الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت–

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

الشعرية في قصيدة "طليعة العرب"

لـ: عبد الله بن حلي أنموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبتين:

- مجادي مليكة
- لكحل جهاد

إشراف الدكتور:

بلمهل عبد الهادي

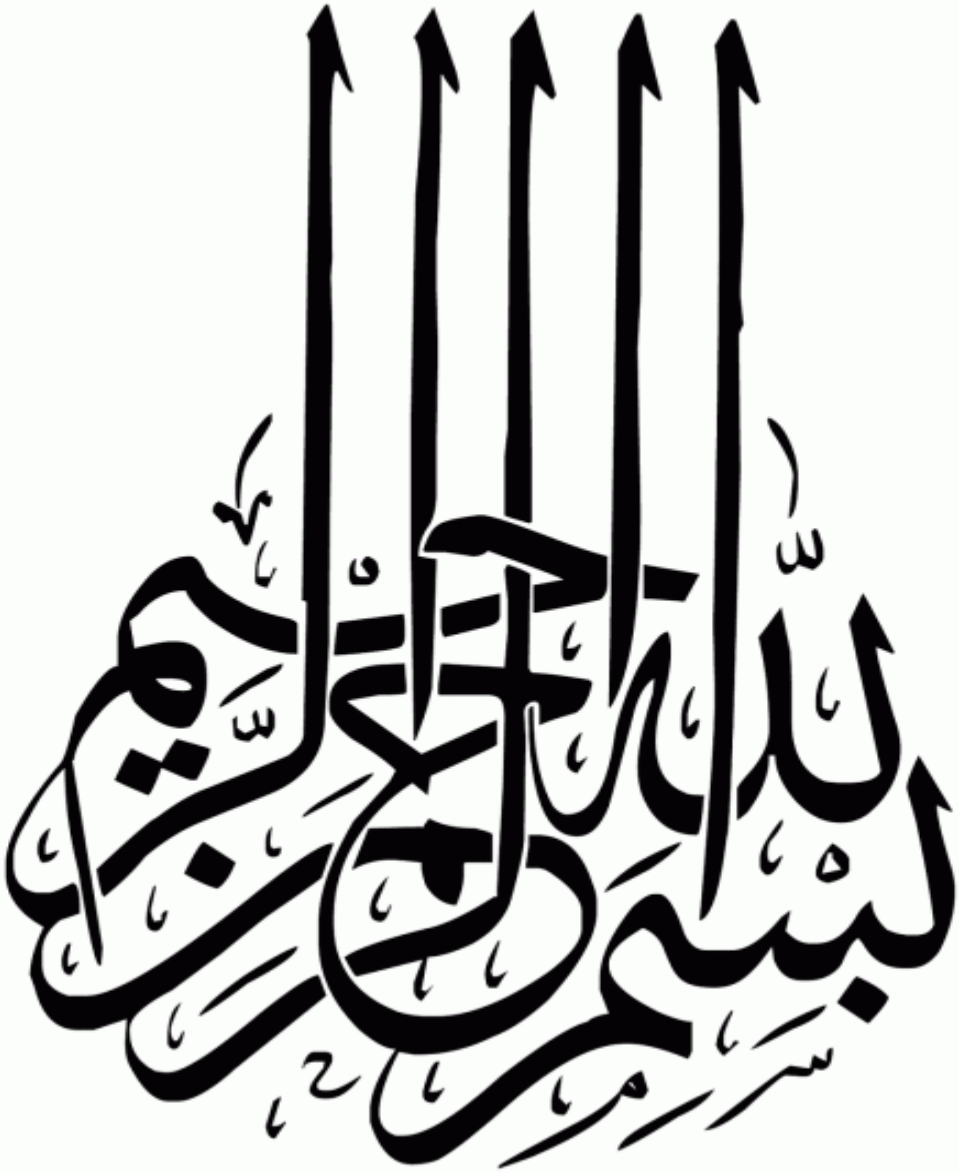
أعضاء لجنة المناقشة:

د. كبريت علي	**رئيسا**
د. بلمهل عبد الهادي	**مشرفا**
د. السعيد بلعربي لخضر	**مناقشا**

السنة الجامعية

2019–2020م

1440–1441هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

قال رسول الله صلى الله عليه و سلم : ﴿من لم يشكر الناس لم يشكر الله﴾

نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف "**بلمهل عبد الهادي**" على ما قدمه لنا من دعم في إنجاز بحثنا، بتوجيهاته و نصائحه القيمة، كما نشكر جميع أساتذة و رئيس قسم اللغة العربية و آدابها و كل إطارات القسم و عمال المكتبة، كما نتوجه بالشكر إلى كل من دعمنا في إنجاز هذا العمل.

إهداء

- إلى التي قال في حقها صلوات الله عليه و سلامه: ﴿أمك ثم أمك ثم أمك﴾ ، إلى نبع الحنان و الحياة إلى الشمعة التي تنير حياتي، إلى التي سقتني لبن المحبة، إلى التي تشقى لتسعدني و تتعب لتريحني و تسهر لنومي، إلى التي لا تعرف الملل و لا الضجر إلى "**والدتي الغالية**"، لولاها لما وصلت إلى هذه اللحظة بالذات، جزاها الله خير الجزاء في الدنيا و الآخرة.

- إلى الذي ألبسني ثوب الإرادة و المنافسة و التحدي و أهداني شراع الأمل و السعادة، إلى الإنسان الذي امتلك الانسانية بكل قوة، إلى أطيب و أحن قلب في الدنيا، إلى" **أبي الغالي**" سندي ومرشدي في الحياة أطال الله في عمره.

- إلى كل إخوتي و أخواتي حفظهم الله.

- إلى كل الأهل و الأقارب...

- إلى كل الأصدقاء ...

- إلى كل من يعرفني من قريب أو بعيد...

مجادي مليكة

إهداء

- أهدي ثمرة جهدي إلى أغلى نعم الله علي في هذا الكون ركيزة الأسرة و نورها الذي لا ينطفئ، إلى التي لا يوجد مثلها في الوجود "**أمي الغالية**".

- إلى الرجل العظيم الذي تحمل مرارة العيش و قساوة الأيام من أجل سعادة أبناءه "**أبي الغالي**".

- إلى أخي و أخواتي و الأقارب و إلى كل زميلاتي.

- إلى كل من أخذ بيدي إلى العلم و المعرفة.

- إلى كل من أعانني على إنجاز هذا العمل.

لكحل جهاد

مقدمة

مقدمة :

الحمد لله رب العالمين، و الصلاة و السلام على النبي محمد الذي أرسل رحمة للعالمين، وعلى آله و صحبه و ذريته و من تبعه بإحسان إلى يوم الدين، أما بعد:

تتواتر البحوث و الدراسات النقدية للبحث عن الهوية الجمالية في النصوص الأدبية، و من أبرزها الشعرية إما من منظور غربي (ياكبسون، تودوروف، جون كوهين ...) أو منظور عربي (عبد الله الغذامي، أدونيس، كمال أبو ديب ...)

كما تعد الشعرية العربية موضوع جدل، و ذلك لتعدد تعاريفها، و تشابك معانيها وإحتوائها على مواطن عديدة اللبس، و تهدف إلى كشف ما يحتويه النص الأدبي، و طريقة تحقيقه لوظائفه الجمالية و الإتصالية.

و يعد النص الأدبي من أبرز ما أبدع فيه الكتاب و الشعراء، و قد حظي باهتمام بليغ، ومرد هذا لما يثيره من إحساس جمالي و تناغم روحي و صحو فكري... على كونه خلاصة لمعارف وخبرات سابقة.

و تأتي هذه الدراسات محاولة الكشف عن كيفية تعامل الشاعر الجزائري عبد الله بن حلي مع الشعرية العربية في قصيدته "طليعة العرب" التي تعتبر من روائع الشعر العربي الحديث، فيها غمس الشاعر ريشته في التاريخ، ليصف عن حسرته و حيرته على الأمة العربية التي تفقد يوما بعد يوم قطرا من أقطارها.

تكمن أهمية هذا الموضوع في محاولة التعرف على المكانة التي احتلتها الشعرية عند النقاد الغرب و العرب، كما حاولنا دراسة الشعرية في قصيدة جزائرية حتى نتوصل إلى الأشكال الفنية والجمالية و الأساليب الأدبية المتواجدة في هذه القصيدة " طليعة العرب".

و الهدف من معالجة هذا الموضوع هو:

- توظيف مفاهيم الشعرية و الكشف عن آلياتها.

- دراسة للوظائف الجمالية التي حققها عبد الله بن حلي في قصيدته "طليعة العرب".

يعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع لعدة أسباب منها:

1/ ميلنا إلى البحث في هذا الموضوع كونه موضوع جديد يخص شاعر جزائري و قصيدة جزائرية.

2/ التعرف على قصيدة طليعة العرب لعبد الله بن حلي كونها قصيدة تحمل في طياتها الأحاسيس والمشاعر النبيلة التي تترجم تأثر الشاعر و حسرته و حيرته على فلسطين و بغداد و غيرهما.

3/ عدم وجود ناتج عملي كاف و دراسة شاملة لهذا الموضوع الهام في الجزائر.

و بناء على ما سبق فإن الإشكالية التي يعالجها البحث و يحاول أن يقدم لها إجابات تلخص فيما يلي:

- ما هي الشعرية و ما هي الشاعرية؟

- هل الشعرية متعلقة بالشعر فقط؟

- كيف كانت نظرة النقاد العرب و النقاد الغرب إلى الشعرية؟

- كيف تجلت الشعرية في قصيدة طليعة العرب؟

محاولة منا الإجابة على هذه التساؤلات، وظفنا خطة للبحث تشمل مقدمة و مدخل وفصلين و خاتمة بالإضافة إلى قائمة المصادر و المراجع.

* مقدمة: فقدت جسدت التصور الشامل للموضوع، و أعطت فكرة عامة تشمل جميع عناصر البحث، و جعلناها الباب الرئيسي الذي يلج من خلاله القارئ، ليعرف ما اشتمل عليه البحث وأعد لأجله.

* مدخل: أدرج تحت عنوان الشاعرية و الشعرية.

* الفصل الأول: كان تحت عنوان الشعرية من المنظور الغربي و العربي

* الفصل الثاني: و هو فصل تطبيقي، كان تحت عنوان "تمظهرات الشعرية في قصيدة طليعة العرب"، حاولنا من خلاله أن نكتشف شعرية عبد الله بن حلي في هذه القصيدة.

* أما الخاتمة: فتناولت عرض لأهم النتائج و الاقتراحات التي توصلنا إليها من خلال الدراسة.

كما هو الشأن مع كل بحث فقد اعتمدنا في بحثنا على المنهج الأسلوبي، كما اعتمدنا في بحثنا على جملة من المصادر و المراجع أهمها:

كتاب الشاعرية و الشعرية لـ " أيمن اللبدي" ، كتاب الشعرية العربية لـ "أدونيس"، مفاهيم الشعرية "لحسن ناظم "، منهاج البلغاء و سراج الأدباء لـ " أبو الحسن حازم القرطاجني"، الشعرية لـ "تزفيتان تودوروف"، قضايا الشعرية لـ " رومان جاكبسون" ، فن الشعر لـ "أرسطو"، بنية اللغة الشعرية لـ " لجون كوهين"، و غيرهم من المصادر و المراجع التي لا يسع حصرها إلا في فهرسها في الختام.

لا يخلو أي بحث من الصعوبات، و لعل أهم الصعوبات التي واجهتنا:

- كثرة المصادر و المراجع التي تطرقت لموضوع الشعرية مما يجعل من الباحث في حيرة من أمره على أي مرجع يعتمد، خاصة و أننا في كثير من الأحيان ما نجد نفس المعلومة مكررة بشكل لافت.

- عدم وجود دراسات سابقة لعبد الله بن حلي.

و لكن بالرغم من الصعوبات التي واجهتنا في مختلف مراحل إعداد البحث، إلا أننا حاولنا تجاوزها على اعتبار أن لكل إجتهاد نقائص، و سنعمل على تدارك هذه النقائص و الهفوات من خلال تدخلات أساتذتي الأفاضل.

و في الأخير أستاذنا المشرف " بلمهل عبد الهادي" مشكور كل الشكر على مد يد العون لنا من خلال نصائحه و إرشاداته و توجيهاته الحكيمة، كما نشكر أعضاء اللجنة الموقرة الذين سوف يبذلون جهدا في قراءة هذا البحث.

مدخل

الشعرية و الشاعرية

أ) الشعرية:

اهتم الدرس النقدي كثيرا بهذا الموضوع و أفرد له عددا من الدراسات كما اهتم بالإصطلاح عليه في محاولة منه كما تقدم لإقامة علم للأدب تام غير ناقص و لا مخلخل، و من المبررات القوية التي مهدت لنظريات الشعرية عدم كفاية البلاغة من جهة و منطق النقود الحدسية و الانطباعية غير الموضوعية من جهة أخرى في ظن النقاد المتأخرين، كما أن عددا من العوامل التي كانت تأخذ حيزا مهيمنا و أساسيا في النقد فقدت أهميتها باعتبارها أساسا لدى بعض المدارس لاحقا مثلما هو الحال في موضوع الصورة عند الشكلانيين مما أسس لضرورة قيام نظريات متكاملة في هذا المبحث[1].

و قد أفرد الباحث حسن ناظم في دراسته المميزة مفاهيم الشعرية موضعا ليشير فيه إلى من يستخدم ترجمة الشاعرية مثلا كالناقد د.سعيد علوش و عبد الله الغذامي و من يستخدم ترجمات أخرى مثل علم الأدب أو الأدبية كالناقد جابر عصفور و مجيد الماشطة و أيضا كمال أبو ديب والإنشائية و كذا الفن الإبداعي و فن النظم و نظرية الشعر و بيوطيقيا و بوتيك أيضا و عددهم قليل، إلا أن المعظم يستخدم الشعرية ملتزما بذلك مثال النقاد محمد الولي حسين و محمد العمري وشكري المبخوت و كاظم جهاد [...] و هم الأغلبية، و إنما أشرنا في استخدام الناقد أبو ديب مثلا لترجمة الأدبية لأنه ينهض بمهمة تأسيس علم الأدب فلا غزو أن يستحب ترجمة و اصطلاح الأدبية بدلا من الشعرية ليماثل ما هو بصدده كما قدمنا في ظننا.[2]

كما ركز حسن ناظم في مطالعته الهامة حول الشعرية، أن الشعرية حسبما يراها «هي محاولة وضع نظرية عامة و محايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، و يغض النظر عن

[1]- أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية، دار الشروق، عمان، ط1، 2006، ص19.

[2]- المصدر نفسه: ص21.

اللغات»[1]، و في هذا ما يحمل مضمون المركزية للأدب شعرا كان أم نثرا أم أي فن لغوي كان، و هو بهذا ينطلق خارج الشعرية ذاتها نحو الأدبية بشكل عام و في ذلك نرى الأدبية أولى بالاصطلاح و إفراد الشعرية للقوانين الخاصة التي تعالج النص الشعري و المسافات الشعرية و متعلقاتها، و قد أفضى تقديم الباحث السابق إلى تشخيص معضلتين واجهتا البحث حول الشعرية عنده و عند غيره «إن الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الابداع) و قد اتخذ مصطلحات مختلفة منها:

الشعرية أرسطو، و نظرية النظم للجرجاني، و الأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة و التخييل عند القرطاجني، أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح الشعرية ذاته مع اختلاف التصور في سر الابداع و قوانينه»[2]

يقدم على ذلك د. محمد صالح الشنطي بقوله «ثمة عدد كبير من المصطلحات التي ابتكرت أصلا للدلالة على تلك السمات الخاصة التي تميز الأعمال الأدبية من غيرها، فإذا كان هناك إجماع على تشكيل النص الأدبي يتكئ على طرائق متعددة مخالفة للغة الكلام العادي المألوف و منحرفة عنه، فإن هذه الطرائق لم تخضع للحصر و قد أطلق عليها أسماء متباينة لدلالة فئة من يرى أن السمات الخاصة بالأدب يمكن التعبير عنها بلفظة الشعرية/ أو الشاعرية/ أو الجمالية / أو الإنشائية/ أو السردية/ أو الأدبية و ما إلى ذلك، و بعض النقاد يخصص بعض هذه الألفاظ للدلالة على نوع أدبي

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص9.

[2]- المصدر نفسه: ص 11.

يعينه، والبعض الآخر يعمم بحيث تدل كل لفظة منها على الهوية الفنية لأي عمل أدبي شعرا كان أم نثرا»[1]

و لا شك أن ما أتت على تناوله الدراسة المستفيضة للشعرية كمصطلح مستخدم منذ أرسطو مرورا بالقرطاجني و قدامة ابن جعفر و الجرجاني و ما قيل عن استلهام جا كبسون لنظرية المعاني والبلاغة و التأسيس عليهما في مجال اللسانيات الحديثة و ما اعتمدته الأسلوبية و من ثم الجمالية وكذلك إفراد الحديث عن شعرية التماثل و من ثم شعرية الإنزياح و الفجوة: مسافة التوتر كان وافيا ومميزا بيد أن ما هو مهم أن الشعرية لو انتهت قوانين لتفسير و ضبط الشعر متناولة النص ذاته و لا علاقة لها بما هو خارج ذلك فإنها تكون قد استوفت الغرض تماما، و لو انتهت إلى أنها قوانين ضبط الإبداع الأدبي بعامة فلابد من إيجاد ما يتخصص في الشعر تحديدا لأن العام لا يلغي التخصيص وإن اشترك فيه السمات النافرة، إنما ما يجعل الشعر مميزا هو بالذات تلك السمات التي تفصله عن باقي الإبداعات الأدبية الأخرى و التي تجعله مميزا بها ناهضا عليها[2].

في العملية الشعرية:

و في معرض الحديث عن نظرات التفسير للشعر و نظريات التحليل حول العملية الشعرية، وجدنا قولا يصبح أكثر إحاطة حينما تدقق فيه قليلا و هو يصف ولادة الشعر و يصف ما فيها من عملية تخليق، بشرط أن يكون جزءا من سياق أو من كلام لاحق، بحيث لا يبقى منفردا و مجبرا على إنتهاء المسألة بما يقول، و نورد هذا الجانب الرائع كما يوضح نفسه بقوله «في الشعر تركيز و خروج بشيء جديد من وراء هذا التركيز حول مجموع هائل من الخبرات و هذا ما يسميه إليوت بنظرية المعادل

[1]- محمد صالح الشنطي: في النقد الأدبي الحديث، مدارسه و مناهجه و قضاياه، دراسة نقدية تطبيقية، دار الأندلس الخضراء، جدة، ط3، 2005، ص 378.

[2]- أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية، در الشروق، عمان، ط1، 2006،ص23.

الموضوعي الذي يراه في سلسلة الأحداث الخارجية التي تصبح قاعدة للتعبير عن الوجدان في الفن»،[1] إذا هي نظرة تحمل لمسة إلمام حول العملية الشعرية و جانبها الأول في التعبير بيد أنها لا تصل الجانب الآخر لدى المتلقي و لا تخبرنا ما ينتج عن هذا التعبير الحامل لمحصلة الخبرات تلك مما يبقيها ناقصة في معرض وصف العملية الشعرية و ما يجري فيها و لا ينقلها إلى النظرية التامة المولدة لمصطلح و لا المكتفي بها كما حاول البعض.

– على أي حال فلقد قدمنا أن نرى أن أمر أي من المدارس المختلفة يكون طريقها سهلا و لا تعبيرها شاملا فيما نحسب، و إن أفرغت جهدها للوصول إلى أوسع ما يمكنها في ذلك، و ما تنوعها و كثرتها إلا دليل على عدم صحة الجزم بأي منها طالما لم تجسر نقطة إلتقاء واحدة بينها، إذ يبقى أن هناك من يركز في زاوية أخرى على تناول العملية الشعرية ذاتها و يهمل زوايا أخرى، و يحاول أن يقول لنا جازما كيف تتحقق و تتم و يمحص في عناصرها التامة بالدرس و المتابعة و العناية من هذه الزاوية بعينها، و بما أن هذه العملية أشبه ما يكون حالها بحال التفاعلات المتسلسلة في الإنشطارات النووية فهي متفرغة تفرغا كبيرا لا يحسن معها النظر في النواتج قبل النظر في المبعث، و تختلف بالتالي مصادرها و شداتها و مسالكها باختلاف مكونات عناصرها و دواعيه و دوره[2].

عناصر العمل الأدبي:

أما عناصر العمل الأدبي فقد تقدم الحديث عن بعض منها و لو لم يكن ذلك إلا في معرض الحديث عن الشعر ذاته، و قد أتى على ذكر هذه العناصر المورث العربي القرطاجني كما يرى الناقد عبد الله الغذامي و يحتج بأن القرطاجني قد حدد ذلك قبل أ يحددها مثلا جاكبسون بوقت طويل فيقول " هذه أربعة عناصر من عناصر جاكبسون لدى القرطاجني نحددها كالآتي:

[1]– سعيد الوريقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2011. ص64.

[2]– أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية، دار الشروق، عمان، ط1، 2006، ص13.

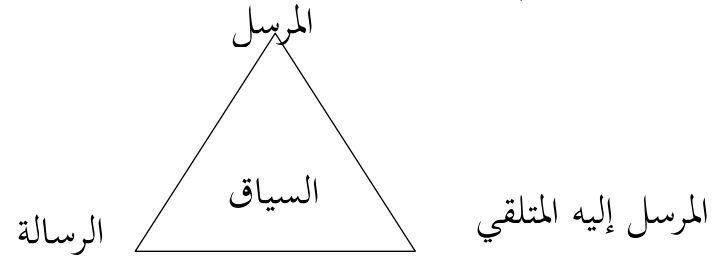
1: ما يرجع إلى القول نفسه – الرسالة.

2: ما يرجع إلى القائل- المرسل.

3: ما يرجع المقول فيه- السياق.

4: ما يرجع إلى المقول له- المرسل إليه [1].

