الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون تيارت
University of Tiaret, Algeria

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مخبر التّوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر.

الشعرية في الكتابات النقدية الجزائرية المعاصرة

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الطّور الثّالث LMD
في إطار التخصص: اتجاهات النقد المعاصر في الجزائر

إعداد الطالب: محمد عمارني

إشراف: د. خالد تواتي

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	اسم الجامعة
01	علي كبريت	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة ابن خلدون تيارت
02	خالد تواتي	أستاذ محاضر –أ-	مشرفا ومقررا	المركز الجامعي تيسمسيلت
03	أحمد بوزيان	أستاذ التعليم العالي	مساعد مشرف	جامعة ابن خلدون تيارت
04	داود امحمد	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة ابن خلدون تيارت
05	كراش بن خولة	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة ابن خلدون تيارت
06	عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر –أ-	عضوا مناقشا	جامعة العربي التبسي تبسة

السنة الجامعية: 1443/1442هـ- 2021/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكروعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة، وأعاننا على أداء هذا الواجب، ونصلي ونسلم على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه خير صحب وأكرم آل، أما بعد:

أتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان إلى الأستاذ المشرف الدكتور: "خالد تواتي" الذي كان لي عونا ومرشدا، وكان لآرائه وتوجيهاته أعظم الأثر في إنجاز هذا البحث.

كما أتوجه بالشكر والامتنان إلى كل القائمين على قسم اللغة والأدب العربي بجامعة ابن خلدون بتيارت من أساتذة وإداريين، والشكر موصول أيضا إلى أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذه الأطروحة وإبداء ملاحظاتهم إزاء ما جاء فيها.

أتوجه بالشكر أيضا إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

إهداء

إلى روح والدتي الزكية الطاهرة طيب الله ثراها

إلى والدتي الثانية زوجة أبي رحمها الله رحمة واسعة

إلى والدي الحبيب أطال الله عمره وألبسه لباس الصحة والعافية

إلى زوجتي رفيقة الدرب التي شجعتني على اجتياز الصعاب وبلوغ المرام

إلى ريحانتـــــي وقرة عيني "ريـناد" أنبتها الله نباتا حسنـــــا

إلى الأعـــــــزاء إخوتـــــــي وأخواتـــــــــي

إلى أساتذتي وأستاذاتي بجامعتي تبسة وتيارت

إلى الأصدقـاء الأفاضل كل باسمه ووسمه

إلى كل هؤلاء أهدي عصارة جهدي.

محمد عمارني

مقدمـــة

مقدمة:

يثير البحث في الشعرية العديد من التساؤلات ويفتح النقاش على الكثير من الإشكاليات، بما في ذلك الزخم المفهومي وألوان العلاقات مع المجالات والحقول المعرفية المتعددة، فالشعرية بما هي مصطلح جديد نابع من المنظومة النقدية الغربية ومرتبط بضروب من السياقات المعرفية والمنهجية والتاريخية، فرضت صياغة وفاعلية نقدية خاصة اشتملت على مسايرة التحوّلات الحاصلة في الأعراف النقدية المعاصرة، بداية من المنعطف الشكلاني الذي منح المصطلح وضعيته المنهجية المرافقة لميلاد النقد العلمي كخطاب مناهض للتفسير السياقي للعملية النقدية، على أنها ممارسة مجانبة للتصور الموضوعي لمفهوم الأدب ذاته، وهو الطرح الذي سيجعل من الشعرية نظرية عامة للبحث في القوانين الداخلية للأدب، بقطع النظر عن التأثيرات الخارجية التي ستمثّل في الأصل موضوعات ثانوية.

وعلى الرغم من هذا الإطار النظري العام لمفهوم الشعرية، إلا أن التدقيق يحمل المتابع لولادة المفهوم وتطوره على أن يفرّق بين التأسيسات المتعددة للشعرية منذ البدايات الأولى لوضع الأصول التصورية والإجرائية، وذلك ما يعني أن الشعرية مفهوم مراوح في أصوله التاريخية ابتداء، وهو ما يعني استتباعا لذلك أن معضلة الاستقبال والتمثّل ستكون حاضرة في الوعي النقدي العربي وستنتج عن الأولى معضلة أخرى تتعلق بتأصيل المصطلح والبحث له عن جذور وروافد في التراث النقدي.

وتظهر إشكاليات الاستقبال العربي لمصطلح الشعرية في توارد التحوّلات المعرفية والمنهجية في الساحة الغربية بوتائر متسارعة، مما يوسّع الحيّز النظري لهذا المفهوم، وذلك ما يفضي افتراضا إلى تصوّر متماثل على مستوى الخطاب النقدي في الجزائر بوصفه جزءً من المنظومة النقدية العربية.

وعلى هذا النحو من المقاربة يهدف هذا البحث الموسوم بـ "**الشعرية في الكتابات النقدية الجزائرية المعاصرة**" إلى تناول وتحليل حضور الشعرية في الجهود النقدية الجزائرية المعاصرة، في جانبيْ التنظير والتطبيق، ويسعى للإجابة عن أسئلة من قبيل:

- إلى أي مدى استطاع النقد الجزائري المعاصر أن يقف على الحدود المنهجية والمعرفية لمصطلح الشعرية، وأن يساهم في تأثيث الممارسة النقدية العربية بحزمة المقولات الشارحة لهذا المصطلح؟
- هل كانت إشكاليات التأصيل ومعضلاته بارزة في الخطاب النقدي الجزائري نظير ما كانت عليه في الخطاب النقدي العربي؟ وما حدود التمثّل الواعي ومحاولات الاستنبات في البيئة الخاصة خارج شروط السياق والمرجع الغربي؟
- كيف أدى الاحتفاء بالشعرية إلى تنوّع الممارسات النظرية والتطبيقية بين المقاربات التي عالجت شعرية السرد والقص، والقراءات التي جعلت من الخطاب الشعري مناط بحثها ومدار جهدها الإجرائي؟
- كيف قرأ النقاد الجزائريون المعاصرون مختلف النصوص الأدبية على وفق ما قدّمته الشعرية من آليات وأدوات قرائية خاصة؟
- لماذا تنوّعت الممارسات النقدية الجزائرية على مستويْ المفهوم والإجراء بين مقاربة جنس الشعر، وغيره من الأجناس الأدبية الأخرى؟ وهل لذلك مستند نظري من حيث تبني مفهوم معيّن للشعرية بين ناقد وآخر؟

وقد دفعني إلى خوض غمار هذا البحث جملة من الأسباب منها: جاذبية مصطلح الشعرية وطبيعته الإشكالية التي تحفز الباحث على استكشاف ما يتعلق به مقاربات نظرية وتطبيقية، وصلته بالأجناس الأدبية المختلفة كالسرد والشعر، وأوجه الخصوصية في هذه العلاقات، ومنها بحث الصلات بين مصطلح الشعرية ومختلف الميادين المعرفية من حيث المرجع والإفادات المنهجية والمعرفية، ومنها محاولة الوقوف على الرؤى المتنوعة والتصورات والمفاهيم المختلفة حول موضوع الشعرية في الساحة العربية وفي الساحة النقدية

الجزائرية بخاصة، ومحاولة الإلمام بقدر المستطاع بهذه الآراء، وجمعها في عمل على شيء من الجدة يساهم في إثراء المكتبة العربية والجزائرية، والتعريف بالنقاد الجزائريين وجهودهم التأسيسية والتأصيلية والإجرائية.

ويتوخى هذا البحث الوصول إلى عدد من النتائج المرجوة منها:

_ التوجّه إلى القول بأن نظرة النقاد الجزائريين لموضوع الشعرية نتيجة لتفكير منهجي له إطاره المرجعي، وليست مجرّد تلق واستقبال جاف، خاصة في قضية علاقة الشعرية بالسياقيْن التاريخي والثقافي، وما يتصل بذلك من أصول ومرجعيات معرفية وفلسفية، ومستند ذلك أن من النقاد من سعى إلى مسايرة الخطاب القديم ومنهم من ثار عليه وحاول وضع أطر وآليات جديدة.

_ النظر إلى استقبال مفهوم الشعرية عند النقاد الجزائريين نظريا وعمليا على أنه منفتح على وجهات النظر الخارجية في الساحتيْن الغربية والعربية ومتفاعل معها مع وجود حيز من الخصوصية المتصلة بخصوصية الممارسة النقدية الجزائرية نفسها خاصة على المستوى التطبيقي.

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو منهج الوصف والتحليل، وذلك بمقاربة وصفية لاستقبال المفهوم النظري للشعرية عند النقاد العرب والجزائريين بشكل خاص، وبيان التعدد في المداخل المرجعية عند هؤلاء النقاد الذين أوردهم الباحث، عن طريق التحليل المستند إلى آليات المعرفة العلمية في تحديد الحدود المائزة لكل مفهوم من المفاهيم الجزئية داخل النسق المفهومي العام، ثم الوقوف على تطبيقات النقاد لمفهوم الشعرية ومدى تمثّله للإطار النظري.

وقد تأسس هذا البحث على خطة مكونة من مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

ففي المدخل توقفنا عند حدود المصطلح وإشكالاته المعرفية والعلائقية.

وفي الفصل الأول تتبعنا مفاهيم الشعرية في النقد الغربي ثم رصدنا انتقالها إلى الخطاب النقدي العربي، إذ ارتأينا في هذا الفصل أن نتتبع جذور الشعرية في التراث اليوناني، ذلك أنها شغلت حيزا مهما من اهتمامات الفلاسفة اليونانيين، ثم الحديث عن مفاهيمها وقضاياها عند النقاد الغربيين المعاصرين (جاكبسون وكوهين وتودوروف) باعتبار أن المصطلح يعود إليهم، وانتقلنا بعد ذلك إلى الحديث عن ملامح هذه النظرية في التراث النقدي العربي (شعرية الطبقات، شعرية البناء، شعرية النظم، وشعرية التخييل عند حازم)، وصولا إلى تلقي النقاد العرب الحداثيين للشعرية (أدونيس وصلاح فضل وكمال أبوديب).

أما الفصل الثاني فخصصناه لمناقشة أهم المفاهيم النظرية المتعلقة بموضوع الشعرية من وجهة نظر النقاد الجزائريين، وذلك من خلال وقوفنا عند العديد من المدونات النقدية أهمها: "الشعرية العربية" لجمال الدين بن الشيخ، "قضايا الشعريات" لعبد المالك مرتاض، "الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية" لمشري بن خليفة، "أسئلة الشعرية" لعبد الله العشي، "الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع" لعبد الله حمادي، و"الشعريات والسرديات" ليوسف وغليسي.

وفي الفصل الثالث تناولنا فيه بعض النوافذ التطبيقية للشعرية في النقد الجزائري المعاصر، حيث قمنا بعرض أهم الدراسات التي قاربت النصوص الأدبية من وجهة نظر الشعرية، ونذكر منها: "شعرية الخطاب السردي" لعبد القادر عميش، "شعرية القص" لعبد القادر فيدوح، "شعرية القصيدة قصيدة القراءة"، و"شعرية القص وسيميائية النص" لعبد المالك مرتاض، و"شعرية القصيدة الثورية في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا" للباحثة نوارة ولد أحمد.

ثم انهينا البحث بخاتمة جمعت أهم النتائج المتوصل إليها أثناء الدراسة.

وككل موضوع بحثي فقد تناول الكثير من الباحثين الشعرية، من جوانب شتى، ومن وجهات نظر متعددة، فتنوّعت بذلك الدراسات السابقة على هذا الجهد البحثي بين دراسات

ركزت على العناية بالمفهوم النظري وتشكّلاته الكثيرة، وأخرى ذهبت إلى الاختصاص بتناول بعض الأعمال الأدبية المعينة، وأخرى إلى الاتجاه نحو تأريخ تطوّر المفهوم خاصة ما يتصل بالشعرية كمصطلح دال على الشعر، ومن هذه الدراسات:

- **توفيق بكار: شعريات عربية.**
- **حسن نجمي: شعرية الفضاء.**
- **حاتم الصكر: تحديث اللغة الشعرية.**
- **رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض.**

وقد اعتمدنا في هذا البحث على عدد من المصادر والمراجع الخادمة للموضوع، والتي أمدتنا بالمادة المعرفية الأصيلة للتحليل والمقاربة ومن هذه المصادر "فن الشعر" لأرسطو، "الشعرية" لتودوروف، "قضايا الشعرية" لجاكبسون. ومن المراجع المهمة نذكر على سبيل المثال: "مفاهيم الشعرية" لحسن ناظم، "الشعرية العربية" لأدونيس، "قضايا الشعريات" لعبد المالك مرتاض، "الشعرية العربية" لجمال الدين بن الشيخ، "الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية" لمشري بن خليفة، "أسئلة الشعرية" لعبد الله العشي، "الشعرية العربية من الاتباع إلى الابتداع" لعبد الله حمادي.

ولا يغيب عن الذهن أن أي بحث يمكن أن تعترضه صعوبات تكثر أو تقل، فمن جملة ما اعترضنا في إعداد هذا البحث وإخراجه في صورته هذه كثافة المصطلحات العربية المقابلة للمصطلح الأجنبي (Poétique) مما نتج عنه اضطرابا واضحا على مستوى بعض المفاهيم، إضافة إلى تكرار المادة العلمية نفسها في العديد من المراجع، وصعوبة الحصول على بعض المراجع التي لها علاقة مباشرة بالموضوع أو قلتها خاصة المتعلقة أساسا بالشعرية في النقد الجزائري على وجه الخصوص.

وإذ إن الاعتراف بالفضل واجب فإن من أوجب الواجب أن أتقدم بالشكر الجزيل والثناء الطيب إلى كل من ساعدني وأعانني على إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد، وأخص

بالذكر المشرف الدكتور: "**خالد تواتي**" الذي مثّل سندا ماديا ومعنويا هاما بالنسبة لي وأحاط كل جزئية من جزئيات البحث بالعناية والتوجيه. فله مني وافر الامتنان والعرفان.

وأرجو أن يكون البحث مفيدا لما يلحقه من بحوث هادفة، وإضافة للمكتبة العربية والجزائرية على نحو من الأنحاء ولو بالقدر اليسير الذي يساهم في الجمع والتعريف والتقديم والله الموفق والمستعان وعليه التكلان.

تيارت في: 28 ماي 2021.

محمد عمارني.

مدخل مفاهيمي:
حدود المصطلح وإشكالاته المعرفية والعلائقية

تمهيد:

إن المتتبع لمسار حركة النقد الأدبي يجد أنه أولى عناية خاصة بقضية المصطلح النقدي، ويظهر ذلك جليا من خلال اهتمام النقاد والدارسين بقضايا المصطلح وإشكالياته.

ويعتبر مصطلح "الشعرية" من أهم المصطلحات التي احتدم النقاش حولها في النقد الأدبي الحديث، ذلك أن الشعرية عرفت دلالات متعددة في النقد الغربي نتيجة المراحل التي مرت بها منذ أرسطو في النقد اليوناني، مرورًا بجاكبسون وتودوروف وجيرار جينيت، وهذا الزخم المفهومي في النقد الغربي تبعه حتمًا اختلاف في وجهات النظر لدى النقاد العرب، كما أن ترجمتهم لمصطلح (Poétique) قد شكل عائقًا وتحديًا، فأصبح هذا المصطلح أكثر زئبقية، نظرا لتعدد المفاهيم.

أولا: جدل المصطلح والمفهوم:

يبدو الوقوف على مفهوم لمصطلح "الشعرية" من أشكل الأمور وأصعبها وأكثرها تعقيدا، ذلك أن هذا المصطلح تشابكت تعريفاته وتنوعت مفاهيمه، وهو الأمر الذي دفعنا إلى تتبع دلالاته المختلفة في النقد الغربي منذ أرسطو(Aresto Talis)، مرورا بجاكبسون (Roman Jakobson)، وتودوروف (Tzvetan Todorov)، وصولا إلى جون كوهين (Jones Cohen)، وجيرار جينيت (Girard ginette)، ثم انتقال المصطلح إلى الساحة النقدية العربية وتعدد ترجماته تبعا لاختلاف وجهات النظر لدى النقاد واللغويين العرب. هذا بعد أن نقف عند مفهوم الشعرية من الناحية اللغوية ثم من الناحية الاصطلاحية.

1/ في مفهوم الشعرية: نقف في هذا المقام عند حدود الشعرية من الناحية اللغوية ثم من الناحية الاصطلاحية ولو بإيجاز.

أ/ **الشعرية لغة:** الشعرية في معناها اللغوي مشتقة من الفعل الثلاثي (شعر). إذ جاء في لسان العرب: شَعَرَ بِهِ وَشَعُرَ يَشْعُرُ شِعرًا ، وَلَيْتَ شِعْرِي أَيْ لَيْتَ عِلْمِي أَوْ لَيْتَنِي عَلِمْتُ

وَلَيْتَ شِعْرِي مِنْ ذَلِكَ أَيْ لَيْتَنِي شَعَرْتُ، وأَشْعَرَه الأمر وأَشْعَرَه به: أعلمه إياه. وشعر لكذا إذا فطن له[1].

وجاء في القاموس المحيط: شَعَرَ به: علم به وفطن له وعَقَلَه، والشَّعْرُ: غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية[2].

بعد استقرائنا لهذه المادة المعجمية نقف على الدلالات الآتية:

-العلم والدراية بما يقع من الأمور.

-الفطنة والذكاء واستعمال الحدس أو الإحساس.

-قول الشعر وهو الكلام المنظوم الموزون المقفى.

ب/ الشعرية اصطلاحا: نسعى في هذا المقام إلى عرض مجموعة من المقولات التي سعت إلى ضبط مفهوم الشعرية، إلا أن ما نلحظه هو اتساع مجالها المفاهيمي وتنوع زوايا النظر إليها، مما يجعلها مصطلحًا إشكاليًا. ومن بين المقولات التي حاولت ضبط مفهوم الشعرية نذكر قول رومان جاكبسون: «إن موضوع الشعرية هو -قبل كل شيء- الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًا»[3]؛ أي البحث في السمات والخصائص التي يحملها الخطاب الأدبي، ويربط جاكبسون الشعرية باللسانيات بقوله: «يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية

---

[1] جمال الدين بن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ج4، ص409.

[2] محمد بن يعقوب الفيروزابادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص416.

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24.

لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[1]. فشعرية جاكبسون لا تقتصر على الشعر وحده، وإنما تشمل كافة أنواع الخطابات اللغوية والأدبية، ولكنه مع ذلك يحرص على جعل مجال الشعرية في دراسة الوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى للغة.

أما جون كوهين فيعرفها بقوله: «الشعرية علم موضوعه الشعر»[2]، فهو بذلك يحصر مجال الشعرية في حدود الشعر، مقلصًا من فاعليتها وشموليتها، كما أنه حدد خطوة رئيسية في دراسة الشعرية، تمثلت في استخلاص الخصائص والسمات التي تحقق للنص فرادته مثل: الوزن، القافية، الاستعارة وغيرها.

وتقوم الشعرية عند جون كوهين بشكل أساسي على مبدأ "الانزياح في اللغة" أي نقل اللغة من الاستعمال العادي إلى الاستعمال غير العادي، ويبدو الانزياح أكثر وضوحا في لغة الشعر التي «تشذ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانية»[3]، فاللغة الشعرية عموما هي لغة منزاحة عن اللغة النثرية.

أما في النقد العربي فقد تحدث الناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي عن الشعرية بإسهاب، في كتابه الخطيئة والتكفير، مستعملاً مصطلح "الشاعرية"، وجاء ذلك مرتبطاً بشعرية القراءة أو التلقي مؤكدًا على انفتاح النص الشعري والقراءة المتعددة.

ارتبطت شاعرية الغذامي ارتباطًا وثيقًا بالحداثة؛ أي الرؤية الحداثية للمفاهيم والمصطلحات النقدية بعيدا عن الرؤى المتعارف عليها لدى النقاد القدامى، وهي عنده لا تقتصر على الشعر فحسب، «فبدل أن تقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص35.

[2] جون كوهين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، 2000، ص29.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص115.

(الشعر)، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلاً من هذه الملابسة نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحًا جامعًا يصف (اللغة الأدبية) في النثر والشعر»[1].

وقد وضع الغذامي مفهوما للشعرية مؤكدًا بأنها «الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له»[2]، فالكليات النظرية هي القضايا البيانية التي تحقق لنا الشعرية، وذلك بالتركيز على روح التمرد وعنصر الإدهاش وكسر المألوف وانتهاك القوانين مما يؤدي إلى «تحويل اللغة من كونها انعكاس للعالم أو تعبيرًا عنه أو موقفًا منه، إلى أن تكون في نفسها عالماً آخرًا، ربما بديلا عن ذلك العالم»[3].

ويعرفها كمال أبو ديب بقوله: أن الشعرية «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كل منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشرا على وجودها»[4]، فالشعرية حسبه تتمثل في العلاقات التي تجعل من كلمة معينة تأخذ قيمة فنية في نص ما ولا تأخذ قيمة فنية في نص آخر.

2/ في مصطلح الشعرية: إن الحديث عن مصطلح الشعرية وإشكالاته المعرفية واللغوية يقودنا إلى تتبع دلالاته المختلفة في الطرح النقدي الغربي، ثم رصد انتقاله إلى الخطاب النقدي العربي وتعدد ترجماته تبعا لاختلاف وجهات النظر لدى النقاد واللغويين العرب.

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1998، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص26.

[4] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص14.

أ/ مصطلح الشعرية في النقد الغربي: شهد مصطلح الشعرية في النقد الغربي دلالات متنوعة تبعا للتحولات الجذرية التي عرفها منذ أرسطو مرورا بتودوروف وجاكبسون، وصولا إلى جيرار جينيت، ذلك أن «منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والإشتغال»[1]. فهو مصطلح زئبقي متعدد المفاهيم والدلالات تبعا لتنوع وجهات نظر الدارسين وزوايا اشتغالهم حول هذا المصطلح.

يعود مصطلح الشعرية أساسا إلى أرسطو في كتابه "فن الشعر" الذي اهتم فيه بدراسة الفن عموما بوصفه إبداعا لفظيا، فبحث في الملحمة والدراما والشعر الغنائي، وحاول الوصول إلى القوانين والمعايير التي تحكم كل نوع، إذ يصرح حسن ناظم في هذا الصدد قائلا: «الشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح في أول إثباته إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته، على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع»[2].

لذلك كانت الشعرية علامة للبحث عن قواعد الأدب والقوانين التي تحكمه، وعليه نجد في كتاب أرسطو أن الشعرية عنده تعني بالضبط «نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام، إلى درجة أن البنية أصبحت تتجه نحو اعتبار الإبداع ليس سرا غامضا غير قابل للتفسير، ولكنه جملة من الاختبارات، ومن بين العديد من الاحتمالات أو تركيبة طرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تتبع معنى»[3].

إن ما قام به أرسطو هو محاولة لوضع قوانين شمولية تحكم المحاكاة، أو ما يطلق عليه تودوروف "التمثيل عن طريق الكلام"، وتسمح بوضع قواعد للبناء الفني للعمل الأدبي، فقد نقل الشعرية من مفهومها الفلسفي إلى مفهوم آخر مغاير جعل النقاد ينقسمون إزاءه إلى

---

(1) عثماني الميلود، شعرية تودروف، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص16.

(2) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1994، ص11.

(3) ثامر الغزي، مفاهيم الشعرية، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، م9، ج25، مارس200، ص376.

اتجاهين: الأول يرى أن شعرية أرسطو شددت على ماهية الشعر، والثاني يرى أنها ترتبط أساسا بأشكال الشعر وموضوعاته وأنماط الأسلوب والوزن[1].

وضع أرسطو التعريفات وحدد التفصيلات والجزئيات انطلاقا من وصف المنجزات الفنية للأدب اليوناني، وعليه فإن عمله الوصفي أعطى أحكامه قيمة علمية مهمة وجعلها تتعلق بموضوع الشعرية.

يرى تودروف أن الخطابات التي تكونت حول الأدب في الحقب التالية لأرسطو تندرج بطريقة أو بأخرى ضمن الشعرية، فالأدب مثّل في هذه الحقبة «جزءًا من موضوع خطابات نظرية مختلفة رغم أنها لم تكن فقط نظريات للأدب، ومن بين هذه الخطابات تجدر الإشارة أولا إلى الخطابة التي تضمنت بطريقة ما بعض مظاهر الأدب الموجودة فيها. إن موضوع الخطابة في الأصل هو الخطاب العمومي لا المتعلق بالخطيب أو المحامي، ولكن بما أن كل جوانب الخطاب يجب أن توصف فقد كان ينصب أيضا على تلك التي يقتسمها الخطاب العمومي والأدب، وأخص بالذكر: أسلوب الخطاب، بل وحينما كان الخطاب العمومي يفقد جزءًا كبيرا من أهميته، نتيجة انقراض الديمقراطية القديمة، فقد احتل الأدب مكانة ستزداد أهميتها في الدراسات البلاغية المتأخرة حتى يصبح بعد عصر النهضة المنهل الذي يستقي منه البلاغيون أمثلتهم»[2].

فالخطابة وما يتعلق منها بأسلوب الخطيب، والدراسات البلاغية، كل هذا يندرج ضمن الشعرية.

---

[1] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص21. نقلا عن:

M frank J. warnke and Hardison, Encyclopedia of poetry and poetics, Ed Princeton. New Jersey, 1974. P637.

[2] تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص12.

لقد عولجت في هذه الحقبة قضايا تتعلق بالشعرية، وان لم تكن الشعرية مقصودة لذاتها، وذلك في كل الحضارات الكبرى: الهندية والصينية والعربية، في الكتابات التي ألفت حول الشعر خاصة.

لا يستوف مصطلح "الشعرية" حقه عند الشكلانيين الروس إلا من خلال علاقته باللسانيات، فالتوجه الألسني بشكل عام ومفاهيم دي سوسير بشكل خاص، دفعتهم إلى رصد القواعد الجمالية التي يتشكل منها النص الأدبي، ذلك أن «الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتواخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة، فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف علمي صرف؛ أي التوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي)، حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات وعناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل، ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى – وهي موجودة بالفعل – حيث يتراجع الهدف العلمي إلى المرتبة الثانية مع أنه لا يختفِي تماما فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة»[1]، ويعد هذا القول من أهم الآراء التي تأسست عليها الشعرية في علاقتها باللسانيات، بالإضافة إلى مبادئ علمنة الأدب، والتركيز على الواقعة الأدبية باعتبارها حقلا للدراسة العلمية.

أما مع رومان جاكبسون فقد تردد مصطلح الشعرية على نحو مغاير لما جاء به أرسطو، فيطرح مفهوما مختصرا للشعرية بوصفها «الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[2]. إذ ارتبط ارتباطا شديدا باللسانيات خاصة عند حديثه عن الوظائف اللغوية، وتركيزه على الوظيفة الشعرية ومدى هيمنتها على الوظائف الأخرى التي يؤديها الخطاب عموما والشعر على وجه الخصوص

---

[1] تودروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982، ص37.

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص78.

ويمضي جاكبسون على هذا النحو محاولا إعطاء الشعرية صبغة علمية من خلال ربطها باللسانيات، إذ يعتبرها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة»[1]. أي أن الوظيفة الشعرية تبقى هي البارزة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى للغة.

إذا كان جاكبسون قد وسّع حدود مصطلح الشعرية ليشمل الخطاب الأدبي بصفة عامة، فإن جون كوهين ضيق من استعماله معتبرا أن «الشعرية علما موضوعه الشعر»[2]، معتمدا على فكرة المقابلة بين الشعر والنثر، ذلك أن الشعر والنثر يتمايزان داخل اللغة باعتبارهما نمطين مختلفين من الرسائل، فالفرق بين الشعر والنثر «يتميّزان داخل لغة معيّنة كنمطين مختلفين من الرسائل، وعلى هذا الأساس فإنّهما يتعارضان سواء في المادّة أو في الشّكل وذلك على مستوى العبارة والمحتوى معا»[3]، ليصبح الشعر إثر ذلك ليس شيئا مختلفا عن النثر فحسب بل نقيضه تماما.

يعد مصطلح الشعرية عند كوهين قريبا من مفهوم الانزياح، وقد خصَّ المصطلح الأخير(الانزياح) بحديث مستفيض، لما له من دور في تشكيل الصورة الشعرية ومساهمته في تغيير المعنى.

شهد مصطلح الشعرية مع الناقد الفرنسي "تودروف" توجها جديدا ورؤية مختلفة، فرغم أنه حافظ على المصطلح نفسه، إذ اتخذه عنوانا لكتابية "شعرية النثر Poétique de la prose" و "الشعرية Poétique"، إلا أنه يُعتبر أول من أصَّلَ لمفهوم الشعرية في النقد الغربي الحديث، لاسيما في كتابه "شعرية النثر" الذي تعرض فيه لتحليل مفصل للأشكال

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص35.

[2] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص9.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

القصصية، محاولا الوقوف على بنياتها الداخلية، منطلقا من الجزئيات مثل الجمل والتراكيب مرورا بالمقاطع، وصولا إلى أكبر جزء وهو النص الأدبي في حد ذاته، وكل ذلك من أجل الوصول إلى ما يحقق شعرية النص، وهو ما عمل على بلورته أكثر في كتابه "الشعرية".

يعتبر مؤلف تودروف "الشعرية" من الكتب الرائدة في التأصيل لمفهوم الشعرية، إذ يؤكد فيه أن العمل الأدبي في حد ذاته موضوعا للشعرية باعتبارها القوانين العامة التي تتحكم في وظائفية الأدب، إذ يصرح في هذا الصدد أنه «ليس الأثر الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرد الذي هو الخطاب الأدبي»[1]. ذلك أن «خصائص الخطاب الأدبي تكَوّنُ موضوع الشعرية»[2]. فالشعرية وفق هذا الطرح لا تسعى إلى تحديد المعنى في النص الأدبي، بل تعمل على البحث في الخصائص النوعية للعمل الأدبي.

يحافظ تودروف على المصطلح ذاته (الشعرية) في مؤلفه الثنائي "المعجم الموسوعي لعلوم اللغة Dictionnaire encyclopédique des science des langage" رفقة الناقد "أزوولد ديكرو Osuvald Ducrot" محدثين ثلاث معايير رئيسية تتحدد وفقها الشعرية، فهي تحيل أولا على أي نظرية داخلية للأدب، وتشير ثانيا إلى اختيارات المؤلف للإمكانات الأدبية من الموضوعات والإنشاء والأسلوب وغيرها، وتعني ثالثا القوانين المعيارية التي تتبعها مدرسة أدبية ما. إلا أنهما ركزا على المفهوم الأول للمصطلح؛ أي النظر إلى الشعرية باعتبارها نظرية داخلية للأدب.

---

(1) T.todorov, Poétique,Paris, Editions du Seuil, 1968, P.19.

نقلا عن: نزيهة الخليفي، المصطلح والتعدد الدلالي، مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع6، جوان 2014، ص189.

(2) تزيفتان تودروف، شعرية النثر، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2011، ص242.

يقترن مصطلح الشعرية عند جاكبسون بمصطلح آخر أكثر زئبقية وهو "الأدبية"، إذ يستدعي طرح مفهوم الأدبية «ضرورة البحث في صلتها بالأدب فإن كان الأدب في أبسط صوره مجموعة النصوص التي توَفَّرَ فيها البعد الفني لتؤثر في المتقبل، فإن الأدبية موجودة حتما في هذه النصوص، لكن الأدبية أيضا صلة بذلك المتقبل لأنه هو الذي اختار تلك النصوص وفق بعد فني معين»[1].

ويرى جاكبسون أنه «ليس موضوع علم الأدب هو الأدب بل الأدبية»[2]؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا. في حين أن الشعرية تتعلق بالقوانين الكلية للأدب ويؤكد أن «خصائص الخطاب الأدبي تكوّن موضوع الشعرية»[3]، إذ تنطلق الشعرية في ضبط مفاهيمها وقوانينها الكلية مما تتيحه الأدبية من خصائص كمنجز فعلي وتتجاوزها إلى ما هو نظري وشمولي.

يحافظ جيرار جينيت على المصطلح ذاته، ويطلقه على كل نظرية عامة للأشكال الأدبية[4]، فمن خلال هذه النظرية يستطيع أي باحث أن يقدم إسهامه فيها من خلال اتساع الآداب وتنوعها.

يحدد جينيت موضوع الشعرية بقوله: «إن الشعرية تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا وليس أثرا أدبيا»[5].

وعليه فان الشعرية تنطلق من النص ذاته باعتباره بنية منفتحة اكتسبت تعددية في استنباط القوانين وإثراء مجالها، فالنص موجود في الكلام، ولاستنطاق هذا النص وإظهاره لابد

---

(1) توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، مكتبة عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987، ص3.

(2) رومان جاكبسون قضايا الشعرية، ص45.

(3) Gérard Gengembre, Les grands courants de la critique littéraire, p. 38.

نقلا عن: نزيهة الخليفي، المصطلح والتعدد الدلالي، مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا ، ص189.

(4) هنري باجودانييل، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1997، ص191.

(5) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1986، ص2.

من طرائق تختلف من باحث إلى آخر، فتصبح الشعرية شعريات (شعرية الشعر، شعرية النثر، شعرية القص...).

ب/ مصطلح "الشعرية" في النقد العربي: "الشعرية" هي المقابل العربي للمصطلح الفرنسي (Poétique)، ويقابلها في الإنجليزية (Poetica) المشتق من المصطلح الإغريقي (Poietikos).

ويعود هذا المصطلح أساسًا إلى أرسطو، وذلك في كتابه "فن الشعر" الذي خصص جزءا مهمًا منه لـ «دراسة الفن الأدبي بوصفه إبداعًا لفظيًا»[1].

ولقد عرف مصطلح "الشعرية" تطورًا وتبدلاً وتعاقبًا منذ أرسطو، مرورًا بالشكلانيين الروس ورومان جاكبسون وصولاً إلى تودوروف وميخائيل باختين وغيرهم من أعلام النقد في العالم الغربي.

أما في النقد العربي فقد تعددت الترجمات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد (Poétique)، إلا أن جميع هذه الترجمات تشترك في مفهوم واحد وضع للشعرية باعتبارها تبحث في الأطر والمفاهيم والحدود التي تميز النص الأدبي وتصنع فرادته.

أحصى الدكتور يوسف وغليسي في كتابه "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" ما يقارب الثلاثين ترجمة عربية، جاءت كلها مقابلة للمصطلح الأجنبي (Poétique).

نحاول في هذا المبحث الوقوف عند أشهر هذه الترجمات وأكثرها استعمالاً، وذلك بذكر الترجمة العربية أولاً، ثم المترجم وعنوان الكتاب الذي وردت فيه كالآتي[2]:

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص210.

[2] يُنظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2008، ص_ ص282_ 285.

الترجمة العربيّة	اسم المترجم	عنوان الكتاب الذي وردت فيه الترجمة
الشعرية	1- حسن ناظم 2- عثماني الميلود 3- أدونيس 4- كمال أبو ديب 5- صلاح فضل 6- عبد الله إبراهيم 7- حُسَيْن الواد 8- فاضل ثامر	1- مفاهيم الشعرية 2- شعرية تودوروف 3- الشعرية العربية 4- في الشعرية 5- أساليب الشعرية المعاصرة 6- فضاءات الشعرية 7- الشعرية العربية، الأنواع والأغراض 8- اللغة الشعرية
الشاعرية	1- سعيد علُّوش 2- عبد الله الغذّامي	1- معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة 2- الخطيئة والتكفير
الشعريات	1- محي الدين صبحي 2- عبد المالك مرتاض	1- نظرية النقد العربي 2- الكتابة من موقع العدم
فن الشعر	1- مجدي وهبة 2- عبد الرحمان حاج صالح وآخرون	1- معجم مصطلحات الأدب 2- المعجم الموّحد لمصطلحات اللسانيات
القول الشعري	1- محي الدين صبحي	1- نظرية النقد العربي
علم الشعر	1- محمد عناني	1- المصطلحات الأدبية الحديثة
الأدبية	1- سامح الرواشدة 2- رابح بوحوش	1- فضاءات الشعرية 2-البنية اللغوية لبُردة البُوصيري
الإنشائية	1- عبد السلام المسدي 2- محمد القاضي 3- محمد التونجي	1- الأسلوبية والأسلوب 2- المعجم المفصّل في الأدب 3- قاموس اللسانيات

إن ما يستدعي الانتباه من خلال هذا الجدول هو الاستعمال المزدوج للمصطلحين في الدراسة الواحدة وعدم تبني مصطلح واحد، كعبد السلام المسدي –مثلاً– ففي كتابه "الأسلوبية والأسلوب" يضع مصطلح "الإنشائية" مقابلاً لمصطلح (Poétique) ثم يعود ويقوم بتعريبه بـ"البويتيك". إلى جانب المسدي نجد الناقد "محي الدين صبحي" يعتمد على مصطلحين هو الآخر، وذلك في كتابه نظرية النقد الأدبي، فمرّة يترجم (Poétique) بـ "القول الشعري" ومرّة أخرى بـ "أصول التأليف" والأمر نفسه مع الناقد عبد الله الغذامي؛ فهو الآخر يترجمها بـ "الشاعرية" ويعود بعدها ويقابلها بـ "البويطيقا".

إن ترجمة المصطلح حسب كل ناقد، وما يرتضيه يسهم من دون شك في توسيع فجوة الخطأ في ترجمة المصطلحات، ممَّا يعكر صفوة المتلقي ويشتت فهمه وبالتالي يصعب عليه القبض على مفهوم دقيق للشعرية.

ج/ مصطلح "الشعرية" في المعاجم الأدبية العربية: إن البحث والتنقيب حول مصطلح "الشعرية" في المعاجم العربية سيقودنا حتما إلى الوقوف عند جدل واضح حول جذوره الأولى، لذلك انشغل الدارسون والنقاد العرب بالبحث والتنقيب عن مفهومه، بغية تقديمه للمتلقي العربي في صورة واضحة جلية، تعبر عن جوهره، وتبرز في التعبير عن أدبية الأدب، لذا سنستعرض ما قدمته هذه المعاجم حول هذا المصطلح مبينين اختلاف توجهاتها في التعامل معه وترجمته.

يقدم "معجم المصطلحات الأدبية" لسعيد علوش مصطلح "الشاعرية" مقابلا للمصطلح الفرنسي "Poétique"، وقد أشار المعجم لاستعمال تودروف للمصطلح كمرادف لعلم نظرية الأدب، كما أشار أيضا إلى أن الشعرية أو الشاعرية كما يسميها تساوي الأدبية عند هنري ميشونيك (Henry Michonek)، والشاعرية «درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1].

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص127.

وعليه يصبح المصطلح معنيا بكل نص أدبي على حده، وفق ما يميزه، ويحقق فرادته دون النظر إلى الخصائص والسمات التي يشترك فيها مع غيره من النصوص.

يقدم المعجم كذلك تعريف جون كوهين للشعرية، والذي يقتصر على الشعر فقط دون النثر، فهو يرى أنها «علم موضوعه الشعر» [1]، كما حدد سعيد علوش أيضا مفهوم الشعرية على أنها «نظرية عامة للأعمال الأدبية»[2]، وهي وفق هذا المنظور تساوي نظرية الأدب، وتشمل الأجناس الأدبية جمعاء.

أما مجدي وهبة فقد تحدث في "معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب" عن المصطلح الأجنبي "Poetic"، الذي يرى أنه مقابل "فن الشعر"، أي القواعد المنظمة لتأليف الشعر وحده دون غيره من أجناس الأدب، فالمصطلح وفق هذا المنظور يطلق على«كل كتاب يشتمل على نظرية منهجية لقواعد نظم الشعر أو لفسلفة ماهية الشعر نفسه، وفي هذه البحوث يقوم المؤلف بتعريف الشعر وتحديد أنواعه ووصف صيغه المختلفة والوسائل الفنية التي يستطيع الشاعر أن يلجأ إليها ليصوغ الشعر في هذه الصيغ، كما يحدد تلك المعايير التي يمكن بمقتضاها تمييز الشعر عن غيره من أوجه الإبداع الفني»[3]، وجَعَلَها بذلك حصرا على الشعر، فهو يستند في ذلك إلى أرسطو في كتابه "فن الشعر"، إذ يضيف قائلا: «ويرجع هذا المصطلح إلى أرسطو الذي سماه "فن الشعر"، أو "مبحث حول الشعريات Peri Poetikes" الذي يمكن اعتباره أساس كل فنون الشعر اللاحقة في أوروبا»[4]، وهو الأمر الذي فصّل فيه أرسطو في الفصل الأول من كتابه قائلا: «إنا متكلمون في صفة الشعر في ذاتها، وأي قوة لكل نوع من أنواعها، وكيف ينبغي أن تقوم القصة إذا طمح بالشعر إلى حال الجودة، وقائلون أيضا: من كم جزء يتكون الشعر، وما هي أجزاؤه، وكذلك

---

[1] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص29.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص127.

[3] مجدي وهبة، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دط، 1984، ص279.

[4] المرجع نفسه، ص، ص279، 280.

نتكلم في كل ما يتصل بهذا المبحث، مبتدئين في ذلك كله وفقا للطبيعة من المبادئ الأولى»[1].

وفي "معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب" لنعمان بوقرة لا نجد ذكرا لمصطلح الشعرية، بل يضع مصطلح "الأدبية" بدلا عنه، وفق ما جاء به رومان جاكبسون، فالأدبية حسبه تبحث في «جملة المظاهر الأدبية المشتركة في الأدب والتي تجعل من عمل إبداعي ما إنتاجا أدبيا»[2].

فهي تبحث في الخصائص المشتركة بين جميع النصوص، ولا تدخل فرادة الحدث الأدبي ضمن دائرة اهتمامها، فهي «تفيد أن هناك ثوابت أصيلة في التأليف تقوم عليها جميع النصوص الأدبية، وحضورها يتحقق على سبيل الاشتراك»[3].

أما لطيف زيتوني فهو الآخر يسوق لنا مفهوم جاكبسون للشعرية وذلك في "معجم مصطلحات نقد الرواية" فهو يرى أن الشعرية «علم، أو تطمح إلى أن تكون كذلك، يستخدم وسائل علم اللغة (اللسانية)، ويعتمد على المنهج الوصفي ولكنها تختلف عن علم اللغة، فهذا موضوعه اللغة بينما موضوع الشعرية الخطاب»[4]. وهو بذلك يحرر المصطلح ويخرجه من ضيق النص إلى رحابة الخطاب.

إضافة إلى ما سبق، تجدر الإشارة إلى أن حامد صادق قنيبي قدم إضافة مهمة، ربما غفل عنها أصحاب المعاجم الأخرى، فهو يفرق بين مصطلحين هما "الشعرية Poetic" بصيغة المفرد، و"Poetics" التي يضعها مقابلا لـ "علم الأدب" أو"البويطيقا" بصيغة الجمع، ويشير المصطلح الذي يهتم بصناعة الشعر و«تحديد أساس أي عمل شعري باعتباره

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ص28.

[2] نعمان بوقرة، معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث/ جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص82.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص-ص، 115-116.

المحاكاة أو البلاغة التعبيرية»[1]، أما الثاني فهو يرتبط بمفهوم جاكبسون للأدبية ويدور في مجمله حول علاقة الوظيفة الشعرية باللغة، ويقصد به: «كل ما يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا، أو كل ما يميز الفن اللغوي ويجعله يختلف عن غيره من الفنون الأخرى [...] أو كل ما يتعلق بالإبداع وبتأليف الأعمال التي تكون فيها اللغة جوهرا ووسيلة في وقت واحد، أو دراسة الخطاب الأدبي ونظريته والبحث في أسباب الأصالة داخل العمل الأدبي نفسه»[2].

يرتبط المصطلح الثاني بفلسفة أرسطو في قوانين صناعة الشعر، وما أضيف إليه بعد ذلك من جهود لتطوير دلالة المصطلح _جهود البنيويين على وجه الخصوص_ مما جعله يحيل بصفة مباشرة إلى القوانين التي يمكن من خلالها دراسة النصوص، لذلك أصبحت الشعرية في مفهوم البنيويين تهتم بـ «الدراسة المنهجية للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية من حيث هي مجموعة من القوانين، والغرض من الدراسة في مفهوم البنيوية هو اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ إلى تفهم شعرية تلك النصوص»[3].

وفي "معجم مصطلحات علم الشعر" ينسب محمد مهدي الشريف مصطلح "الشعرية" إلى الشعر، فهو يرى أن الشعرية تعني «الاستعداد الفطري لقول الشعر، وهي تتصل بعدة أمور، أهمها الطبع المتدفق المستعد للإبداع الشعري، والظروف البيئية المحيطة من حيث التربية مثلا في أجواء شعرية بالإضافة إلى الدربة والتمرس على التعلم والكتابة الشعرية»[4]، وهو بهذا المفهوم يسلك مسلكا مغايرا تماما لما قدمته باقي المعاجم العربية.

---

[1] حامد صادق قنيبي، نقد أدبي حديث، مفاهيم ومصطلحات وأعلام، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، دط، 2012، ص152.

[2] المرجع نفسه، ص152.

[3] المرجع نفسه، ص153.

[4] محمد مهدي الشريف، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص85.

وفي سياق آخر يرى كمال عيد في "معجم فلسفة الأدب والفن" أن الشعرية تطلق على «العمل الأدبي الغزير الخيال، المتفجر التعبير، والشعرية تستعمل في الشعر والنثر على السواء (نثرية، وملحمية، ودرامية)»[1]، وهو بذلك يعطي الشعرية صبغة تتصل بالشعر وباقي الفنون الأدبية أيضا، إذ يمكننا حسب هذا المفهوم أن نميز بين شعريات مختلفة حسب الجنس الأدبي، فنجد شعرية نثرية، شعرية ملحمية، شعرية قصصية، وشعرية درامية على سبيل المثال.

إن رحابة مجال الشعرية عند كمال عيد يظهر أكثر عندما يخرجها إلى خارج نطاق الأدب، ويربطها بباقي الفنون مع اختلاف طبيعة حضورها في الحقول الأخرى، فهي« تأخذ الشكل المجاز Metaphorical [...] وللشعرية عند فن الموسيقى والفن التشكيلي استعمال خاص يرتكز على الخيال بالدرجة الأولى»[2].

هكذا عرف مصطلح الشعرية دلالات متعددة في النقد الغربي نتيجة الأشواط التي قطعها منذ أرسطو إلى جيرار جينيت، رغم حفاظه على المصطلح نفسه. إلا أن انتقاله إلى الساحة النقدية العربية عرف فوضى عارمة نتجت عن تعدد الترجمات للمصطلح الأجنبي الواحد (Poétique)، إلا أن القاسم المشترك بين هذه الترجمات هو أن أغلبها يشترك في صياغة مفهوم متقارب للشعرية باعتبارها تبحث عن الأطر والمفاهيم التي تحكم الظاهرة الأدبية.

---

[1] كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1978، ص178.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثانيا: الشعرية وعلاقتها بالحقول المعرفية الأخرى:

نشأت الشعرية وترعرعت بين أحضان الدرس اللساني، فأفادت واستفادت من باقي المناهج والنظريات، فهي «اختصاص تتقاطع فيه حقول معرفية أخرى كالأسلوبيات والسيميائيات واللسانيات والتداولية، فأخصبت فروعا جديدة كانت مهمة، وعونا على اكتناه أسرار الظاهرة اللغوية عموما والخطاب خصوصا»[1]، وهو الأمر الذي سنتناوله في باقي الصفحات بشيء من التفصيل، رغم أن علاقة الشعرية بباقي العلوم قد تتسع أحيانا وقد تضيق أحيانا أخرى.

1/علاقة الشعرية بالبنيوية: يؤكد تودوروف أنه إذا تناولنا البنيوية من حيث معناها الواسع، فإنه يمكننا القول أن «كل شعرية هي شعرية بنيوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب). لكن لنقل إنه يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية»[2].

2/ علاقة الشعرية باللسانيات: تعد اللسانيات عاملا أساسيا في تغيير وجهة النظر السائدة عن الشعرية، والتي لم تحقق مبتغاها إلا بالاستناد إلى مبادئ اللسانيات.

يؤكد جاكبسون أن الشعرية «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة»[3]، وهو ما يؤكد بوضوح التحام الشعرية باللسانيات.

---

[1] رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، ط1، 2007، ص، ص 62، 63.

[2] المرجع نفسه، ص27.

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص35.

أما تودوروف فيرى أن «الأدب نتاج لغوي، ومن ثمة فإن كل معرفة باللغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للعمل الشعري، غير أن هذه العلاقة وقد صيغت على هذا النوع لا ترتبط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعريات وكل علوم اللسانيات»[1]، فليست الشعرية الوحيدة التي تتخذ من الأدب موضوعا لدراستها، كما أن اللسانيات ليست علم اللغة الوحيد.

يظهر الاختلاف بين الشعرية واللسانيات بالنظر إلى كون «الشعريات تعالج شكلا من أشكال اللغة، أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة»[2]، وعليه فإن الشعرية «ستجد في تلك العلوم عونا كبيرا مادامت اللغة جزءًا من موضوعها»[3]، لتبقى اللغة تمثل تلك المادة الخام لكل الدراسات الأدبية واللغوية.

3/ علاقة الشعرية بالسيمياء: تطمح الشعرية إلى أن تكون العلم الشامل، وبالتالي تكون الشعرية هي إحدى الأهداف التي سعت السيمياء إلى تحقيقها، فكثير من الإجراءات التي تناولتها الشعرية متعلقة بنظرية العلامات، أي بمعنى أن الشعرية تستفيد من الآليات الإجرائية للسيمياء بهدف الكشف عن شعرية النص الأدبي.

تتحدد علاقة الشعرية بالسيمياء من خلال وجهتين أساسيتين؛ الأولى تداولية تهتم بالمقاصد الفكرية والعاطفية وعلاقة هذه المقصدية بأجناس الخطاب وتكوينه، وهو حديث يقود إلى فكرة المعيار في البلاغة العربية. أما الثانية فهي بنائية النص الأدبي التي تميزها خمس خطوات: إيجاد مواد الاحتجاج وترتيبها، وصياغتها صياغة لغوية جميلة، ثم ترتيبها في الذاكرة وحفظها إلى حين العرض، ثم إلقاؤها إلى المستمعين بطريقة تعبيرية[4].

---

[1] تزيفتان تودوروف، الشعرية، ص27.

[2] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص28.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: هنريش بليث، البلاغة الأسلوبية، تر: محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص09.

عموما يمكننا القول أن الشعرية تساهم في إثراء مجال السيميائيات، فتجعل السيميائيات تضيف إلى اهتمامها جمالية النص الأدبي.

4/ علاقة الشعرية بالأسلوبية: تتحدد علاقة التداخل بين الشعرية والأسلوبية كون أن الأسلوبية تجعل من صلب اهتماماتها _لاسيما في الفترة الأخيرة_ قضايا جوهرية تتعلق بـ «الأسلوب ومفهوم الانحراف وفكرة الجنس»[1]، فالأسلوبية تعني «دراسة الخصائص اللغوية التي تحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، فوجهة الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل علمي ذي بعد تأسيسي، يقوم مقام الفرضية الكلية، الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلمها مع ذلك، مستقبلا تأثيرا ضاغطا، بل ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما»[2].

يذهب الغذامي في ذات الاتجاه حين يؤكد أن الأسلوبية تركز على اللغة وما تحمله من دلالات، فهذه الدلالات من الممكن الإفصاح عنها بطرق كثيرة، إلا أن اللغة الشعرية هي التي تميز الشعر عن اللاشعر[3].

ولكنه في سياق آخر يشير إلى طبيعة العلاقة بينهما (بين الشعرية والأسلوبية) ليؤكد أنه من الضروري أن تتحد الأسلوبية مع الأدبية لتتضافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح الشعريات[4].

عُرِفت الشعرية بأنها أسلوبية النوع، ذلك أنها تطرح وجود لغة شعرية تعتبرها واقعة أسلوبية، فاللغة الشعرية لغة خاصة، وهذه الخصوصية تكسبها أسلوبا متفردا.

---

[1] جون كوهين، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 1982، ص108.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2002، ص36.

[3] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص18.

[4] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عموما يمكننا القول أن الشعرية تلتحم مع غيرها من الحقول المعرفية كالبنيوية واللسانيات والأسلوبية والسيمياء، إذ يمكن لها أن تبني جسرا من التواصل بينها وبين هذه العلوم، فمن الطبيعي أن كل علم جديد لا يولد مستقلا بنفسه، إنما يقوم على أنقاذ علوم أخرى سبقته إلى الوجود.

الفصل الأول:
التأسيس المعرفي للشعرية، مقاربة دياكرونية

تمهيد:

ارتأينا في هذا الفصل أن نتتبع جذور الشعرية في التراث اليوناني، ذلك أنها شغلت حيزا مهما من اهتمامات الفلاسفة اليونانيين، لاسيما عند أرسطو الذي أحدث فكره الفلسفي والنقدي تحولا كبيرا في طبيعة الخطاب الشعري ووظيفته، ثم الحديث عن مفاهيم الشعرية وقضاياها عند النقاد الغربيين المعاصرين (جاكبسون وكوهين وتودوروف) باعتبار أن المصطلح يعود إليهم، وننتقل بعد ذلك للحديث عن ملامح هذه النظرية في التراث النقدي العربي (فكرة الطبقات عند ابن سلام، ونظرية عمود الشعر، ونظرية النظم، ومفهوم التخييل عند حازم القرطاجني)، وصولا إلى تلقي النقاد العرب الحداثيين للشعرية، واضطرابهم في تحديد مفهوم دقيق لها، والفوضى المصطلحية التي حصلت تبعا لذلك.

أولا: ملامح الشعرية في التراث اليوناني:

ترتبط معظم النظريات النقدية الغربية بأصول يونانية، لذلك فإن أهم منظري الشعرية في النقد الغربي، يرجعونها – هي الأخرى– إلى أصول يونانية، وبالتحديد إلى كتاب أرسطو "فن الشعر".

ترجع أصول الشعرية أساساً إلى ما وضعه أرسطو في مؤلفه، يقول تودوروف: «ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتاباً لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، ونتيجة لذلك، وبعد تقديم مخصص للتمثيل بصفة عامة، يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة (أو المتخيلة) يعنى الملحمة أو الدراما، اللذين حللا في مستوى متسلسل واحد من جهة، وعلى مستوى المقطع من جهة أخرى (عولج جنس واحد من الدراما وهو التراجيديا، أما الجزء المتعلق بالكوميديا فهو مفقود أو ببساطة غير موجود) وبالمقابل لا مكان في الكتاب للشعر

(الذين كان له وجود في هذه الحقبة) في حين سيعتبر الشعر – كما نعلم– في الفترة الحديثة أخلص صورة لتجسيد الأدب»[1].

لعل ما قام به أرسطو يعتبر محاولة لوضع قوانين شمولية يقوم عليها البناء الفني للعمل الأدبي، ويظهر ذلك جلياً من خلال حديثه عن التمثيل عن طريق الكلام (المحاكاة)، والتعبير والعرض، وتحديده للأنواع الأدبية وكلامه عن اللغة اليومية ولغة المجاز، وهي كلها مفاهيم تتصل بالشعرية.

اتخذت نظرية المحاكاة عند أرسطو بعداً مغايراً لما كانت عليه عند أفلاطون الذي يرى أنها «لا تولّد إلا أوهاماً، بل إنها تصرف الانتباه عن الواقع الملموس، وهو موضع اهتمام الساسة ورجال الدولة بالمدينة، وهي أيضا تبعد عن الحقيقة والمثال وتوهم بهما لسببين: أحدهما جهل الناس بالحقيقة ولذا ما صوره الفنان أمامهم حقيقة لافتقارهم إلى صورة أخرى لها، وأما الثاني فهو ما يستخدمه الشاعر من سحر البيان وانسجام في الإيقاع يخيل بها الوهم حقيقة»[2].

تعتبر الحقيقة من أهم المفاهيم التي اشتغل عليها أفلاطون من أجل إدراكها، وبالمقابل نبذ كل شيء يخالف الحقيقة ويزيفها، وبالعودة إلى نظرية المثالية، نجد أن أفلاطون يؤكد أن الأدب محاكاة للمحاكاة، فإذا كان العالم الواقعي ما هو إلا محاكاة لعالم المثل، وهو العالم الذي يضم الحقيقة المطلقة والأفكار الصادقة، ولأنه كذلك فهو عالم مزيف بعيد عن الحقيقة المطلقة بدرجة ثانية، أما الأدب فهو محاكاة للعالم الواقعي المزيف، فهو بعيد عن الحقيقة بدرجة ثالثة.

يرى أفلاطون أن الكون مقسم إلى قسمين: عالم مثالي غيبي وعالم واقعي محسوس، وعليه فإن «عالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصافية النقية،

---

[1] تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص12.

[2] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مطبعة السفير الفني، صفاقس، تونس، ط3، 2004، ص56.

أما العالم الطبيعي أو عالم الموجودات فهو بكل ما يحتويه من أشياء وأشجار وأنهار وأدب ولغة ... الخ، مجرد صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله، وبتعبير آخر إن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل، فالأشجار المتعددة في العالم الطبيعي مجرد محاكاة لفكرة الشجرة الموجودة في عالم المثل، وتعدد الأشجار في العالم الطبيعي علامة على عدم تطابقها مع تلك الفكرة وعلامة على أنها ناقصة ومشوهة، والفنان أو الشاعر يحاكي العالم الطبيعي المحسوس، فيصبح عمله محاكاة لما هو محاكاة في الأصل»[1]. فالفنان أو الأديب يجب عليه أن لا يصور هذه الموجودات الجزئية الواقعية، لأنها ليست هي الأصل، وإنما نسخة من الأصل الذي هو عالم المثل، وبذلك يظل أفلاطون ينظر إلى الأدب والفن عموماً نظرة دونية باعتباره يزيف الواقع الذي نعرفه ونعيشه.

شكلت هذه المفاهيم مرجعية مهمة اعتمد عليها أرسطو لبلورة مفاهيمه فيما يتعلق بالمحاكاة، على الرغم من أنه عالج الكثير من أوجه القصور في مذهب أفلاطون، إذ لا يتفق أرسطو مع نظرة أستاذه للمحاكاة، فهو ينظر إليها من زاوية مغايرة، إذ يرى أن العالم الواقعي وجد في الأصل ناقصاً، لتأتي أعمال الشعراء فتكمل هذا النقص، فالشاعر لا يعبر عما يراه، بل يتطلع إلى ما هو أفضل، إذ يعتبر أرسطو أن الأديب أو الشاعر حين يحاكي فإنه لا ينقل الواقع كما هو، بل بتصرف، وذهب إلى أبعد من ذلك حين اعتبر أن الشاعر «لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو الاحتمال، فإذا حاول الفنان أن يرسم منظراً طبيعياً مثلاً، ينبغي عليه أن لا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر، بل أن يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون أي بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة

[1] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص، ص، 18، 19.

ناقصة والفن يُتِمُ ما في الطبيعة من النقص، لذلك فإن الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية»[1].

تحدث أرسطو عن الدافع إلى قول الشعر، وأكد أن الشعر مرتبط بالطبيعة الإنسانية وما يوّلد الشعر هو غريزة المحاكاة، على عكس أستاذه أفلاطون حين أرجع صناعة الشعر إلى قوة غيبية خارجة عن الطبيعة الإنسانية.

يرجع أرسطو قضية المحاكاة إلى أمر فطري موجود في الإنسان منذ الصغر، إذ يتعلم الإنسان في بداية مراحل حياته عن طريق المحاكاة، فيتلذذ بتلك الأشياء المحكية[2]، وهو ما يعني أن غريزة المحاكاة وسيلة للتعلم واكتساب المعارف.

قسم أرسطو المحاكاة إلى ثلاثة أقسام: أولها محاكاة للواقع، أي لما هو واقع فعلاً، والثاني محاكاة للممكن، أي لما يمكن أن يكون، أما القسم الثالث فهو محاكاة للمثال، أي لما يجب أن يكون.

بعد عرضنا للمفاهيم المتصلة بنظرية المحاكاة عند أفلاطون ثم عند أرسطو، يمكننا القول عموماً أنه «إذا كانت المحاكاة عند أفلاطون نظرية فلسفية، فإنها عند أرسطو نظرية فنية، فالشاعر ليس حاملاً لمرآة ينظر إلى مظاهر الأشياء فيها، وإنما هو إنسان يروم محاكاة جوهر الطبيعة الكامن في الأشياء بما يفضي إلى فهمه وصقله، فهو يحاكي ما يمكن أن يكون ولا يحاكي ما هو كائن»[3]، وعليه يمكننا القول أن أفلاطون يفسر المحاكاة بنظرة مثالية عقلانية، في حين يفسرها أرسطو بنظرة واقعية.

---

[1] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص33.

[2] يُنظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ص48.

[3] عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار العلم، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص13.

