الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الفرع دراسات أدبية

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي الموسومة بـ:

شعرية الشكل

قراءة في المنجز الشعري العربي المعاصر– الشاعر: مُحَّد بنيس نموذجا

إعداد الطالبة:

حطاب عائشة

إشراف الأستاذ:

د/ مكيكة مُحَّد جواد

لجنة المناقشة

أ.د. بلمهيدي منصور	رئيسا
أ.د. مكيكة مُحَّد جواد	مشرفا
أ.د. منقور صلاح الدين	مناقشا

السنة الجامعية 2019/2018

مـــــقـدمـــــة

مقدمة

الحمد لله الواحد الأحد، الذي عمت بحكمته الوجود والذي شملت رحمته كلّ الوجود، نحمده سبحانه وتعالى ونشكره بكلِّ لسان محمود ونشهد أنَّه لا إله إلَّا الله وحده لا شريك له، له الحمد وله الملك وهو الغفور الودود، ونشهد أن نبينا محمدًّا بن عبد الله هو عبده ورسوله، صاحب المقام المحمود والحوض المورود، وصلَّ الله عليه وسلم تسليمًا كثيرًا أمّا بعد:

لقد اعتمدت الكتابة الشعرية المعاصرة على البُعد البصري في تشكلها لذلك بوأ الشعراء المعاصرون حاسة "البصر" مكانة مركزية في قراءة الأشياء وتذوقها واستحضارها في مساحات قصائدهم، وذلك في ظل إنجازات القرن العشرين وما يحمله من قيم معرفية وذهنية وتكنولوجية.

لقد بات الحديث عن ثقافة الأشكال وامتزاج البعد الشكلي واللغوي للنص وتداخلهما أمرًا مُلحًا وضروريًا لنحقق ثقافة قرائية جديدة ... هذا التوجه الجديد بإمكانه تفعيل الحواس –خاصة البصر- ، من هنا جاء اختيارنا لعنوان البحث الموسوم بـ: "شعرية الشكل – قراءة في المنجز الشعري العربي الحديث- والذي نسعى فيه من خلال دراسة وتحليل القضايا المرتبطة بشكل وثيق بهذا التحوّل الحاصل في شكل القصيدة العربية من الإنشاد الذي رافقها أمرًا طويلًا إلى المستوى البصري الذي فتح بذلك مساحات واسعة للتأمل والتدبر إلى إماطة اللثام عن هذه القضية النقدية الحديثة.

إنَّ السؤال الذي عوّلت علية قراءتنا هو: هل يُشكل شكل القصيدة المعاصرة مفتاحًا قرائيًا؟ أم أنَّه مجرد تأثيث جمالي مجرد؟! وهل وجد المنجز الشعري الجديد تلقيًا بصريًا مكافئًا له لدى القراء والنقاد؟ والسؤال الأكثر طرحًا: هل تمكنت القصيدة البصرية المعاصرة فرض وجودها كمقترح شعري جديد في المنجز الشعري المعاصر؟

ولعلَّ من أبرز أسباب اختياري لهذا الموضوع ما يلي:

1- تعلقي الشديد بالشعر وبوسائل قراءة النص الشعري.
2- انشغالي النقدي بالقضايا الأدبية المعاصرة، ورغبتي الشخصية في كشف مجاهل هذا الموضوع –خاصة ما لم يتطرق إليه من سبقني في البحث في هذه القضية.
3- طبيعة الموضوع وجدته، حيث لا يزال حديث عهد في الدراسات النقدية العربية المعاصرة.
4- توجيه صائب وإرشاد في محله من الأستاذ المشرف الذي طمح إلى إنجاز عمل متقن مميز وإضافة في هذا المجال، فليته يرضى بهذا النزر القليل والجهد المقل.

وكان الهدف من هذا العمل تحقيق أهداف عدة لعَّل أبرزها الحرص على تقديم مساهمة متواضعة نوضح من خلالها أنَّ التشكيل البصري ساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة و المدركات الحسية، وأنَّ الخطاب الشعري الحديث لم يعد مجرد كلمات وأفكار فقط بل أصبح يشمل عناصرًا أخرى لا يمكن الوصول إليها إلَّا بالبصر لفهم النص وفق التشكيل الخطي الذي ينتقيه الشاعر لنصه، ذلك لأنَّ النص الأدبي معمارٌ فني وليد عصره يرتبط بوشائج معرفية جديدة خاصة تلك التي أفرزتها المجالات الإعلامية والتكنولوجية الحديثة، فأنتجت لنا نصوصًا ذات أبعادٍ متعددة، تمتاز بتماسكها المظهري وتناسقها الجوهري وإخراجها المطبعي الجيّد المتميّز وألوانها وأشكالها وعتابتها المتألقة.

ولتحقيق هذا الهدف اعتمدت على خطة – ساهم أستاذي الفاضل في تشكيلها- تكونت من مدخل وثلاثة فصول وخاتمة أجملت فيها ما توصلت إليه من نتائج في هذا البحث.

ففي المدخل حاولت تقديم عرض موجز حول تطور شكل القصيدة العربية وصولًا إلى الثورة الحديثة التي شهدتها بنية القصيدة خاصة ما تعلق بشكلها وأهميتها في قراءة النص.

والفصل الأول وسمته: بمفاهيم عامة حول الشعرية تناولت فيه مفهوم الشعرية في النقد العربي قديمًا وحديثًا عند العرب وعند الغرب، والفصل الثاني عنونته: بشعرية الشكل (المظاهر والتجليات) تطرقت فيه إلى شعرية بعض العتبات النصية: (العنوان، الإهداء، المقدمة، الغلاف، الخط...).

والفصل الثالث: حاولت فيه شرح وتحليل بعض قصائد الشاعر المغربي **مُحَمَّد بنيس** واقفة بذلك على أهمية الشكل وبلاغة الصورة في قراءة النص الشعري الحديث.

وخاتمة هذا العمل المتواضع جمعت نتائج ما توصلت إليه من خلال هذه الدراسة.

ومن الصعوبات التي واجهتني أثناء إنجاز هذا البحث اتساع الموضوع وصعوبة حصره وتشعب مباحثه، وكذا صعوبة تجميع كافة الدراسات التي تناولت هذه الظاهرة الأدبية ناهيك عن صعوبة ضبط المصطلحات هذا الحقل الفني الجديد، ولقد اعتمدت أثناء تحريري لهذا العمل على المنهج الوصفي التحليلي.

أريد ختامًا أنْ أشير إلى أنَّ ضيق الوقت وشساعة البحث كانا أبرز عائقين واجهتهما أثناء هذه الرحلة البحثية، ورغم ذلك لا يسعني إلَّا أن أتقدم بعظيم شكري للدكتور **مكيكة مُحَمَّد جواد** الذي كان لي نعم الأستاذ ونعم الناصح وإنَّني لأدين بأفضل ما في هذا العمل له، وأقول له: قد أحييت نفسًا ميتة وبعثت فيها أملًا جديدًا مشرقًا بعد سباتٍ جاوز عشرين عامًا وأزحت الغبار عن رغبات دفينة في البحث والإبداع كان الرماد قد أخفى بريقها فلك مني أستاذي الكريم خالص الشكر والعرفان بالجميل جزاك الله خيرًا ونفع بك الأمة.

وعليه فإن وفقت فللّه الحمد وما توفيقي إلَّا بالله عليه توكلت وإليه أنيب، وإن أخفقت فمن تقصيري وعليَّ تبعة ذلك.

" ربنا لا تؤاخذنا إنْ نسينا أو أخطأنا، ربنا ولا تحمل علينا إصرًا كما حملته على الذين من قبلنا، ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به، واعف عنا واغفر لنا وارحمنا أنت مولانا فانصرنا على القوم الكافرين"

سورة البقرة – الآية 286

وصلّى الله وسلم وبارك على سيدنا ونبينا مُحَمَّد صاحب السنة العطرة والهدي الشريف القويم وعلى الآل والصحب الطيبين الطاهرين وعلى كل من سار على دربهم إلى يوم الدين.

الطالبة: عائشة حطاب

فرندة في: 10 جوان 2019 م

مـدخـل

مدخل

إنَّ المطلّع على المتن الشعري والمتتبع لحركته يلاحظ أنَّه ليس ثمة من شكل محدد للقصيدة، شكل نستطيع أن نجزم أنَّه هو الإطار الأنسب أو الأمثل للقول الشعري، فمنذ أنْ اهتدى الإنسان لقول الشعر، وهذا القول في تطوّر وانفتاح مستمر على الجديد الذي تفرضه المنعطفات الكبرى في تاريخ الإنسان ووعيه.

ولعلَّ أبرز صبغة حداثية تلوح في أفق القصيدة المعاصرة هي ظاهرة التشكيل البصري وغلبة الشكل والصورة وتفوقها كأبلغ وسيلة خطابية، وأكثرها سرعة وتأثيرًا وفعالية، إذ أضحت القصيدة شكلًا مرئيا تشد القارئ وتستهويه جغرافيتها وطريقة كتابتها وهيئتها الطباعية.

لذلك وجب على الشاعر خلق تصاميم هندسية تجذب العين وتأسرها لإبراز ما للشكل من حمولة دلالية وصلة وثيقة بعملية التحليل والتأويل التي لم تعد محصورة بكلّ ما هو لغوي، فالقصيدة الشعرية الحداثية أصبحت تستمد جوهرها من سمات فنية جمالية مختلفة لا ترتكز على اللغة فحسب بل تُراعي جوانب عدَّة أبرزها الجانب البصري بمختلف آلياته (الخطوط، الرسوم، عتبات النص، الغلاف، علامات الترقيم، البياض، الهوامش...).

يقول الكاتب عبد السلام بن عبد العالي: " إنَّ ثقافة الأذن هي ثقافة السمع والمحافظة، إنَّها ثقافة الوثوقية والتقليد. ثقافة الأذن هي على الدوام ثقافة سلطة، أمَّا العين فلما لها من قوة قلب على شبكيتها ولما لها من قدرة على تعديد منظوراتها وزوايا نظرها تجعل الثقافة التي تعتمدها ثقافة نقدية."[1]

[1] عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة العين وثقافة الأدب، ط2، 2008، دار توبقال للنشر، ص08.

وبالتالي فإن شكل القصيدة المركب من خطوط وألوان وفضاءات وفراغات ومن علاقات بين ما سبق ذكره يتناغم ويتضاد وينسجم ليُمد القارئ بدلالات وإيحاءات، ربما عجز اللفظ عن التعبير عنها كنوع من التحرر من قيود الكتابة الشعرية القديمة.

كتب أحمد عبد المعطي حجازي وهو أحد رواد قصيدة التفعيلة معقبًا على قصيدة "موت فلاح" لصلاح عبد الصبور واقفًا على اختلافات جوهرية بين القصيدة القديمة والقصيدة الحديثة قائلا:

"القصيدة الحديثة هي كلمات مكتوبة نتلقاها بعيوننا أولًا، ونترجمها إلى أصوات ودلالات وإيقاعات، لا نترجم الكلمات وحدها، بل نترجم النقطة والفاصلة والفراغ الأبيض نفسه. فكلّ رمز من هذه الرموز معناه ودوره في البناء المحكم الذي يتوفر للقصيدة الحديثة."[1]

إنَّ هذا المقطع يوضح الطبيعة البصرية للقصيدة الحديثة، وكيف أنَّ الشاعر المعاصر عليه أن يستعين على الكتابة بما استطاع من مراجع في فنون وعلوم مختلفة ويبني بذلك شكلًا ينمو ويكتمل. وممّا يزيد من طغيان ظاهرة التشكيل البصري وتوظيف تقنيات الصورة في الشعر طبيعة عصرنا وحضارته المرئية وتنوع وسائطها خاصة والثورة المعلوماتية تحمل لنا جديدًا مع بزوغ كل فجر. إذن لا شك أنَّ عصر الصورة أسفر عن بلاغة جديدة وقراءة مختلفة ومتلقٍ مغاير.

" إذ تأملنا في الشكل البصري للقصيدة المعاصرة فإنَّه مبني على رؤى فنية إبداعية جمالية وفق تصور معين للذات الكاتبة من هنا، فهو يأخذ أشكالًا هندسية لها فضاءاتها المأهولة بلا نهاية الإبداع، حيث تعانق اللغة المرئي لتنتج شكلا جماليا له هندسته المتفردة المختلفة عن كل مثال سابق، من هنا تكون القصيدة في علاقتها بالتشكيل تجربة دائمة التجدد تغير إنتاج الأشياء برؤية فنية جديدة." [2]

[1] أحمد عبد المعطي حجازي، في مملكة الشعر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، 1999 م، ص139.

[2] طارق فتوح، علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 25 ديسمبر 2017، ص277.

يوضح لنا هذا القول أنَّ القصيدة أصبحت لوحة ذات بُعد جمالي تنتج عن تفاعل العمل الشعري بالعمل الفني وأنَّ الشاعر المعاصر ينقل مما رأت عيناه من رسومات وأشكال إلى ممارسة شعرية لها دلالتها ويصنع منها لوحة شعرية ناطقة.

إنَّ الخطاب الشعري المعاصر يراهن على جمالية البياض والتعابير الخطية للقصيدة إضافة إلى توظيف العناصر غير اللسانية والتشكيلية الدالة.

" القارئ أصبح ملزما بتشغيل العين، أي بوضعها كشرط تلقٍّ، أو كآلية معرفية تعي قياس المسافات والأحجام والظلال والألوان وهو ما يفرض ضرورة المعرفة ببعض مبادئ التشكيل، وكذلك المعمار باعتبارهما معرفة بصرية. " [1]

وعليه أصبحت الكتابة لا تخاطب سامعًا وإنَّما تقدم نصًا لقارئ مشاهد متأمل ليعرف ما لا يعرف وعليه وجب إبداع نصوص معدَّة للتأمل وليس للسماع أو الفهم ومن هذا المنطلق توجب إعداد قارئ مزود بطاقة قرائية يمكنها التفاعل مع فضاء الصفحة.

إنَّ التشكيل البصري يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، والمعطي البصري موّلد للمعنى الشعري وفارض لوجوده على أنَّه بنية دلالية لا يمكن تجاهلها.

" بدلت الكتابة والطباعة وضعية إنتاج النصوص، ذلك لأن الطباعة تعدم تأثيرات الكتابة في الفكر والتعبير... فانتقال الإنسان من الكلام الشفهي إلى الكلام المكتوب هو في جوهره انتقال من الصوت إلى الفراغ المرئي، إنَّ الاعتماد على البصري بدل السمعي، أي بإقحام لعبة الصراع بين السواد والبياض، وتسخير النقط والفواصل، وعلامات الترقيم المختلفة، أدّى إلى توزيع الدلالة بصريًا

[1] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، د،ط، 2012، ص 279.

على جسد النص الشعري... ليخلق مستويات بصرية لم تجدها القصيدة التقليدية من حيث تشكيل فضائها الخارجي."[1]

بناءً على ما سبق يمكننا القول أنَّ تلقي النصوص والخطابات باعتبارها بنيات لغوية ودلالية موسعة، معها موازيات نصية تحدد هويتها تسمها وتميزها داخل الثقافة المؤطرة التي تتداول داخلها إلى جانب عدد هائل من المظاهر التواصلية الأخرى.

وأنَّ الجهد الذي يستلزمه التلقي البصري لمثل هذه النصوص المستهدفة مرتبط أساسًا بإمكانيات القراءة المزدوجة أو المركبة (بصرية، لفظية...) لإبراز جمالية النص وانفتاحه.

وممّا سبق يمكننا القول:

أنَّ الشاعر لا يختلف عن الرسام ذلك لأن كليهما يقدم المعنى بطريقة حسية، فالأول عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرًا، والثاني عن طريقة لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورًا يراها بعين العقل.