فهو مثلث يدور حوله السياق و تكتمل به عناصر العمل الأدبي التي يؤلف تفاعلها مع التجربة الشعرية، تلك التجربة التي شغلت الدرس النقدي منذ عهد بعيد في محاولة مستمرة للإحاطة بها



التجربة الشعرية:

دراسة التجربة الشعرية دراسة مستفيضة لابد أن تأخذ في إعتبارها إضافة إلى محاولة تفسير العملية الشعرية كما تقدم عناصر العمل الأدبي تامة غير مستثنى منها و لا مقصور على عدد منها، و إن قصر بعض الدراسات كما نعتقد كان مرده إلى هذه الاستثناءات أو الإنحياز إلى عناصر بعينها دون أخرى.[2] و هناك من وصل إلى استنتاجات بأن إقامة علم للشعر سيكون غير مؤكد إن لم تكتمل فيه النظرة و يتجه إلى الشمولية و يبتعد عن التخصيص في المنطلق، من مفترقات أساسية و ليست تفرعات تالية يمكن أن يصار إلى طرق عبر مفاهيمها ففي الوقت الذي يحاول بعض الشعريين إقامة

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص30.

[2]- أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية، دار الشروق، عمان، ط1، 2006، ص 14.

علم للشعر (كوهين- ياكبسون) يحاول البعض إقامة علم للأدب (تودوروف- كمال أبو ديب) [1]. وهذا ما خلص إليه حسن ناظم في دراسته حول مفاهيم الشعرية في معرض تعليقه على الاختلاف الحاصل، و هو اختلاف نقدي في منهج تناول التجربة الشعرية و علاقتها بالأدب بشكل عام.

و بالرجوع إلى عناصر العمل الأدبي و منهج هذه الدراسات نجد أنه بينما أفردت النظريات العديدة في تناول "الرسالة" أي النص و محاولة غلق علم قائم بذاته له و هو ما سيرد تعريفه بمصطلح الشعرية، و بينما وجد المرسل له أي المتلقي مؤخرا بعض من الدراسات في نظرية المتلقي، و دار حول السياق شيء يسير من التناول، لم نجد ما يتناول " المرسل" ذاته أي المبدع أو الشاعر بمتابعة محددة إلا ما كان له من علاقة بالنص أو السياق و أحيانا المتلقي، و إن جرى التطرق إليه فغالبا عبر المدخل السيكولوجي الذي تقدم و الذي يصل المرسِل بالمرسَل له مباشرة عبر توصيفة فرويد السابقة في نزوع الأنا، و لعل الدراسات و التناولات التي ذهبت إلى هذا المرسِل في محاولة أولية لفهم لماذا يقول و ما مصدر قوله منذ عهد بعيد.

و بينما نرى من يتناول مفهوم الخلق الأدبي جملة دون تفصيل فيما يتعلق بهذا المبدع و نكتفي في هذا الجانب بوصف مختصر لما يقوم به واصفا أيضا العملية الشعرية بذات النمط الاختصاري في جانب من مقومات النص مثلما نجد وصف د. محمد زكي العشماوي «و يتحدد بهذا مفهوم الخلق الأدبي بأنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته و روحه»[2]، نجد من يحدد بأن هذه الإضافة هي من زاوية معينة في ذات الشاعر و فكره و روحه، كما د. محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث « و يجب التفريق بين شطري شخصية الشاعر الشعري، و العملي، فالشطر الأول

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 83.

[2]- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1982، ص 32.

مثالي يحكي فيه ذات نفسه كما هي، و يصف مثله و أهدافه و آماله و آلامه، و الثاني عملي يتقيد فيه بقيود الحياة كما هي من حوله»[1]

و مثل هذا التفريق يطمح إلى الفصل بين ما له علاقة بالنص و ما هو خارج ذلك بعد الإنتهاء منه و هو أمر صحيح في جزء منه عند النظر على افتراض تمام بين النص الأولي إن بقي كذلك و بين حقيقة الجزء الشعري في الشاعر.

الشاعرية:

خلص د.محمد صلاح الشطي في كتابه إلى أن نظريات الابداع تقوم على ثلاثة أنماط هي: الإلهام و الحدس و التصميم الذي هو صنعة، و أفرد أيضا الخلق الأدبي و التجربة الشعرية لتكون في مراحل معاقبة تبدأ أولا بالحافز المحرك ثم التأمل و التمثيل ثم المخاض الذي يسبق الكتابة ثم مرحلة الكتابة ذاتها و يليها أخيرا مرحلة التقبيح و التهذيب، كما ناقش أيضا التجربة بشقيها الشعورية و التعبيرية التي أوردها سيد قطب في كتابه النقد الأدبي أصوله و مناهجه و خاصة فيما يتعلق بالفصل بينهما أو التتالي بينهما، كما إنتهى أخيرا إلى أن للتجربة الشعرية و بالتالي لتحقيق الشاعرية لابد من مقومات تنهض عليها و تساعد في تشكيلها و هذه المقومات هي: 1: الموهبة 2: الثقافة اللغوية و الأدبية العامة 3: الشفافية و الرفاهة 4: المعاناة و خوض التجربة، و قد استعرض في كتابه أيضا طبيعة الأدب و النظريات التي تناولت ذلك من محاكاة يقودها الإلهام عند أفلاطون ثم نظرية الإنعكاس و الروح المطلق عند هيجل وصولا إلى النظريات الحديثة كما ناقش نشوء الأجناس الأدبية التي حاولت التعرض لذلك، كما تطرق إلى المدارس الأدبية المختلفة من الكلاسيكية و الرومانسية و الرمزية و الواقعية و المدارس الحديثة، كما تطرق إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي بدءا من الاتجاه اللغوي و

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، دار العودة، ط1، 1997، ص 385.

المنهج النفسي و المنهج التاريخي و كذلك المنهج الاجتماعي و أخيرا المناهج الحديثة الموضوعية و اللسانية و البنيوية و الأسلوبية و غيرها مع التطبيق العملي على كل منها[1].

مراحل الشاعرية:

مراحل الشاعرية هي ذاتها المراحل التي يمرّ بها الشاعر أثناء تطور شاعريته من لحظة الإنطلاق التي تتحقق و حتى آخر النصوص المتحصلة عنه و التي تفيد الدرس النقدي في متابعة الشعرية لديه فهي خمس مراحل كما نتج لدينا و ظهر من استقراء تطبيقي على عدد من الشعراء من خلال شعرهم و تراجمهم و كذلك من واقع التجربة الخاصة، و تدرج هذه المراحل بحسب ترتيبها التصاعدي كالتالي:

- مرحلة الحافة و الانكشاف.
- مرحلة الشاعرية اللغوية.
- مرحلة الشاعرية التصويرية.
- مرحلة الشاعرية المنهجية فالنقدية.[2]

أ- مرحلة الحافة و الانكشاف: هذه المرحلة هي ذات المرحلة التي تبدأ فيها دواخل المبدع بالحركة الناتجة عن اختزان هذه الموهبة المتوفرة و التي لا تنفك تلح على صاحبها مؤكدة له باستمرار أن لديه شيئا مختلفا عن سائر أقرانه ممن هم حوله، و لا يزال يعمل هذا الحافز في نفسه ووجدانه كما المرجل الذي تضرم النار أسفله و لا يزال يكتسب طاقة تزيده قلقا و توترا و نزوغا نحو محاولة الفهم لما يجري في داخله و ماذا يتوجب عليه أن يفعل كي يصل إلى مرحلة من السلام الوجداني و النفسي، إن أزمة هذه المرحلة و ما يصاحبها من توتر و عوارض، هي التي تعود لكي تكرر نفسها دائما كلما كان

[1]- محمد صالح الشنطي: في النقد الأدبي الحديث، مدارسه و مناهجه و قضاياه، دراسات نقدية تطبيقية، دار الأندلس، جدة ط3، 2005، ص291- 293.

[2]- أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية: دار الشروق ، عمان، ط1، 2006، ص27.

الشاعر لاحقا في مرحلة التحفز إزاء عمل أدبي أو قصيدة شعرية و لكنها تصبح تاليا مفهومة لديه معلومة الأسباب في المراحل اللاحقة بعملية إنكشاف مع النفس تلي نوعا من الحوار الداخلي.[1]

ب- مرحلة الشاعرية اللغوية: إن أهم ما تتميز به النصوص الأولى هو البساطة و العضوية و المباشرة و قد تحمل معالجات بسيطة للصور لكن لغتها من النوع العام الذي لا يستشف فيه تميزا و لا أسلوبا، و في الغالب الأعم فإن اهتمام الشاعر في هذه المرحلة ينصب على متابعة الجانب اللغوي و بمبالغة كبيرة لظن الشاعر ضرورة أن تكون له لغته الخاصة و هذا من أول اهتماماته في نصوصه في هذه المرحلة، و من الشواهد في عودة الشعراء إلى هذه النصوص بالعناية تاليا ما يؤكد ما نقول، و من أشهر من عرف عنه ذلك هو الشاعر محمود سامي البارودي الذي كان يصرح و يؤكد ذلك دون الشعور بالحرج، و إذ كان رب السيف و القلم له من الشجاعة الأدبية التي هي وليدة شجاعته المادية و لا تفتك عنها ليصرح بما يقول، فإن كثيرا من الشعراء أخفى أو حرص على إخفاء ذلك رغم كونه يفعل ذات الشيء، و هناك من يعترض على مثل ذلك و يقدم أسبابه ضرورة أن تظل القصيدة أمنية مع نفسها كما أتت، و هذا ما يفيد قطعا الدارس و الباحث في الوقت الذي يحقق هذه الأمانة، بيد أن الوصول إلى مرحلة أن تبقى الأخطاء النحوية و اللغوية كما هي دون لتصحيح كما يقول الماغوط لمجلة الناقد «إنني أثبت كل ما كتبته من قصائد و ان كانت قديمة ... بل لم أصحح حتى أغلاطها النحوية و الإملائية» مسألة فيها نظر كبير[2]، و ذلك لما يجب أن تحمله القصيدة أيضا من قيمة المنفعة و التوجيه و الصحة و السلامة إلى جانب ما يجب أن تحمل من الصدق و الحقيقة إذ أن الولوج على القصيدة من جديد بتغيير في أجزائها الرئيسية في ظني غير سليم لأن ذلك يعني عمليه إعادة تكوين ينتج عنها كما ينتج عن تطعيم النبات أو اللعب بجينات الخلايا و الناتج ليس هو الذي

[1]- أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية: ص28.

[2]- رياض نجيب الريس: مجلة " الناقد" الأدبية تصدر عن دار رياض الريس للصحافة، لبنان، بيروت.

بدأنا به، بيد أن إصلاح أخطاء في سياق اللغة و الكتابة لن يضير بل هو متوجب على الشاعر قبل الناقد.

حرص الشاعر في المرحلة اللغوية على اللغة أساسا، و إنما يقيم منهجه الخاص عبر التمرين الذي يدخل فيه في هذه المرحلة و نتيجة له، فهو يكثف من درسه الإطلاعي على شعر غيره، و ربما يعمد إلى حفظ عدد لا بأس منه من نصوص غيره قديمها و حديثها، و في هذه المرحلة بالذات تبدأ لديه الميول الإنبهارية نحو نصوص بعينها، و نحو شعراء معينين سبقوا عليه و ليس مهما أن يكونوا من الأقدمين أو المعاصرين له، بيد أن إهتمام معظم الشعراء في هذه المرحلة عادة ما ينصب على الأقدم لما تحمله ضمنا هذه الأقدمية من قيم القدوة و الأستاذية المفترضة، و هي قيم يقيمها المنطق الذاتي للشاعر و يؤثر فيها ما يلامس من حكم القريب منه[1].

و في ذات المرحلة هذه نجد حرصا آخر يوازي الحرص على اصطياد اللغة و هو الحرص على المحركات الخارجية يوازي الحرص على اصطياد اللغة و هو الحرص على المحركات الخارجية في النص أي الموسيقى وزنا و قافية، بل إنه ينزع عادة إلى المبالغة في أمرها حتى يكاد يجلس أمام أب العلاء في لزوم ما لا يلزم، مما قد يورث النصوص الناتجة عن هذه المبالغة تكلفا ظاهرا بهذا العامل تكشف في تأكيد القدرة و رغبة في أن يثبت الشاعر لنفسه أنه يسير في الإتجاه الآمن، هذا عوضا عن حقيقة أن أول ما يشبع التوتر في الوجدان القلق هو النزوع إلى الموسيقى السريعة التي يمكن لها أن تشبع ذلك إلى حد ما.[2]

ج– مرحلة الشاعرية التصويرية:

أما مرحلة الشاعرية التصويرية فتقف مفصلا جميلا في تكور الشاعر بعد مرحلة تكون قد نضجت نتيجة المران المكثف الذي سبق أن خاضه في المرحلة السابقة، فتصبح قصائده ذات جرس موسيقي

[1]– أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية، دار الشروق، عمان، 2006، ص 36.

[2]– المصدر نفسه: ص36.

ناضج من سب دون الحاجة إلى تركيز أعلى فيها خاصة من ناحية الموسيقى الخارجية المعتمدة على الوزن و القافية و التشكيل و التنويع الحرفي للكلمات و تتابعها بين حروف مناسبة لإنتاج المظلة الإيقاعية من حروف صائتة و صامتة و مقاطع قصيرة و طويلة، مغلقة و مفتوحة، في هذه المرحلة تأتي هذه العناصر نتيجة طبيعية للمران و الخبرة و الملاحظة الدقيقة دون عناء كبير، مما يسهل تركيز الشاعر في مهمته التصديرية و استتباع الصور في النسق الذي تأتي عليه القصيدة ، إن الشاعر هنا يصبح ذا سيطرة واضحة على الموسيقى و اللغة و ينتج عن ذلك أسلوبه المميز الذي يحسنه و يستثمر عليه، و هذه هي المرحلة التي يمكن للشاعر أن ينوع في أغراض قصائده و أن يظهر مقدرته على الإتيان بالقصيدة المتكاملة المعالم و التي يمكن من خلالها توقع شاعرها لما تتميز به من البصمة الخاصة به و التي يجعل في أغلب الأوقات في جعلها تنطق باسمه دون غيره، إنها المرحلة التي يشكل المعجم الخاص بالشاعر في أثنائها فلا ينفك يستخدم فيها هذه المفردات الخاصة مرتكزا عليها مؤثرا لها، و بنوع من الثقة التي يمكن التأكيد أنها مرحلة تشكيل البصمة الخاصة أسلوبا و لغة بالإضافة إلى أعمال الخيال المحلق منجزا صورا جميلة رائعة متكاملة [1].

د – مرحلة الشاعرية المنهجية فالنقدية:

لقد تم التأكيد على أن السيمة المميزة و الفاصلة بين الشعرية و الشاعرية فيما يتعلق بالانغلاق و الانفتاح أن الشعرية مغلقة على الزمن و النص بحكم احتكامها لمرجعيته الأولى و الأخيرة، بينما نجد الشاعرية منفتحة على الزمن و النص بحكم مرجعيتها لمجموع الزمن و مجموع النصوص الممتدة بينهما، كما أمكن لنا تتبع ثلاث من أهم المراحل الشاعرية بسماتها المميزة و علاقتها الدقيقة من وهج التولد و ما يتلوه من أثر و أدركنا الفرق الواضح بين المرحلتين اللغوية و التصريدية على وجه التحديد، و لاحظنا أيضا حتى الآن أن كلا من هذه المراحل تبدأ من مرحلة سابقة لها و تنتهي بمرحلة تالية

[1]– أيمن اللبدي : الشعرية و الشاعرية، ص38.

متطورة عن سابقتها و مختلفة في نوعية السيطرة الشعرية، أما في هذه المرحلة التي نحن بصددها و التي أطلقنا عليها المرحلة المنهجية فالنقدية فيبدو مما اخترناه من اسم أنها مرحلة واحدة قد تنتهي بشيء مميز فيها و قد تبقى على جزئها الرئيس أي الشاعرية المنهجية، و هذه النقدية إنما تتحصل لعدد من الشعراء دون سواهم لأسباب متعددة و لكنها لا تعود بشيء منها إلى فرق رئيس في درجة السيطرة الشعرية ، و لذا كان الأولى أن تورد على هذا النحو لأن الفيصل الذي ميز فصلنا للمراحل كلها هو درجات السيطرة الشعرية أساسا قبل أي شيء آخر[1].

إذن ففي الشعرية المنهجية هذه يصبح الشاعر قد استقر تمام الاستقرار و نضجت تجربته الشعرية تمام النضج و اكتملت له أدواته بحيث أصبح محققا لسيطرة شعرية تامة هي سيطرة التحقق و هي التي يستطيع أن ينفذ من خلال تحصلها لديه إلى أن يستقر على استقبالية منضبطة تمكنه من إعادة صياغة اللغة الخاصة به مرات و مرات، كما تمكنه من تجريب أكثر من موضوع بل قد يبدع في موضوعات جديدة محددة مثلما أبدع بعض شعراء العرب قديما في موضوعات لم تكن متوفرة لدى الأقدمين، إن سمات هذه المرحلة المنهجية لها علاقة حقيقية بالجهد و الإطلاع و الرغبة في مدّ البصر و ربما التجسير مع شعريات أخرى و مع فنون أخرى و هي العوامل الثقافية التي تشكل أكثر العوامل تأثيرا في هذه المرحلة، فمن تسير له من الشعراء ذلك و بذل الجهد فيه و رغب حقا في خوض غمار هذه التجربة، أمكنه الإتيان بتحف و نفائس جميلة يظهر فيها أثر هذه الثقافة و أثر هذا الإطلاع بشكل بين و ربما أثرت الضعوف، فيستخدم الشاعر للأسف هذه السيطرة و هذه القدرة في إنتاج أنطام ربما من التنويعات غير المنتسبة للشعر إلا وزنا و قافية، كما ورثنا عددا من قصائد اللزوميات فيما لا يلزم و غيرها من الحذلقات اللغوية و التشطير و غير ذلك من أنماط[2].

[1]- أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية: ص38.

[2]- المصدر نفسه: ص 46.

كما أكد عدد من النقاد دور البيئة في الإنتقال أيضا بين غرض و غرض آخر و شيوع المدنية، فقالوا أن مظاهر التجديد داخل القصيدة بالموضوعات هو مظهر بيئي لا يؤدي إلى تجديد في موضوع إلا إن صادف شاعرا مجدا خلصت له مرحلة المنهجية تماما مسلمة قيادها، و دقق في هذه البيئة النظر و لم يمر بها مرّ الكرام و هوما أحسب أن شاعرا كأبي نواس صاحب الإطلاع قد فعله حقا و عن جدارة و استحقاق، فَنَطَقَ بذلك و لم ينطق غيره من حوله كثيرا كانوا و ما زالوا في ذات البيئة و ذات الأثر، أما أبو نواس فشاعر مرواغ قال في شهادته الشعرية مرة « ما قلت الشعر حتى رَوَيْتُ لستين إمرأة منهن الخنساء و ليلى فما ظنك بالرجال»[1]

الشعرية و الشاعرية عند عبد الله الغذامي:

يقترح عبد الله الغذامي ترجمة مصطلح (Poétique) الفرنسي أو (poetics) الإنجليزي بالشاعرية، و يقلل توجهه هذا بالخاصية التي يتسم بها مصطلح الشاعرية، من حيث هو «جامع لخصائص اللغة الأدبية إن في الشعر أو النثر»[2]، و مرد هذا لما تبثه من روح و نبض و لقوتها التأثيرية العميقة في سباقات توظيفها المختلفة، فإذا ما قيل «موسيقى شاعرية، منظر شاعري، و موقف شاعري، و هم لا يقصدون بذلك الشعر، و إنما يقصدون جمالية الشيئ و طاقته التخيلية، و هذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح» [3]، فالموسيقى و المنظر و الموقف .... و غيرها، كلها قرائن تحيل على الطاقة الإيجابية لكلمة الشاعرية، و بالمقابل ينتقد ترجمة (Poétique) إلى الشعرية، كون هذا المصطلح «يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر»[4] .

---

[1]- شهاب الدين الأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق محمد خير طعمه الحلي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط5، 2008، ص95.

[2]- ينظر عبد الغذامي: الخطيئة و التفكير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6، 2006، ص12.

[3]- المرجع نفسه: ص 22.

[4]- المرجع نفسه: ص 21.

فمأدى هذا القول أن الشعرية رهينة بالشعر فقط لا كما الشاعرية، تتعداه إلى النثر. و يعارض حسن ناظم هذا التبرير، فيقول: «يبدو لي أن هذا التصويع لا يؤدي مهمته إطلاقا، فلفظة الشاعرية ليس لها المؤهلات الكافية بما هي لفظة فحسب لتصف- أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر و النثر، فالشاعرية هي في الأخير مشتقة من شاعر و بالتالي فهي ألصق بالشعر» [1]، فقد رد عليه حسن ناظم بالتبرير نفسه و لكن قرنه بالشاعرية، و كأنه يعدل كفة المتراجحة بأن لفظ الشاعرية هو الآخر يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر. و ما يستشف من هاتين المعادلتين تغيب النثر، و استناد الشعر لكلا المصطلحين، و لكن بعيدا عن هذا التعارض إلى غير الأدب و ما يؤكد هذا قوله: «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، و نذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، و صيغ التعبير، و الأجناس الأدبية» [2] ، والحال نفسه عند الغذامي إذ عرفها بأنها «الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، و هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي» [3]، و ما ورد و مفهومه و موضوعه لا في غايته، و الشاعرية عنده «إنتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل من اللغة من كونها إنعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تلون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم» [4] ، فالشاعرية تهفو بالخطاب اللغوي من العالم الحسي إلى العالم المتخيل، فالكلمة تغدو إشارة متناسلة الإيحاءات، مثيرة للإحتمالات، و تقرع عقل متلقيها، و تخلخل فكره و تبعثره في الزمن، و ترحل به في عوالم شتى، فهي «تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة، فهي لغة عن لغة، تحتوي

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص15.

[3]- عبد الله الغذامي: الخطيئة و التفكير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6، 2006، ص23.

[4]- المرجع نفسه: ص 38.

اللغة، مما تحدثه من إشارات، من موحيات لا تظهر في الكلمات، و لكنها في مشاربها، و هذا تمييز شاعرية عن اللغة العادية»[1].