انطلاقاً من المحاكاة يعرف أرسطو التراجيديا على أنها «محاكاة لفعل كامل في ذاته، له طول معين ليوضح أن لهذا الطول بداية ووسط ونهاية»[1]، فالتراجيديا حسبه محاكاة لموضوع جدي، كامل وذي طول مناسب، بلغة مميزة، وتكون بطريقة مسرحية لا سردية.

يميز أرسطو بين التراجيديا وباقي الأنواع الشعرية من خلال الموضوع والمادة والطريقة والوظيفة، إذ أن «موضوع محاكاتها أناس يقومون بأفعال جادة وهذا يميزها عن الكوميديا، ومادتها لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني وهذا يميزها عن الشعر الديثرامبي والنومي، وطريقتها العرض المباشر للأحداث، وهذا يميزها عن الملحمة، ووظيفتها إحداث التطهير من انفعالي الخوف والشفقة، وهذه الوظيفة بالذات من صميم طبيعة التراجيديا»[2].

تتكون التراجيديا من ستة عناصر رئيسية، وهي: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، الحبكة، والمرئيات المسرحية، إلا أن الحبكة تعتبر أهم هذه العناصر على الإطلاق، فهي بمثابة الخطة في البناء المعماري.

وضع أرسطو ميكانيزمات محددة حتى تؤدي التراجيديا وظيفتها منها[3]:

- أن تكون الحبكة التراجيدية معقدة وأن يكون فيها عنصر المفاجأة.
- أن تكون لها بداية ووسط ونهاية.
- أن تلتزم بإثارة عاطفتي الشفقة والخوف.
- أن يكون البطل من طبقة النبلاء.
- أن لا يكون فاضلاً ولا رذيلاً.
- أن لا ينتقل البطل بطريقة مباشرة من حالة السعادة إلى حالة التعاسة.

---

[1] عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص31.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص29.

[3] يُنظر: المرجع نفسه ، ص، ص34، 35.

– أن يكون سقوط البطل ناتجاً عن ظهور ضعف في شخصيته كالأنانية وقلة الوعي مثلاً.

– أن لا تجمع التراجيديا بين نهايتين مختلفتين (سعيدة ومأساوية).

يضع أرسطو في الأخير مقارنة بسيطة بين الملحمة والتراجيديا، فإذا كانت الملحمة «تخاطب جمهوراً أرقى لأنها أقل شعبية، بينما تتجه الترايجيديا إلى قاعدة عريضة من الشعب، فقد يدل هذا على أن الملحمة هي الأفضل، ولعل السبب في ذلك، هو أن التراجيديا – كفن إيمائي يجتذب الجماهير– يتولى تجسيدها ممثلون يسرفون في تنويع الحركات، ويبالغون في آدائها»[1].

من خلال ما سبق يمكننا حصر مواطن الاختلاف بين الملحمة والتراجيديا في النقاط الآتية:

– تعتمد الملحمة على السرد المباشر أو غير المباشر، في حين تعتمد التراجيديا على السرد المباشر.

– تتطلب التراجيديا وجود مشاهدين وموسيقى، في حين أن الملحمة تتطلب وجود قرّاء.

– تتكون الملحمة من مقاطع متماثلة، أما التراجيديا فهي تتكون من مقاطع متنوعة.

– لا تتحدد الملحمة بطول معين، بينما لا تتجاوز التراجيديا يوماً واحداً.

من هنا يتضح أن التراجيديا أكثر تعقيداً من الملحمة، ذلك أنها حاوية لجميع عناصر الملحمة، بالإضافة إلى الجمهور والموسيقى، فإذا كانت التراجيديا تتفق مع الملحمة في

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص42.

هدفها العام المتمثل في «إحداث التطهير[*] من انفعالي الخوف والشفقة»[1]، ذلك أن عاطفتي الخوف والشفقة تصححان مسار الطباع الإنسانية، فالخوف يجعل الإنسان أكثر حذراً، أما الشفقة فتجعله أكثر طيبة، وبالتالي يؤكد على جمالية التلقي.

جعل أرسطو العملية الشعرية «ليست مجرد نسخ ونقل حرفي وإنما هي رؤية إبداعية يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملاً جديداً من مادة الحياة والواقع طبقاً لما كان، أو لما هو كائن، أو لما يمكن أن يكون»[2].

خلاصة القول أن أرسطو جعل الفعل جوهر المحاكاة، وكانت شعريته «اجتراحاً بكراً تمثلتها الشعريات التي بنيت بعدها»[3]، وهو ما جعلها تقدم فائدة في غاية الأهمية للدراسات التي جاءت بعدها، إذ شكلت المفاهيم التي قدمها أرسطو مرجعاً أساسياً للنقاد الغربيين في تقعيدهم للشعرية. بداية بالشكلانيين الروس ورومان جاكبسون مروراً بجون كوهين وتودوروف وغيرهم، وهو ما سنتعرض إليه بشيء من التفصيل في الصفحات الآتية من البحث.

(*) التطهير مصطلح أطلقه أرسطو للدلالة عن ما تحدثه التراجيديا من تأثير، فهي عموماً تحدث انفعالاً يؤدي إلى تجديد أخلاقي أو معنوي أو إلى التخلص من التوتر والقلق. وقد اعتبره كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد المواطن، فقد ربط أرسطو بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل، واعتبر أن التطهير الذي ينجم عن مشاهدة العنف يشكل عملية تنقية وتفريغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج مما يحرره من أهوائه.

(1) أرسطو طاليس، فن الشعر، ص43.

(2) المصدر نفسه، ص25.

(3) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص25.

ثانيا: الشعرية في النقد الغربي الحديث والمعاصر:

نفصل الحديث عن الشعرية في النقد الغربي الحديث والمعاصر من خلال الوقوف عند أربع محطات رئيسية، نستهلها بالشكلانيين الروس، ثم ننتقل إلى شعرية التوازي عند رومان جاكبسون، ونتوقف بعد ذلك عند شعرية الانزياح لدى جون كوهين، لنصل إلى شعرية تزيفيتان تودوروف، متناولين أهم قضايا الشعرية لدى كل منهم على حده.

1/ الشعرية عند الشكلانيين الروس: إن الحديث عن الشعرية كنظرية في الطرح النقدي الغربي الحديث يتطلب منا الوقوف أولاً عند إسهامات حركة الشكلانيين الروس في هذا المجال، هذه الحركة التي «أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية»[1]، وتطلق الشكلانية الروسية عامة على ائتلاف تجمعين روسيين شهيرين: أولهما حلقة موسكو اللغوية التي تشكلت سنة 1915، وكان من أهم أعلامها رومان جاكبسون الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه الصوتية والفونولوجية، كما أغنى الشعرية بكثير من القضايا الإيقاعية والتركيبية، لاسيما نظريته المتعلقة بالوظائف اللغوية، والتوازي، والقيمة المهيمنة، والقيم الأخلاقية... والثاني: جماعة "الأوبوياز"، وتعني هذه التسمية المختصرة: جمعية دراسة اللغة الشعرية، تشكل معظم أعضائها من طلبة الجامعة، ولعل أبرزهم "فيكتور شلوفسكي victor chklovski" بالإضافة إلى "بوريس إيخنباوم Boris Eikenbaum".

مرت الشكلانية الروسية بعدة مراحل أثناء رحلة البحث في الأدب واللسانيات بداية بتمييزهم بين الشعر والنثر ثم وصف تتطور الأجناس الأدبية ثم وصف تتطور الأعمال الأدبية بوصفها أنظمة.

ومن أهم رواد الشكلانية الروسية نذكر: "يوري تينيانوف louri tynianov" و"فلاديمير بروب Vladimir Brob" و "بوريس إيخنباوم Boris Eikenbaum" و"فيكتور شلوفسكي

[1] فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص05، نقلا عن: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص68.

victor chklovski" و"جان موكاروفسكي Jane mukarovsky" و"توماشفسكي Tomachevsky" و"ميخائيل باختين Bakhtine" و"رومان جاكبسون Roman jakobson" و"أوسي بريك ossi Brik" وغيرهم.

ووجه معظم رواد الشكلانية أبحاثهم إلى وضع دراسات مقارنة بين الشعر والنثر، إذ اهتم موكاروفسكي بالوظيفة الجمالية للغة، واهتم ميخائيل باختين في أبحاثه بجمالية الرواية، واهتم رومان جاكبسون بالشعرية واللسانيات، خصوصاً ما يتعلق بعناصر التواصل والوظائف اللغوية، أما فلاديمير بروب فقد اهتم بالحكاية الخرافية، فوضع لها مجموعة من القواعد أثناء تحليله المورفولوجي.

ومن أهم مؤلفات الشكلانيين الروس نذكر: "شعرية دوستويفسكي" و"الماركسية والفلسفة" لميخائيل باختين، و"الحكايات الروسية العجيبة" لفلاديمير بروب، و"كيف صيغ معطف غوغول" لبوريس إيخنباوم، و"سيمياء الكون" و"بنية النص الفني" ليوري لوتمان، و"نظرية النثر" لفكتور شلوفسكي، وغيرهم.

لقد أدى تظافر الجهود السالفة الذكر وتفاعلها إلى ظهور ما يعرف بمدرسة "تارتو Tartu"[*] التي مثلها كل من "يوري لوتمان" و"أسبنسكي" و"بياتغورسكي" و"إيفانون".

لقد شدّد الشكلانيون الروس على العديد من القضايا التي كان لها دوراً مركزياً في وضع اللبنات الأساسية لنظريتهم في الشعرية، انطلاقاً من تركيزهم على أدبية النص والوزن والإيقاع، واهتمامهم بالشكل، ومقارنتهم بين اللغة الشعرية واللغة اليومية.

---

[*] مدرسة "تارتو Tartu" هي مدرسة بنيوية سيميائية أدبية وثقافية، وجاءت تسميتها كذلك نسبة إلى جامعة تارتو بموسكو، تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية. ومن أعلامها البارزين :يوري لوتمان صاحب كتاب "بنية النص الفني"، وأوسبينسكي، وتزتيفان تودوروف، وليكومتسيف، وأ.م.بينتغريسك. ولقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب جامع تحت اسم: "أعمال حول أنظمة العلامات" تارتو 1976. وللاستزادة ينظر: التعريف بالشكلانية الروسية، مقال للكاتب جميل حمداوي ضمن صحيفة المثقف الالكترونية على الموقع: http://www.almothaqaf.com

أ- **التركيز على أدبية الأدب:** يعتبر مصطلح "الأدبية" من أهم المبادئ التي نادت بها المدرسة الشكلانية، والتي شكلت في محتواها صلب النظرية الأدبية، فـ «إذا كانت هناك صرخة أدت إلى توحيد الشكلانيين فهي دعوتهم إلى ضرورة دراسة الأدب على أنه علم مستقل وقائم بذاته له مناهجه وآلياته الإجرائية الخاصة به، وحتى يصبح ذلك ممكناً، فإن كل علم يحتاج إلى تحديد طبيعة الموضوع الذي سيتناوله والمجال الذي يدور حوله ، وذلك ما أدى بالشكلانيين إلى استحداث مفهوم الأدبية»[1]. وقد تحدد مفهوم الأدبية في عبارة رومان جاكبسون الشهيرة التي أكدت على أن «موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، إنما هو الأدبية Litérairité»[2]، أي أن موضوع علم الأدب يتجاوز البنية المعطاة (الأدب) إلى النفاذ إلى المكونات والعناصر التي من خلالها تشكلت هذه البنية، وتحددت ماهيتها كأثر فنيا.

وبعد أن حدد الشكلانيون الروس مصطلح "الأدبية" الذي يعد المنطلق الرئيسي لدراساتهم، انتقلوا بعد ذلك إلى السبل والكيفيات التي يمكن أن يتحقق بها هذا المفهوم، وتوصلوا إلى أن الأدبية «ليست صفة ملازمة للنص بأسره، وإنما صفة لبعض المظاهر في النص الأدبي، وهي نتاج لعملية أدبية تعرف بمفهوم "التشويه" أو الخروج باللغة من استخدامها العادي إلى استخدامها الأدبي»[3]، وهذا المفهوم عمل على تطويره الأسلوبيون فيما بعد، وأطلقوا عليه مصطلح "الانزياح" ليشكل المنطلق الرئيسي للدراسات الأسلوبية.

بحث الشكلانيون الروس في آليات النص الأدبي وتقنياته قصد تحديد الخصائص الجوهرية التي يتشكل منها العمل الأدبي، ومن هذا المنطلق سعوا إلى تأسيس علم للأدب مستقلا بذاته على غرار المنهج اللساني، غايته تحديد الأدبية[4]. وبهذا استبعد الشكلانيون

---

[1] يوسف نور عوض، نظرية النقد العربي الحديث، دار الأمين، القاهرة، مصر، ط1، 1994م، ص17.

[2] تزيفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص10.

[3] المرجع السابق، ص17.

[4] يُنظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص، ص93، 94.

النظرة الكلاسيكية للأدب على أنه محاكاةً، بل نظروا إليه نظرة حداثية، فهو «يتكون من الفروق التي بينه وبين نظم الواقع، وأن عمله ودراسته هي مجموعة من الفروق»[1]. أي مجموعة الخصائص التي تجعل من عملٍ ما عملاً أدبياً، وبعبارة أخرى ما يميز خطاباً أدبياً عن باقي الخطابات.

يرى "آن جيفرسون An Jivirson" و"دفيد روسي David Rossi" في كتابهما "النظرية الأدبية الحديثة" أن هذه التصورات التي قدمها الشكلانيون الروس لتحديد مفهوم الأدب، تؤدي إلي ثلاثة اعتبارات رئيسية:

الأول: القول بأدبية الأدب، مما جعل النقاد ينظرون إلى اللغة الأدبية من خلال الاستخدام الوظيفي للوسائل الأدبية.

والثاني: أن الأدب لا يعكس الواقع، وإنما يعبر عن الاستمرارية الدياكرونية للأدبية وذلك من خلال مفهوم التناص.

والثالث: الفصل بين الأدب والمؤلف والحقيقة، وهو ما أدى إلى تغيير النظرة الكلاسيكية التي ظلت تنظر إلى الأدب فقط من خلال ثنائية الشكل والمضمون[2].

ب- الوزن والإيقاع: يعتبر الإيقاع مصدراً مهماً للإمتاع الفني الذي يتولد في لحظة الدفق الشعري، ويحدث من التأثير ما يسحر القلوب والعقول في الآن ذاته، لذلك شدد الشكلانيون الروس على الوزن ثم الإيقاع في سياق البنية المتكاملة لعناصر المتن الشعري، فهو عنصر مهم يساهم إلى جانب اللغة والمعنى في إحداث تأثير جمالي «وهذا ما جعل الشعراء دائماً يتعلقون بالموسيقى في شعرهم، كأنهم يريدون بها أن يستكملوا ما لا تستطيع اللغة بيانه»[3]، فالقصيدة تنتظم بطريقة خاصة وفقاً لتتابع الحركات والسكنات، وهذا بالطبع

---

[1] آن جيفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ص12.

[2] يُنظر: يوسف نور عوض، نظرية النقد العربي الحديث، ص18.

[3] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1962، ص78.

يشكل إيقاعاً خاصاً يعتمد أساساً على أصوات الكلمات فيما بينها من جهة، وتناسب أوزان الكلمات داخل القصيدة من جهة أخرى، وعليه فإن «وقع جرس الألفاظ على أذن العقل، والإحساس بالألفاظ وهي تتردد في المخيلة، هذان معاً يمنحان الألفاظ جسدها الكامل – إذا جاز لنا هذا التعبير– إن الشاعر يتعامل بالأجساد الكاملة للألفاظ لا برموزها المطبوعة، وقد يفقد كثير من الناس كل شيء تقريباً لأنهم يعجزون عن القيام بهذه العملية»[1]، فالكلمة هي أساس الشعر، والكلمة الملفوظة بما لها من جرس هي ما يتعامل معه الشاعر

وعلى مستوى الإيقاع، دائماً طرح "أوسي بريك" تصورات مهمة في دراسات له لعل أبرزها مقالاً بعنوان: "الإيقاع والنظم" سنة 1920، أبرز من خلاله أن الشعر بناء ذو تركيب قار[2]، إذ يغدو الإيقاع بالنسبة إليه مرتبطاً بالجوهر اللساني، ذلك أن «ارتباط الوزن الشعري باللغة – فضلاً عما تنطوي اللغة من علاقات متميزة في بنيتها الدلالية– يميز العناصر الصوتية في الشعر عن العناصر الصوتية في الموسيقى من حيث صلة كل منهما بنظام متميز في التشكيل والدلالة»[3]، وهو الطرح نفسه الذي أكد عليه توماشفسكي في مجموعة من الدراسات توجت بكتاب وجيز بعنوان "طريقة نظم الشعر الروسي" سنة 1924، إذ ربط الإيقاع الشعري ببناء اللغة الشعرية، وهو التوجه نفسه الذي عبر عنه في مقال آخر له بعنوان: "مشكلة الإيقاع الشعري" سنة 1923[4]، وهو المقال الذي تجاوز من خلاله فكرة التعارض بين الوزن والإيقاع، لأن مفهوم الإيقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري.

ج– الاهتمام بالشكل: لقد تجاوز الشكلانيون الروس النظرة الكلاسيكية التي تضع الشكل مقابلاً للمضمون، إذ اعتبروا أن الشكل علامة للدلالة، أي أن الشكل يحيلنا بطريقة

---

(1) ريتشاردز أ.أ، العلم والشعر، تر: مصطفى بدوى، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دت، ص، ص 15، 16.

(2) يُنظر: تزيفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، ص52.

(3) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص، 344.

(4) يُنظر: المرجع السابق، ص55.

مباشرة إلى المضمون، وقد أدى هذا التصور إلى «رفض أن الشكل شيء يحتوي المضمون بل هو وحدة دينامية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي»[1]، فالتصور الجديد الذي طرحه الشكلانيون الروس حول مفهوم الشكل يتحدد من خلال الاستخدام الخاص لمكونات العمل الأدبي، وليس من خلال المكونات ذاتها.

تجاوزت الشكلانية تلك المقاربات التي تعتبر أن الشكل مجرد قالب يصب فيه المضمون (المحتوى)، ذلك أن «الشكل والمضمون، واللفظ والمعنى يكوّنان وحدة عضوية متلاحمة لا يمكن فصمها»[2]؛ فالعمل الأدبي وحدة متلاحمة مترابطة يصعب الفصل بين عنصريه (الشكل والمضمون)، وفي هذا الصدد نجد "رينيه ويليك" يقدم لنا مثالاً عن ذلك إذ يعتبر أن «الأحداث التي ترويها الرواية مثلاً هي جزء من المحتوى، بينما تشكل طريقة ترتيبها فيما يدعى بالحبكة جزءًا من الشكل [...] وإذا أزيل هذا الترتيب زال عنها كل أثر فني»[3]، فالعلاقة الوطيدة بين الشكل والمضمون تجعل من الشكل عنصراً ديناميكياً يحمل في ذاته دلالات معينة.

د- التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية: إن التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية (العادية) يعتبر المنطلق النظري للشكلانية الروسية، وهو ما فعله "ياكوبنسكي" حين حدد أهم الفوارق بينهما، مؤكداً أن «الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة، فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي للتوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية، (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل، ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى – وهي موجودة بالفعل- حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية – مع أنه لا يختفي تماماً-

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص80.

[2] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000، ص80.

[3] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد جابر، دار عالم المعرفة، الكويت، دط، 1987، ص55.

فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة»[1]، فالهدف الذي يتوخاه المتكلم أصبح يشكل حداً فاصلاً بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، فإذا كان يتوخي التوصيل فإن لغته تنتمي إلى اللغة اليومية التي لا تكون فيها للعناصر الصوتية والصرفية أية قيمة مستقلة، أما إذا تراجع الهدف العملي إلى مرتبة ثانية، وبرزت الظاهرة اللغوية بقيمة مستقلة من ناحية الأصوات والعناصر الصرفية، فإن اللغة آنذاك تتدرج ضمن اللغة الشعرية.

ويبقى التمييز بين اللغة الشعرية (الأدبية) واللغة اليومية أمر صعب نسبياً، فهو «خاضع لتنوع هذه الأخيرة، غير أن أهم ما يميزها عن بعضها هو أن اللغة الأدبية ذات أسس نظامية وهي لا تحيل على شيء خارجها، أي أنها ذاتية الغائية»[2].

إن الاهتمام الكبير الذي أولاه الشكلانيون الروس للبحث في قضايا الشعرية، سواء على المستوى النظري أو التطبيقي، جعل من دراساتهم تأخذ منحىً مغايراً للدراسات الكلاسيكية وذلك انطلاقاً من تركيزهم على جمالية النص الأدبي وضبطهم لمفهوم الأدبية، وإقامة التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية (العملية)، ومع تركيزهم على الوزن والإيقاع بالإضافة إلى نظرتهم إلى العمل الأدبي باعتباره متميزاً ببروز شكله (الاهتمام بالشكل).

لقد أخرج الشكلانيون الروس الخطاب الشعري من إطار المرجعية بمختلف صورها وأشكالها فلم يعد النص الأدبي في منظورهم ألفاظاً وجملاً مبعثرة فحسب، إنما هو بنية لها نظامها ومنطقها، يكشفها قارئ خبير، فيصف مكوناتها (مستوياتها) دون أن يتحكم إلى ذوقه الشفاهي في تحديد معايير الجودة أو الرداءة[3].

---

[1] تزيفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، ص، ص36، 37.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص88.

[3] يُنظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الآمال، الجزائر، ص13.

2/ شعرية التوازي عند رومان جاكبسون:

إن الحديث عن الشعرية عند رومان جاكبسون يأتي كسياق تكميلي لحديثنا فيما سبق عن الشعرية عند الشكلانيين الروس، ذلك أن جاكبسون يعد من رواد الشكلانية، إلا أنه انفرد ببعض المفاهيم الجوهرية المتعلقة بالشعرية، لاسيما حديثه عن التوازي، واللغة الشعرية وربطه بين الشعرية واللسانيات ومفهومه للقيمة المهيمنة، مما دفعنا إلى تخصيص جزء من بحثنا للحديث عن الشعرية عند جاكبسون خارج دائرة الشكلانية الروسية.

أ- **مفهوم التوازي:** يعتبر جاكبسون أول من وضع مفهوماً دقيقاً لمصطلح "التوازي" الذي اعتبره «عنصرا هاما وعنصرا قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للنص الأدبي»[1]، ويأتي هذا المفهوم في سياق حديثه عن الشعر، إذ يتضح لنا جلياً أن التوازي عنصرٌ شعري في المقام الأول، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقافية، التي يشكل تكرارها على نحو مكثف مسألة أساسية في الشعر يطلق عليها مسمى "التوازي".

ويصرح جاكبسون ضمنياً أنه اعتمد في بلورة هذا المفهوم عن الراهب "ج.م.هوبكنسي J.M.Hopkins" الذي يرى أن «الجزء المصنوع من الشعر، ويمكن بلا شك، أن نصيب القول بأنه كل صنعة تُخْتَزَل إلى مبدأ التوازي، فبنية الشعر تتميز بتوازٍ مستمر، يبدأ بتوازيات تقنية للشعر العبري، ومن الترنيمات التجاوبية لموسيقى الكنيسة، إلى تعقيد النظم اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي»[2]، فالشعر حسبه نظام متوازٍ، خاصة في جانبه الموسيقي.

وتجدر الإشارة إلى أن التوازي في شعرية جاكبسون ينتج حينما «تُسقِط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويُرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية، ويوضع كل مقطع في الشعر في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص103.

[2] المرجع نفسه، ص47.

لنفس المتوالية»[1]، فبمجرد أن يتحول التماثل من محور الاختيار إلى محور التأليف فإنه يساهم في بناء متواليات شعرية متوازية، ويمكن أن يكون ذلك على المستوى النحوي أو الصوتي أو الدلالي أو حتى على المستوى الاصطلاحي (الترادف أو التقابل مثلاً).

ب- التأسيس للشعرية: ارتبط مفهوم الشعرية في الدراسات النقدية الحديثة برومان جاكبسون، الذي يعتبر أول من أسس لها مستنداً إلى أسس وصفية علمية، من خلال تركيزه على الأدبية (Littérarité) والعناصر البنيوية التي تميز بين الأجناس الأدبية، وعليه فقد وضع مقاربة بنيوية لسانية من أجل التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العادية، وقد أولى دراسة الشعر لسانياً اهتمامًا خاصًا من خلال البحث في خصائصه وقوانينه وبنياته، ووضع مقارنة بينه وبين لغة النثر اليومية، وبالتالي فقد كان يعمد إلى استقراء المستويات النصية الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والدلالية والبلاغية، ضمن نسق تفاعلي كلي، تتظافر فيه العناصر البنيوية جميعها.

يعرف جاكبسون الشعرية بأنها «ذلك الفرع من اللسانيات، الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[2]، وعليه فإن مفهوم الشعرية يتحدد انطلاقاً من ثلاث نقاط رئيسية يمكن تحديدها كالآتي:

1- الشعرية فرع من اللسانيات.

2- الشعرية تعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة (الوظيفة المرجعية والانفعالية والإفهامية والانتباهية والميتالسانية).

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص35.

3- تتعدى الوظيفة الشعرية الشعر إلى النثر.

وفي السياق ذاته يؤكد جاكبسون أن الشعرية يمكن أن ننظر إليها باعتبار أنها «الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، وفي سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص»[1]، فهو في هذا المقام يحاول إكسابها صفة العلمية من خلال ربطها باللسانيات، ويؤكد أن ما تهتم به هو «خصائص وسمات لغوية تشترك بها جميع أشكال الأدب شعراً ونثراً»[2]، فهي تشمل الخطاب الأدبي بصفة عامة.

ج- الشعرية واللسانيات: لقد حدد جاكبسون العلاقة بين الشعرية واللسانيات في محاضرة قيمة ألقاها في ندوة متعددة التخصصات بالجامعة الأمريكية "أنديانا" تحت عنوان "اللسانيات والشعريات".

طرح جاكبسون في هذه المحاضرة قضية العلاقة بين اللسانيات والشعرية، يقول: «لقد طُلِبَ مني بغية اختتام أعمال هذه الندوة أن أقدم نظرة إجمالية عن العلاقات بين الشعريات واللسانيات. إن موضوع الشعريات قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية»[3]. إن التساؤل الذي يطرحه جاكبسون هنا يحيلنا إلى أن اللغة هي القاسم المشترك بين اللسانيات والشعرية، ويؤكد ذلك بقوله: «إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثلما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية. وبما أن

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص78.

[2] تودوروف وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص54

[3] المرجع السابق، ص24.

اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزء من اللسانيات»[1].

من هنا يتضح لنا أن رومان جاكبسون لا يخرج عن التصور الذي طرحه تودوروف في حديثه عن علاقة الشعرية باللسانيات، وهو «ما يجرنا إلى ضبط العلاقات بين الشعريات واللسانيات. لقد قامت اللسانيات بالنسبة لكثير من "الشاعريين" بدور الوسيط تجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي»[2]، فالعلاقة بينهما علاقة وجودية مضمرة، أي أن مبدأ العلمية يتحكم في كليهما، وهو ما يضمن دقة النتائج، ويعطي الأحكام مصداقية، وأن العلاقة بينهما علاقة ضرورية لأن الأدب يمثل موضوعاً للدراسة في كليهما.

ويؤكد جاكبسون وفق هذا التصور أن كثيراً من الأدوات التي تدرسها الشعرية لا تنحصر في فن اللغة، ذلك أن نظرية الدلائل (أي السيميولوجيا) تتقاسم الكثير من الملامح الشعرية التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللغة فقط[3].

د- عناصر التواصل ووظائف اللغة: يستند التواصل اللغوي عند رومان جاكبسون إلى ست وظائف أساسية ينتج عنها تقسيم وظائف اللغة إلى ست وظائف كالآتي:

1- المرسل (Destinateure): ووظيفته انفعالية تعبيرية وتتدخل في هذه الوظيفة ذات المرسل وذلك من خلال انفعالاته وتعابيره الذاتية ومواقفه وميولاته الشخصية والإيديولوجية، وهي الوظيفة التي «تهدف إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو كاذب»[4].

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص24.

[2] تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص27.

[3] يُنظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص68.

[4] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص28.

2- المرسل إليه (Destinataire): ووظيفته تأثيرية انتباهية، ترتكز بصفة مباشرة على المتلقي ويهدف المرسل من ورائها إلى التأثير على مواقف أو سلوكات وأفكار المرسل إليه، لذلك يستعمل المرسل إليه لغة يبرز فيها الترغيب والترهيب، أو الترشيد من أجل تغيير سلوك معين، وتظهر هذه الوظيفة عندما تتجه الرسالة من المرسل إلى المرسل إليه. وفي الغالب ما نجد لغتها «الأكثر خلوصاً في النداء والأمر اللَّذين ينحرفان من وجهة نظر تركيبية وصرفية وحتى فونولوجيَّة في الغالب، عن المقولات الاسميَّة والفعلية الأخرى، وتختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية في نقطة أساسية: فالجمل الخبرية يمكنها أن تخضع لاختبار الصدق، ولا يمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك»[1]. لهذا نجد أن هذه الوظيفة تظهر بشكل مكثَّف في الأدب الملتزم والروايات العاطفية، ذلك أن «هذين اللونين الأدبيين يعتمدان على مخاطبة الآخر، ومحاولة التأثير عليه وإقناعه، أو إثارته»[2].

3- الرسالة (Message): ووظيفتها جمالية من خلال إسقاط محور الاستبدال على محور التركيب، فالهدف من عملية التواصل هو البحث عمَّا يجعل من الرسالة رسالة شعرية، وذلك بالبحث عن خصائص الخطاب الأدبي، وذلك موضوع الشعرية (Poétique) ويحددها جاكبسون بوصفها: «الدراسة اللسانية للوظيفة الشعريّة في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[3]، فهذه الوظيفة تكاد تكون حاضرة في جميع الرسائل لكنّها بدرجات متفاوتة، بينما تكون أكثر حضوراً في الشعر، فهي «ليست هي الوظيفة الوحيدة في مجال فن القول، وإنّما هي الوظيفة الغالبة فيه»[4]. فالوظيفة الشعرية ترتكز على الرسالة اللفظية مهما كان جنسها لكنّها بدرجات متفاوتة، بينما تفرض هيمنتها المطلقة على فن الشعر.

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص29.

[2] الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص39.

[3] المرجع السابق، ص78.

[4] أحمد منور، مفهوم الخطاب الشعري عند رومان جاكبسون، ص88.

4- السَنَنْ (Code): ووظيفته ميتالغوية، أو وصفية، وهي الوظيفة التي يهدف المرسل من خلالها إلى شرح بعض المصطلحات والمفاهيم الغامضة الموجودة في الخطاب، وهنا يكون الخطاب مركزاً على السَنَنْ، لأنه «يشغل وظيفة ميتالسانية (أو وظيفة شرح)، يتساءل المستمع: إنّني لا أفهمك، ما الذي تريد قوله؟ أو بأسلوب رفيع: ما تقول؟ ويسبق المتكلم مثل هذه الأسئلة فيسأل: أتفهم ما أريد قوله؟»[1]، وهذا النمط من الخطاب يمكننا أن نطلق عليه الكلام عن الكلام أو القول عن القول، وهو ما يؤكده صلاح فضل في حديثه عن المنطق الحديث الذي «يميز بين مستويين من الكلام، وهما الكلام عن الأشياء والكلام عن الكلام، أو ما يسمى ميتالغة»[2].

5- السياق (Contexte): ويسمى أيضا بالمرجع، ووظيفته مرجعية إذ يلجأ المرسل هنا إلى الواقع أو المرجع لينقل للمتلقي (المرسل إليه) خطابا يحيل على الواقع، فتهيمن هنا المعارف الخارجية والمعارف التقريرية المرتبطة بمراجع، كالمرجع التاريخي والمرجع الأدبي والمرجع اللساني والمرجع الجغرافي، فلكل رسالة مرجع تحيل عليه وسياق معين قيلت فيه لا تفهم جزئياتها ومكوناتها إلا بالعودة إلى الملابسات التي أنجزت فيها هذه الرسالة، فاللغة «تحيلنا على أشياء وموجودات نتحدث عنها، وتقوم اللغة فيها بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات والأحداث المبلَّغة»[3].

فاللغة ينبغي لها أن تفسِّر نفسها بنفسها من حيث هي رموز ومصطلحات دالة عن مدلولات محدّدة، وعليه فإن «دور الدليل استيعاضة وأخذ مكان شيء ما فيوحي لنا أنه ناب عنه»[4].

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص31.

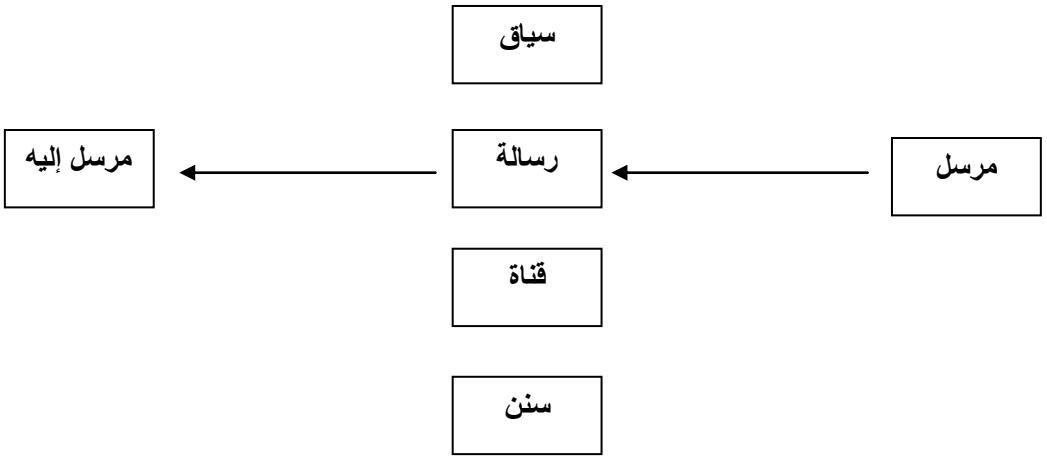
[2] صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، مج10، ع1، 1981، القاهرة، مصر، ص55.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص159.

[4] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص43.

6- القناة (Canal): ووظيفتها حِفَاظية وهناك من يطلق عليها مصطلح "الانتباهية"[*]، فالتركيز على القناة يهدف إلى تمديد التواصل والحفاظ عليه، إذ يمكن للمرسل أن يصدر خطاباً لغوياً أو شبه لغوي من أجل تمديد واستمراره بينه وبين المرسل، فهناك رسائل توظَّف في الجوهر من أجل «إقامة التواصل وتمديده أو فصمه، وتوظَّف للتأكد ممّا إن كانت دورة الكلام تشتغل (ألو هل تسمعني؟) أو بالأسلوب الشكسبيري (استمع إلي). ومن الجانب الآخر الخط (هَمْ- هَمْ)» [1]، إذ يقوم الطرفان بتوظيف هذا العامل التواصلي من أجل الوقوف على سلامة الممر والتأكد من وصول الرسالة سليمة من المرسل إلى المتلقي، وذلك من خلال تمرير أنماط تعبيرية خاصة، فيسأل المرسل مثلا: (هل تسمعني)، فيجيب المتلقي بقوله: (هَمْ- هَمْ) في إشارة منه إلى صحة عملية التواصل عبر هذه القناة.

ويمثّل جاكبسون لعناصر التواصل اللساني بالمخطط الآتي[2]:

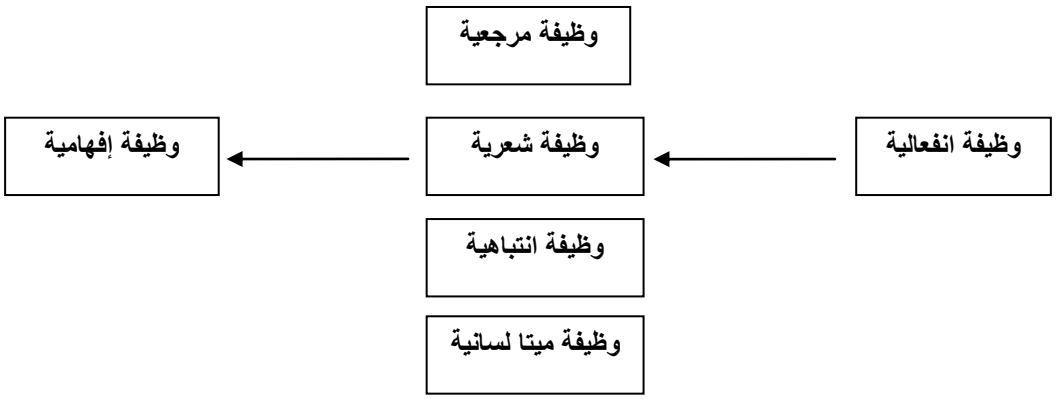


[*] يعترف جاكبسون في كتابه قضايا الشعرية أنه أخذ هذا المصطلح عن مالينوفسكي في كتابه: "قضية المعنى في اللغة البدائية".

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص30.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص27.

كما أنه يمثل للوظائف الناتجة عن هذه العناصر بالمخطط الآتي[1]:



تعد الوظيفة الشعرية أساس الوظائف السابقة، إذ يربطها جاكبسون بعنصر الرسالة، ويرى أن استيعاب هذه الوظيفة يقتضي عدم عزلها عن القضايا العامة للغة، كما أنه لا ينبغي تحليل اللغة تحليلاً دقيقاً دون الالتفات إلى هذه الوظيفة، ذلك أن «الوظائف اللغوية – ماعدا الوظيفة الشعرية– تقود إلى خارج الأدب كونه لغة ذاتية القيمة»[2].

ومن هنا جاء اعتراض جاكبسون على من يختزل الوظيفة الشعرية في الشعر، إذ لا يمكن للسانيات وهي تعالج الوظيفة الشعرية أن تقتصر على مجال الشعر فحسب، إلا أن خصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع.

تأتي خصوصية الخطاب الشعري من خلال «هيمنة إحدى الوظائف اللغوية عليه، وبعبارة أخرى، فقد عزا جاكبسون تنوع الأجناس الشعرية وخصوصيتها إلى مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية المهيمنة»[3]، فالملاحظ عموما أن جاكبسون أولى اهتماماً بالغاً بالوظيفة الشعرية، وجعلها سمة للخطاب الأدبي، وعليه «فقد ذهب البعض إلى أن الوظيفة الإنشائية (الشعرية) ليست موجودة في الكلام العادي التي تؤدي فيها اللغة

---

[1] يُنظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص91.

[2] المرجع نفسه، ص92.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وظيفتها الاجتماعية الأساسية قائلين أن الوظيفة الأدبية (الشعرية) تكون إذ ذاك في الدرجة الصفر»[1]. فالخطاب الأدبي تختلف وظيفته باختلاف العنصر المقصود من عناصر التواصل اللغوي، فما يميز الخطاب الأدبي (الفني) هو هيمنة الوظيفة الشعرية فيه على حساب باقي الوظائف، كما أن درجة هذه الوظيفة تختلف من خطاب إلى آخر لتبلغ ذروتها في الخطاب الشعري الذي يعد الأكثر انحرافاً عن اللغة العادية.

3/ شعرية الانزياح عند جون كوهين:

يفتتح جون كوهين كتابه "بنية اللغة الشعرية"[*] بمدخل تحت عنوان: "الموضوع والمنهج" يقدم فيه مفهوما مختصرا للشعرية، إلا أنه يحدد نظرة خاصة لهذا الموضوع، يقول: «الشعرية علم موضوعه الشعر»[2]، إذ تقترن الشعرية من وجهة نظره بالشعر فحسب دون باقي الفنون الأدبية النثرية.

إن الحديث عن موضوع الشعرية يتطلب الوقوف عند مصطلح "شعر" إذ يعود بنا كوهين إلى مفهوم هذا المصطلح منذ العصر الكلاسيكي، أي منذ أن كان الشعر يطلق على كل كلام موزون مقفى على حد قول قدامة بن جعفر[3]، إلا أن دلالة المصطلح تطورت بظهور الرومنسية فأصبح الشعر يطلق على «الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة»[4].

وأخذت دلالة المصطلح فيما بعد تتوسع شيئا فشيئا فأصبحت تتصل بأنواع الفنون بصفة عامة فأصبح الشعر يتصل بالموسيقى والرسم ، "شعرية الموسيقى"، "شعرية الرسم"،

---

[1] عبد السلام المسدى، الأسلوبية والأسلوب، ص، ص، 160، 161.

[*] تجدر الإشارة إلى أنه فضلا عن ترجمة محمد الولي ومحمد العمري لهذا المؤلف، توجد ترجمة أخرى لأحمد درويش تحت عنوان: "النظرية الشعرية" صادرة عن مكتبة الزهراء بمصر عام 1980.

[2] جون كوهين، بينة اللغة الشعرية، ص9.

[3] ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، ص03.

[4] المرجع السابق، ص9.

بل وصل ذلك الاتساع إلى عناصر الطبيعة فأصبح يقال عن منظر طبيعي ما أنه شعري لتتخذ بعد ذلك «شكلا خاصا من أشكال المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود»[1].

يميز "كوهين" بين شعرية عامة تعنى بجميع المواضيع الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري، وشعرية خاصة تعنى بالبحث في الشعر من خلال استخلاص الخصائص والسمات التي تحقق فرادته، مثل الوزن والقافية والإسناد اللغوي والنظم والاستعارة وغيرها

لا يرفض جون كوهين الاستعمالات الحديثة لكلمة "شعر" ولا يعتقد أن الظاهرة الشعرية تنحصر في حدود الأدب، وإنما لمقتضيات منهجية حصر حقل دراسته للشعر في الأشكال الشعرية للغة، وللغة وحدها، وذلك بالبحث في الصنف الأدبي الذي يسمى "قصيدة"، معتبرا أن الضرورة المنهجية تقتضي الانطلاق من الخاص قبل التطرق إلى العام، وأنه عندما تتحصل على نتائج إيجابية بالإمكان الخروج بها إلى مجالات أخرى غير الأدب.

إن كلمة قصيدة بالرغم من تحديد سماتها إلا أنها لم تسلم من اللبس، ذلك أن « وجود عبارة "قصيدة نثرية"[*]، التي أصبحت شائعة الاستعمال، يسلب كلمة قصيدة في الواقع ذلك التحديد التام الوضوح الذي كان لها يوم كانت تتميز بمظهرها النظمي»[2].

تقبل اللغة التحليل في مستويين: صوتي ودلالي، والشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا.

يمثل المستويان المقومات الشعرية المتاحة للغة ويحتفظان باستقلالها، وللكاتب الذي يرمي بأهداف شعرية الحرية في أنه يجمع بينهما أو أن يعتمد أحدهما دون الآخر.

---

[1] جون كوهين، بينة اللغة الشعرية، ص9.

[*] يطلق كوهين على قصيدة النثر مصطلح" قصيدة دلالية"، وهي القصيدة التي تعتمد على العناصر الدلالية لتحقيق الجمال المطلوب.

[2] المرجع نفسه، ص10.

يميز كوهين _تبعا لذلك_ بين أربعة أنماط من الشعر[1]:

– **القصيدة الشعرية:** وفيها تكون العناصر الدلالية وحدها كافية لتحقيق الجمال المطلوب (الشعرية) دون الحاجة إلى العناصر الصوتية.

– **القصيدة الصوتية:** فيها لا يعتمد من اللغة إلا على العناصر الصوتية دون الحاجة إلى العناصر الدلالية، وهو غير مدرج ضمن محيط الأدب، ويأخذ تسمية النثر المنظوم، ويمثل لذلك بقصائد "يوم الأحد".

– **الشعر الكامل:** وهو الجنس الذي يحضر فيه المستويان: الصوتي والدلالي، ويسميها أيضا: "الشعر الصوتي الدلالي"، ويمثل لذلك بـ:" أسطورة القرون"، و"أزهار الشر".

– **النثر الكامل:** وهو يقابل الشعر الكامل ليأخذ صفة السلب في كلا المستويين، أي أنه يغيب فيه المستويان الصوتي والدلالي، ويمثل كوهين لأنماط الشعر الأربعة المذكورة سلفا بالجدول التالي:

الجنس	السمات الشعرية	
	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	–	+
نثر منظور	+	–
شعر كامل	+	+
نثر كامل	–	–

اقتصر جون كوهين في دراسته على الشعر الكامل، وقد علل ذلك بقوله: «وإذا ما حصرنا تحليلنا في القصائد المنظومة، فليس ذلك إلا لاحترام هذا المبدأ المنهجي الذي

[1] ينظر: جون كوهين، بينة اللغة الشعرية، ص12.

يقتضي انسجام المواد المرصودة للبحث ولا نرى في ذلك مجازفة تؤدي إلى تضييق مجال التحليل»[1]، وعليه يمكننا القول أن موضوع الشعرية عنده قد يمتد إلى النثر أيضا، وما حَصْرُه هذا إلا لأسباب منهجية، هذه المنهجية جعلته يميز السمات الخاصة بالشعر من خلال مقارنته بالنثر، فكان النثر مدرجا ضمن موضوع الدراسة، وبالتالي ضمن العلم، وإن كانت السمات التي تَوَصَّل إليها خاصة بالشعر أكثر من غيره، فهو «يبتعد عند الأدب بمقدار ما يقترب من الشعر، فهو وثيق الصلة بالشعر الذي يعد كل ما عداه نثرا، حتى وإن كان نثرا أدبيا، فالشعرية حسبه علم موضوعه الشعر»[2]، أي أنها علم الشعر.

* **شعرية الانزياح:** إن أهم ما يميز الشعرية في تصور جون كوهين هو ظاهرة الانزياح، ويظهر ذلك جليا من خلال «خرق الشعر لقانون اللغة الطبيعي والتداولي وطغيان النزعة العلمية على الفضاء النظري لعالم الشعرية في تصور جون كوهين»[3]، أي أن جعل الشعرية في تصوره الخاص ترتبط ارتباطا وثيقا بالشعر دون باقي الأنماط الأدبية، باعتبار أن الشعر «علم الانزياحات اللغوية»[4].

من الواضح أن كوهين يربط الشعرية بطريقة أو بأخرى باللغة، فهي في تصوره عبارة عن جنس لغوي، تمكننا من الوقوف على السمات الخاصة للغة الشعرية، ويطلق على اللغة المنزاحة مصطلح (اللغة العليا) وهي «لغة تتسم بالغموض لأن معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية ليس أمرا ميسورا لا سيما إذا ارتبط بفترات متباينة من تاريخ اللغة»[5]. أي أن الشعر يقاس بمدى انحرافه عن اللغة العادية (النثر).

---

[1] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص13.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص114.

[3] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص19.

[4] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص15.

[5] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2010، ص309.

يتجلى الانزياح على مستوى اللغة من خلال المستويين التركيبي والدلالي، فهو بذلك أكثر جنوحا إلى الأسلوبية. إلا أن حسن ناظم يصنفه إلى نمطين: «الانزياح السياقي الذي يحدث في مستوى الكلام (parole) وبأنماط كالقافية والحذف أو النعت الزائد والتقديم والتأخير، والانزياح الاستبدالي الذي يحدث في مستوى اللغة كالاستعارة»[1].

ويؤكد إبراهيم رماني مدى قياس شعرية هذه اللغة قائلا: «إن مقدار شعرية اللغة يقاس بمقدار خرقها للغة العادية النثرية، وأسلوبها تفرد يعيد صياغة العلاقة بين الدال والمدلول»[2]. وعليه فإن شعرية جون كوهين تقوم أساسا على خرق الشعر لقانون اللغة وانحرافه عن المألوف (الانزياح).

ومفهوم الانزياح واسع ومتشعب إذ يكون بعضه جماليا، والبعض الآخر ليس جماليا، ويكون جماليا إذا تمكنّا من تأويله، ويكون غير ذلك _أي ليس جماليا_ إذا لم نتمكن من تأويله، أو يكون التأويل بواسطة عمليات عقلية معقدة جدا. ولكن قبل ذلك يجب تحديد الواقعة الأسلوبية كانزياح، إذا تأتي نظرة كوهين للأسلوب باعتباره « انحرافا عن معيار، وهو انحراف مقصود بذاته، فتكون الشعرية عبارة عن علم الأسلوب الشعري، غير أنه يوسع مفهوم الأسلوب، إذ لم يعد عنده الانحراف الفردي والشخصي، بل تلك العناصر الثابتة في لغة جميع الشعراء أو الخصائص الجوهرية للغة الشعرية»[3]. وعليه فإن جون كوهين يؤسس تحديده للانزياح من منطلق أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا، بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، وعليه فإن الشعرية هي «علم الأسلوب الشعري»[4].

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص119.

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص140.

[3] يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص126.

[4] جون كوهين، بينية اللغة الشعرية، ص15.

في مفهوم الانزياح يتأكد لقاء هام بين الأسلوبية والإحصاء، وتصبح الواقعة الشعرية قابلة للقياس، ذلك أن كوهين «لم يخف وعيه بأن الإحصاء لا يعدُ أن يكون حدثا لاحقا لحدث يتقدمه لا غنىً عنه، مرجعه إلى معرفة الظواهر الأسلوبية الناهضة بوظيفة الكلام الشعرية»[1].

يظهر الفعل الإحصائي من خلال الجداول التي أوردها كوهين في كتابه "بنية اللغة الشعرية" ليظهر الحدود المائزة بين النثر باعتباره معيارا، والشعر باعتباره انحرافا عن المعيار.

إن جوهر الانزياح عند كوهين يتمثل في أن الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها هو انزياح، إذ أن نظرية الانزياح« تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، بالأحرى إن لغة الشعر تشذ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانية، غير أنه –في لغة الشعر– لا يكتفِ بالانزياح، بل لابد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا فإن اللغة المنزاحة وليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية، تتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول»[2]، فالانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول.

في الانزياح المعقول –كما أشرنا سالفا– هناك إمكانية التأويل، أما غير المعقول فهو مستعص عن التأويل، ومنه تسقط السمة الأساسية للغة وهي التواصل، ومن الأمثلة التي أوردها كوهين قوله[3]:

- العدد ثلاثة يبيض (انزياح غير معقول)
- محار السنغال يأكل الخبز الثلاثي الألوان (انزياح معقول).

---

[1] فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة واشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص111.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص115.

[3] ينظر: جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص56.

لقد قامت البلاغة القديمة بناء على منظور تصنيفي خالص إلى تسمية وترتيب الأصناف المختلفة من الانزياحات، فحمل جون كوهين على تجاوز تلك الخطوة بالبحث في البنية المشتركة بين الصور المختلفة، وذلك بإثارة جملة من التساؤلات من قبيل: هل توجد بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تُؤخذ فعاليتها بعين الاعتبار؟[1]، وذلك ما عمل على إيضاحه وهو يضع أسس نظرية الانزياح، بدراسته المستوى الصوتي (النظم) والمستوى الدلالي (الإسناد، التحديد، الوصل) ليخلص إلى فرضية نظريته.

يمكننا القول عموما أن شعرية جون كوهين تبحث عن الخصائص النوعية التي تميز الشعر عن النثر، أي «الكشف عن السمات العامة التي تصنف بموجبها الأعمال إلى شعرية أو غير شعرية، أي السمات الحاضرة في كل ما صنف ضمن الشعر، والغائبة عن كل ما صنف ضمن النثر، لذا وجب إتباع منهج المقارنة بين القطبين المتناقضين: الشعر والنثر، فسيعتبر النثر معيارا أو قاعدة تكشف عن طريقها خصائص الشعر المنحرفة عنه»[2].

فإذا كان الشعر وقائع خاصة، ولما كان الأسلوب حسب كوهين يعني الانزياح، فإن شعرية نص معين تتحدد وفقا لمتوسط انزياحه، وهذا ما وصل إليه من خلال اعتماده على علم الإحصاء.

لم يُخْفِ كوهين وعيه بأن الإحصاء «لا يعدو أن يكون حدثا لاحقا لحدث يتقدمه لا غنى عنه مرجعه إلى معرفة الظواهر الأسلوبية الناهضة بوظيفة الكلام الشعرية يقينا بما ذهب إليه غريماس Graimas من أن قضية الأسلوب الحقيقية ذات طابع نوعي لا كمي»[3]، فالمبالغة في الفعل الإحصائي لإظهار الحدود الفاصلة بين النثر باعتباره معيارا، والشعر باعتباره انزياحا عن ذلك المعيار، حوَّل القيمة الجمالية لتلك البنيات المحصاة إلى قيمة

---

(1) ينظر: جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص58.

(2) يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، ص، ص125، 126.

(3) فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع، ص111.

عددية لا غير، فبالرغم من أنه «لا جدال فيما تقدمه الإحصائيات إلا أنها لا يمكن أن تقود إلى حقائق نهائية»[1].

نخلص مما تقدم إلى أن جون كوهين استطاع أن يصوغ نظريته الشعرية كالآتي:

- طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوي أو شكلي، إنه لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى.
- يتسم هذا النمط الخاص من العلاقات بالسلبية، إذ أن كل واحد من المقومات والصور التي تتكون منه اللغة الشعرية والمخصوصة بتميزها هو طريقة تتنوع بتنوع المستويات لخرق اللغة العادية، ومنه كلما كانت المفارقة بين الدال والمدلول نقصت الشعرية، وكلما كانت الإيحائية حضرت الشعرية.
- يختتم جون كوهين نظريته بالتأكيد على أن الشاعر ملزم بخرق اللغة إذا أراد أن يبرز وجه العالم المؤثر، الذي يخلف فينا ظهوره ذلك الشكل البالغ من الأريحية الإستيتيقية (الجمالية)[2] التي سماها فاليري بالافتتان.

4/ شعرية تودوروف:

إذا كانت شعرية جون كوهين تتحدد أساسا وفق مخالفة المألوف (الانزياح)، فإن شعرية تودوروف تبدو أكثر اتساعا وشمولية مما قدم كوهين، إذ يصرح بأن الشعرية علم يسعى إلى «معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ...إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذا مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[3].

---

[1] عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص35.

[2] ينظر: جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص73.

[3] تريفيتان تودوروف، الشعرية، ص23.

إن مصطلح الشعرية حسب تودوروف يشير إلى العديد من المعاني يمكن حصرها في الآتي:

- هو كل نظرية داخلية للأدب، أي أن الشعرية تبحث في الخصائص اللغوية للنص المنجز أو النص ممكن الانجاز.
- هو مجموع الإمكانات الأدبية (التيماتيكية، التركيبية، والأسلوبية...) التي تبناها كاتب ما.
- هو إحالة على كل الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما، أو بعبارة أخرى هو إحالة على البلاغة القديمة.

يمكننا القول أن الشعرية ليس من شأنها الاشتغال على المستويين الأخيرين لأن الخيارات الفردية تستعير أدواتها من الشعرية، أما المعيارية فترتبط بالثبات.

تسعى الشعرية في الاقتراح الأول إلى وضع اقتراحات من أجل بناء مقولات تسمح بالقبض على الوحدة والتنوع مرة واحدة لكل الآثار الأدبية، وقادرة على تحديد لقاءات ممكنة بين المقولات، أي أنها تجمع بين إطار نظري شمولي وإطار تطبيقي، وبهذا المعنى فإن موضوع الشعرية مؤسس قبلا عن طريق الأعمال المفترضة والأعمال الواقعية على حد سواء.

إن موضوع الشعرية حسب تودوورف «ليس العمل الأدبي في حد ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من انجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي، أي الأدبية»[1]، وعليه فإن الأدبية وفق هذا الطرح تصبح موضوعا للشعرية.

[1] تريفيتان تودوروف، الشعرية، ص23.

وفي كتابه "الشعرية" خصص تودوروف فصلا تمهيديا للحديث عن النظرية ماضيا، وأفاض الحديث عن مفهوم الأدب مركزا على أمرين رئيسين: أولهما الأثر الذي يحدثه لدى المتلقي وهو اللذة، والثاني لغته المتميزة عن الخطاب العادي، فالنص الأدبي يتحدد وفق لغة خاصة تؤدي إلى لذة.

يرى تودوروف في معجمه الموسوعي لعلوم اللغة أن النص يتحدد باستقلاله وانغلاقه، وهو يشكل نسقا لا يمكن مماثلته للنسق اللغوي، بل يجب وضعه في علاقة تجاور وتشابه في الآن نفسه[1]؛ وهو بذلك يسير في نفس الاتجاه مع الطرح الذي نادى به الشكلانيون الروس، حيث دعوا إلى العمل به أثناء تحليلهم للنصوص، وهو نفس الطرح الذي نادى به البنيويون كذلك، وعلى رأسهم النفساني "جون بياجيه" فيما أسماه بـ: "الضبط الذاتي"[2]، إلا أن المفهوم الذي يقدمه تودوروف يبدو شاملا لكل أنواع الخطابات وغير متخصص، وهو ما يجعلنا نتساءل عن مميزات الخطاب الأدبي.

إن الخصائص أو المعايير التي يستند إليها تودوروف أثناء تمييزه بين النصوص الأدبية وغيرها تتمثل أساسا في معياري "الشفافية Transparence والثخونة Opacité"[3]، إذ يقصد بالشفافية تلك الطريقة أو الخاصية التي تسمح لنا بالوصول إلى المعنى وتحديده بطريقة مباشرة وسلسة، ويكون ذلك بالاستعمال العادي للغة، فكل مصطلح له صورته الذهنية الواصفة والمتعارف عليها، أما الثخونة فهي ما يقابل الشفافية، حيث تنقل اللغة من استعمالها العادي إلى استعمالها غير العادي، فينشأ نوع من الغموض، ويفتح باب التأويل، إذ يؤدي هذا الاستعمال إلى اللذة التي تحدث عنها تودوروف، فهذا النص المتميز بالثخونة

---

(1) Todorov et Iucort , Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, Paris, 1972, p63.

نقلا عن: محمد حمود، تدريس الأدب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص30.

(2) ينظر: جون بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة/ بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص8.

(3) محمد حمود، تدريس الأدب، ص31.

« سيستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بِلَّوْري طُلِيَ صورا أو نقوشا أو ألوانا، فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه»[1]. وذلك لأنه مُشَكّل وفق نظام لغوي خاص وهو ما يظهر بصورة جليّة في الشعر.

يمكننا القول عموما أن تودوروف حاول التأصيل لمفهوم الشعرية في النقد الحديث منذ فترة الستينات، إذ أنه «لا يكاد يخلو مؤلف من مؤلفاته من توظيف لهذا المصطلح، وإضافة إلى ذلك فله كتاب مرجعي مهم عن الشعرية، كما له كتاب آخر عن شعرية النثر، خصصه أساسا لدراسة الشعريات السردية الحديثة. وقد عاد حديثا لمواصلة جهوده في المختارات التي اختارها عن النظرية الأدبية الفرنسية، والتي استهلها بتحديد مطور لمفهوم الشعرية، ولا يمكن أن ننسى فضله في تحديد هذا المصطلح وغيره في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة الذي ألّفه بالاشتراك مع ديكرو»[2]، وهي جهود مهمة حاول تودوروف من خلالها إدراج الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات، أي مجموع ما يكتب في الفلسفة والسياسية والدين وغيرها، مؤكدا خصوصية الخطاب الأدبي من حيث تفرده بخصائص صوتية ودلالية ورمزية مختلفة.

* **محددات الشعرية عند تودوروف:** تتحدد الشعرية حسب تودوروف بالنظر إلى أربعة مظاهر رئيسية: المظهر الدلالي، سجلات الكلام، المظهر اللفظي، والمظهر التركيبي.

أ- **المظهر الدلالي:** وهو أكثر المظاهر معالجة في تاريخ الشعرية (نظرية الأدب)، ويطرح تودوروف في هذا المظهر سؤالين رئيسين: كيف يدل النص؟ وعلام يدل؟ فالسؤال الأول حسبه «يوجد في مركز اهتمامات الدلالة اللسانية، لكننا نجد مع ذلك المقارنة اللسانية تشكو من نقصين، فهي تكتفي من جهة بالدلالة وحدها بالمعنى الحصري للكلمة، تاركا جانبا

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص116.

[2] فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص102.

قضايا الإيحاء والاستعمال اللّعبي للغة واعتماد الاستعارة، ومن جهة أخرى لا تتجاوز حدود الجملة أبدا، والجملة عندهم هي الوحدة الأساسية»[1].

أما السؤال الثاني فيطرح من خلال قضية الصدق في الأدب، إذ يرى أن النص الأدبي تخيل، سواء أأخذ من الواقع أم من غيره، فالقول بأن «النص الأدبي يعود إلى واقع ما، وبأن هذا الواقع يمثل مرجعية؛ يعني أننا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما وأن نخول لأنفسنا إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة؛ أي سلطة الحكم عليه بالصحة أو بالخطأ»[2]، وهذا الحكم لا يمكن تحديده إلا بالنظر إلى النص الأدبي من حيث أنه تخيل، وهو الأمر الذي يطرحه تودوروف أثناء تقديمه لمفهوم الأدب.