إذن إن كلا من الشاعر والرسام ينقل العالم في أشكال بنية قد تتجاوز الحدود الظاهرية للعالم، "وتعتمد طريقة الشاعر والرسام في نقل العالم وتقديمه للمتلقي على مادة ذات صلة بالحواس، فهي مرتبطة بإحساسات كليهما، وهي تخاطب إحساسات المتلقّي، ومن هنا فإن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة والمخيلة ويجسّمان الأشياء أو الأفكار في أشكالٍ محسوسة، يمكن رؤيتها إمّا عن طريق العين الباصرة –كما في حالة الرّسام – وإمّا عن طريق عين العقل أو المخيلة –كما في حالة الشاعر..."[2]

[1] كورات الجيلالي، بلاغة الخطاب البصري، م الآداب والعلوم الإنسانية، ع 4، 2004، ص151

[2] د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، 1992،ص285.

ضف إلى ذلك أن طريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام على أساس أنَّ كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته، فالرّسام يحقّق هذا التآلف والانسجام باستخدامه للألوان، والشاعر يحقق ذلك عن طريق ما يحدثه من تناسب وتآلف بين أحرف وكلمات القصيدة.

يقول الجاحظ: " الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير"، ولا شك أنَّ اقتران الشعر بالنسج – في العبارة يوحي بأنَّ الجاحظ كان يعني – نسيا- ما عناه ابن طباطبا - في أوائل القرن الرابع- من أنَّ الشاعر الحاذق شأنه شأن النسّاج الحاذق الذي يفوق وشيه بأحسن التفويق، ويسد وينيره ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، و كالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيون" [1]

إذن هناك علاقة أزلية قديمة تربط الشعر بالرسم، وهناك عبارة تنسب للشاعر الغنائي الإغريقي **سيموندیس** قوله: "الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، والرسم أو التصوير شعر صامت».

والشاعر مصور يقوم بنقل الأشياء من خلال رؤيته الخاصة وغالبا ما تمتزج حالته النفسية بخلفية الصورة التي يرسمها لذلك حتم هذا الاحتفاء بالفضاء على المتلقي أن يكون ممتلكا لسنن تلقٍ جديدة فأصبحت القراءة الحديثة محكومة ببلاغة المكتوب.

ويتضح ممّا سبق أنَّ الهندسة الفضائية للقصيدة المعاصرة فرضت على المتلقي تفعيل حاسة البصر كآلية معرفية في مقاربة تشكيل الخطاب الشعري المعاصر الذي أصبح مؤطرًا بتقنيات عديدة تساهم في تأثيث الصفحة، وبالتالي تطلب منه قياس المسافات والأحجام الخطية والظلال والألوان، وأصبحت العتبات النصية مفاتيحا سحرية تأخذ بيد القارئ إلى ولوج أغوار النص واقتحام عوالمه.

[1] المرجع نفسه، ص 289.

الـفـصل الأول

مـفـا هـيـم
عـامـة حـول
الـشـعـريـة

1. مفهوم الشعرية

1.1. لغة:

الشعرية كلمة مشتقة من الفعل شَعَرَ، نَشعُر به، وشَعَر يشعُر شِعْرا وشُعره وشعورا وشعورة ومشعوراء، الأخير عن اللحياني كله: علم وحكي والشعر منظوم القول غلب عليه، لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعراً (...) وقال الأزهري: " الشعر العريضي المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار وقائله شاعر لأنَّه يشعر بما لا يشعر به غيره"[1].

كما نجد في كتاب أساس البلاغة: "جذر شعر وشعرت به: ما فطنت له وما علمته وليت شعري ما كان منه (...) وشعر فلان: قال الشعر"[2]

2.1. اصطلاحا:

لقد تعددت دلالات الشعرية في الاصطلاح فهي عند أحمد عوين: "استجابة نفسية مصاحبة للنص، وهي تعتمد في الأساس على اللغة كما أنَّها ترتبط ارتباطا وثيقا بالجانب الوجداني أو الانفعالي، ولا تقف عند إشارة المتعة في نفس المتلقي."[3]

ويقول حسن ناظم في خضم حديثه عن الشعرية ما يأتي: "هي عبارة عن محاولة وضع نظرية عامة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، إنَّها تستنبط القوانين التّي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات".[4]

---

[1] ابن منظور لسان العرب، مج 3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص442.

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص510.

[3] أحمد عوين، شعرية السرد في نظرات المنفلوطي، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1 ، 2010، ص16.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص16 .

إن الشعرية موضوع جدل، وذلك لتعدد تعاريفها، وتشابك معانيها، واحتوائها على مواطن لبس عديدة، ولأنها تهدف إلى كشف ما يحتويه النص الأدبي، وطريقة تحقيقه لوظائفه الجمالية والاتصالية، يمكننا القول أنَّ الشعرية هي قوانين الإبداع الفني وهي نظرية لدراسة الأنساق الحاكمة في بناء النص الأدبي وأنماط الخطاب الأدبي الفاعلة فيه.

وعلى العموم، ترتبط الشعرية بالفن الشعري من حيث الاشتقاق اللغوي، بيد أنَّ الشعرية، في الصميم، نظرية علمية ومعرفية ونقدية تسعى جادة إلى فهم بنيات العمل الأدبي، وتفسير جمالياته الوظيفية، واستكشاف مكوناته وسماته الحاضرة والغائبة.

2. مفاهيم عامة حول الشعرية:

اختلف الكثير من الأدباء في وصف الشعرية واختيار المعنى المناسب لها وتعد موضوع خلاف، ذلك لأنَّ فوضى المصطلحات والمفاهيم أزمة شائعة في متون المؤلفات العربية المعاصرة، لذلك يعتبر البحث عن مفهومها أمرًا زئبقيا ولعلَّ محاولة البحث في حيثيات الشعرية واكتشاف أبعادها والغور في معالمها أمرٌ ليس بالهين، إذ تعتبر هذه الأخيرة – الشعرية- من المصطلحات التي حظيت بإقبال النقّاد والشّعراء وحاولوا التّنظير لها في كتاباتهم.

1.2. الشعرية في التراث النقدي العربي القديم:

1.1.2.**الشعرية في مفهوم الأفلاطوني:** لقد شنَّ أفلاطون حملة رأى فيها ضرورة ابتعاد الشعر عن عالم المثل، وعن المعايير الأخلاقية للمدينة الفاضلة، فهو يرى في الشعر إلهامًا صادرًا عن مصدر إلاهي فهو يقرن الفضيلة بالشعر. " والفن في أصله ابتعاد عن الحقيقة لأنّه يحاكي العالم المحسوسّ."[1]

ويعتبر أفلاطون أنَّ كل واقع محسوس هو ظل لعالم آخر أسمى وأرفع هو عالم المثل، ولأنَّ الشعر عند أفلاطون إلهام موضوعه الآلهة فوظيفة الشعر تكمن في تراتيله الدينية وفي مدح الآلهة وتقديسها،

[1] أحمد الميناوي، جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي، ط 1،2010، دمشق-سوريا' ص174.

والإشادة بشجاعة الأبطال في الملاحم وأعمالهم الخارقة وعدالتهم لأنَّ العدالة أساس الفضيلة وهي مستمدة من الله.

وعلى العموم ما أصدره أفلاطون من أحكام كانت نابعة من أحكام فلسفية وليست مقاييسا جمالية.

2.1.2. **الشعرية في المفهوم الأرسطي:** لقد ورد ذكر مصطلح الشعرية عند أرسطو في كتابه "فن الشعر" فهو يقول أنَّ الشعر: "محاكاة تتسم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تتفرد وهي: الإيقاع، الانسجام واللغة"[1]، فالشعر عند أرسطو محاكاة المواقف الإنسانية والوقائع والمحاكاة عند أرسطو لا تعني تصوير الواقع تصويرًا فوتوغرافيًا، ولكن على الشّاعر أنْ يقدّم رؤيا جمالية ويسعى إلى تصوير المواقف الإنسانية بعيدا عن النقل الحرفي للواقع.

إنَّ الشاعر الحقيقي في نظر أرسطو هو الذي يتوفر على آلية التنبؤ بالمستقبل والاستشراف له متجاوزًا ما هو موجود في الواقع إلى ما يمكن أنْ يوجد في الخيال.

وما نلاحظه أن استخدام أرسطو لهذا المفهوم يكون قد ابتعد كليا عن مضامين أقوال أفلاطون، ذلك لأنَّ أفلاطون كان يستخدم فكرة المحاكاة كأداة لنقد الفن من وجهة نظر فلسفية مثالية تتغنى بالجمال ظاهريا، وتستبعده من الحياة الواقعية للناس، وليس مبدأ لتفسير ظاهرة الفن وإظهار طبيعة العمل الشعري. وعلى العكس ينطلق أرسطو في تحليله ودراسته للظاهرة الشعرية من التأكيد على الفعالية الشعرية لدى المبدعين تتعلق أساسًا بالمحاكاة، وتختلف الأعمال بعد ذلك، تبعا للأنحاء التي تكون بها المحاكاة فترجع للوسائل أو الموضوعات أو الأسلوب والشكل الفني.

[1] أرسطو طالس، فنّ الشّعر، ترجمة (عبد الله بدوي)، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973م، ص40

3. مفاهيم الشعرية الحديثة - عند الغرب –:

تطورت النظرية الشعرية الغربية بتطور النقد الأدبي الحديث ويعتقد أغلب النقاد - في العصر الحديث- أن فكرة تأسيس نظرية شعرية حديثة ترجع إلى الشكلانيين الروس حيث رأوا في "الأسلوبية" و"الشعرية" و "الأدبية" مصطلحات ذات أبعاد جمالية لأنها تهتم بالاستعمال الفني للغة وإبراز الظواهر الجمالية.

1.3. الشعرية عند رومان جاكبسون Roman Jakobson (1896– 1982م):

يتصدر رومان جاكبسون قائمة النقاد الشكلانيين نظرا لما قدمه من مفاهيم وإضافات علمية دقيقة حول الشعرية، حيث يعتبر المؤسس الحقيقي للشعرية الحديثة (Poétique)، وقد ورد ذكر مصطلح الشعرية في كتابه "قضايا شعرية" فيقول: " إنَّ محتوى الشعر غير ثابت وهو متغير مع الزمن". [1]

وقد عدَّ جاكبسون الشعرية فرعا من فروع اللسانيات ورأى أنَّها تهتم بالبنية اللسانية تمامًا مثلما يهتم الرّسام بالبنيات الرسمية. والشعرية في نظر جاكبسون كيف نجعل من رسالة كلامية عملًا فنيا وباعتبار الأدب كلامًا أي أنَّ مادته الخام هي اللغة واللسانيات على حد تعبيره: " هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنيات اللفظية ولكي نستوعب كلّ البنيات كان لزامًا عليها ألّا تختزل في الجملة أو تكون مرادفة للنحو فهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول"[2].

والشعرية في نظره - جاكبسون – علم قائم بذاته في حقل اللسانيات وأنَّ وظيفة الشعرية عنده قائمة على التحاور وليس التشابه.

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة (محمَّد الوالي ومبارك حنون)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988 م، ص19.

[2] نفس المرجع، ص 08.

2.3. الشعرية عند جون كوهن John Cohen (1919-1994):

لقد أسس جون كوهن نظريته الشعرية على مفهوم الانزياح "déviation" أو الانحراف "départure"، وينطلق في ذلك من مفهوم البلاغة القديمة التي كانت تعد أصناف الانزياح عواملًا مستقلة تعمل لحسابها، وقد عرف جون كوهن الشعرية بقوله "الشعرية علم موضوعه الشعراء"[1]، وهو يعتبر أنَّ جمالية تكمن في خرق القواعد، وينطلق من مقولة مضمونها: " أنَّ الشعر ليس نثرا يضاف إلى شيء آخر، بل هو نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالباً تماماً، في حين أنَّ الشعر لا يحطم اللغة العادية إلَّا ليعيد بناءها، وهذه مرحلة ثانية"[2].

3.3. **الشعرية عند جيرار جنيت Gérard Genette**: الشعرية عند جيرار جنيت نظرية عامة للأشكال الأدبية، واعتبر النص مجموعة من الخصائص المتعالية التي ينتمي إليها كلّ نص على حدّة مثل: أصناف الخطابات، صيغ التعبير، الأجناس الأدبية.[3]

ويرى "جنيت " أنَّ موضوع الشعرية هو الخطاب الأدبي هو أصل مولد لعدد لا متناهي من النصوص والشعرية هو الدرس النظري الذي يعتمد على المنهج التجريبي. وقد استطاع "جنيت" أن يجمع بين الماضي والحاضر في شعريته فقد ربطها بالقديم (البلاغة) وحديثا باستفادته من علوم اللغة واللسانيات.

وقد عمل "جنيت" على تطوير شعريته في كتاب "أشكال"، وقد ركز كثيرا على المتعاليات النصية، والتي قصد بها كلّ ما يجمعه النص إثر علاقاته الخفية والظاهرة مع النصوص الأخرى وهذا ما يعرف بالتداخل النصي.

---

[1] مُحَمَّد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: مُحَمَّد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1984م، ص9.

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة:مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2،2014 ، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص 33.

4.3. الشعرية عند تزفيتان تودوروف TzvetanTodorov**(1939-2017)**:

فيلسوف فرنسي من أصول بلغارية، اهتم بالنقد الروائي وتخصص في علم السرديات "Narratology"، وهو في طليعة النقاد الذين عنوا بشكل خاص بالتنظيم والتأصيل للشعرية في النقد الحديث، إذ لا نكاد نجد مؤلفا من مؤلفاته إلّا ووظف فيه هذا المصطلح يقول مثلا: "ففي مقابل تأويل النص الخالص لا تسعى الشعرية إلى تسمية المعنى، وإنَّما تستهدف معرفة القوانين العامة التي تعتمد لولادة كلّ عمل، وفي مقابل العلوم التي هي التحليل النفسي أو الاجتماعي أو سواهما."[1]

ويعتمد تودوردوف في تحليله للخطابات المنهج اللساني ويحاول الجمع بين اللسانيات والشعرية لأنَّ موضوعهما واحد، فاللسانيات تعمل على دراسة اللغة من حيث بنياتها الصوتية والنحوية والدلالية، والشعرية كذلك إلّا أنها أعم وأشمل.

كما يرى أنَّ الشعرية تفصل بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية لأنّها دراسة منهجية للأدب.

4. الشعرية في النقد العربي القديم:

لا يخفى على دارس أنَّ اهتمام العرب بالشعر بارز جليّ واضح منذ القدم، فكان ديوانهم وتاريخهم وثقافتهم ومصدر حكمتهم، لكن هذه المعرفة بقول الشعر وإتقان قواعده لا تعني اكتشافهم لمصطلح "الشعرية" الذي ظهر حديثا، وسنحاول في هذا المبحث تناول قضايا الشعرية وتجلياتها في النقد العربي القديم والحديث.

1.4. الآمدي (370 هـ): إنَّ كتاب "الموازنة" للآمدي مثل مرحلة جديدة في النقد العربي القديم ، حيث تناول قضية الصراع القائم بين شعر كل من: أبي تمام و البحتري وناقش الآراء التي أثيرت في شأنهما، ولقد اعتمد الآمدي في هذا الكتاب على عرض صفات وخصائص كل شعر

[1] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في أصول المنهج، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2003،،1،ص100.

من أشعار الطائفتين دون حكم فاصل في أيهما الأفضل، وما يمكن ملاحظته في هذا الكتاب أنَّه أول من ذكر مصطلح "عمود الشعر" ولكنه لم يشرحه واكتفى باعتباره شيئا متداولًا، واعتبر عمود الشعر صورة لشعر البحتري وعناصره متوافرة في شعره: (الإصابة في الوصف، المقارنة في التشبيه، التحام أجزاء النظم، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى) .

