الجمهورية الجـزائرية الديمقراطية الشـعبـية
RépubliqueAlgérienneDémocratique et Populaire
وزارة التـعليم العالي و البحث العلمـي
Ministère De L'enseignementSupérieur et de La Recherche Scientifique
جامعة بلحاج بوشعيب – عين تموشنت –
Université Bel Hadj Bouchaib– Ain Temouchent

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر الخطاب التواصلي الجزائري الحديث

أطروحة

مقدمة من أجل نيل شهادة دكتوراه الطور الثالث LMD

الميدان: لغة وأدب عربي
الشعبة: دراسات أدبية
التخصص: أدب حديث ومعاصر

من إعـداد: ط/ لكحل مجدوب

الـعـنـوان: الشعرية في المنجز النقدي الجزائري حسين خمري وبشير تاوريريت أنموذجا

ناقش علنا أمام أعضاء لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
الزين فتيحة	أستاذة محاضر أ	رئـيـسا	جامعة عين تموشنت
بوقاسمية سمية	أستاذة محاضر أ	مشرفا ومقررا	جامعة عين تموشنت
عكاشة سعيد	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة سيدي بلعباس
بن لباد رفيقة	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة أدرار
حلام رقية	أستاذة محاضر أ	ممتحنا	جامعة عين تموشنت
حطري سمية	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة عين تموشنت

السنة الجامعية:1444/1445هـ - 2024/2023

الجمهورية الجـزائرية الديمقراطية الشـعبـية
RépubliqueAlgérienneDémocratique et Populaire
وزارة التـعليم العالي و البحث العلمـي
Ministère De L'enseignementSupérieur et de La Recherche Scientifique
جامعة بلحاج بوشعيب – عين تموشنت –
Université Bel Hadj Bouchaib– Ain Temouchent

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر الخطاب التواصلي الجزائري الحديث

أطروحة

مقدمة من أجل نيل

شهادة دكتوراه الطور الثالث LMD

الميدان: لغة وأدب عربي
الشعبة: دراسات أدبية
التخصص: أدب حديث ومعاصر

الـعـنـوان: الشعرية في المنجز النقدي الجزائري حسين خمري وبشير تاوريريت أنموذجا

إعـداد: ط/ لكحل مجدوب
إشراف: د/ بوقاسمية سمية

السنة الجامعية:1444/1445هـ - 2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى من ترافقني دعواتهما في السِّر والعلن

الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما ومتعهما بالصِّحة والعافية

ورفيقة الدّرب والحياة أمّ غيث عبد المُعز

وكلّ عائلة لكحل عبد القادر

وإلى إخوتي الفلسطنيين نصرهم الله.

لكحل مجدوب

شكر وعرفان

قال الله تعالى في محكم تنزيله:

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

سورة إبراهيم: الآية رقم (7)

وخالص الحمد والثناء لله عزوجل

الذي أخرجنا من ظُلمة الجهل إلى نور العلم ومنَّ علينا بإنجاز

هذا العمل المتواضع وإتمامه

شكري وإمتناني إلى الأستاذة المشرفة بوقاسمية سمية على التوجيه والإرشاد

شكري موصول أيضا إلى كلّ أساتذتي وعلى رأسهم الأستاذ أحمد بوزيان

الذي لم يبخل علينا بمفاتيح هذا البحث

وكل الشكر موصول إلى جميع أصدقائي كُلّ حسب

توجيهه في هذا العمل وعلى رأسهم الصديق الدكتور مصابيح العربي

وكل شكري وإمتناني أيضا إلى كل من ساعدني من قريب ومن بعيد.

لكحل مجدوب

مقدِّمـــة

مقدمة:

تُعد الشّعرية من الموضوعات التّي أسالت الكثير من الحبر منذ عهد أرسطو إلى يومنا هذا، نظرًا لما يحوم حول هذا المفهوم من غموض، والتباس، ومرّت هذه الأخيرة بمراحل متعاقبة في الأدب العربي، ابتداءً بشعرية المعيار وما لها من خصائص، وضوابط، وصولا إلى قصيدة النّثر وما يميزها من خصائص شعرية ممثلةً ذروة الخروج عن لمألوف، فعرف النّقد العربي عامّة والجزائريّ خاصّة حركة واسعة في البحث عن خصائص الشّعرية ومميزاتها في المدونات الأدبية العربية والغربية قديمها وحديثها، فحاول النّقاد الجزائريين تسليط الضّوء على قضايا الشّعرية في النّقد الحديث معتمدين على ما تلقوه من مفاهيم في هذا المجال على نصوص أدبيّة (شعريّة ونثريّة).

ومن بين النّقاد الجزائريين الذّين أسهموا في تطوير الخطاب النّقدي الجزائريّ عبر مسيرته الطويلة نجد النّاقدين "بشير تاوريريت وحسين خمري" في تبنيهِما لهذا الأسلوب الجديد في الكتابة الأدبية الشّعرية والنّثرية من خلال ما شهده هذا الخطاب من تحولات وتغيرات أسهمت في تطور الفكر النّقدي الجزائريّ الحديث، المستقبِل لمفهوم الشّعرية في توارده من السّاحة النّقدية العربية والغربية بوتائر متتالية ومتسارعة، لذا جاء موضوع هذا البحث، "**الشّعرية في المنجز النّقدي الجزائريّ بشير تاوريريت وحسين خمري أنموذجا**" نسعى من خلاله لدراسة تجليّات الشّعرية لدى ثُلة من النّقاد الجزائريين، وتسليط الضّوء أكثر على تجلياتها ومحدداتها عند كلّ من "بشير تاوريريت وحسين خمري" للكشف عن مقوّمات وقضايا الشّعرية في المدونة النّقدية الجزائريّة الحديثة وذلك بهدف تتبع تطورات ومحددات مفهومها عند النّقاد الجزائريين، والبحث عما إذا كانت الشّعرية في الأدب الجزائريّ شعرية ابتداع أم مجرد اِتباع للشّعرية الغربية.

ومن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع ما هو ذاتي وما هو موضوعي، فالذّاتي منها هو الرّغبة في التّزود والإطلاع على أدبنا الجزائريّ ونقده، شعره ونثره، وبالضّبط الوقوف على مكامن جمالية وشعرية إبداعات رواده، والموضوعيّة تتمثل في قلّة الدّراسات التّي تناولت الشّعرية في النّقد الجزائري موضوعا لها حسب اطلاعنا.

ولتحديد معالم إشكالية الموضوع يتوجب علينا طرح بعض الأسئلة المتمثلة كالآتي:

. ماهي تجليات الشّعرية في الأدب العربي عامة وفي إبداعات النّقاد والشعراء الجزائريين خاصة؟.

.كيف كان تصوّر حسين خمري و بشير تاوريريت لمفهوم الشّعرية في إبداعاتهم النقدية؟

للإجابة على هذه الإشكالية قمنا برسم خطّة بحث نوضح بها معطيّات موضوعنا ونرسم بها معالم هذه الأطروحة، فجاءت عبارة عن مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، أما المدخل بعنوان "الشّعرية الأصول وتعدد المفاهيم"، فاقتصرنا فيه على الأصول الفلسفية للشّعرية وأسسها وتعدد مفاهيمها واختلاف النّقاد في ترجمة مصطلحها الوافد من السّاحة النّقدية الغربيّة.

والفصل الأوّل من هذا البحث بعنوان: الشّعرية من الثّابت إلى المتحول، عرجنا في مبحثه الأوّل على الشّعرية العربية القديمة (الشّفوية الجاهلية)، وفي مبحثه الثّاني : شعرية المعيار، أشرنا فيه إلى فضل التّأصيل لمصطلح عمود الشّعر، وفي مبحثه الثّالث بعنوان الصّناعة الشّعرية لدى كل من (ابن سلام الجمحي وابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، والجاحظ، وأبو هلال العسكري)، أما رابع مباحث هذا الفصل فهو شعرية التّجاوز عند شعراء الحداثة في العصر العباسي (بشار بن برد، أبو نواس، أبو تمام)، أما معوقات الشّعرية جاء في خامس مبحث لهذا الفصل، والمبحث الخامس بعنوان شعرية الحداثة، وآخر مباحثه صلة الشعرية بالعلوم الأخرى.

أما الفصل الثّاني وسمناه بعنوان: اتجاهات الشّعرية النّظرية والتّطبيقية في الحقل النّقدي الجزائريّ الحديث، تحت خمسة مباحث، أولها الشّعرية عند "جمال الدّين بن الشّيخ" واستعماله لمصطلح الشّعرية بمفهومه الحديث، أما مفهوم الشّعرية فكان في ثاني مبحث لهذا الفصل لدى "عبد الله العشي" وكيف تطرق إلى خصائص الشّعرية بالتّفصيل في كتابه "أسئلة الشّعرية"، وحاولنا تتبع الشّعرية العربية بين الإتباع و الابتداع عند "عبد الله حمادي" في ثالث مبحث من الفصل نفسه، أما مبحث من شعرية القص إلى شعرية الالتفات عند "عبد القادر فيدوح" جاء كرابع مبحث، وختام مباحث هذا الفصل، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي والنّص القرآني عند "حبيب مونسي".

وأخيرا الفصل الثّالث: تجليّات الشّعرية في التجربة النقدية لدى (بشير تاوريريت وحسين خمري)، ويحتوي هو أيضا على سبعة مباحث أولها بعنوان: الشعرية في الدرس النقدي عند "بشير تاوريريت"، تطرقنا فيه للخطوط الكبرى لقضاياه النقدية، عبر مقالاته ودراساته في منصة ASJP

وبخصوص تجليات الحداثة وقداسة الشعرية في كتاب (رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين)، جاء في ثاني مبحث لهذا الفصل، يعرض فيه مفهوم الشعرية عند شعراء الحداثة، ثم مبحث ثالث بعنوان الكون الشعري في كتابه (الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق نظرية الشعر).كما جاء المبحث الرابع بعنوان: شعرية الحضور والغياب لدى "حسين خمري"، وخامس مباحث هذا الفصل تمثل في التجربة النقدية للناقد "حسين خمري" من خلال كتابه (الظاهرة الشعرية ـ الحضور والغياب) الذي يقوم فيه بمساءلة الظاهرة الشعرية في حضورها وغيابها بطرح سؤاله الملح، من أين نبدأ؟ ، وعنونا المبحث السادس ب: الشعرية وكتاب (نظرية النص من بنية المبنى إلى سيميائية الدال)، وآخر مباحث هذا الفصل بعنوان: منعطف الشعرية عند "بشير تاوريريت" ونقد النقد عند "حسين خمري" دراسة مقارنة.

ولكي تستقيم فصول هذا البحث ومباحثه اِتبعنا المنهج الوصفيّ التحليلي الذّي وقفنا به على أنواع الشّعريات وقضاياها عند أبرز النّقاد الجزائريين والوقوف على بعض النّصوص الشّعرية والنّثرية، لاستظهار جماليتها وشعريتها.

كما توجد بعض الدّراسات السّابقة التّي تتقاطع مع موضوعنا في رصد مفاهيم وقضايا الشّعرية ومحدداتها في النّقد الجزائريّ مثل:

1) محمّد عماري: الشّعرية في الكتابات النّقدية الجزائريّة المعاصرة، أطروحة دكتوراه، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، 2020-2021.

3)غنية بوساحية: تلقي الشّعرية في الخطاب النّقدي العربيّ المعاصر ـ بين النّظرية والتّطبيق ـ أطروحة دكتوراه، جامعة العربي التّبسيّ، تبسة، الجزائر، 2018-2019.

أما أهمّ المصادر والمراجع التّي اعتمدناها بحسب متطلبات هذا البحث نجد: ـ حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية ـ أدونيس، الشّعرية العربية ـ جمال الدّين بن الشّيخ، الشّعرية العربية ـ عبد الله

العشي، أسئلة الشّعرية بحث في آليات الإبداع الشّعري ـ عبد الله حمادي، الشّعرية العربية بين الإتباع والابتداع ـ عبد القادر فيدوح، شعرية القصّ ـ حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، والمشهد السّردي في القرآن الكريم قراءة في قصّة سيّدنا يوسف، وبعض المصادر التي تصُبُّ في البحث لكل من الناقدين بشير تاوريريت: (رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، وكتاب الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية لبشير تاوريريت)، وكتب حسين خمري (الظاهرة الشعرية ـ الحضور والغياب ـ، وكتاب بنية الخطاب الأدبي، وكتاب نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال).

كلّ عمل جادٍ لا يخلو من عقبات وصعوبات تعترض طريقه، ومن الصّعوبات التّي واجهتنا في بحثنا هذا، تشعب موضوع الشّعرية وتعدد وجهات النّظر حوله في تحديد معالمه، ، صعوبة الحصول على بعض المراجع التّي لها علاقة مباشرة ببحثنا بالخصوص المراجع التّي تأخذ من الشّعرية في النّقد الجزائريّ موضوعا لها.

ختاما نحمد لله عزّ وجلّ صاحب المنّ والعطاء، الذّي أخرجنا من ظلمات الجهل إلى نور العلم وفضلنا به على كثير من عباده، ومن لم يشكر النّاس لم يشكر الله، فالشّكر الجزيل للأستاذة المشرفة "بوقاسمية سمية" التّي تكبدت عناء ومشقة النّصح والتّوجيه والتقويم، وأتوجه بالشّكر أيضا لكلّ من ساندنا ومدّ يد العون لنا في بحثنا هذا من قريب أو من بعيد، دون أن أنسى شكري وامتناني لأعضاء لجنة المناقشة الذّين تحملوا قراءة بحثي وتوجيهي ومناقشتهم لي إيّاهُ.

الله وليّ التّوفيق، وصلِّ اللّهم وبارك على سيّدنا وحبيبنا محمّد وعلى آله وصحبه أجمعين إلى يوم الدّين.

الطالـب: لكحل مجدوب

عين تموشنت: في:2024/05/18

مدخـــل:

الشعرية الأصول

وتعدد المفاهيم

1-الأصول الفلسفية للشعرية:

1-1-الأصول الفلسفية الغربية للشعرية:

الباحث في أصول الشعرية والكاشفُ عن أبعادها يجد مفهومها يلوح واضحاً في الفكر الفلسفي اليوناني الذي مهد السبيل لمن جاؤوا بعدهم من المشتغلين والباحثين في هذا الباب باعتبارهم أول من بادر بالبحث عن مفهوم الشعرية عبر مراحل متتالية بدءً ب"هميروس"، و"هيراقليطس" و"أفلاطون" وصولاً إلى "أرسطو" الذي حمل لواءها، وإن لم يتطرقوا إليها بالمصطلح ذاته، فعبروا عنها بتعبيرات مختلفة "كالرائع والجميل والمتناسق، وهي ألفاظ تشير إلى المحسوس والواقعي."[1]

فهي كغيرها من المناهج والمفاهيم والمصطلحات التي نشأت في أحضان الفلسفة اليونانية، إذ تعددت مفاهيم الشعرية كلٌ حسب توجهه، وفكره الفلسفي والإيديولوجي، بحيث لم يُحصر هذا المفهوم فنجد "معيار الشعرية عند "هوميروس" يقوم على أساس الصفات الجمالية التي تطبعها شخصيات الحكاية، وعلى المفارقة الضدية التي تسعى إلى اكتشاف الجانب الجمالي في النص الشعري عند "هيراقليطس" وعلى أساس المثل عند "سقراط"".[2]

1-أمّا مع "أفلاطون" (347-428 ق.م) فقط ارتبط مفهومها بالمحاكاة Limitation كون يجب على الشاعر أن يحاكي حقائق الأشياء، وهذه الحقائق لا توجد إلاّ في عالم المثل، هذا حسب التقسيم الذي ذهب إليه "أفلاطون" فقسم العالم إلى ثلاثة مستويات في ضوء فلسفته المثالية، إلى عالم مثالي كامل من صنع الآلهة يتضمن كلّ الحقائق المطلقة ـ خير مطلق جمال مطلق حق مطلق ـ هذه المطلقات لا يمكن لمسها في الواقع فهي غيبية ميتافيزيقية وهي مفاهيم صافية نقية، أما العالم الثاني: هو عالم المحسوسات، هذا العالم الطبيعي الفيزيقي هو عالم الموجودات فهو مجرّد، والذي هو ظل أو صورة منقولة عن العالم الأول بكل ما يحتويه من أشياء وأشجار وأدب ولغة، صورة مشوهة ومزيفة عن

[1] خليل موسى: جماليات الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، د.ط، 2008، ص 31.
[2] المرجع نفسه، ص 33.

عالم المثُل الأول الذي خلقه الله، وبتعبير آخر: "إن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل"[1].

لذا نجد أفلاطون ينظر للواقع الذي هو في نظره مزيف نظرة لا تختلف عن نظرته للشعر كون هذا الأخير تزييف من الدرجة الثانية والمحاكاة عنده تدلّ على: "علاقة ثابتة بين الشيء الموجود ونموذجه والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسنا أو سيئا، حقيقيا أو ظاهراً، فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجمل تكون المحاكاة إذن دالة على خصائص الموجود، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص، واللغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المعقول أو عالم المثل في عالم الحسّ، وأداة لذلك التأثير"[2]. إذن فالمحاكاة عنده تقتضي المطابقة، أي لا يحقُّ للشاعر إحداث أي تغيير عن ما يعبّر عنه سواء بالزيادة أو بالنقصان.

ولما كان "أفلاطون" يناشد العقل ويبتعد عن العواطف باعتباره فيلسوف مثالي جعله هذا يقصي الشعر والشعراء من جمهوريته خاصة ذلك الشعر الذي يتلاعب بالعواطف، "ويؤجج الناس ويلهب أحاسيسهم وبهذا يبعدهم عن استخدام العقل ويجعلهم عرضة استسلام للعواطف"[3].

من خلال ما سبق يرى "أفلاطون" "أن الشعر الذي لا يحاكي الحقيقة والأخلاق تزوير لهما، وهو تخييل وعقل صاحبه معطل ولذلك لا يتحمل تبعاته، وهو لا يعني ما يقول، ولذلك إن هؤلاء الشعراء جهلة ولا يمتلكون الحكمة لهيمنة الإلهام وتدفقه على عقولهم المعطلة"[4].

ربط "أفلاطون" قيمة الشعر بالجانب الأخلاقي متناسياً ومقصيا الجانب الإبداعي للشعر والقيمة الفنية له، كونه ركّز على الجانب العقلي في التّفريق بين الفلسفة والشّعر كون الأولى تعتمد على الحكمة وتجعل من العقل معياراً لها، أمّا الثاني فيجعل من المفارقة أساساً لها من خلال الإنزياحات عن المعاجم اللغوية وتعدد دلالاته وبعده عن الموضوعية، فهو يناشد النّفس والهوى وكثيرا ما ينزاح عن القاعدة والمعيار.

---

[1] شكري عبد العزيز: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د.ط، ص 18-19.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، النهضة مصر للطباعة والتوزيع، د.ط، 2004، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص 25.

[4] خليل موسى: جماليات الشعرية، ص 36.

ومن هذا كلّه نخلص إلى أن "أفلاطون" قد كان مجحفا في حكمه على الشعر والشعراء لأنه أراد من الشاعر أن يرجح عقله على عواطفه في كتابة الشعر، ولو فعل الشاعر ذلك لأصبح الشعر صناعة لا إلهاماً، ويصبح قوله بذلك فلسفة لا شعراً.

ومع ذلك كلّه ف"أفلاطون" لا يرفض الشعر كلّه، فالشعر الذي يتناسب والأساس الأخلاقي يمكن تعليمه للنشىء بعد أن يقره القضاء وحراس القانون في الجمهورية، وبعد كلّ هذه القيود التي وضعها "أفلاطون" على الشعر والشعراء كان الخلاص مع تلميذه "أرسطو" الذي لم يتبنى أفكار فيما تعلق بمفهوم المحاكاة، ويعتبر "أرسطو" من حمل لواء الشعرية من خلال مؤلفه (فن الشعر) الذي يعتبر مرجعا ثمينا لمن جاء بعده من الباحثين الأوربيين والعرب، ولا يزال منطلقا للعديد من الباحثين والناقدين كمصدر لبحوثهم ودراساتهم، قد يكون لذات الشاعر أثر في هذا التصوير، كما اختلفت نظرته للشعر والشعراء عن نظرة أستاذه الذي حدد مفهوم الشعرية في معيار الصدق والأخلاق وجعل من مهمة الشاعر التصوير الحرفي والمطابق للواقع دون أن يكون لذات الشاعر أثر في هذا التصوير، في حين نجد "أرسطو" قد ضمن مفهوم الشعرية في عناصر متشاكلة، هذه العناصر التي تشكل الشعرية: "المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير والنشيد وتحديده للأنواع الأدبية (التراجيديا والكوميديا)"[1].

1-3-أسس الشعرية في كتاب (فن الشعر)

***المحاكاة:** فالمحاكاة عنده ليست وصفا أو ذكرا أو تعداد للأحداث الواقعية المطابقة للحقيقة بقدر ما هي حالة إبداعية خاضعة لذات الشاعر، وإذا اعتبرنا المحاكاة هي أساس الشعرية في الفكر الأرسطي نجده لا يخرجها عن ثلاثة أطر حيث يقول: "لما كان الشاعر محاكيا شأنه شأن الرسام وكلّ فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاثة: فهو يصور الأشياء إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون"[2]، ففي الحالة الأولى يراعي الشاعر في تصويره للواقع حتى يصل إلى كشف مبتغاه من وراء هذا التصوير، أما

[1] مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2010، ص 10.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر وتح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1945، ص 71-72.

في الحالة الثانية يصور الشاعر الأشياء والأشخاص من خلال وجهة نظر الناس وما يعتقدونه كتصوير الأبطال والملاحم والمعجزات، أما الحالة الثالثة يتجاوز فيها الشاعر واقعه الراهن وحدوده وقيوده إلى الإطلاع على المستقبل البعيد من خلال رؤيا استشرافية يمارس من خلالها المبدع محاكاته وتصويره للأشخاص والواقع كما ينبغي عليه أن يكون، هذه الرؤيا المتحررة لمفهوم المحاكاة الأرسطية التي تمنح للمبدع الحرية في تصويره للواقع من خلال وجهة نظره، إذ يمنحها السلطة في الزيادة على الطبيعة والتعديل فيها وتجميلها كونها ناقصة وهي مشوهة بعد أن يصورها الشاعر كما قال "أفلاطون"، لكنها هي كذلك قبل أن يجمّلها الشاعر من خلال رؤيته الاستشرافية.

فالطبيعة خرساء ما لم ينطقها الشاعر والجمال موجود في الطبيعة، لكن التصوير الفني لهذا الجمال هو أجمل، ويركز أرسطو في هذا الصدد على محاكاة الأفعال والانفعالات من خلال ما يجسد في المأساة والملهاة وذلك بفعل ما تحدثه في نفس المتلقي من أثر نفسي الذي يعمد على تطهير نفس المتلقي "بواسطة الحكاية والتي تثير الرحمة والخوف فيؤدي إلى التطهير"[1]، والشعرية هي الجسر الرابط بين المأساة التي تحاكي الأبطال والملهاة التي تحاكي الأرذال من الناس من خلال الجانب الهزلي.

يعدّ الشعر التمثيلي القيمة الجمالية التي تمنح الشخصيات الحرية المطلقة في التعبير عن النفس دون فرض الرقابة والسلطة عليها من المؤلف، لأن الشعرية في الفكر الأرسطي تقوم على كشف الحرية، "إذ ينبغي على الشاعر ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا"[2].

فإذا تكلم الشاعر فهو يحدّ من حريته الشخصية، إذاً هذه الشخصية مجرد ناقل للأحداث والأشياء الموجودة في الواقع، وهذا ما يقتل فيها روح الإبداع وينافي مبدأ المحاكاة.

ويوثق "أرسطو" في كتابه (فن الشعر) أن الشعر لا يخلو من المحاكاة والوزن والإيقاع بقوله: "كلما كانت غريزة المحاكاة طبيعة فينا شأنها شأن اللحن والإيقاع، كان أكبر الناس حظا من هذه

---

[1] ينظر، عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص26.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 69.

المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا، ومن ارتجالهم وُلد الشعر"[1]، ويقول في موضع آخر: "الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن، والواقع أن من ينظم في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعراً، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين "هوميروس" و "انباذوقليس" إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما شاعراً، والآخر طبيعيا أولى منهاشاعراً"[2]، فيرى أنه ما يزيد الشعر جمالا ورونقا ويميزه عن باقي الفنون الأخرى هو المحاكاة والإيقاع واللحن، وبذلك يُرجع سبب نشأة الشعر هو غريزة الإنسان بميله بالفطرة إلى اللحن والإيقاع وبذلك ينتج عنه لذة تولد متعة جمالية للسامع، أي أن الشعرية عملية تتأسس على أقوال محاكية للطبيعة تثير اللذة والمتعة.

وميّز "أرسطو" بين صنوف اللغة كالمبتذلة والغريبة والواضحة ولدارجة والنبيلة ويرى أن الشعر يبلغ المكانة العالية عن طريق نظمه بلغة شعرية استعارية جيدة، "وأهم من هذا كله البراعة في الاستعارات لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية، لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشياء"[3].

فالاستعارة عنده جزء من المحاكاة التي اعتبرها غريزة طبيعية في البشر، وقسمها إلى أربعة أقسام: نقل من الجنس إلى النوع، ونقل من النوع إلى الجنس، ونقل من النوع إلى النوع، ونقل بالتناسب، وأقسام أخرى كالاستعارة المركبة والبعيدة والمكثفة، وأفضلها التي تتضمن الإيقاع فتفوق الوزن في تحديد مدى شعرية النصوص.

إذن فالمحاكاة من بين الركائز التي تنبني عليها الشعرية وتعتبر أساس الإبداع عند "أرسطو" في كتابه (فن الشعر) بالمقام الأول، و من المفاهيم الأكثر تناولا في كتابه.

***الحكاية:** يميز "أرسطو" في حسن تأليفه للحكاية إذ أن "الشعراء الناشئون يمهرون في العبارة والأخلاق، قبل أن يقدروا على تركيب الأفعال، كما هو شأن الشعراء الاقدمين"[4].

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر،ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 60.

[3] المصدر نفسه، ص 64.

[4] المصدر نفسه، ص 21.

فالحكاية عنده تركيب الأفعال في النص وترتيب أحداثه وفق عقدة معينة، وبذلك تصبح عبارة عما يمارسه أشخاص الحكاية من علاقات ينسجونها فيما بينهم فتنموا وتتشابك أحداثها فتصبح هذه الأحداث والأفعال عبارة عن حكاية تساهم بشكل كبير في مدى تحديد شعرية النص.

وتتأسس الحكايات عنده على الخوف والرحمة وتنقسم إلى قسمين: "بعضها بسيط والآخر مركب، لأن الأفعال التي تحاكيها الخرافات هي على هذا النحو أيضا، وأقول على الفعل أنه "بسيط" إذا كان محكما وأوحدا بالمعنى الذي حددناه سابقاً، وكان تغير المصير قد حدث دون تحول ولا تعرف، ويكون "مركبا" إذا كان تغير المصير قد تم بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معا"[1]. وبذلك يشير إلى أن اتقان ترتيب الأحداث وحسن تأليفها أساس شعرية الحكاية وأهم شيء فيها.

***التطهير:**

التطهير عند "أرسطو" من الوسائل التي تحقق المشاهد عن طريق التراجيديا التي ينجم عنها الخوف على أبطال الحكاية عن طريق الشفقة والرحمة، فمحاكاة الخير مدعاة إلى تطهير نفس المتلقي أو المشاهد من الشر وتثبيت الخير فيها، "فالخوف والرحمة يمكن أن ينشآ عن المنظر المسرحي، ويمكن أن ينشأ عن ترتيب الأحداث، والأخير أفضل، ومن عمل فحول الشعراء، ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها، وتأخذه الرحمة بصراعها وإن لم يشهدها كما يقع لمن تُروى له قصة أوديفوس"[2].

وبذلك يعتبر التطهير هدف أخلاقي أسمى بالدرجة الأولى عند "أرسطو"، ومنوط بالمتلقي على عكس المحاكاة والحكاية التي هي عمل المؤلف.

قال أفلاطون بالتصوير في المحاكاة واغفل كل الإبداع إلا أن "أرسطو" قد قال بالخيال ونفي ما زعمه أفلاطون عن ربات الشعر وأنّ الشاعر مصدره الإبداع والإلهام الذي يعدُ الخيال الفني أحد أبرز سماته، وساهم "أرسطو" من خلال مبدأ المحاكاة في إرساء منظومة نقدية بارزة في هذا المجال كونها تعتمد على أسس فنية وجمالية أكثر منها فلسفية، وعارض بها أستاذه "أفلاطون" الذي ربط الأدب بالأخلاق

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 29-30.

[2] المصدر نفسه، ص 38.

جاعلاً المحاكاة تصويراً ونقلاً، هذا ما ينفي عن الشعر جماله ورونقه وتصبح القصيدة فيه وثيقة تاريخية أو صورة فوتوغرافية، وعدّ كلّ تعديل تزويراً للوقائع المجسدة في الطبيعة، غير أن "أرسطو" جعلها وسيلة إبداعية تزيد من جمال العمل الأدبي.

2-المفهوم واختلاف الترجمة

2-1-مفهوم الشعرية في المدونة النقدية العربية:

الشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، قديم من حيث امتداده في عمقه التاريخي يعود إلى "أرسطو" وكتابه (فن الشعر)؛ لأنه من أكبر المصطلحات شيوعا في مجال الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة والمعاصرة، فاختلف النقاد في تعريفاتها من ثقافة لأخرى، كل يدلو بدلوه، إلا أن هذه الاختلافات تلتقي في نقطة جوهرية وفكرية أساسية وهي "قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم المستكشف منذ أرسطو حتى الوقت الحاضر"[1]، فإذا تتبعنا مسار التطور التاريخي لمفهوم الشعرية يبدو لنا "أننا نواجه من ــ جهة أولى ــ مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو ــ بارزاً ــ هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاءً، فالجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع)، وقد اتخذت مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو، نظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطجني...، أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشعرية) ذاته مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية التماثل équivalence عند "ياكبسون R.Jakobson"، ونظرية الانزياح déviation عند "جان كوهن J.Cohen"، ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب"[2]، فاختلف النقاد في إعطائها تسمية واحدة فتعددت مسمياتها ما بين (الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعرية، بويطيقا، بويتيك).

---

[1] حسن ناضم: مفاهيم الشعرية، (دراسة مقارنة في الاصول والمنهج)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 5.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

يعرفها الدكتور "رابح بوحوش" قائلاً: "أما نحن فننظر إلى مصطلح (poetics) على أنه مفهوم لساني حديث، يتكون من ثلاث وحدات (poeim): وهي وحدة معجمية، (lexeme): تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، واللاحقة (ic): وهي وحدة مورفولوجية (morpheme) تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي، واللاحقة (s) الدالة على الجمع، هذا المستوى من مستويات التفكيك وجمعها يعطي (علوم الشعر)"[1]، وتجلت الشعرية في تراثنا العربي قديما، إذ نجد أن العرب قديما ميزوا بين اللغة العادية واللغة الشعرية، وهو ما وضحته الأحكام النقدية القديمة، وأكثرهم اهتماما بالشعرية وتناولهم لها في كتاباتهم نجد "ابن سينا" و"ابن رشد" و"الفرابي"، وهذا ماسنتطرق اليه لاحقا، وصولا إلى "حازم القرطاجني" الذي يرى "أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم، أي لفظ اتفق كيفما اتفق نظمه وتضمينه، أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعبر عنه أجزاء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية"[2].

ولم تُعرف الشعرية بالمفهوم الحديث لها في الدراسات النقدية العربية القديمة فاقتصرت على الشعر فقط نظرا للمكانة التي كان يشغلها هذا الأخير في الثقافة العربية القديمة، فكانت تهدف إلى غاية واحدة وهي بلوغ سر الإبداع الشعري، إلى أن أصبحت في الساحة النقدية الحديثة كعلم موضوعه الشعر أو علم للأدب يهتم بالوظيفة الشعرية في النصوص الأدبية بحثا عما يجعل منها شعرية أو أدبية، وتوسع النقاد فيها من حيث المفهوم لتشمل كل أنواع الخطاب الأدبي، "فالشعرية تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية ولم تقتصر الاهتمام على الشعر وحده، وإنما تعدى هذا المفهوم إلى الفنون الأدبية الأخرى"[3].

وبذلك اختلفت الشعرية الحديثة عن القديمة من حيث اتساع المفهوم من جهة، ومن حيث ارتباطها بالشعرية الغربية من جهة ثانية، ووسعت في مجال دراستها لتشمل أنواع الخطاب الأدبي .

---

[1] رابح بوحوش: الشعريات والمناهج اللسانية، مقال، مجلة الموقف الأدبي، ع 414، أكتوبر 2005، دمشق، ص 35.

[2] أبو الحسن حازم القرطجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص 28.

[3] محمد مهدي الشريف: معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 85.

2-2-اختلاف الترجمة:

لتحديد ملامح مصطلح الشعرية poetics في الدراسات النقدية الحديثة، يتوجب علينا المرور بترجماته من طرف النقاد إلى العربية "فيترجم "سعيد علوش" poetics إلى "الشاعرية" ويعطيها المدلولات الآتية:

أ-مصلح يستعمله "تودوروف" كشبه مرادف لعلم نظرية الشعر.

ب-والشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية.

ج-أما "جان كوهن" فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي للشاعرية كعلم موضوعه الشعر.

د-كما تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية"[1].

فهو يحصر مصطلح الشاعرية في الفن الأدبي باعتباره "درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فرادة الحدث الأدبي: أي الأدبية"[2].

أما "عبد الله الغذامي" فترجم المصطلح الغربي poetique إلى مصطلح الشاعرية، فالشعرية عنده هي ذلك "الحدث الإنحرافي الساحر الذي تتحول فيه عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول، فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي المدلول القديم للكلمات التي تحل هي مكانه"[3]، في حين يرى أن لفظة الشاعرية هي كلمة مثخنة بالدلالات اللانهائية التي إذا حلت في الخطاب اللغوي العادي حولته عن مساره العادي الواقعي فتنقل المتلقي من العالم المحسوس إلى العالم التجريدي التخييلي، أي أن الكلمة الشاعرية هي "الكلمة بأثرها لا بمعناها، وهذا ما يحولها من كلمة إلى إشارة"[4]، فالشعرية والشاعرية عنده "تسميتان متغايرتان لنفس القانون القابع وراء ميلاد الحدث الشعري العظيم، إنها بمثابة الوجه والقفا، يتلازمان، الشعرية تعلن في الكلام وتقيه حين تحضر فيه من التلاشي فيما ليس منه (الكلام

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 14.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات العربية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 127.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص 16-17.

[4] المرجع نفسه، ص 95.

العادي)، والشاعرية تكون محجبة في أغوار الشاعر وأسقاعه، تتجلى فتوجده وتحوله إلى "أمير الكلام" يمتلك على اللغة سلطانا"[1].

وينتقد "الغذامي" ترجمة poetics إلى (الشعرية) لأن هذا اللفظ "يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر"[2]، وبالمقابل ينتقد "حسن ناظم" ترجمة "الغذامي" للمصطلح الغربي poetics إلى الشاعرية "فلفظة (الشاعرية) ليس لها المؤهلات الكافية ــ بما هي لفظة فحسب ـ لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، والشاعرية هي ـ في الأخير ــ مشتقة عن (شاعر)، وبالتالي فهي ألصق بالشعر"[3]، أي أن هذا التسويق لا يؤدي مهمته إطلاقاً ويوجه نفس الانتقاد الذي وجهه "الغذامي" إلى ترجمة مصطلح poetics إلى لفظة الشعرية التي تتوجه حسب رأيه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر.

وترجم الدكتور "توفيق حسين بكار" مصطلح poetics إلى الإنشائية في مقدمته لكتاب "حسين الواد" (البنية القصصية في رسالة الغفران)، أما الدكتور "عبد السلام مسدي" فنجده يوظفه في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) تارة باسم الإنشائية، وتارة أخرى باسمه الأصلي "الشعرية"، ويتجلى ذلك في قوله: "هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب... هو الذي فجر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الأخرى، فأما الذي تفجر فهو البويطيقا الجديدة والتي تضيق رؤاها حيناً فتصلح لها عبارة الشعرية وتتسع مجالا واستيعابا أحيانا أخرى، فتحسن ترجمتها بمصطلح الإنشائية"[4]، أما باقي ترجمات هذا المصطلح جاءت في كتاب (مفاهيم الشعرية) ل"حسين ناظم" كالآتي:

"يعرب د."خلدون الشمعة" poetics إلى بويطيقا في كتابه (الشمس والعنقاء) وهذا هو التعريب القديم الذي وضعه "بشر بن متى" في ترجمته لكتاب "أرسطو".

- عرَّب المصطلح poetics إلى "بويتيك" وقد تبنى هذا التعريب "حسين الواد" في كتابه (البنية القصصية في رسالة الغفران).

---

[1] ينظر، عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 258.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 15.

[4] عبد السلام مسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص 25.

- تترجم poetics إلى (نظرية الشعر)، وهذا ما تبناه الدكتور "علي الشرع" في ترجمته لمقدمة كتاب "نورثروب فراي" (تشريح النقد).

- تترجم poetics إلى (فن الشعر)، وقد تبنى هذه الترجمة الدكتور "يوئيل يوسف عزيز" بترجمته لدراسة "إدوارد ستاكيفينج" (فن الشعر البنيوي وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحدث).

- تترجم poetics إلى علم (الأدب)، وقد تبنى هذه الترجمة الدكتور "جابر عصفور" بترجمته لكتاب (عصر البنيوية) لـ: "أديث كروزويل"، و"مجيد الماشطة" في ترجمته لكتاب "ترينس هوكز" (البنيوية وعلم الإشارة)"[1].

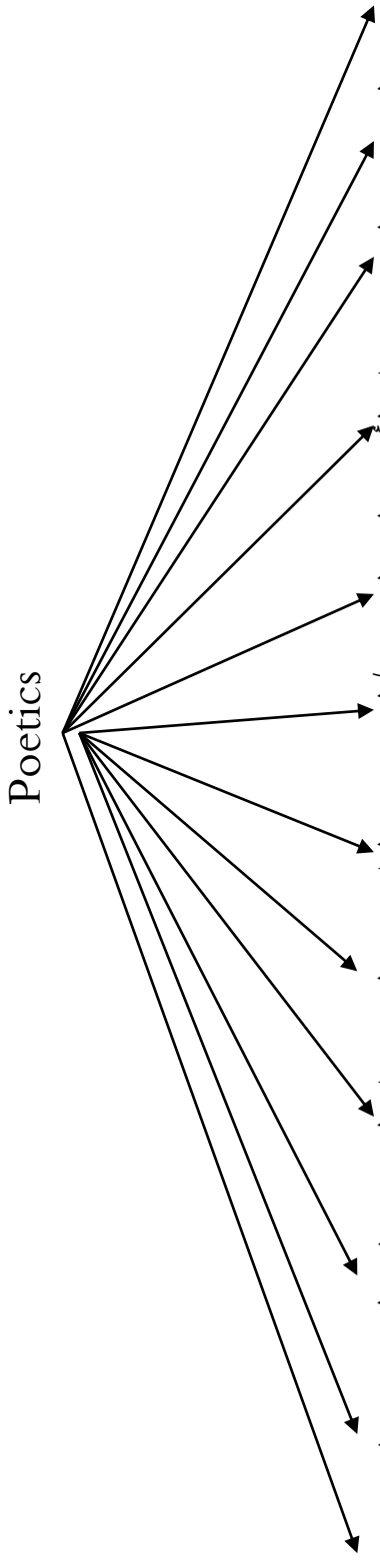
إلا أن هذه الترجمات ساهمت في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، إذ لا مسوغ لاشتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد، ولحل أزمة المصطلح في نقدنا العربي يرى بعض النقاد أن لفظة (الشعرية) هي المقابل المناسب والترجمة الصحيحة للمصطلح الغربي poetics، منهم "محمد الولي" و"محمد العمري" في ترجمتهما كتاب (بنية اللغة الشعرية) ل"جان كوهن"، و"شكري المبخوت" و"رجاء بن سلامة" في ترجمتهما لكتاب (الشعرية) للناقد الغربي "تودوروف"، وترجمة "سامي سويدان" لكتاب (نقد النقد) لنفس الناقد الغربي، في حين يرى "حسن ناظم" "أن لفظة الشعرية مقابلا مناسبا ل poetics من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكا وتعقيدا، وربما تكون وجهة النظر هذه مستندة ـ فقط وببساطة ـ إلى أن لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى"[2].

فوضع مخططا يوضح فيه تعدد ترجمات المصطلح الغربي poetics، والانتشار الواسع لترجمته إلى مصطلح الشعرية.

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 17.



[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص: 18.

ويرى "يوسف اليوسفي" في مؤلفه (الشعر والشعرية) أن هذه الأخيرة ـ الشعرية ــ"لا تتحقق إلا بالفعل في اللغة وإجبارها على التشكل وفق متطلبات الحدث الشعري "كلام مؤلف"، وبالتالي فالشعرية كامنة في الصياغة متولدة عن كيفيات إخراج القول"[1]، فالشعرية عنده كسر للنمط العادي في الكتابة بحيث تقع على الكلام شعرا كان أم نثراً ثم ترقى به إلى الجمالية فيتحول إلى خطاب فني فاتن وساحر فهي "صفة لا ماهية ، الشعرية تلحق بالكلام، تتلبس به فيشرع في الارتقاء إلى ذرى جمالية وتعبيرية ما كان ليطالها"[2].

أما عند "أدونيس" تتجسد الشعرية بالإبداع والابتداع لا بالإتباع والتقليد وتسعى إلى تفجير المألوف العادي؛ أي الخروج باللغة عن معناها العادي، "ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤى أليفة مشتركة.

إن لغة الشعر هي اللغة ـ الإشارة ـ في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح"[3]، ويَنْظم الناقد "أدونيس" إلى كوكبة النقاد الذين لم يقروا بوجود شعرية واحدة فقط، فيرى بأنها "تظل دائماً كلام ضد الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم بأشيائه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد"[4]، وهو بذلك لم يضبط ماهية هذا المصطلح، وعمد إلى تتبع مساره عبر مراحل تطوره من القديم إلى الحديث.

ويظهر مفهوم الشعرية عند "كمال أبو ديب" عند توظيفه لمصطلح الفجوة أو مسافة التوتر فالشعرية "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها"[5].

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1992م، ص 252.

[2] المرجع نفسه، ص 239.

[3] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978م، ص 17.

[4] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص 78.

[5] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، بيروت، ط1، 1978م، ص 14.

وبهذا التعريف يتجاوز "أبو ديب" المفهوم القديم للشعرية مستنداً على عنصرين أساسيين وهما الكلية والعلائقية، الفجوة عنده أساس شعرية العمل الأدبي ويتجلى مفهومه لها عند وصفه للشعرية "بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها، بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"[1].

بذلك نجد أن الشعرية لدى كل من "أدونيس" و"أبو ديب" تقوم على عناصر مختلفة كالخروج عن المألوف والمفاجأة، والعدول بالألفاظ عما وضعت له لخرق أفق توقع المتلقي، أي أن الشعرية الحديثة تهتم بمواصفات الخطاب الفني ولغتها تجاوزية "تختلف عن اللغة القياسية، لأنها تنزاح بطبيعتها عن معيارية اللغة، لأن هدف اللغة الأدبية هو إثارة انفعال لا تقرير وقائع... إنها توسع وتضيق، في ذات الوقت التفاوت بين الرمز والفكرة، بين العلامة والمكتوب، والمكتوب والمعنى المحدد"[2]، وبذلك تعتبر الشعرية على مستوى الإيقاع ، الإطراب وتهيج مشاعر المتلقي، وعلى مستوى اللغة، التمرد على الثابت (المعيار)، والعدول عن القاعدة، وبذلك تم إحداث الوقع الجمالي وتحقيق المتعة الجمالية لدى المتلقي.

ما نتوصل إليه مما سبق يتوضح لنا أن الشعرية العربية وقعت في مطبين الأول يتعلق بالمصطلح أي تعدد الوجوه الاصطلاحية للمفهوم الواحد، وقد دعا "حسن ناظم" إلى توحيد المصطلح والتمسك بأكثرهم تداولاً ألا وهو مصطلح الشعرية لأنها "شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية"[3]، ويؤكد الناقد "يوسف وغليسي" بدوره أن مصطلح الشعرية يمتاز من "بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 21.

[2] عبد الله إبراهيم: التفكيك الأصول والمقولات، دار إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1989م، ص 75.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 17.

التداولي، جعلها تهيمن على ما سواها"[1]، والمطب الثاني يتعلق بالمفهوم أي أن "اختلاف هذا المفهوم باختلاف العمر، فالشعرية تخضع لجهاز عصرنا المعرفي، ولنمط البنية الفكرية والفنية السائدة"[2].

وانطلاقا من هذا الاختلاف المفاهيمي يتساءل الناقد "نبيل سليمان": "أليس الأولى بالمرء أن يتحدث عن شعريات لا عن شعرية، مادام لدينا شعرية النثر، وشعرية التأليف، وشعرية الرؤية، وشعرية القصة، وشعرية أرسطو، وشعرية فاليري وشعرية تودروف"[3]، وبذلك يصعب على الباحث في مفهوم الشعرية العربية الوصول إلى تعريف جامع مانع لها.

3-مفهوم الشعرية في المنجز النقدي الغربي الحديث:

بقيت الشعرية حتى العصر الحديث تابعة بشكل من الأشكال الى شعرية "أرسطو" حيث يعتبر كتابه (فن الشعر) أول كتاب منهجي نظراً لقيمته التاريخية، وكثيرون هم النقاد الذين خاضوا في مفهوم الشعرية عارضين رؤاهم فيه، مؤلفين الكتب التي تشرحه وتوضحه، ولكننا سنكتفي ببعض ممن كانت لهم إسهامات وتأثيرات كبيرة في هذا الموضوع.

"بول فاليري" في فهمه لمصطلح الشعرية ينقسم إلى قسمين: فهمه الأول لها يرى أنها مرتبطة بالاستعمال العام، أما الثاني فيكتشف بالعودة إلى المعنى الاشتقاقي للشعرية أنها مفهوم بسيط للفعل (poeinn) قائلا: "يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[4]، وبذلك ربط الشعرية بالإبداع الأدبي عامة (شعراً ونثراً) متجاوزاً المعنى الضيق لها.

ومن هنا جاءت المحاولات الجادة للتنظير للأدب في الغرب على يد الشكلانيين الروس.

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح (في الخطاب النقدي العربي الجديد)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص 287.

[2] نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997م، ص 308.

[3] نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط4، 2018، ص137

[4] عثماني ميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء،المغرب ،ط1، 1991م، ص 10.

***تودوروف:** استلهم "تودوروف" مفهومه للشعرية من تعريف "فاليري" لها، الذي يراها بأنها متعلقة بالخطاب الأدبي شعره ونثره، ويرى في شعرية "أرسطو" اللبنة الأساس لبناء صرح الشعرية الحديثة قائلا: "إنّ مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم نحو ألف وخمسمائة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب، وشبهها بأنها تشبه إنساناً خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب"[1].

وينطلق في كتابه (الشعرية) من أسئلة جوهرية تمثلت كالآتي:

1-ماهو الأدب؟ و"ذلك بالنظر إلى الأدب كوحدة داخلية ونظرية، أو بتحديد التقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي والأجناس الأخرى.

2-ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي."[2]

وبذلك يرى في السؤال الأول أنه "أول سؤال جوهري يُطرح على شعرية داخلية؛ أي تهتم بالخصائص البنيوية المجردة لهذا النشاط القولي القديم"[3]، فشعريته تسعى إلى اكتشاف مضمرات النص والانفتاح على خارجه، فهي "لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية ولا يهمها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي: الخطاب الأدبي، لاعتباره حضوراً زمنيا ولا حتى فضائيا"[4]، أي أن الشعرية عنده تركز على جوهر العمل الإبداعي بعيدا عن المؤثرات الخارجية التي تحدد كينونته، و"ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[5].