ب- سجلات الكلام: وهي الوسائل اللسانية التي تتوفر عند كاتب ما، أو ما يعرف بالأسلوب، ويميز تودوروف هنا بين نوعين من السجلات، الأول لا يحيل على خطاب سابق، ويطلق عليه سجل أحادي اللغة Monovalent، والثاني يقوم باستحضار خطاب سابق بشكل صريح، ويسميه سجلا متعدد القيم Polyraient.

يرى تودوروف أن مدى حضور الأوجه البلاغية داخل هذه السجلات يمكّننا من تحديد درجة تصويرية الخطاب Figuralité، وبالتالي تحديد شعريته «فكل علاقة بين كلمتين أو أكثر مشتركتي الحضور، يمكن أن تصبح إذا صورة، لكن هذا الأمر المضمر لا يتحقق إلا على اللحظة التي يدرك فيها متلقي الخطاب الصورة مادامت ليست شيئا آخر غير الخطاب المدرك في حد ذاته»[3].

ج- المظهر اللفظي: وضع تودوروف أربعة معايير لتحديد هذا المظهر وهي: الصيغة، الزمن، الرؤى، والأصوات.

---

[1] تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص، ص34، 35.

[3] المرجع نفسه، ص39.

وتتمثل الصيغة في درجة الدقة التي ينقلها الكون المشكّل من كلمات عن الكون غير اللفظي، فالصيغة إذا «تتعلق بدرجة الأحداث التي يستدعيها النص»[1]، أما الزمن فهو يدرس نظام الأحداث في الكونين، ومن أهم مواضيعه: الاستباقات، الاسترجاعات، الخلط الزمني، المدة الزمنية، التواتر وغيرها، فهي مقولة «تتصل بالعلاقة بين خطين زمنيين، خط الخطاب التخيلي [...] وخط العالم التخيلي»[2].

وتأتي الرؤية لـ «تحل محل الإدراك برمته ولكنها استعارة ملائمة، لأن الخصائص المتنوعة للرؤية الحقيقية كلها ما يعادلها في ظاهر التخيل»[3]، وللرؤية أنواع يمكن التمييز بينها بواسطة مجموعة من المقولات، أهما: المعرفة الذاتية والمعرفة الموضوعية، مقولتا الغياب والحضور، ودرجة علم القارئ.

ويمثل الصوت السردي محطة مهمة بين الكاتب (المرسل) والقارئ (المتلقي)، فهو «يساعد على تدقيق إطار السرد، ويفيدنا في تمييز السرد، ويبرز بعض الأغراض، ويجعل الحبكة تتقدم، ويصبح الناطق باسم العبرة من العمل»[4].

د- المظهر التركيبي: وهي المجموعة الأخيرة من قضايا التحليل الأدبي، ويهتم المظهر التركيبي بالعلاقات بين الوحدات المختلفة داخل النص من جهة، وكذا دراسة بنية النص وكيفية انتظامه، وذلك من خلال عدة عناصر أهمها: النظام المنطقي والزمني، النظام المكاني، والتركيبة السردية.

يختتم تودوروف حديثه عن المظهر التركيبي بإيراد أمثلة عن التخصصات وردود الأفعال، ويقصد بالتخصصات تلك الأشكال المختلفة للمسند الواحد، أما ردود الأفعال فهي

---

(1) تزيفتان تودوروف، الشعرية، ص45.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص50.

(4) المرجع نفسه، ص58.

تتعلق بـ: «نمطين من المسانيد المختلفة، ابتدائية أو ثانوية، وأفعال أو ردود أفعال، فحضور هذا النمط أو ذاك من المسانيد وموقعه يؤثران أيما تأثير في إدراكنا للنص»[1].

في الأخير دعا تودوروف في فصل تحت عنوان "الشعرية كمرحلة انتقالية" إلى ضرورة الخروج بالشعرية إلى مجال أرحب، ذلك أنه «لم يعد من مبرر لخص الأدب وحده بنوع الدراسات التي تبلورت داخل الشعرية، حول الأدب، فينبغي ألا نعرف النصوص الأدبية معرفة مقصودة لذاتها، وإنما نعرف كل النصوص، وألا نعرف الإنتاج اللفظي فحسب، بل كل الأنشطة الرمزية»[2]، وعليه فإن الشعرية لا بد لها من دور انتقالي بارز، فبعد أن كانت الشعرية «علم الأدب»[3]، فإنها مدعوة إلى الاهتمام بالخطاب الملفوظ وغير الملفوظ أيضا، مما يدفعنا إلى القول أن تودوروف بتفكيره هذا يحاول تجاوز الأدب الرسمي في صيغته الكلاسيكية، ويسعى إلى فتح الصيغ اللاأدبية، التي أُستثنيت من الأدب الرسمي والخارجة عن القيود المعيارية القديمة، بما فيها الخطاب اليومي المهمل مثل الأدب النثري والروايات البوليسية والمسرح، مؤكدا خصوصية الأدب من حيث هو خطاب متميز عن الخطابات والممارسات الأخرى، فتكون الشعرية بذلك «قد استعملت كاشفا للخطابات مادامت الأنواع الأقل شفافية من هذه الخطابات تلتقي في الشعر، ولكن ما إن يتم هذا الاكتشاف وما إن يكن علم الخطابات قد دشن حتى يختزل دورها في أمر هو البحث عن الأسباب التي تجعل بعض النصوص في هذا العصر أو ذاك تعد أدبا»[4].

---

[1] تزيفيتان تودورف، الشعرية، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص86.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص16.

[4] المرجع السابق، ص86.

ثالثا: ملامح الشعرية في التراث النقدي العربي:

انحصرت الشعرية في التراث النقدي العربي في مجال الشعر على وجه الخصوص، باعتباره الفن الأكثر شيوعاً ورواجاً من باقي الفنون الأدبية آنذاك.

إن الباحث في ذاكرة المدونة النقدية العربية سيدرك حتماً أن هذا المصطلح له جذور ضاربة في عمق التراث العربي النقدي والبلاغي، فهي تأتي للدلالة على دراسة جنس الشعر.

إن الحديث عن الشعرية في التراث النقدي العربي يتطلب منا تتبع ورود كلمة "شعرية" في المدونة النقدية العربية، ذلك أن هذا المصطلح حتى وإن وجد سوف لن يكون مشحوناً بالدلالة التي يشير إليها المصطلح ذاته في الدراسات النقدية المعاصرة، فهي لفظة «لا تمتلك مقومات الاصطلاح، وغير مشبعة بمفهوم معين، كما أنها لم تدرس تماماً في النصوص العربية القديمة، فضلاً عن النصوص المترجمة عن أرسطو، والنصوص التي شرحت كتابه "فن الشعر"، ولهذا لا يمكننا أن نعدها مصطلحاً ناجزاً ولدته الكتابات العربية القديمة»[1].

ورد مصطلح "شعرية" بمفردات أخرى كثيرة تحمل المدلول ذاته، والذي يشير إلى العلم الذي يكشف عن القوانين العامة، والمعايير التي تحكم الظاهرة الأدبية عامة والشعر منها على وجه الخصوص.

يتضح ذلك جلياً على مستوى عناوين مؤلفات نقدية معتبرة، من قبيل "عيار الشعر لابن طباطبا" و"طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي" و"الصناعتان لأبي هلال العسكري" و"سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي" و"قواعد الشعر لثعلب" و"أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني" و"نقد الشعر لقدامة بن جعفر" وغيرهم ...

---

[1] عبد السلام بادي، الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ، رسالة ماجيستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011، ص37.

إن حديثنا عن الشعرية في التراث النقدي العربي سوف يقتصر على ما هو وظيفي، يمهد لنا الطريق للولوج إلى مفاهيم الشعرية في الدراسات النقدية المعاصرة، إذ رأينا – تجنباً للإطالة غير المفيدة– أن نقف عند أربع محطات رئيسية، نستهلها بكتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي (ت 232هـ). باعتباره «أول كتاب وصل إلينا في النقد وتاريخ الأدب العربي»[1]. والذي ساهم بقسط وافر في بناء مرجعية عربية ساهمت في بلورة الفكر النقدي العربي.

بعد حديثنا عن كتاب الطبقات، ننتقل إلى نظرية عمود الشعر التي اكتمل نضجها على يد الناقد أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي (ت 42 هـ)، وذلك في مقدمة شرحه لديوان الحماسة لأبي تمام، الذي استكمل جهود أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت 370 هـ)، بالإضافة إلى القاضي عبد العزيز الجرجاني في مؤلفه "الوساطة بين المتنبي وخصومه".

نعرج بعد ذلك على نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) الذي فصل قوانين صناعة الشعر وخرقه لنظام اللغة المعتاد، لنقف في المحطة الأخيرة عند كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني (ت 684 هـ)، الذي يعد مؤلفاً نقدياً رائداً، قدم تصورات مهمة ساهمت في بلورة مفاهيم الشعرية حديثاً.

1/ شعرية الطبقات عند ابن سلام:

تعد محاولة ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" خطوة مهمة في إطار وضع أسس وقواعد للشعر العربي، فهو يرى أن «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه

[1] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الرغاية، الجزائر، ط1، 1993، ج2، ص427.

اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[1]. إذ استعمل ابن سلام في هذه المقولة مصطلح (الصناعة) الذي يبدو قريباً من مصطلح (الشعرية) من حيث المفهوم كونه يعنى بمعايير وقواعد بناء الإبداع الأدبي، فالشعر صناعة تحتاج إلى دقة وإتقان من الصانع حتى يخرجه في أحسن صورة.

يمكننا القول أن ابن سلام «لا يتحدث هنا عن الشعرية وحدها، وكيف تتهيأ للشاعر ولكنه يتحدث أيضاً عن كيفية اهتداء الناقد إلى معرفة المستوى الفني في الكتابة الشعرية»[2]. فقوانين صناعة الشعر التي أوردها في كتابه لا يلتزم بها الشاعر فحسب أثناء بناء قصيدته، وإنما يحتاج إليها الناقد أيضاً خلال دراسته للنصوص الشعرية وتمحيصها وإبداء آراءه حولها.

سعى ابن سلام في كتابه إلى جمع مشاهير الشعراء ووصفهم في طبقات معتمداً في ذلك على عدة معايير نلخصها في الآتي:

– كثرة شعر الشاعر: وهو المعيار الذي جعل طرفة وعبيد بن الأبرص يتأخران إلى الطبقة الرابعة، فالكثرة دليل على تدفق الشعر وقوته، مما يجعل للشاعر مكانة مميزة.

– تعدد الأغراض: وهذا المعيار جعل جميل بن معمر يتأخر إلى الطبقة السادسة رغم تمكنه في الغزل والتشبيب، فالشاعر المتعدد الأغراض مقدّم على الشاعر الذي يجيد الشعر في غرض أو اثنين.

– معيار الجودة: وهو معيار جوهري يقوم على أسس فنية وجمالية تتصل بالمعاني والألفاظ والتصوير وغيرها.

---

[1] ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تح: طه إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2001، ص26.

[2] عبد الملك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة بونة، للبحوث والدراسات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع8، 2007، ص18.

– معيار الأخلاق: من خلال استحسان نقاوة اللغة الشعرية، وكذا نقاوة المواضيع والبعد عن الألفاظ الدنيئة لاسيما في الهجاء.

– البيئة: فالمكان له أثر بالغ في الشعر، لذلك نجد أن ابن سلام يضع شعراء القرى العربية في طبقات مستقلة، فيخصص طبقة لشعراء مكة وطبقة لشعراء المدينة، وأخرى لشعراء الطائف على سبيل المثال.

– معيار الزمان: حيث قسم الشعراء إلى جاهليين وإسلاميين.

– الدين والعقيدة: وهو المعيار الذي جعل ابن سلام يضع شعراء اليهود في طبقة مستقلة.

مثلت هذه المعايير بالإضافة إلى جملة من القضايا النقدية الأخرى –على غرار قضية السرقات والانتحال، وبناء القصيدة ولغتها، وقضية الفحولة– عموداً منيراً في درب الأدب العربي، لاسيما في جنس الشعر، فهذه المفاهيم تحمل بين طياتها دلالة على صرامة المنهج العلمي الذي وضعه ابن سلام في تأسيسه للشعرية العربية.

2/ شعرية البناء (نظرية عمود الشعر):

تعد نظرية عمود الشعر من أهم القضايا التي شغلت الدارسين والباحثين في الأدب العربي ونقده، وتمت صياغة هذه النظرية بصياغات مختلفة، لعل أولها وأنضجها تلك الصياغة المرتبطة بالجاحظ في القرن الثالث الهجري، وهي الصياغة التي لم تشر بصفة مباشرة إلى مصطلح (عمود الشعر) إلا أنها لم تخرج عن مفهومه ودلالته العامة، ثم جاء من بعده الآمدي والقاضي الجرجاني في القرن الرابع الهجري، الذي شهد أيضاً ظهور ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، ولعل الآمدي هو أول من استخدم مصطلح (عمود الشعر)، إلا أن صياغته «كشفت عن فهم محدود للشعر لا يرقَ إلى مستوى فهم الجاحظ، ثم تبلورت تلك

الصياغة في صورتها الأخيرة والمتداولة على يد المرزوقي في القرن الخامس الهجري»[1] وهي الفترة التي بلغ فيها النقد العربي أقصى مراحل النضج خاصة مع عبد القاهر الجرجاني ومفاهيمه المتفردة التي جاءت في نظرية النظم.

* **مصطلح العمود:** يقول المولى تبارك وتعالى في محكم تنزيله ﴿الله الذي رفع السماوات بغير عمد ترونها﴾ (سورة الرعد الآية 2).

يشير المعنى المعجمي لمادة (عمد) إلى أن العمود هو عمود البيت، وهو الخشبة القائمة في وسط الخباء، والجمع أعمدة، وعمد، وعمود الأمر: قوامه الذي لا يستقيم إلا به، والعميد: السيد المعتمد عليه في الأمور أو المعمود عليه[2]. فالخشبة التي يقوم عليها البيت هي الأساس، وهو الشيء نفسه، الذي نجده في الشعر العربي، فعموده يعد بمثابة الدعامة التي لا يستقيم الشعر إلا بالاعتماد عليها.

يعرف توفيق الزيدي عمود الشعر بأنه: «من مشتقات العمود (العمدة) وهو سيد القوم، والعمدة هو المحل أو المرجع الذي يتكأ عليه، ومن ذلك كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني، ويطلق لفظ العمدة على العميد، نقول عميد الأدب وعميد المسرح وعميد السياسة وغير ذلك من المفاهيم»[3].

يعد المرزوقي أفضل من صاغ نظرية عمود الشعر في النقد العربي القديم، وذلك في مقدمته لشرح ديوان الحماسة، مستخلصاً من أشعار القدامى جملة من المعايير منها: «جزالة اللفظ واستقامته وشرف المعنى وصحته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات- والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم

---

[1] نذير جعفر، مفهوم الشعرية في النقد الأدبي الحديث، مجلة البيان، ع296، اكتوبر، 1994، الكويت، ص73.

[2] يُنظر: جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ج3، ص303.

[3] توفيق الزيدي، عمود الشعر، في قراءة السنة الشعرية عند العرب، الدار العربية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص13.

والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار»[1].

هذه المعايير السبعة هي القوانين الصارمة لعمود الشعر، أي قوامه وأساسه، إذ لا يمكن للشعر أن يستقيم خارج هذه المعايير.

يفصل المرزوقي هذه المعايير السبعة، ثم يدعو الشعراء إلى الالتزام بها وعدم الخروج عنها «فمن لزمها بحقها وبنى عليها شعره، فهو عندهم المغلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سُهْمَتِهِ منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن»[2]، وهي تصورات تجعلنا نعتقد أن الشعرية في بعض قوانينها وأسسها ليست سوى صياغة جديدة لنظرية عمود الشعر، وهذا رأي بعض النقاد العرب في العصر الحديث رغم وجود الكثير من الاختلافات.

لا تتوقف الصياغة عند الاختلاف الشكلي بين المصطلحين، إنما يتعدى ذلك إلى اختلاف كل منهما عن الآخر في الجوهر والدلالة، فإذا كانت نظرية عمود الشعر تقوم أساساً على القوانين والمعايير السبعة التي صاغها المرزوقي، فإن الشعرية تكسر صرامة تلك القوانين التي تفرض على النص من خارجه، لتواصل الكشف عن قوانينها في جملة العلاقات الداخلية للنص التي تشكل البنية السطحية والعميقة، وتجعل منه نصاً شعرياً متميزاً عبر تمايز شبكة دلالاته اللفظية والنحوية والبلاغية والإيقاعية، وما تولده من رؤى واستبصارات[3].

---

[1] أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991، م1، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] يُنظر: نذير جعفر، مفهوم الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ص76.

مما سبق يتبين أن الشعرية لا تتحدد بقوانين ثابتة مطلقاً، فهي في كل نص جديد تعيد إنتاج قوانينها، فليس هناك قوانين نهائية ما دام الشعر نصاً مفتوحاً، أي أن كل نص ومن خلال قراءة جديدة، يكشف عن عناصر جديدة تتحقق من خلالها الشعرية.

اتبع المرزوقي عناصر عمود الشعر التي ذكرناها سالفا وأردفها بمعايير ينقاس بها كل عنصر، وهي معايير تتمحور حول نقطة رئيسية واحدة، وهي أن المعنى يقاس بالعقل، مما يحقق جزالة اللفظ واستقامة المعنى، ويكون الوصف صائبا والتشبيه مقاربا، ولما كانت الاستعارة تشبيها في الأصل كان معيارها معياره، وتلتحم أجزاء النظم وتلتئم إذا التحم بعضها ببعض، حتى لا توشك القصيدة بموجب ذلك أن تغدو بيتا، والبيت يغدو كلمة فينساب النطق به بلا عثر، على أن يكون الإيقاع والوزن من جنس النظم، ويشاكل اللفظ المعنى بطول المراس ودوام الدربة، حتى يعرف لكل رتبة من المعنى لفظ مقسوم لها ويكون لجملة اللفظ والمعنى قافية من اقتضائهما[1].

هذه هي إذن نظرية عمود الشعر كما حررها المرزوقي جامعاً بها خلاصة جهد نقدي على مر حقب من الزمن، بيّن من خلالها طريقة القدماء في بناء القصيدة، والملاحظ أن النظرية هنا شملت الأصول البارزة ولم تتطرق إلى كل الأصول، فكانت بالفعل تمثل الأصول العامة التي تتصل بالإنسان وتدور في فلك تلقيه للفن.

بالرغم من صرامة المعايير التي وضعها أصحاب نظرية عمود الشعر بوصفها قوالب جاهزة، إلا أن ما يُمَكّنْ لنظرية عمود الشعر في سياق الحديث عن الشعرية العربية هو وجود حقيقة مؤكدة هي أن «الشعرية مفهوم متغير عبر التاريخ»[2]. فنظرية عمود الشعر وفق هذا الطرح تعد محطة من محطات الشعرية، والتي ولدت من رحم المدونة الشعرية العربية، كما

---

[1] يُنظر: أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص_ ص9_11.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص127.

تمثل هذه النظرية محاولة لوضع قوانين تحكم القصيدة العربية، وهي الغاية التي تنشدها الشعرية.

3/ شعرية النظم لدى الجرجاني: تعد نظرية النظم التي أرسى قواعدها عبد القاهر الجرجاني امتداداً وتتويجاً لمفاهيم البلاغيين وتصوراتهم حول قضية اللفظ والمعنى.

رفض الجرجاني فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى كما أنه رفض أن تكون المزية في النظم الشعري تعود إلى اللفظ دون المعنى أو العكس، وإنما تعود إلى اللفظ والمعنى معاً.

يذهب الجرجاني إلى أنه «لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يُعْلَقَ بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب تلك»[1]، فالتعليق ما خص النسج والتأليف والصياغة والبناء.

ويشدد أيضا على «ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني، فإنه لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب اللفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب وأن يكون الفكر في النظم، الذي يتواضعه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه، لأن تجيء بالألفاظ على نسقها فباطل من الظن ووهم يتخيل إلى من لا يوفي النظر حقه»[2].

يبين حديث عبد القاهر الجرجاني في هذا النص أن الألفاظ دائماً في خدمة المعاني التي نريد التعبير عنها، وما جمعنا الألفاظ بجانب بعضها البعض إلا للتعبير عن معنى أو فكرة محددة، وبذا تكون مجرد إشارات ورموز للتعبير عن المواقف والمعاني المتعددة وليست

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية/ فايز الداية، دار الفكر، دمشق سوريا، ط1، 2007، ص101.

[2] المرجع نفسه، ص، ص99، 100.

هدفاً وغاية في ذاتها، وهذه الألفاظ تكتسب جمالها من خلال طريقة نظمها ومدى قدرتها على التعبير عن الدلالات القائمة في النفس، ومعنى هذا أننا نتحدث بالشعر أو بالنثر، فنحن لا نفكر بأحد العنصرين على حدة (اللفظ والمعنى)، وإنما ينصهر اللفظ والمعنى معاً لتأتي عملية الإبداع دفعة واحدة وتشكل صورة فنية معينة[1].

يرى الجرجاني أن أنصار اللفظ والمعنى غيبوا عنصراً ثالثاً وهو الصورة، فهم توهموا أن القضية في الكلام عندما تكون في أحدهما ولا تكون في الآخر، لذا فقد حملوا مقولة الجاحظ «إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[2]، فهم يتحدثون عن اللفظ ويريدون الصورة التي تحدث في المعنى، في حين أن الصورة نتاج تفاعل اللفظ والمعنى[3].

هذا وقد أشار الجرجاني إلى طبيعة الفرق بين الاستعمال الوظيفي للغة، والاستعمال الفني لها وقد أطلق على ذلك مصطلح "معنى المعنى"، ويقصد به المعنى الخفي الذي يجب على المتلقي البحث عنه بين ثنايا اللغة الإبداعية، التي تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة التواصل التي يفهم معناها بصورة مباشرة دون إمعان الفكر.

وتظهر علاقة النظم بالشعرية من خلال كون أن النظم هو «الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص [...] فالنظم هو سر الشعرية والمجاز هو سر النظم»[4].

تلك إذا بعض الرؤى والمفاهيم التي جاءت بها نظرية النظم، والتي تأتي في صميم حديثنا عن ملامح الشعرية في التراث النقدي العربي، إذ شكلت هذه الرؤى أرضية متينة اعتمد عليها النقاد حديثاً لبلورة تصوراتهم ومفاهيمهم حول الشعرية، ونذكر من ذلك «تلك

---

[1] يُنظر: أحمد موسى الجاسم، النقد الأدبي وقضاياه، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص211.

[2] أبو عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الحلبي، القاهرة، مصر، ط2، 1965، ج3، ص132.

[3] يُنظر: طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2004، ص59.

[4] أدونيس، الشعرية العربية، ص- ص، 44- 46.

المحاولة التصريحية لأدونيس للتعرف على شعرية النص الأدبي من خلال تفتيت نواة النظرية الجرجانية في النظم»[1].

4/ شعرية التخييل لدى حازم القرطاجني: يعد كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني من أهم الإنجازات التي تم استثمارها ضمن النظريات الحديثة، إذ تناول مجموعة من المفاهيم والتصورات، فتعرض إلى دراسة المعاني وطرائق انتظامها في الذهن، بالإضافة إلى علم الشعر والوزن والقافية.

يعرض حازم القرطاجني الشعر انطلاقاً من توظيف المحاكاة والتخييل، إذ يرى أنه «كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل»[2]، فالتخييل وفق هذا الطرح مرادف للمحاكاة ومقترن بها[3]، وكلاهما يستخدم للدلالة على الجانب التصويري للشعر.

ربط حازم بين التخييل والمحاكاة، حيث جعلها وسيلة للتخييل، لأن النفس مجبولة على المحاكاة لما لها من تأثير عليها لما تخيله من أشياء جديدة.

وعند تحديده لمفهوم الشعر يفسر القرطاجني مفهوم الإغراب، ويحرص على ربطه ببقية العناصر الشعرية، من أجل أن تؤدي وظيفتها بصورة أساسية على التخييل والنظم والتصوير والإيقاع، وعليه فإن «كل ذلك يتأكد بما يقترن من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا ما اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[4].

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص29.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص89.

[3] خالد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، دط، 2005، ص27.

[4] المرجع السابق، ص71.

والإغراب هو العنصر الذي ركزت عليه الشعرية من وجهة نظر الشكلانيين الروس خاصة شلوفسكي من خلال كسره لرتابة اللغة، وخلق نوع من الغرابة في علاقاتها، لتستعيد ديناميتها.

وبهذا يكون حازم القرطاجني قد صنف عناصر الرسالة اللفظية قبل أن يتفطن إليها رومان جاكبسون بسبعمائة عام، على حد قول عبد الله الغدامي.

إذ يؤكد حازم أن «الأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها، بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له»[1].

وبالمقارنة مع نظرية التواصل لدى جاكبسون، نجد أن حازم يحدد أربعة عناصر لعملية التواصل كالآتي[2]:

- ما يرجع إلى القول نفسه: الرسالة
- ما يرجع إلى القائل: المرسل
- ما يرجع إلى المقول فيه: السياق
- ما يرجع إلى المقول له: المرسل إليه

يركز حازم على الوظيفة الشعرية (الرسالة) وتوحدها مع المقول فيه (السياق) اللذان يشكلان مع بعض عمود الوظيفة، أما القائل (المرسل) والمقول له (المرسل إليه) فهما كالأعوان والدعامات لتحقيق فعالية الوظيفة[3].

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص346.

[2] يُنظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص15.

[3] يُنظر: طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، ص100.

كما أنه يركز على اللغة باعتبارها عماد التجربة الشعرية وحقيقتها، شرط أن تستخدم استخداماً إبداعياً، وتوظف توظيفاً جمالياً، يقوم على مهارة المبدع في حسن الاختيار.

استوحى حازم فكرة التخييل بعد تأثره بما جاء في كتاب فن الشعر لأرسطو وكذا الشروحات والدراسات التي أقامها حوله الفلاسفة العرب.

والتخييل في أبسط صوره هو «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رَوِيَّة إلى جهة الانبساط أو الانقباض»[1].

يربط حازم ربطاً جلياً بين التخييل والجانب النفسي لدى المتلقي، أي أن عملية التخييل هي عملية استجابة نفسية أو إدراكية لمؤثر تنطوي عليه الصناعة الشعرية.

يعد مصطلح التخييل من أكثر المصطلحات استخداماً في العملية الشعرية لدى حازم، على الرغم من كونه يتداخل مع مصطلحات أخرى كالمحاكاة والتخيل والقوة المخيلة والقوة المتخيلة.

تأتي هذه المفاهيم والتصورات ضمن نظرة حازم إلى الشعر الذي يرى أنه ينبغي أن يكون مشحوناً بالأفكار والمعاني السامية مع تقليل الاهتمام بالصور البلاغية والزخرفة اللفظية، ويفضل أن تكون القصيدة مركبة لتكون أقرب إلى نفوس المتلقين [2].

من خلال ما سبق تتضح رؤية حازم القرطاجني نحو الشعرية، والتي تبقى حسب رأيه صياغة آلية ونسيج خاص للألفاظ، وبالتالي خلق ألفاظ وتصورات مهمة داخل القصيدة الشعرية.

---

[1] حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

[2] خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص118.

وفي الأخير يمكننا القول أن العرب القدامى كانت لهم نظرة خاصة لمفهوم الشعر، فشكلت جهودهم – تبعاً لذلك– إرهاصات للشعرية باعتبارها صفة لفعل الشعر، إذ بحثوا في شعرية النص القديم ووظائفه، أي «باعتباره وظيفة اجتماعية وسياسية وفكرية ومعتقدية تخدم مصالحهم وتفي بمتطلباتهم، وبذلك تراوحت مباحثهم بين كون الشعر يدفعه نحو الأدبية وبين كونه يتجه نحو المنطق والفلسفة كما رأينا ذلك عند حازم القرطاجني»[1].

شغلت الشعرية حيزاً مهماً من تفكير النقاد العرب القدامى، ليشكل هذا التفكير النقدي لبنة أساسية انطلقت منها النظريات المعاصرة من أجل صياغة وبلورة مفاهيم جديدة حول الشعرية، وكذلك من أجل «إيجاد علاقة بينما هو معرفي ماضي وبينما هو معرفي حاضر»[2]؛ أي محاولة توطيد الصلة بين التراث القديم والحداثة، وهو الأمر الذي سنتوقف عند أهم تفاصيله أثناء مناقشتنا لمفاهيم الشعرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

[1] مسلم خيرة، الشعرية الفرنسية وأثرها في النقد المغاربي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2014، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص174.

رابعا: الشعرية في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر:

من أجل تحديد ملامح الشعرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر سنحاول الاكتفاء بأشهر الآراء النقدية، بداية بشعرية أدونيس، مرورا بشعرية صلاح فضل، وانتهاءً بشعرية الفجوة عند كمال أبو ديب.

1/ شعرية الكتابة لدى أدونيس: يعد أدونيس (علي أحمد سعيد) من أهم النقاد والشعراء العرب المعاصرين الذين اهتموا بالشعرية، حيث قدم من خلال كتابه "الشعرية العربية" بحثا مستفيضا حول القضايا المحورية للشعرية العربية، لاسيما فيما تعلق بالشعرية الشفوية الجاهلية، والشعرية والفكر، والشعرية والحداثة، وشعرية النظم القرآني.

أ- **الشعرية والشفوية الجاهلية:** يبدأ أدونيس كتابه "الشعرية العربية" بفصل تحت عنوان "الشعرية والشفوية الجاهلية"، إذ يؤكد فيه أن الشعر الجاهلي ولد نشيداً مسموعاً لا مكتوباً وعليه فهو لم يدون ولم يكتب بل وصل إلينا مشافهة، أُعتمد في نقله على الحفظ والرواية جيلاً عن جيل، فالشعر الجاهلي في نشأته الأولى ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالإنشاد والغناء والموسيقى، التي كانت تعبر عن ذاتية الشاعر وانفعالاته الوجدانية، فهو «ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام وبخاصة المكتوب، وفي هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام، وبين الشاعر وصوته، إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعذر الكشف عن أعماقها وحضور الصوت الذي يتعذر تحديده»[1].

وبما أن الشعر الجاهلي يعتمد اعتماداً كلياً على السماع، فإن الشاعر كان يولي أهمية كبرى للسامع، ويسعى للتأثير عليه وإشراكه في تجربته من خلال تجويد الشعر وتحسين قراءته الإنشادية، وقد تكون طريقة الإنشاد أحياناً أهم من مضمون القصيدة، ذلك أن الأذن هي التي تتولى مهمة الحكم على القصيدة، ولهذا كان للشفوية فن خاص، فأدبية الشاعر الجاهلي أو فرادته «لم تكن فيما يفصح عنه، بل في طريقة إفصَاحه، وكيف أن حَظّهُ من

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص05.

التفرد وبالتالي من إعجاب السامع، كان تابعاً لمدى ابتكاره المتميز في هذه الطريقة»[1]، فنجاح الشاعر كان مرتبطاً بموهبته وقدرته على التبليغ والإنشاد التي تستوجب الصوت وحركة الجسد والموهبة الفطرية في الإفصاح والتبليغ.

ولعل ما يؤكد ارتباط الشعر الجاهلي بالموسيقى هو وحدة الوزن والقافية، ففي اللفظ والوزن والقافية لباس للمعنى، فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة «محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثراً، وأعدَّ له ما يلبس من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني»[2]، فالإيقاع والوزن والقافية يضفي على القصيدة نوعاً من التناسق والتنظيم، ويحقق أثراً بالغاَ على المستمع.

استند النقد العربي القديم في تكوين مقوماته النظرية والتطبيقية إلى الشعرية الشفوية الجاهلية، وبعد ذلك أصبحت قواعد صارمة ومطلقة يحكم إليها النقاد في تقويم شعر المحدثين، تمثلت في تلك القواعد المعيارية التي أساءت إلى النقد العربي والشعر الجاهلي في الآن ذاته، مما دفع بالشعراء والنقاد المعاصرين إلى إطلاق العنان للحرية الشعرية محاولة منهم لسد الفراغ الذي تركه القدامى «ونحن اليوم إذ نقرأ ماضينا الشعري، ليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون وحسب، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه، نحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه، خصوصاً أن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية. فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر، إنها دائما شكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد»[3]. فالأحكام النقدية المعيارية لم تعد مجدية، فالشعر الحديث يتجاوز التراث لاستكشاف الغياب والنقص وملأ الفراغ الذي خلفه الشعر الجاهلي.

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص06.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص11.

[3] المرجع السابق، ص31.

ب- من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة: إذا كانت أدبية الشاعر الجاهلي تحققت بفعل الشفوية، أي أن تفرد الشاعر يكمن في مدى تميزه وإبداعه في طريقة إفصاحه، وكيفية تأثيره على المستمعين فإن القرآن الكريم بنزوله فتح أفق الكتابة أمام الشعرية العربية، فالنص القرآني مثّل نموذجاً أدبياً راقياً تجاوز النموذج الجاهلي وتخطاه، فهو «لم يكن قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضاً كتابة جديدة. وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضاً قطيعة معها، على مستوى الشكل التعبيري، هكذا كان النص القرآني تحولاً جذرياً وشاملاً: به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة»[1].

نقل القرآن الكريم الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة، وساهم في خلق حركة ثقافية مميزة من خلال ما كتب عنه من مقارنات بين النص القرآني والشعر الجاهلي الذي يمثل النموذج الأسمى للكتابة الشعرية، كما أنه ساهم في بلورة الشعر الحداثي وخلق الكتابة الشعرية الصوفية.

ومن مظاهر تلك الحركة الثقافية القرآنية، أورد أدونيس جملة من الدراسات التي سعى أصحابها إلى إقامة مقارنة بين النص القرآني والشعر الجاهلي على جميع المستويات: اللغوية والدلالية والتركيبية والبيانية والبلاغية، والملاحظ على هذه الدراسات أن جميعها تؤكد على فرادة النص القرآني وتميزه عن الشعر الجاهلي، فهو يحقق غاية «إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[2].

وعليه فقد ساهم القرآن الكريم في بلورة قراءتين، الأولى تمت في ضوء الشفوية الجاهلية، فمهما كانت طريقة العرب في الكتابة فإن النص القرآني تجاوزها وتخطاها، والثانية أسست للانتقال من الشفوية الجاهلية إلى شعرية الكتابة، فالنص القرآني «كان في هاتين

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص35.

[2] أبو الحسن الرماني وآخرون، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله/ محمود زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1976، ص، ص75، 76.

القرائتين، وفي جميع الحالات أساس الحركية الثقافية الإبداعية في المجتمع العربي الإسلامي، وينبوعها ومدارها، غير أن القراءة الثانية هي التي مهدت – كما أرى– للنقلة من الشفوية الشعرية الجاهلية إلى شعرية الكتابة»[1]؛ فالقرآن الكريم فتح أفاقاً واسعة أمام الشعراء لاستحداث كتابة شعرية جديدة، مستلهمين من البديع القرآني وفصاحة النظم الرباني بلاغة وبياناً وتصويراً، وخير دليل على ذلك كتابات أبو تمام ومسلم بن الوليد وبشار بن برد، والمتنبي...

ج– الشعرية والفكر: إذا كان النص القرآني قد ساهم في الانتقال من الشفوية الجاهلية إلى شعرية الكتابة، فإن الكتابة الشعرية الجديدة استندت إلى ربط الصياغة الشعرية بالفكر في وحدة عضوية مترابطة ومتكاملة، متخذة من الغموض والشك والتحول والتمرد على كل ما هو مقدس أشكالاً نمطية للكتابة الشعرية، أي أن «النص الذي نجده عند بعض الشعراء من جهة، وعند بعض المتصوفين من جهة ثانية، يخترق تلك النظم المعرفية وتنظيراتها، إذ أنه يحقق في بنيته وفي رؤيته علاقة عضوية بين الشعرية والفكرية، ويفتح أمامنا بحدوسه واستبصاراته أفقاً جمالياً جديداً، وأفقاً فكرياً جديداً»[2]؛ فالشعرية الحقيقية هي التي يمثلها أبو نواس بشعره الماجن وأبو العلاء المعري في أشعاره التأملية، والنفري[*] في أشعاره الصوفية، لأن هؤلاء طرحوا أسئلة جديدة على الذات، تتعلق بالدين والمحرمات (الخمر والنساء) وفلسفة الموت، مبتكرين آليات جديدة في الكتابة تمثلت في الشك والتفكيك وتفجير اللغة والفكر والخروج عن الأنظمة المعرفية السائدة، تبعاً لذلك فالصورة الشعرية عند هؤلاء كشف وغرابة وتأمل شعري حداثي وطرح للأسئلة أكثر من طرح الأجوبة، فالصورة عندهم «وحدة بناء

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص، ص60، 61.

[*] النفري: هو محمد بن عبد الجبار بن الحسن بن أحمد النفري من كبار الصوفية، ينسب إلى بلدة نفر بالعراق، عاش في العصر العباسي، من أشهر كتبه كتاب "المواقف والمخاطبات"، تكلم عنه محي الدين بن عربي في "الفتوحات المكية" وذكره عفيف الدين التلمساني، وأشار إليه الدكتور مصطفى محمود في مؤلفه "رأيت الله".

الذهن الإنساني ووسيلته لمعرفة الأشياء»[1]، هذا بعد أن كانت في الشعر الجاهلي تعتمد أساساً على مبدأ صياغة الأفكار التي تسعى إلى التأثير واستمالة المتلقي، ففرادة الشعر حسب أدونيس تجاوزت مبادئ التأثير والاستمالة، وأصبحت تسعى إلى تقديم نظرة ثاقبة للعالم وقراءة لأشيائه، وهذه القراءة في بعض مستوياتها «قراءة لأشياء مشحونة بالكلام، والكلام مشحون بالأشياء، وسر الشعرية هو أن تظل دائماً كلاماً ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماءً جديدة»[2]؛ أي بمعنى أن تقدم الأشياء في ثوب جديد وفي صورة مبتكرة.

د- الشعرية والحداثة: يحدد أدونيس في الفصل الأخير من مؤلفه "الشعرية العربية" أطر وحدود الحداثة الشعرية، فبعد أن أسهب في الحديث عن بعض ملامحها مع أبي نواس وأبي تمام وأبي العلاء المعري في العصر العباسي، يرى أنها تراجعت مع سقوط بغداد على أيدي المغول، واشتداد حملات الصليبين وسيطرة العثمانيين على الحكم في مختلف الأقطار العربية. إلا أن إشكالية الحداثة والتقدم طفت إلى أعلى ساحة الفكر العربي من جديد مع عصر النهضة منذ بداية القرن التاسع عشر، وقد نتج عن هذه الحركية الفكرية اتجاهان رئيسيان: اتجاه أصولي متشبث بالماضي، يربط الحداثة بعلوم اللغة العربية، والآخر تجاوزي يربط الحداثة بالثقافة الغربية، وبآثار العلمانية الأوروبية.

يقف أدونيس موقفاً وسطاً بين الاتجاهين الذين احتدم الجدال بينهما في الساحة الفكرية العربية في تلك الفترة، إذ يرى أن الحداثة ليست هي الانغماس في الماضي بطريقة سلفية أصولية، وليست انبهاراً بمستجدات الغرب التقنية والعلمية، وإنما هي نقد للتراث والبحث عن الجوانب الحداثية المضيئة فيه، وغربلة له والاستفادة من العقل الحداثي ومنهجه.

---

[1] عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية، النظرية والتطبيق، ص19.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، ص78.

يدعو أدونيس إلى كتابة تاريخ حقيقي للحداثة الشعرية العربية ابتداء بالعصر العباسي حتي عصر النهضة، ثم ظهور مجلة شعر التي تشكل الحداثة الثانية[*].

إن الحداثة الشعرية حسب أدونيس هي حداثة إنسانية، فهي «قوة رفض وتساؤل وتحريك، دون أن تدخل بوصفها وعياً جذرياً وشاملاً»[1]. إنها حداثة التحول والإبداع والابتكار والتجديد، إنها نزعة إنسانية قائمة على تفجير المكبوتات واللغة الشعرية، وتجاوز المألوف وانتهاك الظاهر، إنها شعرية الغموض والغرابة ولغة الكشف والعودة إلى الفطرة والطبيعة الإنسانية.

تميزت الحداثة الشعرية في هذه الحقبة التاريخية بالنضج، وبلغت أوجها وذروتها، ومما يؤكد ذلك «الحديث الشعري منذ بدايات هذا القرن وانتهاءً "بمجلة شعر"، إنما هو إنضاج وتوسيع وتعميق بحيث كشفت أبعاد حداثية لم تكن معروفة، أدت إلى أن يعاد النظر في تحديد معنى الشعر بالذات، وتلك هي ذروة الإنجاز الذي حققته التجربة الشعرية لدى "مجلة شعر" على الصعيد النظري خصوصاً»[2].

يختتم أدونيس حديثه عن الحداثة الشعرية العربية وخصوصياتها، كونها نزعة من النزعات الإنسانية، ورغبة من رغباتها القائمة على تفجير المكبوتات والبوح عن الأسرار والمكنونات وتحريرها، ذلك أن الشاعر هو إنسان غير عادي، فهو «يمتلك رؤى تؤهله من النفاذ إلى الأعماق، يتوق دائماً إلى فتح آفاق جديدة»[3].

---

[*] الحداثة الأولى هي حداثة قديمة جسدها شعراء العصر العباسي أبو نواس وأبو تمام وأبو العلاء المعري والحداثة الثانية ظهرت حديثاً مع مجلة شعر.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص81.

[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص45.

[3] بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص193.

عموما يمكننا القول أن كتاب الشعرية العربية لأدونيس يعد من أهم الدراسات في النقد العربي الحديث والمعاصر، فهو يقدم قراءة جديدة للموروث الشعري العربي، قراءة تتسم بالجدية والجرأة في طرح قضايا مهمشة مسكوت عنها.

2/ شعرية الأساليب لدى صلاح فضل:

تحدث فضل بعمق واستفاضة عن أساليب الشعرية وكيفية تصنيفها، وحدد بدقة سلم الدرجات الشعرية، فلم تتوقف دراسته عند وصف أساليب الشعرية كما هو الحال في الكثير من الدراسات الأسلوبية التي لم تتجاوز الوصفية، بل امتدت إلى دلالاتها وارتباطها العضوي بها.

أ- **سلم الدرجات الشعرية عند صلاح فضل:** وضع صلاح فضل جهازاً مفاهيمياً توصل من خلاله إلى تنظيم المقولات التي تُبنى عليها أساليب الشعرية المختلفة، والتي تمثلت في خمس درجات يتضح جلياً أنها تدرجت من البسيط إلى المعقد، ومن الجزء إلى الكل كالآتي[1]:

1- درجة الإيقاع

2- درجة النحوية

3- درجة الكثافة

4- درجة التشتت

5- درجة التجريد

لا تتحقق الشعرية دون إيقاع، ذلك أنه نوع من الانزياح ينقل النص الأدبي من المستوى المألوف إلى المستوى الشعري، ويشمل الإيقاع المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية والقوافي المختلفة كما يشمل أيضاً الإيقاع الداخلي.

[1] يُنظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص21.

والإيقاع غير الوزن، فالشعر العربي القديم عرف الأوزان ولم يحفل بالإيقاع ذلك أن «طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك، فالمعول في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع، أي على الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات بعضها عن بعض»[1]. وعليه فإن الأوزان العروضية الخليلية يمكن عدها قوالب جاهزة مكبلة للشعر، مفرغة له من الأحاسيس والحركات والسكنات، أما الإيقاع الداخلي للكلمات فهو يضفي على الشعر دلالة رصينة ويكسبه هندسة صوتية مميزة، فهو «أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية [...] على أساس أن الخطاب الشعري عندما ينطلق على مستوى التعبير يمكن تصوره باعتباره نوعاً من الوحدات الصوتية المتشاكلة التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل من المتآلفات والمتنافرات»[2].

إن المتتبع لمسار تطور الشعر العربي سيدرك حتماً أنه عرف ثورة على مستوى الإيقاع، فبعد أن كان الشعر هو كل كلام موزون مقفى، يعتمد البحور الخليلية المعروفة، فإن الخروج عن هذه البحور أصبح يجسد ملمحاً يميز بين الأساليب الشعرية.

وتأتي درجة النحوية لتعود بنا إلى مصطلح "النحوية" الذي أطلقه نوام تشومسكي في نظريته التوليدية التحويلية[*] للدلالة على تلك الآليات التي تسعى إلى الوقوف على نوعية

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، دت، ص52.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص21.

[*] ظهرت النظرية التوليدية التحويلية إلى الأفق في خمسينات القرن الماضي على يد اللساني الأمريكي "نوام تشومسكي N. Chomsky" الذي أرسى قواعد هذه النظرية في كتابه "البنى النحوية" الصادر سنة 1957، ومثلت هذه النظرية نقطة انعطاف في مسار الدراسات اللغوية بعد ان تحول اهتمامها من دراسة اللغة فحسب إلى الاهتمام بعلاقة اللغة بالفكر، فإذا كانت النظريات التي سبقتها تعتمد أساسا على الدراسة الوصفية للغة، فإن النظرية التوليدية التحويلية تعتمد على الوصف والتفسير معا، وذلك بهدف تجاوز الوصف الشكلي للبنى اللغوية إلى محاولة فهم الطبيعة البشرية وتحليلها بالاعتماد على تلك البنى اللغوية.

الانزياح اللغوي (التركيبي)، وعليه فإن النحو المناسب وصفياً ينبغي أن يقوم بتشغيل تلك الفوارق على أسس شكلية، وأن يميز بين الجمل المتولدة بطريقة سليمة، وبين تلك التي لم تعتمد القواعد النحوية[1].

ونظرية تشومسكي هنا تسير في خط موازٍ مع الشعرية في تحديدها للآليات التي تميز الانزياح الحاصل على المستوى التركيبي، مما يجعله قيمة جمالية.

إن الحديث عن شعرية النص الإبداعي المعاصر يقودنا حتماً إلى الحديث عن «الانحرافات بمستوياتها المختلفة التي تحددها درجة النحوية، فإن مجالات رصدها تتجاوز حالات التركيب اللغوي لتصب في تحليل طبيعة الأبنية التخيلية المعقولة واللامعقولة، وحالات الخروج عن الأعراف الشعرية السائدة ومداها»[2].

وتأتي درجة الكثافة لتتصل بمعيار الصوت والصورة، وهذا يجعلها ترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف في النص الشعري، كما أنها تتجلى في مظاهر تتعلق بالفضاء غير اللغوي للنص وطريقة توزيعه[3].

وعليه فإن هناك مراتب ودرجات لما يسميه صلاح فضل "الانحراف" إلا أنه لا يمكننا الحكم على شعرية النصوص الأدبية انطلاقاً من كثافة الانزياح فيها، بل بما يوحي من دلالات يحملها، ويعترف صلاح بذلك حين يصرح بأنه «يبقى للنقد الأدبي بعد ذلك أن يبحث في مدى دلالة هذه الكثافة الكمية للصور الاستعارية بقياس درجة انحرافها التخييلي وارتباطها بأحادية الصوت الشعري أو تعدده»[4]، فشعرية النص لا تتجلَّ في كثافة الانحراف فحسب، بل فيما يحمله من دلالات وإيحاءات ناتجة عن خرق الشاعر أو المبدع للمألوف،

---

[1] يُنظر: نوام تشومسكي، البنى النحوية، تر: يؤيل يوسف عزيز، مر: مجيد ماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1987، ص84.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص24.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص24.

[4] المرجع نفسه، ص25.

وهو ما يؤكد عليه سعد مصلوح حين فاضل بين الشعراء الثلاثة: محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وأبي القاسم الشابي، من خلال اعتماده الفحص الأسلوبي الإحصائي للغة الاستعارية ووقوفه على اختلاف الصناعة الشعرية لدى كل واحد[1].

أما العنصر الرابع المتعلق بدرجة التشتت أو التماسك في النص، فهو مظهر عام تفضي إليه المستويات السابقة، وهو «أكثر العناصر التحاماً بالخواص الجمالية الشاملة للنص، ويرتبط بدوره بالمستويات السطحية والعميقة له حيث تقوم العلاقات النحوية والدلالية، ومدى ما يتمثل فيها من ترابط أو تفكك بدور هام في إنتاج درجة التشتت»[2]. وهنا نجد أن فضل يستعين بمصطلحات بنيوية على غرار البنية السطحية والعميقة ويطبقها على النصوص الأدبية، فالنص الأدبي حسبه هيكل منظم لوحداته المكونة له، ولذلك فإن أي قراءة للنص الأدبي ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار هذه الوحدة المتناغمة، وتأتي درجة التجريد والحسية لتكون محصلة للدرجات السابقة، فهي تتأثر إيجاباً أو سلباً بالدرجتين الأولى والثانية؛ أي درجتي الإيقاع والنحوية «فكلما كان الإيقاع خارجياً واضحاً والنحوية مستوفاة، كانت الحسية أبرز، فإذا أمعن الإيقاع في التلاشي الظاهري شارف عوالمه الداخلية، وتضاءلت درجة النحوية بغلبة وجوه الانحراف على السياق في مستوياته المختلفة مال الخطاب الشعري إلى تناقض ظواهره الحسية واقترابه من التجريد، وعلى العكس من ذلك نجد تعلق درجة الحسية بدرجتي الكثافة والتشتت يمضي بشكل متخالف عكسي»[3]. وبعبارة وجيزة يمكننا القول أن حسية النص الأدبي أو تجريديته ترتبط ارتباطاً وثيقاً بدرجتي الإيقاع والنحوية أو بدرجتي الكثافة والتشتت فكلما زادت درجتي الإيقاع والنحوية ارتفعت درجة

---

[1] يُنظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، دار عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص181.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص26.

[3] المرجع نفسه، ص28.

الحسية، وعلى العكس من ذلك فإذا ارتفعت درجتي الكثافة والتشتت ارتفعت درجة التجريد ونقصت درجة الحسية.

ب- جدولة أساليب الشعرية: يبني المؤلف باعتبار سلم الدرجات الشعرية – الذي تعرضنا له آنفاً- جدولة خاصة بأساليب الشعرية، وتتمثل هذه الجدولة في مجموعتين أساسيتين هما: الأساليب التعبيرية والأساليب التجريدية.

تتمثل الأساليب التعبيرية في لغة التخاطب العادية التي تنطلق من حدود التعبير لتحقق شرط الإفهام والتوصيل[*]. أما الأساليب التجريدية فتعتمد على زيادة معدلات الانحراف وتغليب الإيحاء والرمز على التصريح المباشر، فيأتي النص الأدبي على شكل إشارات مركزة يتعين على المتلقي إكمالها وتأويلها. وفي هذه تنتقل سلطة إنتاج المعنى من المبدع إلى المتلقي، وهو ما تؤكد عليه النظريات النقدية في مرحلة ما بعد الحداثة، ذلك أن المؤلف لم يعد هو الصوت المتفرد الذي يمنح النص سماته «فالمعنى أصبح يعتمد على القارئ الذي يستمد معرفته من الدربة واكتساب القدرة/الكفاءة، وما المؤلف إلا ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة»[1].

تتفرع الأساليب الشعرية وفق المؤلف إلى أربعة أساليب جزئية، أولها الأسلوب الحسي الذي ترتفع فيه درجتي الإيقاع والنحوية وتقل فيه درجة الكثافة والتشتت والتجريد، أما الأسلوب الحيوي فهو «يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة، لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبياً لتشمل بقية القيم الحيوية»[2]، فهو يتميز بارتفاع درجة الإيقاع الداخلي وكسر يسير في درجة النحوية، دون أن يقع في التشتت ويمثل المؤلف لهذا الأسلوب بكل

---

[*] يخصص صلاح فضل في كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" باباً تحت عنوان "من التعبير إلى التوصيل" ليؤكد على ضرورة التلازم بين فكرتي التعبير والتوصيل من أجل تكوين الدلالة الشعرية، وهو بذلك يكون قد تبنى الفكرة نفسها التي دعى إليها غريماس، والتي أكد من خلالها على ضرورة تعالق التعبير بالمحتوى.

[1] سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، ص241.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص35.

من بدر شاكر السياب، وأمل دنقل، وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم من أقطاب الشعر الحر رغم اختلافهم في درجة الحيوية.

والأسلوب الثالث هو الأسلوب الدرامي الذي يعتمد على تعدد الأصوات والمستويات اللغوية ويحقق درجة عالية من الكثافة والتشتت، ويظهر هذا الأسلوب جلياً في تجارب صلاح عبد الصبور ومحمود درويش في بعض مراحله.

أما الأسلوب الرابع فهو الرؤيوي «وتنحو فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف طابع الأمثُولة الكلية، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة، ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح، ولا تنهض فيه أصوات مضادة بل تأخذ الأقنعة في التعدد، ويمضي باتجاه مزيد من الكثافة والتشتت مع التناقص البيّن لدرجة النحوية»[1]، ويظهر هذا الأسلوب في شعر عبد الوهاب البياتي وخليل حاوي، وجزء هام من شعر سعدي يوسف وغيره.

ونظراً لشساعة مساحة التطبيقات التي أجراها صلاح فضل في "أساليب الشعرية المعاصرة" فإن مقام البحث لا يسمح بإيرادها كلها، ولذلك سنمثل لمنهجه في الممارسة النقدية ببعض النماذج – على سبيل المثال لا الحصر– تكشف لنا عن رؤيته المنهجية من خلال تجسيد الجوانب النظرية للشعرية في شكلها التطبيقي، ووقع اختيارنا في البداية على أسلوب الشعر الرؤيوي عند عبد الوهاب البياتي لما يمتاز به هذا المفهوم (الرؤيوي) من حدة وغموض.

يسلك صلاح فضل في هذا النموذج التطبيقي مسلكاً يجمع فيه بين التنظير الضروري لمفهوم الرؤيا والرؤية باقتضاب، ليؤكد الفروق بينهما، فالرؤيا أعمق من الرؤية، فالأولى ذات صلة بالبصيرة والعقل والناقد والأخرى مرتبطة بالحس، لأن الرؤيا مفهوم ارتبط بالبنيوية

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص35.

التكوينية[*] عند لوسيان غولدمان والتي تحيلنا إلى مجموع مركب من الأفكار والطموحات والأحاسيس التي تربط أفراد الجماعة الواحدة والتي تتموقع في موقع المعارضة مع مجموعات إنسانية أخرى[1]، كما أنها ترمي إلى رؤية العالم من خلال بؤرة شعورية مركزة (التبئير)، ويلعب الخيال فيها دوراً بارزاً في إضفاء نوع من الانسجام على العوامل المتناقضة كتحطيم فكرة الزمان والمكان بالعمل على تداخلهما، وإشاعة العنصر الأسطوري بشكل بارز، بالإضافة إلى تقنيات تعبيرية أخرى كالأبنية الصرفية والنحوية، وهذا كله للتأكيد على العنصر المهيمن المبطن للرؤية.

إذا رجعنا للبياتي نجد أن أغلب قصائده تمثل هذه الرؤيا وهو ما يؤكد عليه محمود أمين العالم حين ربط بين الرؤيا وأساليب التعبير في شعر البياتي[2].

يهندس عبد الوهاب البياتي قصائده باعتماد تقنيات العطف (بالواو) لعناصر وأشياء من واقع الحياة، ومشاهد لا يجمع بينها رابط منطقي أو دلالي، فهي تبدو متراصة في سياق متشرذم، فيقول[3]:

- الثلج والعتمات والمتسولون
- وأنا وأضواء الحرائق والجنود
- الشمس والحمر الهزيلة والذباب
- وخوار وأبقار وبائعة الأساور والعطور

---

[*] البنيوية التكوينية أو التوليدية، فرع من فروع البنيوية، نشأت استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي.

[1] يُنظر: سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص78.

[2] يُنظر: محمود أمين العالم وآخرون، مأساة الانسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، تونس، 1988، ص40.

[3] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1995، ص112.

فهذه العبارات المعطوفة بعضها على بعض في هذه القطعة الشعرية تبدو للوهلة الأولى كلمات وجمل متنافرة، لا يجمع بينها جامع، لكنها تعبر بعمق عن تجربة شعورية ورؤيا عميقة.

وإذا كان صلاح فضل ينحو في دراسته الأسلوبية لبعض الشعراء إلى تحليل بعض النماذج الشعرية، فنجده يميل إلى الغموض في نماذج البياتي، «ففي البياتي عرق سريالي يجعل الصور التي يتدفق بها متنافرة الأجزاء في بعض الأحيان، يصعب الاهتداء إلى ما ترمز إليه»[1].

يتخذ الناقد من شعر محمود درويش نموذجاً للتحولات التي تتسع لكل هذه الأساليب التعبيرية، فقد بدأ بالأسلوب الحسي الذي خرج فيه من عباءة نزار قباني، ومثل لذلك بقصيدة "بطاقة هوية"، فالإغراق في الحسية «هو الذي ينتج اللعبة التي يوظفها الشاعر في عوامل التواصل»[2]، وينتقل إلى الأسلوب الذي تجتمع فيه الحيوية والدرامية، كما هو الحال في قصيدة "كتابة على ضوء بندقية"، وينتهي إلى الأسلوب الرؤيوي الذي مثل له بقصيدة "أرى ما أريد".

أما الأساليب التجريدية فهي تقتصر على أسلوبين: أولهما التجريد الكوني الذي تتضاءل فيه درجات الإيقاع والنحوية، مع تزايد درجتي الكثافة والتشتت ومحاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونية باستخدام بعض التقنيات السريالية والصوفية والدنيوية. أما الثاني فهو التجريد الإشراقي، إذ يؤكد فضل على أنه يعمد دائماً إلى التغريب والامتزاج بالرؤى المبهمة والأصوات المشتبكة.

---

[1] شكري عياد، أزمة الشعر المعاصر، أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 2000، ص183.

[2] صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998، ص17.

قدم فضل دراسة جديرة بالاهتمام في كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة"، إذ لم يتوقف عند تحديد الأساليب الشعرية ووصفها فقط، بل امتدت دراسته إلى دلالات هذه الأساليب وارتباطها العضوي بها.

3/ شعرية الفجوة لدى كمال أبو ديب:

يعد مؤلف أبو ديب "في الشعرية" من الكتب الرائدة في نقد الشعرية، فهو يتضمن مواقف متنوعة شملت النقدين الغربي والعربي، ناقش من خلالها مسائل الشعرية من زوايا تبدو مغايرة لما قدمه معاصروه، إلا أنها « في النهاية تجسيد لرؤية شخصية للشعرية وطرح النظرية تتجاوز الصياغات المطروحة في هذا المجال، محاولة أن توفر لنفسها أعلى درجة ممكنة من التماسك والتناسق»[1].

تنطلق نظرية أبو ديب من لسانيات سوسير من خلال دعوتها إلى اعتماد الدراسة العلمية أثناء التعامل مع النصوص الأدبية، وبالتالي التركيز على البنية اللغوية الداخلية دون النظر إلى العوامل الخارجية.

تتبني شعرية أبو ديب على مفهومين رئيسيين هما العلائقية والشمولية، فالشعرية حسبه «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كل منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركتها المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[2].

تقوم الشعرية أساسا على مفهوم البنية وعلاقة مكونات النص ببعضها، فالظاهرة المفردة، كالوزن والقافية والصورة لا تمنح النص الأدبي فرادته إلا من خلال تواشجها وتشكلها ضمن بنية كلية، وعليه فالشعرية تتحدد بوصفها «بنية كلية ولا تتحدد على أساس

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص14.

ظاهرة مفردة فنستنبطها من الوزن أو القافية أو التركيب...الخ، ولهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة»[1].

تتحدد الشعرية إذا من خلال شبكة من العلاقات المتنامية بين مكوناته التركيبية والدلالية والصوتية والإيقاعية، فالبحث في الشعرية ما هو إلا «بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية»[2].

يرى أبو ديب أن الشعرية عموما وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، وهو مفهوم «لا تقتصر فاعليته على الشعرية، بل إنه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكلمها بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن – وقد يكون نقيضا لـ– التجربة اليومية أو الرؤية العادية اليومية»[3]، فالشعرية تنشأ من خلال إقحام عناصر ثانوية إلى الوجود عموما أو إلى اللغة على وجه الخصوص، وهو ما يشكل نوعين من العلاقات متعارضتين تقريبا، نوع ينشأ من خلال انتظام مجموعة من المكونات تمتلك صفة الألفة فيما بينها، ونوع ثان من العلاقات ينشأ من انتظام مجموعة من العناصر تمتلك اللاتجانس فيما بينها.