و باعتبار النص يوظف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارة اللغوية فيه فحتما يؤدي ذلك إلى «تعليق ثنائيات الإشارة و تتحرك من داخله لتقيم مجالا تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر إنعكاس يؤسس للنص بنية داخلية تمتلك مقومات التفاعل الدائم»[2]. و هذه الحركية المتولدة تسيطر على المتلقي و تجعله يتفاعل مع النص. و تتقاطع شاعرية الغذامي مع بقيات الشعريات في اعتماده على آلية الانزياح، فهي ذلك الحدث الإنحرافي الساحر، بعبارة أدق في نتاج «تحول عناصر اللغة من الدال على المدلول خارج عنه إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها و تلغي المدلول القديم للكلمات التي تحل في مكانه»[3] فآلية الإنزياح تلعب دورا كبيرافي التأسيس للشعرية في النصوص الأدبية، إذ تخرج اللغة من عباءتها القديمة و تلبسها مدلولات جديدة و كان الدال نفسه يتحول إلى مدلول. و مادام النص «شاردة ينام عنها مبدعها، فلابد من خلق يسهر جراها و يختصم، و كون النص وجود عائم في فضاء اللغة» [4] ففاعلية هذه اللغة تكمن في اللغة ذاتها خاصة و أن النص لا يقول شيئا و يقول كل شيء، و صمت اللغة ذلك يستلزم قارئا مثاليا، حتى يحدث ذلك التفاعل و الوصال الذي يثمر المعنى. و لكن رغم هذا يبقى المعنى بدوره مؤجلا لأن النص ينتظره قراء آخرين، و يبقى النص بهذا ذو عاكفتين مفتوحتين «نص مفتوح، و مطلق للخروج، و القارئ ينتج النص فيتفاعل متجاوب لا تقبل استهلاكي»[5]، و إذا ذلك كذلك، فسيرتضي النص لا محالة بأن يولج عن باب الخروج، و يؤكد كذلك على السياق و أهميته للنص فهو «كما السماء

[1]- عبد الله الغذامي: الخطيئة و التفكير، ص 22

[2]- المرجع نفسه: ص24.

[3]- المرجع نفسه: ص 14.

[4]- المرجع نفس: ص28.

[5]- المرجع نفسه: ص65.

للنجم، فكان الكاتب حينما كتب ذلك النص المعين أفرده نجما بنظره و استعار وجوده ليخصه بميلاد شخصي، و يكون هيأه للقارئ لكي يحتضنه عندما يخصه بنظرته و الفاعلان الكاتب و القارئ في (مجالي) الأدب التي تقيم الألفية بينهما و توجه نظرهما نحو نص واحد، و لكل منهما الحق في أن يصنع من هذا النص ما شاء حسب مبادئ اللعبة: السياق»[1].

فللسياق أهمية بالغة في تحقيق الوظيفة الشعرية المرتكزة على عناصر التبليغ بخاصة الرسالة و السياق.

ومن هنا يكمن القول أن شعرية القدامى شعرية إنفتاح و تساؤل، تولي القراءة أهمية كبيرة لفاعليتها في فهم أسرار و خبايا نسيج النص و سياق حكايته.

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة و التفكير ، ص 38.

الفصل الأول

الشعرية في المنظور الغربي و العربي

الشعرية عند النقاد الغرب

أصول الشعرية الغربية:

1/ إن البحث في أصول الشعرية –بالمفهوم الذي تقدم- معناه إعادة النظر في موقف جميع شعوب الأرض من تجاربها الشعرية والأدبية الموغلة في القدم، والمتمثلة في الأناشيد الطقوسية والدينية، الأحكام، الحكايا الميتولوجية، الأغاني الفلكلورية، والنصوص المكتوبة أدبيا في المجتمعات التي يملك فيها المفهوم الأدبي قيمة فعلية"[1] حيث إن البحث في أصول الشعرية يكون على مستوى الأحكام التي أطلقها الإنسان على نوع من السلوكات القولية الراقية، لأنه "ليس عجيبا أن يحاول الإنسان تحليل الشعر وشرحه وتفسيره بهدف فهم خصوصيته بشكل أفضل"[2].

ولعل البحث في هذا المجال وجد أن هذا الخطاب متعدد بحسب الجوانب التي يشتغل على مستواها، ونظرا لتعدد هذه الجوانب (الوظيفة، المضمون، الشكل، المبدع، المتلقي) فقد سعت المحاولات التنظيرية إلى تنظيم إنشغالات هذا الخطاب الناشئ حول الأدب وإدراجها تحت نظريات كبرى كنظرية المحاكاة، نظرية التعبير، نظرية الخلق، نظرية التعبير، نظرية الإنعكاس[3] ألا أن من يقتفي أثر الخطاب الناشئ حول الأدب قد يعثر على خطابات غير مؤهلة للإنضواء تحت تسمية نظرية، كأن يعزو الخطاب قول الشعر إلى الوحي أو آلهة الشعر ، كما يرى ذلك الشاعر الإغريقي "هيسيودوس"(Hesiodes) إذ" أن وظيفة الشعر عنده هي التعليم أو نقل رسالة سماوية"[4] أو

[1] – جان ميشال فوفار: تحليل الشعر، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1-2008 ص05

[2] – المرجع نفسه ص05

[3] – شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البحث للطباعة والنشر قسنطينة الجزائر، ط1 1984-ص12

[4] – المرجع نفسه: ص13

الشاعر "هوميروس"(Homers) الذي يرى أن الغاية من الشعر هي"الإمتناع الذي يولده نوع من السحر"[1]

لا يكون البحث عن أصول الشعرية على مستوى هذه الأقوال الشبيهة بالإنبطاع غير المؤسس الذي لا يستند إلى فلسفة في المعرفة ولا يتكئ على منهج في الإجراء، بل يكون على مستوى الخطاب الذي يرقى إلى أن يكون نظرية على أن النظرية تعني: "مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة والمترابطة والعميقة المستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة"[2]

لقد حاول أفلاطون تفسير الشعر انطلاقا من فلسفته المثالية، ألا أن تفسيره كان يأتي في سياق الحديث عن الأخلاق هادفا أساسا إلى تبيان أثر الشعر في سلوك المواطنين، وبالتالي فأحكامه الأدبية ذات مرجعية أخلاقية لا فنية، حيث كان حلقة أخيرة في سلسلة النقد الأخلاقي الذي كان من رواده الشاعر المسرحي "أرستوفان" (Aristophane) الذي كرس النظر في الأخلاقية من خلال نقده الأخلاقي المتضمن في مسرحياته كنقده لفلسفة "سقراط" في مسرحية (السحب) وهكذا يبدو للوهلة الأولى أن كلمة شعرية عند أرسطو أوسع من كلمة الشعرية في طبعتها الحديثة من حيث الدلالة، فلو أن كتابة أرسطو جاء –مثلا– متناولا أجزاء بعناوين من قبيل العمران، النسيج، صقل المرايا، صناعة الجرار .... إلخ، لما كان في الأمر غرابة بقدر ما الغرابة تكمن في أن يكون الكتاب يتناول قضايا أدبية فقط لأن القول بهذا الطرح الأخير معناه أن كلمة (poetica)التي تطلق على كل الفنون أصبحت دلالتها مقصورة على صناعة الأدب، بمعنى أن دلالة هذه الكلمة شذبت أطرافها، وطرأ عليها تعديل على الدلالة.[3]

---

[1] – شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص13

[2] – المرجع نفسه: ص14

[3] – لويس معلوف: المنجد (قاموس اللغة)، الطبعة الكاثوليكية، ط14، 1954، ص 445،446.

2/ إن الحديث عن الشعرية –كنظرية حديثة– بقصيدة التأصيل ليس من قبيل المراجعة لتاريخ تكوينية هذه النظرية والبحث في التعالق بين أولها وآخرها بقدر ما هو بحث عن أوجه التشابه فقط، لأن الحديث عن شعرية "أرسطو" مثلا كأصل لنظرية الشعرية في طبعتها الحديثة يأتي في سياق ما يمكن تسميته بإعادة الإعتبار لمنهج أرسطو ومبادئه في التعامل مع الظاهرة الأدبية، تماما كما فعلت البنيوية حين أعادت الاعتبار لمبادئ الشكليات الروسية حيث "لم تكشف نصوص الشكلانيين الروس إلا بعد فترة بفعل التيار الذي أحدثته المدرسة البنيوية"[1]

ولهذا الإعتبار يتخذ الحديث عن موضوع الشعرية منطلقا له المفهوم الذي تشكلت به الشعرية في طبعتها الحديثة في النقد الحديث المعاصر، ثم العودة بالمفهوم إلى الأصول.

يرى "تودوروف" (tzvetan Todorov) أن الخطاب الناشئ حول الأدب – والذي ينشأ مع نشأة الأدب ذاته– يتجسد في موقفين "يرى أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيتها كل نص معين تجليا لبنية مجردة"[2] فيسمى الأول تأويلا والثاني علما على أن هذا الأخير ينظر إلى النص الأدبي نظرة بنيوية تجعل منه تجليا لبنى كاملة فيه تنظمها قوانين داخلية دمما يجعل الإشتغال على مستوى نص أدبي بهذا المفهوم "هدفه وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي ناتجا لها "[3] بخلاف التأويل الذي يهدف –كاشتغال على مستوى النص الأدبي– إلى وصف الأثر المفرد وتعيين معناه.

[1] – صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، أطلس النشر والإنتاج الإعلامي القاهرة، ط4 ،2005 ،ص60

[2] – تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر:شكري المبخوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ط1، 1987، ص20

[3] – المصدر نفسه، ص 22

I– مفهوم الشعرية في النقد الغربي:

الشعرية قديمة جديدة في نظرية الأدب، قديمة لأنها تعتمد في عمقها التاريخي إلى أرسطو وكتابة فن الشعر أو البيوطيقيا الذي كتب في القرن الرابع قبل الميلاد وجديدة لأنها حظيت باهتمام كبير من النقاد المعاصرين، ولا سيما نقاد الإتجاهات النصية.

لقد غدا موضوع الشعرية الموضوع الأثير لدى النقاد المعاصرين، فاهتموا به عارضين رؤاهم في هذا الموضوع،

وألفوا الكتب التي تشرحه وتوضحه وكان جاكبسون من السابقين في هذا المجال، وينطلق من رؤيته الشعرية من نظرية الإتصال وعناصرها الستة: المرسل والمرسل إليه والرسالة والسياق والشفرة وقناة الإتصال، إذ يوجه المرسل رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياق تحيل إليه، كما تقتضي شفرة مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي أحيانا قناة اتصال ويولد كل عنصر من العناصر الستة وظيفة لسانية مختلفة، وتعني الشعرية بالوظيفية الأدبية التي تولدها الرسالة[1]

إن ما ذكرنا حول اشكالية المفهوم، يعيق بشكل أو بآخر إمكانية وجود تعريف جامع مانع للشعرية، ومع ذلك فإن كل دارس للشعرية قدم اجتهاده في هذا الخصوص، فمنهم من رأى أن الشعر هي صنو الحداثة، فحيثما وجدت الحداثة وجدت الشعرية[2]

وبما أن الشعرية تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية لم يقتصر الإهتمام على الشعر وحده، وإنما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبية الأخرى ومن أبرز الدراسات التي عينت بالأدب الروائي

[1] – جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1988 ص57

[2] – أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار العودة: بيروت ط1 1975، ط2، 1979 ص80

انطلاقا من هذا الفهم دراسة باختين الشعرية دستويفسكي[1] التي عنى فيها بالوظيفة الفنية لأفكار دستويفسكي وليس بأفكاره نفسها من خلال كشفه عن تعدديه الأصوات عند ذلك الروائي إذ أن البناء الروائي لديه يقوم على تلك التعددية[2]

ويرى حاتم الصكر أن تاريخ الشعرية في الغرب يضم نظريتين: سلفية وحديثة مستندا على المعاينة التاريخية للشعرية في الكتابة العربية الموروثة والحديثة، كما يرى أن شعرية أرسطو تنحصر في التمثيل، وتحدد في المحاكاة حصرا، ولعل قراءة أرسطو قد جرت زمنا طويلا على هذا الأساس وهي قراءة حديثة[3]

وننتقل من وصف الشعرية الموروثة بقيامها على المحاكاة، والقصد لنرى ما آلت إليه الشعرية بعد أن لمستها مناهج النقد الحديثة ودرسها العاملون في حقل نظرية الأدب، ولعل فصل تاريخ الأدب عن الأدب خطوة تجاه دراسة أدبية الأدب، أو اتخاذ الأدب ذاته موضوعا للدراسة ثم تبلورت الخطوة التالية في الانتباه إلى أن الأدب فن لغوي تجدر دراسته انطلاقا من خصائصه اللسانية حيث "تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة"[4]

ولعل الشعرية تكشف قوانين النص السردي الداخلية، وتركز على صناعة التركيب من حيث هي صناعة أدبية فنية، كما ترتكز على حركة انتظام العلاقة بين عناصر النص، بل تصل إلى جعل النص هيكلية يشتغل نظامها.

---

[1] – ترجمها، جميل نصيف التكريتي بمصطلح آخر، هو قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي ترجمة: جميل نصيف التكريتي، بغداد 1986

[2] – المرجع نفسه: ص111 وص387

[3] – حاتم الصكر: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة النثر، الشعر العربي في نهاية القرن، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر ط2 1997 المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص12

[4] – تزفينان تودوروف: الشعرية، تر: شكري مبخوت، و رجاء السلامة ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1987، ص 25.

1- الشعرية عند الشكلانيين الروس:

إن الحديث عن الشعرية كنظرية أدبية حديثة يتخذ له من حركة الشكلانيين الروس محطة انطلاق تلك "الحركة التي أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية"[1] حيث تعود نشأة هذه الحركة إلى منبت لساني محض إذ تشكلت من التلاحم بين حلقة موسكو اللسانية وجمعية دراسات اللغة الشعرية المعروفة ب: أبوياز opoiaz[2] ولئن كان عمر هذه الحركة قصيرا حيث امتدت من العام 1950إلى غاية 1930، وبالرغم من الارغامات التاريخية التي لم تكن اطلاقا في صالح توجه الحركة (المد الشيوعي الإشتراكي) .... وبهذه القامة العمرية القصيرة، استطاعت أن تصنع منعرجا حاسما مستوى سيرورة الذائقة الجمالية في تقدير قيمة النصوص الأدبية، حيث "دافعت ضد الضبابية في الأدب في حقبة ما بعد الرومانسية وضد علم النفس مع العودة إلى الكلمة إلى الوسيلة الأدبية[....] وإلى العلاقات البنيوية في مقابل الملامح البنيوية جاعلة الأدبية الخاصية المميزة لفن القول[3]

أصبحت "الشعرية" من أشكل المصطلحات الأكثر غموضا بسبب الدراسات والبحوث فما هي الشعرية؟ وما موضوعها؟

أول ظهور لهذا المصطلح كان في مطلع النهضة اللسانية الحديثة، مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني، خلال السنوات الخمس عشرة التي تلت "1945" ظل الشكلانيون الروس شبه مجهولين في فرنسا ولم يكن الحديث عن "نظرية الأدب" إنما عن الإبداع الأدبي لأن الأدب صار أرضا بدون مالك، جذور الشعرية ترجع إلى أرسطو الذي سمى كتابه "Poetiks" فن الشعر أو فن الشعرية

---

[1] – فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية،تر: الوالي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000 ص05

[2] – أحمد يوسف: القراءة النسقية(سلطة البنية ووهم المحايثة)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1،2007، ص91

[3] – عز الدين: حسن البنى الشعرية والثقافة(مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003 ص28،29

برزت ضمن الحركة الشكلانية أبحاث "رومان جاكبسون" يرى أن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل هو الأدبية[1]

وقد تمحورت مبادئ الشكلانية الروسية حول أطروحتين أساسيتن:

1- تشديدهم على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.

2- إلحاحهم على استقلال علم الأدب[2] وهذا ما يسمى عند بعض النقاد بانتهاك الشاعرية لقوانين العادة، وهذا بدوره ينتج تحويلا للغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها –أي اللغة– عالما آخر وربما بديلا عن ذلك العالم.

إذن الشعرية في رأي "جاكبسون" عبارة عن خصيصة علائقية، وهذا لأنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية: أن كل علاقة منها يمكن وقوعها في سياق آخر دون أن يكون شعريا، في حين هذا السياق الذي نشأت فيه هذه العلاقات سيتحول إلى فاعلية خرق الشعرية ومؤشرا على وجودها[3]

2- الشعرية في المفهوم الأرسطي:

يقول أرسطو في كتابه فن الشعر «أن الشعر محاكاة تتسم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد وهي: الإيقاع والانسجام واللغة».[4]

---

[1] – فيكتور إيريخ: الشكلانية الروسية، تر: الوالي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000 ، ص14

[2] – يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، دار أقطاب الفكر ط1 2007 ص19

[3] – الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون، منشورات دار الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010 ص58،59

[4] – أرسطو: فن الشعر ترجمة عبد الرحمان بدوي دار الثقافة بيروت د.ت.ص45.

فالشعر عند أرسطو هو محاكاة والمحاكاة الأرسطية لا تعني تصوير الواقع بحذافيره تصويرا فوتوغرافيا، ولا تعني أيضا تقيد الشاعر بالأحداث كما جاءت ولكن عليه أن يقدم رؤيا جمالية.

أما حديثه عن الشعر فقد شمل البواعث والدوافع التي تسبقه أي حديثه كان مركزا عن ما يدفع الشاعر إلى المحاكاة، أما عن مضمون كتاب "فن الشعر" شمل أجزاء مختلفة:[1]

- التراجيديا وقواعد بنائها.
- قواعد بناء الملحمة.
- تعدد قواعد ونواحي النقد التي توجه إلى الملحمة.
- الموازنة بين الملحمة والتراجيديا المأساة.

إن الشعرية «حين تدرس أعمالا محددة فإنما تسعى ليس إلى تفسيرها، بل إلى كشف بنى وأعراف الخطاب التي أعانتها على امتلاك ما تملكه من معنى»[2] وهذا باختصار ما يمكن أن نسميه شعرية "أرسطو" من خلال مؤلفه فن الشعر.

"إن فكرة المحاكاة في مواطن عديدة هي قطب الرحى في تحليل أرسطو ومركز اهتمامه بالعملية الإبداعية التي لا تتمثل في الشعر وحده، بل هي جوهر الفنون كافة وتؤكد المقارنات المعقودة بين الشعر من جهة والرسم والموسيقى والرقص من جهة أخرى انشغال أرسطو بما يسمى ظاهرة إبداعية"[3] أي أن "أرسطو" لم يقدم "الشعرية" كمصطلح نقدي محاولا تطويره من خلال مؤلفه، كما تفعل

[1]- عبد القادر زروقي: الشعرية العربية (تفاعل أم تأثر)، دار الروافد الثقافية بيروت، ط1، 2015، ص16.

[2]- سعد البازغي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2002، ص186.

[3]- أحمد الجوة: بحوث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات) مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، ط2004 ص119.

الشعرية في طبعتها الجديدة "التي اشتقت اسمها من عنوان كتاب أرسطو وسعت بعد حوالي ثلاثة وعشرين قرنا إلى ترسيخ منهجه العلمي في ضوء المعطيات الحديثة للنقد الأدبي خاصة البنيوية منها"[1] بمعنى أن كلمة (شعرية) عند "أرسطو" كانت تحمل معنى قاموسيا فقط بعيدا عن الاصطلاحية التي تقتضي إدخال الكلمة ضمن دائرة استعمال أو إجراء كما هو الحال مع مصطلح الشعرية الحديث الذي أصبح من بعد من النظريات الأدبية الحديثة فالشعرية عند "أرسطو" بموجب هذا القول لا تعدو كونها مجرد تسمية مادية "بمعنى أنها تشير إلى مجموعة من الصفحات المعروفة عندنا والتي خصصها أرسطو لهذا الموضوع وأنها لا تسمح لنا بافتراض أنها تشكل كتابا بالمعنى الدقيق للكلمة"[2].

ويعترف أرسطو بالقيمة الشعرية أو قيمة المحاكاة كما تتجلى في محاورات الفيلسوف سقراط، أو في النثر الذي كان يكتب فيه سوفرون مشاهدا المجنونة، ولكن يصعب عليه أن يطلق لفظة شعر على أي عمل يعتمد على محاكاة الناس، وتخلو لغته من العروض فهو يقرر في حسم ووضوح بأن الأعاريض الشعرية لا تعتبر الخصيصة المميزة للشاعر لأنه من الممكن وضع إحدى مقالات العالم الفيلسوف أميدوكليس في أوزان شعرية ومع هذا لن تصبح شعرا ومن ثم فالأوزان الشعرية .

II- الشعرية في النقد الغربي الحديث:

1- الشعرية عند رومان جاكبسون:

الشعر عند جاكبسون لغة ذات وظيفة جمالية، أما الشعرية فهي الأدبية، وموضوعها علم الأدب، الذي يعني بآليات وطرائق الصياغة والتركيب، أي ما يجل من كلام ما عملا أدبيا، ومن منطلق أن الشعر تشكيل فني للكلة في سياقها التعبيرية، فإن الشعرية يمكنها أن تعرف على أنها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق رسالة لفظية أو خطاب شعري، تلك الوظيفة التي تنظم

[1]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية ص 378.

[2]- جان ميشال فوفار: تحليل الشعر، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1-2008.ص08.

العمل الشعري، وتحكمه دون أن تسترعي انتباها "فالأثر الشعري لا يهيمن ضمن مجموعة من القيم الاجتماعية ولا تكون له الخطوة على باقي القيم ولكن لا يكون أقل من المنظم الأساسي للإيديولوجية الموجه دوما نحو غايته"[1].

حيث يحدد جاكبسون الوظيفة الشعرية في أنها تتجلى في كونه الكلمة التي تدرك بوصفها لكلمة وليس مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمور مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة[2].

وتتحقق الوظيفة الشعرية التي تعد الوظيفة الوحيدة للغة، ولكنها حسب جاكبسون الوظيفة المهيمنة والحاسمة، لأنها تبرز الجانب المحسوس للأدلة في استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها لحسابها الخاص وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة[3] هذه هي الوظيفة التي تتحقق في الشعر وفي النثر على حد سواء، وهي تختص بنمط الممارسات اللغوية ذات العلاقة بممارسات دالة متعددة.