---

[1] ينظر، عثماني ميلود: شعرية تودوروف، ص 08.

[2] المرجع نفسه، ص 05.

[3] تيزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص 23.

[4] عثماني ميلود: المرجع السابق، ص 16.

[5] تيزفيتان تودوروف: المرجع السابق ص 12.

وبذلك تقوم شعريته على استشراف المستقبل والاشتغال على خصائص الخطاب الأدبي لاستنباط قوانينه الداخلية، ويميز "تودوروف" بين نوعين من الخطابات، الخطاب الشفاف والخطاب المثخن، قائلا: "يوجد قطبان اثنان داخل الوعي الإنساني للكلام: الخطاب الشفاف والخطاب الثخن (opaque) وسيكون الخطاب الشفاف هو الذي يترك الدلالة مرئية ولكنه هو ذاته غير محسوس، فهو كلام لا يصلح إلا أن يفهم، وفي مقابله هناك الخطاب الثخن المكسو جيدا برسوم وصور، لا يجعل ما خلفه مرئيا وسيكون بذلك كاملا لا يحيل على أي واقع، مكتفيا بذاته"[1]، وبذلك يميز بين الخطاب الأدبي الشفاف الذي لا يحتاج فيه المتلقي إلى تفسير وتأويل للوصول إلى معناه، والخطاب المثخن بالمعاني والدلالات التي تزيد من شعريته، وتفتحه ويتطلب من المتلقي بذل جهد للوصول إلى معانيه وفك شفراته.

***رومان جاكبسون:**

له عدة مؤلفات في الشعرية منها: (قضايا الشعرية) وكتاب (الوظيفة الشعرية) الذي يحدد فيه مفهوم الشعرية انطلاقا من "الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف الذي يفصل فن اللغة بالفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية"[2]، أي البحث عن الخصائص والمميزات التي تُكسب الأثر الفني جمالية، حيث شخص "جاكبسون" ستة نقاط محورية في نظرية الاتصال التي يتم بها الخطاب ويرقى الكلام العادي إلى عملا فنيا إبداعيا وهي كالآتي:

فا"لقول يحدث من (مرسل) يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه)، ولكي يكون ذلك عملياً يحتاج إلى ثلاثة نقاط أخرى هي:

1-السياق: وهي المرجع الذي يُحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظياً.

[1] عثماني ميلود: شعرية تودوروف، ص 22.

[2] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص 24.

2- الشفرة: وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة، ولابد لهذه الشفرة أن تكون متقاربة بين المرسل والمرسل إليه.

3- وسيلة اتصال: حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقي لتمكنها من الدخول والبقاء في الاتصال"[1].

ويوضح ذلك بالمخطط الآتي:

وحتى تكتمل العملية التواصلية واعتماداً إلى هذه العناصر الستة صاغ ثلاث وظائف للغة زيادة على الوظائف الثلاثة التي جاء بها "بوهلر" قبله ويوضح ذلك في قوله: "إن النموذج التقليدي للغة: كما أوضحه على وجه الخصوص "بوهلر buhler" يقتصر على ثلاث وظائف: انفعالية وإفهامية ومرجعية... وانطلاقا من هذا النموذج الثلاثي، أمكننا مسبقا أن نستدل بسهولة على بعض الوظائف اللسانية الإضافية"[2].

والمخطط الأتي يوضح هذه الوظائف وارتباطها بعوامل التواصل الستة السابقة لتكتمل العملية التواصلية:

1-الوظيفة المرجعية ← سياق

2-الوظيفة الانفعالية ← مرسل

3-الوظيفة الشعرية ← رسالة

4-الوظيفة الانتباهية ← اتصال (قناة)

5-الوظيفة ما وراء لغوية ← شفرة

6-الوظيفة الإفهامية ← مرسل إليه

[1] ينظر، رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص

[2] المصدر نفسه، ص 30.

وأعطى "جاكبسون" عناية واهتمام خاص بالوظيفة الشعرية وربط بين الشعرية واللسانيات، ويتجلى ذلك في قوله: "إن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة"[1]، وتعتبر هذه الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى (الوظيفة الشعرية)، وظيفة محورية في الخطاب الأدبي بدونها تدخل اللغة في مرحلة الجفاف والسكونية، إذ نجد أن "جاكسبون" ركز عن ما في الأثر الأدبي من خاصية أدبية أي أدبية الأدب، ووسع في مجال الشعرية لأن "الدراسة الألسنية للوظيفة الشعرية يجب أن تتعدى نطاق الشعر"[2] لتشمل كافة أنواع الخطاب الأدبي شعره ونثره وبذلك يوافق رأي "بول فاليري" و"تودوروف" في مفهومهما للشعرية.

***جون كوهن:**

يربط "كوهن" مفهومه للشعرية بالشعر قائلاً: "الشعرية علم موضوعه الشعر"[3]، فترتبط نظرية الشعرية وينحصر مجال بحثها في الشعر على غرار النثر، وتشترك شعريته مع اللسانيات من حيث المنهج والاهتمام بالجانب اللغوي وحده، فهي (الشعرية) عنده "كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعاً لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"[4]، وتقوم شعريته على تفسير اللغة باللغة معتمدة على مبدأ المحايثة كاللسانيات، غير أن "كوهن" يرى أن "الشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي"[5]، ويعتبر (الانزياح) الركيزة الأساسية التي تنبني عليها الشعرية فهو ذو طابع شمولي يمس كل مكونات النص الشعري لتتحول لغته بذلك إلى الانحراف عن القاعدة مما يجعل منها لغة مزاجة متسمة بالغموض (أي عدول ألفاظها عما وضعت له) وذلك من شأنه أن يضفي عليها صفة الشاعرية.

---

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 35.

[2] ا المصدر نفسه، ص 75.

[3] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص 09.

[4] المصدر نفسه، ص 40.

[5] ا المصدر نفسه، ص 40.

ويقوم الانزياح عنده على "ثلاث مستويات كبرى: المستوى التركيبي، الصوتي، والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين"[1]، وميز عن طريق هذه المستويات بين النثر لخلوه من الانزياح، والشعر الذي يتصف بتعدد الدلالة والتجانس الصوتي، فيتبنى قول "بول فاليري" "قد يجوز القول بأنه قصد أن الشعر الذي يجب أن يتميز جذريا عن النثر بالشكل الصوتي والموسيقي، يتميز عنه كذلك بشكل المعنى"[2]، ويظهر ذلك جليا في مؤشرات الشعرية التي أوردها في كتابه (النظرية الشعرية) عن طريق الجدول الآتي:[3]

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

يوضح هذا الجدول خلو النثر التام من عناصر الشعرية على عكس الشعر التام الذي تجتمع فيه كامل العناصر الناجمة عن الانزياح التي من شأنها أن ترقى به إلى مصاف الشاعرية، لذلك نجد الشعرية عند "كوهن" تقتصر بالدرجة الأولى على مبدأ الانزياح.

فلغة النثر عنده لغة مفهومة تصورية عقلية، ثابتة المعجم، مطابقة الدلالة سكونية المدلول، سطحية الكلمات، أما لغة الشعر فهي عاطفية تأثيرية وجدانية، إيحائية الدلالة حركية المعجم، كلماته (الشعر) تأثيرية متحركة مثخنة بالدلالات المجازية.

[1] بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص 71.

[2] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 37.

[3] جون كوهن: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، 2000، ص 32.

وبذلك نجد أن النظرية الشعرية عند "كوهن" ترتكز على الشعر دون النثر، وذلك لأنه (الشعر) يحتوي على السمات الأسلوبية المولدة للشعرية، وتقتصر شعريته أيضا بالدرجة الأولى على مبدأ الانزياح.

وهذا الاختلاف الطفيف في الرؤى حول مفهوم الشعرية عند كل من "تودوروف" و"جاكسبون" و"كوهن" ليس اختلافا جوهريا في المفهوم بقدر ما هو اختلاف في وجهات النظر إلا أن شعرياتهم تبقى خاضعة لمرجعية جوهرية وأساسية ألا وهي الخطاب الأدبي كظاهرة لغوية.

الفصـــل الأول:

الشعرية من الثابت إلى المتحول

مرت الشعرية العربية بتحولات كبيرة منذ العصر الجاهلي إلى عصرنا الحاضر، ومن بين التحولات الكبرى التي مرت بها ما كشفه لنا الناقد العربي "أدونيس" عن أربعة تحولات مهمة في مسيرتها، ابتداء بالشفوية الجاهلية التي تميز بها شعرنا القديم، ثم تحوُل هذه الشعرية الشفوية إلى شعرية تعتمد على الكتابة كأساس أولي بمجيء القرآن بطابعه التشريعي والكتابي، ثم بعد ذلك ارتبطت بالفكر العربي وعلاقته بالنقد وعلوم اللغة في العصر العباسي، مرورًا بالدرس الفلسفي الإسلامي عند كل من ابن سينا والفارابي وابن رشد، لتتجاوز بعد ذلك المعهود والمألوف من شعرية الصناعة إلى التجاوز والتعدد في علاقتها بالحداثة .

المبحث الأول: الشّعريّة العربيّة القديمة

1 . الشّفوية الجاهليّة:

يعدّ الشّعر منذ القِدم إلى يوم النّاس هذا نبراس حياة العربيّ وهويته الأوّلى، وشغل المكانة المرموقة في حياته كونه الفن المهيمن على الفنون الأدبيّة في تلك الحقبة، فتمسكوا به وأنزلوه المكانة العالية بينهم، حتّى قيل (لا تدع العرب الشّعر حتّى تدع الإبل الحنين)، فأصبح الشّاعر إنسان غير عادي، ولكلّ شاعر شيطان يوحي له بقول الشّعر، فتفاخر الشّعراء فيما بينهم حول من شيطانه ذكر ومن شيطانه أنثى، وأجازت لهم العرب ما لا يجوز لغيرهم، وتوجتهم بلقب أمراء الكلام، وفي ذلك يقول"الخليل بن أحمد الفراهيدي" :" الشّعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللّفظ وتعقيدهم ... فيحتج بهم ولا يحتج عليهم"[1].

وبذلك أُعتُبِر الشّعر ديوان العرب الذّي يحفظ تاريخهم وأنسابهم وأعراضهم وتقاليدهم، فالتزم الشّاعر الجاهلي بالوقوف على الأطلال وذكر الرّاحلة والصّيد فتعددت مواضيعه ما بين المدح والفخر والهجاء ورثاء بقايا الدّيار وحسن الاختتام بالحكم أو الأمثال في قالب شعري.

وبذلك نجد أنّ المواضيع التّي تناولها الشّاعر الجاهلي في هذه الفترة لم تخرج عن الحيز أو المحيط الخارجي الذّي يعيش فيه، وعن عواطفه وأحاسيسه التّي حصرت شعره في مواضيع معينة ومحددة دون أخرى، فلم يجد لإبداعه الشّعري أحسن من الطّلل والغزل بوابة لولوج مواضيعه وعلى

[1] عزّ الدّين المناصرة: علم الشّعريات، دار مجد لاوي، عمان، الأردن ط 1 ،2007، ص 51.

هذا الأساس اعتبرت المقدمة الطّلليّة والغزليّة معيار للشعر في تقدير جيّده من رديئة، ودليل ذلك أنّ القارئ للمعلقات يجد أنّها في مجملها تفتتح بمقدمة طلليه أو غزليّة.

وارتبط الشّعر في هذه الفترة أيضا بالشّفويّة فكان يلقى على مسامع النّاس ووصل إلينا عبر الرّواية و التّدوين "ارتبطت كذلك الشّعريّة والشّفويّة الجاهليّة بالحركات الجسديّة التّي يقوم بها المنشد للشّعر، فهي تتحقق في الشّفويّة لقاء بين فعل الصّوت وفعل الجسد، فعل الكلمة وفعل الحركة، لذلك خاطب الفرزدق الشّاعر عباد العنبري قائلا:" إنشاءك يزين الشّعر في فهمي""[1]، فكان للمشافهة آنذاك دور كبير لإيصال المعنى في أبلغ صورة يريدها الشّاعر عن طريق الإنشاد وحركة اليدين وملامح الوجه أثناء ارتجاله وهو يلقي شعره، فكان إلقاء الشّعر بمثابة الإنشاد على نغمات موسيقية تدخل في نفس البشرية المضطربة فتثير فيها الحسّ الذّوقي، ومن بين "الشعراء الذين عُرفوا بإجادة الإنشاد في الجاهلية الأعشى... وقد سمي بصناجة العرب... وقيل سمي بذلك لأنّه كان يطرب إطراب العرب أو لأنه كان يتغنى بشعره، أو لأنّ العرب غنَّت كثيرا في شعره"[2].

فكان للإنشاد في الجاهلية تقاليد خاصّة استمرت حتّى العصور اللاحقة فمن الشّعراء من ينشد شعره قائما ومنهم من ينشده جالسا "وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كلّه كالخنساء التّي كانت فيما يروى، (تهتز... وتنظر في أعطافها) ... وكان البعض الآخر من الشّعراء حيث ينشد شعره يلبس ثيابا جميلة مختلفة عن ثيابه العادية، وكأن الإنشاد احتفال ـ عرس أو عيد"[3].

فولى الشّاعر أهمية كبرى للسامع باعتبار الشّعر سماعي في شعرية العصر الجاهلي وحرص على تجويد شعره بجذب السّامع والتّأثير عليه وإشراكه في تجربته التّي يتداخل فيها ما هو ذاتي وما هو جماعي من خلال تصوير طبيعة الحياة الجاهلية فحفظها وتفشتها ذاكرته فإذا ما رحل وعاودته الذّكرى، وقف واستوقف وبكى واستبكى، وكان الوقوف على الأطلال والدِمن بمثابة الوسيلة التي يعبر بها عن عواطفه ومشاعره وكانت "فرصة أتاحتها التّقاليد الفنيّة الموروثة ليتخفف فيها الشّعراء

[1]. أدونيس: الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 6، 2011، ص12.

[2]. المرجع نفسه، ص 13.

[3]ينظر، المرجع نفسه، ص 15.

من التزامات القبيلة ويفرغوا للتعبير عن ذواتهم وشخصياتهم"[1]، فعبروا عن آلامهم وآمالهم ومعاناتهم بكلّ صدق ووفاء، فوجدت المقدمات الطّللية بامتيازها أبرز المقدمات شيوعا في الشّعر الجاهلي "هوى شديد في نفوس الشّعراء الجاهليين لارتباطها ببيئتهم المادية، وطبيعة حياتهم الاجتماعية"[2].

ارتبطت شعرية الشّعر الجاهلي وعبقرية الشّاعر في هذه الفترة أيضا بالغيبيات وعالم الجن والشّياطين، فزعموا أنّه من أراد تعلم قول الشّعر والإجادة فيه عليه بالتوجه إلى واد عبقر وعَدُوه ضربا من السّحر والكهانة الذّي لا يتأتى إلاّ لقلة محظوظين لا يمتلكون مفاتيح سحرية ومن بين أسماء شياطين شعراء الجاهليّة يذكر صاحب كتاب" تاريخ آداب العرب" "قالوا إن لاقظ بن لاحظ هو صاحب امرئ القيس، وهبيد صاحب عبيد بن الأبرص وبشير بن أبي حازم، وهاذر بن ماهر صاحب زياد الذّبياني وهو أشعر الجن وأظنهم بشعره ... وذكر جرير أنّه يلقي عليه الشّعر مكتمل من الشّياطين، والفرزدق يقول أنّ لسانه لسان أشعر خلق الله شيطانا ... وقالوا إنّ رجلا أتى الفرزدق فقال: إنّي قلت شعرا فانظُره، فقال أنشد، فقال:

وَفِيْهِمْ عُمَرُ المَحْمُودُ نَائِلُه كَأَنَّمَا رَأْسَهُ طِينُ الخَوَاتِمُ

فضحك الفرزدق ثمّ قال: يا ابن أخي إنّ للشّعر شيطانين يدعى أحدهما الهوبر والآخر الهوجل، فمن انفرد به الهوبر جاد شعره وصح كلامه، ومن انفرد به الهوجل فسد شعره، وإنّهمااجتمعا لك في هذا البيت"[3].

استعانوا بهذه القوى النّفسية لأنّهم يرون في الشّعر تفاعلا روحيا تمتزج فيه روح الشّاعر بروح أخرى من عالم الغيب تحدث في نفس الشّاعر حالة خاصّة طارئة يشعر بها في موضع دون آخر وفي وقت خاص، فهم "فوق أن يُعَدّوا من النّاس ودون أن يحسبوا من الجن، فإذا جاء أحدهم بالقصيدة البارعة، ورمى بالكلمة النّافذة، خرب قلبه أنّها من هناك، وأنّه إنّما يؤدها عن لسان قائلها، فيكون

[1] يوسف خلف: دراسات في الشّعر الجاهلي، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، د ط، 1981، ص 123.

[2] المرجع نفسه، ص 123.

[3] ينظر: مصطفى صادق الرّافعي: تاريخ آداب العرب، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ،2000، ص 41.

ذلك مدعاة إلى توكيد الثّقة والاعتداد، وإلى الذّهاب بالنّفس ونفرة الأنف ونحو ذلك ممّا هو من كبر القرائح وترفع العقول"[1].

فالتزم الشّعر الجاهلي بمعايير تضبطه في بناء شعرية القصيدة، كالوقوف على الأطلال وذكر الرّاحلة والصّيد والالتزام بأحد المواضيع الرّئيسيّة للقصيدة كالفخر أو المدح أو الهجاء، وجاء التّنظير للشّفوية الشّعريّة الجاهليّة من قبل العرب، مع بداية التّفاعل بين الثّقافة العربية الإسلاميّة والثّقافات الأخرى، للتّوكيد على أن للشّعر العربي الجاهلي خصوصية بيانية موسيقية تميزه عن شعر الأمم الأخرى، ويرى "ابن خلدون" في التّقعيد للشّفوية الشّعريّة آنذاك "أنّ العرب أنشدوا الشّعر وغنوه بالملكة والفطرة، ولم تكن لديهم قواعد تنظم ذلك، وإنّما كانوا يعتمدون الذّوق والحسّ"[2].

ومن ذلك نجد أنّ الشّعر الجاهلي تميز بخاصيّة الشّفوية فأعتمد في نقله على الذّاكرة والحفظ والرّواية نشأ في بداياته منشودا مسموعا قائم على ثقافة سماعيّة صوتيّة، مرتبط بالغناء والإنشاد الذّي كان يعبر به الشّاعر عن ذاتيته وانفعالاته الوجدانيّة.

2. الشّعريّة في صدر الإسلام:

وبمجيء الإسلام بنصّه القرآني الذّي أبهر العرب وتحدّاهم فيما برعوا فيه هذّب هذه النّظريّة (الإلهام) وحرّم السّحر والكهانة ووجه الشّعر وجهة أخلاقية دينيّة، وفي ذلك يقول "أدونيس" في كتابه (الثّابت والمتحوّل) "إذا كان القرآن قد أدان الكهانة والسّحر، فإنّه لم يدن الشّعراء بشكل مطلق، فبين الشّعراء من آمن وعمل الصّالحات وذكر الله كثيرا، ولهذا فإنّ من الشّعر ما ينطق بالإيمان ويذكر الله، ومن هنا لم يحرم القرآن الشّعر كما حرّم السّحر والكهانة"[3].

ونظر الرّسول (ص) للشّعر نظرة موافقة لما جاء به القرآن الكريم فاستحسن الجيّد الحسن منه، أي الشّعر الذّي يمدح الله عزّ وجلّ والإسلام والمسلمين ويهجوا أعدائهم واستقبح منه كلّ ما

[1] مصطفى صادق الرّافعي: تاريخ آداب العرب، ص 43.

[2] أدونيس: الشّعريّة العربيّة، ص 15.

[3] أدونيس: الثّابت والمتحوّل، ج1، الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص189.

وجه ضد الدّين والمؤمنين، فسار على نهجه الخلفاء الرّاشدين رضي الله عنهم عبر التّاريخ والصّحابة أجمعين.

حدّد الإسلام للشّعر وظيفة جديدة، أوضحها النبي صلّى الله عليه وسلم بقوله:"الشّعر كلام، فحسنه حسن وقبيحه قبيح"[1]، أي ما وافق الشّريعة الإسلامية من الشّعر فهو حسن وما خالفها فهو قبيح ومرفوض، وبذلك أصبح لزاما على الشّاعر أن لا يخالف في شعره القيّم الإسلاميّة، "هكذا أصبح الشّعر بحسب النّظرة الإسلاميّة فاعلية علميّة، أي تفسيرا للواقع الدّيني ورسما له وتمجيدا ووصفا، أصبح بتعبير آخر فاعلية ذهنية عقلية تصدر عن وعي كامل"[2]، فاعتمد الشّاعر في هذه الفترة الوضوح في شعره بعيدا عن الغموض، متناولا المعنى الصّحيح بالأسلوب الواضح الجليّ.

التزم الشّعراء بالمعايير الشّفوية للحفاظ على مظاهر التّواصل مع الثّقافة الشّعريّة الجاهلية، فأصبحت هذه الثّقافة بمثابة قضية هوية، خصوصا عند النّقاد العرب مع من دخلوا إلى الإسلام مؤخرا بالخصوص إن كانوا من نسل غير عربي، فكان النّقاد "يعدون كلّ خروج عنها، خروجا من هذه الهوية"[3].

ولم يستغرق نزول القرآن زمنا طويلا حتّى سيطر على العقول، فاتجهت العرب نحوه يبدون إعجابهم الشّديد به، بين مؤمن به ومشكك في صحته، سرعان ما استسلم لبلاغته وإعجازه وآمن به.

لم يحارب الإسلام الشّعر كثيرا وإنّما نفي عن الرّسول صلّى الله عليه وسلّم صفة الشّاعر ومن القضايا التّي تثار حول الشّعر في عصر صدر الإسلام تأثره بالقيّم والتّقاليد الجاهليّة فلو أخذنا على سبيل المثال قصيدة بانت سعاد "لكعب بن زهير" لوجدناها "قصيدة جاهليّة تغلب عليها قوّة السّبك، ولكنّها تكاد تخلو من روح الدّين ولا غرابة في ذلك فإنّ كعب بن زهير لم يمدح الرّسول (ص) إلاّ لينجو من الموت، ومن كان في مثل حاله لا ينتظر منه صدق الثّناء"[4].

---

[1]أبو يونس القرطبي: التّمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد، تح: مصطفى عبد الكبير البكري، مؤسسة قرطبة، دط، د ت، ص 196.

[2]أدونيس: الثّابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج1، دار السّاقي، ط7، 1994، ص 22.

[3]أدونيس: الشعرية العربية، ص 34.

[4]أحمد زكي مبارك: المدائح النّبويّة في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، لبنان، 1995، ط1، ص 25.

وينبغي الاعتراف بأنّ شعر هذا العصر تضمن الكثير من القيّم والمعاني الجديدة التّي جاء بها الإسلام، إلّا أنّ أغلب الشّعراء غلبت عليهم التّقاليد والقيّم الجاهليّة، لأنّهم تفننوا وأبدعوا في الشّعر قبل دخولهم الإسلام، كالشّاعر حسان بن ثابت، وكعب بن زهير، وعبد الله بن رواحة وغيرهم.

ينقل القرآن الشّعريّة العربيّة بما تميزت به في الجاهليّة (الشّفويّة) إلى الكتابة، ويخلق حركة إبداعيّة ثقافيّة لا نظير لها، من خلال ما كتب عن المقارنات بين القرآن الكريم والشّعر الجاهلي إعجازا في البلاغة والفصاحة والتّشريح، وممّا كتب في المقارنة بين هاذين النّصين، " كتاب مجاز القرآن" لأبي عبيدة، وكتاب "معاني القرآن" للفراء، وكتاب "مشكل القرآن" لابن قتيبة، وكتاب "النكت في إعجاز القرآن " للرّوماني وغيرها كثير.

ومن التّجليات والتّجديد والحداثة التّي أسس لها النّصّ القرآنيّ للانتقال من شعريّة الشّفوية الجاهليّة إلى شعريّة الكتابة يوجزها أدونيس في أربعة مبادئ:

- "مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج سابق.
- اشتراط الثّقافة العميقة الواسعة لكلّ من الشّاعر والنّاقد.
- النّظر إلى كلّ من النّصّ الشّعريّ القديم، والنّصّ الشّعري المحدث، في معزل عن السّبق الزّمني أو التّأخر، وتقويم كلّ منهما بحسب جودته الفنيّة في ذاته.
- نشوء نظرة جماليّة جديدة، فلم يعد الوضوح الشّفويّ الجاهليّ معيارا للجمال والتّأثير"[1].

ساهم القرآن الكريم في الانتقال من الشعرية الشّفويّة التّي التزم فيها الشّعراء بالحفاظ على مظاهر التّواصل مع الشّعريّة الجاهليّة إلى شعريّة الكتابة، فأصبحنا أمام نصين: نصّ دينيّ يقدم تصوّر بياني جديد، ونصّ شعريّ يتسم بالفطرة والبداوة والأصالة والطّبع والوضوح.

3- الشّعريّة عند الفلاسفة المسلمين.

من المعروف أنّ الدّرس الفلسفي اليوناني يعد الدّرج الأوّل في ارتقاء سلم البحث المعرفيّ لكلّ باحث وخاصّة في مجال الشّعريّة، إذ يعد "أرسطو" أوّل من أسس قواعده وحدّد معالمه، وكان هذا

[1] أدونيس: الشّعريّة العربيّة، ص 57- 58.

الدّرس منطلقا للفلاسفة العرب أمثال: "ابن سينا وابن رشد والفارابي"، الذّين اقتفوا آثار غيرهم في نهج هذا السبيل، فكيف نظر الفلاسفة المسلمين للشعرية؟

3-1- ابن سينا:

لم يتحدّد مفهوم الشّعرية في الفكر الفلسفي الإسلامي بالمفهوم المحدد والمضبوط حديثا، فنجده يتداخل ويتفاعل مع التّخيل الذّي أستعمل كمرادف للشّعرية "تداخل المفهوم والمهمة أو تفاعل البنية والوظيفة والتّشكيل والتّأثير في تصورهم للشّعر، ولقد ترتب على ذلك أنّ استخدام الفلاسفة التّخيّل والمحاكاة متقاربة أو متداخلة"[1] ؛لأنّ هذا الاضطراب في تحديد المفهوم لم يمنع من الإجماع على أنّ المحاكاة والتّخيّل من أهم مكوّنات الشّعرية، كما يرجع الفلاسفة المسلمون مصدر الشّعر إلى الذّات الإنسانيّة، كونه غريزة في الإنسان من أجل الإبداع، فالشّعر هنا غريزيّ النّشأة جاء عند أرسطو في نفسه للإبداع عن ربات الشّعر، وما يميّز الشّعر عند " ابن سينا" عن باقي فنون القول، ويكسبه شعريّة، التّغيير أو الخروج عن الأمألوف والتّعبير عن المعنى بغير لفظه فيقول:" واعلم أنّ القول يرشق بالتّغيير، والتّغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعار ويبدل ويشبه"[2].

ولم تخرج أراء ابن سينا عن التّخييل في معرض تحديده لمفهوم الشّعر الذّي حصره في المحاكاة، فالشّعر عنده" كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"[3]، وتجاوز الواقع الممكن إلى عالم الخيال.

3-2-الفارابي:

[1]أبو حسين بن عبد الله بن سينا، الشّفاء، ص 71- 72.

[2]ابن سينا: الشّفاء، تح محمد سليم سالم، القاهرة، مصر، 1954، ص 202.

[3]إلفت روسي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 161.

يتفق الفارابي مع أرسطو في فكرته التّي يرى من خلالها أن المحاكاة وسيلة إبداعيّة دون اقتصارها على مجرد النّقل الحرفي الذّي يقتل روح الإبداع فهي عنده ليست "مجرد نقل فوتوغرافي للطّبيعة أو الواقع، وإنّما هي تصوّر لما يمكن حدوثه، فهي وإن استندت إلى الواقع فهي لا تطابقه حرفيا"[1].

ويواصل الفارابي حديثه مستطرداً في عرض العلاقة بين الشّعر والموسيقى، كون "الموسيقى المقرونة بالقول الشعريّ هي الطّبيعة على الإطلاق، وتعدّ من حيث التأثير والتّخيل في المكانة الأولى، ومن هنا يوليها العرب وأهل الشّرق عامّة عناية فائقة لكونها طبيعة للإنسان"[2].

يرى الفارابي أنّ الموسيقى المقرونة بالقول الشّعري تزيد النّفس راحة وتلهمها تخيلات وتصوّرات، وتزيد من تأملات الفرد وتكسب النّفس راحة، ويواصل قائلا:" لما كانت صناعة الشّعر والكلام المسجوع والموزون بعامة أقدم في الوجود من صناعة الألحان"[3]، فتصور" الفارابي" للشّعر هو أن قول الشّعر سابق على الأوزان، كون الشّعريّة العربيّة هي شعرية شفويّة كما يرى "أدونيس" في كتابه " الشّعريّة العربية" وحجته في ذلك أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي استنبط هذه الأوزان من أشعار العرب التّي كانت تقال وتنشد على السّليقة والعفوية والفطرة.

وما يكسب الشّعر أرقى درجات الإبداع الأدبي عند "الفارابي" يتمثل في الدّربة على صناعة الشّعر والتّرتيب والنّظام، النّابعان من فطرة الإنسان "فالتّوسع في العبارة بتكثير الألفاظ ... وترتيبها وتحسينها يبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطية أولا ثمّ الشّعريّة قليلا، قليلا... وبعد الدّربة تحدث المعاني الشّعرية ... فتحصل فيهم من الصنائع القياسية، صناعة الشّعر لما في فطرة الإنسان في تحري التّرتيب والنظام في كلّ شيء"[4].

وبذلك يرى بأنّ الشّعريّة تتمثل في السّمات التّي تحدث في الإبداع الشّعريّ ع ن طريق تحسين معانيه وترتيب ألفاظه.

---

[1] إلفت روسي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد، ص 87.

[2] أدونيس: الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 6، 2011، ص 19.

[3] أدونيس: المرجع نفسه، ص 18.

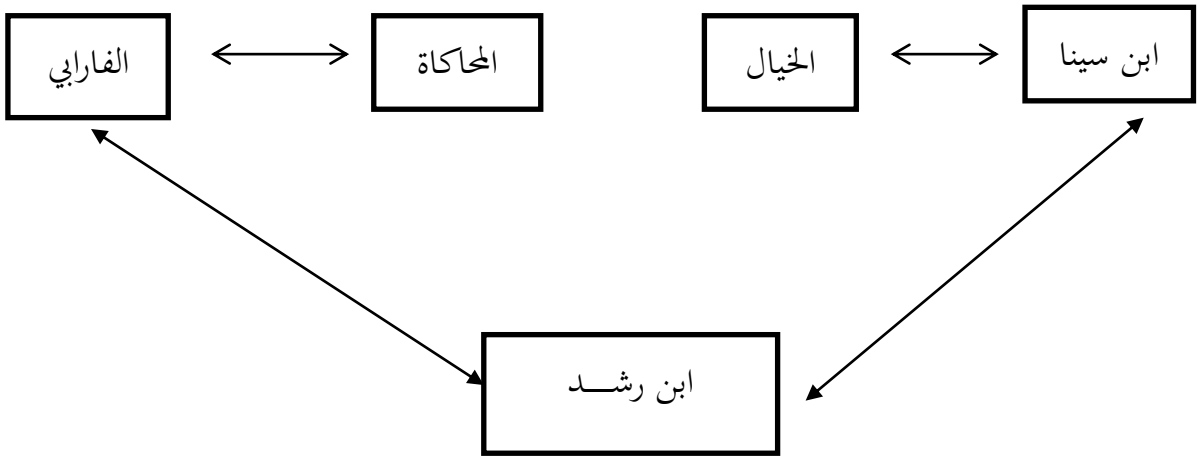
[4] ينظر: أبو نصر الفارابي: الحروف، تح، محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990، ص 141- 142.

3-3- ابن رشد (1126م – 1198م):

فهو لا يختلف عن ما سبقه من الفلاسفة المسلمين في تحديد جوهر الشّعريّة، فيرى بأنّها تتمثل "في خاصيتي المحاكاة والتّخييل، سواء تعلق الأمر بالشّق التّشكيلي أو بجانب الوظيفة والتّأثير، يقول في سياق وصفه لطبيعة المحاكاة والتّخييل باعتبارها أسس الصّناعة التّخييلية ارتبطت بالشعر أو بغيره من الفنون"[1].

فالأدوات التّي توظف في الشّعر هي التّي تصنع الشعرية على غرار بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشّعر إلاّ الوزن، "وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التّي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشّعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل إنباذقليس في الطّبيعيات"[2].

. ممّا سبق نجد أنّ مفهوم الفلاسفة المسلمين للشّعرية يدور حول الخيال تارة وحول المحاكاة تارة أخرى، ويخرج ليدور حول الوزن واللّفظ مرة أخرى، كما يوضح المخطط الآتي:



يبدو أنّ نظرة الفلاسفة المسلمين كانت بعيدة المدى، خاصّة على مستوى التّخييل الذّي يعتبر جوهر العمل الفني والأدبي، ويذهب "ابن رشد" إلى أبعد من ذلك، في حديثه على أن التخييل قد يتجاوز العمل الشعري إلى العمل النثري، بل إلى مختلف الفنون الأخرى.

[1] الأخضر جمحي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1999، ص 31.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشّعريّة، ص 13.

المبحث الثاني: شعريّة المعيار:

شهد العصر لعباسي نشاطا كبير في لنّقد الأدبيّ نتج عنه خصومات أدبيّة بين شعرء مجدّدين محاولين التّحرر من قيود وسلطة القديم وصنف آخر محافظ متمسك بالقديم إلى حدّ تقديسه لدرجة وضع معايير وأسس وضوابط محددين كدعامة وركيزة يقوم عليها نظم الشّعر وتميز جيّده من رديئة، اجتمعت هذه لمعايير والضّوابط في عمود الشّعر العربيّ الذّي مهد له "أبو القاسم الآمدي" وأسهم في لتّأويل له كمصطلح ثمّ حدّد عناصره "القاضي الجرجاني"، وزاد عنها تأصيلا وتنظيرا وتطبيقا "أبو أحمد المرزوقي".

1- أبو القاسم الآمدي وعمود الشعر:

يعود فضل التّأصيل لمصطلح عمود لشّعر وأقدم استخدام له "لأبي لقاسم الحسن بن بشر الآمدي" في كتابه "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري" ويتجلى ذلك حين فضل البحتري على أبي تمام بقوله "وميل من فضّل أبا تمام ونسبه إلى غموض لمعاني ودقتها وكثرة ما يورده ممّا يحتاج إلى ستنباط وشرح و ستخراج وإنّها لمختلفات، لأنّ البحتري أعرابي لشّعر، مطبوع وعلى منهب لأوائل، وما فارق عمود لشّعر المعروف، وكان يتجنب التّعقيد ومستكره الألفاظ وحوشي الكلام"[1]

ويشير في كتابه هذا على أنّ لعرب جتمعوا على مجموعة من الأساليب ولضّوبط لرسم إشعارهمّ وسموه "عمود الشّعر" وجعلوا منها معيارا يعرف به جيّده من رديئة

وكان البحتري أقوم بعمود لشّعر من أبي تمام وأشدّ تمسكا به وحصل "أنّه ما فارق عمود لشّعر وطريقته لمعهودة، مع ما نجده كثير في شعره من لاستعارة والتّجنيس ولمطابقة ونفرد بحسن لعبارة وحلاوة الألفاظ، وصحة المعاني، حتّى وقع الإجماع على استحسان الشعر هو استجادته"[2].

كان لآمدي يريد السّير على منول لأقدمين في بناء قصائدهم فاجتمعت أسس العمود عنده في خصائص القصيدة القديمة أي "أن يكون المعنى شريفا صحيحا، وللّفظ جزلا، والوصف

---

[1] أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السّيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، ج 1، 1992، ص 04.

[2] المصدر نفسه، ص 18 . 19.

مصيبا، والتّشبيه مقاربا، وأجزاء النّظم ملتحمة متلائمة، والاستعارة متناسبة، واللّفظ مشاكلا للمعنى"[1].

في حين يرى الآمدي أنّ أبا تمام شعره لا يشبه شعر الأوائل لأنّه فارق عمود الشّعر لما فيه من الاستعارات البعيدة" وغموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح، واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشّعراء، وأصحاب الصّنعة من الميل إلى التّدقيق وفلسفيّ الكلام"[2].

2- القاضي الجرجاني وعمود الشّعر:

انطلق القاضي الجرجاني مما انتهى إليه أستاذه الآمدي محاولة منه إتمام ما بدأه حول عمود الشّعر فأتى بكتاب نقدي سماه بالوساطة (بين المتنبي وخصومه) يحمل في طياته أحكاما نقدية تظهر إجادة "المتنبي" في إبداعاته الشّعريّة وقسم جهود المتنبي إلى قسمين منهم "الذّين لا يرون فضلا إلاّ للمتقدمين جاهليين وأمويين، وهؤلاء إذ يرفضون الشّعر الحديث، كان من الطّبيعي أن يجرحوا المتنبيّ ويهجنوا شعره لأنّه لاحق بالمحدثين، أولئك الذّين يسلمون بفضل أبي تمام وحزبه ومع ذلك يهاجمون المتنبيّ، وهؤلاء قوم مغرضون أقسم الهوى أحكامهم وأتلف الحسد نظراتهم[3]"

وأشار في مؤلفه إلى عمود الشّعر دون أن يضع له تحديدا حريصا أو عنوانا واضحا. فحدّد ما يتعلق باللّفظ من حيث الجزالة والاستقامة وما يتعلق بالمعنى من حيث الشّرف والصّحة، أي ما كان سهل المأخذ مفهوما قريب المتناول يقصد الغرض ويصيب الوصف ومن ذلك قول القشيري في أبيات شعريّة:

أَقولُ لِصاحِبي والعيسُ تَهوَى بِنا بَينَ المُنيفَةِ فَالضِمارِ

تَمَتَّع مِن شَمِيم عَرارِ نَجدٍ فَما بَعدَ العَشيَّةِ مِن عَرارِ

---

[1] أحمد مطلوب: دراسات بلاغيّة ونقديّة، دار الرّشيد للنّشر، وزارة الثّقافة والإعلام، العراق، 1978، ص 159.

[2] الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص 11.

[3] علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبيّ وخصومه، تح، محمّد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، لبنان، ط1،2006، ص24

أَلا يَا حَبَّذا نَفَحاتُ نَجدٍ وَريَّا رَوضِهِ غَبَّ القُطارِ

وَأَهلُكَ إِذ يَحِلُّ الحَيَّ نَجداً وَأَنتَ عَلى زَمانِكَ غَيرَ زارِ

شُهورٌ يَنقَضينَ وَما شَعُرنا بِأَنصافٍ لَهُنَّ وَلا سَرارِ

فَأَمّا لَيلُهُنَّ فَخَيرُ لَيلٍ وَأَطوَلُ ما يَكونُ مِنَ النَهارِ[1].

ويرى بأنّ أصحاب هذه القصيدة جعل من عمود الشّعر معيارا لها يبعدها عن الصّنعة وسهولة ألفاظها وقرب مآخذها، أي كان القشيريّ في قصيدته "بعيد عن الصّنعة فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التّناول، وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللّفظ واستقامته، وتسلم السّبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب، وبدَّه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله ونوادر أبياته ولم تكن تعبأ بالتّجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا جعل لها عمود الشّعر ونظام القريض"[2].

ومن هذا القول يمكن استخراج عناصر عمود الشّعر التّي ذكرها القاضي الجرجاني والتّي جاءت كالآتي:

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللّفظ واستقالته.
- الأصالة في الوصف.
- المقاربة في التّشبيه والغزارة في البديهة.
- كثرة الأمثال السّائرة والأبيات الشّاردة.

وبذلك نجد أنّ الجرجاني ذكر أهم عناصر عمود الشّعر التّي أشار إليها الآمدي مضيفا عنصر الغزارة في البديهة، وعنصر كثرة الأبيات الشّاردة والأمثال السّائرة.

[1] محمّد مندور: النّقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، ط 1، 1996، ص 277.

[2] علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبيّ وخصومه، ص، 25.

تناول القاضي الجرجاني كلّ ما قدمه الآمدي حول عمود الشّعر فنجح الجرجاني (التّلميذ) فاتحا الأفق للعديد من النّماذج الشّعريّة، بينما نجح الآمدي (المعلم) نظريا فقط.

3- المرزوقي وعمود الشّعر:

اطلع علي أحمد بن الحسن المرزوقي (ت 421 هـ) على أراء سابقيّة من النّقاد مثل: "ابن قتيبة وابن طباطبة وقدامة بن جعفر والآمدي والقاضي الجرجاني" وغيرهم فأحس بضرورة تحديد عمود الشّعر، فألف كتابه النّقدي (شرح ديوان الحماسة لأبي تمام) كشف فيه عن الدّوافع التّي ساقته إلى إزاحة الضّبابية التّي طالت مفهوم عمود الشّعر قائلا: "فالواجب أن يتبيّن ما هو عمود الشّعر المعروف عند العرب، لتميز الصّنعة من الطّريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدم المختارين فيما اختاروه ومراسم أقدام المزيفين على مازيفوه، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع و المطبوع، وفضيلة الآتي السمع على الأبي الصعب"[1].

وبعد الاستفادة من تصورات سابقة كالآمدي والقاضي الجرجاني حول عمود الشّعر أصبح أوّل من عرض بتحديد كافي وتفصيل شافي يمكنه أن يأخذ صياغة نظرية عمود الشّعر على نحو لم يسبقه أحد إليه، فجاء بسبعة مبادئ لضبط الشّعر العربي وتمثلت في قوله: "أنّ العرب في قولهم الشّعر، إنّما كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، جزالة اللّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الثّلاثة سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التّشبيه، والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تجر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه السّبعة أبواب هي عمود الشّعر ولكلّ باب معيار"[2]

وبتعريفه هذا بذكر نفس عناصر عمود الشّعر التّي ذكر عددها الآمدي ووضحها القاضي الجرجاني وزاد عنها ثلاثة عناصر في صورة مكتملة، وهي:

1- شرف المعنى وصحته.

---

[1] أبي علي أحمد بن محمّد الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السّلام هارون، دار الجبل، بيروت، لبنان، ج1، ط 1، 1991. ص8 ـ9.

[2] المصدر نفسه، ص 9.

2- جزالة اللّفظ واستقامته.

3- الإصابة في الوصف.

4- المقاربة في التّشبيه.

إلا أنّ المرزوقي استغنى عن ذكر (كثرة الأمثال السّائرة والأبيات الشّاردة وغزارة البديهة) لأنّها تتحقق حسب رأيه من اجتماع العناصر الثّلاثة الأولى، واستبدلهما بثلاثة عناصر أخرى استخلصها من أقوال النّقاد السّابقين مثل: "قدامة بن جعفر، وابن قتيبة وابن طباطبة: وهي كالآتي:

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

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7- مشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما.

فاتخذ من العناصر السّبعة معيارا للجودة كما أنّه لم يلزم الشّعراء أن يضموا العناصر السّبعة كلّها في أشعارهم، بل اعترف حتّى بما ضمّ منها عددا وأهمل عددا فأصبحت هذه العناصر بمثابة مقياس المفاضلة بين الشّعراء، من لزمها كان المفلق المعظم، ومن لم تجتمع في شعره كلّها فله من التّقدم والجودة بقدر ما استطاع جمعه منها "فهذه الخصال عمود الشّعر عند العرب، فمن لزمها بحقّها، وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلّها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التّقدم والإحسان، وهذا الإجماع مأخوذ به، متبع منهجه حتى الآن"[1].

لم يقتصر المرزوقي على أبواب عمود الشّعر فقط في نظريته بل دعمها بمعايير وجعل لكلّ باب منها معيار، فوضحها وفسرها كالآتي:

4- أبواب عمود الشّعر مع عيار كلّ باب:

4-1- شرف المعنى وصحته:

يقصد بشرف المعنى "أن يلحظ البليغ ما يجيش في نفسه مما يريد إبلاغه إلى نفس السّامع، فينشئه في نفسه ويكفيه بأحسن صورة يرى أنّها تقع لدى السّامعين موقعا حسنا يفي بمراد الشّاعر ويليق بالغرض الشّاعري، والشّرف في هذا الموضع يقصد به حصول صفات الكمال النّوعي في بعض

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

أفراده، فشرف المعنى أن يكون من أحاسن المعاني المستفادة من الكلام، بأن يتلقفهم السّامع المعنى مستغنيا به في استفادة الغرض الذي يفاد به "[1].

أي لا يكون في المعنى اضطراب أو سوء ترتيب، ولا يشترط في شريفه (شرف المعنى) أن يكون من الفضائل أو المعاني الحميدة، ولو كان كذلك ما بقي شيء من النّسيب والهجاء وغيره مما لا يحمل صدق المعنى.

أما (صحة المعنى) في كلام المؤلف فهي الدّرجة الأولى للصّعود في مصاعد الشّرف؛ أي أن لا يكون في المعنى اضطراب أو سوء ترتيب أو انتقاء في بعضه البعض، فيصير الإنشاء أو التّرسل أجوف... ومن صور صحة المعنى أن يكون مطابقا للواقع"[2].

كما قال حسان بن ثابت:

وَإِنْ أَحْسَنُ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيتُ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدتَهُ صِدْقًا

ولكي يكتسب الشّاعر شرف المعنى وصحته في إبداعاته الشّعريّة يتوجب عليه أن يقتدي بمن شهد لهم البلغاء والنّقاد بالإجادة في إحدى أغراض المعاني، فينسج على منواله.

عياره:

أن يعرض على العقل الصّحيح والفهم الثّاقب، فكلما وجد المعنى قبولا لدى العقل ولذة وانعطاف نحوه، كلّما كان المعنى شريفا صحيحا.

4-2- جزالة اللّفظ واستقامته:

الجزالة يراد بها اللّفظ الرّصين القويّ الشّديد، وهو خلاف الركيك الضّعيف ولو تتبعنا أثر النّقاد القدامى حول جزالة اللّفظ لوجدناهم "يقابلون الجزالة مرّة بالرّقة، ومرة بالرّكاكة، ومرة بالضّعف، ومرة بالكراهة فتحصل لنا من معنى الجزالة أنّها كون الألفاظ التّي يأتي بها البليغ ـ الكاتب أو الشّاعر.

[1] محمّد الطّاهر بن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح المرند على ديوان الحماسة لأبي تمام، تح، ياسر بن حامد المطيري، تق، عبد المهيمن بن عبد العزيز العسكر، مكتبة دار المنهاج للنّشر والتّوزيع، الرّياض، السّعودية، ط 1 ،1431هـ، ص 106.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 108 - 111.

ألفاظا متعارفة في استعمال الأدباء والبلغاء سالمة من ضعف المعنى، ومن أثر ضعف التّفكير، ومن التّكلف، ومما هو مستكره في السّمع عند النّطق بالكلمة أو بالكلام، وهذه الجزالة صفة مدح"[1].

الجزالة يتصرف الشّاعر في صناعتها، بالخصوص أثناء صنع المعاني في نفسه من مجاز واستعارة وتشبيه وكناية وغيرها من أنواع البديع، أما استقامة اللّفظ فهي "وصف نسبيّ يعرض للّفظ في حين انتظامه في الكلام... وهي وفاء اللّفظ بالمراد الذّي استغله فيه البليغ، دون خطأ، ولا تقصير، ولا غموض"[2].

أي سلامة اللّفظ من التّعقيد المعنوي ومن الوقوع في الخطأ أثناء استعمال اللّفظ.

عيار اللّفظ:

الطّبع والرّواية والاستعمال" فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم، وهذا في مفرداته وجملته مراعا، لأنّ اللّفظة تستكرم بانفرادها، فإذا ضامها مالا يوافقها عادت الجملة هجينا"[3]، أما الطّبع ملكة في المنشأ تثقفها المدارسة والرّواية، والاستعمال كمعيار يقاس به الحوشي والمأنوس.