2.4. القاضي الجرجاني (366 هـ): كما هو معلوم للقاضي الجرجاني كتابٌ أسماه "الوساطة بين المتبني وخصومه" وردت فيه بعض الأحكام النقدية حاول من خلالها إظهار جودة شعر المتنبي وفيه حاول إسقاط مقومات الشعرية العربية المثلى على شعر "المتنبي".

ولم يحد الجرجاني في تقسيمه للشعر على الآمدي لأنّه يرى ضرورة توافر عناصر معينة للحكم على الشعر بالجدة (نظرية عمود الشعر). وعلى العموم فقد جاء حديث الجرجاني في هذا الكتاب عامًا حيث اعتبر "المتنبي" غير خارج عن طرائق العرب وأساليبهم.

3.4. أبو علي المرزوقي (421 هـ): للمرزوقي مقدمة مشهورة بدأ بها شرح ديوان الحماسة لأبي تمام تناول فيها قضية عمود الشعر، التي تعتبر أول محاولة صريحة حدد فيها معالم عمود الشعر، كان الهدف منها التحقق من قيمة الشعر وهي أنْ يكون الوصف صادقا وأنْ يكون المعنى وافيا شريفا صحيحا يقبله الذوق وأنْ يكون الوزن يطرب الطبع لإيقاعه كما يطرق الفهم لصفاء تركيبه واعتدال نظمه وأن يكون للوزن والقافية أحكاما تماثل ما كانت للمعنى واللفظ فيما تصوب به العقول.

وقد ورد مصطلح الشعرية عنده بمعنى نظم الكلام الذي حدده في مبادئ سبع قد عدها الآمدي ووضحها القاضي الجرجاني من قبل وهي:

1- شرف المعنى وصحته.
2- جزالة اللفظ واستقامته.
3- الإصابة في الوصف.
4- المقاربة في التشبيه.

وزاد عليها:

5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7- مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.[1]

4.4. عبد القاهر الجرجاني (471 هـ): لقد كان اهتمام عبد القادر الجرجاني منصبا على النص القرآني باعتباره النموذج الأسمى والأرقى والأمثل للبلاغة، ورغم انصرافه لمجال الإعجاز إلاَّ أنّه دافع عن الشعر، والنظم عنده وضع الكلام وفق ما يقتضيه النحو "ليس النظم شيئا إلا توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم".[2]

وقد أكد في مؤلفه "أسرار البلاغة" على نظريته المشهورة "النظم" فالأصل في الكلم شعرا كان أو نثرا أن تكون الألفاظ مرتبة وفق العقل، كما يرى بضرورة اقتران اللفظ والمعنى وائتلافهما.

5.4. حازم القرطاجني (684 هـ): شاعر وأديبٌ مغربي ويعد كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) محل اهتمام من الدارسين قديما وحديثا، اشتمل على تصورات ومفاهيم، وقضايا أدبية في غاية الأهمية.

لقد تحدث أبو الحسن حازم القرطاجني عن شعرية الشعر والقول الشعري ولم يكن مقصودا بهما الشعر ولا النظم وإنّما نلمس في حديثه شيئا من معاني كلمة الشعرية حين ربط بين صفة الشعرية وبين التخييل فحديثه لم يختص عن النظم والشعر وإنّما كان عن كافة الأقاويل الأدبية ومفهوم الشعر في تصور حازم القرطاجني هو "إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده".[3]

---

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص405.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص23.

[3] نوارة ولد أحمد، شعرية الثورة في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،(د،ط)، 2008، ص23.

وهذا ما ذهب إليه جابر عصفور، "فمن المنطلق أن يكون الموضوع الرئيسي في صناعة الشعر هو الأشياء التي لها اتصال وثيق بفعل الإنسان باعتقاده أو طلبه ومنطقيا أن تكون أداة صناعة الشعر متصلة بغاية أو مؤدية لها فتظل منتسبة إلى الفعل الإنسانيّ من زاوية الطلب أو الاعتقاد أو الممارسة".[1]

كما اهتم القرطاجني بالقارئ (المتلقي) واعتبره عنصرًا أساسياً، في المقاربة الشعرية.

وما يمكننا قوله: أنّه من الرغم من عدم وجود نظرية متكاملة واضحة وناضجة نحدد من خلالها مفهوم الشعرية العربية في تراثنا العربي القديم إلَّا أنّنا لا ننكر وجودها في هذا التراث بتسميات متعددة: كالصناعة والنظم وعمود الشعر والتخييل، كما لا يمكننا أن نتجاهل جهود النقاد القدامى التي كانت بمثابة حجر الأساس في انطلاق النقاد المحدثين في دراساتهم التنظيرية والتطبيقية على حد سواء.

5. الشعرية في النقد العربي الحديث:

إنَّ معظم الشعريات العربية الحديثة تتبنى أطروحات الحداثة بأشكال مختلفة، ولأنَّ المقام لا يسعنا لشرح مصطلح الحداثة لتشعبه ووجوب الوقوف على المسائل المشتركة بين العرب والغرب ولأنَّ مصطلح الحداثة ليس متعلقاً بالأدب وحده بل هي عبارة عن مجموعة من أفكار وإشكاليات أفرزها المجتمع المعاصر، سنقف في هذا المبحث عن المسائل الشعرية والحداثة العربية عند بعض الشعراء المحدثين، ففي أواخر القرن التاسع عشر انبهر الأدباء بالمناهج العلمية التي شهدتها مختلف العلوم وحاولوا تطبيقها في ميدان الأدب فنتج عنها نظريات وعلوم جديدة، لذلك تأثرت الشعرية الغربية الحديثة بهذا العلم وانعكس ذلك على الشعرية العربية فظهرت العديد من المؤلفات التي حاول من خلالها النقاد العرب تحديد مفهوم الشعرية وقوانينها.

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة، القاهرة، مصر، ط4، ص124.

1.5.شعرية أدونيس: يعتبر أدونيس من أبرز النقاد السباقين الذين أولوا اهتماما بقضايا الشعرية وأفردوا كثيرا من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع ومحاولة الفصل فيه وقد تجلى ذلك في كتابه "الشعرية العربية" الذي طبع في يونيو سنة 1985 م عن دار الآداب، بيروت، لبنان، وقد تناول فيه الشعرية والشفوية الجاهلية وبيّن من خلاله أثر الشفوية على النقد من خلال خصائصها المتمثلة في السماع، الإعراب، الوزن...

فهو يرى أنَّ الشعر عند العرب قام ونشأ على ثقافة شفوية صوتية وسماعية وقد وصل إلينا محفوظًا غير مكتوب، تناقلته الأجيال ودونته الذاكرة الإنسانية عن طريق الحفظ والرواية.

لقد تطرق أدونيس إلى علاقة الشعرية بالنص القرآني مركزا على الأفق الذي فتحه بنية هذا النص المعجز فيقول: "هكذا كان النص القرآني في تحول جذري وشامل به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة"[1]، كما يشير إلى قضية مساهمة القرآن في بلورة الشعر الحداثي عموما والصوفي خاصة، لأنّه شكل مرجعًا أساسيًا ملهما في جودة الكتابة وعمقها، ولأنَّ الشعراء كانوا يستلهمون كتاباتهم الشعرية من القرآن الكريم (فصاحته ونظمه الرباني).

وقد اعتبر أدونيس أفضل مثال للشعرية الجديدة في نصوصه: "أبو نواس" و "أبو تمام" ونظر إلى الشعرية العربية نظرة تطورية تاريخية وفق محطاتها المتلاحقة التي مرّ بها منذ النشأة إلى الحداثة الأخيرة، مستظهرا أهم العوامل المؤثرة في الشعرية العربية، يقول أحمد علي سعيد: " أنَّ الشعرية لا تكمن في الحروف التي تؤلف الشعر وإنَّما في الكيان الذي يؤديه وطريقة التعبير، ومن ثم إنَّ قراءة الشاعر لم تكن فيما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه"[2].

كما يرى في الحداثة ثورة وتساؤلا ورفضا ووعيا ويدعو إلى قراءة جديدة للتراث لكشف المسكوت عنه، كما أراد من خلال قراءته للشعرية الكشف عن قوانينها الأساسية منطلقا من انتقاده

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985 م، ص 30.

[2] نفس المرجع، ص 5-6.

لقوالب الشعر القديم وسعيه لتأسيس فهم جديد للشعر أكثر نموذجية وحداثية بحيث يصير الشعر وعاءً وجوديًا يصنع وعي الأفراد والجماعات بمخيلات أكثر إبداعاً.

2.5. شعرية كمال أبو ديب: لكمال أبو ديب مؤلف أسماه "في الشعرية" صدر بتاريخ 1987م، ويعتبر كتابا رائدا في مجال الشعر، ويبدو جليا الأثر الغربي على شعرية كمال أبو ديب في تحديد مفهوم الشعرية وفي تحليلاته، فهو يرى أنَّ الشعرية: "خصيصة علائقية، أي أنّها تجسد في النص بشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنَّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات و في حركته المتواشجة مع مكونات أخرى"[1].نجد في هذا التعريف تركيزا على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي وتشكل بنية القصيدة الحديثة - حسبه- .

إنَّ المتأمل في شعرية كمال أبو ديب يلاحظ أنّها تنطلق من موقف النهضة بالثقافة العربية وطرحه يؤسس لمنهج علمي جاد تنوعت فيه مفاهيم الشعرية وهو يقول في هذا الشأن: " الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استيطان الإنسان والعالم، الطبيعة وآلهتها، المجتمع وصراعاته، الحضارة وسموها وعظمتها، الطبقات المسلوبة المستغلة وملحمة صراعها ضد طبقات لم تزل عبر التاريخ تمسح وجودها بالقسر والقهر والقمع..."[2]

لقد سعى كمال أبو ديب إلى تجسيد نظرية شعرية تعني بالقصيدة الحديثة بمنأى عن الشعرية القديمة، كما طرح تصورات حديثة للشعرية أبرزها الفضاء البصري للقصيدة والذي يشكل جسدا مميزا، ذلك الفضاء الذي تشخصه الطاقة التشكيلية الخارجية للغة، لتجعل منه نصا محسوسا مرئيا، أيضا من المسائل التي قدمها كمال أبو ديب مصطلحي " الإقحام " و "الانتظام" فالإقحام كما

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، (د،ت)،ص14.

[2] نفس المرجع، ص 143

يعرفه: " أحد المنابع الأصلية الشعرية لأنَّه ينشأ من وضع مكونات وجودية متجانسة في بنية لغوية متجانسة"[1].

فشعرية أبو ديب تتموضع بين شيئين "إنها أشبه ما تكون بين منام ويقظة، تأتي من خارج النص إلى داخله ومن داخل النص إلى خارجه وهي فضاء من العلاقات المتبادلة تتراوح بين الانسجام والتشابك والمفارقة، ثم تتموضع هذه العلاقات في المسافة التي تنطلق من النص إلى مبدعه ومنه إلى المتلقي، وفي هذه التموضعات تتسع الفجوة بين الشيئين وتتمدد مسافة التوتر وتصبح الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة، مسافة التوتر".[2]

إذن الشعرية عنده ليست الحقل النظري الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب الشعري بل وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وميدان أشغال الفجوة.

3.5. شعرية مُحَمَّد بنيس:

يعتبر مُحَمَّد بنيس من الذين كانوا على احتكاك مباشر مع التنظيرات التي أثارت مجموعة من قضايا الشعر العربي الحديث، ذلك لأنّه كان له احتكاكا مباشرا مع أصحابها خاصة يوسف الخال وأدونيس.

لذلك يمكننا القول بأن تجربة مُحَمَّد بنيس، وهو الشاعر والدارس والمنظر، تكاد ترتبط من أوجه متعددة بتجربة أدونيس في تنظيراته ودراساته للشعر العربي، وتمثل كتاباته في الشعر كما في التنظير للشعر عملا متكاملا، فهذه الكتابات تنخرط في حركة التحديث العربي وقد كانت له دراسات وأعمال شعرية حملت وجهة نظر تعتمد معرفة شعرية طبعها وعي نقدي وتصورات ومفاهيم لم تكن معهودة من قبل في الثقافة العربية.

[1] المرجع السابق، ص 37-38.

[2] نفس المرجع، بتصرف، ص58

لقد وسم مُحَمَّد بنيس نصه الشعري بإيقاع اللغة والبياض والصفحة المتعددة فكان ديوان "مواسم الشرق" وديوانه "ورقة البهاء" عملين مؤرخين لمشروع الكتابة من حيث هو إبدال واضح العناصر في التصور والبناء النصي.

يمكننا أنْ نلامس ثلاث حركات كبرى في شعرية بنيس وهي: تفضية الكتابة، إعادة الكتابة، مادية الكتابة وهي حركات غير منفصلة عن بعضها بل متداخلة وفق مفاهيم إبداعية تتجاذب تجاذبا نصيا يوضحه البناء وإنتاج الدلالة.

أجاب مُحَمَّد بنيس عن سؤال مطروح له: تقول عن الشعر أنَّ له أضلاعاً متعددة، ما المقصود من قولك؟ فأجاب: "للشعر أضلاع متعددة. فهو مثل البلور، يضيء من كل جانب. كلّما نظرت إليه من ضلع ظهرت لك أضواء ذات ألوان وأشكال تختلف عما رأيت في ضلع آخر، هذا يعنى أن للقصيدة معان متعددة، لا تنتهي، قادرة على تجديد وجهات النظر .لكن إذا كانت القراءة تتم من خلال منهج فإنها تنتهي مهما استمرت، فيما القصيدة لا تنتهي لأنَّ أضلاعها لا منتهية، وهذا ما يميز الأعمال الشعرية الكبرى التي لا تتوقف أضلاعها عن التعدد، كلّما أقبل عليها قارئ بوعي نظري جديد ووجهة نظر مختلفة، تعتمد أحدث المعارف وأعمقها. ذلك هو سر القصيدة، التي تتجدد اللغة بتجددها، هي دائماً هي نفسها ولا سواها، نهايتها ولا نهايتها، أي حاضرها، المتجدد والمستمر في آن واحد[1].

على هذا النحو ذهب مُحَمَّد بنيس في بلورة مقاصد تجربته الشعرية العميقة، التي اعتمد في كتابة أبياتها على أشكال هندسية مختلفة وقد استخدم أدوات وتقنيات شعرية متطورة، تجعل القارئ أمام كتابة طلائعية، تقوم على ترويض الصورة والمزج بين الحسي البصري في القصيدة، ضمن أشكال هندسية جديدة مشكلا بذلك معجما جديدا.

[1] مجلة الأهرام، الجمعة 30 جمادى الأولى 1439 هـ الموافق لـ 16 فبراير 2018، العدد 47919.

من هنا تبرز نزعة التحديث والتجديد في كتاباته، التي تعتبر نصوصا شعرية مغايرة، وأصبح الشعر – المكتوب- يمكن أن يُقرأ قراءة صامتة متأملة.

هكذا تميز مُحَّد بنيس بعملية خلق جمالي وفكري بحثاً عن كتابة مغايرة، الأمر الذي أفضى بالشاعر إلى معانقة متاهات الغموض، ولكنه يرمي بالتأكيد إلى البحث عن حداثة أخرى للشعر العربي ويتأمل انفتاحه —ويدعو- من خلال تجربته الشعرية إلى إعادة النظر في معمار الشعر وطبيعته بواسطة الأدوات التقنية المتطورة.

6. خاتمة

في الختام وبعد هذه الجولة في رياض من القول حول مفاهيم الشعرية، نرجو أن أكون قد وفقت في إظهار الجهات التي تناولت الشعرية قديما وحديثا عند العرب وعند الغرب بشكل موجز نظرا لشساعة المجال ولا يمكنني القول إلَّا أنني جئت بقطرة من بحر وأهم ما اهتديت إليه هو الآتي ذكره:

1- يدرج مصطلح الشعرية في مجال الشعر.
2- لا يمكن إغفال جهود النقاد العرب القدامى فيما تعلق بفن الشعر بتبنيها المناهج النقدية الحديثة.

