الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون - تيارت-

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

من شعرية المتن إلى شعرية الهامش

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدّكتوراه (ل.م.د) في اللغة و الأدب العربي

تخصص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الطّالبة:

فضيلة دميل

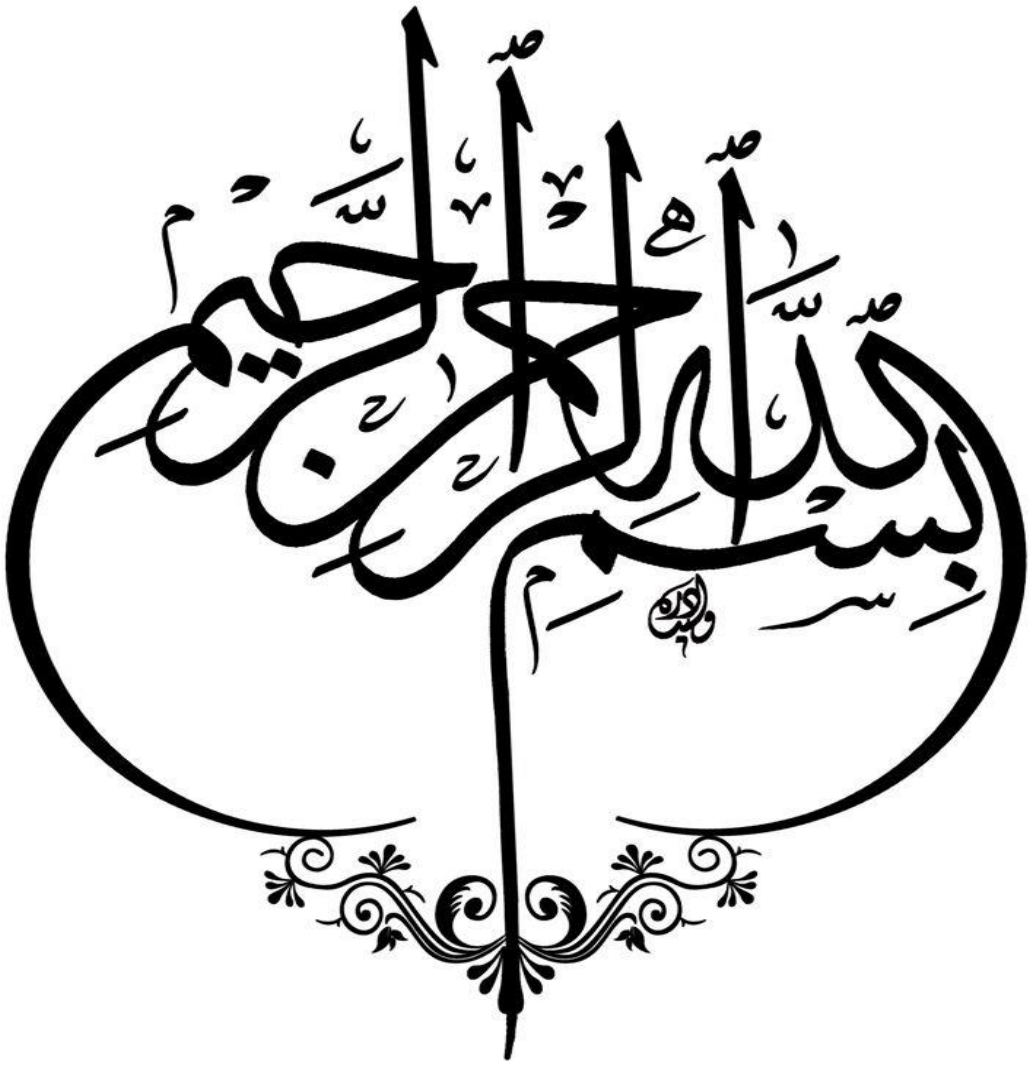
إشراف:

أ.د/فاطمة شريفي

أعضاء اللجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
معازيز بوبكر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	رئيسا
شريفي فاطمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مقررا
يوسفي يوسف	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	ممتحنا
بوشريحة إبراهيم	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	ممتحنا
تركي امحمد	أستاذ محاضر أ	جامعة تيارت	ممتحنا
بوخال لخضر	أستاذ محاضر أ	م/ج النعامة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1444-1445هـ / 2022-2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله حبّاً، الحمد لله شكرًا، الحمد لله رجاءً وطاعةً، الحمد لله دائمًا وأبدًا.

إذا قصرت يدك بالمكافئة فأطل لسانك بالشكر:

أتقدم بجزيل الشكر والثناء الوافر للأستاذة التي كانت لها يد بيضاء على هذا البحث الأستاذة الدكتورة "فاطمة شريفي".

كما يسرني ويشرفني أن أسطر كل عرفان بالجميل إلى الأساتذة الذين أشعلوا شمعة في دروب عملنا، و أخص بالذكر كل من الأستاذ الدكتور " أحمد بوزيان" ، الأستاذ الدكتور "معازيز بو بكر" والأستاذ الدكتور " جلول دقي" على ما وقفوه علي من وقتهم الثمين وما حلوني به من جميل تواضعهم ودرر علمهم.

كما أقدّم شكري الوافر وامتناني العميق للسّادة الأساتذة الأجلاء أعضاء اللجنة المناقشة الموقّرة الذين تجشّموا عناءَ القراءة والتقويم.

إهداء

إلى:

أبي أشتاقُ وِصالك؛ نحن المحبون هل يجوزُ لَنَا رفع الأكف وطلب الوصل.

أمي الحنون؛ حُبي للراحلين علَّمني كيف أنسج خيوط المودة معك.

إلى سِرِّي وسَندي وسَكَني الغالي كمال.

فضيلة

جدول اختصارات ورموز البحث:

الاختصارات / الرموز	المعنى المقابل
ت	توفي
مج	مجلّد
ج	جزء
ص/P	صفحة/ page
تح	تحقيق
شر	شرح
تص	تصحيح
مر	مراجعة
تق	تقديم
تر	ترجمة
تع	تعليق
ط	طبعة
د.ط	دون طبعة
د.ت	دون تاريخ
ع	عدد
هـ	هجري
م	ميلادي

ثبت المصطلحات الواردة في البحث:

إنجليزي	فرنسي	عربي
Poetics	La poétique	الشعرية
Text	Texte	المتن
Criterion	Critère	المعيار
Pillar of Poetry	Pilier de poésie	عمود الشعر
Transcendence	Transcendance	التجاوز
Margin	Marge	الهامش
Vision	Vision	الرؤيا
Poetry	Poésie	الشعر
Reception	Réception	التلقي
Reading	Lecture	القراءة
Reponse- reation	Réaction	الاستجابة
Theory	Théorie de la réception	نظرية التلقي
Interpretation	Interprétation	التأويل
Modernity	Modernité- Modernisme	الحداثة
Post- modernity	Post- modernité- post-modernisme	ما بعد الحداثة
Poetic image	Image poétique	الصورة الشعرية
Poeticlanguage	Langage poétique	اللغة الشعرية
Ambiguity- Mystery	Mystère	الغموض
Stylistic	La stylistique	الأسلوبية
Ambiguity	Ambiguïté	الإبهام
symbole	Symbole	الرمز
Mythe	Mythe	الأسطورة
Intertextuality	Intertextualité	التناص
mask	Masque	القناع

مقدمة

تبّوأ الشعر مكانة مرموقة في الدراسات الأدبية النقدية والبلاغية القديمة، لا يضاهيه فيها أي جنس إبداعي آخر، و لم تخل منه أيّ مدونة نقدية أو لغوية، فكانت تستعين بالشاهد الشعري في مقاربة النّصوص.

بِدءا من الموروث في بناء القصيدة العربية الذي سَنَهُ الشاعر الجاهلي حينما وقف واستوقف غيره وبكى واستبكى غيره وقيّد الأوابد وأرق النسيبَ وأحسن التشبيه، و جاءت معانيه قريبة المأخذ كثيرة رونق الماء وحسن الديباجة؛ لذلك عَدّ النقاد الأوائل أنّ القصيدة الجاهلية جاءت مُكتملة فنيًّا وأُنموذجا لِسَنِّ القول الشعري و معيارًا يَحْتَذيه الشعراء دهرًا طويلًا. إلّا أنّ الانفتاح على الحياة بمظاهرها المختلفة وعلومها الوافدة نَبَهَ الشعراء إلى التجاوز والمفارقة نظير تَجَدُدِ الأذواق وتغيّر المقاييس، فيما اِنتُهِجَ في عُرْفِ العرب من نظم الشعر. و من ثَمَ عَرَفَ مسار الشعرية العربية ثورة على الموروث في بناء القصيدة العربية وتَجاوَزه إلى خصائص العبارة في النّص ذاته، و بمعايير أخرى وجديدة غير تلك التي اِحْتَكَم إليها الدرس الشعري القديم.

فمما لا يدع مجالًا للشك بأنّ أيّ نهضة معرفية ترتبط بوعيها بذاتها من جهة، ضمن ما تُنتجه وتُبدعه هذه الذات وبتفاعلها بالعلوم التي تستجيب لها تحت طائل التأثر من جهة أخرى. ومن ثمَ فإنّ تجربة الشعرية العربية تَشَكَلَت في سياق تَعَدُد الأنماط المعرفية وتنوع أشكالها؛ من قبيل الوعي بالذات والاستجابة لتعدد أنماط الحياة وتطور الثقافة وانفتاحها على مختلف الأمم وعلومها. و قد تجلّى هذا الانفتاح المعرفي والتنوع الثقافي الذي عرفته الثقافة العربية وعلومها في الشعرية ومتنها والعناصر التي تُشكلها من لغة و إيقاع وبناء القصيدة وفكرة وخيال وأسلوب...

و بفضل هذا الانفتاح على الثقافات الأخرى، برز جيل من الشعراء في العصر العباسي بِنَهج جديد في الكتابة، كالّذي قدمه أبو نواس، بشار بن برد، مسلم بن الوليد، أبو تمام، هذا الأخير الذي عُدَ شعره رمزًا حداثيًا، انفرد بإبداعه؛ فكانت قصائده متجددة دائمة و خالدة، لما تميَّز به من براعة وإغراق في بعض الخصائص الفنية؛ كالتضاد، والغموض، و التناص، والصورة الشعرية غير المألوفة،

و الانزياحات التصويرية ... وغيرها من الألوان الفنيّة الجمالية، فكانت شعرية أبو تمام الانعطافة البارزة و الحاسمة في الشعرية العربية القديمة؛ زَعزعت الثوابت المتوارثة، وخَرجت عن التّصور القاعدي المؤَسَس على نظرية عمود الشعر.

أمّا العصر الحديث فأسفر عن تجارب شعراء نسجت قصائدهم ثوبها الخاص؛ خرجوا بها من إطار السائد والمألوف إلى حدود التجربة الذاتية، و نحوا بها اتجاهًا وأسلوبًا فنيًّا حداثيًّا في التشكيل الشعري؛ فكان من تجلياته الشعر الحر عند نازك الملائكة وبدر شاكر السياب...، وكذا قصيدة النثر عند أدونيس وغيره.

وتأسيسا على ما سبق تحاول الدراسة الموسومة ب: **" من شعرية المتن إلى شعرية الهامش"** استقصاء البحث في الشعرية العربية و الكشف عن تحوّلاتها الكبرى بدءًا بمقومات عمود الشعر التي تُشكل بنية النّص الشعري العربي القديم، مرورا بشعرية التجاوز باعتبارها نقلة نوعية في مسيرة الشعرية العربية القديمة، وصولا إلى الحداثة الشعرية و تحوّلات القصيدة المعاصرة.

تنطلق أهمية الموضوع من كونه يمس أحد أهم الموضوعات التي شغلت ولا تزال تشغل بال الدارسين، وهذا ما نلمسه في واقع الدراسات السابقة حيث أن هناك العديد من النقاط المطروحة التي تزال تثير الجدل بين الباحثين و لذلك ارتئينا أن نخوض في هذا الموضوع ونسلط الضوء ولو على الجزء اليسير منه.

و قد تعددت الدوافع التي حفزتنا على اختيار هذا الموضوع دون غيره، ولعلّ أبرزها:

دافع موضوعي مرتبط أساسا بقيمة الموضوع العلمية و المعرفية. فعلى الرغم من تعدد البحوث والدراسات وتنوعها ولم يتم الحسم فيها، فقد شكلت مجالا رحبا، إذ يُعد موضوعا متشعبا يتطلب الكثرة من الدقة والتركيز والتمحيص.

كما لا أنفي اختياري لهذا الموضوع جاء مرتبطا بقناعة ذاتية تتمثل في رغبتي في اكتشاف مدى ثراء ها الحقل المعرفي، ومحاولة استيعاب ما أمكن من المعرفة والعلم به، بالإضافة إلى الاهتمام بما يقدم من دراسات في مجال الشعرية.

ضمن هذه التصورات يسعى البحث إلى تقديم رؤية عن تحوّل الشعرية العربية انطلاقا من الأسئلة الآتية:

- **ما مدى وجاهة مقولات شعرية الهامش الأصولية والمعرفية؟**
- **ما هو سندها التاريخي الذي اتكأت عليه؟ و هل تجاوزت برؤياها وحداثتها بنية النظام النقدي الذي أصل لقوانين القول الشعري؟**

و لما كان لابد لأيّ بحث من منهج يُقومه توسلنا بالمنهج التاريخي، لحاجتنا إلى تتبّع الظاهرة النقدية زمنيّا، وتتبع الجذور التاريخية والمعرفية للشعرية العربية، والكشف عن تحوّلاتها من الثابت إلى المتغيّر، ومن نمذجة الخطابات إلى دينامية الأدب وتجدده، إضافة إلى استعانتنا بالمنهج الأسلوبي لتحليل النصوص المختارة.

و حرصا منا على استيعاب أهم العناصر والأفكار، فإنّنا ارتأينا بعد تفكير وتقدير أن نقسم بحثنا إلى مدخل و أربعة فصول وخاتمة، تقودها طبيعة الموضوع بالتسلسل الآتي:

بدأنا بحثنا بمقدمة، لكونها إحدى العتبات المهمة التي نلج بها إلى البحث، موضحين فيها أهمية الموضوع و دوافع الاختيار و الأسئلة التي انطلقنا منها محاولين الوصول إلى إجابات لن ندعي حتميتها.

يليها **مدخل** عنوناه **ب:" قراءة في مصطلحات العنوان "**، نستعرض فيه المصطلحات الواردة في العنوان: (الشعرية – المتن –الهامش)، محاولين أن نقتفي أثر بعض التعاريف والمفاهيم عند الغرب و العرب قديما وحديثا.

أما **الفصل الأول** الذي وسمناه ب: **الأصول المعرفية لنظرية عمود الشعر / شعرية المتن:** تندرج ضمنه ثلاثة مباحث؛ تناول المبحث الأول " **أصول نظرية عمود الشعر**" باعتبارها من أبرز القضايا النقدية عند العرب، فكان التنظير النقدي مع كل من ابن سلّام الجمحي و ابن قتيبة وابن طباطبا و قدامة بن جعفر..، و الآمدي في موازنته بين البحتري وأبي تمام. فعُد عمود الشعر النموذج الأمثل في نظر هؤلاء النقاد، هذا النظام التقعيدي الذي ألزم الشاعر بمُحَاكَاته ليبقى ضمن دائرة الشعرية العربية القديمة.

كما تناول الفصل الأول في مبحثه الثاني "**دعائم نظرية عمود الشعر عند المرزوقي**"، هذه النظرية التي أرسى دعائمها المرزوقي والمتمثلة في العناصر السبع الفنية التي يجب أن يتوافر عليها النّص الشعري القديم ،كما وضع لكل عنصر منها معيارا يُقاس عليه، و الحقيقة أنّه استفاد في صياغته لهذه النظرية من الآراء النقدية التي سبقته.

في حين جاء المبحث الأخير من الفصل الأول كقراءة لرؤية النقد المعاصر لقضية عمود الشعر، التي تعددت فيها آراء النقاد المعاصرين وتباينت حول هذه القضية، فمنهم من يتبنى فكرة العودة إلى الماضي ومحاكاة الشكل القديم (العروض الخليلي) وتعتبره الأنموذج الكامل والأمثل. في حين يرى آخرون أنّ عمود الشعر المتمثل في قواعد مضبوطة هو بمثابة الحاجز المانع لإبداع الشاعر وكبح جماح فكره وذهنه وصوره وإبداعاته.

الفصل الثاني والمندرج تحت عنوان: **شعرية التجاوز والتخطي في الممارسات النقدية– التأصيل الشعري–** تناولنا فيه شعرية التجاوز، التي استطاع الشاعر من خلالها زعزعة سلطة المعيار، تجاوز معيارية الأنموذج وخرق المضامين المتفق عليها، خُصص المبحث الأول منه للبحث عن **شعرية التجاوز عند النقاد القدامى**، من أمثال حازم القرطاجني الذي فارق الحدود التي حدّ بها النقاد الشعر فأغلب تلك المفاهيم التي أُعطِيَّت للشعر والشعرية عند النقاد العرب القدامى؛ لا يمكن أن تُحَمِّل النُّصوص أكثر مما تحتمله، حيث أنّها غالبا ما تُرَكِز على مُبَايَنة الشعر للنثر. فحازم يرى في

تعاريف النقاد السابقين للشعر كثيرا من القصور و البُعد عن حقيقة الشعر. ومن الإضافات القوية التي تحدث عنها صاحب المنهاج حول شعرية الشعر والقول الشعري هو ربطه بعنصر مهم من البلاغة العربية والمتمثل في عنصر التخيّيل . و هذا ما قال به الفلاسفة القدماء (ابن سينا، ابن رشد، الفرابي) حين اعتبروا أنّ التخيّيل يُعدّ ركنا من أركان الصناعة الشعرية، وعنصرا مهما من عناصر الجودة الشعرية.

أما المبحث الثاني فتوقف عند **نظرية النظم ومقولة شعرية التجاوز عند الجرجاني**: إنّ الكثير من الملامح الشعرية الحداثية تظهر في أفكار عبد القاهر، من خلال حديثه عن نظرية النظم وما ارتبط بها من خلال العلاقات والقراءات التي تثبت للقارئ المعاصر جودة الطرح البلاغي القديم، تميزه في صياغة نظرية متماسكة لعالم الشعرية الذي تغذت على مقولاته أقلام نقدية رائدة وهذا ما تجلى في كثير من مواضع نظريته اللغوية.

و المبحث الثالث من هذا الفصل كان بحثا في **مظاهر التجديد في الشعر العربي القديم**، فالمتتبع لحركة التجديد في الشعر العربي القديم يجد أنّه يبدأ مع مسلم بن الوليد، وبشّار بن برد، وأبي العتاهية وأبي نواس، وأبي تمام، فكانت شعريتهم قائمة على الخرق والتجاوز. أما عن مظاهر التجديد في شعرهم فتمثل في ظاهرة فنية تُعرف بالغموض وهذا ما يَعتبره النقاد القدماء منافٍ لحقيقة الكتابة، تجلت أشكال هذه الظاهرة في (ضبابية اللفظ، ضبابية المعاني، ضبابية الصورة).

وقد تمحور الفصل الثالث حول: **الحداثة الشعرية العربية المعاصرة والتأسيس لمهاد نظري جديد**، و الحديث عن التجربة الشعرية المعاصرة هو حديث عن التجريب و التجديد، فالشاعر المعاصر يبني نصه على هدم النُظم التقليدية في القول الشعري، وخلق فضاء خاص به يتجاوز فيه كل المعايير التي كبلت جموحه، وهذا ما تجلى في شعره من انفتاح الرؤيا وانتهاك المعيار والجنوح للمنافرة والانتقال من العقلي إلى الذاتي... هذا ما أفرز جملة من الملامح الجمالية والفنيّة اتسمت بها النّصوص المعاصرة ؛ فأصبح الأفق الشعري أكثر حيوية و دينامية.

المبحث الأول كان بعنوان: **الحداثة وشعرية الرؤيا**، استأنسنا فيه ببعض المفاهيم التي قُدمت لمصطلح الحداثة في الطرح النقدي الغربي وكذلك العربي.

أما المبحث الثاني فخصصناه **لتجليّات هذه الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة**، فشعراء الحداثة خلقوا لأنفسهم أسلوبًا مغايرًا في التشكيل الشعري، باعتمادهم على تقنيات و أساليب فنية جديدة، وكذا تشكيلات لغوية مبتكرة لم تكن معهودة من قبل متجاوزة للمألوف. فالنّص الحداثي أخذ منحى آخر في مسار التجربة الإبداعية، اعتمد على لغة الإيحاء والانتهاك والانحراف، فهو نص قائم بذاته مستقل بعلاماته يحتاج إلى قارئ متمرس يُحَاوِرُه ويكشف عن قيمته الجمالية والفنية.

و المبحث الثالث تحدثنا فيه عن : **التجربة الصوفية عند شعراء الحداثة**. فالتجربة الشعرية المعاصرة تحتمي بالتجربة الصوفية، تُثري النّص بصور صوفية تجعل منه نصًا قابلا للقراءات المتعددة، متحديا الثبات والقراءة الأحادية النهائية.

أمّا عن مظاهر النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، نجدها تجلّت في العديد من الصور الجمالية والفنية التي احتفى بها الشعراء الحداثيين، من بينها: الرمز الصوفي، اللغة الشعرية الصوفية...

وفي الفصل الرابع الموسوم ب: **شعرية الهامش ورؤيا التجاوز**، وفي المبحث الأول منه الذي كان بعنوان **"قصيدة النثر من الهامش إلى المركز"** ناقشنا فيه فكرة تجاوز ثنائية شعر / نثر في الحداثة الشعرية المعاصرة، التي لا تُقِر بفكرة تجنّس الأدب، و إنّما تدعو إلى التماهي الشعري النثري، وكيف كسرت قصيدة النثر التوقع عند القارئ، باعتبارها مَعْلَما من معالم التحديث الشعري، فهي من قامت بتطويع أساليب كانت راسخة في الذهن العربي والمتوارثة والمتبعة في التراث الأدبي.

فيما تناولنا في مبحث لاحق: **الكتابة النسوية بين المركزية و التهميش**، باسم الحداثة عملت المرأة على كسر الصورة النمطية التي رسمتها السلطة الذكورية، القائمة على أساس التعالي و الإلغاء و الإقصاء، فاستطاعت أن تؤسس فضاء ثقافيا يؤمن بالتعدد والاختلاف رافض للسلطة الأحادية الذكورية، لتثبت من خلاله وجودها وفاعليتها.

أما المبحث الأخير كان بعنوان " **شعرية النّص الموازي**"، حيث أسهم الوعي النقدي الجديد في احتفاء النقاد المحدثين بالعتبات النّصية، واعتبروا أنّ للنّص منظومة عتباتية تتظافر فيها عناصر محيطة به. هذا النظير النّصي هو بمثابة إستراتجية تقود القارئ لاقتحام وتحليل وتأويل مختلف النصوص. أو بالأحرى غدت خطابات أدبية لا تقل قيمة عن المتن.

وخلص البحث في النهاية إلى خاتمة بما هي دائما إجمال لأهم النتائج المتوصل إليها.

أمّا عن الدراسات السابقة إلى طرق ومقاربة هذا الموضوع، نذكر مثلا: الثابت والمتحوّل(بحث في الإبداع و الإتباع عند العرب، أدونيس علي أحمد سعيد، دار العودة بيروت، لبنان، ج2، ط3، 1983م. وكذا الشعرية العربية بين العمود والحداثة، علاء المعاضيدي، رسالة دكتوراه ، كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، بغداد، العراق، 1996م، و مقال للأستاذ أحمد بوزيان، من المتن إلى الهامش، قراءة في الشعرية العربية القديمة، الرّهانات التّاريخية ورهانات المسَاءلة، مجلة فصل الخطاب، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، العدد السادس، أفريل 2014...

ولقد اتكأ هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع، ومن أهمها:

- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

- مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة: قراءة في نقد القرن الرابع الهجري،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، دط، دت.

- أحمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، سنة 2007م.

- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياته و ابدالاتها النصية، دار الحامد، ط1، 2011م.

و لأنّه يستحيل وجود بحث علمي خال من الصعوبات والعراقيل فقد تمثلت مشاكل هذا البحث في تشعّب الموضوع واتّساعه و تداخل الاختصاصات والحقول المعرفيّة، مما نتج عنها صعوبة التحكم فيها، إضافة إلى غياب الرؤية الواضحة في بداية الأمر ما يجعل كثيرا من الوقت يضيع.

هذه جهودنا نقدمها وما نخال أنفسنا أننا بلغنا فيها الكمال.

وفي الختام أشكر الله تعالى أن وهبنا أفضل النعم، الصحة والعقل، لنكون في هذا المقام العلمي الطيّب، و الشكر موصول إلى كل من جدّد جَذوة البحث في نفسنا كلّما وجد الملل طريقا إليها، بدءا بالأستاذة المشرفة التي طوقتني بأذرع من الرعاية والدعم و التوجيه والمتابعة، فكانت لي نعم الأخت و المشرفة و الموجهة.

كما لا يفوتني أن أتوجّه بالشّكر أيضا لأعضاء لجنة المناقشة الذين أشرفوا على مناقشة هذا العمل وتحملهم عبء القراءة والتقويم وفاءً بالمسؤولية الأكاديمية.

وهو موصولٌ كذلك إلى كلّ القائمين على الشّؤون البيداغوجيّة والعلميّة على مستوى قسم اللّغة العربيّة وآدابها، وكليّة الآداب واللّغات بجامعة ابن خلدون –تيارت–.

فضيلة دميل

تيارت يوم: 30 جمادى الأولى 1444هـ الموافق ل 24 ديسمبر 2022م

مدخل

قراءة في مصطلحات العنوان

للوقوف على جماليات و أسس بناء أيّ نص أدبي أو بحث علمي كان لا بد من إتباع خطوات وإيجاد آليات لولوج هذا النّص، أو وضعه تحت مسطرة النقد، وأهم هذه القواعد أو الآليات التطرق إلى المصطلحات العلمية التي تعدّ مفاتيح أي عمل أو بحث علمي، إذ من خلالها نلج عتباته ونصل إلى فك رموزه وشفراته. خاصة إذا كانت هذه المصطلحات تشكل مفتاحا أساسيا للباحث أو المتلقي على حد سواء.

إنّ عنوان بحثنا (من شعرية المتن إلى شعرية الهامش) يُثار فيه العديد من التساؤلات المتداخلة فيما بينها، وذلك من خلال استعمال حرفي الجر (من / إلى)، ف(من) حرف يفيد ابتداء الغاية و(إلى) حرف يفيد انتهاء هذه الغاية. وهذه الدراسة تنهض بفكرة أنّ مسّار الشعرية العربية مرّ بتحوّلات كبرى، فمن شعرية (المتن) التي تأسست على معايير وضوابط وقوانين نقدية عُدَت البناء الأمثل للنّص الشعري في نظر الناقد العربي القديم، إلى شعرية (الهامش) التي انتقلت من الثابت إلى المتحول، ومن الإتباع إلى الإبداع. وسنتوقف في بحثنا هذا عند مجموعة من المصطلحات المتجذرة والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالعنوان، وهي كالتالي: (الشعرية، المتن، الهامش).

أولا/ الشعرية:

كان الشعر ديدن العرب و فضاؤهم الذي يسيحون فيه لواعجهم ومكنوناتهم وتنطلق فيه أرواحهم معبرة عن دواخلها وما يجيش فيها من حب وتوثب وطموح وشموخ وكرم وبطولة، حتى صار جزء لا يتجزأ من حياتهم و لا ينفصم عنها، بل هو روح القبيلة ولسانها الناطق، يُعلي مكانتها بين القبائل أو يقلل من شأنها حتى نال به الشاعر المكانة المرموقة في القبيلة بل حتى السيادة أحيانا كثيرة، كعروة بن الورد، وزهير وامرئ القيس وغيرهم. إذا فالشعر كان من البدء هو« المخرج الأول للإنسان في بحثه عن التعالي والسمو عبر تخليص الذات من كل أنواع السيطرة، فهو مكان تجميع المتناقضات وزمان تداخلها، حيث الحيرة والضياع، الحياة والموت، الألم واللذة، الغربة والفناء؛ تتراءى شفافة

كشهادة أبدية تتخطى العالم العياني لتعيد تنظيمه من جديد وفق رؤيا تهدم الأشياء وتغيبها بعد أن ترتسم في بؤرة الشاعر»[1].

و ما استقر في جل الأدبيات الجمالية التي تتناول الشعر بالتنظير- في هيئة مسلمة تكاد تكون محسومة- أنّ الشعرية خرجت من عباءة الشعر، فقد كان هذا الأخير الأرضية الخصبة للشعرية. وما يؤكد هذا قول **تودوروف** : « يبدو من الناحية المنهجية أنّ من المعقول البدء بالخاص قبل معالجة العام، وأن نبحث في الفن الذي ولد فيه والذي أعطاه اسمه في ذلك النوع من أدب المسمى بالقصيدة»[2]. فالشعرية إذن مصطلح وُضع للوقوف على شعرية الشعر، وهي مصطلح مشتق منه و إليه يعود في الأساس. فالشعرية تماما كأدبية الأدب تقف على المكونات والجماليات والفنيات التي تجعل من النّص أدبا، لذا رأى النقاد والباحثون أنّه لا بد من ميكانيزمات و آليات لدراسة النّص الشعري والوقوف على أبجدياته ومكوناته الجمالية.

أ/ الشعرية في المعاجم اللغوية:

من المعلوم أنّ المصطلح النقدي عبارة عن لفظة تم الاتفاق على استعمالها من طرف جمع من الباحثين لتجسيد تصوراتهم ومفاهيمهم في قالب لغوي، ويكون هذا بالرجوع إلى رصيد المفردات الموجودة في المعاجم لصناعة المصطلح. و لمعرفة مفهوم الشعرية كان لزاما علينا أن نتتبع دلالاتها في المعاجم اللغوية قبل أن تتبلور كمصطلح نقدي.

جاء في التنزيل قوله تعالى:﴿ **وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ** ﴾[3]

كما أشارت المعاجم العربية إلى مصطلح الشعرية من خلال استخداماته اللغوية المختلفة. فالأصل اللغوي للكلمة يرجع إلى الجذر الثلاثي "شعر". فجاء في **لسان العرب لابن منظور**: «أنّ الشعر

---

[1] – علي آيت أوشان: السياق والنّص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1421 هـ-2000م، ص:133

[2]– جون كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة مصر، دط، 2000م، ص: 30.

[3]– سورة الأنعام، الآية: 109.

كلام العرب، وهو منثور القول، وقال الأزهري: الشعر التربص المحدود بعلامات لا يتجاوزها، وقائله شاعر»[1].

وقد ورد في (**مقاييس اللغة**) :« أنّ الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على الثبات والآخر على عِلْم و عَلَمٍ ...شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له»[2].

وإذا انتقلنا إلى (**قاموس المحيط**) فنجده بمعنى: العلم والفطنة بقوله: « شَعَرَ كنصر وكرم شِعْرا و شَعْرًا و شِعْرة مثله و شِعْرى و شُعورا و مَشْعُورًا و مَشْعُورَاء علم به و فطن له وعقله »[3].

يتضح من التعاريف السابقة لمادة (**شعر**)، أنّ دلالة مصطلح الشعرية يوحي بالدلالة على العلم والدراية والفطنة، وأنّ لكل شعرية معايير وضوابط محددة تسند عليها.

ب/ اصطلاحا:

إذا كان مفهوم الشعرية في المعجم اللغوي يكاد يكون تعريفا واحدا، فإنّه في الاصطلاح تتباين وتتعدد تعريفاتها والتصورات التي تُعطى لها باختلاف المواقع والمدارس الفكرية. إنّ مفهوم الشعرية غير ثابت وقار وإنّما متغيّر بتغيّر الزمن والأفكار؛ فهو مصطلح نسبي؛ لأنّ « دلالته متغيرة من عصر إلى عصر، ومن ناقد لآخر، وهذا التغيّر يجعل دلالته على طرفي نقيض؛ لأنّه علم يؤسس قواعده من الشعر، والشعر متغير في موضوعه، وحجمه، وشكله، وأجناسه عند الأمم، بتغير الظروف والمعطيات»[4]. فهو ذو طبيعة زئبقية تعددت بذلك تعريفاته وتباينت من ناقد لآخر ومن ثقافة لأخرى وحتى من زمن لآخر. ويبقى البحث في الشعرية « محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ش.ع.ر)، دار صادر،بيروت ، لبنان، ط1،دت، ص:545.

[2]-ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، طبعة اتحاد الكتاب/ مادة (ش.ع.ر)، ج3، ط1، 2001م، ص:209.

[3]- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، ج4، 1999م، ص: 60.

[4]- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000م، ص: 19.

هاربة دائما وأبدا ... سيبقى دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة»[1]. إذن الشعرية مصطلح متجدد وغير مستقر بفعل التحوّلات التي طالت الشعر.

و إذا أردنا أن نكتنه ماهية الشعرية؛ فينبغي الرجوع إلى الخلفية التاريخية التي أرست طبيعتها ومعالمها؛ وبما أنّ هذا المصطلح من صُنع المنظر الغربي كان لزاما علينا أن نقف عند الدراسات الغربية كونها أعطت العناية البالغة لهذا المصطلح.

1/ الشعرية من المنظور الغربي:

1-1- المنظور الغربي القديم:

1-1-1- الشعرية عند أفلاطون(ت.347ق.م):

بدأت الشعرية مع **أفلاطون** الذي أراد أن يُعطينا مفهوما للشعرية، لكنه مفهوم نفعي (براغماتي)، وقال أنّ القصيدة الجميلة هي التي تحاكي الواقع، وأنّ الذي نراه هو ظل لعالم المثل؛ والشاعر يصور لنا ظل المثل (الواقع) فيأتي شعره ظل لظل (تشويه). و لذلك كان موقفه من الشعر والشعراء صارمًا، فأخرج الشاعر من جمهوريته المثالية لأنّه لا ينقل من عالم المثل وإنّما ينقل من الواقع الذي هو صورة مشوهة لعام المثل فتأتي الصور مشوهة. فالشعراء في نظره « يفقدهم الإله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين، حتى ندرك-نحن السامعين- أنّ هؤلاء لا يستطعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلّا شاعرين بأنفسهم، وإنّ الإله هو الذي يحدثنا بألسنتهم»[2]. فالشاعر لا يعكس لنا جوهر الأشياء و إنّما خيالاتها.

---

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص: 10.

[2]-أيون، أفلاطون، الإلياذة، تر: محمد صقر خفاجة و سهير القلماوي، القاهرة، 1956م، ص:534.

و الشعر عند أفلاطون: «قاصر...على محاكاة ظاهر الشيء المحسوس دون جوهره، فضلا عن أنّه منصرف عن الحقيقة مولع بالجزئيات».[1] يتضح لنا أنّ الحقيقة والأخلاق هما معيار الشعر عند أفلاطون، هو يقدس الفضيلة، فهي أسمى الأهداف التي سعى من أجل إدراكها. و في نظره العالم الواقعي ما هو إلا محاكاة لعالم المثل وهو العالم الذي يضم الحقائق المطلقة، فهو مزيّف بعيد عن الحقيقة بدرجة ثانية، أما الأعمال الأدبية والفنية بما أنّها محاكاة للواقع فهي تبتعد عنه بدرجة ثالثة.

2-1-1- الشعرية عند أرسطو (ت322ق.م):

يعود مصطلح الشعرية بجذوره إلى **أرسطو** الأب الروحي للشعريّة الغربية، وذلك من خلال كتابه (**فن الشعر**) الذي يُعد أول كتاب في نظرية الأدب؛ يحتوي على قوانين الشعر وجماليته، كما يُعتبر المرجع الأساسي التي تقوم عليه الدراسات الأدبية والنقدية قديما وحديثا باعتباره المدوّنة النّقدية التي أصَّلَت للوعي النقدي الغربي. ويَعْتَبر تودروف كتاب (**فن الشعر**):«كتابا في نظرية الأدب وهو برأيه استثناء جميل وصفه بالإنسان الذي خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب، وهي إشارة لطيفة إلى شعريات أرسطو التي تميزت بمواصفات العلم بمقياس الشعريات الحديثة»[2].

كما تتجلى فكرة الشعرية عند أرسطو في موضوع المحاكاة؛ فهو يرى أنّ « الشعر محاكاة تتسم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد وهي الإيقاع و الانسجام واللغة »[3]. فهو يعتبر أنّ منشأ الشعر هو غريزة المحاكاة. الشعر في نظره « صنعة فنيّة وأنّ فن الشاعر يتجلّى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسبه الصّفة الشعرية، مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر»[4].

---

[1] -عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دط،1991م،ص:44.

[2]- رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة ، الجزائر، دط، دت،ص:58.

[3]- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973م، ص: 25-26.

[4]-رمضان الصّباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر" دراسة جمالية" ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998م،ص: 25-26.

جاء أرسطو وقال أنّ الشاعر يُحاكي الواقع ليس كما هو وإنّما يضيف إلى الواقع أو ينقص منه؛ وإنّما الشاعر يستدرك على الطبيعة ويكمل نقصها. فالأديب «حين يحاكي فإنّه لا ينقل فقط بل يتصرف في هذا القول، بل يذهب أرسطو أبعد من ذلك حين قال بأنّ الشاعر لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو احتمال، فإذا حاول الفنان أن يرسم منظرا طبيعيا مثلا ينبغي عليه أن لا يتقيد، بما يتضمنه ذلك المنظر بل أن يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون أي بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتم ما في الطبيعة من النقص، لذلك فإنّ الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية»[1]. أرسطو يرى أنّ الأعمال الإبداعية جاءت لتُكَمِل ذلك النقص الموجود في العالم الواقعي. فالمحاكاة الأرسطية إذن «لا تعني تصوير الواقع بحذافيره تصويرا فوتوغرافيا ولا تعني أيضا تقيد الشاعر بالأحداث التي جاءت، ولكن عليه أن يقدم رؤية جمالية »[2]. لم يوافق أستاذه أفلاطون وإنّما غيّر النظرة، أرسطو يعتبر أنّ الطبيعة ليست جميلة الذي جعلها كذلك هو الشاعر، أمّا أفلاطون يقول عن الشاعر أنه يكذب، يُزيّف ويُحرف. « فكما أنّ بعضهم يحاكي بالألوان والرسوم كثيرا من الأشياء التي يصورها وبعضهما الآخر يحاكي بالصوت كذلك الحال في الفنون السالفة الذكر كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق»[3]. يعتمد أرسطو على فكرة المحاكاة ليصنع الجمالية، فالشعر عنده مثالي لديه القدرة عل إخفاء عيوب العالم الواقعي.

2-1- المنظور الغربي الحديث:

لقد شكل مصطلح الشعرية حضورا قويا في الدرس النقدي واللغوي الحديث، بحيث أولاه الباحثون والمفكرون والنقاد عناية خاصة، وتباينت الآراء في تحديد مفهومه وقد حاولت الوقوف على مفاهيم الشعرية في المنظور الغربي الحديث.

---

[1]- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص: 33.

[2]- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 40.

[3]- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 119.

1-2-1- الشعرية من منظور رومان جاكبسون (R.Jakobson):

ينطلق (**جاكبسون**) في تحديد موضوع الشعرية من سؤاله الشهير :« ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟»[1]. أي ما الخصائص الشعرية التي تتواجد في النّص، ما يجعل من الأدب أدبا ؟، مُرَكزا على الرسالة الحاملة للوظيفة الشعرية مقارنة بباقي عناصر التواصل. واعتبر عبد المالك مرتاض جاكبسون من « القلائل الذين أثاروا سؤالا منهجيا مباشراً عن ماهية الشعر فتساءل:"ما الشعر" ؟ وكأنّه يوازي في مساءلته هذه جان سارتر حين تساءل يوما: "ما الأدب"؟»[2].

ثم يربط الشعرية باللسانيات فهي في نظره « فرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى لغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية».[3]

لقد برزت اللسانيات كمعطى جديد في الفكر الإنساني، استطاعت أن تفرض نفسها في إطار العلوم الإنسانية عندما أخذت طابعا علميا دقيقا على يد **فردناند دو سوسير**. فعملت حلقة موسكو اللسانية على توسيع مساحة اللسانيات لتشمل الشعرية؛ و جاكبسون باعتباره أحد خرجي هذه الحلقة اللسانية يصر على احتضان اللسانيات للشعرية، مبررا ذلك أنّ اللسانيات تدرس كل الأشكال اللغوية، والشعر شكل لغوي، ولهذا فلا مناص للساني من دراسته طبقا لمبادئ اللسانيات. لأنّ الشعرية « حقل معرفي يُقارب النّصوص اللغوية، الأمر الذي يجعلها أكثر تماسكا مع منهجية اللسانيات، ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية»[4].

---

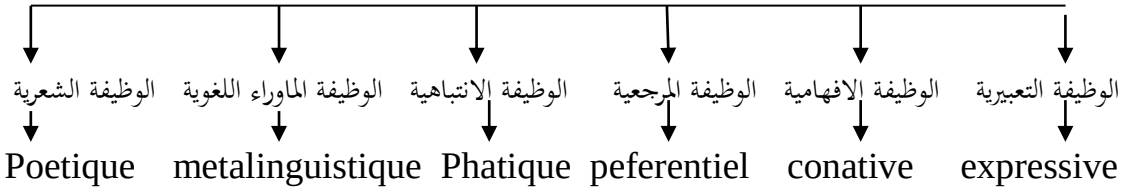
[1]-رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1،1988 م، ص:24.

[2] -عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص:86.

[3]-المرجع السابق ، ص:35.

[4]- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص: 66.

وظائف اللغة عند جاكبسون



لقد حصر جاكبسون وظائف الخطاب في ست وظائف، والوظيفة الشعرية عنده واحدة من منها؛ فهي ليست الوظيفة الوحيدة للغة لكنها الوظيفة المهيمنة. كما أنّها لا تنفي حضور باقي الوظائف، وإنّما تهيمن على العمل الأدبي. يرى رومان جابكسون أنّ «... محتوى مفهوم الشعر غير ثابت و هو يتغير مع الزمن إلّا أنّ الوظيفة الشعرية أي الشاعرية Poéticité هي كما أكد الشكلانيون عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى هذا العنصر ينبغي تعريته و الكشف عن استقلاله... »[1].

إنّ العمل الأدبي هو فعالية لغوية في المقام الأول؛ تشكل اللغة مادة أساسية في صناعة الأدب، مثلها مثل الألوان في الرسم والحجارة في النحت، فهي« الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، هي أول شيء يصادفنا وهي النافذة التي من خلالها نطل، ومن خلالها نتسم، هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب، والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق»[2]. إذن، ما يميّز النّص الأدبي عن غيره هو اللغة في وظيفتها الجمالية، و بدون الوظيفة الشعرية « تصبح اللغة ميتة وسكونيّة تماما، فالوظيفة الشعرية، تدخل دينامية في حياة اللغة ».[3]

لقد أكسب **جاكبسون** الشعرية النزعة العلمية، حيث ربطها باللسانيات كونها تتسم بالصرامة ودقة المنهج، كما سعى إلى إعادة الاعتبار للظاهرة من منظور داخلي؛ من أجل تشريح النّص

---

[1]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص: 32.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د ت، ص:173.

[3] -ينظر، فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دط، دت، ص:74.

والتماس بعض من حقائقه. فهو بنية لغوية جمالية مجردة من أي سياقات خارجية. جاكبسون يرفض انتماء الإبداع إلى غير نفسه.

وفي محاولة للبحث عن جديد يواكب العصر، ما كان للشعرية إلّا أن تتكئ على المعطى اللغوي لتحقق ذلك الجموح الذي طالما شغل فكر نقاد العصر الحديث و هو علمنة الظاهرة الأدبية وتقديم فهم جديد للإبداع. فأخذ مفهوم الشعرية توجها علميا أدبيا دقيقا.

2-2-1- الشعرية من منظور تزفيطان تودوروف (T. Todorov):

يحدد **تودوروف** ثلاثة مفاهيم لمصطلح الشعرية، فهو يدل على« كل نظرية داخلية للأدب، أي تنبع منه وتصب فيه كما ينطبق على الاختيار الذي يمارسه كاتب معين من بين كل الخيارات أو الإمكانات الأدبية كما تتجلى في المنظور الفكري والمضمون والأسلوب ... أما المفهوم الثالث لمصطلح الشعرية فيتمثل في الإحالة إلى القوانين المعيارية المتبناة من طرف نظرية أدبية معينة وهي مجموعة من القواعد التي يصبح استعمالها في التقويم عندئذ واجبا»[1].

تودروف يجعل من مفهوم الشعرية مقاربة للأدب حيث أنّها « تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...الخ تبحث عن هذه القوانين داخل أي ما يجعل الأدب أدبا ».[2]

فالأدبية في عرفه هي الغاية والمبتغى، كما يعتبر أنّ الشعرية أقرب للنثر بقوله : « يبدو أنّ اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حتى تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»[3].

---

[1]- نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية، أدبيات، مكتبة لبنان، بيروت، لبان، ط1، 2003م، ص: 383.

[2]- تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجا سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب،ط2، 1990م ص: 23.

[3] – المرجع نفسه، ص: 29.

فالشعرية عنده « ليس العمل الأدبي في حد ذاته؛ وكل عمل عندئذ، لا يعد إلّا تجليا لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي؛ بل بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية».[1] فهو بهذا القول يعتبر الشعرية نظرية أدبية، تسعى إلى القبض على خصائص العلم الأدبي في بنيته ، واستنباط القوانين الداخلية التي تنظم الخطاب.

الشعرية عنده تبحث في أدبية الخطاب الأدبي، مهمشة بذلك الخطابات الأخرى من قبيل الخطاب ذو طابع الفلسفي ، التاريخي، السياسي ...، ففي نظره أنّ « العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتّخذ العمل الأدبي موضوعا، هي علاقة تنافر»[2].

كما أنّ الشعرية عنده تجيب على سؤالين جوهرين هما :

1-«ما هو الأدب، وذلك بالنظر إلى الأدب، كوحدة داخلية و نظرية –أو بتحديد التقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي و الأجناس الأخرى.

2 -ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة، بتميز مستويات المعنى و تحديد مكونات النّص الأدبي»[3].

فالشعرية عند تودوروف تكتسي طابع الأدبية، لا تقتصر على الشعر فقط، بل تتسع لتشمل مختلف الممارسات اللغوية والأدبية.

3-2-1- الشعرية من منظور جون كوهن (Jean Cohen):

تقوم شعرية **جون كوهن** على الانزياح، فهو يَعتبر الشعر مجاوزة وانتهاكا للمستوى العادي للغة؛ «و ربما أنّ النثر هو المستوى اللغوي السائد، فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي ونجعل

---

[1]- تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص: 23.

[2]- المرجع نفسه، ص: 23.

[3]-عثمان ميلودي، شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص:5.

الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار»[1]. فرق كوهن بين الشعر والنثر انطلاقا من مفهوم الانزياح، فالنثر عنده مقيد و محكوم بقواعد عكس الشعر الذي حطم جميع تلك القيود وتجاوزها.

غير أنّ مصطلح (**الانزياح**)كغيره من الإفرازات الغربية وقع في شراك تعدد المصطلح. فهو مفهوم تجاذبته مصطلحات كثيرة تتفاوت فيما بينها تفاوتا كبيرا، وهذا الاختلاف لا يخص الساحة النقدية العربية، بل إنّه غربي المنشأ. و قد أورد (**عبد السلام المسدي**) تلك المصطلحات في كتابه (**الأسلوب والأسلوبية**). وسيوضح الجدول الآتي ذلك:

مستعمل المصطلح	المصطلح الغربي	المصطلح المعرب
فاليري	L éart	الانزياح
كوهين	Le viol	الانتهاك
تودوروف	La violation des narmes	خرق السنن
سبيتزر	La déviation	الانحراف
تيري	L infration	المخالفة
بايتار	La subversion	الإطاحة
بارت	La seandale	الشناعة
والاك / فاران	La diviation	الاختلال

الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو الخروج عن مسار اللغة في التعبير اليومي المباشر. و هو أيضا بعيد كل البعد عن اللغة العادية ينحرف عنها ويقوم بهدم الأنماط التعبيرية العادية، ويعيد صياغتها من جديد في صورة فنية جمالية. فالانزياح إذن ما يجعل من الممكن لا ممكنا ومن المستحيل مباحا.

[1]– جون كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص: 23.

وعن شعرية الانزياح يقول **كوهين**: « أنّ الجملة الشعرية والجملة غير المعقولة تمثلان المنافرة نفسها، إلا أنّ المنافرة قابلة للنفي في الأولى، ومتعذرة النفي في الثانية، إنّهما لا تتشابهان من ناحية البينة إلا سلبا، أي بقدر ما تخرقان القانون»[1]. الانزياح يعد معيارا للشعرية لأنّه يمثل في جوهره الخروج عن المألوف وكسر المعيار في النموذج السائد.

شعرية **كوهين** قيل عنها أنّها تشبه الشعرية العربية القديمة؛ كونها تقتصر على الشعر دون النثر. و أهم ما ورد في سياق الإحاطة بماهيتها، ومما هو جدير بالذكر؛ قوله بأنّ « الشعرية علم موضوعه الشعر»[2]. فهو خص الشعرية بالشعر فقط وأقصى النثر من خانتها، كون لغة النثر لغة عادية ليس لها وقعها على القارئ، بينما لغة الشعر الشاذة عن المعيار السائد. فالشاعر إذن «لا يتكلم مثل الآخرين، وأنّ كلامه غير طبيعي، حيث يتحول الواقع إلى حلم يتمازج فيه المعقول ولا المعقول»، فلا يتضمن النّص الشعري على الوظيفة الشعرية؛ إلّا إذا انزاحت لغته عن القوالب اللغوية.

و هكذا فالشعر، « ليس النثر مضافا إليه شيء ما، ولكنّه هو "المضاد للنثر"، و من هذه الزاوية فإنّه يبدو شيئا سلبيا تماما كأنّه شكل "معتل" للغة ، لكن هذا العنصر الأول يتضمن عنصرا ثانيا ايجابيا هو أنّ الشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقا لتخطيط أسمى»[3]. فحسب جون كوهين إنّ الشعر غير النثر الذي يخضع للعقل والمنطق والتقرير، بل إنّ الشعر هو خروج عن المعياري وإنتاج دلالات غير مطروقة من ذي قبل.

---

[1]- جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، ، تر: محمد الولي ومحمد العمراني، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص: 61

[2]- المرجع نفسه ، ص:16.

[3]- المرجع نفسه، ص: 64.

4-2-1- بول فاليري:(Paul Véry)

يقول **بول فاليري:** « يبدو لنا أنّ اسم الشعرية ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسم يكن ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد، الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر».[1]

وعلى الرغم من تباين الآراء حول مفهوم الشعرية الذي يبدو عصيّا على التحديد والضبط، إلّا أنّهم اتفقوا على أنّ الشعرية هي « محاولة وضع نظرية عامة مجردة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب الشعري بموجبها وجهة أدبية. فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي ».[2]

لقد تعددت واختلفت مفاهيم الشعرية فقد أطلق عليها الأدبية والشاعرية كما أطلق عليها أيضا الإنشائية وهي تبحث في قوانين الخطاب الأدبي، كما أنّها تكشف عن قوانين الإبداع في النّصوص الأدبية.

2/ إشكالية المصطلح:

تعددت مفاهيم مصطلح الشعرية في المفاهيم النقدية نتيجة تعدد زوايا الرؤى داخل الأرضية النقدية الغربية ، فكيف سيكون وقع هذا التعدد على اللغة المهاجر إليها؟. الشعرية عند العرب لها من المقابلات الترجمية ما قد يؤدي بالبحث في غمارها إلى التيه. كما أنّ اعتماد النقاد العرب على المراجع الغربية في نقدهم للأعمال الأدبية العربية؛ يعد من أكبر وأخطر مشاكل المصطلح أو بالأحرى أساسه. ومما زاد الأمر إشكالا وتعقيدا هو اختلافهم في فهم المصطلح الواحد، وهذا عائد إلى اختلاف مشاربهم ومرجعياتهم النقدية. ففي الحديث عن تناول النقاد العرب لأي نظرية أدبية، أول

[1]-ينظر، عثمان ميلودي: شعرية تودوروف، عيون المقالات، ص :10.

[2]-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص:09.

ما نواجهه هو« أزمة مصطلح حادة لا ترجع إلى فقر في المصطلح الأدبي أو اللغوي أو ندرته، بل تعدده وتخمة الساحة به من ناحية وإلى التداخل الواضح بين بعض المصطلحات المفاتيح أو الجوهرية من ناحية ثانية».[1] ولا شك أنّ هذه التبعية قد أدت إلى اضطراب المصطلح وتكدّسه داخل النّصوص التي تحولت إلى جهاز مرجعي أو تشابك مفهومي.

تسعى الشعرية لأن تكون« بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي(poétique)أو الانجليزي (poetics) وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية (poética) المشتقة من الكلمة الإغريقية (poétickos) بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون-خلال القرن 16م-بمعنى كل ما هو مبتدع خلاق "inventif" أو بصيغة الاسم المؤنث (poétiké) المتداولة خلال القرن 17م. بالمفهوم الذي خطه أرسطو في كتاب الشعر وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي (poieim) بمعنى فعل أو صنع "faire"[2] ».

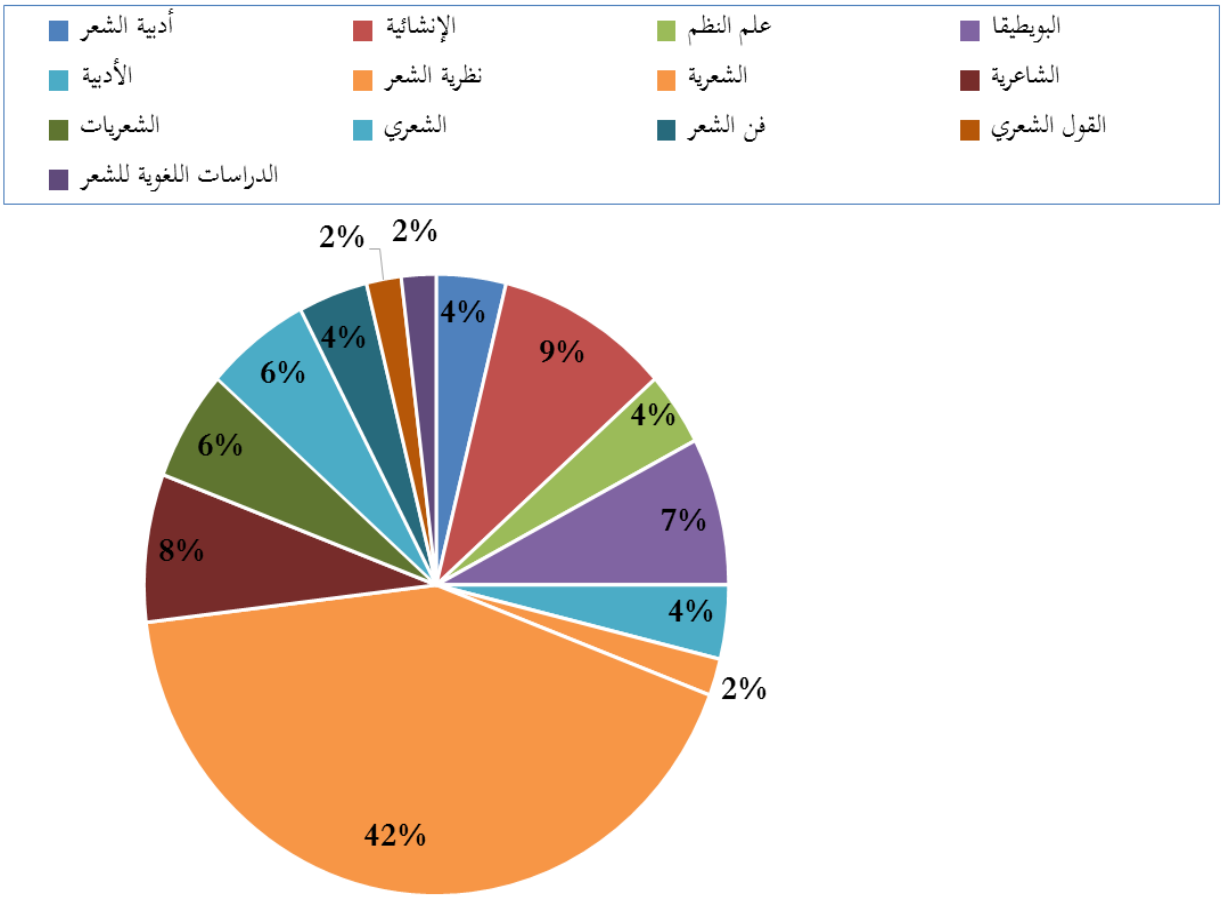
اختلف النقاد والمترجمون في تعريب مصطلح (poetics) من لغة المصدر (اللغة الانجليزية) إلى لغة الهدف (اللغة العربية). فهناك من فضّل مصطلح" **الشعرية**" مثل: **حسن ناظم** و **أدونيس** وغيرهم وهناك من يستعمل مصطلح (**الإنشائية**) مثل **عبد السلام المسدي**، كما يطلق عليها (الأدبية) مثل **رابح بوحوش**، وغيرها من الترجمات، وهناك من يفضل الاحتفاظ بالمصطلح الغربي نفسه (**بويتيك**) مثل **عبد المالك مرتاض**، وقد يكون مرد هذا الاختلاف هو المنطلقات الفلسفية و المدارس التي ينتمون إليها.

---

[1] -عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط،2001م، ص:306.

[2] -يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ-2008م، ص:272.

ومن الأعمال التي يشاد بها ما قام به الناقد (**يوسف وغليسي**)؛ بعملية استقصاء للمصطلحات التي قام بترجمتها النقاد العرب لمصطلح (poétique). وحصرها في اثنين وثلاثين مصطلحا وسنركز على الأكثر تداولا من بينها.



إنّ ما يعكسه هذا المخطط هو تراكمات اصطلاحية تسببت فيه ما فاضت به أفكار وتوجهات النقاد التي تدفقت على الساحة النقدية العربية الحديثة. فبعد ذلك المسح النقدي الذي قام به **يوسف وغليسي**؛ تمتاز الشعرية « بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي، جعلها تهيمن على ما سواها؛ ثم تأتي بعدها مصطلحات أخرى من طراز الشاعرية والشعريات والإنشائية... »[1].

[1]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، ص: 287

ويرجع ذلك كون أنّ مصطلح (**poétique**) هو مصطلح غربي في الأساس، وهذا ما يبرر تعدد واختلاف تسمياته في المدونة النقدية العربية المعاصرة، واختلاف طرق تناول تطبيقاته على النّصوص الإبداعية، وكانت ترجمته إلى الشعرية هو المصطلح الأكثر تداولا من بين مختلف الترجمات.

3/ الشعرية و التراث:

إنّ المتأمل في المشهد النقدي عند العرب يدرك جليا أنّ هؤلاء كانوا يعطون للوافد الجديد أهمية كبيرة، ويبادرون لاحتضانه كونهم يدركون أنّ جله مستوحى من إرهاصات غربية، و في المقابل نجد ثلة من الباحثين العرب من يسعى في إيجاد ما يماثله أو يقاربه في "التراث"، وهذا ما قاموا به مع مصطلح الشعرية. ويؤكد ذلك محمد بنيس من خلال تعداده قائلا: « أعطى العرب القدماء للشعرية تسميات عديدة أشهرها (صناعة الشعر) لابن سلام الجمحي وصناعة الشعر للجاحظ ونقد الشعر لقدامة بن جعفر وقواعد الشعر لأبي عباس بن يحيى، وعيار الشعر لابن طباطبا، وعلم الشعر لابن سينا، والتسمية المهيمنة في صناعة الشعر التي نعثر عليها بوفرة لدى أب الهلال العسكري وابن رشيق وحازم القرطاجني»[1].

4/الأدبية / الشعرية:

ومن المصطلحات المرتبطة بالشعرية نجد الأدبية، حيث يصعب على كثير من الدارسين التمييز بين هذين المصطلحين ، لدرجة اعتبارهما مترادفان، فهناك من يستعمل الأول ويرفض الثاني وهناك من يستحسن استعماله. فبذلك تكون الأدبية حقلا موازيا للشعرية فهو« مفهوم موازي لمفهوم الشعرية في أهدافه–وإلى حد ما – في طرائقه، وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقتهما وتمييز حدودهما، أنّ الأدبية –تارة– تتجلى كونها مفهوما نظريا مستقلا لتكون موضوعا لعلم الأدب، وأخرى لتكون

[1]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالا ته، 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص:42.

موضوعا للشعرية نفسها»[1]. تتقاطع الشعرية مع مصطلح الأدبية، بل لا يكاد القارئ أن يميز بينهما غير أنّ مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي مما أدى إلى طغيان مصطلح الشعرية عليه.

اقترن مفهوم الأدبية بالشعرية وموضوع دراستها « وإنّ نظرة دقيقة لإستراتجية الشعرية تظهر أنّ الأدبية هي موضوعها الأكيد، فما دامت الشعرية، ومن بين مهامها الأساسية-استنباط الخصائص المجرّدة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص المجرّدة هي – اختصارا- الأدبية ذاتها، فالشعرية-اختصارا أيضا- تستنبط الأدبية في الخطاب، وبهذا تكون علاقة المنهج بالموضوع على التوالي»[2].

الشعرية (poétique) الأدبية (littéraire)« وهي مفهوم يستخدمه النّاقد أو الباحث للإشارة إلى جملة الظواهر التي تستوعب القارئ وحمل إمكانات القراءة باعتبار أنّ الكتابة والقراءة نشاطين يحدّدان محور اهتمام النّاقد بعد أن تلاشى موضوع الكاتب والعمل الأدبي من مجال الاهتمام»[3].

الشعرية لا تكاد تختلف عن الأدبية، وكثيرا ما تقترن بها لأنّها باختصار« تستنبط الأدبية في الخطاب، ولهذا تكون علاقة الأولى بالثانية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي»[4].

5/ الشعرية وعلاقتها بالعلوم الأخرى:

إنّ ما يميز الشعرية المعاصرة أنّها أضحت تتجه أكثر فأكثر نحو إلغاء الحواجز وأكثر نزوعا نحو كسر الحدود بين العلوم، إيمانا بأطروحة التكامل المعرفي وأهميتها في ضمان مقاربة علمية شمولية للظاهرة الأدبية. فالشعرية مصطلح عام تبنته العديد من الحقول المعرفية، وهذا نتيجة لمطاطيته بحيث يستطيع التأقلم مع كثير من المجالات لتعبر هي الأخرى عن منهجها في التعامل مع الظاهرة المراد تحليلها. ويأتي هذا في وقت أصبحت فيه « العلوم تخدم بعضها بعضا في التنظير التحليلي، لذا لا بد

---

[1]-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والمفاهيم، ص:36.

[2]- المرجع نفسه، حسن ناظم ،ص: 36.

[3] -حجازي سمير سعيد: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1،2005 م،ص:3233.

[4]-المرجع السابق، ص: 36.

من فتح نوافذ الإفادة والتبادل الخدمي بين الحقول المعرفية على نحو عام، وبين حقول العلوم الإنسانية على نحو خاص»[1]. أصبحت النظرية الشعرية الحديثة في ظل الانفتاح الذي ساد في مرحلة ما بعد الحداثة مجالا واسعا، خلق لها علاقات مع عدّة مناهج نقدية حديثة، كاللسانيات والأسلوبية والبلاغة و السيمائيات...هذا التقاطع بين الشعرية ومختلف العلوم في موضوع الدراسة، أي الأدب، أوجد بعض التداخل بينها، وهو أمر لا يزعج الشعرية، لأنّ الشعرية الجديدة تحاول أن تكون أكثر مرونة وشمولية، وترغب في الانفتاح على كل العلوم.

1-5- الشعرية و النقد الأدبي:

ولعل تداخل العلوم مع النقد ليس بجديد ولا هو خاص بمرحلة ما بعد الحداثة، حيث عرف النقد الأدبي تداخلا وتقاطعا مع العلوم الإنسانية عندما انبثق عن هذا التداخل ما يسمى بالمناهج السياقية كالمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي، وراح رواد هذه المناهج يدافعون عنها من خلال إثبات علاقة علم النفس بالأدب، وكذا علاقة علم الاجتماع بالأدب، وهذا ما سنضطر لإثباته مع حقل معرفي آخر والذي يتمثل في الشعرية، ومدى وجود علاقة بينها وبين النقد. يرى جيرار جينيت أنّ مستقبل« الدراسات الأدبية سيكون أساسا على التبادل الضروري -ذهابا و إيابا- بين النقد والشعرية»[2]. فلا بد على الشعرية أن تفتح آفاقها على الأسئلة الخطابية وتحاورها .

2-5- الشعرية و اللسانيات:

ترتبط الشعرية ارتباطا وثيقا باللسانيات الحديثة، فكانت المعرفة الأبرز في تشكيل هوية الشعرية المعاصرة، « ذلك لأنّ الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية، الأمر الذي يجعلها الأكثر

[1] – مشتاق عباس، معلمة الثقافة انفتاح الحقول المعرفية، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، السعودية، الجزء50، المجلد13، ديسمبر2003م، ص: 322.

[2]-Gérard Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972, P11

تماسكا مع منهجية اللسانيات، ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية»[1].

وكما هو معلوم لدى كل دارس أنّ اللغة هي مادة الأدب وهي أداة في يد المبدع أو الكاتب يطوعها ويستخدمهما كيفما يشاء، راحت اللسانيات تتعامل مع النّص كمجرد أشكال لغوية، فالدراسات اللغوية أصبحت تدرس اللغة دراسة محايثة بعيدا عن ما تشير إليه في الخارج.

ما يمكن قوله أنّ الشعرية صادرة عن خلفيّة لسانية، فلم يعد ممكن أن « نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية ليس لأنّ الشعر مادته اللغة بل لأنّ ما قدمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق والمباشر أحيانا على مفهوم الشعر وطبعا على الأجناس الأدبية الأخرى»[2].

إنّ « تعامل الشعرية مع اللسانيات مسألة حتمية، ذلك أنّ الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية، الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللسانيات»[3]. والشيء المستشف من هذا القول أنّه لا يمكن فصل الشعرية عن اللسانيات، فالقاسم المشترك بينهما يتجلى في اللغة بوصفها مادة للمقاربة اللسانية أو الشعرية على حد سواء.

3-5- علاقة الشعرية بالبلاغة

لما كان للشعرية علاقة مع المناهج اللغوية كاللسانيات و السيميائية والأسلوبية، كانت لها أيضا علاقة شبه وطيدة بالبلاغة لما يشتركان فيه الوقوف على اكتشاف فنيّة النص الأدبي حتى وإن كان السبق للبلاغة بالتأكيد.

إنّ علم البلاغة يمثّل العلم الكلي الذي ينظّم اللّغة و يضبط قوانينها، سواء في الشّعر أو النّثر، في حين تمثّل الشعرية قوانين النّص التي تضطلع بتحديدها وضبطها، كلّما استجاب النّص لقوانينه

---

[1]-حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص: 66.

[2]- رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة ، الجزائر، دط، دت ص: 65.

[3]- المرجع السابق، ص: 65.

العامة، التي تمثّل متطلّبات العلم الكلّي، إذا متى تحقّقت قوانين النّص التي هي – في حقيقة الأمر ما تمثّله الشعرية– ينضبط النّص مع القوانين العامّة ويقيّد بها ليصبح لدينا في الأخير تصوّر يقضي إلى حدّ ما : البلاغة = الشعرية»[1].

علاقة البلاغة بالشعرية عبارة عن ترابط ازدواجية، فكما أنّ الشعرية محاولة لوضع نظرية عامة ومحايثة للأدب، فالبلاغة أيضا علم كلّي ينظم اللغة ويعمل على ضبط القوانين في الإبداع بشقيه الشعري والنثري»[2].

4–5– علاقة الشعرية بالأسلوبية:

يرى الكثير من النقاد المعاصرين أن ثمة علاقة وطيدة بين الشعرية و الأسلوبية؛ ذلك أنّ كلا منهما يشتغل على النّص الأدبي ويطبق آلياته وقواعده النقدية عليه، و أنّ كلا منهما يدرس النّص الأدبي من الناحية اللغوية، وعلى سبيل الذكر لا الحصر نذكر ثلاثة من أبرز النقاد العرب: صلاح فضل، عبد السلام المسدي وعبد الله الغذامي.

يرى **صلاح فضل** أنّ هناك « نقطة تماس حقيقية بين البحوث الأسلوبية والشعرية بحيث تصبح انجازات الأسلوبي التي تستطيع التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النّص والمحددة لمظاهر الجمالية من صميم الشعرية، ولأنّها تكشف عن كيفية نجاح النّص في تحقيق الشعرية عبر مجموعة من الأجزاء السديدة»[3].

أما **عبد السلام المسدي** يجعل الشعرية فرعا من الأسلوبية، ويتمثل ذلك في قوله: « هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوبية... بحث الحديث و أخصب مسالك البحث وأخصب بعضها الآخر، فأما الذي تفجر هو "البويتيقا " الجديدة والتي تضيق رؤاها حينا فتصلح لها عبارة(الشعرية)

---

[1]– عبد القادر زروقي: الشعرية العربية (تفاعل أم تأثر)، قراءة في أولية البيان العربي، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط1،2015م ص : 138.

[2]– المرجع نفسه، ص: 138.

[3]– صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسة والنشر والتوزيع، ط1، 1990م، ص: 93.

وتتسع مجالا واستيعابا أحيانا أخرى فتحسن ترجمتها بمصطلح الإنشائية»[1]. إنّ الأسلوبية قادرة على احتواء النّص الأدبي بمختلف وظائفه: التعبيرية ، الجمالية والدلالية.

كما يذهب **عبد الله الغذامي** إلى أنّ هناك صلة وثيقة بين الشعرية والأسلوبية بقوله: « وتتحد الأسلوبيات مع الشعريات ليتضافرا معاً في تكوين مصطلح واحد يضمّهما ويوحدّهما، ثمّ يتجاوزهما، وهو مصطلح الشعريات»[2].

5-5- علاقة الشعرية بالسيمياء:

الشعرية تبحث في « إشكالية البناء اللغوي ولكنها لا تقف عند ما هو ظاهر وحاضر من هذا البناء وإنما تجاوزه إلى ما هو خفي وضمني، فهي تجمع بين اللسانيات "علم اللغة" و السيمولوجيا و الأسلوبية. لأنّها تقيم اعتبارا لما ينشأ في نفس المتلقي من أثر، وتكمل ذلك النقص الذي وقعت فيه الأسلوبية. الأمر الذي جعلها تضيف فاعلية السيمولوجيا ودورها. وتصبح الشعرية بذلك قادرة على الإحاطة بأبعاد النص المفقود»[3].