4-3- الإصابة في الوصف:

والمقصود بالإصابة في الوصف "أن يصور المتكلم ما أراد التّعبير عنه من المعنى تصويرا مطابقا لما عليه الشّيء الموصوف في الخارج والواقع، من غير انعكاس ولا انتقاض"[4].

من الشّعراء الذّين اتصفوا بدقة الوصف في أشعارهم نجد بشار بن برد قائلا:

كأنّ مُثَارَ النَّقعِ فَوقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُ لَيْلٍ تَهَاوَى كَوَاكِبُه.

---

[1] محمد الطاهر بن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح المرند على ديوان الحماسة لأبي تمام ، ص 115.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 116.

[3] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 09.

[4] محمّد الطّاهر بن عاشور: المرجع السابق، ص 117.

عياره:

الذّكاء وحسن التمييز، فما كان "صادقا في العلوق ممازجا في اللّصوق، يكسر الخروج عنه والتّبرؤ منه، فذلك سيما الإصابة فيه"[1].

بمعنى أنّ الوصف المصيب في العلوق يدرك بالذّكاء وحسن التمييز فيصبح الوصف في تعلقه بالعرض الموصوف منطبقا عليه ممازجا له لا تقصير فيه، وفي هذا الشّأن يُروى عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) أنّه قال في زهير:"كان لا يمدح الرّجل إلا بما يكون للرّجال"[2].

4-4- المقاربة في التّشبيه:

يعرف قدامة بن جعفر التّشبيه الحسن بقوله: "أحسن التّشبيه ما أوقع بين شيئين، حتّى يدنى بهما إلى الاتحاد"[3]، والشّاعر الفطن ما يتضح وجه الشّبه بين طرفي التّشبيه في شعره، فيصبح باستطاعته إدراك الصّفات المشتركة بين المشبه والمشبه به" وشدّة القرب هي قوّة وجه الشّبه في المشبه بحيث يستغني المشبه عن ذكر وجه الشّبه، وليس المراد بالمقاربة تمام المماثلة بين المشبه والمشبه به في جميع الصّفات، بل قوّة المشابهة في وجه الشّبه، ولذلك كان من محاسن التّشبيه الاستدراك فيه باستثناء مالا مشابهة فيه من صفات المشبه به لكون المشبه أعلى من ذلك"[4].

ولتوضيح المقاربة في التّشبيه في الشّعر نستظهر أبيات من ديوان" **سقط الزند**" لأبي العلاء المعري قائلا:

تَنَازعَ فِيكَ الشَّبَهُ بَحْرُ وَدِيمَةٌ* وَلَسْتَ إِلَى مَا يَزْعُمُونَ بِمَائِلِ

إِذَا قِيلَ بَحْرُ فَهُوَ مِلْحُ مُكَدَّرُ وَأَنْتَ نَمِيرُ* جُودِ الشَّمَائِلِ*

---

[1] محمّد الطّاهر بن عاشور: شرح المقدمة الأدبيّة لشرح المرزوقي على ديوان الحماس لأبي تمام، ص 135.

[2] المرزوقي: المصدر السّابق، ص 09.

[3] قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تح، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1979، ص 10.

[4] الطّاهر بن عاشور: شرح المقدمة الأدبيّة لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 121.

*الدّيمة: المطر الدّائم في سكون.

*النّمير: النّافع العذب.

*الشمائل: الخلائق.

وَلسْتَ بِغَيْثِ قَوْمٍ لِلدُّرِ مَعْدَنِ وَلَمْ يَلْقَ دَرٌّ فِي الغُيُوثِ الهَوَاطِلِ[1]

عياره:

الفطنة وحسن التّقدير وأصدق التّشبيه "مالا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصّفات أكثر من إفرادهما ليبين وجه التّشبيه بلا كلفة، إلّا أن يكون المطلوب من التّشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، لأنّه حينئذ يدلّ على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس"[2].

ويُراد من ذلك أن تكون العلاقة بين طرفي التّشبيه قريبة واضحة يسهُل إدراكها، ويُفهم بذلك المقصود من التّشبيه ولا يقع السّامع في اللّبس بقرب العلاقة بينهما.

4-5- التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن:

المراد بالتحام الكلمات أن تكون بعد نظمها كالشّيء الواحد وفي التئامها"أن تكون كلمات النّظم متناسبة بحيث لا يكون في النّطق بها بعد اجتماعها ما يثقل على اللّسان، فإنّ الكلمة تكون في ذاتها غير ثقيلة، فإذا ضمت إلى غيرها لم تتلاءما وثقلتا على اللّسان ثقلا لا يتمكن اللّسان من تخفيفه، ومثاله المشهور في بحث الفصاحة قول من لا يعرف.

وقَبرُ حَربٍ بِمَكَانٍ فَقرٍ وَلَيسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبرُ[3].

وبتلاحم أبيات القصيدة تصبح هذه الأخيرة كلّها كالبيت الواحد والبيت كالكلمة فيسهل الفهم وتطرب النّفس وترتاح لصواب تركيب القصيدة واعتدال نظمها، وتخلو القصيدة من كلّ ما يشين وزنها من أيّ خلل عروضي كالزحافات والعلّل.

وتخير لذيذ الوزن سبب من أسباب التحام والتئام أبيات القصيدة، فهو يسهم بشكل كبير في إيضاح بنيات النّص في تصور الوجدان من خلال الإيقاع الموسيقي، ولالتحام المعنى وائتلاف اللّفظ مع الوزن يجب "أن تكون الأسماء والأفعال في الشّعر تامة مستقيمة كما بنيت، ولم يضطرب

---

[1] أبو العلاء المعري: سقط الزبد دار صادق للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1 ،1957، ص 151.

[2] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ص 09.

[3] محمّد الطّاهر بن عاشور: المرجع السّابق، ص 123

الوزن في تأخير ما يجب تقديمه، ولا تقديم ما يجب تأخيره، ولا أضطر إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها... وأن تكون المعاني تامة مستوفاة، لم يضطر الوزن الى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون مواجهة للعرض"[1].

عياره:

الطّبع واللّسان "فما لم يتعثر الطّبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللّسان في فصوله ووصوله، بل استمرار فيه واستهلال بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا"[2]، وبذلك لا يتعثر الطّبع في بناء القصيدة المكتملة المتماسكة ولا يتحبس اللّسان في الوزن والعروض.

"فالطّبع يطرب بلذيذ الوزن لإيقاعه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، وفي ذلك يقول حسان بن ثابت رضي الله عنه

تَغنَّ فِي كُلِّ شِعرٍ أنْتَ قَائِلُهُ إَنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ

فحسان يرشد الشّاعر إلى اختيار استقامة ميزانه، بأن ينشد أبياته بالترنم كالغناء، ليستبين له مستقيم الوزن، فإنّه إذا أنشده لم يتغير لسانه في تساوي أجزاءه، علم استقامتها"[3].

4-6- مناسبة المستعار منه للمستعار له:

المناسبة هنا يراد بها قوة المشابهة "فالاستعارة مبنية على تناسب التّشبيه، وعلى ادعاء أنّ المستعار له من جنس المستعار منه، فكانت لذلك جديرة بتمام المشابهة والمناسبة بين المستعار له والمستعار منه ولما كانت الاستعارة تتفرع إلى: مصرحة ومكنيّة وتخييلية وتمثيليّة، وكان منها: أصليّة وتبعيّة، ومنها مرشحة ومجردة ومطلقة، كانت دقّة التّشبيه فيها أحقّ وأولى من مطلق التّشبيه"[4].

فما ينطبق على التّشبيه من معايير وما يمكن تطبيقه عليه من خصائص صالح التّطبيق على الاستعارة، وملاك الاستعارة تقريب الشّبه بمناسبة المستعار منه للمستعار له، "فاستعارة العرب المعنى

---

[1] ينظر، قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، ص 189- 190.

[2] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 10.

[3] محمّد الطّاهر بن عاشور: المرجع السّابق، ص 145.

[4] المرجع نفسه، ص 125- 126.

لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللّفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشّيء الذّي أستعيرت له، وملاءمة لمعناه"[1].

ومناسبة المستعار منه للمستعار له يراد بها قوّة المشابهة بين طرفا الاستعارة اللّذان هما في الأصل طرفا التّشبيه.

عياره:

الذّهن والفطنة "وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل، هما بتناسب المشبه والمشبه به، ثمّ يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنّه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له"[2].

بالتّفطن لمناسبة وقوّة المشابهة بين المستعار منه للمستعار له يمكن إدراك قرب العلاقة بين طرفي التّشبيه، ولذلك جعل ملاك أمرها (الاستعارة) قرب التّشبيه.

4-7- مشاكلة الألفاظ للمعاني وشدّة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما:

المشاكلة هي المماثلة و المرافقة ويراد "ب (المعنى) هذا، الغرض المفاد بألفاظ التّراكيب، لا المعنى الموضوع له اللّفظ؛ لأنّ المعنى الموضوع له لايُتصور فيه اشتراط مشاكلة بينه وبين اللّفظ الدّال عليه، فالمراد أن الغرض الشّريف تناسبه الألفاظ الموضوعة لمعاني حميدة، وأنّ الغرض الخصيص تناسبه الألفاظ الموضوعة للمعاني الخصيصة، سواء كانت هذه المعاني حقيقية أم مجازيّة ومستعارة... (وشدّة اقتضائهما للقافية) أي أن يكون غرض الشّاعر من البيت وألفاظه، يستدعيان الكلمة التّي تقع قافية له استدعاء شديدا؛ يقوي المناسبة... (حتّى لا منافرة بينهما) أي أن يكون اللفظ و المعنى كشيء واحد بالنّسبة لشدّة اقتضائهما للقافية"[3].

وغرض الشّاعر هنا من البيت والقافية استدعاء الكلمة التّي تكون قافية له حتّى تصبح المناسبة قوية بين بناء البيت ومعناه من جهة وقافيته من جهة أخرى حتّى لا تحصل المنافرة بينهما،

---

[1] الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص 266.

[2] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 11-12.

[3] ينظر، محمّد الطّاهر بن عاشور: شرح المقدمة الأدبيّة لشرح المرزوقي. ص 127-128.

فكلما كانت الألفاظ لائقة ومناسبة للمعنى كان هذا الآخر فخما قويا وكان اللّفظ جَزِلاً، وكلما كان المعنى رقيقا كان اللّفظ مطابقا له بنفس رقته.

عياره:

طول الدّربة ودوام المدارسة: بمعنى مدارسة أهل الفن والإبداع في مختلف إبداعاتهم الشّعريّة، من نقد واختيار، يقول المرزوقي في ذلك: "عيار مشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية طول الدّربة ودوام المدارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضهما ببعض، ولا زيادة ولا قصور... أمّا القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يتشوقها المعنى بحقّه، واللّفظ بقسطه وإلاّ كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغنٍ عنها"[1].

بذلك جعل اقتضاء معنى البيت للقافية كالتّشوق وجعل من هذا الأخير ملابسا للحقّ، وتشوق اللّفظ للقافية بدوره.

هذه المبادئ والمعايير عند المرزوقي تمثل جمال وسحر القصيدة، وتعد بمثابة القاعدة التي لا يجوز تجاوزها، فمن لزمها بحقّها وبنى شعره عليها، فهو الشاعر المفلق المعظم والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلّها في شعره، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التّقدم والإحسان.

المبحث الثالث: شعريّة الصّناعة:

الصناعة لغة:

ورد لفظ الصّناعة في المعاجم العربيّة للدّلالة على العمل والإتقان والحذق، ففي لسان العرب لابن منظور جاءت لفظة صنعة على النّحو الآتي: "صنعه يصنعه صنعا، فهو مصنوع، وصنع: عمله، أما الاصطناع فهو افتعال الصّنعة، واصطنع الشّيء دعا إلى صنعه، والصّناعة ما تستصنع من أمر، وامرأة صناع اليد أيّ حاذقة ماهرة بعمل اليدين."[2]

وجاء لفظ الصّنعة في القرآن الكريم أيضا للدّلالة على قدرة الله سبحانه وتعالى على صنع كلّ شيء في الكون بإتقان يعجز الإنسان عن صنع مثله وبقية مخلوقاته، وللدّلالة على ذلك نأخذ على سبيل

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

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج 8، دار صادر، بيروت لبنان، 1990، ص 266

المثال الآية 88 منسورة النّمل لقوله تعالى: ﴿**وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ**﴾[1].

اصطلاحا:

الصّناعة طاقة ذهنيّة واعيّة وحرفة لها أموالها وقوانينها التّي تسند عليها، تهدف لإنجاز أي شيء مصنوع بمهارة وإتقان "وهي كلّ علم أو فن مارسه الإنسان حتّى يمهر فيه، ويصبح حرفة له، من الأقوال الشّائعة قديما أنّ الأدب ومنه الشّعر، صناعة، أو صنعة، وأنّ المرء لا يحسنه إلا إذا حصّل علوما معينة وتدرب عليها، وقلّد المجيدين فيه، ليستقيم له الأمر، وينتهي إلى مرحلة يستقل فيها بنفسه، ويعتمد أسلوبا معروفا به وبذلك يكون الشعر وسواه من فنون الأدب صناعة من الصّناعات....كمّا أنّها تتجلى في صناعة العبارة أو توشية الكلام بالمحسنات البديعيّة، وإخراج الأثر الفنيّ من بين يدي صاحبه بعد صقله و زخرفته، وشحنه بالمبتكر من الأخيلة و المعاني."[2].

. مفهوم الصّناعة من المفاهيم التّي انبنت عليها الشّعريّة العربيّة القديمة فكانت "خير صناعات العرب أبياتا يقدمها الرّجل بين يدي حاجته"[3]،ولا نكاد نعثر في المدونة النّقديّة العربيّة القديمة على مُؤلَف نقدي يخلو من كلمة صناعة سواء في ثنايا صفحاته أو واجهة على غلاف الكتاب كعنوان مثل: "كتاب الصّناعتين" لأبي هلال العسكري و كتاب "العمدة في صناعة الشّعر ونقده" لابن رشيق القيرواني، وكتاب "أحكام صنعة الكلام" للكلاغي، وكتاب "طبقات فحول الشّعراء" لابن سلام الجمحي، وكتاب "البيان والتّبين" للجاحظ، وغيرها من المؤلفات النّقديّة التّي اقترنت على توضيح دلالة الصّناعة الشّعريّة.

ومن أوائل النّقاد الذّين كان لهم السّبق في استخدام مصطلح الصّناعة في مؤلفاتهم نجد ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشّعراء" يقول: "للشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما يثقفه

---

[1] سورة النمل، الآية 88.

[2] ينظر، جبور عبد النّور، المعجم الأدبيّ: دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ط1، ص 167.

[3] يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص45.

اللّسان"[1]، ابن سلام الجمحي اعتمد على ترتيب الشّعراء كلٌّ حسب كفاءته ومقدرته الفنيّة فوضع معاير للحكم على شعريّة الشّاعر وتحديد مكانته بين الشّعراء (طبقته) وتمثلت هذه المعايير كالآتي:

– "الجودة الفنيّة والكثرة، إذ من أجاد ولم يكثر ينزل في الطّبقة، ومن أكثر ولم يجد ينزل كذلك.

– السّبق في طرق موضوعات وإبداع صور تخيليّة وعناصر بنائيّة في الشّعر تبعه فيها غيره.

– اتصال موضوعات الشّعر بالحياة ووقائعها وهو ما عبر عنه بحسن المأخذ.

– حسن الدّيباجة، وكثرة الرّونق، وجزالة البيت وقلّة التّكلف، والقدرة على امتلاك العروض والقوافي"[2].

دون أن ننسى المعيار الأخلاقيّ المتمثل في حصافة الشّعر والبعد عن سخيف المعاني، والمعيار الاجتماعيّ المتمثل في مكانة الشّاعر وقدرته على نظم المطولات الشعرية وتجنب الزّحافات والعلل في الشّعر والتّفتح بالإيجاز اللّغويّ والمبالغة في الوصف.

أمّا "ابن طباطبا العلوي" فتحدث عن صناعة الشّعر في كتابه "عيار الشّعر" قائلا: "إذا أراد الشّاعر بناء قصيدة، مخّض المعنى الذّي يريد بناء الشّعر عليه في فكرة نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التّي تطابقه، والقوافي التّي توافقه والوزن الذّي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذّي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني"[3]، المعيار عنده هو المقياس الذّي يعرف به جيّد الشّعر من رديئة ويفرق به بين الشّعر والنّثر، فشرط الوزن والقافية (النّظم) يفرق به بين كلام النّاس العادي (النّثر) والشّعر الذّي يستند إلى الوزن والقافية ولذلك يقول في التفرقة بين هذين الجنسين.

"الشّعر كلام منظوم، بائن عن المنثور الذّي يستعمله النّاس في مخاطباتهم، بما يخصّ به من النّظم الذّي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذّوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض التّي هي ميزانه"[4].

---

[1] محمّد سلام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تح محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة مصر، ج1، ط1، 1980، ص 05.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص 42.

[3] ابن طباطبا العلوي: عيار الشّعر، شرح عباس عبد السّتار، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2 ،2005، ص 11.

[4] ابن طباطبا العلوي: عيار الشّعر، ص 09.

وأشار إلى أن صناعة الشّعر تتطلب من المبدع أو الشّاعر أن يكون على اطلاع بعلم اللّغة وفهم الإعراب والتّفتح على الفنون والآداب والاطلاع على مناقب العرب وأنسابهم، والوقوف على مناهجهم في صناعة الشّعر والتّعرف على معانيه فتتأسس الشعريّة على مدى انسجام النّصوص ومدى تأثيرها في المتلقي. فإذا "ورد عليك الشّعر اللّطيف المعنى، الحلو اللّفظ المعتدل الوزن، مازج الرّوح، ولائم الفهم، وكان أنفذ من نقش السّحر، وأخفى دبيبا من الرّقى، وأشدّ إطرابا من الغناء، فسل السّخائم، وحلّ العقد، ومنجى الشّحيح، وشجع الجبان"[1].

وبناء على قوله نجد أنّه حدد سلما للشّعرية تمثل كالآتي:

-الشّعريّة الرّاقية: علاقة اللّفظ ولطافة المعنى.

-الشّعريّة الجيّدة: استيفاء المعنى وسلامة اللّفظ.

-الشّعريّة النّاقصة، ابتذال اللّفظ وجودة المعنى.

-انعدام الشّعريّة: غثاثة الألفاظ وبرودة المعاني"[2].

الشّعريّة عند "ابن طباطبا" تتعلق بمدى انسجام العناصر البنائيّة للنّصّ الشّعريّ وبين مضمونه لتحقيق التّأثير في المتلقي.

أمّا "أبو هلال العسكري" فقد خصّ كتابه بعنوان الصّناعتين (الكتابة والشّعر) يقول فيه في باب (معرفة صنعة الكلام وترتيب الألفاظ).

"إذا أردت صنع كلام فأخطر معانيه ببالك، وتنوّق له كرائم اللّفظ... فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلقت بذيله، وتحذّر أن يسبقك فإنّه إن سبقك تعبت في تتبعه ونصبت في تطلبه. ولعلك لا تلاحقه على طول الطّلب ومراحل الدّأب"[3].

ويرى بأنّ صناعة الشّعر صناعة شأنها شأن باقي الصّناعات تحتاج إلى الدّربة والميران والتّعلم فيبقى: "لصانع الكلام ألا يتقدم الكلام تقدما، ولا يتبع ذناباه تتبعا، ولا يحمله على لسانه

---

[1] المصدر نفسه، ص54.

[2] سلم حبيب مسلم: الشّعريّة العربيّة أحوالها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات خطاف، العراق، 2013، ص 130.

[3] ينظر: أبو هلال العسكري: الصّناعتين، تح، علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، النّاشر عبد الباقي الحلي، مصر، ط1، 1952، ص 89.

حملا، فإنّه إن تقدم الكلام لم يتبعه خفيفة وهزيلة وأعجفه والشارد منه، وإن تتبعه فاتته سوابقه ولواحقه، وإن حمله على لسانه ثقلت عليه أوساقه وأعباؤه، ودخلت مساوية محاسنه"[1].

فالشّعر عنده باعتباره صناعة فهو يحتاج إلى الدّقة والإتقان والممارسة والدّربة حتى يبرز للمتلقي بمختلف الصّور الجماليّة

وبهذه الرؤية صار الشّعر صناعة كباقي الصّناعات فيخضع للإجادة والإتقان، أو الرّداءة والابتذال، يقول قدامة بن جعفر: "ولما كانت للشّعر صناعة وكان الغرض في كلّ صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التّجويد والكمال، إذا كان جميع ما يؤلف، يصنع على سبيل الصّناعات والمهن فله طرفان، إحداهما غاية الجودة، والآخر غاية الرّداءة وحدود بينهما تسمى الوسائط"[2]. وبذلك تم معاينة شعريّة القصيدة في ضوء مقاييس الصّناعة والاحتكام إلى المنطق.

وتأسيسا على مفاهيم المنطق والحضور العقلاني تم تعريف الشعر ورسم حدوده، بأقيسة ثابتة قارة، لا تقبل الجدل فصار الشّعر على أنّه" قول موزون مقفى يدلّ معنى"[3].

كان التّقويم الشّعريّ عند "ابن قتيبة" يقوم على أربعة احتمالات، ولا تكون الجدارة الشّعريّة إلاّ في إمكانيّة واحدة، من خلال توافق اللّفظ والمعنى، وهي نظرة قبليّة متعاليّة، تمنح الشّعريّة أو تحرم العمل منها. وقد قام ابن قتيبة بعملية البحث عن خصوصيّة الشّعر من خلال تلك التّقسيمات الافتراضية:

1 . لفظ جيّد ومعنى جيّد ـــ توفر الشّعريّة.

2 . لفظ رديء ومعنى جيّد ـــ عدم توفرها

3. لفظ جيّد ومعنى رديء ـــ عدم توافرها

4. لفظ رديء ومعنى رديء ـــ عدم توافرها"[4].

---

[1]ينظر: أبو هلال العسكري: الصّناعتين، ص 89.

[2]أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تح، وتع، عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلميّة، بيروت، لبنان، د ط، ص 64.

[3]المصدر نفسه، ص 64.

[4]ينظر: أبو محمّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشّعر والشّعراء، عدله الشّيخ حسن تميم، وراجعه وأعد فهارسه الشّيخ محمّد عبد المنعم العربان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1406هـ - 1986 م، ص 24.

لقد وضع ابن قتيبة احتمالات منطقيّة، من موقع متعال، ليضع يده على موضع الشّعريّة، وخلص في الأخير إلى أنّها لا تكون إلاّ في حالة واحدة من أربع حالات أي بنسبة الرّبع(4/1) من الاحتمالات الواردة، وأمّا ثلث الأرباع (4/3) الباقية فإنّها تنتفي فيها إمكانيات الشّعريّة.

ومن منطلق الصّياغة، يؤسس الجاحظ الضّوابط التي تساهم بشكل كبير في صنع جماليّة وشعريّة الإبداع الشّعريّ:

-إقامة الوزن الذّي يدرج الشّعر في جنس أدبيّ خاصّ بذاته له قوانينه وآلياته المنظمة التّي تحكمه.

-تخير اللّفظ البعيد من الغريب وغير المستعمل.

-سهولة المخرج، وهو من شأنه أن يبعد الألفاظ عن التّعقيد وغموض معانيها، فيسري بذلك الشّعر على ألسنة الشّعراء دون الخطأ في النّطق ويحل إلى المتلقي في قالب واضح.

-صحة الطّبع: وهو ما يتعلق بطبيعة الشّاعر، فهذا الآخر قبل أن يكون الشّعر صناعة تتعلم، فهو طبع في نفسه يجعله ينطق شعر كلما اعتراه شعور.

-جودة السّبك: أي حسن الصّناعة، جنس من التّصوير، وهو ما يدرج الكلام ضمن دائرة الشّاعر بعيدا عن الكلام النّثري العادي، لما فيه من الخيال.

وبذلك تنقل الصّياغة الشّعريّة الكلام من دائرة النّثر إلى ساحة الشّعر إلاّ أنّ الوزن والقافيّة لا يحققان للنّصّ شعريته وانتماءه إلى جنس الشّعر ما لم يتوفر على المقوّمات السّابقة.

يعلق على"قول الشّاعر:

لَا تَحْسِبَنَّ الْمَوْتُ مَوْتُ الْبَلَى وَإِنَّمَا الْمَوتُ سُؤَالِ الرِّجَالِ

كِلَاهُمَا مَوتٌ وَلَكِنْ ذَا أَفْظَعُ مِنْ ذَاكَ لِذُلِ السُّؤَالِ.

فصاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أنّ ابنه لا يقول شعرا"[1].

[1]أبو عثمان عمور بحر الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السّلام هارون، مكتبة مصطفى، الباجي الحليّ، ج3، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص 131.

وتحيلنا لفظة "الصّناعة" إلى مفهوم الشّعريّة في التّفكير النّقديّ القديم بمفهوم "الصّياغة" وما يدلّ على ذلك الدّلالة المعجميّة، فلفظة الصّياغة ترتبط بعمل الحليّ سواء من ذهب أو فضّة. فنقول صاغ الشّيء صياغة إذا سبكه، وهذا الشّيء حسن الصّناعة يقول الجاحظ في ذلك مستعرضا نظريته الشّعريّة: "المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي والعربي والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير"[1].

فلا يعتبر الجاحظ كلّ كلام موزون شعر إلاّ إذا عمد المبدع في نسج وسبك هذا الكلام وصياغته على شكل شعر موزون ومقفى في قالب واضح يسهل على المتلقي فهمه واستيعابه ويوافقه في شرط وضوح المعاني أبو هلال العسكري بقوله: "إيّاك والتّوعر، فإنّ التّوعر يسلمك إلى التّعقيد، والتّعقيد هو الذّي يستهلك معانيك، ويشيّن ألفاظك... فكن في ثلاث منازل، فأوّل الثّلاث أن يكون لفظك شريفا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا"[2].

فنظرية الصّناعة حدت من نظرية الإلهام التي هذبها الإسلام، فكانت الأوّلى تكملة لنظرية عمود الشّعر الذّي أكسب الشّعر هويته فلو اختل عنصر من عناصره سقط سرح الشّعر العربيّ ولو كان مكتمل البناء والمعنى، وبذلك كانت الشّعريّة تقوم على الوضوح والألفة والبحث عن الحقائق النّهائيّة اليقينية وتشكيل عالم منغلق ثابت.

المبحث الرابع:شعرية التجاوز:

شهد العصر العباسي تحولات وتغيرات اجتماعية وفكرية وسياسية ودينية، فتحولت الريادة الشعرية من البداوة إلى الحضارة، وأصبح الشاعر يفدٌ من البادية إلى المدينة ؛ وذلك دليل على تجاوز ما سمي بالفطرة والسليقة إلى عملية التثقيف والمثاقفة، أو ما يسمى بالصنعة فانعكس ذلك على حياة المدينة وتمظهر في التأنق في فضاءات بصرية زخرفية في الملبس والمأكل والبناء، مما دفع بالشعراء والمبدعين إلى تمثل كل ذلك التحول والتغير في إبداعاتهم الشعرية ، فتجلى ذلك في تلك الثورة المعرفية

[1] ينظر، أبو عثمان عمور بحر الجاحظ: الحيوان، ص 131- 132.

[2] ينظر، أبو هلال العسكري: الصّناعتين، ص 90.

ومظاهر الحياة ، والتمدن والتحضر من رقة الطبع وتهذيب الذوق، وظهور طبقة جديدة من الشعراء سموا بالمولدين، الذين أخذوا من ثقافات الآخر، فجمعوا بينها وبين الثقافة العربية وعلى رأسهم بشار بن برد.

بشار بن برد:

كان بشار ممن يجيد التّفاوت في مستويات التّعبير فقال أحد النّقاد لبشار:" إنّك تجيء بالشّيء الهجين المتفاوت، بينما تقول شعرا يثير النّفع ويخلع القلوب، مثل قولك:

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَةٍ مُضْرِيَه هَتَكْنَا حِجَابُ الشَّمْسِ أَوْ نُمْطِرُ الدَّمَا

إذ بك تقول:

تَفَـرَّدَ بِالجَمَـالِ وَقَالَ هَــذَا مِنْ الدُّنيـَـا ولَذّتِهَــا نَصِيبِـي

يـَرَاهُ اللهُ حِيـنَ يَرَى الهِــلالَ وَخَّفَـفَ عَنْهُ مُنْقَطِـعَ القَضِيْــبِ

فقال له بشار: لكلّ وجه موضع فالقول الأول جيد، والثّاني قلته في جارتي ربابة، وأنا آكل البيض، فهذا عندها أحسن من "قفا نبك" ولو أنشدتها من النّمط الأوّل ما فهمته"[1].

وهذا التّفاوت يشترك فيه بشار مع شعراء عصره فشكل ظاهرة استدعت الانتباه، إضافة إلى كونه منحا فنيا، يعمد إليه الشّاعر عن وعي، وليس رده ضعفا من الشّاعر في سليقة وإنّما جنوح شعراء هذا العصر إلى الواقعية في التّعبير والتّوجه إلى جمهور المستمعين بما يناسب مقاماتهم.

تميز بشار عن باقي شعراء عصره وتفرد عنهم، فسلك طريقا في التّجديد لم يسلكه أحد من قبله، فسئل ذات مرة: "بما فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك، في حسن معاني الشّعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كلّ ما تورده عليا قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى معارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التّشبيهات، فسرت إليها بفهم جيّد وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلفها"[2]. ففي قوله دلالة على أنّ الشّاعر في هذا العصر أصبح مشغولا، بهاجس التّحول من التّعبير إلى كيفية التّعبير، فلم يعد

[1] بشار بن برد: الدّيوان، تح محمّد الطّاهر بن عاشور، دار السّلام، القاهرة، مصر، ج 1، ط1، 2008م، ص 96-97.

[2] الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، شرح صلاح الدّين الهواوي، المكتبة العصريّة، صيدا، لبنان، ج1 ،2005 م، ص 146.

يرض بكلّ ما تلقيه عليه بديهته فصار الشّعر نظرا في الحقائق متسما بخاصية جوهريّة وهي التّجاوز والعدول عن القيّم.

أبو نواس:

للثّورة العامّة التّي أصابت العصر العباسي أثر كبير على أغراض الشّعر في هذا العصر، فظهرت أغراض لم يعرف عنها الشّعر شيئا من قبل كالتغزل بالمذكر والثّورة على المقدّمة الطّللية وأستبدالها بالمقدمة الخمرية و التّغزل بها (الخمرة) عند "أبي نواس"، " فأعلن حربا على بكاء الدّيار ونائيها من الشّعراء الذّين يأبون إلّا أن يتغنوا بالماضي في حين أمعنوا النّظر لوجدوا أن كلّ ما حولهم قد تغير، وأمّا الدّيار التّي يبكونها تحولت إلى قصور زاهرة و بيوت عامرة، ولم تأملوا دواخلهم لوجدوا أنّ ما يجول فيها يناقض ما يقولون"[1].

فيقول:

أُتْرُكْ الأَطْلَالَ لَا تَعْبَأْ بِهَا إِنَّهَا مِنْ كُلِّ بُؤْسٍ دَانِيَةٌ [2]

ويقول أيضا في ثورته على البكاء على الأطلال قائلا:

قُلْ لِمِنْ يَبكِي عِلِى رِسْمٍ دِرَسَ وَاقِفًا مَا ضَرَهُ لَوْ كَانَ جَلَسَ [3]

ويقول في موضع آخر:

أَيا باكِيَ الأَطلالِ غَيَّرَها البِلى بَكَيتَ بِعَينٍ لا يَجِفُّ لَها غَربُ

أَتَنعَتُ داراً قَد عَفَت وَتَغَيَّرَت فَإِنّي لِما سالَمتَ مِن نَعتِها حَربُ [4]

1- التغزل بالمذكر:

بدأ هذا النّوع من الغزل خلال النّصف الأخير من القرن الثّاني للهجرة مع أبي نواس وأسباب ظهوره تمثلت كالآتي:

---

[1] عبد الفتاح نافع: الشّعر العباسي (قضايا وظواهر)، دار جرير، الأردن، ط1، 2011م، ص 69.

[2] أبو نواس: الدّيوان، تح سليم خليل قهوجي، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1،2003م، ص 120.

[3] المصدر نفسه، ص 120.

[4] المصدر نفسه، ص 39.

"الأوّل: أنّ أبا نواس كان مجنيا عليه ... والثّاني: أنّه كان يهوى الغلمان حقا... والثّالث: يتمثل في تملق "أبي نواس" للأمين الذّي كان يهوى غلمان قصره"[1].

يقول أبو نواس في احدى قصائده التّي يتغزل فيها بالمذكر:

تَفَـرَّدَ بِالجَمَـالِ وَقَالَ هَــذَا مِنْ الدُّنيَـا ولَذّتِهَــا نَصِيبِـي

يَرَاهُ اللهُ حِيـنَ يَرَى الهِــلالَ وَخَّفَـفَ عَنْهُ مُنْقَطِـعَ القَضِيْــبِ"[2].

2- التّغزل بالخمرة:

المتمعن في خمريات أبي نواس يوقف أن تعاطي الخمرة كان "يهيئ الجوّ الملائم لظروفه الشّخصيّة تمام الملائمة، فإنّه فضلا عن السّلوى والنسيان والنّشوة التّي كان يشعر بها شاربها، تجمعه بسقاتها من الغلمان، وهناك يتقلب في أعطاف الرّذيلة ما اتسع له الوقت والمال"[3].

يقول:

لاَ تَبْكِ لَيـلَى وَلاَ تَطْرَبُ إِلَى هِنـدِ وَاُشْرُبْ عَلَى الوَرْدِ مِنْ حَمْرَاءٍ كَالوَرْدِ

كَأْسًا إِذَا اِنْحَدَرَتْ فِي حَلْقِ شَارِبِهَا أَجْدَتـهُ حُمْرَتُهَـا فِي العَيـنِ وَالخَـدِّ"[4].

أخذت الخمر الجزء الكبير من قصائده ومقطوعاته الشّعريّة من شدّة تعلقه بها وحرصه على العيش معها فأصبحت كلّ شيء في حياته لا ينافسها في ذلك سوى الغلمان ولم يعد شربه لها سِرا يجدي نفعا فجهر بها قائلا:

أَلَا فَاسْقِنِي خَمْرًا وقُلْ لِي هِيَ الخَمْرُ وَلَا تَسْقِنِي سِرًا إِذَا أَمْكَنَ الجَهر"[5].

ويقول في وصف الخمرة:

فَالخَمْرُ يَاقُوتِـةٌ، وَالكَـأْسُ لـؤلـؤةٌ مِنْ كَفِّ جَارِيـةٍ مَمْشُـوقَـةُ القَـــدِّ

---

[1] ينظر، محمّد عبد العزيز الكفراوي، الشّعر العربي بين الجمود والتّطور، ص 93.

[2] أبو نواس: الدّيوان، ص412

[3] محمّد عبد العزيز الكفراوي: المصدر السابق، ص 100.

[4] أبو نواس: الدّيوان، ص 106.

[5] المصدر نفسه، ص 273.

تَسْقِيكَ مِنْ عَينَيها خَمْرا ومِنْ يَدِهَا خَمْرَا فَمَـا لَكَ مِنْ سُكْرَينِ مِن بَـدِّ[1].

أورد أبو نواس الكثير من معاني للخمرة وأسرف في وصفها ووصف سقاتها ولونها وغيرها من الأمور التّي تتعلق بالخمر، فلا لذّة عنده خير من لذتها ولا ذكر أحلى من ذكرها.

أبو تمام:

يعدّ أبو تمام أبرز شعراء العصر العباسي الذّي عرف عنه التّجديد في الشّعر وموضوعاته، فأضفى عليه لمسته الإبداعيّة التّي سايرت وواكبت عصره الذّي شهد بدوره حياة الرّفاهية والتّرف على جميع المجالات والأصعدة الأدبيّة عامّة والشّعرية بخاصّة.

كان ذا ثقافة عالية متزود بثروة هائلة من الفاظ اللّغة، الغريب منها والمألوف، فتعدت ثقافته واطلاعه على الشّعراء إلى أخبار العرب ووقائعهم وحذقه لفنونهم، وكان "مشتهرا بالشّعر مشغوفا به، مشغولا مدة عمره به ودراسته"[2]، ارتبط اسمه بحركة التّجديد ارتباطا وثيقا، حتّى صار ذكر أحدهما مدعاة لذكر الآخر غير أنّ نظرة النّقاد القدامى له تباينت منهم من استحسن شعره ومنهم من يرى بأنّه غالى في استخدام الألفاظ غير المألوفة في إبداعاته الشّعريّة حتى استعصى شعره على فحول اللّغويين وأصحاب معاني الشّعر وفاق شعره إدراك المتلقين لإبداعه فراحوا يجردون أقلامهم وألسنتهم لنقده ورميه بالغموض وتتبع سقطاته، لذلك يعتبر رمزا للتّجديد والحداثة بتنويعه للصّور الأخيليّة ولغته الشّعريّة الغامضة وبأسلوب شعري جديد "تذكر الأخبار أنّ أبا تمام حين قال:

لا تَسْقِني مَاءَ المُلامِ فَإِنَّني صَبٌّ قَدِ اِستَعذَبتُ ماءَ بُكَائِي

جاءه متهكما حاملا طاسه وقال: أعطني شربة من ماء الملامة، فردّ عليه أبو تمام على الفور: سمعا وطاعة... ولكن أعطني قبلها ريشة من الرّحمة"[3].

فكان سبب تهكم هذا الأعرابيّ هو أنّ أبا تمام جعل المستعار منه والمستعار له ما بين مادي ومعنوي، فرد عليه بحجة داحضة مستدلا بقوله تعالى:

---

[1] أبو نواس: الدّيوان، ص 107.

[2] الآمدي: الموازنة، ص 51.

[3] عبد الإله الصّائغ: الخطاب الحداثوي والصّورة الفنيّة، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1 ،1999، ص 18.

﴿ وَاخفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنض الرَحْمَةِ وَقُلْ رَّبِي ارحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾[1].

وظلّت الكتب التّي "صنفت في مذهب أبي تمام تتناقل جملة من الآراء النّقديّة تتمثل باستعاراته والحاجة في طلب المحاسن والمطابق، ومعاضلته في تركيب الكلام وتأليف العبارات، وإغراقه في التّجديد وتشخيص المعنويات بالإضافة إلى إلحاحه على غريب اللّغة"[2]. إلاّ أنّ النّقاد لم يذكروا أنّ أبا تمام من أصحاب المعاني بل صنفوه بمثابة" قبلة أصحاب المعاني وقدوة أهل البديع"[3].

وتناول أبو تمام أيضا الأغراض القديمة فوقف على الأطلال "وبكاها ومدح ورثى ووصف، واستعمل الغريب من اللّغة، ممّا أشكل على بعض الباحثين في الأدب أن يدركوا حركة التّجديد العميقة التّي رفع رايتها ونسبوا التّجديد إلى أبي نواس، الذّي أراد أن يعالج بعض الأفكار الجديدة الخارجة على العرف والعادات، ولكنّه كان اتباعيا كلاسيكيا في شعره بخلاف أبي تمام الذّي أولع بالخروج على كلّ تقليد، فكان الشّعر عنده عالما غريبا من المعاني، وكانت نقطة انطلاقة في هذا التّجديد الكلمة التّي استخدمها استخداما جديدا... فجمع في إبداعه خيوط الماضي والحاضر... ببصيرة نافذة، وذهب متوقد متطلع إلى كلّ جديد"[4]، فعدّه رواد الحداثة والتّجديد أشجع شعراء عصره وشاعر المعاني الأوّل، ومن المبدعين الأوائل الذّين صنعوا مجدنا الشّعري العربيّ وأسسوا عظمته.

[1] سورة الإسراء: الآية 24.

[2] ميادة كامل إسبر: شعريّة أبي تمام، مكتبة الأسد، دمشق سوريا، ط1، 2011، ص 22.

[3] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمّد أبو الفضل إبراهيم ومحمّد علي البجاوي، دار العلم، بيروت، لبنان، ص 20.

[4] ينظر، ميادة كامل إسبر: شعريّة أبي تمام، ص 25.

المبحث الخامس:

معوقات الشّعريّة العربيّة:

1- أسباب جمود الشّعر العربي القديم:

. ما توصل إليه رواد عمود الشّعر لا يمثل الشّعر العربيّ كلّ، وإنّما هو دورة لما اتفق عليه نقاد تلك الفترة، فهذا امرؤ القيس مثلا في العصر الجاهلي يعد إمام المبتكرين ولم يلتزم بضوابط عمود الشّعر العربيّ، ورغم ذلك لم يقال عنه أنّه كان خارجا عن عمود الشّعر وتثبت النّقاد بعمود الشّعر والنّسج على منوال القدماء يعد السّبب الرّئيسي في جمود الشّعر العربيّ ومن العوامل التّي أدت إلى ثبات وتأخر وجمود الشّعر العربيّ القديم نذكر منها الآتي:

1-1- بناء القصيدة:

كان الشّعراء في القديم يحاولون تأكيد ولائهم لسلفهم من الجاهليين وذلك بنسج قصائدهم على نفس بناء القصائد الجاهليّة ونفس مطالعها، فقد اختار "جرير" لكبرى قصائده مطلعا جاهليا فقال:

لِمَنْ الدّيَارُ بِبُرْقَةِ الرَّوْحَانِ إِذْ لَا نَقِيسُ زَمَانُنَا بِزَمَانِ

أخذه من قول "عبيد بن الأبرص" في مطلع إحدى روائعه:

لِمَنِ الدِيارُ بِبُرْقَةِ الرَوحانِ دَرَسَت وَغَيَّرَها صُروفُ زَمانِ

وأخذه الأخطل فقال:

لِمَنْ الدّيَارُ بِحَايِلٍ فُوعَالِ دَرَسَتْ وَغَيْرُهَا سُنُونٍ خَوَالِ "[1].

من أهمّ ما ميّز الشّعر القديم حرصه على الوزن والقافية وانبناء بيتة على الصّدر والعجز، والشّاعر الذّي لا يلتزم بالوزن و القافية ولا يؤكد على ضرورة تكون البيت من صدر وعجز، لا يعدّ شعره شعرا وإنّما يصنف خطابه أو فصاحة الحديث، وبعد ذلك ظهرت الكتب التّي تقوم على تدريس الأوزان والقوافي، ليعتمد عليها الشّعراء في إبداعاتهم الشّعريّة فاستغل الشّاعر "إعجاب النّاس

[1] محمّد عبد العزيز الكفراوي: الشّعر العربي بين الجمود والتّطور، دار القلم، بيروت، لبنان، ط2، ص 80-81.

بروائع الفن القديم التّي أبهرت عقولهم، ولعبت بمشاعرهم وعواطفهم حينا من الدّهر، فيجعل في إنتاجه شبها منها كي يضفي عليه شيئا من قداسة القديم وروعته"[1].

1-2- التّصوير والتزام الحقائق:

صور الشّعر القديم الحياة العربيّة بدّقة عالية وعكس فيها أوجه الحياة المتعددة، ولذلك يسمى بديوان العرب، فأصبح بمثابة الموسوعة التّي تحمل أخبار وقصص القدامى فنجد فيه وصف الخيام والرّاحلة والصّيد والحيوانات، فحاول الشّاعر بتصوره هذا الاقتراب من الحقيقة قدر الإمكان فنقل المشاهدات والتجارب التّي مرّ بها عن طريق التّشبيه والاستعارة، ولو قارنا بين التّصوير في الشّعر الجاهلي مع التّصوير في الشّعر المحدث لوجدنا اختلافا كبيرا، ومثال ذلك قول: "عروة بن حزام متحدثا عن خفقان قلبه واضطرابه:

كَأنَّ قُطاَةِ عَلُقَت بِجَنَاحِهَا عَلَى كَبِدِي مِنْ شِدَّةِ الخَفَقَانِ

وقال بشار في نفس المعنى:

كَأَنَّ فُؤَادَهُ كَرّةُ تَرَامَى حَذَارِ البَينِ لَو نَفَع الحَذَارِ

وما من شك في أنّ الأوّل أقرب إلى الحقيقة، لأنّنا لا نشعر بأنّ قلوبنا تنتزع من صدورنا ويقذف بها بعيدا عنا حينما تصيبنا نوبة من نوبات الشّوق أو القلق، بل نشعر بها تخفق وهي لا تزال حبيسة داخل أقفاصها"[2].

وبذلك نجد أنّ القدامى احترموا قواعد فن التّصوير الذّي يهدفون من خلاله إلى الإيضاح والاقتراب من الحقيقة قدر المستطاع، على عكس المحدثين الذّين سرحوا في سماء الخيال مبتعدين عن الحقيقة، تغلب على إبداعاتهم الجدّة والابداع والغموض.

1-3- الإعلاء من شأن العقل:

فالمرزوقي يعرض العقل الصّحيح والفهم الثّاقب عيارا للمعنى بينما عبد القاهر الجرجاني

[1] محمد عبد العزيز الكفراوي: المرجع السّابق، ص 85.

[2] المرجع نفسه، ص 170.

يجعل غرضه في الكلام على الاستعارة أن يبين " أحوالها في كرم منصبها من العقل وتمكنها في نصابه، وقرب رحمها منه أو بعدها حين تنصب عنه"[1]، وبذلك نجد أنّ النّقاد العرب نظروا إلى الشّعر نظرة عقلية تعتمد على المنطق وتتجلى هذه النّظرة بوضوح في طلب الصّدق الواقعي "فأغلب الظّن أن مسألة عرض المعنى على العقل من خلال المنطق حينا، والعرف حينا آخر كان لها أثر بالغ في الحدّ من جنوح الخيال إلى أفق غير أفق الظّاهر والعرف التّقليدي، فكان الشّعر تقليدا محضّا لظاهر الطّبيعة من جهة، وطريقة القدماء من جهة أخرى"[2].

أي أنّ الصّدق الذّي أرادوه هو صدق واقعي نموذجي عقلي، لا صدق شعوري نفسيّ.

1-4- تقديم التّشبيه على الاستعارة:

انصاع القدامى إلى المنطق والعقل وأحكامه ورفضوا الكذب وكانت المبالغة والخيال قربا من الكذب، وكانت الاستعارة تتضمن المبالغة والإغراق في التّخيّل فعظم عندهم التّشبيه، لذلك "رفضوا الاستعارة وقدموا التّشبيه لأنّه أكثر واقعية ومنطقيّة وبعدا عن الخيال"[3].

1-5- الوضوح وإهمال الخيال:

من أسباب جمود الشّعر العربيّ القديم، تحوله إلى صنعة لا تحتاج إلى الخيال والابتكار حينما تحتّم على الشّاعر أنّ "يؤثر التّعبير المجرد القليل الصّور، الذّي يقصد إلى إمتاع العقل أكثر من إمتاع الخيال"[4]، وبذلك ضعفت ملكة الخيال الشّعريّ عندهم فأصبح هذا الأخير قياس شعريّ خادع وضرب من الوهم، وأثاروا خطابية الرّوح العربيّة بماديتها المحضة التّي "تستطيع الإلمام بغير الظّواهر، ممّا يدعوا إلى الاسترسال مع الخيال إلى أبعد شوط وأقصى مدى"[5].

وبات ينظر للشّاعر على إثر هذه الخطابيّة على أنّه خطيب وطبقته الذّود عن القبيلة وصون أعراضها بلسانه، فتشبه الشّعر بالنّثر، عدا ضرورتي الوزن والقافيّة، وتشبيه الشّاعر بالخطيب

---

[1] شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط10، 1999م، ص 192-193.

[2] عصام قصبيحي: نظرية المحاكاة في النّقد العربيّ القديم، دار القلم العربي، سوريا دمشق، ط1، 1980، ص 170.

[3] جابر عصفور: الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992،ص18.

[4] مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة، دار مصر، القاهرة، مصر، ط1 ،1958، ص 186.

