية. -وحديثه عن المتلقي أو ما سماه شعرية الانفتاح والتقي.	تعدد مفاهيمه. ربطها بالأدبية وجعل علاقتهما علاقة منهج بموضوع. ربطها بالأسلوبية من خلال شعرية الانزياح لدى جون كوهين. -كما يرى صعوبة المطابقة بين الجمالية والشعرية. -وما يؤكد هو ضرورة القراءة.

وما نخلص إليه من خلال ما سبق أن مصطلح "الشعرية" من أكثر المصطلحات المتداولة عند النقاد الغرب والعرب، وعلى الرغم من إشكالية التعددية "فإنّ الشعريات مهما تعددت وتنوعت فإنّ مرجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمر مفيد للأدب والفن"[2]

وهذا ما يؤكده يوسف وغليسي بقوله: "تمتاز الشعرية، بين كل المصطلحات المتراكمة، بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي، جعلها تهمين على ما سواها، ثم تأتي بعدها مصطلحات أخرى من طراز: الشاعرية والشعريات والإنشائية"[3]

وما نصل إليه أن مفهوم الشعرية واحد والوجوه الاصطلاحية كثيرة منها: "بوييتك، بويطقا، فن الشعر، فن النظم، الفن الابداعي لإبداع، علم الأدب، الشاعرية، الإنشائية، الشعرية"[4]

[1]-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص16.

[2]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص09.

[3]-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 1429هـ-2008م، ص287.

[4]-ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص18.

الفصل الثاني:

في الشعريات الحقول و الحدود

- اللغة و فنياتها في الخطاب الأدبي
- الخيال و الصورة الشعرية
- تجليات الذات في الشعر العربي الحديث
- حضور خقول الشعرية في بعض الدراسات النقدية

المبحث الأوّل: اللّغة وفنياتها في الخطاب الأدبي

لقد حظيت اللّغة باهتمام العديد من الدّارسين باعتبارها أداة تواصل، وهذا ما جعل لها مكانة في المجتمع، فهي أساس كلّ معرفة "فلقد أمسى التّفكير اللّغوي مجالا إنسانيا عاملا مطروحا للتّفكير لدى الفلاسفة واللّغويين والنّقّاد جميعا، وذلك على أساس أنّ اللّغة هي مفتاح المعرفة..."[1]

"فاللّغة هي نسق من الإشارات والرّموز يشكّل أداة من أدوات المعرفة، وتعتبر اللّغة أهم وسائل التّفاهم والاحتكاك بين أفراد المجتمع في جميع ميادين الحياة، وبدون اللّغة يتعذّر نشاط النّاس المعرفي وترتبط اللّغة بالتّفكير ارتباطا وثيقا، فأفكار الإنسان تُصاغ دوما في قالب لغوي حتّى في حال تفكيره الباطني، ومن خلال اللّغة فقط تحمل الفكرة على وجودها الواقعي، كما ترمز اللّغة إلى الأشياء المنعكسة فيه، كما يتوقّف مفهوم اللّغة على وظيفتها المتمثّلة في عملية التّواصل بين المجتمعات التي تتبنّاها"[2] وبذلك تكون اللغة مفتاح المعرفة وأداة تواصل المجتمعات، وبدونها لا توجد معرفة ولا تواصل.

"فكلّ أمّة كبيرة وراءها حتما لغة كبيرة، وذلك بأنّه ثُبِت في التّاريخ والواقع أنّ الأمم لا تنهض بغير لغتها، ولا بازدرائها ولا جهلها، وإذن فما من نهضة حضارية وفكرية وتكنولوجية إلّا وأساسها اللّغة اللّغة التي هي أداة التّفكير في مستوياته العليا، ووسيلة التّعبير في صوره الأروع والأبهى"[3].

فأساس كلّ نهضة حضارية وفكرية هو اللّغة باعتبارها التي تمثّل وتعكس فكر ومستوى كلّ أمّة.

وممّا سبق نستنتج أنّ حديثنا كان عن اللّغة عموما باعتبارها أداة تواصل، أمّا بوجه الخصوص فعلينا الحديث عن لغة الشّعر باعتبارها لغة غير عادية، فكلّ تجربة شعرية لها لغتها "فلقد صار هناك يقين تامّ بأنّ كلّ تجربة لها لغتها، وأنّ التّجربة الجديدة ليست إلّا لغة جديدة أو منهجا جديدا في التّعامل مع اللّغة"[4].

---

[1]- عبد المالك مرتاض، قضايا الشّعريات، ص: 150.

[2]-صحراوي بونوالة، بنية اللّغة الشّعرية في النّقد اللّغوي من المعيار إلى التّجاوز، رسالة ماجستير بكلّية الآداب واللّغات، جامعة تيارت، 2011، ص:02.

[3]-المرجع السّابق، ص: 153.

[4]-عز الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط:01، 1981، ص:45.

1. اللّغة من المألوف إلى اللّامألوف:

إنّ التّركيز في التّجربة الشّعرية يقوم على اللّغة الشّعرية باعتبارها أسلوب يستخدمه الشّاعر في كتاباته " فأسلوب الصّياغة الذي يستخدمها الشّاعر هو التّجربة وهو لغة الشّعر"[1].

فكلّ عمل أدبي له لغة خاصّة به، فالشّعر له لغة تميّزه عن باقي الإبداعات، وعليه "فالشّعر ظاهرة لغوية في وجودها، ولا سبيل إلى التّأتّي إليها إلّا من جهة اللّغة التي تتمثّل بها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشّعر"[2].

فإنّ الشّعر على هذا الأساس يمكن أن يعرف على أنّه " نوع من اللّغة وإنّ الشّعرية هي حدود الأسلوب لهذا النّوع، وهي تفترض وجود لغة شعرية، وتبحث عن الخصائص التي تكوّنها"[3] ولهذا فإنّ الشّعر بنية لغوية معرفة جمالية، وتحليل بنية اللّغة الشّعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشّاعر الجمالية للعالم أي يسمح بالرّبط بين اللّغة والرّؤيا، لذا كانت اللّغة في النّثر العادي أو العلمي وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإنّ اللّغة في الشّعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدّي معنى، وتخلق فنّا"[4].

واللّغة هنا ليست مجرّد وسيلة بل هي غاية في الشّعر هي لغة شعرية غير عادية وهذا ما يكسب الشّعر جماليته.

ولذلك فاللّغة الشّعرية غير لغة عادية التي تهتم بالإيضاح والمعجم، فهي تجاوز كلّ مألوف حيث يقول (أدونيس) " إذا كان الشّعر تجاوز للظّواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كلّه، فإنّ على اللّغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أنّ المعنى الذي تتّخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة، إنّ لغة الشّعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ اللّغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشّعر هو بمعنى ما جعل اللّغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله"[5].

---

[1]-السّعيد الورقي، لغة الشّعر الحديث، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر، بيروت، ط:03، 1984، ص: 67.

[2]-حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص: 104.

[3]-جون كوهين، النّظرية الشّعرية، بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط:04، 2000، ص:36.

[4]-وهب رومية، شعرنا القديم والنّقد الجديد، ص: 25/ 26.

[5]-أدونيس: مقدّمة الشّعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979، ص:126/125.

مما يجعل الفرق واصحاً بين اللّغتين عند اندونيس، فاللّغة العادية لغة واضحة بعيدة عن الغموض والإشارة، أمّا اللّغة الشّعرية فهي تجاوز كلّ مألوف لأنها لغة الإشارة وهذا ما يتوافق مع قول (رجاء عيد) بأنّ " اللّغة في النّصّ حبلى بدلالات تتمخّض قراءتها عن تداخل في العلاقات، وتحوّلات في المعاني، وكأنّها مقاربة تخطو برهافة على شفا المعنى، حيث يتوافق الإعتام والنّوة ويترافق الغموض والوضوح"[1] والمراد من هذا القول أنّ اللّغة تحمل وجهين أحدهما غامض والآخر واضح وهذا ما يكسبها شعريتها.

فاللّغة الشّعرية هي خرق للقوانين المعجمية والنّحوية "فهي تتحرّك بين تحالف تشكيل وإعادة توزيع أو تناظر أو تقابل، وبين حذوفات وزيادات، ونفي وإيجاب، وفيها تتعرّض له الوضعيات كذلك من خروق وانزياحات وهي من ذلك كلّه لغة مخاتلة في مبناها ومعناها، وتكون لذلك مفارقة لنحويتها ومتعدّية لمعجميتها...وبالضّرورة للدّلالة التي يعترضها علم النّحو"[2].

وبالتّالي إنّ هذا الخرق والكسر للقاعدة النّحوية هو ما يجعل اللّغة تنتقل من المألوف إلى اللّامألوف.

فالشّعر يكسب اللّغة شكلا جديدا يجعل لها مستوى عالي" إذ إنّ الشّعر لا يدمّر اللّغة العادية إلّا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى، فعقب فكّ البنية الذي يقوم به الشّكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد"[3].

والملاحظ هو أنّ الحديث عن الشّعر أو عن طبيعة لغته وخصائصها التي تضع لنا شعرا حديثا يمتاز بأسلوب عالي يسمّى الشّعرية.

وهكذا فاللّغة الشّعرية هي لغة فنية أو ظاهرة أسلوبية كما سمّاها (جون كوهين)، حيث يقول: "اللّغة الشّعرية ظاهرة أسلوبية والقاعدة الأساسية التي سيبنى عليها هذا التّحليل هي أنّ الشّاعر لا يتحدّث كما يتحدّث كلّ النّاس، وأنّ لغته غير عادية، إنّ الشّيء غير العادي في هذه اللّغة يمنحها أسلوبا يسمّى "الشّعرية" وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشّعري"[4].

---

[1]-رجاء عيد، القول الشّعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ط، دس، ص:170.

[2]-المرجع نفسه، ص:172.

[3]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط:01، 1996، ص: 73.

[4]- جون كوهين: بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، ص: 35/ 36.

كما أنّه يقول: "إنّ الشّعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار، ومصطلح "المجاوزة"(Ecoot) هو الذي اختاره (شارل برينو) (CH.Brunent) ،و(فاليري) عند الحديث عن الأسلوب... فيقول الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصنوعا في قوالب مستهلكة"[1] . ومن خلال ما سبق نستنتج أن الشّعر خروج اللّغة الشّعرية عن المعيار، أو مجاوزة كلّ ما هو عادي ومستهلك من قبل فهو " فيما نرى ليس هو النّثر مضافا إليه شيء ما ولكنّه هو المضادّ للنّثر"[2].

أي أنّ الشّعر تجاوز للنثر وذلك من خلال تركه لفجوات تميّز تراكيبه، وهذا ما أسماه (كمال أبو ديب) 'الفجوة: مسافة التّوتّر' "وهو القول بأنّ التّضادّ مصدر الشّعرية لأنّه مصدر الفجوة: مسافة التّوتّر"[3].

وما يشير إليه هذان القولان هو أنّ التّضادّ الحاصل بين النّثر والشّعر هو ما يولد لنا الشّعرية أو ما سمّاه (كمال أبو ديب) 'الفجوة: مسافة التّوتّر'.

إنّ جوهر اللّغة الشّعرية هو انتهاك قواعد اللّغة والانحراف عنها " فإنّ اللّغة الشّعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيّد فحسب، بل هي ضدّه لأنّ جوهرها يتمثّل في انتهاك قواعد اللّغة"[4].