كانت الشعرية « إحدى الأهداف التي سعت إليها السيميائيات في إطار طموحها إلى أن تكون العلم الشامل الجديد الذي يتسلط على سائر العلوم، لكن الشعرية حاولت المقاومة والتأبي في وجه الخصوص»[4].

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، دت، ص:25.

[2]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى الإستراتيجية ،النادي الأدبي، جدة السعودية، ط 1، 1986م، ص: 18.

[3]- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوب البنيوي في النقد، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2000م، ص: 110.

[4]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2010م، ص: 301.

هناك علاقة تأثير وتأثر بين الشعرية و السيميائية، لأنّ « هناك تأثيرا متبادلا بين الشعرية و السيميائية على تبني فرع آخر يتمثل في الاهتمام بجمالية النّص الأدبي، ومن ناحية أخرى ساهمت السيميائية في إضافة عنصر الدلالة والتواصل داخل الشعرية»[1].

و يعترف **تودوروف** بأنّ الشعرية « تسهم في إبراز المشروع السيميائي العام الذي يوجد كل المباحث التي تمثل العلامة منطلقا لها »[2].

6-5 الشعرية ونظرية القراءة:

شكلّت الذات القارئة بوصفها ذاتا فاعلة في إنتاج المعنى محورَ نظرية القراءة، التي جاءت كنقيض للنظريات النقدية السياقية و النسقية؛ لأنّها أقصت أحد أبرز عناصر التواصل الأدبي(القارئ) واعتمدت على أحادية الخطاب، في حين خلقت نظرية القراءة تصورا جديدا يتيح سبل تعدد القراءات والدلالات؛ لأنّ النّص لا يستقيم له وجود من دون قارئ.

وفي ظل الانشغال والبحث عن الشعرية يتطلب الأمر البحث في نظرية القراءة لما لها من إسهام قوي في الموضوع، وإذا استذكرنا، مسار النظرية النقدية؛ سنجد في بداية الأمر أنّ النّص كان أسيرا لمؤلفه، ليعلن بعدها عن موته، ويصبح النّص هو المركز الفعلي في رحلة البحث عن المعنى، ثم خرج النقد من سجن النسق وتحرر من أسر تراكيبه وجمالياته، وارتاد بعد ذلك فضاء نظرية القراءة التي قامت بإعلاء ذات القارئ. و بميلاده أخذت النظرية النقدية وجهة جديدة، يجوب فيها القارئ رحاب النص، يفسر ويؤول ويملئ ما سكت عنه المؤلف، فالنص لوحة صماء ما لم ينطقها القارئ.

---

[1]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص: 302.

[2]- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، منشورات مخبر السرد العربي، دط، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007م، ص: 11.

إذن شهدت الساحة النقدية العالمية تغيّرات وتحولات جذرية؛ فالزمن وحركة التاريخ وتسارع نبض الحضارة جعلت المتتبع للحركة النقدية المعاصرة يلاحظ تلك السرعة الكبيرة في الانتقال من منهج نقدي إلى آخر؛ بعدما ، فكانت نظرية القراءة من أحدث ما جادت به الساحة النقدية العالمية. لقد فأصبح ذلك الطرف الذي تناسته المناهج السياقة و النسقية محور العملية الإبداعية.

رأت نظرية التلقي أنّ المناهج القديمة قد استهلكت طاقتها وفقدت بريقها وعجزت عن تقديم فهم جديد للإبداع، وهذا (ياوس) يحاول من خلال هذه النظرية الإجابة على السؤال الآتي : « أين الضلع الثالث في مثلث الإبداع؟ أين الذي من أجله يُكتب النّص؟ أين المتلقي وأين يتمثل دوره في عملية خلق العمل الإبداعي؟»[1]. فالقارئ الذي تناسته المناهج السياقية و النسقية طيلة عقود من الزمن ها هو يصبح طرفا أساسيا ومركزيا في العملية الإبداعية، هذا التوجه قلب موازين العملية النقدية برمّتها فلا وجود لنص بدون قارئ يمنحه الحياة.

إنّ القراءة بهذا المفهوم « تعادل الكتابة في إنتاج النّص وتفعيله و لربّما زادت عليها في استشفاف مراميه وتحقيق أبعاده عبر الأزمنة المتعاقبة والثقافات المتباينة لأنّها تشرك معرفة القارئ بمعرفة الكاتب وتسقط خبرات الأول على تجارب الثاني فيحصل تحقيق لإنتاجية جديدة ومتجددة»[2]. فالذات المتلقية هي عنصر فعّال في إنتاجية وتشكل النّص الأدبي عن طريق التلقي والتفاعل؛ وهذا يعطي النّص استمراريته وخلوده.

لقد جاءت نظرية التلقي لتكسر الفجوة بين النص والقارئ، فأصبحت القراءة « مصطلحا نقديا له علاقة بانفتاح النص وتعدديته وبديمقراطية الناقد الذي يُسمى عمله على النص "قراءة" ليترك المجال لأقوال أخرى، وتأويلات أخرى تعيش مع أقواله وتأويلاته من التعددية التي تتناقض وتتعاضد

[1]-ينظر: هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، منشورات دار الثقافة، مصر،ط1، 2004م، ص:75

[2]-بتول قاسم ناصر: محاضرات في النقد الأدبي، مركز الشهيدين الصدريين للدراسات والبحوث، د ط، د ت، ص: 83.

دون أن تصل إلى مرحلة المواجهة والسعي إلى إلغاء الآخر»[1]. فالعلاقة بين النص والقارئ علاقة حوارية تفاعلية، لأنّ الفلسفة النقدية المعاصرة التي تعتبر أنّ النقد هو عملية إبداع ثانية ولا تقتصر عملية الإنتاج على المؤلف فقط، فهي إبداع على إبداع.

إنّ الشعرية في هذا الاتجاه تتعدد بتعدد عناصر الجمهور، والاختلاف الحاصل فيما بينهم هو جوهر النظرية، بينما الجمالية هي الجوهر المفقود الذي يبحث عنه القراء على اختلاف مشاربهم.

و في الأخير يمكن أن نقول أنّ الشعرية لها علاقة بالمناهج اللغوية الأخرى التي تعالج النّص الأدبي، ذلك كون هذه المناهج تتقاطع كلها في استنطاق النّص و اقتحام أغواره والوقوف على آلياته ورصد جمالياته. فالمناهج النقدية اللغوية تتعاضد وتتضافر في تحليل النصوص وتقويمها أحيانا للوصول إلى مصاف النصوص الفنية الجمالية التي يتصل فيها المتلقي / المرسل إليه بالباث/ وتحديد شفرات وآليات التواصل بينهما لفهم الرسالة التي يراد لها الوصول بالقارئ إلى آفاق جمالية.

[1]–فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، تر وتع: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1998م، ص:69.

ثانيا/ المتن:

لغة:

ومن المصطلحات التي تظهر-كذلك- في عنوان الدراسة(المتن)، وقبل تحديد المفهوم الاصطلاحي له، علينا أن نقوم بإطلالة سريعة على هذه المادة كما وردت في المعاجم اللغوية.

قال **ابن فارس:** « الميم والتاء والنون، أصل صحيح واحد يدل على صلابة في الشيء مع امتداد وطول».[1]

كما تطرق له صاحب (**معجم العين**) بقوله: « المَتْنُ: في الأَرْضِ مَا ارْتَفَعَ و صَلُبَ وجَمْعُه مِتَان.و مَتْنُ القِدْرِ والمزادة وجْهُهَا البَارِز، و المِتنُ مَتْنُ السّيفِ»[2].

اصطلاحا:

أثناء تحديد المفهوم الاصطلاحي لكلمة (متن) سنجد تعدد وتباين التعريفات، والتي من خلالها سنحاول الخروج بتعريف واضح يتماشى مع ما نسعى إليه في هذا الباب.

يعتبر المتن ظاهرة فنية، فهو يمثل القوة المسيطرة، كما له القدرة على التحكم في الهامش و إقصاءه أو نفيه. أما الهامش فلا سلطة له، مصيره الإضمار والإقصاء والخضوع للمتن.

ثالثا/ الهامش:

ذكرنا مصطلح الهامش في عنوان البحث، ولعلّ هذا المفهوم أدق دلالة على وصف الظاهرة.

1-المفهوم والمصطلح:

أ- لغة:

---

[1]- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ص:397.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ط1، ج1، ص: 117.

كلمة الهامش أو مادة (همّش) لها دلالات مختلفة في معاجم اللغة، نورد أبرزها، فالهامش جاء معناه اللغوي:

وردت لفظة (الهامش) في **لسان العرب لابن منظور** في قوله: « يقال هَمَشَ والهَمْشَةُ: الكلام والحركة. وامرأة هَمْشَى الحديثِ بالتحريك، تكثر الكلام وتجلّب»[1].

ووردت هذه المادة بمعانيها أيضا في **قاموس المحيط**، حيث نجد : « الهَمْش: الجمع ونوعٌ من الحلب والعض. وهَمَشَ كَضَرَبَ وعَلِمَ : أكثَرَ الكلَامَ، وامرأةٌ هَمَشَى كحَجَرَى: كثيرة الجلبة. الهَامش: حاشية الكتاب، مولّد، اهتمشوا : اختلطوا وأقبلوا وأدبروا ولهم هَمْشَةٌ... تهامشوا : دخل بعضهم في بعضٍ وتحركوا »[2].

ويشير (**المعجم العربي الأساسي**) على أنّ كلمة :« همش يهمش تهميشا: الكتاب ونحوه أي أضاف ملاحظات على هامشه، همش الموضوع أي جعله هامشيا ثانويا»[3].

أما صاحب (**المعجم المفصل في الأدب**) فيّعرفه على أنّه « حاشية الكتاب الموجودة إلى جنب مع ما كتب في الصفحة الرئيسية فيتضمن التعليقات التي يريد المؤلف أن يضيفها زيادة على ما في المتن»[4].

فالهامشي الذي « يعيش منفردا غير مندمج في المجتمع. مكتوب في الهامش: تعليقات هامشية لا دخل له بما هو مهم ولا علاقة له بالنشاط الأساسي»[5].

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، المجلد السادس، ص: 355.

[2] – الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ص: 549.

[3]-أحمد العايد وآخرون: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة، لاروس، 1989م، ص: 1272.

[4]-محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، ط2، 1999م، ص:342.

[5]-انطوان نعمة وآخرون : المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص: 149.

نلاحظ في هذه المقولات الموسومة بالتّعريف اللغوي لكلمة (همش) أنّها تتقاطع وتتشابه في المعنى، فمعظم التّعريفات اللغوية جاءت على أساس أنّ الهامش هو الظهور وهو العزل ووضع الشيء على طرف دون إعطائه أي قيمة أو أهمية .

المعاجم الغربية :

وقد ورد لفظ (الهامش) في **معجم هاشيت:** « الهامش مكان أبيض حول النص أو النقش أو التصوير الحر... الهامشي هو الذي يقع على هامش النص أو الذي مهمّا وليس أساسًا أو الذي يعيش على هامش المجتمع»[1].

وفي معجم **(لاروس الصغير)** نجد: « الهامش فضاء أبيض في ورقة مطبوعة أو مكتوبة، وهو ما يبقى لفعل شيء ما، ومنه هامش الفائدة أي الفرق بين بيع وثمن شراء بضاعةٍ ما، في الهامش: في الخارج أو بعيد عن هام المجتمع »[2].

ب–اصطلاحا:

الصراع سنة كونية سواء في المجتمعات الحيوانية أو البشرية ذلك أنّ التدافع يبقي على الحياة بل يعطيها معناها الأصح الذي جعلت من أجله، والمجتمعات الإنسانية بنيت على هذا الأساس لذلك كانت النبوة، وكان الصراع من أجل البقاء سواء للأصلح أو للأقوى، والذي يتنحى ويبتعد وينزوي فينأى بنفسه عن الصراع أو يغلب يعيش هامشيا بعيدا عن الاحتدام و المواجهة، فالهامشي نسبة إلى التهميش و اللامبالاة، ومن ذلك كان المركز وهو الواجهة أو السيادة، أو الغالب، والهامش المغلوب على أمره البعيد عن الواجهة أو الظل إن صح تعبيرنا، وانتقل الهامش والمركز إلى الأدب؛ فالمتن مركز وما أسفل المتن أي تحت النص أو السطر هامش. سنحاول تقصي أبعاد المسألة التي

---

(1)–Hachette : Le Dictionnaire du Français avec phonétique et étymlogie, édition Algérienne,1993, Page 984.

(2)–petit Larousse Illustré : Dictionnaire Encyclopédique pour tous, Librairie Larousse, 1972, Paris, France, Page 626.

أثرناها في المقدمة ، وهي محاولة إيجاد مفهوم اصطلاحي للهامش. عرف مصطلح تعريفات متعددة من بينها:

يقدم (**فانسون باير**) **(Vincent Payer)** تعريفا للهامش بقوله:« الهامشية بين المنحرف والمتشرد من الناحية القانونية، وبين المجنون والمدمن من الناحية الصحية، وبين الأمي والمهاجر من الناحية الثقافية، وبين الفقير جدا والعاطل من الناحية الاجتماعية والاقتصادية »[1]. تتعدد صور التهميش بين الجانب الاجتماعي ، السياسي وحتى الثقافي.

المهمش هو من « يقصى بشكل معتمد من نسق إنساني اجتماعي وثقافي غالب ومُهيمن على الفضاء المكاني و الزماني الذي يتحرك به الفرد»[2]. و الشيء المستشف من هذا التعريف أنّ الهامش يطلق على كل منبوذ متمرد ومتجاوز لسلطة المتن. أي الخروج عن الأعراف والتقاليد السائدة. أما بالنسبة للسلطة في العمل الأدبي، فيقصد بها سلطة الكتابة التقليدية فكل كتابة تخرج عن مسار الكتابة الإبداعية المألوفة تعتبر كتابة هامشية.

إنّ الكتابة في الهامش « قد تكون تنفيسا عن المتن، بحكم ضغط المتن، وقد تكون تنفيسًا من خلال الهامش، فقد تعبر عما لا يستطيع المتن أن يعبر عنه »[3]. ويعتبرها أحمد شراك « نوع من الانزياح المنفلت من قبضة الكتابة المركزية المؤسسة. إنّها نوع من التمويه تمارسه الكتابة في هامشها، بعيدا عن سلطة المتن والمركز. ولذا قد تكون معبرة بشكل قوي عن المسكوت عنه أو ما لا يحتمله المتن في جوفه، وبعبارة أخرى قد تكون كتابة موازية للنّص»[4]. إنّ كتاب الهامش يميلون إلى تكسير

-بركات محمد أرزقي: الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف"دراسة ميدانية نفسية اجتماعية"، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، الجزائر، 1988م-1989م، ص: 27.[1]جامعة

[2]- سعاد العنزي : المهمشون في الأدب، جريدة عُمان، السبت 8 ربيع الثاني ، 1435هـ/ 8 فبراير، 2014م، ص:

[3] - هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيو ثقافية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015م، ص: 40.

[4]- أحمد شراك: الهامش، الهامشي والأدب، مجلة آفاق، المغرب، 2010م، ص: 55. نقلا عن هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب.

سلطة المتن واعتلاء سلم المركز، وقلب الموازين والأدوار، ليحتل الهامش دائرة المركز. ويأخذ هذا الأخير دائرة الهامش.

2–نماذج مختارة من الهامش في الثقافة العربية القديمة :

أ –الشعراء الصعاليك:

المعروف من خلال ما ورد إلينا من كتب التاريخ والأدب، أنّ المجتمع الجاهلي كان مجتمعا قبليا، قائما على أساس التعايش والقرابة والنسب العائلي، فكانت القبيلة هي وحدة التنظيم السياسيّ والاجتماعي في هذا العصر، وضعت مجموعة من التقاليد والقوانين كانت بمثابة الدستور الذي يُسَير شؤونها وينظمها.

و أهم ما اشتهر به هذا النظام القبلي في هذه الفترة هو العصبية القبلية المتجذرة في الجاهلية. ويقصد بهذه الأخيرة « إحساس الفرد برابطته القبلية وواجب تأييد مصالحها والعمل لها بكل ما يملك من قوة، و ينص هذا الدستور فيما يتصل بالسياسة الداخلية للقبيلة على أنّ أفرادها جميعا متضامنون أو كما يقول المثل العربي القديم في الجزيرة تشترك العشيرة، وهذا العقد الاجتماعي لا مجال للتفكير فيه وتنص مواد هذا الدستور على أن نجدة أبناء القبيلة لأخيهم واجبة سواء أكان جارما أو مجروما عليه .... وفي مقابل هذا الحق الذي كان للفرد على القبيلة كان عليه واجب لها أن يحترم رأيها الجماعي فلا يخرج عليه ولا يتصرف تصرفا دون رضاها ولا يكون سباقا في تمزيق وحدتها والإساءة إلى سمعتها بين القبائل أو تَحْمِيلها ما لا تطيق»[1]. فهذه القوانين التي سعى نظام القبيلة إلى غرسها في نفس كل فرد من أفرادها، تفرض عليه الانغماس الكلي فيها و الذوبان في قيمها، فتحرمه من حريته الفردية ...فعمله هو« أن يُعيد إنتاج ذاته عن طريق تمثل الجماعة، إذ تذوب ال (أنا) الفرد في ال(نحن) الجماعة فتصبح ال (نحن) مجموعة من ال (أنا) المتعددة، وبذلك نجد الشاعر الجاهلي يُقدم الفخر

[1]– يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، دت، ص: 92.

بقومه على الفخر بذاته لأنه طرف من أطراف هذه القبيلة وجزء منها فالفخر بها أولى وأجدر»[1]. وهذا الولاء للقبيلة وللنمط المعيشي الذي يُقدس النزعة العشائرية أدى إلى خروج مجموعة من الأفراد – أطلق عليهم لقب الصعاليك– الذين أظهروا التمرد على نظام القبيلة وعدم التسليم والانصياع له، وتمردوا أيضا على الضمير الجمعي، في محاولة منهم لإظهار (الأنا الفردي) وإثبات ذاتهم.

كانت هناك دوافع وعوامل كثيرة أدت إلى نشوء ظاهرة الصعلكة، لعلّ من أهمها أنّ نظامها الداخلي لم يكن يقوم على مبدأ التكافؤ بين الناس، وإنّما كانوا يُعاملون الناس حسب منازلهم ودرجاتهم، هذا ما عزز من مبدأ الطبقية بينهم، انقسم فيها المجتمع إلى ثلاث طبقات: الطبقة الأولى تضم سادة القوم وأشرفهم من أمراء العرب ورؤساء العشائر وتجارها الكبار الذين كانوا يحتكرون ويستحوذون على الخيرات والأموال لهم، تليها الطبقة الوسطى وهي طبقة تضم كل من التجار الصغار و الموالي وهم عُتقاء القبيلة الذين نفتهم القبائل الأخرى لكثرة جرائمهم، وصولا إلى الطبقة الدنيا والتي بدورها تشمل العبيد وهم أصحاب البشرة السوداء والرقيق الأبيض والأسود. هذا البناء الاجتماعي العنصري أسهم بشكل كبير في تعميق الفوارق الطبقية بين أفراد المجتمع، فنجدهم يمجدون الغني ويحتقرون الفقير، هذا الأمر الذي جعل الصعاليك يُفضلون الخروج على البقاء مع قبيلتهم، ثاروا على القبيلة و حاولوا اجتثاثها من أصولها، فقد نادى الصعاليك « بثورة المستضعفين من فقراء هذا المجتمع والمضطهدين فيه على الطبقة المالكة من الأغنياء المتخمين وخاصة البخلاء منهم، وأنّ هذه الثورة كانت تستهدف تحقيق صورة من صور العدالة الاجتماعية والتوازن الاقتصادي في هذا المجتمع»[2].

---

[1]–إخلاص محمد عيدان: الشاعر الجاهلي بين البحث عن الهوية والهوية البديلة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة المستنصرية، ع61، ص: 01.

[2]– يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص: 121.

هذا الخروج شَكّل ثورة على المستوى الاجتماعي والمستوى الفني. فكان الخروج على المستوى الأول: خروج عن سلطة القبيلة، ومخالفة نمط عيشهم وعدم الاعتراف بطقوسهم ومعتقداتهم. أمّا على المستوى الفني فخرجوا عن القصيدة العربية ومعاييرها الفنية التقليدية وموضوعاتها المتداولة بكثرة.

و الشعراء الصعاليك هم أولئك الذين اختاروا الهامش للتعبير عن أفكارهم وقناعاتهم وجسدوها في شعرهم وسلوكهم، فشعرهم فكّ قيود المجتمع القبلي، ومن بين أهم هؤلاء الشعراء نجد: **عروة بن الورد، الشنفرى الأزدي، السّليك بن السلكة ، تأبط شرّا** (ثابت بن سفيان بن عدي بن كعب)، أبي خراش الهذلي... وغيرهم، ممن انشقوا عن القبيلة؛ فكان شعرهم معارض لأعرافها ومفاهيمها التي تنتهك حقوقه و تستهين بكرامته، وهذا ما تجلّى في لامية العرب **للشنفرى** حين صَرَحَ برغبته في العيش بعيدا عن قبيلته، حيث يقول:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّيَّ صُدُورَ مَطِيّكُم
فَإِنِي، إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمِيلُ!
فَقَدْ حمت الحَاجَاتُ، وَ اللَيْلُ
مُقْمِرٌ وَ شُدَتْ لِطَيَّاتٍ مَطَايَا وَ أَرْحَلُ

لَعُمْرَكَ مَا فِي الأَرْضِ ضِيق عَلَى
امْرئ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَ هُوَ يَعْقِلُ

وَ لِي دُونَكُم أَهلُونَ: سِيْدٌ عَمَلَّسٌ
وَ أَرْقَطُ زُهلُول وَ عَرْفَاءُ جيأَلُ
هُمْ الأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السِرِّ ذَائِعٌ
لَدَيْهِمْ، وَ لَا الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ»[1]

[1]- الشنفرى: لامية العرب نشيد الصحراء، لشاعر الأزد الشنفرى، دار مكتبة الحياة، 2001م، ص: 59.

أمّا عن **عروة بن الورد**، فعُد أحسن وأفضل شاعر صعلوكي، على حسب رأي (**شوقي ضيف**)، فشعره نحى بهذا الاتجاه المتمرد إلى أرقى معاني الإنسانية، التي تَحثُّ على القيم الأخلاقية، فقد كان ينتزع الأموال من عند الأغنياء ليَسُد جُوع الفقراء والمساكين وحتى الصعاليك منهم، يقول شوقي ضيف عنه « والحقُ أنّ عروة كان صعلوكا شريفا، وأنّه استطاع أن يرفع الصعلكة، وأن يجعلها ضربا من ضروب السيادة والمروءة، وإذا كان يستشعر في قوّة فكرة التضامن الاجتماعي وما يطوى فيها من إيثار وبرّ بالفقراء، فهو لا يسعى لنفسه فحسب، وإنما يسعى قبل كل شيء للمعوزين من عشيرته حتى يدفع عنهم كل ما يجدونه من بؤس وشقاء»[1]. ومن أبياته الشعرية التي تؤكد ذلك، يقول فيها:

إِنِّـــي اِمْـــرُؤٌ عَـــافِي إِنَـــائِي شِـــرْكَةٌ
وَ أَنْـــتَ اِمْـــرُؤٌ عَـــافِي إِنَائَـــكَ وَاحِـــدُ
وَ أَتَهْـزَأُ مِنِّـي أَنْ سَـمِنتَ وَ أَنْ تَـرَى
بِـــوَجْهِي شُـــحُوبَ الحَـــقُّ جَاهِـــدُ
أُقْسِّـــمُ جِسْـــمِي فِـــي جُسُـــومٍ كَثِيـــرَةٍ
وَ أَحْسُـــو قَـــرَاحَ المَـــاءِ وَ المَـــاءُ بَـــارِدُ»[2].

لقد خرج الشعراء الصعاليك عن طريقة العرب ومنهجهم في قول الشعر، فاستحدثوا مواضيع جديدة تُعَبر عن الظروف القاسية التي أحاطت به، خرجوا بها عن المعايير الفنية القديمة التي كان يعتبرها الشاعر القبلي الجاهلي(المركزي) بمثابة مقدسات لا يمكن المساس بها.

وهذا ما جعل أشعراهم تُقصَى وحُكِمَ عليها أن تبقى في الهامش؛ « إذ لم يَكْفِ ما تعرضوا له من ظلم وتهميش اجتماعي بل تخطى هذا أنّ كل ما يصدر عنهم من أشعار- وإن كانت في منتهى الإبداع- يجب أن تُهَمَش هي الأخرى؛ لأنّها ليست تشبه أشعار العرب ولا على شاكلتهم، ولا تخدم غايات القبيلة، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحدّ بل تجاوزه إلى نفي كل مزية أو قيمة حميدة يأتي بها

[1]- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 2000م، ص: 387.
[2]- عروة بن الورد: الديوان، تح: أسماء أبو بكر محمد، الدار العلمية للكتب، بيروت، لبنان، دط، 1989م، ص: 61.

الصعلوك»[1]. ولأنّ قصائدهم ثارت على تلك القيم السلبية التي تكرست في المجتمع الجاهلي، ولأنّهم غيّروا من هيكل القصيدة التقليدية وطوعوها بحسب حاجتهم إليها، هُمِشوا ووُضِعوا في خانة منبوذة.

فالشاعر الصعلوك قد كان « أبعد كل البعد من أن يهتم الرواة برواية شعره؛ لا سيما و أنّه من الشعراء الضالين والمغضوب عليهم، كيف لا وقد تبرأت منه قبيلته ونفته وخلعته منها؛ لأنّه تمرد عليها ولم يمتثل لقوانينها وعاداتها، الأمر الذي حكم على أشعاره بزوالها؛ خاصة وأن أغلبها كان موجها لنقد القبيلة والتحامل عليها لدرجة الإساءة إليها»[2]. كانوا ينظمون شعرا لا تقبل به القيم القبلية المحافظة، يعكس المعاناة التي تعاني منها هذه الفئة المهمشة من اضطهاد واحتقار، يجاهرون برفضهم وتمردهم على النظم القبلية، ومن الطبيعي أن يختلف شعرهم كل الاختلاف عما كان عليه الشعر الرسمي آنذاك، فلم يقفوا على الأطلال كما وقف شعراء الجاهلية، فلا طلل ولا دمن ولا بقايا ديار تجعلهم يستهلون قصائدهم بها، ولا يستهويهم وصف حرب أو معركة، نظرا لتلك الظروف البائسة التي كان يعيشون فيها.

و بعد مجيء الإسلام الذي حَثَ على المساواة بين كافة الفئات الاجتماعية، فلا فرق بين أبيض وأسود، ولا فضل لغني على فقير، وتساوت الخيرات بين الناس، وهذه هي القيم الأخلاقية الحميدة التي كان يطمح إليها الصعاليك، ولهذا تلاشت ظاهرة الصعلكة مؤقتا إلى أن جاء العصر الأموي. فلم تقتصر الصعلكة على العصر الجاهلي فقط، وإنّما نجد لها نماذج في العصر الأموي، ولعلّ من أهم أسباب عودة حركة الصعكلة في هذا العصر الاختلال الذي مَسَ كل من الأوضاع السياسية والاقتصادية. مما أدى إلى تفشي الفقر و نشوء طبقتين، الأولى وهي طبقة عليا غنية والثانية طبقة فقيرة معدمة، فراح الشعراء الصعاليك يصورون هذه الظاهرة، ومن بين أهم هؤلاء الشعراء: **مالك بن ريب التميمي، أبو النشناش النهشلي** و **الأحيمر السعدي** .... وغيرهم.

---

[1]- الجادر محمود: أوس بن حجر وروايته الجاهليين، دار الرسالة للطباعة، بغداد، العراق، دط، 1979م، ص: 163.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 39.

وقد عالج **مالك بن الريب** ظاهرة الظلم والجور التي مَسَت مجتمعه، فكان التمرد ضد أساليب الحكم الفاسدة عند بني أمية رايته ولواءه، فيقول مخاطبا مروان :

لَـوْ كُنْـتُم تُنْكِـرُون الغَـدرَ قُلـتُ لَكُـم
يَـــا آلَ مَـــروَانَ جَـــاري مِـــنْكُم الحَكَـــمُ
وَ أَتقـــيكُم يَمِـــينَ اللَـــهِ ضَـــاحِيَةً
عِنْـــدَ الشُـــهُودِ وقَـــدْ تُـــوفي بِهَـــا الـــذِّمَمُ
لَا كُنْـتُ أحـدَثتُ سَـوَاءً فِـي إِمَـارَتِكُم
وَلَا الَّـــذِي فَـــاتَ مِنّـــي قَبْـــلَ يَنْـــتَقِمُ
نَحْـــنُ الَّـــذِينَ إِذَا خِفْـــتُم مُجَلِّلَـــةً
قُلْـــتُم لَنَـــا إِنَّنَـــا مِـــنْكُم لِتَعْتَصِـــمُوا
حَتّـــى إِذَا اِنْفَجَـــرَت عَـــنكُم دُجُنَّتهَـــا
صِـــرْتُم كَجَـــذَمٍ فَـــلَا إِلٌّ وَ لَا رَحِـــمُ»[1]

تأسيسا على ما سلف يمكننا القول؛ أنّ شعر الصعاليك يُمثل ظاهرة في تاريخ شعرنا العربي، فهو يُعَبر عن جماعة مهمشة، انتقلوا للعيش على هامش القبيلة متمردين على قيمها ونظامها الاجتماعي، وشعرهم يرفض مراسيم القبيلة وطقوسها وأعرافها التي تنادي بالتمييز والعنصرية.

ولم تكن ثورتهم لتحقيق منفعة شخصية، إنّما كانت من أجل رفع الظلم المسلط على مجتمعهم والتخلص من الجوع والحرمان، طامحين إلى تحقيق العدل والمساواة.

ب- النّصوص الصوفية:

لقد كان الخطاب الصوفي خطابًا مفارقًا جريئًا، متمردًا –كما يُزعم- على الأعراف الشعرية القديمة، والمعايير الشرعية، ولهذا تم إقصاؤه من المنظومة الشعرية القديمة، فقد « تعمّدت نظرية

[1]- حسن عفر نور الدين: موسوعة الشعراء الصعاليك من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، رشاد برس للطباعة والنشر، لبنان، ج2، ط1، 2007م، ص: 229.

القدامى السكوت على جانب مهم من النصوص الإبداعية فهمشته وأقصته، من ذلك النصوص الصوفية والنصوص الإباحية والسير والحكايات الشعبية والنصوص التي عنيت بمناقب الأولياء، وهي نصوص جاءت تُكرّس قيمًا تتعارض مع قيم الجماعة، وتمضي بالتعارض بين أنماط الخطاب الجمالي والأخلاقي والديني على حدودها القصوى»[1]. فظلت هذه الخطابات تمشي على الهامش بقدر مقولاتها المسكوت عنها، هذه المقولات القابلة للقراءات المتعددة باختلاف متلقيها.

و من أشهر أقوال **الحلّاج** التي تسببت في تنحية خطابه الصوفي من دائرة الشعرية العربية، ولم يتوقفوا عند هذا الحد، بل صنفوه مع زمرة الزنادقة والملحدين:

أَنَــا مَــنْ أَهْــوَى وَ مَــنْ أَهْــوَى أَنَــا
نَحْـــــنُ رُوحَـــــانِ حَلَنَـــــا بَـــــدَنَا

و نَحْنُ مُذ كُنَا عَلَى عَهْدِ الهَوَى
تُضْـــــرَبُ الأَمْثَـــــالُ لِلنَـــــاسِ بِنَـــــا

فَـــــإِذَا أَبْصَـــــرْتَنِي أبْصَـــــرْتَهُ
وَ إِذَا أَبْصَـــــــــــرْتَهُ أَبْصَـــــــــــرْتَنَا

أَيُّهَـــا السَـــائِلُ عَـــنْ قِصَّـــتِنَا
لَـــوْ تَرَانَـــا لَـــمْ تُفَـــرِقْ بَيْنَنَـــا

رُوحُـــهُ رُوحِـــي وَ رُوحِـــي رُوحَـــهُ
مَـــنْ رَأَى رُوحـــيْنِ حَلَـــتْ بَـــدَنَا »[2].

لم يفهم العقل والوعي النقدي القديم ما قصده **الحلّاج** في هذه الأبيات، فظنوه كُفر وتمرد عن السلطة لأنهم اعتبروه ادعاءً بالألوهية والنبوة، فأعدم على إثرها. فحسب رأيهم إنّ أقوال الحلّاج

[1]- محمد لطفي اليوسفي: فتنة المتخيّل، الكتابة ونداء الأقاصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ج1، دط، 2002م، ص: 15.

[2]- الحلاج: الديوان، تح: كامل مصطفى الشيبي، بغداد، العراق، 1973، ص: 55.

تصدم وتعارض الشريعة الإسلامية، وتعارض أيضا المسلمات والأصول التي استقر عليها الشعر العربي، هذا ما جعلهم يصنفونه في خانة المهمَش.

ولعله من المفيد أن نشير – في سياق هذا الحديث– أنّ هناك خيط رفيع يربط بين هذه الشطحات الصوفية كإبداع تراثي؛ وبين شكل فنيّ جديد هو كتابة الشعر بالنثر التي أطلق عليها مصطلح (قصيدة النثر) على أنّها امتداد لهذه الكتابات النثرية الصوفية.

و في الوقت الذي أصر فيه كثير من دعاة قصيدة النثر أنّها مستجلبة من الغرب، ذهبت آراء أخرى إلى تأثير التراث العربي الإسلامي على قصيدة النّثر، فلا يراها غريبة عن الإرث الثقافي العربي، إنّ « هناك موروثا عربيا إسلاميا أقرب عهدا وأرحب تجربة وإمكانية ليكون الأساس التاريخي لهذا الشكل المتجاوز من الشعر، إنّه الموروث الصوفي النابع من اللغة القرآنية والإيقاع القرآني ومن تجربة روحية لها أبعادها الإنسانية العميقة وتأثيرها الواضح على حركة الجديد و الأجد في شعرنا العربي المعاصر»[1]. فهناك من النقاد والشعراء من يرى أنّ قصيدة النثر إفراز غربي، نجد آخرين يرون أنّها امتداد للنثر العربي والكتابات الصوفية على وجه الخصوص، و **أدونيس** أحد أبرز هؤلاء الذين وجدوا مُبتغاهم في الفكر الصوفي الذي يناسب منحاهم التجاوزي و الحداثي، فقصيدة النّثر عنده تمثل أصالة التراث العربي « إنّ كتابة قصيدة النثر عربية أصيلة يفرض بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، و استعابته بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم تحديد النظرة إليه وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية اللغوية في ثقافتنا الحاضرة»[2]. ولادة قصيدة النثر الحقيقة بالنسبة إلى أدونيس؛ كانت من رحم النص الصوفي التراثي خاصة كتابات **النفري** و**التوحيدي**. و يدعو كُتاب هذا النوع الشعري الجديد من إزاحة ذلك الحاجز بينهم وبين تراثهم و مساءلة هذه الكتابات والعودة إليها، وهذا ما سنراه في بقية البحث.

---

[1]– عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص:96-97.

[2]– أدونيس : فاتحة لنهايات القرن، من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م، ص: 316.

3- علاقة المتن بالهامش:

تؤسس الضدية كثيرا من العلاقات الإنسانية أو الاجتماعية أو الأدبية، وعلى ذكر هذه الأخيرة يجدر بنا التطرق للعلاقة بين المتن (المركز) والهامش، فهذين المصطلحين أيضا تأسسا على فعل الثنائية الضدية؛ حيث يُعتبر المركز هو المتن والهامش هو الشروحات أو التذييل وغيرها ولذلك اعتد بالمركز بالدراسة والعناية والاهتمام وترك الهامش بعيدا كل البعد عن الاهتمام والدراسة والعناية، حتى جاء العصر الحديث تقريبا فصار للهامش مكانة في الأدب والدراسة كما للمركز، وتأسست في ذلك دراسات وثقافات.

المتن والهامش ثنائية ضدية، وفي الوقت نفسه يستلزم حضور كل منها بالآخر، فلا وجود لهامشي دون متن أو مركز يهمشه. فالهامش « لا يستطيع الاستقلال عن المركز ولا في مقدور المركز الاستغناء عن الهامش فكلاهما يكمّل الآخر»[1]. إنّ العلاقة التي تربط الهامش بالمتن ، علاقة تناثرية في ظاهرها، تكاملية في وجهها الآخر، مثلها مثل « علاقة اللون بالظل، والكلام بالصمت، ففي العلاقتين معا تلازم إشكالي، فلا بزوغ للون بغياب الظلال، كما أنّه لا أثر لكلام بلا فجوة صمت»[2]. فعلاقة المتن بالهامش إذن علاقة تعايش وتكامل.

إذن هناك حوار مشفر بين المركز والهامش، من حيث حدود التفاعل والتكامل والإقصاء والتحامل بينهما. فخطاب الهامش الصامت الصائت مبني على أساس بليغ، يتخلله الإيجاز والعمق نتيجة ما يقدمه له المتن من أنظمة و ما يحققه من تآلف بين الجزئيات.

---

[1]- عبد الرحمان تيرماسين، صورية جيجخ، إشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 10، سنة 2014م، جامعة بسكرة، الجزائر، ص: 34.

[2]- شرف الدين ماجدو لين : الفتنة والآخر " أنساق الغيرية في السرد العربي"، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012م، ص: 17.

وفي ظل كل ما سبق الحديث عنه بصورة مقتضبة كان من الواضح جدا أنّ المتن يعني السلطة والنفوذ لمسايرته للمعايير المتعارف عليها، والخارج عن هذه السلطة متمرد و مهمّش، فالكتابة في الهامش تحاول أن تَجْعل من صوتها المكتوم مسموعًا؛ من خلال خلخلت الثابت و زحزحت المعايير التي أنتجتها ثقافة المركز.

الفصل الأول

الأصول المعرفية لنظرية عمود الشعر/ شعرية المتن

المبحث الأول: أصول نظرية عمود الشعر:

المبحث الثاني: دعائم نظرية عمود الشعر عند المرزوقي

المبحث الثالث:عمود الشعر في النقد المعاصر: بين الرفض والقبول

المبحث الأول : الأصول المعرفية لنظرية عمود الشعر/ شعرية المتن.

لا يخفى على أحد أنّ الشعر يعدّ من الأساسيات التي يرتكز عليها الرجل العربي، فهو بمثابة سِجِلٍ تاريخي يحفظ الأحداث والوقائع التي مر بها الأفراد وقت كتابته، والأكثر من ذلك هو وسيلة للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر التي تجوب عقل الرجل العربي، لهذا كان يُعتبر متنفسا عما يجول في صدورهم، يُعبر عن أصدق العواطف، يقال ويحفظ بالفطرة.

مازال الشعر العربي يؤدي وظيفته التي عُرف بها منذ العصر الجاهلي إلى غاية يومنا هذا، فهو يُمثل صورة و حضورا فكريا ووجدانيا، ومن هنا تبرز أهميته و قدرته الخارقة خاصة عند حضوره في الخطابات، ويعود ذلك لعمق الشعر و امتداده وسط القيم والتقاليد تارة و الأعراف بِجَنْبَيْهَا الموضوعي و الفني تارة أخرى و هذا اِعتبر بمثابة بوابة فُتحت على طريق بحث جديد يهتم بأسس عمود الشعر.

لقد أعجب النقاد بالشعر الجاهلي، وتشبثوا به وطالبوا الشعراء الاحتذاء به، ولم يكتفوا بهذا، بل عملوا على تقعيد أصوله؛ فكان عمود الشعر عندهم « يشبه عمود الدين، الحياد عنه بدعة من البدع، أو ضلال يجب أن يتناول بالكراهة التي تبلغ أحيانا حد التحريم»[1]. ظل الشعر الجاهلي معينا يرده الشعراء للارتواء من نبع التعبير، واعتبره النقاد مصدرا لا بد من العودة إليه،كما أنّهم تصدوا لموجة الحضري المفارق وضيقوا عليه وحاولوا أن يعترضوا على تلقيه وانتشاره وقالوا عنه أنّه متخلف عن الركب الشعري.

لقد كان اِلتفات النقاد القدامى إلى الشعر الجاهلي أكثر من اِلتفاتهم للشعر في حاضرهم، كونه أكثر مثالية وأصدق تعبيرا بالنسبة لهم، بالإضافة إلى أنه مبني على الفطرة. هذا ما جعل الإبداع مقيد تتحكم فيه قواعد ومعايير لا يمكن تخطيها؛ فهو خاضع لسلطة الرقيب. إذن، اصطبغ التنظير العربي بالمسحة المعيارية الميتافيزيقية.

---

[1]- ينظر: عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ط1، دار القلم العربي،دط، 1980م، ص: 80.

نظرية الشكل المتمثلة بعمود الشعر « كما أرساها المرزوقي والقاضي الجرجاني وأخذ بها معظم النقاد العرب تحديد للنموذج الشعري عن طريق وضع القواعد والعيارات التي ينبغي على الشاعر الالتزام بها»[1]. جسد عمود الشعر سلطة على القول الشعري، حيث أرسى قواعد وقوانين الإبداع، لا تقبل التجاوز أو الاختراق، أصبحت بعد ذلك معايير للشعرية. فما هي أصول عمود الشعر؟ ومن منظروه؟ ما مراحل تطوره؟ وعلى يد من استقر كنظام ثابت؟ هذه التساؤلات وغيرها سنقف عندها في ثنايا الأوراق الآتية من البحث.

1/ أصول نظرية عمود الشعر:

لاشك أنّ الكثير من المهتمين بالشعر العربي يعتقدون أنّ قضية عمود الشعر أصبحت من المسائل التي لقيت رواجا كبيرا في الساحة النقدية العربية إذ يعتبرونها لُب النظرية العربية القديمة كيف لا وهو الذي يبحث عن تقصي إبداع الشاعر وقوامه ومادته.

إنّ من الحقائق المتعارف عليها أنّ مفهوم الشعرية متغيّر بتغير الحقب الزمنية، ويعتبر عمود الشعر محطة من محطات الشعرية؛ حيث انصب العرب قديما على الشعرية وضبطها من خلال أسسها ومعاييرها؛ و تم صياغتها في بوتقة –اصطلح عليها عمود الشعر– وهذا ما أدى إلى ظهور مجموعة من التيارات منها ما هو نقدي ومنها ما هو فكري عملت عمل السائل وحاورت جل الأسئلة المتعلقة بهذه القضية فنقدت، تبنت، تضاربت وعاكست مرات أخرى.

أولا:العمود / المصطلح والمفهوم:

أ–الإطار اللغوي للفظة"العمود":

لمعرفة مقصود مصطلح (العمود) في شقه اللّغوي لابدّ من الوقوف على بعض المعاني التي وردت في المعاجم العربية للجذر اللغوي (**عمد**).

[1]–جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ط1، 1984م، ص:30.

يقول **ابن منظور** في تفسير مادة (**عمد**): « عمود البيت وهو الخشبة القائمة في وسط الخباء، والجمع أعمدة وعمد وعمود الأمر : قوامه الذي لا يستقيم إلّا به، والعميد: السيد المعتمد عليه في الأمور أو المعمود إليه».[1] فإذا كانت خشبة بيت الشعر هي الأساس الذي يقوم عليه البيت، فإن أصول الشعر العربي وعناصره هي بمثابة الدعامة والركيزة الأساسية التي لا يقوم نظم الشعر الجيد الصحيح إلا عليها.

وإذا انتقلنا إلى قاموس المحيط نجده بنفس المعنى: عمد « من أعمدة وعَمَدٌ، والسيد: كالعميد: رئيس العسكر أو عمود البطن، عمود الظهر ومن الكبد يسقيها، و العماد الأبنية الرفيعة عُمد الثرى»[2]. فعمود كل شيء أساسه الذي يقوم وينهض عليه.

كما نجد مادة (عمد) مذكورة في القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿ **خَلَقَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا وَأَلْقَى فِي الْأَرْضِ رَوَاسِيَ أَنْ تَمِيدَ بِكُمْ وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ وَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ كَرِيمٍ** ﴾[3].

أي بإذنه وأمره رفع السموات مرئية لنا بدون دعائم تدعمها، وعليه فإن عمود الشيء هو قوامه الذي لا يستقيم أو يصح إلا به.

وفي الحديث النبوي الشريف:« رأس الأمر الإسلام وعموده الصلاة وذروة سنامه الجهاد»[4].

يتضح من التعاريف السابقة لمادة (**عمد**) أنّ دلائل العمود اللغوية تشير إلى أنّه أساس الشيء وصلبه. والعمود هو الركيزة و الأساس في كل شيء وبدونه يقع الخلل ولا يستوي أي بناء، وعمود الشعر مصطلح نقدي مشهور ويعني قواعد الشعر العربي وأصوله على نحو ما فهمه التراث النقدي عند العرب.

---

[1]-ابن منظور : لسان العرب، مادة (ع.م.د).ص:306.

[2]- ينظر، فيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة(ع.م.د)، ص: 380.

[3]- سورة لقمان، الآية: 10.

[4]- الترمذي: الجامع الصحيح، نشر: مكتبة باز السعودية، دط، دت، ج5، ص: 12.

ب- اصطلاحا:

ورد مفهوم عمود الشعر في (مجمع اللغة العربية) بالتعريف الآتي: « هي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيُحكم له أو عليه بمقتضاها»[1]. فعمود الشعر هو مجموعة من القواعد التي استخلصت من القصائد القديمة ثم تمّ إلزام الشاعر اللاحق بها.

ويعرف أيضا بأنّه « التقاليد الشعرية المتوارثة، أو السنن المتبعة عند شعراء العربية، فمن سار على هذه السنن وراعى تلك التقاليد قيل عنه: إنّه التزم عمود الشعر، واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه، إنّه قد خرج على عمود الشعر، وخالف طريقة العرب»[2]. وقد استنبط هذا العمود من مفهوم الشعر الجاهلي، فهو يحاكي هذا الأنموذج لا يقبل الخروج عليه. فعمود الشعر يقوم على مجموعة من المقومات والمعايير تبنى عليها القصيدة العربية القديمة.

وعليه فبنود عمود الشعر تُعد نبراسا يحتذى به، لأنّها تشكل في مجملها مجموعة الخصائص الفنية التي ينبغي أن تتوافر في الشعر ليكون جيدا، ونقصد بذلك العناصر التكوينية والإنتاجية والجمالية، « استقر الخطاب النقدي على عدّ الشعر القديم (الجاهلي و الإسلامي) مثالا معياريا، تتحدد قيمة أي نص شعري على أساس من درجة اقتراب خصائصه الفنية من جماليات الأداء الشعري الخاصة بهذا المثال النموذج المجمع عليه من قبل النقاد»[3]. بمعنى أنّ الاتصال المباشر بدراسة أعماق النص يقر بآليات صناعة النص وأدواته.

ومن هنا « واجه النقاد والعلماء النّصوص الشعرية، والمحدث منها على وجه الخصوص؛ بسؤال أساسي يتعلق بمدى أحقيتها في الدخول ضمن مكونات المتن المرجعي للشعر العربي، ومدى قدرتها

---

[1]-المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، دار العودة، مصر، ط3،ج1، 1998م،ص:169.

[2]-ثامر إبراهيم محمد المصاورة: قضية عمود الشعر-دراسة نقدية-، مجلة علوم إنسانية، الكرك، الأردن، السنة السابعة، العدد44، جانفي 2010م،ص:04.

[3]-محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص:183.

على تلبية جميع مواضعاته وشرائطه المعجمية والنحوية والفنية والاجتماعية والمعرفية»[1]. و يأتي هذا السؤال نتيجة التراكمات والخبرات التي امتلكها النقاد في قراءتهم للنّصوص الشعرية حيث شكلت ذائقتهم وتصوراتهم وثقافتهم.

لقد حرص الخطاب النقدي العربي القديم على وضع قواعد ومعايير لعمود الشعر، وهذه المعايير تحد من آفاق المبدع كونه ملزم بإتباعها، وهو بذلك محصور ضمن النموذج الشعري الذي اكتمل في نظر أصحاب النظرية العمودية. في حين يتطلب الإبداع الحقيقي تغلب الإبداع عن الإتباع.

ومن القضايا التي أسهمت أيضا في تكوين نظرية عمود الشعر قضية (اللفظ والمعنى) وقضية (الطبع والصنعة) بالإضافة إلى الخصومة حول القديم والحديث. هذه القضايا لم تبق مجرد محاور نقدية وإنما أسهمت بشكل أو بآخر في تأسيس بعض القيم التي أصبحت بمثابة أبواب لعمود الشعر.

ثانيا/ نظرية عمود الشعر في التفكير النقدي العربي القديم:

تعتبر قضية عمود الشعر من بين أهم القضايا التي شغلت المهتمين بالدرس النقدي في أدبنا العربي، إذ تباينت حولها المفاهيم والآراء وتعددت حولها وجهات النظر كون الخوض في غمارها يعدّ مغامرة نقدية في مجال الفكر النقدي العربي للشعر، لأنّ الصيغة المتكاملة التي وجد عليها تمثل ما يطلق عليه في النقد الأدبي الحديث (نظرية الشعر)، وتصور نقادنا العرب لهذا الجنس الأدبي ساهمت فيه عوامل كثيرة، وفيما يلي استعراض لأهم هذه الآراء:

1/ عمود الشعر في التنظير النقدي:

1- ابن سلام الجمحي(ت232هـ):

لاشك أنّ التصنيفات والتقسيمات التي جاء بها (**ابن سلام الجمحي**)، للشعراء العرب القدامى، على ضوء المعايير التي وضعها، لهو أنموذج جدير لأن يكون إشعاعا يهتدى على ضوئه إلى مفهوم الشعرية والشاعرية في عصره.

[1]-محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، ص:184.

إنّ ما جاء به **ابن سلام** من تقسيمات للشعراء إلى طبقات، على النحو الذي جاء به الأصمعي، فكلاهما طرقا مفهوم أو معيار الفحولة، فالأصمعي قسم الشعراء إلى فحول وغير فحول، وجعل الشعراء أقسام: قسم الفحول، قسم الفرسان، قسم الكرماء، قسم الصالحين، قسم العدائيين –وهم الصعاليك–، قسم الفصحاء ... إلّا أنّ ابن سلام تميّز عنه في كونه يضع الفحول في طبقات تحدد الجيد والأجود منه، فرتبهم من الأكثر فحولة إلى الأفحل إلى الأقل فحولة، فقام بتصنيف كتابه إلى عشر طبقات، في كل طبقة أربعة شعراء، فكان توزيعهم في الطبقات التالية:

1–طبقة الشعراء الجاهليين: و تضم عشر طبقات، في كل طبقة أربعة شعراء.

2– طبقة الشعراء الإسلاميين: و تضم عشر طبقات، في كل طبقة أربعة شعراء.

3– طبقة أصحاب المراثي: وتضم أربعة شعراء.

4– طبقات شعراء القرى العربية: تنطوي على اثنين وعشرين شاعرا.

أ– شعراء المدينة (خمسة).

ب– شعراء مكة (تسعة).

ج– شعراء الطائف (خمسة).

د– شعراء البحرين (ثلاثة).

هـ– شعراء اليهود (ثمانية).

فاهتمام ابن سلام بمعيار الطبقية وتقارب المستويات في الأداء الذي أدى بدوره إلى فتح المجال نحو الشعرية العربية، وقد اعتمد في مفاضلته بين الشعراء وتصنيفهم في طبقات على مقاييس لعل أبرزها:

1–معيار القِدم:

أما مقياس القِدم واعتماده من قِبَل ابن سلام في المفاضلة بين الشعراء يُعد من أهم المقاييس النقدية التي بَنى عليها ابن سلام كتابه، فقد صنف الشعراء الجاهليين في طبقته الأولى، ثم الشعراء الإسلاميين واتبع في ترتيبهم حسب الأسبق فالأسبق.

اعتد **ابن سلام** بعامل الزمن كأساس قيمي نقدي في كتابه، و نجده يبرر تقديم امرئ القيس على فحول شعراء الجاهلية بقوله:« ولكنه سَبَقَ العَرَب إلى أشيَاء ابتدعها، واستحسنها العرب، واتبعه فيها الشعراء»[1]. إذن، فاضل بين الشعراء بميزان القِدم، وهذا دليل على انحياز ابن سلام للنموذج الجاهلي واعتباره الطريقة المثلى في قول الشعر.

كما قدم امرئ القيس على الشعراء، لأنه يرى أنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنها العرب واتبعه فيها الشعراء، كالوقوف على الأطلال والبكاء على الديار،ورِقة النسيب، وقرب المأخذ، وقيد الأوابد، وأجاد في التشبيه، فشبه النساء بالظباء والخيل بالعقبان والعصي.

2- معيار الكثرة والجودة:

عَدَ **ابن سلام** تفاوت الشعراء في كثرة النتاج الشعري مقياسا للمفاضلة بينهم إلى جانب الجودة، ولم يحتكم إلى معيار الجودة وحده. فهو يفضل الشاعر المجيد المكثر على الشاعر المجيد المقِل. ووضع في الطبقة الرابعة من فحول الجاهلية :(طرفَة بن العَبْد، عَبِيد بن الأبْرَص، عَلْقَمَة بن عَبَدة وعَدِيّ بن زَيد، ويعدهم ممن كان يستوجب أن يكونوا ضمن الأوائل لولا أنّ شعرهم لم يصل منه الكثير، فقال:« موضعهم مع الأوائل، وإنَمَا أَخَلَّ بهم قِلَّة شِعْرهم بِأَيْدِي الرُّوَاة»[2]. وهذا سبب تأخرهم رغم جودة أشعارهم.

---

[1] – محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار النهضة العربية، بيروت ،لبنان، دط،دت، ص:55.

[2] – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص: 134.

ويقول معلِلًا سبب تصنيفه بعض الشعراء في الطبقة السابعة من فحول الجاهلية: « أربعة رهط مُحكمون مُقِلُّون، و في أشْعَارِهِم قلّة، فذاك الذي أَخّرهم»[1].كثرة شعره ووفرته من الأمور التي أخذها ابن سلام في حسبانه وهو يصنف الشعراء.

3- معيار الغرض الشعري:

اقتصر **ابن سلام** على غرض الرثاء دون غيره من سائر الأغراض الشعرية، لأنّ شعر المراثي هو الأكثر صدقا لتعبيره عن الحسرة واللوعة. إذ جعل لأصحاب المراثي طبقة قائمة بذاتها، تنطوي على أربعة شعراء وهم : مُتَمِّم بن نُوَيْرَة، الخنساء، أعْشى باهلة، كعب بن سعد الغنوي، يقول: « وَصَيَّرْنَا أصْحَابَ المراثي طَبَقَةً بعد العَشْرِ»[2]. و هذا يعني أنّ ابن سلام اعتمد الغرض الشعري معيارا لتصنيف الشعراء، فمن أجاد فيه عُدَّ من الفحول المتفوقين.

4- معيار المعرفة بالبحور الشعرية:

اعتمد هذا المقياس في تقييمه الشعر، فكان بالنسبة له نقطة تَفوق الأعشى، لكونه يقتدر على النظم والتنويع في البحور الشعرية، فقال: « قَالَ أَصْحَاب الأعْشَى هُو أَكْثَرُهم عَرُوضًا وأَذْهَبُهُمْ في فنون الشعر»[3].

5- المعيار الأخلاقي:

و يتضح من خلال حديث **الجمحي** عن سمات شعر بعض فحول الجاهلية كامرئ لقيس والأعشى، ... « فكَانَ مِنَ الشُعراء مَنْ يَتَأَلَّه في جاهليته ويتَعَفَّف في شعره، ولا يَسْتَبْهِرُ بالفَوَاحِش، ولا يَتَهكّم في الهجاء، ومنهم مَن كان يَنْعَى على نفسه و يتعهَّر. منهم امرئ القيس....، ومنهم الأعشى»[4].

---

[1] – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ، ص: 155.

[2] – المصدر نفسه، ص: 203.

[3] – المصدر نفسه، ص: 65.

[4] – المصدر نفسه ، ص: 41-42.

6- المعيار الديني:

حيث نجده يُخصص طبقة خاصة لثمانية من مشهوري شعراء اليهود، أبرزهم (السموأل بن عادياء، وكعب بن الأشرف، وسعية بن الغريض)، و هنا يتضح أثر مقياس الدين عند ابن سلام، ففي معرض حديثه عن شعراء المدينة يقول: « وَ فِي يَهود المدينَةِ وَ أَكْنَافِهَا شِعْرٌ جَيِّدٌ»[1].

7- معيار البيئة:

لقد أفرد صاحب (طبقات فحول الشعراء) طبقة خاصة جمع فيها شعراء القرى، فكان أحد مقاييسه في تقسيم الشعراء وفق البيئة التي ينتمون إليها، إذ قال: « شعراء القرى العَرَبِيَّة: وهي خمس المدِينة ومكَّة والطائف واليمامة و البحرين» [2].

فمن هنا كانت معظم المعايير التي قال بها **ابن سلام الجمحي** على أنها خصائص فنية كانت متوفرة في قصائد الفحول، والتي ينبغي أن يُبنى عليها الشعر الجيد. فصاحب كتاب (طبقات فحول الشعراء) الذي يَعتبر الشعر «صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن..ومنها ما تثقفه اليد،ومنها ما يثقفه اللسان».[3]إنّ الناظر المتأمل لتعريف ابن سلام الجمحي للشعر يتبين له أنّ الشعر صناعة كباقي الصناعات والاختصاصات، وهذا التصنيف يجعل للشعر قوانين وأحكام معينة يمتثل لها، والتي يميزون بها جيد الكلام من رديئه، و كأنّ بابن سلام يؤصل للشعر ويعتبره علما.

وتعلق (**حورية الخمليشي**) عن تعريف (**ابن سلام الجمحي**) للشعر قائلة: « فن ومهارة تقتضي نوعا من التكوين و التوجيه و في تعريفه هذا انطلق من مبدأ التذوق و التأثر في النقد الأدبي،

---

[1]-ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ، ص: 279.

[2] – المصدر نفسه، ص: 215.

[3]- المصدر نفسه، ص:10.

فالاستحسان ليس كافيا بالجودة على الشعر فهذا الاستحسان ينبغي أن يصدر ممن هو أصيل في هذا الفن»[1].

أما (**عبد المالك مرتاض**) يقول معلقا على تعريف (**الجمحي**) للشعر قائلا:« والحق أنّ ابن سلام لا يتحدث هنا عن الشعرية وحدها وكيف تتهيأ للشاعر، ولكنّه يتحدّث أيضا عن كيفية اهتداء الناقد إلى معرفة المستوى الفنّي في الكتابة الشعريّة، فلا ينخدع في حكمه، ولا يقع في الغفلة حين يُدس عليه النّص الشعري، وقد كان الوهم مصروفا في أوائل الأشعار العربيّة التي كانت تُروى ولم تكن تكتب إلّا قليلا... و أهمّ ما يلفت النظر في رأيه جعله الشعر صناعةَ، وأنّ هذه الصناعة لا تختلف عن أي صناعة من الصناعات الجميلة الماثلة في الفنون السّمعية البصرية».[2] فهذه المبادئ التي أوردها **ابن سلام الجمحي** لصناعة الشعر يحتاجها الشاعر في نظم قصيدته كما يحتاجها الناقد أيضا للغوص في النصوص الشعرية، واكتشاف خباياه وأسراره ، و إبداء آراء حولها.

شعرية النّص لدى **ابن سلام** ناقشت أربع ظواهر شاعت في عصره:

1-أولوية الشعر الجاهلي.

2- النحل والانتحال.

3- ضرورة الناقد.

4- الممارسة النقدية وفق ضوابط نقدية ممنهجة.

يتقارب مفهوم الصناعة من مصطلح الشعرية، حيث يقصد قواعد ومعايير الإبداع الأدبي، **وابن سلام الجمحي** لا يتحدث عن الشعرية وحدها للشاعر فقط بل أيضا عن كيفية وصول الناقد لمعرفة المستوى الفني في الكتابة الشعرية.

---

[1]-حورية الخمليشي، الكتابة و الأجناس –شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث دار التنوير، الرباط، المغرب، ط1،ص:14.

[2]-عبد المالك مرتاض:، قضايا الشعريات، ص:23.

2- ابن طباطبا العلوي (ت322هـ):

استحوذ الشعر العربيّ مكانةً مهمّةً في التاريخِ الأدبيّ، فهو أحدُ أهمّ الفنون الأدبية التي اهتم بها العرب منذ بداياته في العصر الجاهليّ مرورًا بجميع العصور التي تلتْه، لقد عرف العرب هذا الفن وأبدعوا فيه أيّما إبداع على مر قرون من الزمن، وإنّ أبرز ما يتميز به الشعر عن باقي فنون الكلام الأخرى هي خاصية الوزن، التي تجعل من المتلقي يطرب لسماعه ويحاول إنشاده، فهو جميل في تركيب كلماته وتوالي مقاطعه وانسجامها بحيث يتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما، لذلك نجد أن المفهوم الذي يمكن استقاؤه من التراث العربي إنّما يعتمد على الوزن والقافية كتعريف للشعر. وكغيره من العلوم والنظريات ظهر علم يهتم بالجانب الإيقاعي في الشعر سعى إلى تنمية الحاسة الموسيقية لدى القارئ والمتلقي، وهو علم العروض الذي تميز بدقة قواعده وكثرة مصطلحاته كمادة مبنية على أسس وقوانين منطقية تشكل في مجملها منظومة مصطلحية متكاملة ومنسجمة فيما بينها، ومن أبرزها الشعر، العروض، الوزن.. وهذا ما يسعى إليه **ابن طباطبا** في تعريفه للشعر، بقوله: الشعر« كلام بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل من جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق»[1]. ما نستشفه من هذا التعريف أنّ الشعر كلام؛ ولكن خصّه **ابن طباطبا** بخاصية لازمة تفرق بينه وبين سائر الفنون النثرية تتمثل في خاصية الوزن.

ينطوي تعريف (**ابن طباطبا**) كما يرى الناقد(**محسن حسب حسين**) أنّ بينية الشعر الجوهرية يجب أن تتضمن« .. البنية العروضية(النظم)، التي تعدّ خاصية متفردة تميزه عن غيره من أساليب القول، وما يعنيه ابن طباطبا بقوله (ونظمه معلوم محدود) هو أوزان الشعر العربي المعروفة، وبهذا التعريف يكون ابن طباطبا قد اختزل الشعرية في بنيتها العروضية، بغية تحديد إطارها الاصطلاحي الذي يكشف عن ماهيتها من منظور وصفي خالص».[2] ما جاء به **ابن طباطبا**

---

[1]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، دت، ص: 41.

[2] -مسلم حسب حسين: الشعرية العربية: أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط1،1434 هـ-2013م،ص:118-119.

ساهم في ظهور ما يعرف بعيار الشعر، عمل من خلاله على تصنيف الشعر حسب جودته ورداءته ويميّز بين الشعر من اللاشعر، فالمعايير التي وضعها كانت كافية للتمييز بين مختلف أنواع الشعر.

ويقول أيضا: « فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرُّقَى وأشد إطرابا من الغناء، فسلَّ السَخَائِمَ ، وحلَّ العقد، وسخّ الشحيح وشجّع الجبان وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزّه وإثارته..»[1]. فلا شك أن للشعر أثرا سلوكيا عند القارئ، فيؤدي وقعه عليه إلى الالتذاذ والتأثر، فهو كالسحر والخمر يهزّ السامع ويثيره كما يغيّر من سلوكه.

المعنى عند **ابن طباطبا** يجب أن يتكيّف مع السياق الذي يرد فيه، فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة « مَخَضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول فيه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني... »[2]. الشاعر عليه أن يحترز في اختياره للألفاظ المناسبة للمعاني التي يريد إيصالها للمتلقي.

يرى **ابن طباطبا** أنّ ميزة الفهم هي الأساس الذي يعتمد عليه في تحديد القيمة الجمالية للشعر، حيث أنها تتحقق وفق شروط هي: « أن يورد على الفهم الثاقب، فيما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه فهو ناقص، والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طُبعت له، وإذا كان ورودا عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة ولا مضادة فيها...»[3]. تكمن الجمالية في العمل الإبداعي بالنسبة **لابن طباطبا** في قدرته على إشباع رغبات القارئ؛ فالنص الجيد على

---

[1]-ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر ، ص:21.

[2]-المصدر نفسه ،ص:17.

[3]-فتحي أحمد عامر:من قضايا التراث العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1985م، ص:101.

حسب رأيه هو الذي يقبله القارئ ويتمتع به. فالمقياس الأول للشعر في القديم هو قابليته للفهم معتمدين على عمود الشعر.

يشير كثير من النقاد أنّ **لابن طباطبا** قصب السبق في عرض قضية (عمود الشعر) دون ذكر المصطلح صراحة،« ..واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه».[1]ولتأكيد كلامه بغية تدعيم حججه يلجأ إلى تقديم مجموعة من العناصر الأساسية التي لا بد أن يتوافر عليها النّص الشعري :

1- معيار العذوبة واللطف:

اللطف والعذوبة واختيار الكلام السلس العذب الذي يؤثر في القلوب ، هو من أهم المعايير التي وجب على الشاعر اعتمادها في قول الشعر، يؤكد هذا **ابن طباطبا** في كتابه (عيار الشعر): « فَوَاجِبٌ على صَانِعِ الشِّعرِ أَنْ يَصْنَعَهُ صَنْعَةً مُتقَنَةً لَطِيفَةً مَقْبُولَةً مُسْتَحْسَنَةً مُجْتَلَبَةً لمحبَّةِ السَّامِعِ لَهُ و النَّاظِرِ بِعَقْلِهِ إليهِ، مُسْتَدعِيَة لِعِشْقِ المتَأَمِّلِ فِي مَحَاسِنِهِ و المتَفَرِّسِ فِي بدائعه، فَيُحْسِنُهُ جِسْمًا و يُحَقِقُهُ رُوحًا؛ أي: يُتْقِنُهُ لَفظًا و يُبْدِعُهُ مَعْنَى، و يَجْتَنِبُ إِخْرَاجَهُ على ضِدِّ هذه الصِّفة فَيَكْسُوهَا قُبْحًا وَ يُبْرِزُهُ مَسْخًا؛ بَلْ يُسَوِي أَعْضَاءَهُ وزنًا، و يُعَدِّلُ أجزاءه تأليفًا، ويُحَسِّنُ صُورَتَهُ إصَابَةً، ويُكَثِّرُ رَوْنَقَهُ اختصارًا، و يُكَرِّمُ عُنْصُرَهُ صِدقًا، و يُفيدهُ القَبُولَ رقَّةً، وَيُحَصِّنُهُ جَزَالَةً، و يُدنِيهِ سَلَاسَةً، وينأى بِهِ إعجَازًا، ويعْلَمُ أنه نتيجةُ عَقْلِه، وَ ثَمَرَةُ لُبِّه، وصُورةُ علمِهِ، و الحاكِمُ عليهِ أَو لهُ»[2].

[1]-ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص:123.

[2] – المصدر نفسه ، ص: 161.

2- الوزن والقافية:

الوزن يحقق الإثارة والإطراب لدى المتلقي، فلشعر الموزون « إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه و معقوله من الكدر تمَّ قبوله له»[1]. فالشعر الموزون هو ذلك الشعر المطرب الذي من خلال تركيبة تفعيلاته المعتدلة يحقق صحة المعنى وعذوبة اللفظ وإن غاب أحدهما نقص الفهم.

بالإضافة إلى الوزن تحقق القافية شعرية القول، أبرز **ابن طباطبا** في كتابه (عيار الشعر) أهمية القافية باعتبارها إحدى أهم أساسيات شعرية القول على غرار الوزن. فالشاعر يجب أن تكون « قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقا إليها، ولا تكون مسوقة إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها»[2].إنّ ما يعيب الشعر ويضعه تحت خامة الرداءة ليس سوى نفور قافيته و انفصالها عن المعنى، بينما يبلغ من الجمال والكمال مبلغه حينما تتآلف وتتماسك قوافيه بمعانيه، فيصبح بذلك الشعر أبلغ وأكثر شعرية.

كان منطلق **ابن طباطبا** في وصفه لعملية الإبداع الشعري، هو اعتماد مفهوم الصناعة والحذق لا الطبع والارتجال، وكونها مقصودة لا ارتجالية وكونها معنى ملبس بلفظ متغير ووزن وقافية مناسبين لمزاج المبدع.

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص: 53.

[2]-المصدر نفسه، ص:42.

3- معيار مقاربة المستعار بالمستعار له:

لعل من المقومات العلمية والمضبوطة للتأسيس الشعري عند **ابن طباطبا**، هو أسلوب التشبيه، فجعل أحسن التشبيهات ما قارب الحقيقة، « أحسنُ التَّشبيهات مَا إذا عُكِسَ لَمْ يَنْتَقِضْ بل يكونُ كلُّ مُشَبَهٍ بِصَاحِبِهِ مثلَ صَاحِبه، ويكونُ صَاحِبُهُ مثلَهُ مُشَبَّهًا بِهِ صُورَةً و مَعْنًى»[1].

4- الصدق :

يقصد بهذا المصطلح الدقَّةَ في التعبيرِ، والابتعادَ عن الخيالِ، وملاءمةَ الواقع، ولكنّه في الشق الأدبي فإنّ هدفه الأسمى هو الدقة التامة والقدرة على التعبير تعبيرا صحيحا يرصد الواقع بعيدا عن الانفعالات والتزييف سواء في الشعر أو النثر، وهو من أهم مقومات قبول النّص.

و نجد أنّ **ابن طباطبا** من الأوائل اللذين أثاروا هذه القضية، فهو « أول ناقد في القرن الرابع أشار إلى مقومات عمود الشعر حتى وإن لم يذكر المصطلح مباشرة»[2]. و يُعد هذا المعيار من بين المعايير التي اشترك فيها أغلب النقاد منذ القدم، لأن العرب كانوا يَصْدقون في وصفهم لا سيما في مدحهم وهجاءهم. يتحدث عن هذا الأمر قائلا :« إنّ ما كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، وفي صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد في الصدق فيها مديحا وهجاء، وافتخارا ووصفا، وترغيبا وترهيبا، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حطم الشعر، من الإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه، وكان مجرى ما يوردونه مجرى القصص الحق، والمخاطبات بالصدق، فيحابون بما يثابون، ويثابون بما يحابون»[3]. وذلك هو التصور الجيّد للشعر عند **ابن طباطبا**، فالأوصاف والتشبيهات التي قدمتها العرب في أشعارها، هي نفسها التي أدركتها أعينهم ومرت بها تجاربهم فلم تجيء أشعارهم إلا على تلك الشاكلة ولم ترج عن إطار ما رأوه وعرفوه.