تتحدد الفجوة عبر محورين رئيسيين، المحور النسقي (الاستبدالي Paradigmatic)، والمحور التراصفي (السياقيSyntagmatic)، ويتألف المحور النسقي من اختيارات تتم في سياقات معينة وتكون في الغالب غير مألوفة. أما المحور التراصفي فهو يحدد طبيعة الفجوة (مسافة توتر في البنية المكونة) بناءًا على مستويات متعددة: تصويرية ودلالية وصوتية وتركيبية وإيقاعية.

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص123.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص123.

[3] المرجع السابق، ص20.

ومن خلال نماذج شعرية مختلفة يسعى أبو ديب إلى الوقوف عند التغيرات والتموجات الدقيقة ضمن بنية النص الشعري، ورصد المستويات التركيبية والدلالية والإيقاعية النابعة من الصورة الشعرية.

ومن بين تلك النماذج نجد قصيدة "الجبان" للشاعر الانجليزي "ستيفن سبندر" التي يقول فيها:

تحت أشجار الزيتون من الأرض

تنمو هذه الزهرة التي هي جرح

ويستمر أبو ديب في تحليله للقصيدة في إطار مفهوم الفجوة: مسافة التوتر، إذ يقوم في البداية بإخفاء جزء من المقطع الثاني "التي هي جرح"، فمن خلال المكان الذي يحدده الظرف "تحت" ومن خلال نسبة فعل النمو إلى ما يمكن أن ينمو فعلا وهو "الزهرة"، يمكن القول أن هذا المقطع أقرب ما يكون إلى مقالة صحفية، أو مقال يخص عالم النبات، إذ ليس هناك ما يربطه بالشعر أو يمنحه طبيعة شعرية، وعليه فشعرية الفجوة: مسافة التوتر، مغيبة في هذا المقطع.

أما بعد كلمة "الزهرة" فإنه «يمكن للقصيدة أن تتنامى على المحور التراصفي تبعا لسلسة من الاختبارات اللانهائية على المحور النسقي»[1]، إذ يمكننا القول مثلا:

تنمو هذه الزهرة: الجميلة

في فصل الربيع

نموا سريعا

إن الاختيار الذي قام به الشاعر "التي هي جرح" يحول العبارة إلى سياق رئيوي، جمالي، شعري وانفعالي، ويبعدها إطلاقا عن أي سياق آخر، ذلك أن «المقطع الذي يورده

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص26.

أبو ديب ينطوي على "الزهرة التي جرح" وهي الصورة الفنية الوحيدة فيه، وإذا ما تأملنا هذه الاستعارة مليا، وتأملنا طبيعة العلاقة بين (الزهرة– الجرح) وجدنا أن الفجوة التي كشف عنها أبو ديب هي – في الأصل– انزياح استبدالي، وإن جعل (الجرح) خبرا للمبتدأ (الزهرة)»[1]، فعلاقة الزهرة بالجرح هي علاقة سببية تعود بنا إلى الأشواك الموجودة في الزهور وما تسببه من جروح بعد نموها، وعليه فإن قراءتنا للمقطع تتغير جوهريا بعد تحقق الاختيار المثالي لكلمة "جرح" وهو ما يحقق الشعرية.

من خلال هذا التحليل يمكننا القول أن «الشعرية تكون جوهرية لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي المتجانس المألوف (النثري)، أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية»[2].

ينتقل كمال أبو ديب في خضم بحثه حول قضايا الشعرية بين عدة نظريات حديثة، ليقف عند نظرية اللغوي واللساني "نوام تشومسكي" التي أفاض الحديث من خلالها حول البنية السطحية والبنية العميقة، ذلك أن «الفجوة التي تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نص كامل ليست وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي فقط، بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات وعلاقات التشابه والتضاد وثنائية الحضور والغياب وأنساق الوزن والإيقاع وأنساق الصورة الشعرية»[3].

أما في حديثه عن العلاقات التي تؤدي إلى التحول من الواقع القائم إلى الواقع الممكن، فهو يعكس تأثره المباشر بمفاهيم "لوسيان غولدمان" التي جاءت امتدادًا لآراء "جورج لوكاتش" في نظرية الانعكاس، ويمثل أبو ديب لذلك بقصائد حسان بن ثابت التي كان يدافع بها عن الإسلام والمسلمين، فهو يرى أنها ليست أقل شعرية من بعض قصائد

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص133.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص28.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عبد الوهاب البياتي التي دافع من خلالها عن الطبقات الهشة والضعيفة، ويضيف أن كلا من النموذجين الشعريين لا يتوفران على أي خاصية من خصائص الشعرية، بل في أن هناك بعد آخر تتضمنه اللغة الشعرية وهو البعد الثوري في اللغة نفسها، كما أن دفاع الشاعرين في أصله تجسيد لشعرية المؤسسات التابعين لها، والتي لا تخرج في إطارها العام عن الإيديولوجيات الموروثة التي تضيق وتقيد حرية الرأي والتعبير، وعليه فإن «الموقف الثوري يجسد طاقة شعرية كاملة تنتظر تبلورها في لغة ثورية، أي في لغة تخلق هي بدورها فجوة حادة بين الواقع اللغوي وبين المتصور اللغوي، بين المكون اللغوي الذي ترسب وتصفى واستقر وأصبح عرفا مستقرا، وبين كون لغوي جديد ما يزال مشروعا يطمح إلى التبلور، فهو إذا طاقة كلام، ومن هنا أيضا فإن الرومانسة طاقة شعرية، لأن كلام الثورة والحلم فاعليتان أساسيتان من فاعليات التغيير، أي من فاعليات خلق الفجوة: مسافة التوتر؛ أي أن لكل من الموقف الثوري والحلم بعدهما الثقافي واللغوي»[1]، فشعرية النص هنا لا تأتي من لغته، ولا من إيقاعه، بل من الموقف الثوري للشاعر الذي يمثل طاقة ترفع من شعرية القصيدة إلى مستويات عليا، فالشعر قد يكون تقليديا على مستوى اللغة، ويمتلك – في الآن نفسه– بعدا ثوريا على مستوى الموقف الفكري، هذا البعد الثوري الذي يمثل طاقة خام بالنسبة للشعرية.

تنبي شعرية أبو ديب على مجموعة من الثنائيات الضدية، والظواهر التي تبتعد عادة عن كل ماهو مألوف، كما أنه يسعى إلى تطويع النص الأدبي واستثماره لخدمة أهداف سياسية وإيديولوجيات تحاور الطرف الآخر باعتباره "ضدا"، إذ يمكن للشاعر الخروج من المألوف وتقديم نماذج بديلة، وهو ما يخلق الشعرية التي تعد «قدرة عميقة نادرة على استبطان الإنسان والعالم، والطبيعة وآلهتها، المجتمع وصراعاته، الحضارة وسموها وعظمتها، الطبقات المسلوبة المستغلة وملحمة صراعها ضد طبقات لم تزل عبر التاريخ تمسح وجودها بالقسر والقهر والقمع، وكل ما في اللغة من قافات وقيافات، والإنسان في وقفته ضد الاضطهاد الديني، وسلطة المرجع الأعلى إلها أو صنما، وإماما أوقسيسيا، وسلطة الدولة

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص75.

– أكثر أنماط السلطة التي اخترعها الإنسان قمعا لإنسانيته وسحقا لنبل بشريته»[1]، فالشعرية إذا هي السعي الدؤوب إلى خلق الممكن وتجاوز المألوف، والسعي إلى تحقيق الأسمى على مستوى الفكر والمشاعر والمواقف الإنسانية وكل ما يرتبط بالمصير الإنساني وتبنّي مشكلاته وأزماته وصراعاته.

يقدم أبو ديب مفهوم الحداثة La modernité باعتباره الأساس المتين الذي تبنى عليه شعريته، وهو في ذلك يسير في خط موازٍ للكثير من النقاد المعاصرين، لعل أبرزهم أدونيس، ولعل السبب المباشر في اعتماد الحداثة هو كونها تسعى دائما إلى «إعادة النظر المستمر في الطبيعة للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطّراد، ثوريا تعني الحداثة نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة، فنيا تعني الحداثة تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله صدوره عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون»[2].

وإن اختلف مفهوم الحداثة من مجال إلى آخر، يبقى في الأخير يجتمع في نقطة ربما تكون هي الأساس أو البؤرة التي تقوم عليها الحداثة، ألا وهي مفهوم التجاوز ورفض التقليد وكل ما هو قديم، وبالتالي نقل النقد إلى مفاهيم ورؤى مغايرة وتخليصه من كل ما هو ذاتي.

يتضح جليا أن طروحات الشعرية الغربية مثلت الميدان الخصب لنقاد الحداثة العرب لطرح المفاهيم الجديدة وتغيير الرؤى السائدة، إذ يسعى الفكر الحداثي إلى كسر تلك النظرة الذاتية الضيقة والمنغلقة التي لا تقبل أي تجربة للآخرين.

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص143.

[2] محمد لطفي اليوسفي وآخرون، البيانات، دار دفاتر الكلمات، البحرين، ط1، 1993، ص، ص، 31، 32.

ينظر أبو ديب إلى الحداثة باعتبراها توحي بالعدول عن النمط السائد والمعيار المطّرد، فيتجه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز والانزياح، إلى أن يستقر في التنظير، حيث يؤسس قواعد الحداثة باعتبارها تجديدا للرؤية وتغييرا للمطرد[1]، فهي إذا حركة تغيير تبعد اللغة عن الاستعمال العادي، وتعتمد العدول عن المعيار المألوف وتتجاوز النظم التقليدية التي تحكمها.

يسعى أبو ديب من خلال شعريته إلى بلورة اتجاه بحثي «يصر على الكتابة المعمقة، التحليلية، الكاشفة، ويجهد لتأصيل الفكر النقدي الجاد في كل مجالات الدراسة، ويتناول الظاهرة المدروسة باعتبارها دائما على درجة كبيرة من التعقيد والتشابك والتداخل مع ظواهر أخرى مختلفة في اللغة والفكر والمجتمع، في السياسة والاقتصاد والثقافة، أي بوصفها دائما مكونا في بنية كلية تتموضع هي بدورها ضمن مجموعة من البنى الكلية الأخرى»[2].

إن المتمعن في شعرية أبو ديب سيدرك تماما أنه ينطلق من موقف مرتبط بالنهضة والثقافة العربية عموما، أو كما يطلق عليه – هو نفسه– «الموقف المضاد للغوغائية الشعاراتية والسلطوية والعقائدية الطفولية»[3]، وبالتالي فإن طروحاته تؤسس لمنهج علمي صارم يقوم على الابتعاد عن كل ما يناهض الحرية الفكرية.

---

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص7.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص9.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خلاصة الفصل الأول:

تمحورت الشعرية الغربية عموما حول الكشف عن الخصائص الجمالية للظاهرة الأدبية، فشغلت بذلك حيزا مهما من اهتمامات الفلاسفة الغربيين لا سيما في الفكر الأرسطي، وقد شكلت تلك المفاهيم مرجعا أساسيا للنقاد الغربيين في تقعيدهم للشعرية (جاكبسون وتودوروف وكوهين).

أما الشعرية العربية الحديثة فقد اختلفت عن الشعرية القديمة من حيث اتساع مجالها المفاهيمي من جهة، وكذا ارتباطها الوثيق بالشعرية الغربية، فإذا كانت الشعرية القديمة تهتم بقوانين صناعة الشعر فإن الشعرية الحديثة وسعت من مجال دراستها لتشمل الخطاب الأدبي عموما.

الفصل الثاني:

المقاربات النظرية الجزائرية المعاصرة لقضايا الشعرية

تمهيد:

إن المتصفح للمنجز النقدي الجزائري الذي تناول موضوع الشعرية سيدرك منذ الوهلة الأولى أن هناك تضاربًا واضحًا حول مفاهيمها، ومن بين المدونات النقدية التي اتخذت من الشعرية موضوعًا لها نذكر: "الشعرية العربية" لجمال الدين بن الشيخ، "قضايا الشعريات" لعبد الملك مرتاض، "الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية" لمشري بن خليفة، "أسئلة الشعرية" لعبد الله العشي، "الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع" لعبد الله حمادي، و"الشعريات والسرديات" ليوسف وغليسي.

تلك أهم المدونات النقدية التي سنعتمدها بصفة أساسية لمناقشة أهم المفاهيم النظرية المتعلقة بالشعرية لدى النقاد الجزائريين، رغم عثورنا على العديد من المنجزات والمؤلفات النقدية التي وظفت مصطلح "الشعرية" لصياغة عناوينها، إلا أن المتصفح للبعض منها سيدرك أن المؤلف لم يكلف نفسه سوى التأريخ لبعض قضايا الشعر العربي على مر العصور، مثلما هو الحال لكتاب نور الدين السد الموسوم بـ "الشعرية العربية"، وكذا كتاب "الشعريات العربية" لسعد بوفلاقة.

أولا: مقاربة عبد الملك مرتاض:

يعتبر الناقد عبد الملك مرتاض من أبرز النقاد الجزائريين الذين خصوا الشعرية ببحث مستفيض، فقد تحدث مرتاض عن الشعرية حديثا تكسوه رؤية نقدية استلهمت عطاءها من روح الحداثة أحيانا، وظاربة في عمق الموروث الأدبي والنقدي أحيانا أخرى. وقد تجلى ذلك أثناء عرضه لمفاهيم الشعرية في التراث النقدي على الرغم من أن «كبار نقاد الشعر في العهود القديمة لم يعرضوا كلهم لتعريف الشعر بكيفية منهجية، وإنما خاضوا في مسألة الشعريات، على نحو أو على آخر»[1].

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص22.

كما أن الناقد قدم تصورات ومفاهيم حول الشعرية باعتبارها مصطلحا ظهر في النقد الغربي الحديث كوريث شرعي للبنيوية والأسلوبية ليردها إلى الوظيفة الشعرية في الخطاب اللغوي بعد أن تعاظم الاهتمام في المناهج السابقة بالشفرة اللغوية وكيفية انبثاقها إلى الوجود؛ أي باللغة نفسها بوصفها دالاً، لا لما تحمله من مدلولات.

أطلق مرتاض العنان لترسانة من المصطلحات التي وضعها كمقابل للمصطلح الأجنبي Poétique، مما جعل قضية المصطلح قضية مهمة من قضايا الشعرية لديه، وهو ما سنتناوله بشيء من التفصيل في الصفحات الموالية، فكيف تعامل الناقد مع هذا المصطلح (Poétique) ؟ وما هي أهم المصطلحات العربية التي ترجم إليها؟

1/ مصطلح الشعرية وإشكالاته لدى مرتاض: يؤكد الناقد بشأن مصطلح الشعرية (La Poétique) أنه «مصطلح ألسني جديد لم تجد له العربية بعد مقابلاً مقبولاً، إن ترجمته بالإنشائية أو الشعرية لا يعنى شيئًا كبيرًا، فـ"البويتيك" عند جاكبسون هي وظيفة اللغة الفنية للكتابة أو (Le langage) التي بواسطتها يمكن أن تكون رسالة عملاً فنيًا على الرغم من أن البويتيك لا يقتصر على دراسة مشاكل اللغة الفنية للكتابة، وإنما يتجاوز هذا المجال الضيّق إلى نظرية الإشارات»[1].

من خلال ما سبق يتجلى لنا أن مرتاض قد تخلى عن التعريب "البويتيك" إلى الترجمة "الشعرية" ويؤكد ذلك في قوله: «انعدام الشيء الذي كان القدامى يطلقون عليه الماء الشعري، وقد نطلق عليه نحن المعاصرون "أدبية الشعر" أو البويتيك أو الإنشائية أو الشعرية (La Poétique)» [2].

وعليه يمكننا القول أن الشعرية حسب مرتاض لا تتطابق مع البويتيك تمامًا، وذلك ما صرّح به في قوله: «ونحن نحسب أن كثيرًا من الآثار الشعرية التي تندرج تقليديًا تحت هذا

---

[1] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص، ص26، 27.

[2] عبد الملك مرتاض، (أ– ي)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص17.

العنوان ليس لها من الشعرية، والشعرية هنا ليست بمعنى "البويتيك"، وإنما هي بمعنى اشتمالها على روح الشعر ومعاييره التقليدية»[1].

لكنه من جهة أخرى يطابق بين مصطلحي "الماء الشعري" و"الأدبية" حينما قال: «فالناظم قد ينظم أرجوزة ذات إيقاع، ويكون دون ماء شعري أي دون أدبية»[2].

كما أنه يطابق أيضًا بين "الشعرية" و"الأدبية" إذ يضيف أن «النص الأدبي الخالص الأدبية، والأدبي هنا في تمثلنا معتد إلى الشعري، شامل له معادل لمعناه»[3].

وعلى هامش تعليقه على الترجمات العربية التي وضعت من قبل النقاد العرب كمقابل للمصطلح الأجنبي "Poétique"، يعيب مرتاض ترجمات متعددة غير دقيقة وغير متخصصة، وخصوصا ترجمة عبد الرحمان بدوي التي تمثلت في "فن الشعر"؛ فالملاحظ أن العرب «ترجموا شعريات أرسطو تحت عنوان "فن الشعر" ويقتضي الأصل في عنوان أرسطو أن يكون باللغتين الإغريقية واللغات الأوربية الحديثة مع أن الواقع يثبت أن لا وجود للفظ "فن"»[4]

يقترح مرتاض مصطلح "الشعريات" ليميز من خلاله بين تلك التي تعنى بالخصائص الفنية والجمالية للخطابات الأدبية، وبين تلك التي تطلق على العلم الذي يهتم بدراسة الشعر كجنس أدبي مستقل، إذ يشيع بين النقاد المعاصرين استعمال مصطلح الشعرية عوضا عما نقترحه من مصطلح الشعريات الذي كأنه لا مفرد له ،مثل اللسانيات، وذلك حتى نميز بين مفهومين مختلفين في الفكر الإنساني، بين الشعرية التي تعني ما في النسج الشعري من جمال يجعله شعرا رفيعا، و"الشعريات" التي تعني عدة معان؛ منها العلم الذي يبحث في

---

[1] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ص27.

[2] عبد الملك مرتاض، (أ- ي)، ص62.

[3] عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، مقاربة سيميائية أنتروبولوجية لنصوصها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص05.

[4] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 14.

نظرية الشعر، أي يجب أن نميز بين Poéticité وبين Poétics (Poétique)، وقد كنا فصلنا القول تفصيلا عن هذه المسألة في البحث الذي قدمناه إلى الندوة العالمية التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة في الربيع الماضي 2006»[1].

إن المتأمل في خطاب عبد المالك مرتاض يجد أنه يضع مقابلات مختلفة لمصطلح أجنبي واحد وهو(Poétique)، ولعلّ أبرز هذه الترجمات: الشعرية، الشاعرية، الشعريات الأدبية، الإنشائية، الماء الشعري، كما أنه استعمل أيضًا مصطلح "الشاعرية" عندما صرّح قائلاً: «فلفظ الصبح مثلاً من الألفاظ الشعرية حتمًا، ولكننا لو استخدمناه في جملة مبتذلة عادية كأن نقول –جاء الصبح– لما حمل من الشاعرية شيئًا إلاّ هذا النور الذي نلمحه في مدلوله، ولكننا لو أسبقناه باسم وشبهناه به ثم أضفينا عليه وصفًا لدخل معجم الشاعرية من باب العريض»[2].

فهو في هذا المقام يُزاوج بين مصطلح الشعرية والشاعرية، وكأن كل منهما يساوي الآخر، أي أن: الشعرية = الشاعرية. بل أنه راح يضع ترجمات أخرى – الشعرانية مثلا– ربما تكون أكثر بُعدًا عن المصطلح الأجنبي المعروف (Poétique) وهو ما أجازه الدكتور وغليسي معتبرًا أن «اللغة العربية ألفت مثل هذه المنسوبات التي تُضيف ألفًا ونونًا قبل ياء النسبة»[3].

كل الترجمات السالفة الذكر تجعل من مصطلح "الشعرية" مصطلحا زئبقيا بعيدا عن قيود الضوابط والأسس والتقنيات التي تجعل النقاد يتفقون حول ترجمة واحدة لهذا المصطلح، وهو الأمر الذي جعل مرتاض «يتبنى ترجمة معينة ثم لا يلبث أن يمتطي صهوة ترجمة كان

---

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص16.

[2] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ص32.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص300.

قد امتعض منها»[1]. مع أنه يبقى سباقا إلى الاجتهاد وربط التراث العربي بمفاهيم الحداثة من جهة، ووضع مصطلحات مقابلة لذلك من جهة أخرى.

2/ مفهوم الشعريات لدى مرتاض: يرى مرتاض أن النقاد العرب قد وقعوا في نفس المغالطة التي وقع فيها النقاد الغربيون أثناء مقاربتهم لمفهوم الشعرية، ذلك أن أغلبهم يجعلها علما خاصا بدراسة جنس الشعر، وهو التصور الذي طرحه في المجلة الشهيرة "شعريات، مجلة النظرية والتحليل الأدبي poetique rêve de théorie et d'analyse littéraire"

إلا أنه يرى أنه لا يمكن حصر الشعرية في جنس الشعر فحسب، بل من الضروري أن ينظر إليها كعلم يهتم بدراسة جميع الأجناس الأدبية شعرية ونثرية.

ويعترف مرتاض أن الشعرية شغلت حيزاً مهماً من انشغالات النقاد، فهي غير واضحة المعالم. وتبقى خاضعة لذائقة الناقد وذكائه وتصوره الخاص، مما يجعلها تتميز بنوع من الميوعة، فهي مسألة «أفضعت مضاجع النقاد وسيموتون جميعاً وفي أنفسهم شيء منها، فنقرر أن هذه الشعرية التي أطلق عليها رومان جاكبسون مصطلح الأدبية Littérarité ليست واضحة المعالم، ولما هي قاعدة وقع الاتفاق عليها بين النقاد في القديم والحديث من أجل أن تعتقد أنها ستظل خاضعة الذوق العام، ولذوق الناقد نفسه قبل ذلك، ولمقدار ذكائه في إدراك عناصر هذه الشعرية – أو الأدبية- التي تكمن غالباً في جمالية النسيج اللغوي، وفي براعة اصطناع هذا النسيج، والابتعاد به ما أمكن عن الابتذال، بالإضافة إلى مقدار البراعة في التصوير... وعلى الرغم من أن ما قررناه ينتمي إلى أصول المدرسة النقدية التقليدية إلا أنه لا يستنكف أن يكون ذلك هو النقد الجديد الذي ينطلق في هذه المسألة من مقولة جاكبسون بأن موضوع علم الأدب ليس الأدب ولكن الأدبية»[2].

---

[1] أحمد بوجمعة بناني، المصطلح النقدي المعاصر عند عبد الملك مرتاض، دار الأيام، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص182.

[2] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص، ص، 15، 16.

ويبرز مرتاض موقفه من تبني مصطلح الشعريات لأنها الأقرب إلى ما يعبر عن قيمة جمالية وذوق فني خاص، فالشعرية هي الانحراف والخروج عن المألوف، إذ أن الاهتمام يكون منصباً على شعريات المعاني دون شعريات الألفاظ، وعليه فإن معظم النقاد في العالم «يجنحون لنسجية الشعر، بل حتى في العهود القديمة كما هو الشأن لدى الجاحظ، يجنحون لنسيجه لا إلى معناه، وأن الشاعر شاعراً لأنه يقول، وليس لأنه يفكر»[1].

يرى عبد المالك مرتاض أن الشعريات في مفهومها العام تتفرع إلى وظيفتين اثنتين:

فهي تأتي تارة بمعنى دراسة جنس أدبي واحد وهو الشعر، والدلالة على الانتماء إليه، وقد كان الشعر بمعناه الخاص هو الموضوع المهيمن على الشعريات، وهو ما يفهم من شعريات أرسطو منذ حوالي خمسة وعشرين قرناً، وهو المفهوم الذي ظل قائماً حتى القرن التاسع عشر، وذلك بحكم المعنى الاشتقاقي للشعريات المتفرعة عن الشعر.

وتأتى الشعرية تارة أخرى بمعنى النظرية العامة للأعمال الأدبية، أي«دراسة البنى المتحكمة في الخطاب الأدبي، وهي لا تتحدد بنوع أدبي معين، بل يكون مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفه إبداعاً، غير أن هذا لا يعنى أنها لا تراعي الحدود والفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية»[2]، وهو الأمر الذي أدى إلى ظهور فروع للشعرية يختص كل منها بجنس أدبي معين، فهناك شعرية للمسرح، وشعرية للرواية، وشعرية للقصة وأخرى للشعر، وهو ما يجعل الشعرية وفق هذا المنظور تقترب من الأدب بمفهومه العام.

وفي سياق حديثه عن المعنى الأول للشعرية، يرى مرتاض أن جون كوهين يعد من أبرز النقاد الغربيين الذين تناولوا موضوع الشعريات في أدق تفاصيلها، مركزاً على المكونات الإيقاعية والدلالية والجمالية.

---

[1] المرجع نفسه، ص38.

[2] يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص10.

يقول كوهين في هذا الصدد: «إن الشعريات علم موضوعه القصيدة الشعرية، وكان للفظ شعر في العهد الكلاسيكي معنىً واضحاً دون غموض، فقد كان معناه يحدد جنسا من الأدب هو الشعر المتسم باصطناع البيت العروضي، لكن الأمر تغير اليوم لدى جمهور المثقفين على الأقل، فاتخذ هذا اللفظ لنفسه معنى أوسع، وذلك بعد وقوع تطور يبدو أنه ابتدأ مع ظهور الرومنسية»[1].

على الرغم من أن كوهين يحصر مفهوم الشعرية في الشعر فحسب، إلا أن مصطلح "شعر" قد يتجاوز المفهوم الذي يطلق عليه عادة ليشير إلى «فنون أخرى، ويصف مواضيع طبيعية»[2] وهو ما يجعل كوهين نفسه يقر بمشروعية قيام شعرية عامة تبحث عن القوانين العامة التي تحكم الظاهرة الأدبية، وتهتم بـ «الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري»[3]، فالانطباع الجمالي الذي ينشأ لدى المتلقي هو المقياس الذي تتحدد من خلاله الشعرية ويجعلها تنفتح على جميع الأجناس الأدبية لتقترب من معنى الأدب.

تبنى مرتاض التصور نفسه الذي ساقه جون كوهين والذي مفاده أن النزعة الرومنسية كانت وراء التحولات التي شهدتها الدراسات النقدية حول الشعريات سواء أكان ذلك على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون، فهي التي «نقلت مسار الشعر من العلة التي كانت تضعها الكلاسيكية Le classicisme تعلل بها الأشياء التي كانت تخضعها لمنطق العقل، إلى فعل التلقي وأثره الجمالي في النفس على الوجه الطبيعي، فلم يعد العقل هو الحكم الترضى حكومته، بل كان الوجدان والعاطفة هما اللذين يتم الاحتكام إليهما، بإلغاء سلطان العقل على الشاعر والقارئ جميعاً»[4]، فالشاعر وفق هذا الطرح أصبح يسعى إلى

---

[1] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص7.

[2] يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، ص123.

[3] المرجع السابق، ص10.

[4] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص73.

تحقيق الجمالية في خطابه مما يجعله يثير الانفعال الشعري الذي يأتي بعد إثارة عاطفة ووجدان المتلقي.

3/ قضايا الشعريات لدى مرتاض: تناول مرتاض في فصول عديدة من كتابه "قضايا الشعريات" جملة من التصورات والقضايا الفكرية والفلسفية التي ترتبط بمفهوم الشعريات، منها ما يرتبط بالوظيفة الاجتماعية والجمالية للشعر، ومنها ما يرتبط ببنية اللغة الشعرية وحيزها الفني ومنها ما يتعلق بالصورة الشعرية وجمالية الإيقاع وغيرها. هذا بعد أن ساق لنا مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي ثم الغربي في فصلين تمهيديين.

في خضم حديثه عن الشعريات في الفكر النقدي الغربي، قسم مرتاض النقاد الذين تعرضوا لهذا المفهوم إلى اتجاهين رئيسيين: الأول يمثله أصحاب الرؤية التقليدية الذين ينظرون إلى الشعر باعتباره جنس أدبي ينقسم إلى أنواع ثلاثة: ملحمي وغنائي ودرامي، وهم ينتمون إلى القرون الأولى من عصر النهضة، وتضاف إلى هذا الأمر مجموعة من الشروط الأدبية التي تتسم بالقساوة نوعاً ما، والتي كانوا يشترطون مثولها في النسج الشعري الذي يعترفون بجماليته ورقيه، ومن أبرز هذه الشروط:

رفعة اللغة وجمالها وأناقتها

الاستعانة بأضرب الاستعارة والمجاز لتحسين النسج الشعري.

أما أصحاب الرؤية الحداثية، وهم النقاد الجدد الذين برزوا مع انطلاقة منتصف القرن التاسع عشر، فهم يرون أن تلك النظرة التقليدية لمفهوم الشعر لم تعد لائقة بتقاليد العصر التكنولوجي، ذلك أن «المجتمعات التي أنشئت لها تلك الفنون والكتابات في أشكالها العتيقة والراهنة معا (الراهنة بالقياس إلى زمنها لا إلى زمننا) لم تعد لائقة بها، ولا متلائمة معها، ولذلك فهم في حِلٍ من أن يتخلصوا من تلك القيود الفنية والتقنية الثقيلة التي كان الكلاسيكيون يحيطون بهالتها الشعر، فلم يكن يتصدى لممارسة كتابته إلا الخناذيذ والفحول.

وقد تواضع النقاد الجدد حين أبقوا على مصطلح (الشعر)، فقد كان يكفيهم ذلك إقراراً بفضل الأوائل»[1]، وقد استعرض صاحبنا آراء مجموعة من النقاد، منهم أندري جيد، وجون كوهين، وتيري إيغلتون، ومدام دي ستايل وجون بول سارتر وغيرهم.

ومن أهم قضايا الشعرية التي ناقشها مرتاض:

أ- الوظيفة الجمالية والاجتماعية للشعر: تطرق عبد الملك مرتاض في سياق حديثه عن أهم قضايا الشعريات إلى عدد من المفاهيم التي ترتبط باللغة الشعرية ووظائفها، لاسيما ما يتعلق بالجانب الاجتماعي والجمالي، هذا بعد أن استعرض أهم التصورات حول الوظيفة الشعرية من منظور المذاهب الفنية المختلفة.

اللغة الشعرية هي نقيض اللغة العادية (النمطية)، وهي لغة تتجسد من خلال توظيف صور مختلفة من الانزياحات، سواء على مستوى الأصوات أو التراكيب أو الدلالة.

تختلف اللغة الشعرية عن اللغة غير الشعرية من خلال عنصرين رئيسيين هما: الإشارة والوضوح؛ أي أن «للشعر لغة تختلف عن لغة النثر من جهة، وعن اللغة اليومية المبتذلة من جهة أخرى»[2]. فاللغة العادية واضحة المعالم لا تتجاوز المعنى المعجمي الظاهر، أما اللغة الشعرية فهي تتجسد من خلال الخروج عن المألوف، فإذا كان الشعر «تجاوزا للظواهر ومواجهةً للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص113.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1979، ص، ص125، 126.

من خلال ما سبق يمكننا القول أن اللغة الشعرية تتحقق من خلال التصوير والتخييل والألفاظ والموسيقى التي تشكل أسلوب المبدع، وعليه فإن اللغة الشعرية عموما تعني «كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى ومن تجارب بشرية [...] إذن هي هيكل التجربة الشعرية الذي يتألف بواسطته دوافع مكونات التجربة لدى الشاعر، والنتاج المباشر للطريقة التي تنتظم به نزعاته»[1]. كما تعني أيضا «مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكل ما نسميه بالمضمون البشري، وتتجمع كل هذه المكونات في منظور الشاعر لتكون القصيدة الشعرية»[2].

يرى مرتاض أن الوظيفة الجمالية للشعر تتمثل في تصوير الوجدان والتعبير عن العاطفة، فاللغة الشعرية حسبه «هي تصوير الوجدان الذي يفيض من العاطفة المتأججة للشاعر، فتُمثل – هي أيضا– متأججة ذات عنفوان جائش وُشكان ما تتجسد نسجا فنيا جميلا يسحر المتلقي ويبهره، وفي السوأة السوأى يؤثر فيه على هون ما فيُهزهزه»[3]. فالمتعة الجمالية مقصد من مقاصد الشعرية وغاية من غاياتها، فالشعر يعتبر «إحدى وسائل غرس الجمال في الوجود كذلك فإن من وسائل غرس الجمال الكبرى الصورة الشعرية»[4].

إن اللغة الشعرية لغة إنسانية متجددة، تواكب حياة الإنسان سواء في مراحل حياته البدائية أو المتحضرة، ويغدو الشعر تبعا لذلك «ذوق الإنسان ومتعته الوجدانية، هو كالهواء لرئتيه، والماء لظمئه، والنور لتبديد ظلمته، فإن رأينا امرؤٌ يستطيع أن يعيش دون رئتين، أو دون ماء ونور، فهنالك نقضي بقدرة المرء على العيش دون شعر»[5].

---

(1) السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط2، 1983، ص75.

(2) المرجع نفسه، ص76.

(3) عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص113.

(4) فاتح الكيلاني، جمالية الشعر المعاصر، على الموقع https://www.newlebanon.info يوم 2019/04/21.

(5) عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص137.

يرى مرتاض أن الوظيفة الاجتماعية للغة الشعرية جُبلت عليها العرب في حبهم للبلاغة والفصاحة، فالمتفحص للتراث العربي يمكن له أن يلمس هذه الوظيفة عند الشعراء والخطباء، إذ يمكن لبيت شعري واحد أن يرفع قبيلة بأكملها، كما أنه قد ينزل بها إلى أسفل المراتب كما هو الحال بالنسبة لقبيلة بني أنف الناقة على سبيل المثال.

ويؤكد بهذا الصدد أن الشعر منذ أن وجد، وخصوصا في المجتمع العربي، «نهض بدور اجتماعي عجيب فواكب الأحداث الجسام، والقضايا العظام، وعبر عن آمال الأمة وآلامها، ووصف أيامها ومآثرها، وخلد مواقفها ومآثرها، فأصبح جزءًا من التاريخ الحقيقي لهذه الأمة»[1].

ب- بنية اللغة الشعرية: يسلط الناقد الضوء على بنية اللغة الشعرية، مركزا على توظيف التكرار والإيقاع الداخلي في القصيدة، كما يتوقف بالتحليل والنقاش مع الانزياح وأنواعه باعتباره سمة أسلوبية ذات خصوصية في إطار النظام العام للغة الشعرية، كما يركز أيضا على المعجم اللغوي للشاعر الذي يمثل المنبع الأساس الذي يخلق منه الشاعر عالمه الشعري.

- **الإيقاع:** يعتبر الإيقاع عنصرا مهما في إنشاء المعنى، فهو «عبارة عن تكرار منتظم لوحدات لسانية ويتجلى على المستويات الوزنية والقفوية، والترصيعية، والتجنيسية، وتكرار الألفاظ، والهياكل التركيبية»[2]. وهي كلها عناصر تساهم في شحن المعنى بطاقات تعبيرية، وتتجلى فاعلية الإيقاع خصوصا في الذات المتلقية للخطاب، كما أنه يكشف عن السمات الأسلوبية للمبدع، فيعبر من خلاله عن رؤيته للكون وعلاقته بالآخر.

---

[1] المصدر نفسه، ص145.

[2] مليكة بوراوي، من جماليات الإيقاع في الصورة الشعرية، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع12، 2016، ص171.

تغدو اللغة وفق هذا الطرح «ليست مجرد أداة للتعبير كيفما اتفق لها، ولكنها أمست أداة تجميلية لنظام النسج فتسهم هي أيضا في شعرية الشعر الذي هو في أساسه شعرية اللغة»[1]. فالشاعر المتحكم في الإيقاع يبهر المتلقي ويسحره، فهو يكسب لغته جملة من الطاقات الصوتية والتركيبية والمعجمية وكذلك النفسية، يؤدي تفاعلها وتناسقها إلى إحداث شعرية النص الأدبي.

يجسد الإيقاع في النظرية الشعرية العامة الجديدة «هذه الجمالية التي تندس داخل التفعيلة التي تقيم عناصر الإيقاع فتحمل السامع على المتابعة والتلذذ والتذوق والتمتع»[2]. وعليه يمكننا القول عموما أن الإيقاع عنصر أسلوبي مهم، يساهم في إبراز وعمق وسعة التجربة الشعرية ويكسبها خصوصيتها، فهو يساهم في تشكيل البنية الدلالية للنص بما يقدمه من بدائل إجرائية مختلفة.

– **الانزياح:** يعد الانزياح من أشهر المفاهيم التي صاحبت الشعرية الحديثة، ويعتبر جون كوهين أشهر ناقد خص هذا المصطلح بنقاش مستفيض في خضم حديثه عن اللغة الشعرية، إذ يؤكد أن الشرط الأساسي لحدوث الشعرية هو حصول الانزياح، مشيرا إلى أن القطب الشعري يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة[3]. باعتباره خرقا للنظام اللغوي المعتاد وخروجا عن المألوف.

ولإبراز هذا التصور عمد مرتاض لتقديم قراءة في أبيات شعرية لكل من امرئ القيس ولبيد بن ربيعة والحطيئة، ليؤكد من خلالها أن الانحراف يساهم في نقل اللغة من معانيها المعجمية إلى معانٍ أخرى أكثر شعرية وجمالية لتغدو «كأنها لغة تُصطنع لأول مرة في الشعر، وهي كذلك: هو توتير لنظام اللغة وتحريف لرتابتها، فارتقت إلى الشعرية

---

(1) عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص186.

(2) المرجع نفسه، ص191.

(3) ينظر: جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص23.

الطافحة»[1]. فقد جاء الانزياح ليكرس ثقافة التغيير الأسلوبي، وما يحدث فيه من انحراف مفاجئ لم يكن المتلقي ينتظر وقوعه.

– **المعجم الشعري:** يأتي الحديث عن المعجم الشعري باعتباره المنبع الذي ينتقي منه الشاعر مصطلحاته، ويخلق منه عالمه الشعري، فيكون أسلوبا لغويا خاصًا في الكتابة، وإذا كان «الشعر لغة في المقام الأول، فإن المعجم الشعري للشاعر هو الحارس الأمين على انتزاع أحقية البنية الأسلوبية التي يفرضها الشاعر على المفردات والألفاظ لشحنها بطاقة الذات»[2].

يرى الدكتور مرتاض أن المعجم الشعري هو المذاق الخاص لشاعرية الشاعر، والممثل لجوهر الإبداع الشعري على مستوى التجربة والتشكيل، إلا أن كثيرًا من الشعراء العرب المعاصرين «لا يعرفون العربية، ولا يلمون بأسرارها، ولا يعرفون دقائقها، وهم قد لا يريدون أن يأتوا ذلك، فتأتي أشعارهم منسوجة من لغة السوق»[3]. فبعد أن كان الشاعر العربي قديما متمرسا ومتمكنا من اللغة حتى أصبحت الشعرية لديه موهبة أصيلة، أصبحت لغة الشاعر حديثا سقيما ومعضمها يُدرج ضمن اللغة الإعلامية الرديئة. لذا وجب على كل شاعر أن يثري معجمه اللغوي، فهو يعد بمثابة روح النص، إذ تجد فيه طريقة خاصة في الإبداع. فـ «بمقدار ما يكثر محفوظ الشاعر، ثم يقع تناسيه، تفحل لغته، ويستقيم نسجها له، ويزداد إقبالها عليه، ويسهل تمكنه، هو، منها، يعجنها كيف يشاء، ويتصرف فيها على النحو الذي يريد»[4]. ليس دلالة لفظية يمارس معها قلقه في مواضع شتى، بل دلالة حصرية هو مُنزلها الأول في الجملة الشعرية.

---

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص198.

[2] فاروق مواسي، المعجم الشعري هو الشاعر، على الموقع: http://www.diwanalarab.com/ يوم 2019/06/02.

[3] ينظر: المصدر السابق، ص255.

[4] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص202.

ج- تذوق الشعر: يطرح مرتاض جملة من الإشكاليات تتعلق بتذوق الشعر انطلاقا من جمالية الإيقاع، إذ يثير في هذا الصدد مجموعة من التساؤلات المنهجية من قبيل: هل يمكن للذوق أن يكون مجرد انطباع عابر؟ أليس الذوق هو مجرد معنى منعزل؟

يشير الناقد إلى أن مسألة تذوق الشعر والبحث في مكوناتها وعناصرها هي من أحدث القضايا التي تطرح ضمن قضايا الشعريات[1]. بالرغم من أن مصطلح الذوق ورد في النقد العربي القديم في وقت مبكر، إذ جاء في عيار الشعر لابن طباطبا أن الشعر «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خُص به من النظم، الذي إن عدل به عن جهته مجَّتْه الأسماع وفسد في الذَّوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتَجْ إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعَرُوض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذَّوق لم يستغنِ عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العَرُوض والحِذْق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[2]. وقد ظلت قضية الذوق لقرون متعاقبة هي المبدأ العام الذي تنهض عليه نظرية التلقي، فليست نظرية التلقي في الجهاز المفاهيمي للنقد الغربي المعاصر إلا تكريسا لمسألة التذوق[3].

يؤكد مرتاض أن اللغة التي يتذوق بها المتلقي الشعر ينبغي لها أن تسمو عن اللغة الإعلامية السطحية، لتلامس اللغة الأدبية الرفيعة، ذلك أن الزاد اللغوي والأدبي شرط أساسي في عمليتي الفهم والتذوق، فالشعر نسيج لغوي محكم لا يدرك معانيه ولا يتذوقه إلا عارف باللغة.

د- الصورة الشعرية: يواصل الدكتور مرتاض تشريحه لأهم قضايا الشعرية، إذ يخصص جزءًا مهما من كتابه "قضايا الشعريات" للحديث عن الصورة الشعرية، باعتبارها خلاصة

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص202.

(2) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص9.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص255.

الإبداع وأرقى ما تجود به قريحة الشاعر، «فمن غير المنهجي ولا المعرفي أيضا، أن نتناول اليوم قضايا الشعريات، ثم لا نتناول منها قضية الصورة والتصوير»[1]. فهي المفهوم الذي يجسد بوضوح شعرية العمل الأدبي.

تسعى الصورة الشعرية إلى تحرير اللغة من قيد العلاقات العقلية وتوليد علاقات جديدة تتسم بالغموض والاغتراب، وهو ما يخلص الشعر من كل صفة ليست شعرية ويقربه من طبيعة الشعر الأصيلة[2].

وإذا كان مفهوم الصورة الشعرية قديما يتوقف عند حدود الصورة البلاغية كالتشبيه والمجاز، فإنها أصبحت عند النقاد الحداثيين تشكل جوهر الشعر، فهي تظل «تعبر في مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسي تجعل من القصيدة في مجملها "صورة" واحدة من طراز خاص يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة»[3].

ويؤكد مرتاض أن الصورة الفنية أو الشعرية «ليست نظرية مفهومية يتأسس عليها مذهب فني، ولكنها إجراء تذوقي بحيث تمْثُلُ في كل النصوص الأدبية المزدانة بالتصوير البديع، فكما أن الذوق هو ملكة تحصل للمتلقي في تذوق جمال الكلام، فإن الصورة الفنية تقع في الذهن المتلقي، والمتصور للنص المتلقي، فيقع تَمَثُّل أطوارها التي تتجلى في شبكة النص الشعري الرفيع، فتوسّع من دائرة التذوق، وتصقل ملكة التفهم»[4]. فالصورة الشعرية وفق هذا المفهوم ليست وليدة الصدفة، إنما نابعة من جهد كبير يمارسه الشاعر أو الفنان عن طريق اللغة وفق انتقائية دقيقة، لأنها نابعة من تجربة شعرية محسوسة.

---

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص317.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، ص188.

[3] المرجع نفسه، ص141.

[4] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص، ص323، 324.

ختاما يمكننا القول عموما أن مرتاض قدم خدمة جليلة للباحثين، حيث ناقش باستفاضة قضايا ومفاهيم الشعرية، متكئا تارة على الموروث النقدي وذلك بالغوص في عمقه والبحث عن إرهاصاتها، لا سيما عند ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا والجرجاني وحازم القرطاجني. ومستندا تارة أخرى إلى روح الحداثة للكشف عن بنية اللغة الشعرية ووظيفتها الاجتماعية والجمالية، وأسلوبية اللغة الشعرية وحيزها، هذا بالإضافة إلى جملة من القضايا الفرعية المتعلقة بالإيقاع والانزياح والصورة وتذوق الشعر.

ينظر مرتاض إلى الشعرية باعتبارها حقل معرفي يتفرع إلى قسمين: الأول يهتم بدراسة جنس أدبي واحد وهو الشعر، والدلالة على الانتماء إليه باعتبار أن الشعر هو الموضوع المهيمن على الشعرية، أما الثاني فيأتي بمعنى القوانين الكلية التي تحكم الظاهرة الأدبية عموما، دون أن يلغي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وهذا المفهوم أدى إلى ظهور فروع للشعرية يختص كل منها بجنس أدبي معين (شعرية الشعر، شعرية القصة، شعرية الرواية).

وضع مرتاض مقابلات مختلفة للمصطلح الأجنبي (Poétique)، إذ نلفيه في العديد من الدراسات يقفز بين ترجمات مختلفة، من الشعرية إلى الشاعرية، إلى الشعريات وغيرها، فهو يضع ترجمة معينة ثم لا يلبث أن يخالفها ويأتي بغيرها، مما جعله يقع في فوضى مصطلحية عارمة.

وعلى الرغم من الفوضى المصطلحية التي وقع فيها مرتاض، إلا أنه يبقى سباقا إلى الاجتهاد وربط التراث العربي بمفاهيم الحداثة، فأولى قضية المصطلح عناية كبرى نظرا لمكانته داخل الخطاب النقدي، فقد كان أكثر النقاد حرصا على ضبطه ومراجعته الدائمة، وتصحيحه وتطويره باستمرار.

يتمسك مرتاض بالتراث ويتطلع إلى الحداثة لتأسيس رؤية نقدية جديدة، وهو ما جعله يشكل حلقة مهمة في الدراسات المتعلقة بالشعرية، ممهدا بذلك الطريق للنقاد الجزائريين المتطلعين إلى الخوض في هذا الحقل المعرفي.

ثانيا: مقاربة جمال الدين بن الشيخ:

يعتبر الناقد جمال الدين بن الشيخ [*] من أوائل النقاد الجزائريين الذين أولوا عناية بالشعرية عموما والشعرية العربية على وجه الخصوص، وذلك في كتابه الموسوم بـ "الشعرية العربية" والذي قسمه إلى قسمين رئيسيين: قسم متعلق بقضايا الشعرية العربية على الصعيد الشعري، وذلك بالبحث في القصيدة العربية القديمة من حيث الشكل وأدوات الإبداع وعناصره، ووظيفة الشعر وعلاقته بالواقع، ووحدة الخطاب الشعري. أما القسم الثاني فهو متعلق بدراسة المتخيل العربي (الفانتازيا) من خلال البحث في القصص والحكايات والعجائب وقصص الحب وقصص ألف ليلة وليلة.

يعتبر مؤلف بن الشيخ من أهم الدراسات العربية التي «تصدت لموضوع شائك في تاريخ النظرية النقدية العربية، ذلك بالإضافة إلى الانفتاح المنهجي الذي يَسِمُ المنهج العلمي الرائع للمؤلف، أنه يقدم وجهة نظر أخرى في تاريخ المنجز الشعري العربي منذ العصر الجاهلي إلى الآن معيدا النظر في الأحكام وفي المنطلقات النظرية وفي النصوص التي اعتبرت المثال على الإبداع الشعري العربي»[1].

قدم الناقد بحثا معمقا حول قضايا الشعرية العربية، وذلك من خلال البحث في بنية القصيدة في العصر العباسي بهدف «الوقوف على ما يؤسس خاصية هذا الشعر ونظامه

---

[*] جمال الدين بن الشيخ: كاتب وناقد وشاعر جزائري، ولد بالدار البيضاء المغربية سنة 1930، اشتغل أستاذا جامعيا بجامعة السوربون بفرنسا، له مؤلفات نقدية أبرزها كتاب "الشعرية العربية" الذي يعد من أهم الكتب التي تناولت الشعر العربي من ناحية المضمون والجماليات والسمات الأسلوبية، كما أنه عرف كشاعر من طراز خاص، إذ جعل من القصيدة فسحة تتصهر فيها اللحظة الوجدانية واللحظة الفكرية التأملية، له عدة دواوين شعرية أهمها: " الصمت صامتا"، "غنائية لبلاد الجزر"، "الكلمات الصاعدة" و"زبد"، اقتحم بن الشيخ أيضا مجال الكتابة الروائية فذاع صيته من خلال رواية "وردة سوداء بلا عطر"، كما أنه اشتغل أيضا في مجال الترجمة فكان من أهم أعماله مشروعه الرائد في ترجمة كتاب "ألف ليلة وليلة" رفقة المستشرق الفرنسي أندريه ميكال، توفي سنة 2005 بإحدى المستشفيات الفرنسية بعد صراع طويل مع مرض السرطان.

[1] حكيم عنكر، جمال الدين بن الشيخ يحاور المركزية الأوروبية في صميم لاوعيها، على الموقع: www. maghres.com، يوم 2019/05/12.

عبر رؤية منهجية نافذة لا تهادن في جهازها المفاهيمي ولغتها الواصفة»[1]. ذلك أن الأدب العربي منذ العصر الجاهلي حتى بدايات القرن العشرين هو أدب شعري أساسا، رغم أن الشعر ليس هو النتاج الوحيد لهذه الثقافة، إلا أنه يبقى نتاجها الأول والأساس. فهذه الاستمرارية على مدى خمسة عشرة قرنا شاهدة على ثبات مثال نادر في الشعر الإنساني[2]. فالشاعر يحيلنا غالبا على محيطه الاجتماعي والثقافي الذي يتأثر به ويؤثر في توجهه العام. وعلى الشاعر حسبه أن يلتزم بالذاكرة الشعرية ويتشبع بالآثار الشعرية للشعراء الأوائل موظفا لمعجمهم ومتقصيا لأسلوبهم في الكتابة.

يؤكد بن الشيخ أن الشعرية تكتسب بفضل الدربة والممارسة، نافيا مقولة الفطرة والملكة، فهي على رأي ابن خلدون تكتسب بفضل الصناعة والارتياض، شأنها في ذلك شأن كل كفاءة لغوية، ولا يخفى أن الناقد في سياق حديثه عن الشعرية العربية «لم يغفل دور أي ناقد من النقاد القدامى، وقد سجل إسهاماتهم وآرائهم في كتابه "الشعريــة العربيــة"، وخلص في آخر بحثه إلى صعوبة الوصول إلى نتائج سريعة، ملمحا إلى التكامل الذي أحدثه النقاد القدامى لسد كل الثغرات، والخروج بالقصيدة على الوجه الذي عرفناه، والحداثة التي خرج بها المجددون في القرن الثاني الهجري ومدى أحقيتهم فيما ذهبوا إليه، مسايرة للتغيرات والمستجدات التي طرأت على عصرهم»[3].

---

[1] عبد اللطيف الورارى، إرث جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا إليه، على الموقع www.alarabalyawm.net يوم 2019/05/12.

[2] ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر مبارك حنون وآخرون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص05.

[3] محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي كافية أبي العتاهية تحليل أسلوبي، منشورات طكسج كوم، الجزائر، ط1، 2014، ص168.

1/ محددات الشعرية لدى بن الشيخ:

يرى جمال الدين بن الشيخ أن الأدب العربي منذ العصر الجاهلي أدب شعري بالدرجة الأولى، وذلك بالاستناد إلى مقولة "الشعر ديوان العرب"، فهو لغتهم العليا التي تتحقق فيها أرقى درجات الإبداع. ولئن كان الشعر كذلك فإنه لا يتحقق إلا بالاستناد إلى محددات واضحة لا ينبغي الخروج عنها، فالشاعر تبعا لذلك «يلعب بأدوات اللغة والكلام ويخضع لقواعد الجنس الأدبي، ويتوفر على ضروب الأغراض، ولا تلعب كل هذه العناصر دورا متماثلا أو ثابتا، إنها وهي مرتبطة ببعضها البعض تلعب كل واحدة منها وضيفة خاصة ومتغيرة، فهي تنتظم في مجموع يحد حيز القصيدة و يولد دلالتها»[1]. فالشعرية العربية نشأت في إطار جملة من المحددات والإرغامات حتى أصبح الشاعر العربي مقيدا مربوطا مما أفقده حريته وموهبته في الإبداع.

يعود بن الشيخ إلى تصورات ومفاهيم النقاد القدامى لوضع محددات للشعرية العربية، ففي "طبقات فحول الشعراء" يؤكد ابن سلام أن الشعر صناعة من الصنائع، كما أن الحكم على جودته يكون بالاحتكام إلى معايير موضوعية تسمح بإصدار حكم دون الوقوع في الخطأ.

أما قدامة بن جعفر فيشير إلى ذلك في مدخل كتابه "نقد الشعر"، إذ يضع معاييرا قارة يستند إليها الشعراء أثناء نظم قصائدهم، وفي "عيار الشعر" يؤكد ابن طباطبا أن الشاعر صانع على غرار النساج والنقاش وناظم الجواهر، أما أبو هلال العسكري فيكفيه أنه وضع مصطلح "الصناعتين" عنوانا لمؤلفه.

تأتي هذه الرؤى والمفاهيم لتشكل منطلقات يستند إليها جمال الدين بن الشيخ ليرسم جملة من المحددات يمكن تلخيصها في الآتي:

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص45.

أ- **الطابع الأجناسي:** ويشير إليه بقوله أن «أدب اللغة العربية من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساسا»[1]. وعليه فإن استمرارية هذا الجنس الأدبي (الشعر) على مدار خمسة عشرة قرنا من الزمن يجعله معيارا ثابتا ومثالا نادرا من الشعر الإنساني يستحق الوقوف عنده.

ب- **الطابع الإيديولوجي:** يرى بن الشيخ أنه من محددات حقل الشعرية العربية إدارة علماء الدين لشؤون النقد، فأصبحت آراء النقاد تحتكم إلى المرجعية الدينية بعيدا عن الاشتغال الأدبي، ذلك أن «المعرفة المتعلقة بالشعر ينبغي أن تتشكل في علم يقع تحت سلطة العلماء»[2]. فأصبحت الدراسات الأدبية خاضعة لنفس المنهج المعمول به في الدراسات الدينية.

ج- **الاحترافية:** يرى بن الشيخ أن الشاعر لا يحتكم إلى ذاته في كتابة الشعر بقدر ما يحتكم إلى المتلقي (المستمع)، فيستجيب لذائقته ويخضع لأفق توقعه، فأصبح الشعر تبعا لذلك ضرب من الصناعة والاحترافية، فالمتلقي للشعر «يعترف بالجميل حينما يرى قواعده محترمة وتعتبر معمارية القصيدة مألوفة لديه وتنوعات الأغراض معروفة عنده، وأنه يستحسن سيرورة القصيدة»[3]. مما يجعل الإبداع الشعري يتحول إلى صناعة تستجيب لمتطلبات النموذج الكتابي السائد الذي يتحدد وفقا لذائقة المتلقي (المستمع).

2/ خصائص المنجز الشعري: إن الحديث عن المنجز الشعري يقودنا أولا إلى تحديد المناخ السوسيوثقافي لهذا المنجز الذي اشتغل عليه بن الشيخ، أو ما يطلق عليه محمد

---

(1) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص08.

(3) المرجع نفسه، ص292.

بنيس بالمركز الثقافي الذي لا يتحقق إلا بوجود شروط بنيوية معينة لها عناصرها وخصوصياتها يستحيل تحقق المركز الثقافي بعيدا عنها[1].

تتضافر عناصر ومقومات معينة تمكن من ميلاد بنية فكرية وثقافية واضحة المعالم يمكن إخضاعها لدراسة علمية، مثل ما هو حاصل في العصر العباسي من تحولات كبرى جعلت الشاعر العباسي «يخضع لنظام جديد من الأشياء، وهذا ملحوظ حتى في تطور الأجناس والأغراض، وهو يتخلى عن قناعاته الشخصية ويكيفها بكثير من المرونة لكي يحصل على كثير من التشجيع والحماية والفائدة، وهذا يفسر في الكثير ضعف الروابط الأصلية والتغير المتدرج الذي طرأ على الشعر بالإشارة إلى الأشكال الدخيلة للحساسية الفارسية على وجه الخصوص، وهي التي لم تتمكن طرائقها من التلاؤم مع قواعد الإنتاج العربي الأصيل. يشار أيضا إلى حياة البذخ والانحلال التي كانت قائمة وكان ينغمس فيها الشعراء»[2]. كما أن التحول من حياة البداوة إلى المدينة ساهم في تشكيل بنية اجتماعية لها عناصرها وعلاقاتها التي أفضت إلى تكوين بنية عميقة – بالمفهوم البنيوي– انعكست بصورة مباشرة على الحياة الأدبية والفكرية، فإذا كانت البنية «نظام من التحويلات له قوانينه من حيث أنه مجموع وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي، فإن جميع أشكال الأبحاث المتعلقة بالمجتمع مهما اختلفت تؤدي إلى بنيويات»[3].

هكذا ينطلق بن الشيخ من دراسة البيئة السوسيولوجية للشاعر العباسي كبنية كلية، ليصل إلى البنية الثقافية والأدبية باعتبارها بنية متضمنة في البنية الكلية.

انطلاقا من المناخ السوسيوثقافي السائد في العصر الوسيط (العصر العباسي) ينتقل الناقد إلى تحديد المنجز الشعري الذي يعتبره صناعة مرتبطة بإطار زمكاني معين، وعليه

---

(1) ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج4، مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014، ص88.

(2) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، 72.

(3) جان بياجيه، البنيوية، ص81.

فإن درس الشعرية العربية عنده يتعلق بمدونة ناجزة، فالأمر هنا يتعلق بـ «صناعة تضطلع بها إرادة خاضعة لمتطلبات متنوعة. إن هذه الإرادة تنجز مشروعا وهي تتلوه أو تكشف عنه في تحققه، بالوسائل المحددة التي تتوفر عليها. ومراحل هذا التحقق والشكل والمحتوى المسلمين للمشروع، ودلالة الأثر الأدبي هي التي تحدد ما يمكن بشكل صائب تسميته إبداعا»[1].

ينفي جمال الدين بن الشيخ أن يكون الإبداع خاضعا لقوى ميتافيزيقية أو إلهية خارقة، فالمبدع في الثقافة العربية والإسلامية لا يكون مفعما بطاقة إبداع تشبه إشارة إلهية، فإذا كان الشاعر العربي يزعم أنه يقيم علاقة مع قوى خفية (شيطان الشعر)، فإن مجيء الإسلام انتزع منه هذه السلطة، ثم تمكنت الحياة المدنية في العصر العباسي من إلغاء هذا التصور بشكل نهائي.

يميز بن الشيخ بين مصطلحي الإبداع والصناعة، فالأول يجمع بين فعلي التصور والإنجاز، بينما يتعلق الثاني بظاهرة منجزة ومتشكلة في إطار زمكاني محدد كفن تعبيري لغوي وليس كتصور[2]، وعليه يصبح المنجز الشعري في إطار المناخ السوسيوثقافي السائد خاضعا للسياق الذي يرِدُ فيه، الأمر الذي يمكننا من دراسته باعتباره منجزا قابلا للتحليل وخاضعا للقياس، وهذا بطبيعة الحال يزيل تلك القدسية المتصلة بالمنجز الشعري، والحاصلة بتأثير القوى الميتافيزيقية في عملية الإبداع، فالصناعة الشعرية تبعا لذلك تشكل مرآة عاكسة للسياق الذي تشكله بنية المركز الثقافي.

يستحضر الناقد تأثير القرآن الكريم على صناعة الشعر في الثقافة العربية الإسلامية، لتأكيد تصوره السائد حول تأثير المناخ السوسيوثقافي في تشكل عملية الإبداع، مؤكدا أن القرآن هو «التربة الخصبة والمخصبة التي ستغذي الفكر دائما. إنه يرسخ في الذهن حاسة

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص51.

[2] ينظر: عبد السلام بادي، الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ، ص81.

اللغة العربية التي لا تقبل التجاوز، ويوفر رصيدا معجميا لا ينضب، ويثبت أسلوبية، ويشكل حقلا استعاريا، ويقدم صيغا مسبوكة. إنه باختصار يقوم البنيات الذهنية، ويحدد كيفيات التفكير التي لن تفارق الشاعر أبدا. ومهما كان استغلاله لهذه المادة من النصوص وتعمقه فيها ضعيفا، فإنه سيظل متوفرا على أرصدة ضخمة مختزنة بشكل نهائي في ذاكرته، وهذا شرط لممارسة فنه، وهو شرط لا يقوم شيء بدونه»[1]. إنه وفق هذا المنطلق نوع من التكوين الخاص الذي يشكل لا شعور المبدع ويكسبه ذاكرة شعرية إبداعية.