ويعتمد جاكبسون على مبدأي الاختيار والتأليف في إبرازه لحقيقة الوظيفة الشعرية فهو يرى أن «الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاوز وتسقط الشعرية مبدأ المماثلة لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية[4] أي أن مهمة الشعرية هي تمييز للبناء اللغوي المتمركز على "إسقاط المفردات اللغوية وفق مبدأ التوازي»[5].

---

[1]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال المغرب 1988 ،ص20.

[2]- المصدر نفسه: ص 19.

[3]- المصدر نفسه: ص 32.

[4]- المصدر نفسه: ص 57.

[5]- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ط1، 2006 ص68 .

ويندرج ضمن بنية التوازي أدوات شعرية كالإيقاع والوزن والجناس والسجع والقافية، وتولد قوة التكرار، تكرارا أو توازيا مناسبا في الكلمات أو في الفكرة ويصف جاكبسون الشعرية بالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على الخصوص[1].

والملاحظ في هذا القول أن النظرية لا تصلح إلا لمعالجة الشعر فقط من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية، أو تراجعها في الخطابات الأدبية.

يقصد "جاكبسون" أن الشعرية تنبع من اللغة لتصفها، وبهذا فهي لغة تحتوي اللغة وما وراءها، ورأى أيضا أن قيمة الشعر لا تستخلص من فكر الشاعر وأحاسيسه بل من خلقه للكلمات أي أن الشاعر لا ينبغي أن ينتج أفكارا بل كلمات، لأن عبقريته تكمن في إبداعه اللغوي الذي بني على أساس قوانين وأدوات مهمة في تمييز الشكل الفني ورقيته لقوله «إن اختيار الكلمات يحدث على أساس من التوازن والتماثل أو الاختلاق وأسس من الترادف والتضاد، بينما التأليف هو بناء للتعاقب لأنه يقوم على التجاوز»[2].

2- الشعرية عند جون كوهين (J.Cohen):

يعتبر جون كوهين الشعرية نظرية تبحث عن السمات الكبرى التي يمكن من خلالها توضيح الفروق بين الشعر والنثر، ما مكنه من إيجاد مفهوم الانزياح وقد خصه بالشعر، ويتبين هذا من قوله: «الشعرية علم موضوعه الشعر»[3]، وتحديدا قصيدة «الشعر من جانبيها الصوتي والمعنوي»[4].

---

[1]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال المغرب 1988 ص 57.

[2]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية: نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006 ص 20.

[3]- جون كوهين: النظرية الشعرية اللغة العليا، تر/ أحمد درويش، دار المغرب القاهرة، 2000، ص29.

[4]- المصدر نفسه ص 34.

وميز بين ثلاثة أنماط من القصائد: القصيدة النثرية (أو الدلالية)، القصيدة الصوتية (أو النثر المنظوم)، والقصيدة الصوتية الدلالية (أو الشعر التام)، وهذه الأخيرة هي قوام نظريته وهذا لتوفرها «على خصائص صوتية ودلالية في آن واحد»[1].

ويستند في تقسيمه هذا «على مستويين اثنين من مستويات التحليل اللغوي وهما: الصوتي والدلالي»[2] ويعتمد كذلك على المستوى التركيبي أو كما ينعته جون كوهين «الانزياح التركيبي، وهو نوع من أنواع الانزياح السياقي الذي يحدث على مستوى الكلام ، بمفهومه السويسري ويمثله التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب»[3].

وهدف الشعرية لديه لا يكمن في دراسة النصوص الفريدة من المفتوحة، ولكن يكمن في دراسة المجموع المحدود من الطرق التي تولدها.

ويشير إلى أن هناك عوائق معرفية تتمثل في أولئك الذين ينظرون إلى الشعر نظرة تقديسية باعتباره هيئة علوية تستقبل في صمت وخشوع، وهؤلاء ينظرون إلى كل محاولة للكشف عن آلياته بمظهر التدنيس، وهم يشككون في إمكانية وجود علم للشعر، ويرد كوهين عليهم: بأن الشعر واقع قابل للملاحظة العلمية مثله مثل باقي الوقائع، ويسوق مثالا دالا: "فالفرق بين التنجيم وبين علم الفلك لا يوجد في النجوم وإنما يوجد في ذهن الإنسان الذي يدرسها"[4].

والشعرية عند "كوهين" تهدف إلى «معرفة الأسس الموضوعية التي يعتمد عليها تصنيف نص في هذا القسم أو ذاك، هل هناك خصائص توجد في كل ما يدخل تحت "الشعر" ولا تدخل في كل ما

---

[1]- جون كوهين: النظرية الشعرية اللغة العليا ،ص12.

[2]- المصدر نفسه: ص 11.

[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1994 ص12.

[4]- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 ، 1985، ص67،68.

يدخل تحت "النثر"»[1]، ولما كانت هذه المسافة البرزخية الفاصلة بين الشعر والنثر هي: ذلك المقدار من الانزياح، فإن هذا الأخير هو موضوع الشعرية، وقد افترض "كوين" أن الانزياح مفهوم كمي يمكن قياسه من خلال محصلة الانزياحات الكلية لمجموعة من القصائد والحصيلة المتوصل إليها تمثل «معدل الشعرية في قصيدة ما»[2].

ولتحدي الانزياح وتحديد مقداره وإيجاد القواسم المشتركة بين هذه الانزياحات "يحرص كوهين على أن يكسب شعريته علمية معينة حتم عليه الأمر أن يستثمر المبادئ اللسانية، وقد اقترح [كيفما تكون الشعرية علما] المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما أي مبدأ (المحايثة)"[3].

3- الشعرية عند "تودوروف":

يعرف تودوروف الشعرية انطلاقا من دورها في حقل الدراسات الأدبية لتصنع حدا للجدل القائم بين التأويل المبني على الانطباعية والذاتية، والعلم المبني على الأنظمة والمعايير الصارمة، فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ...، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن هي مقاربة للأدب (مجردة وباطنية) في آن واحد[4] فهي حسبه دراسة منهجية للأدب تقوم على عاملين متقابلين يعملان بطريقة متناغمة يكشف الواحد منها عن جمالية الآخر وهما: التجريد والتوجيه الباطني ولا يغفل تودوروف عن أمر مهم عندما يلمح أن الشعرية لا

---

[1]- جون كوهين: النظرية الشعرية اللغة العليا، تر/ أحمد درويش، دار المغرب القاهرة، 2000، ص34.

[2]- المصدر نفسه، ص47.

[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص113.

[4]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبخوت و رجاء سلامة، دار نوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص23.

يمكنها أنتحل كل معضلات النص الأدبي، بقدر ما هي مقاربة من منظور لساني يجعل أول أولوياته المظهر الدلالي للإجابة عن الإشكالات التي تطرح ذاتها في النص الأدبي، والتي هي من قبيل: ما هي الكيفية التي يدل بها النص؟ وعلام يدل؟ مع المقاربة اللسانية تهتم بالدلالة الحصرية السطحية وتغفل المعاني الخفية والانتظام الدال للخطاب[1].

والشعرية عند تودوروف هي بحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية برمتها شعرية أو نثرية، قصد استخلاص القوانين أو المقولات التي تؤسسها وليست النصوص في حد ذاتها[2].

يعتمد تودوروف في دراسته وتحليله للخطابات المنهج اللساني، أي يستند في ذلك على مرتكزات الأسلوبيين، إذ يحاول الجمع بين اللسانيات والشعرية لأن موضوعهما واحد وهو ما يسميه توحيد الموضوع للأنظمة الدالة[3] "Sinifying systems" ويقول عن هذه العلاقة أنها موجودة ومضمرة، فاللسانيات تعمل على دراسة اللغة من حيث بنياتها (الصوتية والنحوية والدلالية) والشعرية كذلك إلا أنها أعم وأشمل فهي تضم اللسانيات، يقول:" نستطيع تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي"[4].

جعل تودوروف الشعرية أنواعا وقد صنفها تصنيفا قريبا من تصنيف "دي سوسير" للسانيات فرأى أن هناك "شعريات عامة وشعريات تاريخية"[5].

---

[1]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص27.

[2]- المصدر نفسه: ص31.

[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 72،73.

[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث – تحليل الخطاب الشعري السردي)، الجزء الثاني، دار هومة الجزائر 2010 ص37.

[5]- طاهر ابن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 ص56،57.

وعن أدوات الشعرية وضع نموذجا لتغيير الأشكال فبدلا من تصور ميلاد النموذج الشعري ونضجه عفويا ثم موته واندثاره عفويا أصبحت العفوية نموذجا جدليا نقيض التركيب، يعتبر ظاهرة التوازي قانونا عاما ومجردا لا يغيب عن أي عصر، ولو تسنى للشعريات التاريخية أن تقف على مراحل التغيرات من عصر لآخر لما أمكنها من أن تتجاوز "التوازي" لاعتباره عنصرا محوريا وأساسيا لكل عمل تتحكم فيه الوظيفة الشعرية، ولأنه يتجلى على أبنية الخطاب الفني المنجز[1].

إن تودوروف قد أعطى مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية ومثلت تلك المدلولات مفهوما مكثفا لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية ويتمثل تحديده في أن مصطلح الشعرية Poetics يدل على:

- أولا: أي نظرية داخلية للأدب.
- ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ طريقة كتابية ما.
- ثالثا: تتصل الشعرية في بالشفرات المعيارية التي تتخذ مدرسة أدبية ما مذهبا لها، أي مجموعة القوانين العلمية التي تستخدم إلزاميا .

تفهم الشعرية عند تودوروف بأنها مقترحات لتوسيع المقولات التي تسمح لنا بالقبض –في آن واحد– على الوحدة والتنوع في الأعمال الأدبية وبخلاف المحاولات المعروفة لتأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب، لا تقترح الشعرية التفسير اللائق لأعمال الماضي، وبالأحرى فإنها تقترح إتقان الوسائل التي تسمح بتحليل هذه الأعمال[2].

---

[1]– طاهر ابن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، ص58.

[2]– تزيفيان تودوروف: الشعرية، تر: شكري مبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص27.

يذهب تودوروف إلى أن الشعرية لا تتعلق بالمعنى الاشتقاقي الضيق الذي يعني مجموعة من المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وإنما تتعلق بالأدب كله منظومه ومنثوره[1]. إلا أن شعرية تودوروف لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية، فالعمل الأدبي ليس في خد ذاته هو موضوع الشعرية وإنما موضوعها هو الوقوف على خصائص الخطاب الأدبي.

ب) الشعرية عند النقاد العرب:

– احتل الشعر مكانة رفيعة عند العرب، إذ كانوا ينشدونه في سلمهم و حربهم، و في حلهم وترحالهم، و في فرحهم و قرحهم.

فالعرب أمة شاعرة و الشعر ديوانها، و لتمييز جيدة من غثه عمد النقاد القدامى لوضع معايير وقواعد له، لتكون بمثابة تجليات لأبحاث الشعرية، و قد تراوحت في بادئ الأمر بين تلميحات و مواقف ، آراء و إشارات تبحث عن الخصائص الفنية التي ينبض بها النص الإبداعي، فكانت بعدة مفاهيم، أبرزها: "صناعة الشعر"، "نظم الكلام"، "و عمود الشعر"، و "الأقاويل الشعرية" ، و هذا ما جرت إليه شتى البحوث حول إرهاصات شعرية في التراث العربي. و لعل أبرزها نظرية النظم لعبد القهار الجرجاني من خلال كتابيه (أسرار البلاغة العربية) و (دلائل الإعجاز)، ففي نظم « الكلم لابد أن تقتفي آثار المعاني و ترتيبها، على حسب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض و ليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء و اتفق. و لذلك كان عندهم نظير النسج و التأليف و الصياغة و البناء و الوشي و التحبير و ما أشبه ذلك»[2]، فهي تعني بالنسبة له، التأليف و النسج، أي الشعرية أ الأدبية وفق مصطلح الشكلانيين الروس، و البنيوية

[1]– تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 106

[2]– أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة ط3، 1992، ص43.

الفرنسية، و لا يستقيم النظم عنده إلا إذا تحققت العملية الترتيبية من خلال الجانب المفهومي الذي يمثله المعنى، و الجانب الصوتي الممثل باللفظ، فهو لم يفصل بين اللفظ و المعنى بل قرنهما ببعض، والملاحظ على شعريته أنها مقرونة بالنص الإبداعي الأدبي، أي « بالشعر و غير الشعر (...) وبالتالي، فالنظم يعني عنده: نظام الكتابة و الصياغة و التأليف و البناء، مرتكزا لمفاهيم العلاقات والتناسب والاتساق بينهما، و الترتيب، حيث تذوب الأجزاء لتنتج دلالات متعددة»[1]

فهو يشبه ذلك بالصائغ و النساج و البناء، فشعريته لم تأت لتحقق في النص الشعري دون النثري وإنما عناصرها حاضرة طبقا لنوعية النص المعالج. كما نجد حازم القرطاجني الذي تطرق لمفهوم الشعرية من خلال حديثه عن الأهمية التي تكتسبها الأقوال الشعرية عموما، و ذلك بفعل التأثير و يكون «... في إجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بإشارة، و لا عندما تجلته في عبارة مستقبحة»[2]

و زيادة على التأثير يكون الانفعال، فالقرطاجني لم يحصر الشعر بعناصر ثابتة محددة، بل أضاف عناصر أخرى تمثل جوهر الشعر و التي تتمثل في المحاكاة و التخييل و التي تظفي جمالية على النص الإبداعي. و يذهب حسن ناظم إلى أن «نظرية عبد القاهر الجرجاني و منهاج حازم القرطاجني يمثلان أقرب التوجهات النقدية العربية إلى مفهوم الشعرية العام، فمحاولتها لاستنباط قوانين الابداع تصب في عمق الجوهر تبحث عنه كل شعرية »[3]، فنظرتهما للشعر قاربت المفهوم الحالي للشعرية، ومن ثمة تقلبت الشعرية العربية على أرضيات نقدية عديدة، و لكل ناقد توجهه و نظرته، و منطلقة في استنباط خصائص النص الأدبي، التي تمنحه القراءة و التمييز «فتارة تكمن في المعنى أو المضمون دون

[1]- عز الدين المناصرة: علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي،الأردن، ط1، 2007، ص96.

[2]- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب بن خوخة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981، ص118.

[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص20.

أن تلغي جمالية الصياغة، و تكمن تارة أخرى في تقديم الصياغة أو اللفظ على المعنى، حيث يصير اللفظ كساء للمعنى، و في طور آخر تكمن في الجمع بينهما معا، لفظا و معنى، و بذلك تبدو الشعرية العربية أكبر من أن يحتويها الوزن وحده، أو أي عنصر من العناصر السابقة» [1]. فالشعرية العربية بهذا تبنى من كل العناصر المكونة للنص، كما أن تولدها لا ينصر في المعمار الفني للنص فقط، بل يتعداه إلى الأثر النفسي المصاحب له و الناجم عنه، و إن اختلفت رؤاهم فغايتهم واحدة و هي الوصول إلى سير الإبداع الشعري، فهي نتاج تواشج كل ما يرسم خارطة القصيدة و ما يرتسم في مخيلة متلقيها.

كما اختلف النقاد العرب المحدثون في تسميتها و مفهومها، و خاصة في ترجمة المصطلح ذاته، فمن بعد هجرة هذا المصطلح في مناخه الثقافي إلى مناخنا العربي عرف اضطرابا و تقلبا إن على مستوى المفهوم أو المصطلح و مرد هذا للترجمة من، و توجه النقاد من جهة أخرى.

ففيه من النقاد من جعلها بالمصطلح المقابل لها باللغة العربية و هو الشعرية، و فيهم من لجأ إلى التعريف و صاغها بمسميات عدة مثل: البواتيك، البويطيقيا... و غيرها . و فيهم من ترجمها بعلم الأدب، الإنشائية، الشاعرية، و لعل هذه التسميات و المفاهيم تتقارب من حيث الفهم، و ربما الهدف و اختلافاتهم تعود إلى تباين مرجعياتهم الثقافية و الفكرية.

فبين تلافيف المؤلفات العربية المعاصرة يغرق الباحث في فوضى المصطلحات و المفاهيم، فيتشتت ويصعب عليه لملمة فكرة، و في ظل هذه الأزمة التي غدت تؤرق كاهل النقاد و الباحثين و خاصة المبتدئين، بزغت دعوات تناشد ضرورة إيقاف هذا النزيف، فحتى يكون المخرج من هذه الشبكة الاصطلاحية التي حيكت حول مصطلح الشعرية دعا حسن ناظم إلى توحيد المصطلح، فهو يرى أن

[1]- شرفي لخميسي: مفاهيم نظرية و دلالات جمالية، مجلة كلية الآداب و اللغات، ع 14-15، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014، ص 385.

مصطلح الشعرية هو الأنسب، و ذلك لمقابلته بمصطلح (Poétique)، إذ يقول :« و قد شاعت و أثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن المترجمة إلى العربية» [1]. فمصطلح الشعرية إذن هو الأكثر تداولا قياسا بالمصطلحات الأخرى، و هذا ما يؤكده يوسف و غليسي حينما قال: «تمتاز الشعرية بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر و اطر من الكفاءة الدلالية، و الشيوع التداولي، ما جعلها تهيمن على ما سواها من المصطلحات»[2]

مفهوم الشعرية و طبيعتها عند حازم القرطاجني:

يعتبر حازم القرطاجني بوصفه أحد أبرز النقاد القدماء الذين تعرضوا لمفهوم الشعرية، و تجليه في النص الأدبي تحديدا و تفسيرا، لنكشف عن فهمه النقدي لمصطلح الشعرية، و كيفية تعامله معها، و مدى إقترابه أو ابتعاده عن الفهم النقدي الحداثي لهذا المصطلح، و ما حمله من خصوصية عربية أفرزتها خصوصية النص الشعري العربي القديم، و النص الأدبي بوجه عام.

و مع تسليمنا بندرة تردد المصطلح بمفهومه الحديث في النقد العربي القديم، فإننا نلفت إنتباه إلى أن تأثر حازم القرطاجني بأرسطو لمفهومه في الشعرية و التخييل لم يكن تكرارا لأفكاره، أو إعادة هضم لها و إخراجها في ثوب جديد و إنما كان له خصوصيته، و تميزه الذي لا تذوب معه شخصية صاحبه، فقد أدرك حازم منذ البداية أن فن الشعر العربي له من الخصائص و المزايا ما يقدمه على تمثل عناصر شعريته عن قوانين الشعر اليوناني، يقول: «و لو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم و الأمثال، و الاستدلالات و اختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا و معنى، و تبحرهم في أصناف المعاني و حسن تصرفهم في وضعها ووضع ألفاظ بإزائها، و في إحكام مبانيها، و إقترانها و لطف إلتفاتاتها، و استطراداتهم، و حسن

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص17.

[2]- يوسف وغليسي: الشعريات و السرديات، دار أقطاب الفكر، ط1، 2007 ص45.

مأخذهم، و منازعهم و تلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شكوا، لزاد على ما وضع من قوانين الشعرية»[1]

و أول ما يمكن التنبه إليه عند حازم القرطاجني أنه نظر إلى الشعرية على أنها مجموعة من القوانين والقواعد التي تضبط عملية الصناعة الشعرية، و تكسبها خاصيتها و سماتها المحددة، و كل عمل لغوي لا يخضع إلى تلك القوانين، إنما هو كلام ليس فيه من الشعر إلا الوزن و القافية «و كذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ إتفق كيف إتفق نظمه، و إنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن و النفاذ به إلى القافية»[2].

– و هو إذ يستشير إلى ضرورة إخضاع الصناعة الشعرية إلى قوانين و حدود تضبط حركتها، فإنه يؤكد أن هذه القوانين لا تأتي من خارج جنس العمل الشعري، و إنما هي قارة فيه و تستنطق من داخله، فهي نابعة منه لتأخذ صورتها التجريدية، و هي طريقته و منهجه التي تضبط عملية إنتاجه و قراءته و نقده، و في الوقت نفسه لا يفضل شيئا أساسيا على المستوى الإجرائي، و هو أن هذه القوانين ينبغي أن تأخذ شكلا كليا، و إطار إجماليا لا تفصيليا، لأن كل نص شعري يفترض قوانينه الخاصة، و طرقه المميزة في نسج كلماته، و تراكيبه، و صوره، و بناء أخيلته. «يمكن إقامة علم الشعر إذن بالجمع بين الأصول العربية و اليونانية و مراعاة الإجمالي من القوانين، دون التفصيل في الأحكام، و لكن أهم من ذلك كله عدم التباعد بين الشعر نفسه، و بالتالي الحرص على صياغة القوانين بطريقة غير مفارقة لطبيعة مادة العلم و خصوصياتها، فقوانين الشيء و أصوله، لابد أن تؤخذ من الشيء نفسه، و إلا كانت مجافية لطبيعته»[3].

---

[1]– أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق محمد الحبيب ابن الخواجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت ، لبنان، ط3، 1986، ص69.

[2]– المرجع نفسه، ص69.

[3]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1991، ص32..

– لاشك أن حازما كان واعيا حقا بقوانين الصناعة الشعرية و الوسائل الفنية الداعمة لها، و كانت نظرته الشعرية (في الشعر و النشر) توازي إلى حد كبير الشعريات المعاصرة، بل يمكننا أن نعدها وحها من الوجوه الشعرية العديدة التي يمكن الإعتداد بها، و الإفادة منها في تحليل النصوص الشعرية. وخاصة أن مصطلح الشعرية لم يتحدد بعد بصورة جامعة عند معظم النقاد، فهناك مئات الشعريات، و هناك كثير من الآراء التي تثار حول مفاهيم الشعرية، و كما يقول فواتير "لا شيء أسهل على المرء من الحديث بنبرة العلم بأشياء لا يقدر على تحقيقها، إذ هناك مائة شعرية مقابل قصيدة واحدة.[1]

لذلك ليس من الغريب أن نجد حازما قد بلور لنا نظرية شمولية حول الشعرية، لها من سمات الشعرية، لها من سمات الشعرية الحديثة خصائص عدة، و لها من سماتها الخاصة ما يجعلها تقف بإزاء غيرها من النظريات دون أن تلغيها –الأخيرة– أو تنقص من جدواها.