"ومن هنا فإنّ العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدّد في الواقع العملية الأسلوبية وليست الانحراف في حدّ ذاته على أنّ القاعدة التي يقاس عليها الانحراف الشّعري قد يطلق عليها مصطلح آخر هو درجة الصّفر البلاغية"[5].

وما نستنتجه كلما كان هناك انحراف عن القاعدة كلّما كان لدينا أسلوب راق يترك أثرا لدى المتلقّي أو ما يسمى بدرجة الصّفر البلاغية.

وهكذا يمكننا الحديث عن درجات الشّعرية، فكلّ درجة تنزاح عن الدّرجة التي قبلها، أو تنزاح عن درجة الصّفر المطلقة " ممّا يجعلنا ننتهي إلى أنّ درجة الصّفر هذه افتراضية في اللّغة وليس لها وجود

[1]-جون كوهين: بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، ص:35.

[2]-المرجع نفسه، ص:72..

[3]-كمال أبو ديب: الشّعرية، ص: 47.

[4]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص: 80.

[5]-المرجع نفسه، ص: 82/81.

فعلي في غالب الأحيان، أو لنقل إنّه لا وجود لدرجة الصّفر المطلقة، وإن كانت تتحقّق بشكل ما في بعض أنواع الخطاب وفي سياقات مصطنعة ومعمّقة"[1].

" ويمكن أن نتصوّر ظاهرة الأسلوب في شكل خطّ مستقيم، يمثّل أقصى طرفيه قطبين: قطبا نثريا تنعدم فيه كلّ عناصر المجاوزة، وقطبا شعريا يتحقّق فيه الحدّ الأقصى منها، وبين القطبين تحديد الأنماط المختلفة المستخدمة في اللّغة الشّعورية، بالقرب من القطب الشّعري توجد القصيدة، وبالقرب من القطب الآخر توجد اللّغة العلمية، والمجاوزة في هذه اللّغة ليست منعدمة، ولكنّها تتّجه نحو الصّفر"[2].

فالأدب شعر ونثر واللّغة الشّعرية فاصل بينهما، وهذا حسب (جون كوهين) حيث أنّها كلّما انعدمت اللّغة الشّعرية أو اتّجهت نحو الصّفر كان لدينا النّثر، وكلّما انحرفت هذه اللّغة وتجاوزت المألوف حقّقت لنا الشّعرية التي خصها بالشعر دون النثر.

2. اللغة وجماليات التّلقّي:

وفي صدد الحديث عن اللّغة الأدبية لا يمكننا إهمال ما يسمّى بالقراءة باعتيارها الوحيدة التي تمكّننا من تحديد جمالية النّصوص" فهي ناجمة عن الأعراف التّاريخية والاجتماعية للوقائع الأدبية ... وأًبحت الشّعرية مضطرّة إلى الاعتداد بالتّأويل وجماليات التّلقّي وتحليل النّصوص عند إنتاجها وقراءتها معا"[3].

"فلقد كان للشّعر وظيفتان اثنتان على الأقلّ تعبيرية خالصة وهي التي تتمحضّ للشاعر الذي يعبّر عن عاطفة أو سجّل موقفا من المواقف فيخلد ذلك في شعره، والأخرى هي تأثير هذا الشّعر في النّاس بحسن تلقيتهم إيّاه إمّا للتثقّف والتّعرّف وإمّا للاستمتاع والتّذوّق"[4].

والملاحظ هو أنّ للشعر وظيفتين أوّلهما كيفية وظيفة استعمال اللّغة المعبّرة الأكثر شعرية والتي تنتج لنا الوظيفة الثّانية وهي أثرها في المتلقّي باعتباره النّاقد المحلّل لهذا الشّعر.

---

[1]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص: 85/84.

[2]- جون كوهين: بناء لغة الشّعر، ص: 45.

[3]- المرجع السابق، ص: 80.

[4]- عبد المالك مرتاض: قضايا الشّعريات، ص: 89/88.

غير أنّ الحكم على نصّ معيّن بالجمال هو "حكم بدئي وحدسي، وأنّ دراسة تكشف عن شعرية نصّ معيّن لا يمكنها أن تكسف عن سرّ جماليته نظرا لاستحالة المطابقة بينهما، وإن كان الحكم المسبق عليه والذي يبقى بعد كشف شعريته صحيحا"[1].

فالحكم بجمالية نصّ معيّن تختلف من ناقد إلى آخر حسب تذوّقه للشّعر، فمحلّل ما يشعر بجمال قصيدة ما رغم رداءتها وعدم تميّزها بالشّعرية بخلاف نقّاد آخرين.

"فإنّ اللّغة الشّعرية هي أداة التّحرير من الآلية التي يتمّ بها تثبيت عمليّة التّلقّي لا على الأشياء، وإنّما على الرّسالة النّاقلة ذاتها، فغاية الفنّ كما يقولون هي إعطاء انطباع عن الشّيء يمكن وصفه بأنّه رؤية له، لا مجرّد تعرّف عليه، وإجراءات الفنّ لبلوغ هذا الهدف عي الوصول إلى قراءة الأشياء عن طريق تضليل الشّكل و تعتيمه وزيادة الصّعوبة في تلقّيه، واستمرار فترة هذا التّلقّي"[2].

وعليه فاللّغة الشّعرية هي التي تكسب العمل الإبداعي فرادته وهذا ما يترك أثرا وانطباعا لدى المتلقّي.

3. اللّغة الشّعرية ومستوياتها:

إنّ اللّغة الشّعرية تخضع لعدّة تغيرات من خلال الانزياح في نظام معيّن يكون على مستويات مختلفة من بينها المعجمي، والصرفي، التّركيبي، والبلاغي، والإيقاعي.

فالمعجم هو عنصر مهمّ من عناصر البنية اللّغوية في الخطاب "إنّ المعجم في حدّ ذاته مكوّن مهمّ للخطاب الشّعري، كونه عنصرا من عناصر البنية اللّغوية، ولذلك لا يستغرب تسميته بالمختبر اللّفظي"[3]. وهذا يحيلنا الى القول أن المعجم هو منبع البنية اللغوية.

وكل تغيير يطرأ على هذه البنية "يمكن أن ندرجه في هذا المستوى من التّغييرات اللّفظية كثيرا من أشكال البديع في البلاغة العربية التي ترتبط بالكلمة الواحدة في علاقتها مع نظيرتها مثل أنواع الجناس

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص: 42.

[2]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص: 80.

[3]- محمّد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشّعر المعاصر 03، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط:01، 1990، ص: 22.

التّام والمحرّف والزّائد، وحالات التّصحيف الخطّي، وأنواع السّجع والتّرصيع، وغيرها ممّا يتعلّق بتغييرات الألفاظ المفردة"[1].

وما يحيل إليه هذا القول هو التّغييرات اللّفظية المفردة أي ما يتعلّق بالكلمة الواحدة ونظيرتها هو ما يُخِلُّ بالنّظام المعجمي.

إنّ تشريح الألفاظ يبرز قيمة الكلمة وموضعها من التّراكيب "فتشريح الألفاظ للوقوف على سلوكها اللّغوي في مواقعها على قاعدة التّوزيع والتّقويم لإبراز قيمة الكلمة في موضعها وصلاحيتها وقدرتها على القيام بوظيفتها الدّلالية"[2].

كما أنّ بعض " الصّيغ تكون في كثير من الأحيان مفاتيح للخطاب الشّعري يتحكّم فيه عنصر الهيمنة (التّشاكل والتّقابل) لأنّ المعجم قبل كلّ شيء لعب بالكلمات وهو الحاصل على داخل سياق لغوي يكسب الكلمة قيمتها الدّلالية"[3].

وهكذا تكون دراسة المعجم من خلال خاصيتي (التّشاكل والتّقابل) هي مفاتيح الخطاب الشّعري من خلال الكلمة المفردة مرورا إلى الوحدات المشكّلة للجملة، وهذا على المستوى الصّرفي والنّحوي، بالرّغم من أنّ الصّرف يمسّ بنية الكلمة المفردة إلّا أنّ هذا التّغيير يُخِلُّ في التّركيب "فعلم الصّرف يبحث في التّغييرات التي تلحق بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي ويراد ببنية الكلمة هيئتها أو صورتها الملحوظة من حيث حركتها وسكونها وعدد حروفها"[4].

فالصّرف يبحث في التّغييرات التي تلحق الكلمة من حيث الزّيادة أو النّقصان، وكذلك من خلال الصّيغ الصّرفية والأوزان.

أمّا ما يمس الإعراب فيكون على **المستوى النّحوي** "فإنّ أنماط الجمل النّحوية وأطوالها وعلاقتها ومواقع عناصرها هي التي تعدّ مظهر تحقّقه على المستوى النّحوي، ممّا يدخل فيما يسمّى بـ (نحو الشّعر)"[5].

---

[1]- محمّد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشّعر المعاصر 03، ص: 252.

[2]- عبد اللّه الغذّامي: الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية، ص:148.

[3]- عدنان حسين قاسم: الاتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر الغربي، الدّار العربية للنشر والتّوزيع، مدينة نصر، د.ط، 2001، ص: 296.

[4]- العزيز عتيق، مدخل إلى علم الصّرف، دار النّهضة العربية، ط:04، 1974، ص: 07.

[5]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص: 279.

فالنّحو هو الذي يفكّ قيد الكلمة من خلال إعرابها الذي يعطيها معاني متعدّدة "كما أنّه قد علم أنّ الألفاظ مغلقة على معانيها حتّى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وإنّ الأغراض كامنة فيها حتّى يكون هو المستخرج لها، وأنّه المعيار الذي لا يتبيّن نقصان كلام ورجحانه حتّى يعرض عليه والمقياس الذي لا يعرف من عقيم حتّى يرجع إليه، ولا ينكر ذلك إلّا من ينكر حسّه وإلّا من غالط في الحقائق نفسه"[1].

وإضافة إلى ذلك فالكلمة تحمل عدّة معاني وإحالات، وهذا ما يظهر على **المستوى البلاغي** " فاللّغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة، وتداعيات أخرى لمعانٍ قائمة عن طريق إجراءات تغيّر المعنى الذي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات" فإنّ الكلمة المائلة في النّصّ تجبر المتلقّي على إحالتها إلى الأولى مستعينا في ذلك بمقتضيات النّظام اللّغوي للدّلالة، أو بطبيعة معرفته للعالم الخارجي"[2].

وما نلاحظه هو أنّ اللّغة وما تحمله من مجازات يكسبها باستمرار معاني جديدة تتطلّب ناقدا متمكّنا يملك عدّته من قواعد وذوق.

وأخيرا **المستوى الإيقاعي** الذي يضفي جمالا إلى الخطاب "فإنّ الشّعر هو كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية هو أن يكون قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر"[3]. فقديما كان الشّعر لا يعرف إلّا على أنّه كلام موزون مقفّى له معنى، أيّ هو أقوال إيقاعية تترك أثرا لدى المتلقّي.

فالإيقاع خاصية من خصائص اللّغة "فتوفير هذا العنصر أشقّ بكثير من توفير الوزن لأنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللّغة والألفاظ الموضوعة فيه، نقول –عين– ونقول —بئر– وأنت في أمن من عثرة الوزن، أمّا الإيقاع فهو التّلوين الصّوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"[4].