---

[1] – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 49.

[2] –رحمن غلكان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، دط، 2004م،ص:77.

[3] –المصدر السابق، ص:47.

ويقول أيضا:« إنّ الفهم يأنس من الكلام بالعدل، والصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر ، وينفر منه ويصدأ له»[1]. فالصدق من وجهة نظره من بين أهم مقومات الشعر العربي وأساسياته الذي يُحدث حضوره ما يعرف بالتناسب الجمالي.

وعليه فالصدق عند **ابن طباطبا** يتصل بسلامة اللفظ والتركيب من الخطأ، أو بعدم بطلان المعنى « أي صدق التعبير عن التجربة، أو بالصدق في التعامل مع الواقع، سواء كان قديما أم حديثا، إذ يرى ضرورة نقل التاريخ من غير تحريف، أو بالصدق الأخلاقي؛ أي عدم وصف الكريم بالبخل والشجاع بالجبن وهكذا».[2] وظيفة الشعر عند **ابن طباطبا** تقوم على أساس أخلاقي، ولهذا عدّ الصدق أهم عناصر الشعر وأحد المعايير التي لاحظنا اشتراكها عند أغلب النقاد منذ القدم. ومن أولى المحاولات التي تطرقت إلى قضية الصدق في الشعر بشكل واسع، نجد صنيع **ابن طباطبا**، فقد جعل للصدق أقسام عدّة ،منها : الصدق الفني، الصدق الأخلاقي، الصدق التصويري ...

أ- الصدق الفني :

الصدق الفني هو التعبير عن تجربة شعورية حقيقية، أي يكون الشعر صدقا في نقل صورة الحدث أو الإحساس كما هي في الواقع حتى يتسنى للمتذوق التفاعل مع هذه التجربة، أي « إذا أيدت بما يجذب القلوب عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها »[3].

ب- الصدق الأخلاقي:

ولعلّ من الآراء التي راهنت على مفهوم الصدق الأخلاقي، ما قال به **ابن طباطبا**، فقد ربطه بمعطى ديني أخلاقي، حتى أنّه أضاف إلى عيار شعره قسما سماه ب: (المثل الأخلاقية عند العرب

---

[1]-ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص:20.

[2]-رحمن غلكان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق ، ص79.

[3] – المصدر السابق، ص: 55.

وبناء المدح عليها)، فالشعراء بالنسبة له « يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد في الصدق فيها مديحا وهجاء، وافتخارا ووصفا، وترغيبا وترهيبا، إلا ما احتمل الكذب فيه في حكم الشعر»[1]. استحضار المنحى الديني في كل عملية إبداع، وعدم الخروج عن القواعد التي تحكم الغرض الشعري من مدح وهجاء ورثاء ووصف.... هو ما حث عليه **ابن طباطبا**، وهذا ما يتقاطع مع تعاليم الدين.

ج– الصدق التصويري:

الصدق التصوري أو صدق التشبيه هو إظهار الحقيقة الكاملة في تشكيل الصورة الشعرية ، وصدق الشاعر في تناوله لقضية من القضايا، فالعرب « أودعت أشعراها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها »[2]. فالشاعر يجب أن يعتمد الصدق في تشبيهاته. فأجود الشعر بالنسبة **لابن طباطبا** هو أصدقه وليس كما هو متداول(أعذب الشعر أكذبه).

إنّ الأفكار التي قدمها **ابن طباطبا**، من خلال تحليله للنصوص الشعرية العربية القديمة، هي محاولة منه لوضع سنن و مقاييس ضابطة ومقومة للشعر، هذه المقومات النقدية ساهمت في تشكيل عناصر عمود الشعر.

اللفظ والمعنى عند ابن طباطبا :

تعد قضية اللفظ والمعنى من أهم القضايا التي شغلت اهتمام النقاد والباحثين العرب القدامى، حيث أسالت حولها الكثير من الحبر و تم طرح العديد من الأسئلة و الجدالات و التراشقات في أحايين أخرى. فتجاذبتها آراء مختلفة، و السؤال الجوهري الذي طرح في المدونة النقدية العربية القديمة ألا و هو: فيم يكمن سر الجمالية في النص الأدبي، هل بفعل تناسق الألفاظ أم نتيجة ارتقاء المعاني

[1] – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 47.

[2] – المصدر نفسه ، ص: 48-49.

واتساقها؟ مما جعل النقاد ينقسمون إلى فرق ومذاهب بعضها يعطي الأولوية للفظ والآخر يمنحها للمعنى.

إنّ العلاقة التي تجمع بين اللفظ والمعنى حسب ما أقره **ابن طباطبا** هي علاقة حيوية، يكمل ويؤثر فيها اللفظ في المعنى والعكس صحيح، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، فهو يتحدث عن المقصود من قضية المعني بأنه « إيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ، والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثة، حتى لا يكون متفاوتا مرقوعا، بل يكون كالسبيكة المفرغة...فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه...وتكون القوافي كالقوالب لمعانيه...وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له، غير مشتركة ولا عسيرة الفهم، بل لطيفة المواج سهلة المخارج».[1] فهو يسير على شاكلة من سبقه من خلال تشبيه الحكماء للكلام في لفظه و معناه بالجسد و الروح بمعنى أنّ الألفاظ والمعاني تتكامل وتتآزر، فهما عنصران أساسيان في الشعر لا يمكن الاستغناء بجودة أحدها عن الآخر، « وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنًا في بعض المعارض دون بعض وكم من معنى حسن قد هجن بمعرضه الذي أبرز فيه وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه»[2]. فهو يعتقد في بادئ الأمر أنّ قضية المعنى تأخذ معناها الحقيقي عندما نجعل اللفظ مفردا مصاحبا لها مما يجعلهما في كفة واحدة سواء من ناحية الاستحسان أو القبح، فاللفظ في نظره هو صورة للمعنى.

إنّ الجهود النقدية التي ساهم بها **ابن طباطبا العلوي** تسعى إلى حصر الشعرية « في إطار نظري محدد، ثم تنطلق لتناول العديد من القضايا النقدية المهمة، كعملية التلقي ومعيار الشعرية ومعايير القيم

[1]-ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص:42-43.

[2]- المصدر نفسه، ص:08.

النقدية في بعديها الفكري والجمالي، غير أنّ –ما يهمنا– هو الشعرية وما يتعلق بها من مفاهيم وقضايا »[1].

وعليه، يمكن القول أنّ صاحب (عيار الشعر) يعدّ بالفعل من الأوائل الذين أسسوا للشعرية العربية القديمة من خلال تحليله النّصوص الشعرية العربية المتوفرة لديه زمن ذاك، التي مكنّته من استخلاص المعايير النقدية التي شكلت عناصر العمود الشعري. و كان منطلق العملية الشعرية لديه هو اعتماد مفهوم الصناعة والحذق لا الطبع والارتجال، وكونها مقصودة لا ارتجالية، وكونها معنى ملبس بلفظ متغير ووزن وقافية مناسبين لمزاج المبدع.

3– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:(ت 255)

من بين المساهمين في دفع وتوجيه نظرية عمود الشعر، **الجاحظ** الذي عمل جاهدا على تحديد معالم هذه النظرية وتحرير مصطلحاتها، ويُعتبر من النقاد الأوائل الذين تكلموا عن معايير وسمات الشعرية. فقد ذكر مصطلح العمود في كتابه البيان والتبيين بقوله: « وكلّ شيء للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناة ومكابدة، وإنّما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام... فما هو إلّا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب إلى العمود الذي إليه يقصد فتأتيه المعاني إرسالا»[2]. وإن لم يصرح الجاحظ بمصطلح (عمود الشعر) إلّا أنه أشار إلى بعض خصاله، فهو يرى أنّه إذا كان « المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان الكلام – صحيح الطبع، بعيدًا من الاستكراه، ومنزّها عن الاختلال مصونًا عن التكلّف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[3].

إضافة لقضية عمود الشعر، ركز **الجاحظ** على قضية اللفظ والمعنى؛ التي تعد من أكثر المسائل التي شغلت النقاد القدماء، فمقياس القيمة الفنية عنده تكمن في جزالة اللفظ وجودة السبك وحسن التركيب لأنّ:« المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي... وإنّما الشأن في

---

[1]–مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، ص: 118–119.

[2] – الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1990م، ص: 88.

[3]– المصدر نفسه، ص: 83.

إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[1]. لقد أعط **الجاحظ** الأولوية إلى اللفظ على حساب المعنى ،كما تتحدد الشعرية عند الجاحظ من خلال مجموعة من الخصائص، منها إقامة القصيدة على اختيار الألفاظ التقيد بالأوزان التامة، الاهتمام بالبناء والأسلوب المتناسق ، إضافة إلى الابتعاد عن الغامض منها وغير المعروف.

ومن جهة أخرى يَعتبر أنّ أجود الشعر« ما رأيتَهُ متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفرِغ إفراغا واحدا، وسُبِكَ سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان »[2].

يتطرق **الجاحظ** إلى عناصر مهمّة وضرورية هي الوزن والسبك، فهما من أهم العناصر التي توفر التماسك النصي، يرتبط الوزن ارتباطا وثيقا ببنية الشعر الموسيقية، في حين يرتبط السبك بالشعر من ناحية الشكل والتركيب، الذي يتميز به عن غيره من الفنون القولية، أما الجانب التصويري فيعتبر من الصيغ البلاغية والتي تتمثل في التشبيه والاستعارة والخيال، في نظر الجاحظ لا يمكن أن يخلو الكلام من هذه الأساليب البلاغية و إلا اعتبر مجرد أفكار لا تحرّك النفس ولا يميل إليها الوجدان.

4- قدامة بن جعفر:(ت337هـ)

يعدّ **قدامة بن جعفر** من أوائل النقاد الذين حاولوا تقديم تعريف شامل لهذا الفن القولي، بقوله أنّ « الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى فقولنا قول دل على أصل الكلام الذي بمنزلة الجنس للشعر»[3]. حين نعطف إمعانا في هذا القول، يتبدى لنا أنّ ابن قتيبة يركز في حده للشعر على الوزن والقافية واللفظ والمعنى وهو بذلك يقدم لنا تعريفا للنظم لا للشعر. فكانت فرضية « قدامة بن جعفر في أنّ الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى، منطلقا لتصور الشعرية بوصفها تحدد أركانا للشعر

[1]- الجاحظ: الحيوان، تح: محمد عبد السلام هارون، ج3، ص: 132-133.

[2] - الجاحظ: البيان والتبيين، ص: 67.

[3]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 64.

تتمثل باللفظ والمعنى والوزن والقافية»[1]. لقد بنى **قدامة بن جعفر** شعريته على مجموعة من القوانين ؛ التي تحقق عنده الجمالية الشعرية والتي تتمثل في اللفظ و الوزن والقافية والمعنى.

يقول (**عبد المالك مرتاض**) معلقا على تعريف **قدامة** للشعر:« وعلى الرغم من تحليل قدامة له، ودفاعه عنه، واحترازه في اختيار مصطلحاته بعناية دقيقة، فإنّه يظل غيرَ له، لأنّه غير سليم في نفسه من الوجهة المنطقيّة نفسها؛ ذلك بأنّ من النثر ما يكون، هو أيضا موزونا، حتى إذا كان غيرَ واردٍ بكيفية منتظمة، كما لاحظ ذلك كثير من علماء البلاغة والنقد في القديم والحديث، فما أكثر ما يتكلّم الإنسان كلاما موزونا ولا علاقة له بالشعر. وقد نبه إلى هذه المسألة النّقاد والبيانيّون والمفسّرون الأقدمون »[2]. ومن خلال هذا القول تتضح لنا الرؤية العميقة التي يشير إليها **عبد المالك مرتاض**، فهو على عكس (**قدامة بن جعفر**) يرى أنّ الوزن لا يتعلق بالشعر فقط وإنما من الممكن أن يكون له ارتباط مع النثر أيضا، وربط ذلك بمثال من الحياة اليومية وهو الكلام الموزون البعيد كل البعد عن الشعر.

يرتبط الشعر بطرفين هما الجودة والرداءة وما بينهما –حال التوسط– وقبل تحديد مفهوم الشعر أو تعريفه يجب العودة إلى الأطراف السالف ذكرها، وهي بدورها تساهم في تسهيل مهمته في تحديد الصفات التي تجعل الشعر في أعلى درجات الجودة أو أدنى درجات الرداءة. والمقاييس الخاصة بالجمال اللفظي عنده « واضحة، ومحدّدة، فيذهب إلى أنّه يشترط في الشعر الجيّد أنّه يكون لفظه سمحًا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلوّ من البشاعة»[3]. من هذا المنطلق يضبط تصوُّره المعياري، من أجل تبيان جيّد الشعر من رديئه، فمن عيوب اللفظ عنده؛ أن يكون « ملحونا و جاريا على غير سبيل الإعراب واللغة. وأن يرتكب فيه الشاعر ما ليس يستعمل ولا يتكلم به إلا

---

[1]–حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:26.

[2]–عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، ص:37.

[3]–خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، دط، دت، ص:89.

شاذًا، وذلك هو الوحشي الذي مدح عمر بن الخطاب زهيرا بمجانبته وتنكبه إياه»[1].مع الإشارة أنّ عناصر العيب لها ارتباط وثيقٌ باللفظ المستعمَل والوزن العَروضيِّ والقافية.

إنّ أفضل قول بالنسبة له هو ذلك الذي يقدم نسخا أمينا بشكل مطلق. ومن هنا تأتي الفضيلة النموذجية للصدق وللأبيات التي تستجيب له. فالشعر يزيد الواقع حياة، ويمسك به في صيغ، ويسقطه في صورة موجودة في الذهن»[2]. فالمتعارف عليه أن الحدَّ المشهور للصِّدق هو مُطابقة الواقع، وللكذب مخالفةُ الواقع. على هذا الأساس ظل **قدامة بن جعفر** وفيًا لمبادئه فهو « لا يصف إخلاص الشاعر ولكنّه يصف فعالية قول يجيد ملاءمته للمعنى المقصود. ومهما كان الموضوع، إحساسا أم موقفا أم شخصا ...إلخ فإنّه يشكل الهدف. إن أفضل قول هو ذلك الذي يقدم نسخا أمينا بشكل مطلق. ومن هنا تأتي الفضيلة النموذجية للصدق وللأبيات التي تستجيب له. فالشعر يزيد الواقع حياة، ويمسك به في صيغ، ويسقطه في صورة موجودة في الذهن»[3].

أما فيما يخص الشعرية يرى **قدامة** أنّها «خاصية أسلوبية، تتعلق بطريقة القول أو كيفيته وليس بالقول نفسه، ولذلك فقد عبّرت رؤيته النقدية عن تصورّه للشعرية على أنّها علاقات بنائية بين عناصر الشعر ومكوناته الأساسية، ومن ثم فإنّه لم يغفل أثر البنية البلاغية في رفد العبارات بطاقات تعبيرية، تضفي عليها طابعا مميزا وأثرا نفسيا لاستهان بدوره في توليد الاستجابة الشعرية».[4] أراد قدامة بن جعفر أن « يُخَلِص معاصريه من الفوضى، بتأصيل نظري صار للشعر، يحدد به معيارا متميزا يهدي عملية التذوق والحكم على السواء، ويشد العملية النقدية، إلى عنصر محدد للقيمة الشعرية؛ فيتميز جيّد الشعر عن رديئه، كما يتميز نقد الشعر عن الدراسات اللغوية التي تلتفت– عادة — إلى الغريب، أو الأخبار أو القافية أو العروض، ولكنها لا تنطلق–في النهاية– من تصور محدد لقضية القيمة، مما

---

[1]– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 172.

[2]–جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت،ص:40.

[3] – المرجع نفسه، ص:40.

[4]–مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، ص: 179.

يجعلها –أي الدراسة اللغوية– غير صالحة لأن تقدم معيارا يميز الجيد من الرديء »[1].

لاشك أنّ قدامة ابن جعفر يحاول أن يتفرد برأيه حول هذه المسألة بخلاف معاصريه، فهو يُولي الشكلَ اهتماماً متفردا، فهو يرجع عِلّة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء، من خلال تركيزه على الصناعة، فهي«تبرير لقيمة الشعر. تلك القيمة التي ترتد إلى صورة القصيدة، والتي لا يمكن أن تفهم منفصلة عن عناصرها، والتي يحددها، أخيراً، "علم" يميز الجيد من الرديء في الشعر»[2].

وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت له فيما بعد، وُصف بالقصر والجفاء إلا أننا لا ننكر أنه كان سند للكثير من النقاد، يقول إحسان عباس:« إنّ قدامة بعمله ذلك إنما يريد أن يضع للشعر مخططا منطقيا بقطع النظر عن السعة والشمول وحكم الذوق»[3].

فهذا أحمد مطلوب الذي يرى أنّ **قدامة** « لم ينجح في كتابه ومنهجه كل النجاح، لأنّه أضفى عليه جفافا لا يقبله الذوق السليم، ووضع حدودا ورسوما الشعر العربي»[4]. على الرغم من معارضة كثير من النقاد لرأي أحمد مطلوب وكل من سار في فلكه، قد كان « قدامة أحد البلغاء الفصحاء و الفلاسفة الفضلاء، والنقاد الأعلام، وكتابه نقد الشعر ذو أثر كبير في حركة النقد العربية ونهضته»[5]. فشعرية **قدامة** تمثلها المعاني والصورة العميقة لهذا المعنى المربوط بما تتناوله الشعرية من مواضيع وأغراض متنوعة كالهجاء، المدح، الرثاء و الوصف ثم صرف انتباهه نحو المسائل البلاغية التي تساهم في تحقيق هذه الشعرية . كما شكلت آراء قدامة بن جعفر النقدية إضافة للنقد العربي، و

---

[1]–جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5،1995م،ص:91.

[2]–المرجع نفسه، ص:84.

[3]–إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب،نقد الشعر من القرن 2حتى القرن 8 هـ ، دار الشروق، عمان ، الأردن، ط1، دت، ص: 193-194.

[4]–أحمد مطلوب: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري،وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973م، ص:65.

[5]–مصطفى عبد الرحيم إبراهيم: في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة العربية السعودية، دط، 1998م، ص:190.

ساهت في إخراج عناصر العمود لدى المرزوقي، فارتكز هذا الأخير على مرجعية نقدية لتأسيسه نظريته.

5- ابن قتيبة (ت.276هـ)

إنّ المتابع للقضايا التي كتب فيها **ابن قتيبة** يجد أنّه من الأوائل الذين تعرضوا لقضية (عمود الشعر)، فقد أولاه أهمية كبيرة وتطرق له من زوايا مختلفة بشيء من التفصيل ، مبديا آراءه انطلاقا مما يعرف (الجودة الفنية) واتخذ منها معيارا للاحتكام والمفاضلة بين الشعراء بغض النظر عن أزمنتهم . و في هذا الشأن يقول: « فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه».[1]

لقد قسم ابن قتيبة الشعر إلى أربعة أقسام:«شعر حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا وقصرت معانيه، وشعر جاد معناه وقصرت ألفاظه، وشعر تأخر معناه وتأخر لفظه، وليس كل من عقد وزنا بقافية قد قال شعرا، وإنّما الشعر عند آخر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما»[2]. والمتأمل في تقسيم ابن قتيبة للشعر يتلّمس دون عناء أنّه من المؤسسين لنظرية عمود الشعر. كما أكد ابن قتيبة على « استعمال الألفاظ السهلة البعيدة عن التعقيد وغير المستكرهة والقريبة من متناول الفهم، وتوخي القوافي الحسنة الروي ».[3] ثم يواصل عرض أفكاره لإبراز من خلال عرضه لمجموعة من الشروط وجب توفرها في الشاعر فهو يقول: « والمطبوع من الشعراء من سمع بالشعر، و اقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته واتبعت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتحزر».[4] فالشاعر المجيد من وجهة نظره هو من اتبع هذه الأساليب. والامتثال لسلطة عمود الشعر.

---

[1]-ابن قتيبة : الشعر والشعراء، تح: أحمد شاكر،دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط1، 1982م، ص: 26.

[2]- المصدر نفسه، ص: 64-69.

[3]-المصدر نفسه، ص:104.

[4]-المصدر نفسه، ص:26.

إنّ مصطلح (العمود) أصبح أساس لكل صناعة؛ ومن ذلك ما سماه اللغوي ثعلب(ت291هـ) في كتابة (قواعد الشعر) ب (**عمود البلاغة**) «المرجلة التي يكمل معنى كلّ بيت منها بتمامه ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه، غير قافيته، فهو أبعدها من عمود البلاغة، وأذمّها عند أهل الرواية.. »[1]. و قد التفت المتبصرون من هؤلاء النقاد إلى ضرورة اجتماع الطبع والصنعة في الشاعر المجِيد. فمدرسة الطبع عند العرب هي «المدرسة الغالبة على الإنتاج والنقد العربي، لأنّها أصيلة لديهم بسبب نفسيتهم، وطبيعة حياتهم في صحراء واضحة بسيطة، لا تعرف الضباب، والألغاز ولكونهم أميين لا يكتبون في جاهليتهم».[2] فأنصار هذه المدرسة لا يهتمون بالتعمق في المعاني، وإنّما الشعر عندهم تعبير فطريّ عن المشاعر و الأحاسيس وتصوير صادق للحياة.

كان الخطاب النقدي الذي ساير نشأة عمود الشعر خطابا يحاكي الأنموذج الجاهلي، فالذين نظروا للشعر العربي « بدءا من القرن الثاني للهجري رأوا أنّ الشعر الجاهلي أصل[...] و بقدر ما كانت الحياة تتحول وتبرز نزعة الاستحداث كانت تبرز بالمقابل نزعة الرجوع إلى الأصل والتمسك بثباتها، وكان علماء اللغة يتشددون بالتالي في نقد الشعر المحدث انطلاقا من المقاييس التي استخلصوها من الشعر القديم واستنادا إليها»[3]وكان من بين هؤلاء ابن قتيبة وابن سلام الجمحي من الأوائل الذين بحثوا في مفهوم الشعر والشعرية من منظور ثنائية اللفظ والمعنى، وقد حدّد ابن قتيبة مكمن الشعرية ومفهومها من خلال المستويات الأربعة التي حدّدها للشعر(ما حسن لفظه جاد معناه، ما حسن لفظه، ما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، ما تأخر معناه وتأخر لفظه) فيرى أنّ الشعرية تكمن في تقليد النماذج المعروفة من حيث بنياتها وأغراضها، ولا مجال للتجديد والخروج عن المألوف.

---

[1] -ثعلب، أحمد بن يحي: قواعد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت ، لبنان، ط1،1426هـ/2005م،ص:73-4.

[2]-محمد المصري: نظرية الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 1987م،ص:135.

[3]-أدونيس: علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب 2- تأصيل الأصول)، دار العودة بيروت، لبنان، ط3، ج2،1983م، ص:37

لقد شكلت آراء وتصورات هؤلاء النقاد التنظيرية إضافة للنقد العربي، فقد ساهموا في معيرة القول الشعري، من خلال محاولتهم لوضع قواعد و أسس له تحدده وترسم مساره، هذه المحاولات عُدت مرجعية نقدية اتكئ عليها المرزوقي في تأسيسه لنظرية عمود الشعر العربي.

2/ عمود الشعر في التطبيق النقدي:

1- الآمدي (ت370هـ):

يتفق جلّ النقاد على أنّ مصطلح عمود الشعر أول ما ظهر، كان عند (**أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي**) في كتابه الموسوم (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)، وذلك من خلال تطبيقه للنظرية العمودية عند موازنته بين شعر الطائيين. فانقسموا إلى فريقين: أصحاب المعاني والاتجاه الفلسفي يفضلون أبو تمام لدقة معانيه وغموضها، أما أصحاب البلاغة وشعراء الطبع يفضلون البحتري كون عباراته صحيحة ومعانيه واضحة. كما يعدّ (**الآمدي**) من أهم النقاد الذين دافعوا عن أصالة الشعر العربي؛ فالتزم في نقده بعمود الشعر العربي وسننهم في نظم الشعر، وهو أول من جاء بهذا المصطلح، و أخذه معيارا للخصومة بين القدماء والمحدثين.

فالآمدي حين ما أقام موازنته بين أبي تمام والبحتري أقامها « على أساس عمود الشعر واتخذ من البحتري مثالا للمحافظين عليه، ومن أبي تمام مثالا للمفارقين له».[1]ففي ظل احتدام الصراع بين أبي تمام والبحتري أنشأ الآمدي كتاب (**الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**)، وقد ورد على لسانه:« البحتري أعرابي الشعر، مطبوع على مذهب الأوائل، وما فارق **عمود الشعر** المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام»[2].

---

[1]-طه مصطفى أبو كريشة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر،ط1، 1997م،ص:127.

[2]-الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محي الدين عبد الحميد، ، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ط3، د ت، ص: 11.

حاول **الآمدي** أن يقيم أصول عموده على مذهب وطريقة البحتري؛ فهو في نظره أقرب إلى ذوقه و إلى شعر الأوائل؛ شعره كان مرآة عاكسة لعمود الشعر، أما الشعراء الذين يتخذون من التكلف سمة لأشعارهم وعلى رأسهم أبي تمام- أصحاب مذهب البديع-قد اشتهروا بالصنعة وذلك بتوليد المعاني والاستعارات الغامضة، فكانوا بعيدين كل البعد عن عمود الشعر الذي يؤثر المعاني البسيطة الغير معقدة.

والذي يلاحظ على موازنة **الآمدي** أنّه يسعى إلى إثبات قوة و نجاعة مذهب الأوائل-عمود الشعر- وتفوق أصحابها على أصحاب البديع. و الملاحظ أيضا أنّ عمود الشعر استنبط من نموذج الشعر الجاهلي، فقد كان المعيار الأساسي الذي عمل به في رسمه لمعالم عمود الشعر هو الطبع، وتجنب التكلف والغموض في المعاني والألفاظ، ويظهر ذلك في قوله: « وليس الشعر عند أهل العلم به إلّا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعاني باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون مثله، وأن تكون الاستعارات و التمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإنّ الكلام لا يكتسي البهاء والرونق، إلّا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري»[1].ومما هو ظاهر على هذا النص أنّ **الآمدي** يحدد قواعد الشعر ومعالم الأنموذج الشعري المطلوب.

وكان **الآمدي** بالإضافة إلى **ابن طباطبا** من الأوائل الذين تحدثوا عن الصدق في القول الشعري، ففضل **الآمدي** الصدق الفني على الكذب، بقوله:« وقد كان قوم من الرواة يقولون : أجود الشعر أكذبه، لا والله ما أجوده إلّا أصدقه إذا كان له من يخلصه هذا التخليص ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب»[2].

---

[1]-الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص:423.

[2]-المصدر نفسه، ص: 58.

ويقول أيضا « فليس بمعيب له إذا كذب، لأنّ الشعر قد لا ينتفع به، بل يقصد على إحداث ضرر ما، ولكن إذا استطاع الشاعر أن يحقق الصدق فهذه درجة فوق كل الدرجات وغاية مثلى لا تعلوها غاية»[1]. فالنظريات النقدية ترفض كل من خرج عن سمت العرب، وتقصي ما شذ عن القاعدة؛ أي ما يطلق عليه بالمصطلح النقدي(الهامش).

كما ارتكز **الآمدي** على مبدأ حسن التخلص في المعاني أي أن « يستطرد الشاعر المتمكن من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلص سهل يختلسه اختلاسا رشيقا دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى إلا وقد وقع في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما حتى وكأنّهما أفرغا في قالب واحد»[2]. يشترط في حسن التخلص الترابط الوثيق دون أن يشعر المتلقي بانقطاع في المعنى؛ يستعين بها الأديب بهذه الوسيلة الفنية ؛ ليجعل المتلقي ينتقل من معنى إلى معنى دون أن يفقد القارئ ذلك الخيط الرابط للأفكار. فالشاعر المطبوع إذن يتخلص« في بناء قصيدته من معنى إلى المعنى الذي يقتضيه وصولا إلى الغرض أو القصد الذي بنيت لأجله القصيدة بطرائق شتى لا تكسر فكرة استواء النّص أو توازنه القائم على طبيعته منهجه الإبداعي»[3].

الآمدي ينفر من المعاني « الصعبة، والأفكار الدقيقة التي تحوج إلى طول تأمل وتفكر،وإلى استنباط و استخراج»[4]. لأن أهل البلاغة والشعراء الذين ألفوا التطبع لا يَكمُن الفضل عندهم في الإغراق في الوصف ولكن قد يكون « الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك وقرب المأتى، والقول في هذا قولهم، و إليه أذهب»[5]. فهو يجد نفسه أمام مذهبين في الشعر الأول يمثل الطبع.

---

[1]-نجوى صابر: النقد الأخلاقي أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، دط، 1990م، ص:84.

[2]-ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الإرب، دار القاموس الحديث،لبنان،دط، دت، ص:149.

[3]-عبد الكريم محمد حسين: عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه،دار النّمير، دمشق،سوريا، ط1،2006م، ص:101.

[4]-إبراهيم السعافين: النقد الأدبي والعروض للصف الثاني ثانوي، وزارة التربية والتعليم،عمان، ط2، 1999م، ص:5.

[5]-الآمدي: الموازنة الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص: 04.

وعلى الرّغم من أنّ **الآمدي** صرح أنّه سيحكم بين البحتري وأبي تمام على أساس الموازنة، إلّا أنّ هذا كان ظاهرا، أما باطنا فكان منحازا لعمود الشعر و أصحاب النظرة السلفية –البحتري على وجه الخصوص–. لأنّ **الآمدي** في الأصل أوجد عمود الشعر خدمة للبحتري وإنصافا له. يجب أن ننوه هنا أنّ مصطلح (عمود الشعر) الذي ذكره في كتابه الموازنة بصيغته الصريحة في أكثر من موضع ، كان القصد منه قِوام الشعر وملاكه ، والمرجعُ في ذلك أشعار العرب القدماء في معانيها وصياغتها وصورها.

وعليه يمكننا القول أنّ **الآمدي** له قصب السبق حول تسمية (عمود الشعر) وحدده بالصفات السلبية وأورد ما تورط فيه أبو تمام من تعقيد، وألفاظ مستكرهة، وكلام وحشي، وإبعاد في الاستعارة، واستكراه في المعاني، مما لو عكسنا تلك الصفات لأصبحت صفات البحتري في شعرِه.

2– القاضي عبد العزيز الجرجاني(ت.392هـ)

لم يتطرق **الجرجاني** لعمود الشعر كمصطلح له أصوله، وإنّما تطرق له في معرض حديثه عن الأساسيات التي تُحدد فحولة الشعراء والمفاضلة بينهم. و كانت العرب « إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّمُ السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وَبدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائرُ أمثاله وشوارد أبياتهِ»[1].

قدم (**القاضي عبد العزيز الجرجاني**) هو الآخر كتابا أسماه (**الوساطة بين المتنبي وخصومه**) وضع فيه (**أبا الطيب المتنبي**) تحت مسطرة النقد، و ناقش فيه الكثير من الأحكام النقدية و عرّج على خصائص الشعر العربي، كما أشار إلى (عمود الشعر ونظام القريض) في قوله : « ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذ حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[2]. فسلك (القاضي) بذلك منهجا نقديا آخر، غير الذي سلكه من قبله، تمثل في إيراده

---

[1]– عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص: 38.

[2]– المصدر نفسه، ص: 38.

للعناصر التي ينبني عليها العمود في نظره، فذكر أنّ العرب « كانت تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلك السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبَّه فقارب، وبَدَهَ فَأَغْزَرَ، ولمن كثُرت سوائر أمثاله، وشواردُ أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض. وقد كان يقع ذلك من خلال قصائدها ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمدٍ وقصد؛ فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسمَّوهُ البديع... »[1]. يرتكز عمود الشعر في نظر **الجرجاني**؛ على المقاييس المعروفة لعمود الشعر، وهي كالتالي:

-شرف المعنى وصحته.

- جزالة اللفظ واستقامته.

- الإصابة في الوصف.

-المقاربة في التشبيه.

- غزارة البديهة.

- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.

ومما يحسب لصاحب الوساطة أنّ رؤيته لعمود الشعر تطورت على ما كانت عليه من قبل، حيث أسس له عن طريق المفاضلة بين الشعراء عامة، ولم يضعها في نطاق ضيق كما فعل **الآمدي** الذي حصرها في الشعر القديم وشعر البحتري على وجه الخصوص. ولهذا اتسمت رؤية الجرجاني بالانفتاح.

[1]-عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص: 38.

ويمكن القول بأنّ **الجرجاني** لم يتطرق إلى مصطلح عمود الشعر بلفظه الصريح ، وإنما اكتفى بالإشارة إليه بطريقة سطحية، من خلال ذكره لستة عناصر منها وجوب توفر الجزالة والاستقامة في اللفظ وكذا الشرف والصحة في المعنى ...

المبحث الثاني: دعائم نظرية عمود الشعر عند المرزوقي(ت421هـ):

اتضحت معالم عمود الشعر أكثر مع **المرزوقي** في مقدمة كتابه **(شرح ديوان حماسة أبي تمام)**، فقد حوت مقدمته العديد من القضايا النقدية المهمة التي عالجها المرزوقي، من بينها عمود الشعر، كما اكتملت معه النظرية بصورتها النهائية في النقد العربي القديم، حيث مَثَلَ« مرحلة النضج في استقرار أبواب عمود الشعر ومتعلقاته، نظرا لتحديده عيار العمود ووضع المقاييس لأبوابه»[1].إنّ التخريج النهائي لنظرية عمود الشعر كان على يد **المرزوقي**، حيث وضع له تصورا متكاملا، يقول المرزوقي في مقدمته « الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه ومراسم إقدام المزيفين على ما زيفوه ويعلم أيضا فرق ما السمح على الأبي الصعب»[2].

وتتلخص نظرية عمود الشعر عند (**المرزوقي**) في قضايا سبع على حدّ قوله «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرة سوائر الأبيات وشوارد الأمثال، والمقاربة في التشبيه، و التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، و مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما»[3]. **المرزوقي** حدد للشاعر طريقا ومعيارا قارًا ثابتا واضحا، فهذه المقولات السبع هي المعايير التي يجب أن يتبعها الشاعر، وبها تُعرف شعرية القصيدة من عدمها. فقد أقر المرزوقي بعض المعايير التي ذكرها (**عبد العزيز الجرجاني**) في وساطتها وأضاف إليها، فالعناصر الأولى التي ذكرها **الجرجاني** تمثل الأبواب الأربعة الأولى لعمود الشعر عند **المرزوقي**، وهي : شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه.

---

[1]-محمد بن مريسي الحارثي: عمود الشعر العربي، النشأة والمفهوم، دار الحارثي للطباعة والنشر، الطائف، 1996م، ط1، ص:215.

[2] -المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح:أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، دط،1997م،ص:8-9.

[3]- المصدر نفسه، ص: 09.

و لم يكتفي بذكر هذه الأبواب فحسب-المعايير السبع- وإنّما فضل أن يتبعها بالشرح والتحليل. يوضح (**الربداوي**) ذلك بقوله:« فأخذه (أي العمود) وزاده توضيحا وخطا به خطوة أخرى نحو الجلاء والوضوح، حتى إذا ما جاء المرزوقي خطا الخطوة الثانية، فرسم عناصره ووضح مفهومه، وقعّد له، وفصّل في معاييره، فكان كأنه هو الذي أوجده، وإن كان قد سبق إليه»[1].

يقر **المرزوقي** السنن التي يجب على الشاعر إتباعها لكي تتوفر له شروط القول الشعري. وربما بدا لأول وهلة أنّ « المرزوقي عاد يكرر الثنائيات السابقة من مثل اللفظ والمعنى والصدق والكذب والطبع والتكلف، لكن هذه الثنائيات كانت تقتضيها طبيعة مقدمته، وأضاف إليها ما أسعفه به فهمه وتصوره حتى أنّ مقدمته لتعد أنموذجا جيدا في البناء الجديد على أسس قديمة»[2]. فما توصل إليه **المرزوقي** يعد بمثابة خلاصة الآراء النقدية وزبدتها في القرن الرابع الهجري.

تتكامل « الرؤية وينتهي العرض، فلا يقدم أحد من المتأخرين على المرزوقي ليقدم وجهة جديدة أو نظرة مستقلة، وصار كل من أراد شيئا على صلة بها يرجع حتما إليه»[3]. لقد كانت نظرية عمود الشعر أول صياغة للشعرية العربية، ممثلة في المبادئ السبعة: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم و التآمها على تخيير لذيذ الوزن، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ والمعنى. وهذه العناصر السابق ذكرها معروفة الملامح عند جمهور النقاد **كالجرجاني** و **الآمدي**، وربما لهذا اعتمد **المرزوقي** في تحديد عناصر العمود عليهم.

---

[1]-الربداوي: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، دار الفكر، دط، دت، ص:411.

[2]-إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر-والتوزيع ، عمان، الأردن، ط2،1993 م، ص:398.

[3]- حسين نصار: نشأة عمود الشعر وتطوره، مجلة أقلام، العدد 1980/11م، ص: 48.

حدد **المرزوقي** مصطلح عمود الشعر ضمن ثنائية اللفظ والمعنى وكانت له رؤية خاصة تجمع بين لأهمية اللفظ والمعنى وأشار أيضا إلى انتقال المعنى من النثر إلى الشعر يُكون الاستعارة التي بدورها تضفي على المعاني خصائص تصويرية مختلفة.

أركان عمود الشعر عند المرزوقي:

1-شرف المعنى وصحته:

الشرف في اللغة يعني:« الحسب بالآباء والشرف يشرف شرفا وشُرفة وشَرفة وشرافة فهو شريف، والجمع أشراف غيره. والشرف والمجد لا يكونان إلا بالإباء ويقال رجل شريف ورجل ماجد له أباء متقدمون في الشرف، والحسب والكرم يكونان وإن لم يكن له آباء لهم شرف، والشرف من الأرض: ما أشرف لي شرف فما زلت أركض حتى علوته، والشرف العلو والمكان العالي»[1] .

يقول الشيخ **الطاهر بن عاشور** في باب شرف المعنى « يكون من أحاسن المعاني المستفادة من الكلام بأن يتلقى فهم السامع المعنى مستغنيا به في استفادة الغرض الذي يفاد به...وطريقة صوغ المعنى الشريف هي أن يلحظ البليغ ما يجيش في نفسه ويكفيه بأحسن صورة يرى أنّها تقع لدى السامع موقعا حسنا يفي بمراد الشاعر ويليق بالغرض»[2] فشرف المعنى، المقصود منه سموّ المعنى في مناسبته لمقتضى الحال، يتطابق مع فكر العقل السليم، ويُعرض بذلك المعنى في أحلى صورة .

و كان **عبد الرحمن غركان** تحدث عن هذه القضية المتمثلة (شرف المعنى) والتي قصد بها « سمو المعنى في مناسبته لمقتضى الحال ذالك السمو الذي يرتضيه العقل السليم والفهم الثاقب»[3].أي أداؤه للغرض الذي يعالجه بأمانه ووضوح.

---

[1]-ابن منظور : لسان العرب، مادة (شرف).

[2]-الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور:شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، دار الكتب الشرقية، تونس ، دط، دت، ص:57.

[3]-ينظر: رحمن غلكان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص:138.

2- جزالة اللفظ واستقامته:

أمّا العنصر الثاني فهو **جزالة اللفظ واستقامته،** إنّ اللفظ في عمود الشعر ينبغي أن يتوافر شرطان الجزالة والاستقامة، فجزالة اللفظ فإنها تعني « صلابته في موضعهِ,و قوتهِ في قدرتهِ على العطاء الكريم من جهة إشارة لفظه إلى الكثير من المعاني، و القوة المؤثرة بما تحمله من طاقة تناسب الغرض الشعري، الذي جلبت من أجله و أغلب الأغراض التي تقتضي جزالة اللفظ هي الفخر و المديح وليس اللفظ الجزل محصورا للأغراض المذكورة بل يمكن أن تكون الجزالة قائمة في أي فن من فنون الشعر إذا صدرت عن شاعر أعرابي ، القوة و الجزالة جزء من طبعه و حياته»[1]. القوة والشدة والمتانة هذا ما نعتمد عليه في تحديد جزالة اللفظ، ولا يشترط أن يكون مصدر هذه الجزالة غريبا أو مبتذلا لكن يشترط أن تكون مفهومة وبعيدة كل البعد عن كلام العوام.كما يعتمد العنصر على شرط ثان يتفق مع أصول اللغة وقواعدها المعلومة، وهو الاستقامة فأي مخالفة لقاعدة من القواعد النحوية و الصرفية يُحدث خللا في استقامة اللفظ.

وقد برر (**الباقلاني**) هذا الشرط بقوله أنّ: « الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة عن المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن ولا مستنكر المورد على النفس، حتى يتأبى بغرابته في اللفظ عن الإفهام، أو يمتنع بتعويص معناه عن الإبانة»[2].

ولعلّ الشواهد النقدية المبثوثة في المتنون النقدية تتفق على أمر مهم هو أنّ « معظم النقاد العرب يميلون إلى السّهولة والوضوح ولا يكون ذلك إلّا بواسطة اختيار الشاعر لألفاظه اختيارا دقيقا، بحيث تكون بعيدة عن التقعّر والغرابة، وأن تكون بنيتها وطبيعتها أقرب إلى السلاسة والتداول»[3].

---

[1]-عبد الكريم محمد حسين :عمود الشعر قيمة ووظائفه وأبوابه ، دار المنير، دمشق،ط1،2003، ص: 156.

[2]- الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: سيد صقر، القاهرة، مصر، 1954م، ص: 178.

[3]-خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، دط، دت، ص: 89.

3- الإصابة في الوصف:

ومما يحرص عليه **المرزوقي** وهو يرسم عناصر عمود الشعر الإصابة في الوصف، يقول :« وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقا في العلوق، ممازجا في اللصوق، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه فذلك سيما الإصابة فيه»[1]. فقد جعل **المرزوقي** الذكاء وحسن التمييز من معايير الإصابة في الوصف، وذلك من أجل إيصال الشاعر الفكرة إلى المتلقي مفهومة دون أي تعقيد.

وبذلك أرجع **المرزوقي** الإصابة في الوصف إلى « ذكاء الشاعر في اختياره الصفة التي تلصق، ولا تنفصل عما وضعت له، وأنّ معيارها عند المتلقي يكمن في ذكائه وحسن تمييزه الإصابة في الوصف أو ملاحظتها»[2]. فالشاعر البارع هو من يقول في الموصوف فيصيب، في أسلوب يتوافق و مواصفات الموصوف أي الدقة والمطابقة في وصف الشيء، وعليه فالإصابة في الوصف تحدث عندما يقدم الشاعر تصويرًا مطابقًا لما هو عليه في الواقع ، «ما يستوعب أكثر من معاني الموصوف، حتى كأنّه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك»[3].

قد ذكر **أحمد مطلوب** أنّ أجود الوصف هو الذي « يحكي الموصوف حتى يكاد يمثله عيانا للسامع وذلك حين يأتي الشاعر بأكثر معاني ما يصفه وبأوضحها فيه وأولاها بأن تمثله للحس، ومثلما قال بعض النقاد إن أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا»[4]. و المقصود هنا أن يكون الوصف مطابقا تماما للواقع حتى يتخيل السامع أنّه وسط ذلك المكان الموصوف أو أنّه عاش في ذلك الزمن المذكور.

---

[1]-المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ،ص:09.

[2]-عبد الكريم محمد حسين: عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ص:163.

[3]- أبو الهلال العسكري: الصناعتين، تح:على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه ، مصر، دط،دت،ص: 128-129.

[4]-أحمد مطلوب: دراسات بلاغية ونقدية، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، دط، 1978م،ص:439.

4-المقاربة في التشبيه:

ويرى **المرزوقي** أنّ « عيار المقاربة في التشبيه؛ فالفطنة وحسنُ التقدير، فأصدقه مالا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، ليَبينَ وجه التشبيه بلا كلفة».[1] **المرزوقي** لم يخرج في هذا الباب عن المفهوم البلاغي العام للتشبيه، لأنّ التشبيه هو عقد صلة بين شيئين لوجود صفة أو أكثر يشتركان فيها، وهذه الصفة اصطلح عليها (وجه الشبه)، وكلما كان هذا الأخير واضحا جليّا كان التشبيه قريبا إلى حد التلازم، وكلما كان وجه الشبه فيه شيء من الغموض والالتباس،كان التشبيه بعيدا. فأصدق التشبيه عند **المرزوقي**« ما لا ينتقض عند العكس وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما أكثر من انفرادهما ليتبيّن وجه التشبيه بينهما بلا كلفة، إلّا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به، واملكهما له، لأنّه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس»[2]. شعرية المعيار وعمود الشعر تلح على الوضوح فهو غايتها، فتقوم على البيان والتبيين بعيدا عن الغموض والالتباس.

5-التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن: أي أن تكون أبيات القصيدة متلاحمة كأنها بيت واحد « تسالما لأجزائه وتقارنا لأن النفس تطرب لصواب تركيب القصيدة ولوها من زحاف أو علة ومعيارهما الطبع واللسان»[3].

يعد الوزن سببا من أسباب التحام القصيدة، لأنّ « لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، و يمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال منظومه، فهذه الخصال هي عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها و بنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظّم والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها بقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان»[4]. عيار هذا العنصر عند **المرزوقي** « الطبع

---

[1]-المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص:9-10.

[2]-الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور:شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام،ص:09.

[3]- المصدر السابق، ص: 10.

[4]- المصدر نفسه، ص: 09.

واللسان فما لم يتعثر الطبع بأبية وعقوده، ولم يحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمر فيه، واستسهلا بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه، وتقارنا »[1].

6-مناسبة المستعار له للمستعار منه:

يَعتبر **المرزوقي** أنّ « عيار الاستعارة الذهن والفطنة»[2]، يستمد هذا العنصر أهميته في عمود الشعر كونه سُبق **المرزوقي** إليه من عدد لا يستهان به من النقاد اللذين كانوا يطالبون بالمناسبة بين المستعار منه والمستعار له، فالناقد **محمد حسين** يرى أنّ **المرزوقي**« لم يتحدث عن الاستعارة من جهة بلاغية تعليمية بل تناولها من جهة طبيعتها في السبك الشعري بالنظر إلى أنّها عنصر شعري يعدا جزءا من منظومة شعرية معقدة، وحاول دراستها في البنية الشعرية وفي سياق الجملة أي يدرسه في حركته العضوية، وارتباطها بذكاء الشاعر وفطنته في اختيار استعاراته ومدى المناسبة بين المستعار والمستعار له والالتئام بين هذين العنصرين»[3].

إضافة إلى ذلك فهو حينما يتحدث عن هذه القضية فهو يحاول بطريقة غير مباشرة الإشارة إلى العلاقة الحميمية بين المشبه والمشبه به في الاستعارة، ويصر على أنّ هذه العلاقة قوية وواضحة يحتل فيها وجه الشبه المكان الظاهري للمخاطب وهو الشيء المطلوب في التشبيه ولكنه أساسي بدرجة أكبر في الاستعارة ذلك أن هذه الأخيرة تقتضي أحد الطرفين محذوف بينما التشبيه يتطلب وجود كلا الطرفين.

نظر النقاد في أشعار الجاهليين فرأوا الشاعر الجاهلي يعمد إلى « تصوير الواقع، والاقتراب من الحقيقة ما أمكن، بل إنه كان يصرف همّه كله في أن يأتي للشيء بالصورة الحسية الموازية له، المتطابقة

---

[1]- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص:12.

[2]-الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور:شرح المقدمة الأدبية، ص: 10.

[3]-عبد الكريم محمد حسين: عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ص:178-179.

معه جزئيا وكليا؛ لهذا طلب النقاد الواقعية والصدق الواقعي في التصوير الشعري»[1]. كان الشعراء القدامى يولون الحقائق كل الأولوية في أشعارهم، فنجدهم يتغنون بالطبيعة، ويبكون على الأطلال، ويتغزلون بمن يحبون، يستحضرون الأحاسيس الحقيقية من خلال شعرهم بل ويصورونها تصويرا.

لقد ألحّ النّقاد على ضرورة الإيضاح في« مختلف فنون الشعرية وضروبها، فالاستعارة مشروطة بالقرب بين طرفيها حفاظا على وضوح الدّلالة كما أنّ التجنيس مفتوح له باب الشعر والقول إذا كان مجبول عن طبع في منأى عن الصّنعة حفاظا لليسر والسّهولة. ورّد أعجاز الكلام على ما تّقدمها مبنيّ على إنباء أوّل البيت ما سيضفي عليه آخره وتنويع إيقاع المعنى من خلال عناصر كالالتفات والاعتراض والرّجوع والتّضمين من شأنه أن يوضّح هذا المعنى أو ذاك في علاقته بغيره، ائتلافا واختلافا تحقيقا لمقتضى الفائدة وجلب المنفعة من خلال وظيفتي الفهم والإفهام التّي اشترطها العلماء بالشّعر والواقع والظّرف آنذاك[2]».

ومثال على الاستعارة القريبة الواضحة، هو ما ظهر في قول (أبي ذؤيب الهذلي):

وَ إِذَا المنيَـــــةُ أَنْشَـــــبَت أَظْفَارَهَـــــا

أَلْفَيْـــــتَ كـــــلَّ تَمِيمَـــــةٍ لَا تَنْفَـــــعْ.

فالموت كالحيوان المفترس الذي ينقضّ على فريسته.

7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية:

وعن معيارها يقول "**المرزوقي**": « وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، طول الدربة ودوام الممارسة، وإذ حكم بحسن التباس بعضهما ببعض لا جفاء في خلالها ولا نُبْوَ ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني، قد جعل الأخص للأخص، والأحسن

[1]-وحيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي،منشورات اتحاد الكتاب، دط،1997م، ص:107.

[2] -حطاب بن شهرة: مفهوم الشعرية بين الآمدي وأدونيس مقاربة في الأصول والمرجعيات، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة ابن خلدون ، تيارت،1436 هـ/1437هـ-2015م/2016م،ص: 87.

للحسن، فهو البريء من العيب، فأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلة في مقرها مجتلبة لمستغن عنها»[1].

مشاكلة اللفظ للمعنى عند **المرزوقي** يحتاج من الشاعر طول الدربة ودوام الممارسة، فاللفظ يجب أن يكون له « موقع خاص به يؤدي من خلاله غايته ويحيط فيه بمعناه، ويعبر عنه تعبيرا كاملا واضحا، وكل خلل في ترتيب الألفاظ، وعدم إيقاعها في موقعها الملائم، كالتقديم والتأخير وما شاكل ذلك يسيء إلى علاقة الالتحام و المشاكلة التي ينبغي أن تقوم بين اللفظ والمعنى»[2]. فالشاعر لكي يكون متدربا ممارسا لفن الشعر لا يمكن له أن يحيد عن هذا العنصر من عناصر عمود الشعر.

خصال عمود الشعر وأبوابه هي « أساس الشعر وقوامه، ومادته التي بها يكون الشعر شعرا، وبغيرها لا يكون شعرا، وهي أساس ترتيب الشعراء في طبقاتهم، وبمقدار نصيب كل شاعر من عناصر عمود الشعر يكون تقدمه أو تأخره بحسب حظه منه»[3]. إذا توفرت هذه المعايير يمكن للقصيدة من الدخول إلى حظيرة الشعرية العربية القديمة، وإن لم يلتزمها الشاعر عُدَّ خرجا عن معايير القصيدة العربية القديمة. « واللّافت للانتباه أنّ هذه المعايير تمّ استنباطها من القصيدة الجاهلية، باعتبارها إبداعا وتجربة في ظروف معيّنة، وسرعان ما تحوّل كلّ ذلك إلى الزامات وجوبية، بحيث لا يمكن الاعتراف بشعرية قصيدة لاحقة إلّا ضمن تلك المعايير السّابقة.

وعليه يمكننا القول أن « المحاكمة الشّعرية تحولت إلى محاكمة معيارية تتقصّى مدى حضور مقولات عمود الشّعر في القصيدة اللّاحقة، لا تهدف إلى محاكمة النّص باعتباره معطى إبداعيا، له خصوصية النّصية، بل تحوّلت إلى محاكمات قبلية أي تغليب تصّورات معيارية هي من خارج النّص الشعري وتغييب راهنه»[4]. لعمود الشعر سلطة على الإبداع، كون هذا الأخير يتم الحكم عليه بناء

---

[1]- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص: 11.

[2]-وليد قصاب: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، المكتبة الحديثة،العين، الإمارات العربية المتحدة،ط2،1985م،ص:235.

[3]-عبد الكريم محمد حسين: عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه،ص:194.

[4]-أحمد بوزيان: الشعرية العربية الجذور والامتداد والتّجاوز، مجلّة البيان، العدد473، ديسمبر 2009م، ص: 29.

على قواعد وواعد تولدت جراء الاطلاع على الشعر الجاهلي، وكذا التركيز على فنياته وجمالياته وتقعيدها، وهذا الأمر أثر على العملية الإبداعية وما تحمله بين طياتها من تحديد ما أدى إلى التمرد على سلطة المعيار.

أصبحت غاية النقاد «وضع معيار لا لمحاكاة الشاعر للطبيعة مظهرًا وجوهرًا، وإنمّا لمحاكاة الشاعر للنموذج القديم مظهرا وجوهرا، فقد اغفل النقاد حرية الشاعر في محاكاته ما شاء من معالم طبيعته الخاصة، وألزموه أن يحاكي ما حاكاه القدماء، وبالطريق التي حاكوه بها أيضا ولو أنهم أجازوا إن يحاكي الشاعر المحدث ما عاينه فيما يحيط به»[1].

وعليه فإن نظرية الشعر العربي، التي يمكن أن يصطلح عليها باسم الشعرية العربية، هي المنهاج الرئيسي الذي يعتمد عليه في تأسيس ديوان العرب وكذا المدونة النقدية العربية ولم يكن وجود النقد التنظيري من فراغ وإنما تم جمعه وتدوينه و توثيقه من أفواه الحفظة في القبائل القديمة ثم تم تقعيده وفق ما يتناسب مع العمود الشعري.

لقد لامس النقاد العرب القدامى مفهوم الشعرية، وذلك من خلال وضعهم معايير وقوالب، وكان لازما على الشعراء اللاحقون أن يكيفوا منتوجهم الشعري وفقها. كما أنّهم ربطوا الشعر ب (العلم والصناعة والنظم). فعلى الناقد أن يكون « له المراس، والدربة، وطول النظر في آثار السابقين، وعليه أن تكون أحكامه النقدية ممّا جرت عليه العرب في الحكم على الشعر لفظا ومعنى، وما كانت تقبله من الألفاظ وما لا تقبله، وما كانت تحبذه من دقيق المعاني والصور، والأخيلة وما لا تحبذه عند الشعراء»[2].

في الأخير، ما يمكن قوله أنّ عمود الشعر يُعَدُ خلاصة ما توصل إليه النقاد في الشعر، وعلى رأيهم هو الصورة المثالية التي ينبغي أن تبنى عليها القصيدة. فعمود الشعر هو أساس القصيدة ولا

---

[1]-ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص:77.

[2]-قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، دت، ص: 414.

تقوم إلا به. كما رسم منظرو عمود الشعر العربي صورة الأنموذج من خلال المعايير والأطر التي قالوا بها، ولا بد للشاعر من استحضار هذا الأنموذج والاقتداء به. و أنّ نظرية عمود الشعر التي بدأت تأسيسها مع **الآمدي** في كتابه (**الموازنة بين أبي تمام والبحتري**) ثم بدأت تتضح ملامحها تدريجيا مع القاضي الجرجاني في كتابه (**الوساطة بين المتنبي وخصومه**) حيث رسم معالمها وحددها بنوع من التفصيل، إلى أن استوت مع المرزوقي في مقدمة (**شرح ديوان الحماسة**) الذي قدمها في صورة مكتملة، كما حَاوَلَت نظرية العمود استيعاب الرؤى النقدية حول الأسس التي تنهض عليها القصيدة العربية على مذهب الأوائل. كما أنّه تم النظر للشعرية العربية من منظور عقلي منطقي.

قضية عمود الشعر من القضايا التي أنبنى عليها النقد العربي القديم كله، فمنذ استقرارها عند **المرزوقي** كمعايير وأسس فنية أصبحت طريقا يسلكه الشعراء في قولهم الشعر، مما أدى إلى الوقوع في أسر التقليد باعتبار أنّ هذه المعايير مستنبطة من نصوص سابقة.

المبحث الثالث: عمود الشعر في النقد المعاصر: بين الرفض والقبول.

تتعدد آراء النقاد الحداثيون وتتمايز حول نظرية عمود الشعر بل تصل آراؤهم وتوجهاتهم أحيانا لتبلغ حدّ الصّراع، وربّما التّطاحن خاصة بين طائفتين اثنتين الكلاسكيين و الحداثيين أو ما اصطلح عليهم بأنصار كل جديد ووافد والمتأثرين بالنقد الغربي المعاصر، فالكلاسيكيون يتبنون فكرة العودة إلى الماضي ومحاكاة الشكل القديم (العروض الخليلي) وتعتبره الأنموذج الكامل والأمثل بل تذهب إلى أنّه النموذج الفريد المتميز شكلا ومضمونا. في حين يرى التجديديون الحداثيون أنّ عمود الشعر المتمثل في قواعد مضبوطة هو بمثابة الحاجز المانع لإبداع الشاعر وكبح جماح فكره وذهنه وصوره وإبداعاته، لأنّ قوالبه الجاهزة سلفا لا تؤدي إلّا إلى الجمود والتّحجر وهو ما دعاهم إلى تجاوزه ومحاولة زعزعة بنائه ومقوماته وقواعده وترك هذا الموروث البالي القديم لفتح آفاق واسعة رحبة لإبداعات الشعراء.

أ/ القبول:

إنّ نظرة سريعة إلى أهم الدراسات والمؤلفات النقدية الحديثة التي وقف أصحابها فيها على مقومات الشعرية العربية وبلاغتها التي أساسها عمود الشعر، يتجلى لنا أنّ الكثير من النقاد والباحثين يعتبرون أنّ عمود الشعر هو البناء الأمثل للقصيدة العربية؛ فقد احتوت العقل النقدي بتاريخه الطويل فكرة أن يخضع العمل الإبداعي إلى النظرية العمودية، فما كان سائدا في القديم أنّ مخالفة أبجديات عمود الشعر يعدّ تمردا على أدبيات الثقافة السائدة.

كثيرة هي الآراء التي تعكس الموقف من عمود الشعر، ومنها ما جاء في كتاب (**الموقف من الحداثة ومسائل أخرى) لعبد الله الغذامي**: « لا أعرف شخصيا أي حداثي من شبابنا في المملكة يتنكر للتّراث أو يقلّل من شأنه... و كل ما أعرفه مباشرة من ألسنة الشَّباب ومن مناقشاتهم أنّهم لتراث أمتهم مكبّرون و له مجلّون... أعرف عددا منهم يحفظ قصائد عن الأسلاف، ويستأنس بها وبكتب التّراث لتعينه على التّعبير عن إنسانيته من خلال (اللغة). هذا قول أعرفه عن أبرز شعراء

الحداثة عندنا... ولست أنقله مدافعا عنهم. ولكنّي أذكره تبريرا لوقوفي معهم ...لأنّني لن أقف قط مع أي رجل يشهر عداءة للمعرفة أيا كانت. فما بالك بها إذا كانت تراث أمتي أي وجودي ووجود (الحداثي) أيضا »[1]. إنّ فكرة التشبث بالتراث حسب **الغذامي** عالقة في فكر الكبير والصغير؛ وكأنه يُفْطَر عليها، ويرى أنّ بعض المستخفين المقلين بأهميته المغرمين بالإملاءات الغربية وكل وافد جديد، لا يرون الفرق بينهما سوى كفرق الانتقال من بيت الوالد القديم إلى بيت جديد ويدوسون على كل ما ينطوي عليه ذلك القديم من تاريخ ومشاعر ورؤى وانتماء وأثر، وهذه رؤية مشوهة ومجحفة في حق التاريخ من جهة، وفي حق أسلافنا الذين استطاعوا أن يضعوا أيديهم على أهم القضايا.

ويَعتبر **الغذامي** نظرية عمود الشعر أنموذجا « رائعا للتّواصل المعرفي بين الأجيال والعصور، ويصلح اليوم أن تستمر أنموذجا للتّواصل بين القديم والحديث، والثّابت والمتحوّل، تأكيدا لمنهج طلب الحكمة حيثما وجدت، والاستفادة من خبرات الإنسان حيثما كان، للاستمرار في بناء معرفة أكمل بدل الانغلاق والنّكران والهدم والانقطاع»[2]. قراءة **عبد الله الغذامي** قراءة تراثية، فحسب رأي الغذامي فإنّ نظرية عمود الشعر كانت ولا زالت أداة تواصل تسهل عملية الإنتاج كيفما كانت وأينما كانت.

و كذلك نجد (**إحسان عباس**) أدلى بدلوه بخصوص نظرية عمود الشعر فهو يعتقد أنّ هذه النظرية« رحبة الأكناف واسعة الجنبات وإنّه لا يخرج من نطاقها شاعر عربي أبدا وإنّما تخرج قصيدة لشاعر أو أبيات في كل قصيدة، وقد أساء الناس فهم هذه النظرية وحملوها من السيئات الشيء الكثير ولكنّها أساس "كلاسيكي" رصين، فالثورة عليها لا تكون إلّا على أساس رفض الشعر العربي جملة»[3]. وهذا الرأي شاركه فيه كثير من النقاد المعاصرين من بينهم **عبد الملك بومنجل** الذي يرى أنّ (النظرية العمودية) « نشأت وترعرعت وبلغت رشدها، في ظروف ازدهار فكري وأدبي ونقدي لا

---

[1]- عبد الله الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط2،1412هـ- 1991م، ص: 11-12.

[2]- عبد الملك بومنجل: الثابت والمتحول في نظرية عمود الشعر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، العدد الخامس، 2005م، ص382.

[3]-إحسان عباس : تاريخ النقدي الأدبي عند العربي ، ص: 412.

مثيل له في تاريخ الأمّة، وأنجزها رجال هم الأوثق صلة بروح هذه الأمة والأكثر فهما للغتها وإدراكا لعبقريتها وأسرار جمالها، خلافا للظّروف الّتي نشأ فيها ذلك الموقف وذلك الانطباع. كما أنّ هذه النّظرية في جوهرها اكتشاف لقوانين سارية لا فرضها، وتحصيل حاصل لا طلب حصوله» [1]. إذن **بومنجل** يقصد أنّ نظرية عمود الشعر نظرية متكاملة الأركان ، فرضت نفسها فباتت سارية بشكل طبيعي.

إذن التراث القديم كان ولا زال في أعين أنصار عمود الشعر رمز الأسلاف المكتمل، من حيث السمات والأهداف والقيمة الفنية، لذلك دعوا إلى احتضانه حفاظا على الملامح العربية وأصولها أمام ما آل إليه تنوع الثقافات اليوم. كما أن في الوجدان العربي يتواجد عامل آخر مهم يتمل في نظرة العرب إلى الشعر؛ فالشعر عند جمهور الأدباء والنقاد هو ديوان العرب ورمز الفخر والتباهي بواقعهم وماضيهم الزاخر بالثقافة وتنوعها.

ب/ الرفض:

لا شك في أنّ هناك فترات ومراحل في تاريخ الأمم والشعوب يبدو فيها التغيّر أمرا محتوما، وتبلغ فيها الأوضاع والظروف إلى حدود تدفع على السأم والاشمئزاز فتزداد الحاجة إلى البحث عن البديل الذي يلبي طموح الأمم والشعوب، غير أنّ مسألة الطموح إلى التغيير والتجاوز والتمرد على السائد تكتسي طابعا خاصا وخطيرا في المجتمع العربي، وليس من السهل إحداث التغيير. فشهدت الساحة الأدبية العربية تغيرات و تحولات جذرية خلال مطلع القرن العشرين، فظهر الأدب العربي أكثر حراكا و انفتاحا وتطورا، ولا يزال يتجه باستمرار نحو التحوّل، تمثل في البحث عن نظرية جديدة للأدب فحواها تمرد وتجاوز الكاتب لكل ما يجعل عمله الأدبي مقيّد بقوانين و معايير ثابتة تمارس عليه سلطة الرقيب كما فعلت الشعرية التقليدية. فابسم الحداثة والتجريب تم خلخلة النظام السائد و أصبحنا نتحدث عن نماذج جسدت نمطا من الخروج على القواعد الكلاسيكية مثل: (الشعر الحر، قصيدة النثر، القصيدة الومضة، الأدب الهامشي، ....) هذا النّص الأدبي الجديد الذي

[1]- عبد الملك بومنجل: الثابت والمتحول في نظرية عمود الشعر، ص: 383.

استطاع أن يقاوم اشتراطات بقائه رغم كل العنت الذي لاقاه وكل النقد الذي وقع عليه، وكل أصوات الرفض التي طالته، واكتسح رغم ما سبق ذكره كل المنابر الأدبية ويملأ ملكوت الأدب العربي حضورا.

و المتعمق في جل الدراسات المعاصرة لتراثنا النقدي، يجد أنّ بوادر الرفض الأولى هي رفض القالب الشعري القديم، فصِنْف من النقاد والباحثين المعاصرين يرَون أنّ عمود الشعر يقتل شعرية النّص، ويجعل عملية الإبداع تضمحل تدريجيا بفعل قواعده ومعاييره المقيدة للمبدع، لذلك رفضوا عمود الشعر العربي رفضا تاما و دعوا إلى التخلي عن أيّ نزعة معيارية ونبذوا القوالب الجامدة وهيمنة الذائقة التقليدية التي تضعهم في محل المقلدين. فالشاعر « إذا وضع أمامه هذه القواعد ليلزم طبعه إيّاها، ويفرض على خاطره حدود رسومها. فإنّه سوف يجد نفسه مقيدا إلى حد كبير، لا يستطيع الانطلاق والتّحليق»[1]. الشاعر إذن غير مطالب بإتباع ما سبق ذكره من قواعد لأنها مجحفة في حق القول الشعري، وتمنع المبدع من أي إبداع جديد، فهذا الرأي عمل على خلخلة أسس النظرية النقدية القديمة.

لقد أفرد الدكتور **محمد مصطفى هدارة** في كتابه (مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة) مبحثا سماه(عمود الشعر ونهج القصيدة)حيث رأى « أنّ عناية عمود الشعر بالجزئيات دون أن يرسم معالم شاملة لأسرار الجمال الفني، ضيق أمام الشاعر العربي فرصة التجديد والابتكار في غير جزئيات التعبير، و جعلته محصورا في دائرة المعاني الجزئية، وحدود الصنعة اللفظية. ولهذا وجدنا أن معظم الشعر العربي قوالب متكررة في الإطار العام للقصيدة...ذلك أن عمود الشعر حصر طرائق القول في نطاق ضيق محدود، مما حتم على الشعراء توجيه طاقتهم ناحية المعاني الجزئية، والصنعة اللفظية»[2]. فالشاعر أصبح مقيدا ببنود عمود الشعر تقييدا مفروضا يمنعه من أي ابتكارات

---

[1]- محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي(دراسة تحليلية مقارنة)، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1958، ص: 190.

[2]-المرجع نفسه، ص: 191.

أو إضافات، ومن شدة قوة هذا القيد صب الشعراء اهتماماتهم نحو المعاني الجزئية والصنعة اللفظية حتى بات الشعر واحد.

ولعلّ نظرة خاطفة في كتابات الناقد **أدونيس** يتراءى لنا أنّ الشعر بالنسبة له هو رؤيا وكشف وخلق« فمن طبيعة الشّعر الذي هو نبوّة ورؤيا وخلق أن لا يقبل أي عالم مغلق نهائي وأن لا ينحصر فيه، بل يفجره ويتخطاه؛ فالشّعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له»[1]. فالشعر في نظره ضرب من النبوة ، كون الشاعر له القدرة على النفاذ من عالمنا إلى عالم آخر، و الجمع بين الأضداد والمتناقضات مما يخلق مفارقة وخرقا للمألوف.

وسر الشعرية هو أن « تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم والأشياء بأسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد- والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر»[2]. يضغط المعيار على المبدع فيعرقل عمليته الإبداعية نتيجة تجاوزه لخصوصية الإبداع والمبدع، وهذا نتج عنه رد فعل رافض للحدود التي رسمها المعيار والرغبة الشديدة في التحرر أثناء ممارسة الكتابة الإبداعية، وممارسة هذا النشاط تتطلب تجاوز الثبات والسكون الذي بناه المعيار إلى الكتابة المفارقة التي تنبني على التمرد ، التخطي، العدول والتجاوز.

تطرق **أدونيس** لقضية عمود الشعر أيضا في غير موضع بقوله:« إنّا لا نرفض الشعر القديم من حيث هو شعر، بل نرفض أن نبدع ضمن أطره الفنيّة والثقافية التي صدر عندها»[3]. فأدونيس لا يرفض الشعر ككل، وإنّما يرفض تلك النظرة التقديسية للشعر العربي القديم؛ التي تعتبره النموذج الذي يجب على كل شاعر أن يحاكيه، ففرض هذا النموذج واستنساخه في ضوء الحداثة والتطور هو محاصرة للمعنى الشعري وبالتالي هو قتل للشعر.

---

[1]- أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005م، ص: 43.

[2]-أدونيس ، علي أحمد سعيد : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 78.

[3]-المرجع السابق، ص:255

كما يعتبر أنّ تجاوز الماضي لا يعني تجاوزه على الإطلاق، وإنّما يعني تجاوزا « لأشكاله ومواقفه و مفهوماته وقيمه التي نشأت كتعبير تاريخي عن الحالات و الأوضاع الروحية والثقافية والإنسانية الماضية، التي يتوجب اليوم أن يزول فعلها بزوال الظروف، التي كانت سببا في نشوئها. فلم يعد الشاعر العربي ينظر إلى الماضي كنموذج للكمال، أو كقدسية مطلقة صار الماضي يهمه بقدر ما يدعوه إلى الحوار معه»[1]. فالشاعر المبدع يجب أن يتخلى عن قضايا الماضي شكلا ومضمونا ويصب اهتمامه على قضايا عصره.