[5] أبي القاسم الشّابي: الخيال الشّعريّ عند العرب، تق، عبد السلام المسدي، دار المغرب العربي تونس 1994، ص119 . 120.

والنّثر يقوم على وضوح الدّلالة، أصبح الوضوح قيمة يتوجب تحقيقها في الشّعر ويشير "إيليا الحاوي" إلى وضوح النّثر في التّجربة الشّعريّة القديمة قائلا:"التّجربة الشّعريّة في القديم ... شبيهة بالأفكار النّثرية لوضوحها واستقامة حدودها"[1].

1-6- الطّبع:

من المعروف على شعراء الجاهليّة ميلانهم إلى الجريان مع الطّبع في أشعارهم وذلك راجع إلى بساطة حياتهم البدويّة البسيطة والبعيدة عن التّكلف والتّعقيد فسجلوا "كلّ ما تملية عليهم شياطينهم، أو تجود به قرائنهم، دون مراجعة طويلة، يجعلون الفكرة رائدهم، وإصابتها هدفهم، صارفين النّظر عن الزّخارف اللّفظيّة والمعاني الغريبة، وما سوى ذلك من أمور شغف بها طائفة من شعراء العصر العباسي، فأفسدت الطّبع عندهم وأشاعت التّكلف في أشعارهم"[2]،فطرتهم البداوة والصحراء وحياة التّرحال على الوضوح وتجنب التّعقيد والصّراحة في أحاديثهم فأصبح من الطّبيعي أن يسري ذلك على آدابهم وأشعارهم .

كان العرب القدامى مطبوعين لا يطيلون الروية أو يعملون الفكر فيما قالوا أو سيقولون مرهقين "بأغلال وتبعات مختلفة من إقامة الوزن وتسديد القافية والتماس الرّوي وإصابة المعنى... أمّا العودة إلى الشّعر بعد الفراغ منه، وإعادة النّظر فيه بقصد تنقيحه وتنخّله، فأمر وراء طبائعهم القلقة، وأفكارهم التّي لا تعرف الاستقرار إلاّ بقدر ما تعرفه رحالهم، التّي لا تفتأ تضطرب في عرف الصّحراء من مكان آخر"[3].

ولا يكون الشّعر مطبوعا إلّا إذا تمت له أمور ثلاث وهي كالآتي: "أوّلها صدوره عن شاعر مطبوع... ثانيها: جريان الشّاعر مع طبعه، أي أنّه لا يكفي أن يكون الشّاعر مفطورا على قول الشّعر، حتّى يصحب ذلك رغبة أكيدة في الاستجابة لذلك الطّبع والجريان معه حيثما اتجه... ثالثها: ألا يحمل الشّاعر نفسه على قول الشّعر حملا"[4].

---

[1] ينظر، إيليا الحاوي أفق الوصف: دار الشّرق الجديد، بيروت، لبنان، ط1 ،1960، ص 98.

[2] محمّد عبد العزيز الكفراوي: الشّعر العربيّ بين الجمود والتّطور، ص 11.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 11-12.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 143-144.

أمّا صدوره عن شاعر مطبوع فيعنى به أن يكون المبدع أو الشّاعر مستعد بفطرته لقول الشّعر، ولا يكون كذلك حتّى تتم له رقة العواطف، ودقّة الإحساس، وتتبع مظاهر الجمال في الكون أمّا في قوله جريان الشّاعر مع طبعه فيقصد به أنّ فطرة الشّاعر لا تكفيه في قوله الشّعر إلّا إذا صحبته رغبة في الاستجابة لطبعه والجريان معه. والشّرط الثّالث الذّي يصبح به الشّعر مطبوعا بأن يكون الشّاعر راغبا في قول الشّعر بدافع من نفسه لا أن يحمل على قوله حملا، وتزداد رغبته في الإبداع الشّعري إذا كان تحت تأثير انفعال مناسبة أو دفعة شعوريّة مناسبة للموضوع الذّي يقول فيه الشّعر.

2- الشعرية العربية من النمط القديم إلى المتّغير:

2-1- النمط القديم:

ترسخت الشّعريّة منذ القدم باعتبارها قوانين وأعراف تخصّ القول الشّعريّ، من حيث هي إلزامات يقتدي بها الشّاعر فيما يتعلق بما يقول أي كيفية صناعة الشّعر بالتّعبير القديم، باعتبار أنّ تلك القوانين والمعايير تكون محكا للشّعرية، بها تقاس شاعريّة الشّاعر من عدمها وتلك المعايير تُكرس باعتبارها نموذجا مثاليا، يفرض وجوده في كلّ شعر لاحق فتحولت فيما بعد إلى مقياس تقاس به القصيدة، وتمنحها تأثير الدّخول إلى الشّعريّة، أو تحرمها منها.

صنعت مقولة "صناعة الشّعر" لنفسها حيزا كبيرا في التّراث النّقديّ العربيّ والتّي أُستحدثت من مقولة"أرسطو" الذّي ربط الشّعريّة بصناعة الشّعر قائلا: "إنا متكلمون عن صناعة الشّعر وأنواعها"[1]، فوجد هذا المفهوم مسوّغا في الثّقافة العربيّة فصار الشّعر صناعة كباقي الصّناعات، تخضع للمهنة والدّربة وقواعدها وتمّ استلهام المصطلح الأرسطيّ (الصّناعة) بلفظه ومعناه، وتارة أخرى بمعناه دون لفظه، مثل عيار، معايير، وعمود الشّعر، فصارت صناعة الشّعر كباقي الصّناعات تخضع الشّعر للإجادة والإتقان أو الرّداءة والابتذال.

[1] أرسطو طاليس: فن الشّعر: تر وتح عبد الرّحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان د.ط، 2001، ص 85.

تكرست معايير صناعة الشّعر باعتبارها قوانين يجب احترامها وإتباعها فحولها النّقد القديم من مجرد إبداعي مسار حركته الشّعريّة العربيّة إلى نموذج احتذائي ملزم، فازدادت هذه المعايير إحكاما وضبطا مع المرزوقي الذّي حصرها في سبع قواعد قارة بها تحدّد شعريّة القصيدة من عدمها، فتواضع النّقاد عليها فصارت معيارا "للشّعريّة القديمة" وبذلك نجد أنّ: "نظرية الشّكل المتمثلة بعمود الشّعر كما أرساها المرزوقي والقاضي الجرجاني، وأخذ بها معظم النّقاد العرب تحديد للنموذج الشّعري عن طريق وضع القواعد والعيارات التّي ينبغي على الشّاعر الالتزام بها"[1]. وهذه المعايير التّي استنبطها المرزوقي من القصيدة الجاهليّة سرعان ما تحولت إلى الزامات، بحيث لا يمكن الاعتراف بشعريّة أي قصيدة لاحقة إلاّ ضمن تلك المعايير السّابقة، فتحولت المحاكمة الشّعريّة إلى محاكمة معياريّة تتقصى مدى حضور مقولات عمود الشّعر في القصيدة اللاحقة لا تصدق إلى محاكمة النّصّ باعتباره معطا إبداعيا، بل تحولت إلى محاكمات قبليّة، أي تغليب تصورات معياريّة من خارج النّصّ الشّعريّ.

2-2- المتغيّر:

إنّ تغير الذّائقة الشّعريّة في العصر العباسي جعل الشّعراء المحدثين يصطدمون بجدار التّلقي، من خلال الخروج عن المعيار الجاهلي، ومفهومه للشّعر والشّعريّة، فقوبل هذا الشّعر بالرفض من قبل النّقاد والرواة واللّغويين رغم أنّ معيار الشّعريّة الحديثة ليست مناقضة لمعيار الشّعريّة القديمة وإنّما تنبني عليها وتتجاوزها، فصنعت لنفسها اسما جديدا سميت به وهو "شعريّة التّجاوز" وفي ضوء ذلك انحرفت القصيدة من التّعقيد والعزلة إلى البساطة والسّهولة، وهو مظهر من مظاهر التّمدن والتّحضر الذّي أوحته المعاني الجديدة فرافقت اللّغة هذا الانتقال والتّغيير والجدّة، وعلى هذا يتفق "ابن جني" المولديين ويجعلهم حجة في المعاني "فيستشهد بهم في المعاني كما يستشهد القدماء في الألفاظ، لأنّ المعاني اتسعت اتساع النّاس في الدّنيا وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض"[2].

---

[1] جودت فخر الدّين: شكل القصيدة العربيّة في النّقد العربيّ حتّى القرن الثّاني عشر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1984، ص 30.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر ونقده، تح محي الدّين عبد الحميد، مطبعة الحجازي، القاهرة، مصر، دط، 1934، ج2، ص 236-237.

ولذلك كانت محاكمة الشّعر للمحدث عند النّقاد القدامى، بمعايير القصيدة الجاهليّة، دون مراعات للاختلافات الجوهريّة.

وتحولت تلك المعايير التّي نظم الشّعراء الأقدمون عليها فن قولهم بالفطرة والسّليقة، إلى قوانين ملزمة، وقواعد قارة، بها يتم قبول الشّعر أو رفضه، وبها تمت محاكمات الشّعر المحدث ثمّ رفضه، لأنّه يقع في دائرة القوانين التّي تقول بعيدا عن المعقول في الصّورة، وهذا ما تجاوزه "أبو تمام" باعتباره مبدعا انحاز إلى التّجربة، وأصرّ أن يكون ذاته لا غيره، وفي شعره يتصادم المفهومان، شعريّة المعيار وشعريّة التّجاوز، لذلك نجد أنّ شعريّة المعيار والتّنميط تختلف عن شعريّة التّخطيّ والتّجاوز، فكلّ ما هو شعريّ في المعيار، غير مرغوب فيه في شعريّة التّجاوز، وما هو شعريّ في شعريّة التّجاوز فساد عند المعيارين، وسنوضح ذلك بالخطاطة الآتيّة:

شعريّة المعيار ـــ العقل ـــ عدم التّناقض ـــ الصّدق ـــ الائتلاف ـــ الوضوح.

شعريّة التّجاوز ـــ القلب ـــ القول بالتّناقض ـــ الخيال ـــ الاختلاف ـــ الغموض.

الخطاب النّقديّ المعياريّ يرفض الاختلاف والمتغير والمتجاوز، ولذلك تمّ رفض الكثير من "شعر أبي تمام" لأنّه خرج عن المعيار القديم ولم يأخذ بتشبيهات القدامى واستعاراتهم "فإن جعل للماء قافية في قوله:

لَمْ تُسْقَى بَعْدُ الهوَى مَاءُ أَقَلَ قَذَى مِنْ مَاءِ قَافِيَةٍ يَسْقِيكَهُ فَهْمُ "[1].

فذمت الاستعارة في هذا البيت لا لشيء إلاّ لأنّ العرب القدامى لم يأخذوا بمثلها في أشعارهم، أي لم يستعيروا الماء لمثل هذه المعاني، على الرغم من أنّ هذه الصّيغة متداولة عند النّقاد لقولهم (كثرة الماء في الشّعر)، فيعلق "الآمدي" مصوبا قول أبي تمام ومستدركا عليه قائلا: "ما شربت ماء أعذب من ماء "قفا نبك" وأعذب من ماء قصيدة كذا، لأنّ الاستعارة حدّا تصلح فيه، فإذا جاوزته فسدت وقبحت"[2]، وبذلك لم يعد بمقدور النّقاد المتعصبين للقديم، مواكبة المستحدثات الحضاريّة الفكريّة التّي تبناها الشّعراء المحدثون، فواجه هؤلاء النّقاد الذّائقة الجديدة بذائقة قديمة،

[1] ينظر، الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 142.

[2] المصدر نفسه، ص 142.

فصار النّقد عاجزا على محاورة القصيدة الجديدة، ولم يعد بأدواته القارة الثّابتة قادرا على قراءة التّخطي والتّجاوز، فنتج عن ذلك نظامين معرفيين مختلفين لا يمكن قراءة أحدهما بالآخر، فالنّظام الأوّل أفرز شعريّة المعيار، والثّاني أفرز شعرية التّجاوز، وإن كانت كلّ منهما تنتمي إلى حقل الشّعريّة العربيّة، إذ ليس هناك شعريّة واحدة وإنّما هناك شعريات داخل مفهوم الشّعريّة العربيّة.

المبحث السادس:

شعريّة الحداثة:

عرف الشعر العربي قبل عصر النهضة حالة ركود وجمود وضعف في الخيال والعاطفة والصدق الفني، يدور في حلقة ضيقة من الموضوعات التي لا تمس روح الشعر، ولا شؤون المجتمع ما يميزه على أنه شعر سوى الوزن والقافية، كشعر المناسبات والألغاز والمساجلات وغيرها من أنواع الشعر في تلك الفترة.

ما إن بدأ تأثير عوامل النهضة بالظهور في العصر الحديث، حتى ظهر معها رغبة جامحة وملحة لعديد من الشعراء للتغيير والتجديد مع أواخر القرن الثّامن عشر، فبرز على مستوى السّاحة الشّعريّة العربيّة، مجموعة من الشّعراء الذّين حاولوا رسم معالم الكتابة الشّعرية، ودعوا إلى التّحرر من قيود الماضي، والثّورة على السّائد في شكل موجات داعية إلى الحداثة في حركات، منها مدرسة الإحياء بريادة "محمود سامي البارودي" الذي استطاع أن يُنقذ الشعر العربي من مرحلة التدهور والأساليب الركيكة، وجعله متنفسا لعواطفه ومشاعره وما ألم بأُمته من أحداث، فنسج شعره بخيوط "من خير ما وصلت إليه لغة الشعر العربي من قوة وجمال واستطاع أن يُخضِعَ تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه أو قص أحداث عصره"[1]، ثم برزت حركة التجديد والثورة على القديم مع ظهور الرّابطة القلميّة في المهجر، من أهمّ شعرائها "جبران خليل جبران"، "إيليا أبو ماضي"، و"نسيب عريضة"، و"ميخائيل نعيمة"، فثاروا على القيود الشكلية بتجديدهم في الوزن والقافية، وحاولوا التجديد في الألفاظ والصور الشعرية، فغلبت على أشعارهم نزعة التشاؤم والحزن وتمجيد الألم والالتحام بالطبيعة.

[1] أدونيس: الثّابت والمتحوّل، صدمة الحداثة، ج 3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1989، ص47.

أما "جماعة أبولو"بريادة"أحمد زكي أبو شادي"، فقد ساهم هؤلاء في إثراء التّجربة الشّعريّة الحديثة، بالتنويع في القوافي فأبدعوا نمطاً جديداً سمي بالشعر المرسل إضافة إلى نمط آخر لا قافية له ولا وزن، سموه بالشعر المنثور، وبذلك تجاوزوا شعر النّهضة ومدرسة الإحياء، أمّا "خليل مطران" "قيمة شعره في عصره"[1].

وظهرت في مصر أيضا حركة جديدة سُميت بمدرسة "الدّيوان" بريادة كل من "محمود عباس العقاد"، و"عبد الرحمن شكري"، و"عبد القادر المازني" وعُرفت بحركتها النقدية التّجديديّة فدعوا إلى الوحدة العضوية في الشعر والتحرر من قيود القافية، فالقصيدة عندهم كائن حي مترابط ومتماسك، وليست مجموعة أبيات مستقلة عن بعضها، وتنوّعت تجارب هؤلاء الشّعراء مع تطلعاتهم، واحتكاكهم بالثّقافة الغربيّة ، أمثال:"بودلير" و "مالارمية"، و "رامبو"، و "إليوت" وغيرهم، فكانت أولى نتاجات الحداثة الشعرية في منتصف القرن العشرين بظهور الشّعر الحرّ مع "نازك الملائكة" في قصيدتها "الكوليرا" وقصيدة "هل كان حبّا" "لبدر شاكر السّياب" وكانت هاتين القصيدتين بمثابة الانطلاقة الجديدة في الشعر، ففي شهر أكتوبر من سنة 1947 أعلنت الشاعرة العراقية نازك الملائكة عن إبداعها مولودا جديدا في الشعر العربي مختلف الأوزان والقوافي عن الشعر التقليدي وهي قصيدة تحت عنوان "الكوليرا"، تقول في مطلعها :

سكن الليلُ
أصغ إلى وقع صدى الأنّات
في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات
صرخات تعلو، تضطرب
حزن يتدفق يلتهب
يتعثر فيه صدى الآهات
في كل فؤاد غليان
في الكوخ الساكن أحزان

[1]أدونيس: الثّابت والمتحوّل، صدمة الحداثة، ص 93.

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

في كل مكان يبكي صوت

هذا ما قد مزّقه الموت

الموتُ الموتُ الموتُ[1]

نظمت الشاعرة هذه القصيدة تزامنا مع ظهور وباء الكوليرا في مصر بعد الحرب العالمية الثانية فشحنتها بالحزن والتعبير عن الجو الجنائزي والمأساوي الذي ساد مصر في تلك الفترة.

وفي نفس السنة نشر الشاعر "بدر شاكر السياب" ديوانه "أزهار ذابلة" الذي يحمل في طياته قصيدة من الشعر الحر بعنوان "هل كان حبا" يقول فيها:

هل تُسمين الذي ألقى هياما؟

أم جنوناً بالأماني؟ أم غراما؟

ما يكون الحبُّ؟ نوحاً وابتساما؟

أم خُفوق الأضلع الحرَّى، إذا حان التلاقي

بين عينيا، فأطرقتُ، فرارا باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني، إذا ما؟

جئتها مستسقياً، إلا أواما[2]

فكان كل هم الشاعر أن يكتب قصيدة حداثية تخرق العادة ويخرج بها عن المألوف فأبدع هذا النمط الجديد من الكتابة الشعرية والذي لاقى استحساناً من طرف البعض واعتبره البعض الآخر مولودا غير شرعي ودخيل غير مقبول في الساحة الشعرية العربية.

قام هؤلاء الشعراء بتحرير شكل القصيدة العربية من النمط الذي فُرض عليها لعهود طويلة، وتركوا حرية الشكل إلى ذوق الشاعر وأعطوا أهمية خاصة للصورة الشعرية حتى أصبحت عندهم بمثابة المعايير الهامة للكشف عن قدرة الشاعر على نقل تجربته، ولم يكن هذا النمط الجديد في الشعر

---

[1] نازك الملائكة: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مج2، 1976، ص 138.

[2] بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1، 2016، ص347.

عندهم دعوة لتجاوز بحور "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أو القضاء عليها وبذلك تصرح "نازك الملائكة" بأن دعوتها للشعر الحر "ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذا تاما ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها، وإنما كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبا جديدا، توظفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة"[1].

وحمل لواء التّجديد والتّغير معهم أيضا مجموعة من الشّعراء أمثال: "علي أحمد سعيد" (أدونيس) و"خليل حاوي"، و"أنسي الحاج" و"يوسف الخال"، و"أمين ريحاني" وغيرهم من شعراء الحداثة، ممن تمردوا على الشّكل العمودي القديم ورفضوا القواعد الأوّلى لقول الشّعر ونوعوا في القافية بعد ما كانت متكررة، وغيروا نظام القصيدة من نظام الشّطر إلى نظام السّطر، وجددوا في اللّغة والموضوعات الشّعريّة.

فاشتغل أدونيس في النتاج الثّقافي الحديث على محورين أساسيين هما الثّابت والمتحوّل فيرى: "أنّه من العبث فهم الشّعر الجديد بمنظار النّقد القديم، فلكلّ إبداع جديد تقييم جديد ولكلّ رؤيا جديدة فهم جديد"[2].

ويرى بأنّ اللّغة تصنع فرادة التّعبير وتنقل التّجارب، وبتفجيرها تنتج لنا قوالب شعريّة "فالشّعر تأسيس باللّغة والرؤيا، وتأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما، لهذا كان الشّعر تخطيا يدفع إلى التّخطيّ"[3].

ومن العناصر الأساسيّة التّي أسس عليها أدونيس مفهومه للشّعر، الرّؤيا* إذ أنّ هذا المفهوم عنده مطّعم بفكر غربي ليس بمعناها الحرفي العربيّ وتعني: النّبوءة والإبداع واللاعقلانيّة واختراق الواقع.

---

[1] يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص97.

[2] ينظر، أدونيس: مقدمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص 139.

[3] المرجع نفسه، ص 102.

*قد لا نسلم كلّ التّسليم بأنّ مفهوم الرؤيا هو نتاج غربي محض، قد يكون ذلك على مستوى التّنظير، لكن على مستوى الإبداع والتّاريخ يمكن ربط هذا المفهوم بنظرية الإلهام التّي ترى في الشّاعر كائنا رؤياويا، من خلال استرفاد الشّعر من الغيب عن طريق ما يسمى بالشّياطين.

وها هو يقرّ بتأثره بالآخر تأثرا تحوليا إبداعيا إيجابيا، لا تأثر إتباعي سلبي من أجل بناء ثقافة جديدة عن طريق تصرفه فيما نهله من الثّقافة الغربيّة، يقول:"ما من أحد إلاّ وتأثر لكن هناك تأثرا إتباعيا، وآخر تحوليا تفاعليا ... الذّي لا يتأثر هو الذّي لا يحيا ولا يفكر ولا يتنفس، المهم أن يتأثر أحدنا ليحوّل"[1].

كما يشير إلى إسهام الثّقافة الغربيّة في فهم النّصوص العربيّة القديمة بنظرة جديدة في قوله: "كنت كذلك بين الأوائل الذّين ما لبثوا أن تجاوزا ذلك، وقد تسلحوا بوعي مفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثّقافيّ الذّاتي، وفي هذا الإطار أحبّ أن أعترف أيضا أنّني لم أتعرّف إلى الحداثة الشّعريّة العربيّة من داخل النّظام الثقافي العربيّ السّائد وأجهزته المعرفيّة، فقراءة "بودلير" هي التّي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة "مالارمية" هي التّي أوضحت لي أسرار اللّغة الشّعريّة وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة "رامبوا" و"نرفال" و"بريتون" هي التّي قادتني إلى اكتشاف التّجربة الصّوفيّة بفرادتها وبهائها وقراءة النّقد الفرنسيّ الحديث هي التّي دلتني على حداثة النّظر النّقدي عند الجرجاني خصوصا في كلّ ما يتعلق بالشّعريّة وخاصيتها اللّغويّة – التّعبيريّة"[2].

لقد تأثر بالشّعراء والنّقاد الذّين شكلوا حركة الإبداع الشّعريّ في الغرب، وتأثره هذا لم يكن من النّاحية الشّعريّة فقط دون الجانب العقلي والفكري، بل كان تأثره بطريقة الطّرح الغربيّ والتّناول المغاير الذّي تجاوز الطّرق القديمة، فأخذ ينسج على منوالهم الجديد، فانفتاحه على الغرب غيّر له مفاهيم جمّة لم يعرفها وهو قريب من تراثه، وبذلك أسس لنفسه فهمه الجديد للحداثة، الذّي يلخصه في التّحول، فكلّ شيء عنده يجب أن يكون متحركا متحولا تفاعليا، وهذا ما جعله لنفسه بمحاولة تغيير الثّابت من التّراث.

أما دراسات محمّد بنيس في المغرب العربي فقد اختلفت في ضبط الإشكاليات وتحديد البناء النظري الذّي تقوم عليه شعرية القراءة المغايرة للشّعرية العربيّة القديمة، ويعرض تحديده لهذا التّغير

[1] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1980، ص 267.

[2] أدونيس: الشّعريّة العربيّة، ص 92.

والانفتاح في قوله: "إنّ الشّعريّة العربية المفتوحة ستكون بحثا متجددا، ومغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر، ولن تكون إمساكا بنظام ثابت، ولا زمنيّ يقدم نفسه خارج التّصوّر النّقدي للنّظرية، لذلك فإنّها ستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النّصيّة"[1]، يظهر لنا " بنيس" بهذا الطّرح خاصيّة مهمة من خصائص الشّعريّة، وهي عدم الثّبات والاستقرار، لأنّها تتباين من نصّ لآخر لتبني نفسها من خلال القراءة، وهي فكرة تتباين وتتطابق مع الدّراسة الشّعرية للنّاقد الغربي "تزفتان تودوروف" في كتابه الموسوم بـ "الشّعرية" الذّي يرى فيه أنّ العمل الأدبي ليس هو موضوع الدّراسة، وإنّما الخصائص التّي تسم هذا العمل بالأدبيّة وتصنع فرادته.

وبهذا نجد أنّ فكرة التّعدد وعدم الثّبات في الشّعرية العربية الحديثة كما عبر عنها "بنيس" لا يمكن أن تدرك إلا بالرّجوع إلى الخطاب المقدّس، أو الخطاب الثّابت الذّي انبثقت عنه الفروع الأخرى.

لقد استطاع شعراء الحداثة العربية تخطي اللّغة القديمة القائمة على المعيار واستبدالها بلغة جديدة وهي لغة السّؤال التّي تفسّح المجال للقارئ للتّفسير والتّأويل المتعدد، كما انغمسوا في مفهوم الرّؤيا التّي تعتبر بمثابة العالم اللامتناهي الدّلالات، وذلك لما جاء به "أدونيس" في مؤلفه الثّابت والمتحول، بقوله: "فالشّعر إذن لا يخبر ولا يسرد، ولا ينقل أفكارا، ولا يصدر عن العقل والمنطق، ولا عن العادة والتّقليد، وإنّما يوحي ويومئ، ويشير فاتحا للقارئ أفقا من الصّور، مؤسسا له مناخا من التّخيلات"[2].

وكأنّ "أدونيس" يريد أن يقول في هذا التّعريف أنّ القارئ بحاجة إلى فهم وتأويل ما يصدر عن الشّاعر من غموض وإيحائية وحركيّة، فهذه العناصر التّي تضفي على النّصوص الشّعريّة شعريتها على عكس الوزن والقافية، وتعطيها القدرة على الاختراق والبحث اللامتناهي عن المعنى، صريحا كان أو غامضا في شكل جديد يجذب القارئ.

[1] محمّد بنيس: الشّعر العربي بنياته وإبدالاته، ج4، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 55.
[2] أدونيس: الثّابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 291.

وما نستشفه مما ذكرناه سابقا أنّ معطيات العصر الحديث غير تلك المعطيّات التّي تأسس عليها الشّعر القديم، فأصبح لزاما على الشّاعر أن يتجاوز الفهم القديم للشّعر وتغييره لطريقة الكتابة والتّفكير معا لذلك أصبح "في النّظرة الشّعرية الجديدة لا يكتب المبدع كما يتكلم بل يتكلم كما يكتب، إنّه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام إلى اللّغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة، هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف واستئصالها من سياقها المعروف وبدل أن يكون الشّاعر جزء من اللّغة المألوفة، تصبح اللّغة جزءا من الشّعر، وبهذا المعنى نقول: "الأساس هو الشّاعر لا الشّعر فاللّغة تولد مع كلّ مبدع"[1].

ونتيجة هذا التّحول الذّي أصاب العصر الحديث أصبح لزاما على الشّعر أيضا أن يتحول ويستبدل لغة الكتابة المألوفة بلغة جديدة تخضع للشّاعر لا للشّعر، لأنّ الشّاعر هو الذّي يصنع الإبداع الأدبيّ ويعيش لحظته.

ومن بين النّقاد الذّين تطرقوا إلى فكرة التّحولات الشّعريّة العربية صلاح فضل في كتابه "تحولات الشّعرية العربية" ويعد من الكتب التّي رصدت هذه التّحولات عند كوكبة من شعراء مصر في العصر الحديث، فتطرق فيه إلى التّحولات الشّعرية العربية ابتداء من القرن العشرين باعتبار أنّ هذا القرن أغرق ما قبله من التّاريخ الشعريّ مثلما يغرق الطوفان ما قبله، وتجلى ذلك في قوله: "ويبدو أنّ طوفان القرن العشرين في الشّعر العربي، وقد كان من أخصب القرون وأثراها بحركات الإبداع والنّقد، يوشك أن يغرق بدوره ما قبله، وهو ما جعلنا مضطرين لأن نبدأ به دون مقدمات طويلة، حتّى نقف على أهم ظواهره اللافتة وتحولاته الكبيرة، قبل أن نستشرف آفاق الشّعريّة في القرن الجديد"[2].

لذلك بدأ بحركة الإحياء التّي شرعها "البارودي" انتهاء بمجلة شعر وبداية قصيدة النّثر مرورا بشوقي و"أجنحة الرّومانسية المنكسرة ــ لو استعرنا الصّورة الجبرانية الجذابة ــ هي الجناح المهجري بأنبيائه وحوارييهم من جبران إلى ميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي وغيرهم، وجناح مدرسة الدّيوان في مصر، بزعامة العقاد وشكري والمازني،...ثمّ جناح مدرسة أبولو التّي أسسها أحمد زكي أبو

[1] أدونيس: الثّابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 282.

[2] صلاح فضل: تحولات الشّعريّة العربيّة، مكتبة الأسرة، مصر، ط 1،2002، ص 7-8.

شادي...وقدم الشّابي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وغيرهم من الشّباب وقودا لنارها الوجدانية العنيفة التّي استمرت لاهبة إلى منتصف القرن... ثمّ حركة شعر التّفعيلة الذّي سمي بالشّعر الحرّ، ومواكبتها للمد القومي في العراق والشّام ومصر"[1].

فلاحظ ورصد عدّة قضايا للحركة الشّعرية في هذا القرن، (القرن العشرين) من بينها:

1 ـ الالتباس والتّشتت الذّي أحدثه الموقف الإعلامي، من خلال النّظر إلى القضايا الشّعريّة على أنّها ثورات وليست اتجاهات قابلة للتّعايش.

2 ـ تراجع الملاحق التّعليميّة في المناهج المدرسيّة لحركة التّجديد الشّعري حيث يتوقف معظمها، أمام الفترة الإحيائيّة عند منتصف القرن ولا تعترف على الإطلاق بالحداثة.

3 ـ اختراق الشّعر العربي من قبل النّماذج الغربيّة دون تمثل ناضج لها، حيث تبدوا كأنّها ترجمات ركيكة لأشعار قادمة من الآخر.

4 ـ ابتعاد الشّعر عن دوائر السّلطة وممارسة التّعبير عن المنظور الفردي للحياة.

5 ـ نمو المسرح الشّعريّ بفعل التّواصل مع الآداب العالمية ابتداء من شوقي، وعزيز أباظة إلى صلاح عبد الصّبور.

6 ـ ظهور حركة تنافسيّة بين الشّعر والأجناس النّثريّة الأخرى كالرّواية والقصّة وذلك ما أغرى العديد من الشّعراء بالتّحول والشّروع في كتابة الرّواية مثل: الشّاعر إبراهيم نصر الله.

ويرى صلاح فضل أنّ اكتساح الثّقافة البصريّة للعالم العربي في هذا القرن كان بمثابة المثير الذّي أدى إلى تحويل الأضواء عن الشّعر وفتح أبوابا للشّهرة من خلال الشّعر الغنائي، مشيرا بذلك إلى عشرات الكتّاب المتواضعين، الذّين ربحوا قدرا ماديا وإعلاميا، بشكل لا يتناسب مع إبداعهم المتواضع.

ووقف الناقد "صلاح فضل" أيضا أمام عدّة محطات وصفها، كتحولات في مسيرة الشّعرية العربيّة، من القرن العشرين إلى بدايات القرن الجديد منها:

[1] ينظر، صلاح فضل: المرجع نفسه، ص 09.

1. تجربة شوقي ودوره في المدرسة الإحيائيّة:

نسج رود هذه لمدرسة أشعارهم على شاكلة الشّعراء لقدمى "واعتمد أغلبهم على لمعجم للّغوي لتّقليدي للشّاعر العباسيّ (المتنبي)، فبرع شوقي في لتّصرف بألفاظ هذا لمعجم لتّقليديّ"[1]، الذّي كان سببا رئيسيا في بروز طاقته لشّعريّة لفياضة التّي أكسبته لخصوصية و لانفراد بين شعراء زمانه، وممّا يثبت ذلك أن "شوقي متأثر بالقديم تأثر طاغيا، ويبرهن على هذ من خلال قصيدة (الله أكبر كم في الفتح من عجب) بقصيدة (فتح عمورية) لأبي تمام، ويرى أنّ قصيدة أبي تمام كنواة مركزيّة قد هاجرت إلى قصيدة شوقي التّي تتسم بالقدرة على لاجترار والقدرة على إحضار نصّ أبي تمام"[2]

ويرى صلاح فضل بأنّ شوقي دئم لإيمان بالتّقدم لإنسانيّ والحضاريّ دون الاكتفاء ولنّهل من تاريخ العصور لمجيدة لمنقضية، فاستقرأ النّاقد لقصائد لتّي تعرض فيها شوقي للجو نب لتّاريخيّة بوضوح وصفاء فكريّ وجماليّ ليستخلص لنا مجموعة من الملامح لمحددة، للخطاب لنّهضويّ:

أ "الإشادة بالعلم وتأثيره على لحضارة لحديثة أقربه هو تلك الكشوف الأثريّة ذ تها

ب– قدرة شوقي الإبداعيّة في لتّصوير ولتّخييل واستحضار كافة لمظاهر لجميلة، عن طريق تمجيد الآثار.

ج– معارضة ما يقال عن الإنسان المصري لقديم وتسخيره لإقامة النّهضة العمرنيّة"[3]

وبهذا يصور لنا النّاقد صلاح فضل لصّياغة لشّعريّة لهذ الشّاعر لكبير ذات الدّقة ولتّلاحم في عناصر الصّورة فينقل الشّاعر متلقيه إلى حالة من النّشوة لممزوجة بالإيقاع الموسيقي وللّغوي والتّصويريّ، في إطار تعبيري عالي.

2 شعرية فرسان لثغر*:

---

[1] ينظر، أمجد ريان: صلاح فضل والشّعريّة العربيّة، دار قباء، القاهرة، مصر، ط 1، 2000، ص 51.

[2] ينظر، أمجد ريان: صلاح فضل والشّعريّة العربيّة، ص 51.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 52-53.

يصفهم صلاح فضل بأنّهم أربعة فرسان كبار من شعراء الإسكندريّة وبعد عدّة أسطر يجعلهم من أبرز الشّعراء المصريين وأكثرهم خصوبة وثراء في الفضاء الإبداعيّ للثّغر المصريّ.

-الشّاعر الأوّل:

فوزي خضر: في ديوانه (من سيرة الجواد المعاند) هو الذّي فرض نفسه على الصّورة، "لوعيه الشّديد إلى درجة الهوس بفكرة التّسابق الشّعريّ، وتمثله العميق لميزة الزّمن، وحرصه المفرط على التّقدم حتّى لا يضيع معنى اسمه في الفوز ... والنّجاح المدوي"[1].

ومفهوم التّجاوز والتّحول عند هذا الشّاعر وفق صلاح فضل، هو تجاوز مقرون بالتّسابق الذّي يفيد المفاضلة بين الشّعراء الآخرين، لا تجاوز ذات الشّاعر لدخول عوالم شعريّة جديدة.

- الشّاعر الثّاني: أحمد فضل شبلول:

في ديوانه (الطّائر والشّباك المفتوح)، ويعني بذلك استحضار روح الأب والأسلاف وذلك لقوله: "الطّائر يرمز إلى روح الأسلاف التّي يدين لها الشّاعر بالحبّ والولاء، كما تتجسد في أبيه على وجه التّحديد"[2]:

أنت معي مازلت

تحاول تخفيض الأسعار

وإيقاف نزيف الدّم

ما زلت تحاول

تحرير النّفس من النّفس

وتقويض الظّلم

أنت معي

***فرسان الثّغر المصري،** هم مجموعة من شعراء مصر الذّين حاولوا النّهوض بالشّعر المصري من حالة الرّكود والجمود في فترة الإحياء وجددوا فيه (الشّعر) شكلا ومضمونا، محاولين بذلك سدّ الفراغ الذّي أحدثه هذا الرّكود والجمود للشّعر العربيّ، ومن بينهم فوزي خضر، وأحمد فضل شبلول وصلاح اللّقاني غيرهم.

[1] ينظر، صلاح فضل: تحولات الشّعريّة العربيّة، ص 218.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 222.

مازلت تحاول

رفع الأنقاض عن الوجه البشري

وأنـــــا ...

مازلت أحاول ترتيب العالم

داخل شعري ... بعد

رحيلك"[1].

يموت الأدب والشّعر، ويبقى الشّاعر بين إيقاف نزيف الدّم، وتخفيض الأسعار وتقويض الظّلم، ورفع الأنقاض عن الوجه البشريّ، ويبقى هذا الشّاعر المجرد من الشّعر في قصيدته يحاول استحضار الأرواح الميتة.

وصلاح فضل يرى بأنّ الشّاعر الجيّد هو الذّي يكتب القصيدة وفق لغة وأسلوب وإحساس جديد مبتكر، أمّا "**أحمد فضل شبلول**" فدافع عن القضايا العادلة في شعره ودعا النّاس إلى الأخلاق الحميدة، وذلك ما جعل النّاقد يجعله داخل خارطة التحولات الشّعريّة في عالم الشّعر العربيّ.

– الشّاعر الثّالث: صلاح اللّقاني:

ديوانه **الأخير** (تاسوعات) يتسم بطابع تجريدي مغرق في توظيفه للأساطير والموروثات القديمة، وهو يستخدم شكل قصيدة النّثر في مجمله، لهذه الأسباب استبعد صلاح فضل دراسة هذا الدّيوان، واختار ديوانه ما قبل الأخير (ضل ما غوى وسُرّ من رأى) لأنّه على حد قوله: "أكثر تمثلا لما أحبّ أن أبرزه من شعريته، ولأنّ إيقاعه الرّاقص يقترب من خطوات الفرسان، الرّاكضين دون تعثر نثري"[2].

وبذلك فتحت شعريته أبواب الحرية أمام القارئ للفهم والتّأويل بفضل استقراءه للعناصر الموروثة وإنطاقها شعريا بدلالات جديدة.

---

[1] أحمد فضل شبلول: الطّائر والشّباك المفتوح، منارة الإسكندريّة، د.ط، الإسكندريّة، مصر، 1999، ص 44.

[2] صلاح فضل: تحولات الشّعريّة العربيّة، ص 225.

-الشّاعر الرّابع: فوزي عيسى:

الذّي يتميّز ديوانه الأخير (ثقوب في ذاكرة النّهر) بجمالية التّواصل مع المتلقي، وقمة النّضج اللّغوي والتّعبيري، إذ أنّ صاحبه من أنصار المدرسة التّعبيريّة، فالشّاعر في ديوانه هذا "لا يراهن ولا يراوغ، يقولها بشكل صحيح مباشر، متدثرا بعباءة الشّاعر القديم، وموظفا لتقنيته التّعبيريّة وتاريخه الشّعري ... يصل في أسلوب التّعبير إلى مداه من استثمار الإيقاع المضبوط وإبراز للصّور الجليلة، وإحكام للبنية النّصيّة"[1]. يتجلى ذلك في قصيدته (عن مدن الملح) التّي يقول فيها:

هذي مدن
لا تعرف من كلّ الأطيار
سوى الغربان
لا تعرف اللّون الأسود
من كلّ الألوان
لون وجوه النّاس
جلاليب النّسوة
أسفلت الشّارع
لون النّفط
قلوب القوم أحاديث الكهان
حتّى ما يلفظه البحر هنالك
من مرجان"[2].

ويصف النّاقد صلاح فضل هذه القصيدة من القصائد التّي قيلت في هجائيات النّفط وهي في مجموعة من الأوصاف التّالية:

---

[1] صلاح فضل: تحولات الشّعريّة العربيّة، ص 231.

[2] فوزي عيسى: ثقوب في ذاكرة النّهر (قصيدة انطباعات عند مدن الملح)، ط1، مركز الدّالتا للطّباعة، الإسكندرية، مصر، ص 39-40.

1 . الرؤية الأحادية تجاه الآخر (هجاء).

2 . انسجام الرؤية مع اللّغة المستخدمة، مثل كلمات: الأسود . النّفط . غربان ...

3 . البنية الإيقاعيّة المحكمة في القصيدة والمناسبة للهجاء (هجائيات النّفط) وهذه النّقاط الثّلاث تعتبر كسمة مشتركة لما سماه صلاح فضل بهجائيات النّفط فهذه القصيدة تحمل من المعاني الجميلة ما يتوافق مع القارئ العادي، ومن البلاغة ما يأسر المتلقي، وبذلك حققت قفزة في الشّعريّة العربيّة حسب ما أورده صلاح فضل في كتابه "تحولات الشّعريّة العربيّة".

ويرى أيضا في كتابه " أشكال التّخيّل"، "أنّ تطورات الأدب والنّقد قد أسفرت عن تحولات واضحة في طبيعة الوظيفة الاجتماعية للشّعر بعد انتهاء من أجل الوجدان الذّاتي والوجدان الاجتماعيّ، ودخولهما في جدلية جديدة، أصبح فيها موقف الشّاعر من العالم يتحدد على أساس موقفه من اللّغة ... وتقديم رؤية تشكيليّة وجماليّة ناجحة موازية لمتغيرات الحياة ودالة عليها"[1].

وبما أنّ شوقي وكلّ من سار على نهجه ابدعوا في الشّعر مبرزين الوظيفة الاجتماعيّة له فإنّ الشاعر الحديث، دعا إلى التّغيير في الشّعر، شكلا ومضمونا، وذلك ما تجلى في إبداعات شّعراء فرسان الثغر المصري.

3-الشّعر الحديث:

تجلى في أعمال كل من شعراء مدرسة الدّيوان وشعراء المهجر، (الرّابطة القلميّة وجماعة أبولو والعصبة الأندلسيّة) وحركة الحداثة، الذّين خاطبوا جمهور المتلقين بصوت قوي واضح، وجمالي متعدد المستويات بواسطة لغة بسيطة سهلة سليمة، فنهلوا من الطّبيعة كمادة خام لأشعارهم و تغنوا بالحرية.

ومن هؤلاء الشّعراء الشّاعر السّعودي "حسن عبد الله القرشي" الذّي تناوله صلاح فضل بالدّراسة والتّحليل في إحدى محطاته، من كتابه تحولات الشّعريّة العربيّة.

3ـ1-شعرية القرشيّ عاشق النّيل:

[1] ينظر، صلاح فضل: أشكال التّخييل (من فتات الأدب والنّقد)، دار نوبار، لونجمان، ط 1، القاهرة، مصر، 1996، ص169.

يكشف صلاح فضل عن دواعي اختياره للشّاعر القرشي و من بينها عشقه لمصر والتّغني بنيلها، وبذلك استحق درجة عالية من المواطنة بين جمهور الشّعراء المصريين، ويتجلى ذلك في قوله: "للشّاعر السّعودي الكبير حسن عبد الله القرشي، عدد كبير من القصائد في حبّ مصر والتّغني بنيلها، يستحق بها درجة عالية من المواطنة بيننا، إلى جانب مقامه شبه الدّائم، ومشاركته المتجددة في الأنشطة المجمعيّة والثّقافية العربيّة في مصر، ونحن إذ نقرأ بعض هذه القصائد ونقترب من شعريتها الخاصّة، نحاول أن نلمس التّحولات التّي طرأت على وظائف الشّعر العربي المعاصر والأدوار التّي لا زال عليه أداؤها وسط إشكاليات الحداثة ولفظها المريب"[1].

يرى صلاح فضل أنّ قصائد القرشي من النّمط الغنائيّ الوجدانيّ وتقترب بشكل ملحوظ من أشعار رواد مدرسة أبولو ويرى أنّ شعريته تحمل وظيفتين جماليتين.

أ ـ تجسيد أصالة وسلالة الرّوح الثّقافية وشعريّة العشق.

"حين يشكو صباباته إلى النّيل، ويلبسه رداء غرامياته المرهقة بطريقة تجعله أقرب إلى مدرسة أبولو التّي كان يعلن النّقاد انتماءه إليها"[2].

وبهذا يثبت أنّ شاعريته ترتبط بالزّمن الذّي عاش فيه، تركز على الجانب الغنائي والوجدانيّ والرّومانسي، وبهذا تتفق بشكل كبير مع شاعرية مدرسة أبولو التّي لعبت دورا هاما في تطوير الشّعر العربي.

ب ـ تنمية الجانب القومي: وذلك بإفراده قصائد عديدة خاصّة بالنّيل، وناطقة بصوت العروبة، ومتعدية كلّ العقبات والحواجز السّياسية ويتجسد ذلك في قوله:

يا مصر يا أغرودة الدّنيا وملحمة الدّهور

يا مصر يا أنشودة الأكوان يا مجد العصور

يا صفحة الماضي المجيد ويا رؤى الآتي النّضير

يا فرحة الأمل الشّهي ونفحة الأمل المثير

---

[1] ينظر، صلاح فضل: تحولات الشّعريّة العربيّة، ص 133.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

يا مصر، في حلمي أراك، حديقة فرحى الزهور

سكرى بألوان الجمال، يزينها لهو الطّيور

وأراك في صحوى نسيق حضارة، مثوى نسور"[1].

يرى صلاح فضل أنّ القصيدة تعطي صاحبها وسام الأصالة في الشّعر والعروبة وتجعل منه أنبل مواطني مصر وأعذبهم شعرا وروحا، بالتفاته إلى النّسيج الحضاري العريق لمصر، وبهذا يساهم القرشي في حفظ الثّقافة العربيّة، وبث الحياة في شرايينها ورسم ملامحها الطّريفة بمعاني جماليّة، تعيد للغة بكارتها الخلاقّة.

تغير نظام القصيدة العربية المعاصرة شكلا ومضمونا، فعلى مستوى المضمون قد طرأ عليه التّغيير منذ العصر العباسي حين تغيرت الحياة وامتزجت ثقافة العرب بالثّقافات الأجنبية حاملة معها العديد من الأفكار لاستحداث مواضيع جديدة لم تطرق بعد.

أمّا على مستوى الشّكل، فهذه الأفكار الحضارية عجزت عن تغييره، وظلّ لعمود الشّعر هيبة خاصّة تدفع عنه مجرد التّفكير في تغييره، إلى أن حلّ العصر الحديث وبدأ الشّعراء والكتاب يتأثرون ويعجبون بما ينتجه الغرب، حتّى أصبح هذا الأخير في نظرهم رمزا للتّطور والإزدهار والحرية.

وبذلك تمّ كسر نظام القصيدة وعدم التّقيّد بالقافية وتفاوتت أبياتها في الطّول حسب الدّفقة الشّعوريّة، "ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نفسا واحدا، أو يكاد يتخلل ذلك وقفات ارتياح لا بدّ منها للمتابعة وهذه الوقفات ترتبط في الإنسان بالعاملين الفيسيولوجي والنّفساني على السواء فالنفس المتردّد بين الشّهيق والزّفير له قدرة محدودة على الامتداد فإذا كانت الحركة الموسيقيّة بحيث لا ترهق هذا النّفس وإنّما تتماوج مع حركات الشّهيق والزّفير في يسر وسهولة كان ذلك مدعاة للإحساس بارتياح إزاء هذه الموسيقى"[2].

---

[1] حسن عبد الله القرشي: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983، ص 112.

[2] عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربيّ المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية)، دار العودة ودار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 68.

فأصبح النّفس الشّعري الحديث يشغله الفراغ، وتملؤه الفجوات والثّغرات التّي لا يملؤها إلاّ قارئ ذو ثقافة واسعة، كما أصبح عبارة عن مجموعة من النّصوص المجهولة والألغاز وأصبح الرّمز بؤرة ومركزا يدور حوله النّصّ، واستبدلت القصيدة الحديثة اللّغة العادية المعياريّة، بلغة شعريّة إيحائيّة مفتوحة الدّلالات، تهدف لتظليل القارئ ومراوغته متخذة من الانزياح سمة من سماتها الجماليّة.

وسرعان ما يتجاوز الشّعراء نظام الشّطرين ولم يجبروا على الاعتداد بهذا البناء الذّي أضحى يدلّ على عقليّة قديمة، ومقابل هذا الكسر للشّكل ترك الشّعراء شكل القصيدة مفتوحا، ولهم حرية الاختيار في كيفية تصميمه،وفي هذا الإطار الجديد للقصيدة لم يعد للبيت التّقليدي تحكّم، بعد أن كسر هذا الإطار المصمت، وتركه مفتوحا لاحتمالات كثيرة، "أعني لأشكال مختلفة من النّظام، لا نعرف على وجه التّحديد أي شكل منها سيأخذ البيت، ومن هنا لم نعد نسمي البيت بيتا، بل صرنا نسميه (سطرا) من الشّعر"[1].