3- أنَّ الفلاسفة سواء اليونان أو العرب قدموا خطوة رائدة في تحديد معالم الشعرية.

4- بعض النقاد يرى في النص الغامض شعرية في حد ذاتها لأنّه يحتمل تأويلات مختلفة.

الفصل الثاني

شعرية الشكل (المظاهر والتجليات)

تمهيد :

تعد العتبات النصية (les seuils) أو المتعاليات النصية (paratextes) من أهم العناصر المكونة للنص الأصلي وقد نجد لها تسميات أخرى كالتعالق النصي أو معمارية النص وهي تتماس مع المتن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة مثل: (الغلاف، العنوان، الإهداء، التقديم، نوعية الخط...) والعلاقة بينها وبين النص الرئيسي "علاقة جدلية قائمة على التبيين والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب"[1].

وقد ترجم مصطلح (paratexte) الذي ظهر على الساحة النقدية عام 1983م في كتابات جيرار جينيت* إلى اللغة العربية بعدة ترجمات، مثل العتبات، النص الموازي، الملحقات النصية، المحيط الخارجي، الترافق، النص المحاذ، النص الحاف، سيباج النص، المكملات...

وإنَّ محاولة تفضيل ترجمة على أخرى ليس بالأمر الممكن لأنَّ بعضها يعاني من نقص شمولية الإحاطة ونفضل في هذا العمل توظيف المصطلح "العتبات" لكونه الأكثر شهرة واستعمالًا بين المهتمين بالنقد الأدبي التطبيقي الحديث.

وعليه نفتح هذا الفصل بالتعريف اللغوي والاصطلاحي للفظ "عتبة".

1. العتبة لغة:

ورد في لسان العرب في مادة (عتب) بمعنى:

العتبة: أَسْكُفَّةُ الباب التي توطأ والجمع عُتب وعتبات.

والعَتب: الدرج.[2]

---

[1] جميل حمداوي، مناهج النقد الحديث والمعاصر، إصدارات نادي القصيم الأدبي، 1430 هـ/ 2009م، ص 97.

* جيرار جنيت: ناقد وباحث فرنسي، مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس، مدير مساعد لمجلة (الشعرية)، من أهم ممثلي التحليل البنيوي ونظرية الأشكال

[2] ابن منظور، لسان العرب، المجلد 10، ص21.

أمّا في أساس البلاغة فمعنى مصطلح عتبة:

ع ت ب: أبْدل عتبة بابك، جعلها إبراهيم صلوات الله عليه كناية عن الاستبدال بالمرأة ويقال: حمل فلان على عتبة كريهة.

-وما سكفت باب فلان ولا عتبته وتسكفته ولا تعتبه أيْ: ما وطئته.

-وتعتب فلان: لزم عتبة الباب لا يبرح.[1]

2. العتبة اصطلاحا:

إن العتبات "مجموع النصوص التي تحف المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكلّ بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره"[2].

تعد العتبات علامات دلالية تشحن القارئ للولوج إلى أعماق النص وقد ورد هذا المصطلح في كتابات الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" حيث أفرد له كتابا أسماه "عتبات Seuils" ومع مر الزمن برز في الدراسات الأدبية المعاصرة.

وللعتبات مجتمعة وظائف عدة فهي تساعد على "فهم خصوصية النص الأدبي وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل"[3].

وقد عدتها الدراسات النقدية الحديثة مفاتيحا مهمة في دراسة النصوص المغلقة، إذ تعمل على التعريف بمجاهل النص.

---

[1] الزمخشري، أساس اللغة والبلاغة، مكتبة لبنان، ناشرون باب العين، ص 289.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم ادريس نقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 21.

[3] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلال، شركة الرابطة، ط1، 1996م، ص7.

كما أنّها تساعد المتلقي – قارئا ومؤولا- على الولوج الصحيح في عالم العمل الأدبي، ضف إلى ذلك دورها الفعّال في تحديد هوية النص والإشارة إلى مضمونه.

3. شعرية عتبة الغلاف:

يعتبر الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام الأدباء الذين صيروه من حاجة تقنية معدة لحفظ المادة المطبوعة إلى فضاء من المهيمنات الخارجية والموجهات الفنية التي تحفز القارئ وتساعده على تلقي النصوص الشعرية، فهو "أول من يحقق التواصل قبل النص نفسه... وهو الناطق بلسانه يقدم قراءة للنص وبالتالي يضع سماته وعلاماته وهويته"[1].

إنَّ المكانة التي تبوأتها هذه العتبة جعلتها محل عناية واهتمام الشعراء الذين أولوها اهتماما بالغا باعتبارها محفزا خارجيا وموجها فنيا مساعدا تلقي المتون الشعرية.

وقد حاول النقاد استغلال هذه العتبة واستثمارها في فهم الدلالات الخطابية فهي تشكل محيطا فنيا لا يقل أهمية عن المتن في إبراز البعد الدلالي للنسق الأدبي.

إنَّ من شروط تصميم الغلاف أن يكون قادرا على جلب الانتباه وإثارة الاهتمام ولتحقيق ذلك فإنه يتطلب خاصتي التناسب والمرونة البصرية لتحقيق أفضل تمركز بصري ممكن من شأنه أنْ يساعد على التحكم في حركة العين التي تنجذب نحو الأشياء ذات الأحجام الكبيرة والأشكال البارزة والسورة المحفزة والألوان المثيرة.

وقد تتجسد فكرة النص من خلال العنوان الرئيسي أو الفرعي وبالإشارات اللغوية الدالة لجنس الكتابة... وكذا من خلال سيميائية اسم المؤلف لما يمثله من حمولة فكرية ومعرفية...الخ

[1] حسن نحمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص22.

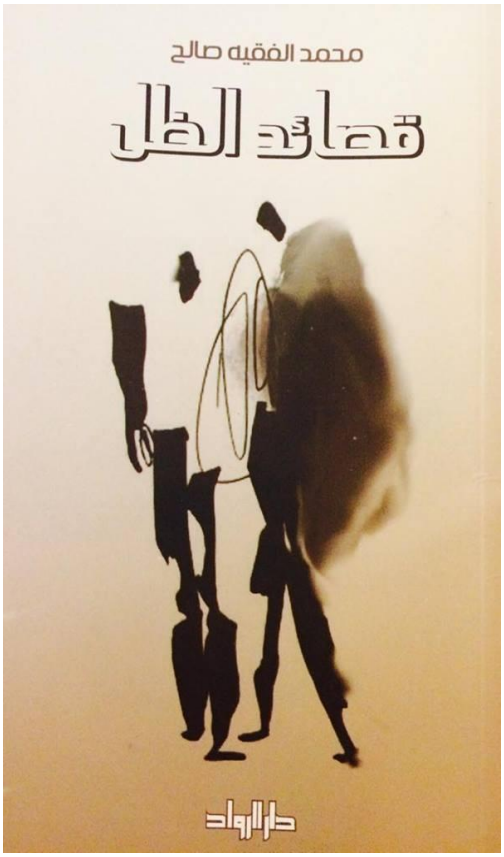
ويبقي استخدام العلامة غير اللغوية (صور، رسوم، رموز....)، فعال ومحفز، ومن شأنه أن يحقق هذه الغاية أيضا، فصورة الغلاف في أشكالها الهندسية نص بصري يختزن هموم الكتابة، فالصورة علامة أيقونية وخطاب مشكل وخطاب مشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع لأنها متتالية التي تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للرائي (القارئ) فهي بمثابة لغة ثانية.

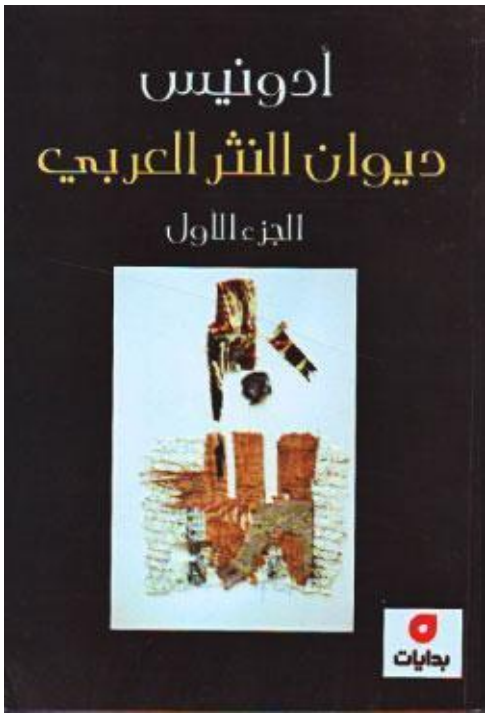
ويحيط الغلاف بالنص ويغلفه ويحميه ويترجم رموزه الدلالية وهو من أكثر المصاحبات النصية تنويراً للنص ويظهر على الغلاف الخارجي للنص الأدبي: اسم المؤلف والعنوان وجنس الإبداع وحيثيات الطبع والنشر علاوة على اللوحات التشكيلية. كما أنَّ اختيار مواقع كل هذه الإشارات لابد وأن تكون له دلالة جمالية أو قيمية فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في أسفلها، إلا أنه يصعب على الدوام ضبط جميع التفسيرات الممكنة وردود فعل القراء وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للعمل الأدبي.

إذن صورة الغلاف يحتاجها المتلقي بنفس درجة احتياج الناشر والكاتب إليها، فالتفكير في مكوناتها ومحاولة تفسيرها يجعل القارئ مشاركاً فعَّالاً في كتابة النص.

لذلك اهتم الناشرون والكتاب المعاصرون بتصميم أغلفتهم، لجلب الانتباه أولا ثم لتساعد على فك شفرات النص، واكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص.

نماذج لأغلفة دواوين شعرية معاصرة





4. الإهداء(Dédicade) :

يُرفق كثير من الكتاب والشعراء والمبدعين أعمالهم الإبداعية بتسجيل إهداء باعتباره نصا موازيا للعمل الأدبي، يقدم النص ويعلنه ويشكل بذلك موجها رئيسيا له، وقد يعتقد البعض أنَّ الإهداء علامة لغوية لا قيمة لها ولا أهمية لها في فهم النص وتفسيره، أو تفكيكه وتركيبه بل هي إشارة شكلية لا علاقة لها بالنص، غير أنَّ الشعرية الحديثة أعادت الاعتبار لكل المصاحبات النصية و العتبات المحيطة وأصبح لزاما قبل الولوج إلى النص الوقوف عند عتباته و مساءلتها بشكل عميق ودقيق، قصد تحديد بنياتها، واستقراء دلالاتها، ورصد أبعادها الوظيفية. وعليه اعتبرت دراسة الإهداء ذات أهمية لأنه يزخر تبلونيات سيكولوجية وإدراكية، وهو تكريم للمتلقي واحتفاء وتقدير له.

الإهداء لغة: يرتبط الإهداء في اللغة العربية بالهدية والهبة والعطاء والجود، وفي هذا الصدد يقول ابن منظور في لسان العرب:" أهديت الهدي إلى بيت الله إهداءً وعليه هدية. ما يُهدى إلى مكة من النعم وغيره من مال أو متاع، فهو هدي، والعرب تسمى الإبل هديا"[1].

الإهداء اصطلاحا: يقصد بالإهداء ما يرسله الكاتب أو المبدع أو الصديق أو القريب أو الزميل أو الناقد أو شخصية هامة أو مؤسسة خاصة أو عامة في شكل هدية أو منحة أو عطية رمزية أو مادية، الهدف منها تأكيد علاقات الأخوة وصلات المودة وتقوية عُرى المحبة وتمتين وشائج القربى ونسج خيط التعارف.

وهو الصيغة أو العبارة التي يضمنها المبدع في مؤلفه يبغي من ورائها الإقراء بالعرفان لشخص ما أو إبلاغ عاطفة تقدير غير أنَّه قد يرد في شكل عتبة نصية تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية فهي تشي بوجهة نظر غير مفتوحة.

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1968م، ج7، ص 235.

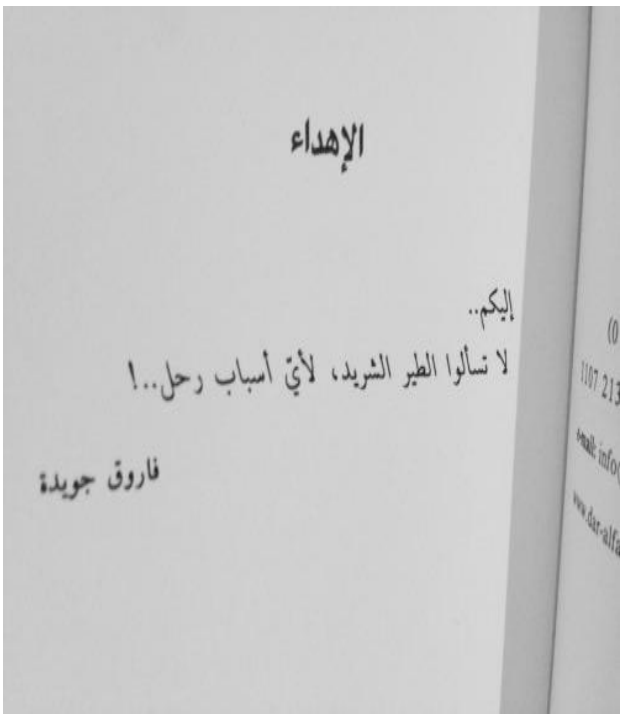
وقد يتمكن القارئ من الكشف عن الاتجاه الثقافي وحتى السياسي للذات المبدعة من خلال الإهداء باعتباره رسالة ضمنية ذات بعد ودلالة.

تعد ظاهرة الإهداء ظاهرة قديمة ارتبطت بالكتاب مخطوطا أو مطبوعا وأصبح تقليدا عرفه الأدب والشعر العربي الحديث، فكان الشعراء يهدون القصيدة إلى الأمير طلبا للتكسب، وصار في شعرنا العربي المعاصر يحمل دلالات مغايرة.

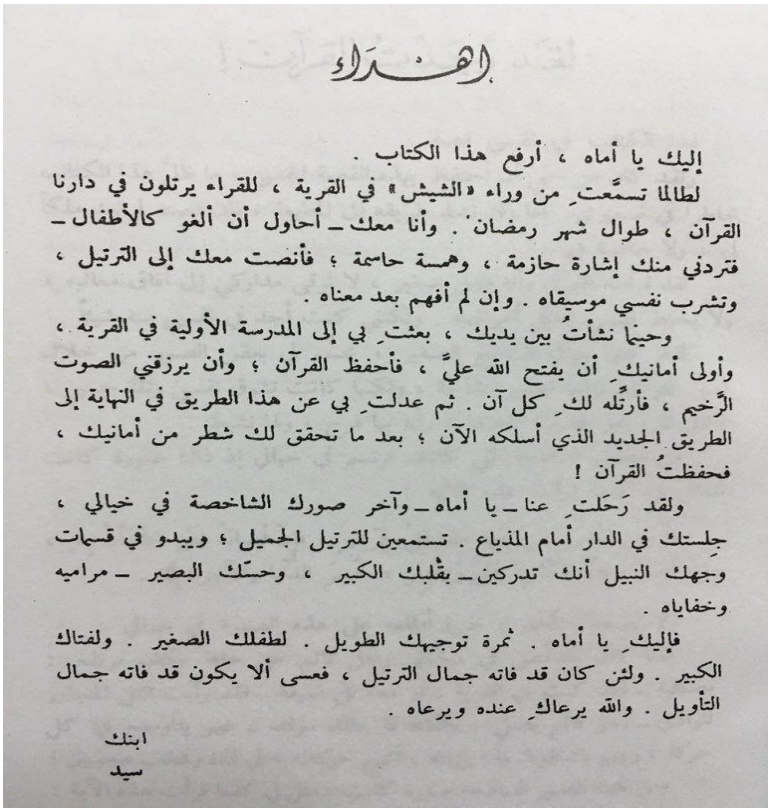
وقد يشكل الإهداء ملفوظا مستقلا بنفسه وغالبا ما يكون في بداية العمل الأدبي مقترنا بصفحة التقديم أو محاذيا للعنوان الخارجي للديوان أو حاشية فرعية للعنوان الداخلي.