فالإيقاع هو الذي يكسب الألفاظ ألوانا جميلة مختلفة تعكس إحساس الشّاعر ويعطي للقصيدة نغم وموسيقى تلفت نظر القارئ.

---

[1]– عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة: سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 272، أغسطس 2001م، ص: 242.

[2]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص: 280.

[3]– أرسطو طاليس: فنّ الشّعر، عبد الرّحمان بدوي، ص: 16.

[4]–عز الدّين اسماعيل: الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الفكر العربي، 1974، ص: 376.

"حيث نجد الأعراف الأدبية المتوازنة تولّي اهتماما خاصّا للأشكال الوزنية في الشّعر والنّبر معا إذ يبرز النّظم في مجال الشّعر، ويحتلّ السّجع والإيقاع مكانة مرموقة في كثير من أنماط النّثر الفنّي على اختلاف العصور والأذواق"[1].

وكلّ ما نستنتجه أنّ التّغييرات التي تطرأ على نظام وبنية اللّغة باختلاف مستوياتها معجمي، صرفي، نحوي، بلاغي، فهدفها هو إعطاء اللّغة جمالها ومكانتها.

"وهناك مصطلح عام آثرته الشّعرية الحديثة واتّكأ عليه النّقد منذ فترة ليختزل به كثيرا من الأنماط التّشكيلية البلاغية إثر التّقلّص الذي اعترى البلاغة على أساس الطّابع الاستعاري للّغة الشّعرية وهو مصطلح الصّورة"[2].

وهذا ما يتيح لنا مشروعية السّؤال عن هذا المصطلح، فما هي الصّورة الشّعرية؟

[1]. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص: 283.

[2]. المرجع نفسه، ص: 239.

المبحث الثّاني: الخيال والصّورة الشّعرية:

إنّ الصّورة الشّعرية هي أهم ما يعنى به النّقد الأدبي الحديث، كما أنّها حظيت باهتمام العديد من النّقّاد القدامى من خلال دراستهم للتشبيه والمجاز، فلقد ذكر (الجاحظ) كلمة التّصوير من خلال حديثه عن (اللّفظ والمعنى)فقال: " المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي، والقروي والمدني وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء وصحّة الطّبع، وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير"[1] ومن خلال هذا القول نفهم أنّ (الجاحظ) قد ذكر كلمة التّصوير على أنّها عنصر من عناصر الشّعر أيّ أنّ التّصوير يتمثّل في اختيار الألفاظ الأنسب لتجسيد تلك المعاني، وغير من النّقّاد كـ(الجرجاني) و(ابن طباطبا) وآخرون...

وقد كان لمفهوم الصّورة في الثّقافة الإسلامية شأن كبير بحكم أنّ الله تبارك وتعالى هو الخالق المصوّر، كما في قوله تعالى:﴿هُوَ الخَالِقُ البَارِئُ المصَوِّرُ لَهُ الأَسْمَاءُ الحُسْنَى...﴾[2]، وقد فصّل المفسّرون المسلمون القول في كيفية هذا التّصوير وأطواره تفصيلا كثيرا[3].

1. هيمنة التّصوير في العمل الأدبي:

لقد اهتمّ العديد من النّقّاد بالصّورة الشّعرية باعتبارها من الأدوات الشّعرية التي يعتمدها الشّاعر فهي: "الجوهر الثّابت والدّائم في الشّعر قد تتغيّر مفاهيم الشّعر ونظرياته فتتغيّر بالتّالي مفاهيم الصّورة الفنية ونظرياتها"[4].

فالعملية الإبداعية تحتاج إلى شاعر يملك خيالا واسعا "ولذلك كان الشّعر عملية معقّدة يشترك فيها الخيال والوقاد، والثّقافة العميقة، والتّصرّف العجيب في استثارة المعاني وتشكيل الصّور، ومن كانت له القدرة على ذلك كان الشّاعر المبدع"[5].

---

[1]- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1416هـ، 1996، ج:03،ص: 131.

[2]-سورة الحشر/ الآية 24.

[3]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريات، ص: 318.

[4]- جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي، دار الثّقافة للطباعة والنّشر، القاهرة، 1973، ص: 08.

[5]- أحمد مطلوب: في المصطلح النّقدي، منشورات المجمّع العلمي، بغداد، 1423هـ ،2002م، ص: 204.

ومن خلال هذا القول يتّضح أنّ أفضل الشّعر هو ما كان معقّدا يعتمد على الخيال وقدرة الشّاعر على التّلاعب بالألفاظ وتشكيله لصوّر تثير معاني متعدّدة كأنّها "عي الوسيلة الفنّية الجوهرية لنقل التّجربة"[1] أيّ أنّها هي الأداة التي يعبّر بها المبدع أو الشّاعر عن تجربته الشّعرية.

ويعتبرها (جابر عصفور) أنّها وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشّاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامّة في الحكم على أصالة التّجربة وقدرة الشّاعر على تشكيلها في نسق يحقّق المتعة والخبرة لمن يتلقّاه"[2] وبهذا تكون الصّورة الشّعرية معيارا للحكم على أصالة التّجربة الشّعرية.

فالصّورة الفنية وسيلة يعتمد عليها الشّاعر للتعبير عن أفكاره وعاطفته في شكل فنّي أو بالأحرى " هي الشّكل الفنّي الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظّمها الشّاعر في سياق بياني خاصّ ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعرية في القصيدة"[3].

ويعرّفها (نعيم اليافي) أنّها"أداة الشّعر الرّئيسة ووسيلته الوحيدة لتحقيق أدبيّته وتجسّده خلقا معبّرا وسويّا"[4] أي أنّ للصّورة أهمية كبيرة في الشّعر باعتبارها عنصر جوهري له.

وهذا ما يؤكّده (عبد المالك مرتاض) حيث يرى أنّ "الصّورة الشّعرية هي خلاصة الإبداع وهي أنقى وأرقى ما تجود به القريحة عطاء أدبيا رفيعا، وهي ليست بالضّرورة منبثقة عن التّشبيه، ولكنّها تتشكّل مما بين شيئين، غير أنّ الصّورة الشّعرية فيما يزعم تزداد جمالا ونضارة وبهاء وطلاوة، فيشد تأُير الصّورة في المتلقّي كلّما تباعدتا فيما بينهما"[5].

فالصّورة الشعرية من خلال تعريف (مرتاض) ثمرة الإبداع، وليست بالضّرورة تشبيه بل هي تشكيل من شيئين كلّما تباعدا ازدادا جمالا وتأثيرا في المتلقّي، كما أنّها " ثمرة التّصوير الفنّي بواسطة لغة شعرية لفكرة أو عاطفة أو رعشة أو غضبة في لحظة تشبه الفلتة السّانحة؛ فهي تطفح في النّسج

[1]- أحمد مطلوب: في المصطلح النّقدي ، ص: 204.

[2]- جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي، ص: 07.

[3]- عبد القادر القطّ: الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، دار النّهضة العربية، بيروت، 1988، ص: 435.

[4]- نعيم الوافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتّحاد الكتّاب، 1993، ص: 174.

[5]- عبد الملك مرتاض: من قضايا الشّعريات، ص: 321.

الأدبي الجميل فتكون فيه بمثابة التّاج الذي يتوّج التّعبير فيمحّضه للأدبية الرّفيعة، ويجعله متميّزا في نسجه عن سوائه من الكتابة النّثرية غير الأدبية خصوصا"[1].

وهذا يعني أنّ الصّورة هي التي تجعل النّسج الأدبي جميلا ورفيعا متميّزا عن سائر الكتابات.

إنّ الرّبط بين العناصر المتضادّة يتيح لنا خيالا، وهذا ما يسمّى بالصّورة الشّعرية " فالصّورة تتاح لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه وإنّما تعني إعادة التّشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظّواهر، والجمع بين العناصر المتضادّة أو المتباعدة في وحدة"[2].

وبهذا تصبح " الصّورة الشّعرية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[3].

وما نستنتجه من هذا القول هو أنّ الصّورة الشّعرية هي تركيب لغوي يمكن للشاعر تصويره من خلال عالمين: عالم الواقع، وعالم الخيال والوجدان الذي هو المهيمن في التّصوير.

ومن خلال تعدّد التّعريفات التي شهدناها لدى النّقّاد يتّضح أنّ الصّورة الشّعرية هي أداة الشّاعر للتعبير عن خوالجه عن تجربته، وبهذا فالصّورة تعتمد على مجموعة مكوّنات فهي" وحدة تركيبية معقّدة تتبأر فيها شتّى المكوّنات: الواقع والخيال، اللّغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الدّاخل والخارج (...) ونسعى إلى إبراز أمرين يمنحان الصّورة وضعها المميّز أو طبيعتها، أوّلهما تعدّد العناصر المشكّلة لها، وثانيهما كلية هذه العناصر وإئتلافها وتداخلها"[4].

فالصّورة بمكوّناتها تعكس التّجربة الشّعرية للشاعر من خلالها عناصرها المركّبة ومدى توافقها وانسجامها.

وتكمن أهمية الصّورة الشّعرية على مدى تأثيرها في الملتقى "فهي طريقة من طرق التّعبير، أو وجه من أوجه الدّلالة؛ تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير"[5].

---

[1]- عبد الملك مرتاض: من قضايا الشّعريات، ص: 323.

[2]-جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي، ص: 309.

[3]-عز الدّين اسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والعضوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنذشر، القاهرة، 1994، ص: 117.

[4]- ينظر: نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، ص: 174.

[5]- جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي، ص: 323.

فمن أهمّ الخصائص التي تتّسم بها من الصّورة الشّعرية الحديثة هي بحيث:"أنّ الشّعور يظلّ مبهما في نفس الشّاعر، فلا يتّضح له إلّا بعد أن يتشكّل في صورة، ولابدّ أن يكون للشّعراء قدرة فائقة على التّصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها"[1] ومن هنا تظهر براعة الشّاعر من خلال استعماله لصور مبهمة وغامضة، هذا يظهر جليا في "قصيدة نازك الملائكة فتقول:

ووجدّته ظلّا يتمطى في برود

فوق المدافن حيث تنكمش الحياة

ووجدته لفظا على بعض الشّفاه.

فالصّورة الكلّية قامت على جملة من الاستعارات "وجدته ظلّا تمطى في برود... فوق المدافن حيث تنكمش الحياة..." هذا ما يضيف للقصيدة بعدا إيحائيا"[2].

وفي هذا الصّدد يمكن القول أنّ للصورة الشّعرية مستويين ما هو حسّي وما هو إيحائي.

فالصّورة الشّعرية لا تتحقّق إلّا بارتباط وثيق بين مستويين " مستوى دلالي: بوصف الصّورة تركيبة لغوية فنّية تنقل معنى مستوى نفسي بوصف الصّورة نقل أحاسيس مشاعره.

فإنّ حيوية الصّورة وقدرتها على الكشف والإثراء، وتفجير بُعْدٍ تِلْوَ بُعْدٍ من الإيحاءات في الذّات المتلقّية، ترتبطان بالانسجام اللّذين يتحقّقان بين هذين المستويين للصورة، وتحوّل دلالتها إلى عنصر سلبي، إذا بل الافتراق بين هذين المستويين درجة معيّنة من الجِدَّة"[3].

ولذلك نجاح الصّورة الشّعرية يرتبط بمدى انسجام المستويين اللّذين ينتجان لنا أفضل دلالة لدى المتلقّي.