فعبر هؤلاء الشّعراء عن أفكارهم وتصوراتهم للعالم بالأسطورة التّي أصبحت منهلا خصبا، يستقون منه مادتهم باعتبارها حاملة لقيم إنسانيّة، ومبادئ سامية تحن إليها الأنفس بملامستها لعالم الخيال، "ويبدوا أنّه في غياب الحقيقة، تحضر الأساطير لتفسر بها الشّعوب ما ينزل بها، ولتتنفس من خلالها، تنفسا بعضه روحي، وبعضه فنيّ، والمرجع أن يكون هذا التّفسير وهذا التّنفس حصيلة تجارب حضارية متعددة، ومتنوّعة"[2].

3-2-شعرية أمل دنقل من خلال قصيدة لا تصالح:

يستدل صلاح فضل بأبيات من قصيدة (لا تصالح) "**لأمل دنقل**" التّي يستخدم فيها أسطورة (زرقاء اليمامة) بحلة معاصرة، إذ يرى التّجربة الشّعرية المعاصرة من وجهة نظر التّفكير الشّعري تضع القناع القديم على الموقف المعاصر، دون أن تعبر مسافة المفارقة الحضاريّة الهائلة بينهما:

لا تصالح

---

[1] ينظر، عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربيّ المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية)، ص 83.

[2] عبد الرّحمن محمّد، (العقود): الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التّأويل)، مطابع السّياسة وسلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2002، ص 48.

ولو منحوك الذّهب

أترى حين أفقأ عينك

ثمّ أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى ...؟

هي أشياء لا تشترى ...

ذكريات للطّفولة بين أخيك،

حسكما . فجأة . بالرّجولة،

هذا الحياء الذّي يكبت الشّوق ... حين تعانقه

الصّمت . مبتسمين . لتأنيب أمكما

وكأنّكما ما تزالان طفلين"[1]

ويعلق عليها بقوله: "بأنّ هذه القصيدة أدت وظيفة ثورية وأشبعت حاجة وطنيّة وقوميّة حميميّة لدى المتلقي في مصر والعالم العربيّ، خاصّة من أصحاب الصّوت المكبوح في أجهزة الإعلام، وهي لم تشبع ذلك بدلالتها السّياسيّة ... وإنّما بما فيها من شعريّة ومستوى فنيّ عال لتجربة الشّعر الحرّ، في تقنياته الجديدة، وتعامله مع التّراث بذكاء في الوقت نفسه، بحيث تتجاوز القصيدة مجرد بلورة الوعي الجمالي إيديولوجيا إلى أدائه بشكل جماليّ جديد"[2]، وبذلك وظف الشّاعر المعاصر الأسطورة والرّمز بهدف تقريب المعنى من المتلقي.

يقول محمود درويش في ديوانه (مديح الظّل العالي):

"أيوب مات، وماتت العنقاء، وانصرف الصّحابة..."[3].

ولفهم هذه الرّموز الثّلاثة التّي وظفها الشّاعر في هذا السّطر الشّعريّ، يتوجب على المتلقي تحليل هذه الشّخصيّات، ومعرفة الأساطير التّي تحملها، فبات الشّاعر وكأنّه يختبئ خلف قناع

---

[1] أمل دنقل: الأعمال الكاملة مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2،2005، ص 348-349.

[2] ينظر، صلاح فضل: أشكال التّخييل، ص 169.

[3] محمود درويش: مديح الظّل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 23.

شخصيّة معينة، خرافيّة كانت أو تاريخيّة، ويطرح من خلالها أفكاره، بلغة تتحكم في الوزن والقافية وليس العكس كما كان عليه حال القصيدة العموديّة، ليكون استخدام اللّغة في غير ما وضعت له أكثر تأثيرا من الاستخدام العادي والنّمطي لها، فلم تعد الغرابة بالنّسبة لها عيبا ولا التّنافر نفورا، فصارت "اللّغة هي موطن الهمزة الشّعريّة، التّي تصطدم وتباغت، وتنعش وتجسد الفاعلية الشّعرية وفتنتها، رغم ما يكون في هذا القول من إعلاء بفعل اللّغة الشّعريّة ووضعها بالنّتيجة، في المرتبة الأوّلى للفعل الشّعري إلاّ أنّه إعلاء بجد، رغم كلّ شيء، مصداقيته في كلّ قصيدة ممتلئة وفارغة، كما يكشف عن وجاهته في سياق الانجازات المترابطة لكلّ شاعر عميق التّأثير في لغته اليوميّة"[1].

والكلام عن التّحولات الشّعرية العربيّة لا يكتمل ما لم نتوقف عند آخر محطات الشّعريّة العربيّة التّي تطرق إليها صلاح فضل وهي:

4-حداثة مجلة شعر:

إذ يرى أنّ بوادر قصيدة النّثر كانت مع حداثة مجلة شعر دون أن يكون هذا الفن الجديد بديلا تاما عن الشّعر العربي قديمه وحديثه ويتجلى ذلك في قوله:"قصيدة النّثر وهي شكل تجريبي بديع، لكنها لا يمكن أن تكون بديلا تاما عن الشّعر العربي بمختلف تنوعاته ودرجاته"[2].

فجاءت قصيدة النّثر كنتيجة لطبيعة التّغيرات التّي طرأت على القصيدة العربيّة والتّي اقتضتها مستجدات وفرضت نفسها على الشّاعر، فسعى هذا الجنس الجديد الذّي جمع بين الشّعر والنثر إلى الكشف عن المناطق المعتمة رافضا القراءة السطحيّة، قصد الوصول إلى خفايا وأسرار النّصوص، وذلك استجابة إلى طبيعة النّصوص الحداثيّة، والشّاعر الحداثي إذالم يهمش كلّ الأسباب التّي تعيق حريته، قد لا يحصل عليها في قول ما يريد وهذا النّظام الجديد يرى فيه "عبد الوهاب البياتي" بأنّه ليس استجابة إلى تقليد الغرب فقط، بل ضرورة اقتضتها الرؤيا الجديدة للشّعر المعاصر، وقد عرف هذا الشّاعر في النّقد الحديث على أنّه (شاعر الرّؤيا) وحقق هذا اللّقب بجدارة إلى جوار شعراء آخرين أمثال أدونيس وخليل حاوي وبلند الحيدري وغيرهم، ويثبت ذلك قائلا:

---

[1]علي جعفر العلاق: في حداثة النّصّ الشّعري، دار الشّروق، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص23.

[2]صلاح فضل: تحولات الشّعريّة العربيّة، ص 16.

حبيّ أكبر مني

من هذا العالم

فالعشاق الفقراء

نصبوني ملكا لرؤيا

وإماما لغربة المنفى[1].

فيعالج صلاح فضل عدّة نماذج للبياتي التّي تثبت تجربته الشّعريّة من الجانبين الصّوفي والرّؤياوي "ويشير النّاقد إلى تعدد الإشارات الثّقافيّة لتنصيب الملوك والأئمة، ولكن صناعة البياتي لأسطورته الرؤياويّة، تأخذ منطوقها هنا في سياق خاصّ، فقد نصب ملكا للرّؤيا، وجعل إماما لكلّ ما جسده في ضمير الشّعر العربيّ المعاصر"[2].

فقد احتوت نصوص الشّعراء المعاصرون أمثال "البياتي وأدونيس"، على معاني رؤياوية مثل: الحبّ السّامي والحلم والعزلة، وهي عوامل داخليّة وليست خارجيّة، لا تجف منابعها لأنّها جزء لا يتجزأ من الشّاعر، فهذا الشّاعر (البياتي) الذّي أخذه صلاح فضل من بين النّماذج أو المحطات الكبرى التّي ساهمت في تحولات الشّعريّة العربيّة، قد عاش تجاربه بطريقة وجوديّة داخلية، وهي الطّريقة التّي سعى بها الشّاعر إلى الرّؤيا التّي طالما حلم بها، والتّي تنبع من اللاوعي الجماعي، وتتعدى الواقع لتقيم في الأبراج العاجيّة، أين يرقد التّاريخ حاملا أمجاد أمّة ما، وحاضرها ومستشرفا لمستقبلها.

أمّا أدونيس يرى أنّ الحداثة الشّعريّة العربيّة تنقسم إلى حداثتين:

أ ـ حداثة قديمة بدأت مع شعراء التّحول في العصر العباسي.

ب ـ حداثة ثانية وجديدة تبدأ مع مجلة شعر.

ولذلك فالحداثة الشعرية عنده حداثة تتجاوز التّقني والعلم التّقدمي المستقبلي، إنّها التّحول والإبداع والابتكار والتّجديد، إنّها نزعة إنسانيّة قائمة على تفجير المكبوتات واللّغة الشّعريّة، وتعدي

[1] عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشّعريّة، ج 2، المؤسسة العربيّة، بيروت، لبنان، د ط، 1995، ص 134.

[2] أمجد ريان: صلاح فضل والشّعريّة العربيّة، ص 67.

وتجاوز الظّاهر بلغة الغيب والباطن إنّها الغرابة والغموض، إنّها لغة الكشف واللانهائي واللايقين، والعودة إلى الفطرة الأسطوريّة، والطّبيعة الإنسانيّة.

المبحث السابع:صلة الشّعريّة بالعلوم الأخرى:

لا يمكن حصر الشعرية كمفهوم غير ثابت ضمن تعريف محدد أو ضبطها في خاصيّة أو مكون واحد دون سواه، سواء كان في الوزن أو الموسيقى، أو الألفاظ أو المعاني ، أو الصّور؛ بل إنّها ذلك كلّه بل نزيد عليه، ليتوسع هذا المفهوم ليخرج من دائرة الشّعر إلى الولوج إلى عوالم أخرى كالقصّة والرّواية وتعدى ذلك الفنون النّثرية إلى فنون أخرى كالرّسم والنّحت والمسرح، كما أن الشّعريّة الحديثة لم تقم بمعزل عن بقية العلوم الأخرى المزامنة لها كالأسلوبيّة والسّيميائيّات واللّسانيات.

1-علاقة الشعرية بالفنون النثرية:

1-1-الشّعرية والمسرح:

عرف المسرح ارتباطا وثيقا بالشعر منذ بداياته في الحضارات القديمة، حينما كان الشعراء يتحكمون في عناصره الأدبية والفنية باعتباره أحد أبرز الفنون الأدبيّة، من خلال التّفاعل مع متطلبات المجتمع والفرد إذ يسهم في ترسيخ منظومة القيّم التّربوية والتّعليمية وتعمل على إدامة علاقة المجتمعات مع بعضها بعضا، وبعض الصّلات الحضاريّة والثّقافية بينها، فالفن مرتبط بالذّات الفرديّة التّي أبدعته أولا والذات الجماعيّة التّي أنتجته.

ويعدُ "أرسطو" أول المنظرين للمسرح في كتابه "فن الشعر"، فقسم الشعر إلى ملحمي وغنائي ودرامي، وبذلك فإن المسرح من أقدم الفنون الإنسانيّة والاجتماعيّة التّي تناولت تناقضات الواقع، وصياغتها بأسلوب فنيّ، وجمالي مؤثر نظرا لما يمتلكه هذا الفن من خصوصيّة، وقدرة على التّأثير وإيصال الثّقافة وتنمية العلاقات لدى الأفراد من خلال مضامين النّصوص المسرحيّة، التّي تجسد ثقافات الأمم والشّعوب والأفكار من أجل بناء إنسان واع يتعايش مع متطلبات العصر ويعد المثال الشّعري أحد نواقل الثّقافة الإنسانيّة والتّاريخيّة لما حمله معه من قضايا، وأحداث عبر هذه الحقب الزّمنيّة المتتاليّة، وهذا الاهتمام بالشّعر ولغته قديم تاريخيا، إذ ارتبط الشّعر بالمسرح منذ التّراجيديا اليونانية حتّى ظهور الدّراما الواقعيّة الحديثة في القرن التّاسع عشر.

استمرت العلاقة بين الشعر والمسرح ردحاً من الزمن، فكان الشّعر لغة الأداء في التّراجيديا اليونانية والكلاسيكيّة بسبب طبيعة الموضوعات المتناولة وطبيعة الأبطال، وهذا ما عبر عنه أرسطو حين قال:"التّراجيديا... محاكاة لحدث يتميز بالجدية، وبأنّه مكتمل بذاته نظرا لما اتسم به من عظم شأنه بلغة لها من المحسنات ما يمتع"[1].

ظلت العلاقة بين الشعر والمسرح علاقة وطيدة يصعب تحديد أسبقية أحدهما على الأخر، وبارتكاز المسرح على مختلف الفنون وخاصة الشعر والموسيقى، زاد تماهي وتلاحم الشعر بالمسرح وأصبح الحوار في الخطاب المسرحي مزيجا من الأغراض الشعرية، "التي اشتغلت على أساس سيرورة دائمة من التحول والتغيير؛ إذ لم يكن نشوء الأغراض الشعرية وأنواعها من باعث العبثية والفوضوية، إنما كان يلبي حاجات اجتماعية وإبداعية متجلية في ذلك التداخل بين الشعر والدراما، منذ نشأة المسرح اليوناني"[2]، فصارت شعرية المسرح ودراميته أكثر إثارة للجمال وثورة للغضب، وهما جناحا الوعي الجمعي للشعوب.

فالمسرحية تمثل الجانب الدّيني والوجداني في عبادة الآلهة "ديونسيوس" إله الخمرة التّي تبعث النّشوة في النّفس، وتبعث على قرض الشّعر وعلى الرّقص والمرح والفن والمسرح، "من هذا التّكوين الشّعري للأغنيّة الديونيسية خرجت أوّل أشكال المسرح الشّعري أساسا"[3].

ولم يقتصر الأمر على الإغريق بل شمل كلّ الحضارات القديمة؛ إذ كان المسرح (يكتب شعرا) وهذا ما نجده في المسرح الشّرقي القديم والمسرح الروماني وما يبرر أنّ المسرح القديم قد بدأ شعرا هو أنّ أكبر المسرحيين كانوا شعراء، وبعد ظهور الدراما الواقعيّة تم استبدال البطل الأسطوري الخارق في المسرحيات القديمة بأبطال من صلب الواقع والحياة اليوميّة في أبسط تمثيلاتها وأدّق تفاصيلها وسعت بذلك الدّراما الواقعيّة إلى ربط المسرحيّة بالواقع اليومي، حتّى فيما يخصّ جانب اللّغة وسعت إلى

---

[1] ينظر، العشماوي محمّد زكي: دراسات في النّقد المسرحي دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، د.ط، 1975، ص 185-186.

[2] محمد خليف الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2012، ص37.

[3] عبد القادر القطّ: فنون الأدب (المسرحيّة)، دار النّهضة، بيروت، لبنان، د.ط، 1978، ص 31.

استبدالها بلغة عادية بسيطة في تركيبها ومحددة في دلالتها لتكون عادية وذات صلّة وثيقة بالمجتمع والفرد والمتلقي أيضا.

من هنا تم إبدال الشّعر بلغة نثريّة قريبة في مستواها الأدبيّ في الواقع وفي إيقاعها من إيقاع اللّغة اليوميّة ومستوى الأداء فيها على نحو ما نرى في هذه المسرحيات، ومع استمرار الدّراما في اعتمادها على اللّغة الواقعية بوصفها لغة أداء النّصّ المسرحيّ، إلاّ أن دعوى العودة إلى الشّعر لم تتوقف، "ما جعل أكبر عدد من كُتاب المسرحيّة الدّراميّة الشّعريّة تقدم ما لا تستطيع الدّراما النّثرية تقديمه"[1]، فاكتشفوا أنّ لغة الحياة اليوميّة، لم تعد الشّكل المناسب لطرح القضايا الكبرى التّي تقلق ضمير العصر فقد أسرفت الدّراما الواقعيّة في الاقتراب من الواقع وجزئياته إلى الحدّ الذّي باتت معه غير قادرة على النّظر إلى الإنسان كما كان الحال في الفكر الإغريقي، لأنّ المسرحيّة الشّعرية أرحب أفقا من تعبير المسرحيّة النثريّة، ما دفع الكتاب إلى تطويع لغة الشّعر إلى لغة الحديث اليومي، وبذلك بات المسرح الشّعريّ نوعا أدبيا تلتقي فيه ملامح الشّعر الغنائي بالفن الدّرامي وتمتزج معه، وقد شهدت الدّراما الانجليزيّة والفرنسية حتّى أواخر الأربعينيات نماذج عديدة بمحاولات قدمت الدّراما الشّعريّة، "ولكن الميلاد الحقيقي للدّراما الشّعرية الحديثة كان عند "إليوت" الذّي أعاد إلى الشّعر ألفاظه وعباراته"[2]، من هنا كانت مسرحية (جريمة القتل في الكاتدرائية) سنة 1935 شاهدة على تأسيس المسرح الشّعري الحديث، إذ جعل" إليوت" الشّعر فيها واسطة ننظر من خلالها، وبعد هذه المسرحية جاءت (جمع شمل العائلة) سنة 1939، ومسرحية (حفل الكوكتال) 1949.

تنشأ جمالية وشعرية المسرحية عن عملية خلق الشخصيات ومن العقدة التي تنشأ عنها وهي عملية إبداعية معقدة تحتاج إلى موهبة وخبرة وثقافة واسعة من طرف الكُتاب المسرحيين، "وعقدة أي مسرحية، وفي الأقل المسرحية الجيدة، يجب أن تنشأ من الأحداث التي تقوم بها الشخصية التي اختارها المؤلف...وهكذا فإن الذين يؤمنون بترك العقدة تنشأ من بناء الشخصية ثم تتطور عنها، يتبعون عادة طريقة بدأ عملهم، أول ما يبدأونه بخلق مجموعة من الشخصيات التي تروقهم، وتثير

[1] مرعي محسن: المسرح التّعليميّ، دار الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 2000، ص 175.

[2] جاسكوين بامبر: الدّراما في القرن العشرين، تر: محمّد فتحي، دار الكتاب العربي، د.ط، القاهرة، مصر، ص 45.

اهتمامهم، وبعد هذا يتركون هذه الشخصيات تعيش، بعضها مع بعض، وتتفاعل وتختلف، وتتصارع، بسبب تباين دوافعها ومواقفها، لتصنع قصتها وعقدتها بنفسها"[1].

أما المسرح العربي بدأ شعرياً أيضا، فمسرحية "البخيل" ل"مارون النقاش" تُعد المسرحية الأولى في الوطن العربي، والتي عُرضت في بيته ببيروت سنة 1847، كانت شعرية موزونة من أولها إلى آخرها، و"في الوطن العربي تعد البداية الحقيقة للشّعر العربي الحديث على يد "أحمد شوقي" ومسرحياته السّبعة التّي أحدثت ضجة كبيرة في حينها واعتبرت فتحا كبيرا في المسرح"[2]، ثمّ تابع "عزيز أباضة" الخط الذّي تبناه "شوقي" في الأدب العربي الحديث، غير أنّه لم يرقى إلى الموهبة الفذّة التّي بلغها "شوقي" لأنّه لم يضف إلى ما وصل له شوقي.

غير أنّ صلاح عبد الصّبور استطاع أن يرقى بالمسرح الشّعري إلى مستوى ما يصبوا له الشّعراء الأوروبيين من البحث في الدّراما الشّعرية الحديثة، "كما يمكن تمييز ثلاثة مراحل للشّعر العربي المعاصر:

- مرحلة الشّعر داخل المسرح، كما هو الحال في مسرحيات "أحمد شوقي" و "عزيز أباضة".
- مرحلة المسرح من خلال الشّعر ومثّلها صلاح عبد الصّبور.
- مرحلة الشّعر المسرحي الدّرامي ويمثلها، نجيب سرور ومهدي بندق"[3].

وتتميز مسرحيات أحمد شوقي السّت (علي بك الكبير، مصرع كليوباترا، قمبيز، مجنون ليلى، عنترة، لست هدى) وأغلب هذه المسرحيات تعد مادّة تاريخيّة من خلال اعتمادها على التّاريخ إلى جانب الأسطورة، ما جعل "أحمد شوقي" يبتعد عن الواقع من خلال هذا المضمون التّاريخي ما دفعه بالتّراجع ليقدم جانبا آخر، هذا ما عبرت عنه السّت هدى، وهنا تمكن من الاقتراب من وظيفة الشّعر في المسرح فقلت المقطوعات الغنائيّة الطّويلة وتعددت البحور والأوزان الشّعريّة"[4].

---

[1] ينظر، عواد علي: غواية المتخيل المسرحي (مقاربة لشعرية النص والعرض والنقد)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص61.

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، د.ط، 1970، ص 198.

[3] علي الراعي: المرجع نفسه، ص 122.

[4] السّعيد الورقي: تطور البناء الدّرامي في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة، د.ط، الإسكندريّة، مصر، 1979، ص 105.

غير أنّ صلاح عبد الصّبور، "يعد بحق من بلور مفهوم الدّراما الشّعرية في المسرح الشّعري من خلال مسرحياته الشّعرية (مأساة الحلاج، مسافر ليلى، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك)، إذ تتكاثف العناصر الفنيّة في هذه المسرحيات الشّعريّة في إنتاج الدّراما الشّعرية نجعل من الشّعر أداة تعبير عن الأحداث الدّرامية المتعددة"[1]، من خلال استعمال عبد الصّبور لتقنيات المسح ما يعيد الدراما في استعمال المسرح داخل المسرح في (ليلى و المجنون) ونقل بعض حرفيات المسرح التّجريبي في (مسافر ليل) و (الأميرة تنتظر) فضلا عن مسرحيته الأخيرة (بعد أن يموت الملك) لذلك كان من الطّبيعي أن نرى تأثير هذه الاتجاهات المسرحية المتعددة واضحة في مسرح صلاح عبد الصّبور، الأمر الذّي أعطى فرصة للباحثين والنّقاد لعقد المقارنات وتأكيد تميزه الخاصّ.

وتوصل الناقد المسرحي "عواد علي"، الى أن شعرية المسرح ليست "في النص المسرحي؛ بل في أكثر من اتجاه، وهي من حيث الطبقات ستكون في المستوى الصوتي عبر فونوغرافيا شعرية مدروسة، وفي المستوى الدلالي عبر سينوغرافيا شعرية مدروسة توفر المعنى العميق للعمل، وأن اتحاد وتخاصب هذه المستويات الثلاثة هو الذي يقدم لنا ذلك الهارموني الوجودي العميق في الشعري والدرامي والحياتي"[2]، أي اجتماع وانسجام المستوى الصوتي والدلالي في النص الشعري المسرحي من شأنه أن يخلق ذلك الأثر الإبداعي الذي ينقل المتلقي إلى جو جديد مليئ بالجمال والوعي والثقافة.

1-2- الشّعرية والسّرد:

يعتبر السرد أحد العلوم التي ظهرت مع ظهور الحضارات القديمة، إلا أنه لم يُعرف بهذا الاسم حتى العصر الحديث، حينما تطور وأصبح موضوعا هاما ومأثرا في تشكيل عناصر النص الأدبي، وللسرد تقنيات وركائز أساسية كـ: (الشخصيات والمكان والزمان والحوار والحدث)، التي من شأنها أن تكسب النص الأدبي شعريته وتزيد من جماليته، وتعد الرواية مرآة تصور المجتمعات وتحصي المتغيرات داخل المجتمعات، وبذلك تصبح من بين الفنون النثرية التي استولت على المنزلة العالية في الحقل الأدبي، بما تتميز به من جماليات أساليبها المتميزة التي تتدفق بالإبداع الأدبي.

---

[1] علي الرّاعي: المسرح في الوطن العربي، ص 182.

[2] عواد علي: ماذا تبقى من الشعر في المسرح، مجلة مسرح العرب، ع، 43، 2021.

والأدب هنا يتجاوز كونه فنا وإبداعا بل هو ذو وظيفة تكمن في تصوير المجتمع وانعكاساته، وتبحث الشّعرية هنا عن جوهر العمل الأدبيّ خاصّة، إذ يرى "تودوروف" ، أن "الشّعرية وضعت حدا للتّوازن القائم على هذا النّحو بين التّأويل والعلم، في حقل الدّراسات الأدبيّة وهي بخلاف تأويل الأعمال النّوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامّة التّي تنظم ولادة كلّ عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التّي هي علم النّفس وعلم الاجتماع... إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشّعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[1].

ومن هنا تكون الشّعرية هي الفاصل بين ماهية العلم وماهية الفن عامّة والشعر خاصّة فهي تركز بصورة خاصّة على معرفة القوانين التّي تساهم في إنشاء العمل الأدبيّ، ويلعب المكان دورا هاما في بناء الرّواية القديمة والحديثة،كونه يمثل الحيز الذي تسكنه شخصيات الرواية ويحتوي كلّ مجرياتها، والأحداث التّي تدور فيها، باعتبار أن الحدث "هو الفعل الذي تقوم به الشخصية كما أن الحدث يعبر عن صفات الشخصية وسماتها، وهذا يثبت صفة التلازم بين الحدث والشخصية"[2]، وأخذ المكان بعدا جيّدا داخل الرّواية الحديثة والمعاصرة لما له من ضرورة في بناء الرّواية؛ "إذ يلعب المكان دورا هاما وحاسما، ومنذ القديم، في تكوين حياة البشر وترسيخ كيانهم، وتثبيت هويتهم وتأطير طبائعهم وطبعها بطابعها الخاصّ (أي الطّابع المكان)، وبالتّالي تحديد تصرفاتهم وتوجيهاتهم وإدراكهم للأشياء، وهذا لكونه أشدّ التصاقا بحياتهم وأكثر تغلغلا في كيانهم وأعلق تجادلا مع ذواتهم"[3].

للمكان في الرواية أهمية كبرى تكسبه دلالات خاصة، "فهو ليس فقط مكانا فنيا وليس عنصرا من عناصر الرواية فحسب، وإنما هو المكان الذي تجري فيه الحوادث وتحرك فيه الشخصيات،

---

[1] تزفيطان تودوروف: الشّعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب، 1990، ص 23.

[2] ينظر، شكري عزيز ماضي: فنون النثر الأدبي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، دط، 2012، ص 27.

[3] قادة علاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001،ص 259.

وكذلك يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى الفضاء الذي يحتوي كل العناصر الروائية"[1]، فيصبح المكان هو الهدف من وجود الإبداع الروائي، تحركه لغة الروائي ومخيلة القارئ.

وإذا ما تحدثنا هنا عن الرّواية الحديثة التّي تفطن فيها الكتابات إلى مجموعة من التّقنيات التّي يُعتمد من خلالها إلى إدراك مجموع المتغيرات المعاصرة، إذ تعتمد الرّواية إلى مسايرة تطور الأحداث وسرعتها في المقام الأوّل، ما انتبه اليه الباحث الألماني "موليز" في منتصف هذا القرن عن طريق التّطور الذّي شهدته البحوث التّحليليّة في العقود الأخيرة، "من هنا اهتدى الباحثون إلى مجموعة من التّقنيات تساهم في تسريع نبض الإيقاع الرّوائي وهي في خمس درجات: الحذف الاختصار، المشهد، التّباطؤ، التّوقف، ونلاحظ هنا تلك المفارقة بين هذه العناصر الخمسة فالكاتب يعمد إلى الحذف من خلال عدم ذكر الأحداث يفترض بين الأحداث المذكورة لكنه لا يشير إليها"[2].

ويعتبر أدونيس من أهمّ النّقاد والشّعراء العرب المعاصرين الذّين صاغوا مفهوما حديثا للشّعرية العربيّة، فيقول:"سرّ الشّعرية هو أن تظلّ دائما كلاما ضدّ الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم والأشياء أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد واللّغة هنا لا تبتكر الشّيء وحده، وإنّما تبتكر ذاتها فيما تبتكره"[3].

وربما كانت المفارقة بدرجاتها المختلفة وشروطها المتعددة من أبرز مظاهر شعرية السّرد تعادل في أهميتها وخطورتها الوظيفية نفس الدّور الذّي يقوم به المجاز في شعرية القصد، وذلك لاعتمادها على خاصيّة جوهريّة تتفق مع المجاز وهي أنّها تقول شيئا آخر بالأصالة المرنة إلى الموقف والظّروف المحيطة بعملية التّواصل اللّغويّ خارج النّصّ، عندئذ لا يمكن الاكتفاء بالمعنى الخارجي الحرفي وتصديقه بشكل مباشر وإلاّ وقعنا في دائرة البلاهة والغفلة والعجز عن فهم المقصود[4].

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر، غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 2000، ص 6.

[2] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص 19.

[3] أدونيس: الشعرية العربية، ص 78.

[4] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص 32.

2-علاقة الشعرية بالمناهج البنيوية الحديثة:

2-1- الشّعرية والأسلوبيّة:

تسعى الأسلوبية للبحث عن الخصائص الفنية في النصوص الأدبية التي يحدث فيها انزياح أسلوبي عن المعيار السائد في البلاغة القديمة، أما الشعرية فلا تكتفي بالبحث عن الظاهر الجلي في النصوص الإبداعية، بل تتخطى ذلك إلى ما وراء النص؛ أي ما هو ضمني مضمر من جمالياته الأدبية، والبحث في العلاقة بينهما (الشعرية والأسلوبية) يستلزم بالضّرورة البحث في العناصر الجماليّة والفنيّة المميزة للخطاب الأدبيّ عن غيره من أنواع الخطابات الأخرى، ويرى "عبد السلام المسدي" في هذا الصّدد أنّ الفرضية الأساسية ضمن هذه العلاقة الثّنائيّة هي: "ما الذّي يجعل الخطاب الأدبيّ الفنيّ مزدوجا الوظيفة والغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام العادي عادة وهو إبلاغ الرّسالة الدّلالية ويسلط مع ذلك على المستقبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرّسالة المبلغة انفعالا ما"[1].

ومن خلال قوله هذا يتبين لنا أن المسدي فصل بين لغة الأثر الأدبيّ ومضمونه، وذلك من شأنه أن يحول دون نفاذ إلى صميم نوعيته لذلك تفادت الأسلوبيّة الطّعن في هذه الثّنائيّة ويبلور جاكبسون في مقارنة شمولية لهذا المنحنى "فتعرف الأسلوبيّة بأنّها بحث عما يتميز به الكلام الفنيّ عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيا"[2]

فالمسدي هنا يرى أن الشّعريّة قد نشأت بسبب الأسلوبيّة وبالتّالي يمكن أن نعتبر الشّعريّة فرعا من الأسلوبيّة في نظره، لكن هناك من يعارض هذا الرّأي ويقلب النّظريّة من خلال اعتبار الأسلوبيّة فرع من الشّعريّة، فالغدامي يرى أنّ الشّعريّة تحتوي الأسلوبيّة وتتجاوزها، فالأسلوبيّة هي إحدى مجالات الشّاعريّة.

"ولعلّ أخطر الجوانب التّي تضرب التّناول الأسلوبيّ للصّرف هي اقتصاره على دراسة الشّفرة دون السّياق، وهذا يفرض الحاجة إلى الشّاعريّة التّي تسعى إلى دراسة الشّفرة لا لذاتها ولكن لتأسيس

[1] عبد السّلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ط3، ص 36.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

السّياق منها كوجود قائم"[1]، فتظهر شموليّة الشّعرية في هذا القول من خلال الجمع في الاهتمام بالشّفرة والسّياق على حدّ سواء، أي عن كلّ ما يساهم في خلق الجمالية داخل الخطاب الأدبيّ دون الاقتصار فقط على خصائص اللّغة.

2-2- الشّعرية والسّميائيّة:

إنّ الدّارس للشّعر الحديث يجد أنّه لم يعد يستعمل اللّغة بشكلها العادي، وذلك أنّ اللّغة تقف عائقا أمام المبدع أحيانا وتكون عاجزة أحيانا أخرى، ما يدفع المبدع إلى استعمال علامات تواصليّة غير لغويّة، هذا ما تبحث فيه السيميائيات باعتبارها علم يهتم بدراسة الأنظمة اللّغوية والأنظمة غير اللّغوية، فالعلامة "مصطلح يستعمله الناقد للإشارة إلى وجود علاقة ما بين شيئين متصلين ببعضهما، على نحو يجعل دلالتهما تنحصر في نوعية تلك العلاقة، أو هي ماهية قابلة للإدراك، ليست لها معنى في حد ذاتها، إذا أدركت من غير ارتباطها بالمجموعة أو العنصر القابل للإدراك وهو الدال"[2].

وما يعلل قول البعض في اعتبار الشّعرية إحدى مجالات السيميائيّة لأنها تهتم بدراسة الجانب الجمالي لهذا كانت الشّعرية "إحدى الأهداف التّي سعت إليها السيميائيّات في إطار طموحها إلى أن تكون العلم الشّامل الجديد الذّي يتسلط على سائر العلوم، لكن الشّعريّة حاولت المقاومة والتّأبي في وجه السّيميائيّة حيث لا يبرح الغرب مختلفين على أن يدمجوها في السميائية ويستريحوا، كما فعلوا ذلك حين أدمجوا الأسلوبية والبلاغة فيها"[3]، كونها تهتم بالتتبع والوقوف على مقومات الجانب الإبداعي الجمالي للنّص الشّعري خصوصا والنّص الإبداعي عموما، فهي لا تعني العلم الذّي يدرس العلامات المتداولة في كنف المجتمع فقط؛ بل يزيد على ذلك "أمبرتو إيكو" بأنها "تعني ـ السيميائيّة ـ بكلّ ما يمكن اعتباره إشارة وتأخذ الإشارات شكل كلمات، وصور، وأصوات، وإيماءات وأشياء"[4].

---

[1] عبد الله محمّد الغذامي: الخطيئة والتّكفير، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، ط4، ص 24.

[2] سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2001، ص 122.

[3] عبد الملك مرتاض: التحليل السميائي للخطاب الشعري، مجلة علامات السعودية، ج5، مج2، 1992/09/02، ص 156.

[4] دانيال تشاندلر: أسس السّيميائيّة، تر: د. طلال وهبة، المنظمة العربية للتّرجمة، بيروت، لبنان، ط2008،1، ص 116.

والسّيميائيّة بهذا هي علم شاسع تعمل على تحليل العلامات من جميع جوانبها وذلك بالغوص في أعماقها، وصولا إلى اكتشاف مدلولاتها، لأنّ اللّغة في هذه المرحلة لم تعد جامدة كما عهدناها سابقا، بل إنّ القصيدة المعاصرة مشحونة بفاعلية وحيوية في تشكيلها العضويّ و"ليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة لأنّها تتخذ أداة تعبيريّة لا يلتفت إليها في ذاتها فالقارئ لا يقف عند مجرد معناها، بل إنّ هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ما يسمى معنى المعنى بعبارة أخرى أصبح الشّاعر يعبر بصورة كاملة عن المعنى كما كان يعبر باللّفظ"[1].

فالسّيميائيّة تعمل على إبراز وظيفة الأدب التّي تتجاوز الإبلاغ إلى الإشارة الجمالية وتجعل للخطاب الأدبي وظيفة مزدوجة "فإنّ غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة وتأتي النّظريّة النّقديّة في هذا المقام لتعكف على دراسة الخصائص اللّغوية التّي بها يتحول الخطاب الأدبيّ الفنيّ مزدوج الوظيفة والغاية ويؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ المحتوى الدّلالي ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرّسالة المبلغة انفعالا ما"[2].

وتصبح بهذا السّيميائيات تهتم بتحليل الخطابات المختلفة، إذ تتجاوز دراسة الجمل والكلمات في نطاقها البنيوي الذّي يهتم بالمفردة في حدّ ذاتها دون أن يتجاوز سياقها الذّي وردت فيه، بهذا يصبح "التّحليل السّيميائي هو تحليل للخطاب يميز السّيميائيّة (النّصيّة) عن الألسنية البنيويّة (الجملة) في الوقت الذّي تهتم الألسنية البنيويّة بإنتاج الجمل أو كفاءة الجملة، فتأتي السميائية كموضوع لبناء نظام وإنتاج الخطابات والنصوص والكفاءة المقابلة"[3]، ومن ذلك نجد أن للسيميائية فضل على الشعرية نظرا للتشابك الحاصل بينهما، فالأولى "تسهم في إبراز المشروع السيميائي العام الذي يوحد كل المباحث التي تمثل العلامة منطلقا لها"[4]، في حين يرجع بعض النقاد العلاقة بينهما "إلى وجهتين: الأولى تداولية تهتم بالمقاصد الفكرية والعاطفية،...والثانية بنائية النص التي تميزها خمس

---

[1] عزّ الدّين اسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 8 ،2002، ص82.

[2] عبد السلام مسدي: النقد والحداثة، دار الطلية، بيروت، لينان، ط1، 1983، ص35-36.

[3] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، د.ط، 1986، ص 88.

[4] يوسف وغليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفريات المصطلح، مجلة عالم الفكر، ع3، مج 37، الكويت، 2009/03، ص39،

خطوات هي: إيجاد مواد الاحتجاج، وترتيبها وصياغتها لغويا صياغة جميلة ثم ترتيبها في الذاكرة وحفظها إلى حين العرض، ثم إلقائها على المستمعين بطريقة تعبيرية"[1] فالشعرية تسمح للسيمياء بالانفتاح على جماليات النص الأدبي، من خلال مستوى بنيته السطحية، لغة وإيقاعا وشكلا.

لهذا باتت السّيميائيّة تنظر إلى الشّعريّة من زاوية كونها وليدة تراكيب لغوية لها نسيج معين، فالشّعريّة طاقة كامنة في صميم اللّغة تصدر من البناء النّصّي الكلي وليس من الجزئيّ، في حين "أنّ سمة الأدبيّة في النّصّ لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون الأخرى ولا فيما يتولد عن بعضها من صور أو انزياحات وإنّما هي ثمرة كلّ بناء النّصّ حتّى ولو تجلت ظاهريا في شكل مقطع محدد منه... فأدبيّة الخطاب الفنيّ ليست ملكا عينيا لمفصل منه دون آخر وإنّما هي ملك مشع بين جميع أجزاءه"[2]، فتسهم السميائية في رسم أفق دلالي للشعرية من شأنه أن يضفي على النصوص الأدبية رونقا وجمالا.

2-3- الشّعرية والبنيويّة:

تحمل لفظة البنيوية العديد من المعاني وهو ما يؤكد صعوبة تحديد العلاقة بينها وبين الشعرية، فإذا "تناولنا هذه الكلمة أي البنيوية في معناها الواسع، فإن كل شعرية هي شعرية بنيوية... مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختيارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة هي الأدب"[3]، فكل شعرية هي شعرية بنيوية حسب رأي "تودوروف" فكل شعرية هي شعرية بنيوية تتأسس على النص الإبداعي في محاولة لإدراك بنيته المهيمنة.

تشترط الشّعريّة فضاءات لا محدودة، في حين لم يفسح أصحاب هذا المنهج البنيوي المجال واسعا أمام الشّعرية كما دعا لها جاكبسون على الرّغم من كونه لسانيا، فالمشروع البنيويّ يركز على الأنساق الدّاخلية للنّصّ، ويرفض أصحاب هذا المنهج دور المؤلف وينادون بموته كما يرى "رولان بارت" الذّي يعد أبرز أقطاب هذا المنهج.

---

[1] ينظر، رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص 66.

[2] ينظر، صلاح فضل: المرجع السابق، ص 38.

[3] ينظر، تيزفيتان تودوروف: الشعرية، تر شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص27.

إنّ استخدام البنيّة كمفهوم لدى هؤلاء أدى إلى رسم حدود بينهم وبين الشّعريّة إلاّ على مستوى محصور، ويرون أنّ التّعامل مع اللّغة بصورة علميّة محضة، ويمكن قياسها بمعايير تجريبيّة، فالبنيويّة لم تفرض نفسها في السّاحة النّقدية إلاّ بشكل يسير، ولم تمضي سنوات حتّى قام "جاك دريدا" بفتح المجال أمام التّفكيكيّة هادفا إلى الشّك في كلّ شيء.

وترفض البنيويّة الأدبيّة عملية الرّبط بين النّظام الدّاخلي للّغة والنّظام الخارجي لها، مع ذلك فقد تأثرت فيما بعد بالنّقد الجديد عن طريق "ريتشارد" و "إيليوت"، ويعتبر كتاب "تشريح النّقد" دراسة بنيويّة في ساحة النّقد الجديد، لتفتح المجال أمام اصطناع شعريّة جديدة ناجمة عن وظيفة شعريّة للّغة.

لعلّ إشكالية الثّنائيات هي أكبر مشكل تقع فيه البنيويّة (الدّاخل والخارج، الذّات والموضوع، الأنا والآخر)، ويرى روادها بأنّ المعنى يشتق من النّسق اللّغويّ وليس العكس، كما تقع التّفكيكيّة هي الأخرى في نفس المأزق وتبقى الدّلالة غائبة عن المدرستين، "فقد فشلوا في تحقيق المعنى لأنّهم يتعاملون مع الوحدات المفرغة من الدّلالة"[1].

ونلاحظ أنّ إحدى الوظائف السّتة للّغة التّي حددها "جاكبسون" في نظريّة التّواصل هي: "المقابل لأدبية الأدب وهي التّي يدعو إلى العناية بها من طرف النّقاد البنيويين"[2].

ويركز البنيويون هنا على العمل الأدبيّ في ذاته دون النّظر إلى علاقة النّصّ بما هو خارج عنه و "لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر بتحليل طبيعة الأدب بالحياة، منذ البداية حدّدوا لمجال عملهم أنّه ليس لغويا ولكنّه ميتا لغوي بمعنى أنّ المبدع شاعرا، قاصّا، روائيا، كاتبا، مسرحيا يرى العالم ويكتب عنه، لكن النّاقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم يرى العمل الإبداعي ويكتب عنه، فإذا بلُغة النّقد تسبح فوق لغة النّصّ وتحاول أن تقبض عليها، وتمسك بها وتحلل علاقاتها"[3].

2-4- الشّعريّة واللّسانيات:

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998، ص208

[2] صلاح فضل: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ميرت للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص88-89.

[3] المرجع نفسه، ص 89.

إنّ عجز الدّرس البلاغي القديم على احتواء الإبداع الشّعري خاصّة المعاصر من خلال إحداثه لتلك العلاقات بين الدّال والمدلول داخل النّصوص الشّعرية، وكذا الانزياح في استخدامه للغة بشكل مغاير، هذا كلّه دفع إلى الاستعانة بالدّرس اللّساني الحديث كون هذا الأخير يعتمد على مبدأ المحايثة، يهتم بدراسة اللّغة كما تهتم بذلك الشّعريّة، كما أنّ النّص الشّعري تطور وتعقدت دراسته من خلال الوقوف على الجانب الصّوتي، والصّرفي، والإيقاعي وكذا التّركيبي، والدّلالي ضمن الدرس اللّساني.

من خلال البحث المشترك بين الأشكال المختلفة تفضي بالنّهاية إلى نظريّة متكاملة تتضمن مجمل العمليات التّي ينبني عليها الشّعر، إنّ البحث في العلاقة بين الشّعرية واللّسانيات يعود إلى اللساني "رومان جاكبسون" الذي يرى أن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء "الإجابة عن السؤال التالي: ما لذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"[1]، ويعطي للشعرية الحق في احتلالها المرتبة الأولى من بين الدراسات الأدبية، دون أن ينفي عن تلك الدراسات عنايتها بالظاهرة الأدبية، إلا أنه يجعل صفة التراتبية في أحقية الدراسة للشعرية، قائلا: "وبما أنّ هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النّوعي الذّي يفصل فن اللّغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللّفظيّة، فإنّ للشّعرية الحقّ في أن تحتل الموقع الأوّل بين الدّراسات الأدبيّة"[2].

وباعتبار اللسانيات العلم الشامل للبنيات اللسانية وتناول الشعرية لقضايا البنية اللسانية فيمكن "تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[3].

---

[1] رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، تر محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 36.

يشير"جاكبسون" في هذا الصّدد إلى الوظائف السّتة للّغة ويركز على الوظيفة المهيمنة أو الشّعريّة، وهو يرى أنّ اللّغة تدرس ضمن تنوّع وظائفها قبل الوصول إلى الوظيفة الشّعرية وتحديد موقعها من الوظائف الأخرى للغة، وهنا يجب الوقوف على العناصر المكونة لكلّ رسالة لسانية ولكلّ فعل تواصلي لفظيّ، إنّ المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون الرّسالة فاعلة فإنّها تقتضي سياقا تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضا المرجع)، سياقا قابل إلى أن يدركه المرسل إليه و هو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرّسالة بعد تلك سننا مشتركة كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه"[1].

الباحث في العلاقة التي أنشأها "جاكبسون" بين اللسانيات والشعرية يجد في توسع مفهوم الشعرية وشموليته أن اللسانيات أشمل وأعم وأعمق باعتبار الشعرية تدرس ما هو متحقق ككينونةً وما هو ممكن التحقيق وتتجاوز ذلك إلى ما هو لساني وغير لساني، على عكس اللسانيات التي تقتصر على ما هو محقق لساني فقط، وبذلك تعتبر اللسانيات كمنهج من مناهجها القرائية للكشف عن قوانين الإبداع الأدبي.

[1] رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص 20.

الفصل الثاني:

اتجاهات الشّعرية النّظرية والتّطبيقية في الحقل النّقدي الجزائري الحديث

المبحث الأول: الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ:

لازال مفهوم الشعرية يُثير جدلاً وتساؤلات واسعة بين الأدباء والنقاد العرب عامَّة والجزائريين خاصَّة، إذ تُعَدُّ الشِّعرية من مرتكزات النقد الأدبي الحديث حيث تسعى إلى كشف مكنونات النص الأدبي وكيفية إبراز صبغته الجمالية، ولقد تناول النقاد الجزائريين قضية الشعرية كلٌّ من وجهة نظره الخاصة، ويتجلَّى مفهوم الشعرية عند **جمال الدبن بن الشيخ** من خلال حديثه عن اللفظ باعتباره الدال والمعنى باعتباره المدلول عند قدامة بن جعفر بالإضافة إلى الوزن والقافية باعتبارهما البنية الموسيقية التي ينبني عليها الشعر العربي القديم إذ يقول: "يُقْدِم قدامة باللجوء إلى علاقة الائتلاف التي ينبغي أن تربط العناصر المكونة للكتابة الشعرية، وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية"[1].

من خلال هذا القول نلاحظ أنَّ "جمال الدين بن الشيخ" استعمل مصطلح الشعرية بمفهومه القديم، كما نجده يتحدث عن مفهوم الشعرية في موضع آخر بقوله:" أن تكون القصيدة قصيرة أو طويلة، تتغنى بالحب أو الخمر، أو بأمجاد أمير، فإن فضاءها محدد بعوامل تنتمي لمستويات ثلاث، الاستجابة لظروف موحية، وتناول أغراض مفروضة، وإنجاز كتابة شعرية، ويضطلع الشكل-القصيدة-بوظيفة تنظيمية جوهرية"[2].

فشعرية القصيدة العربية حسب جمال الدين بن الشيخ نجدها ماثلة في الأغراض التي يتناولها الشاعر أيًّا كان هذا الغرض سواء أكان مدح أو رثاء، أو غزل وما إلى ذلك، فالشعرية تظهر في الألفاظ والعبارات التي ينتقيها الشاعر لتتناسب مع الغرض الذي ينظم فيه قصيدته، بينما يتمثَّل شكل القصيدة بمثابة القالب الذي تُصَبُّ فيه أبيات القصيدة.

يُعدُّ الناقد الجزائري جمال الدين بن الشيخ من بين النقاد الجزائريين المعاصرين الذين انبروا لدراسة قضايا الشعرية في الأدب العربي، وخاصة القصيدة العربية باعتبارها الجنس الأدبي الأكثر اشتمالاً على الخصائص الشعرية من الأجناس الأدبية الأخرى، "فقد قدم الناقد بحثا معمقا حول

---

[1] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، نر، مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 26.

[2] المرجع نفسه، ص 185.