هكذا يجسد الإبداع الشعري صورة عاكسة لطبيعة النظام السوسيولوجي، حاملا لخصائصه ومقوماته، فيتحول الشعر تبعا لذلك إلى صناعة تتحدد وفق تقاليد محددة وواضحة، فتصبح القصيدة عبارة عن مشروع يتأسس عن تجربة ومعرفة تتوخى الإتقان.

3/ في مفهوم الإبداع وأنماطه: الإبداع لغة: الإتيان بالشيء الجديد الذي لا نظير له، جاء في لسان العرب: «بدع الشيء، يبدعه بدعا، وابتدعه أنشأه وبدأه، ومنه أبدعت الشيء اخترعته لا على مثال، وأبدع الشاعر جاء بالبديع، والبديع المحدث العجيب»[2].

يفصل الدكتور أحمد مطلوب مفهوم الإبداع من منظوره النقدي والبلاغي، إذ جمع آراء بعض النقاد والبلاغيين في "معجم النقد العربي القديم"، ومما أورده حول هذا المصطلح قوله: «الإبداع من أبدع وهو أن يأتي الشاعر بالبديع، والبديع الشيء الذي يكون أولا»[3].

والإبداع سمة الشاعر المبتكر والكاتب المقتدر، وقد وضعه البلاغيون والنقاد في قمة الإنتاج، قال ابن رشيق: «الإبداع هو إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف الذي لم تجرِ العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص96.

[2] جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ج8، ص، ص6، 7.

[3] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص31.

والإبداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق»[1].

يؤكد بن الشيخ أن الشعراء بصورة عامة يتلقون نفس التكوين، وبإمكانهم الكتابة في شتى الأغراض، إلا أن الشاعر الجيد هو الذي يتطلع إلى تحقيق التفرد والتمرس في غرض شعري معين يشتهر به ويبدع فيه، فالشعراء «لا يكتفون طبعا بتلقي الأوامر الكفيلة بتحريك آلية جهاز. بل ينشدون نمط إنتاج ينفصل فيه المبدع عن حوافز أويستبطنها بصورة يقع تماثلها مع كيانه الخاص وإرجاعها حتى تعبر عن كيانه الخاص»[2].

يفصل بن الشيخ الحديث عن أنماط الشعر مركزا على نمطين رئيسيين: الارتجال وإبداع الرؤية.

يتميز الشاعر عن غيره كونه «يشعر بما لا يشعر به غيره»[3]، وعليه فإن للشعر دوافع ومثيرات تعمل على تجسيد الإحساس والانفعال في صورة شعر يقوم صاحبه بتهذيبه بعد ذلك، وهو ما يطلق عليه بشعر الارتجال.

يعرف الارتجال في الشعر بأن ينظم الشاعر «ما ينظم في أوحى من خطف البارق، واختطاف السارق، وأسرع من التماح العاشق، ونفوذ السهم المارق حتى يخال ما يعمله محفوظا، أو مرئيا من غير حاجة إلى كتابة، وتعلل بتقفيه، وتنفرد عن ذلك قضية الحال باختراع الوزن والقافية، وهم الشهود الذين يجب الرجوع إليهم، ولا يجوز العدول بالشهادة على استطاعته، وإن ذلك المنظوم ابن ساعته»[4].

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ج1، ص265.

[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص111.

[3] المرجع السابق، ص116.

[4] علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دط، 1975، ص07.

ومن أجمل القصائد في الشعر العربي وأكثرها شاعرية تلك التي عرفت بالشعر الارتجالي، إذ يستعرض بن الشيخ نماذج لطائفة من الشعراء كأبي نواس والفرزدق والحارث بن حلزة وغيرهم، في مواقف دعت إليها الإجازة الشعرية، فالارتجال في الشعر العربي «يمنح سموا ويثير الإعجاب، يبرهن المرتجل على تملكه للغة وبراعته في تنظيمها في خطاب يبعث على القبول، ويشترك كل من الشعر والخطابة في هذه النقطة [...] لهذا فإن الشعراء الموهوبين بعفوية اللغة هاته مشهورون، بدءًا من الحارث بن حلزة إلى الفرزدق، وخصوصا أبو نواس»[1]. فهؤلاء الشعراء يتمتعون بقوة الشعر، إذ يمكنهم أن يفجروا طاقاتهم الشعرية في أية لحظة.

النمط الثاني من أنماط الإبداع يطلق عليه "إبداع الرَوِيَة"، والروية في اللغة: النظر والتفكير في الأمور، وهي خلاف البديهة، والروية إشباع الرأي والاستقصاء في تأمله.

والروية في الإبداع عموما وفي الشعر على وجه الخصوص تطلق على الأعمال التي يُبالغ صنعها وإتقانها، فإذا كان النمط الأول من الإبداع يقوم على الارتجال؛ أي أن أساسه البديهة، فإن النمط الثاني يقوم أساسا على الصور البالغة التكلف، إذ تبرز هنا «إرادة الإدانة لصنف من الشعر "المصنوع" المتكلف والمثقل، يستفيد مؤلفه غير المحاصر بالزمن، من كل المقومات اللغوية التي تسمح له بعرض إبداع يقوم على الروية، وربما أيضا بعرض إبداع مكتوب»[2].

شغلت هذه الثنائية حيزا مهما من اهتمامات النقاد العرب القدامى، إذ فرقوا بين من يقول الشعر عن إلهام وارتجال، وبين من يقوله ثم يعيد النظر فيه بالتنقيح والتهذيب.

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص112.

[2] المرجع نفسه، ص125.

يقسم ابن قتيبة الشعراء إلى متكلف ومطبوع، إذ يرى أن المتكلف «هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة»[1]. وعليه فإن تقويم الشعر وتنقيحه يكون بعد قوله، ومن ثمة يبدو هذا الفريق من الشعراء تماما كالفريق الأول في عملية الإلهام والارتجال، ولكنه ارتجال مصحوب بنوع من الإتقان، «فالمعرفة والتجربة والدربة هي وحدها التي تجعل من فرد مطبوع شاعرا حقيقيا»[2].

يؤيد الجاحظ هذا الرأي مؤكدا أن ثمة من الشعراء من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كاملا، يدقق النظر فيها ويجيل فيها عقله ويلقي فيها رأيه، اتهاما لعقله وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه ورأيه عياراً على شعره[3]. وهو ما يجعله أكثر شاعرية من المطبوع، فشعره يكتسب جودة وإتقانا أكثر من الأول.

4/ استقلالية الغرض الشعري: يأتي حديث بن الشيخ عن مقولة الغرض من الشعرية كسياق تكميلي لما طرحه في مقاله الرائد الموسوم بـ "الغنائية في الشعر العربي"، وهي دراسة قمينة جاءت ردا على التصور الذي «يختزل تاريخ هذا الشعر في أنه "شعر غنائي" كما كرست ذلك الدراسات الاستشراقية، رافضا أن يخضعه للتمركز حول الذات الغربية، ولسلطة التسمية فيها ضمن الاهتمام الأوروبي بالتعرف على آخرهم "الشعري" في الثقافات الوافدة عليه من الشرق»[4].

يؤكد بن الشيخ أن الشعرية العربية لا يمكن اختزالها تحت مضلة الغنائية كغرض شعري أو كجنس أدبي بالمفهوم الذي يروج له النقد الغربي، فالقصيدة العربية –حسب رأيه–

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، ج1، ص114.

(2) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص126.

(3) ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2003، م1، ص106.

(4) عبد اللطيف الوراري، جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا إلى إرثه التنويري، على الموقع http://www.jehat.com يوم 2019/05/25.

«لا تختلط مع الغناء حتى في العصر القديم، بل ترتل وتنشد مع التقطيع الذي يؤثر عنه الإيقاع، وليس بالضرورة أن تصحبها الميلوديا[*] »[1].

يسوق الناقد لتأكيد رأيه هذا جملة من القصائد لكل من البحتري وأبي تمام وأبي نواس وأبي الأحنف وأبي العتاهية، مؤكدا أن هذه القصائد تبنى على شكل تفاعلات وتعالقات، دون أن تعير أي اهتمام للحدود الفاصلة التي تقيمها الأغراض الشعرية، وعليه فإنه «لا تحقق وحدة القصيدة فعلا عبر الاتفاق الغرضي الذي يتحكم في تنظيمها ولا تمتلك القصيدة من دلالة شعرية إلا ما به تدرك كعرض أغراض طقوسي، ولسنا نمسك بشأن هذه السلسلة الخطية إلا بالمعمار الظاهر والحركة المختلفة وإن وجب أن نبحث حقيقة الشعر وواقع الشكل، فإن ذلك لن يتم إلا في اللغة»[2]. فالغرض الشعري لا يملك فاعلية في بناء القصيدة، بل إن اللغة وحدها تمثل العنصر الفاعل في إنشاء معماريتها، وهو ما يؤكد المقولة النقدية التي مفادها أن القصيدة العربية تبنى على وحدة البيت في مقابل وحدة الموضوع.

كخلاصة لما تقدم يمكننا القول أن بن الشيخ تطرق إلى الشعرية العربية مركزا على أدوات الإبداع وأنماطه فيها، وكذا مسألة الأغراض الشعرية والقافية باعتبارها عاملا صوتيا دلاليا، منتهيا إلى إبراز نظرية الشعرية ومحدداتها، وذلك من خلال حديثه عن الطابع الأجناسي والإيديولوجي وكذا الاحترافية في الشعر، بالإضافة إلى تفصيله القول عن خصائص المنجز الشعري.

---

[*] الميلوديا: مصطلح يطلق على الجانب الشعري السامي في الموسيقى، ويرى الدكتور صفاء أبو صالح في مقال له تحت عنوان "الأدب والفن" ضمن مجلة الحوار المتمدن الإلكترونية؛ أن الميلوديا هي إحدى عناصر الموسيقى الأربعة بالإضافة إلى الإيقاع والتوافق الموسيقي (الهارمونيا) والطابع الصوتي، ويقصد بالميلوديا: اللحن الذي يصاحبه في الذهن فكرة تتصل بالشعور. وتقسم مي زيادة في كتابها "كتابات منسية" الموسيقى إلى عنصرين رئيسيين: الأول الميلوديا وتسميه اللحن وتقصد به كل الموسيقى الشرقية في تاريخها الماضي وفي تطورها الحاضر جميعاً، والثاني الهارمونيا وتطلقه على الموسيقى الغربية بصفة عامة.

[1] جمال الدين بن الشيخ، الغنائية في الشعر العربي، على الموقع http://www.jehat.com يوم 2019/05/25.

[2] المرجع نفسه، يوم 2019/05/28.

ثالثا: مقاربة مشري بن خليفة:

يقدم الناقد مشري بن خليفة[*] دراسة مهمة تضاف إلى حقل الدراسات النقدية التي جعلت من الشعرية موضوعا لها، إذ يأتي كتابه الموسوم بـ "الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية" ليميط اللثام عن كثير من المفاهيم والتصورات، محاولا رصد انتقال الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة، معتمدا في ذلك على منهج استقرائي تحليلي يسعى إلى تجاوز مرحلة الوصف إلى اكتشاف القوانين الشمولية.

1/ مفهوم الشعرية لدى بن خليفة: يعترف بن خليفة منذ الوهلة الأولى أن البحث في مسألة الشعرية أمر معقد ومحفوف بالكثير من المزالق، ذلك أنها تتضمن معانٍ متعددة وغير متساوية في الحضور النقدي[1]. إلا أنها تعود في مجملها إلى التصور الذي وضعه أرسطو في "فن الشعر" حينما صرح قائلا: «إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها»[2]. محددا بذلك قواعدا للشعرية، متمثلة في المحاكاة والتعبير والنشيد، وكذا تحديده للأنواع الأدبية (التراجيديا والكوميديا).

---

[*] الأستاذ مشري بن خليفة: شاعر وقاص وناقد جزائري، من مواليد مدينة الوادي في 22 نوفمبر 1960، خريج جامعة الجزائر دكتوراه دولة سنة 2004، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب واللغات الشرقية بجامعة الجزائر، ساهم في إثراء المكتبة العربية بمؤلفات لها أهميتها الأدبية والنقدية منها: قصة للأطفال بعنوان "السمكة والفيل" سنة 1989، ودراسات نقدية متنوعة منها: سلطة النص صدر سنة 2001، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر صدر سنة 2006، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية صدر سنة 2007 في طبعة أولى ثم طبع مرة ثانية سنة 2011، المصطلح البلاغي مرجعياته وتطوره، صدر سنة 2012، والنقد المعاصر والقصيدة الحديثة صدر سنة 2013، بالإضافة إلى مجموعات شعرية منها ديوان شعر سنة 2001، ومجموعة تحت عنوان Pluie de la tentation سنة 2003، كما نذكر له دراسات أخرى قيد الطبع منها: شعرية الجسد، دراسة في شعرية نص الاختلاف، والنقد العربي القديم من الشفوية إلى الكتابة، و حوارات في الأدب والفكر.

[1] ينظر مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص23.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص73.

يؤكد بن خليفة أن الوقوف على مفهوم شامل للشعرية من الصعوبة بمكان، وهو لا يتأتى إلا من خلال البحث المعمق في التراث العربي والغربي، لتشكيل أرضية متينة يمكن الانطلاق منها لصياغة خطاب نقدي متكامل حول الشعرية العربية، باعتبار أنها لم تنل الحظ الأوفر من البحث والتحري، ذلك أن أغلب الدراسات تنطلق من رؤية تجزيئية وليست شمولية.

يستعرض الناقد أهم المحطات المفصلية في تاريخ الشعرية العربية، متوقفا عند مفهوم صناعة الشعر لدى الجاحظ وقدامة بن جعفر ومفهوم التخييل عند حازم القرطاجني، ليصل إلى تحديد نقاط التحول في النظرية الشعرية العربية الحديثة، فالتغيير الذي حدث «يعبر عن تراكمات مكبوتة داخل الشعرية العربية، لتأسيس أشكال جديدة، تنهض بمعرفتها ولغتها الخاصة، فالاختراق الذي حدث على مستوى الرؤية التي انفجرت من داخلها، وانشطرت بانشطار الصراع القائم اجتماعيا وإبداعيا، ووقع التحول من حقل "الرؤية" إلى "الرؤيا"، ومن "الواقع" إلى "الحلم" ومن "الخطابة" إلى "الكتابة"»[1]. وهو ما يثبت أن التحولات التي عرفتها الشعرية العربية جاءت تبعا للتحولات التي شهدتها البيئة العربية على الصعيدين الاجتماعي والثقافي.

هكذا يطالب الناقد بالتأسيس لشعرية جديدة، شعرية تضع لنفسها إيقاعا جديدا يعبر عن عوالم الذات في تخطيها للنص الأدبي القديم، فالشعرية وفق هذا المنظور «حركة استقطابية، تحقق بنية من الثنائيات الضدية على مستوى التجربة واللغة والإيقاع والصوت والدلالة»[2]. إبدالات تلامس روح اللغة الشعرية من خلال حقن ألفاظها بدلالات جديدة، وذلك عن طريق إحياء الموروث اللفظي أو المعجمي.

بالرغم من أن الشعرية العربية متصلة اتصالا وثيقا بنظرية عمود الشعر، إلا أن الحداثة أدت إلى «إسقاط النموذج، وإعادة قراءة التجربة الشعرية المعاصرة في ضوء إعادة

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص، ص30، 31.

[2] المرجع نفسه، ص33.

النظر بمعنى الشعرية نفسها»[1]. وعليه فإن الاختلاف بين مفاهيم الشعرية في التراث النقدي وبين الشعرية العربية حديثا هو «اختلاف بنوي، اختلاف في النسق، في النظام»[2].

يسعى بن خليفة إلى إخراج الشعرية من مجالها الضيق بطبيعة المصطلح الذي انبثقت عنه "شعر"، إلى رحابة الخطاب الأدبي عموما، فإذا كانت الشعرية علم الشعر، فإن «كلمة شعر ليست بالمعنى المتداول، أي أنها جوهريا هي علم الإبداع، لأن مصطلح الشعرية، يتضمن محاولة البحث عن نظام يحاول العقل استنباطه من أجل الكشف عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر»[3]. فهي شعرية حداثية أصبحت تعنى بوصف النصوص الأدبية عموما، من أجل الكشف عن قوانينها والوقوف عند خصائصها الجمالية، وهي تمثل التحاما بين الأسلوبية والبنيوية، وتبقى الحداثة بمثابة الوعاء الذي تصب فيه الشعرية مقولاتها.

2/ من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة: ينطلق بن خليفة من منطلق أساسي مفاده أن مفهوم الشعر لا يخضع للثبات، إنما يخضع لقانون التحول والتبدل باستمرار، وهو ما جعله يرصد انتقال الشعرية العربية من مرحلة الشفوية إلى مرحلة الكتابة محددا خصائص كل مرحلة.

أ- **الشعرية الشفوية:** يتميز الشعر الجاهلي بخاصية الشفوية، فهو لم يعتمد الكتابة والتدوين، بل اعتمد في نقله على الذاكرة والحفظ والرواية من جيل إلى آخر، فهو شعر شفوي قائم على ثقافة صوتية سماعية.

يستند الشاعر الجاهلي إلى مخزون مشترك على مستوى الصياغة بما تتضمنه من قوالب ونظم ومعجم لغوي، ذلك أن الشعر في تلك المرحلة كان ذا نبرة خطابية تعتمد أساسا

---

[1] محمد جمال باروت، في نظرية الشعرية العربية الحديثة، مجلة المعرفة السورية، دمشق، سوريا، ع260، 1983، ص74.

[2] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، ط1، 1994، ص88.

[3] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص31.

على التكرار والسماع، مما جعل الذاكرة تشكل عنصرا مهما في الثقافة الشفاهية على مستوى الإبداع والنقد.

يؤكد بن خليفة أن الشاعر الجاهلي يعتمد أساسا على الصوت والوزن والقافية والنظم الشفوي، فالخطاب الشعري وظيفته الأساسية تتمثل في «التواصل والتأثير في المتلقي، ولن يتم ذلك إلا إذا استطاع الشاعر أن يمتلك النص ويعيد إنتاجه بالإنشاد والقافية والتصريع والترصيع والتشطير، كلها وسائل تنوع في الإيقاع، لامتلاك المتلقي، والحفاظ على النص مشافهة»[1].

يسلك بن خليفة مسلكا موازيا لما ذهب إليه أدونيس الذي يرى أن الشعر الجاهلي في بدايته نشأ نشيدا مسموعا لا مكتوبا، مرتبطا بالغناء والإنشاد والموسيقى التي كانت تعبر عن ذاتية الشاعر وانفعالاته الوجدانية النابضة المتداخلة مع مشاعر الجماعة، كما أن العلاقة بين الشفوية الشعرية في العصر الجاهلي وبين السماع اتسمت بالصلابة والمتانة، ولعل ذلك يرتد – بناءا على اعتقاد أدونيس– إلى أن النقد الشعري الجاهلي أُسس على مبدأ السماع، وعلى مستوى الصلة بين الشعر وسامعه، ولم يكن الشاعر الجاهلي يلقي القصائد لنفسه، بل لغيره، لمن يسمعه ويتأثر به، ومن هنا كانت قدرة الشاعر على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع والمتلقي[2].

إن الشعرية القديمة ارتكزت في مجملها على السماع من أجل التأثير على المتلقي. فالشاعر العربي كان يضع في الحسبان أفق انتظار السامع والعرف المشترك والذوق الشائع، لذلك صارت الصياغة الشعرية أهم من الأفكار والمعاني، ذلك أن طريقة الإثبات والتعبير أهم من مدلولات القصيدة؛ فالنظم الصياغي الشفوي هو «الشكل العادي للنظم عند الشاعر

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص66.

[2] ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص22.

الأمي، بل إنه الشكل الوحيد في النظم المتاح له»[1]. لأن المعاني حسب الجاحظ مطروحة في الطريق، وإنما مدار الشعرية هو اللفظ والبيان التعبيري.

ولما جاء القرآن الكريم أحدث تحولا جذريا في الثقافة العربية، فالنص القرآني شكَّل قطيعة مع النموذج السائد، ونتج عن ذلل قراءتان: قراءة أولى تنظر إلى بلاغة القرآن انطلاقا من بلاغة الشعر الجاهلي، وهو ما منحه قدسيته الخاصة وأصبح نموذجاً يُحتذى به، إذ «أصبح الشعر الجاهلي في إطار هذه النظرة نصا مقدسا، باعتباره نصا مرجعيا»[2].

اقترب أصحاب القراءة الثانية أكثر من النص القرآني بالنظر إلى كونه خطابا كونيا وإنسانيا وروحيا وفكريا، يتضمن ثقافة ورؤيا، وهو ما أدى – بدوره– إلى نشوء نص آخر محايث يؤسس لمفهوم الكتابة وبلاغة المكتوب(*) [3].

وفي سياق حديثه عن المحطات الرئيسية لمسار تطور الشعرية العربية القديمة، تعرَّض مشري بن خليفة في فصلين له تحت عنوان "شعرية التقليد، وشعرية الخيال" إلى التحولات العميقة التي شهدتها القصيدة العربية في الفترة العباسية على أيدي مجموعة من الشعراء، منهم "أبو تمام" الذي خالف القواعد المألوفة وأعطى القصيدة دينامية جديدة تتَّسم بالغموض الذي يعد سمة أساسية للشعر. بينما بقي الشعر الحديث في مأزق سواء في اتجاهه التقليدي الذي يستعيد الماضي أو في اتجاهه الرومانسي الذي يتجاوز هذا الماضي. «هذا المنطق النظري يجعل الشعر العربي الحديث في مأزق، فهو لا يتجاوز الشعر المحدث ممثلا في أبي نواس وأبي تمام، ولا يعبر عن تحولات العصر الحديث، وإنما يعيد إنتاج

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص229.

[2] المرجع نفسه، ص79.

[*] يستعمل الناقد هنا مصطلح "بلاغة المكتوب" للدلالة على لغة المجاز التي تميز العلاقة بين اللفظ والمعنى، فبعد أن كان أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه _في نظر الجاحظ_ أصبحت لغة المجاز تشكل لغة ثانية تتبطن اللغة الأولى، وتنفتح الدلالة إثرها إلى أفق لا متناه من التأويل والتفسير.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النص الشعري المركزي من رؤية ماضوية، تكرس الخطابة، التي تنادي على الشعرية العربية الشفوية»[1]. فهي نصوص تستوعب الذاكرة الشعرية القديمة لتعيد إنتاجها، أي أنها لم تتخلص بعد من الشفوية القديمة، وهو الأمر الذي يبدو واضحا في قصائد محمود سامي البارودي وأحمد شوقي على سبيل المثال.

ب- شعرية الكتابة: انتقلت الشعرية العربية من مرحلة الشفوية إلى مرحلة الكتابة، فبعد أن كان الشاعر يرتكز على الصوت والوزن والقافية والإلقاء قصد التأثير في المتلقي، فإن الشعرية الحديثة خرجت عن النموذج أو المعيار القديم وأصبحت تعتمد الكتابة التي «لا تخاطب السامع عبر أذنه، وإنما تطرح أمام الآخر نصا يشاهده ويتأمل فيه. إنها، بتعبير آخر، لا تخاطب الجمهور "العام" شأن الخطابة، وإنما تتوجه إلى القارئ "الخاص". (العام والخاص هنا لا للتفصيل، بل لتحديد النوع) والقارئ هنا، لا يقف أمام النص المكتوب وقفة السامع أمام الخطبة: يقتنع ويؤمن، أو يرفض ويبقى على رأيه. وإنما يدخل في النص ويتأمله»[2]. فهذا التحول العميق أدى إلى الخروج عن القواعد الكلاسيكية وتأسيس قواعد جديدة.

تأسست الممارسة الكتابية على مفاهيم وتصورات مغايرة للنمطية القديمة، لخصها بن خليفة في شكل قواعد كالآتي[3]:

_ أن القارئ حل محل السامع الذي لم يعد عنصرا أساسيا في عملية الإبداع.

_ أن المبدع (الشاعر) ينتج نصه دون الاحتكام إلى خارج النص، كما أنه أصبح يجد جوهر إبداعه في عمق ذاته لا في خارجها.

- أصبحت الكتابة تخاطب القارئ الذي يعيد إنتاج المعنى.

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص، ص100، 101.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص310.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص199.

إن الكتابة – في نظر الناقد– تتطلب من الشاعر «رؤيا للعالم وأشيائه الجديدة، ويترتب عن تلك الرؤيا طريقة تعبير جديدة، لا وجود لها من قبل»[1]. فالنص هنا خرق للمألوف، وبحث دؤوب لكشف طاقات الوجود الكامنة.

وفي هذا الصدد يقترح أدونيس مفهوم الرؤيا الذي يميز الكتابة، فالشعر الجديد شعر رؤيا، والرؤيا بطبيعتها «قفز خارج المفاهيم القائمة. هي إذن، تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها»[2]. إذ يأتي الشعر الحداثي للكشف عن عالم يتجدد باستمرار، كشف يتجاوز المألوف الواضح إلى الغموض الذي يفسح المجال للمتلقي ليعيد إنتاج الدلالة بممارسته للتأويل والتفسير، إذ يُعَدُ –هو كذلك_ منتجا للنص، فهو يمارس فعل الكتابة مرة ثانية.

3/ تحولات الشعرية العربية المعاصرة: يرى الناقد مشري بن خليفة أن الشعر الحر تحوَّل لدى "نازك الملائكة" إلى قواعد جديدة، أشبه بالقيود على أساس أن هذا الشعر هو ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ولذلك انتقدها كل من "جبرا إبراهيم جبرا" و"أنسي الحاج" على هذا الفهم القاصر والذي يخلط بين قصيدة التفعيلة والشعر الحر الذي هو في الأصل ترجمة للمصطلح الفرنسي (vers libre). أو الانجليزي (free verse).

ويؤكد بدر شاكر السياب أن انبناء القصيدة الحرة على التفعيلة لم يكن إلا قفزة على المستوى الخارجي الشكلي لا غير، وحصلت هذه القفزة كنتيجة لعملية التأثر بالنموذج الذي يقدمه الأدب الغربي[3]، وهو ما جعل حركة الشعر تأخذ منحا مغايرا فيما بعد.

---

(1) مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص199.

(2) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص09.

(3) ينظر إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص28.

إن الثقافة العربية صارت تستوعب هذه التحوُّلات وتقبل هذه المفاهيم، إذ يرصد بن خليفة في هذا الصدد نقلتيْن على مستوى الشعر العربي المعاصر:

الأولى: انتقال الشعر العربي من (الشعر الحر) إلى (القصيدة الحديثة).

والثانية: الانتقال من (الشعر المنثور) إلى (قصيدة النثر).

يفصل الناقد الحديث أكثر حول النقلة الثانية، ذلك أن «تمييز هذه النقلة ضروري جدا، حتى نفهم القوانين الداخلية، التي ساعدت على تطور الشعر العربي الحديث من القصيدة إلى النص»[1].

ظهر الشعر المنثور في الربع الأول من القرن العشرين، ليصبح شكلا جديدا من أشكال الكتابة الشعرية في ذلك الوقت، وقد ساهم في بلورته وتحديد ملامحه مجموعة من الشعراء، منهم: أمين الريحاني وجبران خليل جبران وخليل مطران ومي زيادة ومحمد لطفي جمعة وغيرهم.

أُعْتُبِر الشعر المنثور شكلا مغريا لهؤلاء الشعراء لما كان يتميز به من آليات متجانسة، ومخالفة لأنماط الشعر المألوفة، حيث برزت فاعلية التكرار الصوتي واستثمر كتاب الشعر المنثور طرائق موجودة في الشعر الموزون ووظفوها لإيقاعات النثر.

أخذت حركة الشعر المنثور في التراجع والانحسار لتظهر فيما بعد – في أربعينات القرن الماضي بالتحديد– حركة أكثر فاعلية عرفت بحركة الشعر الحر التي برزت إلى الأفق مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، ومن بعدهما عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي ومحمد الفيتوري وأمل دنقل وأدونيس وخليل حاوي ونزار قباني ومحمود درويش وسميح القاسم وغيرهم.

شكلت قصائد نازك والسياب الإطار النظري المؤسس للشعر الحر، وجسدت أفقا جماليا مغايرا للشعرية القديمة، تتسم بالحرية والتدفق والتحوّل العميق على صعيد البناء الموسيقي، وأنماط التعبير الفكرية والإبداعية.

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص199.

بالرغم من النقلة التي شهدتها القصيدة العربية بظهور الشعر الحر، إلا أن هذا التحول لم يخرج كليا عن نمط القصيدة القديمة، إنما هو يتيح مجالا أوسع للتشكيل الموسيقي، فهو لا يمثل «حركة التجديد بل تعديل في نظام من أجل ما يلائم التعبير الجديد. لذلك سمي "الشعر الحر" أي الشعر الذي تحلل من قيود الأوزان العروضية ومن نظام القوافي»[1]. فالتغيير كان على مستوى الشكل العام لا غير.

يؤكد بن خليفة أن قصيدة النثر تمثل تحولا جذريا في مسار الشعرية العربية المعاصرة، إذ مست جوهر الشعر وقامت على تحويل علاقات اللغة، فهي من حيث التصور تقوم أساسا على التجريب والتعدد، وتعلن عن شعريات تقدم مفاهيم حديثة للقوانين البنائية للقصيدة، وهو ما يؤكد وجود أنساق شعرية متعددة والانخراط في نسبية تمكن الشاعر من خوض المخاطرة والتجريب، والانتقال من تطور أحادي إلى تطور تعددي ومن شكل مغلق إلى شكل مفتوح[2].

إن قصيدة النثر «عالم كامل منتظم، جميع أجزائه متماسكة، كاملة بذاتها، وتحمل معناها وغايتها، فلا يمكن أن تسمى صفحة نثر، مهما كانت شعرية، تدخل في رواية، أو صفحات أخرى، قصيدة نثر»[3].

استقرت قصيدة النثر وأصبحت ظاهرة في الشعرية العربية المعاصرة، بعد أن اكتسبت تصنيفها كجنس أدبي، واتخذت لنفسها تسمية "قصيدة النثر"، فهي تتمتع بخصوصية القصيدة العربية مع فارق الجنس، رغم كل ما قيل حولها، من أنها ذات أصل وإبداع غربي، أو أنها تجربة غربية. وذلك لأن الممارسة الشعرية العربية، الحداثية منها، ومع ائتلافها مع مفاهيم الحداثة الغربية، إلا أن المغايرة في خصوصية التجربة العربية وسياقاتها مع خصوصيات وسياقات التجربة الغربية، أتاح لقصيدة النثر العربية أن تكون ذات خصوصية

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص189.

[2] ينظر مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص178.

[3] أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، ربيع 1960، بيروت، لبنان، ص81.

عربية على مستوى الشكل والإيقاع وروح الشعر العربي[1]، لأن لغة الخلق فيها هي اللغة العربية بإيقاعها وجرسها.

تعد قصيدة النثر أرقى أشكال الكتابة الشعريـة، إلا أنها لا تجسد شكلا نهائيا مطلقا –على رأي بن خليفة– فهي «مغامرة نصية في عوالم اللغة المتعددة. ومن ثم كانت الرغبة في تكسير الثابت والبحث المستمر عن المجهول والمدهش، فكانت التسمية "قصيدة النثر" تكسيرا لما هو متعارف عليه، في تحديد مفهوم الشعر، وتكريس مفهوم الشعرية والتي هي إمكانات مفتوحة الأبعاد»[2]. وبما أن الشعرية هي نداء التجدد، فإنها من جهة أخرى تمارس فعل الثورة على الواقع، وتتجاوز كل ما هو مألوف، بتفعيلها لحركية الانزياح.

تعد قصيدة النثر أرقى أشكال الكتابـة الشعرية، إلا أنها لا تجسد شكلا نهائيا مطلقا –على رأي بن خليفة– وعليه فإن الشعرية العربية لا يمكن لها أن تستقر عند حدود قصيدة النثر، بل لابد لها من البحث المستمر والدؤوب عن أشكال أخرى أكثر اتصالا بواقع الإنسان وآلامه وهمومه، وهو ما لمسناه في أنماط من الشعر الذي تخلى عن كل عناصر الشفوية والتقليدية، ووظف تقنيات وألاعيب أكثر تعقيدا، إذ «يأتي بالفراغ كعنصر إيقاعي، ويوظف علامات الترقيم والرموز الرياضية»[3]. وهو الأمر الذي يظهر جليا فيما يعرف بالأدب التفاعلي.

وفي الأخير وبناءً على ما سبق يمكن القول أن كتاب "الشعرية العربية؛ مرجعياتها وإبدالاتها النصية" للأستاذ مشري بن خليفة، كتاب رائد في النقد الجزائري المعاصر، قدم من خلاله دراسة شاملة للشعرية العربية منذ الشفوية الجاهلية، مرورا بشعرية النظم القرآني، وانتهاءً بشعرية قصيدة النثر.

---

[1] ينظر فارس الرحاوي، إشكالية قصيدة النثر بين المفهومين الغربي والعربي، على الموقع:
https://www.arabicnadwah.com ، يوم 2019/07/03.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص177.

[3] المرجع نفسه، ص193.

وعلى الرغم مما لاحظناه من تطابق تام بينه وبين المفاهيم التي جاءت في كتاب الشعرية العربية لأدونيس، لاسيما أثناء تفصيله الحديث عن الشعرية الشفوية وشعرية الكتابة وشعرية الفضاء القرآني، إلا أن الكتاب حاول أن يقدم إضافة مهمة من أجل ممارسة الشعرية التي لقيت ردود أفعال كثيرة من قبل النقاد والمبدعين، باعتبارها كتابة غامضة ومبهمة لا يفهمها إلا من تكبد عناء البحث في مفاهيمها وخصوصياتها.

رابعا: مقاربة عبد الله العشي:

قدم الأستاذ عبد الله العشي دراسة مهمة في هذا المجال تحت عنوان "أسئلة الشعرية" متناولاً العديد من القضايا المتصلة بموضوع الشعرية، مما يدل على نظرة ثاقبة حول هذا الموضوع، إذ قسم الأسئلة المتعلقة بموضوع الشعرية إلى ثلاث أسئلة رئيسية؟ سؤال الإبداع، سؤال الماهية، وسؤال الوظيفة، مخصصاً لكل واحد منها باباً كاملاً تتدرج ضمنه العديد من الفصول، محدداً من خلالها العناصر التي تحقق الشعرية ليخلص في الأخير إلى أن «أي نظرية في النقد لن تكون مجدية إلا إذا كانت مؤسسة على نظر في مفهوم الشعر، وإن أية نظرية في مفهوم الشعر لا يمكن أن تكتمل إلا إذا قامت على فهم معالم التجربة الداخلية التي تتم في حركتها عملية ولادة القصيدة»[1].

1/ مفهوم الشعرية من وجهة نظر عبد الله العشي: يؤكد الناقد أن الشعرية «مصطلح يطلق عادة ليدل على العناصر التي تجعل الشعر شعرا لا غير»[2]، متفاديا الدخول في الخلاف الذي وقع فيه النقاد حول مفهوم الشعرية، ليجعلها تقف عند حدود الشعر دون باقي الفنون الأدبية، وهو المفهوم الذي أكده جون كوهين من قبل عندما صرح قائلا أن الشعرية علم موضوعه الشعر[3]، وبهذا المعنى تكون الشعرية متعلقة بنمط أدبي واحد، وهو القصيدة المتفردة والمتميزة باستعمال النظم، إلا أن هذا المفهوم يبقى كلاسيكيا، ذلك أن الشعرية تجاوزت الاتصال بجنس الشعر فقط، وأضحت تتصل بجميع الفنون الأدبية.

يدافع العشي عن رأيه بخصوص الشعرية في العديد من المواضع، إذ يؤكد أن الشعر هو الذي يتحول من كلام عادي إلى لغة شعرية، وذلك جوهر الشعرية، ويستدل الناقد على ذلك بالعودة إلى التراث النقدي.

---

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص271.

[2] المرجع نفسه، ص148.

[3] ينظر: جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص23.

يشير الناقد إلى أن أشمل نظرية حاولت الإحاطة بالشعرية هي نظرية "عمود الشعر"، معترفا أنها «الصياغة التنظيرية الوافية في خصائص الشعر الجيد»[1]، ذلك أن المعايير التي وضعها المرزوقي لتحديد الشعر الجيد، والمتعلقة باللفظ والمعنى والتشبيه والوصف والنظم والاستعارة وعلاقة اللفظ بالمعنى، هي الأوصاف التي تحقق الشعرية حسب رأيه.

2/ خصائص الشعرية عند العشي: إذا كان العرب قديما اهتموا بالجانب اللغوي والبلاغي في تحديدهم للشعرية، فإن نظرة الشعراء العرب المعاصرين اختلفت جذريا عن سابقيهم، فالقصيدة العربية الحداثية «أخذت أبعادا متعددة على المستوى الفلسفي والجمالي، فأصبحت جميع العناصر المكونة للقصيدة الداخلية والخارجية خاضعة للتطور الشامل، والمقصود بتلك العناصر: اللغة والصورة والإيقاع والشكل الخارجي والموضوعات»[2]، هذه العناصر التي يمثل تآلفها فيما بينها كيانا متكاملا في البناء الشعري الذي يأتي تعبيرا عن التجربة الشعرية من جهة، ويجسد وحدة الشكل والمضمون من جهة أخرى.

يستعرض الناقد أهم خصائص الشعرية كالآتي:

أ- الفجائية: إذ لابد للشعر أن يمتلك عنصر المفاجأة التي تذهل القارئ الذي يتلقى القصيدة من زاوية لم يكن ينتظرها، إلا أن هذا العنصر في نظر الناقد يعد مقياسا عاما، فما يعد مفاجئا لمتلقٍ قد لا يعد مفاجئا لمتلقٍ آخر[3]، وذلك حسب جمالية النص وزخمه المعرفي والشعوري من جهة، ودرجة اطلاع المتلقي من جهة أخرى، فالمتلقي المطّلع قد لا تفاجئه إلا النماذج النادرة، بينما المتلقي العادي قد تفاجئه كل القصائد.

ب- الإثارة: وهو مقياس يرتبط ارتباطا وثيقا بسابقه (مقياس الفجائية)، إذ يمكن اعتبار الإثارة فعلا من قبل الشاعر، والفجائية ردة فعل من قبل المتلقي، ويطلق عليه أدونيس

---

(1) عبد الله العشي، أسئلة الشعرية ، ص149.

(2) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، دار رسلان، دمشق، سوريا، 2008، ص83.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص151.

مصطلح الكشف؛ إذ يرى أن أهمية الشاعر تقاس بمدى إثارته، أي بالعالم الذي أراد أن يكشف عنه[1].

ج- الاختلاف: وهو عنصر مهم لتحقيق عنصري الفجائية والإثارة، ذلك أن القصيدة الجيدة -حسب نزار قباني- هي النسخة الأولى التي ليس لها نسخة ثانية، سابقة لها أو لاحقة بها[2]. ويمكن اعتبار مصطلح الاختلاف مرادفا لمصطلح الفرادة الذي يحقق جوهر الشعرية.

د- الرؤية: يميز اللغويون بين مصطلحي الرؤيا والرؤية، فالأول يستعمل في سياق متصل بالحلم والخيال، أما الثاني فهو يأتي بمعنى الملاحظة البسيطة بالعين المجردة، وتكون في حالة اليقظة.

يؤكد أدونيس أن الرؤيا «وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات، ويحدث الانفصال في حالة النوم وتسمى الرؤيا عندئذ حلما، وقد يحدث في اليقظة»[3].

أما غالي شكري فقد ربط مصطلح الرؤية بالتشخيص الفكري للواقع[4]، وهو ما يحصل لدى الشعراء والأدباء والفنانين.

يرى الناقد عبد الله العشي أن الرؤية صفة للشاعر العظيم الخالد، إذ «لا يمكن للقصيدة التي لا يجمعها نسق رؤيوي محدد أن تحقق وجودها وفعاليتها الجمالية، ستظل - في غياب هذا النسق- مجموعة من الانطباعات والخواطر المتغيرة التي لا تعبر عن رؤية شاملة بقدر ما تعبر عن حاجة فردية عابرة وضيقة»[5]. فهي فلسفة خاصة بالشاعر يقدم من خلالها تصورا شموليا للعالم. ومن هذا المنطلق يعتبرها الكثير من الشعراء بمثابة وجه من أوجه الشعرية، فهذا عبد الوهاب البياتي يرى أن القصيدة «رؤيا كونية أو شمولية

---

(1) ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية ، ص، ص152، 153.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص153.

(3) أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، أزمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1983، ص166.

(4) ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص75.

(5) عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص155.

مكثفة للوجود المعاش الذي تعبر عنه، ولقد ذهب الزمن الذي كان فيه الشاعر يكتبها مجزأة»[1]. وهو الطرح الذي جسده مفهوم رؤية العالم في البنيوية التكوينية، إذ ربط غولدمان رؤية العالم بالواقعة الاجتماعية التي تتلاحم فيها رؤية طبقة من الطبقات الاجتماعية مع الواقع، وهو ما منح هذه العلاقة بعدا جديدا يرتقي إلى مستوى العلاقة الجدلية بين الرؤية والواقع، ومن ثم فهي بعيدة عن أي نزعة ذاتية أو فردية.

هـ- الإنسانية: يواصل الناقد تفكيكه لمختلف خصائص الشعرية، إذ يعرج على النزعة الإنسانية للشعر والأدب عموما، مؤكدا أن شعرية النص الأدبي تتحدد وفقا لارتباطه الحميمي بالقضايا الجوهرية للإنسان، وليس في الارتداد نحو الذات أو التغني بالقضايا الفردية، ذلك أن «الشعر الحقيقي هو الذي يعلن ولاءه للإنسان؛ أي لقيم الحرية والعدالة والمحبة والحياة»[2]. وتغدو النزعة الإنسانية - تبعا لذلك- رسالة اجتماعية تهدف إلى إصلاح الإنسان والنهوض به، وهي ثورة ضد التعصب وما يدور في المجتمع مع فوارق، وفي ضوء هذا التصور يؤكد العشي أن الشعرية «هي امتلاء النص الشعري بالحضور الإنساني، أي بمعاناة الإنسان وهو يواجه "البربرية" في كل صورها، والقهر في كل أشكاله، ويتحدى من أجل أن يغير نمط الحياة. فعلى الشاعر أن يقف مع هذا الإنسان وهو يتحدى مملكة الشر والموت»[3].

إن النص الأدبي يكون هيكلا دون روح ما لم يكن متصلا بجوهر الإنسان وقيمه ومعاناته وآلامه وآماله، وما في الواقع الإنساني من نقص وقصور، إذ يأتي النص الأدبي لاستكمال هذا النقص ومعالجة ما في الوجود من قصور ونشاز، وهو التصور الذي فصل فيه العديد من الشعراء، فهذا صلاح عبد الصبور يتحدث عن النزعة الإنسانية للشعر باعتبارها مقياسا جماليا، فالشاعر والفيلسوف والنبي يتشاركون في هدف واحد وهو تخليص

---

(1) محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ص140.

(2) عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص158.

(3) المرجع نفسه، ص157.

الإنسانية من النقص والخلل والفوضى[1]، والسعي إلى الرقي بها إلى مستوى المثالية والنقاء الأخلاقي.

و- الصدق: يعتبر الصدق قيمة شعرية مهمة، ذلك أن الشعر لا يقف عند حدود الصناعة اللغوية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى المعاني الشعرية ومدى ارتباطها بالواقع.

يرتبط الصدق بكيفية التعاطي مع العمل الأدبي باعتباره وحدة كليّة «لا تسعى للانسلاخ عن الواقع الذي أنتجها، بل هي تسعى إلى تجاوزه»[2]. وخرق قواعده وتخطّيها بقول مخيّل قد يجعل الكذب والامتناع والتناقض سمة تطبع ذلك الإبداع، مبتعدا فيه عن القول الصادق.

يرى عبد الله العشي أن الصدق في العمل الأدبي هو بمثابة البرهان بلغة الرياضيات، فهو «يؤكد مدى صحة التجربة الشعرية، أي مدى أصالتها وانبثاقها عن حالة شعرية سليمة، وهي الحالة التي يسندها ميراث شعوري وفكري وذهني مسبق»[3]. فهو الذي يجسد التعبير الصادر عن الأعماق، يؤكد فيه الشاعر مدى تعلقه بقصيدته، لذلك فإن أصدق القصائد في الشعر العربي – في نظر عبد العزيز المقالح- هي تلك التي كتبها الشاعر بدم قلبه، فقد توافر لها من الصدق، ومن سيطرة العنصر الوجداني ما جعلها جديرة بأن تكتب بدم القلب[4]. وقد وظف مصطلح "الدم" للدلالة على الحرارة والقوة والصدق، فهو رمز لمجابهة الموت واستمرار الحياة، مثلما هو الدم الذي يجود به المقاومون والأحرار باعتباره نور وضوء في دروب الثورة.

ويؤكد العشي أن الصدق سمة طبيعية في الشعر، فالقصيدة «نتاج انفعال غير عادي، يصعب على الشاعر أن يكتمه في داخله فيصبه – في حالة من الوجد- في قالب لغوي، والقصيدة، التي هي آخر مرحلة من مراحل معاناة الإبداع، هي صادقة بالضرورة،

---

(1) ينظر: صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1993، ص 98.

(2) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص6.

(3) عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص160.

(4) ينظر: عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1981، ص56.

فإذا لم تكن صادقة فإن ثمة قفزا على إحدى المراحل في عملية الإبداع، وبخاصة مرحلة الانفعال والانصهار الداخلي للمكونات الشعرية»[1]. وعليه فإن شعر المناسبات أقل الأنماط ارتباطا بالصدق، باعتباره مجرد قوالب لغوية بعيدة عن حرارة القلب وصدق العاطفة، فهو يكتب بطريقة يكون فيها الاهتمام منصبا أساسا على الصناعة اللفظية، دون الاكتراث بما يلحق المعنى من تجاوز لحدود المعقول.

3/ وظائف الشعرية: يعترف الناقد أن تحديد وظائف الشعرية مسألة من الصعوبة بمكان، إلا أنه يحصرها في نمطين رئيسين: الأول يرتبط بالوظيفة الكلية والثاني يرتبط بباقي الوظائف الجزئية؛ وهي الوظيفة الاجتماعية، الوظيفة الإنسانية، الوظيفة المعرفية، الوظيفة الجمالية، الوظيفة النفسية، والوظيفة الأخلاقية.

أ- **الوظيفة الكلية:** يشير الناقد إلى أن «الشعر مهيأ لأن يؤدي كل الوظائف الممكنة، فإن كان الشعر يتكون من عدد كبير من العناصر، اللغوية والعاطفية والجمالية والمعرفية والاجتماعية والنفسية وغيرها، فإن وظيفته ستتعدد بتعدد هذه العناصر؛ بحيث يصعب على المتأمل الفاحص للشعر أن يختصر الوظيفة في واحدة»[2]. فالشعر حسبه لا يختص بوظيفة بعينها، وإنما بإمكانه أن يؤدي كل الوظائف الممكنة في الحياة، باعتباره نظرة شمولية للحياة وإدراكا كليا للكون.

يستند الناقد إلى نصوص عدد من الشعراء العرب الذين أكدوا على الوظيفة الكلية للشعر، دون أن يهملوا باقي الوظائف الجزئية، لعل أهمهم عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وعمر أزراج وغيرهم، كما يعود الناقد أيضا إلى تصورات الشعراء الغربيين حول وظائف الشعر؛ إذ يأتي في مقدمتهم الشاعر الانجليزي "ستيفن سبندر" الذي أوكل للشعر مهمة «المحافظة على الحياة كلها»[3]؛ أي المحافظة على حياة الإنسان وهويته وكل ما

---

(1) عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص160.

(2) المرجع نفسه، ص218.

(3) المرجع نفسه، ص232.

يتصل به. أما الشاعر الفرنسي "سان جان بيرس" فقد أكد هو الآخر أن الشعر رسالة كلية، فإذا كان الشاعر يعبر عن ذاته، فإنه في الوقت نفسه يعبر عن واقعه، وعليه فإن ثمة وظيفة متعدية تجمع وضع الشاعر بالوضع الإنساني الكلي[1].

ب- الوظائف الجزئية: صنفها الناقد إلى ستة أصناف:

- الوظيفة الاجتماعية: وهي أكثر الوظائف وضوحا، فالشعر «يؤدي وظيفة اجتماعية مما يتطلبه المجتمع لتلبية حاجاته، لأنه من الطبيعي أن تكون الظواهر الاجتماعية قد نشأت عن حاجة في المجتمع تبحث عن الإشباع أو تعبر عن إشكال، وإلا فلا مبرر لنشوئها»[2]. فالشعر يسعى إلى السمو باللغة لتكون وسيلة للتعبير عن هموم المجتمع وآلامه وآماله وواقعه.

يشير الناقد إلى أن الدور الاجتماعي الذي يؤديه الشعر يكون نابعا من ذات الشاعر، وليس مفروضا عليه، إذ لا يجب أن يكون موظفا لدى أية مؤسسة اجتماعية، وإنما يكون هو نفسه مؤسسة بكل ما يؤديه من وظائف مرتبطة بالواقع والمجتمع. كما أن الدور الاجتماعي الذي يُناط بالشعر لا ينبغي أن ينفي عنه خصوصيته فيتحول إلى مجرد خطاب سياسي أو اجتماعي، بل يؤدي وظيفته الاجتماعية بوصفه شعرا لا غير[3]. إذ لابد أن يبقى محافظا على خصوصيات التجربة الشعرية وسماتها الإبداعية.

- الوظيفة الإنسانية: وهي وظيفة تقترب في ماهيتها من الوظيفة الاجتماعية، وذلك من خلال «الاهتمام بالإنسان والمجتمع والحياة، غير أنها تفترق عن الوظيفة الاجتماعية من حيث أنها لا تنطلق أساسا من أي اعتبار إيديولوجي، طبقي أو قومي أو مذهبي. إن الشاعر الذي يتبنى هذه الوظيفة يهمه الإنسان مجردا عن انتماءاته الفكرية وولاءاته السياسية،

---

[1] ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص233.

[2] المرجع نفسه، ص237.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص238.

ومرتبطا فقط بانتماءاته إلى الإنسانية»[1]. فالتجارب الشعرية ذات البعد الإنساني تتجاوز التاريخ والانتماء الجغرافي والثقافي، لتؤسس منظومة إنسانية مشتركة وشاملة. وعليه يبقى الشعر حسب محمد قطب «تصور كوني إنساني.. مفتوح للبشرية كلها، لأنه يخاطب الإنسان من حيث هو إنسان ويلتقي معه كذلك من حيث هو إنسان، ومن يستطيع أي إنسان أن يتجاوب مع هذا التصور، ويتلقى الحياة من خلاله»[2].

– الوظيفة المعرفية: يستمر الناقد في عرض أهم وظائف الشعر، إذ ينتقل إلى الحديث عن الوظيفة المعرفية التي يقصد بها «ما يقدمه الشعر للإنسان على مستوى الوعي والفهم والإدراك من أفكار ومعارف تثري وعيه بالحياة، بما تجيب عليه من تساؤلات، أو تحله من ألغاز، أو تكشف عنه من أسرار، سواء في الإنسان أم في الواقع أم فيما وراء الواقع»[3]. أي أنه يقدم للإنسان معارف غير محدودة تتصل بصفة مباشرة بكل ما يطرحه من تساؤلات واقعية أو غيبية. فالنص الأدبي والفن عموما يحمل مهمة «الكشف عن حقائق الكون والطبيعة الإنسانية وماهية الوجود الإنساني وسط تناقضات الحضارة المعاصرة وإشكالياتها المختلفة»[4].

– الوظيفة الجمالية: لعل المتعة الجمالية هي الوظيفة التي سعى الشعر جاهدا إلى تحقيقها منذ أن وجد، فالشعر «كلمة جميلة تنمو ضمن مفاصل الحياة ومن خلالها فتسجل أسمى معالمها وأعمق بواطنها كحلم جميل تسعد إليه النفس وتسمو إليه الروح حتى في حالة شقائها»[5].

---

(1) عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص246.

(2) محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط6، 1983، ص183.

(3) المرجع السابق، ص250.

(4) عبد الحافظ بخيت متولي، وظيفة الأدب بين النفعية والجمالية، المجلة الثقافية الجزائرية، على الموقع: https://thakafamag.com يوم 2020/03/20.

(5) فاتح نصيف الكيلاني، جمالية الشعر المعاصر، صحيفة المثقف، على الموقع http://www.almothaqaf.com، يوم 2020/03/27.

يشير الدكتور عبد الله العشي إلى أن أكبر من دعا إلى هذه الوظيفة من شعرائنا المعاصرين نزار قباني ويوسف الخال[1]. رغم أن الكثير من الشعراء ممن تحدثوا عن باقي الوظائف لم يهملوا البعد الجمالي للشعر.

يصرح نزار بأن الوظيفة الأولى والأخيرة بالنسبة للشعر هي الجمال، لذلك «يتجنى على الشعر الذين يريدون أن يغل غلة وينتج ريعا، فهو زينة وتحفة باذخة فحسب.. كآنية الورد التي تستريح على منضدتي، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة.. وصداقة العطر..»[2].

أما يوسف الخال فهو الآخر يسير في نفس الاتجاه؛ إذ يرى أن الشعر «فن جميل لا غاية له إلا تقرير الجمال في الأرض كالموسيقى والمعمار والنحت والرسم، ولا هَمَّ له إلا أن يبهج النفس البشرية»[3]. إلا أن المتأمل في الواقع الشعري سيدرك حتما أن الشعر يتجاوز تحقيق المتعة والجمالية إلى تحقيق وظائف أخرى مختلفة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الجمال يبقى أمرا انطباعيا نسبيا في الغالب، فلا توجد ضوابط معينة أو معايير دقيقة لظبطه.

– الوظيفة النفسية: يشير الناقد إلى أن العملية الإبداعية عموما والشعر بصفة خاصة يحقق وظيفة نفسية تضاف إلى باقي الوظائف السالفة الذكر، وهذه الوظيفة تبدو «منسجمة مع ذات الشاعر وتستجيب لطبيعة تكوينه النفسي الرافض، والطموح إلى الأفضل، وبين هذين الواقعين تتأزم الذات الشاعرة تتكاثف في أعماقه الطاقة الوجدانية والشعورية مما يتطلب "تفجيرا" يعيدها إلى حالة الاتزان، وهذا التفجير لن يكون سوى عملية الكتابة»[4]. أي أن النص الشعري يكون تفريغا لحالة القلق والكبت والتأزم التي يعانيها الشاعر، إذ ينظر علماء النفس للفن عموما على أنه «معرض للأنا واللاشعور البعيد ومطية للمكبوتات، فكل

---

[1] ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص259.

[2] نزار قباني، طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط13، 1974، ص هـ.

[3] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص91.

[4] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص265.

مكبوت يحاول أن يجد له ما يتسرب من خلاله ويخفف من غلوائه»[1]. وقد أشار النقاد العرب القدامى إلى أن الشعر «نفاذ في عمق النفس فيحدث فيه من التأثير ما يشبه السحر»[2].

– الوظيفة الأخلاقية: تعتبر الوظيفة الأخلاقية من أهم الوظائف التي يسعى الشعر إلى تحقيقها، ولعل ارتباط الشعر بالأخلاق يعود إلى زمن قديم، وبالتحديد منذ عهد أفلاطون الذي طرد الشعراء من جمهوريته لأسباب أخلاقية بالدرجة الأولى، كما أن حازم القرطاجني ربط الشعر بغايات أخلاقية، تتمثل في الحث على الفضائل والدعوة إلى الابتعاد عن الرذائل؛ فالشعر عنده محاكاة لأشياء جميلة، فهو يعمل على بث تلك القيم النبيلة من خلال التأثير المصاحب لعملية التخييل الشعري.

أما في الشعر المعاصر فقد تحدث الناقد عبد الله العشي عن هذه الوظيفة؛ إذ يؤكد أن الشعر يرتبط بشكل أساسي بالصدق مع النفس والإخلاص في التعبير عن المشاعر القابعة فيها، ثم التعبير عن الآخرين بصورة صادقة لا تحتمل الزيف والنفاق[3].

يدعم الناقد رأيه بموقف الشاعر صلاح عبد الصبور الذي يرى أن مهمة الشعر العربي هي إرساء القيم الأخلاقية الجديدة التي تنسخ الفضائل القديمة، لتحل محلها فضائل جديدة قوامها الصدق والشجاعة والمسؤولية[4]. وعليه فإن للشعر دور مهم في توجيه المتلقي وتهذيب أخلاقه، لما له من تأثير مباشر على السلوك الإنساني.

من خلال تتبعنا لأهم المفاهيم التي ساقها الناقد حول مفهوم الشعرية يمكننا القول أنه يعتبرها من المسائل المهمة الواجب دراستها في إطار نظرية الشعر، إذ يعتبرها مصطلحا يطلق على العناصر التي تجعل من الشعر شعرا لا غير. أي أن الشعرية عنده تندرج ضمن

---

[1] بتول أحمد جندية، تآزر الحضاري والجمالي في وظيفة الشعر العربي القديم، دار النهضة، دمشق، سوريا، ط1، 2017، ص251.

[2] المرجع نفسه، ص167.

[3] ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص267.

[4] ينظر: نبيل فرج، مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص56.

شعرية الشعر، إذ يربطها بالشعر ومعانيه وألفاظه وطريقة صياغته ووظائفه وعناصره من حس وخيال وغموض وإبداع... فهو بذلك يتبنى مفهوم شعرية جون كوهين حين يحصر الشعرية في جنس الشعر لا غير.

خامسا: مقاربة عبد الله حمادي:

في دراسة بعنوان: "الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع" يقدم الأستاذ عبد الله حمادي الشعرية كبحث حول «ماهية الفعل الشعري في القصيدة»[1]، وقد ناقش من خلاله جملة من القضايا تتعلق بالصراع بين التقليد والتجديد في الشعر العربي القديم، وكذا الشعر والدين، بالإضافة إلي قضايا الحداثة والمعاصرة في القصيدة العمودية وكذا التأمل الدلالي في الخطاب الشعري المعاصر.

يرى عبد الله حمادي أن الشعرية تقوم على إحداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللغة حين تسند صفات الأشياء غير المألوفة، فتربك القرائن بين المسند والمسند إليه، وكذلك إسناد وظائف الألفاظ تفجر الألفاظ معانيها لأدائها[2]، وهو ما يدفعنا للقول أن الشعرية في نظره تختص بالبحث في السمات الإبداعية للقصيدة.

1/ الاتباع والابتداع في الشعرية العربية: رغم ما حظيت به الشعرية في التراث النقدي من تأسيس وتنظير، إلا أن الناقد عبد الله حمادي –على غرار الكثير من النقاد العرب الحداثيين– لم يجعل من هذا الإرث النظري مرجعية أساسية أثناء تحديده لمصطلح ومفهوم الشعرية، بل سارع إلى تحليل نظرية الشعر لدى القدامى ووقف مطولا عند قضية الصراع بين التقليد والتجديد فيه.

ففي فصل تحت عنوان "الاتباع والابتداع في الشعرية العربية" يعود بنا الناقد إلى الدروب والمسالك التي سلكها الشعر العربي منذ نشأته تقريبا، ليؤكد أن الشعر العربي ظهر إلى الوجود انطلاقا من «مخاض القبيلة، ونشأ وترعرع وتربى بين أحضانها، ومن مضاربها استنشق أولى نكهة للحياة، ومن طنبها وعمدها وأوتادها وأثافيها استشرف ديمومة النظام وسذاجة الانسجام»[3]. فالشاعر العربي وقتئذ لم يكن يملك الحرية المطلقة أثناء ممارسته

---

(1) عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001، ص184.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص184.

(3) المرجع نفسه، ص3.

للكتابة، فقد كانت مؤثرات البيئة والقبيلة تدفع بالشاعر إلى التعبير عن الوعي الجمعي والضمير القبلي على حساب النزوع إلى التفرد والانشغال بهموم الذات.

إلا أن هذا الإدراك الجمعي «لم يقف حاجزا صلبا أمام نفاذة صيرورة الشعرية ولم ينف عنها رغم الستائر القبلية الاكتحال بوهج الرؤيا الصميمية والوثوب إلى مضمار الشعر الصافي»[1].

وفي خضم هذه التصورات والمفاهيم الثابتة حول مفهوم الشعر ظهرت محاولات جادة للوثوب بالشعر إلى الأمام، وتحولت هذه المحاولات إلى حركة تطمح إلى التجديد وتجاوز قيم القبيلة، تمثلت في دعوة شعراء العصر العباسي – وقد ساق الناقد أمثلة منها– إلى التجديد والخروج عن قيود القصيدة التقليدية وأعراف القبيلة.