2. وظائف الصّورة الشّعرية:

هي الكشف والخلق والجمالية؛ أيّ الشّعريةّ، ومن أبرز وظائفها هي:

أ-وظيفة الكشف: " ما دام الشّعر الذي تجسّده يقوم على الرّؤيا، والرّؤيا عملية تخييلية محض ينتفي مع وجود الحقائق(...) فإنّ الصّور التي تعبّر عن هذه الرّؤى لا بدّ أن تكشف الأشياء، أي تمنحها

---

[1]-عز الدّين اسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، ص: 117..

[2]-رائد وليد جرادات، بنية الصّورة الفنية في النّص الشّعري الحديث، نازك الملائكة أنموذجا، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 29، العدد (1+2)، 2013، ص: 567.

[3]- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتّجلّي، دراسات بنيوية في الشّعر، دار العلم للملايين ، بيروت، ط:12، ص:21.

وجودا ووظائف غير حقيقية"[1]. وهي ابرز وظائف الصورة فهي تمنح الأشياء ابهى الصور وتجعلها أكثر جمالاً

ب–وظيفة الخلق: يعبّر عنها (غنيمي هلال) " أنّ الصّورة الأدبية في معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفنّي والأصالة ولا بتيسّر ذلك إلّا إذا نظرنا لاعتبارات التّصوير في العمل الأدبي وإلى موقف الشّاعر في تجربته (...) ومظهره في الصّور النّابعة من داخل العمل الأدبي المتآزرة معًا على إبراز الفكرة في ثوبها الشّعري"[2] وهو ما يؤكّده (نعيم الوافي) "أن تقوم الصّورة بهذه الوظيفة، وظيفة الخلق؛ أي تبديل الإشارات والارتباطات القديمة بين المفردات بإشارات وارتباطات جديدة مغايرة، ولنا أن نسم هذه الارتباطات أو العلائق بثلاث سمات هي الشّعورية والاعتباطية والإبهامية والذي يكسب الصّورة"[3]. لا عقلانيتها لأنّها تتحرّر من قيود المألوف لترتبط بأفق النّفس الدّاخلية ومداها.

فعلى الشّاعر أن يستعمل الصّور بطرق مبهمة فمبدأي الخلق والإبهام هما ما يزيد من شعرية الصّورة رونقا وجمالا يتجلّى في الوظيفة الأخيرة ألا وهي

ج– **الوظيفة الجمالية:** "تهتمّ بالتّعبير عن الحالات، ومن ثمَّ تبتعد عن أن تكون مجرّد شكل لتضحى شكلا متفاعلا"[4]؛ أيّ أنّ الوظيفة الجمالية للشعرية تتّسم بالتّفاعل والحركية.

"لقد كان الانتقال من نظرية المحاكاة إلى نظرية الخلق كبيرا وكبيرا جدّا، وهذا الانتقال هو الذي كان وراء قلب وظائف الصّورة الشّعرية رأسا على عقب وحولها من التّزيين والتّوضيح إلى الكشف، ومن النّسج والتّقليد إلى الخلق والإيجاد، ومن الثّنوية البلاغية إلى الشّعرية الصّاهرة"[5]. إن التجديد الذي مر به الابداع، جعل الصورة الشعرية تمر بعدة مراحل تمثلت في وظائف وهي الكشف والخلق و الجمالية التي انتجت لنا الشعرية.

---

[1]– نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، ص: 203.

[2]– محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار النّهضة، مصر للنشر والتّوزيع، 1997، ص: 07.

[3]– ينظر، المرجع السّابق، ص: 205.

[4]– المرجع نفسه، ص: 206.

[5]– المرجع نفسه، ص: 208.

المبحث الثّالث: تجلّيات الذات في الشعر العربي الحديث:

إنّ التّجربة الشّعرية عمل فنّي تكون قيمته الجمالية مرتبطة بعدّة عوامل من بينها اللّغة والصّورة كما سبق الذّكر، إضافة إلى ذلك ذات الشّاعر أو مؤثّرات خارجية أخرى وعليه كيف يمكن للتجربة الشعرية أن تخلق شعرية ؟ " فالتّجربة في أساسها تجربة لغة، لأنّ الشّعر هو الاستخدام الفنّي للطاقات الحسّية والعقلية والنّفسية والصّوتية للغة، فاللّغة إذن هي مكوّن القصيدة الشّعرية من خيال وصور موسيقية"[1] فالتّجربة الشّعرية هي حالة يعيشها الشّاعر ويحسّها ثمّ يصوّرها لنا في أحسن الصّور.

فالعمل الأدبي والشّعر خاصّة تعبير جميل عن تجربة شعورية لذلك يقال:" أنّ العمل الأدبي هو التّعبير عن تجربة شعورية في صور موحية، فالعمل الأدبي وحده مؤلّفة من الشّعور والتّعبير، والانفعال بالتّجربة الشّعورية يسبق التّعبير عنها"[2]، فالتّجربة الشّعرية تختلف من شاعر إلى آخر حسب ظروفه المعاشة وطرق تفكيره.

فالشّاعر عند نظمه لقصيدة يعود إلى تراثه دون فصله عن عالمه" فالشّاعر ينمو من داخل التّراث الشّعري والحوار الذي يدور في نفس الشّاعر هو حوار بين تراثه الشّعري وبين العالم، وإذا لم يرتبط الشّاعر بتراثه الشّعري كما يرتبط بالعالم، فلا مجال لعدّه شاعرا"[3] فالشّاعر هنا يذكّرنا إلى العودة بين الفنّية والأخريات إلى التّراث مع مواكبة العصر.

1. ذاتية الشّاعر:

إنّ الشّعر العربي يتكوّن من عدّة عناصر تميّزه، من بينها العاطفة، فالشّاعر يسعى إلى الكشف عن أحاسيسه "فالشّعر هو كلمات العواطف والخيال والذّوق السّليم، فأصوله ثلاثة متزاوجة؛ فمن كان ضئيل الخيال، أتى شعره ضئيل الشّأن، ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتا لا حياة له"[4] فالشّعر الجيّد يكمن في قوّة الخيال والعاطفة، حيث يقول (شوقي ضيف) أنّ الأحاسيس والمشاعر

---

[1]- ينظر عبد الكريم شبرو: التّجربة الشّعرية عند أبي قاسم يعد الله، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2007/2006، ص: 15.

[2]- محمّد عبد المنعم خفاجي، مدارس في النّقد الأدبي الحديث، ص: 141.

[3]- رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر، ط:01، 2002، ص: 52.

[4]-عبد الرّحمان شكري: دراسات في الشّعر العربي ، دار المصرية اللّبنانية، القاهرة، ط:01، 1994، ص: 238.

هي "أهم العناصر في القصيدة أو في التّجربة الشّعرية، إذ هي المفتاح الذي يسقط منه النّظم، ولابدّ أن يكون النّظم له صفة الدّوام حتّى يبقى ويخلّد"[1]، وما يتّضح من خلال هذا القول أنّ العاطفة هي من أهمّ مقوّمات التّجربة الشّعرية.

وبهذا يعتبر العامل النّفسي من العوامل التي تساهم في بناء القصيدة العربية الحديثة، بحيث يعكس الشّاعر ذاتيته من خلال أساليب قسمها (عبد الحميد ناجي) إلى نوعين من البواعث: "أوّلها: بواعث تقف وراء إبداع النّصّ وطبيعته، وهذه تتضمّن العوامل والقوى النّفسية التي تشترك في عملية الإبداع والحالة الشّعورية الوجدانية التي يكون عليها المبدع، ثانيها: بواعث تقف وراء تأثير الأسلوب في المتلقّي وانفعاله معه، وطبيعة الانفعال الذي يثيره في النّصّ"[2].

أيّ أنّ الشّاعر يكون تحت تأثير هذين العاملين للتعبير عن الذّات والكشف عن بواعثه العاطفية في العملية الإبداعية

بحيث يعتبر الشّعر حالة وجدانية واعية واستعداد نفسي تستخرج فيه الأشياء دونما عناء تتجلّى فيه الصّنعة في لحظة التّأليف بإتقان"[3] وعليه فالحالة الوجدانية من ركائز الشّعر ولا يمكن فصلها وهذا ما يؤكّده (عبد الرّحمان شكري) "ليس شعر العاطفة بابا جديدا من أبواب الشّعر كما ظنّ بعض النّاس فإنّه يشمل كلّ أبواب الشّعر"[4] فالعاطفة أصل من أصول الشّعر.

فالعمل الأدبي عند الرّومانسيين هو تعبير الأدبي عن نفسيته ومشاعره" فالعاطفة أو عبارة الشّعر تعبير عن المشاعر توضّح مدى اهتمام الرّومانيين بالعواطف في بناء الإبداعات الأدبية، فالأديب مطالب بالتّعبير عن مشاعره، ومن الضّروري أن يكون صادقا في هذا التّعبير، وعليه هل الأدب صورة صادقة لنفسية صاحبه؟ بمعنى هل الأدب يلائم نفسية الأديب وعواطفه وحالته العقلية الحقيقية وقت

---

[1]-شوقي صيف: في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط:09، د ت، ص: 146.

[2]- ينظر مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسّسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط:01، 1404هـ، 1983، ص: 14/13.

[3]- مصطفى درواش: خطاب الطّبع والصّنعة (رؤية نقدية في المنهج والأصول)، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2005، ص: 24.

[4]- عبد الرّحمان شكري، دراسات في الشّعر العربي، ص: 239.

الإبداع؟"[1] فالطّرح الذي جاء به هذا القول هو هل العمل الأدبي يعكس صدق صاحبه، وعليه فالرّومانيون يهتمون بقضّية الصّدق.

وهذا ما يظهر جلّيا لدى الرّومانسيين في صدق مشاعرهم بحيث أنّ " الأديب مطالب بالتّعبير عن مشاعره فإنّ من الضّروري أن يكون صادقا في هذا التّعبير"[2] ويؤكّد (شايف عكاشة) في هذا الصّدد أنّ "الشّاعر كالنّبيّ يرى بعينه ما لا يراه سائر البشر، وهو كالمصوّر الذي يسكب ما يراه في قوالب جميلة من صور الكلام"[3] فما يتّضح لنا من خلال هذا القول أنّ الجانب العاطفي يدفع بالشّاعر إلى الخلق والإبداع.

ويرى (ستيفن سبندر) أنّ التّجربة الشّعرية هي" إفضاء بذات النّفس بالحقيقة كما في خواطر الشّاعر وتفكيره، وهي إخلاص يشبه إخلاص الصّوفي لعقيدته، ويتطلّب هذا التّركيز قواه وانتباهه في تجربته"[4] فالتّجربة الشّعرية هي حالة نفسية تأخذ الشّاعر من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال الذي يصعب التّعبير عنه.

وهذا ما ينطبق على المقولة الشّهيرة قديما "أنّ أحسن الشّعر أصدقه"[5] وهو ما قصده (حسّان) في بيته الّذي قال فيه[6]:

وَإِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ *** بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صِدْقًا**

"وذلك فيما إذا كان أمينا في نقل المشاعر الوجدانية، صادقا في التّعبير عنها بعيدا عن المبالغة المفرطة التي تخرج بالصّورة عن الحدّ المقبول، وبهذا نفسّر قوله صلّى الله عليه وسلّم" ما خرج من القلب وقع في القلب، وما خرج من اللّسان لم يتعدّ الأذان"[7].

---

[1]- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النّقد الرّومانسي العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، د ط، 2006 ص: 30.