قضايا الشعرية العربية، وذلك من خلال البحث في بنية القصيدة في العصر العباسي بهدف الوقوف على ما يؤسس خاصية هذا الشعر ونظامه عبر روية منهجية نافذة لا تهادن في جهازها المفاهيمي ولغتها الواصفة"[1].

وسبب تركيز جمال الدين بن الشيخ على الشعر العربي بالأساس يعود لكون الأدب العربي منذ العصر الجاهلي وإلى غاية مطلع القرن العشرين يهيمن عليه الشعر عموماً، وإن كان الشعر ليس هو الجنس الأدبي الوحيد في الثقافة العربية، فالشاعر يحيلنا في قصائده غالبا على محيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه، وعلى الشاعر أن يتقيد بالذاكرة الشعرية، وأن يقتفي آثار الشعراء الأوائل موظفاً معجمهم الشعري، ومتبعاً أسلوبهم في الكتابة[2].

يقول "جمال الدين بن الشيخ" عن الشاعر والمحددات التي لا ينبغي له الخروج عنها، فهي بمثابة القيود التي تحد من حريته: "إن الشاعر يلعب بأدوات اللغة والكلام، ويخضع لقواعد الجنس الأدبي، ويتوفر على ضروب الأغراض إلخ، ولا تلعب كل هذه العناصر دورا مماثلا أو ثابتا، إنها، وهي مرتبطة ببعضها بعضا، تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصة ومتغيرة، فهي تنتظم في مجموع يحد حيز القصيدة ويولِّد دلالتها"[3].

فالشاعر حسب نظر "جمال الدين بن الشيخ" باستطاعته أن يطوّع أدوات اللغة خدمة لأغراضه الشعرية، ولكنَّه بالمقابل محكوم عليه أن يخضع لقواعد الجنس الأدبي الذي ينظم فيه قصيدته، ولكنَّ الأغراض التي تتألف منها القصيدة تتآلف فيما بينها لتكوِّن في الأخير بنية كلية تتحدد من خلالها دلالة القصيدة برمتها.

أولاً–محدِّدات العمل الأدبي عند جمال الدين بن الشيخ:

يبني الناقد جمال الدين بن الشيخ محدِّداته للعمل الأدبي على سلطات ثلاث ينبغي على الشاعر أن يضعها في الحسبان قبل أن ينظم أي قصيدة، وهذه السلطات الثلاث هي:

---

[1] محمد عماري: الشعرية في الكتابات النقدية الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث، LMD، جامعة ابن خلدون–تيارت–كلية الآداب واللغات، 1442/1443هـ–2020/2021م، ص، 119–120.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص121.

[3] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 45.

أ-السلطة السوسيو ثقافية:

يحرص الناقد "جمال الدين بن الشيخ" على أنَّ الشعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى اليوم بقي ثابتاً محافظاً على هويته ومكانته في النفوس، وفي هذا الإطار يقول: "إن أدب اللغة العربية القديمة، من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين، هو أدب شعري بالأساس، نستطيع أن نذكر هذا مع وعينا التام بالمعنى الذي يسنده الغربيون إلى مصطلح الأدب، وهو معنى ينال بالبتر واقع الثقافة العربية الإسلامية، فهذه الثقافة تخص بالحظوة مجالات ولغات لا تحتل عادة في أوروبا على سبيل المثال مكانة داخل الأدب"[1].

فهذا القول يؤكد من خلاله "جمال الدين بن الشيخ" المكانة المرموقة التي يحظى بها الشعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى اليوم، ذلك أنَّ الشعر العربي عرف أغراضاً عديدة كالفخر والرثاء والهجاء والمدح وغيرها، كما كان الشعر العربي المصدر الثاني بعد القرآن الكريم في وضع قواعد النحو العربي، ولهذا حظي بكل هذه المكانة التي لم يستطع أي جنس أدبي أن ينافسه فيها.

ومع أنَّ الشاعر يروم الإبداع، إلَّا أنَّ هناك قيوداً اجتماعية وثقافية تُجبر الشاعر على إتباعها وعدم الخروج عنها، يقول "جمال الدين بن الشيخ" عن هذه القيود: "وبعيدا عن أن نرى في الشعر تجلياً غامضاً فإننا سنتمسك، عكس ذلك، بدراسة القوانين التي تتحكم في إنتاجه، إلا أننا نؤكد أن هناك قيوداً اجتماعية متنوعة الطبائع تقيد الشاعر، فهناك من جهة قيودا اجتماعية تفرض شرطا وتملي قانونا على ممارسة مهمته، وهناك من الجهة الأخرى، قيودا أدبية، وهي تفضل أجناساً أدبية وقوائم موضوعاتية وقواعد عروضية ولغوية، وتوفر للشاعر أداة تعبيرية تمثل هذه الحالة الخفية التي يحددها جنتيل Gentil انطلاقا من وصف سوسيري للغة"[2].

فالشاعر وفق هذه النظرة محكوم بقوانين وشروط سوسيو ثقافية تحدُّ من حريته، فالشروط والقوانين الاجتماعية تفرض على الشاعر أن يعبِّر عن قضايا مجتمعه فلا يبرحها قيد أنملة، أمَّا القيود

[1] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 5.

[2] المرجع نفسه، ص 44.

الأدبية فتفرض عليه أجناساً أدبية بعينها، وأغراضاً شعرية معينة، وكذلك تفرض عليه قواعد لغوية لا ينبغي عليه الخروج عنها.

ب–السلطة الدينية:

يرى الناقد "جمال الدين بن الشيخ" أنَّه خلال القرنين الأول والثاني الهجريين سيطرت الثقافة العربية الإسلامية على المشهد الأدبي برمته، وفرضت قيوداً على الشعراء، فأصبحت الأعمال الأدبية خاضعة للتقييم بناء على مرجعية دينية وليس لآراء نقدية علمية، يقول جمال الدين بن الشيخ: "حُسِمت خلال القرنين الهجريين الأولين الاستراتيجيةُ الثقافية العربية الإسلامية، وكان من أدواتها الكبرى التمييز القائم بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية، والعلوم الفرعية التي تُصَنِّفُ المعارف الدنيوية بشكل هرمي وذلك بتكليفها بوظائف محددة تحديداً دقيقاً"[1].

قال "**ابن سلام الجمحي (139–231هـ)**" في طبقاته: "وقد اختلفت العلماء بَعْدُ في بعض الشعر، كما اختلفت في سائر الأشياء، فأمَّا ما اتَّفقوا عليه، فليس لأحدٍ أن يخرج مِنْه"[2].

شرح جمال الدين بن الشيخ قول ابن سلام بقوله: "يشير مفهوم الإجماع، وهو مفهوم شرعي، حين يطبق على الشعر في لحظة أولى، إلى العلماء بوصفهم هم وحدهم القادرون على الحكم بأصالة إنتاج ما، هذا المفهوم يؤكد في الحقيقة أن كل المعرفة المتعلقة بالشعر ينبغي أن تتشكل في علم يقع تحت سلطة العلماء"[3].

فالشعر العربي في هذه الفترة الزمنية التي كانت الأمة العربية والإسلامية في بداية بناء الحضارة الإسلامية على أسس دينية صحيحة، كانت هناك رقابة شديدة على الشعراء، فقد كان العلماء يفرضون عليهم التقيُّد بالتعاليم الدينية لا يحيدون عنها، وبالتالي كانت هذه القيود تحدُّ من التعبير عمَّا يختلج في صدورهم، وبالتالي فقد وظَّفوا نتاجهم الشعري لخدمة الإسلام.

---

[1] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 7.

[2] محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت، السفر الأول، ص 4.

[3] جمال الدين بن الشيخ، المرجع السابق، ص 7.

ت–سلطة القارئ:

تتمثَّل سلطة القارئ على الشاعر وعلى القصيدة فيما يُبديه من إعجابه بالقصيدة أو مقته لها يقول جمال الدين بن الشيخ عن دور القارئ في الحكم على القصيدة: "إن هذه الرسالة التي تكلف بها الشاعر ترسخ علاقاته مع جمهوره، نحن بإزاء تعاقُد حقيقي، وفي هذا النوع من النظام الموضوعةُ قواعده على أحسن وجه، يعترف المستمع بدءاً بالجميل حينما يرى قواعده مُحترمة، وتعتبر معمارية القصيدة مألوفة لديه، وتنوعات الأغراض معروفة عنده، إنه يستحسن سيرورة القصيدة، ويتذوق تناغم بنائها ويستمد منها التجديد المضمون لانفعاله، وبما أنه مهيأ كليةً للإعجاب الشديد بالقصيدة، فإن حماسه يجب أن يُعْتَبر تكريماً للغة، إن الشاعر يُقيم سلطته لفترة ما، على العالم الذي يبعث فيه الحياة، كما يقيمها على المستمع الذي يفْتِنُه"[1].

فالشاعر إذن يُقيمُ سلطةً على القارئ حينما يكتب له القصيدة، ولكن هذه السلطة ليست دائمة بل هي سلطة مؤقتة، لأنَّ القارئَ بعد قراءته للقصيدة والتمعُّنِ في لغتها وأغراضها وموضوعاتها يحكم عليها إن كانت قصيدة جميلة أو رديئة، ويستمدُّ منها الجِدَّة كذلك إن كانت تحمل الجديد أم لا، والقارئ هو الذي يحكم على البناء الداخلي للغة القصيدة إن كان بناءً محكماً متناسقاً، أم فيه خلل وبالتالي فالقارئ تكون له سلطة طويلة الأمد–إن صح التعبير–على الشاعر بما يمتلكه من مقومات النقد، وبناء على تذوُّقه للنص الشعري.

ثانياً–الخصائص الشّعرية عند جمال الدّين بن الشّيخ:

أول ما بدأ به جمال الدّين بن الشّيخ فيما يخص الخصائص الشّعرية عنده تطرُّقه إلى الشّعرية في العصر العباسي، حيث نسج الشّاعر على منوال سابقيه حيث يقول النّاقد: "يجب على الشّاعر أن يتشبع بآثار الأساتذة الكبار، ويتحكم في معجمهم ويحفظ تنوعات صورهم الأسلوبية، وباختصار ينبغي له أن يملأ فكره بأشعارهم"[2].

[1] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 292.

[2] المرجع نفسه، ص 98.

يعتبر هذا الشّرط مهم بالنّسبة للشّاعر إذا أراد أن تكون له مكانة اجتماعية مرموقة في مجتمعه، ذلك أن حفظ أشعار السّابقين والنّسج على منوالهم من شأنه أن يرتقي بالشّاعر إلى أعلى المراتب بين أقرانه يقول **ابن رشيق (390–456هـ)**:"لا يصير الشّاعر في قرض الشّعر فَحْلاً حتّى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ"[1].

فالنّاقد من خلال هذا القول يرسم المسار الذّي سيتّبعه في دراسته للشّعرية العربية، ألا وهو البحث عن الشّعرية في القصيدة العربية القديمة، وبالتّحديد في العصر العباسي، وهو العصر الذّي ازدهر فيه الإنتاج الأدبيّ العربي نظراً للاهتمام الذّي حظيَ به الأدباء عموماً والشّعراء على وجه الخصوص من قبل الحكام العباسيين.

شعرية اللّغة:

يرى النّاقد جمال بن الشّيخ أنَّ شعرية النّص الشّعري للشّاعر تظهر في اللّغة التّي يكتب بها الشّاعر قصيدته، فقد تبنَّى موقف **الجاحظ(ت 255هـ)** الذّي يفرق بين لغة العامَّة ولغة الخاصّة، الذّي بيَّن اللّغة التّي يستعملها الكُتَّاب إذ يقول: "وإذ سمعتموني أذكر العوام فإنّني لستُ أعنِي الفلّاحين والحُشْوَةَ والصُّنَّاعَ والباعة، ولستُ أعني أيضاً الأكرادَ في الجبال، وسُكَّانَ الجزائر في البحار، ولستُ أعني من الأمم مثلَ البربر والطيلسنا، ومثلَ موقان وجِيلان، ومثل الزنج وأشباه الزنج، وإنما الأمم المذكورون مِن جميع الناس أربع، العرب وفارس والهند والرُّوم، والباقون همجٌ وأشباه الهمج، وأما العوامّ مِن أهل مِلَّتنا ودعوتنا، ولغتنا وأدبنا وأخلاقنا، فالطبقة التي عقولُها وأخلاقُها فوق تلك الأمم ولم يبلغوا منزلة الخاصة منا، على أنَّ الخاصةَ تتفاضل في طبقاتٍ أيضاً"[2].

يشرح جمال الدّين بن الشّيخ قول الجاحظ السّابق بقوله: "هذا التّحديد للعامّة القطيعية vulgum percus مليء بالفوائد، فلنسجل في البدء التّمييز بين أربع أمم جديرة بالإهتمام والأفضلية التّي خصّ بها العرب، ومن جهة أخرى فإن ذكره للمبعدين من دائرة العامّة أمر ذو

---

[1] ابن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر، ونقده، وآدابه، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1401هـ-1981م، ج1، ص 197.

[2] الجاحظ: البيان والتّبيين، تح، عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط7، 1418هـ1998م، ج1، ص137.

دلالة...فلا ينبغي أن نفهم بالعامّة مجموع السّكان الذّين تتميز بداخلهم نخبة ما، ولكن ينبغي أن يفهم من ذلك مجموع النّاس المتأدبين أو الذّين يعتبرون أهلاً لكي يصبحوا كذلك، وذلك بالتّعارض مع خاصة السّلطة والفكر؛ أي نخبة النّخبة، خلاصة حضارة ما، الخاصة التّي تؤدي عبر مستويات متعددة إلى قمة المجتمع"[1].

نستنتج من كلِّ ما سبق أنَّ المقصود بالطّبقة الخاصة هي طبقة الأدباء والكتَّاب والمثقفين والشّعراء وهؤلاء أيضاً ينقسمون إلى طبقات، ويأتي على رأس هؤلاء فئة الشّعراء التّي تستعمل لغة راقية ليست كاللّغة التّي يستعملها العوام.

ويرى ابن قتيبة أنَّ السّفلة والحشوة وغيرهم من أراذل القوم هم الذّين أسَّسوا الحركة الشّعبوية المناهضة للعروبة إذ يقول: "ولم أر في هذه الشّعوبية أرسخ عداوة، ولا أشد نصبًا للعرب من السّفلة والحشوة، وأوباش النّبط، وأبناء أكرةِ القرى. فأما أشارف العجم، وذوو الأخطار منهم، وأهل الدّيانة فيعرفون ما لهم وما عليهم، ويرون الشّرف نسبًا ثابتًا"[2].

يرى "أحمد أمين" أنَّ هؤلاء السّفلة والحشوة لم يكونوا وحدهم الذّين أفسدوا الأدب والعلم في الدولة العباسية، بل كان معهم من هم من أهل العلم والأدب حيث قال: "فالحقّ أن الشّعوبية لم تكن في السفلة وحدهم، وهؤلاء السفلة لم يكونوا الآخذين بزمامها، وإنما كان معهم كثير من الطبقة المتعلمة الراقية، وإن لم يرق نسبها إلى الملوك والأشراف، وهؤلاء هم الذين كان لهم الأثر الشعوبي في الأدب والعلم ــ كما سترى ــ من وراء هؤلاء وهؤلاء طبقة بلغت أعلى المناصب في الدولة، فكانوا يمدونهم سرًّا بجاههم وبمالهم"[3].

ومن هنا نستنتج أنَّ الطّبقة الخاصة التّي كان يقصدها جمال الدّين بن الشّيخ هي طبقة الأدباء والشّعراء والكتَّاب الذّين يعتبرون من الطّبقة المتعلِّمة والمثقفة في المجتمع، وهم الذّين تظهر اللّغة الشّعرية في إنتاجهم الأدبي، لأنَّهم يستعملون لغة خاصة ليست كلغة العامّة.

---

[1] جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، ص 91.

[2] أحمد أمين: ضحى الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، دط، 2012، ص: 57.

[3] المرجع نفسه، ص 58.

شعرية الإبداع:

يرى "جمال بن الشّيخ" ضرورة أن يتشبع الشّاعر بآثار الشّعراء السّابقين عليه، حتّى يتمكن من النّسج على منوالهم، وحتّى تتميَّز قصائده بالخصائص الشّعرية فقال: "يجب على الشّاعر أن يتشبع بآثار الأساتذة الكبار، ويتحكم في معجمهم ويحفظ تنوعات صورهم الأسلوبية، وباختصار ينبغي له أن يملأ فكره بأشعارهم"[1].

وفي هذا الخصوص يستشهد جمال بن الشّيخ بقول ابن رشيق الذّي يقول فيه: "فقد وجدنا الشّاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشّعر، ومعرفة الأخبار، والتّلمذة بمن فوقه من الشّعراء، فيقولون: فلانٌ شاعر راويةٌ، يريدون إذا كان راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعاً لا علم له ولا رواية ضَلَّ واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو مائل بين يديه، لضعف آلته"[2].

ويرى جمال الدّين بن الشّيخ أنَّ ابن رشيق يرى أنَّه لا ينبغي إهمال الإنتاج الأدبي للشّعراء المولَّدين غير أنَّه لا يستعمل نفس المصطلحات بالنّسبة للشّعراء القدامى والشّعراء المولدين، فهو يستعمل مصطلح "حَفِظَ" بالنّسبة للشّعر القديم، ومصطلح "تصَفَّحَ" بالنّسبة للشّعر المحدث، كما يرى ـ أي ابن رشيق ـ أنَّ الإنتاج المحدث باختيار كلماته وبساطة أغراضه واستعماله مختلف أدوات البديع التي لم تكن موجودة في الشعر القديم، جديرة بالعناية، وتكون قوية حينما يتعلق الأمر بالآثار الأدبية عموماً وبالشعر على وجه الخصوص"[3].

انطلاقاً من الواقع الثّقافي الذّي كان سائداً في العصر العباسي ينطلق جمال الدّين بن الشّيح في درسه لشعرية القصيدة العربية، إذ "يتعلق الأمر حقاً بصناعة تضطلع بها إرادة خاصة لمتطلبات متنوعة، إن هذه الإرادة تنجز مشروعاً وهي تتلوه أو تكشف عنه في تحققه، بالوسائل المحددة التّي

[1] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 98

[2] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، ص 197.

[3] ينظر، جمال الدين بن الشيخ: المرجع السابق، ص 98-99.

تتوفر عليها ومراحل هذا التّحقق والشّكل والمحتوى المسلمبن للمشروع، ودلالة الأثر الأدبي، هي التّي ما يُمكن بشكل صائب تسميته إبداعاً"[1].

فالخاصية الشّعرية المتعلقة بالإبداع الشّعري تتعلق بأعمال شعرية جديدة في البيئة العربية الإسلامية، ولكن من جهة أخرى ينفي "جمال الدّين بن الشّيخ" أن يكون الإبداع مرتبط بطاقة إبداعية تشبه الإشارة الإلهية كما كان يزعم الجاهليون بأنَّ الشّعراء تربطهم علاقات خفية مع الجن أو الشّياطين ولكن الإبداع في هذه الفترة قد هذَّبه الإسلام، وذلك لما أقامته المدنية التّي تمكنت من إلغاء هذا المفهوم بشكل نهائي، كما أنَّ انتقال الشّعراء من حالة البداوة إلى حالة التّحضر قد شكل بدوره بيئة اجتماعية لها خصوصياتها وأفكارها ومفاهيمها التّي تختلف عن البيئة البدوية[2].

أنماط الإبداع عند جمال الدّين بن الشّيخ:

يرى جمال الدّين بن الشّيخ أنَّ الشّعراء على اختلاف مشاربهم لهم نفس التّكوين وبإمكانهم النّظم في شتَّى الأغراض والموضوعات، ويظهر ذلك في قوله: "يتلقَّى الشّعراء بصورة عامّة نفس التّكوين وبإمكانهم تناول كلّ الأغراض، فالشّاعر المبرَّزُ في مدح العظماء يكتب أيضاً مقطعات غزلية، ويتبادل رقعا منظومة، ويشارك في أنشطة النّوادي، والعكس ليس صحيحاً تمام الصّحة، إذ قلما يواجه المتخصص في الشّعر المرتجل الصّعوبات الهائلة لقصيدة المدح الطّويلة، غير أن قانوناً يصدق على الكلّ، سواء أكان محترفاً للشّعر أم لا، لأنهم بمجرد ما يلجون الوسط الموصوف، يجدون أنفسهم في وضعية إبداع دائمة"[3].

فالشّعراء وإن لم يكونوا يتفاوتون في القدرة على نظم القصائد، والخوض في جميع الأغراض، إلَّا أنَّهم لا يتساوون في ارتجال القصائد، فالمتعوِّد على ارتجال القصائد الطّوال لا يجد صعوبة في نظم قصيدة طويلة في المدح مثلاً أو الهجاء أو الوصف، لأنَّه متمكِّن من اللغة التّي تسمح له بذلك، عكس الشّاعر الذّي لم يتعوَّد على الارتجال في النّوادي فإنَّه يجد صعوبة كبيرة في ذلك، ومع هذا فإنَّهم

[1] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 51.
[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 50.
[3] المرجع نفسه، ص 111.

يشتركون في أمر واحد، ألا وهو الإبداع، فكلُّ واحدٍ منهم يُبدع في الغرض الذّي يكتب فيه، وقد ركَّز جمال الدّين بن الشّيخ على نمطين اثنين في الإبداع الشّعري وهما: الإرتجال، وإبداع الرَّويَّة.

أولاً–الإرتجال:

يقصد "جمال الدّين بن الشّيخ" بمفهوم الإرتجال أن تكون للشّاعر القدرة على ارتجال القصيدة دون سابق إعداد، وعلى الرّغم من أنَّ الإرتجال يشترك فيه الشّعراء والخطباء وقد يتفوق الخطباء على الشّعراء في هذا المجال، إلَّا أنَّ جمال الدّين بن الشّيخ يركّز اهتمامه على الإرتجال عند الشّعراء، ويرى أنَّ "أعظم ارتجال وقع على تعبير ابن رشيق، قصيدة الحارث بن حلزة بين يدي عمرو بن هند، فإنه يقال أتى بها كالخطبة"[1].

والإرتجال في الشّعر العربي يُبرهن على تملُّك الشّاعر في اللّغة وبراعته في نظمها، يقول جمال بن الشّيخ: "يمنح الإرتجال في المجال العربي سُمُوًّا كما لا يثير الإعجاب، يبرهن المرتجل على تملُّكه للغة وبراعته في تنظيمها في خطاب يبعث على القبول، ويشترك كل من الشعر والخطابة في هذه النقطة"[2].

وعلى الرّغم من اشتراك الشّعر والخطابة في الإرتجال، إلَّا أنَّه في الشّعر أكثر صعوبة منه في الخطابة ذلك أنَّ الشّعر على القافية والرّوي والوزن، وهذا الأمر لا يتأتَّى لأيٍّ كان، وإنَّما يمتلك هذه الخاصية من يستطيع تطويع اللّغة والتّحكُّم في أساليبها وقواعدها، بالإضافة إلى قدرته على نظم القوافي والأوزان وهنا تظهر شعرية الإبداع، ويُعرِّف **(علي بن ظافر الأزدي (ت613هـ)** الإرتجال في الشّعر بقوله: "الإرتجال هو أن ينظم الشّاعر ما ينظم في أوحى من خطف البارق، واختطاف السّارق، وأسرع من التّماح العاشق، ونفوذ السّهم المارق، حتّى يُخال ما يعمل محفوظاً أو مرئيًا ملحوظًا، من غير حاجة إلى كتابة ولا نعلل بتقفية، وتنفرد عند ذلك قضية الحال باختراع الوزن والقافية، وهم الشّهود العدول الذّين يجب الرّجوع إليهم، ولا يجوز العدول بالشّهادة على استطاعته، وأن ذلك المنظوم ابن ساعته"[3].

---

[1] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 112.

[2] المرجع نفسه، ص 112.

[3] علي بن ظافر الأزدي (جمال الدين أبس الحسن الخزرجي): بدائع البدائه، تخ، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 8.

وعليه يُعتبر الإرتجال عملية خلق جديدة مرتبطة بالزّمن الذّي ترتجل فيه القصيدة، وفي اللّحظة ذاتها يبدأ الشّاعر في توليد الألفاظ والتّعابير والقوافي والوزان دون كتابة أو حفظ مسبق، وإنَّما الإرتجال وليد اللّحظة التّي يُقال فيها، وعلى هذا الأساس تظهر قدرة الشّاعر على الإبداع، ومن شعراء الإرتجال الذّين أشاد بهم جمال الدّين بن الشّيخ نجد: الحارث بن حِلِّزة، الفرزدق، أبو نواس، وغيرهم.

ثانياً: معرفة وتجربة، أو إبداع الرويَّة:

النّمط الثّاني من أنماط الإبداع عند "جمال الدّين بن الشّيخ" هو نمط إبداع الرويَّة، أو كما يُسمّيه معرفة وتجربة، والرَّوِيَّة في اللّغة هي النّظر في الأمر، جاء عن ابن منظور في لسان العرب قوله: "والرَّوِيَّةُ في الأمر: أن تَنْظُرَ ولا تَعْجَل، ورَوَّيْت في الأمر: لغة في رَوَّأْت... والرَّوِيَّة: التَّفَكُّر في الأمر، جرت في كلامهم غير مهموز"[1].

أمَّا الرويَّة في الشعر فتعني نوعٌ من التكلُّف، وهنا يقول جمال بن الشيخ: "فأن يولَدَ الإنسان شاعراً، بالنسبة للجاحظ وابن قتيبة، لا يستلزم بالضرورة القدرة على الارتجال، وتؤكد ذلك العديد من الأمثلة، إن الأمر يرجع حقاً إلى مميزات كتابة أقل مما يتعلق بطريقة إبداعية، فالشاعر المطبوع بالنسبة لابن قتيبة هو الذي «أراك في صدر بيته عجُزه، وفي فاتحته قافيته»، لا ينبغي له أن يصدم قارئه أو يفاجئه ويفرض عليه القيام بمجهود أكبر...فبعض التأليفات المتقنة والصور المبالغة التكلف تضلل انتباهاً لم يعد يتوفر على قرائن معتادة"[2].

فإذا كانت الرّوية متعلقة بالطّبع فالأمر ليس كذلك بالنّسبة للإرتجال، فقد يكون الشّاعر مطبوعاً ولكنه لا يمتلك القدرة على ارتجال القصيدة، بينما قد يمتلك القدرة على الرّوية، وهنا يُضيف جمال بن الشّيخ قائلا: "تبرز هنا إرادة الإدانة لصنف من الشّعر المصنوع والمثقل، يستفيد مؤلفه غير الحاضر بالزّمن، من كلّ المقوّمات اللّغوية التّي تسمح له بعرض إبداع يقوم على الرّوية، وربما أيضا بعرض إبداع مكتوب، ينطبق الحكم إذن على كتابة، وبصورة حتمية على طريقة إنتاج، لكن ينبغي التّمييز بين

[1] ابن منظور: لسان العرب، تح، مجموعة من المحققين، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج، 14، باب (روي)، ص 350.
[2] ينظر، جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص125.

المظهرين، كما ينبغي الإشارة إلى أن الحديث عن الطّبع يكثر في الوقت الذّي انتهى النّزوع نحو استعمال فنون البديع"[1].

فالنّاقد "جمال الدّين بن الشّيخ" هنا يميّز بين مظهرين متباينين من مظاهر الإبداع، الأوّل يتعلق بالإرتجال، وهو أن ينظم الشّاعر قصيدته دون إعداد مسبق، ومع ذلك يتحكَّم في الوزن والقافية والروي وخاصة في اللغة الشعرية التي يمتلك أساليبها وفنونها، أما المظهر الثاني، فهو الروية، وهي التفكير في إنشاء القصيدة وتنقيحها وتهذيبها، دون عجل، وبالتالي تأخذ منه وقتاً معيناً حتى تكتمل وتظهر بالشكل الذي يريده لها، وهنا تظهر شاعرية الشاعر.

يقول الجاحظ عن الرّوية في نظم القصائد: "ومِن شعراء العرب مَن كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا (أي عام كامل)، وزمناً طويلا، يردِّد فيها نظره، ويُجيل فيها عقله، ويقلِّب فيها رأيه اتِّهاماً لعقله، وتتبُّعا على نفسه، فيجعل عقلَه زِماماً على رأيه، ورأيَه عِياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه"[2].

ومن هنا نستخلص نتيجةً مفادها أنَّ الشعراء يتفاوتون في الموهبة الشعرية، فمنهم من بإمكانه أن ينظم قصيدة رائعة في زمن قصير، بينما هناك من يستغرق عاماً كاملاً من أجل نظم قصيدته من خلال التنقيح والتصحيح، وربما يعرضها على شاعر آخر ليبدي رأيه فيها.

ويخلص الناقد جمال الدين بن الشيخ إلى أنَّه "في ضوء المعارضة بين الطبع، الذي يوحي بالموهبة والعفوية، وبين التكلف، ندرك أن الجهد العسير يؤدي إلى طريق الصنعة، فالبحث في نهاية المطاف علامة على قصور جوهري، لا يقع الحديث هنا عن الارتجال، ولكن لدينا إحساساً بأن هذه الطريقة الإبداعية، التي يعثر فيها النظم العفوي من تلقاء ذاته على التعبير الملائم، تظل شعرية بشكل أصيل"[3].

---

[1] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 125.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، ج2، ص 9.

[3] جمال الدين بن الشيخ: المرجع السابق، ص 127.

ونستخلص مما سبق أنَّ "جمال بن الشيخ" يُفرّق بين الطبع والتكلُّف، فالطبع عند الشاعر مرتبط بالعفوية، ولا يحتاج إلى تفكير طويل، فهو صفة ثابتة في الشاعر تُمكِّنه من نظم القصائد دون عناء، بينما التكلُّف يُؤدِّي بصاحبه إلى بذل جهد كبير لنظم قصيدة، إن لم نقل بعض الأبيات أثناء المساجلات الشعرية، وبالتالي فشعرية القصيدة العربية القديمة حسب جمال الدين بن الشيخ تظهر في الشّكل والمضمون على حدٍّ سواء، الشّكل من حيث عمود الشّعر من وزن وقافية، ومن حيث المضمون من حيث الأغراض التّي ينظم فيها الشّاعر قصيدته، وكذلك من حيث اللّغة المستعملة في ذلك.

شعرية الكتابة:

تظهر شعرية الكتابة في القصيدة العباسية حسب النّاقد جمال بن الشّيخ في اللّغة التّي يُوظِّفها الشّاعر، وكذلك في الأغراض التّي يخوض فيها، يقول: "ينبغي الاتفاق على أن القصيدة تمتلك دلالة شعرية، باعتبار كونها تُتصوَّر كعرض شبه طقوسي للأغراض، لكن إذا كانت المواضعة تُوجِّه الإبداع فهي لا تسيطر عليه"[1].

ومن جهة أخرى يؤكِّد الناقد على وجوب استقلالية الأغراض الشعرية عن بعضها، وكذلك اللغة التي يستعملها الشاعر لكل غرض، فيقول: "من خلال بسط سلسلة الأغراض، يحدد المبدع مكان لغته، إنه يترك الموصوف ليعوضه بخطاب حي من مادته الخاصّة، ينمحي الموضوع شيئاً فشيئاً أمام ما يصلح للتّعبير عنه، والثّبات النّسبي للائحة المعاني لا يضمن لهذا الخطاب إلا تنظيما شكليا، فيما هو يحد من حركته"[2].

وأكثر من ذلك يركّز جمال الدّين بن الشّيخ على ضرورة فصل الأغراض الشعرية عن بعضها البعض حتى نكتشف حركية القصيدة وجماليتها فيقول: "بمقدار ما نتقدم تدريجيا في تخليص الأغراض المتشابكة عن بعضها البعض، ندرك أن القصيدة لا توجد هنا، فهي تتكون من أنوية متراصة،

[1] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص176.

[2] المرجع نفسه، ص، 176.

ومراحل عليا لخطاب يخلق الحركة التي تكسبه الحياة، هذه الأنوية، والقطع المتقنة، ولحظات الكثافة اللفظية القوية تستدعي جميعها استعمال ثراء لغوي بارع، وتعبئ صنافةً من الوسائل الأسلوبية"[1].

وعليه فالغرض الشّعري لا يفرض سلطته على البنية الشّعرية للقصيدة حسب جمال الدّين بن الشّيخ وإنَّما الشّيء الوحيد الذّي تظهر من خلاله شعرية القصيدة هو البنى اللّغوية التّي تُساهم بشكل كبير في معمارية القصيدة، وبالتّالي فالغرض الشّعري لا يملك فاعلية في بنية النّص الشّعري، بل هو يساهم في بنائها السّطحي فقط.

وعلى هذا الأساس فإنَّ الشّعرية لا تتحقق في القصيدة العربية إلَّا من خلال بنيتها اللّغوية، حيث "لا تتحقق وحدة القصيدة فعلا عبر الإتفاق الغرضي الذّي يتحكم في تنظيمها، ولا تمتلك القصيدة من دلالة شعرية إلا ما به تدرك كعرض أغراض طقوسي، ولسنا نملك بشأن هذه السلسلة الخطية إلا بالمعمار الظاهر والحركة المختلفة، وإن وجب أن نبحث حقيقة الشّعر وواقع الشكل، فإن ذلك لا يتم إلا في اللغة"[2].

وقد رأى الناقد "جمال الدين بن الشيخ" بأنَّ "جان كوهين" يُدعِّم رأيه بخصوص شعرية اللغة ومكانتها، جمالية القصيدة وقيمتها الفنية بقوله: "لقد عبر جان كوهين بدقة عن رأينا نحن بخصوص هذا الموضوع عندما قال: تحتفظ العبارة بحق في تحقيق الإمكانيات الشعرية للمحتوى أو عدم تحقيقها...والشاعر شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي، وقد أمكن تعريف الشعر الغنائي بابتذاله نفسه، أي باعتباره سجلا مكرورا من العواطف الكبيرة التي تمثل الرصيد المشترك بين البشر وتمدهم بموضوعات وحي لا ينضب، غير أن الابتذال يكمن في المعبَّر عنه لا في العبارة"[3].

---

[1] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 177.

[2] جمال الدين بن الشيخ: الغنائية في الشعر العربي، http://www.jehat.com على الموقع يوم2019/09/25، نقلا عن، محمد عماري: الشعرية في الكتابات النقدية الجزائرية المعاصرة، ص 129.

[3] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 177.

وهذا يقودنا إلى القول بأنَّه بالرّغم من أنَّ الشّعراء يتشاركون في العواطف والأحاسيس والإنفعالات إلَّا أن الفوارق بينهم تظهر في اللغة التي يعبّرون بها، فلكلِّ شاعر يستعمل معجماً لغوياً معينًا، ولكن الأفضلية تظهر في اختيار الألفاظ المناسبة ووضعها في الموضع الذّي يناسبها.

وفي دراسته لعدَّة قصائد لشعراء العصر العباسي أمثال: العباس بن الأحنف، وأبو نواس، وأبو تمام، والبحتري، ومسلم بن الوليد وغيرهم، توصَّل جمال بن الدّين الشّيخ إلى" أنَّ القصيدة باعتبارها فضاءً ينتظم فيه جوهر الغرض، لا يحيد عن تصورها ككلية وكاكتمال، وبالتالي فإن الغرض خالق للشعر منذئذ بتقييم دوره في صيرورة الإبداع"[1].

وعلى هذا الأساس فالغرض الشعري ليس هو ما يمنح القصيدة شعريتها، صحيح أنَّ للغرض أهمية كبرى في جمالية القصيدة، وفي تخلقها، ولكن الذي يمنحها الشعرية هي اللغة الواصفة، ولا يتأتَّى ذلك للشاعر إلَّا إذا تمكَّن من توظيف التراكيب اللغوية في موضعها الذي تستحقه، والتي هي بدورها تُقيم شبكة من العلاقات التي تُسهِم في بنية القصيدة ككل.

كانت هذه إذن بعض ملامح الشعرية عند النّاقد "جمال الدّين بن الشّيخ"، حاولنا من خلالها أن نقف على الجهود التي بذلها في بحثه عن الشّعرية في الشّعر العربي، مركّزاً على العصر العباسي نظراً لما تميَّز به هذا العصر من إنتاج أدبي عموماً، والشّعري على وجه الخصوص، وقد توصَّلنا إلى أنَّ النّاقد كان موفقاً في بحثه عن الخصائص الشّعرية في القصيدة العربية في العصر العباسي، وذلك نظراً لكونه مبدعاً وناقداً وكاتباً باللغتين العربية والفرنسية، وبالتال فهو مطَّلع على الشعرية الحديثة في موطنها الغربي وبالتّالي فلا يجد صعوبة في البحث عنها في التّراث العربي القديم، كما تطرق النّاقد في "كتابه الشّعرية العربية" إلى أهمية البيت في وحدة الخطاب الشّعري، وكذلك إلى قضايا الوزن والقافية، يطول المقام للتّطرق إليها كلها، ولهذا اكتفينا التوجه العام للنّاقد في دراسته للشّعرية في الشّعر العربي.

[1] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 140.

المبحث الثاني:

مفهوم الشّعرية عند عبد الله العشيّ:

اهتمَّ "عبد الله العشِّي" في بحثه لمفهوم الشّعرية بالقصيدة العربية، باعتبار أنَّ الظّاهرة الشّعرية في الشّعر لها من الخصوصية ما لا يوجد في الأجناس الأدبية الأخرى، وفي هذا الخصوص يقول: "إن أي منهج في مجالات العلم والمعرفة الأخرى، لا يمكنه أن يشرع في دراسة ظاهرة اجتماعية أو نفسية أو تاريخية إلا بعد أن يحدد مواصفات الظاهرة المدروسة، وتحديد المواصفات التي تعني تحديد الهوية والوصول إلى التعريف، لكن الأمر في الشعر غير ذلك، لأن الظاهرة الشعرية لها من الخصوصية، بحيث لا تعلن عن نفسها لأي كان، وبالتالي فمن الصعوبة تحديدها تحديدا مانعا جامعا كما يقول المناطقة"[1].

يُعرِّف عبد الله العشي الشعرية بقوله: "والشعرية مصطلح يطلق عادة على العناصر التي تجعل الشعر شعرا لا غيره، ولا أريد أن أذهب في استعراض أمر الخلاف حول مفهوم الشعرية"[2].

شعرية الإيقاع:

يُركِّز الناقد عبد الله العشي على شعرية القصيدة العربية بما تحويه من خصائص موسيقية كالقافية والوزن، كما حددها جاكوبسون وجون كوهين وغيرهما، وهو ما جعل العشي يصرف بحثه عن الشعرية في الأنواع الأدبية الأخرى ويقصره على الشعر فقط، ليس لأنَّ الأجناس الأدبية الأخرى لا تحتوي على مظاهر الشعرية، ولكن الشاعر بما يملكه من إحساس مرهف، وعاطفة جيَّاشة باستطاعته أن يحول الكلام العادي إلى لغة شعرية.

وبالتّالي يكون العشي قد حصر الشّعرية في الشّعر دون الخوض في الأجناس الأدبية الأخرى باعتبار أنَّ مهمة الشّعرية الأساس هي البحث عن الخاصية التّي تجعل الشّعر شعراً، راسماً المسار الذي سيسلكه في البحث عن الشعرية في الأدب العربي قائلاً "إن أية نظرية في النقد لن تكون مجدية إلا إذا

---

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1430هـ-2009م، ص271.

[2] المرجع نفسه، ص 148.

كانت مؤسسة على نظرية في مفهوم الشّعر، وإن أية نظرية في مفهوم الشّعر لا يمكن أن تكتمل إلا إذا قامت على فهم معالم التّجربة الدّاخلية التّي تتم في حركتها عملية ولادة قصيدة"[1].

هذا القول يؤكد أن العشي يذهب في نفس الاتجاه الذّي سار وفقه جون كوهين الذي حصر موضوع الشعرية في الشّعر حيث قال: "الشعرية علم موضوعه الشعر، وكان لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه، فقد كانت تعني جنسا أدبيا، أي القصيدة التّي تتميز باستعمال النّظم"[2].

شعرية المطلع:

اهتم عبد الله العشّي بشعرية القصيدة العربية، وخاصَّة بمطلعها، باعتبار أنَّ مطلع القصيدة يُبيّن شعريتها، وهو المتحكِّم في مصيرها، ولهذا نجده يقول: "يتعلق مصير القصيدة بمطلعها، فبقدر ما يكون المطلع ناجحا فنيا، تكون القصيدة ناجحة، إن البداية تضع نسقا معينا منظما إلى حدّ ما للتّصرف الفني عبر النّص والنّفس، كما يقول سعدي يوسف مشيرا إلى سلطة المطلع على القصيدة، بحيث يستطيع المطلع أن يوجه القصيدة، بل حتّى الحالة النّفسية للشّاعر، النّص والنّفس معا"[3].

فمطلع القصيدة يُنبئُ المتلقِّي على أدبية القصيدة وشعريتها، لأنَّ النقاد قديماً وحديثاً يولون أهمية بالغة لمطالع القصائد، باعتبار أنَّ المطلع بمثابة المفتاح الذي تُفتتح به القصيدة، ويضيف عبد الله العشي بخصوص مطلع القصيدة: "ولهذا كان مطلع القصيدة موضع تردد ودراسة، وكان محل تجربة، فقد رُوِيَ أن بعض الشعراء يضع أكثر من مطلع لقصيدته قبل أن يستقر على المطلع الأخير لها، يقول عبد الوهاب البياتي: أتوقف كثيرا عند البيت الأول لأنه مفتاح القصيدة، فمن خلاله أدخل عالم القصيدة... ومن خلاله أدرك أسرار الكتابة"[4].

---

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص 271.

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص10.

[3] عبد الله العشي: المرجع السابق، ص 29.

[4] المرجع نفسه، ص 29.

وتكمن أهمية الخاصية الموسيقية للقصيدة الشعرية في كونها تُعبِّر عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، يردف العشي بهذا الخصوص قائلاً: "تحدث الشعراء عن الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر في أولى مراحل الكتابة، ووصفوها جميعا بأنها حالة موسيقية تأتي في شكل توتر مشحون بالإيقاع، كما هو الأمر عند عبد المعطي حجازي، أو في شكل نغم كما هي عند نزار قباني الذي يقول: الإيقاع من حيث التوقيت متقدم زمانيا، إنه الملك الذي يمشي أولا، ومن ورائه تمشي اللغة كوصيفة ثانيا... القصيدة تبدأ عندي بهذيان موسيقي... بغمغمة، بكلام لا كلام له، ثم تأتي اللغة لتنظم هذا الهذيان، وتحتويه وتحبسه في داخل زجاجات المفردات"[1].

وبناء على ما سبق، فإنَّ شعرية القصيدة الشعرية تبدأ من مطلعها، ومن جرسها الموسيقي الذي تطرب له الآذان، وتتذوقه الأنفس، لما له من أنغام شبيهة بأنغام الأركسترا التي يعزفها الموسيقيون فيتجاوب معها السامعون، كما قد تأتي القصيدة في شكل إيقاع أجراس كما عند السياب بأجراس خافتة، أجراس مطر، تقرع في نفسي مبشرة بميلاد قصيدة، وسئل "صلاح عبد الصبور" حول ما إذا كان للإيقاع علاقة بالشكل فقال، طبعا فهو كالومضة الأولى التي تكون بشكل القصيدة وإيقاعها كما أكد "معين بسيسو" أن القصيدة تبدأ على شكل أنغام موسيقية تتشابك فيما بينها وتنفصل وتتلاحم من جديد، فترتفع فيها الأصوات وتنخفض، مثل العمل الأركسترالي، ثم يتم الرّبط بين الفواصل التّعبيرية مع بعضها البعض، من خلال الصّورة والكلمة حتّى تتكامل فيما بينها وتحقق لها جرسها الهارموني"[2].

ويضيف عبد الله العشّي يقول: "إنّ القصيدة لا تبدأ باللّغة باعتبارها أوعية للأفكار والمعاني، وإنّما تبدأ بالإيقاع، إنّ الشّاعر يجد نفسه، قبيل الكتابة، في بحر من الإيقاعات والأصوات والأنغام والأجراس وهذه الحالة تبدو غامضة لا تبين إلا أن تتشكل في اللغة، والخاصية الموسيقية لمطلع القصيدة، خاصية أساسية في العملية الشعرية في كل الآداب"[3].

---

[1] ينظر، عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

وبالإضافة إلى تركيزه على مطلع القصيدة، وشعرية الإيقاع من وزن وقافية، يجعل العشّي الخصائص الشّعرية للقصيدة العربية المعاصرة في ستة محاور تناولها بالدّراسة والتّحليل في كتابه "أسئلة الشّعرية"، تمثلت في: الفجائية، الإثارة، الاختلاف، الرّؤية، الإنسانيّة، الصّدق، وهي المحاور التّي سنلقي عليها الضّوء في هذا المبحث.

أ–الفجائية:

يُقصد بالفجائية أن يتلقَّى القارئ القصيدة من حيث لم يكن يتوقَّع تأثيرها في نفسه، "بمعنى أن يتلقى القارئ القصيدة من زاوية لم يكن ينتظرها، أما إذا كان بينه وبين القصيدة موعد سابق فإنها تفقد فعاليتها الفنية، كما يفقد القارئ إحساسه الجمالي بها، يقول "أدونيس": "لا أظن أن للشعر مقاييس نهائية، إلا أن هناك مقياسا أو قاعدة عامة هي أن الشعر العميق أو الغني، بنظري هو الشعر الذي يتضمن نوعا من المفاجأة، والمفاجأة مقياس عام، مثلها مثل الشعرية، فما يعد مفاجئا لقارئ قد لا يعد مفاجئا لقارئ آخر، لأن مقياس المفاجأة أن تصدم المتلقي بما لا يتوقعه"[1].

وعنصر المفاجأة خاضع لجمالية القصيدة وإيحاءاتها، وكذلك بما تحمله من تعابير تجعل القارئ يتفاعل معها، غير أنَّ المتلقي النّموذجي لا تفاجئه إلاّ النّماذج النّادرة، عكس المتلقي العادي الذّي قد ينبهر بكلّ القصائد، حتّى وإن كانت هذه القصائد لا ترقى إلى درجة القصائد التّي تعصف بذهن القارئ، وبالتّالي فمقياس الفجائية يبقى نسبيا يتفاوت من متلقٍّ إلى آخر[2].

والفجائية عند العشي ليست مقتصرة على النص الشعري فحسب، بل للقارئ دور كبير في كشف الملامح الشعرية للفجائية، يقول العشي: "وإذا كانت الفجائية تنطلق من النص الشعري في ذاته، فإنه في إطار اختلاف القراءات ونسبيتها، يمكن أن تطرح في إطار مسألة التلقي أيضا، لكن أدونيس يؤسس مفهومه للفجائية بوصفها عنصرا من العناصر الشعرية على الخصوصية الفنية، بمعنى أن الفعالية الجمالية تحققها القصيدة بذاتها وليس بما تؤول إليه"[3].

---

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص 151.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 151.

[3] المرجع نفسه، ص 152.

ب–الإثارة:

ترتبط خاصية الإثارة عند عبد الله العشي بخاصية الفجائية إلى درجة أنَّه يستحيل الفصل بينهما، يقول العشي في هذا الجانب: "يرتبط مقياس الإثارة بمقياس الفجائية، إلى درجة يمكن اعتبارهما مقياسا متكاملا، فقد تحدث الشاعر الفرنسي أبو لينيير (1880–1918) عن التجديد فرأى أنه لا يكمن ـ فقط ـ في التقدم وإبداع الأشكال غير الموجودة، بل يتحقق التجديد دون حصول ذلك، وذلك فيما هو موجود ولكنه غير معروف"[1].

أي أنَّ الإثارة مرهونة بما تُثيره في نفس المتلقي من انفعالات وأحاسيس تجعله يتفاعل مع القصيدة ليكشف عن أسرارها، فعنصر الإثارة مرتبط بقدرة الشاعر عن إثارة المتلقي فتحرِّك فيه شاعريته، وتُخرجه من حالة الخمول إلى حالة اليقظة، فتنشط أفكاره أيَّما نشاط، ومصطلح الإثارة يطلق عليه أدونيس مصطلح الكشف، إذ يرى أنَّ "أهمية الشاعر تقاس بمدى إثارته، أي بالعالم الذي أراد أن يكشف عنه"[2].