ظلت حركة الشعر العربي – باعتباره أكثر أنواع الفنون الأدبية طغيانا وشيوعا– تتأرجح بين ثنائية الاتباع والابتداع، أو ما يسميه النقاد المحدثون بالتجديد والتقليد، وذلك منذ نشأة الشعر العربي إلى يومنا هذا.

2/ ماهية الشعر والشعرية: يحاول الناقد رسم إطار حداثي لمفهوم الشعر والشعرية، ويتجسد ذلك في قوله المقتضب في مقدمة ديوانه "البرزخ والسكين" حين صرح قائلا: «ماذا أقول عن الشعر، أهو سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف، ومرادفة للخلق على غير منوال سابق، إنه في أبهى تجلياته الكلام المصفى المتألق، وهو من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حية، إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات»[2]، فالتجربة الشعرية وفق هذا الطرح تبدو متشعبة يعسر الإحاطة بكل جوانبها، ذلك أن رياح الحداثة عصفت بالقيم الثابتة للنص الشعري الكلاسيكي، لتجعل منه «سحرا ينفذ إلى أعماق النفس، فيسبر أغوارها ويجلي مكامن النور فيها، ويسعى من خلالها إلى صوغ علاقة جديدة مع العالم نابعة من ذاته تختلف عن الحقيقة في ثوبها الواقعي، هذه التجربة الجديدة تجمع

---

[1] عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص7.

[2] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص5.

بين المتناقضات، وتؤلف بين الأضداد، وذلك بواسطة المبدع الذي يتحول إلى ساحر جديد، يدرك أن العملية الإبداعية هي عملية سحر بالحروف في لحظة تحويل العلم المرئي إلى واقع شعري، عن طريق الرؤيا التي تشبه الشعر في اشتراكها معه في التطلع إلى الغيب»[1]. وبذلك تكون التجربة الشعرية لحظة تحول تروم الكشف عن التجربة الجمالية والنفسية التي يصورها الشاعر حين يفكر تفكيرا عميقا إزاء ما يحدث من حوله.

يغدو النص الشعري وفق هذا الطرح «لحظة انفعالية تمتلك على الشاعر كيانه وتهزه من الداخل حتّى لا يجد سبيلاً إلى الصمت، فيبث انفعاله وصوت إحساسه الذي يحمله آثار تجربته رسالة يجد المتلقي فيها صدى تجاربه الخاصة»[2].

يؤكد الدكتور بشير تاوريريت أن الناقد عبد الله حمادي رغم انصهار تصوراته ومفاهيمه حول الشعر والشعرية مع روح الحداثة وقيمها، إلا أنه لا ينفي العودة إلى التراث نفيا قطعيا، فهو «يعي جيدا أن الحداثة ما كانت لتكون لو لا اتكاءها على المستودع التراثي، وما كان التراث ليكون مجرة مضيئة لولا الحداثة، وما يرفضه د.حمادي هو التقليد من أجل التقليد، وإحاطة الشعر بأسوار شامخة تحجبه عن روح العصر، وهو في هذا الطرح لا يدعو إلى مقاطعة التراث كما سبق وأن ذكرنا، وإنما يدعو إلى إعادة بعثه وتشكيله في ضوء رؤى معاصرة، تحيله مملكة حية بعدما كان مستودعا ميتا»[3]. وعليه يمكننا القول أن الشعرية عنده تستند إلى التراث لتصنع منه حصنا منيعا وأساسا ثقافيا متينا يمكن الانطلاق منها نحو مسايرة مقولات الحداثة كفكر إنساني شامل ومتكامل.

يشير الدكتور عبد الله حمادي – باعتباره شاعرا وناقدا– إلى تلك الحساسية الجمالية للتجربة الشعرية، وهي سمة خاصة بالمتلقي باعتباره منتجا للنص، إذ تسعى الشعرية الحداثية إلى لفت انتباه المتلقي ومفاجئته وكسر تلك الرتابة التي صاحبت القصيدة التقليدية،

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص389.

[2] عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص3.

[3] المرجع السابق، ص، ص389، 390.

لذى كان لزاما على الشاعر أن «لا يبحث عن الكلمات الصاخبة ولا على تنميق الأسلوب بالزخارف البيانية، وإنما إيجاد ما يسمى بالانفعال أو المتعة التي يثيرها الشعر لدى المتلقي على حد تعبير "ت. س. إليوت" مهما اختلفت طريقة التعبير (انطباعية، أو رومانسية، أو سوريالية، أو واقعية)، كما أن انعدام الرابط الموضوعي لا يلغي الرابط التأثيري أو الانفعالي وهذا هو المهم»[1]. ذلك أن فلسفة الشعر المعاصر تنبع من صميم العمل الإبداعي الذي يصنع لنفسه عناصر جمالية خاصة تبعده كليا عن حالة الجمود والرتابة التي دأب عليها الشعر القديم.

ولعل هذه العناصر الجمالية لا تتأتى إلا من خلال التشكيل اللغوي للنص الذي يعمل على إثارة المتلقي، وهذا التشكيل يقوم على اللاعقلانية التعبيرية، ذلك أن الموضوعات الإنسانية تتشابه إلى حد بعيد بحكم الزمان والمكان. أما اللاعقلانية فتتحدد من خلال استعمال الشعراء الواعي لطريقة اختيار الكلمات التي تترك أثرها في المتلقي[2]. وهذا الأثر طبعا لا يحصل من خلال المعاني المعجمية السطحية وإنما من خلال المعاني الخفية. وبمقدار درجة هذا الخفاء والغموض والضبابية تتحقق شعرية النص.

يمكن القول أن الشعرية عند حمادي تعتبر «عملية تواصل مع المتلقي، وهنا يكمن تشخيص ما أسماه النقاد بالمتعة أو الحساسية الجمالية، وهي تعود في الأساس عند د.حمادي إلى لاعقلانية التعبير الشعري، وهذه اللاغقلانية هي التي تسمو باللغة إلى ما وراء الظاهر من الأشياء، فتخترق حجب مستويات التلفظ، حيث تفرغ الكلمات من معانيها القاموسية، لتحقن بدلالات جديدة يتحول فيها الكون الشعري إلى آدم جديد يسمي الأشياء تسميات جديدة»[3]. أي أن التجربة الشعرية انطلاقا من هذا التصور هي عملية هدم وبناء؛

---

[1] السعيد بولعسل، قراءة في التجربة النقدية للدكتور عبد الله حمادي، مجلة عود الند، على الرابط https://www.oudnad.net، يوم 2020/03/22.

[2] ينظر: عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص134.

[3] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص393.

هدم للواقع بما يحمله من صراعات وآلام، والسعي إلى بناء عالم جديد أكثر نقاءًا وصدقا وجمالا.

3/ شعرية الخطاب الإبداعي الحداثي: لم يبق الخطاب الشعري الحداثي على تلك النمطية المألوفة باعتباره كلاما موزونا مقفى، إذ تجاوز هذه الرؤية إلى فضاء أرحب، ليصبح أكثر انصهارا مع التجربة الإنسانية، لذلك فإن الكتابة الشعرية الحداثية حسب عبد الله حمادي أصبحت تنزع إلى «تخطي حصون التقليد وتجاوز مستمر ونبذ دائم للعادة، وما هذا إلا أسلوب جديد من أساليب المغامرة في شكل النص، مغامرة باللغة وفي نسيج اللغة مغامرة بالصورة الشعرية، وذلك عن طريق كسر الحدود المنطقية بين طرفيها، مغامرة في الموسيقى، وذلك يجعل النص الحداثي ينطق ويهتف بإيقاع وجرح وآلام العصر»[1]. إذ تأتي هذه الرؤى والتصورات التي يؤسس لها حمادي عبر كتاباته النقدية، أو عبر نصوصه الإبداعية التي تمثل تطبيقا لهذا التحول في التجربة الشعرية، لا سيما في ديوانه "البرزخ والسكين".

يدعو الناقد إلى ضرورة تأسيس رؤية شعرية متكاملة، انطلاقا من الواقع بمختلف صراعاته وأنظمته الثقافية، وكذا الدعوة إلى تخطي وتجاوز الأجهزة المعرفية المهيمنة على الشعر[2]، فهو بذلك يضع مفهوما حداثيا للخطاب الشعري.

يكشف عبد الله حمادي عن أسس ومبادئ الحداثة الشعرية، فالحداثة في تصوره تقوم أساسا على «فلسفة البحث الدؤوب، البحث السقراطي عن اللامنتهي في أشياء قد تكون هي منتهية، حيث يستهدف البنية التحتية لتلك القواعد البلاغية الجاهزة والتي لم تعد ترضي بال الشاعر الحداثي، وما يرضي باله هو استحضار تلك الصور الانزياحية والقوالب اللغوية البعيدة عن تلك الاستخدامات التقليدية البالية»[3].

---

(1) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص398.

(2) ينظر: عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص7.

(3) المرجع السابق، ص398.

يؤكد الدكتور عبد الله حمادي أن الشعرية المعاصرة شهدت تحولا عميقا، فالخطاب الإبداعي عموما أصبح يميل أكثر إلى الاغتراب والغموض، وأضحت القصيدة مجموعة من الألغاز والرموز، لذلك «يصبح البحث عن ماهية الفعل الشعري في القصيدة المعاصرة، أو ما يسمى بشعرية الخطاب الإبداعي من الممارسات الجادة التي تحاول أن تفسر أدبية، أو شعرية القصيدة، مركزة على إبراز سمة الإبداعية التي تميزها والتي بموجبها يحصل ذلك التحاس بالانطباع، أو ذلك الانفعال الجذاب الذي يشعر به المتلقي وهو يستقبل العمل الشعري في شكله المتكامل»[1].

لم تعد اللغة العادية معيارا جماليا، بل أضحت تلك النمطية سمة للسذاجة، لتحل محلها اللغة التغريبية التي لا تتحقق شعرية النص إلا بها، كما أن أهمية الشكل تراجعت لتفسح المجال أمام شعرية اللغة، إذ أصبحت اللغة هي من تصنع الشعر، وبعبارة أخرى «نحن لا نصنع من الأفكار شعرا بل من الكلمات»[2]. أي أن قيمة القصيدة تقاس بمدى خروجها عن المألوف.

إن اللغة المألوفة لا تصنع شعرا، وإنما «تصنعه اللغة المتحركة المليئة بالمنعطفات والتموجات الإبداعية، ولعل أبرز ما يميز شعراء الحداثة العربية هو إدراكهم لقيمة اللغة وأهميتها للقصيدة ومكانتها فيها»[3].

يؤكد حمادي أن شعرية النص الإبداعي تتحقق عبر تعددية الإفضاءات والإيماءات والإيحاءات داخل إطاره الفني، إذ «ينفتح فيه الفضاء لفاعلية مختلف الإيماءات التي تهيئ المناخ المتاح لإحداث الانفعال»[4]. فالمتلقي للنص الإبداعي المعاصر لا يقف عند المعنى الظاهر للفظ، بل يتجاوزه ليبحث عن "معنى المعنى" بتعبير الجرجاني في "أسرار البلاغة".

---

[1] عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص184.

[2] المرجع نفسه، ص184.

[3] عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2002، ص248.

[4] المرجع السابق، ص، ص، 184، 185.

تسعى الشعرية المعاصرة إلى تفجير طاقات اللغة، في محاولة منها لإدراك المعنى الذي يأبى الارتباط بأي لغة، ومن ثمة فإن «مقولة عجز اللغة وقصورها، ثم الرغبة في إيجاد لغة جديدة هما في تقديري العامل الرئيس وراء فكرة تفجير اللغة [...] لجأت الحداثة الشعرية إلى التفجير اللغوي حتى تتبدد تلك السمات اللغوية التقليدية، وحتى تستطيع اللغة المفجرة – كما يأمل الحداثيون– أن تفي بالتعبير عن أبعاد الحداثة ومفاهيمها وطروحاتها»[1]. وعليه فإن اللغة الشعرية ابتعدت أكثر عن الوصفية والتقريرية، بل أصبحت متمردة، تثير المتلقي، وتصنع جماليتها من خلال الكشف عن أقصى إمكاناتها.

تشكل اللغة مرتكز الخطاب الإبداعي المعاصر، فهي «موطن الهزة الشعرية، التي تصدم وتباغت، وتنعش وتجسد الفاعلية الشعرية وفتنتها، ورغم ما يكون في هذا القول من إعلاء لفعل اللغة الشعرية، ووضعها في المرتبة الأولى للفعل الشعري، إلا أنه إعلاء يجد – رغم كل شيء– مصداقيته في كل قصيدة ممتلئة وفارغة، كما يكشف عن وجاهته في سياق الإنجازات المترابطة لكل شاعر عميق التأثير في لغته اليومية»[2].

أصبح الإنسان المعاصر يعاني فراغا روحيا ولّد عنده تضاربا في الأفكار، مما أدى إلى انعدام المعنى أو – بعبارة أدق– لا نهائيته، وبالتالي ضياع الغاية المنشودة، فأصبح المألوف عنده غامضا والمعلوم مجهولا، فالشعرية الحداثية تقوم أساسا على الغموض والفوضى والاغتراب، مما يفتح المجال واسعا أمام المتلقي في عملية تأويل وتفجير المعنى.

إن عملية إدراك المعنى في الخطاب الإبداعي المعاصر –حسب الناقد عبد الله حمادي– تتم عبر تدرج محطتين رئيسيتين؛ الأولى تدرج لا عقلي وهو سهل الاستشراف، يعتمد في بنائه على معانٍ عقلية حقيقية أو مجازية (كالاستعارة والتشبيه)، أما الثانية فهي

---

[1] عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص254.

[2] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص24.

محطة تدرج لا عقلي صعب الإدراك يعتمد على المعاني التخييلية البحتة، ذات الضروب المتجانسة والمتباينة في آن واحد[1].

بعد تقصينا لأهم التصورات والمفاهيم المرتبطة بالشعرية لدى عبد الله حمادي، يمكننا القول عموما أن الشعرية عنده هي شعرية حداثية تقوم على انفتاح النص الشعري الذي أضحى يميل أكثر إلى الاغتراب والغموض والانزياح، مما ينتج عنه ذلك الانفعال الجذّاب الذي يحصل لدى المتلقي للعمل الشعري في شكله المتكامل، إذ يؤسس الناقد لرؤية شعرية شاملة تستند إلى الواقع بمختلف صراعاته وأنظمته الثقافية والمعرفية، تتجاوز كل ما هو ثابت تقليدي، لتصبح أكثر انصهارا مع التجربة الإنسانية.

[1] ينظر: عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص، ص، 184، 185.

سادسا: مقاربة يوسف وغليسي:

تأتي نظرة وغليسي حول موضوع الشعرية ضمن دراساته الشاملة حول المصطلح النقدي عموما، ورغم أنه أفرد الموضوع ببحث مستقل في دراسة بعنوان: "الشعريات والسرديات"، إلا أنه يكاد أن لا يخرج عن التصور الذي ورد في كتابه الضخم: "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"، مما جعلنا نعتمد الكتاب الأخير كمرجع أساسي نظرا لعدم توفر الأول من جهة، وكذا كونه الأشمل من الناحية المعرفية من خلال ربطه لمصطلح "الشعرية" بمختلف المصلحات النقدية المعاصرة من جهة أخرى.

1/ الشعرية بين الحقل البنيوي والحقل السيميائي: يسلط الناقد الضوء على المفاهيم الأساسية للشعرية في مستهل دراسته، وذلك بطرح العديد من الإشكالات، حيث تساءل عن موضوع الشعرية وإطارها المنهجي، أهي تتعلق بالشعر أم بالنثر أم بهما معا؟ أم تتعداهما إلى غير ذلك؟ هل الشعرية مرادف للأدبية؟ أم هي أشمل منها أم أخص؟ أهي تندرج ضمن الحقل البنيوي أم السيميائي؟ وما مسوغات ذلك؟

ينطلق الناقد من هذا التساؤل الأخير ليؤكد أن الشعرية وُلدت من رحم النهضة اللسانية الحديثة، وبالتحديد مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني، إلا أنه يدرجها ضمن حقل السيميائيات، مستندا في ذلك إلى رأي تودوروف حين صرح أن «كل شعرية هي شعرية بنيوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، مادام موضوع الشعرية ليس موضوع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب)»[1]. فتودوروف هنا يعترف بأن الشعرية «تسهم في المشروع الدلائلي العام الموحد بين كل الاتجاهات التي يمثل الدليل نقطة انطلاقها»[2].

ولتعزيز ما ذهب إليه، يستحضر الناقد رأيا آخرا لجون ديبوا الذي أكد أن الشعرية تشغل حيزا مهما من اللسانيات، باعتباره العلم الذي يتعدى في إجراءاته المشكلات اللغوية

---

[1] تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص28.

إلى غيرها من العلامات، فهي تتعلق عموما بنظرية العلامـــات Théorie de la signes[1].

ومما يدعم رأي وغليسي سعي السيمياء ونزعتها التسلطية لتكون العلم الشامل الذي تتدرج ضمنه باقي العلوم، فهي «تقدم نفسها علما شموليا يتسلط على سائر العلوم ويحكمها بوصفها "فيديراليات علمية" مرتبطة بقوانينه المركزية»[2]. وعليه أضحت الشعرية هدفا تسعى السيمياء جاهدة لتحقيقه.

يرى الدكتور عبد المالك مرتاض أن الشعرية بالرغم من وضعها ضمن حقل السيميائيات، إلا أنها «حاولت المقاومة والتأبي في وجه السيميائية، حيث لم يبرح الناس في الغرب مختلفين على أن يدمجوها في السيميائية ويستريحوا، كما فعلوا ذلك حين أدمجوا الأسلوبية والبلاغة فيها، أو يبقوا عليها مستقلة، ولا يبرح التطاحن قائما في فرنسا»[3]. وبالرغم من هذا السجال العميق بين النقاد عموما، إلا أن السيميائيين حسموا الأمر، وصنفوا الشعرية ضمن إطار السيمياء، وهو الأمر الذي كشف عنه "المعجم السيميائي" حين أقر أن الشعرية "سيمائية الشعر".

2/ مفاهيم الشعرية عند وغليسي: يرفض الناقد رفضا قاطعا ربط مصطلح الشعرية بصفة مباشرة بالتراث النقدي العربي، إذ أن المسلم به لدى معظم النقاد أن المصطلح –على غرار غيره من المصطلحات النقدية المعاصرة– وافد إلينا من الثقافة الغربية.

يستعرض الناقد مفاهيم الشعرية عند النقاد الغربيين المعاصرين، سعيا منه لإزالة اللبس والغموض الذي يكتنف المصطلح في الساحة النقدية العربية، فإذا كان تودوروف يرى أن الشعرية وظيفة داخلية للأدب، فتبحث في خصائص الخطاب الأدبي وتتجاوز الأدب

---

(1) ينظر: جون ديبوا، قاموس اللسانيات، نقلا عن: يوسف وغليلسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص271.

(2) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر، المحمدية، الجزائر، ط1، 2007، ص97.

(3) عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، نقلا عن: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص، ص271، 272.

الحقيقي إلى الأدب الممكن والواقع، إلا أن جون كوهين يربط الشعرية بالشعر دون النثر، فهو – تبعا لذلك– يسلك مسلكا مغايرا لما ذهب إليه سابقوه، أما رومان جاكبسون فقد قدم إضافة مهمة في حقل الشعرية من خلال حديثه عن وظائف اللغة، وتركيزه على الوظيفة الشعرية.

يشير الناقد وغليسي إلى استعمالات أخرى شحنت مصطلح الشعرية بدلالات حسية تخييلية، كقول أحدهم: الجو جميل شاعري، وهذا المشهد شاعري، وهذا اللباس شاعري، وملامح تلك المرأة شاعرية[1]. وهو الأمر الذي جعل ناقد بحجم رولان بارت يخصص جزءًا مهما من كتابه "نظام الموضة" لدراسة ما أسماه بـ "بلاغة الدال – شعرية اللباس".

كما يشير الناقد بهذا الصدد إلى أن بارت سبقه إلى هذا الصنيع ميكال دوفران في كتابه "Le poétique"، هذا المنجز النقدي الذي «وقفه على دراسة الشعرية بوصفها مقولة جمالية عامة يمكن أن توجد في الشعر والشاعر والطبيعة على السواء، عبر أقسام ثلاثة تنتهي إلى تكريس شعرية عامة وشاملة (Universalité du poétique) على حد تعبيره. وفي الكتاب إشارات طريفة إلى الطبيعة بوصفها شاعرية (La nature comme poétique)، والإنسان الشاعري (L homme poétique)، والأشياء الشاعرية (Les choses poétiques)»[2]. إذ تغدو الشعرية وفق هذا التصور تحيل إلى كل ما هو جمالي يثير إحساس المتلقي ويلفت انتباهه، مما يجعله يفجر طاقاته التعبيرية من أعماق ذاته الشاعرة.

بعد التحديد المفاهيمي للشعرية يناقش الناقد باستفاضة وعمق قضية الترجمات العربية للمصطلح الأجنبي (poétique)، إذ يقف عند ترسانة من المصطلحات التي وضعت مقابل المصطلح الأجنبي الواحد، لعل أشهرها: الشعرية، الشاعرية، الشعريات، فن الشعر، القول الشعري، علم الشعر... وهو الأمر الذي فصلنا فيه تفصيلا في المدخل. فالشعرية تعتبر من

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص276.

[2] المرجع نفسه، ص276.

المصطلحات الأكثر اضطرابا وقلقا على غرار العديد من المصطلحات النقدية الأخرى كالسيمياء والبنيوية والأسلوبية والتفكيكية.

يتوقف الدكتور وغليسي أيضا عند قضية نراها من الأهمية بمكان، إذ يرى أن الاضطراب الحاصل على مستوى ترجمة مصطلح الشعرية لدى النقاد العرب، تبعه أيضا اختلافهم في تحديد الإطار الذي ينتظمها: أهي نظرية؟ أم علم؟ أم منهج؟ فهي نظرية البيان لدى الغذامي، وهي المنهج الإنشائي (على غرار المنهج الشكلاني والمنهج النصاني) عند محمد القاضي، وهي منهج (على غرار المنهج البنيوي والشكلاني والجمالي) عند محمد سويرتي، بينما هي علم أو تطمح أن تكون كذلك، يستخدم وسائل علم اللغة اللسانية، ويعتمد على المنهج الوصفي، ولكنها تختلف عن علم اللغة فهذا موضوعه اللغة بينما موضوع الشعرية هو الخطاب عند لطيف زيتوني[1]، ويعتبر وغليسي أن هذا الرأي الأخير هو الأقرب إلى منطق الشعرية عند جمهور الدارسين.

3/ الشعرية واتجاهاتها التطبيقية: يفصل الناقد الحديث فيما أسماه بـ "الممارسات الشعرياتية"؛ أي تطبيقات الشعرية، محددا إياها في اتجاهات ثلاث:

أ- **شعرية الشعر:** ويسميها كذلك بـ "السمات الشعرية" أو "شعرية الخصائص الجمالية"، وفي هذا المقام تقتصر الشعرية على جنس الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية وفق ما يراه جون كوهين، ويسعى هذا الاتجاه إلى مقاربة النصوص الشعرية من خلال الوقوف على مستوياتها التركيبية والصوتية والدلالية ومدى تداخل وتعالق هذه المستويات ودورها في تشكيل جمالية الشعر.

يستعرض الناقد مجموعة من الأعمال النقدية ضمن هذا الاتجاه، لعل أهمها مقاربة عبد الملك مرتاض لقصيدة "أشجان يمانية" ضمن كتابيه: بنية الخطاب الشعري" و"شعرية القصيدة قصيدة القراءة"، بالإضافة إلى قصيدة "أين ليلاي" التي جعلها موضوعا لكتابه "أ- ي"، وقصيدة "شناشيل ابنة الجلبي" التي اتخذها موضوعا لكتابه "بنية النص".

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص308.

يؤكد الناقد أن مصطلح "شعرية الشعر" مثّل عنوانا للعديد من المنجزات النقدية الغربية، لعل أبرزها مؤلف "جيرار جونجومبر" الموسوم بـ "شعرية الشعر poétique de la poésie" الذي عكف من خلاله على مقاربة الشعر من منطلقات بنيوية وسيميائية، أما في الساحة النقدية العربية فيعتبر أدونيس أبرز ممثل نظري لهذا الاتجاه[1]، من خلال ما قدمه من تصورات لماهية الشعر وممارسات الشعرية بعيدا عن الحقول الأدبية الأخرى المتاخمة لهذا الحقل، لتبقى الشعرية عموما «نظرية منهجية لقواعد نظم الشعر أو لفسلفة ماهية الشعر نفسه»[2]. فهي تسعى إلى الوقوف على الخصائص الجمالية للقصيدة وسماتها الإبداعية المميزة.

ب- شعرية النثر (شعرية السرد): ينسب هذا الاتجاه إلى تودوروف في كتابه الرائد "شعرية النثر poétique de la prose"، وقد اختار الناقد مصطلح "شعرية النثر" قبل "شعرية السرد" باعتبار أن النثر أوسع وأشمل من السرد[3]، استنادا إلى رأي حسن ناظم. إلا أنه يشير في الوقت نفسه إلى أن شعرية السرد (poétique de récite) فرعا من فروع شعرية النثر (poétique de la prose) التي تنحدر منها شعريات نثرية مختلفة منها شعرية السيرة الذاتية (poétique de l'autobiographie) لدى "فيليب لوجون P. Lejeune" وشعرية الأشكال النثرية القصيرة (poétique des formes brèves) المرتبطة بـ "آلان منطادون A.Montadon"[4].

ويرى وغليسي أن شعرية السرد تجري في ثلاثة مجاري هي:

- السرديات الشعرية: وهي التي تتمحور حول مصطلح (Narratologie) وتجعل في صلب اهتماماتها العمل السردي باعتباره خطابا، ويمكن أن نسميها أيضا "سرديات الخطاب" أو "السرديات البنيوية".

---

(1) ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص310.

(2) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص

(3) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص6.

(4) ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص317.

– شعرية اللغة السردية: وهي التي تهتم بحضور اللغة الشعرية في النصوص السردية والنثرية عموما، وبعبارة أخرى؛ هي تبحث عن فيما يمكن أن يُشاع من وهج شعري داخل الكتابات النثرية.

– شعرية الخطاب السردي: وفي هذا المجرى «لا يقتصر الحضور الشعري على المستوى اللغوي، بل يتجاوزه إلى سائر المستويات التي تشكل مكونات الخطاب السردي، فتصبح البنية السردية كلها مبللة بماء الشعر خاضعة لتسرباته وتحولاته، ولكن من غير استئصال النواة السردية للعمل الإبداعي»[1]. فشعرية الخطاب السردي لا تقف عند حدود شعرية اللغة فحسب؛ بل تتجاوزها إلى سائر مكونات الخطاب السردي بما فيها العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية والمكان والزمان والوصف والشخصيات والتصوير الفني وغيرها.

ويؤكد نبيل سليمان أن شعرية الخطاب السردي تسعى إلى «كسر الترتيب السردي وفك العقدة التقليدية، تحطيم الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرسة، وتوسيع دلالة الواقع ليعود إليها الحلم والأسطورة والشعر»[2]. وهو ما يكرس مقولة ذوبان الأجناس الأدبية، فيظهر التداخل شديدا بينها؛ أي أن النص النثري من خلال لغته ومفرداته يشغل الحيز نفسه الذي يشغله النص الشعري وما فيه من دلالات، حيث تتحول المفردة في النص النثري إلى مفردة شعرية، لها من الدلالات كأنها في نصٍ شعري، فتنقل للمتلقي تجربة الكاتب النثرية في سياقات شعرية.

ج– شعرية الجمال: ويضع لها الناقد مجموعة من المقابلات من قبيل: شعرية الخيال، وشعرية المجاز، وشعرية الحالة، وشعرية التلقي... وهذا الاتجاه يتجاوز النص الأدبي ليجعل من صلب اهتماماته مواطن الجمال في الطبيعة والكون عموما.

يرى الناقد أن هذا الاتجاه يقترب من شعرية غاستون باشلار التي تشتغل على المتخيل الشعري في الفضاء أو في أحلام اليقظة، إلا أنه يقترب أكثر من شعرية ميكال دوفران التي

---

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص، ص324، 325.

[2] نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2000، ص106.

تسعى إلى تكريس الشعرية باعتبارها مقولة جمالية، كما أنها تستند إلى مفاهيم بول فاليري الذي يعيد الشعرية إلى أصولها الاشتقاقية المتعلقة بالخلق والإبداع[1]. لتغدو الشعرية – تبعا لذلك– مرتبطة ارتباطا وثيقا بالجمال الذي يتحدد انطلاقا من ثقافة المتلقي وعمق التجربة لديه.

تتبع وغليسي مفاهيم الشعرية منذ نشأتها في البيئة الغربية، ثم انتقالها إلى الخطاب النقدي العربي وما صاحب هذا الانتقال من فوضى مصطلحية على صعيد الترجمة، وعليه فقد رفض رفضا قاطعا ربط مصطلح الشعرية بالتراث النقدي العربي، ليؤكد بأنه مصطلح وافد إلينا من الثقافة الغربية، كما أشار الناقد إلى الاستعمال الواسع لهذا المصطلح حين ربطه بدلالات حسية تخييلية، وهو بذلك يفتح مجالها المفاهيمي ولا يحصرها ضمن الشعر فحسب.

[1] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص329.

خلاصة الفصل الثاني:

اختلفت مفاهيم الشعرية لدى النقاد الجزائريين من ناقد إلى آخر، حسب المرجعية التي تبناها كل واحد وكذا الاتجاه الذي اعتمده. ويمكن تلخيص أهم النقاط المتعلقة بمفاهيم الشعرية في النقد الجزائري المعاصر في الآتي:

– ناقش مرتاض باستفاضة قضايا ومفاهيم الشعرية، متكئا تارة على الموروث النقدي وذلك بالغوص في عمقه والبحث عن إرهاصاتها، لا سيما عند ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا والجرجاني وحازم القرطاجني، ومستندا تارة أخرى إلى روح الحداثة للكشف عن بنية اللغة الشعرية ووظيفتها الاجتماعية والجمالية، وأسلوبية اللغة الشعرية وحيزها.

– ينظر مرتاض إلى الشعرية باعتبارها حقل معرفي يتفرع إلى قسمين: الأول يهتم بدراسة جنس أدبي واحد وهو الشعر، والدلالة على الانتماء إليه باعتبار أن الشعر هو الموضوع المهيمن على الشعرية، أما الثاني فيأتي بمعنى القوانين الكلية التي تحكم الظاهرة الأدبية عموما، دون أن يلغي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وهذا المفهوم أدى إلى ظهور فروع للشعرية يختص كل منها بجنس أدبي معين (شعرية الشعر، شعرية القصة، شعرية الرواية).

– وضع مرتاض مقابلات مختلفة للمصطلح الأجنبي (Poétique)، إذ نلفيه في العديد من الدراسات يقفز بين ترجمات مختلفة، من الشعرية إلى الشاعرية، إلى الشعريات وغيرها، فهو يضع ترجمة معينة ثم لا يلبث أن يخالفها ويأتي بغيرها، مما جعله يقع في فوضى مصطلحية عارمة. وعلى الرغم من ذلك فهو يبقى سباقا إلى الاجتهاد وربط التراث العربي بمفاهيم الحداثة، فأولى قضية المصطلح عناية كبرى نظرا لمكانته داخل الخطاب النقدي، فقد كان أكثر النقاد حرصا على ضبطه ومراجعته الدائمة، وتصحيحه وتطويره باستمرار.

– يتمسك مرتاض بالتراث ويتطلع إلى الحداثة لتأسيس رؤية نقدية جديدة، وهو ما جعله يشكل حلقة مهمة في الدراسات المتعلقة بالشعرية، ممهدا بذلك الطريق للنقاد الجزائريين المتطلعين إلى الخوض في هذا الحقل المعرفي.

– تطرق جمال الدين بن الشيخ إلى الشعرية العربية مركزا على أدوات الإبداع وأنماطه فيها، وكذا مسألة الأغراض الشعرية والقافية باعتبارها عاملا صوتيا دلاليا، منتهيا إلى إبراز نظرية الشعرية ومحدداتها، وذلك من خلال حديثه عن الطابع الأجناسي والإيديولوجي وكذا الاحترافية في الشعر، بالإضافة إلى تفصيله القول عن خصائص المنجز الشعري.

– أما كتاب "الشعرية العربية؛ مرجعياتها وإبدالاتها النصية" للأستاذ مشري بن خليفة، فقدم من خلاله دراسة شاملة للشعرية العربية منذ الشفوية الجاهلية، مرورا بشعرية النظم القرآني، وانتهاءًا بشعرية قصيدة النثر. ورغم ما لاحظناه من تطابق كبير بينه وبين المفاهيم التي جاءت في كتاب "الشعرية العربية" لأدونيس، لاسيما أثناء تفصيله الحديث عن الشعرية الشفوية وشعرية الكتابة وشعرية الفضاء القرآني، إلا أن الكتاب حاول أن يقدم إضافة مهمة من أجل ممارسة الشعرية التي لقيت ردود أفعال كثيرة من قبل النقاد والمبدعين، باعتبارها كتابة غامضة ومبهمة لا يفهمها إلا من تكبد عناء البحث في مفاهيمها وخصوصياتها.

– من خلال تتبعنا لأهم المفاهيم التي ساقها الناقد عبد الله العشي حول مفهوم الشعرية تبين أنه يعتبرها من المسائل المهمة الواجب دراستها في إطار نظرية الشعر، إذ يعتبرها مصطلحا يطلق على العناصر التي تجعل من الشعر شعرا لا غير؛ أي أن الشعرية عنده تندرج ضمن شعرية الشعر، إذ يربطها بالشعر ومعانيه وألفاظه وطريقة صياغته ووظائفه وعناصره من حس وخيال وغموض وإبداع... فهو بذلك يتبنى مفهوم شعرية جون كوهين.

– يقدم الدكتور عبد الله حمادي الشعرية باعتبارها شعرية حداثية تقوم على انفتاح النص الشعري الذي أضحى يميل أكثر إلى الاغتراب والغموض والانزياح، مما ينتج عنه

ذلك الانفعال الجذّاب الذي يحصل لدى المتلقي للعمل الشعري في شكله المتكامل، إذ يؤسس الناقد لرؤية شعرية شاملة تستند إلى الواقع بمختلف صراعاته وأنظمته الثقافية والمعرفية، تتجاوز كل ما هو ثابت تقليدي، لتصبح أكثر انصهارا مع التجربة الإنسانية.

– تتبع وغليسي مفاهيم الشعرية منذ نشأتها في البيئة الغربية، ثم انتقالها إلى الخطاب النقدي العربي وما أحدثه هذا الانتقال من فوضى مصطلحية على صعيد الترجمة، وعليه فقد رفض رفضا قاطعا ربط مصطلح الشعرية بالتراث النقدي العربي، ليؤكد بأنه مصطلح وافد إلينا من الثقافة الغربية، كما أشار الناقد إلى الاستعمال الواسع لهذا المصطلح حين ربطه بدلالات حسية تخييلية، وهو بذلك يفتح مجالها المفاهيمي ولا يحصرها ضمن الشعر فحسب.

الفصل الثالث:

المقاربات التطبيقية الجزائرية

المعاصرة لقضايا الشعرية

تمهيد:

من خلال ما تقدم يمكن لنا أن نبين علاقة الشعريات بالمناهج النقدية في بعض الأعمال التطبيقية الجزائرية، وذلك أثناء دراستهم للشعرية، فقد استعارت هذه الدراسات بعض آليات المناهج النقدية كالسيمياء والأسلوبيات –على سبيل المثال لا الحصر–

نستعرض في هذا الفصل أهم الدراسات التي قاربت النصوص الأدبية من وجهة نظر الشعرية، ونذكر منها: "شعرية الخطاب السردي" لعبد القادر عميش، "شعرية القص" لعبد القادر فيدوح، "شعرية القصيدة قصيدة القراءة"، و"شعرية القص وسيميائية النص" لعبد الملك مرتاض، و"شعرية القصيدة الثورية في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا" للباحثة نوارة ولد أحمد.

أولا: مقاربة عبد القادر عميش:

يعد الناقد عبد القادر عميش من أهم النقاد الذين اشتغلوا على الجانب التطبيقي للشعرية، في كتابه الموسوم بـ "شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر"، وذلك بعد أن قدم مجموعة من المفاهيم النظرية حول مفهوم الأدبية في دراسة سابقة تحت عنوان: "الأدبية بين تراثية المفهوم وحداثة التأويل".

حاول الناقد ملامسة نبض الشعرية من خلال مجموعة من نصوص أبي حيان التوحيدي، والتي تلتحم فيها البنية التركيبية والصوتية، مما يضع المتلقي في حالة من التوتر، فالشعرية «لا تتحقق إبداعا أو قراءة أو دراسة إلا على أطراف النص، وفي ظلال النص النثري، بالمعنى بعيدا عن جاهزية التفسير الكلاسيكي، ذلك أن الشعرية هي قراءة خارج قراءة، وهي انزياح معرفي يتردد بين ثنائية الفهم والتفسير» [1]. فهي تتجاوز ما هو نمطي جاهز إلى خلخلة الثابت والانفتاح على التأويل اللامتناهي.

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011، ص8.

إن التحديد الدقيق لـ "شعرية السرد" يقتضي منا الوقوف أولا عند مفهوم السرد والمقولات المرتبطة به.

1/ في مفهوم السرد: ليس السرد جنسا أدبيا وإنما هو نمط من الخطاب قابل للدخول في تكوين الأجناس الأدبية وتمييزها، «فهو خطاب بمقدار كونه موجها إلى الجمهور أو القارئ»[1]. أي أن السرد خطاب يتلقاه الجمهور بطريقة مباشرة، أو إلى قارئ يتلقاه بطريقة غير مباشرة، ويطلق هذا المصطلح عادة على الكيفية التي تروى بها القصة أو الرواية، فهو يرافقنا في الحياة اليومية سواء أكان مكتوبا أو شفويا.

يشير لطيف زيتوني في "معجم مصطلحات نقد الرواية" إلى أن السرد هو ذلك العمل أو الفعل الذي يقوم به منتج القصة، سواء أكان هذا الفعل حقيقيا أو خياليا، وهو بمفهومه الموسع يشمل كل الظروف المكانية والزمنية واقعية كانت أو خيالية[2]. فهو بناء محكم يتدخل في تكوينه جملة من العناصر تتمثل عادة في الزمن، المكان، والشخصيات.

ويميز تودوروف بين المحكي (أي القصة) والأسلوب، أو وجهة النظر التي يُروى بها المحكي (أي الخطاب). وعلى ضوء هذا القول فإن السرد هو الأسلوب الذي تُحكى به القصة والذي يختلف من شخص لآخر، وبالتالي فإن القصة الواحدة يمكن أن تُروى بروايات عديدة ومختلفة.

أما السرد كعلم (Naratologie) فهو علم حديث النشأة يضع في صلب اهتماماته «دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق به من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه»[3]. وهو من الفروع المعرفية التي انبثقت عن البنيوية، حيث ارتبطت بداياته بالشكلانية الروسية، وبالتحديد مع فلاديمير بروب Vladimir Bropp وعمله الرائد

---

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص140.

(2) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص105.

(3) سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص 174.

"مرفولوجية الحكاية"، إذ يعد بروب المؤسس الحقيقي لعلم السرديات الذي تطور فيما بعد على يد كل من جيرار جينيت وغريماس ورولان بارت وتودوروف.

2/ شعرية السرد: تعود بداية التأسيس لشعرية السرد إلى تودوروف «الذي أسسها انطلاقا من الألسنية البنيوية في كتابيه "الأدب والدلالة" 1967، و "شعرية النثر" 1971 [...] فالنص الأدبي من السعة بما يجعله مضطربا فسيحا لمسالك أدبية شتى، من أجناس وأعراق مختلفة، يحتل بعضها بعضا، ويهيمن أحدها على الآخر، تتشابك فيما بينها وتختلف مراتب سيادتها»[1]. وقد تطرق إليها رولان بارت في كتابه "الكتابة في درجة الصفر" 1953، كما وظفه جوليان غريسمان وجاك دريدا وموريس بلانشو وجوليا كريستيفا.

وفي الساحة النقدية العربية يمكن الإشارة إلى "مصطلح الكتابة" الذي يطلقه أدونيس للدلالة على «تجاوز الأنواع الأدبية (النثر، الشعر، القصة، المسرحية... إلخ) وصهرها كلها في نوع واحد»[2]. ويطلق عليه إدوارد الخراط أيضا مصطلح "الكتابة النوعية" ويصرح بهذا الصدد أنه لا يجزم أنه هو من ابتدع هذا المصطلح، إلا أنه ذكر المصطلح أكثر من مرة، وربما كانت بعض كتابات النفري وأبي حيان التوحيدي مما يمكن أن تسمى "قصائد القصائد"[3].

ترتكز شعرية السرد على إبراز السمة الإبداعية والجمالية للنص السردي، مما يثير انفعال المتلقي، وعليه فإن الحدود أصبحت مائعة بين الشعر والنثر، فالدال الشعري لا تحده حدود واضحة لأنه توسع مع مدلوله إلى خارج العلاقة الشعرية، واكتسح مجال السرديات، وهو ما ساهم في تجاوز المقولة الكلاسيكية القائلة بضرورة فصل الأجناس الأدبية، إذ كثيرا ما تتخلل الرواية بعض النصوص الشعرية.

---

(1) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص318.

(2) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص11.

(3) إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص12.

تتحقق شعرية السرد من خلال اللفظ والتركيب والصورة والإيقاع والشخصيات والزمان والمكان، ويستعير السارد خصوصيات الشعر بطريقة أو بأخرى، حسب حسه الإبداعي وقدرته على المزج بين الشعري واللاشعري.

3/ شعرية الصورة الفنية عند أبي حيان التوحيدي: تعتبر الصورة الفنية الوحدة الأساسية في صناعة النص الأدبي وبناء معماريته، وللحديث عن نظرة الناقد لطبيعة هذه الصورة في نصوص التوحيدي، يجدر بنا الوقوف أولا عند خصوصيات هذا المفهوم.

يعتبر أرسطو أول من أكد على أهمية الصورة في الخطاب الأدبي، لا سيما الخطاب الشعري، إذ يرى أن الشاعر ينبغي له أن يتحكم في صناعة الشعر، أي أن يصور الأشياء كما يجب أن تكون[1].

وقد تعددت مفاهيم الصورة في النقد العربي الحديث واختلفت من ناقد إلى آخر، يعرفها الدكتور عبد القادر القط بأنها «الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»[2].

ويرى أحمد حسين الزيات أن المراد بالصورة إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة مُحسة[3]، وهي خلق المعنى والأفكار المجردة، أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدا.

---

[1] ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط6، 1979، ص87.

[2] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1988، ص391.

[3] ينظر: أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر، دط، دت، ص63.

ويعتبرها جابر عصفور طريقة خاصة من طرق التعبير، تعرض المعنى بطريقة مميزة وتقدمه بكيفية محكمة، مما يجعله يحدث تأثيرا عميقا في النفس، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في حد ذاته[1].

يقسم الدكتور عبد القادر عميش الصورة الفنية في النصوص التوحيدية إلى نمطين:

أ- **الصورة المركبة (تصوير لفظي + تشبيه):** وهي الصورة التي تقوم على علاقة التكامل بين الكم اللفظي والصورة البلاغية (التشبيهية)، ويعمد الناقد إلى عرض صور مختلفة منها التي تخلو من العناصر البلاغية، وأخرى صور بلاغية (تشبيهية)، منها على سبيل المثال تلك الصورة التي رسمها التوحيدي لذلك الرجل الصوفي المتأثر بالغناء، ووصفه له بالجنون، وذلك من خلال تشكيل صورتين ضمن صياغة واحدة، «ففي الأولى يعتمد على حشد كم كبير من الألفاظ للإحاطة بالدلالة المركزية؛ التي هي حال الجنون، دون التصريح بذلك لفظا، إنما هي إشارات وشفرات تتعالق فيما بينها ضمن نظام شبكي قابل لإنتاج دلالي متعدد يصب كله في النواة الرحمية للصورة، وهي حالة الجنون»[2].

يرى الدكتور عميش أن التراكم اللفظي الذي يتبعه التوحيدي في نصوصه يهدف أساسا إلى توسيع البؤرة الدلالية، أو ما يسميه بـ"نواة الصورة"، وهو ما يفتح المجال واسعا أمام التخييل تبعا لما تقتضيه الصورة الفنية التي يسعى إلى تحقيقها، فيصبح التخييل – وفق هذا المنظور– نتاج تفاعل جمالي بين المبدع والمتلقي، يتمخض عنه وعي جديد بالعالم والأشياء، «فحين ترتسم في ذهن الشاعر رؤى خيالية، ذات إيحاءات جمالية مؤثرة ويكتمل

---

[1] ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص323.

[2] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص34.

وعيه الإبداعي بها، يشكلها بالأسلوب الشعري المناسب لها، فيبثها في الناس لتثير في نفوسهم وخيالاتهم الانفعالات والرؤى الفنية ذاتها التي عاشها في تجربته التخييلية»[1].

تغدو اللغة بهذه الكيفية «قادرة على تحديد منظور العمل الأدبي، فليست الصورة بالضرورة استبدالا لشيء آخر، أو إجراء مقارنة بين طرفين لإثبات وجه المشابهة أو المقارنة، فقد تكون كلمة واقعية تثير استجابة الإحساس»[2].

يمضي الناقد كاشفا عن القدرات الأدبية والعلمية لأبي حيان وتفننه في اعتماد الصورة المركبة (تصوير لفظي مكثف + تشبيه)، فتصبح الصورة هنا «ذات صياغة ثنائية طرفها الأول كم لفظي وهو الذي يختزن القدر الأكبر من العلامات، وبه تتجلى قدرة الناص على إظهار قدرة طاقات الألفاظ وتعدد الدلالات، ضمن سياق متراص استعراضي لإنشائية الدال: وهي ظاهرة نصية لها دلالتها على المستوى التأويلي، كاشفة عمق النَفَس السردي لدى المتلفظ (التوحيدي)، وكاشفة أيضا عن قدراته الإبداعية في استطاعته على استغلال خطاب الخبر (خبر الشيخ الصوفي) وتحويله إلى خطاب قصصي (قصة قصيرة) لها حبكتها ولها أسلوبها ولها لغتها السردية»[3]. وهو ما جعل الصورة الأدبية عند التوحيدي تكتسب شعريتها من خلال أسلوبه الخاص الموغل في كثافة التعبير وكثافة اللغة، وتعدد الدلالات وتفرعها عن المعنى الواحد

ب- الصورة المركبة: (تشبيه + تعليق): النمط الثاني من أنماط الصورة عند التوحيدي -حسب ما يراه الناقد عبد القادر عميش- يقوم على التشبيه بالإضافة إلى التعليق، فشعرية اللغة في هذه الحالة تقوم على المزج بين المألوف واللامألوف، أو بين الفني

---

[1] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص25.

[2] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص35.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

واللافني، ذلك أن أبا حيان يعمد إلى إيراد الصورة الفنية ثم يلحقها بشرح مفصل لما جاء فيها، وذلك لتكملة سلسلة الدلالات التي تأتي ضمن هذه الصورة.

يستدل الناقد هنا بنص قصير لأبي حيان يقول فيه: «وهذه صورة إذا استولت على أهل المجلس وجدت لها عدوى لا تملك وغاية لا تدرك، لأنه قلما يخلو إنسان من صبوة أو صبابة، أو حسرة على فائت أو فكر في متمني، أو خوف من قطيعة أو رجاء لمنتظر، أو حزن على حال، وهذه أحوال معروفة، والناس منها على جديلة معهودة»[1].

إن هذا التدرج في الانتقال من الصورة الفنية إلى الشرح والتعليق والتعليل يعمل على تثبيت دلالة الصورة، إذ يسعى أبو حيان من خلال هذا النمط من الصور المركبة إلى توسيع فضاء ما يسمى بـ "ظل النص" لتحقيق شعرية السرد، وهو المفهوم الذي تجسد في مقولة "رؤيا العالم" لدى لوسيان غولدمان، وما جاء في مفاهيم بيير ماشيري عن "الإنتاجية" وتيري إيغلتون عن "اللامعقول"، ومفهوم "عبر النصية" لدى جوليا كريستيفا، و "ظل النص" عند رولان بارت[2].

* **شعرية الصورة المتوسعة:** في سياق تكميلي لحديثه عن الصورة الشعرية، ينتقل الناقد إلى الحديث عن شعرية الصورة المتوسعة ودورها في تشكيل المعنى لدى التوحيدي.

يؤكد رينيه ويليك وأوستن وارين في كتابهما "نظرية الأدب" أن الصورة المتوسعة «هي التي تفتح فيها كل عبارة فسحة عريضة للمخيلة، كما أن كل عبارة تعدل تعديلا قويا العبارة الأخرى»[3].

الملاحظ على الصورة الشعرية التوحيدية أنها «تتبني على نمطية التوسع اللفظية كلما تعمق المعنى واتسعت حقول دلالته المندغمة. حيث تغدو أدبية الصورة الكلية تصالبية

---

(1) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، مؤسسة هنداوي سي أي سي، ص، ص364، 365.

(2) ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص19.

(3) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط3، ص211.

ما بين التشكيل اللغوي في سلسلته الطردية الأفقية تماشيا مع خيطية الامتداد السردي، وبين عمودية الدلالة التي تسعى بدورها إلى ملامسة نفسية المتلقي والتأثير فيه»[1].

يعمد أبو حيان التوحيدي إلى حشد كم هائل من الألفاظ للدلالة على المعنى الواحد، وهو بذلك ينتهج منهج أستاذه الجاحظ الذي يتوسع في إيراد الألفاظ المختلفة قصد الإحاطة بالمعنى، إذ يؤكد عبد القادر عميش أن الصورة التوحيدية تبنى على «التكثير والتوسع في القول: إردافا وعطفا مما يجعل الصورة تتسم بالتوسع الدلالي والتمطيط اللفظي. ومن ثم تصبح خاصية التوسع قصدية، غايتها دفع مخيلة المتلقي إلى الانشغال بتجسيد حال أهل المجلس، والوقوف على الجانب النفسي للمتأثر بالغناء»[2].

قد تكون غاية المبدع (التوحيدي) في زمانه كذلك؛ أي رسم الصورة المقصودة والملائمة لطريقة تأثر الحاضرين لمجالس الغناء، وذلك بتكثيف الألفاظ والتوسع في الصورة، إلا أن المتلقي في عصرنا هذا أصبح هو الذي يملك سلطة التأويل وبناء المعنى، فقد اكتسب التجربة والدربة في صناعة المعنى وإعادة إنتاج النص، فلم يعد بحاجة إلى هذا الحشد والتصنع في الألفاظ.

يمكننا القول عموما أن الصورة الفنية شكلت أبرز مظاهر شعرية الخطاب السردي التي اعتمد عليها عبد القادر عميش في خضم مقاربته لنصوص التوحيدي، والتي بُنيت على إبراز خصوصية الحكي في الخطاب، لذلك جاءت هذه المقاربة بناءًا على تمييزه بين نمطين من أنماط الصورة الفنية؛ فالأول يقوم أساسا على التصوير اللفظي بالإضافة إلى التشبيه، أما النمط الثاني فيقوم على التشبيه الذي يتبعه تحليل وتعليق عن ما ورد فيه. وهو الأمر الذي جعل النص التوحيدي يعمد إلى تصوير الأحداث والمواقف ويقربها من المتلقي ليدركها وكأنه أمام شريط حي نابض بالحيوية والموضوعية.

---

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص52.

4/ شعرية الانزياح في الصورة التوحيدية: كشف الناقد عن مدى تأثير الانزياح وفاعليته في تحقيق شعرية النص التوحيدي، فإذا كان الشرط الأساسي لحدوث الشعرية –حسب جون كوهين– هو حصول الانزياح، فإن هذه الظاهرة تعد سمة أسلوبية بارزة في نصوص أبي حيان التوحيدي.

يثير مصطلح الانزياح إشكالية كبرى في الدراسات الأسلوبية الحديثة، وتستقطب شعرية الانزياح كما معتبرا من الدراسات الأسلوبية المعاصرة، ويقابل هذا المفهوم (باعتباره مصطلحا غربيا خالصا) مجموعة من المقابلات العربية المختلفة، من قبيل: الانحراف، التنافر، الغرابة ... وغيرها.

يشير جون كوهين –باعتباره أول من خص المصطلح ببحث معمق– وذلك في معرض حديثه عن لغة الشعر، إلى أن نظرية الانزياح تقوم أساسا على مجموعة من الثنائيات ضمن إستراتيجية الشعرية البنيوية[1].

أما ريفاتير فقد حصر مفهوم الانزياح بقوله: «يدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءاً إلى ما ندر حينا آخر»[2]. فهو بذلك يضيق مفهوم الانزياح إلى حد ما. والانزياح عموما هو استعمال المبدع للغة بمختلف مكوناتها (المفردات، الصور، التراكيب)، ويخرج هذا الاستعمال عما هو متداول مألوف، ويسعى المبدع من خلاله إلى تحقيق فرادة النص الأدبي وتميزه، وهو ما تصبو إليه الشعرية في مفهومها الواسع.

يستدل الناقد بنصوص قصيرة من كتاب الإمتاع والمؤانسة للوقوف عند مدى فاعلية الانزياح في تحقيق شعرية النص الأدبي، فالانزياح، أو التحول الدلالي –حسب الناقد– يعتبر «أحد الطاقات المحركة للأدبية أساس طاقة التحول التي نعدها نقطة تقاطع بين وظيفتين: الوظيفة المرجعية بالوظيفة الإنشائية، فأما الأولى فإنها وسيلة للإبداع والإفهام.

---

(1) ينظر: جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص5.

(2) ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص57.

وأما الثانية فإنها تتجاوز حدود الأولى. ذلك لأن مجالها هو إنتاج الدلالات الخفية، أو بالأحرى تعريتها مادامت تأبى المكاشفة وتستعصى على الفهم»[1]. وبالتالي تصبح عملية إنتاج الدلالة هنا رهينة قدرات المتلقي ومدى قدرته على استيعاب أدبية الإبلاغ.

اتخذت بعض النصوص عند التوحيدي بعدا انزياحيا بارزا، وقد استدل الناقد على ذلك ببعض النصوص من كتاب "الإمتاع والمؤانسة"، منها قوله مثلا: «إذا سمع منها هذا: ضرب بنفسه الأرض وتمرغ في التراب وهاج وأزبد وتعفر شعره»[2].

يبرز الناقد من خلال هذا المقطع تلك الطاقات الدلالية والإيحائية التي تحملها اللغة العادية أثناء انحرافها وبعدها عن المألوف، فالأفعال الماضية (ضرب، تمرغ، هاج، أزبد، تعفر) باعتبارها لغة عادية متداولة إذا ما قرئت انزياحا فإنها «توحي بجنون المتعة وعفوية الحركة، مما يعطي لهذه الأفعال طاقة تحويلية، تصرف بال المتلقي عن انتظامها النسقي وطبيعتها المعجمية»[3]. وعليه فإن كل لفظ يحمل طاقة دلالية بمفرده، بالإضافة إلى طاقته النسقية التي يكتسبها عند انتظامه في نسق معين وسط سلسلة من الألفاظ.

يشير الناقد إلى أن التوحيدي لم يصرح بالجنون أو المرض لفظا، وإنما أشار إلى ذلك من خلال طبيعة الألفاظ الموظفة (تمرغ في التراب)، وهو سلوك يأتي من شخص غير سوي. ثم أضاف أيضا قوله: (وهات من رجالك من يضبطه ويمسكه) [4]. وهي كلها تراكيب يتحقق فيها الانزياح، وهو ما يشكل عمق الصورة ومعانيها وكثافة تأويلها وبالتالي شعريتها.

يواصل الناقد مناقشة مظاهر الانزياح في نصوص التوحيدي، من خلال حديثه عن خضوع الألفاظ والتراكيب لنوع من الخرق والتجاوز على مستوى المعنى والدلالة.

---

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص54.

[2] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص362.

[3] المرجع السابق، ص56.

[4] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يستعرض الناقد العديد من النصوص ليقف عند خصائص أسلوب الكاتب، وتفننه في رسم وتحديد سلسلة العلامات النصية بوصفها أداة توصيل بين المبدع والمتلقي (القارئ)، ذلك أن الوظيفة الأولى للغة هي التواصل والإبلاغ. فمن خلال بعض نصوص التوحيدي في خضم حديثه عن فن الغناء، يؤكد الناقد «مدى فاعلية القراءة الانزياحية للسرود، وكذا الصور الفنية، فقراءتنا للصورة الفنية التوحيدية في مسروده تتوسع وتتسع، تفتح القراءة أطرافها وحدودها على لا نهائية المعنى فيها»[1]. فجودة التصوير هنا تظهر من مخالفة الصور المألوفة وعدم ملاءمتها، وخروجها عن الاستعمال العادي، وهو ما يجسد فاعلية الانزياح في قلب نظام اللغة الذي يضمن للنظام النصي حضوره المميز وبالتالي تحقيق شعريته.

5/ شعرية التناص: يعرف التناص في شكله العام بأنه حضور نص أو مجموعة نصوص سابقة في نص حاضر، إذ يصبح النص – وفق هذا الطرح– فضاءًا مفتوحا على نصوص وخطابات سابقة ومتداخلا معها.

تعرفه جوليا كريستيفا بأنه «ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[2]. وهو المفهوم الذي يوضحه أكثر الناقد صلاح فضل حينما أكد أن النص عبارة عن «عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص Intertextealite ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه»(3). وهو ما يؤسس لشعرية النص، إذ يتشكل على إثرها نص جديد مشحون بدلالات جديدة، وفي الوقت نفسه تنسجم النصوص وتتماثل فيما بينها، ثم تتفاعل لتنتج لنا كذلك نصا أو دلالة جديدة.

---

(1) عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص56.

(2) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1997، ص21.

(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1992، ص229.

ليس المقصود –هنا– البحث عن مفهوم أو إشكالية التناص، حيث «تتعدد زوايا النظر المنهجية، والمنظور التناصي واحد»[1]. وإنما البحث في شعرية التناص في نصوص أبي حيان التوحيدي على ضوء ما يراه الناقد عبد القادر عميش، فإذا ما تحدثنا عن التناص ودوره في تشكيل شعرية النص الأدبي عند التوحيدي، فإننا نشير إلى العديد من نصوصه التي تتناص مع نصوص أخرى خارجية، وهذا في قالب سردي جميل يؤكد ما يرمي إليه المبدع من مفاهيم ورؤى وتصورات مختلفة.

في فصل تحت عنوان "بنية التناص أو النص الجامع" يناقش الناقد عبد القادر عميش بشكل مستفيض إشكالية التناص ودوره في تشكيل شعرية الخطاب لدى التوحيدي، إذ يصرح منذ البداية أن فن الكتابة عند أبي حيان «يتسم بظاهرة التضمين وتداخل النصوص المتباينة شكلا ومضمونا (نثرا وشعرا)»[2]. ولقد تعددت أنماط توظيف التناص والمصاحبات الدلالية والنصية التي أفاد منها قصد تحريك مشاعر المتلقي وشحن انفعالاته.

ولمقاربة إشكالية التناص يحصي الناقد ما لا يقل عن ثمانين نصا متناصا، اعتمده التوحيدي سعيا منه إلى تشكيل الدلالة وتكثيفها.

إن المتأمل في بنية التشكل التناصي سيدرك حتما استدعاء المبدع للعديد من أشكال التناص منها الديني لاسيما التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف باعتبارهما يشكلان نسقا ثقافيا واضحا ومرجعية مهمة تشكلت لدى المبدع، وهو ما ساعده على تشكيل الدلالة المناسبة لسياقاتها المختلفة من جهة، وإثراء النصوص بلغة القرآن المعجزة وأسلوبه البديع من جهة أخرى.

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص414.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يتناص التوحيدي أيضا مع الشعر العربي، وهو الأمر الذي يؤكد مدى تفاعله مع التراث العربي، وهذا ساعده في إثراء الدلالة وتعميق مغزاها، ونظرا لأهمية الأمثال والحكم العربية تفاعل الكاتب معها، فراح في كل مرة يذكر المثل العربي ثم يشرحه.

يرى عبد القادر عميش أن تفاعل هذه النصوص جعلها «تنصهر في لهيب رؤية الكاتب، وتجربته الإبداعية لتصوغ جسدية النص، ولتكسبه بينونته الموضوعية المستقلة، باعتباره كلاما يقول نفسه، أو باعتباره كلاما يمتلك أحقية المبادرة وأرضية النشوء»[1].