إنّ النّص الأدبي ليس معطى قارا وثابتا، إنّما يواكب هذا الأخير التغيّرات و التحولات التي تحدث في كل زمن؛ فالشعر عند **أدونيس** متغير متحول لا ثابت خاضع للمقاييس، إبداع لا إتباع، و يقوم على اللا قياس واللا حكم وعلى السؤال لا الإجابة. فلكلّ خطاب أدبي ميزات تجعله مختلفا عن غيره وتسهل عليه عملية إنشاء وتوليد شعرية خاصة به وحده، وهذا ما جعل المبدع يتجاوز ويتخطى المعيار القديم ويبدع بكتابات جديدة لها مقوماتها الشعرية الخاصة.

أما (**جودت فخر الدين**) فيَعتبر نظرية عمود الشعر كما انتهى إليها المرزوقي « إنهاء للشعر لأنّها تأصيل يقوم على تمجيد القديم، ويتنّكر لكل توليد وابتكار، وذلك خشية إحداث الخلل في نظام متجانس من الأفكار، قد استقر في العقول»[2]. مبادئ عمود الشعر هي ثوابت فنية تمثل حاجزا يحد الشاعر والشعر ويفصله عن أي تجديد بينما يكمن هدفه الأساسي في تمجيد كل ما هو قديم.

إذن، قضية عمود الشعر قضية لها جذور عريقة برز من خلالها طائفتين من النقاد، ترى إحداهما أنّ النظام القديم هو الأنجع فراحت تدعمه وتتعصب له كونه يحاك الشكل القديم في نظم الشعر والذي يمثل في نظرها النموذج المثالي والكامل من كافة النواحي، بينما تقف الأخرى رافضة للأمر كون قواعد

---

[1]-أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، ص: 60.

[2]-جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجر، ص: 59.

عمود الشعر تشكل حواجز وعراقيل للشاعر؛ فيصبح مقيّد وغير حر في موضوعه المبدع لذلك دعت هذه الطائفة إلى تجاوزه.

الفصل الثاني

شعرية التجاوز والتخطي في الممارسات النقدية-التأصيل الشعري-

المبحث الأول: شعرية التجاوز عند النقاد القدامى

المبحث الثاني: نظرية النظم ومقولة شعرية التجاوز عند الجرجاني

المبحث الثالث: مظاهر التجديد في الشعر العربي القديم

المبحث الأول: شعرية التجاوز عند النقاد القدامى:

تطرأ على حياة الأمم والشعوب تغيّرات تنقلها من حال إلى حال؛ سواء أكان هذا الانتقال من سيء إلى حسن أم من حسن إلى سيء. و الشعر العربي ذو تاريخ مجيد عاش قرونا طويلة وعاشر بلدانا مختلفة، فاتسعت مساحته الزمنية والوطنية وزخر من ذلك بنماذج متنوعة وألوان شتى وفاق الآداب الأخرى، فإنّه لا يوجد مثل هذه السعة في الزمان والمكان. فالمتأمل في هذا اللون الأدبي يَسْتَشعِرُ قيمته عند العرب، والمتتبع لمساره يدرك أنّ بدايته الحقيقية كانت مع العصر العباسي الذي يُمثل مرحلة ميلاد جديدة للحياة العربية عامة والحياة الأدبية خاصة، حيث شهدت البلاد خروجا من البدائية لتفتح عيونها على الحضارة الغربية ولتأخذ طريقها في موكب المدنية المتقدمة، ولم يكن الشعر بمعزل عن هذه التطورات، فمع منتصف القرن الثاني للهجرة برز اتجاه شعري جديد يمثل نقلة نوعية في ميدان التجديد الشعري، يدعو إلى الخروج عن التقاليد والأعراف المتوارثة مواكبا بذلك التّطورات الثقافية والاجتماعية والسياسية الحاصلة في هذا العصر على يد بعض الشعراء من أمثال **بشار بن برد** (167هـ) و **أبي نواس** (196هـ) و**أبي العتاهية** (213هـ) **وأبي تمام** (231هـ) وغيرهم... ورافقته في ذلك الشعرية التي تطوّرت على يد بعض رموز الشعر العربي وأصبحت تركز على النقد التقعيدي كمرحلة أولى لتَتَغَيَّر في مرحلة تالية برؤية مغايرة عما كانت عليه من قبل. ولعلّ من أشهر النقاد الذين يُمكن الإشارة إليهم كونهم أقاموا صرح الشعرية في الدراسات النقدية: **حازم القرطاجني، عبد القاهر الجرجاني**...، والاقتراب منه أكثر عندما نتطرق إلى أهم ممارساتهم النقدية.

1-الصناعة الشعرية عند حازم القرطاجني: (ت684هـ)

ساهمت آراء حازم القرطاجني في تطوّر حركة الشعرية العربية، فقد سلَّط الضوء على جوانب مهمة من الشعر العربي في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، الذي يُعدّ من أهم الإنجازات النقدية التي أسست لصرح الشعر العربي وأعادت له هيبته ومكانته. تُعدُ جهوده من أبرز المحاولات في تشكيل نظرية متكاملة في الشعرية، تستند إلى مجموعة من القوانين والنظم التي تتحكم في عملية إنتاج

النّصوص الشعرية من ناحية، ونقدها وتحليلها من ناحية أخرى. وقد تَمَثَلَت تلك النظم –عنده– في ثمانية عناصر هي: التخييل، والتصوير الحسي، والنظم والتركيب، والتماسك النّصي، التناص، والإغراب و التعجيب، والوزن والإيقاع، والتذوق الفني.

و الواقع أنّ تلك المفاهيم التي أُعطِيَّت للشعر والشعرية عند النقاد العرب القدامى؛ لا يمكن أن تُحَمِل النُّصوص أكثر مما تحتمله، حيث أنّها غالبا ما تُرَكِز على مُبَايَنة الشعر للنثر. في حين نجد **حازم القرطاجني** فارق الحدود التي حدّ بها هؤلاء النقاد الشعر. و يُعدُّ كذلك من أهم البلاغيين الذين ركزوا على قضية الاستغراب و الغموض في الشعر، و هو ما تجلَّى في قوله: الشعر «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النّفس ما قصد إليه تحبيبها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طَلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيّيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتيها الخيالية قوي انفعالها وتأثّرها »[1]. تَتَجَلى هنا النزعة الشعرية **للقرطاجني**، من خلال الربط بين الصدق والمحاكاة وإحاطة كلامه بالغرابة، وبالتالي تكون له القدرة على جمع إيقاع الاستغراب والتعجب لدى المتلقي.

ومما لا شك فيه أنّ موضوع الشعرية يُعدُّ من الموضوعات التي برزت فيها نزعة القرطاجي، فهو أشهر النقاد العرب الذين تمكّنوا من ملامسة الشعرية بمفهومها الأرسطي فقد تَفَحَصَ الشعر بدقة، ووقف على بعض أسراره، من الجانب الشكلي: الوزن والقافية، والجانب الإبداعي: فهو يُقرن الشعر بالاستغراب والتعجب، إضافة إلى عنصر التأثير في المتلقي من حيث التخيّيل. فالشعر« ما حسنت محاكاته وهيئته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته»[2]. و لاشك أنّ اعتماد الشعر على هذه العناصر تسمح له بزيادة القدرة على حسن التخيّيل، و هو ما يجعل تأثيره أقوى؛

---

[1]-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح:محمد الحميد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان ،ط2،1981م، ص:71.

[2] -المصدر نفسه ،ص:71. -

لأنّ صناعة النّص الشعري عند حازم تعتمد على « الفكر، والخيال، وحسن التَّصرف في الأساليب، وجمال التعبير بالعدول والانزياح»[1]. واستطاع أن يُضيف الكثير من الإضافات الجمالية والنقدية ضمن الآراء البلاغية التي كان له الفضل في تأصيلها نتيجة اطلاعه على مختلف الثقافات مَكَنَتْهُ من الوقوف على كثير من الآراء التي لا توافق تَطَلُّعاتِه، فهو يرى في تعاريف النقاد السابقين للشعر كثيرا من القصور والبُعد عن حقيقة الشعر، الذي يمثل فُسحة يستطيع الشاعر أن يجعلها مُتَنَفسا يُعَبِّر به عن آهاته وأحاسيسه، لكن ضَيَّقَته معايير النقاد القدامى فما كان عليه إلّا وضع قواعد و أسس لها متمثلة في مصطلح الشعرية من وجهة نظره « الشعرية في الشعر إنّما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه. وتضمينه أي غرض اتفق، على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع»[2]. فنظم الألفاظ ممثلة في الأقاويل الشعرية وتضمينها للأغراض الشعرية يُعَد من الركائز الأساسية في نظم الشعر إضافة إلى حسن تَمَوقعها في النفس« لأنَّ الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحو بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته»[3]. ولعلّ من الإضافات القوية والتي تَحَدث عنها صاحب المنهاج حول شعرية الشعر والقول الشعري هو ربطه بعنصر مهم من البلاغة العربية والمتمثل في عنصر التخيّيل .

أ- التخييل عند حازم القرطاحني:

المتعارف عليه أنّ المتلقي هو من يُعطي القصيدة الشعرية وجودها، فهي بدونه ليست سوى مجموعة من الحروف المتراصة لا معنى لها، بينما بوجوده تتحقق القصيدة وتبرز غايتها، وهذا بفعل الخيال و التخيّيل الذي عمل على توطيد العلاقة بين طرفي هذه العملية الإبداعية.

---

[1]- بن عيسى بطاهر، نظرية الأسلوب عند حازم القرطاجني، جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، اتحاد كتاب العرب، دط،دت، ص: 91.

[2]-حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص:28.

[3]- المصدر نفسه، ص:19.

فالتخيّيل أن «تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[1]. إنّ التخيّيل في نظر **حازم القرطاجني** هو مجموعة من المعاني والأساليب التي تُثِير الخطاب الشعري، بدأ بصورة تَمَ تَخَيُّلها وصولا إلى صورة تُثير نفسية المتلقي. فموهبة القرطاجني مَكَنَتْه من الجمع بين الأطروحات الفلسفية والنقدية والتي كانت نتيجتها تَكمن في أنّ هذا اللون البلاغي (التخيّيل) هو حلقة تربط بين الشاعر والمتلقي.

ولما كان « المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يُخيل لها فيه من حسن، أو قبح أو جلاله أو خسة، وجب أن تكون موضوعات الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقد»[2]. وعليه فإنّ مهمة الشعر أساسها الفعلي التخيّيل، حيث أنّ فعل التخيّيل يلعب دور همزة الوصل بين الموضوع الشعري وأفق القارئ، فبه ومن خلاله فقط تسهل مهمة فهم الشعر وتبرز أهدافه وسماته وخفاياه.

لقد آمن **القرطاجني** في تحليلاته المتعلقة بالتخيّيل أنّه بمثابة التّصور العام للصناعة الشعرية، ففي الشعر يقع التخيّيل من أربعة أنحاء : « من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن»[3]. فالتخيّيل عند **حازم** لا يأخذ منحى واحدا، بل تتعدد مشاربه فقد أصبح عنده نظرية مكتملة الأركان، تضاهي النظريات الأخرى، لذا أصبح من الصعب اختزال نظريته ، والدارس لها وجب عليه تقسيمها إلى عِدَّة نواح حتى يسهل قراءتها.كما حافظ تعريف **القرطاجني** على الخاصية الذاتية وهي« الوزن والقافية والخاصية العامة هي «التخيّيل في الشعر والتي لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية، التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب والدلالة وفاعلية التّخييل

[1]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:91.
[2]- المصدر نفسه، ص: 71.
[3]- المصدر نفسه،ص:89.

الشعري أو المتخيّل والمحاكاة قائمة على نوع من التناسب بين الموسوعات والمفهومات»[1]. فالتخيّيل هو المعتبر في صناعة الشعر من وجهة نظر **القرطاجي**.

يرى **القرطاجني** أنّ الشعرية ليست بذلك الكلام العادي، أو شكل من الألفاظ (النظم) بل هي « حقيقة الشعر وجوهره، وهي السر الكامن في جوهر الشعر بحيث يمنحه الفنية، و يجعله عملا جماليا وصناعة متميزة. كذلك ظنّ هذا أنّ الشعرية في الشعر إنّما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفقن لا يعبّر عنده في ذلك قانون ولا رسم ولا موضوع»[2]. ولفهم حقيقة الشعر ومعرفة مدى تأثيره في المتلقي عند **حازم القرطاجي**، نجده يشير على أهمية هذا العنصر،كونه يعتمد في جوهر معرفته على فكرة هامة تتمثل في التخيّيل « يبدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء، ولذلك تجد حازما يلح على التخيّيل كل الإلحاح»[3].

فالتخيّيل هو عملية إيهام يُوجهها المبدع إلى المتلقي ينقل من خلالها تجربته الذاتية، كما يهدف إلى إثارته. بل تجاوز حاتم كون التخيّيل خاصية جمالية في النّص الشعري إلى كونه ضرورة حتمية في القول الشعري، ولذلك ذاع صيته بين نقاد (القول الشعري)، كما هو الحال عند الجاحظ الداعم لهذه الفكرة من خلال قوله «إنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكل ما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع»[4]. الغموض صفة تلازم الإبداع، فيصبح النّص حمال أبعاد متعددة.

---

[1]-عبد اللّه الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،قراءة نقدية لنموذج معاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية،مصر،،ط4،1998م ض: 21.

[2]- شيباني رحمة: الشعرية العربية بين القديم والحديث، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبيبكر بلقايد، تلمسان،1433هـ/1434هـ-2012م/2013م، ص: 279.

[3]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1982م، ص: 164.

[4]-الجاحظ، البيان والتبيين، ص: 89.

ب- المحاكاة عند حازم القرطاجني:

إذا كان **لأرسطو** قصب السبق في تطبيق فن المحاكاة على المأساة اليونانية، فإنّ **لحازم القرطاجني** رأي آخر، فهو أوّلُ من طَبَقَها وعمَمَها على ألوان عديدة من الفن القولي في الشعر العربي بصفة عامة، والأندلسي بصفة خاصة، نظرا لكثرة الوصف في هذا اللون البلاغي، وفي ذات السياق يقول **حازم**: « ولهذا نجد أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل، وفي القصص الحسن الاطراد، وفي الاستدلال بالتمثيلات التعليلات، وفي التشبيهات والأمثال والحكم، لأنّ هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين هيآت الألفاظ والمعاني وترتيباتها فيها»[1].

وأردأ الشعر ما كان « قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خاليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه»[2]. فالشعر من وجهة القرطاجي هو الذي يكون خال من الألفاظ التي تعتريها الغرابة، ولا يحمل الصفة الشعرية، حتى ولو كان موزون ومقفى، ولعلّ هذا الأمر من أهم الصفات الرديئة التي يمكن أن تعتريه ،بما في ذلك القبح في المحاكاة والهيئة.

2- الفلاسفة المسلمين:(لمسات فلسفية)

شكّلت الترجمات الأرسطية رافدا هاما للثقافة العربية الإسلامية، وقد تجلى ذلك من خلال المصطلحات التي تسربت للموروث العربي، والتي انعكست بالإيجاب في المؤلفات العربية نذكر منهم:

[1]-حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 71.

[2]- المصدر نفسه، ص: 72.

- **الفارابي**:(ت339هـ) أحد أكبر الفلاسفة المسلمين التزاما بالمنطق الفلسفي، جُل آرائه استوحاها من كتاب (فن الشعر) **لأرسطو**، يعتمد في فكرته على « التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطية، أولا ثم قليلا قليلا»[1].

من خلال عرض الكثير من النماذج ذات الصلة بالشعر العربي، التي تستعمل فيها المعاني الشعرية. للدلالة على تقريب الفكرة من القارئ والاستعانة « بالأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ، أو شيئا أفضل وأخس، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالا أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل هذه»[2] . فلا شك أنّ قوام الشعر وجوهره عنده هي المحاكاة في القول ، وتقسيمه إلى أجزاء وأزمنة متساوية. و **الفارابي** كما هو معروف يعطي مساحة للعقل « وذلك إما بأنّ يكون الإنسان المستدرج لا رؤية ترشده فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخيّيل، فيقوم له التخيّيل مقام الروية، وإما أن يكون إنسانا له روية في الذي يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه يمتنع فيعالج بالأقاويل الشعرية، لتسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة قبل أن يستدرك برويته ما في عقبي ذلك الفعل فيتمتع من أصلا، أو يتعقبه فيرى أن لا يستعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر»[3]. وبذلك يكون التخيّيل الشعري حسب **الفارابي** هو أسلوب توجيهي لسلوك المتلقي؛ يعتمده الشاعر ليوهم المتلقي ويؤثر فيه.

-ابن سينا(ت428هـ):

إذا كان الشعر عند **الفارابي** محاكاة فابن سينا سار على دربه تقريبا فقد اتفق على نفس الفكرة، فمحاكاة الشعر تُعدُّ الوسيلة الوحيدة التي نستطيع أن نفرق بينها وبين النثر والخطابة، والشعر في النهاية هو ذلك الكلام المؤلف من الأقوال الموزونة والمتساوية. و أمّا السبب الذي يجعل الإنسان

[1]-أبو نصرمحمد بن طرخان الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، بيروت، دط، دت، ص: 141.

[2]- أبو نصر محمد بن طرخان الفرابي: إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1948م، 85.

[3]-المصدر نفسه، ص: 68-69.

يستمد قوة شعره من وجهة نظر ابن سينا هو توفر شيئان رئيسيان « السبب الأول الالتذاذ بالمحاكاة (...) والسبب الثاني حب بالناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، فقد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنم يسيرا يسيرا تابعة للطباع، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل أحد منهم وقريحتهم في خاصته وبحسب خلقه وعاداته »[1].

ثم يدعم قوله « والتغيرات الحقيقية تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: إخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[2]. يعدّ التخيّيل أهم عنصر يرتكز عليه الشعر نظرا للطابع الوجداني الذي يخلفه في نفسية المتلقي، بعيدا عن العقل لأنه يخاطب الشعور، فهو محرك العاطفة نظرا لقوة المحاكاة التي تعتريه، في حين أنّ وسيلة الشعر تكمن في تجريد النفس من عنصر الاختيار والإرادة، فالشعر يصل إلى النفس مباشرة، دون تدخل العقل. فهو لا يشترط لا الصدق ولا الكذب، وهذا ما أدى بابن سينا إلى الفصل بين التخيّيل والصدق من خلال قوله: الناس « أطوع للتخييل منهم للتصديق»[3]، فأغلب الناس بمجرد سماعه للتصديقات فإنّه يستكرهها لا لشيء إلا لكون المحاكاة في الكثير من التعجب « فالصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه»[4].

---

[1]-ابن سينا: (فن الشعر)من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر:عبد الرحمان بدوي، بيروت، لبنان، دط،1973م ص:172.

[2]-ألفت محمد كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، هيئة الكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1984م،ص:221.

[3]-المصدر السابق، ص:172.

[4]- المصدر نفسه، ص: 161-162.

-ابن رشد (ت.595هـ)

يُعدُّ **ابن رشد** من أبرز علماء الفلسفة العرب والمسلمين ،كان فيلسوفا متشربًا بالفلسفات التي سبقته، مستلهمًا لطروحات المعلم الأول(أرسطو) فعُدَّ أكبر مترجم وشارح لنظرياته حتى أطلق عليه اسم (الشارح الأكبر).

اهتم **ابن رشد** بالإضافة إلى الفلسفة بالشعر وتقنياته الأسلوبية، وكونه فيلسوف عقلاني كان من الأوائل الذين طالبوا باستعمال العقل في الشعرية، كما قادته قدراته إلى تأسيس ما يعرف بالمنهج النقدي، الذي تتم فيه قراءة النصوص وفق نسق فلسفي.

لقد عمل **ابن رشد** على تقنين العملية الشعرية عند العرب، فقد وضع قواعد ومبادئ تكون بمثابة قوانين تحكم القول الشعري، كما حثَ أن تتسم بالخصوصية العربية، ورفض بعض النصوص الشعرية العربية التي لا علاقة لها بتلك الخصوصية، كالقصائد التي تحث على الفسوق. فذهب إلى الاهتمام بالشعر العفيف، « وفضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلفًا من الأسماء المستولية، ومن تلك الأنواع الأخر-أعني المنقولة الغريبة والمغيرة واللغوية-ويكون الشاعر حين يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية فيخرج إلى حد الرمز، ولا يفرط أيضا في الأسماء المستولية فيخرج عن طريق الشعر إلى الكلام المتعارف»[1].و بذلك أغلق الباب على الشعر الحديث، عندما جعله يعيش على حنين الماضي، ولهذا أعتبر بعض الدارسين أن ما قام به ابن رشد من إنصاف للشعر المحدث، هو محاولة لم تتعد حد المساواة بين الشعر القديم والشعر الحديث. على اعتبار أنّ الشعر « القديم أصل، ينبغي أن يحتذيه المحدث، حتى يحقق الجودة الفنية، ومن المدهش أنّ معظم أعلام النقد الأدبي في هذا العصر،

[1]- ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1973م، ص: 116-117.

الذين حاولوا إنصاف الشعر المحدث، نظرا وتطبيقا، وقفوا منه الموقف نفسه، فقاسوا جودة المحدث بمقياس جودة القديم»[1]. فعلى الشاعر أن يتّبع النمط الشعري القديم، فبنظرهم هو المثل الأعلى الذي يجب على الشاعر أن يحذو حذوه، وبذلك أصبح تابعًا لغيره.

-ابن رشد وفن التخييل:

تتفق أغلب الدراسات أنّ التخيّيل يُعدّ عنصرا مهما للغة الشعر، ومدار جودتها، فهو السمة الخاصة التي تميّز الجنس الشعري عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، يرى **ابن رشد** أنّ التخيّيل يُعدّ ركنا من أركان الصناعة الشعرية، وعنصرا مهما من عناصر الجودة الشعرية، فمتى« بلغ الشاعر من وصف الشيء أوً يُري السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه ...، وهذا القضية الواقعة التي يصفها مبلغاً في شعر الفحول من الشعراء، لكن إنما يوجد هذا النحو من التخييل يوجد كثيرا للعرب: إما في أفعال غير عفيفة، وإما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط ».

فالتخيّيل من وجهة نظره هو تخيّيل « الفضائل الذي يحقق التلذذ ويعكس البعد الخلقي بجوانبه الإيجابية المستحسنة متأثرا بأفكار أرسطو الذي ربط هذا العنصر بالأوزان الشعرية»[2]. بعد أن استوعب **ابن رشد** توجه أرسطو للشعر قام بإسقاطه على الشعر العربي، فقد ربط التخيّيل بالوزن الشعري، فلا يمكن له أن يلتزم وزنا واحدا في كل أغراضه، فمن التخيّيل ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنه ما يناسب الأوزان القصيرة. فالأوزان تتعدد باختلاف الأغراض و التخيّيلات. و كما أنّ الناس « بالطبع قد يخيّلون ويحاكون بعضهم بالأفعال... إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين، وإما من قبل

[1]-عثمان موافي: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، دط، دت، ص: 48.

[2]-المرجع نفسه ص: 117.

عادة تقدمت لهم في ذلك، كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخييل... والصناعة المخيلة أو التي تفعل التخييل ثلاثة: صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية »[1].

المبحث الثاني:نظرية النظم ومقولة شعرية التجاوز عند الجرجاني

ظهرت فكرة النظم عند **الجرجاني** مع مطلع القرن الخامس هجري، بعدما جمع أقوال السابقين المتعلقة بالموضوع، عمل جاهدا على توسيع هذه العدة الأدبية والنقدية عن طريق أبحاثه المتواصلة وأفكاره المركزة، لينتج لنا كتابه (دلائل الإعجاز) كله على تأصيل ما سميّ بعد ذلك ب(نظرية النظم) . وجاء هذا الكتاب محملا بشحنة من الشواهد والأمثلة التي يحاول من خلالها أن يثبت للمتلقي إنّ إعجاز القرآن الكريم لا يَكمُن في اللفظ ولا في المعنى، بل يعود ذلك إلى طريقة النظم فيه.

وعليه يُمكن القول أنّ فكرة النّظم عند **عبد القاهر الجرجاني** تنطلق من ثنائية اللفظ والمعنى و العلاقة بينهما داخل إطار العبارات، وما اصطلح عليها بالنّظم فيقول « معلوم أنّ النظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسببٍ»[2]وللتعلّق فيما بينها طرقٌ معلومةٌ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلّق اسمٍ باسم، وتعلّق اسمٍ بفعل. وتعلّق حرفٍ بهما».[3]

إنّ مراعاة ترتيب الألفاظ في التركيب تحقق النظم، فأيُّ تغيّر في ترتيبها يُخل بنظمها، و أيّ تغيّر في اللفظ يصاحبه بالضرورة تغيّر في المعنى، فلا سبيل لاختلاف طرق التعبير بينما نحتفظ بمعنى واحد، فالنظم في نظره «ناتج عن ترتيب الألفاظ في النطق(البنية اللفظية) بحسب ترتيب المعاني في

[1]- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر،ص: 203.

[2]- السبب:يقصد به الذريعة وما يتوصل به إلى غيره.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،تح: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1،1425-2005 م ص11

النفس(البنية المعنوية) »[1]،كما قال في موضع آخر: « وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»[2]. فمقصد **الجرجاني** من قضية النظم، أنّه ليس مخصصا على نظم الألفاظ وتتابعها، إنّما هو ترتيب ونظم مرتبط بنظم المعاني في النفس. فالجرجاني ربط بين العملية النفسية والعملية النطقية حيث تتلاءم الدلالات المعجمية والدلالات السياقية.

يقول **عبد القاهر** مؤكّدا ما سبق: « وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، وليس النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»[3]. قيمة اللفظة داخل البنية اللغوية، فاللفظة لا تكتسب دلالة مفيدة إلّا إذا وضعت في سياقها؛ ذلك أنّ الكلمة بمعزل عن السياق لا تؤدي معناها ولا توصل شعريتها. فالكلمات « لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظ لمعنى التي تليها... مما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»[4]. الألفاظ هي وعاء يتشكل به المعنى، وهذا الذي وضحه لنا قوله « واعلَم أنَّ ما ترى أنَّه لا بُدَّ منه ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبتَه بالفكر، ولكنّه شيءٌ يقع بسبب الأوّل ضرورة ، من حيث أنّ الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنّها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب للمعنى أن يكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في

---

[1]– وليد محمد مراد ،نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر ،دمشق ،ط11983م، ص36.

[2] – المصدر السابق ،ص.78

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ،ص11.

[4]- المصدر نفسه، ص: 46.

النطق»[1]. إذن، ينقسم نظم الكلام عند **الجرجاني** إلى قسمين: قسم يهتم بنظم الكلام في النفس (البنية المعنوية) وقسم يهتم بنظم الكلام في النطق(البنية اللفظية).

كما يرجع قوة التأثير في المتلقي إلى النظم الشعري؛ أي ما الذي يخلق تلك اللّمسة الجمالية بين النّص الشعري والمتلقي؟ فأنت حين « تَهتَزُّ لنّص شعري ما، لا يكون الوزن أو القافية التي استخدمها الشاعر سببا في ذلك، بل لأنّ الشاعر قدّم وأخر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر»[2]. ولعلّ أول ما يستشفه الدارس في هذا القول أنّ الشعر لا يستمد شعريته من وزنه وقافيته أو معناه، بل يستمده من النظم، فهو بذلك خالف المعايير النقدية القديمة التي تَتَّحكم في القول الشعري.

إنّ المتتبع لنظرية النظم يجدها تستند إلى النحو في المقام الأول، فلا يستقيم الكلام إلا بمراعاة النحو، فيقول: « اعلم أنّ ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر، في وجوه كل باب وفروقه»[3]. و هذا موقف يفضي إلى القول بأنّ على الناظم أن يتوخى معاني النحو، فالجرجاني يجعل علاقة النظم والنحو هي علاقة تلازم وتوافق، فلا يتحقق النظم إلّا بإدراك المعاني النحوية.

لقد خالف (**عبد القاهر الجرجاني**) بنظريته الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر، و يظهر موقفه من الغموض حيث أكد على ضرورته في الشعر حتى يعطيه بعدا جماليا وفنيا فرادف الغموض بمصطلح الغرابة بقوله: « اعلم أنّك كلما زدت إرادتك التشبيه ازدادت الاستعارة حسن حتى أنّك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه

---

[1] – المصدر نفسه، ص 84

[2]-المصدر نفسه، ص: 85.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 50.

خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع »[1]. فهو يؤيد الغموض باعتباره خاصية شعرية ناجمة عن طبيعة القول الشعري التي تختلف عن الخطاب العادي، ويدعو إلى استعمال أغرب الكلام في الشعر الذي يعدّ لازمة من لوازم الأداء، حتى يكون التأثير في المتلقي أوقع وأعمق.

يقف **عبد القاهر الجرجاني** موقفا سلبيا من انكشاف المعنى في الشعر ويلّح على توفر عنصر التمثيل في الشعر بعيدا عن المعنى المباشر والتقريري، فالمعنى: « إذا أتاك ممثلا، في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُحوجك إلى غير طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمّة في طلبه وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر، واحتجابه أشدّ »[2]. فهو يشير إلى المواضع التي يتجلى فيها المعنى وبوضوح بلغة مباشرة ويقف على مصطلحات فائقة الحساسية تدل على إدارته للنصوص بشكل مدهش. ومصطلحات الجرجاني تلك « لا تبتعد كثيرا عما تسعى إليه المغامرة الحديثة الآن، تلمس جماليات الشعر والكشف عن كوامنه المثيرة حيث لا نرى ما يمكن تحليله في النّص الشعري إلّا لغته»[3].

لا شك أنّ عملية تحقق الشعرية حاضر من خلال نصوص عبد القاهر من خلال إبراز بعض الغموض وإخفاء المعنى بطريقة فنية حتى يتمكن من جذب القارئ وإظهار جودة التشويق.« ومن المدهش أنّ عبد القاهر الجرجاني قد عمل على توسيع دائرة الاختيار مخترقا بذلك نواميس اللغة العادية جاعلا في ذلك لغة المفارقة مطلبًا ومكسبا لصنع الشعرية الحقة، و يتجلى ذلك في جملة من الشواهد استقاها الجرجاني من الموروث الشعري. ولغة المفارقة-في كل ذلك- تكاد تتحول إلى لغة تماثلية، بفعل النسق الذي احتواها، أو بمعنى أدق نقول: إنّها أصبحت لغة مفارقة ومماثلة على صعيد واحد، حيث تتلاشى حدود الواقع، فلم تعد هناك منطقة دلالية نتوقف عندها لنقول هنا تنتهي حدود (النار)...، وكل ذلك يمثل- من وجهة نظر عبد القاهر- لونًا من السحر التعبيري نتيجة للفجوة

[1]- المصدر نفسه، ص: 450.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تع: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1،1991م، ص: 139.

[3]-كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص: 15.

بين التعامل الشعري والواقع المعجمي، حيث تصير المفارقة تماثلا مع اتحاد الجهة التي تصدر منها، لأنّ اختلاف الجهة يضع المفارقة في إطارها التعبيري المألوف، فتضيع منها كثير من الجوانب الشعرية»[1]. يعتبر النظم محورا من محاور الشعرية العربية، و يؤكد **الجرجاني** على جمالية النّص الذي تستوفى فيه شروط النظم المعلومة، لذلك فضل أن يقوم بحل وفك النّص الشعري عن طريق مقابلته بالنّص النثري حتى يكشف لنا خباياه العجيبة. و يقارن بينه وبين القرآن الكريم، وكأنّه بهذا يركز على جمالية الشعر من كل جوانبه ليبرز للمتلقي أهمية شعرية الكلام و أثرها في نفسية القارئ بطريقة موحية غير مباشرة.

يعلق **بشير تاوريت** حول هذا الأمر بقوله « إنّ مفهوم الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني لا ينبني على لغة المفارقة فحسب، وإنّما يتجاوز ذلك إلى ظواهر تعبيرية أخرى كالجناس والغموض والحذف، وهي ظواهر تعمل على توسيع وترميق دائرة الشعرية، وظاهرة الاحتمالات، بل في بعض الأحيان تصير هي الباب الموصل إليه، لكنّه وصول يعتمد على الدقة واللطف»[2]. فقد استطاع عبد القاهر بفكره تحديد مواطن النظم و أبان عن كثير من الحقائق وتوضيحها وخَلَصَ « الأدبية مم علق بها من ميتافيزيقية، ودرسها دراسة نسقية انطلاقا من تحديده لمفهوم النظم»[3].و كان ذلك الاختيار موفقا من مؤلف الدلائل لمصطلح النظم ، كونه يُعَبِر بصدق عن ذلك التزاوج الخطي المعجمي بالخط النحوي ، بالرغم من تقديم الخط النحوي داخل السياق « بهدف الحصول على شعرية حداثية قائمة على مجموعة من العلاقات الرابطة بين مختلف الملفوظات في سياق نظمي مشحون بثنائية الاختيار والتأليف والانزياح من خلال لغة المفارقة وكذا الجناس والغموض والحذف

[1]-بشير تاوريت: الشعرية والحداثة، ص:21.

[2]-بشير تاوريت: الشعرية والحداثة، ص:22.

[3]- أحمد يوسف: القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم،ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2007م، ص:270.

وهو ما يضع الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني وبهذا يكون الجرجاني قد فاق ما توصل إليه النقاد المحترفون في تأسيسهم للشعريات في عصرنا الحديث»[1].

يمكن لنا أن نستشف مما سبق عن الكثير من الملامح الشعرية الحداثية في أفكار **عبد القاهر**، من خلال الحديث عن نظرية النظم وما ارتبط بها من خلال العلاقات والقراءات التي تثبت للقارئ المعاصر جودة الطرح البلاغي القديم تميزه في صياغة نظرية متماسكة لعالم الشعرية الذي تغذت على مقولاته أقلام نقدية رائدة وهذا ما تجلى في كثير من مواضع نظريته اللغوية.

-معنى المعنى عند الجرجاني:

إنّ مفهومنا للمعنى الشعري، أو مُتَعَمَق النّص لا يمكن الوصول إليه بأي شكل من الأشكال ما لم نغوص في جدلية المفهوم و المفهوم الآخر، و المعنى وما وراء المعنى، أو معنى المعنى. فلما كان المعنى هو انطلاقة الشروع في فهم العمل الشعري؛ أولوه النقاد عناية كبيرة في الدرس النقدي القديم. وفي ظل انشغال النقاد العرب القدامى وانقسامهم بين مؤيد ورافض لقضية اللفظ والمعنى، ذهبت النظرية الجرجانية إلى أبعد من ذلك حيث نَبَهَت إلى مسألة جديدة، إنّها مسألة (معنى المعنى)، هذه النظرية تُعد من أهم النظريات التي أفرزها البحث البلاغي العربي. يقول عنها في دلائل الإعجاز« الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ... ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل، وإذا عرفت هذه الجملة، فههنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى، ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي نصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[2]. ويَتَبَدى لنا من هذا القول أنّ "الجرجاني". يؤسس لتقسيم الكلام من حيث معناه الدلالي من حيث اللفظ المباشر والذي يفهم المتلقي كلام المتكلم من اللفظ مباشرة، وقد دعم

[1] المرجع السابق، ص: 25.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 77.

الجرجاني كلمه بأمثله عديدة في كتابة دلائل الإعجاز لا يتسع المقام لذكرها وأما المعنى الثاني وهو الذي لا يدل على معناه لفظه وحده فهو كلام يحمل معنيين معنى ظاهر بوجبة التلفظ ومعنى ثان بوجبة ذلك المعنى الظاهر على حد قوله.

و لاشك أنّ احتفاء **الجرجاني** « بالمعنى وإعطائه القيمة العليا في العملية الدلالية، وإحلاله المحل الأول في الإنشاء لكونه يعبر عن المقاصد والأغراض، يمكن أن نجد له تعليلا في أنّ اللفظ قد خصّ باهتمام كبير لدى النقاد الذين سبقوا الجرجاني في تقديمهم للشكل على المضمون، هذا الاهتمام المفرط باللفظ على حساب المعنى سعى الجرجاني إلى الحدّ منه وذلك بالنظر إلى أن اللغة تذوب فيها ثنائية اللفظ والمعنى، وهذا ما كرسه في نظرية النظم التي أقامها على النحو (العلم بالتركيب) وعلم المعاني (العلم بالدلالة) »[1].

كان **للجرجاني** نظرة مختلفة من التغيّرات التي تطرأ على المعنى كمعيار يستند إليه ليعلل أسبقية المعنى عن اللفظ، يقول:« لو كانت المعاني تكون تبعا للألفاظ في ترتيبها لكان محالًا أن تتغيّر المعاني والألفاظ بحالها لم تزل عن ترتيبها فلما رأينا المعاني قد جاز فيها التغيّر من غير أن تتغيّر الألفاظ وتزول عن أماكنها علمنا أن الألفاظ هي التابعة والمعاني هي المتبوعة»[2]. فهدف عبد القاهر الجرجاني هو رفع مستوى التعبير اللغوي، فتُصَوِر المعاني الواقعَ كما هو في مخيّلة كل من المتكلم والمتلقي، من دون الحاجة إلى تأويل أو تفسير.

كان **لعبد القاهر الجرجاني** وجهة نظر أخرى حول موضوع(معنى المعنى) وعلاقتها بعلم البيان وعناصره كالتشبه والاستعارة والكناية... واتبعه في هذا الرأي أغلبية الدارسين.«... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه

[1]- منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،دط، 2001م، ص: 151.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 338.

موضعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[1] . بمعنى أن تفهم من اللفظ معنى، ويفضي بك هذا المعنى إلى معنى آخر.

نظم الألفاظ عند عبد القاهر الجرجاني:

انشغل جُل النقاد والبلاغيين بقضية اللفظ والمعنى، فانقسموا إلى فريقين، أحدهما يفضل اللفظ على المعنى ، والفريق الآخر يُقر بأحقية المعنى على اللفظ، أما عبد القاهر الجرجاني فأعطى رأيا مخالفا يعتبر فيه أنَّ قضية اللفظ والمعنى قضية جدلية اتصالية لا انفصالية، من أجل ذلك عارض الجرجاني التيار الذي يتعصب في تعظيم اللفظ على حساب المعنى، فقال فيهم:

« واعلم أنَّك كلما نظرت وجدت.أنّ سبب الفساد واحدا، وهو ظنهم الذي ظنوه في اللفظ، وجعلهم الأوصاف التي تجري عليه كلها أوصاف له في نفسه، من حيث هو لفظ. و تركهم أن يميزوا بين ما كان وصفا له في نفسه، وبينما كانوا قد أكسبوه من أجل أمر عرض في معناه»[2]. يرى الجرجاني أنّ المقصود بنظم الألفاظ هو تناسق في الدلالة، والتقاء المعاني بما يقتضيه العقل، فالنظم وجد من أجل المعاني وليس للألفاظ لأن الألفاظ في نظره توابع للمعاني.

لم يتجاهل الجرجاني أبدا قضية اللفظ رغم اهتمامه الزائد بالتلاؤم والانسجام والتوافق بين (اللفظ والمعنى)، فهو يعتبر اللفظ وسيلة للتواصل و عنصرا أساسيا في عملية النظم، حيث أنّ بدون اللفظ لن يكون هنالك وجود لأي معنى، فالألفاظ تساهم في تصورنا للمعاني تصورا يؤثر فينا بدقته.

و مجمل القول حول ما طرحه **الجرجاني** في نظريته أنّه لا قيمة لمعاني الكلمات المفردة إن لم تنتظم في سياق تركيبي، وهذا ما يصطلح عليه بالنحو، أي أنَّ الألفاظ لا تتفاضل إلّا إذا اندرجت في سلك التعبير، وانضم بعضها إلى بعض ، وأخذت مكانها الطبيعي الذي تقتضيه الصورة وانسجمت

[1]-المصدر نفسه، ص: 262.

[2]- المصدر نفسه، ص 209.

مع ما قبلها وما بعدها لأداء المعنى الذي يريده المتكلم ، وبهذا تلتقي بلاغة الكلام وفصاحته مع فكرة (النظم) التي أتعب عبد القاهر نفسه في شرحها والتدليل عليها»[1]. يسعى مُستخدم اللغة في نظر الجرجاني نحو دلالة اللفظ المكتسبة نتيجة نظمها في سياق تركبي، حيث أنّ هذه الأخيرة تكون مختلفة حسب التركيب النحوي الذي يتم نظمها فيه. أما الدلالة المعجمية للفظ فهي معلومة لدى أهل اللغة.

المبحث الثالث: مظاهر التجديد في الشعر العربي القديم

لاشك أنّ نزعة التجديد في الشعر العربي لم تكن نزعة جديدة أو حالة طارئة دخلت دون استئذان ، وإنّما لها جذور ضاربة في الشعر القديم، فقد تناولها النقاد كواحدة من أهم القضايا النقدية التي شغلتهم في ذلك العصر، لكن ما يجب الحديث هنا بما أنّ السياق فرضه هو أنّ الشعر العربي القديم ليس كله على منوال ونموذج واحد وإنّما هناك تقسيمات بحسب العصور السياسية، والتي نلحظ من خلالها أنّ لكل شعر مميزاته وخصائصه، فالشعر الجاهلي الذي نشأ في بيئة بدوية تتميز

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص38.

ببساطة العيش؛ نجد أنّه تميز هو كذلك بالبساطة، ليكون التغيّر بعدها عند مجيء الإسلام وانتقال العرب من البداوة إلى الحضارة، « وكان من الطبيعي جدًا أن يترتب عل هذا المزج الاجتماعي والثقافي ظهور ذوق جديد بعيد عن حياة البداوة، وخشونة الأعراب، فإذا أضفنا إلى ذلك طائفة كبيرة من الشعراء المحدثين في العصر كانت من عناصر أعجمية»[1]. فبعد الحياة التي قضاها في الحل و الترحال، ها هو اليوم يشهد حياة الاستقرار والتمدن، فالمتمعن في السيرة الذاتية الحافلة لرموز الشعر العباسي على شاكلة المتنبي، المعري، أبو تمام، أبو نواس، و في الحركة الشعرية التي تولدت في أشعارهم يعتقد منذ الوهلة الأولى أنّهم كانوا «يعبرون عن هم حضاري جديد عايشوه في تجاربهم وآرائهم وشكّلوه في قصائدهم المتباينة باختلاف مواقفهم وأساليبهم، ولهذا جاءت أشعارهم جميعها تنطوي على غموض نسبي يتراوح بين الشفافية والكثافة وفق درجة تجاوزهم للبنية الدلالية السائدة وتخطيهم لعمود الشعر»[2].

و هذا ما يدّل على أنّ التجديد ارتبط ارتباطا وثيقا بتطورات العصر فبيئة البادية عند العرب كان الوضوح والبساطة يتلاءمان معها، أمّا في رقي الحضارة أصبح الغموض والإيحاء واحدا من مميزات الأدب. لهذا ارتفعت بعض الأصوات التي تطالب، بأن يراعي الشاعر «متطلبات عصره و مجتمعه، وأن يُعبر عن الذوق العام في هذا المجتمع، دون أن يقيم كبير وزن لعنايات العلماء الذين يحرصون على تثبيت ما قرره الاستعمال الشعري القديم»[3]. ومن أهم ما ذكر في التجديد عند القدماء، هو وقفة **أبي نواس** أمام الطلل قائلا:

« قُـلْ لِمَـنْ يَبْكِـي عَلَـى رَسْـمٍ دَرَسْ

وَاقِفًـــا مَـــا ضَـــرَ لَـــوْ كَـــانَ جَلَـــسْ

---

[1] محمد حسين الأعرجي: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص:23.

[2] -إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 90.

[3] -مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة: قراءة في نقد القرن الرابع الهجري،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،مصر،دط،دت: ص:58.

اِتـــرُكِ الرَبـــعَ وَ سَـــلمَى جَانِبًـــا
وَ اِصـــطَبِح كَرخِيَّـــةً مِثْـــلَ القَـــبَس
بِنـــتُ دَهْـــرٍ هُجِـــرَتْ فِـــي دَنِّهَـــا
وَرَمَـــتْ كُـــلَّ قَـــذَاةٍ وَ دَنَـــس
كَـــدَمِ الجَـــوْفِ إِذَا مَـــا ذَاقَهَـــا
شَـــارِبٌ قَطَّـــبَ مِنْهَـــا وَ عَـــبَس[1]

ولعلّ بقوله هذا يُلمّح إلى أشهر مطلع في العصر الجاهلي؛ مطلع امرئ القيس في معلقته المشهورة الذي يقول فيه:

قِفَـا نَبْكِـي مِـنْ ذِكْـرَى حَبِيـبٍ وَ مَنْـزِلِ
بِسَـقْطِ اللِّـوَى بَـيْنَ الـدَخُولِ فَحَوْمَـلِ[2]

إنّ قول **أبا نواس** ينبأ عن السخرية والاستهزاء من عادة الشعراء الجاهليين ومن ساروا على دربهم باستهلال القصيدة بالوقوف على الأطلال، فهو يدعو إلى انتهاج نمط مغاير مساير للحياة الجديدة، و متمرد على القوالب النمطية التي اختص بها الشعر العربي القديم.

لقد كان الذوق العام يتَّجه في الغالب إلى الشعر القديم كمصدر لانطلاقته لكنَّه سرعان ما يعود إليه، لينهل منه بعضَ القواعد والأصول وفق قيمه وعاداته، لذلك طالب النقاد الشعراء المحدثين « بإتباع طريقة السلف، لأنهم الأقرب إلى الصفاء والفطرة، فكان هؤلاء النقاد بمثابة الرقيب، الذي يتبع الخروقات، و يكشف العورات، التي يحدثها هؤلاء المحدثون، بانحرافهم عن المعيار وهم في ذلك

[1]- أبو نواس: ديوانه، شرحه ورتبه: محمود كامل فريد، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، 1937م، ص: 256.
[2]- امرئ القيس: ديوانه، شر: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م، ص: 14.

أبعد عن التذوق الجمالي، والحساسية الفنية»[1]. غير أنّ فئة من شعراء العصر العباسي طالبوا بالتجديد في الشعر، والتخلي عن تلك المعايير التي تكبح جموح الشاعر ما دام الشعر إبداع لا يعترف بالحدود والمنطق.

والمتتبع لحركة التجديد في الشعر يجد أنّه يبدأ مع **مسلم بن الوليد، بشّار بن برد، وأبي العتاهية وأبي نواس، وأبي تمام**، الذين كانت لهم يد في تطوير حركة الفكر والأدب آنذاك، فكتبوا شعرا يستجيب للمستجدات في ذلك العصر، فكان الشاعر« يُمارس سلطته في تغيير نمط التّعبير، وإعطاء العالم بعدا مجازيا ورمزيا، وغزو فضاءات يتصارع فيها الباطن والظاهر، والغموض والوضوح والرفض والقبول، الحلم والواقع»[2]. لم تكن العلاقة بين إبداع بعض الشعراء المحدثين بالخطاب النقدي على توافق وانسجام بل كانت «عامل أساسي في تصور النقاد شعر هؤلاء بوصفه إنتاجا مكرورا يتسم بالتكلف والتفاوت الذين ينجمان عن محاولتهما احتذاء منهج القدماء الشعري. دون معايشة تجربتهم الحياتية الخاصة التي أنتجت هذا المنهج؛ وعن محاولتهم الخروج على حيز فني جديد من الرؤية والصياغة في سبيل إدراك الأصالة والتفرد »[3].

لقد فرض النظام اللغوي نفسه، وما كان على الشاعر المحدث إلّا أن يحترم التقاليد اللغوية، التي بُنيت عليها القصائد القديمة، وبالتالي يصبح الرجوع إلى التقاليد المتعارف عليها -التقاليد اللغوية القديمة -هي المعيار أو المبدأ الأساسي الذي يتفهم من خلاله اللغوي شعر المحدثين.

لم يغب المعيار عن أذهان النقاد في مواجهة الشعر المحدث « لحظة واحدة لسبب بسيط هو أنّهم جعلوا منه مرآة ينعكس عليه المستوى الفني، وعيارا يقيسون إليه مقدار الانحراف، ومن هنا كان وعيهم به، وحرصهم على تبنّيه والتنبيه إليه »[4]. ومع ذلك استطاع هؤلاء الشعراء المحدثين أن

---

[1]-أحمد بوزيان: الشعرية العربية الجذور والامتداد والتّجاوز، ص: 49.

[2]-مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار الحامد، ط1، 2011م، ص:82.

[3]-مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة: قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، ص: 63.

[4]-عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، دط، دت، ص:207.

يشكلوا نواة ضاغطة تُجاري حركية الخطاب النقدي في ذلك الوقت وهو القرن الرابع للهجري، و بالتالي كان عاملا مؤثرا إلى حدٍ بعيد في توجيه هذا الخطاب سوءا على مستوى البنية أو على مستوى المرتكزات الشيء الذي « دفع بعض النقاد إلى تعديل نظرتهم إلى الشعر وخاصة على مستوى التلقي، كما دفعهم إلى التركيز على بعض المقومات الرئيسية الشعرية المحدثة» مثل ما هو الحال في فن البديع وبلاغة التماسك والتجاوز.

لقد تجرأت هذه الحركة التجديدية على التقاليد الفنية والقوانين الإبداعية التي استقاها الناقد من الموروث الشعري الجاهلي، وصاغها فيما سمي بعمود الشعر، فكان من إفرازات هذه الحركة التجديد في المعاني والأفكار المخالفة للمعايير والأنماط المتوارثة نتيجة الانفتاح على الثقافات المزدهرة في ذلك الوقت.كما استطاعت من أن تفرض هذا النوع من الذوق الجديد على الساحة الفنية والنقدية.

1/ ظاهرة الغموض:

نظرة عجلى، يلقيها الدارس على بعض المدونات التراثية، يجد أنّ الشعراء الأوائل قد خلفوا لنا تراثا شعريا ضخما اتّسم في الغالب بخاصية الوضوح و الصدق في التعبير، يفضل الشاعر كل ما هو مكشوف وبارز. إلّا أنّ فئة من الشعراء خلقت آلية فنية أخرى تُعرف بالغموض وهذا ما يعتبره النقاد القدماء منافٍ لحقيقة الكتابة، والتي تُعتبر في نظرهم فعل واضح ومباشر، فقد تسللت هذه الصفة على الشعر بعدة أشكال، وهي:

الألفاظ الغريبة للشعراء التي كانت حاجزا بين الشاعر والقارئ فنتج عنها الغموض، كما هو الحال في الألفاظ المشتركة التي تحمل أكثر من معنى ومخالفة القواعد النحوية التي تعتبر من أصول اللغة العربية وجب على الشاعر عدم مخالفتها، بالإضافة إلى التقديم والتأخير في ترتيب الألفاظ في الجملة، دقة المعاني اعتاد الشعراء في العصرين الجاهلي والإسلامي لكن ومع التطور الحاصل في الشعر العربي وعلى الرغم من معرفة الشعراء بالقواعد والأصول الفنية الواجب مراعاتها في ذلك، إلّا كثير من الشعراء لم يلتزموا بهذه القواعد «تحت وطأة معاناة اللحظة الإبداعية وانشغالهم بفعل الخلق الشعري،

يغفلون عن بعض هذه التقاليد المرعية»[1]. ومن هذا السياق سنحاول الوقوف عند مظاهر الغموض في الشعر القديم بحسب آراء القدامى سواء تعلق الأمر بالألفاظ أو المعاني أو الصورة.

ومن أبرز شعراء العصر العباسي (**أبو تمام**) (ت 231 هـ) الذي يُعتبر رائد التجديد والمتمرد على القوالب النمطية السابقة. شعره « أنسي وحشي في آن واحد: تأنس به القلوب لأنّها تتجدد به، لكنّه في الوقت ذاته يُستعصى على من يقلده، فإذا أراد الشعراء أن يأتوا بمثله تعذر عليهم لغرابته، فشعره يصدر عن (ضمير صنع)، وهو يتدفق كماء أصلي لا يعرف النضوب، مع ذلك يرى أنّ ما يطمح إلى كتابته لم يحققه بعد فعلى الرغم من أنّه يبدع باستمرار فإنّه يستقل، لأنّه يشعر أنّ طاقته كامنة فيما لم ينجزه بعد» [2]. فجمالية القصيدة عند **أبي تمام** تكمن في خروجه عن التقاليد السابقة، وهو إن كان مستعصيا على الفهم لكنّه ممتع ومؤنس، لذلك يصعب تقليد النموذج الجديد الذي لم يألفه الشعراء المقلدون.

ويقول **أدونيس** في نفس الشأن «كان شعر أبي تمام على الأخص الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية بالمعنى الجمالي الخالص، ويمكن أن نوجز ملامحها فيما يلي:

1- استخدم الكلمات بطريقة أصبحت معها توحي بأكثر من معنى، لأنّه أفرغها من معناها المألوف، فلقد خلصها من الحتمية، وأسلمها للاحتمال وهذا ممّا حيّر قراءه (سامعيه) وأدى إلى الاختلاف في تفسير شعره.

2- غيّر النسق المألوف العادي لتركيب الكلمات، وهذا مما أدى إلى اتهامه بالتعقيد.

3- حذف ولم يترك ما يدل على ما حذفه، وهذا ما أدى إلى اتهامه بالغموض والصعوبة.

---

[1]-مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة: قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، ص: 170.

[2]- أدونيس: الثابت والمتحول، الكتاب الثاني، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، دت، ص: 116.

4- ابتكر معاني بعيدة وصيغا غير مألوفة وسياقا غريبا»[1].

فالثورة على اللغة وخرق نظامها هي الخطوة الكبيرة نحو الغموض، فإيحاء الكلمة إلى أكثر من معنى تفتح الباب أمام الاحتمالات المتعددة التي يراها القارئ تعقيدا وغموضا، والحذف يدل على أنّ هناك فراغا يملؤه القارئ ، ومن هنا يكون ابتكار معاني يشارك فيها المؤلف.

إنّ الملفت للانتباه أيضا في شعر **أبي تمام** « توظيفه لتقنية المفارقة التي تخر بالأثر الشعري من مستواه العاطفي المنطلق في عوالم الحس الذي يجمع المبدع بموضوعه. إلى مستوى نقيض تتحول فيه العملية الإبداعية إلى شبه لعبة فكرية معقدة يشحن لها المبدع كل وسائل التمويه و التضليل »[2]، لهذا يحاول اللعب على الوتر الحساس والمتمثل في استخدام الألفاظ الرنانة والعمل على استفزاز القارئ في كل مرة.

لقد ذهب **أبو تمام** بشعره « حدّا من المفارقات لا يدرك مداه –إلّا هو- ومن ثقف قلبه وحدّ طبعه وصقلت ملكاته، فقد امتلك قدرة عقلية جبارة. جمعت بين منطق الإغريق وبلاغة العرب، وحكمة الهنود وتأنق الفرس، وعينا بصيرة انعكست في أعماقها زخارف الحضارات وزخم التمدن، فتشابكت الرؤى وانصهرت في هذه الذات الشاعرة وانعكست خيوط نورها المتدفق ألوان الطيف السبع، لتنتج لنا شعرا مشكلا به كل الأضداد والمفارقات التي تنتقلها من عالم الحس إلى عالم الفكر الممتع»[3].

و من الأسماء التي حملت لواء التجديد في الشعر في هذا العصر نجد (**أبا نواس** ت.199 هـ) الذي يدعو إلى نهضة شعرية تتجاوز القديم وتستجيب لمقتضيات التطور الحضاري، فتجاوز « التقليد

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإتباع عند العرب- صدمة الحداثة)، درا العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978م، ص:19.

[2]-ساسية عيساني: شعرية المفارقة عند أبي تمام، مجلة منتدى الأستاذ، جامعة العربي مهيدي، أم البواقي، الجزائر، العدد الثامنعشر،(جوان 2016)،ص:343.

[3]المرجع نفسه، ص: 344.

ورموزه القديمة: الطلل والناقة، الصحراء وكل ما يتصل بها، ساخرا من البداوة، والحياة البدوية-يرفض، بتعبير آخر نمط الحياة في البادية. ونمط التعبير عن هذه الحياة، ويدعو إلى نمط حياتي آخر، وهو نمط الحياة في (البلد) وهو يفترض بالضرورة نمطا آخر في التعبير»[1]. إنّ الإنسان الذي ينتقل من البادية إلى المدينة يتغيّر نمط معيشته وبالتالي يتغير نمط تعبيره تبعا لذلك.

إنّ الشعر عند **أبي نواس** و**أبي تمام** لم يعد تقليدا لنموذج تراثي « ولم يعد كذلك تقليدا للواقع صار إبداعا لا يتم إلّا بدءا من استبعاد التقليد والواقع معا، إنّه خلق يمارسه الشاعر، فيما يخلق مسافة بينه وبين التراث من جهة وبينه وبين الواقع من جهة ثانية»[2]. فتجاوز التراث يصبح حداثة ومن هنا قد نجد مبّررا واضحا لظاهرة الغموض التي جاءت رفضا للتراث وخروجا على قواعد الشعر القديم، هذا الخروج الذي اصطدم بالذوق المجبول على الموروث الشعري، الذي لم يستطع أن يتقبل هذه الألوان الجمالية الغير مألوفة.

وإلى جانب كل من **أبي تمام** و **أبي نواس** نجد **بشار بن برد** (ت 168 هـ) الذي يُعتبر «أول المحدثين، بالمعنى الإبداعي ممن خرجوا على ما يسمى "بعمود الشعر العربي"، قيل عن بشار بن برد أنّه أستاذ المحدثين...من بحره اغترفوا وأثره اقتفوا»[3]. نستطيع أن نقول أنّ ظاهرة الغموض بدأت فعليا مع الشعراء المحدثين بحيث يكون الخروج عن السائد والمألوف غموضا.

وعند الاطلاع على كثير من النّصوص الشعرية في هذا العصر نجد أنّ مظاهر الغموض متجلية فيها، خلقت اختلافا وحيرة كبيرة لدى النقاد الذين يكرسون مبدأ النموذج القديم والرؤية الفنية التقليدية.

1-ضبابية اللّفظ:

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول (الكتاب الثاني)، ص: 109.

[2]- المرجع نفسه، ص: 18.

[3]- المرجع نفسه، ص: 16.

تشكّل الألفاظ الجانب الصوتي والجانب الخطّي المكتوب في الشعر ، وقد تناولها النقاد قديما بكثير من الآراء ونحن نود أن نركز في جزئنا هذا على الغموض ومدى تجليه في اللفظ في الشعر العربي القديم. والمعروف أنّ الغموض هو « الغرابة والإبهام أي أن يستغلق المعنى فلا يصل المتلقي أو القارئ إلى مضمون النص ومحتواه وذلك بأنّ تكون الألفاظ غير واضحة، أو أن تكون العلاقة بينهما غير مألوفة والثابت أنّه لم توضع حدود ظاهرة للفصل بين مبادئ الوضوح والغموض لا قديما ولا حديثا»[1]. و هذا ما يجعل قضية الغموض تختلف من قارئ لآخر فما يكون واضحا بالنسبة للأول قد يكون غامضا بالنسبة للثاني.

وسبب غموض اللفظ «أن يكون اللّفظ حوشيا أو غريبا أو مشتركا فيعرض من ذلك ألا يعلم ما يدل عليه اللفظ، أو أن يتخيّل أنّه دلّ في الموضع الذي وضع من الكلام على غير ما جيء به للدلالة عليه فيتعذر فهم المعنى لذلك»[2]. إذن فغرابة اللفظ قد تجعل غموضا في القصيدة أو ربّما لا يحسن الشاعر توظيفه فيصبح المعنى غامضا نتيجة التوظيف غير الصحيح للفظ.

يقول أبو هلال العسكري: « يسمع أعرابي قصيدة **أبي تمام**:

« طَلَـلَ الجَمِيـع لَقَـدْ عَفَـوْتُ حَمِيـدَا

وَكَفَـــى عَلَـــى رِزْئِـــي بِـــذَاكَ شَـــهِيدَا

فقال إنّ في هذه القصيدة أشياء أفهمها وأشياء لا أفهمها فإمّا أن يكون قائلها أشعر من جميع الناس، وإمّا أن يكون جميع الناس أشعر منه»[3]. ونجد هنا أنّ **أبا هلال العسكري** لم يحدد موقفه

---

[1]- السيّد محمد ديب: الغموض في شعر أبي تمام، دار الطابعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط 1، 1410 هـ/ 1989م، ص: 27.

[2]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص: 173.

[3]- المرجع السابق، ص: 28.

النقدي من شعر **أبي تمام** تحديدا واضحا ولم يحكم حكما جازما بشعريته على الرّغم من تصريحه بأنّ هناك معان لا يفهمها.

ومن أمثلة غموض اللفظ وصف **المتنبي** (354 هـ) ناقته « في غموض ينجلي بعد معرفة المعنى المراد المناسب للفظة وإن كان غير شائع استعمالها، وأيضا يزداد غموضا نتيجة من جمع شيئين تحت حقيقة واحدة كجمعه الإسراع في الضعف والإنهاك للناقة نتيجة السير كسرعة قطع الأرض الواسعة في قوله:

« **فَتَبِيتُ تَسْئدُ مَسْئِدًا فِي نَيِهَا**

إِسَادَهَا فِي المُهِمَةِ الإنضَاءُ»[1].

فلفظة **تسئد** في هذا البيت جاءت بمعنى «اعتداد السير وهو بعيد، وتفسير (نيها) بالشحم واللحم يحتاج إلى طول تأمل، فيكون معنى البيت (فتبيت هذه الناقة تسرع في شحمها أي يهزلها الإنضاء لشدة السير كما تسرع هي في قطع الأرض»[2].

وفي العصر العباسي « نجد كثافة للغة من حيث الألفاظ والتراكيب فالحروف لها معانيها الأصلية التي وردت على أشكال مختلفة في اللغة العربية في العصر الجاهلي ثم طرأ عليها الاستخدام الاستعاري فتدخل في تركيب الشعراء باحتمال معانٍ متعددة فتؤدي إلى الحيرة والغموض»[3]. فهذا إشارة إلى التطّور الدلالي الذي حصل لبعض الألفاظ ومن أسباب ذلك الاستعمال المجازي لها، فلم تعد تدل على المعنى السابق الذي تعارف عليه القراء.

عمدّ **المتنبي** إلى كسر القواعد المألوفة التي اعتادها المتلقي وذلك بعدوله عن القياس ولجوؤه إلى السماع من قوله:

---

[1]- مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي، ص: 102.

[2]-المرجع نفسه ، ص: 102.

[3]-المرجع نفسه ،، ص: 96.

« إِذَا كَـانَ بَعْـضُ النَّـاسِ سَـيْفًا لِدَوْلَـةٍ
فَفِـــي النَّـــاسِ بُوقَـــاتٌ لَهَـــا وَطُبُـــولُ»[1].

نجد في البيت السابق لفظ (**بوقات**) التي مفردها (بوق) «خرج بها من القياس إلى السماع، إذ أنّها تجمع على (أبواق) إلّا أنّ **المتنبي** جمعها على (**بوقات**)وبهذا خرج عن المألوف ففاجأ بها قراءه ونقاده فعابوا عليه هذا التجاوز، والحق أنّ في ذلك حجة للمتنبي أكبر ما عليه، لأنّه مبدع لم يكن معنى بما يوافق الاستعمال الذي تفرضه القاعدة»[2].

خرج الشاعر عن القياسات المعروفة، ومن هنا يمكن أن نقول أنّ الغموض في الشعر القديم كان متمظهرا بشكل كبير في الألفاظ، وقد حدد علماء البلاغة معايير حتى يكون اللفظ فصيحا وبالتالي واضحا لذلك هناك من رفض الغموض في الألفاظ ولم يقبله بناءا على هذه المعايير وأنّها تتنافى مع البلاغة، وأحيانا لا يكون اللفظ غامضا في ذاته، وإنّما التركيب الذي يكون فيه اللفظ يجعله غامضا.

2- ضبابية المعاني:

إنّ الشعر ليس نسيجا لغويا فقط، وإنّما هو قدر كبير من المعاني وقد ناقش النقاد قديما قضية المعنى، وهل تكمن المزية فيه إذا أحسن الشاعر الإبداع؟ فما دام الشاعر يعبر عن تجارب وأفكار لابد أن تكون واضحة في قالب جميل وهذا لا يعني أن يقدمها تقريرا مباشرا.

يقول **الآمدي** في كتابه (**الموازنة بين أبي تمام والبحتري**) «فإذا كنت –أدام الله سلامتك- ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج

[1]-أبو الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت، للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1983، ص: 359.

[2]- أحمد علي: المحور التجاوزي في شعر المتنبي، دراسة في النقد التطبيقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2006م، وموقعها على الانترنت www.awa.daem.

بالغوص والفكرة ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة»[1]. لقد أشار **الآمدي** إلى تمسك البحتري بتقاليد الشعر العربي، وفي المقابل خروج **أبي تمام** على تقاليد عمود الشعر من خلال: إسرافه وغلوه في استخدام البديع، الإكثار من استعمال أساليب المجاز خاصة الاستعارة إلى جانب اتصاف معانيه بالغموض والغرابة. فهنا الشعرية تكمن في المعيار الذي نحتكم إليه فإمّا أن تكون في الوضوح وإمّا أن تكون في الغموض.

إنّ غموض المعنى يأتي عن « طريق الإسراف في طلب المحسنات، البديعية من طباق وجناس واستعارات، والإسراف في استخدام المحسنات البديعية ينتج عنه خفاء المعنى، مما يتطلب كدّ الفكر وطول التأمل للتوصل إلى المعنى، ولعلّ السبب في ذلك أنّ الطباق والجناس واستخدام الاستعارات البعيدة قد توقع المرء في حيرة والتباس، لأنّ الشاعر قد يريد بالكلمة المطابقة أو المجانسة معنى غير متداول ولا مألوف مما يدفع معنى الجملة إلى الإبهام والغموض»[2]. فالأدوات البلاغية قد تكون سببا في الغموض والإبهام إذا استخدمها الشاعر استخداما مسرفا وفي تركيب غير مألوف لدى المتلقي.

ومن الأسباب التي تجعل من المعنى غامضا « استخدام الكلمة في غير معناها الدقيق والجري على غير القواعد المشهورة في النحو، فيقدّم ما يستحق التأخير ويؤخر ما حقه التقديم، ويفصل بين المتلازمين، وعندها لا يتضح المعنى إلاّ بعد تعب وعناء، لذا فقد أوصى النقاد رجال الأدب أن يبتعدوا عن التعقيد، لأنّ التعقيد يستهلك المعاني ويشين الألفاظ»[3]. و قد يكون الغموض في الخروج على القواعد النحوية فلا يتضح بذلك المقصود.

---

[1]- الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محي الدين عبد الحميد، ، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ط3، د ت، ص: 11.

[2]- محمد صايل حمدان ، عبد المعطي نمر موسى: قضايا النقد القديم، دار الأمل، الأردن، ط1، 1404 هت/ 1990م، ص: 36.

[3]- المرجع نفسه، ص: 38.

وإذا كانت الكيمياء «كما يعرفها جابر بن حيان (إعطاء الأجسام أصباغا لم تكن لها) فإنّ بداية كيمياء الشعر هي إعطاء الكلمة معنى لم يكن لها، وهذا ما فعله أبو تمام »[1]. فالشعر هنا هو الخروج بالكلمة من المعنى المعجمي الثابت إلى الدلالة الإيحائية الرمزية. كما يرجع غموض المعنى إلى «أنّ يكون المعنى في نفسه دقيقا بعيد الغور، فهناك ضروب من المعاني مبتكرة ونادرة لا يصل إليها إلّا ذو رؤية خارقة، وخيال واسع»[2]. فالابتكار إذن يكون على مستوى المعاني أيضا ومن خلاله ندرك مقدرة الشاعر.

يقول **الآمدي** عن **أبي تمام**: «إنّه يُنسب إلى غموض المعاني، ودقتها، وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج»[3]. فشعر أبي تمام على رأي الآمدي هنا، ليس سهلا بسيطا وإنّما يحتاج جهدا لشرحه.

و **الصولي** يدافع عن **أبي تمام**: « أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره...وليس أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام»[4]. فهذا يؤكد على أنّ أبا تمام كان مجددا في المعاني وكان مبدعا فيها.

المذهب الفني **لأبي تمام** يعتمد « في الأساس على المعاني العميقة الدقيقة، المركبة ذات المعادل التخييلي، فالصور لديه قد تشخص المجرد، وهذا التشخيص يسلك به طريقا دقيقا من المعاني المركبة، وربما جرد المحسوس ونقله إلى صورة خاصة في الذهن تبعد به عن الواقع بعدا شديدا، ولكنّها في الوقت نفسه تطلق في الذهن مجموعة من الاحتمالات ولهذا رأينا المفسرين يكادون لا يجمعون

---

[1]-أدونيس : الثابت والمتحول (الكتاب الثاني)، ص: 118.

[2]- صالح سعيد عيد الزهراني: الغموض والبلاغة العبرية، رسالة ماجستير في البلاغة، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1409 هـ/ 1989م، ص: 77.

[3]-الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص: 04.

[4]- الصولي: أخبار أبي تمام، طبعة المكتب التجاري، بيروت، دط ، د ت، ص: 37.

على معنى واحد لبعض أبيات أبي تمام»[1]. فالتشبيه عند **أبي تمام** كان فيه المباعدة بين طرفي التشبيه، وكذاك تشبيه المحسوس بالمجرد والمجرد بالمحسوس.

ومثال ذلك قول **أبي تمام**:

« كَشَـــفَ الغِطَـــاء فَأَوْقِـــدِي أَوْ
أُخْمُـــــــــــــــــــــــدِي و لَـــمْ تَكْمُـــدِي فَظَنَنْـــتُ أَنْ لَـــمْ يَكْمُـــدِ

يَكْفِيكـــه شَـــوْقٌ يَطِيـــلُ ظِمَـــاءَهُ
فَـــإِذَا سَـــقَاهُ سَـــقَاه سُـــمَ الأَسْـــوَدِ[2].

يظهر الغموض في هذين البيتين: «من استحياء المعاني البعيدة لتدل على المراد فجملة (**أوقدي**) يراد بها اشتعال النار بالإيقاد، وقوله (**أخمدي**) تركيب يراد به الإطفاء فنقل مضمونها للحب والعشق بقرينة بعيدة هي الكمد لعلاقته بالقلب، وعبّر عن اللهفة المريرة للعشق بقوله (**فإذا سقاه سم الأسود**)»[3].

إنّ شعر **أبي تمام** كان « عبارة عن مركبات بديعية تأتي زاهرة باهرة أحيانا وملتوية أحيانا أخرى، ولعلّ السبب في هذا الغموض والتعقيد الذي يقف عليهما قارئ شعره ما كان يبذله من جهد بل إجهاد كبير في صنعه، بل تصنيعه، وربّما امتد هذا الغموض والتعقيد في شعر أبي تمام إلى درجة أن يعجز النقاد الأفذاذ الحكم عليه» [4]. إنّ الإكثار من البديع في الشعر كان له أثر بالغ في

---

[1]- مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي، ص: 96.