وتكون عتبة الإهداء بمثابة رسالة باثة مركزية تحمل الكثير من الدلالات.

نماذج إهداءات



من أجمل إهداءات الكتب إهداء سيد قطب في كتابه: التصوير الفني في القرآن الكريم.



الإهداء

إليك يا أماه ، أرفع هذا الكتاب .

لطالما تسمَّعتِ من وراء «الشيش» في القرية ، للقراء يرتلون في دارنا القرآن ، طوال شهر رمضان . وأنا معك ـ أحاول أن ألغو كالأطفال ـ فتردني منك إشارة حازمة ، وهمسة حاسمة ؛ فأنصت معك إلى الترتيل ، وتشرب نفسي موسيقاه . وإن لم أفهم بعد معناه .

وحينما نشأتُ بين يديك ، بعثتِ بي إلى المدرسة الأولية في القرية ، وأولى أمانيكِ أن يفتح الله عليَّ ، فأحفظ القرآن ؛ وأن يرزقني الصوت الرَّخيم ، فأرتِّله لكِ كل آن . ثم عدلتِ بي عن هذا الطريق في النهاية إلى الطريق الجديد الذي أسلكه الآن ؛ بعد ما تحقق لك شطر من أمانيك ، فحفظتُ القرآن !

ولقد رَحَلتِ عنا ـ يا أماه ـ وآخر صورك الشاخصة في خيالي ، جِلستك في الدار أمام المذياع . تستمعين للترتيل الجميل ؛ ويبدو في قسمات وجهك النبيل أنك تدركين ـ بقلبك الكبير ، وحسّك البصير ـ مراميه وخفاياه .

فإليكِ يا أماه . ثمرة توجيهك الطويل . لطفلك الصغير . ولفتاك الكبير . ولئن كان قد فاته جمال الترتيل ، فعسى ألا يكون قد فاته جمال التأويل . والله يرعاكِ عنده ويرعاه .

ابنك
سيد

4. خطاب المقدمات :

المفهوم والماهية:

المقدمة Préface: عنصر بنائي وعتبة قرائية لها أن تفتح مغالق الممارسة النصية، إنّها حقل معرفي جدير بالاهتمام في غمرة الثورة النصية المتحققة على الساحة الإبداعية، إنَّها النص المصاحب أو العتبة التي تمهد الدخول إلى عالم المتن الشعري مما يعني أنها ليست "ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة Seuil التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنها نص محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي إيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه... من إشكالات عصره، مرآة المؤلف ذاته"[1].

تأتي المقدمة لعلامة دالة لا تقل أهميتها عن باقي العتبات النصية الأخرى تحدد استراتيجية استقبال لدى المتلقي كما تحدد له أيضا مسارات التلقي وتنظيم الفعل الرائي.

يرد مصطلح المقدمة متداخلا مع عدد من المصطلحات الأخرى كالتمهيد والاستهلال والفاتحة الديباجة... الخ، لكنّه لا توجد فروق كبيرة من حيث المفهوم باستثناء مصطلح الفاتحة الذي يكاد يختص بالدراسات القرآنية في حين يرتبط مصطلح "المطلع" و"الاستهلال" بالنصوص الشعرية التقليدية القديمة التي دأب الشعراء على استهلال قصائدهم بالبكاء على الأطلال والرسوم والديار.

إنَّ المقدمة ليست عائقا أمام القارئ بقدر ماهي بيان تقريري عن النص تهيء للقراءة.

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 2000، ص53.

أنواع المقدمات:

1. المقدمة الرسالة: هي جواب لسؤال من أحدهم إلى المؤلف لتكون حافزا على التأليف.
2. المقدمة الحوار/ المناظرة: تأتي على شكل حوار يجري بين طرفين، كما هو الشأن في مقدمة الموازنة للآمدي.
3. المقدمة التي تتخذ الشعر مثالا لها: تتجلى في الدواوين الشعرية التي يحرص فيها أصحابها

على أن يكون التقديم من جنس المقدم له.

4. المقدمة النقدية

وظائف المقدمة:

تختلف وظائف المقدمة باختلاف طبيعتها ذاتها، ذلك للدور الفعال الذي تلعبه كونه نصا موازيا يوجه القارئ إلى آليات القراءة والفهم ويمكن تحديد وظائفها في:

1. السعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه، ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه.
2. توجيه القراءة وتنظيمها كما تهيئ أفق الاستقبال لدى القارئ.
3. تتحول المقدمة – أحيانا- إلى خطاب دفاعي عن النص.
4. قد يتحول التقديم إلى شرح مطول للعنوان.

وعموما الهدف من المقدمة خلق علامة تواصل بين المؤلف والمتلقي تبدأ بنوع من الاستدراج والإغراء لتنتهي في الأخير إلى كسب موافقته، وتبقى في الأخير بوابة تواصل وعتبة نصية مهمة لا يمكن الاستغناء عنها.

5. شعرية عتبة العنوان:

العنوان لغة: يقدم لنا لسان العرب مجموعة من الإشارات المتعلقة بالعنوان والمرتبطة بالعني والإظهار: "عنت القربة تعنو إذا سال ماؤها، وقال الأصمعي: عنوت الشيء: أبديته، وأعني الغيث النبات كذلك ومنه المعنى وهو القصد والمراد، ومنه اشتق فيما ذكروا عنوان الكتاب. قال ابن سيده: العُنوان والعِنوان سمة الكتاب، وعنونه عَنْونةً وعنونا وعناه ... وسَمَهُ بالعنوان"[1].

وقال العكبري: "عنوان الكتاب، ما يعرف به... ويقال: عنوان وعنيان وعُلوان، وجمعه عناوين وعلاوين..."[2].

بناء على ما سبق فالعنوان إظهار لخفي وَوسم للمادة المكتوبة، والعنوان للكتاب كالاسم للشخص به يعرف وبه يتداول بين الناس والكاتب يخفي محتواه ولا يفصح عنه ثم يأتي العنوان ليظهر أسراره بشكل مختزل وموجز وينقله من حالة الاحتجاب والغموض إلى حالة البروز والوضوح والانكشاف وقد قالت العرب قديما: "الشيب عنوان الكبر"، فكبر السن قد يخفى لكن الشيب يظهره.

قال أحدهم:

ألا جزى الله دمـــع عـيـني وجزى الله كلَّ خيرٍ لسـاني

نَمَّ دمعي فليس يكتُـمُ شيـئًا ورأيتُ اللسـانَ ذا كِتْمـانِ

كنتُ مثلَ الكتابِ أخفاه فاستَدَلُّوا عليـه

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار الصارم، بيروت، ج 15، ص101.

[2] أبو البقاء العكبري، التبيان في شرح الديوان، دار المعرفة، بيروت (د، ت)، ج3، ص367

طَيٌّ بالعُنـــوانِ

فالدمع فاضح وكاشف لحالة الشاعر، وقد كان قلبه كتابا مطويا وأنشد اللّحياني:

وتعرف في عنوانها بعض لحنها وفي جوفها صمعاء تحكي الدواهيا

يخفي أسراره ومكنوناته ولكن الدمع فضحه وأظهر ما يكتمه، وهو دليل على حجم المعاناة التي أخفاها اللسان وأصبحت الدموع لها عنوانا.

تعريف العنوان اصطلاحا:

العنوان علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتحدده، فلولا العناوين لظلت كثير من الكتب مكدّسة في رفوف المكتبات، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه وانتشاره وشهرة صاحبه، و كم من كتاب كان عنوانه وبالا عليه و على صاحبه، عرفه "ليوهوبك" المؤسس الأول والفعلي لعلم العنوان، الذي قام برصد العنونة من خلال التركيز على بنائها ودلالاتها و وظائفها يقول: "بكونه مجموعة من الدلائل اللسانية يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الجمالي من أجل جذب الجمهور المقصود."[1]

في حين يرى "رولان بارت": "أنَّ العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل طياتها قيما أخلاقية واجتماعية ورسائل مضمنة بعلامات دالة مشبعة برؤى العالم، يغلب عليها الطابع الإيحائي".[2]

أما "جون فون تاني" يذهب إلى "أنَّ العنوان مع علامات أخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف وهو نص موازٍ له."[3]

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص226

[2] المرجع السابق، ص 226.

[3] مُحَّد بازي، العنوان في الثقافة، التشكيل ومسائل التأويل، ص16.

في حين نجد مُحَمَّد فكري الجزار يقول: "العنوان للكتاب كالاسم للشخص به يعرف وبفضله يتداول، يُشار إليه ويدل به عليه يحمل وسم الكتاب"[1].

ما نستخلصه من هذه المفاهيم "أن العنوان يحدد علاقتنا مع المؤلفات والخطابات والأنظمة التواصلية الحرفية والرقمية وأنَّ له أهمية لا تنحصر فقط بوصفه إعلاما عن محتوى الكتاب وإخبارا له، بل هو دليل القارئ إلى النص ومؤشر تعريفي ومرشد دال عليه."[2]

إذن العناوين مؤشرات بارزة تقف على ثقافة وتقدم الإنتاج الإبداعي وتشكل الجانب الأهم من النص الشعري لكونها تعد بؤرة للنص.

يقول مُحَمَّد فكري الجزار:

" يتشكل النص الإبداعي الحديث من معادلة لابد منها، أولها العنوان وآخرها النص، وحقيق لمن كانت له الصدارة أن يدرس ويحلل وينظر من خلاله إلى النص من منطلق أنَّ العنوان حمولة مكثّفة للمضامين الأساسية للنص وهو وجه للنص مصغّرا على صحيفة الغلاف لذا كان دائما يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرامزة بغية استجلاء المفاهيم النصية المتراكمة داخل الحيّز النصي."[3]

لقد أصبح العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة ومطلبا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص لذلك اجتهد كثير من الأدباء في وسم مدوناتهم بعناوين بذلوا مجهودا في اختيارها وتنميقها بالخط والصورة المصاحبة، وذلك لإدراكهم بأهمية العنوان ومكانته.

---

[1] عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2010، ص226.

[2] نقلا عن حسن خالد، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص77.

[3] مُحَمَّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص15.

كما تتجلى أهمية العنوان فيما "يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل"[1].

فالعنوان أصبح عملاً مستقلاً له أصول وقواعد التي يقوم عليها، بل نستطيع القول أنّه أصبح عنصرا أساسيا ويزاحم النص في أهميته ليكون نصاً موازياً له.

لقد عنى المبدعون -خاصة الشعراء- بالعناوين، واهتمامهم بها أمر جلي واضح، وقد صرح الشاعر "عبد الوهاب البياتي" بأنَّ كثير من الشعراء يطلبون منه أن يضع عناوينا لقصائدهم أو مجموعاتهم الشعرية، ويستغرب أثناء ذكره لهذا الأمر كيف يكتب شاعر ديوانه ولا يعرف كيف يختار العنوان.

وإذا عدنا إلى النقاد، فإننا نجد أغلبهم يعتبر العنوان نصاً مصغراً تقوم بينه وبين النص الرئيسي أشكال من العلاقات أبرزها:

1. علاقة بنائية: تشتبك فيها العلاقات بين العمل وعنوانه على أساس بنائي.
2. علاقة سيميائية: حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل.
3. علاقة انعكاسية: وفيها يختزل العمل بناءً ودلالة في العنوان بشكل كامل.

أنواع العنوان: تتعدد أنواع العناوين بتعدد النصوص ووظائفها وأهم أنواع العناوين هي:

1- العنوان الحقيقي (Le titre principale):

وهو ما يحتل واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه للقاء المتلقي، ويسمى أيضا العنوان الأساسي أو الأصلي، ويعتبر بحق "بطاقة تعريف تمنح النص هويته"، فتميزه عن غيره فمثلاً "المقدمة" عنوان حقيقي لكتاب لعبد الرحمن بن خلدون، وكذلك "الأيام" عنوان حقيقي لكتاب لطه حسين.

2. العنوان المزيف (Faux titre):

[1] جميل حمداوي،(السيموطيقيا والعنونة)، العدد 3، المجلد 25، 1997، ص97.

ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي "وهو اختصار وترديد له ووظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي" ويأتي غالباً بين الغلاف والصفحة الداخلية، مهمته استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف.

3. العنوان الفرعي (Sous titre):

يستشف من العنوان الحقيقي، ويأتي بعده لتكملة المعنى وغالباً ما يكون عنواناً لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب وينعته بعض العلماء بالثاني أو الثانوي مقارنة بالعنوان الحقيقي ومثال ذلك مقدمة ابن خلدون إذ نجد أسفل العنوان الحقيقي (مقدمة) عنواناً فرعياً مطولاً هو (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر).

4. الإشارة الشكلية:

وهي العنوان الذي يميز نوع النص وجنسه عن باقي الأجناس، وبالإمكان أن يسمى العنوان الشكلي لتمييزه العمل عن باقي الأشكال الأخرى، من حيث هو قصة أو رواية أو شعر أو مسرحية...الخ.

5. العنوان التجاري (Titre courant):

ويقوم أساساً على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية، وهو عنوان يتعلق غالباً بالصحف والمجلات أو المواضيع المعدة للاستهلاك السريع.

العنوان

تم الإعلان عن افتتاح العنونة في الخطاب العربي " بانبثاق الخطاب القرآني الذي رسخ عادات العنونة ليكون أنموذج العنونة فيم تدفق من خطاب مكتوب في الزمن اللاحق ليكون للعنونة فتنتها وحضارتها بالتعاضد مع نهوض المثاقفة مع الآخر إذ تعززت العنونة وترسخت بعنف وقوة وعلى الخصوص في العصر العباسي."[1]

فإذا تحدثنا عن العنوان في القر آن الكريم فإنه لم يكن من حيث أسماء الصور فحسب بل كانت في اسمه أيضا، عنوانه في حد ذاته القرآن، قال الجاحظ: "سمى الله كتابه اسما مخالفا سمى العرب كلامهم على الجمل والتفصيل، سمى جملته قرآنا كما سموا ديوانا، وبعضه سورة كقصيدة، وبعضه آية كبيت وآخرها فاصلة كقافية."[2]

العنوان في النقد العربي:

العنوان في النقد العربي القديم:

إذا تفحصنا تراثنا النقدي العربي فإننا نرى غياب دراسات متخصصة فيم يعرف "بالنص الموازي" ولعلَّ ذلك راجع إلى ثقافة المشافهة، فالقصيدة العربية لا تعرف العنوان المباشر إلا في الشعر المعاصر، فقد كان الشعر يرسل إلى المتلقي إنشادا ويستقبل سماعا مما يشفع له غياب العنوان، غير أن مطالع القصائد –والتي عدت فواتح- مثلت عنوانا غير مباشر عرفت به القصيدة واشتهرت فصرنا نحيل إلى معلقة امرئ القيس بـ : "قفا نبك"، و بـ "بانت سعاد " لكعب بن زهير، ومن مظاهر العنونة أيضا اعتماد حرف الروي لقولهم :سينية البحتري، ولامية الشنفري، ونونية ابن زيدون...الخ.

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، د،ط، 2007، ص492.

[2] عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2010، ص63.

كما لا نغفل ما ذهب إليه بعض النقاد في عنونتهم للنصوص الشعرية باعتبار موضوعاتها فكانت الهاشميات للكميت، والسيفيات لأبي الطيب المتنبي والخمريات لأبي نواس وغيرها.