تتميز بنية الخطاب لدى التوحيدي بتنوع الأشكال الخطابية داخل التشكيل العام للنص، إذ يشير الناقد إلى أن التوحيدي نجح في لفت انتباه المتلقي وجعله «دائم الحركة والتجدد بانتقاله من صياغة شعرية منتظمة إلى صياغة جملة حكمة مختصرة، إلى صياغة فقرة مطولة ذات كثافة لفظية منبسطة تحتل أكبر سردي يستغرق البصر أثناء قراءتها وقتا أطول لعبورها: ينتج عنه استرخاء عقلي وتفكيري قبل انتقاله إلى تشذر نصي آخر»[2]. إلا أن هذا التشذر لا يعدو أن يكون مجرد شذرات لها علاقتها بأصولها النصية التي تتماهى فيه، فالنص الجامع يمثل وعاءًا تذوب فيه جملة من النصوص السابقة (نصوص من القرآن الكريم والحديث النبوي، بالإضافة إلى الشعر العربي والأمثال والحكم).

يحاول الناقد الإجابة على جملة من التساؤلات المتعلقة بكيفية تعامل أبي حيان التوحيدي مع النصوص السابقة، وكذا دلالة التناص وأبعاده والغاية منه. ويشير إلى أن بنية التشكل التناصي لديه لا تخضع إلى منهج ثابت، وإنما تنبني على عفوية الرواية وتلقائية الخطاب المسرود، إذ «يفتح أبو حيان التوحيدي الحديث مبينا معالمه وموضوعه، ثم يندفع الكلام بطريقة فريدة بعد أن فسح النص الحاضر المجال أمام الخطابات المستدعاة»[3].

---

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص87.

[2] المرجع نفسه، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص86.

على الرغم من تنوع أشكال التناص لدى التوحيدي بين تناص ديني وتاريخي وتراثي، وهو الأمر الذي يقره الناقد، إلا أنه لا يهتم بطبيعة الاجترار التي غلبت على هذه التقنية، فالشيء الملاحظ على كتابات التوحيدي أنه يعيد كتابة النص السابق بطريقة اجترارية صامتة أحيانا، وأحيانا أخرى يوظف النص السابق بطريقة مباشرة لا يُرَاعى فيها ما يتطلبه النص الحاضر من تجديد، وهو ما يفقد التناص قيمته الجمالية وكذا دوره في هدم النص الغائب وخلق نص جديد على أنقاضه يحمل دلالات مغايرة، وقد اعترف أبو حيان نفسه بذلك، إلا أنه أرجع صعوبة التأويل وإشكالية القراءة إلى سوء الفهم وبلادة المتلقي التي تحول بينه وبين الدلالة المقصودة، إذ يصرح بهذا الصدد قائلا: «فلم أدع للكناية قوة إلا عصرتها عند العثور عليها، ولا للتصريح علامة إلا ونصبتها حين وصلت إليها وإشفاقي على من لا يفهم لكدر طباعه أو لبلادة فهمه أو غالب جهله أو لعصبية تعتريه شديدة»[1].

يؤكد الدكتور عبد القادر عميش أن غزارة التناص لدى التوحيدي تفضي إلى طاقتين: إحداهما إدراكية تشد انتباه المتلقي، والثانية توليدية انزياحية ذات حركة انتشارية يصعب رصدها إلا بروية وتمعن. وهو ما يدعو إلى انفتاح النص وتعدد الدلالات ولا نهائية المعنى واتساع فضاء التأويل، وذلك حسب ثقافة المتلقي وخبرته وجودة فكره وقريحته، إلا أن النص هو الآخر يمكنه أن ينتفع من ملكات القارئ، إذ «أوجب على القارئ أن يكون ذا زاد ثقافي يتراسل مع انفتاح النص وفقا للأهداف العملية لأفعال الكلام، وأهداف الاتصال التي تمثل مركزية مشروعية التفسير. ومن ثم قد يفضي مفهوم القارئ النص إلى صفة لا تحول إلا على ذاتها»[2]. وبالتالي فإن جمالية التناص تعمل على إثارة انتباه المتلقي، فتدفعه إلى التأويل وصناعة المعنى، فهو بذلك يعيد إنتاج النص من جديد، أو على الأقل إعادة بناء نسق جديد للنص الأصلي، فالتناص «ليس مجرد لعبة لغوية مجانية، وإنما له جماليات عدة

---

[1] أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص105.

[2] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص86.

ينهض بها في مجال النصوص الأدبية»[1]. وهذه الجماليات تتأسس بناءًا على مزجه بين الأدب والدين والتاريخ والأسطورة والتراث ... لتتصهر كلها في تركيبة فسيفسائية راقية.

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص86.

ثانيا: مقاربة عبد القادر فيدوح:

لم يخصص الناقد عبد القادر فيدوح جانباً تنظيرياً للشعرية ليهتم أكثر بالجانب التطبيقي، إذ سعى من خلال مؤلفه "شعرية القص" إلى دراسة نماذج من القصة الجزائرية، على غرار "تتين" لعمار بلحسن و "حبارة" لجمال فوغالي، و "قهوة" لعمار يزلي و "دانيا حلم الجزائر" لمحمد دحو، وهو ما مكنه من الكشف عن السمات الجوهرية والخصائص الإبداعية للخطاب السردي في الجزائر ذلك أن السردية «لم تحظ بالعمق نفسه من الممارسات التطبيقية على الرغم من الجهود الكبيرة المبذولة لاحتضان البعد النظري لأصول الخطاب السردي»[1]، فكان الهدف من هذه الدراسة فك شفرات القص الجزائري وتفجير كثافته الإبداعية من أجل الوقوف على شعريته.

يبحث الناقد في الآليات الإجرائية للكشف عن شعرية القصة الجزائرية، من خلال مقاربة الرؤية الإبداعية للقاص الجزائري باعتباره عاكسا لبنية المجتمع الذي ينتمي إليه، يحمل سماته وخصائصه التاريخية والمعرفية، فالنص الذي يقدمه «ليس كل ما يطفو على السطح، ولكنه ما ينبت في العمق أيضا، وبذلك فإن التحليل التأويلي لشعرية القص لا يقارب البنى والمستويات من منظورها الدال فحسب، وإنما في مستوى العلاقات التي تقيمها الشفرات والرموز الإشارية، ولذلك فقد ظلت الشعرية تبحث في النظام السردي وإيقاعيته، ومواجهة ذلك بالحس التقبلي الذي يجدد قدرته على الفهم بتلقي العمل الفني في رؤيته الشمولية»[2]، وعليه فإن البنية السردية في هذه النماذج القصصية ليست مجرد علاقات متواشجة بين المكونات المعجمية والنحوية والدلالية والتداولية في زمان ومكان معينين فحسب، وإنما شبكة العلاقات التي تحمل جدل الإنسان مع الواقع من جهة، وكذا رؤيته الاستشرافية عبر آليات

---

[1] عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1996، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص15.

وأساليب مختلفة «عاكسة بذلك بنية الوعي المشتتة، كان باعثها الأساسي احتضان رؤية مستقبلية لحلم متعدد يطلع من شرايين الإنسان الجزائري ويفجر فيه قيمه الخالدة»[1].

ولعل المتصفح لمختلف فصول الكتاب يجد أن الناقد ينظر إلى الشعرية باعتبارها النظرية العامة، إذ يعتمد مقولات البنيوية المتمثلة في البنية السطحية والبنية العميقة وكذا البنية السردية، ويعتمد المرجعية السيميائية مستندا إلى مخطط غريماس وسيميائية الشخصيات، كما نجده أيضا يعتمد الانزياح المرتبط أساسا بالدراسات الأسلوبية.

قسم فيدوح دراسته إلى أربعة أقسام رئيسية: خطاب السرد، شعرية القص، الانزياح الدلالي في "قهوة"، و"دانيا" حلم الجزائر.

1/ خطاب السرد: خصص الناقد القسم الأول من الكتاب لدراسة قصة "تنين" لعمار بلحسن، حيث وقف على بنية السرد، وآلية القص، وفضاءاته، وكذا الشخصيات وعلاقاتها بالعالم الخارجي. كما اهتم أكثر بالسارد ودوره في تحريك الشخصيات، إذ لا يمكن لأي باحث إنكار دوره في العمل السردي بوصفه المحرك الرئيسي للأحداث والمسيطر على القصة، وعليه تبدو بنية السرد في قصة "تنين" «بنية حكائية تصور شكلا من أشكال الحكي التقليدي بحيث كانت السلطة المطلقة للسارد في تحريك جميع شخصياته وقيادتهم إلى مصائرهم والكشف عن دواخلهم وبخاصة الشخصية المحورية، فقد ظل السارد وسطا مباشرا بين السرد والمسرود له»[2]، وهو ما يجعل القصة تميل أكثر إلى تقنيات السرد التقليدي الذي يقوم أساسا على مفهوم الراوي (السارد) أو "السارد الخارجي" حسب الناقد الذي يعتبره «الصوت الوحيد الذي انصهرت فيه جميع الأصوات الأخرى، والتي لم نتعرف إلى منطوقاتها إلا من خلال هذا الصوت. ولعله – وفق منظور تأويلي احتمالي– صوت الكاتب في حد ذاته. فالشخصية الساردة لم تكن محاورة ولا ممثلة إنها ضمير "حاضر/غائب" اكتفت

---

[1] عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص41.

بدور المراقب والمحرك»[1]. كما أن طغيان السارد على سير النظام السردي يكاد يلغي مختلف الحوارات داخل العمل السردي فإن وجدت فهي «تظل رهينة وظائف مشهدية دون أن تحيل القارئ إلى أبعاد ودلالات يخفيها الجانب الإشاري والتلميحي»[2].

يمضي الناقد في الكشف عن توزيع الشخصيات وعلاقاتها في القصة، إذ يؤكد أن توزيع الشخصيات جاء غير متكافئ، فشخصية "محا لارتيست" الرئيسية هي الفاعلة عبر مختلف مراحل السرد، كما أن علاقاتها بالعالم الخارجي كانت محاولة لتعرية الواقع، فعلاقة هذه الشخصية بالصحراء (المكان) والمرأة (رمز الخصب والدفء) والذات التي يحركها هاجس التغيير، جاءت لتجسد الواقع الجزائري باعتباره «صورة مصغرة لمأساة العالم المتخلف في محاولته شق دروبه نحو أفق متحرر ليجد نفسه بين أنياب طاحنة تتصب له الشراك لكنه يرفض الخضوع ويفضل المعركة، ويعلن المواجهة ويرفع التحدي، ورغم ذلك تبقى محاولاته في اصطدام مستمر مع "عنف السلطات الخفي"»[3]. هذا الواقع الذي أضحى أمام حتمية التغيير والتحول ومواكبة المد الحضاري للشعوب المتقدمة.

يوظف القاص تيمة "التنين" ذلك الحيوان الأسطوري الشرس المرعب، ليشير إلى قوى القهر والاستبداد التي تحكم الشعوب المتخلفة، ويصور المصير المحتوم لهذه الشعوب، فتغدو قصة عمار بلحسن هذه «مشروع حلم، إنها رصد لواقع لا يتغير لكنه يحمل نبوءات التحول من خلال استطلاع الشخصية "الفنان" أفق المستقبل حيث يصبح واقعا قابلا للتحول معدا للانفجار ومرشحا للثورة ومهيأ للاستتباب»[4].

2/ شعرية القص: إن تحديد شعرية القص يقتضي بالضرورة البحث في مفهوم القص والمقولات المرتبطة به، إذ يشير سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية إلى أن

---

(1) عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص42.

(2) المرجع نفسه، ص43.

(3) المرجع نفسه، ص55.

(4) المرجع نفسه، ص25.

المصطلح يطلق عادة لـ «الإشارة إلى الخطاب السردي، في طابعه التصويري، واشتماله على شخصيات تنجز أفعالا»[1]. أما القصة فهي «عالم سيميائي، يعتبر موضوعا للمعرفة، ويقوم على تمفصل العناصر»[2]. فهي في التصور العام حكاية تتسلسل أحداثها في حلقات تتضمن تطورا لأحداث ينتضمها الزمن. ويؤكد الدكتور فؤاد قنديل أن القصة «فن نثري يتناول بالسرد حدثا وقع أو يمكن أن يقع»[3]. وقد حُدد مفهومها أيضا بأنها «أحدوثة شائقة مروية أو مكتوبة يقصد منها الإقناع أو الإفادة»[4].

من خلال ما سبق يتضح لنا أن القصة مجموعة من الأحداث يرويها كاتب، يسعى من خلالها إلى خلق المتعة في نفس القارئ من خلال الأسلوب الفني وتضافر الأحداث والشخصيات.

إن التحديد الدقيق لمفهوم القص وما يدور في فلكه يفسح لنا المجال للوقوف عند "شعرية القص"، ذلك أن انفتاحية النص القصصي الجديد، وتمرده على انغلاقية النص التقليدي قد حققت نصيتها وإنتاجيتها على الصعيدين الفكري والكتابي، من خلال الانفتاح على التعدد الدلالي وتأويل المعنى وإنتاج القيم الجمالية الجديدة، وتجاوز البنية التقليدية على مستوى الصيغة والرؤية، حيث يبدو التشكيل النصي للقصة بالنسبة للقارئ قد زخرف بتلون شعري زاد في أدبية النص، وابتعد عن المفهوم النثري الذي ظل قائما إلى وقت قريب على اللغة الإبلاغية الجامدة، إذ أن النصوص القصصية الجديدة تمردت على مفهوم النثرية وخاضت تجربة جديدة على مستوى اللغة، واستعارت من الشعرية جماليات اللغة مما أكسبها صفة الشاعرية.

---

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص179.

[2] المرجع نفسه، ص180.

[3] فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص21.

[4] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر، ص16.

خصص الناقد القسم الثاني من الكتاب لدراسة قصة "أحبارة" للكاتب جمال فوغالي، وحلل باستفاضة وعمق قضايا مهمة تتعلق بجدلية السرد والنواة الرحمية والشفرات الأيقونية بمختلف أشكالها مرورا بالزمن الذي يتوزع حسب رأيه إلى ثلاثة فضاءات: زمن المدينة (الحاضر) وزمن الحبيبة (الماضي) وزمن الحلم (استشرافي).

يشير الناقد إلى أن جدلية السرد المعاصر ترفض النظرة التقليدية لمفهوم السرد باعتباره عرضا لمجموعة من الأحداث سواء أكانت واقعية أو من نسج الخيال، وإنما تهتم بالبحث في جوهر الأشكال السردية وخصائصها الكامنة وجملة علاقاتها وتراكيبها. وبناءا على ذلك وقع اختيار الناقد على قصة "أحبارة" ليعزز بها هذا الإطار النظري، باعتبار أن القاص الجزائري جمال فوغالي «تفرد بأسلوب شعري تأملي متميز، يقف القارئ من خلاله على شفرات تعبيرية وترميزية تجعل من اللغة كيانا للخلق وليس وظيفة للإنشاء فحسب»[1]. إذ يقدم نسيجا لغويا يدفع بالمتلقي إلى الإبحار في عمق النص الإبداعي من أجل الكشف عن المضمر والمغيب من جهة وكذا الوقوف على السمات والخصائص الفنية والجمالية التي تصنع فرادة العمل القصصي لديه.

ولعل أهم ما يحقق فرادة النص القصصي عند فوغالي هو تفرع النواة الرحمية التي تتمظهر من خلال عاملين: كثافة الشفرات الأيقونية وكذا صيغة الحبكة السردية، فإذا كانت القصة في دلالاتها السطحية تصور اغتراب الفرد الذي يغادر الريف للعيش في زيف المدينة وتناقضاتها، فإن جوهر النواة الرحمية يكمن في «البحث عن الخلاص. غير أن البنية في هذه القصة هي بنية جدلية صراعية تكشف عن طموح المبدع الجزائري في البحث عن صيغ جديدة ورؤى مغايرة لواقع بدا يتراجع إلى الخلف»[2]. فالمبدع هنا يسعى إلى تجاوز الاغتراب الذي بات يطغى على واقعه إلى عالم آخر يجسد من خلاله طموحاته وآماله.

---

[1] عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص25.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اختار الناقد أن يصنف الأيقونات التي تشتمل عليها اللغة السردية إلى ثلاث شفرات أساسية:

أ- شفرة المرأة (الأنثى): باعتبارها رمزا للطهر والبراءة، ويظهر ذلك من خلال توظيف القاص لشخصية مريم العذراء (ويرتفع صوت الشيخ يتلو علي ما تيسر من سورة مريم) إذ أن «دلالة هذا التوظيف ترتبط بمدلولات البراءة والطهر (السترة) لبنات الريف وتوحي بحاجة الإنسان إلى العودة إلى براءته الأولى قبل أن يطرد من فردوسه ويتورط في الخطيئة»[1]. وهذه الدلالة تستند - بطبيعة الحال- إلى الإطار المعجمي والتركيبي الذي وردت فيه.

ب- شفرة الطبيعة: وهي غالبا ما تكون رمزا للاخضرار والجمال والنقاء، وهنا يربطها الناقد بالحقول الدلالية المصاحبة لها (الصفصافة، الصنوبر، الأحراش البرية، حقل الزيتون)[2]. ليؤكد على القيمة الجمالية لفضاء الريف الذي يناشد القاص العودة إليه.

ج- شفرة الذاكرة: ويعتبرها الناقد أكثر دلالة على انسحاب السرد إلى واقع حلمي- تذكري، فهذة الشفرة تحمل دلالة الفضاء الحلمي- التذكري للمتكلم الذي وجد فيها المعادل الوجداني لفقدان حالة الاستقرار والاطمئنان التي أضحى يعيشها في المدينة كونها لا تخفي أي سحر جمالي[3].

ولعل تشابك الأيقونات السابقة داخل النسيج القصصي يساعد دون شك على تفجير الدلالة العامة التي يصبو إليها القاص الجزائري الرافض للواقع والمتطلع إلى فضاء أرحب وعالم آخر يجد فيه ذاته ويحقق فيه أحلامه.

3/ شعرية الانزياح الدلالي في "قهوة": اعتمد الناقد على ظاهرة الانزياح من أجل الكشف عن شعرية القص في قصة "قهوة" للكاتب عمار يزلي، وهي الظاهرة الأسلوبية التي تقوم

---

(1) عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص91.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص93.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص94.

عليها شعرية جون كوهين، ويطلق على اللغة المنزاحة مصطلح "اللغة العليا" والتي تقاس مدى شعريتها بـ «مقدار خرقها للغة العادية النثرية وأسلوبها تفرّد يعيد صياغة العلاقة بين الدال والمدلول»[1]. ولما كان العنوان نصا مضغوطا أو مفتاحا له «يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسانته وتضاريسه التركيبية على المستويين الرمزي والدلالي»[2]. فإن الناقد كشف انزياح العنوان "قهوة" من دلالته المعجمية المألوفة إلى ثلاث دلالات انزياحية جديدة: الواحدية، السوداوية، والسراب.

يشير الناقد إلى أن "قهوة" أفرغت من محتواها التداولي وشحنت بدلالات انزياحية مغايرة، إذ تعد «صورة لنموذج الواحدية المدمنة»[3]، فقد ظلت تلازم السارد أينما حل وارتحل، وأصبحت تقدم نفسها «بما هي عنصر إثارة وهروب وليس كمعادل نفسي أو موضوعي لحالة المتكلم»[4]؛ أي أنها بملازمتها لصاحبها وسيطرتها المطلقة عليه دفعته إلى الهروب من الواقع والانعزال والوحدة بدل مواجهة هذا الواقع والبحث عن سبل للتغلب عليه.

أما الدلالة الانزياحية الثانية فهي السواد الذي يميز لون القهوة، عاكسا بذلك سوداوية الحياة وظلمة الواقع الذي يعيشه السارد، إذ «لا تكون "قهوة" إلا صورة لسوداوية هذا الواقع، إذ هي تعكس توجه الرؤية إلى الانفتاح على أفق مجهول بحيث يحاول المتكلم الخلاص عن طريق الصراع، صراع المكرور وقهره وكسر محدوديته»[5].

ولعل السراب الذي بات يعيشه الإنسان الجزائري انطلاقا من «عمق المساحة الخلافية بين الوعي والحلم في علاقة المتكلم بمسوغات الواقع الذي يعيشه فيه»[6]. أي أن

---

(1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص140.

(2) عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص91.

(3) جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، مارس، 1997، ص96.

(4) المرجع السابق، ص116.

(5) المرجع نفسه، ص117.

(6) المرجع نفسه، ص114.

المفارقة العميقة بين الواقع والحلم المنشود جعلت الشاعر يعيش حالة من الوهم واللاوجود (السراب).

4/ موضوع القيمة في "دانيا": القصة الأخيرة التي تناولها الناقد هي قصة "دانيا حلم الجزائر" للكاتب محمد دحو، إذ استند في دراستها إلى طريقة النظام العاملي لغريماس[*] في إطار تحليله للخطاب القصصي، ليكشف لنا أن «المعنى المتزحلق في فضاء النص هو الرغبة الملحة في التغيير ومحاولة إعطاء البديل للواقع المعيش، لكن الاصطدام بعلائق اجتماعية وإيديولوجية متشابكة وكذلك الاختلال واللاتوازي السائدين في واقع موحل ومقرف كل ذلك أدى إلى صراعات دموية بين مختلف الأطراف والشرائح»[1]. فمحاولة التغيير التي تقودها البطلة "دانيا" بمساعدة المثقفين من الطلبة المجسدين لمثال الوطنية تعترضهم قوة الظلم والقهر السلطوي ممثلة في رجال الشرطة لتقف دون تحقيق حلمهم.

يشير الناقد إلى أن أهم ما يشكل فرادة التشكيل الفني في هذا العمل القصصي هو موضوع القيمة ممثلا في الثورة ضد أعداء الروح الوطنية والسعي إلى التغيير وتحقيق الحلم، إذ شكلت شخصية "دانيا" تيمة تحمل دلالة لـ «مخاض ثوري صعب ضد الخيانة والتزمت والتشبث ببريق أمل يبعث الحياة في صورتها المبتغاة. ولذلك تظل "دانيا" بطلة القصة هي السمة الأساس في تحريك فضاءات النص»[2].

---

[*] يتأسس النموذج العاملي لغريماس على ستة عوامل وهي: المرسل(Destinateur)، المرسل إليه(Destinataire)، الفاعل(Sujet)، الموضوع(Objet)، المساعد(Adjuvant)، والمعارض(Opposant)، ويخضع النموذج العاملي لنظام التقابلات التي تشكل ثلاث مجموعات: (المرسل والمرسل إليه)، (الفاعل والموضوع)، و(المساعد والمعارض)، ويتمحور النموذج العاملي حول موضوع القيمة (الموضوع) الذي يسعى الفاعل لامتلاكه وهو ما نوضحه في هذا الرسم البياني: (يمكن العودة إلى كتاب "مدخل إلى السيميائيات السردية" لسعيد بن كراد).

[1] عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص124.

ثالثا: مقاربة عبد الملك مرتاض:

تعد دراسات الدكتور عبد الملك مرتاض النموذج الأمثل لتطبيقات الشعرية في النقد الجزائري، لاسيما في مؤلفه "شعرية القصيدة قصيدة القراءة" الذي قدم فيه قراءة لقصيدة "أشجان يمانية" للشاعر عبد العزيز المقالح، وكذا دراسته الموسومة بـ "شعرية القص وسيميائية النص" الذي قدم فيه تحليلا للمجموعة القصصية "تفاحة الدخول إلى الجنة" للأديب الإماراتي سلطان العميمي.

1/ شعرية القصيدة قصيدة القراءة: يعد نص "أشجان يمانية"[*] للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح من أهم النصوص الشعرية التي طبق عليها مرتاض المنهج السيميائي، وذلك في دراسة له بعنوان "بنية الخطاب الشعري"، ولقد أثارت هذه الدراسة جدلا واسعا في الأوساط النقدية العربية، متأرجحة بين المدح والثناء تارة والقدح والانتقاد تارة أخرى، وبين الاستحسان أحيانا والاستهجان أحيانا أخرى.

ولعل أبرز هذه الدراسات مقال للكاتب "عبد الحكيم راضي" نُشر في مجلة فصول، والذي أكد من خلاله أن مرتاض في دراسته "بنية الخطاب الشعري" كان أقرب إلى الدعاية لشخصه وللمقالح[1]. ومن أجل الرد على ما ذهب إليه راضي، قام عبد الملك مرتاض بدراسة قيّمة له تحت عنوان "شعرية القصيدة قصيدة القراءة" ليعيد من خلالها مقاربة قصيدة "أشجان يمانية"، وذلك بتوظيف منهج مغاير لما جاء في الدراسة الأولى.

اقتصر عمل مرتاض في هذه الدراسة على الشعر لوحده دون النثر، ويتعلق الأمر هنا بمصطلح (Poéticité)، أي السمات الشعرية والخصائص الفنية والجمالية للشعر، وبالتالي فهو يضيق من مجال الشعرية ليجعلها ترتكز على أعمال شاعر واحد أو قصيدة واحدة (مثلما فعل مرتاض في دراسته لنص "أشجان يمانية")، ويمكن أن يمتد هذا المجال

---

[*] "أشجان يمانية" نص شعري من ديوان "الخروج من دوائر الساعة السليمانية" للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، طبع بدار العودة ببيروت سنة 1981.

[1] ينظر: عبد الحكيم راضي، بنية الخطاب الشعري لمرتاض، مجلة فصول، ع1و2، 1989، القاهرة، مصر، ص250.

ليشمل متنا شعريا إقليميا أو عربيا (نمثل لذلك بدراسة محمد بنيس "ظاهرة الشعر الحديث في المغرب")، وقد يوغل في الامتداد ليتناول الشعر في صورته الكونية المجردة (نمثل لذلك بأدونيس في مجمل دراساته) [1].

أراد الناقد بالقراءة المستوياتية أن يقارب النص من جميع جوانبه تبعا لأيمانه العميق بتعدد القراءات للنص الأدبي الواحد.

أ- التشاكل والتباين: قدم الناقد في البداية قراءة تشاكلية لقصيدة المقالح، ويعد مفهوم التشاكل من المفاهيم السيميائية التي «أُدخلت في الخطاب النقدي المعاصر كآلية استعارها النقاد من غريماس، واستعارها هو الآخر من الحقول العلمية كالفيزياء والكيمياء»[2]. وقد عرفه غريماس بأنه «مجموعة متراكبة من المقولات المعنوية، بعد حل إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة»[3].

ويعتبر مصطلح التشاكل من المصطلحات الواردة بكثافة في دراسة مرتاض، كما أنه ورد بصيغ مختلفة، وقد رصد الناقد جملة من التشاكلات المتنوعة وأطلق عليها اصطلاحات مختلفة: التشاكل المعنوي، التشاكل التلازمي، التشاكل المرفولوجي، التشاكل التام، والتشاكل الجزئي.

أما التباين فقد عده فرعا من فروع التشاكل، كما رأى أن لهذا المصطلح مفاهيم عديدة مرادفة له مثل: "الانحسار" و"الانتشار"[4]، ولهذا كانت قراءته لهذا الإجراء قراءة واسعة وشاملة استطاع من خلالها أن يبين أن النص الشعري "أشجان يمانية" يحتوي على تباينات عديدة.

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص309.

[2] مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص181.

[3] المرجع نفسه، ص182.

[4] ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة، ص45.

ب- الانزياح: بعد التشاكل والتباين انتقل الناقد إلى اعتماد آلية الانزياح من أجل الوقوف على جمالية النص، ويعتبر الانزياح المفهوم الأساس الذي قامت عليه شعرية جون كوهين، فهو «وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي»[1]. وهو في أبسط صوره يتمثل في «المروق عن المألوف في نسج الأسلوب بخرق التقاليد المُتواضع عليها بين مستعملي اللغة»[2]. فالنصوص التي تتحقق فيها الشعرية هي تلك التي تخرج فيها اللغة عن الاستعمال العادي سواء من حيث التراكيب أو من حيث الدلالات.

ومن خلال توظيفه لآلية الانزياح تمكن الناقد من إبراز جمالية لغة القصيدة، إذ يرى أن الشاعر اتخذ منه وسيلة للكتابة المتميزة، فشكل بخرقه للمعيار وخروجه عن المألوف جمالية إبداعية مكنت المتلقي من فتح أفق الخيال على تعدد القراءة والتأويل.

ج- الحيز: يقترح مرتاض مصطلح "الحيز" كبديل لمصطلح "الفضاء" الذي يراه يفتقد إلى الدقة المتوخاة منه، إذ يشير إلى أن مفهومه يقتصر على المحيط الخارجي الذي يحيط بنا، أما الحيز فهو مصطلح أكثر دقة ينتمي إلى «معرفيات إنسانية شتى كالجغرافيا وعلم الفضاء وعلم السياسة، ثم الحيز الفلسفي»[3]. ثم انتقل هذا المصطلح إلى حقل السيميائيات، إذ استند الناقد إلى مفهوم إيجر حين أقر بأنه «وسط نستطيع أن نموقع فيه كل الجسام وكل الحركات»[4]. كما أن غريماس أشار إلى مفهومه هو الآخر حين صرح بأنه «الشيء المبني (المحتوي على عناصر متقطعة) انطلاقا من الامتداد المتصور هو على أنه بعد كامل

---

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص103.

(2) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة، ص130.

(3) المرجع نفسه، ص180.

(4) المرجع نفسه، ص181.

ممتلئ، دون أن يكون حل لاستمراريته، ويمكن أن هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة»[1].

قدم الناقد قراءة لقصيدة المقالح من زاوية الحيز، إذ أكد أن النص عبارة عن عالم لا متناه من الصور الحيزية المختلفة، منها الحيز السطحي الذي يشير إلى ذلك النسيج الذي يحكم البنية السطحية للقصيدة، فمن خلاله وقف الناقد على التشكيل الجمالي للبنية اللغوية السطحية (أي الحيز السطحي)، وأكد على براعة المبدع في إعادة بعث الحياة في وحدات معجمية ميّتة، تفاعلت فيما بينها لتشكل نسيجا شعريا مميزا.

أما الحيز السيميائي فقسمه إلى حيز الوطن إذ قام برصد جملة من الوحدات والعناصر التي تحدد هذا الحيز الجغرافي، وحيز المنفى الذي يجسد الوجه النقيض للوطن، بالإضافة إلى الحيز المحايد الذي يتموقع بين النمطين السابقين.

2/ شعرية القص وسيميائية النص: على خلاف دراسته السابقة "شعرية القصيدة قصيدة القراءة" التي مارس فيها مرتاض شعرية الشعر، حيث طبق مقولات الشعرية على نص شعري دون النثر، فإننا نلفيه في مؤلف لاحق له بعنوان "شعرية القص وسيميائية النص" يقدم تحليلا راقيا للمجموعة القصصية "تفاحة الدخول إلى الجنة"[*] للكاتب والأديب الإماراتي "سلطان العميمي".

يستند مرتاض في دراسته إلى مفاهيم تودوروف المتعلقة بشعرية السرد (poétique de la prose) كاتجاه مهم من اتجاهات الشعرية، هذا الاتجاه الذي «يتجاوز فيه الظاهر الشعري في اللغة السردية إلى باطن الخطاب السردي الذي يهتز بفعل الحضور الشعري

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، دار العرض، وهران، الجزائر، دط، 2005، ص122.

[*] "تفاحة الدخول إلى الجنة" مجموعة قصصية للكاتب الإماراتي سلطان العميمي، صدرت عام 2013 عن دار مدارك بمدينة أبوظبي، تقع هذه المجموعة في 85 صفحة من الحجم الصغير، جلها من القصص القصيرة جدا، أو ما يسمى بالقصة البرقية، وتميزت هذه المجموعة بلغتها المكثفة ومشاهدها الإيحائية المفتوحة، مما يجعلها تثير المتلقي وتجذبه وتأسره بلغتها الموجزة وخيالها الخصب.

الصارخ، مما يخلخل البنية السردية برمتها ويجعلها موطنا موحدا لهويتين جنسيتين مختلفتين (الشعر والنثر) »[1]. وهو الأمر الذي يكرس المعنى العام لمقولة ذوبان الأجناس الأدبية وتحقيق التداخل الشديد فيما بينها.

يقع الكتاب في خمسة مستويات بحثية، تناول في المستوى الأول شعرية اللغة وكثافتها في "تفاحة الدخول إلى الجنة"، وفي المستوى الثاني وقف عند سيميائية الشخصيات وحركاتها في المجموعة القصصية، وفي المستوى الثالث قام بتحليل البناء الحدثي وتدويره في المجموعة، وفي المستوى الرابع وقف عند بناء الحيز وتدويره في المجموعة، أما المستوى الأخير فدرس فيه مسار الزمن وبتره في المجموعة القصصية المذكورة.

يقتصر حديثنا في هذا المبحث – تجنبا للإطالة والاستطراد غير المفيد– على المستوى الأول الذي يختص بشعرية اللغة وكثافتها في المجموعة القصصية، والذي نراه يلامس وبصورة مباشرة نبض الشعرية ويلج إلى صميمها.

* **شعرية اللغة وكثافتها في "تفاحة الدخول إلى الجنة"**: يطرح الناقد العديد من التساؤلات التي تشكل الإجابة عنها منفذا مباشرا للوقوف على خصائص اللغة وجماليتها في المجموعة القصصية، من قبيل: ما شأن اللغة في المجموعة؟ وما خصائصها السردية والفنية والشعرية معا؟ وهل هي ذات أحمال من الشعرية الكثيفة حقاً؟ وبم تستميز عن غيرها من الكتابات الأخرى[2]؟

يعتبر التكثيف من أهم سمات القصة القصيرة جدا، فهو يعمل على «إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحد، أو بؤرة واحدة

---

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص319.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص، تحليل مجهري لمجموعة تفاحة الدخول إلى الجنة، دار البصائر، الجزائر، دط، دت، ص17.

تلمع كالبرق الخاطف»[1]. يجب أن يتم العمل بالتكثيف بحيث يكون من الصعوبة بمكان الاستغناء عن سطر واحد فيها، إذ لا تحتمل القصة القصيرة جداً الحشو والإطناب والغوص في التفاصيل، إنها تحتاج الاقتصاد في اللغة وتوليد المعنى من تركيب مفردات اللغة ومن سياق العبارة وتموضعها في الحيز وليس من شرح الأفكار[2].

يقف الناقد في البداية عند شعرية العنوان باعتباره مكوّنا ضروريا في إنتاج النصوص وتأويلها، إذ يصرح بأنه «طافح بالجمال الغامر، فالتفاح من أفضل الفواكه، وأشهرها تداولا على موائد البشرية منذ الأزل إلى يومنا هذا: مذاقا وشما ومنظرا. فكأن لفظة التفاحة هنا بشيرة بلحاق ألفاظ أخرى تستعمل في العنوان جميلة كيما تتلاءم معها وتليق بها. ولو جاء ذكر التفاح مستعملا في حال جمع لانتفت منه عناصر كثيرة من الجمال، ولكنه حين استعمل مفردا اغتدى حاملا لسمة الرمز الخاص المفضي إلى نيل شيء ثمين وعزيز معا»[3].

إن الانتقاء الجيد لألفاظ العنوان يؤكد بوضوح أن المبدع يدفع بالمتلقي وإغرائه للولوج إلى متن الحكاية، إلا أن فك رموز جملة العنوان المضغوطة يبقى خاضعا لثقافة المتلقي وخلفياته المعرفية. وعليه فإن التركيبة اللغوية للعنوان (التفاحة– الدخول– الجنة) تجسد شبكة من العلاقات المتواشجة انطلاقا من الرائحة العبقة للتفاحة، مرورا بالدخول كرمز للسعادة وفعل الخير الذي يفضي إلى الجنة باعتبارها رمز السكينة والقرار الأبدي مثلما ورد في النص القرآني في قوله تعالى: ﴿فأولئك يدخلون الجنة ولا يظلمون شيئا﴾ (سورة مريم، الآية 60)، وكذا في قوله تعالى: ﴿ويدخلهم الجنة عرّفها لهم﴾ (سورة محمد، الآية 6)، وقوله ﴿أدخلوها بسلام﴾ (سورة ق، الآية 34).

---

[1] نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1993، ص203.

[2] ينظر: عبد الرشيد حاجب، ما هي رؤيتك لعنصر التكثيف في القصة القصيرة جدا أيها القاص أو الناقد؟ على الموقع: http://www.wata.cc/forums/showthread.php يوم 2020/02/16.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص319.

تقوم شعرية العنوان على إمكانات واختيارات عديدة يدخل فيها ماهو موضوعي، وما هو جمالي، وما هو تأويلي، وما هو تجاري غرضه إغراء المتلقي، فهو إذاً «حامل معنى و حمّال وجوه، مواز دلالي للنص، وعتبة قرائية مقابلة له توجّه المتلقي، بل وتغريه للإطلاع على فحوى الرسالة المراد إيصالها من قبل المؤلف»[1]. وكل ذلك يتم وفق استراتيجيات جمالية تشكل ثقل وأهمية العنوان التي يؤديها في الدلالة على متن الكتاب.

ينتقل الناقد إلى الحديث عن شعرية اللغة وكثافتها في أقصوصة "تفاصيل صغيرة"[*]، ويقوم بحصر جملة من مظاهر التكثيف اللغوي والدلالي انطلاقا من ضمير الغائب (أخبرَتْه بسعادة)، وضمير الغائب هنا يحيلنا إلى شخصية وهمية غير ظاهرة، فهي غير معروفة لدى القارئ، وهو ما يجعله يطرح العديد من التساؤلات إزاء هذه الشخصية.

ومن مظاهر التكثيف اللغوي في هذه الأقصوصة –حسب الناقد– «التعمية على الحدث باستعمال عبارات مُوقَرَةٍ بالدلالة إلى حد أنها يمكن أن تُقرأ قراءات متعددة مثل قوله: "التفاصيل الصغيرة للأشياء كفيلة بشغلها عن الأشياء الكبيرة"»[2].

إن هذا الاغتراب اللغوي والدلالي يضع المتلقي أمام عملية ذهنية شديدة التعقيد نظرا لاشتمال الأقصوصة على قدر عال من الشاعرية، مما يحقق سمواً ملموساً بالعنصر اللغوي أثناء القص. إذ لابد من توفر عنصر المفارقة والإدهاش والنهاية المحكمة التي ينبغي لها أن تفاجئ القارئ وقد تصدمه، وهو الأمر الذي يجعل المتلقي يثير جملة من التساؤلات المتنوعة حول ماهية «هذه "التفاصيل الصغيرة" في حقيقة أمرها؟ وماذا عساها أن تكون في نفسها؟ ولمَ كانت تفاصيل خارج الدلالة المقروءة قراءة واحدة فانفتحت على كل القراءات لتتعدد وتتجدد وتتمدد؟ وكيف يجوز لتفاصيل صغيرة أن تحول بين الشخصية والتفاصيل الكبيرة؟ ثم

---

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص7.

[*] النص الكامل لأقصوصة "تفاصيل صغيرة" هو كالآتي: "أخبَرته بسعادة أن التفاصيل الصغيرة للأشياء كفيلة بإشغالها عن الأشياء الكبيرة، وبعد سنوات اكتشف أنه كان شيئا كبيرا في حياتها".

[2] عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص، تحليل مجهري لمجموعة تفاحة الدخول إلى الجنة، ص23.

ما ماهية هذه التفاصيل الكبيرة التي طغت عليها التفاصيل الصغيرة فأفقدتها دلالتها الجديرة بها في لغة القص؟»[1].

إن تعدد هذه التساؤلات يعكس تعدد التأويل وانفتاح الدلالة وكثافة اللغة بالإيحاءات التي ترمي إليها تلك المفردات من الأقصوصة، فتغدو كل مفردة لها مكانتها الخاصة بحيث يصعب حذفها أو الإضافة إليها.

ينتقل الناقد إلى الكشف عن كثافة اللغة وشعريتها في أقصوصة "صد...مات"[*] التي يضعنا عنوانها منذ الوهلة الأولى أمام فضاء ثقافي مراوغ ومغرٍ في الآن ذاته. فالعنوان هنا يعكس شاعرية المبدع ومدى قدرته على دفع المتلقي إلى التأويل لإيجاد صيغ من التطابق أو شبه التطابق بين مضمون النص و عنوانه.

يشير مرتاض إلى أن «أول ما يتبادر إلى الذهن، والمرء يقرأ هذه الأقصوصة/ البرقية[*] أن الناص لا يجتزئ بتكثيف اللغة فيها، فيجعل اللفظة الواحدة تنوء بما قد لا تتحمله من أثقال دلالية ذات ظلال ضاربة في الامتداد، بل يعمد إلى تعمد اللعب باللغة فيها أيضا»[2]. فالمفردة الواحدة أصبحت تشكل نصا منفتح الدلالة والتأويل، تثير المتلقي وتغريه لقراءة المادة اللغوية المكتوبة وإعادة إنتاجها من جديد.

وبسبب التكثيف الشديد تتحول عناصر القصة القصيرة جدا أحيانا إلى مجرد أطياف؛ أي تتحول الشخصية البشرية إلى أنماط وتتخلى عن وجودها بالمعنى المألوف وتحل محل بنيتها عالم يتمظهر في بوح غنائي، يستخلص الفراغات من الخطوط، والظلال من

---

[1] عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص، تحليل مجهري لمجموعة تفاحة الدخول إلى الجنة، ص23.

[*] النص الكامل لأقصوصة "صد ... مات" هو كالآتي: "كان يتحمل الصدمات، ولكنه لكثرة الصد ... مات".

[*] يأتي هذا النوع من الكتابة المعروف بالقصة القصيرة جدا، أو القصة البرقية، كجنس سردي جديد، فهي أشبه بهايكو سردي، قد تكون مكونة من جملة سردية واحدة، وقد تكون أحيانا أقصر من عنوانها، مما يجعلها شكلا تعبيريا منزاحا عن الأشكال التقليدية. وعلى غرار مسمى القصة القصيرة والقصة البرقية، هناك من يطلق عليها مصطلح الشطية، الومضة، الأقصوصة، وهناك من يطلق عليها أيضا مصطلح اللوحة، المشهد، الخاطرة، المقطع، الشذرة...

[2] المرجع السابق، ص29.

الأضواء، مما يبني شاعرية جديدة من صميم النثر القصصي، تتخطى ضبابية يفتعلها القاص عن عمق ليخفي رؤيته ولا يسلمها إلى المتلقي إلا بمنظورات مغايرة تبتعد عن التقليدية في العمل القصصي[1]. وبذلك تنعدم الملامح الفردية وتقترب لغة القص من لغة الشعر بسبب ميلها الشديد إلى التكثيف الذي يعد أحد الجوانب الغنائية في القصة القصيرة جدا، والذي يقوم على المبالغة في القِصَر وما يستدعي هذا القصر من تركيز وكشف في لمحة عميقة عابرة، فالدقة والرهافة، والحساسية الشديدة في صياغة النص، وتلك القدرة على إخفاء الدال هما مصدر هذه الغنائية[2]. وهو الأمر الذي لمسناه في أقصوصة "صد... مات".

وفي تحليله لـ "في غمزة عين" يؤكد مرتاض أن هذه الأقصوصة «تحمل مخادعة عجيبة للقارئ، إذ يعتقد لدى الشروع في قراءة بدايتها، أن الأمر ينصرف إلى شخصية بشرية فعلا، فإذا الأمر، لدى نهايتها، يتكشّف له أنه لم يكن كذلك في شيء...»(3). فالكاتب هنا تمكن من خلال قوة تخييله أن يصنع عوالم سردية وشعرية أكثر خصوبة وجمالا، بل استطاع أن يوهم المتلقي ويجره لمتابعة تسلسل الأحداث ليجد نفسه عند نهاية لم يكن يتوقعها.

تظهر شعرية اللغة وكثافتها في هذه الأقصوصة منذ صياغة العنوان الذي وظّف فيه الكاتب مصطلحا شعبيا يحيلنا إلى فضاء دلالي مفتوح، ذلك أن مصطلح "غمزة" رغم وجود مقابلات عديدة له في اللغة الفصيحة، من قبيل: "الإشارة بالعين" و"الإيماء بالحاجب أو بالعين"، إلا أن الكاتب آثر توظيف المصطلح العامي "غمزة" بما يحمله من إرث ثقافي وشعبي، وهذا استعمال نلمس فيه «تكثيف لغوي وشعري ثقيل، ذلك بأن الشخصية الأنثى

---

(1) ينظر: حلمي بدير، المتغير الجمالي في القصة القصيرة المعاصرة، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، ع6، 1984، ص111.

(2) ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص16.

(3) عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص، تحليل مجهري لمجموعة تفاحة الدخول إلى الجنة، ص31.

عوضا عن أن تتكلم، أو تحكي، آثرت لغة سيميائية، هي لغة الإشارة، وهي أبلغ من الكلام، وأستر للمواقف، وأدل على الحال»[1]. وعليه فإن توظيف هذا المصطلح الشعبي منح العنوان صياغة جديدة وبنية تركيبية ذات دلالة خاصة، وهو ما أدى إلى انفتاح عملية القراءة والتأويل من طرف المتلقي.

يواصل الناقد قراءته التحليلية للغة النص القصصي التي تتسم بكثافتها وجماليتها، مما جعلها تأخذ بعدا فنيا خاصا، فمهما «كان موقع إنتاج الدلالة داخل الأعمال الفنية سواء أكان ذلك من خلال خصائصها الشكلية، أو من خلال مكوناتها اللغوية فإن عملية التأويل، والكشف عن الدلالة لا يمكن أن تتم إلا من خلال النسق اللساني»[2].

ينزع الكاتب إلى التكثيف اللغوي الشديد خاصة في بداية الأقصوصة، إذ تجنب تفصيل الحديث عن الشخصية الرئيسية، ليشرع مباشرة في حركة السرد السريعة، موظفا مفردات ذات خصوصية فكرية، فقد اختص ذاته وقارئه بحيز أدبي خاص يتحرك ضمنه.

يتتبع الناقد عبد المالك مرتاض العديد من الجمل السردية، ليقف من خلالها على رقة اللغة وشعريتها، ومن ذلك[3]:

كانت عائدة من آخر محاضراتها الجامعية.

لمحته أمام مدخل البناية التي تقطنها.

كانت تتملّكها حيوية غريبة، مصحوبة بسعادة عارمة.

فاتخذت قرارا فوريا باستخدام السلالم.

أسرعت في الصعود خائفة.

---

[1] عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص، تحليل مجهري لمجموعة تفاحة الدخول إلى الجنة، ص32.

[2] الطاهر روابنية، سيميائيات التواصل الفني، مجلة علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 2007، ص255.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص، ص33، 47.

كان يتبعها بمقدار درجات دور واحد.

رغم بساطة هذه الجمل السردية ومألوفيتها، إلا أن الكاتب تمكن من توظيفها في مواقع ترقى إلى التعبير عن مواقف سردية غامرة بالشعرية، ومثقلة بالدلالات، وهو ما مكنه من إحكام القبض على مفاصل السرد، وجعل المتلقي يتابع أحداث السرد المتسلسلة بشغف، إلى أن يصل إلى النهاية التي لم يكن يتوقعها، ذلك أن «اللغة المكثفة، أو الملغزة على الأصح، لم تزل تعمّي على الحدث وتمدد في مداه [...] وتخادع القارئ إلى آخر لقطة من السرد، لتنتهي به إلى الخيبة. فلغة القص هنا تلعب دور المتواطئ مع الراوي لمخادعة المتلقي قبل أن تتكشّف له الحقيقة السردية الماكرة»[1].

وفي تحليله لشعرية اللغة وكثافتها في قصة "أنفاس" يشير الناقد في البداية إلى شعرية العنوان ودلالاته الكثيفة الغامرة، فـ "أنفاس" جمع نفَس، والنفَس مصطلح ينفرد باستعمالات خاصة، إذ «لا يكاد يُصطنع إلا في المعاني الشعرية والجمالية والحِسّية الدالة على اللّذة والأنس والمتاع، إذ ما أكثر ما يقال: نفَس الربيع، ونفَس الطبيعة، ونفَس القصيدة، ونفَس الحبيب، بمعنى نكهة مُحبّة في أي من هذه المعانِ، أي ريحه، وإن أول ما يكون في العلاقات الحميمية بين الأحبة لَهُو استكناه كل منهما نَفَس الآخر...»[2]. فالنفَس في هذه الحالة رمز لرقة الحياة وجمالها ومتعتها.

يبدو عنوان هذه الأقصوصة متعدد الدلالات، مفعم بالإيحاءات، إلا أنه لا تكتمل قراءته إلا من خلال متن الأقصوصة، لذلك فالعنوان _باعتباره نصا مضغوطا_ يعتبر المفتاح الذي يمكننا من الولوج إلى عمق النص، فيمنحه مزيدا من الانفتاح نحو قراءات جديدة تضيف مزيدا من الحيوية له.

---

[1] عبد الملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص، تحليل مجهري لمجموعة تفاحة الدخول إلى الجنة، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص49.

يعود الناقد إلى العديد من المقاطع السردية ليقف من خلالها على كثافة اللغة وشعريتها وانزياحها في الأقصوصة، فالقارئ لهذه المقاطع رغم بساطة لغتها، إلا أنه يلمس فيها قدرة الصور على التفاعل بين عناصرها، فيغدو النص في إيقاعه وتوتراته أقرب ما يكون إلى البنية الشعرية.

إن القصة القصيرة جدا _باعتبارها لونا مستحدثا من ألوان الكتابة السردية_ «ليست بموجة عابرة بل هي صيغة جديدة من الخطاب تلتقط اللحظة، والحدث الومضة بكثافة لغوية، وبلاغة رمزية، تعبران عن الإنسان العادي والهامشي عبر كتابة صادقة وبليغة أخذا بعين الاعتبار معياري الإيجاز والتكثيف»[1]. والتكثيف يتطلب حتما تجنب الاستطراد وإسقاط الكثير من التفاصيل، فطبيعة النص تجعل المتلقي يسعى جاهدا إلى فتح فضاءات التأويل، ومزج ذاكرته بذاكرة النص، وبالتالي إعادة إنتاجه.

[1] جاسم خلف إلياس، التكثيف في القصة القصيرة جدا، على الموقع: http://www.alnoor.se/article.asp يوم 2020/02/12.

رابعا: مقاربة نوارة ولد أحمد:

تطلعنا الباحثة "نوارة ولد أحمد" بدراسة قمينة تحت عنوان: "شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس"، وتتجلى أهمية هذه الدراسة في تحليلها بعمق وشمولية لكثير من القضايا المتعلقة بشعرية النص الثوري، فبعد تأصيلها المنهجي لمصطلح الشعرية في النقد الغربي ثم العربي، قدمت الباحثة تصورا مستفيضا حول إبداعية البنية اللغوية وشعرية الصورة وإيقاعية القصيدة الثورية، وكذا أهم التفاعلات النصية وآليات السرد في ديوان اللهب المقدس.

ولئن كان الشعر قواما لثورة التحرير الجزائرية بعنفوانه وقوة توهجه، وعنوانا لوجود الإنسان الجزائري وحسه القومي، فإنه كان لزاما أن يظل طيلة هذه الفترة «مسايرا للواقع الجزائري في جميع مناحيه، ومرآة صافية عكست عواطف الشعب وكفاحه»[1].

1/ إبداعية البنية اللغوية في القصيدة الثورية: تستند الباحثة إلى مقولة رومان جاكبسون حينما صرح أنه «لا توجد أسوار صينية بين الشعر والحياة وبين الشعر والمرجع وبين الشعر والمبدع وبين الشعر والمتلقي، وبين الشعر وباقي الفنون وبين الشعر والهموم الإنسانية، كل ذلك يخترق الرسالة الشعرية ويتقاطع داخلها»[2]. فكل عمل أدبي لا يخلُ من عناصر تهتم بها الشعرية سواء في بنيته الداخلية أو الخارجية، وهو ما حاولت الباحثة تجسيده من خلال وقوفها عند منطق اللغة الشعرية وثقافة المعجمي ودلالية التشكيل والتأليف في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا.

تتبعت الباحثة في البداية لغة الشاعر محاولة الوقوف على طريقة تكون النص الشعري الثوري عند شاعر الثورة الجزائرية وكيفية تحقيق شعريته.

---

[1] محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص357.

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص8.

واللغة الشعرية حسب جون كوهين هي الانزياح عن لغة النثر، باعتبار أن لغة النثر عنده تمثل الدرجة الصفر في الكتابة[1]. فالانزياح يعد منطلقا لولوج اللغة الشعرية التي تشمل «كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستقلة»[2]. وعليه فالشعر خروج عن اللغة النمطية العادية وإعادة تشكيل وبناء لها في شكل قوالب جديدة غير مألوفة.

تتجلى اللغة الشعرية في ديوان اللهب المقدس من خلال «ازدواجية الوظيفة التي تؤديها في ثنايا النص، ما يدل على الرمز الذي يدفع اللغة والصورة في النص الثوري _في نص مفدي زكريا تحديدا_ إلى ابتداع علاقات عديدة داخل البنية التركيبية، ما سمح بوجود الفكرة الشعرية عند مفدي زكريا التي تقوم على الخيال والتجاوز، إذ لم يقتصر التخييل هنا عند عتبة التأثير في المتلقي، إنما تخطّى إلى البناء الجمالي في تشكيل الحقيقة»[3].

ترتبط اللغة الشعرية ارتباطا وثيقا بثقافة الشاعر ومرجعياته الفكرية، كما تعد أيضا مرآة عاكسة لهمومه وانشغالاته النفسية والاجتماعية باعتباره جزءًا من منظومة اجتماعية متكاملة ومتفاعلة، لذلك تأتي اللغة الشعرية في الغالب منسجمة مع السياق النفسي ومع التجربة الداخلية للشاعر، كما أنها تأتي منسجمة مع السياق الثقافي والاجتماعي العام، وعليه يغدو الشاعر حاملا للإرث الثقافي للمجتمع الذي ينتمي إليه، وكذا همومه وآلامه وتطلعاته.

تؤكد الباحثة أن لغة الشعر في ديوان اللهب المقدس هي «لغة ثورية، لغة تحدٍ وصراع، تخرق الوجود، تسعى دائما إلى كشف المستور والغائب، تلج إليه بصورة تخلق ذلك التفاعل وتخرج بالمتلقي إلى ساحة التواصل، وكل ذلك يتم بواسطة البنية اللغوية التي تمثّل مكونات القصيدة، ألفاظا وتراكيبا وخيالا، تحقق في النهاية نوعا من اللذة والمتعة»[4]. وعليه

---

[1] ينظر جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص37.

[4] المرجع نفسه، ص40.

فإن لغته تعكس الصراع القائم بين الواقع الثوري التحرري للإنسان الجزائري من جهة، وبين الذات الإبداعية للشاعر الذي يسعى إلى الدعوة إلى الثورة واستنهاض الهمم لها والتنديد بالقهر والظلم الذي يمارسه المستعمر من جهة أخرى.

تنتقل الباحثة إلى الحديث عن ثقافة المعجمي، أي كيفية تشكل المعجم الشعري لدى مفدي زكريا، إذ أنه «من المفيد هنا أن نتوقف قليلا عند بعض الظواهر اللغوية التي حفلت بها تجربة مفدي زكريا، وأكسبت نصه الشعري خصوصية معينة تنبع من إحساسه بالقدرة على تشكيل علاقات لغوية مبتدعة في أنساق خاصة، تأتي فيها اللغة بصورة جديدة يمارس فيها التركيب الجديد تأثيره في بقية العناصر»[1].

وإذا كان المستوى المعجمي لكل عمل فني هو الأساس الذي يبنى عليه، فإن الحقول الدلالية عادة ما تستدعي توظيف معاجم لغوية مناسبة لطبيعة أو خصوصية كل نص، إذ يتشكل المعجم الشعري لدى شاعر الثورة الجزائرية بوصفه «تعبيرا عن الحالة النفسية التي يلجأ إلى إيصالها إلى المتلقي، ككل شاعر ثوري يتسم شعره بشيء من الوجدانية الرومانتيكية، يوظف ألفاظا تصبح معجما خاصا به، يرمز من خلاله إلى شعوره الباطني»[2].

ولعل كثيرا من الألفاظ التي وظفها مفدي زكريا تعبر عن تصاعد الانفعالات حسب الظروف والشخصيات، فكان معجمه يحوي (الدهر، البكاء، السرور، الغضب، الصراخ، الحب، الكره) وهي كلها ألفاظ تكشف عن النفس البشرية وتنوع أمزجتها وأحوالها[3].

عكفت الباحثة على إحصاء القاموس اللغوي الذي أسس عليه الشاعر قصائده، لتصل إلى نتيجة مفادها أن هذه الألفاظ محمّلة بالكثير من الدلالات ذات الأبعاد النفسية العميقة، تعكس نمط النص الثوري الذي تظهر فيه قوة الكلمة، فشعرية اللغة تقوم على

---

[1] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص43.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«تسخير الطاقات المعجمية، الصوتية والتركيبية والدلالية، وبتفاعل هذه العناصر تتحقق الوظيفة الجمالية»[1]. وبتحقق هذه الوظيفة يكون الشاعر قد حقق عنصر الإثارة لدى المتلقي، فيدفعه إلى التحاور مع النص الشعري من أجل استنطاقه، وتفجير معانيه، وكشف دلالاته الجديدة.

وفي خضم حديثها عن دلالية التشكيل والتأليف في القصيدة الثورية، تواصل الباحثة تتبع الوظيفة الشعرية ومظاهرها، وكذا عناصر النص الشعري كالأفعال والأسماء وأدوات الربط وكيفية تشكلها وتآلفها داخل النص، ذلك أنها «هي التي تجعل القطعة الشعرية تنفرد بقيمتها وشخصيتها عن باقي القطع التي قد تبدو في الوهلة الأولى متشابهة خاصة عندما يكون الموضوع واحدا ثوريا»[2]. وهذه العناصر تكون كفيلة بتحقيق جمالية القصيدة، وذلك من حسب براعة المبدع في نسجها وتشكيلها.

تنطلق الباحثة من العنوان لتلج إلى متون القصائد وتبحث فيها عن كيفية تشكل اللغة الشعرية، من خلال حركية الأفعال ودلالتها الزمنية وحركية الصفات والجمل الشعرية (الخبرية والإنشائية) مرورا بالتكرار اللغوي وتوظيف اللغة اليومية (العامية الجزائرية) لتكشف عن قدرة الشاعر على اختيار المواد اللغوية ووضعها في قوالب تحقق شعرية النص.

تشير الباحثة إلى أن الشاعر أولى بنية العنوان أهمية بالغة، باعتباره واجهة الديوان والشفرة التي تثير فضول القارئ، وكثيرا ما جمع بين الشيء وضده قصد استمالة المتلقي، فهو يدرك ما يلائم القصيدة الثورية من الأفعال الدالة على الحركة، واختيار الزمن جعله يخرج عن واقعه لينشد التحدي والصراع من أجل تغيير الواقع وإثبات الذات[3].

وفي معمار القصيدة الثورية بنى الشاعر نصوصه على مجموعة من العناصر والعلاقات الدلالية والنظم التركيبية، إضافة إلى الاستعانة بالرموز والأحداث التاريخية

---

[1] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص233.

والوقائع، وهو ما جعل نصه منفتحا يعمق فضاء الرؤية فيه، إذ تتكون داخل هذه التجربة الشعرية وبنائها التركيبي سمة التوتر والتأزم التي هي على صلة بالواقع الحسي[1].

2/ شعرية الصورة في القصيدة الثورية: تستمر الباحثة في الكشف عن العناصر التي حققت شعرية القصيدة الثورية عند مفدي زكريا، ففي الفصل الثالث نجدها تسلط الضوء على الصورة الشعرية وأثرها في التشكيل الدلالي والجمالي للنص، من خلال جدتها وقوتها وإيحاءاتها وقدرتها على إثارة المتلقي.

تشير بشرى موسى صالح إلى أن الصورة الشعرية هي «تلك التركيبة اللغوية المتعلقة بامتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص وحقيقي موحٍ. كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية»[2]. فهي عنصر فعال يوظفها الشاعر العربي المعاصر لتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية.

ويرى أحمد الشايب أن الصورة الشعرية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل[3]. وعليه فإن شعرية الصورة تكمن في قدرتها على نقل الأفكار والعواطف بأمانة ودقة، فهي بمثابة الغطاء الصوري الذي يكشف عن الحالة النفسية والوجدانية للمبدع، فبواسطتها يتمكن من تشكيل أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس.

إن خصوصية القصيدة الثورية جعلت الشاعر مفدي زكريا يسعى إلى ترجمة الصراع القائم في الواقع في شكل وقائع لغوية وشعرية خاصة في ديوانه، فالصورة الشعرية في القصيدة الثورية «ليست تعبيرا مجازيا عن واقع معين، إنما تعبير عن الحقيقة الداخلية، تحاول دوما الوصول إلى قلب هذه الحقيقة عن طريق محو الموجودات التي تملأ هذا العالم

---

[1] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص234.

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص20.

[3] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط2، 1973، ص48.