فشاعرية الشّاعر من هذا المنظور تقاس بمدى قدرته على إثارة المتلقي ولفت انتباهه، وهو ما يطلق عليه "كمال أبو ديب": الفجوة مسافة التّوتر، إذ يقول: "يبقى للفجوة: مسافة التّوتر بعد آخر: هو الفضاء الذّي تشكل فيه بنية من العلاقات المتشابكة بين النّص والمتلقي، هذا الفضاء هو أيضاً تجسيد للفجوة، مشحون بها، مشغول بها، كلّ نصٍّ يتحرك في هذا الفضاء وفيه يعني، كلّ نصّ يطرح إشكالية القراءة، التلقي على تفاوت وتغاير في درجة عمق طرح هذه الإشكالية بين نص ونص، وشعرية النص هي إحدى وظائف درجة العمق التي بها يطرح هذه الإشكالية"[3].

وعليه تبقى إثارة المتلقي قضية تتفاوت بين قدرة شاعر وآخر، وبين شعرية نص ونص آخر، إذ ليست كل القصائد تمتلك نفس القدرة على إثارة المتلقي، لأنَّ لغة الشعر تختلف عن لغة النثر،

---

[1]– عبد الله العشي:أسئلة الشعرية ، ص 152.

[2] ـالمرجع نفسه، ص 152.

[3]–كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 83.

كما أنَّ الشّعراء لهم القدرة على التصرف في فنون الكلام بما يمتلكونه من فنون الصنعة والتحكم في فنون الكلام.

ت–الاختلاف:

يرى "عبد الله العشي" أنَّ عنصر الاختلاف عامل مهم لتحقيق عنصري الفجائية والإثارة لأنه يحقق خاصية الإبداع، يقول العشي في هذا الخصوص: "وحتى تتمكن القصيدة من تحقيق الفجائية والإثارة، لا بد من أن تكون "سيدة نفسها"، وحسب نزار قباني فإنَّ القصيدة الجيدة هي النسخة الأولى التي ليس لها نسخة ثانية، سابقة لها أو لاحقة بها، يعني أنها زمان وحيد هارب من كل الأزمنة، ووقت خصوصي منفصل كليا عن الوقت العام، القصائد الرديئة هي التي تعجز عن تكوين زمنها الخصوصي، فتصب في الزمن العام وتضيع كما تضيع مياه النهر في البحر"[1].

فالقصيدة الجيدة التّي تثير القارئ وتجعله يتفاعل معها تفاعلاً يجعله يكتشف مكنوناتها، هي القصيدة المتفردة بذاتها، والتي ليست كبقية القصائد الأخرى، فهي قصيدة ولدت من رحم الذات التي أنشأتها، ويرى عبد الله العشي أنَّ "مصطلح الفردية يرادف مصطلح الاختلاف الذي يستعمله أدونيس، لأنَّ مفهوم شعرية القصيدة لا يكمن في المحاكاة والتقليد بقدر ما يكمن في التباين والاختلاف الذي يُضفي على القصيدة جماليتها وفنيتها"[2].

يقول "نزار قباني" عن الاختلاف في القصيدة: "جوهر القصيدة في اختلافها لا ائتلافها، إنه في الفرق الذّي يعدد العالم ويكثره، وإذا كان الجوهر في الفرق، أيّ الاختلاف، فلا شيء يعوض عن الشّعر أو يحلّ محله"[3].

ومفهوم الاختلاف هنا ليس المقصود منه اختلاف الموضوعات التّي يعالجها الشاعر في قصيدته، بل المقصود منه اختلاف الأفكار والثقافات، أي التجديد في فنون التعبير، وفي كيفية التعبير عن الواقع الذّي يعيشه المجتمع، على اعتبار أنَّ الشّاعر في العصر الحديث أصبح يعبر عن قضايا

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص 153.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 153.

[3] أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 313.

مجتمعه المختلفة، لأنَّه إبن بيئته، ولكنَّ التعبير عن هذا الواقع يجب أن يكون بصورة فنية وليس نقل الواقع كما هو، وفي هذا الخصوص يقول العشي: "الاختلاف ـ إذن ـ يعني التجديد، على مستوى الرؤية وعلى مستوى التعبير معا، وفي ضوء هذا الاختلاف فإن القصيدة العظيمة، كما يقول أدونيس"حركة لا سكون"[1].

ث–الرّؤية:

يُقصد بالرّؤية أن يرى الشّاعر العالم الخارجي من منظر أدبي، فيظهر ذلك في قصائده، وهناك فرق بين الرّؤيا والرّؤية، فالأولى يُقصد بها ما يراه النائم في المنام، أمَّا الثّانية فيقصد بها النّظر بالعين المجردة، يحدد أدونيس مفهوم الرؤيا بقوله: "والرؤيا، في دلالتها الأصلية، وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرّؤيا إلا في حالة انفصام عن عالم المحسوسات، ويحدث الانفصام في حالة النوم، فتسمى الرؤيا عند ذلك حلما، وقد يحدث في اليقظة"[2].

ويُفرّق أدونيس بين الرؤيا المنامية ــ أو كما يسمِّيها الرؤية بالقلب ــ والرؤية البصرية فيقول:" والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وأن يبقى جوهره ثابتا"[3].

أمَّا الرؤية عند النّاقد "عبد الله العشي" تتمثَّل في فلسفة الشّاعر، وكيفية رؤيته للعالم المحسوس، حيث قال: "لا يمكن للقصيدة التي لا يجمعها نسق رؤيوي محدد أن تحقق وجودها وفعاليتها الجمالية، ستظل في غياب هذا النسق مجموعة من الانطباعات والخواطر المتغيرة التي لا تعبر عن رؤية شاملة بقدر ما تعبر حاجة فردية عابرة وضيقة"[4].

علاوة على ضرورة أن تتميَّز القصيدة بنسق رؤيويّ محدد يمنحها جماليتها ورؤيتها الشّاملة للعالم الواقعي، يبيِّن العشي مفهومه للرّؤية بقوله: "والرّؤية هنا هي بمثابة فلسفة للشّاعر يرى العالم من

---

[1]أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة ص 154.

[2]أدونيس، المرجع نفسه، ص 166.

[3]أدونيس، المرجع نفسه، ص 168.

[4]عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص 155.

خلالها عبر وعي شامل للحركة التاريخية، هذه الرّؤية هي صفة للشّعر العظيم الخالد، ومن هنا أكد عليها بعض الشّعراء وجعلها وجها من أوجه الشّعرية"[1].

كما نقل عبد الله العشي قول شوقي بزيع عن الرؤية إذ يقول: "عندما تكون الرؤية موجودة تعصم القصيدة من التّشتت والتّشظي والتّحول إلى مجرد قصاصات تعبيرية مبهمة لا تصل إلى شيء، أنا الآن أدعو الشّاعر لكي يكون فيلسوفا، ولا أقصد الفلسفة الشّعرية، ولكن عليه أن يكون رائيا وعليه أن يستشرف وعليه أن يقبض على نبض زمنه وعصره والواقع المحيط به"[2].

فالشّاعر وفق هذا المنظور يجب عليه أن يرى الواقع المحيط به، وعليه أن يعبّر عن هذا الواقع بطريقة إبداعية تختلف عن نقل الأخبار والوقائع فقط، وإنَّما ينبغي عليه أن يستشرف المستقبل، وهنا يتقمَّص دور الخبير الإستشرافي الذّي توكل إليه مهمَّة استشراف ما سيحدث مستقبلاً في المجتمع، فيكون بذلك فاعلاً ديناميًّا حاضراً في العالم الذّي يعيش فيه.

ج–الإنسانيّة:

تتجلَّى الخاصِّيَّة الخامسة من خصائص الشّعرية عند "عبد الله العشيّ" في النّزعة الإنسانيّة في الأدب، وخاصَّة في الشّعر، باعتبار أنَّ الإنسان هو الذّي يُنتِجُ لنا هذا الشّعر، يقول العشِّي في هذا الإطار: "إذا كنا نردد بأنّ الدّافع الجوهري لقول الشّعر، هو ما في الواقع الإنساني من قصور ونشاز، يأتي الشّعر لاستكمال النّقص النّاتج عنهما، فإن الشّعر ــ بالتّالي ــ إنساني في أصله، فالإنسان هو موضوعه، في ذاته أو في حركته الاجتماعية أو في علاقاته بالطّبيعة والكون"[3].

يقول عبد الوهاب البياتي عن الشاعر الذي يُرى العالم في أشعاره: "والشاعر العظيم لا يؤمن بالواحد ــ لذاته وبذاته ــ بل يؤمن به طريقا إلى الكل، كما يؤمن بالكل طريقا إلى الواحد"[4].

فالشّاعر الفذ في نظر البياتي هو الذّي يتجلَّى العالم المحيط به في أشعاره، أي أن يصور معاني الإنسانية في أشعاره بكل تعقيداتها من ظلم وقهر ومأساة وألم وأمل وفرح وغيرها، فعلى الشاعر أن

---

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص 155

[2] المرجع نفسه، ص 155.

[3] المرجع نفسه، ص 157.

[4] عبد الوهاب البياتي: صوت السنوات الضوئية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 1405هـ-1985م، ص 12.

يكون له موقف واضح ممَّا يُصيب الإنسان والمجتمع على حدٍّ سواء من أجل تغيير نمط الحياة نحو الأفضل.

ويُضيف "البياتي" في وصف دور الشاعر قائلاً:"والشّاعر ليس سيّد كلمات فقط، وإنما هو تابع ومولى وسيد قدره ومصيره أيضاً"[1].

ومن هنا يرى عبد الله العشي أنَّ الإنسانية في الشّعر، تعني أن فعاليته تكمن في ارتباطه بالقضايا الجوهرية للإنسان، وليس الاحتفاء بالذّات، أو التركّيز على صغائر الأمور، فالإنسان هو المقابل للشّيء المادي المحسوس، والشّعر الحقيقي هو الذّي يُعلي من القيّم الإنسانية مثل العدل والحرية والمساواة والحب والحياة، ولهذا يرى البياتي أنَّ الشعر الحقيقي هو الشّعر الذّي تكون له القدرة على النّفاذ إلى الوجدان من خلال الموسيقى والصّورة والرؤية للإنسان من أجل الارتقاء بهذه القيّم نحو المثالية والكمال[2].

كما نجد النّزعة الإنسانية واضحة عند "صلاح عبد الصّبور" حين قال بأنَّ مهمَّة كلّ من الشّاعر والفيلسوف والنّبي هي إصلاح المجتمع، ويظهر ذلك في قوله: "إنّ شهوة إصلاح العالم هي القوة الدّافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر، لأن كلًّا منهم يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع نفسه، بل يجتهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشر بها"[3].

هكذا إذن تصبح مهمة الشاعر وفق هذا المنظور هي رصد النقص والخلل الحاصل في المجتمع والعمل على إصلاحه، والعمل كذلك على توعية الإنسانية بما يفسد أخلاقها، ومحاولة التصدِّي لهذا الفساد، فيرتقي بعمله هذا إلى مصاف الفلاسفة والأنبياء (وفق تعبير صلاح عبد الصبور) في إصلاح المجتمع.

---

[1]عبد الوهاب البياتي: المرجع السابق، ص 12.

[2]ينظر، المرجع نفسه، ص 158.

[1]صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ديوان صلاح عبد الصبور، مج3، دار العودة، بيروت، ط2، 1977، ص 13-136.

ح–الصّدق:

الخاصّية السادسة من خصائص الشعرية عند عبد الله العشّي هي خاصّية الصدق، فالشاعر لا يقتصر في شعره على خياله فحسب، بل يجب أن يربط ذلك بالواقع المعيش، يقول العشّي عن خاصّية الصدق: "ليس الشعر صناعة لغوية فحسب، ليس وصفا لواقع، بقدر ما هو تعبير عن علاقات بين الذات والواقع، هذه العلاقة ليست علاقة ميكانيكية، لا هي علاقة محكومة بحالة وجدانية"[1].

فقيمة الشعر لا تظهر فقط في الصناعة اللغوية أو الموسيقى أو في المحسّنات البديعية، بل تظهر في محاكاة هذا الواقع الذي يعيش فيه الشاعر، ويقصد عبد الله العشي بالعلاقة الميكانيكية، "أنَّه لا ينبغي للشعر أن يكون صادراً عن اللسان فقط، بل يجب أن يكون صادراً عن الشاعر الإنسان، من خلال إعماله لعقله متوهّجاً بحرارة الوجدان وصدق العاطفة"[2].

ويرى العشي أنَّ للصدق الفني قيمة شعرية كبيرة، ولا يقل أهمية عن الخصائص الشعرية الأخرى نظراً لما له من قيمة معنوية عند الإنسان، يقول عبد الله العشي: "والصدق الذي يعد قيمة شعرية، هو الذي يجسده التعبير الصادر من الداخل، عن اقتناع ومعاناة يحس الشاعر أن اتزانه قد اختل وليس من إعادة للاتزان إلا بالتعبير، إن الشعر كما يقول "فينالي كوردوفيدج": أكثر أشكال الفن صدقا، أما أبيات الشعر المنافقة، فليست إلا مولودا ميتا، فالبهجة الحقيقية أو الألم الحقيقي، وحده الذي يستطيع أن ينفث الحياة في قصيدة"[3].

وقد تحدَّث **عبد القاهر الجرجاني(ت 471هـ)** عن قضية الصّدق في الشّعر، عندما قال: "ولم يُوجِبُ له المحبةَ من قلبك، أنْ كان فيه الحقُّ والصِّدقُ والحِكْمةُ وفَصْلُ الخطاب، وأنْ كان مَجْنى ثَمَرَ العُقولِ والأَلْباب، ومجتمع فِرَقَ الآداب"[4].

---

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص158-159.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 158.

[3] المرجع نفسه، ص 159.

[4] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 2004، ص 15.

قد ذهب "عبد العزيز المقالح" إلى أبعد من ذلك حينا وصف الشّاعر الذّي يعبِّر بالصِّدق في قصائده وكأنه كتبها بدم قلبه، ويظهر ذلك في قوله: "وفي اعتقادي أن أكثر القصائد التي تُعدُّ نموذجاً رائعاً للشعر العربي هي تلك التي قيل أنَّ الشاعر قد كتبها بدم قلبه، فقد توافر لها من الصدق ومن سيطرة العنصر الوجداني ما جعلها جديرة بأن تُكتب بدم القلب، لا بمياه الحبر، ولأن الفرح في عالمنا العربي، وفي تاريخنا العربي، قليل فإن حديث الشعراء أحزانهم وتسجيل مشاعر الإحباط والألم هو الطابع السائد والصدى الحقيقي للواقع الكئيب"[1].

هذا ويرى "عبد الله العشّي" أنَّ الصِّدقَ في الشعر يشبه البرهان في الرياضيات، فيقول: "وصدق القصيدة هو "البرهان"ـ بلغة الرياضيات ـ الذي يؤكد مدى صحة التجربة الشعرية، أي مدى أصالتها وانبثاقها عن حالة شعرية سليمة، وهي الحالة التي يسندها ميراث شعوري وفكري وذهني مسبق"[2].

أي كما أنَّ البرهان يؤكد صدق النتيجة في الرياضات، فكذلك الصدق يؤكد صدق التجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر فيظهر ذلك في قصائده، من خلال التعبير عن انفعالاته، يقول "عبد الله العشّي": "من المفروض أن يكون الصدق سمة طبيعية في الشعر، لو نحن تتبعنا سلسلة الحركة الشعرية ابتداء من المؤثر وانتهاء بالقصيدة، فالقصيدة هي نتاج انفعال غير عادي، يصعب على الشعر أن يكتمه في داخله، فيصُبَّه في – حالة من الوجد – في قالب لغوي، والقصيدة التي هي آخر مرحلة من مراحل معاناة الإبداع، هي صادقة بالضرورة، فإن لم تكون صادقة فإن ثمة قفزا على إحدى المراحل في عملية الإبداع، وبخاصة مرحلة الانفعال والانصهار الداخلي للمكونات الشعرية"[3].

نستنتج من كلِّ ما سبق أنَّ الصدقَ شعور يعبِّر عن تعلُّق الشاعر بقضيته التي يُعالجها في قصيدته، كما يعبِّر كذلك عن وعي الشاعر بقضايا مجتمعه، فينبري لها للدفاع عنها، ولتحسيس أفراد المجتمع عن أهميَّتها، وأحياناً عن خطورتها، فيكون بذلك عنصراً فاعلاً في مجتمعه، وبالتالي يكون

---

[3]عبد العزيز المقالح: الشعر، بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1985، ص 56-57.

[2]عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص 160.

[3]المرجع نفسه، ص 160.

عنصر الصدق في القصيدة بمثابة النضال من أجل القضية التي يعالجها الشاعر ليصل إلى النتيجة المرجوة.

كانت هذه إذن أهم خصائص الشّعرية التّي عالجها "عبد الله العشّي" في كتابه (أسئلة الشّعرية)، وإن كان قد تناول عدَّة قضايا أخرى يطول الحديث عن ذكرها كلِّها، فاكتفينا بتناول أهمّ خصائص الشّعرية عند عبد الله العشّي.

عشق الشّاعر للّغة وتغزله بالقصيدة:

الكتابة عند "عبد الله العشي" تنطلق من إزدحام الخطابات الأدبية والأسئلة الشّعرية وتمزج كتاباته الشّعرية بين الوعي المعرفي والحالة الغيبية والاتشاح بالجمال الذّي يواري فتح العالم، والمتمعن لإبداعاته يجد أنّها محاولات كشف فني تسعى باستمرار من خلاله للبحث عن سرّ المسميات المكنون داخل الرّوح الإنسانية فتجلت هذه الإبداعات الشّعرية في ثلاثة دواوين حديثة بدايتها ب:الطواف بالأسماء ثمّ مقام البوح وبعده صحوة الغيم وسنتطرق إلى بعض من نصوص هذه الدّواوين التّي يتغزل فيها باللّغة وأخرى ترك فيها للفراغ ونقاط الحذف للتعبير عما عجزت عن احتواءه اللّغة.

1. التّغزل بالقصيدة

تتحول علاقة الشّاعر "عبد الله العشي" مع اللّغة من علاقة تربط بين المبدع وأداة إبداعه إلى علاقة تربط بين العاشق ومعشوقته وبذلك اختلف "العشي" عن معاصريه من الشّعراء، فأصبح النّص (القصيدة) عنده هو المحبوب الذّي يسعى إلى إرضاءه، من النّصوص التّي يُظهرُ فيها تغزله بمحبوبته اللّغة في ديوانه "صحوة الغيم" يقول:

"جلستْ وردةُ الشّعر ما بيننا

كان رمز يتوجنا

ويمسحُ لفظا بأهدابنا

ويُداعبنا بجميل الكلام

متوكأ على تعبي أيّها الظّلُّ

واقصُصْ رُؤاك على ما تبقى من الوقتِ

فالصّحوُ مرَّ ومرَّ الكلام"[1]

تناسب لغة القصيدة ورؤيا الشّاعر الصّوفية التّي يُخرجُ فيها المحسوسات من عالمها الواقعي إلى عالم إفتراضي خيالي ميتافيزيقي تنزاح فيه اللّغة عما وُضِعت له فتتجاوز المألوف في حركة إنسيابية ذات بعد جمالي تفرض على المتلقي التّمعن والتّدبر في ألفاظ شعره وتأويل معانيه لفهمه، والقارئ لمثل هذه النّصوص التّي يتجلى فيها الخطاب الأنثوي العشقي يعتقد أنّ معشوقته التّي يتغزل بها امرأة، والتّي لم تكن سوى (القصيدة) فيعبر عنها في ديوانه"مقام البوح" قائلا في قصيدة مسماة ب "القصيدة":

" تسألني أميرتي

إن قلت فيها اليوم شعرا؟

وهل لففت صدرها باللوز،

أو أفرشت خالوها ...

زهرا"[2]

فهي (اللّغة) الأميرة التّي تسأله إن تغزل بها شعرًا، وحمّل صدرها بأزهار اللوز وأفرش طريقها وردًا فيردُ عليها قائلا:

" حين أكون يا أميرتي ...

في قمة العشق ...

أضيع العبارة...

و النّحو و العروض و المجاز و الفصاحة

كأنّما تيبست على شفاهي ...

---

[1] عبد الله العشي: صحوة الغيم،دار فضاءات،عمان الأردن،ط1، 2014،ص38.

[2] عبد الله العشي:مقام البوح، منشورات جمعية الشّروق الثّقافية، باتنة، الجزائر،د.ط، 2007،ص 57.

حدائق الرّموز و الإشارة"[1]

فاللّغة يخاطبها الشّاعر ويستخدمها موضوعاً للخطاب فيرسم لنا الشّاعر صورة من أجمل وأكمل صور التّجلي النّوراني، فيقف في حضرتها عاشقًا ولهانًا خاضعًا مناديًا إيّاها باسم "أميرتي" ويقول في موضع آخر من نفس الدّيوان يمتدح فيه معشوقته "القصيدة" قائلا:

"فهل بقي موضع للشّعر يا حبيبتي ...

أحطّ فيه أحرفي،

وأجتلي شعوري؟

أنت القصيدة و أنت المجد ...

أنتِ الخصبُ و النضارة

و أنتِ الشّعر و الفنون ...

و الحضارة"[2]

مَلَكتْ القصيدة عقل الشّاعر وروحه واستولت على قلبه فتُيِّمَ بها فخاطبها متغزلاً بها، ومادحًا وواصفًا إيّاها بأسمى الصّفات، فهي عنده الخصب والنّضارة والشّعر والفنون اوالحضارة، فباح لها بما يختلجُ صدره من مشاعر كان قد كتمها عن غيرها من الفنون، وذلك لقربه الشّديد منها إلى حدّ الإلتحام بها فوظف فيها لغةً صوفيةً كقوله في قصيدة "أوّل البوح" من الدّيوان نفسه:

"أوقفْتني في البوح يا مولاتي،

قبضتني،بسطتني،

طويتني، نشرتني،

أخفيتني، أظهرتني...

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص 58.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

وبُحْتُ عن غوامض العبارة..."[1]

تتداخل في هذه اللوحة الفنيّة لدى الشّاعر عوامل الكتابة بعوالم الصّوفية، فيتعذر البوح ويتعذر القبض على المعنى المبثوث في ثنايا القصيدة، أما ديوان (مقام البوح) فهو عبارة عن مجموعة من القصائد المتشاكلة، تتكون قصائدهُ من جمل شعرية قصيرة عميقة المعنى تعكس لغتها الحالات الإنفعالية على روح "العشي" الثملة بالأحوال الصّوفية المتوهجة.

2) جماليّات نقاط الحذف:

المتصفح لديوان "يطوف بالأسماء" "لعبد الله العشي" يجد أنّه حافلا بعلامات التّرقيم المتنوعة والفراغات ونقاط الحذف ولم يكن توظيفها من قبل الشّاعر اعتباطيا وإنّما توظيفا مقصودا يُجهِد به فكر المتلقي في تأويل معانيها ويشركه في بناء مقصديتها كلٌ حسب فهمه واستيعابه لهذه النّصوص المثخنة بنقاط الحذف. يقول:

"ألقيت في الحجيج خطبتي

حثثتهم على الصّلاة والزّكاة والصّيام والعبادة

حثثتهم على الجهاد والشّهادة

أمرتهم بالشّعر والكتابة

.....

....."[2]

ويقول في مقطع آخر من نفس الدّيوان:

" أغلقت قلبي

قلت له استرح

الآن يدخل الكلام في مدائن الذّهول

---

[1] عبد الله العشي: مقام البوح،ص 05.

[2] عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر،د.ط، 2009، ص 13 . 14.

.....

.....

وغادرت فمي إلى كوكبها الأسماء

فالشّعر ذوب صبوة وفيض ماء[1]

تفتح نقاط الحذف المجال أمام المتلقي لإطلاق خياله لفهم دلالات النّص وفك شفراته في تأليف نصٍّ ثانٍ داخل النّص الأصلي وبالتّالي تسمح للمتلقي بأن يصبح شريكا للمبدع في إبداعه.

وفي المقطعين السّابقين أعطى الشّاعر حرية الإبداع والقراء، والتأويل للقارئ فجاءت هذه النّقاط محملةً بكلامًا بليغٍ مسكوت عنه يصل إليه القارئ بعد جهد جهيد من القراءة والفهم من خلال إيحاءاته، ودلالاته البليغة، وقد جاء هذا الدّيوان محملاً بالعديد من القصائد التّي طغى بياضها على سوادها، ونقاط حذفها على أحرف كتابتها، من خلال دراسة بعض النّماذج لدواوينه الشّعرية نجد أنّ النّاقد والشّاعر "عبد الله العشّي" واحد من الشّعراء الجزائرين المعاصرين الذّين أبدعوا شعرًا معاصرا بوعي نقدي عميق، وذلك راجع لتزوده وتشبعه بالتّراث الشّعري العربي القديم، واطلاعه على النّظريّات الأدبية الحديثة، مما ساهم في تأهيل تجربته الشّعرية بأن تكون ذات رؤيا صوفية عرفانية عميقة.

المبحث الثّالث

1 . الشّعريّة العربية بين الإتباع والإبتداع عند عبد الله حمادي:

أشار النّاقد "عبد الله حمادي" في مؤلفه "الشّعرية العربية بين الإتباع والإبتداع" إلى العراقيل التّي واجهها شعرنا العربي القديم، حيث "سلك الشّعر العربي منذ أولياته إلى يومنا هذا تقريبا دروبا وعرة المسلك، ومحفوفة بالمخاطر وغياب الطّمأنينة والإستقرار، شأنه في ذلك شأن البيئة التّي أنجبتنه، والتّي أقل ما يُقال في حقِّها أنّها محط الحلّ والتّرحال، وموعد التّناح والصّدام القبلي المتأجج

[1] عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 48.

النّعرات"[1]، يُظهر لنا النّاقد تلك البيئة التّي نشأ فيها الشّعر العربي قديما، وما كان يدور بين القبائل أنذاك من صراع بين القبائل، وتأجج نار العداوة بينهم.

كما أشار إلى مجموعة من الشّعراء خرجوا على تقاليد القبيلة، وأعرافها التّي تعتبر بمثابة الثّوابت والمقدسات التّي لايجوز الخروج عنها، "فالويل كلّ الويل لمن تُخامره نفسه من إنتهاك هذه المحصنات، فمصيره الإنسلاخ من جسم القبيلة ويُفرد إفراد البعير المعبد"[2]، ويُقصد بالبعير المعبد تلك الفئة من الشّعراء التّي خرجت على نظام القبيلة، وسمو بالصّعاليك، وبعد ذلك تطرق على قضية نقدية هامّة في ساحة النقد الأدبي، ألا وهي قضية الصّراع بين القديم والجديد، والتّي يبرز فيها انصار كلّ فريق أنهم على صواب ويشكك في رأي الطّرف الآخر، فوقف أنصار التّيار السّلفوي في وجه التّجديد محاولين تكريس الإتباع، فثاروا على كلّ حركة مخالفة ومغايرة للقيم القبلية، وجعلوا من الشّعر حبيس الإتباع، ممنوع من الحرية، وتجاوز عمود الشعر، فتمكنوا لآرائهم وتوجهاتهم وميولاتهم في ساحة النقد والشعر، من بينهم نجد (الصّولي، والأمدي، وابن طباطبا، والعسكري، والحاتمي) ومن سار على نهجهم من النّقاد القدامى.

فيرى النّاقد "عبد الله حمادي" أنّه، "بحكم الولاء اللامشروط للقديم، ولصانعيه فإنهم وقفوا موقفا لا يشرف مسؤوليتهم الحضارية، وقد بلغ الغرور ببعضهم إلى مناقضة آرائه"[3]، كما دعى أنصار هذا الإتجاه إلى "ضرورة الإلتزام بشحن الذاكرة عن طريق المحفوظات، والمرويات، التي تمكن الشاعر من ركوب صناعة الشعر، وتسمح له بتفجير وهج التّعبير الشّعري، كتشبيت لقواعد الإتباع بطريقة غير مباشرة"[4]

---

[1] عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والإبتداع، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001، ص02

[2] المرجع نفسه، ص04

[3] المرجع نفسه، ص37

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص41

يُلمح "حمادي" في مؤلفه هذا إلى أنّ النّقاد قد بالغوا في تقصي السّرقات الأدبية وتقفي أثرها في أعمال الشعراء، وهو ما عُرف في النّقد الأدبي ب(الإنتحال)، فأشار إليه في قصة الشّاعر "الأعشى بن قيس" الذّي أُتُهِم بالإنتحال في قوله:

" أَأَزْمَعْتُمُنَ آلَ لَيْلَى اِبْتِكَارَا وَشَطَّتْ عَلَى ذِي هَوَى أَنْ تُزَارَا

على خاله "أبي الفضة" المسيب بن علي الضبعي":

وَقَيدَتنِي الشِعْرُ فِي بَيْتِهِ كَمَا قَيَدَ السَرَابُ الحِمَارَا

فَكَيْفَ أَنَا وَانْتِحَالِ القَوَافِي بِعَيْبِ المَشِيْبِ كَفَى ذَاكَ عَارَ"[1]

فيوضح "حمادي" حرص أنصار الإتباع على إظهار أفضلية القديم وإعطائه سمة السّبق.

كما تحدث عن الدّين والشّعر وتقدير الرّسول صلّى الله عليه وسلّم للشّعر والشّعراء، ولم نخُذ في غمار ذلك كثيرا؛ لأنّنا تحدثنا عن هذا الجانب بإسهاب في الفصل الأول من بحثنا هذا.

وأشار إلى لوازم الحداثة، وإشكالية القصيدة العمودية المتمثلة في عاملين إثنين:

. عامل التّعصب الأعمى للقديم الذّي عُرِف عند النّقاد العرب القدامى، وكان سببا في الحدّ من التّجديد والتّغيير في القصيدة القديمة.

. عامل الأحكام الإعتباطية على القصيدة الخليلية، ويرى أنه لا يمكن إكتساب ملكة التّذوق للشّعر المعاصر إلا باكتساب آليات الحداثة والأخذ بلوازمها المتمثلة في عامل الذّاتية في الإبداع الشّعري، فعلى قدر درجة الذّاتية في الشّعر تكون نتيجة الإبداع أكبر، ويرى بأن إنعكاس عامل الذّاتية واللاعقلانية في التّعبير الشّعري من الأسباب التّي أحدثت ثورة في شعرنا المعاصر.

وبذلك نجد أن شعرية "عبد الله حمادي" قائمة على الإنزياح وللاعقلانية وتكثيف الدّلالات باستعمال الرّموز والإيحاءات اللامتناهية، فنلتمس إنحراف نصوصه الشّعرية عن مسارها العادي، وإرتقائها إلى أفق التّعبير الجمالي، فالنّص عنده "كيان من الكلمات تتجاوز فيه مستويات التّلفظ

[1] ينظر، عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والإبتداع، ص 22.

بشكل متناسق، ومغاير للمألوف، واللّغة في النّص الإبداعي تعتمد التّحدث إلى الآخرين بلغة غير اللّغة التّي يتحدث بها النّاس جميعا"[1]، ولتوضيح ذلك أكثر عمدنا إلى دراسة شعرية الرّمز الصوفي، وشعرية الإختلاف، وشعرية العتبات النّصية كشعرية العنوان ونقاط الحذف في أحد دواوينه المشهورة، وهو ديوان "البرزخ والسكين".

2 . تجليات الشّعرية في ديوانه البرزخ والسّكين :

نظرة الشاعر حمادي إلى الشّعر العربي القديم لاتختلف على نظرة باقي النّقاد له على أنّه عانى (الشّعر) من غيبوبة الإتباع والمحافظة قديما، ونما في أحضان بيئة تقدس النّموذج، فترتب على الشّاعر الجاهلي وفرض عليه مطابقة النّموذج وعدم الشّذوذ عليه بإيجاد علاقة مباشرة بين الشّعر والواقع.

شعريّة الرّمز الصوفي: تأثر النّاقد بالشّعرية الصّوفية فانعكست على إبداعاته الشّعرية ودليل ذلك تربعُ الرّمز الصّوفي في مجمل دواوينه الشّعرية، وأثناء رحلة البحث عن الرّموز الدّينية والصّوفية في دواوينه تستوقفني إحدى قصائد ديوان "البرزخ و السّكين" التّي يقول فيها:

...أطفالنا ...آن التّحدي

لتضربوا...فإلى الحجارة:

وإلى صهيل الأغنيا

ت وكلّ لاغية قراره

وتسلقوا جبل الجليد

فإنّه محض إستعاره[2]

فالشّاعر يستحضر بطولات الشّعب الفلسطيني الشّقيق، الشّعب الأبيّ المناضل المكافح الصّامد في وجه المستدمر الصّهيوني، فطفل اليوم هو رجل المستقبل المدافع عن قضيته بالكفاح المستميت،

[1] عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2002، ص 6.

[2]: المصدر نفسه، ص 44.

والحجارة هي رمز المقاومة بأبسط سلاح، وحجارة اليوم هي بندقية ومدفع الغد، أما جبل الجليد فهو رمز النّضال والصّمود في وجه العدوّ، فلبلوغ ذروة جبل الجليد ثمن كما للحريّة ثمن غالي.

ويقول في قصيدة أخرى يستحضر فيها الرّمز الدّيني قائلا :

سَحَبُوا الشَّهِيدَ وَعَلَّقُوا هُ عَلَى سُطُوحٍ مُشْتَارَه

أَطْفَالُـنَـا آنَ الأَوَا نُ لِتَنْهَضُوا فَإِلَى الحِجَارَةِ

فَإِلى جُذُوعِ النَّخْلِ تَعْ شَقُ فِي مَنَابِتُهَا الطَّهَارَةِ[1]

فالشّاعر يشبه شهيد القضية الفلسطينية بالمسيح عيسى عليه السّلام، فالمسيح في ديننا الحنيف وفي القرآن الكريم مصداقا لقوله تعالى: ﴿**وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا**﴾[2]

فيحث بذلك الشّعب الفلسطيني على الفداء من أجل تراب الوطن والتّضحية من أجله والاستشهاد في سبيله هي الطّهارة بعينها.

. ومن تأثر الشّاعر بغرابة وغموض التّجربة الصّوفية، ومحاولته فتح أبواب العارفين بنور الصّوفية نجده يبتدأ أحد دواوينه (**رباعيات آخر الليل**) بأيقونة الأدب الصّوفي (**الحلاج**)، ورموز صوفية أخرى ولهذه الرّموز في ديوانه "**البرزخ و السّكين**" دور بارز، فهي رموز يستخدمها الشّاعر في قصائده "من أجل التّعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر، لأنّ الشّعر إن جاز لنا التّصوير والتّقدير ذو طبيعة ملكية، فإمّا أن يكون وحده صاحب السّيادة، وإلا فإنّه يتنازل عنها ببساطة، لذا فالوقوف في حضرة الشّعر تستوجب طهارة من الدّنس، والتّخلص من الذّنوب و الجريمة"[3] فلغة الرّمز الصّوفي عند حمادي هي لغة المجاز والغموض، لغة اصطنعها الشّاعر لنفسه ليتفرد بها عن عموم النّاس.

---

[1] عبد الله حمادي: البرزخ و السّكين، المصدر نفسه، ص 42.

[2] سورة النّساء: الآية ، 157.

[3] عبد الله حمادي: المصدر السابق، ص 05.

يقول في احدى قصائد " **رباعيات آخر اللّيل**":

وَجِئْتُكَ بِالعَرشِ طَوعَ اِبتِسَامَه لأَسْقِيكَ فِيهِ اِغْتِصَابَا وَدُودا

مَدَّدْتُ لَكَ الصَّدْرَ لِتَرْقَى إلَى "سِدْرَةِ" الوَعْدِ كَيْ مَا تَسُودَا

فَإنْ خَانَكَ الحَظُّ مِنَ المُحِضَّاتِ فَلحْنُ المَعَاصِي يَبِيحُ المَزِيـــــدَا[1]

يوظف في هذا المقطع رمز ديني المتمثل في سدرة المنتهى، التّي لم يبلغها أحد من خلق الله غير رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، في رحلة الإسراء والمعراج، وبذلك يستحضر النّصّ القرآني:﴿**عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى**﴾[2]والبرزخ من الرّموز الصّوفية التّي وظفها في ديوانه "البرزخ والسّكين" قائلا في احدى قصائده:

في عماء بالقصر

تمثل بشرًا سويًا

يتماهى البرزخ الوهاج

موقد بدحية الكلبي،،...

يهبُ المُطلقَ

كان ذلك قبل العَماء..[3]

ويقول في مقطع آخر:

ومن خلفي قوافل

وأمامي برزخ

ووراءي محطة للهجير[4]

---

[1] . عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 91.

[2]. سورة النّجم: الآية 14.

[3] عبد الله حمادي: المصدر السابق، ص 125.

[4] المصدر نفسه، ص130.

واستخدم الشّاعر رمز" **البرزخ**" وما يرادفه من الألفاظ مثل لفظة " **العماء**" متأثرا بذلك بأحد أقطاب التّصوف وهو "**محي الدّين بن عربي**" في توظيفه لمصطلح "**البرزخ**" الذّي يعتبر الفاصل بين متناقضين، ولتوظيف مثل هذه الألفاظ والرّموز الصّوفية في أشعاره دلالة على تأثر الشّاعر بالتّيار الصّوفي إلى حد كبير.

ويستحضر أيضا في المقطع الأوّل النّصّ القرآني الغائب: ﴿فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا﴾[1].

اقتبس عنوان قصيدته السّابقة "**له النزول ولنا المعراج**" من كلام "**ابن عربي**" أي أنّ لله عزّ وجلّ النّزول إلينا ويتجلى ذلك في النّصف الأخير من اللّيل.ولنا نحن المعراج إليه حبّا و شوقًا، فالمعراج هنا استخدمه الشّاعر، كرمز للدّلالة على الحبّ والعشق الإلاهي عند المتصوفة لبلوغ درجة المعراج و الإرتقاء والسّمو إلى الدّرجات العُلا، والحبّ الذّي يصل إلى درجة السُكر عند المتصوفة. فيقول:

أن أعصره كرْمًا

مشفة السُكر

من خمرة الحضرة

من فيض الإثم[2]

والخمرة عند مريدي المتصوفة احدى درجات الحبّ الإلاهي التّي ينعتق فيها المريد من عالم المخلوقات (الناسوت) إلى عالم الغيبي (اللاهوتِ)، وبذلك نجد أنّ الشّاعر استعان بالرّمز الصّوفي للتعبير عما يختلجه مما لا يستطيع البوح به بلغة تقريرية مباشرة، فأكسب هذه الألفاظ دلالات أخرى لا تُدرك إلا بالتّمكن والتّأمل ولا يتم ذلك إلا عن طريق قارئ نموذجي.

يسعى حمادي عن طريق نصوصه التّي تحمل في طياتها رموزا صوفيّة إلى تحقيق رؤيا كونية يتطابق فيها المتخيل بالواقعي، بحيث يصبح المرئي محسوسا، والمحسوس مرئياً، وهو ما يجعل هذه النّصوص بمثابة

[1] سورة مريم: الآية 17.

[2] عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 173.

أشكالاً تحكي مشاهد حيّة، تظلُ منفتحةً على عوالم المشاهدة باستمرار، حيث يتقاطع فيها المكشوف بالمحجوب، والمتخيل بالواقعي.

. شعرية الاختلاف:

تدعو شعرية الاختلاف عند عبد الله حمادي إلى تجاوز ما هو سائد مستقر في الإبداع الشّعري والدعوة إلى الكتابة الجديدة ورفض النموذج الشّعري القديم، وهو ما رصَّع أعماله الشّعرية بالقيّم الفنيّة والجمالية فالشّعر عنده "سحر إيحائي يحتوي شيء وضده، أم حساسية جمالية مغايرة للمألوف، ومرادفة للخلق على غير منوال سابق"[1] فالنّصّ الشّعري عند حمادي متعدد الدّلالة والتّأويل، ينفعل به القارئ على عكس النّصوص الأخرى، فيتداخل هذا النّص مع النّصوص الحداثية التّي يكسوها الرّمز والغموض والأسطورة فيصبح حزباً من الكتابة الجديدة، متعدد الدّلالة وكثير التّأويلات ودائم الاختلاف و تختلف كتابات النّاقد حمادي عن بعضها وتمتاز بشعرية اللّغة وغموضها وتضخم الدّلالة وتكثيف الرّموز وتوهج الأسطورة، ولاعقلانية العبارة، وبذلك يتحتم على النّاقد الاختلاف في إيقاع القصيدة الحديثة عن الإيقاع التّقليدي عن طريق تبنيه للشّعر الحرّ، والقصائد النّثرية التّي تبلغ درجة كبيرة في الاختلاف الذّي يثير استغراب المتلقي، لأنّه أَلِفَ الموسيقى الخليلية الجلية الواضحة في النّصوص القديمة، يقول في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

تقتات من الجسد المحظور

تفترقُ الغربة والايجار

في شَعْرِ غَجريُ

يرتجُ على وقع أصابعك

نغمًا

يرتشف اللَّوز

[1] عبد الله حمادي:الشّعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص 195.

يتزود بالعفة[1]

يبرز لنا النّاقد من خلال هذا المقطع تراسل الحواس المتمثل في مدركات حاسة الذّوق هم كلمات (تقتات ويرتشف)، ومدركات حاسة اللّمس في كلمة (أصابع)، ومدركات حاسة السّمع المتمثلة في كلمة (نغم)، مُعتمدًا في ذلك على المجاز والغموض الذّي يدفع المتلقي إلى التّأمل والتّفكير في الدّلالات الخفية للكلمات الإيحائيّة في النصّ الشّعري الذّي بدوره يكشف عن الخيال الواسع للشّاعر وقدرته على التّعبير من طبيعة الأشياء، وذلك باعتماد صور يوصف فيها مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حواس أخرى، وتسعى شعرية الاختلاف عند حمادي إلى كشف المجهول واللامرئي، ورسم الشّعر بسمة الغرابة فيختلف بذلك الشّاعر المعاصر عن أسلافه ويتقاطع في ذلك مع الشّاعر أدونيس الذّي يرى "أنّ الشّاعر الحديث لا يكون نفسه حقا إلاّ إذا اختلف عن أسلافه، فكلّ إبداع اختلاف"[2]، ويرى نقاد الحداثة أنّ شعرية الاختلاف تتولد من توغل المبدع في ذاته واستعادة ثقته بها، وتفجر موهبته، فيضفي بذلك على الإبداع الشعري نوعا من الاختلاف وكسر النّمط العادي، فكلما كانت لغة المبدع تخفي وراءها معاني ودلالات مظهرة،كلما كانت أجذب للمتلقي على عكس اللّغة العادية المكشوفة الواضحة.

. تلتقي شعرية الاختلاف عند النّاقد والشّاعر "عبد الله حمادي" مع فلسفة التّفكيك عند "جاك دريدا" الذّي "يرى أنّ المعنى مؤجل باستمرار في لعبة الدّوال في اللّغة، أمّا الوصول إليه فأمر غير محقق، وضرب من المستحيل"[3]، في حين يرى حمادي أنّ الاختلاف في اللّغة يؤدي إلى تأجيل المعنى، و يعطي للنّصوص الشّعريّة الحديثة كينونتها، ويحقق تميزها عن طريق تعدد دلالات الكلمة الواحدة داخل النّص الواحد و من النّصوص الشّعرية التّي تظهر الاختلاف بشكل جليّ عند حمادي في قصيدة "الجزائر" قائلا:

---

[1] عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 155

[2] ينظر، سامي منير عامر: وظيفة النّاقد الأدبي بين القديم والحديث،دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط 1،ص 175.

[3] عبد الله حمادي: المصدر السّابق، ص 06.

(...)يا زرع أنبت بالكفاح سنابلاً تقفو طريقا بالضّحايا اخضوضرا

جيلان في شق الخلود حبا هما رب الكتاب إلى الجزائر كوثرا

درب الكفاح سماحة عرفية أذكى التّواصل مسكا فتعطّرا

قدرُ الجزائر أن تكون مسافة قصوى ... و أقصى لو سألت نفمبرا[1]

ممّا يثير الانتباه في هذا المقطع اجتماع القديم بالحداثة، باجتماع نظام الشّطرين (نظام الشّكل القديم) مع نقاط الحذف، واحتواء لغتها الأدائي على معطيات التّاريخ، فيسكب الماضي في القصيدة بكلّ أحداثه على الحاضر، ويخلق تداخل في الحركة الزّمانية، لذلك جاءت لغة حداثية إبداعيّة موجهة للمتلقي النّموذجي على غير اللّغة العادية، وهذا الاختلاف في نظره يزيدها جمالا و يكسبها أسلوبا خاصا بها.

شعريّة العتبات:

تعدُ العتبات النّصية بمثابة البوابة الرّئيسيّة للولوج إلى النّصوص والتّعرف على مواطن الجمال بها وإدراك مكامن غموضها ومتاهاتها، فهي "المرفقات النّصية المحيطة بالنّص، استنطاقها وتأويلها، أي المداخل التّي تتخلل النّص المتن وتكمله وتتمه[2]، فتستدرج وتحفز القارئ الذّي يمتلك أدوات إجرائية ممعنة في خصوصية النّصوص، تأهله لخوض مغامرة الوصول إلى النّصوص واكتشاف عوالمها المغلقة، فالعتبة "تسيج النّص وتسميه وتحميه، وتدافع عنه، وتميزه عن غيره، وتعين موقعه من جنسه، وتُحدث القارئ على اقتنائه"[3]

---

[1] عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 32.

[2] خليل شكري هياس :فاعلية العتبات في قراءة النّص الرّوائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق،سوريا ، 2005 ،ص 299.

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ،تر محمّد معتصم و آخرون، المجلس الأعلى للثّقافة ،ط1 ، القاهرة، مصر، 1997، ص 15.

وتنقسم العتبات النّصيّة إلى قسمين النّص البعدي و(النّص الموازي الخارجي) والنّص المحيط أو ما يسمى بالنّص الموازي الدّاخلي، وسنكتفي في بحثنا هذا بعتبة العنوان والبياض عند النّاقد والشّاعر "عبد الله حمادي".

أ) شعرية العنونة: يعتبر العنوان كبنية رحمية تولد معظم دلالات النّص، "ومرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص...فهو عنصر ضروري في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل"[1] فالعنوان سمة لغوية تحتل الصّدارة على أغلفة دواوين النّاقد وأوّل ما يلفت انتباه متلقي نصوصه (القارئ)، فالعنوان عند النّاقد "منقور عبد الجليل" "تجميع مكثف لدّلالات النّص،... إنّ البؤرة قد يستقطبها العنوان،ثمّ يتم ترددها في مقاطع النّص،فتأتي تلك المقاطع تمطيطاً للعنوان وتقليبًا له في صورة مختلفة"[2].

ففي ديوان " البرزخ والسّكين" تأتي كلمة "البرزخ" كالحد الفاصل بين معلوم وغير معلوم والبرزخ هو "الحائل بين الشّيئين، ويعبر به عن عالم المثال،أي بالحاجز بين الأجساد الكثيفة وعالم الأرواح المجردة التّي هي الدّنيا والآخرة"[3]، وتحمل هذه الكلمة دلالات عدة عند المتصوفة، قد يكون البرزخ الحاجز بين شيئين، والزّمن الفاصل ما بين الموت والبعث، والفاصل أو العائق الذّي يحيل بين الشّك واليقين، وكأنّه يبتغي من وراء هذه الكلمة الزّمن الفاصل بين أيام الطُهر والعافية وأيام الفتنة والجمر التّي مرت بها الجزائر، أمّا المعنى المعجمي للسّكين مأخوذ من السّكون ضد الحركة فنقول سكن الشّيء إذا هدأ وذهبت حركته، يقول في ذلك الأزهري "سميت السّكين سكينا لأنّها تسكن الذّبيحة، أي تسكنها

[1] جميل حمداوي: السميو طيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، 1يناير 1997، ص109

[2] منقور عبد الجليل: المقاربة السيميائيّة للنّص الأدبي،ألوان ونماذج، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل،السيميائية والنّص الأدبي،جامعة محمّد خيضر، بسكرة 2001 ، ص 61.