– و إذا فهمنا ما كتبه حازم حول الشعرية في ضوء سياقه التاريخي و الثقافي، فإننا ندرك تماما لحد الذي بلغه من النضج و الاكتمال، و أن أي تطور مباشر أو غير مباشر لمنظور قديم إنما يأتي من حقيقة أن كل جيل يعيد إعتبار الشعر تبعا لمنظور مختلف، لأن معارفه قد اغتنت، و لأن المؤثرات على هذا الجيل الجديد قد ازدادت[2].

1– التخييل:

يؤكد حازم القرطاجني أن الشعرية ترتكز على التخييل الذي هو من أكثر المصطلحات النقدية دورانا عند حازم القرطاجني، باعتباره أحد الخصائص الفنية المميزة للغة الأدبية بوجه خاص.

[1]- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة د قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1993، ص330.

[2]– المرجع نفسه، ص375.

– و نحن إذ نعرض لعنصر التخييل في النظرية الشعرية عند حازم لا نبغي أن نبحث في جذوره التاريخية عند الفلاسفة أمثال: سقراط و أرسطو و أفلاطون و ابن سينا و ابن رشد و غيرهم، و مدى إفادة حازم القرطاجني و التخييل و غيرها.[1]

– و أن الانشغال بهذه القضايا قد يشغلنا عن قضية أساسية ترتبط بصلب بحثنا و هي أثر التخييل في إنتاج الشعرية سواء في الشعر أو في الأدب عموما.

– و التخييل في أبسط تحديداته عند حازم هو أن تتماثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصورها، أو تصور شيء آخر بها إنفعالا من غير رؤية إلى جهة الإنبساط أو الإنقباض[2].

– و على الرغم من أن التخييل هو أجد خصائص اللغة الأدبية، و الشعرية بوجه خاص، فإن الاستناد إليه بمفرده للتمييز بين أصناف القول لا يخلو من إشكالية « لأن التخييل ليس شرطا كافيا لتحديد ما هو أدبي (ما دام هناك تخيلات غير أدبية) و لكنه في الوقت نفسه شرط لازم لوجوده، فبدون تخيل لا يوجد أدب» [3] أو بعبارة أخرى كل قول شعري يبنى على التخييل و ليس كل كلام يبنى على التخييل فهو قول شعري.

---

[1]– أنظر :كتاب أرسطو طاليس في الشعر. ترجمة و تحقيق د. شكري عياد. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993. ص 32. 36. 257 و التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبد البديع، دار المريخ للنشر 1989، ص 101، و الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992: 65- 84، و غيرها.

[2]– أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق محمد الحبيب بن الخواجة دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص89.

[3]– خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: د. حامد أبو أحمد، مكتبة غريب بالقاهرة، ط1، 1992، ص 105.

2- التماسك النصي:

إننا لا ندعي بان حازما كان على وعي كامل بخطوات التحليل النصي، بحيث نسلب نظرية النص، التي ظهرت في عقد الثمانينات من القرن السالف على يدي "فان ديجك" جديتها و أهميتها في التحليل، و لكننا نقول إن الرجل كان على دراية كبيرة بعملية تشكيل المعاني داخل النص، و أن الأبنية الكبرى لابد أن تشكل من بنى صغيرة تندرج تحتها، و أن هذه البنى لا تؤدي وظيفتها و فاعليتها في إنتاج الدلالة إلا بما يكون بينها من تآخ و تآلف، يعقد الصلات بينها، و يبرر تعاقبها، فلا تكون كالرشفات المتقطعة التي لا تروي غليلا.

- إن هذا التلاحم لا يقتصر على المواد الداخلية للفصول، أو على ما بين الفصول، بل لابد أن ينسحب على القصيدة في مجملها، من بدايتها إلى نهايتها، و أن ما تقوله نهايته القصيدة "لابد أن يكون ناتجا حقيقيا لما تقدمها من أفكار و خطوات، إنه أدرك صلة ما بين خاتمة النص و التدرج الداخلي للمعاني، فلا يجوز في رأيه أن تأتي هذه الخاتمة بانطباع لم يتولد عن مجمل الانطباعات الخاصة لفحوى القصيدة»[1]

التحليل النصي يعتمد على الإدراك السليم لبنيته الدلالية الكبرى التي هي « تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص»[2]، و التي ينبغي تحليل البنيات الدلالية الصغرى في ضوئها، لذلك نقول إن حازما قد فطن إلى الخطوة الأولى من البناء و التحليل، وهي عملية التعالق الدليلي بين مكونات النص و انسجامها في وحدة واحدة هي النص الشعري، لكنه لم يفطن و لم يكن مطالبا بذلك إلى الخطوة الثانية و هي تحليل البنيات الصغرى في ضوء البنية الدلالية الكبرى المستوحات من مجمل العمل الأدبي، أو من فصوله كما سماها.

---

[1]- ابراهيم خليل: الأسلوبية و نظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1997، ص57.

[2]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 1992، ص 256.

و مع ذلك فإن تصوره لمعمارية القصيدة يحمل في طياته رؤية بنيوية حديثة ستكشف أن النص الأدبي كيان مستقل بذاته، و أن عناصره الداخلية المكونة له، كدخل في عملية تمازج و تأثير متبادل مع البنية الكبرى للنص، بحيث لم يفهم أحدهما إلا في ضوء الآخر، و به تتحد سماته و خصائصه.

3- التناص:

يعد التناص من أكثر المفاهيم النقدية تداولا و جاذبية بين أوساط النقاد و الباحثين في العصر الحديث، و ليس ذلك إلا لإقتراب مفهومه من اقتناع المرء بضرورة تواصل الفكر الإنساني، خاصة بعد تسارع التقدم العلمي و التكنولوجي في عالم الاتصالات.

و كان ميخائيل باختين أول من انتبه إلى هذا المصطلح الجديد و حدده بأنه "الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعدادها أو محاكاتها لنصوص. أو لأجزاء من نصوص سابقة عليها، بدل من الفهم التقليدي الذي يتعامل مع كل نص في صورة متسقة على أنه صنيع مبتكر، مصدره فيه و غايته واقعة فيه كذلك"[1].

و يكتسب التناص شعريته بما يثيره حول النص من قراءات نقدية متعددة، و بانفتاحه على فيض من الدلالات التي تسبح في فضائه، و أيضا يتعانق العديد من التجارب الإنسانية التي تدخل في نسيجه اللغوي و الفكري.

"إن الدلالة الشعرية تميل إلى معاني القول المختلفة و من حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالا متعددة في نفس الخطاب الشعري، و بهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصي متعدد الأبعاد يمكن أن تتطابق مع النص الشعري المتعين" [2].

---

[1]- شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري و غيره، مجلة فصول م 16،العدد الأول، القاهرة، 1997، ص 127.

[2]- صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1995، ص 133.

– و هنا نطرح تساؤلا، إلى أي مدى كان حازم القرطاجني على وعي بهذه المفاهيم النقدية، التي تبلورت حديثا، و ما مدى إدراكه لأثرها في إنتاج الشعرية؟.

– للإجابة على هذا التساؤل لا نحاول أن ندعي بأن حازما كان على وعي تام بكل أبعاد التناص كمفهوم نقدي حديث، و بأشكاله المتعددة و ميادينه المختلفة إيقاعيا أو دلاليا أو تركيبيا، فهو لم يكن مطالبا بكل ذلك القرن السابع الهجري/ و لكن الذي نريد أن نؤكده أنه كان على دراية كافية بتلاقح النصوص، و تفاعلها، و ضرورة الإفادة من كل ما هو سابق بحيث يؤدي إغفال هذه الجوانب إلى خروج الشعراء عن الشعر و الدخول في محض التكلم، إن على المتأخرين من الشعراء أن ينظروا في شعر من سبقهم من الفحول، و إن على المتأخرين من الشعراء أن ينظروا في شعر من سبقهم من الفحول، و أن تراجع الجمال الفني الشعري يرجع من وجهة نظره إلا انه "لم يوجد منهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول، و لا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام، و إحكام وضعه و انتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن الشعر و دخلوا في محض التكلم»[1].

4– الإغراب و التعجيب:

من عناصر الشعرية التي إلتفت إليها حازم القرطاجني، و في معرض حديثه عن مفهوم الشعر ووسائل إبداعه، الإغراب و التعجب، و هو مبدأ استقاه من أصول أرسطية عبر ترجمات عدد من الفلاسفة المسلمين أمثال: الفارابي و ابن سينا و ابن رشد و غيرهم، فقد ألمح أرسطو في كتاباته إلى أن العبارة السامية هي التي ترتكز على نوع من الغرابة و البعد عن المألوف، و أن المجاز يقوى تأثيره كلما إنطوى على شيء من الاستطراف و الغرابة.[2]

[1]– أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق محمد الحبيب ابن الخواجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط3،1986، ص 10.

[2]– انظر: كتاب أرسطو طاليس: فن الشعر: 122، 124، 128.

و من هذا المعين الأرسطي عرف معظم الفلاسفة المسلمين مفهومه للغرابة في الكلام و أثرها في إنتاج الشعرية.[1] ثم انعكس ذلك جليا عند حازم القرطاجني.

و عندما يعرض حازم لمفهوم الإغراب و التعجب فإنه يحرص كل الحرص على ربطه ببقية العناصر الشعرية، كي تؤدي وظيفتها على أكمل وجه، ففي تحديده لمفهوم الشعر و ارتكازه بصورة أساسية على التخييل و النظم و التصوير و الإيقاع يقول: "كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب و التعجب حركة للنفس إذ اقترنت بحركتها الخيالية قوي إنفعالاتها و تأثرها"[2].

نحن لا نزعم أن حازما كان يعني بمفهوم الغرابة أو التعجب ما يعنيه الشكلانيون حديثا، و هذا التركيز على شكل الرسالة اللغوية لتبرز في ذاتها، من خلال عمليات الانحراف اللغوي المتعددة، لأن كل ما كان يقصده بمصطلح التعجيب هو إلتقاط التراكيب النادرة الاستخدام، البعيدة عما هو متوارد على الأذهان، إنه يسعى إلى كسر رتابة الشيء المألوف، و الاتيان بكل ما هو مستطرف غريب.

5- الوزن و الإيقاع:

لا شك أن الوزن يمثل خاصية أساسية، من خصائص البناء الشعري، بل ربما أولاه البعض أهمية تفوق وظيفته الحقيقية، و جعلوه جوهر الشعرية في القول، على نحو ما نرى في تعريف قدامة بن جعفر للشعر "بأنه قول موزون مقفى يدل معنى"[3] و ليس ذلك إلا لبروز الخاصية الإيقاعية في القول الشعري، و طغيانها المحسوس على غيرها من خصائص الشعر، بل اهتم بها المحدثون أيضا، و رأوا أن

---

[1]- انظر: قاسم مومني: الشعرية في الشعر، دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لبنان، ط1، 2007، ص 73، 74 ، 75.

[2]- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق محمد الحبيب ابن الخواجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط3،ص 71.

[3]-أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية ، مصر، ط.1، 1978، ص64.

«الشعر ليس في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر بها القلوب» [1]. و لم يكن تعثر قصيدة النثر و مراوحتها مكانها لأكثر من نصف قرن من الزمان، على الرغم من الضجة النقدية و الإعلامية التي تثار حولها، إلا أنه يعوزها الوزن الشعري و تفتقر –في معظم الاحيان– إلى الخصائص الإيقاعية التي يتميز بها الشعر عن غيره من فنون القول.

لهذا ليس الوزن شكلا خارجيا، يجمّل به القول الشعري، و يضاف إليه بحيث يمكن التخفف منه متى شئنا ذلك، بل «إن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا، و ينبغي أن ندرسه على أنه كذلك»[2].

و لكن لا يعني ذلك أنه بالوزن وحده يتقوم الشعر، فلابد كما يرى –جون كوهين– أن تتضافر الخصائص الصوتية مع الخصائص الدلالية في بناء القصيدة الشعرية.

و حازم القرطاجني لا يكاد يفترق عن غيره من الفلاسفة و النقاد القدماء، الذين تناولوا مفهوم الشعر و طبيعته، بل إنه يمتح من معينهم جل أفكاره عن القول الشعري، و خاصة ارتكازه على عنصرين أساسيين. شيكلاته هما: المحاكاة و الوزن[3].

و ما انتبه إليه حازم القرطاجني تكاد تتفق حوله معظم الرؤى النقدية قديما و حديثا، مما يعزز رؤيته لنظرية الشعرية، و فهمه العميق لوظيفة الشعر و طبيعته. فعبد القاهر الجرجاني 471هـ ربما يبالغ في موقفه من الوظيفة الشعرية للوزن «فيسقط الوزن و القافية من شعريته»[4] باعتبار أن القوالب الوزنية لا تسمح للمبدع بحرية الإبداع و التفرد، و تجعله مقيدا إلى حد كبير بما تفرضه عليه من أشكال عروضية غير قابلة للتغيير إلا في حدود ضيقة نص عليها العروضيون. و يرى أدونيس «أن استخدام الشكل

---

[1]– ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1988، ص17.

[2]– جون كوهين بناء لغة الشعر اللغة العليا ترجمة احمد درويش، دار غريب، القاهرة ،2000، ص 66.

[3]– أنظر: كتاب أرسطو طاليس في الشعر: 36 ،و تلخيص كتاب الشعر لابن رشد ، تحقيق الدكتور شارلي بتروث، و الدكتور أحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العاملة للكتاب 1986، ص 57، 58، و المنهاج : 71.

[4]– محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1995، ص 84.

الوزني كمثل استخدام الشكل النثري لا يحقق بحد ذاته الشعرية و لا الشعر، و نعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها، كذلك نعرف اليوم كتابة بالنثر لا شعر فيها»[1].

و منها نستنتج أن الشعرية كمنهج نقدي حديث، لم يكن غائبا عن الفكر النقدي العربي القديم، وإنما تناوله نقادنا القدماء و في مقدمتهم حازم القرطاجني، و في كتاباتهم تنظيرا و تطبيقا بوعي كامل، و إدراك حقيقي لأبعاد الصناعة الشعرية.

لقد أفاد حازم من الكتابات النقدية و البلاغية و اليونانية، و استنطق النصوص الأدبية العربية بعقل واع و ذوق رفيع فاستطاع أن يبلور نظرية في الشعرية، تستند إلى مجموعة من القوانين و النظم التي تتحكم في عملية إنتاج النصوص الشعرية من ناحية، و نقدها و تحليلها و كشف أبعادها من ناحية اخرى.

الشعرية من المنظور العربي النقدي الحديث:

1- الشعرية عند أدونيس: لم يعط الشاعر و الناقد أحمد سعيد أدونيس الشعرية مفهوما محددا «فسرها أن تظل دائما كلاما ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم بأشيائه أسماء جديدة أي تراها في ضوء جديد »[2].

فهو بهذا يقر بوجود شعريات لا شعرية واحدة فقط ، إذ لم يضبط ماهية هذا المصطلح و إنها عمد لتتبع مساره، أي مراحل ظهور و تطور الشعرية العربية، يبدان حصره لها في الشعر لم يمنعه من فرض صورته في ساحة الشعرية العربية، و قد ساهم في تطريزه كسوة القصيدة الجديدة و ذلك بإدخاله عناصر لم تكن موجودة من قبل، علاوة على دعوته إلى اكتناه خصائص النص الشعري وفق ما يمس

[1]- أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط2،1989 ص94.

[2]- المصدر نفسه: ص78.

عمق التجربة الإنسانية، و منطلقه في تعدد الشعرية مستمد من قوانين تحكمه، فالعصر و الظروف والشاعر تكون حائلا للثبات على قواعد معينة، فالتغير يؤدي إلى الاثبات « و التقنين و التقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره و اندفاعه، و اختلافه و توجهه تظل في توجه و تجدد و تغاير، و تظل في حركية و تفجر...»[1]

و تتمظهر شعرية أدونيس في كتابه الشعرية العربية، إذ إبتدأه بالشعرية و الشفوية، فإذا كان الشعر الجاهلي شفويا فلابد من الإجادة في تخريجه و حسن إلقائه و ذلك لإحداث وقع في الجمهور و استقطابه ، خاصة و أنه ينقل تجربة إنسانية، معاناة الشاعر، إنتصارات و انكسارات القبيلة و لهذا كان «للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه، بل في طريقة التعبير خصوصا أن الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا: كأن يقول عاداته و تقاليده و مآثره، وانتصاراته و انهزاماته»[2].

و من بعد حديثه عن الشفوية، تطرق للشعرية و الفكر و كذلك الشعرية و النص القرآني و اعتبر هذا الأخير ركيزة أساسية، و تناول الحداثة و علاقتها بالشعرية و تطورها و نشأتها، و يقر بالدور الكبير للنص القرآني في تأسيس الحداثة للشعرية العربية إذ «الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، و أن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية»[3]، و يحاول أدونيس التأصيل لمفهوم الشعرية

[1]- أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، ص31.

[2]- المصدر نفسه: ص06.

[3]- المصدر نفسه، ص31.

إنطلاقا من خصائص تعرف بها شعرية النص، و هي انفتاح النص و تناسل المعنى، الغموض، الفجائية و الدهشة ، و أيضا الاختلاف و الرؤيا، و كذلك حركية الزمن الشعرية[1].

و قد عرف أدونيس بشطحاته النقدية المتميزة، و في تفرده بالمصطلحات و المفاهيم و القضايا المقدية، و خاصة في الشعرية التي أولى لها إهتماما بالغا في الجانب التنظيري، فقد أهمل الوزن في التمييز بين الشعر و النثر، حيث اعتبر اللغة في كيفية استخدامها، المعيار الوحيد الذي يكشف عن ذلك و يوضح هذا قوله: « الوزن ليس مقياسا وافيا أو حاسما للتمييز بين الشعر و النثر، و أن هذا المقياس كامن بالأحرى في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية»[2].

2- الشعرية عند كمال أديب:

يرى كمال أبو ديب بأن جذور التأصيل للأبحاث النصية العربية، كان آخر عهدها مع عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، إذ حاول أن يقيم بناءا نظريا متكاملا لفهم الظاهرة الأدبية، عن طريق إكتناه تجسدها النصي[3] معتبرا أن ما أنجزه الجرجاني بعيدا عن الملاحظات الانطباعية الذاتية، هذا العلامة من خلال كتابيه المشهورين "أسرار البلاغة" تناول فيه أساليب البديع، ووجه كل عناية للبواعث النفسية و موقعها في الفؤاد، و "دلائل الإعجاز". ففيه بحوث كثيرة هي أصول علم المعاني، كما أنه تحدث عن الكناية و المجاز، التمثيل و الاستعارة، و السرقات الأدبية أيضا، الكتاب الأول

[1]- ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج الضوئية المعاصرة و النظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2010، ص 428.

[2]- أدونيس علي أحمد سعيد: سياسة الشعر- دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996، ص25.

[3]- كمال أبو أديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص8.

هو أقرب إلى الفلسفة النظرية منها إلى النقد، أما الثاني يشمل نظرية اللغة و هذان الكتابان العظيمان متكاملان، خلاصة فكرته و جوهر نظريته في دراسة المعنى اللغوي و معاني النحو[1].

كما يعتبر كمال أبو ديب الشعرية هي وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوتر، لأن لغة الشعر دلائليا.

لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة « و هذا التنظيم حين ينشأ يخلق (فجوة: مسافة التوتر) على درجات مختلفة من السعة و الحدة بين اللغة الشعرية و بين اللغة اللاشعرية»[2]

فكمال أبو ديب يولي أهمية خاصة لما أسماه بالفجوة أو مسافة التوتر، و هي في منظوره النقدي ميزة الشعرية، لذلك فإن خلخة الوزن «لا يؤدي في نظره إلى إنعدام الشعرية، و الذي يؤدي إلى غيابها هو إنتقاء الفجوة، مسافة التوتر، و حجته في ذلك هو أنه حتى و إن تم تحرير الوزن فإن الشعرية ستظل غائبة»[3]. و بهذا ما يخلق الفجوة و من ثمة الشعرية هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمد[4] و الجمع بين المتنافرات، فهي بهذا ليست خصيصة تجانس و تشابه و تقارب، بل نقيض ذلك، اللاتجانس و اللاإنسجام و اللاتشابه و اللاتقارب، « فالشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز السفر لدخول عالم الشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا عن بطولة تبني الإنسان و مشكلاته و أزماته(...)، الشعرية و الشعر هما جوهرا نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم و اختراق قشرته إلى باب التناقضات الحادة، التي تنسج نفسها في لجته و سداده»[5]...

---

[1]- صالح بلعيد: التراكيب النحوية و سياقاتها المختلف عند عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص8.

[2]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص58.

[3]- المرجع نفسه، ص24.

[4]- المرجع نفسه: ص 38.

[5]- المرجع نفسه: ص 143.

يبدو أن كمال أبو ديب منسجم إلى حد ما مع التصور العام لمفهوم الشعرية عند الغرب، من حيث أنه يبحث في قوانين الأدب، و قد أتبع تصوره النظري بممارسات نقدية على النصوص الأدبية ليتجاوز كونها علما صارما إلى منهج و إجراء في التحليل و المقاربة.

المخاطبة الشعرية عند ابن سينا و الفرابي:

يعرف ابن سينا الشعر قائلا: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، و عند العرب مقفاة. و معنى كونها متساوية هو أن يكون لها عدد إيقاعي. و معنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية. فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان آخر. و معنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا[1].

فالشيخ الرئيس يختصر الشعر في التخيل و القول الشعري في القول المخيل. و لا يخرج النظر المنطقي عن هذا المعنى. فالتخييل هو الزاوية التي تنظر من خلالها عين المنطقي. "و لا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا كونه كلاما مخيلا، و إنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل"[2]. و لكن إذا كانت الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة، فما هو المخيل، نسوق الجواب على لسان ابن سينا الذي يعرفه قائلا "المخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتستنبط عن أمور و تنقبض عن أمور من غير فكر و إختيار. و بالجملة تنفعل له إنفعالا نفسيا غير فكري، سواء كان المقول مصدقا أو غير مصدق. فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل فإنه يصدق بقول من الأقوال و لا ينفعل

[1]- ابن سينا: الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب "الشفاء"، ضمن فن الشعر، تأليف أرسطو طاليس، مع الترجمة العربية القديمة و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد، ترجمه عن اليونانية و شرحه و حقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان ص161.

[2]- المرجع نفسه، ص 161.