[2]-أبو تمام: ديوان أبي تمام (شرح التبريزي) تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط 3، د ت،ص:256.

[3]- مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي، ص: 102.

[4]-سمير عوجيف: جمالية التشكيل الشعري – أبو تمام أنموذجا– رسالة ماجستير، قسم اللغة وآدابها، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران ، 2015/06/1 ، ص :06.

غموض القصيدة وتعقيدها ومن هنا كان عجز النقاد على تقييمه، فكيف الأمر بالنسبة للقارئ العادي.

كانت القصيدة قبله «سطحا يمتد أفقيا، فصارت معه بنية عميقة وهكذا نفجر السياق القديم للمعاني -لم يعد خطيا، وإنّما أصبح السياق الجديد يقدم للقارئ معنى متعددا-أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى ومن هنا نشأ الغموض»[1]. فالشعر الجديد هنا تجاوز السطحية والبساطة وأصبحت المعاني عميقة تحتاج من يغوص فيها ويستكشف دلالات القصيدة.

و يضاف إلى الأسباب التي أدت بشعر **أبي تمام** إلى الغموض والتعقيد « ما ذكر من أنّ أبا تمام كان يتعالم في شعره ويتفلسف ويصف ممدوحيه بالإشارة إلى عقائد بعض الفرق الإسلامية فيزيد ذلك في غموض شعره ويضاعفه، ويتعسر فهمه على غير من يعرف تلك العقائد، ويلم هذه الأسرار، وقلّ مثل ذلك فيما يصادفك من أبياته التي تنبئ بإلمامه بالمذاهب والعلوم والفلك والنحو والمنطق مما كان يجيد متعمدا مرة، جارية على سليقته أحيانا، وكله مما لا نرى أنّه يدخل في باب الشعر، بل هو تعالم من أبي تمام على أهل زمانه المتعالين»[2]. و هنا نتحدث عن المضمون في شعر المحدثين بحيث تم تضمين عقائد الفرق الإسلامية، والتأثر بالفلسفة التي لها الدور الأساسي في تعقيد الشعر وليس من جانب اللغة فقط.

عنيَ **أبو تمام** بالأنماط التجديدية التي تتجاوز كل ما هو مألوف وشائع، فأتى باستعارات غريبة ومعاني بعيدة والجنوح إلى استعمال البديع، الأمر الذي جعل شعره يصطدم بالمعيارية النقدية؛ التي من أهم ركائزها الطبع، الوضوح، التقارب وعدم التنافر وقرب المأخذ.

لابد أنّ يكون الشعر يتضمن ضروبا من الإشارة وأنواعا من الإيماءات والتنبيهات، فكان الغموض كما قال **البحتري**:

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول (الكتاب الثاني) ، ص:118

[2]- سمير عويجيف: جمالية التشكيل الشعري أبو تمام أنموذجا ، ص:53

وَالشِـــعْرُ لَمْـــحٌ تَكْفِـــي إِشَـــارَتُه

وَلَـــيْسَ بَالهُـــذّرِ طُوِّلَـــتْ خُطَبُـــه

فالتقرير والمباشرة، تتنافى مع الشعرية تماما فلا يمكن أن نطلب من الشاعر شرح شعره وإفهامنا إياه.

ومن أمثلة غموض المعنى ما قاله أبو نواس في وصفه للخمر:

« مِنْ بِنْتِ كَرَمٍ، لَهَا فِي الكَأْسِ رَائِحَةٌ

تَحْكِي لمِنْ نَالَ مِنْهَا رِيحَ تُفَاحِ

نَفْتَضُ بِكْرًا عَجُوزًا، زَانَهَا كِبَرٌ

فِي زَيّ جَارِيَة فِي اللَّهْوِ مِلحَاحِ[1]

فالوصف الجديد في شعر **أبي نواس** هو وصف الخمر بالعجوز وهذا ما لم يكن معهودا ولا مألوفا، ثم بعد فتحها يراها كفتاة جارية حسناء، والملاحظ هنا أنّ المعنى يصعب على المتلقي إدراكه.

إنّ المعاني العميقة هي التي تحدد «صدق التجربة، وعمق الانفعال بما تشتمل عليه من الإيحاء والثراء، وهي التي يستحيل معها المبتذل إلى آية في الفن والجمال وهذا ما قرره عبد القاهر حين ذهب إلى أنّ الشاعر قد يأتي إلى الشيء المألوف والمبتذل فيجعله غريبا وعجيبا **كالمتنبي** في قوله:

« يُـــرَادُ مِـــنَ القَلْـــبِ نِسْـــيَانُكُمُ

وَتَـــأْبَى الطِّبَـــاعُ عَلَـــى النَّاقِـــلِ»[2]

---

[1]-أبو نواس: ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، القاهرة، مصر، د ط، 1953م، ص: 109.

[2]- صالح سعيد عيد الزهراني: الغموض والبلاغة العربية، ص: 65.

فقضية المعاني لا تختلف عن اللفظ في أهميتها وفي تطرق النقاد إليها، بل الشعر في أصله معان وأفكار يحاول الشاعر أن يوصلها إلى قلب السامع في أحسن صورة، ولقد لاحظنا كيف أنّ الشاعر العربي القديم فلسف المعاني متأثرا بالمنطق وعلم الكلام فجعلها غامضة، لنجد أنّ الغموض تجلى هو الآخر في المعاني الشعرية لا في الألفاظ فقط.

3- ضبابية الصورة:

تعتبر الصورة عنصرا مهما في بناء القصيدة وهي أساس جماليتها، وتكمن براعة الشاعر في قدرته على الإتيان بالجديد فيها، وهي تمثل الفارق والفاصل بين الشعر والنثر إضافة للوزن والقافية، ومن هنا نحاول أن نتطرق إلى غموض الصورة ومدى تحقيقه للجمالية أو إفساد المتعة بالشعر. الذي يقوم على « التصوير والخيال، وتشكيل الواقع تشكيلا جديدا، والتلميح والإشارة وهذه الظواهر هي جوهر الشعر ومحوره الذي يدور حوله، لأنّ المبدع يلجأ إليها عندما تعجز حقائق اللغة عن استيعاب رؤاه وتجاربه»[1]. فلا يجد القارئ الحقيقة واضحة في الشعر كما يراها في الواقع حتى وإن كان الشعر تعبيرا عن هذا الواقع ولكنّه بطريقة مغايرة تماما.

وممن وظفوا الصورة في شعرهم توظيفا جديدا مغايرا للصورة التقليدية نجد **بشار بن برد** « وقد فطن النقد القديم لموقفه الشعري فوصفه في جملة ما وصفه، بأنّه (قائد المحدثين) وبأنّه (أغرب في التصوير) ويعني ذلك أنّ هذا النقد أدرك الأهمية الشكلية لشعره، من حيث أنّه -أغرب- أي أعطى للغة أبعادا مجازية أو تورية غير مألوفة»[2]. ومن هنا أصبحت قضية الغموض مطروحة في النقد العربي القديم، وتم على إثرها مناقشة التجديد في الشعر.

---

[1]- صالح سعيد عبد الزهراني: الغموض والبلاغة العربية، ص: 66.

[2]- أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص: 16.

و حين نعود إلى الغموض في شعر أبي تمام نجد أنّ التصوير « لون من دواعي الغموض أو هو مسبب فيه، وأنّ أبا تمام قد أكثر منه فهو ميدان إبداعه التأملي وتركيبه الخيالي...فالغموض عنده وليد الصورة بل جنح من وظيفتها التوضيحية إلى التأمل والتبصر يقول:

مَـــا لِكَثِيـــبِ الحِمَـــى إِلَـــى عِقْـــدِهِ

مَـــــا بَـــــالُ جُرْعَاتِـــــهِ إِلَـــــى جَـــــرْدِهِ

السَـــــــالِبَات امْـــــــرءًا عَزِيمَتُـــــــه

وَلَـــيْسَ بالسِـــحْر وَالنَافَثَـــاتِ فِـــي عُقَـــدِهِ»[1]

فوظيفة التصوير عند أبي تمام لم تعد نقل و تجسيد ومحاكاة فقط وإنّما تحولت إلى عملية تأمل وتفكير وتحليل يقوم بها القارئ. إذن ينشأ الغموض نتيجة « لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول، وهو اهتزاز أعطى للقارئ انطبعا بأنّ أبا تمام أفسد وأبطل ما كان صالحا، ودعا إلى فوضى، أي إلى ما لا يفهم، لكن أبا تمام كان يؤسس بإفساده هذا، أي في إحلاله احتمالية المعنى، محل يقينيته مبدأ أساسيا من مبادئ الشعر»[2]. فلم يعد الشعراء يتقيّدون بعمود الشعر الذي قام على المقاربة بين المشبه والمشبه به، بل أصبحت الشعرية والجمالية تكمن في المفارقة والمباعدة.

لقد اشتمل ديوان (أبي تمام) في أجزائه المتعددة «على قدر من الشعر المتكلف الرديء من واقع المعيار القديم للنقد الأدبي والكثير من صوره واستعارات موغل في الغرابة والغموض، ونرى الإبهام والخفاء يتفاوت في الديوان فهناك غموض زاه يمكن قبوله واستحسانه، وهناك أيضا غموض متكلف وبغيض لا يمكن تحمله أو الرضا به»[3].

---

[1]- مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي، ص: 90.

[2]- أدونيس: الثابت والمتحول (الكتاب الثاني)، ص: 118.

[3]- السيّد محمد ديب: الغموض في شعر أبي تمام، ص: 36.

ومن هنا نجد أنّ الغموض ليس في مجمله سيء وغير مقبول وليس في مجمله غموضا فنيا، فالتفاوت والتباين بحسب الاستخدام والتركيب الذي يستحسنه القارئ ولا ينفر منه وإنّما يحتاج إلى تأمل وقراءات متعددة.

لقد أوقع أبو تمام القدماء في حيرة واختلاف حول قوله:

لاَ تَسْـــقِنِي مَـــاءَ المَـــلاَمِ فَـــإِنَّنِي

صَـــبٌّ قَـــدْ اسْـــتَعْذَبْتُ مَـــاءَ بُكَـــائِي» [1]

إنّ مندور يرى أنّه « لا يجوز أنّ يعبر عن الشيء المر بالماء العذب حتى لو استعذب أبو تمام **(ماء بكائه)**، ثم كيف يقاس كأس الملام بالكأس المرة بل كيف يكون للملام ماء؟ والحق أنّ مندور في هذا الرأي أقدم من القدماء، فالعذوبة والمرارة للأشياء قد تتحكم فيها الحالة النفسية»[2]. إنّ في هذا البيت تشبيه شيء معنوي الذي هو **(الكلام)** بشيء مادي ملموس الذي هو **(الماء)**، وهذا ما لا يدخل في التعقيد الذي ينفر من قراءة القصيدة والتفاعل معها.

نجد أنّ **الطائي** ممّن أولوا أهمية بالغة للاستعارة في صياغة معانيهم، حيث أنّه اعتمد عليها « اعتمادا كبيرا وغمر بها شعره، ووظفها لخدمة فنه، وأجاد -كثيرا- تسخيرها في المديح خاصة إذا استعملها بالمقياس القديم الذي تعارف عليه الناس، وتقرأ له أمثلة كثيرة أحسن فيها استخدام الاستعارة بالصور المألوفة كقوله:

والشـــيْبُ إِنْ طَـــرَدَ الشَـــبَابَ بَيَاضَـــهُ

---

[1]- أبو تمام: أبي تمام (شرح التبريزي) ، ص: 22.

[2]- عبد الله حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1412هـ/1992م، ص: 464.

كَالصُّـــبْحِ أَحْـــدَثَ لِلْظَـــلَامِ أُفُـــولَا

وقوله:

لَـيْسَ الحِجَـاب بِمُقْـصٍ عَنْـكَ لِـي أَمـلَا

إِنَّ السَـــمَاءَ تُرْجَـــى حِـــينَ تُحْتَجَـــبُ»[1]

لذلك نجد أنّ هذا الاستخدام المألوف للاستعارة لم يعترض عليه أحد النقاد وهذا عكس ما نجده في استعاراته الغريبة الغامضة.

إنّ أبا تمام « يكاد يحرص على ألّا يخلو بيتا من التشبيه والاستعارة فهو لا يقبل أن يرسل أفكاره بالأسلوب المباشر وإنّما طريقته ومنهجه أن يلوّن هذا الأسلوب بشتى الصور المجازية ويعتمد في أسلوبه هذا على التكثيف الخيالي، فصوره لا تستثير خيالا واحدا، وإنّما تستحضر خيالات تتكاثف الركام لتؤلف صورة فيها شيء من التعقيد والغموض، ولكنّه غموض ناتج عن ثراء وعمق وجمال»[2]. فعادة ما نجد قصيدة بعض أبياتها مباشرة وبعض الأبيات تكون هي أساس القصيدة في تصويرها أمّا عند أبي تمام فلا يكاد يخلو بيت من التصوير والتشبيه ما يجعل من شعره كثيفا في دلالاته.

لقد استخدم الطائي الاستعارة « استخداما جديدا ووظفها كأداة من أدوات التصوير الخيالي، وأجاد في ذلك كثيرا، وذكر من الشعر ما استحسنه القدماء المحدثون، كما جنح في الكثير من

[1]- السيّد محمد ديب: الغموض في شعر أبي تمام، ص: 35.

[2]-عبد الله بن حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص: 456.

استعاراته جنوحا رآه المتقدمون تعقيدا أو إغرابا، ورآه المحدثون غموضا وإبهاما»[1]. و هنا نلاحظ الانقسام بين حكمين: التعقيد والغموض، فقد تدل لفظة التعقيد هنا على معنى سلبي في الشعر، في حين يدل لفظ الغموض على أنّ الظاهرة فنية وميزة من مميزات الشعر الجديد.

إنّ الاستعارة في القديم كانت بابا « من أبواب البديع، وهي آنذاك تندرج تحت الإطار الذي سار فيه أبو تمام، وتتمشى مع المسار الذي خرج به على مذهب عمود الشعر، وعندما يقال إنّ أبا تمام يملك مذهبا خاصا في الاستعارة فمعناه أنّه يستعمل الخيال استعمالات غير مألوفة »[2].

فالخيال في حقيقة الأمر هو عنصر مهم في الأدب و في الفن بصفة عامة والواضح هنا أنّ أبا تمام استخدم الاستعارة التي كانت من العناصر الأساسية في عمود الشعر، ولكن الإبداع يكمن في استخدامه لها استخداما مغايرا لسابقيه.

و هكذا استطاع أبو تمام «أن يتجاوز حدود الاستعارة التقليدية التي وضعها القدماء فجعل الاستعارات في صور موضوعة تحت الباصرة الشخصية كما يقول جميل سلطان فقوله:

مَنْــعُ الزِيَــارَة واَلوِصَــال سَــحَائِبٌ

شَــــمُّ الغَــــوَارِبِ جَأْبَــــةُ الأَكْنَــــافِ

استعارة في شم الغوارب للسحاب، والعلاقة المجازية بينهما بعيدة لكنّها أكثر عمقا في تصوير ارتفاع السحاب وتراكمه، ولهذا قال أبو العلاء استعارة الشم في صفة السحاب وما يعرف لذلك أحد»[3]. فكان غموض أبي تمام هو خروج عن السائد والمألوف فتحققت عنده بذلك شعرية التجاوز.

لم يستطع المتقدمون أن يتفاعلوا « مع الكثير من استعارات أبي تمام على صورة لم يألفوها، والحقيقة أنّ تعارفهم على هذا الاستعمال الجديد أو عدم تعرفهم عليه ليس مقنعا أو كافيا في قبوله أو

---

[1]-المرجع السابق، ص: 36.

[2]- السيّد محمد ديب: الغموض في شعر أبي تمام، ص: 34.

[3]- عبد الله حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص: 467.

رفضه ويُعدّ الآمدي هو أحد من هؤلاء، فقد حكم على الكثير من استعارات أبي تمام بالرداءة والقبح، فأنكر مثلا أن يكون الزمان **أبلق** في قوله:

قد يصبح الغموض غير مقبول إذا لم يتحقق التفاعل بين النّص والقارئ فيحكم على القصيدة بالرداءة وهذا ما كان في موازنات الآمدي.

واستوحى أبو تمام كثيرا من صوره من القصص الديني مثل: قصة مريم في صورته التي وصف فيها رحلته إلى ممدوحيه حيث يقول في قصيدته (**دَنِفٌ بَكَى آياتِ رَبْعٍ مُدْنَفِ**):

فَأَجَاءَهَــا بَعْــدَ المَخَــاضِ طُلُوقُهَــا

بِمُرَاهِـــــق السِـــــنينِ كَهْـــــلٍ أَهِيـــــفِ

يستمد صورته من قوله تعالى:﴿ **فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ** ﴾[1].

حيث يشبه نفسه « عند خروجه من السفينة بشكل غير مباشر بعيسى-عليه السلام-عند ولادته»[2]. و في بعض صوره « نجد الطائي يحرص على ترصيعها بالزينة اللفظية قد لا تحس، لأنّه ينسج بها تلك الصور فلا تكاد تبين كقوله:

كُـــــلُّ يَـــــوْمٍ لَـــــهُ وَكُـــــلُّ أَوَانٍ

خَلْـــــقٌ ضَـــــاحِكٌ وَمَـــــالٌ كَئِيـــــبٌ

فالطباق بين الضحك والكآبة اختلط بالتصوير، كما يرى شوقي ضيف وعلى هذه الشاكلة نجد اللون عند أبي تمام يعلق به لون آخر فيعتبر في شياته وصبغته»[1].

---

[1]- سورة مريم: الآية: 23.

[2]-نداء محمد عز الدين: حركة التراث في شعر أبي تمام والمتنبي، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة الخليل، 1430 هـ/2009م، ص240.

فالنسيج الشعري عند أبي تمام كان يشبه عصره، فانتقاله من الشعر القديم إلى الجديد هو أشبه بالانتقال الحضاري الذي عرفه العرب في العصر العباسي حيث يقول:

شَـمْسُ دَجَـنٍ تَغَلْغَلَـت مِـنْ قَضِـيبٍ أَمَـــرَتْ عَيْنَيْهَـــا بِسَـــبَبِي القُلُـــوبِ

لَـوْ تُحـلُّ القِنَـاعَ لِلَشْـمِسِ والبَـدْ رِ ضِـــــيَاءً تُقْنَّعَـــــا بِعُـــــرُوبِ

أَنَـا مِـنْ لَحْـظِ وَجْنَتَيْـهِ جَـرِيحٌ أَتَـــــدَاوَى بِعِبْـــــرَةٍ وَنَحِيـــــبِ

حَـــرْقُ الشَـــوْقِ وَالهَـــوَى يَتَصَـــا رَخْـــنَ عَلَـــيَّ مُشَـــقَقَاتِ الجُيُـــوب [2]

في هذه الأبيات الشعرية يشكل الشاعر لوحة فنية « ساحرة تبوأت فيها محبوبته المقام الأسمى، فهي شمس دجن...ثم يشبه حبيبته بجيش منتصر...ثم ينتقل إلى تشكيل صورة أسمى تكاد تزيل الصورة الأولى بعد ما شبهها بالذّكاء (**الشمس**) كناية عن إشراق وجهها وجمالها ورفعتها، يصرح أنّها لو تنزع القناع عن وجهها (**الخمار الساتر**) وتطل الشمس والقمر إذهالا من حسنها وجمالها»[3]. فالمتعن في هذا المقطع يخلص هنا أن الشاعر شكل اللوحة الفنية الأولى كدلالة على الرفعة والحسن أمّا اللوحة الثانية فقد كانت صورة مغيبة تجعل المتلقي إماطة اللثام عن الغانية التي فاق جمالها كل وصف.

---

[1]-عبد الله بن حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص: 466.

[2]- ديوان أبي تمام: شرح التبريزي، ص: 174.

[3]- سمير عرجيف: جمالية التشكيل الشعري –أبو تمام أنموذجا-، ص: 104- 105.

والصورة عند **أبي تمام** لا تقدم « بنية شارحة لذات مجهولة أو غامضة، ولا تترجمها إلى كلمات مألوفة كما أراد نقادنا القدماء، بل هي على العكس من ذلك تحاول تكثيف الرؤية، واكتشاف العلاقات الجديدة بين الأشياء، وإعادة تشكيلها؛ محطمة عاديتها معتمدة في ذلك على تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية»[1].

خرج **أبو تمام** عن الصورة النمطية التي عهدها القارئ به وحاول التنصل من التقاليد ساعيا إلى تطوير التقاليد الشعرية القديمة التي هضمها وتمثلها، وبالتالي «أعطاها بعدا معاصرا قادرا على نقل تجربته الشخصية، فلم يكن الأمر على ما يتصوره النقاد المعاصرون خروجا مطلقا على طريقة العرب في التصوير، أو هدما لمدركاتهم المعرفة القارة؛ بقد ما كان سعيا إلى التفرد والإدهاش، وهو ما رفضه النقاد العرب القدماء على نحو قاطع دون تمييز بين مجدد أو محافظ»[2]. والذي نلحظه من خلال عرضنا لمختلف المقولات حول الصورة نجد أنّ الصورة القديمة « منتزعة من مواد حسية عناصرها بسيطة حية، أمّا صور أبي تمام والشعر المحدث بعامة ففيها التجريد، والتخييل، وتكثيف الصور»[3]. فالبساطة في التصوير ارتبطت أساسا بالأشياء المادية التي يسهل على العقل إدراكها.

كما نجد **المتنبي** الذي يعدّ من أشهر أولئك الذين وظفوا « الصور لإثراء المعاني، وتكثيف الدلالة واستدعوا الصور بخيالهم لموصوفات لم تعهد من قبل مما أدّى إلى الغموض»[4]. فإثراء المعاني وتكثيف الدلالة هو من قبيل الغموض الفني الذي لجأ إليه الشعراء من أمثال المتنبي.

ومثال ذلك رسم **المتنبي** صورة يصف فيها جيش سيف الدولة، حيث يقول:

«لَـهُ عَسـكَرًا خَيـلٍ وَطَيْـرَ إِذَا رَمَـى

بِهَـا عَسْـكَرًا لَـمْ يَبْـقَ إلاَّ جَمَاجِمُـهُ

---

[1] مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة: قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، ص: 154.

[2] -مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة: قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، ص: 154.

[3] -عبد الله بن حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص: 154.

[4] - مسعد بن عيد العطّوي: الغموض في الشعر العربي، ص: 96.

سَـحابٌ مِـنَ العِقْبَـانِ يَزْحَـفُ تَحْتَهَـا

سَـــــحابٌ إذَا استَسْـــــقَتْ صَـــــوارِمُهْ

المتنبي في تصويره جيش سيف الدولة قد خرج عن المألوف ممّن تقدّمه من الشعراء إلى غير القصد الذي قصدوه فأغرب وأبدع وحاز الإحسان بجملته، فصار كأنّه المبتدع لهذا المعنى دون غيره»[1].وعلى هذا الأساس نجد أنّ المتنبي قد خرج عما ألفه المتلقي العربي في تذوقه الشعر، وكذلك ما ألفه من صور وهذا ما ولّد نوعا من حيرة القراء ما دفعهم إلى إعمال الذهن والتأمل في صوره من أجل تأويلها.

وفي صورة أخرى في وصف سيف الدولة، حيث يجعل منه بطلا أسطوريا بقوله:

وَقَفْـتَ وَمَـا فِـي المَـوْتِ شَـكٌّ لِوَاقِـفِ

كَأَنَّـــكَ فِـــي جَفْـــنِ الـــرَدَى وَهُـــوَ نَـــائِمُ

تَمُـرُ بِـكَ الأَبْطَـالُ كُلَّمَـى هَزِيمَـة تَكْفِـي

وَوَجْهُـــــكَ وَضَّـــــاح وَثَغْـــــرُكَ بَاسِـــــمُ

فالمتنبي يبالغ في وصف ممدوحه باستخدامه أساليب جمالية جديدة، يتضافر فيها الخيال والبراعة في التصوير التي تحدث أثرا في المتلقي يسمّى بالإمتاع و الإلذاذ.

وفي صورة أخرى يقول:

رَمَـــانِيَ الـــدَّهْرُ بَـــالأَرْزَاءِ حَتَّـــى

فُـــؤَادِي فِـــي غِشَـــاءٍ مِـــنْ نِبَـــالِ

فَصِـــرْتُ إِذَا أَصَـــابَتْنِي سِـــهَامٌ

تَكَسَّـــرَتْ النِّصَـــالُ عَلَـــى النِّصَـــالِ

[1]-ينظر: نداء محمد عز الدين: حركة التراث في شعر أبي تمام والمتنبي، ص: 259.

وَهَـــا أنَـــا مَـــا أُبَـــالي بالرَّزَايَـــا

لِأَنِّـــي مَـــا انْتَفَعْـــتُ بِـــأَنْ أُبَـــالِ[1]

لقد استعمل **المتنبي** العقل في استدعاء الخيال فكان تصويره مبالغ فيه. ومن هنا كان المتنبي من أكثر الشعراء العرب « انحرافًا وانزياحًا عن تقاليد الشعر العربي، مع أنّه من أكثر الشعراء تقليدية، وهذه هي المعادلة الصعبة التي حققها المتنبي حينما يكون شاعرا تقليديا بكل ما تحمله الكلمة من معنى، ومع ذلك فهو من أكثر الشعراء خروجا على المألوف، ونزوعا إلى الشخصانية وإيغالا في الفردية وهو من أكثرهم قدرة على خلق التوتر والمفاجأة، وانتهاكا للمألوف، وإيقاظا للمشاعر الجمالية لدى المتلقي»[2]. وفي رسمه لصورة الحمى التي أصابته، يقول المتنبي في مشهد تصويري راقي:

وَزَائِرَتِـــي وكَـــأَنَّ بِهَـــا حَيَـــاءً

فَلَـــيْسَ تَـــزُورُ إلاَّ فِـــي الظَـــلاَمِ

فَرَشْـــتُ لَهَـــا المَطَـــارِفَ وَالحَشَـــايَا

فَعَافَتْهَـــا وَبَاتَـــتْ فِـــي عِظَـــامِي

يَضِـــيقُ الجِلْـــدُ عَـــنْ نَفْسِـــي وَعَنْهَـــا

فتُوسِّـــــعُهُ بِـــــأَنْوَاعِ السِـــــقَامِ

إِذَا مَـــا فَـــارَقَتْنِي غَسَـــلَتْنِي

كَأَنَّـــا عَاكِفَـــانِ عَلَـــى حَـــرَامِ

كَـــأَنَّ الصُّـــبْحَ يَطْرُدُهـــا فَتَجْـــرِي

مَـــــدَامِعُهَا بِأَرْبَعَـــــةٍ سِـــــجَامِ[3]

---

[1]-أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص: 265.

[2]-إبراهيم عد لمنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، ط1، 1429هـ/2008م،ص:36.

[3]-أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص: 148- 149.

المتنبي يصور لنا حالته التي آل إليها إثر تألمه بالحمى في خطاب شعوري فني راقي، خطاب انطلق من جيشان وجداني خالص، يبرز قدرته على صناعة المعاني والصور.

لا يختلف اثنان على أنّ الصورة عنصر مهم يطغى في الشعر على باقي العناصر الأخرى، فهي تشكيل جمالي يبعث المتعة في نفس المتلقي، وكلما كانت الصورة جيّدة كلما كان الشعر أجمل وأمتع. ولعلّ استخدام الغموض في الصورة يفقد في بعض الأحيان الإمتاع بها، وأحيانا يكون ذلك الغموض في حاجة إلى قارئ يفك شفراته فتحدث بعده المتعة.

فالغموض في الشعرية ظاهرة قديمة لم يتفرد بها شعراء العصر الحديث فقط، لقد تجلّت في الشعر القديم على مستوى المعاني وتجلّت على مستوى الألفاظ، وتجلت على مستوى الصورة فكان الغموض بارزا واضحا وتم طرحه كقضية نقدية تناولها النقاد بآراء مختلفة ومتعددة وفلسفة كبيرة. فكان من الغموض ما هو مستحسن وتجديد، والخلل يكمن في القارئ الذي تَعَوَدَ على المألوف والنموذج السائد، وهناك غموض غير مقبول بل يعدّ من الرداءة لذلك نفر منه القارئ ورفضه الذوق السليم.

الغموض في حقيقته هو أمر مطلوب في الشعر وسمة جمالية ولا يمكن للشاعر أن يستغني عنه، كما نستخلص أنّ الغموض هو درجة أعلى من التلميح لأنّ التلميح لم يحدث تلك الضجة التي أحدثها الغموض في الشعر.

2/ أثر الانزياح على الشعر العربي

قبل أن نعرج حول أثر هذا اللون البلاغي الهام على الشعر العربي نود أن نشير إلى أنّ الانزياح هو الخروج عن النسق المألوف، وتجاوز للمعايير والتقاليد المتعارف عليها في الأداء الفني، محققا بذلك قيمة جمالية وتعبيرية.

اهتم النقاد والبلاغيون العرب القدامى بصُوَر الانزياح، فدرسوا الاستعارة، والتقديم والتأخير، والعدول، إلى غير ذلك من المباحث البلاغية. فقد عرف تراثنا العربي هذه الظاهرة ولكن بمسميّات أخرى كالعدول ،الانحراف ، الالتفات ،التجاوز ، التحويل والنقل وغيرها من المصطلحات التي تعني الخروج على أصول قاعديّة مُتَعارفٍ عليها.

لقد مثل **بشار** و**أبو نواس** و**أبو تمام**« ما سميّ (مدرسة البديع) التي عبرت عن وعي شعري جديد، قوامه الإلمام الواسع باللغة الشعرية وتنوعها الناجم عن تباين البيئات و الأنطق من جهة، وتميّز بنيتها الأسلوبية عما عداها من فنون القول من جهة أخرى»[1].

فالانزياح شرط « أساس من شروط (الشعرية) ولكنّه ليس انزياحا فوضويا عشوائيا كيفما اتفق، إنّه محكوم بضوابط تصونه عن العشوائية والاضطراب والفوضى، وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة في لحظة ما، فإنّه لا يقف عند هذا الخرق، وإنّما يعود في لحظة ثانية ليعيد للكلام توازنه وانسجامه ووظيفته التواصلية الإبداعية»[2]. و هنا وجب علينا أن نشير إلى أنّ كل النقاد اتفقوا على أهمية هذا اللون البلاغي وأهمية الدور الذي يلعبه في التركيبة الشعرية حتى وإن تعددت الدلالات التي اتخذها هذا المصطلح من قبل البلاغيين ، فحتى إن تعددت التسمية لكن المضمون بقي ثابتا.

لقد استطاع شعراء « القرنيين الثاني والثالث الهجريين أن يمثلوا وجودا ضاغطا على الحركة النقدية، مما أدى إلى فشل جهود هيئة العلماء في القضاء على الشعر المحدث ووأده واضطروا بما فيهم المتعصبين، إلى قبول هذا الشعر ودراسته ولو على نحو جزئي»[3].

يمكن القول أنّ النقد العربي خلال القرن الرابع الهجري ،كان ترسيم الأنموذج الشعري هو منتهى أهداف وغاياته، وذلك من أجل أن يتعامل الناقد اللغوي مع متن ثابت على مستوى التنظير

---

[1]- مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص:85.

[2]-إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب،ط1، 1429هـ/2008م،ص:16.

[3]-مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة: قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، ص:52.

والتقعيد. إلا أنّ هناك من الشعراء من تمكن من الإفلات من سيطرة هذا الرقيب وخرق حصنه المنيع. فقد انقسم الشعر العربي إلى عهدين اثنين هما عهد القدماء، وعهد المحدثين مع بشار بن برد ... وكان ظهور العهد الثاني سببا في بداية التعصب الشديد للقديم وبرز ذلك بروزا واضحا في العصر العباسي عندما كان الشعراء العباسيون يتمسكون بشعرهم القديم تمسكا يجمد الشعر العربي في تلك الآونة حسب ما تحبه ذائقتهم التقليدية القديمة. ثم فرضت الحياة على الشعر قليلا من التغيرات في القرنين الثاني والثالث للهجرة عندما برز أثره صياغات جديدة في عالم البديع لكنها تغيرات طفيفة، ولا زال الصراع بين العهدين قائما بين من يقدسه ومن يرفضه ويرى أنه قد يمنع الشاعر من التجديد ويضعه موضع المكرر الذي يعتمد على قوالب أسلافه في نظم الشعر.

الفصل الثالث

الحداثة الشعرية العربية المعاصرة والتأسيس لمهاد نظري جديد

المبحث الأول: الحداثة وشعرية الرؤيا

المبحث الثاني: تجليّات الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة

المبحث الثالث: التجربة الصوفية عند شعراء الحداثة

المبحث الأول: الحداثة وشعرية الرؤيا

1 / الحداثة الشعرية المفهوم و التطور:

إنّ الحديث عن مصطلح الحداثة، هو حديث عن فوضى اصطلاحية شاعت في متون المؤلفات النقدية العربية المعاصرة، والبحث في الحداثة الشعرية و اكتناه أبعادها و القبض على مفهوماتها و دلالاتها و إيحاءاتها ، يستدعي العودة بهذا المصطلح إلى بيئته التي نشأ فيها؛ لأنّ «الحداثة بضاعة مستوردة، ليس لها أصول تاريخية، أو جذور معرفية خصوصية تطورية ذاتية داخل التربة العربية الإسلامية، إنّما هي عبارة عن نبتة جُلبت من أرضها ومناخها الخاص »[1]. فقبل التطرق إلى الحداثة في الساحة النقدية العربية المعاصرة، لا بد من التطرق لها عند الغرب أولا.

أ– الحداثة الغربية:

معجميا:

ورد في معجم **لالاند الفلسفي**: « الصفة "حديث Moderne" أقدم من المصدر "حداثة Modernity"، و ازداد استعمال اللفظ "حديث" منذ القرن العاشر (ق 10م) في الميدانين الفلسفي و الديني، و يكاد يستعمل دوما بمعنى ضمني للدلالة على الانفتاح و الحرية الفكرية وحب التعبير»[2].

Modernisme : systématique de nouveau le mot souvent employé par la critique pour s' appliquer aux arts et a la littérature depuis la fin du siècle cependant il est très difficile de lui donner un sens précis dans la mesure ou c'est tout l'art contempoation partiquement qui se définit par la volonté de trouver de novelle fomes expression».-Philippe Forest gonion. Dictionnaire Fondamental du francais. Imprime en Farance sur preese offset par bodard toupine .2004.p 268.

[1]– الجيلالي مفتاح: الحداثيون العرب في العقود الثلاثة الأخيرة و القرآن الكريم، دمشق، سوريا، دار النهضة، ط: 01، 2006م، ص: 20.

[2]– موسوعة لالاند الفلسفية، أندريه لالاند، تر: خليل أحمد خليل، باريس، فرنسا، منشورات عويدات، ط: 02، 2001، ج: 02، ص: 822.

اصطلاحا:

يُعرفها (**بيتركروبر**) (Peter Krouper) على أنّها « التمرد على كل ما هو معياري، ويعد هذا التمرد طريقة من طرق تحديد مقاييس كل من الفضيلة والمنفعة ويقيم هذا الوعي الفني علاقة جدلية بين السرية و الافتضاح، و يفتنه الهلع الذي يصاحب عملية انتهاك حرمة المقدسات»[1].

الحداثة تتعالى أن تكون حكرًا على مجال دون آخر، فهي تُعد تَوَجُهًا فكري يشمل مجالات عديدة و ينحو إلى العالمية. وهذا ما قال به المفكر الفرنسي **جان بوديار**(Jean Baudiallrd)حين اعتبر أنّ الحداثة ليست « مفهوما سوسيولوجيا، و لا مفهوما سياسيا، و ليست بالتمام مفهوما تاريخيا، بل هي نمط حضاري خاص يتعارض مع النمط التقليدي أي مع كل الثقافات السابقة عليه أو التقليدية، فمقابل التنوع الجغرافي و الرمزي لهذه الأخيرة تفرض الحداثة نفسها، على أنها شيء واحد متجانس يشعّ عالميا انطلاقا من الغرب»[2].

أما **رولان بارت** (**Roland Barthes**) يعتبر أنّ في الحداثة « تنفجر الطاقات الكامنة، وتتحرر شهوات الإبداع، في الثورة المعرفيّة، مولِّدة في سرعة مذهلة وكثافة مدهشة أفكارًا جديدة، وأشكالا غير مألوفة، وتكوينات غريبة، وأقنعة عجيبة. فيقف بعض الناس منبهرًا بها، ويقف بعضهم الآخر خائفا منها، هذا الطوفان المعرفيّ يولّد خصوبة لا مثيل لها، ولكنه يغرق أيضا»[3]. فالحداثة في نظر رولان بارت هي انفجار معرفي، و هي في حراك مستمر تسعى دوما للخروج على الأطر الثابتة والمستقرة.

---

[1]- بيتر بروكر: الحداثة و ما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، أبو ظبي، الإمارات ، منشورات المجتمع الثقافي، ط: 01، 1995م، ص: 202.

[2]- جان بوديار: الحداثة، تر: محمد سبيلا، مجلة الكرمل، العدد: 36، 1990م، نقلا عن: خطاب الحداثة في الأدب: الأصول و المرجعية، جمال شحيد، وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، سوريا، د.ط، 2005، ص: 19.

[3]- محمد مصطفى هدارة: محاضرة الحداثة والتراث، نقلا عن: عدنان علي رضا النحوي: الحداثة في منظور إيماني، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط3، 1989م، ص: 26.

ب- الحداثة الشعرية العربية:

لغة:

وإن نحن أردنا البحث عن معناها اللغوي نجدها تنحدر من الجذر الثلاثي (ح، د،ث)، وتتفق أغلب المعاجم العربية على أنّ الحدث هو نقيض القديم « والحدوث نقيض القدْمة، حدث الشيء، يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث... ومحدثات الأمور، ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها، وفي الحديث: " إياكم ومحدثات الأمور، جمع محدثة بالفتح، وهي ما لم يكن معروف في كتاب ولا سنة ولا إجماع»[1]. فالحدث هو المبطل، والضلالة والبدعة.

وذكر **الزّمخشري** في **أساس البلاغة** أنّ الحَدَثَ هو« حدثٌ من الإحداث، وحديث السّن... واستحدثوا منه خبرا أي استفادوا منه خبرا حديثا جديدا»[2].

اصطلاحا:

إنّ الحديث عن التجربة الشعرية المعاصرة هو حديث عن التجريب والتجديد، فالشاعر المعاصر يبني نصه على هدم النُظم التقليدية في القول الشعري، وخلق فضاء خاص به يتجاوز فيه كل المعايير التي كبلت جموحه، وهذا ما تجلى في شعره من انفتاح الرؤيا وانتهاك المعيار والجنوح للمنافرة والانتقال من العقلي إلى الذاتي... هذا ما أفرز جملة من الملامح الجمالية والفنية اتسمت بها النّصوص المعاصرة ، فأصبح الأفق الشعري أكثر حيوية وديناميةً.

تقول **نازك الملائكة** في هذا الصدد: « لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عباراته، وليس هذا غريبا في عصر يَبْحَث عن الحرية ويريد أن يحّطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية. الواقع أنّ إحدى خصائص

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج2، ص: 113.

[2]- ينظر: الزمخشري: أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979م، ص: 75.

الفكر المعاصر أنّه يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقا شديدًا، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب ومنتظم في جهة من جهات حياته حتى يشتاق إلى أن يحدث فوضى صغيرة في مكان منه فيربك النموذج ويخرج عن الرتابة... »[1]. و لأنّ طبيعة الشعر تأبى السكون والثبات، فلا يجوز ضبطه لا بتعريف ولا تقنين، ولا يقف عند ثابت فهو في حراك لا ينتهي. وتلتقي **الملائكة** في هذه النقطة مع (**محمد لطفي اليوسفي**) حين اعتبر أنّ الحداثة تعني: « إعادة النّظر المستمر في معرفة الطبيعة للسّيطرة عليها و تعميق هذه المعرفة وتحسينها باطّراد ثوريا تعني الحداثة نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة ومؤسسات و أنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التّقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة، فنيا تعني الحداثة تساؤلا جذريا يستكشف اللّغة الشّعرية ويستقصيها وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية وابتكار طرق للتّعبير تكون في مستوى هذا التّساؤل وشرط هذا كلّه صدوره عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون»[2]. أصبح النّص الأدبي في ظل الحداثة مشحونا بقضايا إنسانية، يقوم بتصوير العديد من مناحي التجربة الإنسانية، ثائرا على القديم الموروث باحثا عن كل ما هو جديد يتوافق وروح العصر.

كما تَخَلَصَت شعرية الحداثة « من منطق الكتابة الشعرية التي تكشف تهويمات الرومانسية وانطباعاتها الساذجة، أو التي تجعل الكتابة الشعرية وثيقة اجتماعية أو مرآة للواقع/ المجتمع وقضاياه ومشكلاته، إنّها تجربة تندفع إلى الداخل الجُوّاني، وتستجيب لعالمه الغامض التراكمي الذي يأبى أن يسكن السطحي المباشر، إنّها لا تعرف اليقين، بل تتجلى في الشك وتحلق في فضاء الروح في آفاق المجرد والفراغ»[3]. الشعر الحداثي هو في رحلة نحو الباطن و تحليق نحو الغامض المجهول.

دخلت الحداثة إذن، في « دوائر المطلق والمجهول والمحال، وهذه الممارسات الإبداعية الطارئة فتحت أمام الشعرية عوالم غير مطروقة، وسلك الشعراء سبيلهم إليها على نحو شبيه بمسلك المتصوفة

---

[1]-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين، ط6، 1981م، ص: 60

[2]- محمد لطفي اليوسفي: البيانات، دار سراس للنشر، تونس، الطبعة الأصلية، 1993م، ص: 31-32.

[3]- عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، دراسة في جمالية الإيقاع، النادي الأدبي في منطقة الباحة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2012م، ص: 141-142.

الذين أدركوا أنّ وراء العالم عالما مجهولًا، أو غائبًا يجب أن يُقاربوه باللين والتلطف حينا، وبالتّشدد والعنف حينًا آخر لإخضاعه لغويًا وتوظيفه لاستنتاج النّصية، ولن يتحقق شيء من ذلك إلّا بتمزق الأقنعة، وهَتْكِ الحُجُب وفضح البواطن »[1]. فكان مولد الحداثة العربية المعاصرة على أرض لبنان، هذه الأرض التي كانت حاملة للواء التغيير والبحث عن المختلف والنفور من المؤتلف و النموذج، ولم يكن« ثمة ما يعوق انتشار الحداثة كمذهب فني محض من موطنها الأصلي في لبنان إلى سائر أقطار العالم العربي. لقد استطاع الكِتاب اللبناني –كسلعة تجارية– أن يغزو الأسواق من المحيط إلى الخليج، مستفيدًا من حرية الفكر وحرية التجارة معًا، وكلتاهما مفخرة من مفاخر لبنان ... وهكذا أصبحت الحداثة عقيدة فنية لدى النخبة المثقفة وشباب الفن، في مشرق العالم العربي ومغربه»[2]. و الغوص في تفاصيل النّص الحداثي هو غوص في رحاب عوالم خيالية خفية تضع القارئ في حيِّز الإدهاش النّصي؛ فمَن يُصادف هذا النّص سيضيع حتما في متاهات ويصطدم باللامنطق، كونه نص رؤيوي يتميز بالخرق والتجاوز والمغايرة.

1–الحداثة عند أدونيس:

لعلنا لا نكون مجانبين للحقيقة إذا سلمنا أنّ الحداثة كانت الأكثر إثارة في الخطاب النقدي المعاصر، هذا الحراك النقدي الصاخب أثار أقلام الكثير من النقاد واختلفت آراؤهم وتصوراتهم لها. فهذا **أدونيس** الشاعر والمنظر للحداثة الشعرية يرى أنّها « تجربة ورؤيا، والتي تفترض نشوء حقائق عن الإنسان والعالم، جديدة لم يعرفها القدم، ليست بحسب هذا التنظير نقدا للقديم الأصلي وحسب، وإنّما هي خروجٌ عليه، بتعبير آخر يتضمن القولُ بالحداثة القول بما لم يكن معروفًا في الماضي الحديث من هذه الناحية، يكشف عن نقص ما، أو عن فراغ ما في القديم. والحداثة، إذن، خروج عن

[1]– محمد عبد المطلب: النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، كتابات نقدية، 22يوليو/ تموز، 1999، ص: 03.

[2]– شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والنقديين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سيبتمبر 1993م، ص:71.

الأصول»[1]. دعا رواد الحداثة الشعرية إلى الخروج والتمرد على الأنماط التعبيرية القديمة وكذا الخروج على الشكل الكلاسيكي التقليدي للقصيدة العمودية. ولعلّ ما يعزّز هذا القول ما عبّر عنه أدونيس صراحة قائلا: « تتضمن الحداثة الرفض والتمرد من حيث أنّها تتخلى عن التقليد ومفهومها الأصول والأسس والجذور والمعايير الثابتة»[2]. الأدب الحداثي هو الذي يتمرد على كل ما هو مقنن محدد بشكل أو بآخر.

جوهر الحداثة هو الانفتاح على المجهول واللانهائي، فهي «مقرونة بالاختلاف من حيث أنّها تتعارض مع السائد من مفهومات الهوية والوحدة والثبات والنهائية وتؤكد على القطيعة والثورة والتنوع والتحول والتفتح المستمر واللانهائية»[3]. الإفضاء إلى المجهول هو الشكل الذي تتشكل فيه الحداثة الشعرية عند **أدونيس**، حيث يرفض ربطها بأيّ قابلية أو نهائية، كما أنّها لا تخضع لأيّ قاعدة أو نمطية.

كما أنّ الشعر عنده وليد لحظة، فوعي الشاعر لذاته « لا يبدأ من التاريخ أو من الماضي بل يبدأ من ذاته نفسها وذاته في يقظة دائمة. ففي كل لحظة يعيش و يفكر ويخلق كأنما للمرة الأولى، فهو لا يؤرخ، بل يستبق »[4]. فطبيعة الشعر تأبى الاستقرار والثبات وتسعى دائما وراء التجديد والتغيّير ولعل مفهوم الحداثة عند **أدونيس** لا يخرج عن هذا الإطار.

تتأسس الحداثة على تجاوز الماضي وإحداث قطيعة مع المعايير الموروثة والقيم الثابتة و الانسياق وراء كل ما هو جديد، فالقصيدة الجديدة حسب رأي أدونيس هي«... تركيب جدلي رحب وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها ... تتضمن القصيدة الجديدة مبدءًا مزدوجا الهدم

---

[1]- أدونيس، علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، (محاضرات ألقيت في الكوليج د.و فرانس ، باريس، أيار 1984م)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص: 83.

[2]-أدونيس، علي أحمد سعيد: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص: 115.

[3]- المرجع نفسه، ص: 115.

[4]- أدونيس، علي أحمد سعيد : الأعمال الشعرية الكاملة، أغاني مهيار الدمشقي، ج1، دار العودة، بيروت، ط4، 1985م، ص: 05.

والبناء لأنّها وليدة التمرد، »[1]. فالكاتب العربي متأثر بالحركات الغربية التي كانت تدعو إلى الهدم و البناء، أي تجريد النّص وتفريغه من محتواه، وإقامة شيء جديد بدلا عنه، ففكرة الثورة ضد التقليد والثبات والسعي وراء كل ما هو جديد نجدها مبثوثة في نماذج شعرية ضمن آثاره الشعرية، فنجده يقول:

« سَيِّدَتِي أَنَا اِسْمِي التَجَدُّدُ

أَنَا اِسْمِي الغَد

الغدُ الذِي يَقْتَرِبُ – الغَد الذِي يَبْتَعِدُ»[2]

ويقول أيضا:

« كلُ العَالَم فِيّ جَديد

حِينَ أُرِيدْ »[3].

فالحداثة عند **أدونيس** تسعى إلى التطلع الدائم للجديد الكوني و البحث اللامتناهي عن المجهول، حيث يقول:

« أَسِيرُ فِي الدَّرْبِ التِي تُوصِلُ إِلَى اللَه

إِلَى السَتَائِرِ المُسَدَلَةُ

لَعَلَنِي أَقْدِرُ أَنْ أُبَدِلَهُ»[4]

---

[1]- أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة في الشعر العربي، ص: 114.

[2]-أدونيس، علي أحمد سعيد: أوراق في الريح(صياغة نهائية)، منشورات دار الآداب، بيروت، 1988م، ص: 60.

[3]- أدونيس: الأعمال الشعرية: أغاني مهيار الدمشقي ، ص: 101.

[4]- المصدر نفسه ، ص: 96.

و بما أنّ الحداثة الشعرية هي من أهم المشاريع التحررية، نجدها قد أعطت المبدع الحرية المطلقة في خوض غمار التجديد على مستوى نصوصه الإبداعية، و تفجير كل القيود والمكبلات المصَادِرَة لحرية الكتابة و الإبداع.

- **مرجعيّات أدونيس الحداثيّة:**

تعددت وتنوعت المصادر التي استقى منها **أدونيس** حداثته، فهو شاعر وناقد مثقف، والثقافة بتنوع مشاربها واختلاف مصادرها أصبحت حاضرة في إنتاجه الفكريّ والإبداعيّ، وهذا ما يُصَعِبُ من مهمة تلقيه وقراءته، كما نجد أنّ التغيّير في الرؤية والتفكير أعطى لإنتاجه طابعًا خاصًا وتشكيلًا جديدًا، رَغِبَ فيه كثورة على التقليد وعلى الوضع السائد.

هذه الاتجاهات و الروافد المختلفة استفاد منها لمشروعه الحداثي ، كما أنّها تميزت بالتعارض والتناقض؛ الأمر الذي جعله غامض ومبهم الشخصية هذا ما يرغم القارئ بالرجوع إلى الإرهاصات الحداثية الأولى لديه كي يدرك إنتاجه الإبداعي.

أ- المرجعية العربية التراثية:

استقطبت الحداثة الشعرية اهتمام **أدونيس**، وقد رأى أنّه لا بد من العودة إلى الحداثة الشعرية في التراث العربي بُغية التأسيس لحداثة شعرية عربية أصيلة، وهو أثناء عملية البحث والتنقيب عن الجوانب الحداثية في التراث العربي، وجد أنّ الحداثة موجودة عند كل من **أبي تمام وأبي نواس** و**بشار بن برد** في الشعر؛ لخصوصية خطابهم الشّعري، فمن وجهة نظره هو خطاب حداثيٌّ بامتياز لأنّه خالف طريقة العرب في نظم الشعر وابتكر معاني جديدة لم تألفها المنظومة الشعرية العمودية، كما اتّسم هذا الخطاب بالغموض وحداثة لغته الشعرية.

أمّا في التّصوف أُعجب **أدونيس** بطريقة كل من **أبي حيان التوحيدي** و **النّفري** في الكتابة، فانطلق في دعوته للتجديد في الشعر« من منطلق القول بأهمية التّجربة اللغوية والأدبية عند المتصوّفة، واعتبارها التّراث الحقيقيّ الذي يجوز، بل يجب، على الشّاعر الحديث أنْ يهتم بها ويأخذ عنها

ويستفيد بما فيها من إبداعٍ وما حَوَتْهُ من أفكارٍ»[1]. فثقافة أدونيس بالتراث العربي جعلته، يرتبط بتراثه على الرغم من تأثره بشعر الأوروبيين.

كما يرى أنّ نصّ **النّفري** يُمثل « قطيعة كتابية، يمثل قطيعةً ثقافية، إنّه نوع من إعادة النظر جذريًّا في الثقافة العربية، وبخاصة في جوانبها الدينية – الفقهية ومُتضمناتِ هذه الجوانب. إنّه يؤسس لعلاقاتٍ مع المجهول، سماءً و أرضًا، تغاير العلاقات التي يرسيها التقليد الديني- الفقهي. وتبعًا لذلك، يؤسس للغة أخرى من أجل التّواصل مع هذا المجهول، غير اللغة الدينية –الفقهية. و طبيعي، إذن، أن يبدو هذا النّص عنصرَ خلخلةٍ للنظام الفكري-الاجتماعي المرتبط قليلًا أو كثيرًا بنظام الرؤية الدينية –الفقهية. وهو، في ذلك يجسّد بُعدًا آخر، كتابيًّا و فكريًّا، داخل الثقافة العربية»[2]. فمن المرجعيات التي عاد إليها أدونيس في تأسيسه لحداثته النّص الصوفي، لأنّه رأى فيه ما يُمثل موقفه الرافض المتمرد على التقاليد الشعرية العربية القديمة، فشعريته تتطلع إلى تجاوز العالم الظاهر والبحث عن الحقيقة في العالم الباطن، وهذا العالم لا يلجه إلّا الصوفي أو الشاعر الرائي.

أمّا عن حداثة **أبو تمام** فقد عَدَها **أدونيس** توجُهًا جديدًا رافضًا ومقاومًا لسلطة الأنموذج التي نادى بها أصحاب الذوق المحافظ، فقال عنه: « أبو تمام بداية في الشعر العربي (...) إنَّه حد فاصل: كان الشّعر قبله قدرة على التعود والألفة، فصار بعده قدرة على التغريب والمفاجأة، إنه مالارميه العرب»[3]. **أبو تمام** هو من أهم رموز الثورة والتمرد كونه خرج عن التقاليد الشعرية الموروثة. هذا ما أسهم في تشكيل توجهات أدونيس النقدية والإبداعية.

---

[1]- إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في لشعر العربي المعاصر(1945-1995)، دار الأمين للنشر والتوزيع، دط، دت، ص: 225.

[2]- أدونيس، علي أحمد سعيد: الصّوفيّة والسّرياليّة، دار الساقي،بيروت، لبنان، ط3، دت، ص: 187.

[3]- أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1997م، ص: 46-47.

ب–المرجعية الغربية:

لم يكن التراث العربي وحده المشكّل لصَرح حداثة أدونيس، وإنّما تجاوز ذلك إلى التراث الغربي ولم يجعل حدودًا لذلك، يقول: « أحب هنا أن أعترف بأنّني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنّني كنت ، كذلك ، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك ، و قد تسلحوا بوعي و مفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة ، و أن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي»[1]. لقد شكل الفكر الغربي حيّزا هاما من مشروعه الحداثي، وعُدَ أحد أبرز المرجعيات التي أسست لرؤاه النقدية والفكرية. فالحداثة الأدونيسية تتكئ على الفكر الغربي، لكنّها تُحاول أن تخلق لنفسها مسلكا خاصا، وذلك بمقاربة التراث العربي من أجل البحث عن جذور لهذه الحداثة.

ومن الاعترافات الصريحة التي قال بها **أدونيس** على أنّه متأثر بالنظريات النقدية الغربية، ما جاء في قوله:« لم أتعرّف على الحداثة الشعريّة العربيّة، من داخل النظام الثقافي العربيّ السائد، وأجهزته المعرفيّة، فقراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نواس، و كشفت لي عن شعريّته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللّغة الشعريّة وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو وترفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التّجربة الصوفية –بمفرداته وبهائها. وقراءة النّقد الفرنسي الحديث هي التي دَلّتني على حداثة النّظر النّقدي عند الجرجاني، خصوصًا في كلّ ما يتعلّق بالشعرية وخَاصيَتِها اللغوية– التعبيريّة»[2]. اتخذ **أدونيس** الغرب مرجعيّة له، ولذلك ينبغي لمن يحاول أن « يَتَبَيَن الطّريق إلى شعره وفلسفته الفنيّة أن يعلم هذه الحقيقة، و أن يكون على ذكرٍ بأهمية الثقافة المتنوعة لفهم هذا الشاعر، لأنّه هو نفسه قد ملأ جوفه بهذه الروافد كلها، فلا مندوحة عن النبش تحت الأرض لمعرفة هذه الأصول والروافد»[3].

---

[1]– أدونيس : الشعرية العربية ، ص86

[2]– المرجع نفسه، ص: 86-87.

[3]– إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر (1945-1995)، دار الأمين للنشر والتوزيع، دط، دت، ص: 219-220.

وعليه يمكننا القول، وعطفا على ما سبق، أنّ الآراء النقدية التي كان يؤمن بها **أدونيس** والتي ظلت ردحًا من الزمن، تعود بالأساس إلى تنّوع المنابع الفكرية التي كان يَسْتَمِد منها جُلَّ آرائه، نظرا لتعدد مناشئها. وهذا ما انعكس سلبا في كثير من الأحيان على الفكر النقدي لأدونيس، الشيء الذي وَلَّدَ سيلًا جارفًا من الانتقادات في بعض الأحيان، نظرا لغموض فكرته حتى وإن كان البعض يُقر على أنّه دليل على قوة نصوص **أدونيس** الإبداعية. فالرجل يبتعد على الأقل على السطحية المبتذلة المتوارثة لدى بعض من أقرانه، ونَقَلَنَا إلى الغموض المحمود. فحتى علماء البلاغة يعتقدون أنّ هذا العنصر مَرَدُه الأول والأخير هو تعدد دلالة اللفظ وبالأحرى تعدد تركيبه النحوي، وهذا ما جعل الكفة تميل في هذا الجانب لصالح **أدونيس**، إذ تَلَقَفَهَا بعض النقاد في شقها الإيجابي.

2-الحداثة عند كمال أبو ديب:

لقد بات واضحا أنّ الحداثة الشعرية تَشْغَل حيّزا هامًا في الساحة النقدية العربية المعاصرة، ولهذا حاول النقاد البحث في معنى هذا المصطلح، ومن بين أهم النقاد العرب الذين اهتموا بالحداثة، وطبيعة علاقتها بالأدب نجد **كمال أبو ديب** الذي عرفها بأنّها « انقطاعٌ عن الماضي من أجل الحاضر، وانفصام عن الحاضر من أجل المستقبل»[1].

استفاد **أبو ديب** من معطيات النقد الحديث بمختلف مدارسه واتجاهاته، فبدا جليًا الأثر الغربي في تقديمه تصورًا جديدًا للشعرية؛ فاعتبر أنّها وظيفة من وظائف ما يصطلح عليه ب"الفوجة – مسافة التوتر"، فالشعرية على حسب رأيه ليست « خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع وظائف الفجوة أو مسافة توتر القارئ وهو ما سمي بخيبة أفق المتلقي وهذا سرّ جمالية الإبداع الأدبي، لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصويرية أيضا يظهر أثرها لا محالة في النّص وبالتالي فهي تُشكل جزءا من شعرية النّص أي من الفجوة- مسافة التوتر»[2]. فقد عَدَ **أبو ديب** أنّ الفجوة لا تتجسد بمكونات لغوية وحسب وإنّما بالمكونات التصويرية كذلك، فالفجوة تقوم على مبدأ

[1]- كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مصر، العدد: 20، 1984م، ص: 39.

[2]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص: 14.

الربط بين عناصر متناقضة غير متجانسة في بنية لغوية متجانسة، فهي تشمل تصور المبدع ورؤيته للعالم والتجربة الجمالية لدى القارئ التي تعمل على ملء الفجوات التي يخلقها النّص في لفه ودورانه.

يرى أن الشعرية « حركة استقطابية بمعنى أنّها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة متجانسة تفعل فيها عن طريق ترتيبها وتنظيمها وتنسيقها حول أقطاب، وتدقيقا حول قطبين يفصلهما بدورهما، ما أسميته مسافة التوتر، هكذا تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية وتنسيق العالم حولها تجربة ولغة ودلالة وصوتا وإيقاعا »[1].

و يتّسع مفهوم الفجوة – مسافة التوتر عند **كمال أبو ديب**؛ فتشمل النص وما قبله وما بعده، فتكون بذلك ضاربة في أعماق التاريخ الأدبي، و جزءا من رؤيا العالم التي يبثها المبدع في عمله، وأفقا رؤيوي لدى مستقبل هذا العمل، وفي ذات السياق يقول أبو ديب: « يمكننا أن نقرأ تاريخ الشعر باعتباره تاريخ الفجوة – مسافة التوتر وتطورها عن الكلاسيكية إلى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة. و كتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور بنية العمل الأدبي أو الفني، ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضا مليئة بالإثارة والكشوف الفنية»[2]. و بعد اتساع مدار تحركها، تنتقل الفجوة – مسافة التوتر من دراسة تقارب النص الشعري لتكشف عن المقومات الشعرية فيه، إلى مستوى التجريد الفلسفي الذي يبحث عن الشعرية خارج إطار الشعر.

3– الحداثة عند جابر عصفور:

يُعد الناقد **جابر عصفور** من دعاة الحداثة، الذين دعوا إلى التجديد وتجاوز المألوف، وتنبثق الحداثة بالنسبة له من اللحظة التي « تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراك علاقتها بمواقعها،

[1]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 64.

[2]– المرجع نفسه، ص: 48.

من حيث هي حضور مستقل في الوجود »[1]. **فجابر عصفور** يُطالب بالقراءة النقدية الحداثية التي تتمرد على القراءات القديمة السطحية، و على الناقد الحداثي أن يُجدد آلياته النقدية وفق القراءة الحداثية من أجل مساءلة الأعمال الإبداعية وإضاءة الجوانب المعتمة فيها.

كما رأى أنّه لا يمكن أن تتأسس حداثة عربية من دون مراعاة خصوصية وأصالة الأمة العربية، فالعلاقة بين « مفاهيم الحداثة الأوروبية ومفاهيم الحداثة العربية لا تنطوي على تشابه الأصل والصورة إلّا عند من يرى – واعيا أو غير واع- بدونية "الأنا" في حضرة " الآخر"من ناحية، ومن يفرغ كل حداثة من سياقها التاريخي من ناحية ثانية»[2].

و من غير الممكن أن تكون حداثة العرب محاكاة واستنساخ لحداثة الغرب، فلكل حداثة « نموذجها الخاص، نسقها المعرفي المتميز أسئلتها التي ارتبطت بهمومها، المتعينة وهي لا تتشابه مع غيرها من الحداثات أو تتجاوب، أو تؤثر، إلا من خصوصيتها التي تحدد حتى ملامحها العامة التي تلتقي فيها وغيرها »[3]. وبهذا يمكن الانفتاح والتفاعل مع ثقافة الآخر من دون الذوبان و الاندماج الكلي فيه.

2/ الرُّؤيا الشِّعرية المعاصرة:

تتفق كل الدراسات أنّ الحركات الشعرية العربية ظلت لفترة غير قصيرة وعلى مرّ العصور الأدبية وفيةً لنمطها التقليدي، تجلّى ذلك من خلال هيمنة الشكل والمضمون على القصيدة العربية، إذ ظلَّ تجدد الشكل الفني واللعب به في مضمار التغيير هو هاجس الشعراء الحداثيين، فقد ساد الظن بأنّ الشكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة هو العائق أمام تجديد المضمون الشعري وتعميقه، وتوسيع دائرة الرؤية فيه وهو ما نجح فيه بعض رواد الحداثة الشعرية العربية، وعلى رأسهم **أدونيس** من خلال دعوته الصريحة والجريئة إلى التحديث، و البداية بالخروج على الشكل الكلاسيكي التقليدي للقصيدة

[1]- جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،بيروت، لبنان، ،1994 ص:61.
[2]- المرجع نفسه، ص:34.
[3]- المرجع نفسه، ص: 73.

العمودية، و التنصل من الالتزام بوحدة البيت ورتابة القافية، ومن النظام العروضي الصارم الذي تقيّد به الخليل بن أحمد الفراهيدي. فكان له بعض من السبق في وضع حجر الأساس لرصد ظاهرة جديدة للشعرية رصداً فنياً من الداخل لا من الخارج فقد نادى بشعرية " الرؤيا " التي مارسها في تجاربه المفتوحة. هذه الشعرية التي يرفض فيها المبدع « عالم المنطق والعقل، والرؤيا لا تجيء وفقا لمقولة السبب والنتيجة، وإنّما تجيء بلا سبب في شكل خاطف مفاجئ أو تجيء إشراقا »[1]. و بذلك خرجت بنية القصيدة الحديثة من جمال الثابت إلى جمال المتحول، من انضباط الشكل إلى انسياب التجربة، من جزئية البيت إلى كلية القصيدة، من الوحدة المنطقية المتسلسلة إلى الوحدة الباطنية المتزامنة فَتَحَوُل الشعرية العربية من التقليد إلى التجديد، هو تَحَول من ثنائية (الشكل) و(المضمون) إلى ثنائية جديدة هي (التشكيل) و(الرؤيا)، والتي تعد أكثر اتساعا لحمل التجربة الشعرية لشاعر الحداثة، وتعبيرا عنها. يقول **خليل الحاوي** مجسدا هذا الموقف:

« وَالْيَوْمُ وَالْرُّؤْيَاْ فِيْ دَمِيْ

بِرَعْشَةِ الْبَرْقِ وَصَحْوِ الْصَّبَاحْ »[2].

لقد غدت الرؤيا عنصرا مهما لا يمكن فصله عن القصيدة الحداثية؛ فالشعر الجديد« عند شعراء الحداثة ونقادنا المنظرين بخاصة هو رؤيا، أو كشف ووسيلته الرؤيا، وليبدو واضحا أنّ القصيدة العربية لا تكمن في خرق جدار الخليل العروضي أو الخروج عن الوزن والقافية بل تعدته إلى بلورة خصوصية الرؤيا التي يجسدها الشاعر من خلال ما يكسبه من ثقافة و خبرات تنتج رموزا وأساطير وأقنعة»[3]. فالغموض قوام الرؤيا الشعرية المعاصرة باعتبارها علامة من علامات الانزياح، فهي « تكشف عن علاقات بين الأشياء تبدو للعقل أنّها متناقضة ولا يربط بينها أي شكل من أشكال التقارب، وهي تبدو في منظار العقل متضاربة

---

[1]- أدونيس، علي أحمد سعيد: صدمة الحداثة، ص: 167.

[2]- خليل حاوي: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1982م، ص: 261 ،262.

[3]- عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر والآليات والتأويل، المطابع السياسية، الكويت، دط، 2002م، ص: 131.

وغير منطقية، وربما بدت نوعا من الجنون »[1]. الشاعر المعاصر يسعى إلى إثارة المتلقي وفتح أفق التوقع لديه، من خلال اعتماده على تشكيلات لغوية مراوغة، و انزياحات أسلوبية تعمل على تعميق الإطار الدلالي و تعزيز المنحى الجمالي للنّص الشعري. الرؤيا إذن، تدعو إلى الغموض وهذا ما أقره **أدونيس** بقوله:

لَاْ أَكْتُبْ

أَتُغَيِّرْ!

أُغَيِّرُ مَاْ يُغيِّرُنِيْ

غُمُوْضًا. حَيْثُ الْغُمُوْضُ أَنْ تَحْيَاْ

وُضُوْحًا. حَيْثُ الْوُضُوْحُ أَنْ تَمُوْتْ »[2].

أصبح الغموض مذهبا شعريا حداثيا وسمة أساسية للشعر الحداثي، هذا ما يكاد يُجمع عليه كل مبدعي الفن الشعري، خاصة الحداثيين منهم. يقول **محمود درويش** في هذا الشأن:

« طُوْبَىْ لِشَيْءٍ غَامِضٍ

طُوْبَىْ لِشَيْءٍ لَمْ يَصِلْ»[3].

ويقول أيضا:

لَنْ تَفْهَمُوْنِيْ دُوْنَ مُعْجِزَهْ

لِأَنَّ لُغَاْتِكُمْ مَفْهُوْمَهْ

إِنَّ الْوُضُوْحَ جَرِيْمَهْ»[1].

---

[1]- أدونيس: صدمة الحداثة، ص: 167.

[2]- أدونيس: الأعمال الشّعرية (ديوان مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا ، ج3 ؛ 1996م. ص: 409.

[3]- محمود درويش: الديوان، ط 8، بيروت، 1981، ص: 508.

من أهم الخصائص التي ترتكز عليها الحداثة الشعرية المعاصرة الغموض، فالشاعر المعاصر ينساق وراء ما هو زئبقي يصعب القبض عليه، فهو مراوغ في تجدد دائم. يقول **أدونيس**:

« يَا وَجْهَ المُمْكِنْ، وَجْهَ الأُفُق.

غَيِرْ شمسِكَ، أَوْ فَاحْتَرِقْ...

أَعْمَقْ أَنْ أَغِيبَا

أَنْ أَسْكُنَ الغَرِيبَا،

لِكَيْ أَصُوغَ شَكْلَ السُؤَالَ، أَوْ أُجِيبَا»[2]

القصيدة المعاصرة تمتلك أكبر حيز من « الرؤيا المستوعبة لأكبر من العالم واقعا وحلما، والتي تمتلك من الشجاعة ما تنفي به عن نفسها كل ما يثقل شِعرنا من خلايا ميتة وأوهام وعادات وقداسة مبدلة، هي نشوتنا السرية في الصعود والهبوط ومواجهتنا لذواتنا، ودهشتنا أمام ما ينكشف فجأة في يقظات أشبه ما تكون بالأحلام »[3]. فبواسطة اللغة والرؤيا يتمكن الشاعر من خلق عالم آخر يتجدد باستمرار، يُعبر عن خفايا الروح. ولحدوث الرؤيا وجب « انسحاب الإنسان إلى داخل ذاته، بحيث يعيش هذا الداخل ويعيش فيه، قاطعا صِلاته مع العالم الخارجي من جهة، ومع منهج المعرفة العقلية الوصفية من جهة ثانية، وفي هذا الانسحاب يزداد حضورا لذاته، ويُصبح أكثر قدرة على التوغل في أعماق الوجود»[4]. فالرؤيا تهدف إلى البحث عن كل ما هو غائب مستور، وبناء عالم جديد يشمل كل الوجود.

الشعر بهذا المعنى هو « فن آخر من القول، وفن آخر للقول. فن في الكتابة، وفن في تكوين النّص، كأنّه نوع من فكر الكتابة يتبطن نوعا من كتابة الفكر. أو لِنَقُل: إنّه بوصفه نوعا من كتابة

---

[1]- محمود درويش: الديوان، ط 8، بيروت، 1981، ص: 16.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص: 131.

[3]- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1996م، ص: 70.

[4]- أدونيس، علي أحمد سعيد: الصوفية و السوريالية، ص: 54.

المطلق، نوع مطلق الكتابة. إنّه الكتابة المطلقة لكتابة المطلق»[1]. فلما كانت الشعرية العربية القديمة "شعرية رؤية"، فإنّ الشعرية العربية المعاصرة هي "شعرية رؤيا" تعكس – في مدّها التأملي- عمق التجربة الشعرية.

[1]- أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص: 30.