[2]- المرجع نفسه، ص: 33.

[3]- المرجع نفسه، ص: 48.

[4]- الصّبّاغ رمضان: في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص: 202.

[5]- مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربية، ص: 174.

[6]- المرجع نفسه، ص: 174.

[7]-المرجع نفسه، ص: 174.

فقضية الصّدق شائعة منذ القديم، فواجب الشّاعر التّعبير عن مشاعره بصدق وإخلاص ليكون أكثر تأثيرا في المتلقّي، وهذا ما يكسب سعره الجودة، فصدق العاطفة وصحّتها "هي التي تجعل العمل الأدبي يشقّ طريقه وسط رخصة الموجودات ليبرز بدلالة ويلوج برسالة أيّ ما ينبعث عن سبب صحيح غير زائف ولا مصطنع حتّى تكون عميقة تهب للأدب قيمة خالدة"[1].

وعليه فالصّدق الفني منبع من منابع العاطفة لا يمكن للشاعر الاستغناء عنه لأنّه هو الذي يبرز ذاتيته ويعطي قيمة لعمله.

فيرى (محمّد غنيمي هلال) أنّ التّجربة الشّعرية هي" الصّورة الكاملة النّفسية أو الكونية التي يصوّرها الشّاعر حين يفكّر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعره وإحساسه، وفيما يرجع الشّاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فنّي لا إلى مجرّد مهاراته في صياغة القول ليبعث بالحقائق، أو تجاري شعوره الآخرين لينال رضاهم"[2] فهو يرى أنّ التّجربة الشّعرية هي ردّ فعل نفسي لحدث مؤثّر نابع من أعماق وجدانه.

فالشّاعر يعبّر عن أحاسيسه من عمقه فهو " خالق تجربته ولا بدّ له أن يعاني فيها حين يخلقها في قلبه حين اكتمالها يعاني من معانيها وفي لغتها وإيقاعاتها، يدفعه إلى ذلك في أوّل الأمر انفعال مبهم إزاء حقيقة أو في حقائق الوجود، ويأخذ هذا الانفعال الخلق والتّوليد عن طريق ما تحرّك فيه من الأحاسيس، ويثير من الأفكار والعواطف"[3]. فالتجربة الشعرية تنبع من معاناة الشاعر وهو الدافع الرئيسي في خلق لغتها وإيقاعها من خلال الانفعال الذي يسعى الى تحريك افكاره .

فالإبداع ليس بالعمل السّهل في رأيه" فهو خلق وإيجاد لحدث شعري وجداني"[4] أي على الشّاعر أن يبدع شيئا لم يبدعه أحد قبله.

---

[1]- الموقع التّربوي للدكتور وجيه المرسي أبو لين، 29 مايو،2011 - https : kenanaonline.com

[2]- محمّد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، د ط، 1987، ص: 363.

[3]- شوقي ضيف: في النّقد الأدبي، ص: 143.

[4]- المرجع نفسه ، ص: 143.

فالعاطفة تلعب دورا مهمّا في الشّعر فهي التي تضفي عليه جمالا خاصّا، كما يقول (شكري) "ولشعر العواطف رنّة ونغمة لا نجدها في غيره من أصناف الشّعر"[1] والمقصود من هذا القول هو أنّ فرادة العمل الشّعري نابعة من عدّة عوامل أهمها العامل النّفسي الذي يجعله "تجربة فريدة"[2].

فمهمّة الشاعر تحريك الشّعور في المتلقّي " بحيث تصبح غاية الأدب هي الغوص في أعماق المتلقّي بغية الوصول إلى جوهره، ومن ثمّ إلى كينونته الإنسانية، وذلك قصد الكشف عن خباياها وإبرازها له في شكلها الحقيقي، ممّا يجعل المتلقّي يتخلّص من بهيميّته في تلقّيه لواقع الحياة من حوله، ثمّ يرتفع إلى مستوى الالتحام الرّوحي بالواقع أين يجد الطّمأنينة التي تبعث فيه الأمل والتّفاؤل والثّقة بالنّفس في مواجهته لمجريات الحياة"[3] وبهذا يساهم الشّاعر بالتّأثير في المتلقّي وتوجيهه للتعامل مع مجريات الواقع.

2. البعد الجمالي للغرض الشّعري:

إنّ بناء القصيدة العربية يتّضح يتعدّد موضوعاته، أو ما يعرف بالأغراض الشّعرية قديما " وهي الغزل والمدح، والفخر، والرّثاء، والهجاء، والعتاب، والاعتذار، والوصف، والحماسة، والحكمة بالإضافة إلى الشّعر القصصي، وشعر الفكاهة، والمدح والمجون، وشعر الألغاز"[4] فالشّاعر قديما كان يكتب لعدّة أغراض فمنهم من كان يكتب لطربه وفخره وغيرها من الموضوعات السّابقة الذّكر.

إنّ اهتمام الشّاعر لا يكون واقعا على ضخامة الموضوع بقدر ما يكون على مدى تأثيره في الغير "لا يحتاج للشاعر إلى حدث كبير يثيره ولا إلى موضوع خطير يحرّكه، فقد يكون الحدث صغيرا، وقد يكون الموضوع غير بالغ الأهمية، ومع هذا يستطيع وبما عنده من شاعرية أن يتفاعل معه، وأن يحيط بهالة كبيرة من إحساساته ومشاعره"[5].

---

[1]- عبد الرّحمان شكري: المقدّمة، المجلس الأعلى للثقافة، ج"03، ط:01، 1998، ص:243.

[2]- محمّد بنيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالا ته ، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط:03، 2001، ص: 242.

[3]- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النّقد الرّومانسي العربي المعاصر، ص: 133.

[4]- ينظر نور الدّين السّدّ: الشّعرية العربية . دراسة في التّطوّر الفنّي للقصيدة العربي حتى العصر العبّاسي . ديوان المطبوعات الجامعية، السّاحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1995، ص: 412.

[5]- عبد العزيز قلقيلة : التّجربة الشّعرية عند ابن المقري، ص: 68.

فالمهم ليس الموضوع وإنّما شاعريته التي تصنع الأثر كما يقول (شوقي ضيف) "وإنّما المهم وقعه في نفس الشّاعر وتشبّع وجدانه به، وليكن حبّا أو طبيعة أو سياسة أو اجتماعا أو شيئا يوميا وآلة صناعية، فذلك كلّه لا يفهم إنّما المهمّ ما يتجلّى في نفسه من أصدائه وما يفيض على عقله من تأمّلاته فيه، وله الحقّ في أن يختاره من إحداث الحاضر أو إحداث الماضي"[1].

ومن هنا الغرض الشّعري ليس مجرّد تلك الموضوعات القديمة، وإنّما هو ما ينبع من نفسية الشّاعر.

فالموضوع ليس بالعنصر المهم في القصيدة العربية لدى الكثير من الدّارسين، وهذا ما تؤكّده (نازك الملائكة) في قولها " أمّا الموضوع فهو من وجهة نظر الفنّ، أتفه عناصر القصيدة لأنّه في ذاته قاصر عن أن يصنع قصيدة، مهما تناول من شؤون الحياة، إنّه مجرّد موضوع خام، فليس فيه خصائص تدلّ الشّاعر على طريقة يعالجه بها، وإنّما هو أشبه بطينة في يد نحّات، يستطيع أن يصنع منها ما يشاء، إنّ القصيدة ليست كامنة في الموضوع، وإن كان هذا لا ينفي أن من الممكن أن يصوغ من أيّ موضوع عددا لا نهاية له من القصائد، وهذا يجعل من الضّروري أن نقرّر أنّ الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها"[2] ففي نظرها ليس للموضوع علاقة في تكوين القصيدة إلّا أنّها ترى " أنّ الموضوع يصبح مهمّا، ويستحقّ الالتفات في اللّحظة التي يقرّر فيها الشّاعر أن يختاره لقصيدته...وأوّل شرط في الموضوع أن يكون واضحا محدّدا لا كموضوعات تلك القصائد التي تدور وتدور فلا يخرج منها القارئ بطائل"[3] لكنّها ترى الموضوع مهما حينما يختاره الشّاعر عنوانا لقصيدته شرط أن يكون واضحا غير مبهم لدى القارئ.

فالموضوع لحاله ليس كافيا لإضافة جمالية للنّصّ وإنّما ارتباطه بالذات فالإبداع "يتحوّل من النّسب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذّات، هكذا أصحت كلمة **' الشّعر'** تعني التّأثير الجمالي"[4] فجمالية الشّعر الحديث تكمن في ارتباطه بالذّات النّفسية.

فالمتذوّق للنّص الإبداعي يطلب الموضوع الجمالي "فالقيمة الجمالية كافية في الموضوع الجمالي وخواص هذا الموضوع خواص موضوعية، بمعنى أنّها مستقلّة عن أيّ شيء آخر وغير علائقية، وما

[1]-شوقي ضيف: في النّقد الأدبي، ص: 144.

[2]- نازك الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:13، 2004، ص: 234.

[3]- المرجع نفسه، ص: 235.

[4]- جون كوهين: النّظرية الشّعرية – بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، دار الغريب، القاهرة، ط:04، 2000، ص: 29.

يطلبه الموضوع الجمالي من الملاحظ أو النّاقد أو المتذوّق، وهو الحكم التّقديري بالقيمة أو الجدارة، وهذا الحكم مؤسّس على خواص العمل فحسب، وليس على خواص الملاحظ أو علاقاته بالعمل الفنّي"[1]، فالحكم الجمالي ليس حكما على الإبداع، وإنّما على الموضوع "فإذا كان الموضوع يملك صفة كونه جميلا فإنّ جماله لا يتأثّر بأيّ شيء يحدث في ذهن من يدركه، أو شيء يتعلّق بالمدرك بصفة عامّة، والجمال في الأثر الفنّي لا يتأثّر سواءً وجد من يحرّكه أو لم يوجد"[2].

وخلاصة القول أنّ الموضوع في التّجربة الشّعرية ليس مجرّد ذلك الكتلة الجامدة وإنّما ذلك الطّابع الجمالي النّابع من ذاتية الشّاعر.

3. الإيقاع الشّعري:

إنّ الحديث عن الجانب الإيقاعي في الخطاب الأدبي ليس بالجديد، فقد حظي باهتمام العديد من النّقّاد القدامى، وهذا ما يظهر جلّيا في قول (قدامة بن جعفر) "بأنّ الشّعر هو كلام موزون مقفّى يدلّ على معنى"[3] بحيث يعتبر الإيقاع متعة الإبداع الشّعري، فالموسيقى عنصر أساسي في الشّعر، فهو الذي منحه هذا الإسم "والشّعراء لا يستخدمون عنصر الموسيقى في قصائدهم لغرض الطّرب فحسب وإنما تفاديا لعجز اللّغة، فمثلها مثل الخيال، بل إنّهم أن استغنوا عن الخيال في بعض أبياتهم أو في بعض المقاطع من قصائدهم، فإنّهم لا يستغنون عن الموسيقى فلا يخرج شطر واحد، بل كلمة واحدة عن الموسيقى البحر الذي بدأ الشّاعر بالتّجديف فيه من أوّل وهلة"[4].

فالإيقاع هو الذي يجعل الشّعر في أبهى صورة من خلال تلاحم عناصره، وعليه لا يمكن أن يكون الشّعر شعرا دون موسيقى.