المحيط بهذه النفوس الرافضة له، والتي تسعى إلى إيجاد عالم حقيقي تنسجم معه. وفي الحقيقة هذه عملية إفلات وهروب من الواقع الملموس لإيجاد واقع يتجاوز المتعَيّن المرفوض وتغييره»[1]. فالشاعر في خضم تشكيله للصورة الشعرية يعمد إلى الجمع بين المتضادات، ويشخص الجامد ويلبسه ثوب الإنسان المتكلم الذي يرفض الواقع وينشد التغيير، كل ذلك يجسد الصراع القائم ضد المستعمر الفرنسي.

إن من أهم عناصر الصورة الشعرية عنصر الانزياح باعتباره عنصرا يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصياتها، لذلك عمدت الباحثة إلى تتبع ورصد هذه الآلية واستكشاف دورها في تحقيق شعرية الصورة في القصيدة الثورية.

سلكت الباحثة توجها لغويا دلاليا إحصائيا بغية استكشاف الأبعاد الجمالية التي تتكون عن العلاقات بين الوحدات، والتي تتحقق بواسطتها شعرية القصيدة الثورية[2]. لذلك خصصت جزءًا من البحث لدراسة الصورة التشبيهية والوقوف عند أنواع التشبيه التي تأسس عليها المتن الشعري لمفدي زكريا، وهو ما ساهم في تحريك الدلالة من الحرفية (المعجمية) إلى الدلالة الإيحائية، وبالتالي تحقيق المستوى الجمالي للقصيدة الثورية.

توقفت الباحثة مطولا عند العديد من المقاطع الشعرية للكشف عن «الدور البياني الذي يلعبه التشبيه في إبراز الحسية من الصورة عندما تكون علاقة المشبه بالمشبه به قريبة (على نحو ما عوّدتنا به طريقة الثقافة البدوية) لتحقّق العناصر المشتركة بينهما، إلا أن وجود الانزياح بينهما أعطى لصورة التشبيه فاعلية في خلق المفاجأة والحركية بإدخاله الصورة عناصر التخييل»[3].

ورغم ما قامت به الباحثة من خلال دراستها الإحصائية واعتمادها تقنية الجداول وتقديمها لأرقام ونسب مئوية حول الصور التشبيهية وأنواعها في نصوص الديوان، ومبالغتها

---

[1] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص91.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص96.

[3] المرجع نفسه، ص97.

في وصف هذه الصور ودورها في تحقيق شعرية النص، إلا أن المتفحص لخطاب مفدي زكريا المعروف سيقف حتما عند محدودية العملية الإبداعية ومألوفية الصور التشبيهية عنده في الكثير من المقاطع، ويظهر ذلك من خلال اعتماده على طرق متوارثة في تشكيل تلك الصور.

إلى جانب الصورة التشبيهية، تتوقف الباحثة أيضا عند الصورة الاستعارية، باعتبارها وسيلة لـ «نقل دلالة اللفظ من المعنى الذي وضع له إلى معنى استعاري آخر»[1]. إذ يتمثل دورها في تحرير الدوال من النظام الدلالي المألوف في اللغة.

أولى الشاعر مفدي زكريا الاستعارة عناية فائقة في ديوانه "اللهب المقدس"، ويظهر ذلك في تقديمه مجموعة من الصور الاستعارية التي لا يكاد يخلو منها مقطع.

تشير نوارة ولد أحمد إلى أن السبب الذي دفعها إلى تتبع ظاهرة الاستعارة في نصوص مفدي زكريا هو تلك المنافرة الدلالية التي تظهر بين الوحدات المشكلة للنص الثوري، وهي الظاهرة التي تدفع المتلقي إلى ضرورة الانزياح عن القراءة المعجمية التي تفرضها قوانين اللغة المعيارية، وتقوده إلى إعادة إنتاج المعنى بتأويل العبارة[2]. إذ تترصد الباحثة جملة من الصور الاستعارية (الحسية والمعنوية) لتؤكد أن الشاعر اعتمد التنويع في الصور الفنية، ولجأ إلى الاستعارة من أجل تحقيق شعرية النص، وذلك من خلال «عقد التقارب بين المتباعدات والمتضادات وخرق المألوف وتعدد الإيحاءات، كما نجد فيها التشبيه الذي ركّزت عليه لتكوين علاقات تحقق الجمالية في اللغة وإثارة المتلقي وإنشاء الحركية والفاعلية داخل النص»[3].

يعد الرمز عنصرا مهما من عناصر الصورة الشعرية باعتباره حمّالا لفيض غامر من الدلالات والإيحاءات، إذ يلجأ الشعراء إليه لكون «لغة الشعر لا تحتمل الوضوح والتحديد،

---

(1) عدنان بن ذريل، اللغة والبلاغة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1983، ص55.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص، ص 110، 111.

(3) نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص124.

فاتخذوه وسيلة للتعبير لأن اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية»[1]. فالشاعر يلجأ إلى الصورة الرمزية سعيا منه إلى الكشف عن تجربته الشعورية المضطربة والتي لا يمكن نقلها إلى المتلقي إلا من خلال توظيف الرمز.

إن الصورة الشعرية «رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاءً وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة، والرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة، فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكت وكل المأثور الشعبي»[2]. فهو يؤدي وظيفة مهمة في الكشف عن أحاسيس الشاعر ورؤاه وتصوراته تجاه الواقع.

تبحث نوارة ولد أحمد في رموز القصيدة الثورية لدى مفدي زكريا وما تحمله هذه الرموز من إرث ثقافي وسياسي واجتماعي، رغم أن بعضها يحمل دلالات وجدانية ونفسية تعكس طبيعة الصراع القائم إبان فترة الثورة التحريرية. كما أنها تحصي عددا مهما من الرموز التاريخية والدينية والطبيعية والشعبية والأسطورية التي وردت في متن الشاعر لتؤكد أن هذا التنوع والاضطراب في استعمال الرموز إنما يحيلنا بطريقة أو بأخرى إلى «اضطراب الوضع السياسي والاجتماعي وإلى التشاؤم الذي يبزغ منه بصيص من الأمل أحيانا، وإلى الغيظ الذي تروّضه فرحة عند الانتصار. فالرموز تضاربت هنا وهناك، كلها تلتقي لتعبر عن الحالة النفسية المتوترة التي لا تعرف الاستقرار أبدا»[3].

تعمل الصورة الرمزية على تفجير التجربة الفنية عند مفدي زكريا، إذ يأتي استعمال الرمز عنده بدلالات متعددة ومتجاوزة للمألوف، وهو ما يوحي برغبته في تجاوز الواقع والرغبة في تغييره.

---

[1] عبد المجيد دقياني، الصورة الشعرية في ديوان بلقاسم خمار، مجلة جيل الدراسات الفكرية والأدبية، بيروت، لبنان، ع52، 2018، ص104.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص138.

[3] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص142.

3/ إيقاعية القصيدة الثورية: تستمر الباحثة في الفصل الرابع من الكتاب في مقاربة نصوص الديوان من وجهة نظر الشعرية، إذ نلفيها تسلط الضوء على الجانب الإيقاعي، وتتناول بالتحليل والنقاش عددا من العناصر تتعلق بالجاني الصوتي والتركيبي، والجناس والطباق، ثم التكرار والتدوير، وكذا السطور الشعرية.

تتجه الناقدة في البداية إلى دراسة الإيقاع الصوتي في القصيدة الثورية، ودوره في تحقيق شعرية النص من خلال ديوان "اللهب المقدس"، فالإيقاع من وجهة نظر كمال أبوديب يعد بمثابة «الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة تناغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية»[1]. ففاعليته تظهر من خلال نقل المشاعر والأحاسيس من المبدع إلى المتلقي، وبالتالي فهو يمنح النص الشعري نغمية ذات بناء أو طراز خاص.

تظهر القصيدة الثورية عند مفدي زكريا كبنية ذات قافية واحدة ووزن واحد، إلى جانب عينة من القصائد _رغم قلتها_ واكب فيها الشاعر مرحلة الحداثة الشعرية، متمثلة في كسر البنية العروضية للبيت[2]، والاعتماد على التفعيلة التي «تقوم وحدها في السطر أو تتكرر في عدد غير منضبط في بقية السطور، وهذه المرحلة هي مرحلة السطر الشعري»[3].

ومن خلال عملية إحصائية دقيقة لأوزان النصوص الشعرية المكونة للديوان، تقف الباحثة على تنوع واضح في استخدام البحور الشعرية، انطلاقا من الخفيف والكامل، مرورا بالبسيط والوافر، ثم الطويل والرمل والمتقارب. وهذا التنوع يؤكد أن «ما يهم الشاعر ليس

---

(1) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص230.

(2) ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص162.

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص79.

اشتغال البحور وتعدادها في الديوان، إنما ما يؤديه الإيقاع من دلالة، تربط بين العالم الخارجي والداخلي الذي يشغل الشاعر»[1].

حاول الشاعر خلق نظام إيقاعي خاص يتناسب والقضية التي يعالجها، كما سعى أيضا إلى إنشاء وتيرة أكثر سرعة من البحور التي تتم بالبطء كالطويل[2]، مما جعل الإيقاع في اللهب المقدس يأتي كغطاء لمقاصد الشاعر النضالية، يناسب حالة الكفاح المستمرة، وهو ما منح القصيدة الثورية سمة جمالية خاصة.

وتعتبر القافية من أهم عناصر البناء الإيقاعي للشعر العربي، بالنظر إلى علاقتها العضوية الرصينة باللغة الشعرية، حيث تختزل أبلغ سمة للشعر وهي التوازن الصوتي. لهذا تفنن الشاعر في تشكيل القافية التي انتقلت من نظامها الواحد في ظل قيود الالتزام التقليدية إلى أنظمة متعددة في إطار حركية الشعر المعاصر وما يبيحه من حرية إبداعية كفيلة بأن تقاوم تلك القيود الملزمة[3]، وعليه فإن تحكم الشاعر في نظام القافية يكون صورة لتحكمه في التجربة الشعرية عموما.

تسلط الباحثة الضوء على القافية ودورها في إثارة الموسيقى الشعرية في النص، لتكشف من خلال استقرائها لقصائد الديوان أن القافية من حيث الدلالة «أسهمت في جعل خيوط الصراع والحزن تتشاكل في هذه الأبيات التي تكوّن حالة نفسية واضحة، كما يشكل التردد الصوتي المنتظم إيقاعا خاصا أسهم في صياغة الوزن، وقد شكلت تصريعا في كل بيت وأصبحت كل كلمة تقابل مثيلتها من حيث النهايات»[4]. فالقافية تنطوي على دور

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص167.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص168.

[3] ينظر: حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الرباط، المغرب، دط، 2001، ص68.

[4] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص167.

صوتي ودلالي، ويبقى فقط على الدارس أن يبحث على انسجام الإيقاع والتناغم الحاصل بين الصوت ودلالته.

تنبهت الباحثة أيضا إلى عملية التلاعب بالألفاظ المتجانسة وما تحققه هذه الآلية من دور في تأكيد الوظيفة الشعرية للقصيدة الثورية، وإثارة الجمال والوصول إلى دلالة معينة تعكس نفسية الشاعر. ونظرا لأهمية هذه الظاهرة أخذت الباحثة على عاتقها مهمة تتبعها والبحث في دلالاتها ودورها في تحقيق شعرية النص الثوري لدى مفدي زكريا.

فمن خلال تتبعها للعديد من المقاطع الشعرية، تبين الباحثة مدى تطابق الألفاظ المتجانسة من حيث الحركة والوزن، رغم الاختلاف الملحوظ بينهما على مستوى بعض الحروف، وهذا التجانس كان له الدور الفعال في «تقوية الكلام وإفضاء الجمالية في التأليف. وعلى هذا يتأكد ما يحققه التجانس اللفظي عن طريق التلاعب بالألفاظ من تجاوز الموسيقى الخارجية التي يضبطها عروض الخليل والقافية. فموسيقى الألفاظ والحروف ناجمة عن تكرار أحد الحروف في الكلمات داخل الأبيات، حيث يبعث صوت الحرف جوّا مميزا، كالحزن الذي يبينه حرف السين والصاد والنون، الدال على الأنين والحنين، وتحاور بعض الحروف كالراء والضاد الذي ينم عن شعور الرعب مثلا، إنها جميعها تحمل دلالات معينة لها صلة بالثورة»[1]. فالجناس هنا يقوي النغمة الموسيقية ويمنحها تدفقا شعوريا يتناسب مع المعنى الذي يصبو إليه الشاعر ويوقعه في نفس المتلقي.

وإلى جانب ظاهرة الجناس الذي يمثل انزياحا صوتيا، تقف الباحثة عند الطباق الذي تنحصر وظيفته في «إبراز المعنى وتقريبه إلى المتلقي بإظهار التباين المعنوي بين الكلمتين المتقابلتين في المعنى والمتجاورتين في السياق»[2]. فمن الواضح أن للطباق أثر مهم يتمثل أساسا في تقوية المعاني وتأكيدها، مما يساهم في الكشف عن الرؤية الشعرية في النص الثوري.

---

[1] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص، ص180، 181.

[2] المرجع نفسه، ص181.

وإن كان الطباق قد ورد بشكل قليل فإنه يكتسي أهمية لا يمكن إغفالها في تقوية المعنى، من خلال إيراد الشيء ونقيضه، وعليه فإنَّ «تمكن الشاعر من تحقيق هذا التعالق بين الكلمتين المتجاورتين المتضادتين يدل على تحكمه في معجم اللغة، إذ كلما ازداد التحكم فيه، ازداد تحررنا في توظيفه والتحكم في الصيغ التي نعبر بها عن الأحاسيس والأفكار. كما يؤدي التحكم اللغوي إلى ضمان التأدية الجيدة للنغم وإيجاد الإيقاع الملائم دون عوائق»[1].

تنتقل الناقدة إلى الحديث عن ثقافة التكرار ودوره في تشكيل شعرية الإيقاع من خلال تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل جرسا موسيقيا يقصده الناظم في شعره. إلا أن التكرار لا تتوقف فاعليته عند هذا الحد وإنما يتجاوزه إلى تصوير حالة الشاعر النفسية والانفعالية، إذ لا يمكن النظر إليه على أنه مجرد تكرار لألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، بل هو شديد الارتباط بالمعنى العام الذي يروم المبدع إيصاله إلى المتلقي بصورة إيحائية واسعة.

تتتبع الباحثة أنماط التكرار في شعر مفدي زكريا، انطلاقا من تكرار الصيغة وتكرار الاستفهام والنداء، لتصل إلى التكرار المقطعي الذي عدته النمط البارز والمهم بين أنماط التكرار، وتظهر أهميته في تحقيقه للتناغم الإيقاعي وتكثيفه للمعنى، ذلك أنه «يشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة»[2]. فهو يضفي على القصيدة جمالا ورونقا فيّاضا مليئا بالفضاءات اللامتناهية واللامحدودة.

يأتي التكرار المقطعي في ديوان اللهب المقدس منظّما وفق روح الإيقاع المتميز للشاعر، إذ يتوزع داخل أرجاء النص بانتظام ويسهم في خلق التجانس والتلاحم في النص، فالمقاطع المكررة عبارة عن لازمة تفصل كل مقطع عن مقطع آخر، تنبه بانتهاء مقطع ليبدأ

---

[1] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص182.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص166.

مقطع آخر جديد، بالإضافة إلى تحقيق الانسجام الصرفي للأفعال وفي طريقة صياغة الكلمات ودلالتها وانسجام حروفها. وقد يوحي هذا التكرار بالحس المأساوي البارز في بنية الأفعال ويكشف عن صورة المعاناة التي تشعر بها النفوس المقهورة في زمن الظلم والجور[1]. وعليه يمكننا القول أن أسلوب التكرار في شعر مفدي زكريا يأتي لغاية فنية جمالية، فكان الأنسب لشعره الثوري الوطني، لما يقتضيه من إنشاد وحماس وأسلوب مباشر يتسم بالخطابية والتقريرية.

وفي خضم محاولاتها لتتبع عناصر الإيقاع في النص الثوري ودلالة الأصوات فيه، لفت انتباه الباحثة ظاهرة التدوير في القصائد التي التزم فيها الشاعر نظام الشطرين. والبيت المدور حسب نازك الملائكة هو «ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني»[2]. وهو بذلك يساعد في تشكيل البنية الموسيقية والدلالية للنص، إذ أنه «ليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمد ويطيل نغماته»[3]. لذلك أصبحت هذه الظاهرة جزءًا مهما في بنية القصيدة الحديثة، وقد أسهمت في إحداث تطور كبير في بنية القصيدة، إذ لم يقتصر على الجانب الإيقاعي فحسب، بل تعداه إلى الجانب الدلالي[4].

عمدت الباحثة إلى وصف ظاهرة التدوير في شعر مفدي زكريا، وذلك بعد القيام بإحصائها، محاولة بيان موقعها في كل بحر من البحور التي اعتمدها الشاعر، لتؤكد أن «في هذه الطريقة جمال وخفة يضفيان على الأبيات غنائية وليونة في مده للبيت والإطالة في التنغيم»[5]. فهذه الظاهرة شكلت رابطا إيقاعيا يجمع السطرين في سطر موسيقي واحد

---

[1] ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص185.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص112.

[3] المرجع نفسه، ص91.

[4] ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين بنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص168.

[5] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص186.

نتيجة اشتراكهما في تفعيلة واحدة، كما أنها تسهم في تفعيل دور القارئ ودفعه إلى الاندماج مع تجربة الشاعر.

4/ التفاعلات النصية وآليات السرد في القصيدة الثورية: في الفصل الأخير من الكتاب تقدم الباحثة تحليلا معمقا حول أهم التفاعلات النصية في ديوان اللهب المقدس، بما في ذلك حضور البنية السردية باعتبارها تفاعلا بين الشعر والنثر، موظفة مصطلح "التفاعل النصي" بدل "التناص" استنادا إلى رأي سعيد يقطين الذي يراه أشمل وأعم من التناص[1]، كما أن المصطلح نفسه أشار إليه ريفاتير بقوله: «هو إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه»[2]. وهو المفهوم ذاته الذي يطلق عليه جيرار جينيت مصطلح "المتعاليات النصية" الذي يقصد به كل ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص[3]. إذ يُطلقُ مفهوم المتعاليات النصية على مجموعةٍ من العلاقات النصيّة التي تجعل نصًّا ما يتعالق مع نص آخر بشكلٍ ضمنيّ أو تصريحيّ، وتكون هذه العلاقات النصيّة متناظرة بشكل مباشر أو غير مباشر.

ولما كان لهذه العلاقات دور فعّال في إنتاج الدلالة فإن شعرية النص الأدبي في هذه الحالة تتحقق وفق طريقة مزج هذه العلاقات وتكوين نسيج لغوي يحمل سمات جمالية خاصة، لذلك يؤكد صلاح فضل أنه «يتخلّق حول الدلالة الشعرية فضاء نصي متعدد الأبعاد، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعري المتعين، ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص، ومن هذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنين، وكل منها ينفي الآخر»[4].

---

[1] ينظر: سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص92.

[2] منير سلطان، التضمين والتناص، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2004، ص59 نقلا عن: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص204.

[3] ينظر جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985، ص90.

[4] صلاح فضل، شفرات النص، ص133.

أ- **ثقافة الحضور والغياب:** تقسم الباحثة الأنواع المتعددة من التفاعلات النصية (التناص) إلى نمطين رئيسيين، الأول يختص بثقافة الغياب والثاني يختص بثقافة الحضور.

يشير النمط الأول إلى استحضار النص الغائب باعتباره «ذخيرة ثقافية تتسلح بها كل كتابة»[1]. فهناك عناصر غائبة من النص ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية في فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة[2].

تكمن شعرية الغياب عند مفدي زكريا في مرحلة العملية الإبداعية، والتي يفرزها بدوره من رصيده الثقافي والديني والتاريخي، وذلك من خلال عملية التفكيك والبناء وتوظيف هذه النصوص والمزج بينها، إذ تقف نوارة ولد أحمد عند مقاطع متعددة لتؤكد أن «التفاعل النصي في القصيدة الثورية الذي له صلة بالتاريخ والثقافة العربية، يعتمد على تقنيات السرد، كالحوار ونظام المقاطع، ليجعل المتلقي يتصور الأحداث ويتأمل الأبيات، وكأنه يسهم في تشكيلها وبلورة رؤياها»[3]. وهو ما ينم عن قوة التحكم في المخزون الثقافي والقدرة على توظيف النصوص.

تتداخل نصوص الشاعر في ديوانه مع نصوص سابقة كنصوص حسان بن ثابت والمتنبي وابن زيدون والمعري وأحمد شوقي وغيرهم. فالعملية الإبداعية تستدعي من الشاعر أن يكون قارئًا ملما قبل أن يكون شاعرا، وهو الأمر الذي جعله يتفرد ويتميز في عملية التفاعل النصي، فالنص عنده يمثل «تراكما نصوصيا في وعيه وذاكرته التي أنتجت ذلك المخزون اللغوي الهائل حتى خرج نصا جديدا أكثر فاعلية، يثير انتباه المتلقي (إنه نص الثقافة)»[4]. فالشاعر إذا يستحضر نصوصا ثقافية متنوعة ليحولها إلى نص حاضر، ذلك أن النص المنجز «ليس إلا تجميعا لنصوص سابقة يعيد تشكيلها من منظوره ليقدم نصه

---

(1) حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص16.

(2) ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص306.

(3) نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص209.

(4) المرجع نفسه، ص234.

الجديد»[1]. وهو الذي يخضع بعدها إلى عملية القراءة والتأويل ومن ثم إعادة إنتاجه مرة أخرى.

أما النمط الثاني من أنماط التفاعلات النصية فيتمثل في تداخل نصوص الشاعر مع نصوص شعراء آخرين حاضرين في زمانه من جهة، أو تداخل النصوص المختلفة للشاعر مع بعضها لغويا وأسلوبيا من جهة أخرى.

تكشف الباحثة عن تجليات نصوص حاضرة في ثقافة مفدي زكريا الشعرية، منها اقتباسه من شعر أبي القاسم الشابي لا سيما فيما له صلة بالوعي والتضحية وإرادة الحياة[2]. كما أن القارئ لديوانه يكتشف أن التفاعلات النصية في منتوجه تعمل على أساس ربط الأحداث ببعضها، كأن الأبيات سلسلة تشد أجزاؤها بعضها بعضا، بحيث نجد قصيدة معينة تكملها قصيدة أخرى، أو توضحها في موضع آخر[3]. وهذا ما يتحقق عبر تفاعل نصوصه المختلفة ليشكل من خلالها منتجا شعريا حداثيا يعكس أسلوب الشاعر وطريقته في الكتابة.

ب- **حضور البنية السردية والقصصية في النص الثوري:** سعت الباحثة إلى تسليط الضوء على الجوانب السردية والقصصية في النص الثوري، والبحث في الأبعاد الدلالية والسمات الجمالية لتداخل الأجناس الأدبية في نصوص ديوان "اللهب المقدس"، باعتباره امتدادا للتجربة الشعرية العربية التي شكلت أرضية خصبة لتجاوز الحدود الواهية بين الأجناس الأدبية.

إن المتأمل في النص الثوري سيدرك أنه يشع بالطابع السردي والقصصي، كونه ينقل لنا مراحل الثورة ويصور أحداثها المختلفة في مشهد قصصي، إذ تبدو عناصر السرد جلية في معظم قصائده. فالشاعر هنا «سمح لنفسه أن يمزج بين الأجناس الأدبية ويجعلها

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ج2، ص104.

[2] ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص220.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص222.

متداخلة، فأضحى السرد عنصرا مهما في تشكيل قصيدته على غرار القصيدة الحديثة التي تعتمد السرد لتنقل من خلاله صورة العالم»[1].

تتبع الباحثة العديد من قصائد الديوان وتسائلها عن مدى غناها بالطابع القصصي والسردي، إذ تكشف البنية السردية مثلا في قصيدة "الذبيح الصاعد" وكيفية سرد الأحداث فيها، وتقمص الشاعر لدور الراوي وتحرك الزمن وحركة البطل، كما تكشف الباحثة أيضا الطابع الحواري في عدد من القصائد مثل: "قالوا نريد" و"على عهد العروبة سوف نبقى" و"فلسطين على الصليب"، حيث تؤدي الحوارية وظيفة مركزية في تحقيق شعرية النص الثوري.

تؤكد الباحثة أن هذا التداخل الذي لاحظته انطلاقا من مساءلتها لقصائد مختلفة من الديوان، والمتمثل في اشتمالها على عناصر السرد، إنما يمكن عده «نوعا من التفاعل بين الشعر والنثر من باب اعتماد الحكي في القصيدة بعقد علاقة بين الشعر والسرد لتكوين عمل يعتمد تداخل الأجناس الأدبية»[2]. وهو ما سمح بتعزيز المعنى وقوة الدلالة وكذا إضفاء سمة الجمالية على النص الثوري، من خلال استعارة المبدع لتقنيات السرد والقص وتوظيفها لتحقيق غايته المنشودة، وإيصالها إلى المتلقي.

---

[1] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص225.

[2] المرجع نفسه، ص231.

خلاصة الفصل الثالث:

من خلال تتبعنا لبعض الدراسات التي قاربت النصوص الأدبية من وجهة نظر الشعرية تبين لنا أن هذه الدراسات استعارت بعض آليات المناهج النقدية من أجل الوقوف على شعرية تلك النصوص شعرها ونثرها، ذلك أن الشعرية عنصر لصيق بالأدب لأنها مرتبطة بوظائف اللغة التي تنتظم في سياقات وأنساق معينة فتحدث أثرا جماليا. ويمكن تلخيص أهم النقاط المرتبطة بتطبيقات الشعرية في النقد الجزائري المعاصر في النقاط الآتية:

– ارتكزت شعرية السرد عند عبد القادر عميش على إبراز السمة الإبداعية والجمالية للنص السردي، وذلك من خلال اللفظ والتركيب والصورة والإيقاع والشخصيات والزمان والمكان، ويستعير السارد خصوصيات الشعر بطريقة أو بأخرى، حسب حسه الإبداعي وقدرته على المزج بين الشعري واللاشعري.

– بحث عبد القادر فيدوح في الآليات الإجرائية للكشف عن شعرية القصة الجزائرية، من خلال مقاربة الرؤية الإبداعية للقاص الجزائري باعتباره عاكسا لبنية المجتمع الذي ينتمي إليه، يحمل سماته وخصائصه التاريخية والمعرفية، وينظر الناقد إلى الشعرية باعتبارها النظرية العامة التي تتسلط على مختلف الاتجاهات النقدية، إذ يعتمد مقولات البنيوية المتمثلة في البنية السطحية والبنية العميقة، ويعتمد المرجعية السيميائية مستندا إلى مخطط غريماس وسيميائية الشخصيات، كما نجده أيضا يعتمد الانزياح المرتبط أساسا بالدراسات الأسلوبية.

– سعى مرتاض إلى الكشف عن شعرية النصوص الأدبية (شعرها ونثرها) من خلال مزاوجته بين منهجين نقديين معا، تبعا لإيمانه العميق بتعدد القراءات النقدية للنص الواحد، إذ استند إلى مجموعة من الآليات والإجراءات لدراسة نص "أشجان يمانية" ضمن مؤلفه "شعرية القصيدة قصيدة القراءة"، حيث لجأ إلى عناصر: التشاكل، التباين، الانزياح، الحيز، من أجل الكشف عن السمات الإبداعية لهذا النص الشعري.

– وفي دراسة أخرى بعنوان "شعرية القص وسيميائية النص" ناقش الناقد بعمق قضية الكثافة اللغوية في المجموعة القصصية "تفاحة الدخول إلى الجنة" باعتبار أن شعرية اللغة في القصة القصيرة جدا تقوم أساسا على كثافة اللغة والانتقاء الدقيق للمفردات. إذ يمكننا القول – تبعا لذلك– أن الناقد استند إلى مفاهيم تودوروف المتعلقة بشعرية السرد (poétique de la prose) كاتجاه مهم من اتجاهات الشعرية، وهو الاتجاه الذي تتفكك فيه البنية السردية وتذوب فيه الحدود الفاصلة بين جنسين أدبيين مختلفين (الشعر/ النثر).

– قدمت الباحثة نوارة ولد أحمد تحليلا عميقا وشاملا لكثير من القضايا المتعلقة بشعرية النص الثوري في ديوان "اللهب المقدس" لمفدي زكريا، فبعد تأصيلها المنهجي لمصطلح الشعرية في النقد الغربي ثم العربي، قدمت تصورا مستفيضا حول إبداعية البنية اللغوية وشعرية الصورة وإيقاعية القصيدة الثورية، وكذا أهم التفاعلات النصية وآليات السرد في ديوان اللهب المقدس.في محاولة منها لتطبيق إجراءات الشعرية وعناصرها على الخطاب الشعري.

خـاتمـــــة

خاتمة:

في ختام هذه الدراسة التي تعنى بالبحث في الشعرية في الكتابات النقدية الجزائرية المعاصرة نقف عند أهم النتائج والتي نوجزها في الآتي:

- تمحورت الشعرية الغربية عموما حول الكشف عن الخصائص الجمالية للظاهرة الأدبية، فشغلت بذلك حيزا مهما من اهتمامات الفلاسفة الغربيين لا سيما في الفكر الأرسطي، وقد شكلت تلك المفاهيم مرجعا أساسيا للنقاد الغربيين في تقعيدهم للشعرية (جاكبسون وتودوروف وكوهين). أما الشعرية العربية الحديثة فقد اختلفت عن الشعرية القديمة من حيث اتساع مجالها المفاهيمي من جهة، وكذا ارتباطها الوثيق بالشعرية الغربية من جهة أخرى.

- لم يستقر موضوع الشعرية في النقد الغربي على مفهوم واضح ودقيق، وعليه فإن البحث في مفهومها ووظيفتها لدى النقاد الجزائريين يعد أمرا من الصعوبة بمكان، إذ تبقى تلك الطروحات التي تناولناها في الغالب محاولات يخوضها كل ناقد أملا منه في الوقوف على الخطوط العريضة التي تقوده إلى إرساء معالم واضحة تساهم في تحديدها بدقة أو توحيد مفهومها ووظيفتها بين النقاد.

- اختلفت مفاهيم الشعرية لدى النقاد الجزائريين من ناقد إلى آخر، حسب المرجعية التي تبناها كل واحد وكذا الاتجاه الذي اعتمده. ويمكن تلخيص أهم النقاط المتعلقة بمفاهيم الشعرية في النقد الجزائري في الآتي:

✓ ناقش مرتاض باستفاضة قضايا ومفاهيم الشعرية، متكئا تارة على الموروث النقدي وذلك بالغوص في عمقه والبحث عن إرهاصاتها، لا سيما عند ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا والجرجاني وحازم القرطاجني. ومستندا تارة أخرى إلى روح الحداثة للكشف عن بنية اللغة الشعرية ووظيفتها الاجتماعية والجمالية، وأسلوبية اللغة الشعرية وحيزها.

- ✓ ينظر مرتاض إلى الشعرية باعتبارها حقل معرفي يتفرع إلى قسمين: الأول يهتم بدراسة جنس أدبي واحد وهو الشعر، والدلالة على الانتماء إليه باعتبار أن الشعر هو الموضوع المهيمن على الشعرية، أما الثاني فيأتي بمعنى القوانين الكلية التي تحكم الظاهرة الأدبية عموما، دون أن يلغي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وهذا المفهوم أدى إلى ظهور فروع للشعرية يختص كل منها بجنس أدبي معين (شعرية الشعر، شعرية القصة، شعرية الرواية).

- ✓ وضع مرتاض مقابلات مختلفة للمصطلح الأجنبي (Poétique)، إذ نلفيه في العديد من الدراسات يقفز بين ترجمات مختلفة، من الشعرية إلى الشاعرية، إلى الشعريات وغيرها، فهو يضع ترجمة معينة ثم لا يلبث أن يخالفها ويأتي بغيرها، مما جعله يقع في فوضى مصطلحية عارمة. وعلى الرغم من ذلك فهو يبقى سباقا إلى الاجتهاد وربط التراث العربي بمفاهيم الحداثة، فأولى قضية المصطلح عناية كبرى نظرا لمكانته داخل الخطاب النقدي، فقد كان أكثر النقاد حرصا على ضبطه ومراجعته الدائمة، وتصحيحه وتطويره باستمرار.

- ✓ يتمسك مرتاض بالتراث ويتطلع إلى الحداثة لتأسيس رؤية نقدية جديدة، وهو ما جعله يشكل حلقة مهمة في الدراسات المتعلقة بالشعرية، ممهدا بذلك الطريق للنقاد الجزائريين المتطلعين إلى الخوض في هذا الحقل المعرفي.

- ✓ تطرق جمال الدين بن الشيخ إلى الشعرية العربية مركزا على أدوات الإبداع وأنماطه فيها، وكذا مسألة الأغراض الشعرية والقافية باعتبارها عاملا صوتيا دلاليا، منتهيا إلى إبراز نظرية الشعرية ومحدداتها، وذلك من خلال حديثه عن الطابع الأجناسي والإيديولوجي وكذا الاحترافية في الشعر، بالإضافة إلى تفصيله القول عن خصائص المنجز الشعري.

- ✓ أما كتاب "الشعرية العربية؛ مرجعياتها وإبدالاتها النصية" للأستاذ مشري بن خليفة، فقدم من خلاله دراسة شاملة للشعرية العربية منذ الشفوية الجاهلية، مرورا بشعرية النظم القرآني، وانتهاءًا بشعرية قصيدة النثر. ورغم ما لاحظناه من تطابق كبير بينه وبين المفاهيم التي جاءت في كتاب "الشعرية العربية" لأدونيس، لاسيما أثناء تفصيله الحديث عن الشعرية الشفوية وشعرية الكتابة وشعرية الفضاء القرآني، إلا أن الكتاب حاول أن يقدم إضافة مهمة من أجل ممارسة الشعرية التي لقيت ردود أفعال كثيرة من قبل النقاد والمبدعين، باعتبارها كتابة غامضة ومبهمة لا يفهمها إلا من تكبد عناء البحث في مفاهيمها وخصوصياتها.

- ✓ من خلال تتبعنا لأهم المفاهيم التي ساقها الناقد عبد الله العشي حول مفهوم الشعرية تبين أنه يعتبرها من المسائل المهمة الواجب دراستها في إطار نظرية الشعر، إذ يعتبرها مصطلحا يطلق على العناصر التي تجعل من الشعر شعرا لا غير. أي أن الشعرية عنده تندرج ضمن شعرية الشعر، إذ يربطها بالشعر ومعانيه وألفاظه وطريقة صياغته ووظائفه وعناصره من حس وخيال وغموض وإبداع... فهو بذلك يتبنى مفهوم شعرية جون كوهين.

- ✓ ويقدم الدكتور عبد الله حمادي الشعرية باعتبارها شعرية حداثية تقوم على انفتاح النص الشعري الذي أضحى يميل أكثر إلى الاغتراب والغموض والانزياح، مما ينتج عنه ذلك الانفعال الجذّاب الذي يحصل لدى المتلقي للعمل الشعري في شكله المتكامل، إذ يؤسس الناقد لرؤية شعرية شاملة تستند إلى الواقع بمختلف صراعاته وأنظمته الثقافية والمعرفية، تتجاوز كل ما هو ثابت تقليدي، لتصبح أكثر انصهارا مع التجربة الإنسانية.

- ✓ تتبع وغليسي مفاهيم الشعرية منذ نشأتها في البيئة الغربية، ثم انتقالها إلى الخطاب النقدي العربي وما أحدثه من فوضى مصطلحية على صعيد الترجمة، وعليه فقد رفض رفضا قاطعا ربط مصطلح الشعرية بالتراث النقدي العربي، ليؤكد بأنه مصطلح وافد إلينا

من الثقافة الغربية، كما أشار الناقد إلى الاستعمال الواسع لهذا المصطلح حين ربطه بدلالات حسية تخييلية، وهو بذلك يفتح مجالها المفاهيمي ولا يحصرها ضمن الشعر فحسب.

- ✓ وعلى الرغم من تنوع الرؤى والمفاهيم التي ساقها النقاد الجزائريون حول موضوع الشعرية، إلا أنها – مثل غيرها من الدراسات العربية– تبدو كنتيجة للاحتكاك والاتصال بالغرب والتطلع إلى ما لديه من نظريات ورؤى منهجية. وعليه كان لزاما على النقاد الجزائريين إدراك مدى ضرورة التوفيق بين معطيات التراث ومستجدات النظريات النقدية الغربية.

– ومن خلال تتبعنا لبعض الدراسات التي قاربت النصوص الأدبية من وجهة نظر الشعرية تبين لنا أن هذه الدراسات استعارت بعض آليات المناهج النقدية من أجل الوقوف على شعرية تلك النصوص شعرها ونثرها، ذلك أن الشعرية عنصر لصيق بالأدب لأنها مرتبطة بوظائف اللغة التي تنتظم في سياقات وأنساق معينة فتحدث أثرا جماليا. ويمكن تلخيص أهم النقاط المرتبطة بتطبيقات الشعرية في النقد الجزائري المعاصر في النقاط الآتية:

- ✓ ارتكزت شعرية السرد عند عبد القادر عميش على إبراز السمة الإبداعية والجمالية للنص السردي، وذلك من خلال اللفظ والتركيب والصورة والإيقاع والشخصيات والزمان والمكان، ويستعير السارد خصوصيات الشعر بطريقة أو بأخرى، حسب حسه الإبداعي وقدرته على المزج بين الشعري واللاشعري.
- ✓ بحث عبد القادر فيدوح في الآليات الإجرائية للكشف عن شعرية القصة الجزائرية، من خلال مقاربة الرؤية الإبداعية للقاص الجزائري باعتباره عاكسا لبنية المجتمع الذي ينتمي إليه، يحمل سماته وخصائصه التاريخية والمعرفية، وينظر الناقد إلى الشعرية باعتبارها النظرية العامة التي تتسلط على مختلف الاتجاهات النقدية، إذ يعتمد مقولات البنيوية المتمثلة في البنية السطحية والبنية العميقة، ويعتمد المرجعية السيميائية مستندا

إلى مخطط غريماس وسيميائية الشخصيات، كما نجده أيضا يعتمد الانزياح المرتبط أساسا بالدراسات الأسلوبية.

- ✓ سعى مرتاض إلى الكشف عن شعرية النصوص الأدبية (شعرها ونثرها) من خلال مزاوجته بين منهجين نقديين معا، تبعا لإيمانه العميق بتعدد القراءات النقدية للنص الواحد، إذ استند إلى مجموعة من الآليات والإجراءات لدراسة نص "أشجان يمانية" ضمن مؤلفه "شعرية القصيدة قصيدة القراءة"، حيث لجأ إلى عناصر: التشاكل، التباين، الانزياح، الحيز، من أجل الكشف عن السمات الإبداعية لهذا النص الشعري.
- ✓ وفي دراسة أخرى بعنوان "شعرية القص وسيميائية النص" ناقش مرتاض بعمق قضية الكثافة اللغوية في المجموعة القصصية "تفاحة الدخول إلى الجنة" باعتبار أن شعرية اللغة في القصة القصيرة جدا تقوم أساسا على كثافة اللغة والانتقاء الدقيق للمفردات. إذ يمكننا القول – تبعا لذلك– أن الناقد استند إلى مفاهيم تودوروف المتعلقة بشعرية السرد (poétique de la prose) كاتجاه مهم من اتجاهات الشعرية، وهو الاتجاه الذي تتفكك فيه البنية السردية وتذوب فيه الحدود الفاصلة بين جنسين أدبيين مختلفين (الشعر/ النثر).
- ✓ قدمت الباحثة نوارة ولد أحمد تحليلا بعمق وشمولية لكثير من القضايا المتعلقة بشعرية النص الثوري في ديوان "اللهب المقدس" لمفدي زكريا، فبعد تأصيلها المنهجي لمصطلح الشعرية في النقد الغربي ثم العربي، قدمت تصورا مستفيضا حول إبداعية البنية اللغوية وشعرية الصورة وإيقاعية القصيدة الثورية، وكذا أهم التفاعلات النصية وآليات السرد في ديوان اللهب المقدس. في محاولة منها لتطبيق إجراءات الشعرية وعناصرها على الخطاب الشعري.

– يمكننا القول عموما أن القراءة المعمقة للدراسات الجزائرية المتعلقة بالشعرية تكشف عن إمكانية استثمار معطياتها واستلهام مضامينها الفكرية لتأسيس نظرية شعرية قابلة لاستيعاب ظواهر أدبنا الإقليمي وقضاياه الفنية والمعنوية. لاسيما أن خطابنا النقدي

الجزائري على غرار الخطاب النقدي العربي، تتنازعه اتجاهات فكرية وجمالية مختلفة، يمكن الاعتماد على بعضها وبلورة البعض الآخر بالإفادة من الفكر النقدي المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم بالرسم العثماني برواية حفص

أولا: المصادر والمراجع العربية:

1. ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدمة، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط1، 2004
2. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح أحمد محمد شاكر، دار المعارف.
3. أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
4. أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
5. الإدريسي، يوسف، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، دار مقاربات، المغرب، ط1، 2008.
6. أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، أزمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1983.
7. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 2000
8. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
9. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1979.
10. الأزدي، علي بن ظافر، بدائع البدائه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دط، 1975.
11. اسكندر، يوسف، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
12. إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981.

13. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، دت.

14. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981.

15. اليافي، نعيم، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1993.

16. البازعي، سعد والرويلي، ميجان، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

17. بازي، محمد، العنوان في الثقافة العربية، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط1، 2012.

18. بن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية، تر مبارك حنون وآخرون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت.

19. بن خليفة، مشري، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2011.

20. بن ذريل، عدنان، اللغة والبلاغة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1983.

21. بناني، أحمد بوجمعة، المصطلح النقدي المعاصر عند عبد المالك مرتاض، دار الأيام، عمان، الأردن، ط1، 2017.

22. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج4، مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

23. بوحوش، رابح، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، ط1، 2007.

24. بوخاتم، مولاي علي، مصطلحات النقد العربي السيميائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

25. بومزبر، الطاهر، التواصل اللساني والشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

26. البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1995.

27. تاوريريت، بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

28. تاوريريت، بشير، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

29. ثامر، فاضل، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

30. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

31. الجاحظ، أبو عمرو بن بحر، الحيوان، تح عبد السلام محمد هارون، مطبعة الحلبي، القاهرة، مصر، ط2، 1965.

32. الجاسم، أحمد موسى، النقد الأدبي وقضاياه، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

33. جبر، يوسف حامد، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1991.

34. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح محمد رضوان الداية، وفايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق سوريا، ط2، 1987.

35. الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تح محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، الاسكندرية، مصر، دط، دت.

36. جندية، بتول أحمد، تآزر الحضاري والجمالي في وظيفة الشعر العربي القديم، دار النهضة، دمشق، سوريا، ط1، 2017.

37. الجوة، أحمد، بحوث في الشعريات، مطبعة السفير الفني، صفاقس، تونس، ط3، 2004.

38. حجازي، محمود فهمي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب، القاهرة، مصر، دط، دت.

39. حسن، عبد الكريم، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

40. حمادي عبد الله، البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

41. حمود، محمد، تدريس الأدب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

42. حمودة، عبد العزيز، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، دط، 2001.

43. الخال، يوسف، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

44. الخراط، إدوارد، الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص12.

45. خليفي، فتحي، الشعرية الغربية الحديثة واشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012.

46. خمري، حسين، الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

47. خوري، إلياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

48. رماني، إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990.

49. الرماني، أبو الحسن، النكت في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله، محمود زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1976.

50. روابنية، الطاهر، سيميائيات التواصل الفني، مجلة علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 2007.

51. الزواوي، خالد، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، دط، 2005.

52. الزيات، أحمد حسن، دفاع عن البلاغة، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1998.

53. زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الرغاية، الجزائر، ط1، 1993.

54. الزيدي، توفيق، عمود الشعر، في قراءة السنة الشعرية عند العرب، الدار العربية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

55. الزيدي، توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، مكتبة عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987.

56. السد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ج2.

57. سلطان، منير، التضمين والتناص، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2004.

58. سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2000.

59. الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط2، 1973.

60. شريبط، أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر.

61. شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 197

62. ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1962.

63. الطمار، محمد، تاريخ الأدب الجزائري، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

64. العالم، محمود أمين وآخرون، مأساة الانسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، تونس، 1988.

65. عباس، إحسان، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط6، 1979.

66. عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1993.

67. عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية بين بنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

68. عزيز الماضي، شكري ، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

69. العشي، عبد الله، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

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

71. عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

72. العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ط3، دت.

73. عميش، عبد القادر، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011.

74. عوض، يوسف نور، نظرية النقد العربي الحديث، دار الأمين، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

75. عياد، شكري، أزمة الشعر المعاصر، أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 2000.

76. عيد، كمال، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1978.

77. الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1998.

78. الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1985.

79. الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الرباط، المغرب، دط، 2001.

80. فرج، نبيل، مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

81. فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

82. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1992.

83. فضل، صلاح، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط2، 1995.

84. فضل، صلاح، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998.

85. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

86. فيدوح، عبد القادر، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1996.

87. قباني، نزار، طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط13، 1974.

88. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

89. قصبجي، عصام، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار العلم، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

90. القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1978.

91. قطب، محمد، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط6، 1983.

92. قنيبي، حامد صادق، نقد أدبي حديث، مفاهيم ومصطلحات وأعلام، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، دط، 2012.

93. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في ، تح محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، الإسكندرية، مصر، ط3، 1963، ج2، ص192.

94. الكبيسي، طراد، في الشعرية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2004.

95. مبارك، محمد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، العراق.

96. مرتاض، عبد الملك، (أ– ي)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

97. مرتاض، عبد الملك، السبع المعلقات، مقاربة سيميائية أنتروبولوجية لنصوصها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

98. مرتاض، عبد الملك، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

99. مرتاض، عبد الملك، شعرية القص وسيميائية النص، تحليل مجهري لمجموعة تفاحة الدخول إلى الجنة، دار البصائر، الجزائر، دط، دت.

100. مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، دار العرض، وهران، الجزائر، دط، 2005.

101. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، تح عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

102. المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2002.

103. المسدي، عبد السلام، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، ط1، 1994.

104. المسدي، عبد السلام، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

105. مصابيح، محمد، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي كافية أبي العتاهية تحليل أسلوبي، منشورات طكسج كوم، الجزائر، ط1، 2014.

106. مصلوح، سعد، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1991.

107. المقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

108. موسى صالح، بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

109. الميلود، عثماني، شعرية تودروف، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

110. ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1994.

111. نجمي، حسن، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

112. الورقي، السعيد، لغة الشعر الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1984.

113. وغليسي، يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2008.

114. وغليسي، يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر، المحمدية، الجزائر، ط1، 2007.

115. ولد أحمد نوارة، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل، الجزائر، ط1، 2008.

116. ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

117. يقطين، سعيد، إنفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

118. اليوسفي، محمد لطفي، البيانات، دار مسراس، تونس، ط1، 1993.

ثانيا: المصادر والمراجع المترجمة:

1. إمبرت، إنريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، تر: طاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.
2. إيرليخ، فيكتور، الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
3. باجودانييل هنري، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1997.
4. بليث هنريش، البلاغة الأسلوبية، تر: محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت.
5. بياجيه جون، البنيوية، تر: عارف منير، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
6. بياجيه، جون، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط4، 1985.
7. تشومسكي، نوام، البنى النحوية، تر: يؤيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1987.
8. تودروف، تزيفتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1987.
9. تودروف، تزيفتان، شعرية النثر، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2011.
10. تودروف، وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، ط1، 1982.

11. تودوروف، وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

12. جاكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

13. جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1986.

14. ريفاتير، ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

15. طاليس، أرسطو، فن الشعر، تر وتح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دت.

16. كريستيفا، جوليا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1997.

17. كوهين، جون، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، 2000.

18. كوهين، جون، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 1982.

19. كوهين، جون، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

20. كوهين، جون، بينة اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2014.

21. نيوتن، ك. م، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي الكاعوب، مكتبة عين للدراسات، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

22. ويليك، رينيه ووارين، أوستن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

23. ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، تر: محمد جابر، دار عالم المعرفة، الكويت، دط، 1987.

ثالثا: المجلات والدوريات:

1. باروت، محمد جمال، في نظرية الشعرية العربية الحديثة، مجلة المعرفة السورية، دمشق، سوريا، ع260، 1983.

2. بدير، حلمي، المتغير الجمالي في القصة القصيرة المعاصرة، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، ع6، 1984.

3. بوحسين، أحمد، مدخل إلى علم المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60، 61، كانون الثاني، شباط، 1989.

4. بوراوي، مليكة، من جماليات الإيقاع في الصورة الشعرية، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع12، 2016.

5. حمداوي، جميل، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، مارس، 1997.

6. دقياني، عبد المجيد، الصورة الشعرية في ديوان بلقاسم خمار، مجلة جيل الدراسات الفكرية والأدبية، بيروت، لبنان، ع52، 2018.

7. راضي، عبد الحكيم، بنية الخطاب الشعري لمرتاض، مجلة فصول، ع1و2، 1989، القاهرة، مصر.

8. شكري، غالي، المتغير الجمالي في القصة القصيرة المعاصرة، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، ع6، 1984.

9. فضل، صلاح، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، مج10، ع1، 1981، القاهرة، مصر.

10. القربي، سعيد محمد، أثر الفهم اللغوي في فهم المصطلحات العلمية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج17، ع29، صفر 1425هـ.
11. مذكور، إبراهيم، لغة العلم المعاصر، مجلة مجمع اللغة العربية، ع30، 1986، عمان، الأردن.
12. مرتاض، عبد الملك، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة بونة، للبحوث والدراسات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع8، 2007.
13. منور، أحمد، مفهوم الخطاب الشعري عند رومان جاكبسون، مجلة اللغة والأدب.

رابعا: المعاجم والموسوعات:

1. ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
2. بن مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2006.
3. بوقرة، نعمان، معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث/ جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009.
4. زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار ، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
5. الشريف، محمد مهدي، معجم المصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
6. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
7. الفيروزابادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

8. مطلوب، أحمد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

9. وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دط، 1984.

خامسا: الرسائل الجامعية:

1. بادي، عبد السلام، الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ، رسالة ماجيستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011.

2. خيرة، مسلم، الشعرية الفرنسية وأثرها في النقد المغاربي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2014.

سادسا: الكتب الأجنبية:

1. Todorov et Iucort ,Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, Paris, 1972.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

1. بن الشيخ، جمال الدين، الغنائية في الشعر العربي، على الموقع http://www.jehat.com

2. الوراري، عبد اللطيف، جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا إلى إرثه التنويري، على الموقع http://www.jehat.com يوم 2019/05/25.

3. بولعسل، السعيد، قراءة في التجربة النقدية للدكتور عبد الله حمادي، مجلة عود الند، على الرابط https://www.oudnad.net يوم 2020/03/22.

4. إلياس، جاسم خلف، التكثيف في القصة القصيرة جدا، على الموقع: http://www.alnoor.se/article.asp يوم 2020/02/12.

5. عنكر، حكيم، جمال الدين بن الشيخ يحاور المركزية الأوروبية في صميم لاوعيها، على الموقع www. maghres.com، يوم 2019/05/12.

6. الوراري، عبد اللطيف، إرث جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا إليه، على الموقع www.alarabalyawm.net يوم 2019/05/12.

7. الكيلاني، فاتح، جمالية الشعر المعاصر، على الموقع:
https://www.newlebanon.info يوم 2019/04/21.
8. مواسي، فاروق، المعجم الشعري هو الشاعر، على الموقع:
http://www.diwanalarab.com/ يوم 2019/06/02.
9. حاجب، عبد الرشيد، ما هي رؤيتك لعنصر التكثيف في القصة القصيرة جدا أيها القاص أو الناقد؟ على الموقع: http://www.wata.cc/forums/showthread.php يوم 2020/02/16.
10. الرحاوي، فارس، إشكالية قصيدة النثر بين المفهومين الغربي والعربي، على الموقع https://www.arabicnadwah.com ، يوم 2019/07/03.
11. الكيلاني، فاتح نصيف، جمالية الشعر المعاصر، صحيفة المثقف، على الموقع http://www.almothaqaf.com، يوم 2020/03/27.
12. متولي، عبد الحافظ بخيت، وظيفة الأدب بين النفعية والجمالية، المجلة الثقافية الجزائرية، على الموقع: https://thakafamag.com يوم 2020/03/20.
يوم 2019/05/25.

الفـــــهرس

المحتوى	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ- و
مدخل مفاهيمي: حدود المصطلح وإشكالاته المعرفية والعلائقية	
تمهيد	8
أولا: جدل المصطلح والمفهوم	8
1/ في مفهوم الشعرية	8
أ/ الشعرية لغة	8
ب/ الشعرية اصطلاحا	9
2/ في مصطلح الشعرية	12
أ/ مصطلح الشعرية في النقد الغربي	12
ب/ مصطلح "الشعرية" في النقد العربي	18
ج/ مصطلح "الشعرية" في المعاجم الأدبية العربية	20
ثانيا: الشعرية وعلاقتها بالحقول المعرفية الأخرى	25
1/علاقة الشعرية بالبنيوية	25
2/ علاقة الشعرية باللسانيات	25
3/ علاقة الشعرية بالسيمياء	26
4/ علاقة الشعرية بالأسلوبية	27
الفصل الأول: التأسيس المعرفي للشعرية، مقاربة دياكرونية	
تمهيد	30
أولا: ملامح الشعرية في التراث اليوناني	30
ثانيا: الشعرية في النقد الغربي الحديث والمعاصر	37
1/ الشعرية عند الشكلانيين الروس	37
أ- التركيز على أدبية الأدب	39

ب- الوزن والإيقاع	40
ج- الاهتمام بالشكل	41
2/ شعرية التوازي عند رومان جاكبسون	44
أ- مفهوم التوازي	44
ب- التأسيس للشعرية	45
ج- الشعرية واللسانيات	46
د- عناصر التواصل ووظائف اللغة	47
3/ شعرية الانزياح عند جون كوهين	52
4/ شعرية تودوروف	59
* محددات الشعرية لدى تودوروف	62
ثالثا: ملامح الشعرية في التراث النقدي العربي	66
1/ شعرية الطبقات عند ابن سلام	67
2/ شعرية البناء (نظرية عمود الشعر)	69
3/ شعرية النظم لدى الجرجاني	73
4/ شعرية التخييل لدى حازم القرطاجني	75
رابعا: الشعرية في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر	79
1/ شعرية الكتابة لدى أدونيس	79
أ- الشعرية والشفوية الجاهلية	79
ب- من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة	81
ج- الشعرية والفكر	82
د- الشعرية والحداثة	83
2/ شعرية الأساليب لدى صلاح فضل	85
أ- سلم الدرجات الشعرية عند صلاح فضل	85
ب- جدولة أساليب الشعرية	89
3/ شعرية الفجوة لدى كمال أبو ديب	93

خلاصة الفصل الأول	100
الفصل الثاني: المقاربات النظرية الجزائرية المعاصرة لقضايا الشعرية	
تمهيد	102
أولا: مقاربة عبد الملك مرتاض	102
1/ مصطلح الشعرية وإشكالاته لدى مرتاض	103
2/ مفهوم الشعريات عند مرتاض	106
3/ قضايا الشعريات عند مرتاض	109
أ- الوظيفة الجمالية والاجتماعية للشعر	110
ب- بنية اللغة الشعرية	112
ج- تذوق الشعر	115
د- الصورة الشعرية	116
ثانيا: مقاربة جمال الدين بن الشيخ	119
1/ محددات الشعرية عند بن الشيخ	121
أ- الطابع الأجناسي	122
ب- الطابع الإيديولوجي	122
ج- الاحترافية	122
2/ خصائص المنجز الشعري	122
3/ في مفهوم الإبداع وأنماطه	125
4/ استقلالية الغرض الشعري	128
ثالثا: مقاربة مشري بن خليفة	130
1/ مفهوم الشعرية لدى بن خليفة	130
2/ من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة	132
أ- الشعرية الشفوية	132
ب- شعرية الكتابة	135
3/ تحولات الشعرية العربية المعاصرة	136

رابعا: مقاربة عبد الله العشي	141
1/ مفهوم الشعرية من وجهة نظر عبد الله العشي	141
2/ خصائص الشعرية عند العشي	142
أ- الفجائية	142
ب- الإثارة	142
ج- الاختلاف	143
هـ- الإنسانية	144
و- الصدق	145
3/ وظائف الشعرية	146
أ- الوظيفة الكلية	146
ب- الوظائف الجزئية	149
خامسا: مقاربة عبد الله حمادي	152
1/ الاتباع والابتداع في الشعرية العربية	152
2/ ماهية الشعر والشعرية	153
3/ شعرية الخطاب الإبداعي الحداثي	156
سادسا: مقاربة يوسف وغليسي	160
1/ الشعرية بين الحقل البنيوي والحقل السيميائي	160
2/ مفاهيم الشعرية عند وغليسي	161
3/ الشعرية واتجاهاتها التطبيقية	163
أ- شعرية الشعر	163
ب- شعرية النثر (شعرية السرد)	164
ج- شعرية الجمال	165
خلاصة الفصل الثاني	167
الفصل الثالث: المقاربات التطبيقية الجزائرية المعاصرة لقضايا الشعرية	
تمهيد	171

أولا: مقاربة عبد القادر عميش	171
1/ في مفهوم السرد	172
2/ شعرية السرد	173
3/ شعرية الصورة الفنية عند أبي حيان التوحيدي	174
أ- الصورة المركبة (تصوير لفظي + تشبيه)	175
ب- الصورة المركبة: (تشبيه + تعليق)	176
4/ شعرية الانزياح في الصورة التوحيدية	179
5/ شعرية التناص	181
ثانيا: مقاربة عبد القادر فيدوح	186
1/ خطاب السرد	187
2/ شعرية القص	188
3/ شعرية الانزياح الدلالي في "قهوة"	191
4/ موضوع القيمة في "دانيا"	193
ثالثا: مقاربة عبد الملك مرتاض	194
1/ شعرية القصيدة قصيدة القراءة	194
أ- التشاكل والتباين	195
ب- الانزياح	196
ج- الحيز	196
2/ شعرية القص وسيميائية النص	197
* شعرية اللغة وكثافتها في "تفاحة الدخول إلى الجنة"	198
رابعا: مقاربة نوارة ولد أحمد	206
1/ إبداعية البنية اللغوية في القصيدة الثورية	206
2/ شعرية الصورة في القصيدة الثورية	210
3/ إيقاعية القصيدة الثورية	214
4/ التفاعلات النصية وآليات السرد في القصيدة الثورية	219

أ- ثقافة الحضور والغياب	220
ب- حضور البنية السردية والقصصية في النص الثوري	221
خلاصة الفصل الثالث	223
خـاتمـــــة	225
قائمة المصادر والمراجع	232
الفهرس	249

ملخص:

يروم هذا البحث الموسوم بـ "**الشعرية في الكتابات النقدية الجزائرية المعاصرة**" تناول وتحليل حضور الشعرية في الجهود النقدية الجزائرية المعاصرة، في جانبيْ التنظير والتطبيق.

وعلى الرغم من تنوع الرؤى والمفاهيم التي ساقها النقاد الجزائريون حول موضوع الشعرية، إلا أنها – مثل غيرها من الدراسات العربية– تبدو كنتيجة للاحتكاك والاتصال بالغرب والتطلع إلى ما لديه من نظريات ورؤى منهجية. وعليه كان لزاما على النقاد الجزائريين إدراك مدى ضرورة التوفيق بين معطيات التراث ومستجدات النظريات النقدية الغربية.

ومن خلال تتبعنا لبعض الدراسات التي قاربت النصوص الأدبية من وجهة نظر الشعرية تبين لنا أن هذه الدراسات استعارت بعض آليات المناهج النقدية من أجل الوقوف على شعرية تلك النصوص شعرها ونثرها، ذلك أن الشعرية عنصر لصيق بالأدب لأنها مرتبطة بوظائف اللغة التي تنتظم في سياقات وأنساق معينة فتحدث أثرا جماليا.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، الأدبية، النقد الجزائري، شعرية الشعر، شعرية النثر.

Abstract:

This research which titled by **"Poetry in Contemporary Algerian Critical Writings"**, aims to address and analyze the presence of poetry in contemporary Algerian critical efforts, in both theoretical and practical terms.

Despite the diversity of visions and concepts that presented by the Algerian critics on the subject of poetry, it - like other Arab studies - appears as a result of friction and contact with the West and looking forward to its methodological theories and visions. Accordingly, it was necessary for the Algerian critics to understand the necessity of reconciling heritage data with the developments of Western critical theories.

Through our tracing of some studies that approached the literary texts from the point of view of poetry, it became clear to us that these studies borrowed some mechanisms of critical approaches in order to stand on the poetry of those texts, their poetry and their prose, because poetry is an artistic component of literature because it is related to the functions of language that are organized in particular contexts and formats. And it traces a beautiful effect.

Key words: poetic, literary, Algerian criticism, poetic poetry, prose poetry.