عنه، فإن قيل مرة أخرى و على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق. فكثيرا ما يؤثر الإنفعال و لا يحدث تصديقا، ربما كان المتيقن كذبه مخيلا.[1]

و يرى ابن سينا أن المحاكاة هي إيراد مثل الشيء و ليس هو هو، و إنما يوجد الشعر بان يجتمع فيه القول المخيل و الوزن، و كل محاكاة فإما أن يقصد به التحسين، و إما أن يقصد به التقبيح.[2]

فإذا كانت غاية المرام من المغلط هي النقيض، فإن غاية المرام من المحاكي هي الشبيه. و من الجلي أن التمثيل هو العملة المتداولة و الرائجة في صناعة الشعر. "و قد يمكن أن نقسم الأقاويل بقسمة، و هي أن نقول : القول لا يخلو من أن يكون : إما جازما و إما غير جازم. و الجازم منه ما يكون قياسا، و منه ما يكون غير قياس. و القياس منه ما هو بالقوة، و منه ما هو بالفعل. و ما هو بالقوة إما أن يكون استقراء، و إما أن يكون تمثيلا. و التمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر، فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل[3]، و تختلف الأقاويل الشعرية باختلاف أوزانها و معانيها. و لم يفت الفرابي الإشارة إلى عدم تمييز الشعراء القدامى و المعاصرين بين أوزان الأشعار و الأهوال. بحيث لم يخصصوا لكل معنى شعري وزنا محددا يناسبه و يرتبط به إرتباطا قويا لا إنفكاك عنه. و هذه الإشارة أشبه بالحكم الذي ينطبق بالتمام و الكمال على كل الأمم التي يضع المعلم الثاني كل شعرائها في كفة واحدة ما عدا أمة اليونان التي يشد شعراؤها هذه القاعدة التي لا استثناء لها، فقد اختار شعراء أمة اليونان سلوك طريق التمييز و الفرادة و القدوة، و التحليق خارج سرب شعراء الأمم الماضية و الحاضرة، على حد الملاحظة الذكية للفرابي الذي يأبى إلا أن يستدرك قائلا : «[...] اليونانيون فقط: فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، و أوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، و كذلك سائرها. فأما غيرهم

[1]- ابن سينا: الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب "الشفاء"، ضمن فن الشعر، تأليف أرسطو طاليس ص 161، 162.

[2]- المرجع نفسه ص 168، 169.

[3]- أبو نصر الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر، تأليف أرسطو طاليس، ص151.

من الأمم و الطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي إما بكلها و إما بأكثرها، و لم يضبطوا هذا الباب على وزن منها إسما خاصا به من الأغراض التي تقد على مقاسها. و اليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر، و كانوا يخصون كل غرض بوزن هلى حدة، و كانوا يسمون كل وزن باسم على حدة». [1]

و قد شاء الفارابي الخوض في تعداد أشعار اليونانيين، تسيرا على نهج أرسطو، و اقتناء لخطاه في صناعة الشعر، فذكر العديد من أنواعها و نماذجها، و في مقدمتها: طراغوديا. "و هو نوع من الشعر له وزن معلوم يتلذ به كل من سمعه من الناس. يذكر فيه الخير و الأمور المحمودة المحروص عليها و يمدح بها مدبرو المدن، و كان الموسيقاريون يغنون بها بين يدي الملوك، فإذا مات الملك زادوا في أجزائها نغمات أخرى، و ناحوا بها على أولئك الملوك" [2] . و يليه ديثرمي، "و هو نوع من الشعر له وزن طراغوذيا يذكر فيه الخير و الأخلاق الكلية المحمودة و الفضائل الإنساني، و لا يقصد به مدح ملك معلوم و لا اسنان معلوم، لكن تذكر فيه الشرور و أهاجي الناس و أخلاقهم المذمومة و سيرتهم الغير مرصية. و ربما زادوا في أجزائه نغمات و ذكروا فيها الأخلاق المذمومة التي يشترك فيها الناس و البهائم و الصور المشتركة القبيحة أيضا"[3] ، و أيامبو، " و هو نوع من الشعر له وزن معلوم نذكر فيه الأقاويل المشهورة: سواء كانت تلك من الخيرات، بعد أن كانت مشهورة مثل الأمثال المضروبة. و كان يستعمل هذا النوع من الشعر في الجدال و الحروب و عند الغضب و الضجر" [4]

[1]- ابن سينا: الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب "الشفاء"، ضمن فن الشعر، تأليف أرسطو طاليس، سبق ذكره، ص 165.

[2]- أبو نصر الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر، تأليف أرسطو طاليس ص 153.

[3]- المرجع نفسه: ص 153.

[4]- المرجع نفسه: ص 154.

فهذه جملة من الأصناف الشعرية التي ذكرها الفارابي و كذلك ابن سينا[1] و هي عينها الأصناف التي نجدها لدى أرسطو. و قد أبى المعلم الثاني إلا أن يتمتم معالم لوحة أصناف الشعراء اليونانيين. بإضافة ملحق من المعاني الأخريات للأصناف الشعرية السابقة، حتى تكتمل معالم اللوحة الشعرية التي يريد رسمها و تقديمها للقارئ الكريم، فميز بين طبقتين من الشعراء: طبقة الشعراء الذين لهم طبيعة جبلية، و خاصية طبيعته في نظم الشعر و حكايته، و ملكة جودة التشبيه و التمثيل لأحد أو أكثر أنواع الشعر . « و هؤلاء غير مُسَلْجِسِينْ بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية و التثبت في الصناعة»[2] و طبقة أخرى من الشعراء لهم درجة بصناعة الشعر و قوانينه و خاصياته، «و يجودون التمثيلات و التشبيهات بالصناعة. و هؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسَلْجِسِينْ»[3] .

و من خلال ما ذكرناه يتبين لنا القول في الشعر عند الفلاسفة المسلمين هو قول في الماهيات، أي فيها يشمل كل تحققات الشعر و كل أغراضه و بعبارة أخرى قول فيما يشمل كل تحققات الشعر و كل أغراضه و بعبارة أخرى قول فيما يصيب الشعر شعرا، فقد كان الفلاسفة المسلمون يشتغلون على إحدى قوى أو ملكات الانسان بما هو إنسان. و الإنسان بما هو إنسان محاك. و ليس بما هو حيوان ناطق.

[1]- ابن سينا: الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب "الشفاء"، ضمن فن الشعر، ، ص 166، 167

[2]- أبو نصر الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر، تأليف أرسطو طاليس ، ص 155

[3]- المرجع نفسه: ص 156.

الفصل الثاني

تمظهرات الشعرية في قصيدة طليعة العرب

التكرار اللفظي في قصيدة طليعة العرب:

جمالية التكرار اللفظي في قصيدة طليعة العرب:

لم يكن الشاعر الجزائري معزول عن نُظرائه في المشرق و المغرب، بل كان القلب النابض للأمة بنضاله و دفاعه عن قضاياها، في الكثير من المواقف الحرجة، مثل القضية القومية، فلسطين ويبدو انه عرف سبل تطوير اللغة، فكون لنفسه معجما، و ثروة لغوية هائلة، مكنته من الكتابة في مختلف الأعراض.

و الأمة العربية تاريخها لا يتوقف، و ملاحمها لا تنتهي، ما دام كيد الأعداء قائما، و من القضايا التي أدمت جرح الشاعر الجزائري، قضية استلاب العراق و غزوة، و تحطيم بغداد، التي تعد مفخرة العرب و عاصمة الحضارة و مهد التاريخ و البطولات، و عنها قال الشاعر صالح خرفي:
سلوها إن فيها معجزات * * * يردد ذكرها شرق و غرب[1]

– ففي بداية التسعينات من القرن العشرين، بدأ فعل الاستلاب فعل قد تعودنا عليه. و معه بدأ العربي يعرف الصحاف، العلوج و الفلوجة و غيرها... من الأسماء، و لكن معرفة الشاعر لهذه المعطيات تؤرقه، و تصل إلى عمقه، و قصيدة طليعة العرب، دليل حي و معلم بارز يدل على ذلك، و قد اخترنا التكرار سبيلا لدخول عالم هذه القصيدة، المملوءة بالأحاسيس و المشاعر النبيلة التي تترجم تأثر الشاعر و سخطه على الوضع المعيش.

و الملاحظة الأولى التي يمكن تسجيلها قبل التحليل، أن فعل الإستلاب، بدأ من العنوان "طليعة العرب" فالعرب سُلبت منها الطليعة و باتت في مؤخرة المؤخرة، و علينا نحن العرب، استدراك أنفسنا و لملمة ما بقي من أشلاء، و معرفة ذواتنا بمساءلة أعماقنا و أرضنا بما فيها من حجر و ماء و شجر، لعلّنا نسترشد إلى جادّة الطريق، و علينا البكاء أو لا، فكلما قال محمود درويش « ما دام القاتل

[1]– ابراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي، الجزائر أنموذجا، الجزائر، الطباعة الشعبية للجيش، 2007،ص 242.

يبكي فإنه بريء، و ما دامت الضحية عاجزة عن البكا، فإنها متهمة بالتسبب في القتل، و بموت الضمير،[1] ثم بعد البكاء لابد من الفعل و تكرار الفعل.

تحليل القصيدة في ضوء تكراراتها: تعدّ قصيدة "طليعة العرب" من أجمل القصائد ، التي كتبها الشاعر عبد الله بن حلي، ضمن ديوانه (نجمي و الشاعر)، عن منشورات دار القدس العربي، وهران سنة 2009م، و في هذه القصيدة يصف لنا حسرته و حيرته على هذه الأمّة التائهة، التي تفق يوما بعد يوم قطرا من أقطارها، فالبداية كانت من فلسطين (جنّتنا المفقودة)، ثم الجولان، ثم بغداد، ... و لا ندري أي قطر سيلحق.

و تعتبر هذه القصيدة من روائع الشعر العربي الحديث، و فيها غمس الشاعر ريشته في التاريخ، محاولا وصف ملحمة سقوط بغداد، و هي تشبه إلى حدّ كبير "فتح عمّورية" لأبي تمام الطائي لأنها تحتوي على قرائن تجعلها، التوأم السيامي لها، و من هذه القرائن: روي الباء ، المعتصم، الروم، الخيل ... إلخ، إلا أن الموازين انقلبت، الثانية قيلت في المدح و مثلث الإنتحار و إجابة المستغيثة، من طرف المعتصم بالله، و ارتفاع راية العرب، و سقوط بني الأصفر، و الأولى تمثل الفعل العكسي، و هو إنكسارهم و ذلهم و فشلهم.

و إننا نجد أن الشاعر، إنصهر مع قصيدته انصهار أبي تمام " قد تنصهر المعاناة الذاتية في المعاناة القومية فتتلاشى ملامح الشعر في ملامح مأساة وطنه، و تنساب الأبيات طعينة جريحة"[2]

[1]- محمود درويش و سميح القاسم: الرسائل، دار العودة، بيروت، 1990، ص203.

[2]- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د.ط، 1984، ص 348.

1/ التكرار اللفظي:

يمثل التكرار اللفظي صورة من صور التكرار، و ظاهر بارزة في الشعر العربي عامة، و الشعر الجزائري خاصة، و من المقومات التعبيرية الأساسية التي يقوم عليها بناء القصيدة وبذلك تتنوع مفرداتها و تراكيبها، و تعبر بصدق عن ما يجول في خاطر الشاعر، و تتوهّج بفعل حرارة الكلمة و تفجر اللغة، و هذا ما يشق الطريق أيضا أمام التكرار باتخاذ أشكال مختلفة، فيتكرر الفعل كما يتكرر الاسم و الحرف، و يمكن له كذلك، أن تيلون بالمحسنات البديعية و يصبح تكرارا بديعيا عن طريق التجنيس و التصريع، و القلب و ما إلى ذلك من المحسنات البديعية اللفظية، التي تعتمد التنويع في الاشتقاقات و الصفات التي تخدم جمال النص، و تضفي عليه نوعا من الجرس الموسيقى المتميز.

و التكرار هو ذكر العبارة أكثر من مرّة وإيلائها العناية من قبل الشاعر أكثر من غيرها و له من البعد الإيحائي ما يمكن الدارس للنص، الأدبي من فك شفرات النص، و قراءة الأفكار المهيمنة على صاحبه[1]

و التكرار عند الشاعر في هذه القصيدة، كان تكرارا للكلمات أكثر منه تكرارا عند الشاعر في هذه القصيدة، كان تكرارا للكلمات أكثر منه تكرارا للمقطع و العبارات، و من الألفاظ التي خيمت على جوّ القصيدة لفظة "العرب"، فقد تم إحصاء أكثر من عشرين مرّة لهذه الكلمة، و عكست هذه الخاصية اللغوية سخط و غضب الشاعر على العرب لتخليهم عن إخوتهم و عن قوميتهم و عن أوطانهم، سخط تخلله أسف عكس نفسية متأزمة للشاعر و موقف إيديولوجي واضح إتجاه الأحداث في الوطن العربي، ثم إن تكرار الكلمة في جل القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، أكسبها ذلك الإيقاع

[1]- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص9.

الجمالي و حققت هذه الشعرية المنشودة و على كافة المستويات اللغوية، أما عن تكرار المقاطع فقد تضمنت القصيدة لبعض التكرارات نذكر منها قول الشاعر:

– الآن لم يبق فوق الأرض من عرب[1]

هذا التكرار جاء تأكيدا لرؤية الشاعر القائلة باندثار العرب من على الأرض و أنهم أبيدوا وذبحوا وقتلوا و انتهكت أعراضهم ليس ذلك فحسب، بل أنهم وصلوا حد التخلي عن عروبتهم، هذا التأكيد المتجسد من خلال خاصية التكرار حقق الحضور الشعري على المستوى المعنوي و الصوتي لما أحدثه من إيقاع و تجانس صوتي على القصيدة.

و هذا تكرار آخر في القصيدة تجلى من خلال قول الشاعر:

– هم يضربون حمان ضرب صاعقة.

– بالكوكب المراد الدرى ذي الذنب[2]

* كرر الشاعر المقطعين مرتين في القصيدة، هذا تكرار كان بمثابة الإستغاثة لتلقي النجدة، كان دليلا على الخوف من الموت بأبشع الطرق، إلا أن التكرار في هذا المقطع جاء بلغة عادية و بأسلوب خالي من الجمالية، إذ وظف التكرار هنا بغية الدلالة الواضحة على مدى هول الحادثة و مدى الفزع الذي تحدثه الحرب في النفوس.

* و من أمثلة التكرار في القصيدة قول الشاعر:

– فمن أكون و ما قصدي و ما طلبي؟

[1]– عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص63.

[2]– المصدر نفسه: ص 64.

– فمن أكون و ما قصدي و ما مطلبي؟ [1]

و التكرار الذي جاء هنا بصياغة الاستفهام حمل في مضامينه الخوف من المجهول، و من الغد، فالشاعر هنا يجهل حتى وجهته و انتماءه، و قد جاء التكرار هنا أيضا بلغة و أسلوب عادي يقترب من النثر أكثر من اقترابه من الشعر.

تكرار الكلمة: و سيتم تكرار الكلمات من جانبين هما: تكرار الأفعال و تكرار الأسماء.

تكرار الأفعال: يعتبر تكرار الفعل في قصيدة " طليعة العرب" سمى طاغية على لغتها الخطابية، حيث وظفه الشاعر في كثير من المواطن، و منها قوله في مستهل القصيدة:

– هذا الكلام أهديه إلى كل البشر،

– و أهديه الدود و البرغوث و السيدا.،

– و أهديه أيضا إلى الطاعون و الجرب،

– و لكني لا أهديه إلى العرب. [2]

لقد كرر الشاعر الفعل (أهدي) في مستهل قصيدته للدلالة على حالتين:

أولا: لإبراز قيمة كلامه، فالمهدى إليه لا يكون إلا هاما و مقربا، و في هذا المقام ، أهداه للجميع (أفقده ميزته) بدون استثناء إلا العرب، الذين هم معنيون به في الأصل، و لكن قلب الدلالة هنا في هذا الموقف استثنائي نتج عن غضبه عليهم، فأجبره على تحويل إتجاه الإهداء مستثمرا خاصية التحول في الجمل الفعلية.

[1]– عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر ص 66.

[2]– المصدر نفسه: ص56.

ثانيا: إبراز عاطفة السخط و الغضب، المتبطنة بعاطفة الحب الدفينة في نفس الشاعر، وهدفه من وراء ذلك، أن هذا الكره عرضي و جوهره الحب، و هذا ما اعترف في استفهامه في آخر القصيدة:

- فأين المفر مني، و من عربي؟[1]

و قول الشاعر أيضا:

- نسكب و لو دمعة في ربعه الخرب.

- نبك الأحبة من فاس إلى قطر.

- هناك نبكي كثيرا عصرنا الذهبي[2].

عبر تكرار الفعل (نبك) عن دلالة مهمة في الإثارة، حين وقف على طلل العرب، فالبكاء نسكب و نبك دليل على انهمار للدمع، و استوقاف للنفس و ملامة على التقصير الذي بليت به العرب، فاليوم جفت أعيننا عن البكاء حتى، فالبكاء علامة الاحساس الأولى، و علام حياة القلوب، فمن لا يبك لا يحس و يغير، و لولا ذلك ما جعل فطرة في الطفل في رفضه، ولا ملاذا للمرأة في قضاء مصالحها، فالأولى إذا أن نرجع إلى فطرتنا.

و في قول الشاعر:

- لا يستجيب لأرحام له ابتليت.

- و يستجيب لأمريكا لدى الطلب.[3]

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، ص 68.

[2]- المصدر نفسه، : ص 57.

[3]- المصدر نفسه: ص 59

لجأ الشاعر في هذين السطرين إلى تكرار بديعي، و هو طباق السلب في الفعل (يستجيب) و(لا يستجيب) لإظهار فعل الانقياد و الذل، و هذه لسمة ليست للعربي ، الذي أصبح عبدا لأمريكا.

و يواصل الشاعر فيقول:

- يا حبذا جبل الجولان من جبل

- و حبذا أهله من سادة نجب[1]

ففي استعماله للفعل الجامد (حبذا) مقترنا بالياء، تنبيه للعرب، حيث بين لهم مكانة ما فقدوا (الجولان) و عند تكريره، تأكيد و إشادة على قداسة المكان و ضرورة استرجاعه، فأهله أسيادٌ شُمَخٌ شماخة.

و يقول أيضا:

- مازال يحيا على ماضٍ بدون غدٍ.

- مازال يهتف تحيا أمة العرب.[2]

إن في تكرار الفعل (مازال)، و هو من أخوات كان، دلالة على إستمرار و دوام غفلة العرب رغم أنّ أبناءهم يشوون باللهب، فكيف بالله عليهم أن لا يستفيقوا من رقدهم و من سباتهم، و هذا ما كرره في قوله:

- و القوم قومي و هم يشوون باللهب.

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، ص62.

[2]- المصدر نفسه: ص 65

- أحسني قبلهم أشوى على اللهب[1]

تكرار الفعل (يشوي)، فيه ألم كبير للنفس، فهذا التكرار يملأ القلب حزنا و حسرة، تقشعر له النفوس خصوصا عندما ترى بأعيننا، و أيدينا مكبلة، و ألسنتنا خرساء لا تتكلم ...!

تكرار الأسماء: لعلّ أهم اسم بزغ و تكرر في هذه القصيدة، هو (العرب)، تكررت لفظة العرب ستة عشرة مرة، بالإضافة إلى مشتقاتها المتناثرة في القصيدة مثل: (عُرب- العربان- العُربِ- العروبة- العربي- الأعراب)، و يعبر التكرار المتنوع للفظة (عرب) عن غزارة معاني الشاعر و أفكاره « لأن التكرار له دلالات فنية و نفسية، يدل على الاهتمام بموضوع ما، يشغل البال سلبا كان أم إيجابا، خيرا أو شرا، جميلا أم قبيحا ... و التكرار يصوّر مدى هيمنة المكرر و قيمته و قدرته»[2].

أراد الشاعر من خلال تكراراته، تبيان موقفه الرافض للحالة التي آل إليها العربي، فلجأ إلى تنبيهه و خاطبه بلهجة السخط و الغضب، و اتخذ التكرار «وسيلة فنية و إبلاغية لتوصيل المعنى و تحديده و بالتالي أدائه وظيفة بلاغية» [3]، و على الرغم من ذلك فإن تكرار لفظ (العرب) رغم كثرته لم يكن حشوا، و عرف الشاعر استغلاله في مواضعه، و بلّغ من خلال عدة توجيهات للعرب، حتى يعودوا إلى جادة الصواب، و دعاهم للثأر، و أكّد على عدم الرضوخ لأمريكا.

و أما التكرار الثاني فكان في قوله:

- الكل يهتف تحيا أمة العرب

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر ،ص 68.

[2]- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 67.

[3]- نصر الدين بن زروق: البنى السلوبية في شعر محمد آل خليفة، دراسة تطبيقية على ديوانه، دار الوعي، الجزائر، ط1، 2001، ص 264.

- الكل يعرف ما في النصر من كذب.[1]

من خلال هذا التكرار الاستهلالي، تنويه و تأكيد على عدم وعي الشعب العربي، و جريه وراء كذب وسائل الإعلام، و هذا ما حدث في غزو العراق، عندما أوهموا الشعب بقدرته الخيالية في مواجهة أكثر من عشرين دولة، و حينها عرف الصحاف بخطبه، و بعد حين تبين لهم أن نصرهم مزيف، والدماء و العري و الخراب في الساحة أكبر، فالعرب اليوم لا تستجيب لنداء المستغيث!، إنها لا تشبه أجدادها مثل المعتصم، الذي أغاث إمرأة واحدة و استطاع أن يصل إلى قلب الروم، و لم يسمع كلام المنجمين، و فتحها في غير موسم نضج التين و العنب، و اليوم أولى للعرب أن تحذر خطر الإعلام، و تباشر في العمل.

*كما كرر الشاعر اسما آخر في قوله:

- و القوم قومي و أمي بينهم و أبي .

- و القوم قومي و هم يشوون باللهب[2]

تكرار (القوم قومي)، تأكيد على الإنتساب و على فعل الإنتماء للعشيرة، و على أصالة الشاعر، وهو ليس مجرد إنتماء ظاهري، و إنما إنتماء يمتد إلى العمق.