كما تعتبر قضية الصّوت من العوامل المساهمة في البنية الإيقاعية، وهذا ما يؤكّده (صلاح فضل) بقوله "أمّا البنية الإيقاعية فهي أوّل المظاهر المادّية المحسوسة للنسيج الشّعري الصّوتي وتعلّقاته

---

[1]- رمضان الصّباغ: الأحكام التّقويمية في الجمال للأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطّبع والنّشر، الاسكندرية، ط:01، 1998، ص: 161.

[2]- المرجع نفسه، ص: 162.

[3]- قدامة بت جعفر: نقد الشّعر، تح: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د س، ص: 64.

[4]- عيد العزيز قليقلة، التّجربة الشّعرية هند ابن المقري، كلّية الآداب، جامعة الملك يعود، الرّياض، ط:01، 1989، 1407، ص: 70.

الدّلالية...ويمكن تصوّره باعتباره نوعا من عرض الوحدات الصّوتية المشاكلة"[1] أيّ أنّ الصّوت هو ركيزة البنية الإيقاعية.

بما أنّ الإيقاع يتّسم بالتّذبذب فهو "مجموعة التّحوّلات الدّالة على للحزم الصّوتية في نهاية الأمر"[2]؛ أيّ أنّ للإيقاع حركات متغيّرة في الشّعر.

كما يؤكّد بعض الدّارسين أنّ الإيقاع واللّغة متلازمان، وذلك من خلال الموسيقى الدّاخلية والخارجية، وهو ما يؤكّده (صلاح فضل) "أنّها ممثّلة في المستوى الصّوتي الخارجي المجسدنة في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدقة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها...والمستوى الإيقاعي الدّاخلي المرتبط بالنّظام الهارموني الكامل للنّص الشّعري"[3].

وما يعنيه هذا القول هو أنّ الإيقاع يحتوي على موسيقى داخلية وخارجية تضبط العمل الشّعري.

والحديث عن القيم الصّوتية يأخذ طريقين:

"أوّلهما: الموسيقى الدّاخلية: والمقصود بها جرس اللّفظة المفردة ووقعها على السّمع، النّاشئ من تأليف أصوات حروفها وحركاتها، ومدى توافق هذا الإيقاع الدّاخلي مع دلالة اللّفظة.

ثانيهما: الموسيقى الخارجية: والمقصود بها الموسيقى التي تتألّف من ارتباط الألفاظ مع بعضها البعض في البيان العربي، وتشكّل الإيقاع العام للجملة أو البيت أو المقطوعة، ومجى توافق هذا الإيقاع مع حركة النّفس، والدّلالة الإيحائية النّفسية التي يتضمّنها"[4].

فانسجام هذين المستويين يعطي تناغما داخل البناء الشّعري.

إنّ الإيقاع يترك أثر لدى المتلقّي من خلال جانبين أحدهما نفسي الآخر موسيقي من خلال الجرس الذي يوقعه "فهو ذو وترين متلازمين يعرفان معا في نفس المتلقّي وفي أذنيه وهما وتر خارجي

[1]-صلاح فضل: أساليب الشّعرية العربية، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998، ص: 28.

[2]- المرجع نفسه ،ص: 28.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 29.

[4]- مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربية، ص: 41.

يتجلّى من خلال النّغم الصّوتي المتمثّل في الوزن والقافية، ووتر داخلي يتجلّى من خلال النّغم النّفسي العميق"[1] أيّ أنّ هناك علاقة بين الانفعالات النّفسية والكلمات التي تحدث ذلك النّغم.

وبهذا فإنّ العروض يساهم في بناء الإيقاع باعتباره عنصرا من عناصره "وهذا معناه أنّ العروض دالّ يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب"[2]، ومن هنا التّفاعل بين الدّوّال يساهم في بناء الإيقاع وبالتّالي التّناسق.

فالتّفاعل في العروض يؤدّي إلى "تطوّرات جوهرية أحدهما كسر الرّتابة وخلق إيقاع متجدّد"[3] فالتّجديد في الإيقاع يطهر من خلال التّفاعل العروضي الذي يتجاوز المألوف.

وللتفريق بين الوزن والايقاع يمكن أن نعود الى (أدونيس) الذي يرى: أنّ البناء العروضي يتجاوز الوزن إلى حركات داخلية، بحيث يقول: "الإيقاع في اللّغة الشّعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنّغم، القافية، الجناس، التّزاوج، الحروف وتنافرها هذه كلّها مظاهر أو حالات خاصّة من مبادئ الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيها بين النّفس والكلمة، بين الإنسان والحياة"[4]، فالغرض من الإيقاع ليس فقط الجانب الخارجي من وزن وقافية، وإنّما الجانب الدّاخلي الذي يترك أثرا نفسيا لدى المتلقّي.

ويعتبر الإيقاع ليس مجرّد الوزن والقافية، إنّما يظهر كذلك في الجانب الدّلالي "باعتباره معلم في طريقة إبداع الشّعر، وعلى هذا يحقّ لكلّ شاعر أن يلتمس الحيّل الفنّية والدّلالية التي تثري القصيدة بالإيقاع، والذي يعني نوها ما من التّوازن، ولكن دون الانتهاء إلى رتابة تؤثّر على اللّغة"[5].

ويعني هذا على الشّاعر أن يكون ذكّيا في استخدام الجانب الدّلالي في إثراء قصيدته بالإيقاع.

---

[1]- خليل موسى: الحداثة في حركة الشّعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط:01، 1991، ص: 93.

[2]- محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث، الشّعر المعاصر، ص: 107.

[3]- عزّ الدّين اسماعيل: الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنّية، دار الفكر العربي، ط:03، د ت، ص: 100.

[4]- أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بروت، ط:04، 1983.

[5]- عبد الرّحمان بن حمد: العقود في الإبداع وتلقّي الشّعر بخاصّة، مجلّة عالم الفكر، العدد 04، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلّد 25، 1997، ص: 163.

وهكذا يعتبر الإيقاع "نغمة موسيقية لا غنى للشعر العربي عنها، على الرّغم من محاولات التّصرّف والتّنوّع فيها؛ لأنّها حافظت على غنائيته وتذوّقه والتّأثّر به بل وتميّزن من سواه"[1] فالإيقاع خاصية امتاز به الشّعر عن غيره من الفنون.

فالشّاعر يستخدم الجانب النّفسي للتأثير في المتلقّي "فلقد استطاع الشّاعر عن طريق استخدام التّجديد في البناء الفنّي الإيقاعي والإيحائي والتّصويري واللّغوي أن يؤثّر في المتلقّي وأن ينمو بالقصيدة إلى وجهة جديدة من التّرابط والتّماسك والإيحاء، وأن يجعل للقصيدة ملامح مميّزة لها عن القصائد قبل مرحلة التّحوّل إلى الواقعية"[2].

ومن خلال هذا نستنتج أنّ الإيقاع الشّعري ليس فقط ذلك الجرس الموسيقي من وزن وقافية التي تطرب الأذن، بل تعدّى ذلك إلى النّفس المتلقّية. من خلال الجانب الدلالي وذلك التلاحم الموجود في القصيدة الذي يترك صدى لدى المتلقي

وأخيرا ما نخلص إليه على أنّ الشّعرية استطاعت أن تُلِمَّ بجميع عناصرها، فالشّاعر يستطيع أن يعبّر عن كلّ أفكاره وعواطفه وخيالاته وتأمّلاته، بالإضافة إلى عنصر الموسيقى الذي يعتبر مهمّا في القصيدة، وهذا ما يحيط به (عبد المنعم الخفاجي)، بحيث يقول:

1. أن تكون التّجربة الشّعرية موضوع، ونوع الموضوع غير مهم، أمّا المهم فهو مدى تأثيره في الشّاعر والشّاعرية.

2. أن تكون التّجربة الشّعرية والصّور المنبثقة عنها متّسقة ومتعاونة على إيصال مضمونها أو مضامينها إلى مستقبلها، وعلى إحداث المتعة له بها مهما كان شأنها.

3. أن تكون التّجربة الشّعرية قادرة قدرة ذاتية على أن تتحوّل عند القارئ أو السّامع إلى تجربة شعورية بنفس درجة تأثيرها على الشّاعر"[3].

---

[1]- مصطفى درواش: تشكّل الذّات واللّغة في مفاهيم النّقد المنهجي، ص: 210.

[2]-حمدي الشّيخ: جدلية الرّومانسية والواقعية في الشّعر المعاصر، كلّية الآداب، جامعة بنها، ط:01، 2005، ص: 241.

[3]- ينظر محمّد عبد المنعم خفاجي، مدارس النّقد الأدبي الحديث، ص: 68.

المبحث الرابع: حضور حقول الشعرية في بعض الدراسات النقدية.

لقد كانت الرؤيا النقدية في العصر الحديث متجدِّدة في قراءتها للخطاب الشعري وما يتميز به من موضوعات وأغراض ولغة، والتي تمَّ ارساء معالمها عند كل من الناقدين جمال الدين بن الشيخ وصلاح فضل.

1-الغرض الشعري من التواصل إلى الفنِّية ، رؤية جمال الدين بن الشيِّخ:

بما أنَّ الشعرية أخذت حيِّزًا واسعًا لدى العديد من النقاد من خلال حقولها، ولعل أهمها الغرض الشعري الذي تناوله جمال الدين بن الشيخ من المنظور الفنِّي، وهذا من خلال كتابه "الشعرية العربية".

في صدد الحديث عن القصيدة يرى بن الشيخ "أنَّها غنائية ووصفية واجتماعية، تتكفل باللغة العاطفية والتقنية، كما تتكفل بلغة التواصل الاجتماعي... فهي تجعل النفس الشعري في خدمة لغة المنسبات وتربط في الآن نفسه هذه اللغة ربطًا وثيقًا مع الأغراض التي تسمح لها بالإنكشاف.[1]

وما توصلنا إليه من خلال هذا القول أن اللغة والأغراض متلازمان لا ينفصلان باعتبارهم من أهم العناصر التي تساهم في بناء القصيدة.

فالعمل الإبداعي عنده هو "تصور المعنى في الذهن، ينحصر في اكتشاف الألفاظ التي تلائمه ملاءمة جيِّدة ومهما كانت طبيعة الموضوع، فهو يصبح رهين اللغة، ورهين كل اسهام في استثمار الفكر بالكلمات".[2]

فالإبداع إذن هو متصوَّر لدى الشاعر، إلاَّ أنَّه يقوم بتخصيص موضوع له حسب الغرض المراد الوصول إليه.

وحسب رأي بن الشيخ "ليس ما يهمنا إذن هو دراسة الأغراض، بل وظيفة كل قسم في اقتصاد القصيدة... فهي تتحرر من كل مواضعة حين يمارس ضرب ضغطًا كافيًا يشغل كل فضائها".[3] فهو يولي الأهمية الكبيرة إلى وظيفة الأغراض، مع الدعوة إلى التحرر من الغرض المهيمن.

---

[1]- جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب ط2، 2002، ص20، 21.

[2]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص161.

[3]- المرجع نفسه ، ص167، 175.

فيُعد التحرر الذي جاء به أحد الخطوات التي ساهمت في تطوير القصيدة "فالشاعر ليس شاعرًا لأنَّه ينظم قصيدة حسب القوانين الموضوعة، بل لا تصير القصيدة أثرًا شعريًا إلاَّ لأن كتابته تخلق القصيدة وفق خطاطة محددَّة لابد من معرفة مكوناتها".[1]

أي أنَّ الشاعر حين كتابته لا يتقيد بالقوانين الموضوعة، بل يكتب حسب ما يمليه القصيد.