المبحث الثاني: تجليّات الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة:

إنّ المطلع على تجارب شعراء الحداثة، يجد أنّهم خلقوا لأنفسهم أسلوبًا مغايرًا في التشكيل الشعري، باعتمادهم على تقنيات وأساليب فنية جديدة، وكذا تشكيلات لغوية مبتكرة لم تكن معهودة من قبل متجاوزة للمألوف. فالنّص الحداثي أخذ منحى آخر في مسار التجربة الإبداعية، اعتمد على لغة الإيحاء والانتهاك والانحراف، فهو نص قائم بذاته مستقل بعلاماته يحتاج إلى قارئ متمرس يُحَاوِرُه ويكشف عن قيمته الجمالية والفنية.

الكتابة الشعرية المعاصرة إذن، « تفاعل مغلق وطموحها أن تحيا بالقارئ الذي يخلق هذا النّص من جديد بأن يملأه بأبعاده وشخصه»[1]. ولأنّ النّص الشعري المعاصر مفتوح فضاؤه واسع، يتمتع بخصائص فنية وشكلية محفزة للقارئ وتدفع به إلى تتبع المسار الشعري، وبالتالي فهو يُساهم في خَلقِ نصٍّ جديد عن طريق التأويلات والقراءات التي يقدّمها.

و عليه، فقد طرحت حركة الحداثة مسائل عديدة في مختلف الإبداع الشعري، فكان من أبرز الظواهر الفنية التي التفتت إليها الشعرية المعاصرة ما يلي:

1- شعرية اللغة:

لقد استخدم الشاعر المعاصر اللغة استخداما خاصا، من خلال كسره للنموذج العربي القديم الذي حافظ عليه الإيحائيون، وقام بتجاوز المعيار والألفاظ القديمة؛ فكانت لغته حداثية تواكب عصره والتطورات الحاصلة. وقام بشحن اللغة بدلالات جديدة غير التي عهدت واستهلكت، لأنّ اللغة تبلى كما يبلى الثوب.

وفي رأي **أدونيس** إنّ اللغة الشعرية هي « أكثر من وسيلة للنقل أو التفاهم، إنّها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها الأولى أن تُثير وتُحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق إنّها تُهَامِسُنَا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا نتلقَّن، إنّها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وعده هذه اللغة

[1]- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص: 94.

فعل، نواة حركة، خزّان طاقات. والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة. فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده. وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحا »[1].

إذن، فلابد من الشاعر أن يكسر كل القيود والمعايير الموجودة في اللغة، فلزام أن يأتي بتراكيب وصور جديدة غير مألوفة، فيُحدث بذلك عنصر الدهشة لدى القراء. قد يكون الشعر القديم يركز على المعنى في بيت كامل من شطرين، أمّا القصيدة المعاصرة فكلمة واحدة تكفي لأن يغوص من خلالها القارئ في أعماق المعنى فهو بحر لا تنفذ دلالاته. ومن هنا ندرك قيمة الكلمة الواحدة في الشعر المعاصر؛ فالشاعر يحرص على أن « يشحن الكلمات التي يستخدمها بلهب جديد يجعلها في فترة دائمة _أي في حركة مستمرة من الولادة المستمرة_ و لهذا ، يُخلصها من طرق استخدامها السابقة و يغسلها من العلاقات التي هي أشبه بالبقع و التورمات التي تقودها إلى الهرم . وهو، في هذا يلغي عمرها السابق و يلغي بهذا الإلغاء مفهومات و أساليب هي الأخرى مستنفذة »[2].

ولأنّ التجربة الشعرية هي فيض من الأحاسيس و المشاعر المتحركة، لا يمكن لها أن تتجسد في قالب لغوي جامد وثابت؛ وإنّما وجب البحث عن بديل يحتوي هذه التجربة و يحافظ وعلى حركتها وتدفقها؛ فيلجأ إلى فضاءات مجازية كون اللغة العادية لم تعد تستطيع حمل شجون الشاعر وأحاسيسه. فحسب رأي **أدونيس** إنّ لغة الشعر « هي اللّغة –الإشارة–، في حين أنّ اللّغة العادية هي اللغة – الإيضاح– فالشعر فنٌ يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله ومالا تعرف اللّغة العادية أن تنقله» [3].هذه الإيحاءات اللغوية التي تحمل كمًّا هائلًا من الدلالات المتخفية، تُباغث القارئ وتفتح له آفاق تأويلية رحبة.

---

[1]– أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979م، ص:79.

[2]– أدونيس: كلام البدايات، ص: 180-181.

[3]– أدونيس زمن الشعر، ص: 17.

يقول **السياب**:

« عَيْنَاكِ غَابَةَ نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ

أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ»[1]

لو استبدلت برديفتها (الفجر) لاختل المعنى وأصبح ثمة تناقض بين الصّورة في الشبكة التخيليّة والشعورية للشاعر والصورة المرسومة بالكلمات»[2].

2-الصورة الشعرية:

و لا يفوتنا أن ننوه بأنّ الصورة أصبحت مبحثا فضفاضا وواسعا في النقد المعاصر نتيجة إبداع الشاعر، وتجاوزه الصور البلاغية القديمة و الأنماط القديمة والقوالب الجاهزة في الشعر لكي يحقق الإبداع و التميّز. فأصبحت في ظل التجربة المعاصرة تشكيلا فنّيا جماليا معقدا ينقل إلينا انفعال الشاعر و تجربته. فالصورة في الشعر هي « الشّكل الفنّي الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بيانيّ خاصّ ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشّعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدّلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز والترادف والتّضاد، والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي، والألفاظ والعبارات هما مادّة الشّاعر الأولي التي يصوغ منها ذلك الشّكل الفنّي، أو يرسم بها صوّره الشّعريّة، لذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعريّة ببناء العبارة»[3].

الصورة الشعرية ليست مقتصرة على أدوات البلاغة القديمة السائدة و المبتذلة فقط، و إنّما هدفها الخلق والإيحاء، فهي رؤيا وفضاء لا متناهي من الدلالات والإيحاءات. فالشعر قائم على

---

[1]- بدر شاكر السيّاب: أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، د ط، 2002م ص: 123.

[2]- ينظر: إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسولبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص: 323.

[3]- ينظر: عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2،1981م، ص: 391.

« التصوير والخيال، وتشكيل الواقع تشكيلا جديدا، والتلميح والإشارة وهذه الظواهر هي جوهر الشعر ومحوره الذي يدور حوله، لأنّ المبدع يلجأ إليها عندما تعجز حقائق اللغة عن استيعاب رؤاه وتجاربه» [1]. الصورة في شعر الحداثة العربية المعاصرة هي الوعاء الفني للغة الذي تُسْكَبُ فيه التخيّيلات و الانزياحات اللغوية التي تتجاوز المعقول إلى اللامعقول. فهي« وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرد، ويقاس بها نجاحه في إقامة العلاقة المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات و الترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعيًا جديدًا» [2].

يقول **أمل دنقل**:

الصَّيْفُ فِيْكِ يُعَانِقُ الْصَّحْو

عَيْنَاكِ تَرْتَخِيَان فِي أُرجُوحَة»[3].

في هذا المشهد الشعري عاكس الشاعرُ القارئَ بصورة مغايرة مشحونة بالمشاعر والأحاسيس والدلالات، فقد انتقل ب (الصيف) الذي هو في الأصل(فترة زمنية) إلى كونه كائنا حيا يمارس السلوك البشري(العناق). فهذا الانزياح التصوري جعل القارئ ينتقل من عالم اللامحسوس إلى عالم المحسوس.

3-الرمز الشعري:

شهد الشعر العربي المعاصر حضورا قويا للرمز، فأصبح النّص الشعري مشبعا بالرموز حتى أوشك أن يُلغي الوضوح من مضمون هذا النّص، كونه ينسجم مع طبيعة الشعر التي تميل إلى التلميح بدل التصريح وإلى الغموض بدل الوضوح. فالرمز هو «ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النّص...، وهو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنّه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة ، إنّه البرق الذي يُتيح للوعي أو يستشف عالما لا

[1]- صالح سعيد عبد الزهراني: الغموض والبلاغة العربية، ص: 66.

[2]- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، دط، 1994م،ص: 12.

[3]-أمل دنقل: مقتل القمر (الأعمال الكاملة). دار العودة ، ومطبعة مدبولي، بيروت، دط،1985م. ص: 66.

حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر»[1]. فالرمز يشكل عنصرا جماليا في النّص، كما يجعل من هذا الأخير جسرا يَعْبُر من خلاله القارئ إلى نص آخر؛ نص غائب خفي.و يوجّه بناء النّص الشعري إلى أفق غامض «يضع القارئ في منطقة نصفها معلوم ونصفها مجهول، نصفها حسي ونصفها فكري، نصفها مضاء ونصفها مظلم فيدفعه إلى البحث والمخاطرة واتخاذ موقف إيجابي بذلك يشارك الشاعر في جزء من إبداعه»[2]. يستحدث الشاعر صورا فنية جديدة تُعبر عن تجربته وقلقه، فينقلها إلى القارئ من أجل تحقيق الدهشة لديه ، فتلك الصدمة التي يخلقها الرمز هي السبب في حدوث الانفعال والمسافة الجمالية بمفهوم نظرية التلقي، فيجتهد القارئ في البحث عن المعاني المختبئة في ثنايا النصوص، وفك شفراتها حسب ما يتسلح به من معارف و رصيد ثقافي.

عملت الحداثة الشعرية على ترميز القصيدة وإكسابها خصوصية مميّزة، فأضحى الرمز من أهم سمات القصيدة الشعرية المعاصرة الذي ساهم في جعلها أكثر حيوية وفاعلية وجمالا. الشاعر يلجأ إلى اعتماد الرمز في نصه « على الرغم من أنّه تعبيرا غير مباشر يحمل في طياته إيحاءات متعددة وعميقة فهو تجريد لما في الواقع من حقائق يعجز الشاعر البوح بها بأسلوب مباشر وظاهر فيلجأ إلى استعمال الرمز وهو بدوره يتنازل ويبتعد على كل ما فيه وضوح وتوضيح و يغوص في ما هو غامض مستتر لا يكشف على عمقه إلاّ بعد التحليل والتدقيق»[3]. فالرمز يجعل من النّص نصًا تأويليا يحتاج إلى جهد فكري من المتلقي وأن يتسلح بمجموعة من المعارف حتى يستطيع أن يفك رموزه.

إنّ قيمة الرمز ليست قيمة « دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة، إنّما هي قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يكون التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح، فالرمز ... رمز

---

[1]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 269.

[2]- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السيّاب، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، دط ، 1986م، ص: 206.

[3]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978م، ص: 46.

ليس بالنسبة إلى ما قيل، وما قُرّر، وإنما بالنسبة إلى ما لم يقل وما لم يمكن قوله، فهو لا يرمز إلى شيء معروف من قبل، ولكن لشيء يوجده الكشف و يكاد ينكشف »[1].

الشعر الحداثي لم يعد صورا بلاغية محصورة في الكناية والاستعارة والتشبيه وإنّما تحول إلى فلسفة كبيرة. فأصبح يحمل كثافة دلالية إيحائية كونه مشبعا بالرموز، ولابدّ أن يمتلك القارئ ثقافة معينة كي يستطيع فك شفراته.

4- التناص:

يُعتبر التناص فنيّة جديدة في الشعر العربي المعاصر، يستحضر من خلالها الشاعر نصوصا أخرى، تتعالق و النّص الحاضر فتمنحه الثراء، و يفتح بذلك آفاق أخرى دينية وأسطورية وتاريخية يصبح من خلالها النص مليئا بالإيحاء والدلالات الكثيفة. هذه الفنية جعلت من مفهوم الإبداع يتغير بشكل جذري. و يُعَرَفُ التناص على أنّه كل ما « يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، وهي التقنية الوحيدة التي تدخل في منظومة المعوقات، بالمفهوم الإيجابي، حيث تجعل النص خاضعا لقراءة مزدوجة: قراءة ما حدث في النّص المستدعى، وقراءة النّص المكتوب، هذا بالضرورة يقودنا إلى مراحل ثلاث: معرفة النّص الحقيقي متابعة التغيّرات التي ستقودنا إلى الاقتراب من حدود المعنى» [2]. التناص هو تقنية فنية وأساسية في العملية الإبداعية عن طريق استلهام مجموعة نصوص وتحويلها وخرقها وتجاوزها.

يقول **محمود درويش**:

هُنَا، لَا "أَنَا"

هُنَا يَتَذَكَرُ "آدم" صِلْصَالَهُ

---

[1]- محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 203.،

[2]- فاطمة ريّان: التعالق الجمالي والفكري، دراسة تطبيقية في أدب محمد نفّاع، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة حيفا، نوفمبر 2014م، ص: 62.

يَشْهَدُ هَذَا اَلْحَصَار إِلَى أَنْ تُعَلِّمَ أَعْدَاءَنَا

نَمَاذِجَ منْ شِعْرِنَا اَلْجَاهِلِي[1].

ويأتي ذلك بالتناص مع آية قرآنية ترتبط بقصة آدم عليه السلام وهي قوله تعالى: ﴿ **وإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ** ﴾[2]

5-الأسطورة:

لقد عني شعراء التجربة الشعرية الجديدة بالأسطورة؛ كونها أحد أبرز المظاهر الفنية المستحدثة التي أعطت للنص صبغة حداثية. فهي « طاقة من خيال رامز تكشف عن وعي خصيب باللغة نُدرك عبرها مدى قدرة الإنسان على التّوحد بالعالم والأشياء من خلال قدرة هذا الخيال على صنع الوهم الحقيقية، حيث لا تتجلى الأشياء بالمعقول وإنّما بالإدراك والتخيّل» [3].

أما عن علاقة الشعر بالأسطورة فهي علاقة وطيدة، إذ أنّ الأسطورة « توأم الشعر، و عودة الشعر إليها إنّما هو حنين الشعر لتراب طفولته. والأسطورة إذ تحتضنها القصيدة فلكي تتحول في بنيتها طاقة خالقة للأداء الشعري، حيث يتمثل فيها التراث الشعبي والعقل الجمعي بصورة عضوية تؤطر موقف وقيم الإنسان تجاه الكون وتجاه تساؤلاته المتعددة والإنسان بالمعنى العام امتداد في الزمن الذاهب والآتي مضاف إليه بالضرورة حاضره أيضا» [4]. لقد استعان الشاعر الحداثي بمجموعة هائلة من الأساطير، ونَوَعَ في توظيفها في النّص الشعري، و استطاع أن يُحوّلها إلى بيئته ويعطيها حياة جديدة. فهذا أدونيس يميل إلى استخدام الأساطير والاستفادة من الرموز في أشعاره، يقول:

« تَمُوزْ يَسْتَدِيرُ نَحْوَ خَصْمِهِ

---

[1]- محمود درويش: ديوان (حالة حصار)، رياض الريس، للكتب والنشر، ط1، 2000م، ص: 11.

[2]- سورة الحجر: الآية: 28.

[3]- خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث مقاربات نظرية وتحليلية (أدونيس ، البياتي ،درويش ، حجازي، السيّاب، عبد الصبور)نماذج، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع ، صفاقس ، ط1، مارس 2007م، ص: 208.

[4]- رجاء عيد: لغة الشعر ، ص: 295.

أَحْشَاؤُهُ نَابِعَة شَقَائِقًا

وَوَجْه غَمَائِم، حَدَائِق مِنَ المَطَر

وَ دَمُهُ، سَوَاقِيًا تَجَمَّعَتْ وَ كَبُرَتْ،

وَ أَصْبَحَتْ نَهر

وَ لَا يَزَالُ جَارِيًا – لَيْسَ بَعِيدًا مِنْ هُنَا–

أَحْمَرَ يَخْطِفُ البَصَرَ

وانْدَثَرَ الوَحْشُ وَظَلَّ خَصْمُهُ الإِلَه

ظَلَّ مَعَنَا شَقَائِقًا

جَدَولًا مِنَ الزَهرِ

وَ ظَلَ فِي النَهْرِ»[1].

فاستحضار هذه الأساطير هو استحضار لثقافات مختلفة ومتعددة تدل على سعة إطلاع الشاعر وثقافته الكبيرة التي تحتاج في مقابل ذلك إلى قارئ مثقف يستطيع اكتشاف دلالاتها.

ومن بين الشعراء الذين وظفوا الأسطورة أيضا في قصائدهم. نجد **محمود درويش** ضمن ديوانه (**لماذا تركت الحصان وحيدا**) قصيدة بعنوان "**عودة إسماعيل**" هي قصيدة حافلة بالرموز الأسطورية، يقول فيها:

«...كَانَت اَلْحَرْبُ اِنتَهَتْ

وَرَمَادُ قَرْيَتِنَا اِخْتَفَى بِسَحَابَةٍ سَوْدَاء لَمْ

يُوَلد عَلَيْهَا طَائِر الفِينِيقِ بَعْد، كمَا

تُوقِعُنَا، وَلَمْ تَنْشَفْ دِمَاءُ اَلْلَيْلِ فِي

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص: 170-171.

قُمْصَانِ مَوْتَانَا، وَلَمْ تَتَطَلَعْ نَبَتَات كَمَا

يَتَوَقَع النِسَانُ فِي حَوْذِ اَلْجُودِ

هَلَّلْوِيَا

هَلَّلْوِيَا

كُلُ شَيْءٍ سَوْفَ يَبْدَأُ مِنْ جَدِيدْ[1]

ينبغي لفهم هَذه الأسطر الشعرية فهم جملة الرموز التي ينبني على أساسها، وذلك بتحليل هذه الشخصيات ومعرفة الأساطير التي تحملها. ومنه استلهام لأسطورة الفينيق وهو طائر يرمز للتجديد والتجدد إذ أنّه كلما أحس بدنو أجله حرق نفسه ليبعث من رماده فينيقيا من جديد، هذه الصورة الرمزية الأسطورية مطابقة لفلسطين الصامدة المنتفضة في وجه الموت اليومي، فموت الاستشهاد هو موت لكنه في النهاية بعث من جديد.

ويقول **بدر شاكر السياب** في قصيدته (**مدينة السندباد**) مستحضرا أسطورة (**أدونيس**):

« أَهَذَا أَدُونِيس، هَذَا الخَوَاءْ ؟

وَ هَذَا الشُحُوبُ، وَ هَذَا الجَفَافْ؟

أَ هَذَا أَدُونِيس، أَيْنَ الضِيَاءْ؟

وَ أَيْنَ الِقطَافْ؟»[2].

والملاحظ هنا أنّ الشعر مزيج من الدين والأساطير والحكايات وكُتب الفكر، وهذا معناه أنّ القصيدة المعاصرة قصيدة تحتاج إلى ثقافة واسعة من أجل قراءتها، وهذا مما يجعل من الشعر المعاصر

---

[1]- محمود درويش: ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا)، قصيدة "عودة إسماعيل"، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص: 46.

[2]- بدر شاكر السياب: ديوان الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971م، ص: 257.

شعرا نخبويا بامتياز، فحينما نقرأ هذه الرموز والأساطير في الشعر المعاصر، نجد أنّ الرؤيا الشعرية متسعة لا يمكن الإحاطة بها كليا.

إنّ شاعر الحداثة وجد نفسه « أمام نهر معرفي يختلط فيه العلمي والخرافي والأسطوري والديني والصوفي فشاعر الحداثة يقدم هذه الألوان المعرفية في صيغة تساؤل حينا وفي صيغة توليد معرفي حينا آخر، ومن هنا يأتي إنتاجه الشعري مليئا بالغموض والإبهام حتى لغته الشعرية تزداد حدة بسبب هذا المضمون الجديد» [1]. الثقافة بتنوع مشاربها واختلاف مصادرها حاضرة في الشعر المعاصر، هذا ما جعل النّص يفيض بدلالات ومعان ورموز ذات بعد إيحائي يُصَعِبُ من مهمة تلقيه وقراءته، كما نجد أنّ التغيير في الرؤية والتفكير يُعطي القصيدة طابعا خاصا وتشكيلا جديدا، رغب فيه الشاعر كثورة على التقليد وعلى الوضع السائد .

إذن، تجلت الحداثة في الشعر العربي المعاصر في عدّة تقنيات وأدوات؛ استخدمها الشاعر مثل توظيفه للرموز والأساطير بتنوعاتها و التناص ... كان لها الأثر البالغ في غموض شعره، إضافة إلى اعتماده على مقومات جمالية كالاقتصاد اللغوي والكثافة الإيحائية، و القدرة على التلاعب باللغة واستخدامها استخداما خاصا ومميّزا، استطاع من خلالها أن يجعل من مسار النّص الشعري مسارًا مراوغًا مربكًا للقارئ. فالنّص الحداثي يتغذى على فلسفة السؤال منفتح على الكتابة المغايرة. فتلك الصور الفنية الجديدة التي حفل بها المنجز الشعر المعاصر تحتاج قارئا مثقفا يستطيع التفاعل معها وإنتاج الدلالة من خلالها.

[1]– عبد الرحمن القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، مطابع السياسة، الكويت، د ط، ذو الحجة، 1422 هـ/ 2002م ،ص: 37.

المبحث الثالث: التجربة الصوفية عند شعراء الحداثة

1/ التماهي الشعري الصوفي :

الشعر هو لسان حال كل من الشاعر والصوفي؛ لأنّ الكشف عن أسرار الوجود هو قِبلة كل منها، كما أنّ تجربتهما تحمل أبعادا ميتافيزيقية؛ فوجهة الصوفي هي رحلة من عالم واقعي مادي إلى عالم مثالي نموذجي، هذا ما جعل الشاعر المعاصر يحتمي بالصوفية؛ يُثري نصّه بصور صوفية تجعل منه نصًا قابلا للقراءات المتعددة، متحديًا الثبات والقراءة الأحادية النهائية.

إنّ التجربة الشعرية المعاصرة تحتمي بالتجربة الصوفية فهي« خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشَّاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا- ليعيش آلامه الَّتي هي نفسها آلام المجتمع- بوجد مأساوي ثمَّ إنَّ هذا اللَّون من التَّصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحيَّة والصلات الحميمة الَّتي فقدها الشَّاعر»[1]. إذن، كان للنزعة الصوفية أثر في الشعر العربي المعاصر، هذا ما ساعد الشاعر المعاصر على التعبير عن واقعه الأليم و ترجمة مشاعر و آلام وآمال مجتمعه الذي هو جزء منه، فقد كان الشاعر دائم الاحتكاك بواقعه، هذا الواقع الذي تجسدت فيه العديد من التناقضات.

أدى انجذاب الشاعر العربي المعاصر للتجربة الصوفية، إلى أن يتوغل من خلال خطابه الصوفي« بالوعي الإنساني نحو أعمق معان السمو على تفاهة الحياة وماديتها وحطتها وأن يُخَلِصَ الأنا من سجنه و يخرجه من هشاشة الواقع ويحلق به في سموات المطلق اللامتناهي بغية تجديد النبض الروح و ارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المتعالي»[2]. فبعدما كان الشاعر يخلق نصوصه الشعرية من أجل التعبير عن تجربته الشعورية، أصبحت تجربته الآن بعد اتصاله الوثيق بالصوفية تندفع نحو المطلق اللامتناهي و تعبر عن حالاته الروحية والوجدانية. فالتجربة الشعرية والتجربة الصوفية كلاهما «تبحثان

---

[1]- ينظر: المقالح عبد العزيز، ملامح صوفيَّة في شعر الشَّابي، مجلة غيمان، صنعاء، اليمن، (07)؛ 2009م. ص: 09.

[2]-عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجزائرية، ط1، 1994م، ص: 56.

عن غاية واحدة، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه»[1]. فالنّص الصوفي منفتح على اللانهائي متطلع إلى عالم الغيب و يظل في تجدد مستمر.

لقد تعمق **أدونيس** في رؤيته الصوفية التي ترى بالمفهوم الجمعي لا الأنا الفردي، وتعبر عن وجدان الإنسان المعاصر الذي يأبى أن يخضع للأشياء الثابتة. يقول في إحدى قصائده من ديوانه(**مفرد بصيغة الجمع**):

« الضَيَاع الضَيَاع...

الضَيَاع يُخَلِصُنَا وَ يَقُودُ خُطَانَا

وَ الضَيَاع

أَلْقَ سواه القِنَاع،

وَ الضَيَاع يُوَحِدُنَا بِسِوَانَا

وَ الضَيَاع يُعَلْقُ وَجْهَ البِحَار

بِرُؤَانَا

وَ الضَيَاع انْتِظَار»[2]

يسعى الشاعر المعاصر إلى إنتاج تصورات إبداعية وفق منهج رؤيوي، فالشعر «لا يكون شعرا بدون تجربة روحية وبدون رؤيا، وبدون ثقافة، وبدون فكر، وبدون التزام... »[3]. فالشاعر ينهل من عمق التجربة الصوفية، يبتعد عن الواقع المرئي الملموس بحثا عن اللامرئي الذي يسوده الخيال و الرؤيا والتيه والحلم . فهو في تساؤل دائم ،كما هو الحال مع أدونيس في قصيدته (أول الكلام) :

---

[1]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1969م، ص: 119.

[2]- أدونيس: مفردة بصيغة الجمع، ص:

[3]- أحمد فتوح أحمد : الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، سنة 2007م، ص: 92.

« تَسْتَعِيْرُ ؟ الْمَجَازُ غَطَاْءٌ

وَالْغِطَاْءُ هُوَ الْتِّيْه

هَذِهِ حَيَاْتُكَ تَجْتَاْحُهَاْ كَلِمَاتٌ

لَاْ تَقْرَأُ الْمَعَاْجِمُ أَسْرَارَهَاْ /كَلِمَاتٌ

لَاْ تُجِيبْ، لَكِنَّهَا تَتَسَاْءَلُ. تِيْهٌ »[1].

هذه التجربة إذن، لا تخضع « بمنطق العقل الواعي و قوانينه وأنّها حالة من حالات الوجود الباطن ذات رموز خاصة، فهي غربة روحية واعتزال أي انسحاب الصوفي من عالم الواقع إلى عالم آخر يجاهده بالحدس ومحاولة الكشف»[2]. التجربة الصوفية تنظر فيما وراء هذا العالم المادي المحسوس؛ فهي استحضار للعالم الماورائي المجرَّد.كما أنّها « وهج شعري يتألق أصلا في لحظة الاعتراف بالفجوة: مسافة التوتر، الاعتراف بأصلية للذات، انفصمت وانشقت نتيجة لانفصام الذات إلى ذاتين تفصل بينهما فجوة هائلة، وكشف للطبيعة الضدية للعالم والأشياء»[3]. فهذا من أهم المنابع الأساسية للكتابة الصوفية .

الشعر المعاصر يتماس مع التجربة الصوفية، فإذا نظرنا إلى« أحوال الصوفية كالمراقبة والمحبة والخوف والرجاء والشوق والأنس والطمأنينة والمشاهدة واليقين وجدنا أنّها تكاد تكون أحوال الشاعر التي يصدر عنها إلهامه »[4]. الشعر المعاصر ينحو منحى صوفيا، فهذه التجربة الشعرية الجديدة حَرَّكت أقلام الكثير من المبدعين، ومن بينهم : **صلاح عبد الصبور** الذي ينزع منزع المتصوفة، في هذا المقتطف الشعري :

«حِينَ فَقَدْنَا جَوْهَرَ اليَقِين

---

[1] – أدونيس علي أحمد سعيد: المطابقات والأوائل. دار الآداب، بيروت، لبنان، دط، 1988م،ص: 155.

[2]– القعود محمد عبد الرحمان: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر والآليات)، ص: 38

[3]– كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 103.

[4]– مصطفى السعدني: الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص:99.

تَشَوَهَتْ أَجْنِحَةُ الحُبَالَى فِي البُطُون

الشِعْرُ يَنْمُو في مَغَاوِرِ العُيُون

وَ الذَقْنُ مَعْقُودٌ عَلَى الجَبِين

جِيلٌ من الشياطين

جِيلٌ مِنَ الشَيَاطِين»[1].

في ضوء هذه الأبيات يرى **صلاح عبد الصبور** أنّ الإنسان المعاصر عندما فقد اليقين، ذلك اليقين المبني على التعلق بالله سبحانه و تعالى من خلال الإيمان القلبي، واتجه لمعانقة الحياة بكل شرورها فَقَدَ المعنى الحقيقي لوجوده، وتغيرت معطيات الحياة لديه وانقلبت موازينها، فصار الشيطان متحكم فيها يقوده نحو الهاوية دون وعي منه.

ونجد أنّ **أدونيس** هو الآخر يذهب مذهب المتصوفة في قصيدته (**البهلول**) التي يقول فيها:

« هُوَ ذَاْ يَرْجِعُ وَالنَّشْوَةُ تَمْحُوْ* الْخُطَوَاتْ

يُجْلِسُ الْمَوْتَ عَلَىْ شُرْفَتِهِ

وَيُرِيْهِ

كَيْفَ يَسْتَعْرِضُ جَيْشَ الْرَّغَبَاتْ»[2]

تمتاز الكتابة الصوفية بالتنافر الدلالي؛ حيث أنّها تجمع بين الأضداد، مثل ما فعل **عبد الوهاب البياتي** في قصيدته (**المعبودة**):

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972م، ص: 261.

[*]-المحو مصطلح صوفي يقابل الإثبات وهو في موسوعة مصطلحات التَّصوُّف الإسلامي يعني: «رفع أوصاف العادة، والإثبات إقامة أحكام العبادة، فمن نفى عن أحواله الخصال الذَّميمة وأتى بدلها الأفعال الحميدة، فهو صاحب محوٍ وإثباتٍ».ينظر: العجم، رفيق. موسوعة مصطلحات التَّصوُّف الإسلامي. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1؛ 1999م. ص: 850.

[2]- أدونيس، علي أحمد سعيد: الآثار الكاملة. مج 1. ص: 286.

« اِنْتَظَرْتُكِ عِشْرِينَ عَامًا فِي المَنْفَى دُونَ جَدْوَى

حَتَى وَجَدْتُكِ فِي الوَطَن

أَيَتُهَا المَعْبُودة، أَيَتُهَا الحَمَامَة المُقَدَسَة

أَنْتِ مَنْفَايْ وَ وَطَنِي

وَ قَصِيدَتِي المُنْتَظَرَة »[1].

التجربة الصوفية ليست مجرد مذهبا دينيا فحسب، وإنّما هي أيضا تجربة مختلفة في الكتابة. التي تقوم على التعبير الغير المباشر الذي يستوعب أحوال الصوفي وتجاربه. فهذا الشاعر الجزائري (**الأخضر فلوس**) يطرق باب التصوف إذ يقول في إحدى قصائده:

« هَذَا النَدَى الشَوْكِي يَقْتُلُنِي ..

وَ أَمْنَحُهُ إِسَارِي

بَادهت نفس وَ هِيَ تَكْذِبُ..

فَانْسَحَبْتُ إِلَى الفجاج أُعِيدُ شَمْلَ الرُوح..

أجمَعُهَا بِصَيْحَاتِ البَرَارِي ..

أَحْسَسْتُ بِالنَهرِ الصَغِير يَمُدُنِي

وَ تَعِبْتُ مِنْ حَمْلِ الجَرَارِ

لِيَسْمَعَ الجَسَد المُمَدَدْ فَوْقَ طَاوِلَةِ الحِوَار!!

هَذَا أَنَا كَالبَرْق اقتض السَحَائب.

ثُمَ أَوْقِدُ شُعْلَتِي مُتَرَنِحًا فَوْقَ اِنْكِسَارَات المَدَى

[1]– عبد الوهاب البياتي: الديوان، دار العودة ، بيروت، لبنان، دط، 1971م، ص:

لَا تَظْلُمُوا الغُرَبَاءَ إِنَّهُمْ

بُذُور الله فِي الأَرْضِ المَرِيضة وَ الصَحَارِي..

هَا أَنَا كَالبَرْقِ أومض ... أَوْ أَمُوتْ

كَيْ تَخْرُجَ العَنقَاء زَاهِية

عَلَى سَطْحِ الكَوَاكِبِ. والبُيُوتْ

سَكَتَ الهَدِير وَلَمْ يَكُنْ صُبْحَا

وَدَاهَمَنِي القنوتْ

بَطلت صَلَاتِي لَمْ يَكُنْ صُبْحَا

وَغَرَتْنِي الكِتَابَة وَ المَنَابِرْ

فَوْقَ أطلَالِ المَدِينَة

فَاغْتَسَلَتْ بِزنْبَقِ الأَوْجَاع ثَانيَة

غمست يَدِي بِشَمْس مَرة

إِنْشَادُ السَكَارَى يَنْتَشِي مِنْ هَمْهَمَات المِحْبَرَة »[1]

هذا المقطع الشعري رمزي صوفي إلى أبعد الحدود؛ ركز فيه الشاعر على المفارقة، وهو يعري الذات وانكسارها يبث في روحه الأمل.

يستعير من الظواهر الكونية والنائيات بعض الوميض ليكمل مشوار الكتابة ونظم القصيدة التي مضمونها متشعب، فيه على انشطار الذات وفيه على انكسار الأمل، وفيه على الاغتراب. بالإضافة على تركيزه على ثنائيتي (المدينة والريف) لأن فلوس انتقل من الريف إلى المدينة ما جعله يحس

[1]- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002م، ص: 81- 82-83.

باختناق وإحساس بالغربة. وأحس نفسه ميتا في المدينة، لهذا وظف الأسطورة العنقاء (كَيْ تَخْرُجَ العَنقَاء زَاهِية) رغبة في نبض روح جديدة وحياة تلاؤم مع الواقع الجديد.

شكلت النزعة الصوفية مثالا حيا على تجلي هذا الموروث في الشعر العربي، كونه مرجع هام، وأساسي سواء كان من الناحية النصية، أو الرمزية والفنية التي ساهمت في تطور الشعر العربي المعاصر، خاصة على مستوى المضمون، فقد اتّخذ الشعراء المعاصرون من الفكر الصوفي وسيلة للتعبير عن عواطفهم ونظرتهم إلى الحياة، فقد وظفوا كثيرًا من المعتقدات الصوفية، دون اعتقادهم بها في الغالب، إضافة إلى توظيف اللغة الصوفية بمفرداتها ومدلولاتها، وهذا ما أطلق عليه الصوفية الجمالية. خاصة على درجة عالية من الشاعرية، فربما هذا الدافع الأكبر للكتابة الشعرية الحديثة بصبغة صوفية.

2/خصائص التجربة الصوفية عند الحداثيين:

لقد مثلت النزعة الصوفية على مر العصور مرتعًا خصبًا للشعر العربي المعاصر، حتى يخرج من تلك الإحباطات التي لازمته ردحا من الزمن، وبذلك يمكننا القول إن التصوف شكل البؤرة التي مكنت المبدع المعاصر من الاطلاع على عالمه الداخلي في ظل الهواجس التي تتنابه.

أمّا عن مظاهر النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، نجدها تجلّت في العديد من الصور الجمالية والفنية التي احتفى بها الشعراء الحداثيين، من بينها:

أ- الرمز الصوفي في الخطاب الشعري المعاصر:

و لعل من أهم الصور الجمالية التي يمكن الوقوف عنها قضية الرمز الصوفي، ورموزه ومقاماته داخل بنية الخطاب الشعري، لأنّ طبيعة التجربة الصوفية القائمة على خلق عالم خاص؛ يتجاوز حدود العالم الفيزيقي تستدعي اللغة الرمزية الإيحائية. لأنّ « التجليات التي تنكشف في ذات الصوفي، هي مما لا يمكن للغة الاعتيادية الإخبار عنها بطريق الحقيقة.كما أنّ التجربة الصوفية هي ذاتها تجربة مجازية لا تُوصف إلا وصفا مجازيا عن طريق الإشارة إليها بالرموز» فاللغة العادية إذن، تعجز عن ترجمة معاني الصوفية والتعبير عن أحوالهم العرفانية، ولهذا وظف الشاعر الصوفي الرمز

توظيفا جماليا بأشكال متعددة، ومن أبرز تلك الرموز في الخطاب الصوفي: رمز المرأة و الخمرة والرحلة والطبيعة

وغيرها ...

1-رمز المرأة:

المرأة هي محور الشعر الصوفي، فقد عُدت من أهم رموزه، فالمعشوقة عند المتصوفة هي الذات الإلهية، التي تتجسد في رمز المرأة، يُعبر الشاعر عن حبه الإلهي مستعملا ألفاظا مستعارة من معجم الغزل العفيف. يرى الصوفي المرأة « تجسيدا فيزيائيا لتجلي إلهي، يتنوع ظهروه فيما لا يتناهى من الصور، وكلما تلاشت من المشاهدة الخيالية صورة شخصت أخرى مقامها »[1]. حاز رمز المرأة على احتفاء كبير في الأشعار الصوفية، فاعتُبرت المرأة أيقونة الجمال ورمز للحياة والخصب، ولهذا راح الشعراء المعاصرون يغترفون من ينابيع هذا الرمز، فهذا **عثمان لوصيف** اتكأ على رمز المرأة في هذا المقطع الشعري للدلالة على الحب الإلهي:

« يَا هَذِهِ الأُنْثَى!

المُتَرَبِّعة عَلَى إِيوَانِ اللَّازَورد

المُتَدَفِقَةِ دَوْمًا

فِي مَوَاوِيل الغسق

المُمْسِكَةِ بِصُولْجَان البَرْق

وَ النّبُوءَات..

تَلَطَّفِي بِهَذَا النَّاسِكِ المُتَيَّمِ»[2]

[1]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1998م، ص: 202.

[2]- عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، دط، 2008م، ص: 155.

اللافت في اللغة الشعرية التي تعرضها قصيدة **لوصيف** أنّ المرأة تُشَكل علامة أيقونية تكشف على عدد من المنزلقات الدلالية في سيرورة الرؤية الصوفية وامتدادها لديه، و المتأمل للمؤشرات الدلالية التي تظهر من خلال الأنساق التركيبية (يا لهذه الأنثى / المتربعة على إيوان اللازورد / المتدفقة/ الممسكة بصولجان البرق / تلطفي بهذا الناسك) يدرك جليًّا أنّها تشي بِبُعدها النفسي الشعوري من جهة، وبُعدها الفلسفي الوجودي العدمي من جهة ثانية.

وظّف الشاعر (**عثمان لوصيف**) أيضا رمز المرأة لِيُعْرِبَ عن المحبة الإلهية في قوله:

« تِلْكَ صُوفِيَتِي ...

أَن أُطَالِعَ فِي نُورِ وَجهكِ

سِر الحَيَاة

وَ سِر الغوَايَات

أَنْ أَتَوَظَأَ بِالعِشْقِ فِي ظِلِ عَيْنَيْك»[1].

هنا يعترف الشاعر بصوفيته ويتخذ من دال المرأة رمزا صوفيا يُفجر من خلاله العديد من الدلالات الروحية كالحياة / الغوايات / التوظأ / العشق، وهي مفردات مغرقة في التجلي الإلهي الأسمى، أخرجها الشاعر من دلالتها الحقيقية إلى إطار روحي شفيف.

انزاح هذا الحب من كونه حب إنساني إلى أنّه يرمز إلى حب إلهي، وهذا ما نجده في قول **عثمان لوصيف:**

« أَتَذَكَرُك

فِيكُ لِصَلَاة

فَأَنْحَنِي ..فِيخُشُوع

[1]- عثمان لوصيف: براءة شعر، دار هومة، الجزائر، دط، ص: 44.

أغمض عَيْنِي مِنْ رَهْبَة

أُسَبِحُ بِحَمْدِكَ

وَ أَتَضَرَّعْ

إِلَى عَيْنَيْك اللَامُتَنَاهِيَتَيْن

يَا صُورَة الله

فِي بَهْوِ المَرْأَة

وَ يَا رَاهِبَة المَعَانِي

مِنْكُلِنَار

وَ عَلَى كُلِقَافِيَة ضَامِرَة

يَتَوَافَدُ الحِجِيجُ أَفْوَاجا

أَفْوَاجَا»[1].

نشعر في هذه الأسطر الشعرية بنفحات التصوف، فقد جسد الشاعر فيها حبه لله عز وجل في رمز امرأة. جمع لوصيف بين الشعور الباطني ببكارة العشق وعذريته الظاهرة، وبين التّجلي الإلهي والصور العينية المحسوسة، لهذا تبدو شعرية هذا المقطع مفارقة للمعتاد؛ من حيث إثارة الجدليات في نسق تشكيلي متآلف، وتَبَدَى ذلك من خلال التراكيب التالية: (أتذكرك في كل صلاة/ أنحني في خشوع/ أسبح بحمدك/ يا صورة الله) التي اتخذ فيها الأنثى أداة للتعبير عن الذات الإلهية، وهو ما جعل الأفق الرؤيوي للشاعر أفقًا صوفيًا تأمليًّا موحد الرؤى منسجم الدلالات. لا يمكن أن يدرك

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، دط، 1999،ص: 35- 34

«ذلك السر إلا العاشق الصوفي، الذي يجعل من الحب حركة انفتاح نحو كل ظاهرة الكون، والعالم والتجليات الإلهية»[1]. فرمز المرأة تجلي وانعكاس لجمال الذات الإلهية.

2- الرمز الخمري:

لقد احتفى شعراء الاتجاه الحداثي بالنّص الصوفي، فلجأ الشاعر الحداثي إلى رمز الخمرة شأنه في ذلك شأن الصوفي، و استعمل هذا الرمز وانزاح به عن المعنى المتداول، الذي يُعبر عن التجارب الحسية المادية التي تُلبي شهوة الإنسان إلى معنى انزياحي؛ يعتبرها خمرة عرفانية روحية، مُوَظفا بذلك المعجم الخمري ولكن استعملها على سبيل الرمز والمجاز للدلالة على أحوال الصوفية. فالخمرة « وضع خاص في تراث الصوفية الأدبي فهي لديهم تعتبر رمزا من رموز الوجد الصوفي، والحب الإلهي»[2]. فالسُكر عند المتصوفة ليس سُكر حسي وإنّما هو سُكر معنوي. هو سُكر « يورث الإنسان الطرب و الإذلال وإنشاء السر الإلهي »[3]. الشاعر الصوفي يقوم بتشكيل فضاء نصيّ يتَّسم بالاختلاف والمغايرة وينبني على مفهوم الخرق والتجاوز، فكان رمز الخمرة أحد مميزات هذا الخطاب ، فعُدَّ متنفسا للتعبير عن أحوال الصوفي ، استعمل هذا الأخير المعجم الخمري بكل مفرداته، ومنها: الكأس، الكَرْمُ ، المدامة، السُكر و الشُرب والرَّي والصحو...الخ، ليوحي بها إلى المعاني الذوقية كمعاني الحب والفناء والاتحاد؛ فالخمرة في العرفانية الصوفية تأخذ بعدا ميتافيزيقيا روحيّا.

و يذهب **عبد المنعم الحنفي** إلى أنّ صاحب السُكر « لا يدوم وجدانه، بل يجد تارة ويفقد أخرى، ويكون مأسورا تحت تصرف التلوين، ومناط تلوينه الوجود الذي هو مثار الصحو الأوّل والسالك لا يستغني عن السكر ما لم يخلص عن الصحو الأوّل، فإذا خلّص إلى الصحو الثاني صار

---

[1]- إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، الأثر الوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين، ط1، 1999م، ص: 133.

[2]- عبد الحميد هيمنة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، دط، 2005م، ص: 148.

[3]- سعاد حكيم: المعجم الصوفي، دار دائرة، بيروت ، لبنان، ط1، 1981م، ص: 1205.

غنيا عن السكر»[1]. فالتجربة الصوفية يكون فيها التماهي بين السُكر والصَحو، فالشاعر المتصوف يحضر تارة و يغيب أخرى.

اتجه الشاعر الحداثي إذن، نحو أسلبة التصوف وذلك باستخدام الرمز الصوفي في كتاباته، فأخذ موضوع الخمر في الشعر الصوفي بُعدًا رمزيًا إلى معاني الحب والفناء. ولعلنا نلمس جانبا من هذا في هذا المقطع الشعري التالي **لعثمان لوصيف**:

«هَذِي أَبَارِيقِي لَكُمْ فِيهَا شِفَاء

فَخُذُوا .. خُذُوا مِنْ خَمْرَتِي

كَأْسًا يُعَطِّرُهَا الصَّفَاء

وَ تَشْرُبُوا طَعْمَ القَدَاسَة كُلُكُم عَنْدِي سَوَاء

فَإِذَا الدّيَاجِي طخطخت وَ تَفَحَّمَتْ كُلُّ النُّجُوم»[2].

هذا المقطع مشحون بوعي صوفي، **فعثمان لوصيف** انزاح عن التعبير الاعتيادي للخمرة، فانتقل به من كونه صفة مذمومة إلى كونه رمز للصفاء والنقاء. كما أنّ اللغة الشعرية التي اعتمدها لوصيف هنا أدت دورها في إضفاء هالة من القداسة على تراكيبه الشعرية، التي جاءت مشحونة بدلالات عديدة من خلال رمزية الخمر التي تنأى عن الإطار المادي المحسوس إلى إطار روحي عميق. والمتأمل لجملة التراكيب (هذه أباريقي / خذوا مني خمرتي /كأسا / تشربه / طعم القداسة) يدرك أنّ لوصيف عمد إلى إخراجها من دلالتها الأحادية إلى دلالة مفتوحة لا متناهية، أَمَنَتْ لها الإيحاء في إشعاع صوفي، وألبستها حيوية الصيرورة والتحول.

ونجد هذه الخاصية ماثلة في كثير من القصائد العربية المعاصرة. فهذا **البياتي** يقول:

« رَأَيْتُ فِي المَنَامِ

---

[1]- عبد المنعم الحنفي: معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص: 132.

[2]- عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، دط، 2008م، ص: 31.

مَحْبُوبَتِي عَارِيَة، تَرْقُصُ فِي كَأْسٍ مِنَ المُدَامِ

أَرَدْتُ أَنْ أَشْرَبَهُ، لَكِنَّنِي غَرَقْتُ فِي الكَأْسِ وَ فِي الظَلَام

لِأَنَنِي كُنْتُ مغنّي صَاحِبَ الجَلَالَةِ السلْطَانْ»[1].

من خلال هذا المقطع الشعري يظهر التلاعب بالصور الغريزية المتعلقة بجسد الأنثى، الذي يفتح المجال واسعا أمام القارئ على الجمال والخصوبة واللذة والنشوة الروحية، فتشتعل باقي التراكيب الشعرية على مثيرات متعددة الاتجاه. اتخذ من رمز الخمر فيها عاملا بؤريا فاعلا يضم المقطع في خانة تجريدية صوفية . و كأس المدامة بالنسبة للشاعر هي بمثابة الوسيلة التي تُمكنه من الوصول إلى المحبوبة . فمن خلال الأنساق التركيبية(محبوبتي/ عارية/ ترقص في كأس / أردت أن أشربه / غرقت) تتبدى جليًّا حالة الإحساس و التوق العاطفي؛ ما يدل على لهفة وولع لدى الشاعر إلى الانعتاق والخلاص من عذاباته الوجودية إلى أفلاك الرؤيا، والتأمل، والتحليق الوجودي.

ومن المشاهد الشعرية التي يستخدم فيها الشاعر رمز الخمر ما جاء في قول (**مصطفى الغماري**):

« هِيَ الحَبِيبَة فَاسْكِرْ مِنْ مَفَاتِنِهَا

واقْطِفْ مِنَ الضَوْءِ صَحْوَ الكَأْس وَ الوَتَرَا»[2].

نلحظ أنّ **الغماري** يتخطى رمز الخمر كمكون محسوس، وينعطف منه تجاه الحياة الباطنية وما تحمله النفس والروح من مجاهل، وهنا انزاح رمز الخمر عن مساره الدلالي إلى مسار دلالي آخر مضاعف ومزدوج يناقض المسار الدلالي الأول، فرمز الخمر كما هو معروف يقترن بغياب العقل، لكنّ الشاعر غيّر مساره في هذا المقطع الشعري، فلم تعد صورة الخمر دليل ذهول وغياب عقل وإنّما أصبحت دليل صحو، وهذا ما يؤكده التركيب(صحو الكأس)، فهذا المقطع يمتاز برمزية المفردات و

[1]- عبد الوهاب البياتي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان،ج1، ط4، 1990م، ص: 422.

[2]- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، ط1، 1985م، ص: 08.

مجازية المعنى والإيحاء، ومن هنا يظهر لنا أنّ لبعض الرموز سلطة إيحاء ودلالة جديدة تنزاح عن المألوف تبعا للسياق الشعري الذي يفرزها.

صورة أخرى مختلفة لرمز الخمرة يعتمدها الشاعر **عبد الله العشي** في خطابه الشعري، حيث تمثل هذه الصورة رؤيا صوفية تجسدت في قوله:

« سَكَبْتُ خَمْرَتِي أَرَقْتُهَا عَلَى دَمِي، وَ أَجْهَشت خطَايْ

رَمَيْتُ شملتي، وسِرْتُ فَوْقَ المَاء، غَار المَاء، ...

كَانَ الكَوْنُ بَيْنَ الظَنِ و اليَقِين

رَدَنِي وعَادَ بِي إِلي»[1].

هنا يعتمد **عبد الله العشي** الرمز الصوفي لنَحْت الصورة التجسيدية الحسية للخمر، فالشاعر قد تَفَنَنَ في بلورة الاصطهاج الصوفي من خلال رمز الخمر، الذي يحمل إلى جانب الدلالات العديدة المكثفة مقاصد منوعة تموج بالمداليل الروحانية المستغرقة في التّجلي والشغف إلى الوصال، ولعل القارئ يلحظ ذلك الزخم الشعوري المشبع بالدلالات الصوفية من خلال المتواليات اللفظية الآتية: (سكبت خمرتي، أجهشت خطاي، رميت شملتي، سرت فوق الماء) التي تنم عن وعي جمالي من التوليف بين التراكيب، والتلاعب بالأنساق اللغوية.

3- رمز الطبيعة:

إنّ توظيف الطبيعة جزء من العُرف الصوفي؛ فالصوفي ينظر إليها بوصفها آيات كونية للجمال الإلهي، فهو في سفره الدائم يبحث عن سِرّ هذا الكون، والوصول إلى الحب الإلهي، الذي جعلّ الصوفي يرى كل شيء في الطبيعة بل في هذا الكون رمز للذات الإلهية وعلى ذلك فَغَنَّ الصوفية، وكانوا يتعشقون بالعين في الكون -إن صح التعبير- لذلك شمل حبهم كل مظاهر الوجود، وعم

[1]- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، دط، 2009م، ص: 11.

الطبيعة الساكنة منها والمتحركة، ولا نقول الصامتة والناطقة لأنّ الطبيعة بالنسبة للصوفي ناطقة كلها في سكونها وحركتها »[1]. الشاعر المعاصر يستعين بعناصر الطبيعة كرمز شعري شأنه في ذلك شأن المتصوفة، فقد غدت «شفرة أو شفرات يقرأ الصوفي فيها بضرب من الكشف لغة ذات حدّين: أحدهما حسّي فيزيائي والآخر روحي إلهي»[2]. الشاعر الصوفي انجذب إلى سحر الطبيعة يستوحي منها معانيه وأفكاره، فوظفها في شعره بكثرة، ويرى من خلالها تجلي الجمال الإلهي. والطبيعة ما هي إلا انكشاف للذات الإلهية، فهذا ما يروم إليه كل صوفي.

لقد مثل توظيف عناصر الطبيعة بمختلف أنواعها في الشعر المعاصر ظاهرة لافتة للنظر، فكل عنصر من عناصرها يؤخذ برمزية معينة، وقد غلب عليها الطابع الانزياحي يشحنها بالدلالات الإيحائية التي تترك فسحة تأملية للقارئ ليكشف عن مكنوناتها العميقة. ومن بين هذه العناصر:

-رمز الشمس:

يقول الشاعر (**ياسين عبيد**) في قصيدته (**الصدى النرجس**):

اِسْـــأَلْ الشَـــمْسَ بِالنِيَابَـــةِ عَنْهَـــا
هَـــلْ عَلَـــى نَهْـــدِكِ الرُخَـــامِي كِتَابَـــا
كُـــل شَـــهْر مِـــنَ الخَـــرَابِ تُرَابِـــي
وَ طُفُـــــولَاتِي وَ الصَـــــدَى المُنْسَـــــاب
أرســـلت خطوهـــا الخَـــرَائِط نَحْـــوِي
واِسْـــــتَمَرا حَنِينُهَـــــا والضَـــــبَاب »[3]

---

[1]- ينظر: حمزة حمادة، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة، 2007م-2008م، ص: 146.

[2]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1978م، ص: 290.

[3]- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 23.

فالشمس عند الصوفيين ارتبطت بالمعرفة، التي تكشف عن الحقيقة الإلهية. فهي تتلاءم مع الشعور الروحاني الذي يعشقه الشاعر الصوفي.

يستحضر **أدونيس** بصوفيته المعهودة عناصر الطبيعة في إحدى قصائد ديوانه(**مفردة بصيغة الجمع**):

« إنَ لِأَيَامِي سُفُنًا تَنْقُلُ الشَوَاطِئ

لَكِنْ،

كَيْفَ تَهْدَأ مَرَاسٍ تَحْرِسُ المَوْجَ؟

وأنتِ

أَيَتُهَا الشَمْسُ مَاذَا تُرِيدِينَ مِنِي؟

أَبْحَثُ عَمَا لَ ايُلَاقِينِي

بِاسْمِهِ أَنْغَرِسُ وَرْدَةَ رِيَاحٍ

شَمَالًا جَنُوبًا شَرْقًا غَرْبًا

وَأُضِيفُ العُلُوَّ وَالعُمْقَ

لَكِنْ، كَيْفَ أَتَجِهْ؟

لِعَيْنيَّ لَوْ نكِسْرَة الخُبْز

وَجَسَدِي يَهْبِطُ نَحْوَ دَاء لَهُ عُذُوبَة الزَغب

لَا الحُبُيُ طَاوِلُنِي

وَلَ اتَصِل إِلَى الكَرَاهِيَة»[1].

[1]- أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 1996م، ص: 131.

يَبُثُّ الشاعر من خلال هذا المقطع الذي ساقه أدونيس ضمن ديوانه المظاهر الطبيعية، ويتخذ منها أداة لشحن اللغة الشعرية بتراكيب مبتكرة متمفصلة على الشاعري والمثير، فالمتأمل إلى الأنساق التالية: (الشواطئ/ الموج/ الشمس/ وردة/ رياح/ شمالا جنوبا/ شرقا غربا) يجد أنّ الشاعر يُحرك تلك الرموز ويشخصها لتغدو حية، و يمنحها ثوابت تخص بني البشر، الأمر الذي جعلها تختزن عددا من الدلالات التي يصعب تأويلها أو فك شفراتها.

– رمز الطير:

الطير جزء من العناصر الطبيعية الحاضرة في المنجز الشعري العربي المعاصر، وهذا **عبد الوهاب البياتي** يستدعيه في قصيدته (**يوميات العشاق الفقراء**):

« مَاذَا تَقُولُ الوَرْدَةُ الحَمْرَاء لِبُلبُل فِي حَدِيقَة الشِتَاء

عَانَقَنِي فِي الحُلْم غَطَّى جَسَدِي المَحْمُوم بِالوُرُود

وَ قَبِّل الوُرُود

أَحْسَسْتُ أنّ الأَرْض غَطَتْ وَجْهَهَا بِالنُّور

وَوَقْعُ المَحْذُور

فَيَدُهُ اِمْتَدَتْ إِلَى حَدِيقَتِي، وَ أَحْرَقَتْ فِي نَارِهَا الوُرُودْ

وَ أَيْقَظَتْ مِنْ نَوْمِهَا الطُيُور

وَ قَطَرَاتُ المَطَرِ الأَحْمَرِ والزِلْزَالِ وَ البُرُوقْ»[1].

تتبدى الطبيعة في هذا المقطع الشعري على أنّها أحد رموز الحب الإلهي، وقد وصفها **البياتي** قصد إسقاط مواجيده، وقد صاغ تراكيبه في نسق كوزمولوجي أسقط عليه طابع التعشق الكوني، وما يثير الانتباه في هذا المقطع هو ذلك التوازي المزدوج في تراكيبه، وخير مثال على ذلك: (الوردة

[1]– عبد الوهاب البياتي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان،ج2، ط4، 1990م، ص: 250.

الحمراء / حديقة الشتاء/ جسدي الورود/ النور المخدور/ الطيورت امتدت/ أيقظت أحرقت) وهي تمثل بالنسبة للشاعر التوق والتطلع إلى الصفاء والجمال المطلق.

-رمز النار

الشاعر المعاصر ينهل ويغترف من عناصر الطبيعة، و **عثمان لوصيف** في المقتطف الشعري التالي يوظف (رمز النار)، حيث يقول:

« كَائِنٌ أَزَلِي أَنَا.. أَتَنَاسَخُ فِي كُلِ شَيء

وَ أَرْحَلُ .. أَرْحَلُ حَيًّا وَ مَيِّت

أَتَنَاسَلُ فِي كُل عَصر، وَ أَسْكُنُ فِي كُلِ بَيْت

أَتَوَحَدُ بِالنَار... والجلنَار

أُغَلغِلُ فِي هَزْهَزَات الصَدَى

فِي بَصِيصِ النَدَى، فِي مصيص العُطُور

وَ تَمْشِي مَعِي الرِيح أَنَّى مَشِيَت»[1].

يحيلنا الشاعر في هذا المقطع إلى أحد أهم القضايا المحورية في الفكر أو المعتقد الصوفي، وهي فكرة تناسخ الأرواح التي ليست بالجديد في الفكر الإنساني، و يعود تاريخها لعصور غابرة عند مجتمعات مختلفة.

و المتأمل في هذا المقطع يجد أن الشاعر أعاد صياغتها بأسلوب جديد يعطي لهذا المفهوم بعدا آخر يدل على الانسجام والتناغم مع عناصر الطبيعة، تلك الطبيعة التي توفر الهدوء والراحة والسكون. و يستأنس شاعرنا ب(النار) التي شكلت هي الأخرى إحدى أهم عناصر الطبيعة التي كان لجوء الشعراء إليها مختلف على حسب السياق، وهنا يوظفها عثمان لوصيف على سبيل الاستئناس.

[1]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2000م، ص: 29.

رمز البحر:

نستأنس بمقطع شعري **لفاتح علاق** الذي وظف فيه رمز (البحر):

« لَيْسَ فِي البَحْرِ مِنْ أَحَدْ

غَيْرَ جبته وَهَواه

غَيْرَ نَظْرَتِهِ الهَائِمَه

فِي سَمَاءِ الإِلَه»[1].

في هذا المقتطف الشعري يشير الشاعر أو يحيلنا إلى أحد أهم القضايا التي كانت مثار الجدل في الفكر الصوفي، وهي قضية الحلول التي أودت بحياة صاحبها الحلاج. و جعلت منه في نظر الذين لم يفهموا ما يصبو إليه كافرا مرتدا لا يجوز في حقه سوى القتل. ولكن من فعل تلك الفعلة لم يفهم ما أراد قوله الحلاج، وهو الذي كان يدعو إلى التأمل في إبداع الله، وهو طريق المعرفة الصحيحة. و بالعودة إلى هذا المقطع نجد أن الشاعر استعان برمز (البحر) وكأن به يريد أن يقول بأنه السبيل الوحيد للخلوة والتمرد من كل ما من شأنه أن يأتي من عند البشر.

4- رمز الرحلة:

لقد كان للرحلة حضورا مكثفا في النّصوص الشعرية الصوفية، ذلك أنّ الشاعر الصوفي يعيش في تجربته الشعرية سفرا دائما، حيث يسعى إلى الأمن والسلام و الرقي نحو الكمال. إنّ رمز الرحلة في الشعر الصوفي أخذ طابعا روحيا عرفانيا ، فالصوفي يخوض غمار تجربته بحثا عن حبيبه؛ فكل حبيب إلى حبيبه يرتحل، لذلك نجد أنّ « موضوع الرحلة الأكثر حضورا وتكرارا في العمل الأدبي الصوفي...

[1]- فاتح علاق: ديوان: ما في الجبة غير البحر، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2017م، ص: 17.

لما لها من دور في إخراج المعاني الذوقية الصوفية من المجرد إلى المحسوس»[1]. فالرحلة هي الوسيلة التي تمكنهم من الوصول إلى الله تعالى.

التصوف إذن، رحلة روحانية تعتمد على الخلوة والتجلي الرباني أو اللقاء العرفاني المتوج بالوصال والكشف الإلهي.

5-رموز الشخصيات التراثية:

استفاد الشاعر المعاصر من التجربة الصوفية، فاستدعى الشخصيات الصوفية ووظفها في متنه الشعري، والتي ساهمت في تعميق الرؤية الشعرية لديه.

لقد استهوت الشخصية الصوفية معظم الشعراء المعاصرين، فهذا **أدونيس** يستدعي (شخصية الحلاج) ضمن سياقه الشعري؛ إذ يقول في قصيدته: (**مرثية الحلاج**):

«رِيشَتُكَ المَسْمُومَة الخَضْرَاء

رِيشَتُكَ المَنْفُوخَة الأَوْدَاجْ بِاللَهِيب

بِالكَوْكَبِ الطَالِعِ مِنْ بَغْدَادْ

تَارِيخُنَا وَ بَعْثُنَا القَرِيب

فِي أَرْضِنَا، فِي مَوْتِنَا المُعَادْ

.....

يَا رِيشَة مَسْمُومة خَضْراء

لَمْ يَبْقَ للآتِينْ مِنْ بَعِيد

مَعَ الصَدَى وَ المَوْت وَ الجَلِيد

[1]-مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني(الرؤيا والتشكيل)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002م، ص: 91.

فِي هَذِه الأَرْض النشورِيَة

لَمْ يَبْقَ إِلَا أَنْتَ وَ الحُضُور

يَا لُغَة الرَعْد الجَلِيدِيَة

فِي هَذِهِ الأَرْض القشُورِيَة

يَا شَاعِر الأَسْرَار وَ الجُذُورْ »[1].

في هذه المرثية يُبين لنا الشاعر أنّ شعر الحلاج اتسم برؤيا مشرقة تمتد من الماضي لتصل إلى الحاضر وتطلّ على المستقبل. وهي رؤيا كاشفة لأسرار الحقيقة و الوجود.

ونجد أيضا **مصطفى الغماري** يسلك مسلك (**أدونيس**) في الاستعانة بالشخصيّات الصّوفية، فاستدعى شخصيات من التراث الصوفي في قصيدته (اعترافات عاشق) التي يقول فيها:

« **مَـــــا الحُـــــبُ لَـــــوْلَاكَ إِلَّا**

ضَـــــــبَاب كَثِيـــــــف كَثِيـــــــف

تَوَهَمَـــــــــهُ (الشِشْـــــــــتَرِي)

وَ أَوْغَـــــلَ فِيـــــهِ (العَفِيـــــف) »[2]

في هذا الشاهد الشعري يستعين (**الغماري**) برمز الشخصيتين الصوفيتن: (**أبو الحسن الششتري**) و (**عفيف الدين التلمساني**) هذا الأخير الذي عُرف شعره ب(**ديوان العشق**) عبَر فيه عن حب لا نظير له، حُب يفنى فيه الحبيب في محبوبه، ولا يرى غيره لأنّه يرى فيه الحقيقة المطلقة. و لهذا فكانت قصائده تفيض حبًا وعشقًا وهيامًا بالله عز وجل. وكذلك هو الحال بالنسبة للشاعر (**أبو الحسن الششتري**) الذي يعد من كبار الشعراء المتصوفة، ومصدرا من مصادر الحب الإلهي. هذا ما جعل الشاعر (**مصطفى الغماري**) يستدعي هذين الشخصيتين.

---

[1]- أدونيس: الآثار الكاملة، المجلد 1، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971م، ص: 506.

[2]- مصطفى محمد الغماري: بين حديث الشمس و الذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت، ص: 31.

و نجد أيضا **صلاح عبد الصبور** يستدعي أحد أبرز الشخصيات الصوفية التراثية: شخصية **(محي الدين بن عربي)**:

« بِالْأَمْسِ فِيْ نَوْمِيْ رَأَيْتُ الْشَّيْخَ مَحْيَ الْدِّيْنِ

مَجْذُوْبَ حَارَتِيْ الْعَجُوزْ

وَكَانَ فِيْ حَيَاتِهِ يُعَايِنُ الْإِلَهْ

تَصَوُّرِي وَيَتَجَلَّى سِنَاهْ»[1].

في هذا المقطع يستحضر **صلاح عبد الصبور** لنا أحد أهم و أبرز الشخصيات التي كان لها بالغ الأثر في مسار الفكر الصوفي، حيث انتقلت به إلى طور جديد، وشهدت معه الحياة الفكرية الكثير من الجدل ولا تزال تشهد إلى يومنا هذا. وفي سياق هذا المقطع يظهر لنا أحد أهم القضايا التي شهدت الجدال الواسع وهي قضية الإتحاد مع الإله. التي يرى الشاعر أنه تم الإساءة له من الإله، حيث أنه لم يتم فهمه على النحو الصحيح، وكأنه يريد أن يقول بأنه يستوجب علينا أن نعمل على إعادة بعث هذا التراث من جديد، ونفض كل التهم عنه.

وعليه، فإنّ الرمز الصوفي من منظور المتصوفة، يختلف تماما عن المألوف والمتداول في الخطاب عامة، ويأتي على شكل صور بيانية يعبر ويحاكي بواسطتها الشاعر الصوفي عن آرائه وتصوراته عن المجهول، ووصف العلاقة بين الإنسان والكون، ففي رأي الصوفيين أنّ ظواهر الأشياء هي انعكاسات لبطونها ، وأقنعة لجوهرها فالصوفي يُعبر بالمحسوس عن اللامحسوس، الشيء الذي شكل إضافة نوعية للتجربة الشعرية، وزاد من قيمتها المعرفية كونها تحمل دلالات عميقة، ورؤية عميقة تستوجب الوقوف عندها. فقد أصبح الوقوف على تجليّات الرمز الصوفي ضرورة أساسية في بناء هندسة القصيدة الحداثية، من قبل الدارسين ، هذا ما مكنهم من امتلاك ثقافة عالمية واسعة.

[1]- صلاح عبد الصَّبور: مأساة الحلاج. مكتبة الأسرة؛ 1996م،ج1. ص: 51.

ب- اللغة الشعرية و المنحى الصوفي:

تُشَكِلُ اللغة مادة أساسية في صناعة الشعر، مثلها مثل الألوان في الرسم والحجارة في النحت، لذلك كان اتجاه الشعراء نحو التلاعب بتراكيبها، واتجه النقاد والقراء في مقابل ذلك إلى اكتشاف أسرارها. فالشعر « فعالية لغوية في المقام الأول، وهو فن أداته الكلمة، لذا فجوهر الشعرية وسرها في اللغة ابتداء بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة فالكلام تجلٍ لتلك التجربة، ولعواطف الشاعر وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالم جماليا، ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا»[1]. كما يعتمد على تشكيلات لغوية مباغتة، من خلال استعانته بالانزياحات الأسلوبية والدلالات الإيحائية والأنساق اللغوية المراوغة، والغاية منها هو شحن النّص الشعري بمداليل مباغتة وعميقة لا تنكشف أمام القارئ.

اللغة الشعرية إذن، هي وسيلة الشاعر في إثارة المتلقي واستدراجه إلى خبايا النّص، وهذا ما يجعل القصيدة تتعدد قراءاتها وتختلف تأويلاتها بتعدد قارئيها. فهي تمتاز بقدرتها على« العدول عن أصول المعجم وهي التي تشكل العالم الشعري بصوره وأخيلته ورموزه وبه تتشكل وتصير العبارة في هذا السياق إشارة، وتصير الإشارة رمزا، ويصير الرمز صورة مكثفةَ الأبعاد محتملا بالنبوءة والرؤيا ومن خلال العناصر يتشكل الكون الشعري الجديد»[2]. فالقصائد الحداثية لا تقوم على المؤالفة والمطابقة بين التراكيب الشعرية، و إنّما تقوم على المنافرة، المفارقة والاختلاف. كما أنّها تستعير أدوات الكتابة الصوفية، فالشاعر الصوفي يوظف اللغة« توظيفا رمزيا استعمل فيه الصورة لكشف عوالمه، وهي صور يتعالق فيها الروحي والمادي للتعبير عن عالم غريب مدهش ورؤية متميزة فهي لغة الجسد المعنوي والتجرد الحسي، تربط بين عناصر الإنسان وعناصر الكون، فلا حدود بين الأشياء والمعاني واللغة»[3]. فالكلمة لدى الشاعر الصوفي تختلف عن الكلمة المستخدمة من قبل الشاعر العادي ،

---

[1]- محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م، ص: 13.

[2]-خالد الغريبي: في قضايا، النص الشعري العربي الحديث، ص: 216- 217.

[3]- فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008م، ص: 58.

الشعر الصوفي بعيد كل البعد عن اللغة العادية ينحرف عنها ويقوم بهدم الأنماط التعبيرية العادية، ويُعيد صياغتها من جديد في صورة فنية جمالية. لغتهم « تكفُّ عن كونها ذات دلالة واحدة لتصبح عبارةً عن مستقرٍّ تتلاقى فيه الدّلالات، (لغةٍ) تهجر سجن البعد الواحد وتقف في مهبّ الأبعاد»[1]. فهي لغة خاصة أنشأها المتصوفة كنتاج لتجاربهم الخاصة في الحياة، وهي لغة لا يفهمها إلّا من خاض تجربة التصوف وفَهِمَ أسرارها الظاهرية والباطنية، و هذا ما أكده **الأمير عبد القادر** بقوله: « لا يفهم عنّا إلّا أهل طريقتنا، إذ لا يفهم عنك إلّا من أشرق فيه ما أشرق فيك»[2]. ويشاركه الرأي علي **عبد الرحيم الفنَّاد** بقوله:

إِذَا نَطَقُوا أَعْجَزَكَ مَرْمَى رُمُوزِهِمْ وَإِنْ صَمَتُوا هَيْهَاتَ مِنْكَ اتِّصَالُهْ[3].

اللّغة الشعرية عند المتصوفة هي انحراف أو انزياح عن مسار اللغة في التعبير المباشر؛ تتميّز بالاستعمال الخاص، الذي يرقى بها من مستوى اللغة العادية إلى مستوى تتستر المعاني خلف نسيج من الرموز والشفرات التي تُحيل إلى عوالم غير متناهية من الرؤى والخيالات التي يعيش فيها الشاعر مستقلا عن واقعه. فالمتَصَوفَة «يصطنعون تارة أسلوب الإشارة والتلويح، الذي يعمدون فيه إلى الإغراب، ويعوّلون فيه على المجازات والاستعارات والكنايات، وما إلى هذا كلّه من ألوان الرّمز الملغّز، الذي من شأنه أن يزيد الأمر خفاء، فلا يكاد القارئ أو السّامع يدري ماذا وراء هذه الألفاظ التي صيغت على هذا الوجه من أوجه الصياغة في هذا الضرب الأسلوب»[4]. اللّغة عند الصوفية تتجاوز المعنى الضيق الذي ألفته بعيدا عن الوصف والإيضاح والمنطق والتقرير كما تعودها النقد العربي القديم، لتلج إلى عالم الغموض والإيحاء منتهكة بذلك قانون اللغة العادية.