* و في سياق آخر يول الشاعر:

- غريزة وصلتني من جدود أبي

- غريزة عندنا من أقدم الحقب.[3]

---

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009،ص 65.

[2]- المصدر نفسه، ص 68/59.

[3]- المصدر نفسه: ص 68.

و في هذا السياق يكرر (غريزة)، ليؤكد أن عروبته متأصلة، ضاربة في عمق التاريخ، موجودة منذ الأزل، فلا تجتث لأنها دم يجري في العروق.

تكرار التراكيب: اشتمل النص على جملة من التكرارات في ما يخص التراكيب و هي ممثلة في الجدول الآتي:

التراكيب المكررة	الغرض من التكرار
– لو أنه لم يزل في قبضة العربي لو أنه لم يزل في قبضته العرب[1]	– لو: أداة امتناع لامتناع و الغرض من التكرار التأسف و الحسرة.
– متى يعلنون موت العرب؟ متى يعلنون موت العرب؟	– سطر لنزار قباني و يدل تكرار هذا (الأسلوب (الاستفهام) على تأخر و بطء الفعل، و عجلة الشاعر و هذا ما يفسر قلقه النفسي و سخطه
– هم يضربون حما نا ضرب صاعقة بالكوكب المارد الذري ذي الذنب. – هم يضربون حمانا ضرب صاعقة بالكوكب المارد الذري ذي الذنب[2]	– أسلوب خبيري، وتكراره يدل على تأثر الشاعر، ورغبته في إيصال هذا التأثر للآخر (الاثارة) عن طريق الترديد.
– فمن أكون و ما قصدي و ما طلبي؟ فمن أكون و ما قصدي و ما طلبي؟	– استفهام حقيقي، و تكراره يدل على تيه و حيرة الشاعر (العربي عامة)

وجملة هذه التكرارات الواردة في الجدول، تجمع تحت نطاق واحد، و تبرز الحالة النفسية القلقة للشاعر، و حسرته على واقعنا المر تحت وطأة الاستعمار الأمريكي، الذي لا يرحم و لا عجوزا، و الأدهى من ذلك وقوف بعض العرب حوله يدعمون فعله، و هذا ما زاد من معاناة الشاعر.

[1]– عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، ص 62، 63.

[2]– المصدر نفسه: ص 57.

تكرار الحروف:

وظف الشاعر الكثير من الحروف على غرار الأفعال و الأسماء، و تنوعت و منها:

- **كاف التشبيه:** في قوله: كالليمون- كالشمس- كأبناء يعقوب- كابن اليتيمة- كجسم الفيل- كالقصب- كالسم...) و الملاحظ على هذه التشبيهات أنها من واقع الشاعر، استعملها لرفع الالتباس، و توضيح المواقف ففي قوله مثلا:

- و نقبض الروح كالليمون نعصرها[1]

إبراز لفعل الإتقان و الإحكام في القبضة.

- حرف العطف (الواو): ظهر هذا الحرف في موقع كثيرة من القصيدة، و تكراره يدل على توالي الأحداث في عملية سرد الأحداث المسرعة التي أصابت الأمة العربية، بينما هي في ثوان عن مصالحها ومصالح لشعبها، و من تكراره للواو و قوله:

- (و) تستغيث بكم يا إخوة العرب.

- (و) تسمعون نداها في مجلسكم.

- (و) تهرقون لها كأس لبنة العنب[2]

حرف النداء (يا): لقد تكرر هذا الحرف، و بصفة خاصة في بداية كل مقطع، و هذا إما لغرض النداء أو التنبيه، و استطاع الشاعر استغلال طاقاته، و تبدلات موقعه و جرسه، و تجانسه مع سواه

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، ص 57

[2]- المصدر نفسه: ص 59.

والهاجس وراء ذلك الإيقاع الصوتي، أي أنه يحقق قيما موسيقية خارجية ذات سمة إنشادية[1]، كما أنه يؤدي وظيفة بلاغية، فهي استهلال الشاعر كل مقطع بقوله:

- يا صاحبي أقصرا عنها ملامكا

- يا صاحبي دار القدس التي ذهبت

- يا حبذا جبل الجولان من الجبل.

نداء و تنبيه للعربي الغافل، الذي مازال يعيش بالقول و يجهل الفعل، كما كان يفعل أجداده (المعتصم) ، و في هذا المقام أشير إلى أنّ اقتران (الياء) بالفعل الجامد (حبذا) و بالحرف (ليت)، يفقدها صفة النداء لتدل على معنى التنبيه، و كما هو معروف أن أسلوب النداء إنشائي طلبي، و(يا) حرف من حروفه، تفيد نداء البعيد، و قد تستعمل للنداء، القريب مثل قول الشاعر:

"- يا روح هذه قبور الأهل فانسبكي[2] "

و إن الغرض من استعمال الياء هنا هو إبراز دلالة الضعف التي أصابت الشاعر، و شكّل الشاعر بهذه النداءات المتكررة طابعا هندسيا، بنى به هيكل قصيدته، و هذا النوع من التكرار يسمى التكرار الهندسي، و من خلاله رسمت القصيدة بمعمارية متميزة، و قد يحذف حرف النداء، و تصبح الدلالة أبلغ مثل قوله:

"- نزار يا عندليب الشام و العرب [3]"

[1]- انظر: حاتم الصكر: حلم الفراشة، دار أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2010، ص115.

[2]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009،ص 57.

[3]- المصدر نفسه: ص 59.

ها هنا يكشف الشاعر عن غرض آخر للنداء، و هو "التعجب و الاستغراب" من غفلة هذه الأمة التي تتبع التوافه، و تترك الأهم، تؤمن ببعض الكتاب و تكفر ببعض، كما فعل أهل مصر مع كافور الإخشيدي، و في هذا السطر يتناص الشاعر مع المتنبي في قوله.

أ غاية الدين أن تحفوا شواربكم * * * يا أمة ضحكت من جهلها الأمم

حيث كان من عادة أهل مصر حق الشوارب، فانتقدهم المتنبي باقتصارهم على هذا الجزء من الدين و تعطيلهم سائر أحكامه، و في جملة القول عن هذه النداءات المتكررة أنها جاءت، الغرض كبير ومهم هو إفاقة العربي من سباته الطويل، من أجل أن يعرف ذاته و هدفه و أدائه.

2/ الإستعارة:

تعد الاستعارة من أهم الخصائص التي تتحقق من خلالها الوظيفة الشعرية، و هذه الوظيفة التي تتحقق من منطلق إسقاط "مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف"[1]

و خلال المدارسة لقصيدة "طليعة العرب" تمت مكاشفة العديد من الصور الاستعارية، هذه الأخيرة التي ينعكس ضوؤها لتتجلى من خلالها الوظيفة الشعرية و التي شغلت الحيز الأكبر من هذه الدراسة، وسنبدأ أولا بذكر الأبيات التي تجلت فيها هذه الصورة الشعرية و من ثم محاولة قراءتها و مكاشفتها:

يقول الشاعر:

- و إلى كل البنات أحرارا و عبيدا.[2]

[1]- رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي و مبارك جنون، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص33.

[2]- عبد الله بن حلي: نجمي و الشاعر، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص 56.

تضمن البيت إستعارة مكنية، حيث أتى على ذكر المشبه و هو "البنات" و حذف المشبه به و هو "الإنسان" مع ذكر أحد لوازمه و هي "الحرية و العبودية"، إذ ارتبطت سمة الحرية و العبودية بالانسان و منذ بدئ الخلق، ومن هذا المنطلق يمكننا نفي هذه السمات عن البنات و عن أي كائن من الكائنات لانفراد الانسان بها.

و سنورد تعريفا للاستعارة بغية الإيضاح و السير بالدراسة نحو الدقة، و قد عرضها الشريف الجرجاني قائلا: "الاستعارة: إدعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البين كقولك: لقيت أسدا و أنت تعني به الرجل الشجاع..."[1]

– أما الاستعارة المكنية فهي: "تشبيه الشيء على الشيء في القلب" [2]

بعد هذا التعريف الوجيز الذي حاولنا من خلاله ضبط مفهوم الاستعارة لنسقط في هذا المقطع الشعري على محوري الاختيار و التأليف، إلا أننا و قبل ذلك سنقوم بتجسيد صورة للمخطط الذي يعكس هذين المحورين، ونمط اسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف[3].

الخطاب الشعري:

محور التأليف: و إلى كل البنات أحرارا و عبيدا

محور الاختيار: لنتصور مجموعة من الألفاظ و نستبدلها بلفظة البنات كأن نقول: الأزهار، الورد، الثمار، القطاف، الزرع ... هذه المفردات تبدو أقل وقعا في النفس مقارنة باللفظة المختارة من قبل الشاعر، و على لإثر ذلك، جاور بين البنات و الحرية و العبودية مجاورة بين الملموس و المحسوس،

[1]– الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تج: محمد صديق المنشاري، دار الفضيلة، القاهرة، مصر/ د.ط، د.ت، ص20.

[2]– المصدر نفسه : ص21.

[3]– نور الدين السيد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث "الأسلوبية و الأسلوب"، د.ط، د.ت، ص 164.

مجاورة بلفت أوجها الابداعي و قامت بتفجير الوظيفة الشعرية في هذا المقطع، و يعكس المقطع الآتي أيضا استعارة مكنية: يقول الشاعر:

- ممسوخة يديكم بالويل و الحرب[1].

إذ ذكر المشبه و هو "اليد" و حذف المشبه به و هو "القلب" و أدلى بأحد لوازمه و هي "الويل والحرب" و الذي يقصد بهما هنا "الألم و الأذى و الفساد"، هذه الصفات يأتي بها الإنسان من جراء النفس يقول تعالى: "و ما أبرئ نفسي إن النفس لأمارة بالسوء إلا من رحم ربي إن ربي غفور رحيم"[2]

و سنورد فيما يأتي تحقق الوظيفة الشعرية من خلال محوري الاستبدال و التركيبة.

محور التأليف:

ممسوخة يديكم بالويل و الحرب.

محور الاختيار: توحي لفظة يديكم بجمالية شعرية إذا ما قورنت بالألفاظ الواقعة في السياق المنتمية إليه كأن يقول: وجهمك، عيونكم، قدمكم، كما أن المجاورة بين اليد و الويل و الحرب مجاورة للملموس الذي هو اليد، للمحسوس و هو الويل و الحرب للدلالة على كثرة التقتيل إنما هي مجاورة خدمت محور التركيب، مما يؤدي إلى تحقق مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف و يؤكد أيضا على حضور الوظيفة الشعرية في هذا المقطع.

و لا تزال الشعرية تسجل حضورها المنشود في الاستمارة الدليل على ذلك قول الشاعر:

[1]- عبد الله حلي: نجمى و الشاعر، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص59.

[2]- سورة يوسف: الآية 53.

- العلج يصنع تابوتا لأمتنا[1].

استعارة مكنية إحتواها المقطع الشعري، بحيث حذف المشبه به هو "الإنسان" و أتى على ذكر المشبه و هو "العلج" مدليا بأحد لوازمه و هو "الصنع" و يقصد بها صناعة الموت إنها القتل، و القتل هنا لا يعيد صناعة أو عملا أو إنتاجا، لذلك ربط الشاعر بفئة معينة من البشر و هم الأجانب أو البرابرة ممن يتصفون بالهمجية و الفوضى.

و انطلاقا من المكاشفة في الاستعارة ستوضح كيف بلغت شعريتها من خلال اسقاط لمبدأ المتماثل على محوري الانتقاء و التنسيق.

محور التأليف:

- العِلجُ يصنع تابوتًا لأمتنا.

محور الاختيار :إن لفظة "يصنع" و باستبدالها بالألفاظ الواردة في سياقها، بدت الأكثر طغيانا من الناحية الدلالية و التي تعكس بدورها الأثر المبتغى، مما يؤكد على خدمتها لمحور الاختيار، فإذا ما تم استبدالها بلفظة ينحت، ينتج، يشكل... كما خدمة مجاورة "الصنع" و "التابوت" محور التأليف، فالصناعة عمل حسي في حين إنطوت لفظة " التابوت" في الجانب الملموس. و في الحقيقة عكست لفزة "التابوت" الفكر و الحضارات القديمة،، إنها الحضارة الفرعونية و فلسفتها في الحياة و التي تؤمن بالحياة بعد الموت فتحنط موتاها في تابوت يوحي بهذه الفكرة و يبدو أن كثرة التقتيل و الموت المستباح في حقنا كعرب دفعنا إلى الإيمان بهذه الفلسفة، هذه المجاورة بدت بعيدة المدى لعمق الفكر الذي إحتوته، مما أدى إلى عمق المعنى و قوة الإيحاء و بالتالي تفجير الوظيفة الشعرية في المقطع.

و نواصل قراءتنا هذه محاولين استنطاق النص لغويا عبر خاصية الإستعارة و التي بدت ظاهرة في المقطع الآتي:

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، منشورات دار القدس الغربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص 60.

- و فجأة خطفوها من جبين أبي[1]

هذه الصورة الاستعارية هي تصريحية عرفها الشريف الجرجاني بقوله: "..ثم إذا ذكر المشبه به مع ذكر القرينة يسمى استعارة تصريحية و تحقيقه نحو: لقيت أسدا في الحمام" [2]

و في هذا المقطع تم التصريح بالمشبه به و هو "جبين الأب" مع حذف المشبه و هي "الأمة" مع الإدلاء بأحد لوازمها و هي "الخطف" أو فيما يتضمن من معنى "الضياع" أو فقدان الأرض أو خسارتها "فالوطن" ليس ملكا لجبين الأب، و إنما هو ملك للأمة جمعاء، و استخدم الشاعر هذه اللفظة، أي جبين الأب، دلالة على الشرف و الكرامة و الرجولة أيضا، و من هنا نبين محوري الانتقاء و التنسيق بغية إثبات هيمنة الوظيفة الشعرية على هذا المقطع.

محور التأليف: و فجأة خطفوها من جبين أبي

محور الاختيار: و إذا ما أسقطنا الاستبدالات الممكنة على لفظة "خطفوها"، سنتمكن من الحصول على الألفاظ التالية: نهبوها، أخذوها، إغتصبوها، سرقوها، إنتزعوها... هذه الألفاظ لا تؤدي المعنى المبتغى إذا ما قورنت بلفظة خطوفها، فالشاعر إختار لفظ الخطف لما له من دلالات توحي بأن الخطف يأتي بغتة عند غياب الوعي عن المخطوف، أي أن هذا الأخير لم يكن واعيا أو أنه لم يتوقع عملية الخطف و هذا ما يدل على عدم الوعي من قبل العرب عند خطف فلسطين مما أدى إلى ضياعها، هذا الاختيار الملائم جاور الشاعر بينه و بين جبين الأب و هي مجاورة بين المحسوس "الخطف" و الملموس "جبين الأب" إلا أن جبين الأب لا يقصد به الجبين و إنما الشرق و الرجولة و الكرامة، حيث أن ضياع الوكن يرتبط ارتباطا مباشرا بفقدان الشرق و الرجولة و الكبرياء، هذه المجاورة خدمت بدورها محور التأليف لعمق الدلالة و منه إلى التفجير الشعري للوظيفة الشعرية و طغيان الجمالية و الحضور الإبداعي.

---

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر ، ص61.

[2]- الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تج: محمد صديق المنشاري، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 20.

3/ الكناية:

أثبتت الكناية كصورة جمالية شعرية حضورها الطاغي في قصيدة "طليعة العرب" و الكناية عرفت بأنها: "كلام استتر المراد منه بالاستعمال، و إن كان معناه ظاهرا في اللغة سواء كان المراد بث الحقيقة او المجاز ..."[1]

و يرى بيير جيرو أن الكناية تقوم على مبدأ تجاوز المصطلحات ، و هي خاصية جمالية أثبتت وجودها بقوة في التيار الواقعي و هو التيار الذي قام بعد الرومانسية، و هذه الخاصية قد تتماهى مع الاستعارية إذْ نجد خلف كل استعارة شعرية كبرى كناية خفية[2]، و في القصيدة التي بصدد القراءة الشعرية تجلت الكناية كصورة جمالية رائعة عكست بدورها الحضور الشعري: يقول الشاعر:

– هناك نبكي كثيرا عصرنا الذهبي[3].

– تضمن المقطع الشعري الكناية عن التطور و الازدهار، فالمقطع إذا ربطنا بينه و بين المقطع السابق الذي يقول فيه الشاعر:

– و لا يمر على بغداد في عجل[4]

سنتمكن من أن نستكشف المعنى الحقيقي إذ أن بغداد شهدت تطورا ورقيا حضاريا و ثقافيا و فكريا و فنيا، في الحقب التي تلت، و سقوطها سيكون لها لأثر الكبير علينا، سيولد الأسف و الشجن و البكاء على الأوطان ضاعت و باتت ذاكرتها الأجمل من الأمس، هذه الصورة الجمالية حققت شعرية تبدو ضعيفة الأثر نوعا ما، مقارنة بالصور التي ستليها، أو بمعنى أصح، و إن تضمن

---

[1]– الشريف الجرجاني: معجم التعريفات: ص 157.

[2]– ينظر: بييرجيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، منشورات مركز الانتماء القومي، ط2، 1994، ص 105– 106– 107.

[3]– الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تج: محمد صديق المنشاري، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 57.

[4]– عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، منشورات دار القدس الغربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص: 57.

المقطع كناية فإن التعبير عنها جاء عاديا، و إن كانت الشعرية كنظرية تبتعد عن إصدار الأحكام، إلا أنها قد تميل أحيانا إلى ذلك، كما أنني قد أثرت بداية المزاوجة بين العلمية و الأدبية حفاظا على الهوية اللغوية العربية من التقليد الأعمى توالت الصور الكنائية في هذه القصيدة عاكسة ذلك النسيج الجمالي للقصيدة كما يظهر في:

- عن نملة سحبت فيلا من الذئب[1]

* الجمالية في هذه الصورة، أنها كناية عن الجرأة و القوة، فالفيل رمز للفخامة و سحبه من الذئب إنما هو جرأة و قوة كبيرة أيضا في صاحبها، هذه القوة كانت ذات دلالة ايحائية إذ لا يقصد بها هنا القوة الجسدية، و إنما الذكاء و القدرة على مجاراة الأحداث العصبية، و المقطع إذا ما ربطناه بما سبقه فإنه يحيل إلى قصص ألف ليلة و ليلة و كيف استطاعت إمرأة ضعيفة و هي في جفن الردى أن تنقذ نفسها من خلال حكاياتها، التي أسرت "الملك" آنذاك و الحقيقة أن هذه الصورة حققت حضورا شعريا في المقطع.

و يستمر الحضور الشعري من خلال سمة الكناية، و هذا ما يتجلى في المقطع الآتي:

- مع العجائز و الأطفال في الخرب[2].

الكناية هنا هي كناية عن الضعف، فالعجز و الوهن إنما هما من صفات العجائز و الأطفال الذين لا يستطيعون الرد على أنفسهم، و لا يجيدون إلا الاختباء إذا ما أدركهم الخطر، هذه الدلالة لها من العمق الإيديولوجي ما يصل حد السخرية و الاستهزاء بهؤلاء العرب الذين سافروا إلى العراق إبان الحرب بغرض نجدة إخوانهم و أيديهم الكثير من الكلام و الخطب و المقالات و اللقاءات الاعلامية، في زمن الموت الذي يعاني حياضه العراقيون، حيث لا مكان إلا للرصاص و المدافع.

---

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر ص 57.

[2]- المصدر نفسه: ص 58.

أسهمت هذه الصورة في التفجير الشعري و في الهيمنة الجمالية لما حملته مضامينها من الأثر المنشود.

كناية أخرى نستكشف بها آليات الإبداع، و من خلل قول الشاعر:

- ليحمي الجانب الخلفي لمغتصبي[1]

الخذلان ذلك ما يمكن قراءته من المقطع الشعري، فالصورة الشعرية هنا جاءت كناية عن الخذلان و تستمر الإيحاءات الإيديولوجية في التهاطل من خلال هذه القصيدة، كيف خذل العرب إخوتهم، مساءلة نلقى الإجابة عنها في هذا المقطع، حماية الجانب الخلفي للمغتصب و قد تكون كناية عن النفاق، عن التخفي وراء شعارات لأقوال تناقض الأفعال و أشير هنا إلى أن تعدد القراءات للصور الشعرية و اختلافها لا يعني فشل الشاعر أو الناقد و إنما يتمخض ذلك عن سمة الغموض التي طالما دعا إليها رواد الشعرية الحداثية.

جاءت هذه الكناية محققة للشعرية عاكسة لأفق إيحائي و جمالية فنية، و لا تزال الكناية تثبت هيمنتها الجمالية في القصيدة حيث يقول الشاعر:

- نظنها لغياب العقل لم تغب.

يكني الشعر في هذا المقطع الشعر عن نقص الوعي ، إذ أن غياب العقل يعتبر جنونا و لا يمكن أن نعيب على المجنون عدم إدراكه، في حين نعيب على العاقل عدم الوعي أو نقصه، غياب الوعي يدفعنا كعرب إلى عدم إدراك الخسارة أو إلى الاعتقاد دائما بأن فلسطين لنا، بالرغم من الواقع المر و الجلي الذي يقول بغيابها و ضياعها، و يمكن تأكيد أيضا على الحضور الشعري.

كناية أخرى يمكن مكاشفتها في قول الشاعر:

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، ص 59.