ومدعمًا فكرته بالإعتماد على ما جاء به جون كوهين في قوله: "الشاعر شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنَّه خالق كلمات، وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كُلُّها إلى الإبداع اللغوي".[2]

وفي هذا السياق يرى ابن الشيخ أنَّ الشاعر خالق كلمات وهذا من خلال قوله لا بفكره، وهذا ما يتوافق مع قول عبد الملك مرتاض: "الشاعر شاعر لأنه يقول وليس شاعرًا لأنه يفكر".[3]

كما أنَّه تطرق إلى فكرة الإبداع وعلاقتها بالتلقي، متسائلاً: "هل من الضروري التذكير بأن متطلبات الإبداع تطابق متطلبات جمهور يتلقى الأثر؟... مجيبًا على ذلك باختصار أنَّ القصيدة هي ملتقى السامع المبدع"[4]، وعليه فالقصيدة هي همزة وصل بين المبدع وجمهوره.

ويشير إلى فضاء القصيدة "محدد بعوامل تنتمي لمستويات ثلاث: الإستجابة لظروف موحية، وتناول أغراض مفروضة، وانجاز كتابة شعرية، ويضطلع شكل القصيدة بوظيفة تنظيمية جوهرية وقد لمسنا أن تمفصلها لا يتلاءم بالضرورة مع أقسام هيكل الأغراض الذي يقترحه النقد، ويجب الآن تناول كيف يؤدي البيت، بما هو وحدة الإبداع، وظيفة مولدة للشعر".[5]

وهكذا فالقصيدة تحكمها مستويات لا يمكن الفصل بينها، باعتبار أن الغرض لا علاقة له في بناء النص.

يتضح مما سبق أن جمال الدين بن الشيخ في دراسته للشعرية العربية، اهتم بالعمل الإبداعي، وخاصة وخاصة ما يعرف بالغرض الشعري ووظيفته التي يؤديها في تطوير القصيدة لتصبح أكثر فنِّية.

---

[1]- جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية ، ص176.

[2]- المرجع نفسه، ص177.

[3]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص.

[4]- المرجع السابق، ص185.

[5]- المرجع نفسه، ص185.

2-الأسلوب من لغة البناء إلى لغة التشكيل لدى صلاح فضل:

لقد أصبح من الضروري الإهتمام باللغة باعتبارها أهم عناصر بناء القصيدة العربية حيث يرى صلاح فضل أن الشعر "هو مبادرة اللغة في الخلق"[1]باعتبارها العامل الأول في العملية الإبداعية" فاللغة نسق اصطلاحي للتعبير، ومن ثم فإنَّه يتعيَّن تصنيف التعبيرات إلى طبيعية واصطلاحية، لإعتبار كل ما هو اصطلاحي لغة تصلح موضوعًا للدرس الإنساني"[2]ومن هنا يتراءى لنا أن منبع الإبداع هو اللغة.

وهذا ما يراه المسدي في قوله بأن "صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني"[3] وعليه فاللغة الموجودة هي لغة البناء أما اللغة الوليدة هي الأسلوب الذي يشكله المبدع ليترك أثرًا فنيًا لدى المتلقي.

بحيث يتضمن "النص الشعري من أبنية لغوية فأن كل متحدث أصلي باللغة يستطيع أن يفهمها إلاَّ أنَّه بقدر ما يتضمن النص ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات جمالية متعددة فإنَّها لن تكشف عن دلالتها إلاَّ لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية"[4].

وبهذا فإن لغة البناء في النص الشعري تكون مفهومة من طرف العامة بخلاف اللغة الشعرية ذات الدلالات المتعددة التي يتم الكشف عنها من خلال المتلقي.

ومن هنا "إن الأثر الشعري لا يوجد إذا كان المتلقي لا يتقبل المحتوى الشعري المبثوث في الرسالة الشعرية"[5] أي أن القارئ يساهم في إعادة تشكيل دلالات جديدة وهذا ما يكسب القصيدة لغتها الفنية، ليكون للمتلقي دور فعال في بناء مفاهيم جديدة للنص "فتواصل المؤلّف بالقرّاء من خلال الدلالة الجمالية يتم بفضل تولّد طاقات تخييليّة جمالية متجانسة تتوالى عبر الهيكل المادي للنص"[6]، فمشاركة المتلقي للمؤلف تضفي جمالا للنص.

---

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، 1998م، ص24.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص19.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006م، ص92.

[4]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص20.

[5]-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص23.

[6]- المرجع نفسه ، ص26.

يعتمد صلاح فضل في تصنيف أساليب الشعرية على عدة معايير لقياس "درجة تعالق التعبير بالمحتوى"[1] وهو ما سمَّاه سلم الدرجات الشعرية وهي كالآتي:

1-درجة للإيقاع: "فهي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية...وإذا كانت ثورة الإيقاع التي شهدها الشعر العربي المعاصر قد انتقلت بالمظهر الصوتي الخارجي من مجرد عرف محتوم مُقولب إلى بنية محفزة وسببية تتشكل من جديد في كل مرة، عبر مستويات متدرجة تبدأ من القصيدة العمودية التي تظل قطبا موسوما إلى قصيدة النثر التي تمثل غاية الانحراف عن النموذج الأول".[2]

وبهذا يكون الإيقاع أول الأساليب الشعرية التي خرجت عن النظام القديم المتمثل في المستوى الخارجي إلى نظام جديد مثلته قصيدة النثر باعتبارها أول انحراف عن التراث.

2- درجة النحوية: " فإنَّ درجة النحوية الشعرية لا تقف عند المستوى النحوي بل تتعدّاه بنيويا بالدرجات الحافة بها..بحيث ترتبط درجة النحوية بنسبة التعقيد في النسيج اللغوي ودرجة الصعوبة في تأويله، وبهذا تكتسب الشعرية طابعا تجريبيا لا تتمثل وظيفته في إصدار الأحكام عن القيم الشعرية أو وضع قواعد الإنتاج الأدبي، وإنّما تتجلى في سعيها إلى تشكيل نحوه الخاص، القادر على شرح الاجراءات المولدة للجمل الشعرية عبر أشكال الانحراف"[3].

وبهذا تنشأ الشعرية بالانحراف عن قواعد النسيج اللغوي.

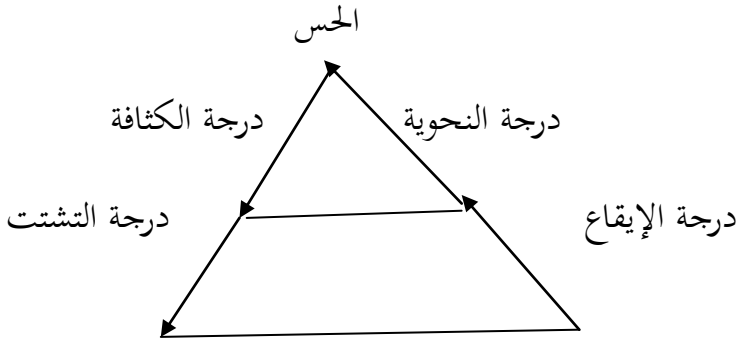
3- درجة الكثافة: "وهي ذات خاصية توزيعية بارزة وهذا يجعلها قابلة للقياس الكمي والنوعي، ويمكن فهم الكثافة باعتبار عدد العلاقات البنيوية التي يتطلبها تركيب الموضوع الشعري"[4] وهذا المفهوم يقودنا إلى اعتبار الكثافة معيارا لتصنيف الأعمال الشعرية.

4- درجة التشتت: وهي ما يعرف بالتماسك في النص الشعري " كنا حيال مظهره الكلي العام الذي تفضي إليه المستويات السابقة وهو أكثر العناصر التحاما بالخواص الجمالية الشاملة للنص ويرتبط بدوره بالمستويات السطحية والعميقة له، حيث تقوم العلاقات النحوية والدلالية ومدى ما

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص25.
[2]-المرجع نفسه ، ص 25 .
[3]- المرجع نفسه ، ص31، 32.
[4]-ينظر المرجع نفسه، ص32.

يتمثل فيها من ترابط أو تفكك بدور هام في إنتاج درجة التشتت يتضح من هذا القول أن كلّما كان تماسك أو تفكك بين هذه العلاقات نتج التشتت.

5- درجة التجريد والحسية: "وهي الدرجة الخامسة والأخيرة من سلم هذه المنظومة الشعرية القصيرة، وهذه بدورها محصلة مركبة للدرجات السابقة وذلك لأن درجة الحسية تتعالق إيجابيا بدرجتي الإيقاع والنحوية كلما زادتا زادت وكلما أمعنتا في التلاشي شارفت على التجريد، وعلى العكس من ذلك تتعلق الحسية بدرجتي الكثافة والتشتت"[1] وما يمكن الوصول إليه أن هذه الدرجة هي الشاملة للدرجات السابقة الذكر ويمكن التمثيل لهذه الدرجات في الشكل التالي:[2]



وما يمكن استنتاجه من هذه المنظومة أن الدرجات التي وضعها صلاح فضل تعتبر مقياس للكشف عن شعرية العمل الإبداعي وذلك باعتمادها على نظريات التوصيل والتعبير بدءا بالإيقاع إلى النحوية والكثافة حتى تصل إلى التجريد الشعري باعتباره أحد أساليب الشعرية الحديثة والمعاصرة التي مثّلت "الحياة في ظاهرها وباطنها، ليجوس الشاعر خلال كواكب بكر، لم يصل إليها الشعر العربي ولم تعرفها بهذه الكثافة بنيته اللغوية من قبل"[3].

وما نخلص إليه ، أن الشعرية أخذت اهتمام العديد من النقاد وهذا ما يظهر جليا من خلال التطوير في حقولها بدءا باللغة الشعرية باعتبارها العنصر المهيمن في القصيدة العربية والكشف عن جمالياتها من خلال الصورة الشعرية مع عدم إهمال الذات الشاعرة التي تعتبر المحرّك لعناصر القصيدة

[1]-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص38.
[2]-نفس المرجع، ص38.
[3]-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص249.

وما يزيدها رونقا هو الإيقاع الشعري الذي يترك أثرا لدى المتلقي وحضور هذه الحقول في بعض الدراسات النقدية تمثلت في رؤى كل من جمال الدين بن شيخ وصلاح فضل.

خاتمة

بعون الله أتممنا هذا البحث المتواضع من خلال معالجتنا لقضية فنية شائكة متعددة الطرق في ضبط مفاهيمها و تتبع أصولها و هي قضية صياغة مصطلح الشعرية من منظور النقد المعاصر، بحيث توصلنا إلى عدة نتائج أبرزها:

❖ مفاهيم الشعرية في التراث النقدي العربي القديم تاسست على جهود النقاد و البلاغيين في استنباط قواعد الشعرية كعلم مستقل بذاته.

❖ تأصيل اليونان لمفهوم الشعرية و تلقي الفلاسفة المسلمين المصطلح و ابتكارهم للتخييل.

❖ ان الشعرية اخذت مفاهيم عديدة في الفكر الغربي المعاصر و هذا يعود لاختلاف توجهاتهم الفكرية فمنهم من يراها علم موضوعه الأدب و منهم من خصها بالشعر .