---

[1]-محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، دار سراس للنشر، تونس، 1998م، ص: 190.

[2]- الأمير عبد القادر الجزائري: كتاب المواقف، ج1، دار اليقظة العربية، دمشق، ط2، 1967م، ص: 224.

[3]- أبو نصر عبد الله بن علي السّراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، تح: عماد زكي البارودي، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، دت، ص: 416.

[4]- محمد مصطفى حلمي: الحبّ الإلهي في التصوف الإسلامي، دار القلم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، 1960م، ص: 07.

إنّ اللغة « في شكلها الموضوعي تكاد تكون كافية في تحليل الظواهر الفيزيائية التي تخضع للإدراك الحسي والتجربة المادية المباشرة أمّا الظواهر النفسية والحيوية وهي ما تعنى به التجربة الصوفية فإنها تكون أحوج ما تكون إلى لغة أخرى هي لغة الرمز، وذلك لأنّنا في المجال الصوفي تتجاوز الوضعية المادية إلى وضعية أخرى، وفي هذه الوضعية الروحية تنقل الموضوعية لتفسح مجالا رحبا للرمز»[1]. اللغة الشعرية الصوفية هي اللغة المبدعة التي تخرج عن القوالب العادية إلى قوالب فنية وهي تختلف بذلك عن لغة النثر أو لغة العلم، فالصوفي استطاع أن يروض اللغة بما يناسب تجربته، كما له إمكانية التلاعب باللغة والكلمات مما يمنحنا قدرة إيحائية كبيرة. فاللّغة هي المادة الأولية للأدب، والشعرية تكمن في كيفية استخدامها واستنطاق كامل قدراتها على التعبير الراقي والمشحون بدلالات كثيرة.

علاقة الصوفية باللغة تبقى محكومة « بمفارقة، مفادها أنّها شرط وعائق في آن واحد، فاللغة محدودة، والصوفي ينزع إلى المطلق، فهي متناهيّة، وهو يريد التعبير عن ما لا يتناهى، لذلك تجده مرغما في اللجوء إلى الإشارة والرّمز واللغز»[2]. اللغة الصوفية تؤسس للاختلاف والمغايرة في الكتابة وهذا ما يجعل متلقيها يصدم بصعوبة فهمه واستيعاب مقاصده ومعانيه،فالقارئ يتذوق التجربة الصوفية « ويستكشف أبعادها عبر فنيتها وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها اللفظي أي يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس»[3]. فاللغة في الشعر الحداثي هي من عمق التعبير الصوفي، مستعصية على الفهم؛قابلة لأكثر من تأويل،كما لها القدرة على التعبير عن الوجود.

لغة منفردة تعبّر عن « المطابقة بين اللاَّمنتهي (المعنى) والمنتهي (الصورة) وهذه لغة تتكلَّم دون وساطة العقل، إنَّها لغة تخطف القارىء ...تنقله إلى اللاَّمنتهي، فكما يسكر

---

[1]- عاطف جودة نصر: (شعر ابن الفارض)، دراسة في الشعر الصوفي، مكتبة محمد رأفت، جامعة عين شمس، القاهرة، دط، 1993م، ص: 144.

[2]- ينظر: وفيق سليطين، الشعر والتصوف، الهيئة العامة السورية للكتاب، اللاذقية، سوريا، دط، دت، ص:08.

[3]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003م، ص: 106.

الصُّوفي، تسكر لغته، إنَّه يخلق للُّغة نشوتَها الخاصَّة في أفق نشوته، لا يعبّر عن نشوة الإنسان إلا لغة منتشية هي أيضاً يجب أن تخرج اللُّغة هي أيضاً من نفسها كما يخرج الصُّوفيّ من نفسه»[1]. إنّ حدود الكتابة عند الصوفي منفتحة على لعبة اللغة. فعمق التجربة، الدلالة، و الرؤيا عند الصوفي أوسع من أن تستوعبها اللغة المعيارية.

يقول **مصطفى الغماري**:

« قَيْسٌ : بَيْنِي وَ بَيْنَكَ.. لَيْلَى فِي الهَوَى نَسَبُ

فَأَنْتَ وَجْهِي .. وَ أَنْتَ الوَرْدُ وَ العِنَبُ

أَنْتَ الخَوَاطِرُ .. إِنْ فَكَرْتُ ..أَغْنَيْتَنِي

إِذَا تَرَنَمْتُ .. أَنْتَ الشِعْرُ وَ الغَضَبُ

أَنْتَ الهَوَى أَنْتَ .. يَا لَيْلَايْ .. مُزْدَهِرُ

نَهْرُ الضيَاء عَلَى نَجْوَاك.. مُنْسَكِبُ

لَيْلَى: مَاذَا يُفِيدُ الكَلَام الحُلْو..و الغَزَلُ

إِنْ رَاحَ نَبْضُ الهَوَى بِالهَجْرِ يَكْتَحِلُ

الحُبُ لَيْسَ حِكَايَات .. مُحَنطَة

يُغَيِمُ فِيهَا السَرَابُ المُر.. والمَلَل

الحُبُ شُعْلَة أَشْوَاق مُقَدَسَة

تَنَّفَسَتْ.. فالمدَى المَجْهُول يَشْتَعِلُ»[2]

---

[1]- أدونيس : الصوفية و السريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط01، 1992م، ص:119-120.

[2]- مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص: 23-24.

هذا المقطع شبيه بمقطوعات الشعر الصوفية، يتوافر على مجموعة من الألفاظ الصوفية كا(الهوى/ الضياء/ الهجر/ الحب/أشواق / المجهول...)، و يستحضر رمز (قيس وليلى)، رمز الحب الأزلي، كما يعتمد الشاعر على مثيرات لغوية تعمل على تحريك مدلولات القصيدة، فلم تعد اللغة الشعرية عنده مجرد ألفاظ معجمية ثابتة المعنى وإنّما استطاع الغماري أن يصنع معجمًا ألفاظه مشحونة بالدلالات المتجددة.

مما لا شك فيه أنّ من أهم العوامل التي ساهمت إلى حد كبير في تطوير القصيدة المعاصرة الحرة، ذلك الموروث الصوفي الذي تداولته الأجيال العربية على مر العصور، وهو ما تجلى في الكثير من القصائد الشعرية، فقد برع شعراء الصوفية في التعبير عن تجاربهم الروحية والوجدانية مع خالقهم، هذه التجارب التي أثرَتْ مواهبهم؛ ولهذا فالمتمعن في النّص الشعري الصوفي يجده على درجة عالية من الشاعرية؛ نتيجة لتقارب التصوّف والأدب.

الفصل الرابع:

شعرية الهامش ورؤيا التجاوز

المبحث الأول: قصيدة النثر من الهامش إلى المركز

المبحث الثاني: الكتابة النسوية بين المركزية والتهميش

المبحث الثالث: شعرية النّص الموازي

المبحث الأول: قصيدة النثر من الهامش إلى المركز

1/ قصيدة النثر: المفهوم والمصطلح:

أستهل هذا المبحث بقول **رومان ياكبسون** « إنّ الحدود بين الشعر والنثر أصبحت رجراجة». فالجنس الأدبي معطى غير ثابت، إنّما يواكب هذا الأخير التغيّرات والتحولات التي تحدث في كل زمن؛ فبعدما بدأت الحدود القائمة بين الأجناس الأدبية تزول وتتلاشى، أصبحنا نتحدث عن تماهي الأجناس الأدبية، يؤكد هذا **نزار قباني** بقوله: « الخط الصارم الذي تعودنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمي»[1]. إذن، انتقلت عملية التجنيس من مرحلة الانغلاق والثبات إلى مرحلة الانفتاح والتغيّر. فالنظرية الشعرية الحداثية لا تُقِر بفكرة تجنّس الأدب، وإنّما تدعو إلى التماهي الشعري النثري، فهي نظرية جديدة « لا تؤمن بالحدود بين الأجناس الأدبية، بل تسعى إلى طرح إمكانيات متعددة للإبداع يتجاوز فيها الكاتب كل ما من شأنه أن يقيّد الإبداع في قوانين أو مواصفات ثابتة تمارس سلطة كتلك التي أسّسها فهمُ الشعرية التقليدية للإبداع شعرًا أو رواية أو مسرحا»[2]. فالأجناس الأدبية الحديثة تدعو إلى انفتاح بعضها على بعض، فهي لا تؤمن بالحدود الفاصلة بينها أو أن تكون رهينة الأنماط التي حصرتها فيها المعايير النقدية.

تُعدّ قصيدة النثر من أحدث إطلالات الشعر في عصرنا، و ذروة ما وصلت إليه الشعرية العربية. فهي بمثابة تتويج للراغبين في التحرر، تُعرفها الباحثة الفرنسية **(سوزان برنار)** على أنّها « قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة كقطعة من بلور... خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب إيحاءاته لا نهائية»[3]. استطاعت قصيدة النثر أن تُحدث قطيعة ذوقية تحولت بفضلها العملية الإبداعية من الرتابة و الإتباع إلى فاعلية

---

[1]- نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، دط، 2000م، ص: 250.

[2]- آمنة بلعلي: موجهات الحكي وآليات السرد في رواية جمرات من الثلج لمها خير بك ناصر،المؤتمر الأول للرواية اللبنانية، اتحاد الكتاب اللبنانية، ديسمبر، 2011م، ص: 01.

[3]- برنار سوزان : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد غدماس، دار المأمون، بغداد، 1992م، ص: 16.

الخلق والابتكار، فأصبح الانفلات من القيود السابقة هي ضالّة الشاعر. أما **يول بودلير** فيعتبرها « معجزة نثر شعري، موسيقى بلا وزن ولا قافية، مرن ولكنه متقطع بما يكفي ليتماثل مع انبعاثات النفس الغنائية، و انحسرات أحلام اليقظة وتدفقاتها، وعذابات الأنا الواعية »[1]. فكلٌ من الشعر و النثر أصبح حاضنا للآخر.

ويعرف **يوسف الخال** قصيدة النثر قائلا : « هي شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنّه يستند إلى النثر، و يسمو به إلى مصاف الشعر، مكتسبا من النثر العادي عفويته وبساطته وحريته في الأداء والتعبير، وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية، وكل ذلك مع الحفاظ على إيقاع ذاتي يحدث التوتر المرجو من الوزن التقليدي»[2]. السؤال الجوهري الذي أثارته قصيدة النثر في المدونة النقدية العربية المعاصرة ذلك التآلف بين نقيضين لم يأتلفا من قبل. و هل يمكن أن يخرج من النثر قصيد؟

النثر « محلول و مرخي متفرق ومبسوط كالكف، وليس شد أطرافه إلا من باب التفنن ضمنه، طبيعة النثر مرسلة وأهدافه إخبارية، إنّه ذو هدف زمني، وطبيعة القصيدة شيء ضد، القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه... النثر سرد والشعر توتر، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير... النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشر، والتوسع والاستطراد، والشرح و الدوران ... ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة إلى الإقناع ... فالقصيدة العالم المستقل الكامل المكتفي بنفسه، هي الصعبة البناء على تراب القصيدة، وهو المنفتح و المرسل»[3]. قصيدة النثر هي نص تهجيني يتبدّى فيه الشعري والنثري، وتتميّز كتابتها « بالتضمين وتلاقي الأضداد والتلميح. بالتضمين تكتسب القصيدة الجدة والطرافة، وتعالج القضايا في ضوء تعقيداتها الحقيقية وبتلاقي الأضداد، تكتسب القصيدة التوتر والزخم وترتفع من مساق الكلام العادي، وبالتلميح تكتسب القصيدة الضبابية والسرية اللتين تثيران

---

[1]- نقلا عن : تحسين الخطيب: الاسم الضائع في مسألة قصيدة النثر، مجلة شعر، مانفيستو الجديد، فبراير، 2015م، 124.

[2]- يوسف الخال: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، "شعر"، العدد:24، س6، خريف 1962م، ص: 147.

[3]- أنسي الحاج: لن، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص: 9-10

في القارئ حب الاستطلاع والتشوق والتحدي والمغامرة في المجهول »[1].كسرت قصيدة النثر التوقع عند القارئ، تعد معلما من معالم التحديث الشعري، فهي من قامت بتطويع أساليب كانت راسخة في الذهن العربي والمتوارثة والمتبعة في التراث الأدبي.

2- خصائص قصيدة النثر:

كان الشاعر دائم التطلع إلى التغيير و التجديد، لأنّه أدرك أنّ أسلوب الكتابة الذي أسسه فَهْمُ الشعرية القديمة بطريقته الملتزمة وهيكله المعياري الصارم، لم يعد قادرا على استيعاب تجاربه ورؤاه. فكانت هناك محاولات غيّرت من مفهوم الشعر والشعرية، عُرفت بالشعر الحر. ولم تتوقف تحوّلات الخطاب الشعري المعاصر عند حدود هذا الشعر، بل راحت تبحث عند بديل يتسع لعمق التجربة لديه، فكانت قصيدة النثر التي كسرت عمود الشعر؛ الذي يُمثل الأنموذج المقدس في عُرف العرب. تمردت على أنظمة التقاليد الموروثة و انعتقت من العروض الخليلي فابتدعت إيقاعا خاصا بها؛ كون النظام الخليلي لم يعد يناسب طموح القصيدة الحداثية. و قد تطرّق **أدونيس** لخصائص قصيدة النثر، التي يجب أن تتوفر عليها:

«-يجب أن تكون صادرة عن إرادة وبناء تنظيم واعية، فتكون كلّا عضويا، مستقلا.

-هي بناء فني متميّز. فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو الأخلاقية أو فلسفية أو برهانية... فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية.

- الوحدة والكثافة: فعلى قصيدة النثر أن تتجنّب الاستطرادات والإيضاح والشرح وكلّ ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى »[2].

أما بالنسبة ل**صلاح فضل** فتتحدّد خصائص قصيدة النثر عنده في ثلاث:

---

[1]- يوسف الخال: مفهوم القصيدة، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، السنة السابعة، 1963م، مج 25-28، ص:83.

[2]- حكيمة شداد: قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا عند أدونيس، مجلة إشكالات في اللغو والأدب، جامعة تامنغست، مج07، ع1، 2018م، ص: 239

أولا:« ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقدم عالما مكتملا يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى من قصة قصيرة أو مقالة أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة.

ثانيا: يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية ما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية بمعنى أنّها تعتمد فكرة اللازمنية بحيث لا تتطور نحو هدف ولا تعرض سلسلة أفكار أو أفعال منظمة مهما استدمت من وسائل سردية أو وصفية.

ثالثا: على قصيدة النثر أن تتميّز بالتكثيف الدلالي وتتلاقى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية لأنّ قوتها الشعرية لا تتأتى من رقى موزونة ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة البلور، فالاقتصاد أهم خواصها ومنبع شريعتها»[1].

بات من المألوف للمتابع النقدي أنّ قصيدة النّثر قد كسرت قواعد وقوانين الشعر السابقة، كما كسرت أيضا أفق التوقع عند القارئ؛ لا تكشف خبايا النّص وإنّما توجه بناء القصيدة إلى أفق غامض، فمن أهم خصائصها « تحديها للمعنى، إذ أنّها تقاومه، وهو يراوغها، وقد وصل هذا التحدي إلى منطقة صالحة لاجتماعهما، حيث تعاملت قصيدة النّثر مع المعنى تعاملا (اقتصاديا) لا تعترف بالفائض الدلالي من ناحية، ولا تقيم كبير اعتبار "للبضاعة الضائعة" من ناحية أخرى، ثم أتبعت ذلك بثورتها على الخيال المجفف والصور المعلية والتراكيب المترهلة بوصفها أبنية فقدت شرط الصلاحية، ومن ثم فهي آيلة للسقوط»[2].

قصيدة النثر دائبة التمرد على الأشكال الثابتة والآفاق الضيقة التي حصرتها فيها المعايير النقدية، فهي ترفض أن تكون حبيسة شكل من الأشكال. وهذا ما يبرر زئبقيتها، فهي غير مستقرة لا يمكن الإمساك بها، وهذا ما يفضي بقصيدة النّثر إلى أن تكون قصيدة متعددة الأشكال؛ فهي تخضع للدفقة الشعورية يولد شكل القصيدة معها ولا يتكرر مع غيرها لأنّها وليدة لحظتها. وهذه

---

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1،1995م، ص: 120.

[2]- محمد عبد المطلب: شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلّاقة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2008م، ص: 33.

التعددية حسب ما يرى **محمد صابر عبيد** « هي إحدى أفضل سماتها، و سبب من أسباب استمرارها، ومن ثم فإنّ محاولة إيجاد قوانين صارمة لها هي محاولة تنِمّ عن عدم فهمها، لأنّ البحث عن مثل تلك القوانين يعني البحث عن نهاية لقصيدة النثر»[1]. قصيدة النثر هي نص تهجيني مفتوح عابر للأجناس، لا يعترف بالقوالب الجاهزة لقد عدت شكلا مفارقا لما دونها من الأشكال الشعرية.

3- التشكيلات الإيقاعية في قصيدة النثر:

ما فتئ شاعر قصيدة النّثر يبحث عن بدائل إيقاعية ويسعى لتجريب تقنيات متعددة لها القدرة على خلق إيقاع جمالي، وتُعدُّ الصورة الشعرية واحدة من أبرز التقنيات توظيفا من قبل هذا الشاعر لما لها من طاقات إيحائية. فهي على مستوى الشكل نسيج، وانزياح على مستوى اللغة ومن ناحية المضمون تحل رؤيا عميقة. والشعرية التي حاولت قصيدة النّثر استجلاءها هي « ذلك الجموح الذي يخرج بالنثر عن عادته الموروثة، بشحنة بما ليس متوقعا منه، حيث تصبح لغة النّص هائجة، مفاجئة، مراوغة»[2]. إنّ التصوير يخلق إيقاعا داخليا وذلك باستغلال طاقات اللغة الشعرية، ويجعلها أكثر غموضا و جمالية، فقصيدة النّثر تمثل تجاوز للنمطية السائدة، ليس كتابة الشعر فحسب، ولكن في استخدامات اللغة نفسها. **فأدونيس** يَعتبر أنّ موسيقى الشعر لا تخضع « للإيقاعات القديمة بل تستجيب لإيقاع التجربة والحياة الجديدة، فهي موسيقى ترتبط باللغة وسحرها وغناها وإيقاعها لا بالعروض»[3].

يُردد شعراء قصيدة النثر على لسان **أنسي الحاج**، قائلين: « لا نهرب من القوالب الجاهزة لِنُجَهِّزَ قوالب أخرى، ولا ننفي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه...لا نريد، ولا يمكن أن نُقَيِّدَ قصيدة النّثر بتحديداتٍ مُحَنَّطَةٍ ... لقد خَذَلَتْ [قصيدة النثر] كُلَّ ما لا يعني الشاعرَ، واستغنت عن المظاهر

---

[1]- عز الدين مناصرة : إشكالية قصيدة النثر، (نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع، ومستقل)، قراءة نقدية مقارنة ص: 435.

[2]- جعفر العلاق: الشعر والتلقي –دراسة نقدية–، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997م، ص: 137.

[3]- العلاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005م، ص: 246.

و الانهماكات الثانوية والسطحية والمضيعة لقوة القصيدة. رفضت ما يحوّل الشاعر عن شعره؛ لتَضَعَ الشاعر أمام تجربته، مسئولا وَحدَهُ، كلَّ المسؤوليّة، عن عطائه »[1]. و هذه النظرة طبعا جاءت كردة فعل على بعض التوجهات النقدية التي بالغت في تقديس النّص القديم، الذي يتأسس على القواعد والحدود والمعايير، و رفضت كل ما هو ثائر على أدبيات الثقافة السائدة.

قصيدة النثر قد أنكرت « على نحو تام قوانين علم العروض، ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنيين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد أشكالها، كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها »[2]. فالإيقاع في قصيدة النثر هو مثل« محصلة للعلاقات الداخلية في القصيدة وما ينتج عنها من قسم فنية وجمالية مرتبطة بالنشاط النفسي للشاعر، هذا النشاط الذي لا يبرز صوت الكلمات بل ما تحمله من معنى و شعور»[3].

يُمثّل الصوت في اللغة عنصرا مهما، بل إنّ اللغة في حدّ ذاتها أصوات وهذه الأصوات تستعمل في القصيدة وفق نظام معين يتبعه الشاعر مما يعطي قصيدته جمالية وفنية تختلف عن الكلام العادي. و تتجلّى أهمية التراكيب الصوتية« في كونها تُمثل إحدى المستويات الرئيسية في الخطاب الشعري، والتي تجعل منه خطابا يثير في نفس المتلقي الرقة والعذوبة، ويظهر الإبداع الشعري لدى الشاعر، فضلا عن كونها تعمل إلى جانب المستويات الأخرى في تنوع الدلالة، بحسب طبيعة كل منها، فالأصوات والوحدات الصوتية مثلا تؤدي دورا فاعلا في بناء الألفاظ الصوتية، وهي مسؤولة عنه على نحو تظهر فيه سمات وخصائص صوتية أسلوبية مثل القافية- الوزن- الإيقاع- الجناس الاستهلالي...»[4]. فالمستوى الصوتي لا يشكل عنصرا مستقلا عن باقي المستويات وإنّما ينسجم

---

[1]- أنسي الحاج: لنْ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982م، ص: 18.

[2]- سوزار برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، دت، ص: 12.

[3]- حسن مخافي: الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث(مرحلة التأسيس)، كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، العدد: 38، أفريل 2004م، ص: 141.

[4]- صفية بن زينة: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة – قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا- رسالة دكتوراه في علوم الأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانيا، وهران، ص: 33.

ويرتبط ارتباطا وثيقا بالدلالة والمعجم، وتكمن خاصية الأسلوبية في طريقة استخدام الشاعر لكل من الألفاظ وتنويع القوافي.

4-الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر:

صحيح أنّ قصيدة النّثر استغنت عن عناصر الإيقاع الخارجي المتمثلة في الوزن والقافية، إلّا أنّها استطاعت أن تُعَوِضَ عن غياب هذه العناصر و استثمرت عدّة تقنيات لتخلق لنفسها إيقاعا داخليا يتناسب والخصائص التي تَبَنَتْها، ركزت على وقع الجانب الصوتي في المتلقي، كما ركزت أيضا على سحر الصورة.

تؤدي الموسيقى الداخلية دورا هاما في إبراز فنيّة الخطاب الشعري، فالإيقاع الداخلي هو ذلك « النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه وإنّما يبتدعه الشاعر ويتخيّره ليناسب تجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر»[1]. إذن يمكن القول بأن الإيقاع الداخلي جاء كبديل للإيقاع الناتج عن البحور الشعرية والأوزان الخليلة، وهو الآخر يتيح حرية للشاعر من خلال اختيار ألفاظ متناسقة دلاليا.

الموسيقى الداخلية الموجودة في الشعر« أوسع من الوزن والنظم، وهذا راجع إلى وجود علاقة وطيدة وصلة وثيقة بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية فكلّما كان الشاعر منفعلا وكانت عاطفته ثائرة، كانت موسيقى شعره سريعة، سواء أكان شعره وصفا أم مدحا أو غزلا» [2]. هذه الموسيقى تتسع لتجربة الشاعر و تعابيره المختلفة وهي لا تشبه الوزن في المعيارية والتقييد والصرامة، وإنّما تتماشى مع تجربته لذلك كان تركيز الشاعر المعاصر عليها كبيرا.

---

[1]- صفية بن زينة: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة، قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا، ص: 48-49.

[2]- المرجع نفسه، ص: 48.

لقد انتقلت القصيدة إذن بفعل « التحول الإيقاعي من نظام العروض الثابت إلى مفهوم (البنية الإيقاعية) الذي يتمتع بالمرونة، ويتميز بكونه غير مستقر ولا محدود، بالإضافة إلى قدرته على استغلال كل عناصر اللغة (الألفاظ، التراكيب، الدلالات، الصيغ، وعناصر الذات) »[1]. الموسيقى الداخلية في الشعر بعكس الموسيقى الخارجية التي تظهر في القافية والروي، فهي تعتمد أساسا على التكرار والتناغم الدلالي بين الألفاظ مما يجعل القصيدة منسجمة في أصواتها الداخلية.

أ- إيقاع التكرار:

يتمتع التكرار كغيره من الأساليب بإمكانيات تعبيرية لها مدلولاتها في القصيدة « إذا ما استطاع الشاعر أن يسيّطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه وإلاّ فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة» [2]. فالتكرار إذا لم يكن ذا دلالة قد يصبح غموضا وقَتْلٌ لجمالية النّص.

أصبح التكرار ظاهرة لافتة للانتباه في الشعر المعاصر لذلك كانت عناية الأسلوبية بها، فالتكرار يُكوّن دلالات ومعاني و يخلق كذلك إيقاعا في القصيدة، فعُدّ بذلك ظاهرة أسلوبية بامتياز، نظرا لفاعليته في « إغناء الجانبين الصوتي والدلالي للنص فقد حظي بعناية الأسلوبية إلى أنّ الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي تكون بمراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوتي أو قلب نظام الكلمات أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل...» [3].

يكشف التكرار عن جوانب القصيدة الفنية، النفسية والدلالية التي ترغب الشخصية الإبداعية بإظهارها بطريقة غير مباشرة من خلال النّص الشعري، ولهذا تم تصنيف التكرار كتقنية من التقنيات البارزة في القصيدة الحداثية و أحد الفواعل الدلالية المؤسسة لها والمحقق لرؤيتها الفنية، و رمز كاشف لخفاياها . ويتحقق التكرار في قصيدة النثر عبر أشكال عدّة، منها:

---

[1]- إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007م، ص: 219.

[2]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مطبعة التضامن، بغداد، ط2، 1965م، ص: 231.

[3]- كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص: 90.

1- تكرار الصوت:

لا زال الغرض من لجوء شعراء الحداثة إلى تقنية التكرار هو إبراز الموقف الشعري الذي يرغب الشاعر في تعميقه، ونتيجة حدوث التكرار يتعمق الشعر من خلالها في النفسية مما ينعكس بالإيجاب أو السلب على الباطن النّصي.

إنّ تكرار الحرف وتردده في العبارة يُكسبها نغما وجرسا ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة، وهذا يعني أنّ هناك انسجام صوتي انطلاقا من الحرف إلى اللفظ إلى بنية القصيدة ككل. فالتكرار أغنى العديد من القصائد بقيم جمالية و إيقاعية.

تفاوت إحساس الشعراء الرواد بأهمية « ألفاظ الصوت مما أفضى إلى تفاوت في استعمالها نوعيا، فإذا كان الصوت في الجملة الشعرية يلعب دورا هاما في تفسير مضمونها فالأحرى بالألفاظ التي تدل على الصوت أن تلعب هذا الدور، لأنّها فضلا عما تمنحه القصيدة من تجسيد صوري ورنين إيقاعي، فإنّها تعكس عمق تجربة الشاعر الانفعالية بتكثيف شعوري ودلالي معا» [1]. فالتركيز على الجانب الصوتي يرتكز بالدرجة الأولى على اهتمام وتجربة الشاعر الخاصة وبذلك يكون الأسلوب متفاوتا بين والشعراء.

يُعد تكرار الحرف أحد ألوان التجديد في شعر شعراء قصيدة النثر، فهو يُوَلِدُ انفعالا نفسيًّا في نفس المتلقي. و نلمس تكرار الحروف في إحدى قصائد **أنسي الحاج**، وخاصة حرف (**التاء**) وحرف (**الصاد**)، والشاعر ركزّ على استخدام الأصوات من خلال الحروف التي تترك إيقاعا. ففي أحد مقاطع القصيدة يقول:

«كُنْتِ تَصْرُخِينَ بَيْنَ الصَنَوبرات، يحمِل السُكون رِيَاح

صَوْتُكِ إِلَى أَحْشَائِي.

[1]- فاتن محمد فارع الخزاعلة: المكان في شعر بدر شاكر السيّاب، رسالة ماجستير في اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة آل البيت، 2010م، ص: 37.

كُنْتُ مُسْتَتِرًا خَلْفَ الصَنَوْبَرَات أَتَلَقَى صُرَاخَكِ

وأَتَضَرَعُ كَيْ لَا تَرَيِنِي .

كُنْتِ تَصْرُخِينَ. بَيْنَ الصَنَوْبَرَات: تَعَالَى يَا حَبِيبِي

كُنْتُ أَخْتَبِئُ خَلْفَ الصَنَوْبَرَاتِ لَئِلَا تَرَيْنِي، فَأَجِئ

إِلَيْكِ فَتَهْرُبِي»[1]

تكرار الحرف وتردده بشكل مكثف في الأسطر الشعرية يكسبها نغما وجرسا ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة وهذا، يعني أنّ هناك انسجاما صوتيا انطلاقا من الحرف إلى اللفظ إلى بنية القصيدة ككل.

كما نجد أيضا تكرار حروف العطف والجر في القصائد الحداثية، ومن ذلك هذا المجتزأ من قصيدة (فصل المواقف) لأدونيس:

«فِي الآبَار المَحْفُورَةِ بِالصَوْتِ

فِي الصَّوْتِ

فِي العَدَدِ بَيْنَ الرَّقْمِ وَ الرَّقمِ

فِي النَبْضِ بَيْنَ الحَاسَّةِ وَأُخْتِهَا

بَيْنَ الوَرِيدِ والعُنُقِ

أُسافِر

فِي قِطَارِ النَوْمِ واليَقَظَة،

إلى أن يقول:

[1]- أنسي الحاج : خطة، مجلة شعر، العدد11، 1960م، ص: .61

فِي الضَوْءِ فِي الظَلَامْ

فِي الصَّمْتِ فِي الذُّهُولْ

فِي لُغَةٍ تُغَيِرُ الكَلَامْ

فِي مَطَرٍ يُغَيِّرُ الفُصُولْ

فِي الظَمَأ الجَامِح والسَّيْرِ بِلَا وُصُولْ»[1]

اعتمد **أدونيس** على تكرار حرف الجر (في) في هذا المقطع الشعري، هذا التكرار العمودي قام بوظيفة إيقاعية أسهمت في إعادة الصورة السمعية للحرف و كذلك وظيفة الربط بين الأسطر الشعرية لأنه يشكل الرابطة اللغوية بين الأسطر الشعرية، فهذه الأخيرة مشدودة بعضها إلى بعض برباط متين ومحكم. فضلا عن ذلك فإن هذا المكرر يحقق التناغم الإيقاعي الذي يعمل على إثارة المتلقي وتحريك حسه الموسيقي و إشراكه في عملية التواصل النغمي. ويتكرر هذا النوع من التكرار في كذا مقطع من القصيدة.

2- تكرار الضمير:

يقول ش**وقي أبو شقرا** موظفا تكرار الضمير الغائب (هو):

« مَاتَ وَالِدِي مُنْذُ خَمْسَ عَشَرَةَ سَنَةً. دَفَنَّاهُ مَحْمُولًا عَلَى الرَّاحَاتِ، تَبْدو مَقْبَرَتُهُ فِي القَرِيَةِ. هِيَ صُنْدُوقُهُ بَرِيد وَهُوَ ينَامُ. كَانَ رَقِيبًا فِي الدَّرَكِ. يَقُصُّ شَعْرَهُ. يَرْكَبُ الدَرَاجَةَ النَّارِيَّة. تَحْفَظُ أُمِّي عَنْ ظَهْرِ قَلبٍ حِذَاءَهُ الأَسْوَدَ الطَّوِيلَ، رقم 44، وَقُبَعَتَهُ وَثَوْبَهُ الكَاكِيَّ ,أَزْرَارَهُ الذَّهَبِيَّةَ. تَدَهْوَرَ. »[2]

[1]- أدونيس: مفردة بصيغة الجمع، ص:92-93.

[2]- شوقي أبو شقرا: ماءٌ إلى حصان العائلة، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، دط، 1962م، ص: 29.

لجأ **أبو شقرا** في هذه الأسطر الشعرية بكثرة إلى الضمير الغائب (هو) لتعزيز الإيقاع الداخلي للنص ، وذلك أدعى إلى إثارة و شد انتباه القارئ.

3- تكرار اللفظ:

أ-تكرار الاسم:

التوكيد اللفظي في اللغة إذن قائم على تكرار اللفظ، الذي يعتبر النواة الأولى التي ينبني عليها النص. و لعلّ استخدامه من طرف الشاعر في أسلوب خاص وفي سياق معين ينتج إيقاعا ودلالة. ومن الألوان الجمالية التي غلبت على أسلوب الشاعر المعاصر تكرار اللفظ الواحد عدة مرات متتالية، مما يؤدي إلى تماسك القصيدة وابتداع إيقاع جديد يساهم في تلاحم القصيدة وانسجام نغمها الإيقاعي، ومن أمثلته ما نجده في قصيدة (منزل قرب البحر) للشاعر **محمد الماغوط** من ديوانه(**غرفة بملايين الجدران**):

« أُرِيدُ فَقَطْ

وَلِلَحظَة وَاحِدَه

أَنْ أُدَاعِبَ الزَبَدَ الأَبيَضَ بِعُقَالِي

وَأَنَا مُبحِرٌ إِلَى مَكَان مَا

تَحْتَ مَطَر حَزِين.. حَزِين

أَنْ أَرَى بِلَادِي الجَائِعَه

تَبْتَعِدُ عَنِي

زَهْرَة زَهْرَة و شَجَرَة شَجَرَة،

أَن أَرَى الفَقْرَ وَالوَطَنِيَة وَالمُسَاوَاة

مِنْ نَوَافِذِ السُفُن

حَيْثُ الطُّيُّورُ المَائِيَةُ الكَسلَى

تَبِيضُ عَلَى قُبَعَتِي

وتشعل لِي لُفَافَتِي المَائِلَة مَعَ الرِيح »[1]

فالماغوط في هذا المقتطف الشعري يكرر مفردة واحدة في صورة شعرية مكثفة (حزين/ حزين، زهرة /زهرة ، شجرة/شجرة). هذا ما حقق إيقاعا ساهم في تعالق المعاني واندماج الدلالات ضمن سياقها الشعري.

وفي مقطع آخر **لأدونيس** يكرر كلمة (**بيت**) في نفس السطر الشعري:

« **خُذينِي إِلَيْكِ**

يَا بَيتَ الفِتنَة، وَبَيْتَ الرَّغبَة، وَبَيْتَ النَّشوَة

اِدْمِجِينِي فِيكِ، أَدْرِجِينِي مَعَكِ» [2]

يكرر الشاعر في السطر الثاني من هذا المقطع الشعري لفظ (بيت) تكرارا أفقيا على مستوى السطر ، وقد فصل بينها بحرف عطف (واو). يحقق مثل هذا الشكل من أشكال التكرار تأكيدا للفظ المكرر، وتعميقا لدلالته وتوسيعا لمداه، كما يوحي تكرار كلمة بعينها بسيطرة هذا المكرر على فكر وشعور الشاعر ، بالإضافة إلى ذلك فإنّ هذا النمط التكراري الذي استثمره أدونيس في بناء خطابه الشعري أسهم في إثراء الناتج الإيقاعي لهذا الخطاب مما خلق جوا موسيقيا متناغما تطرب له أذن المتلقي.

ب- تكرار الفعل:

[1]- محمد الماغوط: الأعمال الشعرية، (حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق سوريا، ط1، 1998م، ص: 91- 92.

[2]- – أدونيس: الأعمال الشعرية، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ص: 140.

يلجأ شاعر قصيدة النثر إلى تكرار الأفعال في الجملة الشعرية باعتباره من أهم الأدوات الجمالية التي تعمل على بث الموسيقى الداخلية. وقد قام **أنسي الحاج** بتكرار الفعل (يقتل) في النص التالي:

« يَقْتُلُ كَبَهِيمَة وَيَقتُلُ كَعَاقِل

يَقْتُلُ كَبَاغ وَيَقْتُلُ كَعَادِل

يَقْتُلُ كَمُخِيف وَيَقْتُلُ كَخَائِف

الجَبَار الشَقِي

يُطَارِدُ المَوت فَيَقْتُلُ الحَيَاة» [1]

في مقطع مكون من خمسة أسطر شعرية، قام الشاعر بتكرار (يَقْتُلُ) المضارع سبع مرّات للدلالة على التعدد (كبهيمة)، (كعاقل)، (كمخيف)، (كخائف)...

تكرار اللفظ بشكل متوالي في الأسطر الشعرية، والذي يأتي متواترا أحيانا ومنفصلا أحيانا أخرى أثرى الجانبين الدلالي والموسيقي.

4-تكرار العبارة:

لا يعتمد الشاعر المعاصر في القصيدة على تكرار الألفاظ فقط، وإنّما يلجأ إلى تكرار عبارات كاملة أو يكرر العبارات بحذف لفظة من ألفاظها وهذا النوع من التكرار ورد بصورة لافتة للنظر في المقطع التالي من ديوان **(لن) لأنسي الحاج:**

«لَحْظَة أَلجَئك إِلَى حُبِي أَقْلُبُ اللَحْظَة

فِي وَجْهِهَا الآخَر أَتَسِع، أَسْتَرِيح.

لِوَجْهِهَا الآخَر فَجْوَة

[1]- أنسي الحاج: الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط2،1994 م، ص: 19

أَقْعُدُ فِيهَا لِأَبدَأ»[1]

لقد استطاعت التراكيب الشعرية في هذا المقطع تأدية دور فاعل في إغناء السياق بمثيرات دلالية متنوعة. كما ينتج هذا التكرار إيقاعا بارزا يخدم البنية الإيقاعية للقصيدة.

ويقول أيضا:

«نَدْفُنُ اللَحْمَ وَ لَا نَثْأَر لَهُ

المَوْج ضَعِيف، والرِيح.

المَوجُ لَا يغرق البَحْر وَ الرِيح فَجْوَة.

نَدْفن اللَحم ولَا نبكيه. نَدفن اللَحْمَ وَلَا نَعْرِفُه. نَدْفِنُ اللَحمَ ولَا نفلّع البَيتَ العَميق،

الله العَمِيق.

نَدفُنُ اللَحْمَ وَنَأْكُلُهُ

نَأْكُلُهُ ونَبْصُقُهُ

نَبْصُقُهُ ونَزْرَعُهُ

نَزْرَعهُ لِتَخْنِقَهُ»[2]

لقد عمد الشاعر إلى التكرار في هذا التركيب(ندفن اللحم) بهدف تكثيف المعنى وتحريك الإيقاع الداخلي للقصيدة والتأثير في السامع.

و تكرار عبارة (**ديكك لا يصيح**) في قوله:

« دِيكُكَ لَا يَصِيحْ

---

[1]- أنسي الحاج: لن، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، دط، 1960م، ص: 49.

[2]- المصدر نفسه، ص: 38-39.

!دِيكُكَ لَا يَصِيح» [1]

إنّ جمالية تكرار الجملة ودلالته لا تبنى فقط على رؤية معينة وإنّما هي مبنية على أكثر من مثير، حيث يساعد كل واحد على حدا في تحريك بنية النص الشعري. و نلاحظ أنّ سمة التكرار في القصيدة تأخذ أشكالا وأنماطا متعددة، فبعدما تطرقنا إلى تكرار الألفاظ والعبرات والأصوات نحاول التطرق إلى أنماطه المختلفة من استهلال ولازمة وختام.

5- التكرار الاستهلالي: هو شكل من أشكال التكرار الصوتي، و يكون بتكرار لفظة معينة في بداية كل سطر. ومن المقاطع الدالة على فاعلية هذا التكرار المقطع الشعري التالي **لأدونيس** من قصيدة: (**قداس بلا قصد، خليط احتمالات...**)

« أُحِبُّكِ وَأُزَحْزِحُ تُخُومَ الجَسَد،

أُحِبُكِ وأضطلع فيك ... مَسحُورَة،

أُحِبُّكِ وَ أَقُولُ حُبُكِ يَتَجَاوَزُنِي،

أُحِبُّكِ وَأقُول: «حَبّي النَّهرُ

وَلَنْ تَعْبُرَ النَّهْرَ مَرَّتَيْن... »[2].

عند قراءة هذا المقتطف الشعري لأدونيس نلحظه يعمد إلى تكرار الجملة الفعلية (أُحِبُّكِ) في مستهل كل الأسطر الشعرية للإيحاء بأنها تمثل محورا تعبيريا ينتج عنه إيقاعا جماليا، وذلك أدعى على إثارة المتلقي.

[1]- أنسي الحاج: لن، ص: 43.

[2] - أدونيس: الأعمال الشعرية، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ص: 139.

6- التكرار الختامي:

التكرار الختامي مشابه للتكرار الاستهلالي إلاّ أنّه يأتي في ختام القصيدة على عكس الاستهلالي.

ومن نماذج هذا الشكل ما جاء في قول ربيعة جلطي:

« **أَيَّتُهَا البِلَاد، أُرِيدُ أَنْ أُطْعِمَهُ السُكَر فَوْقَ كَفِّي/ أَيَّتُهَا البِلَاد لَا أُرِيدُ شَيْئًا..**

أَيَّتُهَا البِلَاد لَا أُرِيدُ شَيْئًا

أُرِيدُ طِفْلِي...

أُرِيدُ طِفلِي ...

أُرِيدُ طِفْلِي ...»[1]

اعتمد التكرار الختامي في هذا المقطع الشعري على إعادة الجملة الفعلية (أُرِيدُ طِفْلِي) وإلحاقها بنقاط الحذف (...) في ثلاثة أسطر شعرية. فكان أداة فاعلة في ضم جزئيات المعنى وتوحيدها، و حققت ترابطا نغميا وانسجاما إيقاعيا.

7- تكرار اللازمة:

اللازمة كتكرار عُرفت عند كثير من الشعراء المعاصرين و قبل ذلك في القصيدة العمودية، ونجد أنّ **أدونيس** استخدم اللازمة في قصيدته(**تكوين**) مقطع (**تخطيطات**)، فتكررت عبر كامل المقاطع بصيغتين مختلفتين وهما: (أخرج إلى الفضاء أيها الطفل) و (أخرج إلى الأرض أيها الطفل)، يقول **أدونيس**:

1- لَمْ تَكُن الأَرْض جَسَدًا كَانَتْ جُرْحًا

كَيْفَ يُمْكِنُ السَفَر بَيْنَ الجَسَدِ والجُرحِ

[1]- ربيعة جلطي: من التي في المرآة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2003، ص: 199.

كَيْفَ تُمْكِنُ الإقامة؟

أَخَذَ الجُرْحُ يَتَحَوَّل إِلَى أَبَوَين والسُؤَال يَصِير فَضَاءً

أُخْرُجْ إِلَى الفَضَاءِ أَيُّهَا الطِفل[1]

2- يُجْوهِرُ العَرِض

وَيَغْسِلُ المَاء

ابدأْ،

أُخْرُجْ إِلَى الفَضاء أَيُها الطِفل[2]

3- سَلَامًا أَيَتُهَا النَخْلَة يَا أُخْتِي

سَلَامًا أَيُهَا العَالَم يَا مَأْلُوهِي

أُخْرُجْ إِلَى الفَضَاء أَيُهَا الطِفل[3]

4- فَأَسْئِلَةٌ

تَطِيرُ

فِي

الرِيَاح

أُخْرُجْ إِلَى الأَرضِ أَيُهَا الطِفْل[4]

.....

[1]- أدونيس: مفردة بصيغة الجمع، ص:09.

[2]- المصدر نفسه، ص: 10.

[3]- المصدر نفسه، ص: 10.

[4]- المصدر نفسه، ص: 11.

5- المَرْأَة سُلَالَةٌ مَضَتْ / الرَجُلُ نَسْلٌ يَأْتِي

وَ أَنْتْ اِمْنَحِينِي، اللُغَة، بَارِكِينِي، أَيَتُهَا الأُم/ أَيَتُهَا الطَبِيعَة

المومس

أُخْرُج إِلَى الأَرض أَيُهَا الطِفْل[1]

ظَاهِرُهُ بَرٌّ بَاطِنُهُ بَحْرٌ

أَوْ

كَمَا

قِيلَ (...)]

أُخْرُج إِلَى الأَرْض أَيُهَا الطِفل[2]

6- مِنَ المَرْأَةِ المُسَلْسَلَة

التِي

لَمْ

تَعْرِف

زَوْجًا

وَيَنْقُل أَخْبَار كَوْكَب الغُرَاب.

أُخْرُج إِلَى الأَرْضِ أَيُهَا الطِفل[3]

---

[1]- أدونيس: مفردة بصيغة الجمع، ص: 12.

[2]- المصدر نفسه، ص: 14.

[3]- المصدر نفسه، ص: 15-16.

من شأن تكرار اللازمة أن يحافظ على ترابط وتماسك أجزاء القصيدة ضمن بنية إيقاعية واحدة، و يعمل أيضا على مرونة النص.

8- تكرار المقطع الشعري:

يعتبر التكرار أداة من أدوات تشكيل الموسيقى الداخلية، أقبل على توظيفها كبار الشعراء- ويعد تكرار المقطع- هو أحد أشكاله، ، و هذا التكرار هو وجود مقطع عدة مرات في النّص الشعري، و يساعد في ضبط تنغيم القصيدة وإبلاغ فنيتها وكذا تكثيف دلالاتها و وإيحاءها الفني، وبفضله يكون للقصيدة وقع على نفس المتلقي، و يساهم في إغناء التجربة الشعرية دلاليا وإيقاعيا. ومثال هذا التكرار ما نجده في قصيدة (**الرياح المضيئة**) **لأدونيس**، ففي ختام القصيدة يعيد الشاعر المقطع الذي ابتدأت به، وهو يقول:

« الرِيَاحُ التِي تُطفِئُ، الرِيَاح المُضيئةْ

لَمْ تَزَلْ خَلْفَنَا بَطيئَه»[1].

مما لا شك فيه أنّ المقتطف الشعري الذي بين أيدينا، هو من بين النصوص الجمالية التي وظف فيها الشاعر إحساسه العفوي، معتمدا في ذلك على التكرار؛ حيث جعل من المتكرر خلفية شعورية محركة للامتحرك وكل الأجواء والدلالات. مما ينعكس على القصيدة ككل، كما يؤكد على فاعلية التكرار في خلق ذلك التناغم الإيقاعي.

تلك هي أشكال التكرار البارزة التي استثمرها شاعر قصيدة النثر في بناء خطابه الشعري، والتي ساهمت بشكل كبير في تعميق البنية الدلالية والإيقاعية للقصيدة.

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية (1)، ص: 276.

ب- إيقاع التشكيل البصري:

اعتمدت قصيدة النثر على الشعرية البصرية، فقد اتخذت من اللّاشكل و اللانظام مبدأ أساسيا في قيامها، هذا ما ساعدها أكثر في استثمار تقنيات الكتابة المعاصرة من قبيل البياض والسواد وعلامات الترقيم ... إنّ تعانق البياض والسواد في النّص يُعطي القارئ مساحة أكبر للتأويل، فألبس بذلك القارئ عباءة الإبداع والإنتاج؛ حيث يقوم بقراءة العلامات الخرساء، فالنّص إذن لوحة صماء ما لم ينطقها القارئ.

- البنية الإيقاعية للبياض (الفراغ الباني):

احتفى كثير من شعراء قصيدة النثر بشعرية البياض، و خصصوا فضاء من الصمت في قصائدهم تَمَثَلَ في توظيفهم لنقاط الحذف والفراغات؛ حيث يتماهى البياض والسواد مما يخلق جمالية النّص و شعريته. فالمساحات البيضاء الفارغة لم تأتي عبثا وإنّما هي شحنة دلالية صامتة يَتَعَمَد الشاعر إخفاءها ليسمح للقارئ من الولوج إلى عالم النّص الشعري. فالبياض يقوم بشكل أساسي على « العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخليا في ذلك على مساحة معين للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ»[1]. يهدف الشاعر من خلال استعانته بالتشكيل البصري في القصيدة إلى منح القارئ دلالات أعمق من الدلالات التي توفرها الأحرف، فيستكنه القارئ ما وراءها من إيحاءات، مما يضفي على النّص خصوصية إبداعية وقدرة على تفعيل الموقف الشعري للتأثير في القارئ. فهي تعمل على شحن ذهن القارئ وشَدِّه من خلال أيقونات و تشكيلات عميقة ومراوغة تجعل القارئ يتيه في نسيج من الدلالات والرؤى المفتوحة، وإشراكه في البحث عن الدلالات المضمرة.

كما يكمن الهدف من لجوء الشاعر إلى المتحولات البصرية وتوزيعها على فضاءات الصفحة الشعرية، هو الإثارة وترسيخ عنصر التشويق لدى القراء. فالبياض في النّص« ليس فعلا بريئا

[1]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1985م، ص: 101.

أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النص من الخارج، بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية سبب لوجود النص و حياته»[1]. إنّ الفراغات لم تأتي من فراغ وإنّما هي شحنة دلالية صامتة مكثفة دلاليا و مضغوطة.

إنّ البياض في النّص« لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلّا في تعالقه مع السواد، إذ تصفح بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا يتّجه إلى حاسة الإبصار، ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكلها»[2]. كما أنّ الانتقال من متحول بصري إلى متحول بصري آخر(الحراك البصري) ، كالانتقال من السواد إلى البياض، يتعمد الشاعر توزيعها لغايات شعورية شعرية. فهو يحمل دلالة إيقاعية، صوتية صامتة تمثلها تلك الفراغات والمسافات، فالبياض في صورته الصامتة عنصر مهم من عناصر الإيقاع، وهذا ما نجده في مقطع شعري للشاعرة الجزائرية (**ربيعة جلطي**) الذي تقول فيه:

«أَكْتُبُ ...

أَسْتَلُّ عَرْشَ النَّار مِنْ صَدْرِي

تَخْنُقُنِي رَائِحَة الِاحْتِرَاق

أَجْمَعُ أَلْحَانِي ... فَلِلكَلِمَات طُعمٌ

القَيد...

أَسْتَيْقِظُ عِنْدَ الجَبل الغَافِي ..

مضيقا إِلَيْكَ ... أَتَحَوَّل

تَجْتَمِعُ مَوَاسِم الخَرِيف عِنْدَ الظَهِيرَة

---

[1]- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، فصول، العدد الثاني،1996م، ص:100.

[2]- المرجع نفسه، ص: 99.

... وَقَوَافِل الإِعْصَارِ تُطَارِدُ حَمَائِمَ الحَوْشِ الكَبِير»[1].

لقد منح المتحول البصري (البياض) هذا المقطع الشعري طاقات دلالية عميقة، حيث أنّه يُعبر عن دلالة الأشياء المسكوت عنها، كما يجعل المعنى مفتوحا على لا نهائية التأويل، فثنائية البياض والسواد تُمثل إيقاعا بصريا مساهما في عملية الإيقاع الداخلي؛ حيث شغل البياض الجانب الأيمن والأيسر من الصفحة، وهذا ما يرمز إلى أنّ القصيدة القديمة التي يشتغل البياض فيها الفراغ المتواجد بين الشطرين والباقي سواد. أمّا القصيدة المعاصرة فيقتحم فيها البياض السواد ويزاحمه، فهو الصامت الذي يُعبر عن المسكوت عنه بين السطور مفعم بالدلالة أينما حل، حوارية السواد والبياض في صفحات النّص، يمنح هذا الأخير هندسة مميزة تخلق إيقاعا داخليا.

- **علامات الترقيم:**

ومن أنواع التكرار تكرار النقط وعلامات الترقيم، فوجود « الفواصل وتكرار النقط وعلامات التعجب، تساعد الشاعر على توصيل ما يروم إيصاله إلى القارئ بدقة،...وأحيانا تساعد النقط والفراغات على الإيحاء، أنّ في السياق (معانٍ) أخرى يمكن للقارئ أن يضيفها أو يتخيلها ويستخدم الشاعر الفواصل والتنقيط ليوازن بين الجمل إيقاعيا، وليوفر جوا من الاستراحات والسكون» [2]. وهذه ميزة من ميزات الشعر المعاصر، وهي اللجوء إلى التشكيل البصري الذي يستخدمه الشاعر من خلال علامات الترقيم والبياض لخلق دلالات جديدة، و لرّبما تخلق أسئلة لا متناهية، فكذلك الفراغات والوقفات تخلق شعريتها الخاصة وهذا ما تجلّى في هذه المقاطع الشعرية **لأدونيس**:

«... وَتَسَاءَلَ جَسَدُهَا: هَلْ أَنَا تَوْرِيَةٌ لِمَعْرِفَتِه؟ هَلْ هُوَ مَعْنَاه يَتَكَوْكَبْ حَوْلِي، أَمْ هِيَ صُورَتَهُ؟

---

[1]- ربيعة جلطي: تضاريس لوجه غير باريسي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983م، ص: 80-81.

[2]- إيمان محمد أمين كيلاني: دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السيّاب، ص: 328.

... هَكَذَا أَعْلَنَّا:

نَحْنُ الجِسْمَانِ الأَوَلَان، وَ المَوْتُ جِسْمُنَا الثَالِث

إلى أن يقول:

... اِسْتَرْسَلَ الشَاعِر يَقرَأُ طَالِعَ المَدِينَة، حَيْثُ يَهْبِط

نَجْمُهَا عَلَى أَوْرَاقِه /

يَكتُبُ إِلَيْكَ، أَيُّهَا النّجمُ، يَقُولُ إِنَّهُ مِنْ مُشَاتِكَ فِي مُعَسكر

.....

...ذَلِكَ أَنَّ التَارِيخ يُفَكِرُ بِقَدَمَيْه،

وَهَاهُوَ يُجَاهِدُ عَائِمًا بَيْنَ الحَجَرِ وَالحَجَر

وَهَا هُوَ يَتَطَوَحُ، طُيُورًا مَصعُوقَةٌ

تصفرُ نَحْوَ نَوَافِذْ لَا تَتَفَتَحْ،

تَهْذِي وَتَتَلَاشَى.

ذَلِكَ أَنَّ المَدِينَة تُثْلِجُ أَلْفَاظًا، وَ كُلُ بَيْتٍ يَرْحَلْ

إلى أن يقول:

...ذَلِكَ أنَ للحُقُولِ أَرْدَافًا تَتَزَخْرَفُ بِحَجَر الدم،

... ذَلِكَ أَنَّ التُربَة الزَكِيَة تَضْنَى،

وَأَعْضَاؤُهَا حَدِيدٌ هَالِكْ»[1].

[1]- أدونيس: مفردة بصيغة الجمع، ص: من 139 إلى 143.

الملاحظ في هذه المقاطع الشعرية أنّ علامات الحذف(...) تتموقع أول السطر، وهذا مخالف لما هو متعارف عليه. وهذا ما يستدعي قراءة وتأويلا لهذه الفراغات.

كما أنّ شاعر قصيدة النثر أيضا استخدم الأقواس في قصائده، فالأقواس « تلعب دورًا هاما في تمايز أجزاء الخطاب الشعري واختلاف وجهتها الدلالية وتفاعلها دون أن يكون ثمة دليل ملموس على إقحام كلام آخر في النّص» [1]. ومن أمثلة هذا النوع من أنواع التشكيل البصري، ما جاء في قصيدة (ك) لتوفيق صايغ ، فتكررت الأقواس بشكل مكثف في مقاطع القصيدة:

1«**بِأَيِ مسنّ شَحَذْتَ سَهْمَكَ المُسَمَّمِ**

بِأَيِ لَظَى(وَعَدْنَا بالنَارِ

تَذُوب الصَلب)حَجَّرْتَ الفُؤَادَ

2–أَنْ تَكُون الذَاكِرَات

(قِدما بقرتها وَحَشْوَتِهَا

بِنتَاج بيدركَ الوفير)

3– (وَغُفْرَانَكَ أَنتَ طَلَبنَا)

وَ شُكْرَنَا وَ صَمْتَنَا

وَ صَبِيحَة عدتَ بَكينَا

أَغْزَرَ مِمَا بَكَيْنَا »[2].

لقد استطاع شعراء قصائد النثر أن يخلقوا إيقاعا يلاءم تجربتهم الإبداعية، وذلك بالتركيز على بدائل جمالية تعويضية للإيقاع الذي ينجم عن الإيقاع الخليلي.

---

[1]–صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص: 77.

[2]– صايغ توفيق: القصيدة (ك)، دار المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1960م، المقطع18

المبحث الثاني: الكتابة النسوية بين المركزية والتهميش

شَكَّلَ الإبداع النسوي كتلة ضخمة، خيوطها تَصُبُ في مختلف الأجناس الأدبية على غرار ما كانت عليه الآداب في السابق؛ خاضعة خضوعا كليًّا لسلطة الرجل حتى الإبداعات المتعلقة منها بالمرأة.

كان ولا زال الأدب الذي أنتجته المرأة ورَسَمت فيه كل تصوراتها ودافعت فيه عن معتقداتها يتأرجح بين القبول والرفض؛ نتيجة استبعاد السلطة الأبوية له (السلطة الذكورية)، رغم ما نَّص عليه من إشكاليات وقضايا جديدة وشائكة خاصة بالمرأة بصفة خاصة والمجتمع ككل بصفة عامة، ورغم سلطة الرجل ومحاولاته الجريئة في استهداف الأدب النسوي إلّا أنّ هذا الأخير ضرب ضربته الجريئة وبات مركزا هو الآخر بعدما كان مجرد هامش.

1/ الأدب النسوي : الماهية وإشكالية المصطلح

لقد تعددت مفاهيم الأدب النسوي وتنوعت بتعدد وجهات نظر الكتاب والنقاد له، فمثلا يُعَرَفُ على أنّه « الأدب المرتبط بحركة تحرير المرأة وحرية المرأة وبصراع المرأة الطويل التاريخي للمساواة بالرجل»[1]. من خلال هذا التعريف يتضح لنا أنّ المرأة كانت مهمشة وخاضعة لسلطة الرجل في شتى الأمور، لكن مع تأزم الأمور انتفضت المرأة و أطلقت العنان لفكرها وتصورها وباتت ماهرة في التعبير عما يختلج صدرها، مما جعل السلطة الأبوية تعارضها خوفًا من تفوق التكتل النسوي الذي بات يهدد وجودها.

ويرى البعض أنّه كل أدب يُعَبِرُ عن « نظرة المرأة لذاتها، أو نظرتها للرجل أو علاقتها به، أو يهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليومية والجسدية وأحاسيسها وكل ما يختلج في نفسها وفي ذاتها ويعبر

[1]- ينظر أشرف توفيق: اعترافات نساء أدبيات، دار الأمين، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص: 10.

بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن مطالب المرأة فهو أدب نسوي »[1]، إذن الأدب النسوي هو ذلك الأدب الذي يسعى إلى الكشف عن الجوانب الذاتية للمرأة ويعبر عن تجاربها في الحياة.

باسم الحداثة عملت المرأة على كسر الصورة النمطية التي رسمتها السلطة الذكورية، معتمدة في ذلك على ظاهرة أدبية هي الأدب النسوي الذي يُعد فرعا من فروع « الأدب الذي يركز على القضايا النسائية التحررية الرافضة لكل أشكال الظلم الاجتماعي، حيث تشكل الحداثة رافعته وأهم مبادئه، ولذا سعت المرأة عبر لغتها وإبداعها إلى تشكيل هويتها وإثباتها، والبحث عن ذاتها وكرامتها واستعادتها رغم الضغوط التي تقيدها من كافة الجهات»[2]. ووفق هذه الرؤية فإنّ الكتابة النسوية هي التي تُسَلِطُ الضوء على أهم مشاكل المرأة، ومطالبها التي تسعى إلى المساواة بينها وبين الرجل بواسطة فعل الكتابة.

وفي نظر بعض النقاد والأدباء لا تقتصر الكتابة النسوية على ما تكتبه المرأة بل ما يتحدث عن المرأة سواء كان مكتوبا من طرف الرجل أو المرأة، وهناك من يرى العكس وأنّ الكتابة النسوية تمثل أقلام النساء فقط ولا علاقة للرجل في ذلك وتبقى هذه القضية مفتوحة. وهذا **سعيد يقطين** يرى أنّ النَّص المؤنث ليس «حكرا على المرأة إذ بإمكان الرجل أن يكتب نصا مؤنثا ويرى أنّ هذا التصنيف لا يخدم الأدب بقدر ما يضره، فكل تاريخنا الحديث يركز بالدرجة الأولى والأخيرة على محتوى الإبداع ومنتجه ومن هو، أما الجوهري في الإبداع الفني والأدبي هو طابعه الجمالي الذي لم نعره كبير اهتمامنا لذلك لم ينضج النقاش الجمالي في فكرنا الأدبي»[3]. إنّ حصر النّص المؤنث في الكتابات التي تكتبها المرأة؛ أي أن يعتمد التصنيف الأدبي على الفروقات البيولوجية بين الأديب والأديبة؛ وربما هذا ما أدى إلى تهميش الأدب النسوي، والأجدر أن يكون التصنيف من خلال دراسة النّصوص من الجانب الفني والموضوعي، فالنّص هو إبداع لا هوية جنسية.

---

[1]- خليل شكري هياس: المرأة والأدب، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1032، عمان، 25-2006، ص: 132.

[2]- زين خديجة: ملامح الأدب النسوي بين ولّاء الكتابة وهامشية المركز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلّد 13، العدد1، ص: 126.

[3]- سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص: 58.

وقد أكد على ذلك **سعيد يقطين**، بقوله: « كلّ تاريخنا الأدبي الحديث يرُكز بالدرجة الأولى والأخيرة على محتوى الإبداع وعلى منتجه، ومن هو، أمّا الجوهري في الإبداع الفني والأدبي، وهو طابعه الجمالي، فإنّنا لم نُعِره كبير اهتمام، لذلك لم ينضج النقاش الجمالي في فكرنا الأدبي والفني أيضا ولم يتطور .... وعند تحديد الخصوصيات الفنية والجمالية لدى كتابنا، نلقى أنفسنا ننطلق من الحكم والتمييز والدفاع على الكتّاب بحسب قربهم منا ليس فنيّا، ولكن إيديولوجيا(ثوري – غير ثوري) أو عمريا (شاب – ليس شاب) أو جنسيا(ذكر- أنثى) أو دينيا(إسلامي – غير إسلامي) أو لغويا (أمازيغي – غير أمازيغي) »[1]، وهذا ما يُخِلُ بفنية العمل الأدبي،كما تذهب **زهور كرام** إلى أنّ رغم تداول مصطلح الإبداع النسوي « بشكل كبير في اللقاءات والملتقيات الثقافية وانتشار استعماله سواء من خلال القبول أو الرفض، فإنّ هذا الاستعمال ما يزال غامضا ومبهما، ويتم تناوله في غياب تحديد مرجعيته النظرية، لذا فإنّ هذا التعبير يضيع مع مجموعة من الاستعمالات، هل نعتبر الإبداع النسائي كل ما ينتجه قلم المرأة؟ أو ما يطلق عليه الإبداع النسائي هو مفهوم أدبي لا يشمل كل الكتابات التي تصوغها المرأة، بل فقط تلك الكتابات التي تشخص خصوصية المرأة "الحساسية الأنثوية" من حيث السّمات المميزة لها؟»[2].

إنّ الحديث عن مصطلح الأدب النّسوي يُفضِي بنا إلى الحديث عن إشكالية كبرى وهي صعوبة تحديد ماهيته، رغم ما تطرق إليه النقد من مساهمات تُحاول ضَبطَ مفهوم هذا المصطلح ذو الدلالات العميقة والمتفرعة وكذا موضعه بين الرفض والقبول. رغم ذلك ما زال يُطلق على هذا الأدب عدَّة تسميات كإبداع المرأة، الأدب الناعم، الكتابات الأنثوية، الكتابات النسوية...فهناك من يسميه: « بأدب المرأة، أدب الأنوثة، أدب الحريم، الأدب الجنوسي، النقد النسائي، النقد النسوي،

---

[1]- سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، ص: 58.

[2]- زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النّشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2004م، ص: 65.

النقد الأنثوي، الجنسانية، ... هذه وغيرها مصطلحات إشكالية تروج في سوق النساء الكاتبات»[1]

.

2/ الأدب النسوي:

أ–عند الغرب :

تُعد قضية الكتابة النسوية قديمة حديثة في الوقت نفسه، فهي جديدة « بوصفها ظاهرة أدبية حديثة، وهي قديمة تعود إلى الزمن الذي اتهمت فيه الأسطورة التوراتية أمنا حواء بالتحالف مع الأفعى والشيطان لإخراج الرجل من الجنة، وأيضا إلى الزمن الذي تصارخت فيه " أفرودايت" تشكو من تلاعب الآلهة الذكور بالآلهة الإناث، وحديثا بدأ الغرب يتحدث – منذ أكثر من قرن ونصف– عن الكتابة النسوية، وعن بناء الخصوصيات الرؤيوية والجمالية في نقد هذه الكتابة»[2].

منذ ستينات القرن العشرين تحديدا بدأ الحديث « بشكل واضح في الغرب أولا، ثم في الشرق بعد ذلك، عن نظرية خاصة مختلفة ومغايرة في فضاء الكتابة؛ فهي الكتابة النسوية التي تتمرد على كتابة الذكور، أو كتابة المجتمع التي تنتج في سياق وعي الذكورة ونفسية الأبوة، وسلطة الرجل... »[3] شكلت أفكار بعض النساء مانيفستو* الحركة النقدية النسوية في القرن العشرين كأمثال (جوليا كريستيفاJulia Kristeva)، (فرجينيا وولف Virginia Woolf)،(هيلين سيكسو HélèneCixous) حيث لفتت أعمالهم الكثير من الهيئات مما زاد قدرتهن على مواكبة أفكار الثورة الفرنسية و حركة تحرير العبيد في أمريكا، الذي كان نتيجة تسليط الضوء على النساء المحتقرات الجاريات و تسلط

---

[1]– يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013م، ط1، ص: 29.

[2]– ينظر، حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، دار الكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008م، ص: 107.

[3]–المرجع نفسه، ص: 01.

*–المانيفستو: حركة نقدية نسوية ظهرت في القرن العشرين ووصلت أوجها في السبعينيات وضمت هذه الحركة مجموعة من الأسماء مثل : جوليا كرستيفا، جرمين جرير، ماريليين فرنش... وهو مصطلح سياسي بالأساس يقصد به البلاغ أو البيان أو التصريح واستعير في النقد.

عليهن الظلم لمجرد أنهن نساء، فكانت المبادئ الأولى طلب حق التعليم، حيث نشرت (ماري ولستون كرافت جودويين) كتابا بعنوان(دفاعا عن حقوق النساء).(Avindication og the ighto of women).

وبعدها ب 70 سنة كتب (جون ستيوات ميلJohn Stuart Mill) كتابه (قهر النساء)

ساعد في تكثيف الرأي العام حول طلب الحقوق " التعليم، تصويت، انتخاب ... ... تدريجيا تؤثر في مناهج الأدب، التاريخ، الفلسفة ، حق التأريخ و التحقيب لحيوات النساء... و كان الهدف من هذا الاجتهاد هو إبراز ما تظفر به النشاطات النسوية من قوة وإمكانية ساهمت في صناعة الحضارة. رغم ذلك ظل هذا المجهود مهمش و معتم بسبب تأثير علاقات الأنوثة والذكورة(الجَنوسَة) حيث حاولت السلطة الذكورية بجدية كاملة طمس ما سبق ذكره من جهود نسوية، ورفضها رفضا تاما. إلّا أنّ الحركة النسوية ظلّت تحاول وتحاول التّحرر من قيود الرجل عن طريق القلم، تقول في هذا الصدد درويس ليسنج (Doris lessing):« إنّني أقول أنا وأكرر مرة أخرى أنا وأنا أقول هذا، و أفكر ذاك لكن في ذلك الزمان ما كنا نستعمل أنا بل نحن وكنا نفكر في أننا»[1]. فتجاوزت بذلك النظرة القائمة على التحيّز الجنوسي إلى نزعة متكافئة تتساوى فيها الذوات، و تُفصح من خلالها عن ذاتها، فكانت بالنسبة لها « تكاد تكون ثورة ضد النزعة العالمية الشمولية، والأحادية المركزية، والمنطق الأحادي الذي يختزل الآخر في نسخة باهتة. وضد منطق التماثل والمساواة المطلقة والتي تعد من مخلفات النظرية المركزية الذكورية والثقافة البطريركية التارخية، إنّ التفكير الملح هو في الرجوع إلى أصل الهوية الثنائية الكينونة، فالنموذج المقترح هو للاثنين بدل الواحد»[2].

ففي ظل ثقافة المؤسسة الذكورية القائمة على أساس التعالي و الإلغاء و الإقصاء، قامت المرأة بتأسيس فضاء ثقافيا يؤمن بالتعدد والاختلاف رافض للسلطة الأحادية الذكورية، لتثبت من خلاله وجودها وفاعليتها.

---

[1]- درويس ليسنج: الأنثى، تر: محمد درويش، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص: 25.

[2]- فاطمة كدو: الخطاب النسائي و لغة الاختلاف مقاربة في الأنساق الثقافية، دار الأمان، الرباط، دط، دت، ص: 131.

وفي ذات السياق قالت (**فرجينيا وولف**) : « إذا أرادت امرأة الكتابة فيجب أن تكون لها غرفة ودخل منتظم مهما كان ضئيلا»[1]، ومن خلال غرفتها هذه أطلقت موجة (تيار الوعي) التي تهدف إلى كشف المستور وإزاحة الغطاء عن مسألة التعسف والظلم الذي وقعت النساء في حبله، وإزاحة أسباب خضوعهن تحت أدمغتهن، ومدى الجهل الذي عوقهن وعتم اللغة والقلم حتى بِتْنَ بهذا الضعف و باتت العين الذكرية تنظر لها بدنيوية، على أنّها غير قادرة على تحمل أعباء الفكرة والتعبير والقلم.