- ليلى بجنب غزال و الزمان صبي[1]

احتوى المقطع الشعري على كنايتين متواليتين فالكنية الأولى عن الجمال، إذ أن اسم العلم ليلى و منذ القدم يعتبر رمزا للجمال، أما الزمان "صبي" فتضمن الكناية عن البراءة، و لا يزال الأسف يعكس نفسية متأزمة لصاحب القصيدة، أسف على الأيام التي كانت فيها الأوطان جميلة و لم الدم فيها مستباح، أيام كنا نتحدث عن الوحدة العربية عن القومية، أيام كان فيها العرب يكتفون بمشاهدة الموت من بعيد أو لنقل لا يمكن للعربي أن يقبل بقتل أخيه او يشارك في قتله، هذا الأسف حقق الأثر و حقق في الوق ذاته تلك الشعرية التي تؤكد على الحضور الإبداعي، و تشد انتباهنا الصورة الشعرية الآتية:

- لو لاه ما أدركتني لعنة الأدب.[2]

احتوى المقطع الشعري على كناية عن السخط و الغضب فاللعنة تأتي جراء الغضب، و الأدب قد يتعب على نزار فكره و معتقداته و بالتالي تعم اللعنة على كل شاعر في زمانه، و يمكن أن تقرأ الكناية هنا قراءات أخرى كأن تكون كناية عن النقص و الضعف فنزار قال كل شيء، كتب في الحب، في الموت، و كشف القناع عن كل مسكوت لم يترك للشعراء ما يقولون و كأنهم يعيدون ما كتب بأنماط مغايرة في كلتا الحالتين تدركهم لعنة الأدب، و قد احتوى هذا المقطع على حضور شعري حقق من قبل الكناية، و تطغى الشعرية من خلال حضور الكناية في هذا المقطع:

- موتا جميلا بأطنان من اللهب[3]

كناية عن كثرة التقتيل، فالحرب في العراق كانت حرب إبادة، كان الموت يأتي بغتة و دون إنذار، وأطنان اللهب دلالة على كثرة الأسلحة، و كثرة الأسلحة على كثرة التقتيل.

---

[1]- عبد الله بن حلي: نجمي و الشاعر، ص61.

[2]- المصدر نفسه: ص62

[3]- مصدر نفسه: ص 24.

4/ التشبيه:

يعتبر التشبيه من الصور الجمالية التي تحيل إلى الإبداع الأدبي عامة و الشعري خاصة، و قد كان لهذه الخاصية اللغوية نصيبا من الحضور في القصيدة، و التشبيه هو : " الدلالة على مشاركة أمر للآخر في معنى، فلأمر الأولى هو المشبه و الثاني هو المشبه به و ذلك المعنى هو وجه الشبه و لابد فيه من آلة التشبيه... و هو الدلالة على اشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشيء في نفسه كالشجاعة في الأسد و النور في الشمس"[1].

و للتشبيه أنواع تم احصاؤها من قبل العلماء أهمها:

– **الشبيه المفصل**: و هو التشبيه الذي تم فيه ذكر جميع أطرافه من المشبه و المشبه به ، و الأداة ، و وجه الشبه.

– **التشبيه المجمل**: و هو الذي تم فيه حذف وجه الشبه.

– **التشبيه المؤكد**: و هو التشبيه الذي حذفت فيه أداة التشبيه.

– **التشبيه البليغ**: و هو ما حذف منه وجه الشبة و الأداة أيضا.

– **التشبيه التمثيلي**: و هو المتضمن لأكثر من وجه شبه واحد لكل من المشبه و المشبه به.

و الملاحظ في هذه القصيدة قلة التشبيهات، إذ اكتفى الشاعر بخصائص أخرى كالإستعارة و الكناية.... إلخ، و ذلك إلى ان التشبيه قد لا يسهم في تفجير الشعرية كغيره من الصور الجمالية الأخرى، لذلك كان حضره ضعيفا، و من التشبيهات الواردة في القصيدة:

[1]– الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاري، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 52.

- و نقبض الروح كالليمون نعصرها[1]

تشبيه مجمل ذكر المشبه و هو انقباض الروح، و المشبه به الليمون حين يعصر، و ذكر الأداة "الكاف" في حين حذف وجه الشبه و قد أضفى هذا النوع من التشبيه نوعا من الشعرية على المقطع و ورد التشبيه في مقطع اخر:

- تلوح كالشمس وسط الغم و السحب.

تشبيه مجمل أيضا ذكر المشبه و هو " المرأة" و التي أشار إليها بوضوح في المقطع السابق:

- نقلى على مدخل الفلوجة امرأة.[2]

حيث ذكر المشبه به " الشمس"، و أداة التشبيه "الكاف"، حاذفا وجه الشبه، و هذا التشبيه يبدو عاديا و متداولا بين الكثير من الشعراء، إذ يرمز للجمال الفائق دائما للشمس لتأقلها و نورها، و دلالته الوضوح إلا أنه يأتي عاكسا للفتور الشعري. و تضمن المقطع الآتي لصورة تشبيهية جمالية، و ذلك في قول الشاعر:

- غابت فلسطين و اندكت كأندلس [3]

نوع التشبيه في هذا المقطع تشبيه مفصل، إذ ذكرت فيه جميع أطراف التشبيه، حيث شبه فلسطين بالأندلس في الغياب، ذاكرا المشبه " فلسطين" و المشبه به "الأندلس"، اداة التشبيه "الكاف"، و وجه الشبه "الغياب"، يبدو التشبيه قوي الدلالة واضح الإيحاء، وعكس البعد الدلالي تلك الشعرية التي حققت من قبل التشبيه، و من أمثلة التشبيه قول الشاعر:

---

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، منشورات دار القدس الغربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص 57.

[2]- المصدر نفسه :ص 58.

[3]- المصدر نفسه: ص 60.

– أرق لؤلؤة في تاجنا الذهبي[1]

هذا تشبيه بليغ حيث شبه فلسطين باللؤلؤة، وفلسطين ورد ذكرها في المقطع السابق، حين قال الشاعر:

– كانت فلسطين يوما من عشيرتنا.[2]

و هكذا ذكر الشاعر المشبه "فلسطين" و المشبه به "اللؤلؤة" مع حذف الأداة و وجه الشبه، و قد كان هذا التمثيل رائعا ففلسطين بقيمتها و مكانتها تضاهي اللؤلؤة بلمعانه و قيمته أيضا، كيف لا و فلسطين أرض الأنبياء و مهد الرسالات، و أجمل الحضارات، هذا التشبيه بدا ذا قيمة جمالية هيمنت على المقطع الشعري، و أضفت عليها شعرية جلية.

و تستمر أمثلة التشبيه في التجلي و من ذلك قول الشاعر:

– الجسم عندي كجسم الفيل منتفخ[3]

شبه جسمه بجسم الفيل في الانتفاخ و التشبيه هنا جاء مفصلا ذكر المشبه "الجسم" و المشبه به "جسم الفيل"، الأداة "الكاف" و وجه الشبه " الانتفاخ"، غير اللغة هنا كانت عادية و متاحة والألفاظ واضحة و متداولة، و يمكن لأي شخص عادي قول ذلك و قد غيبت الشعرية في هذا المقطع تماما.

و من أمثلة الشبيه المفصل تذكر أيضا قول الشاعر:

[1]– عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر ص 61.
[2]– المصدر نفسه: ص 61.
[3]– المصدر نفسه: ص 67.

- و داخلي فارغ الارجاء كالقصب[1]

شبه مكونات نفسه بالقصب في فراغه الداخلي، إذ أتى على ذكر المشبه و " هو داخل أعماق النفس" و الشبه به "القصب"، أداة التشبيه "الكاف" ، و وجه الشبه "الفراغ"، و يزداد التشبيه جمالية كلما كان ذلك البعد المادي بين المشبه و المشبه به أكثر إتساعا، و من ثم يتمكن الرابط المعنوي من الجمع بينهما في نقطة التقاء تعمل على تفجير الشعرية و تؤكد على حضورها أكثر فأكثر، ذلك ما حققته هذه الصورة الشعرية في المقطع

و الحقيقة أنني لم أتطرق إلى كافة التشبيهات في القصيدة، إذ حاولت التركيز على التشبيهات التي تستنطق الشعرية من خلال القصيدة مع ذكر بعض التشبيهات ذات الدلالة العادية ذلك بغية تحقيق الموازنة في الأحكام الصادرة.

الترادف و التضاد: إن خاصيتا الترادف و التضاد، سمتان تسهمان في الحضور الشعري داخل القصيدة، و عرف الترادف بأنه عبارة " عن الإتحاد في المفهوم، و قيل: هو توالي الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد"[2]. أما التضاد فهو " أن يجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل، فلا التقابل، فلا يجيء باسم مع فعل و لا بفعل مع اسم ..."[3] .

و أمثلة التضاد في القصيدة قول الشاعر.

- و إلى كل النبات أحرار و عبيدا[4]

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، ص 67.

[2]- الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاري، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 50.

[3]- المرجع نفسه: ص 55.

[4]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر، منشورات دار القدس الغربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009ص 56.

جاور الشاعر بين الحرية و العبودية في علاقة تضادية عكست جمالية فنية في المقطع و يتجلى التضاد أيضا قول الشاعر:

- مع العجائز و الأطفال في الحرب[1]

تضمن المقطع الشعري تضادا معنويا بين العجائز و الأطفال و يقصد به الكبر و الصغر، و يبدو من خلال المقطع أن التضاد المعنوي يحمل في مضامينه ذلك البعد الايحائي و يحقق الحضور الشعري اكثر من التضاد المباشر، و لا يزال الشاعر يوظف هذه الآلية الجمالية في القصيدة، ومن ذلك قوله:

- حقا لقد عيرت بالصدق و الكذب[2].

جاور الشاعر بين الصدق و الكذب في هذه العلاقة التضادية و التي بدت عادية لسواء من حيث المعنى أو اللغة، و تتواصل هذه الصورة الفنية في الحضور، و من ذلك قول الشاعر:

- و الذل يصعب بعد العزفي النسب[3]

و الحقيقة أن هذه الخاصية لا يمكن إصدار الأحكام بحقها، إلا إذا ما نظرن إلى ذلك التواشج بين المقاطع بغية استنطاق الجمالية في النص، و في هذا المقطع بدأ التضاد بين الذل و العز جماليا و لذلك لما أحدثه من أر معنوي سببه فقدان الوطن، و المقطع الآتي يعكس أيضا صورة تضادية، يقول الشاعر:

- مازال يحيا على ماض بدون غد[4]

---

[1] - عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر: ص 58.

[2] - المصدر نفسه: ص 60.

[3] - المصدر نفسه: ص 60.

[4] - المصدر نفسه: ص 70.

احتوى المقطع على تضاد مباشر بين الماضي و الغد، وقد بدا هذا التضاد عاديا يقترب من لغة النثر أكثر من اقترابه من لغة الشعر، و بذلك غيبت فيه الشعرية. و من خاصية التضاد إلى خاصية الترادف و التي كان لها أيضا حضور في القصيدة في عدة مقاطع نذكر منها:

- وأهديه أيضا إلى الطاعون و الجرب[1]

ترادف معنوي احتوى المقطع إذ تجاوز الطاعون و الجرب في علاقة تزايدية توحي إلى العدوى هذه لأخيرة في نقطة الالتقاء بينهما، و قد تحقق الترادف المعنوي جمالية و حضورا شعريا، و من امثلة الترادف أيضا ما قاله الشاعر:

- و الشعب نملأه بالوهم و الكذب[2]

يهيمن الترادف المعنوي على هذا المقطع، فالمجاورة بين الوهم و الكذب عكست ترادفا معنويا دلالته غياب الحقيقة، و قد بدأ الموقف إيديولوجيا مباشرا إلا أنه احتوى على جمالية و لم تعب فيه الشعرية.

لعل اهم ما يمكن استنتاجه من ظاهرتي الترادف و التضاد، أن هذه الآلية اللغوية كلما كانت معنوية اقتربت من الشعرية، و كلما جاء مباشرة ابتعدت فيها و قد احتوت القصيدة على النوعين و بكل من النمطين حضرت الشعرية حضرت الشعرية حينا و غابت حينا آخر. ونحن نقرأ هذه الأبيات يمكننا أن نستكشف مدى حنين الشاعر إلى ما مضى، إلى وطن اللاحرب، اللاموت و اللادماء، و إن كان الوطن عانى الأمرين غبان لسنوا الاحتلال فقد يبدو ذلك أقل وطأة غذا ما قارنا بين حرب فيها العدو و عدوا، و حرب فيها أبناء الوطن أعداء، و نستكشف فيها ايضا كيف يحتاج المرء لأخيه لنجدته حتى من المطر، فكيف به يقتله او ينهبه، هذا التناغم و الانسجام شكل تباريح الشعرية على هذه المقاطع.

---

[1]- عبد الله بن حلي: نجمى و الشاعر ،ص 65.

[2]- المصدر نفسه: ص 56.

خاتمة

خاتمة:

بعد هذه الدراسة لموضوع " شعرية القصيدة في طليعة العرب عبد الله بن حلي"، و بناء على ما تم عرضه و تحليله، يمكن أن نقف عند أهم النتائج التي توصل إليها البحث و هي:

- يعد مصطلح الشعرية من المصطلحات التي حظيت باهتمام الكثير من النقاد الغرب و النقاد العرب.
- الشعرية علم يتميز بخصوصية النص الأدبي و تميزه.
- الشعرية تتحقق في جنس الشعر أكثر من غيره من انواع الفنون و الكتابات.
- الشاعرية تهفو بالخطاب اللغوي من العالم الحسي إلى العالم المتخيل.
- يتقاطع مصطلح الشعرية مع عدة مفاهيم أخرى كالأدبية و الإنشائية، و الفن الإبداعي، و فن النظم و نظرية الشعر... وغيرهم.
- الأصول الشعرية عند الغرب كانت منطلقاتها الأساسية من مفاهيم أرسطو و أفلاطون للشعر اليوناني، و أبرز مفهومين للشعرية الأساسية من المفاهيم الغربية القديمة هما: المحاكاة و التخيل.
- ترجع جذور الشعرية إلى أرسطو الذي يسمى كتابه "فن الشعر"، و الشعر عنده محاكاة تتسم بثلاثة وسائل قد تجتمع و قد تنفرد و هي الإيقاع و الانسجام و اللغة.
- يعتبر رومان جاكبسون المنظر الأول و الفعلي للشعرية الحديثة، لأنه استطاع أن يؤسس لها و يحدد مفاهيم و بآلياتها الخاصة بها، و هذا كله من فلسفة الشكلانية.
- شعرية تود وروف لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية، فالعمل الأدبي ليس في حد ذاته هو موضوع الشعرية و إنما موضوعها هو الوقوف على خصائص الخطأ الأدبي.
- شعرية الغذامي هي شعرية انفتاح و تساؤل، تولي القراءة أهمية كبيرة لفاعليتها في فهم أسرار وخبايا نسيج النص و سياق حكايته.

– تتقاطع شاعرية الغذامي مع بقية الشعريات في اعتماده على آلية الانزياح، فآلية الانزياح تلعب دورا كبيرا في التأسيس للشعرية في النصوص الأدبية.

– أقر أدونيس في كتابه " الشعرية" عن الدور الكبير للنص القرآني في تأسيس الحداثة للشعرية.

– لقد أفاد حازم القرطاجني من الكتابات النقدية و البلاغية و اليونانية، و استنطق النصوص الأدبية العربية بعقل واعي و ذوق رفيع فاستطاع أن يبلور نظريته في الشعرية.

– قام عبد الله بن حلي بتسمية قصيدته بـ" طليعة العرب" لأن العرب سلبت منها الطليعة و باتت في مؤخرة المؤخرة.

– قصيدة "طليعة العرب" هي قصيدة جزائرية عبرت عن إحساس جمالي للشاعر يصف حسرته و حيرته على الأمة العربية التائهة كما اعتبرت من روائع الشعر العربي الحديث.

– أثبتت قصيدة " نجمى و الشاعر" الحضور الشعري في مضامينها بداية بعنوان موحي بالكثير من القراءات و الكثير من الجماليات، و قد أثبتت الشعرية هيمنتها من خلال الصور الاستعارية والكناية بالإضافة إلى الحضور الشعري الفاتر لصور التشبيه باستثناء بعض منها، و حققت التكرارات جمالية فائقة ما جعل الغموض يهيمن على القصيدة، كما عكست نفسية الشاعر المتألمة لأمته.

– إنها رسالة أديب يدرك تمام الإدراك كيف يجعل الماء و النار في يد واحدة بقلب يعقل و رأس يتأمل.

– تلك أهم النتائج التي توصل إليها البحث. نسأل الله التوفيق.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم :رواية ورش عن نافع

أ) المصادر العربية

1. ادونيس علي أحمد سعيد: الشعرية، دار الآداب ، بيروت، ط 2، 1989.
2. أيمن اللبدي : شعرية و الشاعرية، دار الشروق، عمان، ط1، 2006
3. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.
4. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاري، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت،
5. عبد الله بن حلي: نجمي و الشاعر، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009،
6. لويس معلوق: المنجد (قاموس اللغة) الطبعة الكاثوليكية، ط1 ، 1954.

ب) المراجع العربية

1. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1988.
2. ابراهيم خليل: الأسلوبية و نظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1997.
3. ابراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي، الجزائر أنموذجا، الجزائر، الطباعة الشعبية للجيش، 2007.
4. ابن سينا: الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب "الشفاء"، ضمن الشعر، تأليف أرسطو طاليس، مع الترجمة العربية القديمة و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد، ترجمه عن اليونانية و شرحه و حقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
5. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة ط3، 1992.
6. أحمد الجوة: بحوث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات) مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، ط2004.

7. أحمد يوسف: القراءة النسقية(سلطة البنية ووهم المحايثة)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

8. أدونيس علي أحمد سعيد : سياسة الشعر- دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996.

9. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010.

10. حاتم الصكر: حلم الفراشة، دار أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2010.

11. حاتم الصكر: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة النثر، الشعر العربي في نهاية القرن، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر ط2 1997 .

12. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب بن خوخة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981.

13. سعد البازغي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2002.

14. سعيد الوريقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2011.

15. شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري و غيره، مجلة فصول م 16،العدد الأول، القاهرة، 1997.

16. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البحث للطباعة و النشر قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984.

17. شهاب الدين أحمد الأبشيهي: المستطرق في كل فن مستظرف، تحقيق محمد خير طعمه الحلي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط5، 2008.

18. صالح بلعيد: التراكيب النحوية و سياقاتها المختلف عند عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.

19. صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د.ط، 1984.

20. صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1995.

21. طاهر ابن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 .

22. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

23. عبد القادر زروقي: الشعرية العربية (تفاعل أم تأثر)، دار الروافد الثقافية بيروت، ط1، 2015.

24. عبد الله الغذامي: الخطيئة و التفكير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6، 2006.

25. عز الدين: حسن البنى الشعرية الثقافية لمفهوم الوعي الكتابي و ملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

26. عز الدين المناصرة: علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي،الأردن، ط1، 2007.

27. عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

28. أبو الفرج قدامة ابن جعفر: نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد المنعم، خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، ط1، 1978.

29. قاسم المومني: الشعرية في الشعر، دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لبنان، ط1، 2007.

30. كمال أبو أديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

31. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1982.

32. محمد صالح الشنطي: في النقد الأدبي الحديث، مدارسه و مناهجه و قضاياه، دراسة نقدية تطبيقية، دار الأندلس الخضراء، جدة، ط3، 2005.
33. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1995.
34. محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، دار العودة، ط1، 1997.
35. محمود درويش و سميح القاسم: الرسائل، دار العودة، بيروت، 1990.
36. نصر الدين بن زروق: البنى السلوبية في شعر محمد آل خليفة، دراسة تطبيقية على ديوانه، دار الوعي، الجزائر، ط1، 2001.
37. أبو نصر الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر، تأليف أرسطو طاليس.
38. نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث "الأسلوبية و الأسلوب"، د.ط، د.ت.
39. يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 ، 1985.
40. يوسف وغليسي: الشعريات و السرديات، دار أقطاب الفكر، ط1، 2007.

ج) المصادر المترجمة:

1. تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر:شكري المبخوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ط1، 1987.
2. جون كوهين بناء لغة الشعر اللغة العليا ترجمة احمد درويش، دار غريب، القاهرة ،2000.
3. رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي و مبارك جنون، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

د) المراجع المترجمة:

1. أرسطو: فن الشعر ترجمة عبد الرحمان بدوي دار الثقافة بيروت د.ت.
2. بييرجيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، منشورات مركز الانتماء القومي، ط2، 1994.

3. جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة د حامد أبو أحمد، مكتبة غريب بالقاهرة، ط1، 1992.
4. جان ميشال فوفار: تحليل الشعر، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1-2008.
5. خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: د. حامد أبو أحمد، مكتبة غريب بالقاهرة، ط1، 1992.
6. فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية،تر: الوالي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000

هـ) الدوريات:

1. رياض نجيب الريس: مجلة " الناقد" الأدبية تصدر عن دار رياض الريس للصحافة، لبنان، بيروت
2. صلاح عبد الصبور: مجلة فصول، المجلد 16، العدد الأول، القاهرة، 1997.
3. مجلة كلية الآداب و اللغات، العدد 14-15 محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014.

و) المخطوطات:

مقال لطالبة دكتوراه سميرة حدادي تحت عنوان "الشعرية من المنظور النقدي الحديث بين التجاور و التحاور"، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

إهداء	
كلمة شكر	
مقدمة	أ
مدخل: الشعرية و الشاعرية	
أ- الشعرية	06
عناصر العمل الأدبي	09
التجربة الشعرية	10
ب- الشاعرية	12
مراحل الشاعرية	13
الفصل الأول: الشعرية في المنظور الغربي و العربي	
أ) الشعرية عند النقاد الغرب	23
أصول الشعرية الغربية	23
I- مفهوم الشعرية في النقد الغربي	26
1- الشعرية عند الشكلانيين الروس	28
2- الشعرية في المفهوم الأرسطي	29
II- الشعرية في النقد الغربي الحديث	31
1- الشعرية عند رومان جاكبسون	31
2- الشعرية عند جون كوهين	32
3- الشعرية عند تودوروف	35
ب) الشعرية عند النقاد العرب	38
مفهوم الشعرية و طبيعتها عند حازم القرطاجني	41
1- التخييل	43
2- التماسك النصي	45

فهرس الموضوعات

3- التناص	46
4- الإغراب و التعجيب	47
5- الوزن و الإيقاع	48
الشعرية من المنظور العربي النقدي الحديث	50
1- الشعرية عند أدونيس	50
2- الشعرية عند كمال أديب	52
المخاطبة الشعرية عند ابن سينا و الفرابي	54
الفصل الثاني: تمظهرات الشعرية في قصيدة طليعة العرب	
التكرار اللفظي في قصيدة طليعة العرب	59
جمالية التكرار اللفظي في قصيدة طليعة العرب	59
1/ التكرار اللفظي	61
2/ الإستعارة	71
3/ الكناية	76
4/ التشبيه	80
خاتمة	86
قائمة المصادر و المراجع	89