واللافت للانتباه أنّ هذه الاجتهادات التي قام بها النقاد القدامى في عنونة النصوص الشعرية قد صرفت مهمة العنونة عن مرسل النص إلى مستقبله، وذلك لاعتمادهم التلقي السماعي بدل البصري، غير أن هذا الوضع لم يمنع وجود بعض القصائد التي عنونت من طرف مرسليها، كما هو الحال في "لامية العجم " لمؤيد الدّين أبو إسماعيل الحسن الأصفهاني، وقصيدة "تذكرة الأريب وتبصره الأديب" لمجد الدين مُحَمَّد المراكشي.

كما برزت العناوين الموجزة مثل "الحيوان" لـ "لجاحظ"و "دلائل الإعجاز" لـ "عبد القاهر الجرجاني"، و"نقد الشعر" لـ "قدامى بن جعفر " ...الخ، ثم تحول الاهتمام في صناعة العنوان من العناوين القصيرة إلى العناوين الطويلة، كما هو في كتاب "الكامل في اللغة والأدب" لـ "أبي العباس مُحَمَّد بن زيد المبرد"، و"العمدة في محاسن الشعر وأدبه" لـ "ابن رشيق" ... الخ.

تخبرنا هذه العناوين أنّ التراث القديم قد أولى اهتماما ناضجا بالعنوان ولكن ما يميز العنوان القديم أنّه كان ناضجا –غالبا- يشي بمضمون الكتاب ومنهجه، إذ يمكن للقارئ أن يتكهن بمحتوى الكتاب، أما عن عنونة النص الشعري فيذهب النفاد إلى أنّها لم تظهر إلا مع القرن الخامس الهجري حين "عمد أبو العلاء المعري إلى تسمية ديوانه العلم باللزوميات أو لزوم ما لم يلزم كما أنّ ديوانه سقط الزند يحقق مفهوم العنوان كما نريده اليوم"[1]

[1] رشيد عبد الله بن سليم، العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهرا إبداعيا، نادي القصيم الأدبي، ط 1،1423هـ، ص85

في حين يرى الدكتور "عبد الرحمن إسماعيل" أن "البدايات الحقيقية والجادة لعنونة القصيدة كانت على يد "أحمد شوقي "الذي جمع بين الثقافتين العربية والغربية[1]".

بغض النظر عن أول من أنبت العنوان للقصيدة العربية، فإن عنونة النص الشعري العربي عرفت تحولا فنيا مع الرومانسية، فأضحى العنوان "ذا قيمة فنية نفسية مرتبطة بنفسية الشاعر وهاجسه"[2].

العنوان في النقد العربي الحديث:

تحدث الكثير من الباحثين العرب عن العنوان سواء عند مقاربتهم للنصوص الأدبية أو عند استحضارهم همسات العنوان في الخطاب العربي القديم، وذلك طبعا تأثرا بالدراسات الغربية وبالأخص "جيرار جنيت G.Genette" في كتابه "العتبات Seuils" و"ليوهوك Leohoek" في كتابه "سمة العنوان la marque du titre" وغيرهم من الباحثين الغربيين الذين أسسوا علم العنونة، غير أنّ اهتمام الدراسيين العرب بالعنوان لم يكن من باب الترف الفكري ولا من باب التباهي بالمصطلحات، وإنّما وعيا منهم بالمهمة التي يضطلع بها العنوان في محاولة منهم لتأسيس رؤية سميولغوية تعنى بالخصائص اللغوية والدلالية للعنوان، وقد توزعت هذه البحوث العربية بين مقالات منشورة وكتب مؤلفة ، سنحاول الوقوف عند أهمها واستنطاق أبرز ما جاء به أصحابها:

الكاتب	العنوان	أبرز ما جاء به
الشريف حاتم بن عارف العوني.	العنوان الصحيح للكتاب.	شبه الكتاب بالابن والكاتب بالأب والعنوان بمثابة الاسم الذي اختاره الأب لابنه ما يمنع التصرف فيه إلا من طرف صاحبه فهو الأقدر والأحق بهذه

[1] اسماعيل عبد الرحمن، مجلة جامعة الملك سعود، م1، الآداب (01)، 1996، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص53.

		المهمة.
مُحَمَّد فكري جزار	العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي	الضرورة الكتابية للعنوان تنشأ عن الوظيفة الاتصالية التي يضطلع بها بدلا من السياق، كما أنّه وثيق الصلة بعملية الاتصال عموما و بالمرسلة على وجه الخصوص.
د/ ناصر يعقوب	اللغة الشعرية وتجلياها في الرواية العربية	تعرض الكاتب في صفحات من كتابه لوظائف العنوان من حيث الوظيفة التعيينية والوظيفة الاغرائية والوظيفة الوصفية والوظيفة الإيحائية.
عبد الله الغذامي	الخطيئة والتكفير	والعنوان ليس عادة كتابية أو تقليدا متوارثا بل هو استراتيجية كتابية تعنى برصد العلاقة بين النص والعنوان من حيث الحمولة الدلالية والعلاقات الإيحائية.
بسام قطوس	سيمياء العنوان	العنونة فعل حديث غاب عن النصوص القديمة، والعنوان نص مستقل عن النص الأصل جاهز لكل ممارسة سيميائية انطلاقا من شكله وبنيته ودلالته، قابل للارتباط بالنص الذي يعنونه فور تفعيل آليات التأويل معلنا بذلك عن شعريته والتي بدت موازية لشعرية النص.
مُحَمَّد مفتاح	دينامية النص تنظير وإنجاز	العنوان يساهم في بناء الدلالة العامة للعمل الإبداعي فلابد من إتباع استراتيجية عنوانية توجه خيط التأويل بمساعدة كفاءة المتلقي.
د/ شعيب	النص الموازي في الرواية	دراسة تاريخية وبنيوية للعنوان.

حليفي	"استراتيجية العنوان" مقال منشور في مجلة الكرمل الفلسطينية، العدد 46، 1992م	
جمال بو طيب	العنوان في الرواية المغربية. مقال منشور في كتاب الرواية المغربية، دار البيضاء، 1996م	
د/ جميل حمداوي	مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر. "مقالة" رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي الحديث والمعاصر	دراسة تحليلية شاملة للعنوان.

إذن يمكننا القول أنَّ العنوان هو الثريا التي تضيء فضاء النص وتساعد على استكشاف أغواره فيكون بذلك ضرورة كتابية تساعد على اقتحام عوالم النص؛ لأنَّ المتلقي يدخل إلى " العمل " من بوابة " العنوان " متأولا له، وعلى الرغم من كون العنوان نصًا مختصرًا مقلصًا فإنَّه يلعب دورا هاما وحاسما في الأعمال الأدبية.

وتزداد أهمية العنوان سواء في النثر أو في الشعر خلال قراءة النص وذلك لأن القارئ يتوجه إلى النص وقد علقت في ذهنه إيحاءات العنوان ورموزه وهو يقوم بربط كل هذا بما يلاقيه أثناء عملية قراءة النص.

إنَّ الشعر الحديث جعل من العنوان نصا ثانيا موازيا للقصيدة فأصبح بالإمكان الحديث عن شعرية العناوين كما كنا نتحدث علن شعرية القصيدة.

6. الخط:

الخط لغة: هو الطريقة المستقيمة في الشيء والجمع خطوط.

"وخط الشيء يخطُّه خطًا كتبه بقلم أو غيره"[1].

الخط اصطلاحا: قال ابن خلدون في مقدمته: "الخط رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس الإنسانية من معان ومشاعر. وقال أيضا: "إنه صناعة شريفة يتميز بها الإنسان عن غيره، وبها تتأدى الأغراض؛ لأنّها المرتبة الثانية من الدلالة اللغوية" [2].

لقد جعل الله – سبحانه وتعالى - التفاهم بين النّاس باللسان والقلم، وجعل الكتابة وسيلة الإقرار وتبرئة الذمم وتوثيق العقود وحفظ العلوم والتراث الثقافي والحضاري للأمم على مر العصور.

قال صاحب كتاب زاد المسافر: "الخط لليد لسان، وللخَلَد ترجمان، فرداءته زمانة الأدب، وجودته تبلغ شرائف الرّتب وفيه المرافق العظام التي منّ الله بها على عباده، فقال جلّ ثناؤه: "وربك الأكرم، الذي علَّم بالقلم، علَّم الإنسان مالم يعلم".[3]

علم الخط Graphologie: يستهدف علم الخط والغرافولوجيا الكتابة لموضوع لغاية تأويلية يمكن من خلالها معرفة طبع الإنسان وشخصيته فالكتابة تستغل في الحياة المعاصرة في تشخيص العلل السيكولوجية ومجال علم الإجرام.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1968م،ج7، ص287.

[2] ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، 2004، ص52.

[3] زاد المسافر محيا الأدب السافر لابي بحر صفوان ب إدريس التجيبي المرسي، إعداد وتعليق، عبد القادر محداد، بيروت، 1939م 1358هـ

ويعد الخط من العناصر المهمة في عملية الإبداع الفني والأدبي، إذ أنّه يمثل قيمة جمالية ووظيفية وهذا ما أشار إليه رشيد يحياوي بقوله:" تناول الشعر الجديد كتابة خطية متنوعة، مما أضفت عليه قيمة جمالية ساهمت بدورها في جلب انتباه القارئ حيث نجد الخط يمنح المحمول الشعري قيمة جمالية ووظيفية."[1]

يُفهم من هذا التقديم أنَّ الخط مظهر من مظاهر القصيدة المعاصرة، الأمر الذي جعل الشاعر يتفنن في هندسة قصيدته بهدف إثارة فضول القارئ وحمله على التفاعل مع النص ويدعوه إلى معاينة الشكل قبل معاينة الكلمة.

يبدو أنَّ الشعراء المعاصرين يهدفون إلى إبراز شكل الأحرف وأحجامها ومساحة الفراغ بينها، أي أن العنصر البصري (L'élément visuel) هو الذي سيتحكم في رؤية القارئ وتوجيه انتباهه بين ما هو شكل وما هو لغة، فالهيئة الخطية للنص الإبداعي مقصودة من الأديب كونه على دراية بدورها في عملية تفعيل وتنشيط فعل القراءة والتأويل.

ولقد صرح أكثر من شاعر أنَّه حينما يكتب القصيدة بخط يديه فإنّما هو ينقل نبضه ويدعو القارئ للاحتفال بحركة جسد الشاعر على الورق ويغدو للنص بذلك إيقاعا آخر يدرك بالعين مضافا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن.

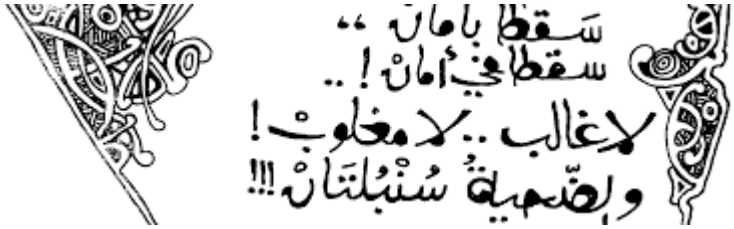
[1] رشيد يحياوي :الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، بيروت، لبنان، إفريقيا الشرق، د ط، 1998، ص102

نماذج لقصائد كاليغرافية:

ن ـ الجملة «بنيس»

ن ـ ف . الوحدة المعجمية «بنيس»

مُحَمَّد بنيس



خرفي مُحَمَّد صالح

وانا أموت ولا أموتْ ،
كالسّندبادْ ؛
فأنا أموتُ ، نعمْ ،
وكالعنقاء أبعثُ من رمادْ ! ... .

خرفي مُحَمَّد صالح

7. خاتمة:

بعد هذه القراءة في بعض العتبات النصية تخلص الدراسة إلى النتائج التالية:

1) العتبات مداخل ومعابر للنصوص الأصلية القابعة خلفها وهي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن.
2) حينما تجتمع العتبات تشكل نصا احتماليا هو نتاج تفاعل مقاصد كل من الكاتب، الناشر والقارئ.
3) الصورة والألوان وحدتان مركزيتان لا دلالة لبقية الوحدات بدونهما.
4) يجب التعامل مع العتبات كخطاب نصي له تأويلاته المنفصلة والمتصلة بالنص لشكل القراءة حالة تخصيب لتلك الإشارات المحيطة للكشف عن العلائق بينها وبين المتن النصي.

لقد بات من الواضح أنَّ أي قارئ لا يمكن أن يتجاهل العتبات النصية للكتاب، لأنّها تلعب دورا تواصليا مهما في تكثيف التفسير وتكثيف المعنى وتشكل جميعها بؤرا تضيء الجوانب الغامضة من النص وتقوم بوظائف إغرائية تحفز على المتابعة والقراءة والتأمل.

الـفـصل الــثـالــث:

تحليل بعض القصائد البصرية للشاعر:

مُحمَّد بـنـيـــــــــــــــــــــس

تمهيد

لقد هيمنت الشفوية على مدارك المتلقي العربي وأحاسيسه منذ القديم واستمرت عبر توالي العصور، وما استطاع الخروج من أسرها فكانت النتيجة أن اعتاد المتلقي والناقد تقييم الشعر بمقاييس الشعر القديم ذي الطبيعة الشفوية دون الاهتمام بخصوصية التجربة الشعرية الحديثة التي كانت استجابة لتحولات سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية وجمالية انعكست على الشعر الذي أصبح بدوره ينهل من الشكل البصري بعض أهم صفاته وسماته.

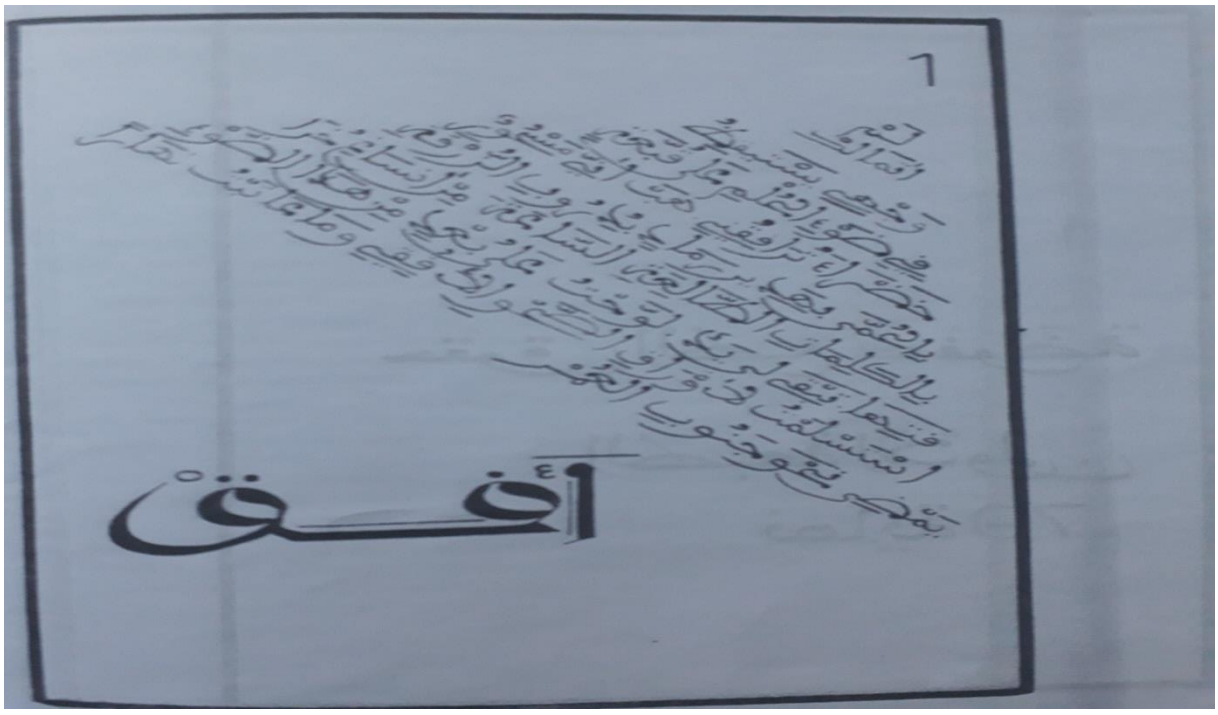
إنَّ غياب الوعي بهذه التطورات والتحولات من أبرز الأسباب التي شوشت على فهم هذا الشعر ودفعت مبدعيه إلى العزلة والاغتراب وسنحاول في هذا الفصل تحليل بعضًا من قصائد الشاعر مُحَمَّد بنيس الذي اعتمد على الخط المغربي في تحقيق البعد البصري بالإضافة إلى أساليب عديدة في توزيع وتشكيل الجمل والمقاطع الشعرية وإخراجها في متطور مغاير غير معتاد.