❖ مثلت الشعرية و تجلياتها في الفكر العربي الحديث و المعاصر و التعددية التي شهدها هذا المصطلح انفتاحا للعرب على التنظير الغربي.

– الشعرية تقوم على دراسة العمل الابداعي الشعري من خلال حقولها المتمثلة في اللغة و الصورة الشعرية إضافة إلى حضور الذات الشاعرة باعتبارهم بواعث التجربة الشعرية.

– اتضح لنا من خلال بعض الاراء النقدية التي عالجت حقول الشعرية ان فنية العمل الادبي تكمن في الغرض الشعري و الاسلوب و هذا حسب كل من صلاح فضل و جمال الدين ابن الشيخ .

– و ما يمكن أن نخرج به كخلاصة أن الشعرية مصطلح نقدي له ميزانه في الساحة النقدية رغم اشكالاته التي تظهر في تعدده لوعي شعري عربي و آخر غربي محض مدرك لآليات الكتابة الفنية التي وجب أن يقوم عليها الشعر، و عليه بعد صياغة هذا المصطلح، هل يمكن له أن يكون جدير بفرض واقعه على ذوق العصر؟

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

اولا : المصادر والمراجع :

1. ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان 2001

2. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحت محمد عبد القادر أحمد عا، ج1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1422هـ، 2001م

3. ابن سلام الجمعي، طبقات فحول الشعراء، ج1، تحت محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة بدون تاريخ

4. ابن سينا، الشفاء، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، تر، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 2001

5. أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقص، تونس 2004.

6. أحمد الجوّة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقص 2007، ط1،.

7. أحمد مطلوب: في المصطلح النّقدي، منشورات المجمّع العلمي، بغداد، 1423هـ ،2002م، ص: 204.

8. أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بروت، ط:04، 1983.

9. أدونيس، الثابت المتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت ط1، ط2، 1978، 1979.

10. أرسطو طاليس، فن الشعر تر إبراهيم حمادة- مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، د س.

11. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت لبنان د ط، 2001.

12. أرسطو: في الشعر، تر: شكري محمد عيَّاد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1387هـ/ 1967م،

13. إلفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م

14. بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة- بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية- دار رسلان سوريا، دمشق، ط1، 2008،

15. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ط2، 1990.

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

17. الجاحظ، البيان والتبيين تح: موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ج1، ط2، 1424هـ- 2003م

18. الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1416هـ، 1996، ج:03.

19. جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب ط2، 2002،.

20. جون كوهين، النّظرية الشّعرية، بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط:04، 2000.

21. حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وتقديم وتح: محمد الحبيب بن خوحة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981

22. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1- 1994- .

23. حمدي الشّيخ: جدلية الرّومانسية والواقعية في الشّعر المعاصر، كلّية الآداب، جامعة بنها، ط:01، 2005

24. خليل موسى: الحداثة في حركة الشّعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط:01، 1991

25. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د ط، د ت،

26. رجاء عيد، القول الشّعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ط، دس،

27. رمضان الصّباغ: الأحكام التّقويمية في الجمال للأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطّبع والنّشر، الاسكندرية، ط:01، 1998

28. رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر، ط:01، 2002،

29. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال المغرب، 1988م،
30. زروقي عبد القادر، أدبية النص عند ابن رشيق (في ضوء النقد الأدبي الحديث)، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط1، 2014
31. سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث...مقوماته الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية د ط، 2002م
32. شايف عكاشة: نظرية الأدب في النّقد الرّومانسي العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، د ط، 2006
33. شوقي صيف: في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط:09، د ت.
34. صابر عبد الدايم، أدب المهجر، دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، دار المعارف القاهرة، مصر، ط1-1993
35. صلاح فضل: أساليب الشّعرية العربية، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998
36. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط:01، 1996
37. طراد الكبيسي، في الشعرية العربية- قراءة جديدة في نظرية قديمة- من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د ط، 2004، .
38. عباس إحسان ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية، دار صادر، بيروت، ط3، 1982م.
39. عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني، الديوان، دار الشعب-القاهرة، ط4، دت،
40. عبد الباري عزيز قباني، التجربة الشعرية والإبداع اللغوي، الاستخدام الفني للطاقات الصوتية والحسبية والعقلية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، دط، 1430هـ، 2009م
41. عبد الرّحمان شكري: المقدّمة، المجلس الأعلى للثقافة، ج"03، ط:01، 1998،
42. عبد الرّحمان شكري: دراسات في الشّعر العربي ، دار المصرية اللّبنانية، القاهرة، ط:01، 1994.
43. -عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب للنشر، عمان ط1، 2001،
44. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006م.
45. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة: سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 272، أغسطس 2001م
46. عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار اللاذيقية ، سورية ، ط1، 2010.

47. عبد القادر القطّ: الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، دار النّهضة العربية، بيروت، 1988
48. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999م.
49. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريعية، النادي الأدبي الثقافي، حدة المملكة السعودية، ط1، 1985م/1405هـ،
50. عبد العزيز عتيق، مدخل إلى علم الصّرف، دار النّهضة العربية، ط:04، 1974،
51. عبد العزيز قليقلة، التّجربة الشّعرية هند ابن المقري، كلّية الآداب، جامعة الملك يعود، الرّياض، ط:01، 1989، 1407
52. عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، دار القدس العربي- بلقايد، الجزائر، وهران، ط1، 2009م،
53. عدنان حسين قاسم: الاتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر الغربي، الدّار العربية للنشر والتّوزيع، مدينة نصر، د.ط، 2001،
54. عز الدّين اسماعيل: الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الفكر العربي، 1974.
55. عز الدّين اسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والعضوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنذشر، القاهرة، 1994،
56. عز الدين المناصرة، الشعريات- قراءة مونتاجية- مكتبة برهومة، عمان، الأردن، ط1، 1992،
57. الفارابي أبو نصر، مقالة في قوانين صناعة الشعر ضمن أرسطو طاليس فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان 1973م
58. فاطمة الطبال بركة، الشعرية الألسنة عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان، 1994،
59. فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012.
60. قدامة بت جعفر: نقد الشّعر، تح: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د س
61. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتّجلّي، دراسات بنيوية في الشّعر، دار العلم للملايين ، بيروت، ط:12،
62. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
63. ماجد فخري، مختصر تاريخ الفلسفة العربية، دار الشورى، بيروت، ط1، 1981.
64. محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر، عمان، ط2، 2006م، 1426هـ.

65. محمد الطيّب محمد النادي عبد النافع وإبراهيم عبد الرحيم يوسف، تاريخ الأدب والنصوص الأدبية مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، دط. 1382هـ/1963م.

66. محمّد بنيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالا ته ، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط:03، 2001

67. محمّد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشّعر المعاصر ج 03، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط:01، 1990،

68. محمد عبد المنعم خفاجى، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر الاسكندرية، ط1، 2002م،

69. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط 1983.

70. محمد كامل الخطيب، نظرية الآداب–مرحلة الإحياء والديوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، ط1، 1997م، ج2،

71. محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992م.

72. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار النهضة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، د ط 1997.

73. محمود درابسة ، مفاهيم في الشعرية– دراسات في النقد العربي القديم، د ط، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، 2003.

74. مصطفى درواش: خطاب الطّبع والصّنعة (رؤية نقدية في المنهج والأُصول)، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2005

75. مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسّسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط:01، 1404هـ، 1983.

76. موريه، الشعر العربي الحديث (1800–1970)، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، دط، 2003م.

77. ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991.

78. نازك الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:13، 2004،

79. نعيم الوافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتّحاد الكتّاب، 1993،

80. نور الدّين السّدّ: الشّعرية العربية . دراسة في التّطوّر الفنّي للقصيدة العربي حتى العصر العبّاسي . ديوان المطبوعات الجامعية، السّاحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1995.

81. نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث.

82. -وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس 1996م.
83. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 1429هـ-2008

ثانيا : المجلات

84. رائد وليد جرادات، بنية الصّورة الفنية في النّص الشّعري الحديث، نازك الملائكة أنموذجا، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 29، العدد (1+2)، 2013،
85. عبد الرّحمان بن حمد: العقود في الإبداع وتلقّي الشّعر بخاصّة، مجلّة عالم الفكر، العدد 04، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلّد 25، 1997،

ثالثا : الاطروحات

86. صحراوي بونوالة، بنية اللّغة الشّعرية في النّقد اللّغوي من المعيار إلى التّجاوز، رسالة ماجستير بكلّية الآداب واللّغات، جامعة تيارت، 2011.
87. عبد الكريم شبرو: التّجربة الشّعرية عند أبي قاسم يعد الله، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2007/2006.
88. مديحة خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش، أنموذجا، تخصص دراسات أدبية ولغوية إشراف سالم سعدون، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، 2012، 2013م.

رابعا: المراقع الالكترونية

الموقع التّربوي للدكتور وجيه المرسي أبو لين، 29 مايو،2011 https : kenanaonline.com

فهرس الموضوعات

حكمة

شكر وعرفان

اهداء

مقدمة .....أ

مدخل : مفاهيم الشعرية في الطرح النقدي العربي القديم

الفصل الاول : الشعرية واشكالاتها في الفكر الغربي و العربي

المبحث الأول: الأصول اليونانية وتوظيف الفلاسفة المسلمين لمفهوم الشعرية 10

1-الخيال و المحاكاة في الشعرية اليوناينية : 11

2-تلقي الفلاسفة المسلمين لمفهوم المحاكاة وابتكارهم للتخييل : 14

المبحث الثاني: تجليات مفاهيم الشعرية في الفكر الغربي المعاصر.....19

1-أدبية جاكبسون: 19

2-أدبية تودوروف: 22

3-شعرية جون كوهين: 23

المبحث الثالث: تجليات مفاهيم الشعرية عند العرب المحدثيين.....26

1-الشعر عند مدرسة البعث والإحياء:.....26

2-الشعر عند مدرسة الدّيوان: 28

3-الشعر عند جماعة أبولو:.....30

4-الشعر عند أدباء المهجري:.....32

المبحث الرابع: تجليات مفاهيم الشعرية في الفكر النقدي العربي المعاصر. 35

1-الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب: 35

2-شاعرية عبد الله الغذاميّ: 37
3-مفاهيم الشعرية عند حسن ناظم: 39

الفصل الثاني:

في الشعريات الحقول و الحدود

المبحث الأوّل: اللّغة وفنياتها في الخطاب الأدبي 44
4. اللّغة من المألوف إلى اللّامألوف: 45
5. اللغة وجماليات التّلقّي: 48
6. اللّغة الشّعرية ومستوياتها: 49
المبحث الثّاني: الخيال والصّورة الشّعرية: 53
3. هيمنة التّصوير في العمل الأدبي: 53
4. وظائف الصّورة الشّعرية: 56
المبحث الثّالث: تجلّيات الذات في الشعر العربي الحديث 58
4. ذاتية الشّاعر: 58
5. البعد الجمالي للغرض الشعري 62
6. الايقاع الشعري 64
المبحث الرابع: حضور حقول الشعرية في بعض الدراسات النقدية 68
1-الغرض الشعري من التواصل إلى الفنِّية رؤية جمال الدين بن الشيِّيخ: 68
2-الأسلوب من لغة البناء إلى لغة التشكيل لدى صلاح فضل: 70
الخاتمة 75
قائمة المراجع 77
فهرس الموضوعات 82