ترى **آلين شوالتر (Elaine Showalter)** أنّ الأدب النسوي هو الذي« يكشف بوضوح عن اهتمامات المرأة بذاتها، على نحو ما فعلت (دروثي ريتشارد سون) في روايتها (الحج) ففيها نجد توجهًا واضحًا نحو إبراز ذات الأنثى لدى المرأة، وهذا ما تكرر لدى الناقدة (فرجينيا وولف) التي نقلت الكتابة النسائية نقلة كبيرة بصراحتها الجنسية غير المعهودة، فأصبحت القدوة والمثال لدى العديد من الكاتبات»[2]. فدخول المرأة عالمَ الكتابة هو كسرٌ وخرقٌ للنظام الذكوري الذي سَنَّ الرجل مبادئه وقوانينه، فتَكُون بذلك حاملة لشعار لا للثقافة الذكورية المتمركزة. وتذهب(**لوسي إيجاري**) إلى أنّ هوية « المرأة نفسها بوصفها هوية واسعة جدا، بخلاف هوية الرجل، فإذا كانت الكتابة النسائية مصرة على تمثيل هذه السعة والاختلاف، فإنّه من غير المفيد أن نحبس المرأة- حسب إيجاري- باعتبار أنّ الهوية النسوية تشوبها التعقيد، وهذا راجع إلى التصورات التي تحاط بها المرأة، خاصة فيما يتعلق بحريتها »[3]. ومن هنا بات السؤال المطروح بعد ذلك هو: هل تختص المرأة بأسلوب في الكتابة يميّزها عن الرجل؟. ومن انعكاسات تلك الفكرة ، ظهرت نزعة رافضة لكل ما قد تكتبه المرأة وأنّه عهر وبنية نصية أساسها الجسد، الجنس، الشبق والمكاشفة ، بينما كتبت النسوية في الواقع عن مواضيع مختلفة كالحرب، الوطن، الظواهر الاجتماعية ناهيك عن الروايات الرومانسية .... الخ. و هذا

---

[1]- فرجينيا وولف: غرفة تخص المرء وحده، تر: سميّة رمضان، مكتبة مدبولى، القاهرة، مصر، ط1، 2009م، ص: 09.

[2]- إبراهيم خليل: في الرواية النسوية العربية، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م، ص: 03.

[3]- ستيوران سيم، بورين فان لوون: النظرية النقدية، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005م، ص: 162-163.

إن دل على شيء فهو يدل على تشعب ثقافة المرأة وأهدافها العميقة البعيدة كل البعد عن الغريزة الجنسية والإعجاب الجسدي. وإذا كان الجسد في الكتابات النسوية يَعيبُ عليها فلماذا لا يعيب ذلك على كتابات الرجل؟. فكثير هم الكتاب الذين تطرقوا في نصوصهم الإبداعية إلى الجسد الأنثوي من ناحية الهيأة والبدانة، الرشاقة....

لقد عالجت السلطة الذكورية في موضوعاتها قضية المرأة بكيفية سطحية جدا، بالإضافة إلى قضايا شائكة وعندما تدخلت النسوية بآرائها وتصوراتها الجديدة وأثبتت قدرتها هزت كبرياء سلطة الرجل مما جعله يدفعها ويرفضها رفضا تاما عن طريق تركيزه على الطابوهات التي تذكرها إبداعات المرأة بين الفينة والأخرى.

ب- عند العرب :

من الملاحظ اليوم أنّ موقف النقاد والأدباء العرب تجاه الأدب النسوي لم يكن وليد عوامل ذاتية أو نتيجة وعي تلقائي وتطور جدلي وإنّما كان استجابة لأفكار الآخر(الغرب) وهي استجابة على ضربين: الرفض والتبني.

أ- الرفض:

الفريق الرافض لمصطلح الأدب النسوي، والقائل بعدم وجود خصوصية لهذا الأدب يميّزه عن ما يكتبه الرّجل، ومن بين المتبنين لهذا الموقف نجد العديد من النّقاد والأدباء من بينهم: **رشيدة بن مسعود** التي اعتبرت «كلمة نسائي التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي المشبّع بدلالات احتقاريّة، الشّيء الذي يدفع المبدعات إلى النّفور منه على حساب انتمائهنّ له بالهوية»[1].

وفي موقف موازي لهذا الموقف، تبنته الأستاذة **فاطمة طحطح** التي اعتبرت أنّ المرأة العربية قطعت « مراحل مضنية وعسيرة للخروج من ظلّ التهميش الذي فُرض عليها تارة بالعمل، وتارة بالعلم والمعرفة، وتارة بالبحث والكتابة الإبداعية، عبر كل المنافذ التي تُوصِّلها ضوء الحرية والعدالة الاجتماعية، لكنّها

[1]- رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة والسؤال الخصوصيّة، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص: 82.

رغم كل ما بذلته من مجهود شاقٍّ فإنّ التهميش ما زال يُلاحقها حتى على مستوى المرأة المثقَّفة وما زال الاستخفاف بإنتاجها العلمي والإبداعي يتردَّد هنا وهنالك مِن طرف بعض النقاد والمثقفين، بل منهم مَن يَستعمل مصطلح (نسائي) لإظهار قصور الإبداع الخاص بالمرأة»[1] . فلطالما نظرت المؤسسة الذكورية إلى كتابات المرأة بنوع من الشك والاستنقاص، لأنها اعتبرت أنّ المرأة لا تقوم إلّا بالوظيفة البيولوجية المتمثلة في الولادة والأمومة، وهي بعيدة كل البعد عن الإبداع والفكر.

أما **خالدة سعيد** فتعدُّ أحد رافضي تقسيم الكتابة إلى أنثوية و أخرى ذكورية، فالقول بكتابة إبداعية نسائية « تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضي إلى واحد من الحكمين: إمّا كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية ومثل هذه الخصوصية، وما يردّها بدورها إلى الفئوية الجنسية، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإمّا كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية، ممّا يسقط الجنس كمعيار صالح للتّمييز إلى ذكوري ونسائي»[2]. إذن، الإبداع واحد سواء كان كاتبه امرأة أو رجل. وتتخذ الناقدة (**سلمى خضراء الجيوسي**) الموقف نفسه فهي« تعد تقسيم الأدب إلى رجالي ونسائي خاطئا ومعوجًا، لأنّه لا يحافظ على استقامة الأمور من جهة نظرها، إذ القضية يجب أن لا تؤخذ من منظور الأدب الجيد والأدب الرديء في المضمون والموهبة المبدعة سواء أكان الكاتب أديبا أو أديبة»[3].

ب- التبني:

ومن بين المؤيدين للكتابة النسوية نجد **حسين مناصرة** في كتابه (النسوية في الثقافة والإبداع) يؤكد على أنّ أدب المرأة« واقعا ومصطلحا ينبغي أن يكون مركز اعتزاز للمرأة والمجتمع والنقاء، إذ أنّه يُصحح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكد على قيمة الإنساني و قدرته على تحقيق ذاته، كما أنّه يضيف إلى الأدب السائد نكهة مغايرة ولغة وليدة و يغنيه ويتكامل معه، وهو أيضا خطاب نهوض

---

[1]- فاطمة طحطح: مفهوم الكتابة النسائية(بين التبنّي والرفض)، بحث منشور ضمن كتاب أفروديت، دار وليلي للطباعة والنشر، ط1، 2004م، ص: 52.

[2]- خالدة سعيد: المرأة، التحرر، والإبداع، سلسلة نساء مغاربيات، بإشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، 1991م، ص: 81.

[3]-حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص: 89.

وتنوير»[1]. نستنتج من هذا القول أنّ حسين المناصرة يرى أنّ الأدب النسوي هو مصدر فخر واعتزاز، وليس كما يعتبره البعض مصدر عبء ونقص.

أما (**زهرة جلاصي**)، فأكَّدت على أنّ من أهمّ الحقوق التي «كسبتها المرأة حق امتلاك شهادة ميلاد كاتبة، تُخَوِّل لها الخروج من دائرة المجموعة الصامتة، لتصبح مقروءةً ومَسموعة، ولتتخذ لها مكانًا في المشهد الأدبي، وهي اليوم أشدُّ وعيًا مِن أَيِّ زمن مضى بدورها كمُنتِجةِ خطابٍ يُبلغ صوتها ويُساهم في توصيل مواقفِها ووجهات نظرها، سواء فيما يخص صورتها أو علاقتها بالمجتمع، فهي تُدرك دور أشكال التمثيل الأدبي(شعر، قصة، ورواية) في تغيير السائد، والانتصار على رواسب "ثقافة الموؤودة"؛ من أجل تكريس " ثقافة المولودة "»[2]

حاولت الأنثى عبر انخراطها في الممارسات الأدبية الاحتفاء بإنسانيتها وبمشاريعها الفكرية والثقافية، وآمنت بفكرة أنه لا يوجد ثقافة مركزية في مقابل ثقافة هامشية، أي الأحادية المركزية وإنما دعت إلى بناء مركزية تتضافر وتتشارك فيها كل فئات المجتمع.

إسهام المرأة في الحقل الأدبي« أضفى سمات جديدة على الأدب، وتضمَن علامات دالّة جعلت الأدب يتجاوزُ السائد من المِضامين، والمألوف من الأشكال، وهي تُثبِت أنَّ أدب المرأة يتميّز بنوع من الخصوصية »[3].

ونافلة القول، إن المرأة رفعت القلم وحققت ما حققته في الأدب النسوي بفعل إرادتها ورغبتها الشديدة في الحضور عبر نصها الإبداعي، وذلك لمنافسة الرجل واثبات استحقاها للمركز الذي احتكره الرجل لسنوات؛ فقد كانت الكتابة هي وسيلة المرأة لتحقيق ذاتها، وكسر وخلخلة الثوابت والقيم و الأفكار التي فرضتها الثقافة الفحولية. و المطلع على بواكير الكتابة العربية سيجد قلة حضور القلم الأنثوي فيه، مقارنة بالكتابة الذكورية التي سجلت حضورا كبيرا على الساحة الأدبية العربية

---

[1]- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص: 93.

[2]- زهرة جلاصي: ما بعد الكتابة النسائية، آفاق، العدد 67، 2002م، تونس، ص: 34.

[3]- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، دط، دت، ص: 16.

واحتكارا لثقافة القلم. غير أنّه لا يجب علينا أن ننسى أنّ غاية الأدب النسوي ليس المنافسة وحسب بل هو اعتبار فكري، تاريخي، ثقافي وكذا إنساني يعبر عن وجهة نظر هذه الأمة.

المبحث الثالث: شعرية النّص الموازي:

1- من النّص إلى المتعاليات النّصية:

خضع الخطاب النقدي إلى جملة من المناهج النقدية التي حاولت قراءة المتن النّصي وصبر أغواره، وذلك بالاتكاء على الآليات المنهجية والأدوات الإجرائية التي تنتجها هذه المناهج المختلفة. والمتتبع للحركة النقدية يجد أنّ المناهج السياقية اهتمت بالفضاء الخارجي للنص، وأصبح هذا الأخير أسيرا لمؤلفه، هذا ما أدى إلى ظهور مناهج أخرى تنادي بأهمية النص الأدبي؛ فكانت « القطيعة بين المناهج السياقية التقليدية ونظيرتها النّصانية الحديثة في أنّ هذه الأخيرة تقارب النّص من داخله ولا تعتمد بالوسائط السياقية سبيلا إلى مقاربته بل تسعى إلى تشريحه والتماس بعض حقائقه بوصفه بنية لغوية جمالية مكتملة مجردة من سياقاتها التكوينية»[1]. ومع ظهور النقد النسقي الداعي إلى قراءة وتحليل النّصوص بمعزل عن أيّة عناصر خارجية، فهي تنطلق من النص وتعود إليه. وبما أنّ « القراءة النسقية كانت قائمة عل مبدأ أسبقية النسق وإزاحة السياق وإرجاء المؤلف واستبدال ثنائية الشكل والمضمون بسلطة البنية، فإنّ هذه القراءة اختارت مقولة الداخل بوصفها أداة إجرائية لمقاربة نسق النّص الذي لا يعير اهتماما كبيرا لأفكار المؤلف ومشاعره وعواطفه، ولا لمحيطه الخارجي الذي يتضمن الإحالة إلى أشياء العالم وما يتصل به من تصورات أخرى»[2]. فالقراءة النسقية أهملت السياق ومنتج الخطاب الذي اعتبرته عبارة عن عالم خارجي لا يجب ربطه بعمله، كما أهملت كل المعارف الخارجية لأنها ترفض انتماء الإبداع إلى غير نفسه؛ يسعى النقد البنيوي إلى التعامل مع النّص الأدبي بطريقة علمية متقنة، فموضوع هذا العلم ليس الأدب كمفهوم ولكن أدبية الأدب.

---

[1]- عز الدين المناصرة: جمرة النّص الشعري(مقاربة في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن،ط1، 2007، ص: 484-485.

[2]- أحمد يوسف : القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة،، الدار العربية للعلوم، لبنان، 2007م، ص:204.

سعى النقد البنيوي إلى إعادة الاعتبار للظاهرة الأدبية من منظور داخلي (نسقي)، فهي تسعى إلى تشريح النّص والتماس بعض من حقائقه؛ و تعمل على استنطاق أبنيته اللغوية، ويتعامل معه بصورة مجردة من جميع الاعتبارات الخارجية.

لقد جاءت السيميائية لتأسس بعدًا وتصورًا نقديًا جديدًا ومختلفًا أسهم في إحداث نقلة نوعية في الخطاب النقدي؛ فبعدما كانت أصابع النقد الأدبي متجهة نحو النّص في ظل القراءة البنيوية، أصبح بعد ذلك التركيز على العتبات النصية؛ فانتقل النقد من فضاء النص البنيوي المغلق إلى فضاء النّص الموازي. و سلطت السيميائية ضوءها نحو كل عتبة من عتبات النّص انطلاقا من المؤلف، العنوان، العناوين الفرعية، الفهرس، المقدمة، كلمات الناشر، الإهداء، وكل ما كان في القديم يعتبر ثانويا وهامشيا بات اليوم مركز اهتمام.

وتماشيا مع ما تم ذكره يقول **جيرار جينات** « في الواقع لا يهمُّني النّص حاليا إلّا من حيث "تعاليه النّصّي" أي أن أعرف كلّ ما يجعله في علاقة خفيّة أم جليّة مع غيره من النّصوص»[1]. لا شك في أنّ المنهج السيميائي يُعتبر أحد أشهر المناهج النسقية في النقد الأدبي المعاصر، وهو الآخر أعار أيضا اهتماما كبيرا للنّصوص الموازية. والنّص الأدبي – أي نص أدبي– حين نقرؤه قراءة سيميائية نجده « مؤلفا من علامات عديدة وكل علامة لها علاقة بما سبقها وما يلحقها من العلامات، فالأولى تستدعي الثانية والثانية تنبئ عن الأولى نوعا وتنوعا، تماما كالمتتالية الحسابية»[2]. مما يعني أنّ المنهج السيميائي اتخذ بعدا واسعا ومجالا مفتوح لا تحده حدود في ساحة الدراسات الأدبية نظرا لما يحتويه من أهمية في تمييز العلامات وتحديدها وطريقة تموضعها في أي دراسة نقدية.

اهتمت السيميائية المعاصرة بخطاب العتبات، فقامت بدراسة « الإطار الذي يحيط بالنّص، كالعنوان، والإهداء، والرسومات التوضيحية وافتتاحيات الفصول وغير ذلك من النّصوص التي أطلق

---

[1]– جيرار جنيت: مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986م، ص: 90.

[2]– جاهمي محمد : النّص الأدبي سيماه وسيمياؤه ، ملتقى السيمياء والنّص الأدبي، جامعة قالمة، أفريل 2004م، ص: 337.

عليها بالنّصوص الموازية، التي قوم على بيانات النّص، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلًا في نقل مركز التّلقي من النّص إلى النّص الموازي»[1]. فبعد أن اعتلت النظرية السيميائية مباحث النقد المعاصر، توجهت إلى العتبات النّصية باعتبارها دراسة جديدة في تحليل وتأويل النّصوص الأدبية، تقف على نوافذ المتن وتوجه فعل القراءة، تاركة للمتلقي علامات تكون بمثابة مفاتيح إجرائية فاعلة تدفعه إلى اقتحام النّص والكشف عن مفاتنه ودلالاته الجمالية، وبما أنّ العلامة هي مجال السميائيات ردت هذه الأخيرة الاعتبار للعتبات النّصية، لكونها يشتركان في أمور عدّة تسعى إلى الكشف عن المخبوء والمستتر. .

2–مفهوم النّص الموازي:

أسهم الوعي النقدي الجديد في احتفاء النقاد المحدثين بالعتبات النّصية، واعتبروا أنّ للنّص منظومة عتباتية تتظافر فيها عناصر محيطة به. هذا النظير النّصي هو بمثابة إستراتجية تقود القارئ لاقتحام وتحليل وتأويل مختلف النصوص، أو بالأحرى غدت خطابات أدبية لا تقل قيمة عن المتن. والنّص الموازي هو كل« نصيّة شعريّة أو نثريّة تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة، بين نصّ أصليّ هو المتن ونصّ آخر يقدّم له أو يتخلله مثل العنوان، والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة، والهوامش، والصور، والنقوش، وغيرها من توابع نصّ المتن، والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة»[2]. فالعتبة عنصر مصاحب وليست نص جانبي هامشي كونها تساهم في خدمة المتن وتحيط بما هو داخله وخارجه، ومن المعروف أنّ لكل نص جدار أو سياج يحيط به، ولا تكتمل قيمة النّص إلا به، فلم تعد القراءة أسيرة النّص، وإنّما أصبحت هذه المكملات والمصاحبات النّصية تساهم في فهم النص وفك شفراته. فهذا **محمد بنيس** يُعرف النّص

---

[1]– بخولة بالدين: عتبات النّص الأدبي، مقاربة سيميائية، الجزائر، 2013م، ص: 104.

[2]– محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، 1997م، ص: 195.

الموازي على أنّه « العناصر الموجودة على حدود النّص، داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النّصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته »[1]. يحيط بالنّص الأدبي و يُسَيِّجُه ويعطيه ملمحه الخاص الفني والدلالي ما يعرف بالعتبة، مما يجعل للنّص فضاءات دلالية ثرية ومتنوعة، و تخلق عالم فكري تآلفي بين ما هو خارج النّص وبين ما هو داخله وسابقه ولاحقه، وجب التعريج عليها كلّها من أجل فك شفرات النّص.

أما **نبيل منصر** يرى أنّ النّص الموازي يشمل« شبكة من العناصر النّصية والخارج نصيّة التي تصاحب النّص وتحيط به، فتجعله قابلا للتداول ... فالنّص الموازي بهذا المعنى، يشمل سياجا أو أفقا يوجه به فعل القراءة ويحد من جموح التأويل من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة »[2]. فمن يريد التوغل إلى عوالم النّص ومحاورتها وَجب عليه أن يقف على حواف النّص وهوامشه.

و يذهب **جنيت** إلى أنّ النّص الموازي هو ما يجعل « من النّص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على الجمهور، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بوريس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه»[3]. كما يقسم جنيت النّص الموازي إلى قسمين: (épitexte) و النّص الفوقي (prétexte) النّص المحيط.

أ/النّص المحيط :Prétexte

النّص المحيط أو النّص الموازي الداخلي هو كل خطاب « مادي يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب مثل العنوان أو التمهيد ويكون أحيانا مُدرجًا بين فجوات النّص، مثل عناوين الفصول وبعض

---

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدلاتها التقليدية، ص: 77.

[2]- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007م ، ص: 21.

[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات... ص: 44.

الإشارات... »[1]. و هذا القسم يتعلق بكل ما له صلة بداخل الكتاب، ومن خلاله يمكن للقارئ الدخول إلى عالم النّص وملامسة سحره. وتدرج تحت هذا القسم عناصر عدة، من بينها:

1- اسم المؤلف:

من الطبيعي أن لا يخلو أيّ عمل من اسم صاحبه فهو المالك الشرعي للمُؤَلَف و العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، و يعدُّ من بين أهم العتبات النّصية المصاحبة لنّصها، فالمؤلف يعلو على أن يكون « مجرد اسم علم يُحيل على شخص باتجاه تركيب وظيفة بنيوية، قائمة في جزء منها على فرضية انجازه لوظيفة وصفية متعاضدة مع إحالته على مبدأ أو وحدة كتابية من هذا المكان التحليلي بالتحديد يمكن لاسم المؤلف أن ينهض بوظيفته كنص موازي»[2]. كما له القدرة على التأثير في المتلقي، يجذبه ليطلع على مضمون النّص.

لا يؤدي اسم المؤلف« وظيفته التصنيفية من خلال فعل إحالة، كما هو الشأن بالنسبة إلى اسم العمل، على الفرد العيني الواقعي الذي أنتجه على أنه كما يرى فوكو يطوف نوعا ما على حدود النصوص، يقطعها ويتبع أطلاعها ويجسد طريقة وجودها، فاسم المؤلف إذن هو العلامة المعقدة تبين وجود مجموعة من الخطابات من خلال خيوط دقيقة تشكل صراحة أو ضمنا مبدأ وحدتها الكتابية»[3].

2- العنوان:

يعتبر العنوان أول عامل إغرائي، حيث يعمل على لفت انتباه القارئ وأداته التي من خلالها يقتحم أغوار النّص العميقة محاولا استكشاف معانيه الظاهرة والخفية. فالعنوان هو « رأس النّص والرأس يحتوي الوجه وفي الوجه أهم الملامح ولذلك فإنّ البحث في العنوان هو البحث في صميم النّص ... و كما أنّ الرأس مرتبط بالجسد بصلات دقيقة جدا، فعنوان أي نص مرتبط به ارتباطا

[1]- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة، ص:27.

[2]- المرجع نفسه،ص: 38.

[3]- المرجع نفسه، ص: 37.

عضويا ونص بلا عنوان، جسد بلا رأس»[1]. العنوان هو أول ما يستهوي القارئ ويلفت نظره، و يعدُ مفتاحا رئيسيا يتخذه هذا الأخير للولوج إلى أعماق النّص، فعتبة العنوان « هي دائما تاج عتبات الكتابة، إنّها من دون شك العتبة الأظهر و الأقوى الأكثر استفزازا لمحركات القراءة وميكانيزماتها ... »[2]. هو خطاب واصف لمتن النص الأدبي وعلامة إجرائية تقاربه بغية تأويله وفك رموزه.

3- الإهداء:

الإهداء عتبة نصيّة و علامة لغوية دالة سواء كان عاما أو خاصا، يُرفقه الأدباء والنقاد إلى أعمالهم الإبداعية والنقدية، فهو من « البنيات التي يمكن إضافتها إلى ما يسمى بالهوامش أو المصاحبات النصية ومن المنظور القرائي الحديث لا تعد هامشا اعتباطيا و سريعا بل يمكن اعتبارها مفتاحا من مفاتيح النّص»[3]. الإهداء يُشكل عنصر تشويق و إثارة يدفع القارئ إلى اقتحام النّص بغية استقرائه و تأويله.

4- عتبة الغلاف:

يُساهم الغلاف في تثبيت انطباع أولي في ذهنية القارئ، كما يساهم بطريقة غير مباشرة أيضا في إنجاح النّص الأدبي؛ حيث لا يمكن تجاهل شكل الكتاب الخارجي ولونه وما عليه من عبارات وخطوط، كون المنتج لهذه المادة هدفه الأساسي هو كسب أنظار المتلقي وإغرائه من أجل أن يلج إلى أعماق النّص.

يعدُّ الغلاف إذن « العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معقدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية

---

[1]- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000م، ص: 84.

[2]- محمد صابر عبيد: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2014م، ص: 73.

[3]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، (دراسة ملحمية الروائية مدارات الشرق)، لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2012م، ص: 96.

والمواجهات الفنيّة المساعدة على تلقي المتون»[1]. تشكل الأيقونات التي توظف في غلاف الكتاب نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية يغري بها القارئ ويساعد في انفتاح الرؤية لديه. أما اللوحة الفنية للغلاف فتساهم أيضا بشكل كبير فيما يُعرف بالعملية الترويجية للكتاب، حيث أننا نلاحظ في آخر الفترات اهتمام القارئ بالشكل الخارجي للكتاب ولونه أكثر من السابق.

5-عتبة المقدمة:

تسهم المقدمة في إثارة نفسية المتلقي ويبعث فيها الحماس والتشويق والإثارة ويعطيه تلميح أولي تمهيدي عما جاء بين يديه من مادة، فتحذو المقدمة بمثابة « بوصلة موجهة، يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه كل شطط في التأويل و التقدير، لأنّها عادة ما توجه القراءة رغم أنّها قد تكون مساعدة على تفكيك وتركيب المتن المقروء، ومع ذلك فإن بعض المتون تنفر من كل تقديم، ويظل انفتاحا خارجًا على انغلاق المقدمات»[2]. فالمقدمة تستهدف القارئ وتقوده نحو بهو النص، وتدفعه لخوض مغامرة مكاشفة النصوص.

6- عتبة التجنيس:

عتبة التجنيس أيقونة نصيّة تحدد هوية النّص التجنيسية، فالمؤشر التجنيسي يُعَبِر عن « مقصدية الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنّص، ولا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي بقية كموجه قرائي لهذا العمل»[3]. إنّ تحديد انتماء العمل الأدبي إلى أيّ جنس أدبي ينتمي، يعطي للقارئ آليات توجه قراءته.

7- عتبة الهوامش:

---

[1]- بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النّص، إفريقيا، الشرق، ط1، 2000م، ص: 21.

[2]- عبد الكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح، تر: محمد بنيس، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص: 05.

[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م،، ص: 98.

العلاقة بين المتن والهامش علاقة تكامل، فالهامش «استكمال وتفريع للنّص وتعليق إضافي إلى متنه، جزء حيوي منه لكسر غنائيته »[1]. أما في الأدب المعاصر تأخذ الهوامش وجهة أخرى، فتحولت من كونها تقنية يعتمدها الكاتب للتعليق وتفسير متن النّص إلى علامات أيقونية مشحونة بالدلالات قابلة للقراءة والتأويل. فلا يكتمل النّص إلا « بهوامشه الشعرية وهوامش لا تكتمل إلا بالمتن، وهي ليست محاولة شكلية للتميّيز بين ما هو جوهري وما هو فرعي في القول الشعري »[2]. تضاف الهوامش إلى متن النص لإضاءته وتفسيره، فهو يحاوره ويساعد في فهم النص وإعادة إنتاجه من جديد. فقد عمل الإبداع الحداثي على جعل الهامش نصا جديدا موازيا للنّص الأصلي، وذلك لأنه خطاب يحمل دلالات عميقة تجعله يتحول من نص موازي إلى نص أصلي.

تعدّ الهوامش من أهم عناصر المناص « لأنّها تُظهر لنا بجلاء تلك المنطقة المترددة التي يقع فيها المناص لأنّها تقع بين الداخل والخارج (النّص)، فكل هذه الحواشي والهوامش هي خارج النّص الأصلي، ولكن تعمل على تعضيده بالتعليق شرحا وتفسيرا، أي في داخل النّص»[3]. فالهامش نص مواز أعيد له الاعتبار في الشعرية المعاصرة، يعمل على مساءلة المتن من أجل استقراء دلالاته وأبعاده الإيحائية.

ب/ النص الفوقي: (épitexte)

النّص الفوقي وهو نص« لا يوجد ماديًا ملحقًا بالنص ضمن نفس الكتاب، ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي و اجتماعي غير محدد بالقوة »[4]. وتنقسم إلى نوعين: نص فوقي عام وتندرج تحته كل« الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه كالاستجوابات، والتّعليقات و

---

[1]- عز الدين مناصرة: شاعرية التاريخ و الأمكنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م،ص:472.

[2]- عز الدين مناصرة: شاعرية التاريخ و الأمكنة، ص: 488.

[3]- جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النّص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001م،ص: 131.

[4]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار من النص إلى المناص ، ص: 102.

المؤتمرات و النّدوات»[1]. .... ونص فوقي خاص تندرج تحته كل من المراسلات الخاصة والعامة، المذكرات .....

و استخلاصا لما سبق، نجد أنّ الوعي النقدي الجديد أسهم في إثارة العلاقة بين العتبات والنص، نظرا لما تحمله من علامات ودلالات تساعد في عملية التواصل بين المبدع والمتلقي. وتسهم في فهم النّص واستيعابه والإحاطة به من جميع جوانبه الداخلية والخارجية.

[1]- المرجع نفسه، ص: 49-50.

خاتمة

ونحن نرسو بسفينة بحثنا في شواطئ ختامه، نعترف أنّه لا يدعي الإحاطة بكافة جوانبه، بل إنّه بحاجة إلى مزيد من البحث والاكتشاف والتطوير.

موضوع شعرية المتن ذا أهمية بالغة وجِد معقدة؛ والبحث في خفاياه يحتاج جُهدا ودراسة عميقة من أجل استقراء الموروث العربي و الوقوف على حقيقته، فشعرية المعيار التي اعْتَبَرَت الشعر الجاهلي هو الأنموذج الذي يَجِب أن تُقاس عليه القصائد اللاحقة؛ وِفق معايير وحدود صارمة لا يمكن تجاوزها، تخلصت في نظرية عمود الشعر؛ وأي خروج عنه هو بمثابة خرق وكسر للتقاليد المتفق عليها في عُرف بناء القصيدة العربية القديمة، وبما أنّ الشعر يأبى التأطير و التقنين و التحييز والتقعيد، ظهرت مقاربات أخرى تمشي في الهامش ترى في الشاعر كائنًا مفارقًا مغايرًا لما هو كائن في الشعر العربي القديم.

و على هذا الأساس تم الخروج من هذا البحث بحوصلة لما سبق التطرق إليه في متن البحث، الذي تطرقنا فيه إلى موضوع الشعرية العربية في تحولها من الثابت إلى المتغيّر، ومن المتن إلى الهامش، و يمكن حصرها في النقاط الآتية:

•الشعرية مصطلح ذو طبيعة زئبقية؛ غامض، تجريدي وصعب التحديد.

•الشعرية هي نظرية تقف على الأنساق الحاكمة في بناء النّص، وتبرز المكونات والخصائص الجمالية التي تُخَوِلُ له أن يكون نصًّا أدبيًا متفردًا، متميزًا عن النُصوص الأخرى.

•بالرجوع إلى الخلفية التاريخية التي أرست معالم الشعرية، نجد أنّها من صُنع المنَظر الغربي.

• الشعرية الغربية القديمة بدأت مع أفلاطون الذي ربطها بمصطلح المحاكاة، واعتبر أنّ القصيدة المثالية هي التي تُحاكي الواقع. أمّا تلميذه "أرسطو"؛ فيرى أنّ الأعمال الإبداعية جاءت لتُكَمِلَ ذلك النقص الموجود في العالم الواقعي.

• وفي العصر الحديث، هناك أسماء بارزة اهتمت بالشعرية، ونظرت لها، فأصبح لكل واحد منها شعريته الخاصة. ولعلّ أبرزهم:

رومان جاكبسون ، الذي اعتبر أنّ الشعرية فرع من فروع اللسانيات، وبذلك أكسبها النزع العلمية؛ وأخذ مفهوم الشعرية عنده توجها علميًا أدبيا دقيقا. كما حصر وظائف الخطاب الأدبي في ست وظائف: (الوظيفة التعبيرية، الوظيفة الإفهامية، الوظيفة المرجعية، الوظيفة الانتباهية، الوظيفة الماوراء اللغوية، الوظيفة الشعرية). إلّا أنّ الوظيفة الأخيرة هي المهيمنة على العمل الأدبي.

في حين ذهب تودوروف إلى أنّ الشعرية تكتسي طابع الأدبية، لا تقتصر على الشعر فقط، بل تتسع لتشمل مختلف الممارسات اللغوية والأدبية، وهذا ما أعطاها مجالا أوسع .

أما جون كوهن فاهتمت شعريته بالشعر من دون غيره من أنواع الخطاب الأدبية واللغوية، فقامت على شعرية الانزياح، ويتحدد عنده من خلال مقابلة الشعر بالنثر؛ فالشعر عنده غير النثر الذي يخضع للمنطق والتقرير، بَيْد أنّ الشعر هو مجاوزة وانتهاك للمستوى العادي للغة.

• الشعرية موضوع واسع، تبنته العديد من الحقول المعرفية، كاللسانيات والأسلوبية والبلاغة ونظرية القراءة ...، لأنّ الشعرية الجديدة تحاول أن تكون أكثر مرونة وشمولية، إيمانا منها بأطروحة التكامل المعرفي و أهميتها في ضمان مقاربة علمية شمولية للظاهرة الأدبية.

• المتن يُمثل السلطة لمسايرته للمعايير والأسس المتفق عليها في أعراف التقاليد السائدة، أما الهامش هو كل تجاوز وتمرد على هذه السلطة.

• لقد مس التقعيد والتقنين في تراثنا كل المعارف؛ فقد مس اللغة ومس البلاغة والفقه ومس الشعر كذلك.

•الشعرية العربية القديمة ارتكزت على معايير و قوانين ثابتة، أصبحت بعد ذلك بمثابة أبواب لعمود الشعر.

• نظرية عمود الشعر لم توجد للمرة الأولى بالصيغة المتكاملة كما استقرت عند المرزوقي، وإنما كانت نتاج لإسهامات النقاد العرب القدامى؛ فساهم ابن طباطبا في ظهور ما يعرف بعيار الشعر، عمل من

خلاله على تصنيف الشعر حسب جودته ورداءته ويميّز بين الشعر من اللاشعر، فالمعايير التي وضعها كانت كافية للتمييز بين مختلف أنواع الشعر. كما شكلت آراء قدامة بن جعفر النقدية إضافة للنقد العربي، و ساهت في إخراج عناصر العمود لدى المرزوقي، فارتكز هذا الأخير على مرجعية نقدية لتأسيسه نظريته. والمتأمل في تقسيم ابن قتيبة للشعر يتلّمس دون عناء أنّه من المؤسسين لنظرية عمود الشعر.... إلّا أنّ التخريج النهائي لنظرية عمود الشعر كان على يد المرزوقي، حيث وضع له تصورا متكاملا.

•لقد كانت نظرية عمود الشعر أول صياغة للشعرية العربية، ممثلة في المبادئ السبعة: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم و التآمها على تخيير لذيذ الوزن، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ والمعنى. وهذه العناصر السابق ذكرها معروفة الملامح عند جمهور النقاد كالجرجاني والآمدي، وربما لهذا اعتمد المرزوقي في تحديد عناصر العمود عليهم.

•امتد التنظير النقدي العربي القديم لقرون وهو يتعامل بنظرية عمود الشعر. وكذا في ممارساته النقدية، فصار هذا العمود يشبه عمود الدين، الحياد عنه بدعة.

• إرهاصات شعرية التجاوز والمفارقة كانت متقدمة في تراثنا، فنظرية النظم التي جاء بها عبد (عبد القاهر الجرجاني) خالف فيها الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر، حيث أكد على ضرورة الغموض في الشعر حتى يعطيه بعدًا جماليًا وفنيًا.

• شعرية التجاوز كان قوامها، كسر المعيار الثابت(عمود الشعر)، الذي ثار عليه دعاة التجديد، من أمثال: بشار بن برد، أبو نواس، أبو تمام..، هذا الأخير الذي عُدَ شعره نقطة تحوّل في مسار الشعرية العربية، اقتفى أثره العديد من الشعراء المجددين في تاريخ الشعرية العربية القديمة.

• ومن التحولات الكبرى التي عرفتها الشعرية العربية: الحداثة الشعرية، التي دعى روادها إلى الخروج والتمرد على الأنماط التعبيرية القديمة وكذا الخروج على الشكل الكلاسيكي التقليدي للقصيدة العمودية.

•وبعد الخوض في مصطلح الحداثة عند كل من النقاد الغرب والعرب الحداثيين. كشفنا عن تجلياتها في الشعر العربي المعاصر، فقد طرحت حركة الحداثة مسائل عديدة في مختلف الإبداع الشعري، فكان من أبرز الظواهر الفنية التي التفتت إليها الشعرية المعاصرة: (شعرية اللغة، الصورة الشعرية، الرمز الشعري، التناص، الأسطورة، التماهي الشعري الصوفي ...). وعليه أصبح النص الحداثي نصا يفيض بدلالات ومعان ورموز ذات بعد إيحائي يُصَعِبُ من مهمة تلقيه وقراءته.

•إنّ المتطلع على المستجدات في الساحة الأدبية العربية؛ يجد أنّ قصيدة النثر أبرزها، حيث انبثقت من مفاهيم الاختلاف التجاوز التخطي والمغايرة، مخترقة بذلك النظام الشعري الذي جعله العرب نظاما غير قابل للاختراق، و عملت على خلق نسق معرفي جديد يعارض مفهوم النسق القديم. كما عملت أيضا لتجعل من لغتها مفارقة ومتجاوزة للغة الإبداع الشعري؛ حيث لجأت إلى تحطيم البنية اللغوية للجملة لتحقيق شعرية التفرد، باعتبارها شكلا مفارقا لما دونه من الأشكال الشعرية، و استطاعت أن تخلق لنفسها إيقاعا مغايرا للإيقاع الخليلي.

• قصيدة النثر هي إحدى صور الصراع بين المركز والهامش، بين المألوف والمتجاوز للمألوف، المتمرد على التقاليد الفنية.

• النص الأدبي هو حالة إبداع إنسانية تتساوى فيها المرأة والرجل، لم يعد هناك داع لتغييب الأدب الذي تكتبه المرأة، لما أثبته من خصوصياته الأدبية وجمالياته الفنية، فقد فاق في الكثير من الأحيان جمالية الأدب الذكوري. فقد عملت على نقل المنجز الأدبي النسائي من الهامش إلى المتن، واستطاعت أن تترك بصمة واضحة في الشعرية العربية.

•العتبات النصية هي تلك النصوص المحاذية للنص الأصلي، كالعناوين، اسم المؤلف، الإهداء، لوحة الغلاف، المؤشر التجنيسي... فهي لم تعد نص جانبي هامشي؛ كونها تساهم في خدمة المتن وتحيط بما هو داخله وخارجه، ومن المعروف أنّ لكل نص جدار أو سياج يحيط به، ولا تكتمل قيمة النّص إلا به، فلم تعد القراءة أسيرة النّص، وإنّما أصبحت هذه المكملات والمصاحبات النّصية تساهم في فهم النّص وفك شفراته لأنّها خطاب قائم بذاته.

الفهارس الفنية

مكتبة البحث

المصحف الشريف برواية ورش عن نافع.

أ- المصادر:

1- أبو بكر يحي الصولي: أخبار أبي تمام، طبعة المكتب التجاري، بيروت، دط ، د ت.

2- أبو جعفر الترميذي: الجامع الصحيح، نشر: مكتبة باز السعودية،ج5، دط، دت.

3- الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محي الدين عبد الحميد، ، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ط3، د ت

4- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح:محمد الحميد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان ،ط2، 1981م.

5- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1973م.

6- ابن سينا: (فن الشعر)من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر:عبد الرحمان بدوي، بيروت، لبنان، دط،1973م.

7- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، دت.

8- أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب: قواعد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت ، لبنان،ط1،1426هـ/2005م.

9- أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1990م.

10- أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: محمد عبد السلام هارون، ج3،دط، دت.

11- عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

12- أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح:أحمد أمين وعبد السلام هارون،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،مصر،دط،1997م.

13- القاسم محمود بن عمر الزمخشري : أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979م.

14- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تع: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1،1991م.

15- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،تح: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1،1425هـ-2005 م .

16-ابن قتيبة : الشعر والشعراء، تح: أحمد شاكر،دار المعارف،القاهرة ، مصر،ط1،1982م.

17- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.

18- محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار النهضة العربية، بيروت ،لبنان، دط،دت.

19-محمد بن الطيب أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: سيد صقر، القاهرة، مصر،دط، 1954م.

20- أبو نصر عبد الله بن علي السّراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، تح: عماد زكي البارودي، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، دت.

21- أبو نصر محمد بن طرخان الفرابي: إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1948م.

22- أبو الهلال العسكري: الصناعتين، تح:على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه ، مصر، دط،دت.

ب-المراجع:

1- إبراهيم خليل: في الرواية النسوية العربية، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.

2--إبراهيم السعافين: النقد الأدبي والعروض للصف الثاني ثانوي، وزارة التربية والتعليم،عمان، ط2، 1999م.

3- إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر (1945-1995)، دار الأمين للنشر والتوزيع، دط، دت.

4-إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب،ط1، 1429هـ/2008م.

5-إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط2، 1993م.

6- أحمد فتوح أحمد : الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، سنة 2007م.

7-أحمد مطلوب: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري،وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973م.

8-أحمد مطلوب: دراسات بلاغية ونقدية، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق،دط، 1978م.

9- أحمد يوسف : القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة،، الدار العربية للعلوم، لبنان، دط، 2007م.

10-أدونيس، علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول (بحث في الإتباع عند العرب- صدمة الحداثة)، درا العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978م.

11-أدونيس، علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب 2- تأصيل الأصول)، دار العودة بيروت، لبنان، ج2، ط3، 1983م.

12- أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005م.

13-أدونيس، علي أحمد سعيد : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، دط، دت.

14- أدونيس، علي أحمد سعيد: الصّوفيّة والسّرياليّة، دار الساقي،بيروت، لبنان، ط3، دت.

15- أدونيس، علي أحمد سعيد : فاتحة لنهايات القرن، من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م.

16- أدونيس، علي أحمد سعيد: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، دط، دت.

17- أدونيس، علي أحمد سعيد: المطابقات والأوائل. دار الآداب، بيروت، لبنان، دط، 1988م.

18- أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1997م.

19-أدونيس، علي أحمد سعيد: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

20- ألفت محمد كمال:نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، هيئة الكتاب، القاهرة، مصر،دط، 1984م.

21- الأمير عبد القادر الجزائري: كتاب المواقف، ج1، دار اليقظة العربية، دمشق، ط2، 1967م.

22-إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسولبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008م.

23- إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007م.

24- بتول قاسم ناصر: محاضرات في النقد الأدبي، مركز الشهيدين الصدريين للدراسات والبحوث، د ط، د ت.

25- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، دط، 1994م.

26- بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النّص، إفريقيا، الشرق، ط1، 2000م، ص: 21.

27- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، دط، دت.

28- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1982م.

29- جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 1994.

30- الجادر محمود: أوس بن حجر وروايته الجاهليين، دار الرسالة للطباعة، بغداد، العراق، دط، 1979م.

31- جعفر العلاق: الشعر والتلقي –دراسة نقدية-، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997م.

32-جعفر العلاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005م.

33-جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت.

34-جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب: الأصول و المرجعية، ، دار الفكر، دمشق، سوريا، دط، 2005

35-جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ط1، 1984م.

36- الجيلالي مفتاح: الحداثيون العرب في العقود الثلاثة الأخيرة و القرآن الكريم، دمشق، سوريا، دار النهضة، ط1، 2006م.

37-حجازي سمير سعيد: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.

38-ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الإرب، دار القاموس الحديث،لبنان،دط، دت.

39- حسن عفر نور الدين: موسوعة الشعراء الصعاليك من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، رشاد برس للطباعة والنشر، لبنان، ج2، ط1، 2007م.

40- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1994م.

41-حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، دار الكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008م.

42- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م.

43- عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، دط،دت.

44- عبد الحميد هيمنة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، دط، 2005م.

45-حورية الخمليشي، الكتابة و الأجناس –شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث دار التنوير، الرباط،المغرب، ط1، دت.

46- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

47- خالدة سعيد: المرأة، التحرر، والإبداع، سلسلة نساء مغاربيات، بإشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، 1991م.

48-خالد الغريبي: في قضايا النص الشعري العربي الحديث مقاربات نظرية وتحليلية (أدونيس ،البياتي ،درويش ، حجازي،السيّاب،عبد الصبور)نماذج، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع ،صفاقس ، ط1، مارس 2007م.

49-خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، دط، دت.

50- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000م.

51- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1996م.

52-رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة ، الجزائر، دط، دت.

53-الربداوي: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، دار الفكر، دط، دت.

54-رجاء عيد: دراسات في لغة الشعر،منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ط1، دت.

55-عبد الرحمن القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل، مطابع السياسة، الكويت، د ط، ذو الحجة، 1422 هـ/ 2002م

56-رحمن غلكان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، دط، 2004م.

57- رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة والسؤال الخصوصيّة، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

58-رمضان الصّباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر" دراسة جمالية" ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998م.

59- زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النّشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2004م.

60- سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 2002م.

61- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، دت.

62- السيّد محمد ديب: الغموض في شعر أبي تمام، دار الطابعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط 1، 1410 هـ/ 1989م.

63- شرف الدين ماجدو لين : الفتنة والآخر " أنساق الغيرية في السرد العربي"، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012م.

64- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

65 - شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والنقديين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سيبتمبر 1993م.

66- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 2000م.

67-صالح سعيد عيد الزهراني: الغموض والبلاغة العبرية، رسالة ماجستير في البلاغة، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1409 هـ/ 1989م.

68- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1969م.

69- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

70- صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسة والنشر والتوزيع، ط1، 1990م.

71-طه مصطفى أبو كريشة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر،ط1، 1997م.

72- عاطف جودة نصر: (شعر ابن الفارض)، دراسة في الشعر الصوفي، مكتبة محمد رأفت، جامعة عين شمس، القاهرة، دط، 1993م.

73- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1998م.

74- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السيّاب، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، دط ، 1986م.

75-عثمان موافي: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، دط، دت.

76-عثمان ميلودي، شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

77-العجم رفيق. موسوعة مصطلحات التَّصوُّف الإسلامي. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

78- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوب البنيوي في النقد، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2000م.

79-عدنان علي رضا النحوي: الحداثة في منظور إيماني، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط3، 1989م.

80- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د ت.

81- عز الدين المناصرة : إشكالية قصيدة النثر، (نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع، ومستقل)، قراءة نقدية مقارنة.

82- عز الدين المناصرة: جمرة النّص الشعري(مقاربة في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن،ط1، 2007م.

83-عز الدين المناصرة: شاعرية التاريخ و الأمكنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

84-عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة(نحو نظرية نقدية عربية)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط،2001م.

85- عبد العزيز المقلاح : أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

86- عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دط،1991م.

87- عصام قصبجي: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ط1، دار القلم العربي،دط، 1980م.

88-علي آيت أوشان: السياق والنّص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1،14211هـ-2000م.

89- بن عيسى بطاهر: نظرية الأسلوب عند حازم القرطاجني، جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، اتحاد كتاب العرب، دط ،دت.

90- فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008م.

91- فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دط، دت.

92- فاطمة طحطح: مفهوم الكتابة النسائية(بين التبنّي والرفض)، بحث منشور ضمن كتاب أفروديت، دار وليلي للطباعة والنشر، ط1، 2004م.

93- فاطمة كدو: الخطاب النسائي و لغة الاختلاف مقاربة في الأنساق الثقافية، دار الأمان، الرباط، دط، دت.

94- فتحي أحمد عامر:من قضايا التراث العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1985م.

95- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2010م.

96- عبد القادر زروقي: الشعرية العربية (تفاعل أم تأثر)، قراءة في أولية البيان العربي، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2015 م.

97- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجزائرية، ط1، 1994م.

98- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2،1981م.

99-قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، دت.

100- عبد الكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص: 05.

101- عبد الكريم محمد حسين: عمود الشعر مواقعه، ووظائفه، وأبوابه،دار النّمير، دمشق،سوريا، ط1، 2006م.

102- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

103- كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، درا الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1971م.

104- عبد الله حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1412هـ/1992م.

105- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى الإستراتيجية ،النادي الأدبي، جدة السعودية، ط 1، 1986م.

106- عبد الله الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط2، 1412هـ- 1991م.

107- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، دار القدس العربي، ط1، 2009م.

108- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالا ته، 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

109- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1985م.

110- محمد حسين الأعرجي: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

111- محمد صابر عبيد: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2014م.

112- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، (دراسة ملحمية الروائية مدارات الشرق)، لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2012م.

113- محمد صايل حمدان ، عبد المعطي نمر موسى: قضايا النقد القديم، دار الأمل، الأردن، ط1، 1404 هـ/ 1990م.

114- محمد الطاهر ابن عاشور:شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، دار الكتب الشرقية،تونس ، دط، دت.

115- محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م.

116- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978م.

117- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003م.

118- محمد لطفي اليوسفي: البيانات، دار سراس للنشر، تونس، الطبعة الأصلية، 1993م.

119 - محمد لطفي اليوسفي: فتنة المتخيّل، الكتابة ونداء الأقاصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ج1، دط، 2002م.

120-محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، دار سراس للنشر، تونس، 1998م.

121- محمد بن مريسي الحارثي: عمود الشعر العربي، النشأة والمفهوم، دار الحارثي للطباعة والنشر، الطائف، ط1، 1996م.

122-محمد المصري: نظرية الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 1987م.

123- محمد مصطفى حلمي: الحبّ الإلهي في التصوف الإسلامي، دار القلم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، 1960م.

124-محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر،دط، دت.

125- محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي(دراسة تحليلية مقارنة)، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1958م.

126- محمد عبد المطلب: شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلّاقة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2008م.

127-محمد عبد المطلب: النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، كتابات نقدية، 22يوليو/ تموز،1999م.

128- مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني(الرؤيا والتشكيل)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002م.

129- مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي، شبكة الألوكة، ط 2، 1420 هـ.

130- مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 1434هـ/2013م.

131- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار الحامد، ط1، 2011م.

132- مصطفى عبد الرحيم إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة العربية السعودية، دط، 1998م.

133- مصطفى السعدني: الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

134-مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة: قراءة في نقد القرن الرابع الهجري،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،مصر،دط،دت.

135- عبد المنعم الحنفي: معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.

136- منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،دط، 2001م.

137- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين، ط6، 1981م.

138- عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، دراسة في جمالية الإيقاع، النادي الأدبي في منطقة الباحة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2012م.

139- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007م

140- نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية، أدبيات، مكتبة لبنان، بيروت، لبان، ط1، 2003م.

141- نجوى صابر: النقد الأخلاقي أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، دط،1990م.

142- نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، دط، 2000م.

143- هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيو ثقافية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015م.

144- وحيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي،منشورات اتحاد الكتاب، دط،1997م.

145- وفيق سليطين، الشعر والتصوف، الهيئة العامة السورية للكتاب، اللاذقية، سوريا، دط، دت.

146- وليد قصاب: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، المكتبة الحديثة،العين، الإمارات العربية المتحدة،ط2، 1985م.

147– وليد محمد مراد ،نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر ،دمشق ،ط11983م.

148- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، دت.

149- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ- 2008

150- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013م، ط1.

ج- الكتب الأجنبية:

1-Gérard Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972

د-الكتب المترجمة:

1- أرسطو طاليس: فن الشعر،تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973م.

2- أندريه لالاند موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، باريس، فرنسا، منشورات عويدات،ج2، ط 2، 2001 .

3- أيون، أفلاطون، الإلياذة، تر: محمد صقر خفاجي وسهير القلماوي، القاهرة، مصر، دط، 1956م.

4- برنار سوزان : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد غدماس، دار المأمون، بغداد، 1992م.

5- بيتر بروكر: الحداثة و ما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، أبو ظبي، الإمارات ، منشورات المجتمع الثقافي، ط1، 1995م.

6- تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجا سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب،ط2، 1990م.

7- جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، ، تر: محمد الولي ومحمد العمراني،دار توبقال،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1986.

8- جون كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة مصر، دط، 2000م.

9- جيرار جنيت: مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986م.

10- درويس ليسنج: الأنثى، تر: محمد درويش، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

11- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م.

12- ستيوران سيم، بورين فان لوون: النظرية النقدية، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005م.

13- سوزار برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، دت.

14- فرجينيا وولف: غرفة تخص المرء وحده، تر: سميّة رمضان، مكتبة مدبولى، القاهرة، مصر، ط1، 2009م.

15- فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، تر وتع: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1998م.

18- هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، منشورات دار الثقافة، مصر،ط1، 2004م.

هـ- المعاجم:

1/ المعاجم العربية:

1- إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر وآخرون، المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية،دار العودة، مصر، ج1،ط3، 1998م.

2- أحمد العايد وآخرون: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة، لاروس، 1989م.

3- أنطوان نعمة وآخرون : المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

4- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2003.

5- ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون،طبعة اتحاد الكتاب، ج3،ط1، 2001م.

6- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية،ط1، بيروت، لبنان، ج4، 1999م.

7- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، ط2، 1999م.

8- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر،بيروت ، لبنان، ط1،دت.

2/ المعاجم الأجنبية:

1-Hachette : Le Dctionnaire du Français avec phonétique et étymlogie, édition Algérienne,1993.

2-petit Larousse Illustré : Dictionnaire Enylopéique pour tous, Librairie Larousse, 1972, Paris, France.

3-Philippe Forest gonion. Dictionnaire Fondamental du francais. Imprime en Farance sur preese offset par bodard toupine .2004.

و- الدواوين الشعرية:

1- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002م.

2- أدونيس: الآثار الكاملة، المجلد 1، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971م.

3 - أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة، أغاني مهيار الدمشقي، ج1، دار العودة، بيروت، ط4، 1985م.

4- أدونيس: الأعمال الشِّعرية (ديوان مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا ،ج3، 1996م.

5- أدونيس: أوراق في الريح(صياغة نهائية)، منشورات دار الآداب، بيروت، 1988م.

6- أشرف توفيق: اعترافات نساء أدبيات، دار الأمين، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

7- امرئ القيس: ديوانه، شر: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م.

8- أمل دنقل: مقتل القمر (الأعمال الكاملة). دار العودة ، ومطبعة مدبولي، بيروت، دط،1985م.

9- أنسي الحاج: الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط2، 1994م.

10- أنسي الحاج: لن، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

11- بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971م.

12- بدر شاكر السيّاب: أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، د ط، 2002م.

13- أبو تمام: ديوان أبي تمام (شرح التبريزي) تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط 3،د ت.

14- الحلاج: الديوان، تح: كامل مصطفى الشيبي، بغداد، العراق،1973م.

15- خليل حاوي: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت،1982م.

16- ربيعة جلطي: تضاريس لوجه غير باريسي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983م.

17- ربيعة جلطي: من التي في المرآة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2003.

18- الشنفرى: لامية العرب نشيد الصحراء، لشاعر الأزد الشنفرى، دار مكتبة الحياة، 2001م.

19- شوقي أبو شقرا: ماءٌ إلى حصان العائلة، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، دط، 1962م.

20- صايغ توفيق: القصيدة (ك)، دار المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1960م.

21- صلاح عبد الصبور: الديوان، دار العودة، بيروت،لبنان، ط1، 1972م.

22- صلاح عبد الصَّبور: مأساة الحلاج. مكتبة الأسرة،ج1، دط،1996م.

23- أبو الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت، للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1983.

24- عثمان لوصيف: براءة شعر، دار هومة، الجزائر، دط.

25- عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، دط، 2008م.

26- عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2000م.

27- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، دط، 1999.

28- عروة بن الورد: الديوان، تح: أسماء أبو بكر محمد، الدار العلمية للكتب، بيروت، لبنان، دط، 1989م.

29- فاتح علاق: ديوان: ما في الجبة غير البحر، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2017م.

30- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، دط، 2009م.

31- محمد الماغوط: الأعمال الشعرية، (حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق سوريا، ط1، 1998م.

32- محمود درويش: ديوان (حالة حصار)، رياض الريس، للكتب والنشر، ط1، 2000م.

33- محمود درويش: الديوان، ط 8، بيروت، 1981.

34- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، ط1، 1985م.

35- مصطفى محمد الغماري: بين حديث الشمس و الذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت.

36- أبو نواس: ديوانه، شرحه ورتبه: محمود كامل فريد، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، 1937م.

37- عبد الوهاب البياتي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان،ج2، ط4، 1990م.

38- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007م.

ز-الرسائل الجامعية:

1- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث،رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1986م- 1987م.

2- بركات محمد أرزقي: الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف"دراسة ميدانية نفسية اجتماعية"، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الجزائر، 1988م-1989م.

3- حطاب بن شهرة: مفهوم الشعرية بين الآمدي وأدونيس مقاربة في الأصول والمرجعيات، رسالة دكتوراه،كلية الآداب واللغات،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة ابن خلدون ، تيارت،1436هـ/1437هـ-2015م/2016م.

4- حمزة حمادة: جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة، 2007م-2008م.

5- سمير عوجيف: جمالية التشكيل الشعري – أبو تمام أنموذجا– رسالة ماجستير، قسم اللغة وآدابها، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران ، 2015/06/1.

6- شيباني رحمة: الشعرية العربية بين القديم والحديث، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،1433هـ/1434هـ-2012م/2013م.

7-صالح سعيد عيد الزهراني: الغموض والبلاغة العربية، رسالة ماجستير في البلاغة، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1409 هـ/ 1989م.

8- صفية بن زينة: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة – قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا- رسالة دكتوراه في علوم الأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانيا، وهران.

9- فاتن محمد فارع الخزاعلة: المكان في شعر بدر شاكر السيّاب، رسالة ماجستير في اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة آل البيت، 2010م.

10- فاطمة ريّان: التعالق الجمالي والفكري، دراسة تطبيقية في أدب محمد نفّاع، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة حيفا، نوفمبر 2014م.

11- نداء محمد عز الدين: حركة التراث في شعر أبي تمام والمتنبي، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة الخليل، 1430 هـ/2009م.

12- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، منشورات مخبر السرد العربي، دط، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007م.

ح- المجلّات والدوريات المحكمة:

1- أحمد بوزيان: الشعرية العربية الجذور والامتداد والتّجاوز،مجلّة البيان، العدد473، ديسمبر 2009م.

2- أحمد شراك: الهامش، الهامشي والأدب، مجلة آفاق، المغرب، 2010م.

3- إخلاص محمد عيدان: الشاعر الجاهلي بين البحث عن الهوية والهوية البديلة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة المستنصرية، ع61.

4- آمنة بلعلي: موجهات الحكي وآليات السرد في رواية جمرات من الثلج لمها خير بك ناصر،المؤتمر الأول للرواية اللبنانية، اتحاد الكتاب اللبنانية، ديسمبر، 2011م.

5- أنسي الحاج : خطة، مجلة شعر، العدد11، 1960م.

6- بخولة بالدين: عتبات النّص الأدبي، مقاربة سيميائية، الجزائر،ع 1، ماي 2013م.

7- تحسين الخطيب: الاسم الضائع في مسألة قصيدة النثر، مجلة شعر، مانفيستو الجديد، فبراير، 2015م.

8- ثامر إبراهيم محمد المصاورة: قضية عمود الشعر-دراسة نقدية-، مجلة علوم إنسانية، الكرك، الأردن،السنة السابعة،العدد44، جانفي 2010م.

9- جاهمي محمد : النّص الأدبي سيماه وسيمياؤه ، ملتقى السيمياء والنّص الأدبي، جامعة قالمة، أفريل 2004م.

10- حسن مخافي: الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث(مرحلة التأسيس)، كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، العدد: 38، أفريل 2004م.

11- حسين نصار: نشأة عمود الشعر وتطوره، مجلة أقلام، العدد 1980/11م.

12- حكيمة شداد: قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا عند أدونيس، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، مج07، ع1، 2018م.

13- خليل شكري هياس: المرأة والأدب، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1032، عمان، 25-2006.

14- عبد الرحمان تيرماسين، صورية جيجخ، إشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 10، سنة 2014م.

15- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، فصول، العدد الثاني، 1996م.

16- زهرة جلاصي: ما بعد الكتابة النسائية، آفاق، العدد 67، 2002م، تونس.

17- زين خديجة: ملامح الأدب النسوي بين ولّاء الكتابة وهامشية المركز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلّد 13، العدد1.

18- ساسية عيساني: شعرية المفارقة عند أبي تمام، مجلة منتدى الأستاذ، جامعة العربي مهيدي، أم البواقي، الجزائر، العدد الثامن عشر،جوان 2016.

19- سعاد العنزي : المهمشون في الأدب، جريدة عُمان، السبت 8 ربيع الثاني ، 1435هـ/ 8 فبراير، 2014م.

20- كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مصر، العدد: 20، 1984م.

21- محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، 1997م، ص: 195.

22- مشتاق عباس ، معلمة الثقافة انفتاح الحقول المعرفية، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، السعودية، الجزء50، المجلد13، ديسمبر 2003م.

23- المقالح عبد العزيز، ملامح صوفيَّة في شعر الشَّابي، مجلة غيمان، صنعاء، اليمن، ع7، 2009م.

24- عبد الملك بومنجل: الثابت والمتحول في نظرية عمود الشعر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، العدد الخامس، 2005م .

25- يوسف الخال: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، "شعر"، العدد:24، س6، خريف 1962م.

26- يوسف الخال: مفهوم القصيدة، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، السنة السابعة، 1963م، مج 25-28

ح- المواقع:

1-أحمد علي: المحور التجاوزي في شعر المتنبي، دراسة في النقد التطبيقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2006م، وموقعها على الانترنت www.awa.daem

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة : .....أ-ح

مدخل

قراءة في مصطلحات العنوان

أولا/ الشعرية: 02

أ/ الشعرية في المعاجم اللغوية: 03

ب/ اصطلاحا: 04

1/ الشعرية من المنظور الغربي: 05

2/ إشكالية المصطلح: 14

3/ الشعرية و التراث: 17

4/الأدبية / الشعرية: 17

5/ الشعرية وعلاقتها بالعلوم الأخرى: 18

ثانيا/ المتن: 26

لغة: 26

اصطلاحا: 26

ثالثا/ الهامش: 27

1-المفهوم والمصطلح: 27

أ- لغة: 27

المعاجم الغربية : 28

ب-اصطلاحا: 28

2-نماذج مختارة من الهامش في الثقافة العربية القديمة : 38
3- علاقة المتن بالهامش: 39

الفصل الأول

الأصول المعرفية لنظرية عمود الشعر / شعرية المتن

المبحث الأول : الأصول المعرفية لنظرية عمود الشعر/ شعرية المتن. 41
1/ أصول نظرية عمود الشعر:.....42
أولا:العمود / المصطلح والمفهوم: 43
ثانيا/ نظرية عمود الشعر في التفكير النقدي العربي القديم: 45
1/عمود الشعر في التنظير النقدي:.....45
1- ابن سلام الجمحي.....46
2- ابن طباطبا العلوي..... 51
3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ..... 59
4-قدامة بن جعفر..... 60
5-ابن قتيبة.....64
2/ عمود الشعر في التطبيق النقدي: 66
1- الآمدي.....66
2- القاضي عبد العزيز الجرجاني.....69
المبحث الثاني: دعائم نظرية عمود الشعر عند المرزوقي(ت421هـ):.....72
أركان عمود الشعر عند المرزوقي:.....74
المبحث الثالث: عمود الشعر في النقد المعاصر: بين الرفض والقبول. 83

أ/ القبول: 83
ب/ الرفض: 85

الفصل الثاني

شعرية التجاوز والتخطي في الممارسات النقدية-التأصيل الشعري-

المبحث الأول: شعرية التجاوز عند النقاد القدامى: 91
1-الصناعة الشعرية عند حازم القرطاجني: (ت684هـ) 91
أ- التخييل عند حازم القرطاحني: 93
ب- المحاكاة عند حازم القرطاجني: 96
2- الفلاسفة المسلمين:(لمسات فلسفية) 96
-الفرابي (ت339هـ)..... 97
-ابن سينا(ت428هـ): 98
-ابن رشد (ت.595هـ) 99
-ابن رشد وفن التخييل:..... 100
المبحث الثاني:نظرية النظم ومقولة شعرية التجاوز عند الجرجاني: 101
-معنى المعنى عند الجرجاني: 105
نظم الألفاظ عند عبد القاهر الجرجاني:..... 107
المبحث الثالث: مظاهر التجديد في الشعر العربي القديم 109
1/ ظاهرة الغموض: 112
1-ضبابية اللّفظ: 116
2-ضبابية المعاني: 118
3- ضبابية الصورة:..... 124
2/أثر الانزياح على الشعر العربي..... 134

الفصل الثالث

الحداثة الشعرية العربية المعاصرة والتأسيس لمهاد نظري جديد

المبحث الأول: الحداثة وشعرية الرؤيا..... 137
1 / الحداثة الشعرية المفهوم و التطور:..... 137
أ-الحداثة الغربية: 137
معجميا:..... 137
اصطلاحا: 138
ب-الحداثة الشعرية العربية: 139
لغة: 139
اصطلاحا: 139
1-الحداثة عند أدونيس:..... 141
مرجعيات أدونيس الحداثية: 144
أ- المرجعية العربية التراثية: 144
ب-المرجعية الغربية: 146
2-الحداثة عند كمال أبو ديب:..... 147
3- الحداثة عند جابر عصفور:..... 148
2/ الرُّؤيا الشِّعرية المعاصرة:..... 149
المبحث الثاني: تجليّات الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة: 154
1- شعرية اللغة: 154
2-الصورة الشعرية: 156
3-الرمز الشعري:..... 157
4-التناص: 159
5-الأسطورة: 160

المبحث الثالث: التجربة الصوفية عند شعراء الحداثة 164
1/ التماهي الشعري الصوفي :..... 164
2/خصائص التجربة الصوفية 170
الرمز الصوفي في الخطاب الشعري المعاصر 170
1-رمز المرأة:..... 171
2- الرمز الخمري: 174
3- رمز الطبيعة: 177
4- رمز الرحلة: 182
5-رمز الشخصيات القرآنية..... 183
ب- اللغة الشعرية و المنحى الصوفي:..... 186

الفصل الرابع:

شعرية الهامش ورؤيا التجاوز

المبحث الأول: قصيدة النثر من الهامش إلى المركز 192
1/ قصيدة النثر: المفهوم والمصطلح:..... 192
2- خصائص قصيدة النثر:..... 194
3-التشكيلات الإيقاعية في قصيدة النثر: 196
3-الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر: 198
أ- إيقاع التكرار: 199
1- تكرار الصوت:..... 200
2- تكرار الضمير: 202
3- تكرار اللفظ:..... 203
أ-تكرار الاسم: 203

4- تكرار العبارة: 205
5-التكرار الاستهلالي :..... 207
6- التكرار الختامي: 208
7-تكرار اللازمة:..... 208
8- تكرار المقطع الشعري: 211
ب- إيقاع التشكيل البصري: 212
- البنية الايقاعية للبياض (الفراغ البياني):..... 212
المبحث الثاني: الكتابة النسوية بين المركزية والتهميش 217
1/ الأدب النسوي: الماهية وإشكالية المصطلح 217
2/ الأدب النسوي:..... 220
أ-عند الغرب : 220
ب- عند العرب : 223
أ- الرفض: 223
ب- التبني: 224
المبحث الثالث: شعرية النّص الموازي: 227
1- من النّص إلى المتعاليات النّصية: 227
2-مفهوم النّص الموازي:..... 229
أ/ النّص المحيط Prétexte: 230
1- اسم المؤلف: 231
2- العنوان: 231
3- الإهداء:..... 232
4- عتبة الغلاف: 232

5-عتبة المقدمة: 233
6- عتبة التجنيس: 233
7- عتبة الهوامش: 234
ب/ النص الفوقي:épitexte 234
خاتمة 237
مكتبة البحث 241
فهرس الموضوعات 267

الملخص:

إنّ الحديث عن مسار الشعرية العربية، يُفضي بنا إلى البحث والتنقيب في القول الشعري؛ لأنّ الإبداع عند العرب قديما يكادُ ينحصر جُله في الإبداع الشعري. وفي خضم هذا الاهتمام الكبير، راح النقاد يؤسسون للمعايير الشعرية؛ فحددوا للشاعر طريقًا و معيارًا قارًا وثابتًا و واضحًا من خلال حصره في عمود الشعر. فإذا توفرت هذه المعايير يُمكن للقصيدة من الدخول إلى حظيرة الشعرية العربية القديمة، وإن لم يلتزمها عُدَ خارجًا عنها، ومن ذلك صار الشاعر اللاحق مقلِّدًا بالضرورة للشاعر السابق، وهذا ما جعل الشعر محدودًا وضيقًا.

و بناء على ذلك جاءت موجة شعر تجاوزت وتمردت على الأنساق المألوفة القديمة، وصاحبتها في ذلك آراء نقدية جريئة مقاربة لتصور الحداثة لمفهوم الشعر. إلا أنّ هذا التصور المتجاوز للمنظور النقدي السائد قُوبل بالرفض والتهميش.

وتأسيسا على ما سبق جاء بحثنا كمحاولة لمواكبة التحوّلات الكبرى التي مرّت بها الشعرية العربية انطلاقا من شعرية المعيار إلى الشعرية العربية الحديثة.

الكلمات المفتاحية: الشعريّة؛ المتن؛ المعيار؛ عمود الشعر؛ التجاوز؛ الحداثة؛ الرؤيا؛ الهامش.

Résumé :

Parler du cours de la poétique arabe nous amène à rechercher et à explorer le dicton poétique. Parce que la créativité des Arabes dans le passé était presque confinée à la poétique. Au milieu de ce grand intérêt, les critiques ont commencé à établir des normes poétiques. Ils ont déterminé pour le poète un chemin et un critère stable et clair en le limitant au pilier poétique. Si ces critères sont remplis, le poème peut entrer dans le vieux pli poétique arabe, et s'il n'y adhère pas, il est considéré en dehors de celui-ci, et de ce dernier poète devient nécessairement imiter les précédents, et c'est ce qui a rendu la poésie limitée et étroite.

En conséquence, une vague de poésie est venue qui a transcendé et rebellé contre les vieux modèles familiers, et il a été accompagné par des opinions critiques audacieuses qui ont approché la perception de la modernité de la notion de poésie. Cependant, cette perception transcendantale de la perspective critique dominante a été rejetée et marginalisée.

Sur la base de ce qui précède, notre recherche est venue comme une tentative de suivre le rythme des transformations majeures que la poésie arabe a subi, à partir de la poésie standard à la poésie arabe moderne.

mots clés :Poétique – texte – critère – pilier de la poésie – transcendance – modernité – vision – marge.

Abstract:

Talking about the course of Arabic poetics leads us to research and explorethe poetic saying. Because the creativity of the Arabs in the past was almost confined to the poetic one. In the midst of this great interest, critics began to establish poetic standards. They determined for the poet a stable and clear path and criterion by confining it to the poetryof pillar. If these criteria are met, the poem can enter the old Arab poetic fold, and if it does not adhere to it, it is considered outside of it, and from that the latter poet becomes necessarily imitating the previous ones, and this is what made poetry limited and narrow.

Accordingly, a wave of poetry came that transcended and rebelled against the old familiar patterns, and it was accompanied by bold critical opinions that approached modernity's perception of the concept of poetry. However, this transcendental perception of the prevailing critical perspective was rejected and marginalized.

Based on the foregoing, our research came as an attempt to keep pace with the major transformations that Arab poetry underwent, starting from the standard poetry to modern Arabic poetry.

keywords: Poetics – text – criterion – pillar of poetry – transcendence – modernity – vision – margin.