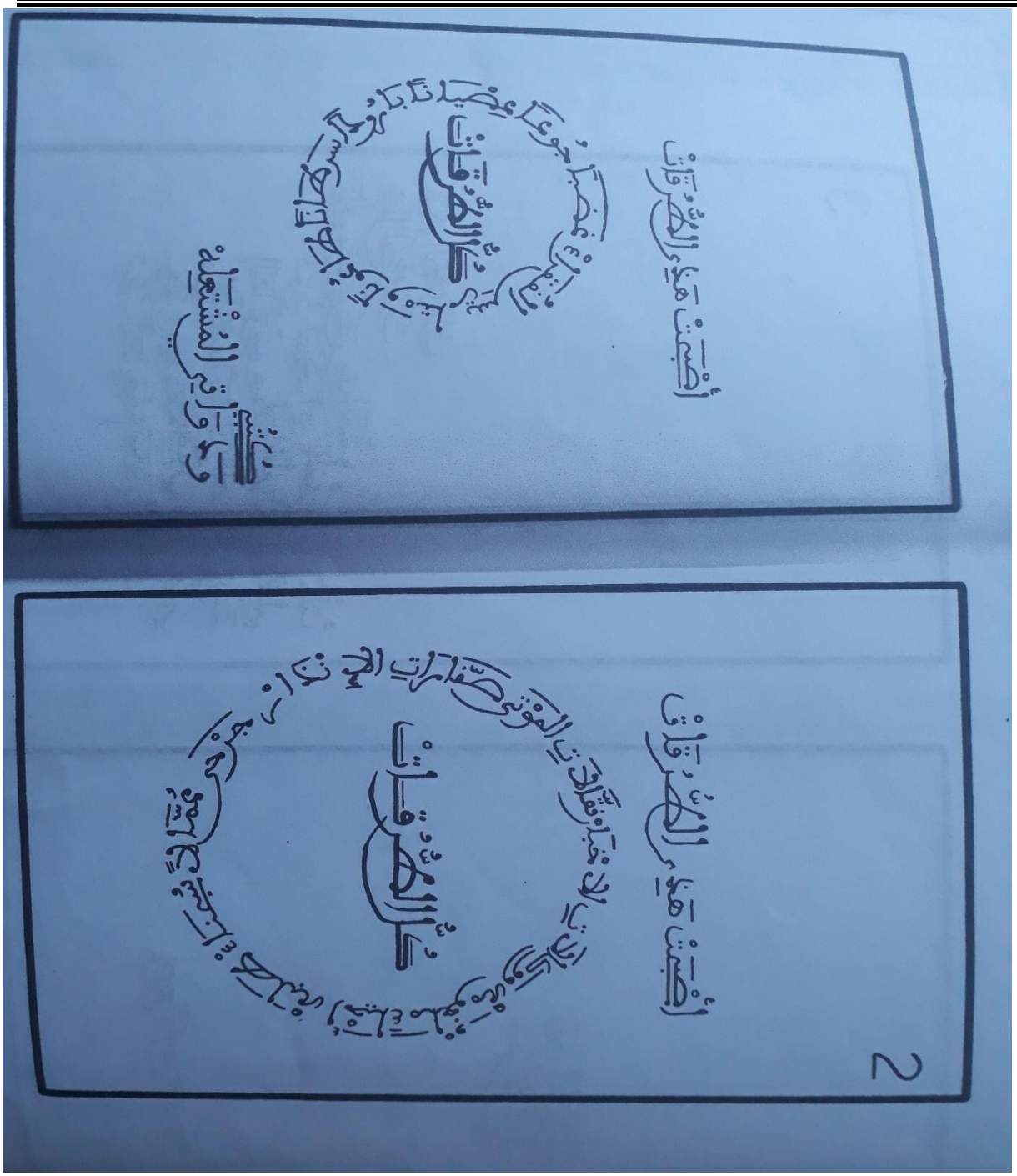
كما تميزت محاولات مُحَمَّد بنيس بالاعتماد على وسيط هذا الخطاط (عبد الوهاب البوري) في إنجاز الخطوط، هذا الأخير الذي ساهم في تغير مسار الحلقي، الأمر الذي يجعلنا أمام منتحين هما الشاعر والخطاط.

يقول الدكتور مُحَمَّد بنيس في نطاق تبريراته لهذا المنحى أنَّ " تبني بلاغة شعرية جسدية، خارجة عن المألوف، مبتعدة عن أوهام أو ميتافيزيقيا الصوت تسعى إلى الاحتفال بالخط والجسد ضدا على جبروت الصوت كما أنّه سعى من خلال استلهام الخط المغربي إلى ما أسماه حل معضلة التواصل والتلقي الشعري الحديث، مؤكدا على الخط المغربي الذي يمثل الخصوصية القومية، تمييزا لها عن الخصوصية المشرقية التي ظلت مهيمنة."[1]

[1] مُحَمَّد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981.

إنَّنا أمام تصور يحاول أنّ يخرج من قيود ليلج قيودًا أشد... لقد تميز الشاعر مُحَمَّد بنيس بالتحرر والانفلات من القيود المختلفة في الكتابة الشعرية، إنَّ الكتابة عنده مزج بين المحسوس الداخلي والصورة الحسية البصرية، على هذا النحو سار شاعرنا في بلورة مقاصد تجاربه الشعرية العميقة التي اعتمد في كتابة أبياتها على شكل أشكال هندسية مختلفة (الدائرة، المثلث، المربع، المخمس، المعين، الأقواس...) وفي هذه الأشكال نشرت مقطوعات وقصائد على صورة هندسية معينة.





كما استخدم تقنيات وأدوات شعرية متطورة ضمن هذه الأشكال الهندسية ليبحث الشاعر من خلالها عن معجم جديد خاص به. يستخدم "مُحَمَّد بنيس" بياض الورقة ويوزع على فضائها الهيئة الطباعية لإثارة المتلقي وحثه على إمعان البصر في تشكيلها الخطي، وسنحاول من خلال هذه الدراسة مقاربة هذا التشكيل البصري من خلال نماذج شعرية وبناءً على ذلك وقفت على الظواهر الفنية التي جسدت هذا التشكيل.

النموذج الأول

النموذج الأول[1]

قراءة مثل هذا المقطع الشعري تستلزم إدراك القصيدة مجسمة على صفحة الورقة ووعي نوتاتها الشعرية الصغرى التي تمثلها بعض الكلمات والمتأصل في هذه الأسطر الشعرية التي تشبه الشجرة في تداخلها وفي تفرع جذعها يمكنه أن يلاحظ في هذه الجمل المتموجة إيقاعا بصريًا دراميًا يعبر عن

[1] المقطع مأخوذ من قصيدة: قتلوك

حوار بوحي وارتداد داخلي، رسم الشاعر من خلاله حزنا عميقا وجرحا داميا كما نلاحظ حروفا منحنية متوهجة شكلت دلالة بصرية، فالحرف (ينحني، يتموج، يتدور، ينبسط (الدم) ليختزن جميع الإشارات الدالة.

إنَّ هذا الخرق للألفة الخطية التقليدية يكسب النص كثافة وسمكا.

فالقيمة الجمالية يمكن أن تثير المتلقي غير أنَّ المثير الحقيقي هو خرق السنن المألوفة.

إنَّ هذه الكتابة الشعرية الجديدة تحول النص من نص قابل للاستهلاك إلى نص غير قابل للاستهلاك (نص منتج) وبالموازاة فإنَّ النص المبني على الفراغات نص محفز على المشاهدة والقراءة، نص مشبع بالحبر الناطق فوق رقعة السواد.

سمك وحجم الحروف والأسطر:

هي اختلاف الحروف من حيث الحجم فقد عمد الشاعر إلى تكبير بعض الكلمات (كلمة الدم) وهذا ما يعرف بالنبر البصري وهو كتابة جزء من النص (كلمة، عبارة أو مقطع) بخط عريض لتسجيل دلالة الصور بصريا الهدف منها التأكيد على وحدة معجمية، فقد ركز شاعرنا على كلمة (والدم) واضعا إياها في مركز القول وقلبه ومنها تفرعت تموجات كلامية أخرى لها دلالاتها أيضا هذا الرسم المعبر عن الغدر والخديعة وعن الدم المهروق في الطرقات.

النموذج الثاني

النموذج الثاني:

الشكل الهندسي:

لجأ الشاعر إلى الشكل الهندسي المثلث لإبراز تراكم الأحاسيس بالوحدة والوحشة والضياع، فلا يجد له معين في هذه الحياة التي تضج بالمآسي والألم سوى ذاته.

هذا الشكل الهندسي رسم فيه الشاعر منعرجاته الشعورية بخط متفاوت متمايل منكسر، وقد وظفه الشاعر بدلالات بصرية وإيحائية عميقة، مرتبطة بما يعتمر في داخله من اختلاجات نفسية شعورية محتدمة لتجسيد دلالة بصرية مساعدة للقارئ.

تشكيل السطر الشعري (التفاوت الموجي):

تشكيل السطر الشعري هو كمية القول الشعري المكتوبة في السطر الواحد سواءً كان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أو غير تام أما التفاوت الموجي فيعني تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعا لتفاوت الموجة الشعرية المتدفقة عبر كل سطر.

ونلاحظ في هذا المقطع تفاوت أطوال الأسطر الشعرية بين الطول والقصر وأنها غير متكافئة الابتداء والانتهاء، هذا الشكل الكتابي يعمل على استثارة حاسة البصر لدى المتلقي ويحفزها على التفاعل والمساءلة، فمثلا جملة: فيأسرني الظّل في حضرة الدّالية أطول من قوله: تضيق مساحة كفيّ، فيشق حرفي إلى نصفه. هذا التشكيل السطري – غير المألوف- يصيب القارئ بحالة من التوتر والقلق لأنّه يدعوه دائما إلى الرجوع والتتبع ويدفعه بذلك إلى إعادة تركيب النص وتكوينه لتصبح عملية القراءة إبداعًا وصوغًا جديدًا.

هندسة تقسيم الصفحة:

الصفحة الشعرية حيز مكاني غامض وتأتي الكتابة (السوداء) لتقليص ذلك الغموض. وقد قسم شاعرنا هذا النص على مثلثات سوداء وبيضاء تكاد تكون متساوية الأحجام لإدراك الشاعر أهمية النص وتوزيعه على مستوى فضاء الصفحة وجغرافيتها، هذا التقسيم العابر بالرموز والإيحاءات.

إنَّ إمعان النظر في النسق الخطابي اللغوي والنسق التشكيلي يدفعنا إلى القول بأن هناك علاقة بين النسقين بحيث يتجلى التناظر والتناسب فيما بينها من عدة وجوه حتى يمكننا القول إنَّ إبداع الكلام قد حصل بسبب جليّ من الخطاب التشكيلي والرسم.

وهنا تتجلى فعاليات التعقيد والغموض والتوتر الذي نعتقد أنَّ الشاعر شعر به قبل كتابة قصيدته على الورق حيث تشتبك هذه الفعاليات الشعورية بعضها ببعض بأساليب شتى يدرك الشاعر كنهها وسترها فتقودنا إلى نتيجة مفادها أنَّ النص الشعري يخفي ويواري العديد من الأسرار... التي قد تكون غائبة حتَّى عن لمبدع في حد ذاته.

الاتجاه السطري:

يعني تغير اتجاه السطر الشعري بتوجيهه في اتجاهات مختلفة لتوليد دلالات بصرية معنية، والشاعر في هذا النص عمدا إلى تغير اتجاه الجملة الشعرية بين الفينة والأخرى فأحيانا يبدأ الجملة من اليمين وأحيانا أخرى يبدؤها من الشمال في تعاقب متناسب متناظر دلالة على الانكسار الشعوري اليائس، فلم الشاعر وسيلة أخرى أشد مضاء وقوة للتغيير عنا بداخله من انتكاسات وتناقصات.

كما نلاحظ أيضا قلبه لبعض الجمل بخط منتكس مقلوب (المثلث الثاني).

سبو في النخيل يفيق

يمازج بيني وبين امتداد الطريق

تضيق مساحة كفي فينشق حرفي إلى نصفه

هذه النداءات البصرية المنتكسة إنّما هي شكل دال على كسر الترتيب المألوف، إنَّ قلب الجمل بهذا الشكل مفارقة تعكس حقيقة مضادة ويعمل على تأصيل عنصر المفاجأة وإبراز خصوصية الحدث ومخالفته للعادة والمنطق.

علامات الترقيم:

ما نلاحظه عن الشعراء المهتمين بالقصيدة البصرية أنَّ أغلبهم حاول التخلص من علامات الترقيم ولم يستعملوها إلَّا نادرًا ويعني هذا تمردهم على القواعد الضابطة والفرامل المقيدة وجعلوا الشعر ينساب اختيالًا وتباهيا وتفاخرًا ويسترسل بدون قيود ليسمو ويرتفع في الرقعة البيضاء.

من هنا يمكننا القول أنَّ علامات الترقيم المغيبة في النص توسع الدلالة وتكثف المعاني وتحقق للنص اتساقه وانسجامه الذهني.

كما يمكن اعتبار هذا التجاوز ثورة لهؤلاء الشعراء عن سلطة المعيار وتمردًا عن المألوف والنظام السلطوي... ربما كان ذلك إشارة دالة منهم على الرغبة في التغيير وتحويل السائد والانزياح عن المقدس من أجل بناء عالم جديد وغياب علامات الترقيم في النص الشعري يقضي إلى تأويل واحد هو أنَّ إيقاعية النص تكفي لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي لذلك امتنع هؤلاء الشعراء عن الترقيم بعض نصوصهم.

هذه التجزئة للكلمات وتداخلها وامتزاجها تعبير بصري يوحي بالتشتت والضياع وانقسام اللفظ بين السطرين دال على عدم الاستقلال، هذا التدوير منح النص وضعية جديدة لم يسبق لها مثيل في الممارسة الشعرية العربية.

الحركات الإعرابية:

اهتم شعراء القصيدة البصرية المعاصرة بضبط الحركات الإعرابية في قصائدهم شكلا وإملاء ووضعا، فركزوا كثيرا على الحركات الثلاث كالفتحة والضمة والكسرة التي تساهم في تفعيل النص وتوتيره دراميا ودلاليا ورؤيويا، في حين يبقى السكون علامة الصمت والتوقف والرفض والفصل بين المتواليات الكلامية والتخفيف من إيقاع الحركات المتعاقبة.

ومن المعروف أن الفتحة تدل في القصائد الشعرية المجسمة على القوة والتسلط والسيادة والاستواء والاتساع والانفتاح والهيمنة، بينما تدل الضمة على الرفعة والسمو والاستعلاء، في حين تحيل الكسرة على الانكسار والسقوط والانخفاض والانتظار والانحناء.

ويعد مُحَمَّد بنيس من أوائل الشعراء الذين تلاعبوا بالعلامات الإعرابية، وحملوها دلالات جمالية وبصرية كما في هذا النموذج البصري.

التشذير[1]:

التشذير تقنية بصرية، يتم خلاله تمزيق أوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة وتفكيك لوحدتها بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به، هذا الإجراء تشكيل بصري موازٍ لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي.

"هذا النمط من الكتابة الشعرية يؤثر في السامع أكثر مما لو كانت الجملة مكتوبة بالطريقة النمطية، فالإيحاء المقصود من هذا الأسلوب إثارة القارئ دون السامع ودخل هذا النمط من الكتابة بتأثير أو عدوى الفنون التشكيلية البصرية التي تركز على حاسة البصر."[2]

إنَّ هذا الاستخدام - غير المتوقع - غريب ولافت للنظر، إذ يُبطئ سير العين ويُرغم الذهن على التوقف أمام المحسوس.

" يعدّ التشذير رسماً تشكيلياً صورياً للكلمة أو العبارة، فحين يقوم القارئ بالقراءة ومسح المكتوب دون عوائق تستدعي الوقوف، يحدث انقطاع في الاسترسال تمليه خصائص شكلية في الشكل المرئي المقروء عن طريق التشذير في مجاله التصويري للكلمة أو الجملة المخالف للأسطر أو

[1] تعتبر الشذرية أو التشذير (Fragmentation) ملمحاً أساسياً من ملامح الإبداع الأدبي والفني الحديث، ونود الإشارة إلى أنَّ بعض النقاد يستخدم مصطلح التقطيع مرادفا للتشذير.
انظر: سيبير، ميشال، **شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط**، عالم الفكر، المجلد 30، العدد الأول، 2001، ص 249.

[2] المرجع السابق، ص112.

الكلمات التي تعودنا على قراءتها، وهذا يؤدي إلى التأمل البصري التشكيلي الذي يستدعي وقوفاً أمام المعطى لمدة أطول."[1]

إذن التشذير تبعيض وتفتيت وانحلال الوحدة الواحدة ويعادل تمزيق الكلمة معادلاً للتمزيق الوجودي النفسي الذي يعيشه الشاعر. فإذا كان الواقع الذي يعيشه الشاعر غير منطقي ومفكك فإنَّه يمتد بتجلياته وروابطه إلى الواقع النفسي للشاعر وينعكس ذلك في الكلمات المتقطعة.

نموذج يوضح الظاهرة:

[1] مُحَمَّد الماكري ، الشكل و الخطاب،مركز الثقافة العربي، ط1، ص106

النموذج الثالث

ختاما يمكن القول أنَّ القصيدة البصرية تعرف بهذه العناصر التمييزية التالية:

1- تعتمد على متعة العين ومتعة الأذن على حد سواء.

2- تجمع بين البعد الزمني والبعد المكاني.

3- يتم فيها التشديد على ثنائية البياض والسواد.

4- تتأرجح بين الإنشاد والكتابة المجسمة.

5- قصيدة سماعية وبصرية في آن معا.

6- تنبني على ثلاث وظائف أساسية: الوظيفة اللسانية والوظيفة التشكيلية والوظيفة الأيقونية.

7- ترتكز على التنوع السيميائي للخط وتبئير علامات الترقيم، وتنويع الأشكال وتشغيل الألوان.

8- تتطلب قارئا مؤهلا يملك إمكانيات القراءة اللسانية والبصرية.

9- تجمع بين الشاعر والخطاط التشكيلي.

10- تتحول القصيدة البصرية إلى لوحة مشهدية مجسمة.

11- أسرع استجابة وإبهارا وأكثر طواعية وتجاوبا.

هذه التحولات المفصلية وسعت وطورت مفهوم التلقي والتذوق الجمالي وعددت طرائق القراءة.

مـلـحق

التعريف بالشاعر مُحَمَّد بنيس:

شاعر مغربي، ولد سنة 1948 في مدينة فاس، وأحد أهم شعراء الحداثة في العالم العربي. بدأ تعليمه في الكُتاب والتحق في سن العاشرة بالمدرسة العمومية عام 1958م، وتابع دراسته الابتدائية والثانوية والجامعية في فاس، وحصل في "كلية الآداب ظهر المهراز" عام 1972 على الإجازة (البكالوريوس) في الأدب العربي. كما حصل عام 1978 –من كلية الآداب بجامعة مُحَمَّد الخامس بالرباط على دبلوم الدراسات العليا في موضوع "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، وعلى دكتوراه الدولة في موضوع "الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها" عام 1988.

الوظائف والمسؤوليات:

عمل منذ عام 1980 أستاذا للشعر العربي الحديث في جامعة مُحَمَّد الخامس بأكدال في الرباط.

التجربة الأدبية:

شغف بالأدب والشعر منذ بداية المرحلة الثانوية، ونشر قصائده ومقالاته الأولى وهو طالب عام 1967 بجريدة "العلم" المغربية ومجلات وصحف عربية ودولية كمجلة "مواقف."

نشر ديوانه الأول "ما قبل الكلام" عام 1969، قام عام 1985 مع مجموعة من الكتاب والأساتذة الجامعيين بتأسيس دار توبقال للنشر، كما أسس مع عدد من الأدباء والشعراء عام 1996 "بيت الشعر في المغرب" وبقي رئيسا له إلى 2003.

انخرط في اتحاد كتاب المغرب عام 1970 وانتخب في مكتبه المركزي ابتداء من عام 1973، لكنه انفصل عنه عام 1981.

يعود لبنيس الفضل في إعلان اليونسكو عام 1999 يوم 21 مارس يومًا عالميًا للشعر، بعد ما وجه إليها نداء عام 1998 لإعلان يوم عالمي للشعر.

منذ عام 1985 شارك في مهرجانات شعرية وندوات دولية على المستوى العربي والأوروبي والأميركي، وأنجز أعمالا أدبية وفنية مشتركة مع فنانين وأدباء في دول مختلفة.

ترجم من الفرنسية إلى العربية أعمالا لعبد الكبير الخطيبي وبرنار نويل وجاك آنصي وغيرهم.

المؤلفات:

ألف أكثر من ثلاثين كتابا شملت أعماله الشعرية ودراسات عن الشعر المغربي وعن الشعر العربي الحديث ونصوصا وترجمات نشرت في العالم العربي وفي الغرب واليابان، بالإضافة إلى أعمال فنية مشتركة مع فنانين عرب وأجانب.

ترجمت مؤلفاته إلى لغات أجنبية متعددة منها :الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والإيطالية والتركية والألمانية، ومن مؤلفاته في الأعمال الشعرية: "ما قبل الكلام"، "مواسم الشرق" و "نهر بين جنازتين."

وفي الدراسات: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، "حداثة السؤال" ،"الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها" (أربعة أجزاء)، "شطحات لمنتصف النهار" و"الحداثة المعطوبة". بالإضافة إلى ترجمات عديدة منها: "الاسم العربي الجريح" (دراسة) لعبد الكبير الخطيبي، و"الغرفة الفارغة" ديوان شعري لجاك آنصي.

في المقابل، ترجم للشاعر ستفيان ملارمي قصيدة "رمية نرد" وهي من أشهر قصائد الحداثة الغربية وأشدها غموضا، كما ترجم لبرنار نويل، "هسيس الهواء."

كما ترجم للشاعر "ستفيان ملارمي" قصيدة "رمية نرد" وهي من أشهر قصائد الحداثة الغربية وأشدها غموضا وترجم لبرنار نويل، "هسيس الهواء."

الجوائز والأوسمة:

حصل مُحَمَّد بنيس على جوائز شعرية عديدة محليا وعربيا ودوليا منها: جائزة المغرب الكبرى للكتاب عن ديوانه "هبة الفراغ"، وجائزة الأطلس الكبرى للترجمة إلى الفرنسية عن ديوانه "نهر بين جنازتين"، ووسام الجمهورية الفرنسية من رتبة فارس الفنون والآداب، وجائزة تشيبو العالمية للآداب في إيطاليا.

ونال جائزة الثقافة المغاربية في تونس، وجائزة جمعية الشاعر الفرنسي ماكس جاكوب عن ديوانه "المكان الوثني"، كما فاز بجائزة الشعر للدورة العاشرة لمؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية.

خـاتـمـة
عـامـة

خاتمة عامة:

إنَّ الشعر منذ بداياته خرق للمألوف وجنح إلى قول ما لا يقال وانزياح عن الخصائص التركيبية والدلالية للغة.

إنَّ الشكل –في هذا السياق- أمر نفسيّ، فمنذ أن اهتدى الإنسان إلى قول الشعر وهذا الشعر في تطوّر من حيث الشكل في مسار دائم الانفتاح على الجديد الذي تفرزه المنعطفات الكبرى في تاريخ الإنسان ووعيه والشعر الجميل العميق يغير بالشكل أكثر مما يغيّر بالفكرة والقضية، في عالمنا المتأجج بحرب الصورة يمكننا القول: إنَّ الصفة المميزة للقصيدة المعاصرة في شكلها الخاص هو الذي يحدد وظيفتها ويبرر وجودها وتنظيم الشكل الكتابي أصبح من أهم التجليات الحديثة، لذلك فشأن القصيدة كشأن الصورة واحدة تعجبك لو وقفت بالقرب منها، وأخرى تأخذك لو وقفت بعيداً عنها.

يمكننا القول أخيرا: أن شكل القصيدة هو عمقها، هو ماؤها الذي يسقي عروقها ونبضها الذي يفترض أن يخفق في وجدان ومتلقيها وبذلك يكون للتشكيل البصري دور فعال في كشف مغاليق اللغة واتضاح المعنى وتعميق الرؤية.

ولقد استطاع الشعر العربي المعاصر أن يتخلى عن كل ما يربطه بتلك البراءة البصرية التقليدية والإبداع الفني المغرق في الذاتية والإبداعية بالتفوق وأثبت قدرته على تكريس تقنيات فنية بصرية تتمحور حول الإبداع الشعري وأهمية اللغة الشعرية.

أصبحت القصيدة الحديثة بذلك شبيهة بالنبتة لا تنمو إلَّا بقراءة متلقٍ قادر على تخيل ما لم يخض فيه الكاتب، هذا الأخير الذي تكمن براعته وحرفيته في مدى استغلال طاقات المتلقي الذهنية والتذوقية وبناءً على ما سبق ذكره، نقول: أنّنا بحاجة اليوم إلى موقف نقدي في تكوين الرؤية الجمالية والفنية للقصيدة سواء المكتوبة في ديوان أو الواردة في اللوحات التشكيلية أو في الجداريات... وهذا

يقتضي الاهتمام بالنقد الفني إلى جانب الاهتمام بالنقد الأدبي حتّى نحقق متلقيا فاعلا ينطلق في تذوقه بالعمل الإبداعي نحو آفاق تأويلية واسعة انطلاقا من ثقافته الأدبية والفنية.

قائمة
المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أ-المصادر:

1. ابن خلدون – المقدمة – دار الفكر، بيروت، 2004.
2. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، الدار العربية للكتاب، تونس،2008.
3. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت.
4. أبو بحر صفوان بن ادريس التجيبي المرسي، زاد المسافر وغرة محيا الأدب المسافر، إعداد وتعليق: عبد القادر محداد، بيروت، 1939م، 1358هـ.
5. أبو حيان التوحيدي: ثلاث رسائل لأبي حيان التوحيدي، تح ونشر: إبراهيم الكيلاني، مطبعة دمشق.
6. الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1998

ب-المراجع:

1. احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان،ط4، 1983.
2. أحمد المنياوي، جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي، ط1، 2010، دمشق، سوريا.
3. أحمد عبد المعطي حجازي، في مملكة الشعر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، 1999 م.
4. أحمد عوين، شعرية السرد في نظرات المنفلوطي، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2010.
5. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985 م.

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

7. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة، القاهرة، مصر، ط4.

8. جميل حمداوي، مناهج النقد الحديث والمعاصر، إصدارات نادي القصيم الأدبي، 1430 هـ،2009م.

9.

10. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

11. حسين نجمي، شعرية الفضاء السردي، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

12. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د، ط، 2007.

13. راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم، ط2، 2014.

14. رشيد عبد الله بن سليم، العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهرا إبداعيا، نادي القصيم الأدبي، ط 1،1423هـ.

15. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، بيروت، لبنان، إفريقيا الشرق، د ط، 1998

16. سيبير، ميشال، **شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط**، عالم الفكر، المجلد 30، العدد الأول، 2001.

17. صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، د،ط، 2012.

18. صلاح فضل، البينائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1982.

19. عادل مصطفى، دلالة الشكل، دراسة في الاستيطيقيا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، دار النهضة العربية، ط1، 2001.

20. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: ادريس نقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

21. عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة العين وثقافة الأدب، ط2، 2008، دار توبقال للنشر.

22. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلال، شركة الرابطة، ط1، 1996.

23. عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2010،

24. عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، دار المعية للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

25. عبد القادر هني، نظرية الابداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999.

26. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

27. كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، (د،ت)، ط1، 1987.

28. مُحَمَّد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب، تونس، د، ط، 1997.

29. مُحَمَّد الماكري، الشكل و الخطاب، مركز الثقافة العربي، ط1،بيروت، 1991.

30. مُحَمَّد بازي، العنوان في الثقافة، التشكيل ومسائل التأويل، مطابع الدار العربية للعلوم،ط1، 1433هـ ، 2012م.

31. مُحَمَّد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: مُحَمَّد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1984م

32. مُحَمَّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.

33. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر والتوزيع، ط3، 1983.

34. نوارة ولد أحمد، شعرية الثورة في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)، 2008.

قائمة الكتب المترجمة

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة،بيروت، بنان ط2، 1973.

2. أمبرتو إيكو، سيميائية الأنساق البصري، ترجمة: (مُحَمَّد التهامي العماري، مُحَمَّد أودادا)، مراجعة وتقديم: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر، والتةويع، ط1، 2008.

3. تزفيتان تودوروف، الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار بوتقال، المغرب، ط2، 1990.

4. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة (مُحَمَّد الوالي ومبارك حنون)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988 م.

5. فيكتور أيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي مُحَمَّد المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

قائمة المجلات

1. إسماعيل عبد الرحمن، مجلة جامعة الملك سعود، م1، الآداب (01)، 1996.
2. جميل حمداوي، السيموطيقيا والعنونة، العدد 3، المجلد 25، 1997.
3. طارق فتوح، علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 25 ديسمبر 2017.
4. كورات الجيلالي، بلاغة الخطاب البصري، م الآداب والعلوم الإنسانية، ع 4، 2004.
5. مجلة الأهرام، الجمعة 30 جمادى الأولى 1439 هـ الموافق لـ 16 فبراير 2018، العدد 47919.
6. مُحَمَّد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981

الـــفـــهـــرس

كلمة شكر	
إهداء	
مقدمة	أ
مدخل	2

الفصل الأول: مفاهيم عامة حول الشعرية

مفهوم الشعرية	08
لغة	08
اصطلاحا	08
الشعرية في التراث النقدي الغربي القديم	09
مفاهيم الشعرية الحديثة – عند الغرب–	11
الشعرية في النقد العربي القديم	14
الشعرية في النقد العربي الحديث	17
خاتمة	22

الفصل الثاني: المظاهر والتجليات

تمهيد	24
العتبة لغة	24
العتبة اصطلاحا	25
شعرية عتبة الغلاف	25
الإهداء	26
نماذج إهداءات	31
خطاب المقدمات	32
شعرية عتبة العنوان	34
العنوان لغة	34
العنوان اصطلاحا	35
العنوان في النقد العربي القديم	39
العنوان في النقد العربي الحديث	41
علم الخط	43
نماذج قصائد كاليغرافية	46
خاتمة	47

الفصل الثالث: تحليل بعض القصائد البصرية (الشاعر: مُحَمَّد بنيس)

تمهيد	49
النموذج الأول	60
النموذج الثاني	64
النموذج الثالث	71
ملحق: التعريف بالشاعر مُحَمَّد بنيس	68

خاتمة عامة	72
قائمة المصادر والمراجع	75

ال