[3] العجم رفيق: موسوعة مصطلحات التّصوف الإسلامي،مكتبة ناشرون،ط1، لبنان،1999،ص 143.

بالموت، وكلّ شيء مات فقد سكن"[1] يقول الشّاعر عبد الله حمادي في قصيدة "البرزخ والسّكين" التّي سمى بها ديوانه:

من خلفي قوافل

وأمامي برزخ

وورائي محطة للهجير[2]

ويقول في مقطع آخر في نفس الدّيوان:

وصراط مستقيم

أدق من الشّعرة

و أحدُ من لغة السّكين

أين المفر ؟(...)[3]

و يقول أيضا:

مدينتي ... مدينتي

من شوقها

للعشق والأفراح

توشحت شرعية

الكتاب والسّلاح

و ... بعنقها بكارة الملاح

فأسكنت

بشهوة اليقين والرّصاص

---

[1]ابن منظور: لسان العرب، مادة سكن، مج7، ص221

[2]عبد الله حمادي: البرزخ و السّكين، ص 130.

[3]المصدر نفسه، ص 133.

ملامح الإفصاح...[1]

دلالة السّكين والرّصاص في هذه المقاطع تدل على الأحداث الدّموية العصيبة التّي مرت بها الجزائر أثناء العشرية السّوداء 1988 . 1998، وهما الأداتان اللّتان غيرتا مدينة وجاءت لفظة البرزخ معرفة غير محدودة للدّلالة على عكس التّي وردت في القرآن الكريم نكرة تحمل من الدّلالات ما يستطيع العقل البشري تحديده كما في قوله تعالى﴿**لَعَلِّي أَعمَلُ صَالِحًا فِيمَا تَرَكتُ كَلَّا إِنَهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا وَمِن وَرَائِهِم بَرزَخٌ إِلَى يَومِ يُبعَثُونَ**﴾[2]،فربط الشّاعر لفظة البرزخ بالسّكين ليعبر عن "واقع مرير، أقل ما يُقال عنه أنّ العلقم أحلى منه مذاقا،كما أراد من خلاله فتح خزانة اللاشعور، لاسترجاع مكانة وإشراقة ما فينا، فيدرك بذلك كله مدى الظّلام الذّي نعيش فيه"[3]، وكأنّ العنوان يوحي بتطابق تتابع أحداث الأزمنة الجزائرية بالخروج عن الحقّ و غياب الحكمة وظهور الفتنة وتشجيع السّلطة فوقع التّكفير بفعل السّكين.

ب) شعريّة نقاط الحذف: تحمل نصوص ديوان (البرزخ والسّكين) "لعبد الله حمادي" باعتبارها نصوصا حداثيّة حرّة، الكثير من نقاط الحذف بشكل لافت، والتي من شأنها إغراق النص بالدلالات العميقة، والقارئ لإبداعاته الشعرية يجد أنها حينما تنفتح على نقاط الحذف تُقيَدُ بعلامات التعجب والإستفهام، فتسري بذلك في جسد النص سريانا جذابا، ومغريا للقارئ؛ وكأن المبدع يتكلم بلغة غير الكلمات، فتضفي على النص غموضا جماليا، فيجد المتلقي نفسه إزاء فعاليتين: فعالية القراءة، وفعالية المشاهدة.

بلغ عدد نقاط الحذف في الديوان إثنين وستون(62) مرة، من بينها خمس وعشرون (25) مرة بين قوسين، ومن نماذج ذلك قصيدة "ياامرأة من ورق التوت" التي يقول في إحد مقاطعها :

توهمت أنك أني (...)

ياامرأة تنهشني في السِّر

---

[1] عبد الله حمادي: البرزخ و السّكين، ص 112.

[2] سورة المؤمنون: الآية 100.

[3] خميس ساعد: تجليات فلسفة صوفية في قصيدة البرزخ و السّكين ،ضمن سلطة النص ، صّ20.

وتنشرني للموج ...

منهوك سحر مدينتنا

منهوب عطر مفاتنها ...[1]

تمنح هذه الخاصية الحديثة (نقاط الحذف) في إبداعات الناقد والشاعر "حمادي" الشعرية صوتا خفِيا غير مسموع يختفي الشاعر خلفه للتعبير عما تعجز اللغة التعبير عنه.

ويقول في نفس الديوان من قصيدة "الشوفار" :

يحاصرني تاريخ عينيها

ويلقي بي شفة الهزيمة

يتجدد السفر المؤيد للحنين ...

دمشق والمسافات...البدايات

...مابيني وبين الكاهنة [2]

تحمل نقاط الحذف بين طياتها المعنى الخفي، فهي علامة سيميولوجية مبكرة في تجربة "عبد الله حمادي" الشعرية، والتي تؤكد على تشُبعه بثقافة الآخر، وكثُرت في ديوانه "البرزخ والسكين" على غرار باقي دواوينه، فأصبحت القصائد التي تتميز بهذه الخاصية بمثابة الأيقونات المشهدية المحملة بدلالات كثيرة توحي بعجز اللغة عن البوح والإفصاح عما يختلج المبدع أثناء الدفقة الشعورية، وبذلك تُبقي الباب مفتوح لتعدد القراءة والتأويل.

المبحث الرابع:

الشعرية عند الناقد عبد القادر فيدوح:

يُؤسِّس الناقد الجزائري "عبد القادر فيدوح" للشعرية في الأدب العربي من خلال القصة الجزائرية، حيث يرى أنَّ هذه الأخيرة لم تحظ بالتحليل بالمفهوم الحديث للشعرية، إذ يقتصر عمل

[1] عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 152.

[2] المصدر نفسه، ص 179.

النقاد على دراسة الخصائص الشعرية للنص الشعري دون النص النثري وخاصَّةً القصة، وفي هذا الخصوص يقول: "لقد كان النقد العربي الحديث منصبا على نظرية الشعر، ولم تحظ السردية بالعمق نفسه من الممارسة التطبيقية على الرغم من الجهود الكبيرة المبذولة لاحتضان البعد النظري لأصول الخطاب السردي، وهو ما جعل وجهة اختيارنا تندمج مع الرؤية السيميائية في تفكيك الخطاب السردي وضرورة استكشاف أدوات إجرائية تستفيد من تطور وجهات النظر النقدية، دون أن تقع في حكم القيمة"[1].

من خلال هذا النص يحدد "عبد القادر فيدوح" الطريق الذي سيتَّبعه في بحثه عن مظاهر الشعرية في النقد الأدبي العربي الحديث، فهو لا ينحو نحو النقاد العرب المحدثين الذين يبحثون عن مظاهر الشعرية في الشعر العربي بالتحديد، بل يريد أن يرسم لنفسه طريقاً مخالفاً لسابقيه، فهو يطرق مجالاً لم يُطرَق من قبل ألا وهو القصة الجزائرية، يقول: "ولذلك فقد اتخذ مسلكنا النقدي ــ ضمن هذه المحاولة في فك شفرات القص الجزائري ــ أبعادا تحليلية متباينة، بخاصة ونحن نقف على ظاهرة أدبية لم تلق نصيبها الأوفر من البحث والتطبيق"[2].

نستنتج من خلال هذا القول أنَّ هذا الجنس الأدبي لم يحظ بالتحليل التطبيقي الذي يبحث في شعرية القصة العربية عموماً والجزائرية على وجه الخصوص، وبالتالي فهو يرى أنَّ هذا الجنس الأدبي جدير بأن يحظى بالعناية اللازمة بالدراسة والتحليل لما تحمله لغة القصة بين ثناياها من خصائص جمالية وفنية يستوجب الوقوف عندها وفك رموزها، ويضيف فيدوح فيما يخص المنهج الذي سيتبعه في تحليله للقصة قائلاً: "وحينئذ تبين لنا أن استكشاف إمكانات المنهج في قراءة القصة الجزائرية ليس مجرد اختيار، وإنما هو استقصاء للمستوى الدلالي العميق، واستقراء اللغة في عمليات أسلوبية يقف التأمل التحليلي إزاءها موقف "التلقي الرائي" الذي يعيد خلق النص بما تمتلكه القراءة من خبرات

[1] عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ص 9.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

جمالية وفنية، ذلك أن حوارية النص لم تعد توجه اشعاعاتها الدلالية نحو مراكز معينة في النصوص، وإنما هي استجابة تأملية يمليها التوقع بوصفه تجربة للفهم"[1].

وتتجلَّى مظاهر شعرية القصة عند "عبد القادر فيدوح" في عدة مستويات منها:

أ–شعرية البنية العلائقية: فالمتلقِّي حسب عبد القادر فيدوح هو الذي يفك الرموز اللغوية التي تنبني عليها القصة، وهو الذي يكتشف خصائصها الجمالية والفنية، باعتبار أن هذا النوع الأدبي لم يعد يوجه اشعاعاته الدلالية نحو مراكز معينة مثل الأشخاص، أو الزمان، أو المكان، أو الغرض الذي أُلِّفَت من أجله القصة، وإنما القارئ يحاور النص ويدخل معه في تفاعل إيجابي لسبر أغواره واستجلاء خباياه الدلالية، وبالتالي الوقوف على شعرية النص القصصي.

وتعتبر القراءة بمثابة المحرك الأساسي في فك شفرة النص الأدبي لأنَّها تُثير في المتلقِّي الرغبة في فهم ما تحويه النصوص الأدبية بين سطورها وكشف دلالاتها الكامنة فيها، وتفجير طاقتها الإبداعية، وهذه الطاقة الإبداعية هي التي تُعبِّر عن النصوص الأدبية أيًّا كانت هذه النصوص شعرية أو نثرية.

وبخصوص دور القارئ في فك شفرات النص القصصي وكشف خباياه يقول عبد القادر فيدوح: "ولعل ذلك ما يشكل قفزة رائدة انتقلت بالتأمل القصصي من حدود السرد الضيقة إلى أفق تلقيها، لتلقي على عاتق القارئ مسؤولية التقبل في تفكيك شفراته، وتمييزها، وإعادة حقن النص بوصفه (المتلقي) طرفا فاعلا في إنتاجيته"[2].

أي أنَّ القارئَ يصبح من خلال فعل القراءة فاعلاً ثانياً في إنتاج النص الأدبي إلى جانب المؤلف لأنَّ الكاتب لا يكتب النص لنفسه، بل يكتبه لقارئ معين، وهذا القارئ هو الذي يكشف دلالة النص الأدبي، ويتذوق أدبيته أي شعريته، لأنَّ النص الأدبي إذا بقي في رفوف المكتبات يعتبر نصًّا ميتاً، فإذا تصفحه القارئ بعث فيه الروح من جديد، ووقف على خصائصه الفنية والجمالية.

ويُضيف فيدوح قائلاً: "فالنص ليس كل ما يطفو على السطح، ولكنه ما ينبت في العمق أيضا وبذلك فإن التحليل التأويلي لشعرية القص لا يقارب البنى والمستويات من منظورها الدلالي وحسب

[1] عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

وإنما في مستوى العلاقات التي تقيمها الشفرات والرموز الإشارية، ولذلك ظلت الشعرية تبحث في النظام السردي وإيقاعيته"[1].

وعليه، يصبح النص القصصي من هذا المنظور ينطوي على مظاهر شعرية متعددة، يأتي على رأسها النظام السردي الذي تُسرد من خلاله القصة، لأنَّ السرد في حد ذاته يعبر عن أدبية النص القصصي أي شعريته، كما أنَّ للإيقاع أيضا دور كبير في إضفاء البنية الشعرية للنص، فهو الذي يمنح النص موسيقاه الداخلية والتي تحمل بين طياتها خصائص شعرية تحرِّك في المتلقي عواطفه وأحاسيسه فيتفاعل مع النص أكثر فأكثر ليحاوره ويستنطق مكامنه.

فالشعرية في النص السردي تحكمها بنيات متعدِّدة، وليست حكراً على ظاهرة معيَّنة، يقول "كمال أبو ديب" :"هكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة، كالوزن أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي... إلخ، إذ ان أيًّا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية، والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها"[2].

وعليه، فشعرية النص السردي لا تظهر في الوزن، أو القافية، أو الصورة، أو الإيقاع الداخلي للنص، وإنَّما تظهر عندما تتظافر هذه المكوِّنات كلُّها مع بعضها البعض لتعطينا بنية كليَّة متناسقة ومنسجمة تمنح النصَّ خصائصه الشعرية، ويضيف كمال أبو ديب يقول: "وانطلاقاً من هذا المبدأ الجوهري لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور، أي في بنية كلية، فالشعرية إذن، خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سِمَتُها الأساسية أن كلًّا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق

[1] عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ص 15.

[2] ينظر، كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 12.

الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السِّمةُ الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[1].

ويُشير "أدونيس" إلى أنَّ الشعرية لا تكمن فقط في الصوت أو القافية أو الروي، وإنَّما تظهر جليًّا من خلال امتزاج كلُّ هذه المكوّنات مع الانفعال العاطفي إذ يقول: "ولد الشعر الجاهلي نشيداً، أعني أنَّه نشأ مسموعاً لا مقروءاً، غناءً لا كتابة، كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النَّسم الحيّ، وكان موسيقى جسديّة، كان الكلام وشيئاً آخر يتجاوز الكلام، فهو ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام، وبخاصَّةٍ المكتوب، وفي هذا امل يدلّ على عمق العلاقة وغناها وتعقُّدها بين الصوت والكلام، وبين الشاعر وصوته، إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعذَّر الكشف عن أعماقها، وحضور الصوت الذي يتعذَّر تحديده، حين نسمع الكلام نشيداً، لا نسمع الحروف وحدها، وإنما نسمع كذلك الكيان الذي ينطق بها، نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح، وليس الدالُّ هنا، في الكلمة بذاتها معزولةً، بل في الكلمة مقرونة بالصوت، في الكلمة الموسيقى، الكلمة–النشيد–وهو هنا، ليس مجرَّدَ إشارة إلى دلالة ما، هو طاقة متعدِّدة الإشارات، إنه الذات وقد تحوَّلت إلى كلام–غناء، إنه الحياة–لغة، أو في شكل لغوي، ومن هنا التوافق العميق بين قيم الكلام الصوتية في الشعر الجاهلي، ومضموناته العاطفية والانفعالية"[2].

هذا النص يؤكِّد ما قاله "كمال أبو ديب" من ضرورة تظافر الكثير من البنيات الصوتية، والموسيقية والانفعالية، والعاطفية، والفنية، والجمالية، وكذلك لا نُهمل طريقة الإلقاء، وكلُّ هذه المكوّنات تتظافر فيما بينها لتكوّن لنا بنية شعرية كلِّيَّة تمنح النصَّ الأدبيَّ شعريته، وبالتالي تمنحه خصائصه الفنية والجمالية التي يتفاعل معها المتلقِّي.

ب–شعرية السرد:

من خلال بحثه في شعرية القص يطرح عبد القادر فيدوح العديد من الأسئلة التي يحاول الإجابة عنها، ومن بين هذه الأسئلة: "كيف يطرح السرد وجوده في النص بتعزيز دلالته مع إظهار القيمة

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 13.

[2] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 5-6.

الجمالية لبنيته؟ ثم كيف يتداول السرد مع وجوب نسق من الوحدات التناصية؟ كيف يحقق المتلقي سردا بالمعنى التداولي، وبأي الشفرات والمفاتيح الدلالية؟"[1].

فهذه الأسئلة يرى الناقد فيدوح أنَّه لا يُجيب عنها مباشرة، وإنَّما هناك آليات يتوسل إليها ليصل إلى الإجابة عن هذه الأسئلة، ومن بين هذه الآليات، البعد التأويلي للسرد، الذي يسمح للقارئ بالمشاركة في النص، يقول فيدوح: "أسئلة كثيرة لا نرغب في الإجابة عنها، وإنما نتوسل من خلالها البعد التأويلي لفضاء السارديةبوصفها تعنى بمشاركة القارئ في إنتاج النصوص من خلال ما تقدمه من وسائط لغوية، ورمزية، وشفرات تعطى للقارئ في قالب إشاري، ولتفكيك هذه العمارة ينبغي تجاوز هذه الوسائط إلى تحقيق فعالية تأويلية، وتتعلق هذه الفعالية بتقديم الملامح السيميائية التي يتطلبها تأويل النص، وإقامة بنية تأويلية حول النص نفسه"[2].

فالنص إذن، لا يُفصح عن دلالته، ولا يُزيل غوامضه، لأنَّ القارئ هو الذي يفك شفراته اللغوية، وهو الذي يبعث فيه الروح من جديد، وما لم يلتقي النص بالقارئ، يبقى حبيس الأدراج وبالتالي يعتبر النص حينئذ نصًّا ميتاً، يضيف الناقد بقوله :"وهذا يعني أن السارديةهي نقطة تماس بين النص والمتلقي، باعتمادها الاستقراء والرؤية الحدسية التي تمكن القارئ من استخلاص عناصره القصصية بواسطة التأويل"[3].

وهذا يعني أنَّ الملامح السيميائية في اللغة الأدبية التي تُكتب بها القصة، "لغة تشتمل على الشفرات الرامزة، وكيفية حلها تتطلَّب وجود قارئ قادر على فك هذه الشفرات، وقد تبين لناقدِي الأدب أن المشكلة الأساسية في اللغة الأدبية والفكر الثقافي الفني أن الأديب يعمد إلى مادة مبذولة في الحياة، مستهلكة ومستخدمة لوسائل الاتصال اليومي ليقيم في داخلها نظاما فنيا جديدا، يعتمد شفرة موضوعية وجمالية وتقنية مخالفة لشفرة اللغة والثقافة المألوفة ومتراكبة فوقها في نفس الوقت"[4].

---

[1]عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ص 73.

[2]المرجع نفسه، ص 73.

[3]المرجع نفسه، ص 74.

[3]صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الإسكندرية، ط2، 1995، ص 177.

ومن هذا المنطلق تبقى لغة الكتابة هي الواسطة بين المبدع والمتلقِّي، وهذه اللغة هي التي تدفع النقَّاد إلى دراسة العمل الأدبي بغية البحث عن مكامن الجودة والرداءة فيه، يقول عبد القادر فيدوح: "وهكذا تستمر الكتابة بفعل القراءة الذي يمنحها حرية التواصل الكينوني مع الأشياء والممكنات، وهي في أثناء ذلك تخرج عن حيز الزمان والمكان، وتكف عن الانتماء له إلى حيز الممكن اللغوي"[1].

أي أنَّ القارئ هو الذي ينفث في لغة النص، أيَّ نص كان الحياة، وحينها تخرج لغة النص من حيزها الزماني والمكاني الذي قيلت فيه إلى الحيز المحايث، وبالتالي تكتسب هذه اللغة دلالات جديدة عن طريق التأويل، وحينها يأخذ السرد القصصي صيرورة أخرى، حيث يخرج فعل القص عن واقعه المألوف إلى فضاء آخر أكثر اتِّساعا، يقول الناقد فيدوح عن شعرية السرد: "وحيث تتعدد شعرية القص، تتعدد أوجه المقارنة والاختلاف، ضمن السياقات البنائية والدلالية، وبذلك فإن ظاهرة القص لا تتعامل مع الوجود من حيث إنه تعبير عن مجتمع أو واقع أو حالة، وإنما هي إعادة مستمرة لصياغة كينونة متجددة، وطبيعة القص وفق هذا المنظور تخرج عن السائد والمألوف السردي إلى اعتناق أفق المغايرة قصد البحث عن نموذج جديد يستوعب وعي العصر، ووعي الذات في جدلها وتشابكها"[2].

وقد ساهمت لسانيات الخطاب في تحليل النص السردي واكتشاف بناه اللغوية ومن ثم الوقوف على خصائصه الفنية والشعرية، وعلى هذا الأساس: "فقد أفلحت لسانيات الخطاب المعاصرة في مقاربة الخطاب السردي انطلاقا من تفكيك اللغة، وردها إلى سماتها الإبداعية، وأضحى التعامل مع الإبداع يجر القارئ إلى المقدرة اللغوية في سعي دائب إلى تفجير المكبوت الرمزي والسيميائي لمدلول الكلمة في وحداتها التي تشكل نطاقا من الجمل ومن ثمة يجب دراسة السرد انطلاقا من دراسة لسانيات الخطاب"[3].

---

[1] عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ص 76.

[2] المرجع نفسه، ص 77.

[3] المرجع نفسه، ص 79.

وقد اعتبر "فورستر" القصة بأنَّها سرد للحوادث مع التركيز على تسلسلها الزمني، ويظهر ذلك في قوله: "لقد عرَّفنا القصة سابقاً بأنها سرد حوادث مُرَتَّبَةٍ حسب تسلسلها الزمني، أما الحبكة فهي أيضاً سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب"[1].

ويرى صلاح فضل أنَّه من أهم الوسائل التي تمنح فن القص شعريته، اللغة التي تكشف عن المعنى الباطن، إذ يقول في هذا الشأن: "من أبرز ملامح الحداثة في شعرية توظيف القص، العناصر المرئية لتكثيف عمليات الكشف الباطنية من ناحية، والوصول بها لدرجة الرمز الفني الغني من ناحية ثانية، بما يعدد معناها ويبدد نثريتها، ويمنحها وجودا مزدوجا خصبا هو من صميم أدبيتها"[2].

فالعناصر المرئية التي يقصدها صلاح فضل هي اللغة، لأنَّ الألفاظ اللغوية تحمل في طياتها معنى ظاهراً وآخر باطناً، فالمعنى الظاهر هو الذي لا يجعل المتلقِّي يُعمِل فكره للبحث عن دلالته، لأنَّ الدلالة ماثلة أمام ناظريه، أمَّا المعنى الباطن، فهو المعنى الذي يستفز القارئ ويجعله يبحث عن الدلالة التي يُريدها الكاتب من بين الدلالات الممكنة، وهنا تظهر شعرية القص.

وفي تحليله لقصة القاص الجزائري "جمال فوغالي" (أحبارة) توصَّل الناقد "عبد القادر فيدوح" إلى أنَّ ما يجعل هذه القصة تنطوي على مظاهر الشعرية إنما هو خاصية السرد، وذلك من خلال ثلاثة رموز أيقونية تتشكَّل منها القصة ألا وهي: شفرة الأنثى، وشفرة الطبيعة، وشفرة الذاكرة[3].

يقول الناقد فيدوح في هذا الخصوص: "إن طبيعة العلاقات التي يكشف عنها السرد تعبر عن تداخل لا يحتفظ بحالة مستقرة، بما هو تعبير عن وعي لغوي، وهو الأمر الذي أدى إلى الاهتمام البالغ بالبناء الفني للسردية لتغدو بذلك اللغة مجالا للتصور وإعادة التشكيل، ولعل ما يميز السرد ليس الموضوع "Sujet" ولكن ما يفرزه التنوع الكلامي من رموز لسانية وأسلوبية"[4].

---

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991،ص 15.

[2] صلاح فضل: شفرات النص، ص 225.

[3] ينظر، عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ص 87.

[4] المرجع نفسه، ص 89.

وبناءً على هذا القول فالذي يمنح النص السردي سواء أكان هذا النص قصة أو رواية، شعريته إنَّما هو البناء السردي، غير أنَّه ينبغي الإشارة إلى أنَّ الخيط الناظم الذي تنتظم من خلاله شعرية السرد إنَّما هو اللغة التي يتَّكئ عليها القاص لإعادة البناء الهرمي للقصة، وهنا يأتي دور الناقد أو المتلقِّي للكشف عن هذه الخاصية، إذ لا تقل أهمية القارئ في العمل الأدبي عن المبدع، يقول "حميد لحمداني": "أما عن الخصائص التي تُشْتَرَطُ في الناقد (أو القارئ) إذا هو أراد اكتشاف القيمة الجمالية المتولدة عن الوحدة العضوية للحبكة في الرواية، فهي الذكاء، والذاكرة، وهي كما يتضح خصائص ذاتية لتذوق جمال الرواية، فالذاكرة تُمَكِّنُ القارئ من الاحتفاظ بجميع العناصر المهمة وعدم نسيانها عند التأويل والذكاء يُمَكِّنُه من إدراك نوعية العلاقات القائمة بين العناصر ذاتها"[1].

والمقصود بالوحدة هنا وحدة الموضوع الذي تعالجه الرواية أو القصة من خلال تماسك أجزاء العمل الأدبي وترابطها مع بعضها البعض لتُكوِّن كلًّا مُوحَّداً حيث إذا اختلَّ منه عضو اختل سائر العمل، يقول روز غريب عن الوحدة في العمل الفني: "أما الفنانون فإنها عندهم جميع أنواع الترابط تماسك الأجزاء وارتباطها بحيث يؤلف الأثر الفني سلسلة متصلة الحلقات، أو خيوطاً مرتبطة بعقدة رئيسية فيسلم من النوافل والطفيليات، وكل ما يعزز الموضوع الرئيسي"[2].

وما ينطبق على الرواية ينطبق أيضاً على القصة، لأنَّ كلا العملين يعتمدان على السرد والشخصيات والزمان والمكان وغيرها من العناصر التي يشترك فيها العملان الأدبيان، وأيًّا كان النص النثري قصة أو رواية، فإنَّ القاسم المشترك بينهما هو السرد، وهو ما يجعل النقَّاد يركِّزون على شعرية السرد.

ت–شعرية الانزياح:

يُعرَّفُ الانزياح بأنَّه الخروج عن المألوف والابتعاد عن الموضع الأصلي، كما يُعرَّف بمصطلحات أخرى من قبيل الانتهاك، والشذوذ، والعدول، والانحراف، وغيرها من المصطلحات، والانزياح في اللغة

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 16.

[2] روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952، ص 22.

يدل على الابتعاد، جاء في لسان العرب عن ابن منظور قوله: "نزح: نَزَحَ الشيءُ يَنْزَحُ نَزْحاً ونُزوحاً: بَعُدَ، ونَزَحَت الدارُ فهي تَنْزِحُ نُزُوحاً إذا بَعُدَتْ"[1].

أمَّا في الاصطلاح فإنَّ الانزياح هو: "خروج الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة"[2].

وقد اهتمت الدراسات النقدية والأدبية الحديثة بقضية الانزياح أيَّما اهتمام، ذلك لأنَّ النصوص الأدبية ترتكز في أساسها على الانزياح اللغوي، لأنَّ أدبية الأدب تركّز على الانزياح باعتباره ركيزة أساسية في تشكيل جمالية النصوص الأدبية، والانزياح مظهر من مظاهر الشعرية، ويرتكز مفهوم عبد القادر فيدوح لموضوع الانزياح باعتباره جوهر الشعر وأحد مرتكزاته، باختراقه لقوانين اللغة، وبوصفه أيضاً جسد النص الشعري، وليس فقط مجرد الخروج عن القاعدة والدخول في الاستثناء، والانزياح بوصفه مخالفة لقواعد اللغة فإنَّه ينتقل بالنص الأدبي من المدلول الأول إلى المدلول الثاني، وبذلك يُتيح للقارئ إعادة بناء النص من جديد عن طريق التأويلات الممكنة، والتي بدورها تُسهم في إنتاج نص جديد[3].

هذا ويرى الناقد فيدوح أنَّ الانزياح معطى من المعطيات الهامة التي ترتكز عليها الشعرية، وذلك لأنَّ الكاتب كلما أكثر من الانزياحات والانحرافات اللغوية في نصِّه كان ذلك دليلاً على قدرته في تطويع لغته، وقدرته على التحكُّم في أساليبها، يقول: "من الواضح أن الشعرية تلتبس بمعطيات النص كلما تعلق الأمر بدرجة انزياحه، لأن في ذلك إشارة إلى قوة الأسلوب على ابتكار لغته، وإبراز خصائصه، وتلاحم وحداته الدلالية والتركيبية"[4].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 2، باب (نزح)، ص 614.

[3] أحمد غالب الخرشة: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1435هـ-2014م، ص 13.

[1] ينظر، عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، دط، 2009، ص85.

[4] المرجع نفسه، ص 86.

فالكاتب المجيد هو الذي يُكثِر من الانزياحات في نصوصه، لأنَّ اللغة الأدبية لغة موحية، وليست لغة عادية، فهي لا تنقل الواقع كما هو، بل تقارب هذا الواقع وتحوم حوله بلغة تخرق الاستعمال العادي في التواصل بين الأفراد، لأنَّ شعرية أي عمل أدبي تُبنى على قيمته الجماليه.

ويرى "أحمد غالب الخرشة" أنَّ الانزياح من أهم مظاهر اللغة الأدبية لأنَّه يمنحها جماليتها وفنيتها يقول في هذا الخصوص: "إن الانزياح يعدُّ من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي من غيره؛ لأنه عنصر يميز اللغة الأدبية ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وأنقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية"[1].

فما يُميِّز اللغة الأدبية إذن، هو أسلوب الانزياح، فبقدر ما تكثر الانزياحات في النص الأدبي بقدر ما تزداد شعريته وجماليته، يقول عبد القادر فيدوح: "فشعرية أي نص الآن لا تتحقق بقدر ما يؤدي النص وظائفه، وإنما بقدر ما تنزاح القراءة باتجاه خلق نظامها المتعي الخاص"[2].

وعليه فالنص الأدبي أيًّا كان هذا النص، سواء أكان شعرياً أم نثرياً، فإنَّه ينطوي على عدة انزياحات، وهذه الانزياحات هي التي تمنحه شعريته، لأنَّ الانزياح بمثابة العصف للذهن،فعندما تبرز الكتابة الأدبية للمتلقي بانزياحاتها تخرق أفق توقعه، ولكنه سرعان ما يتفطَّن إلى أنَّ الكاتب قد خرق اللغة المعيارية، وأنَّ ما كتبه ليس هو المعنى الذي يريده، بل يريد معنى آخر يتوجب على المتلقِّي البحث عنه من خلال محاورته للنص بغية استخراج معانيه الضمنية، وعلى هذا الأساس يقول فيدوح: "إن ما نسميه شعرية الانزياح هو في الحقيقة نوع من الحوار بين الكلمات والأشياء في أثناء عملية التركيب الدلالي، وبذلك لن تكون اللغة مجرد سلسلة من الألفاظ والدلالات، وإنما هي ذلك الإيقاع المبهم والغريب الذي يحتويه النص"[3].

---

[1] أحمد غالب الخرشة: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، ص 14.

[2] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص 87.

[3] المرجع نفسه، ص 87.

والمتلقِّي هو الذي يقف على حدود الانزياحات التي تنطوي عليها النصوص الأدبية عموماً والشعرية على وجه الخصوص، لأنَّ لغة الشعر مبنية بالأساس على خرق قوانين اللغة العادية، وهو ما يُعرف عند النقاد بالضرورة الشعرية.

والانزياح ليس مقصوراً على نمط معين، بل يحدث على المستوى التركيبي وعلى المستوى الاستبدالي على حد سواء، يقول "جون كوهين": "فالانزياح التّركيبي لم يحصل إلَّا لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي"[1].

ويقصد بالانزياح الاستبدالي "الاستعارة المفردة حصرًا، تلك التي تقوم على كلمة واحدة، تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه"[2].

في حين يقصد بالانزياح التركيبي أنه "يحدث من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي"[3].

ومن أمثلة الانزياح التّي رصدها الناقد عبد القادر فيدوح في قصيدة"**دخول في الدّخول**" للشّاعر "قاسم حداد" في قوله:

أعطيتُ الشيء الحلو يدي

فَتَذَكَّرْتُ

تَذَكَّرْتُ، تَذَكَّرْتْ

–تذكرتُ البدء

تذكرتُ الخطوة في اللون وفي الكون

تذكرتُ البحر، المرآة الحمراء

---

[2]جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 205.

[1]أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ-2005م، ص 110-111.

[3]المرجع نفسه، ص 120.

تذكرتُ الماء الصارخ بي

أدخُلُ فدخلتُ

دخلتُ مرايا الأحلام[1].

هذه الأبيات التي ساقها الناقد تنطوي على انزياحات لفظية متعددة تخرق معناها الأصلي مثل: (الكون، البدء، اللون، الماء، المرآة)، وغيرها من الألفاظ التي تخرج عن معناها الحقيقي إلى معاني مجازية خارقة بذلك استعمالها المألوف والعادي، وفي تحليله للأبيات السابقة توصَّل عبد القادر فيدوح إلى أنَّ "الدخول فعل كينوني، وهو لا يعبِّر عن الدخول العادي، وذلك بإسناده الفعل إلى ما هو غير حقيقي واختراقه العادي من مألوف اللغة والكلام، بل يتضمن ما يسميه (كوهن) دلالة الإيحاء مقابل دلالة المطابقة بحيث تستدعي كلّ لفظة مدلولاً غائباً يعمل السّياق على استحضاره"[2].

فكلُّ لفظة من ألفاظ هذه الأبيات تدلُّ على معنى غير معناها الحقيقي، وقد مثَّل لها فيدوح كما يلي:

"البدء ⟵ الولادة

الخطوة في اللون ⟵ التأمل

البحر مرآة حمراء ⟵ إرادة الغيب

الماء الصّارخ ⟵ إرادة الرغبة"[3].

نلاحظ من خلال هذا التحليل أنَّ الشاعر تعمَّد الإكثار من التّراكيب الإنزياحية محاولاً جعل المتنافرات متلائمة، وهذا ليجعل المتلقِّي يُنتِج نصًّا آخر من خلال التّأويلات الممكنة التّي تنطوي عليها الإنزياحات اللّغوية التّي استعملها الشّاعر، وبذلك انتقل النّص من معناه الأصلي الأوّل، إلى معنى ثانٍ مجازي من خلال الإنزياحات الدّلالية الواردة فيه.

ويقول الشّاعر:

---

[1] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص 88-89.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

[3] المرجع نفسه، ص 90.

أعطيتُ الشّيء الحلو يدي

فَتَذَكَّرْتُ

في هذا المقطع انزياحات أخرى غير التّي تدلُّ عليها الألفاظ المستعملة، "إنَّ إعطاء الشّيء الحلو أو المليح "النّظر" خاصية اعتبارية، وليست صفة امتلاكية يتم القبض عليها باليد، ومن هنا كان الانحراف في السّياق اللّغوي، وبالتّالي انزياحه، بحكم أنَّ اليد لا يمكنها القبض على الصّفات، ومن ثمّ كان التّضاد واضحا، عضو اليد وطعم الحلاوة، والاقتران بينها في لا معقولية الاحتمال أو التّزاوج في الوظيفة"[1].

وعليه نلاحظ أنَّ الشّاعر قد استطاع بواسطة الإنزياح أن يُحوِّل الشّيء المعنوي إلى شيء محسوس وذلك من خلال القبض باليد على حلاوة الطّعم، وهو انحراف عن السّياق المألوف، وهذا يجعل القارئ يبحث عن المعنى المضمر الذّي أراده الشّاعر من خلال الإنزياحات التّي وظَّفها في نصِّه، وهذا لا يتأتَّى إلَّا لقارئ متمرس بإمكانه استحضار رصيده اللّغوي، ويكون متمكِّناً من تأويل العدول الذّي لجأ إليه الكاتب.

ث–شعرية الإلتفات:

يُعتبر أسلوب الإلتفات من الأساليب التّي ركَّزت عليها البلاغة العربية القديمة، وذلك لما له من قيمة فنية وتعبيرية ينتقل من خلاله الكاتب أو الشّاعر من الفعل الماضي إلى الحاضر إلى فعل الأمر ومن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، وهذه التّنويعات تُسمَّى الإلتفات، وهو يعني الإنصراف من صيغة إلى صيغة أخرى في الكلام، وتدلُّ لفظة الإلتفات في معاجم اللّغة العربية على الإنصراف والتّحوُّل من جهة إلى جهة أخرى، جاء في لسان العرب:"**لفت**: لَفَتَ وجهَه عن القوم: صَرَفَه، والْتَفَتَ التِفاتاً، والتَّلَفُّتُ أكثر منه، وتَلَفَّتَ إلى الشّيء والْتَفَتَ إليه: صَرَفَ وجْهَه إليه...ولَفَتُّ فلاناً عن رأيه أي صَرَفْتُه عنه، ومنه الالتِفاتُ"[2].

---

[1] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص 91.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج2، باب (لفت)، ص 84.

وعموماً تدور الدّلالة اللّغوية للفظة الإلتفات في معاجم اللّغة العربية حول الإنصراف والتّحول واستدارة الوجه من جهة إلى الجهة الأخرى. وهو مأخوذ أيضاً من التفات الإنسان عن يمينه وعن شماله .

أمَّا الإلتفات في الإصطلاح فهو: "التّعبير عن معنى بطريق من الطّرق الثّلاث التّي هي: التّكلم والخطاب والغيبة، بعد التّعبير عن ذلك المعنى بطريق آخر من الطّرق الثّلاث بشرط أن يكون التّعبير الثّاني على خلاف ما يقتضيه الظّاهر ويترقَّبه السّامع"[1]، ومن أمثلة الإلتفات في الشّعر العربي قول امرئ القيس:

تَطَاوَلَ لَيْلُكَ بالأَثْمُدِ ونَامَ الْخَلِيُّ ولَمْ تَرْقُدِ[2].

في هذا البيت نلاحظ أن الشاعر قد انتقل من الغائب في قوله (يرقد) إلى ضمير المُخاطَب في قوله(ترقد)، رغم أنَّه كان يُكلِّم نفسه، وهذا ليدلِّل على الألم الذّي يعاني منه والوحدة التّي يُقاسيها، فهو هنا لا يُخاطِب شخصاً آخر، وإنَّما يخاطِب نفسه، وفي هذا الإلتفات دليل على كثرة السّهر والأرق.

ومن بين النّصوص الشّعرية التّي تزخر بخاصية الإلتفات قول الشّاعر قاسم حداد:

"مِنْ أَيْنَ لَكَ كُلُّ هَذِهِ الْوَحْشَةِ
وَأَنْتَ جَنَّةُ النِّضالِ
دَعِ الْيَدَ فِي الْبُحَيْرَةِ
وَأَفْرِشْ رِيشَةً تَطِيرُ بِك
وَيَزْدادُ لَكَ الأُفُق
وتَتَأَجَّلُ لِاَجْلِكَ الْمَواعِيدُ
دَعِ الْكَلامَ عَلى سَجِيَتِهِ واكْتُبْ

[1] شوكت علي درويش: الالتفات نحويا في القراءات القرآنية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م، ص 17.

[2] ديوان امرئ القيس: تح، مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 1425هـ-2004م، ص 53.

تَقْرَأُ الطَّبِيعَةُ ثَلْجَكَ الْوَحِيد"[1].

تتجلَّى شعرية الإلتفات في هذه الأبيات من خلال المزج بين ضميري الغائب والمُخاطَب، وكذلك بين ضميري المُخاطَب أنتَ وأنتِ، وهذا التّراوح يُعطي النّصَّ جماليته وشعريته، ويمكن توضيح مظاهر الإلتفات في الجدول الآتي: [2]

الفعل	نوعه	الضّمير	نوعه
دع	أمر	أنتَ	خطاب
تتأجل	مضارع	هي	غائب
اكتب	أمر	أنتَ	خطاب
تقرأ	مضارع	هي	غائب
يزداد	مضارع	هو	غائب

في الأبيات السّابقة نلاحظ أنَّ الشّاعر ينزاح إلى العدول من ضمير المُخاطَب إلى ضمير الغائب ومن أفعال الأمر إلى الأفعال المضارعة في سلسلة من التّعاقبات والتّناقضات بغرض فتح باب تعدد التّأويلات للمتلّقي للقبض على المعنى، وتحفيزه كذلك على استحضار خلفياته اللّغوية، حيث "تبدو التفاتات قاسم حداد تصاعدية بين ظهور وكمون، فالمُخاطَب (المضمر) يظهر بفرط الوحشة، ويتلاشى في حيرة الوحي، لنستكشف في الأخير أن المُخاطَب الحقيقي هو الشاعر (نفسه) مسكونا برغبة الطيران، وهاجس الوحي والكتابة والرمز"[3].

ومن خلال كل ما سبق نستنتج أنَّ أسلوب الالتفات يحمل شحنة شعرية كبيرة يستوجب على المتلقِّي الوقوف عندها، وهذا الأمر يجعل القارئ مشدوداً إلى البنية العميقة التي ينطوي عليها النص الأدبي، واستجلاء إيحاءاته الخفية بين الكلمات، وبهذا يكون الالتفات يجمع بين المظاهر البلاغية والأسلوبية والشعرية، وبهذا يكون الالتفات من أهم مرتكزات الشعرية العربية الحديثة.

---

[1] عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص: 107.

[2] المرجع نفسه، ص: 107.

[3] المرجع نفسه، ص 108.

كانت هذه إذن بعض خصائص الشعرية التي تناولها الناقد الجزائري "عبد القادر فيدوح" في بعض كتبه، التي حاول من خلالاها الغوص في أعماق القصة الجزائرية، وهو يتغيَّى البحث عن خصائصها الشعرية محاولاً بذلك التأكيد على أنَّ الشعرية ليست حكراً على النص الشعري فقط، بل هي ماثلة في كلِّ الأعمال الأدبية، ولكن بدرجات متفاوتة، وقد حاولنا الوقوف على بعض شذرات الشعرية التي تناولها الناقد في كتابه السالف الذكر، ويبقى هذا الموضوع جديراً بالدراسة والبحث، إذ يُمكِن أن تُخَصَّص له أطروحات جامعية من أجل الإحاطة به وملة شتاته.

المبحث الخامس: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي والنّص القرآني عند حبيب مونسي

المشهد في الفنون الأدبية:

المشهد في السّينما والمسرح:

تعود كلمة المشهد إلى العهد الإغريقي قديما فهو ذلك "الحوار المسرحي الذّي يدوم وقتا معينا، ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة، فالمشهد هو المقطع الجزئي المنفصل، ومجموع مقاطع المشاهد تشكل فصلا وهناك من جعله مرادفا للفصل"[1]، أي كل ما يشاهده الجمهور على خشبة المسرح من تمثيل، أو رقص، أو غير ذلك.

يُعرف المشهد في السينما على أنه التقسيم الجزئي من المساحة الكلية للفيلم السينمائي، أو جزء رئيسي منه، ويقابل الفصل في الكتاب، فهو عبارة عن "سلسلة من اللقطات المرتبطة ببعضها البعض؛ أي مجموعة من القطعات المنفردة من فيلم يربط بينها عنصر ما مشترك بينهما جميعا"[2]، كما استطاعت الصورة السينمائية أن تحقق تقدما أكبر في التلقي المشهدي لأنها "تقدم العالم المحسوس بصريا وسمعيا، فالأشكال والناس يتحركون أمامنا، والألوان والحجوم تجعل هذا كله في متناولنا، بعد أن كنا نلاحظ في الرسوم المصورة ثباتا زمانيا وقيود مكانية، نجد أن السينما تنتقل بين الأماكن وتجتاز

[1] ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي(مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص144

[2] دوايت سوين وجوي سوين: كتابة السيناريو للسينما، تر أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2010، ص62.

الفواصل أياما وشهورا في إطار الفيلم"[1]، وبذلك يقترن المشهد في السينما "بكل ما يُقدم للنظر أو المشاهدة (أو بنحو عام) هو المقولة الشاملة التي تتضمن كل الكائنات التي نرى العالم من خلالها"[2]، والذي يَرسخ في ذاكرة المتلقي هو المشهد المتناسق الجميل، لذلك تناسق المشاهد في السينما هو الذي يصنع جمال الفيلم وينطبق ذلك على المسرح أيضا.

والتغيرات المشهدية في المسرحية بالإنتقال من مشهد لآخر ينتج عنه تطور النص المسرحي، فتكشف القصة عن العناصر الضرورية التي تزيد من متعة وتسلية المشاهد، فالمشهد إذن "جماع لأكثر من صورة، وحركة في مقابل الثبات، وإن كانت الصورة تفتح الباب واسعا أمام المشهد، ليجمع أخواتها، ويمنح حرية وحركة وتجسيم، ثم بناء ورؤية وتمثيل"[3]

المشهد في الأدب (شعرا ونثرا):

يرى "أبوحامد الغزالي" أن "المشهد مشهدان، جمال صورة ظاهرة مدركة بعين الرأس، والثانية جمال صورة باطنة مدركة بعين القلب ونور البصيرة"[4]، فالمشهد الأول يتم إدراكه بالبصر الحسي(بالعين المجردة)، والثاني لايتم إدراكه إلا عن طريق البصيرة(عين القلب)، أي اللغة سواء كانت لغة شعر او لغة نثر في أغلب تعبيراتها ليست إلا نقلا لمشاهد حسية حاضرة ندركها بالعين المجردة، أو مشاهد معنوبة تخييلية ندركها بالتدقيق والتمعن (بالبصيرة)، فحينما نريد أن "ننقل الخبر إلى الغير لا ننقل له في حقيقة الأمر "لغة" وإنما ننقل إليه مشهدا...إذا المستمع لا يتوقف عند اللغة باعتبارها أصواتا، وألفاظا وتراكيب؛ وإنما تتلاشى هذه الحدود في خلده لتكشف عن مشكلات المشهد المنقول"[5] فاللغة الأدبية التعبيرية هي التي تنقل المشاهد إلى المتلقي بكافة ملابساتها وأحداثها ومجرياتها المكانية والزمانية.

---

[1] فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) ، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996،ص57

[2] بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيا شريف الرضي، مذكرة ماجستير، جامعة عنابة الجزائر، ص40

[3] المرجع نفسه، ص40

[4] أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار الكتب العلمية، ج4، بيروت ، لبنان، ط1، 2002، ص404

[5] ينظر، حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2003، ص05

أما المشهد في الشعر فيتمثل في الصورة الشعرية من إستعارة وتشبيه وكناية ومجاز، وإنزياح الكلمات عن دلالاتها المتعارفة بأسلوب جمالي تآلفي متناسق، تشكل مشهد شعري يسبب الدهشة والغراية للمتلقي، والتعبير اللغوي الذي ينتج عنه مشهدا شعريا لا يكسب قوته الدلالية إلا من خلال إستغراقه المشهد، فيكون له شأن الكسوة السابغة التي لا تكشف عورة، ولا تبدي عيبا، ومحط الإعجاب أن لايجد المتلقي مايزيده على التعبير إن هو قلَّبَ المشهد وعناصره تقليبا بليغا، متجاوزا حضوره إلى الغياب"[1]، ومن ذلك نجد أن هنالك عناصر تساهم في تشكيل المشهد في الأدب، كالحركة والإيقاع والوصف والشخصيات والحوار وتنامي الأحداث.

يسعى النّاقد "حبيب مونسي" في مؤلفيه "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي" و "المشهد السّردي في القرآن الكريم" لمقاربة النّصوص الأدبيّة عن طريق قراءاته المشهديّة لنصوص نثرية وشعرية وقصص من القرآن الكريم مستندا على تقنية جديدة في السّاحة النّقدية والأدبيّة ألا وهي تقنية المشهد مستعينا على الأدوات الإجرائيّة التّي تعتمدها الشّعرية والسرديات الحديثة في تحليلها للنّصوص الأدبيّة شعريةً كانت أو نثرية، ومثل هذه المقاربات لا ترضى تفكيك الأثر الفني وعزل عناصره عن بعضها البعض، وإنّما يكفل لها المشهد الإطار الذّي تنظم فيه العناصر الأدبيّة (شعرية وسردية) في وحدة تامة التكوين و البناء فتتقاسم فيها عناصر السّرد أدوار الفعل والتّأثير بحسب تواردها في الدّفق السّردي، فتنكشف علاقاتها الدّاخلية و الخارجية و كلّ ذلك يتم عن طريق وعاءٌ لغوي يستوجب وجود المشهد.

عرض أفكاره في محتوى كتابه الأوّل (شعريّة المشهد في الإبداع الأدبي) المتمثل في التّعبير و الغاية و القصد، ثم بلاغة الكتابة المشهدية و تبيان سمياء الصّورة فيها، و تطرق في أوائل فصوله إلى شكلية المشهد الشّعري و هندسة الكتابة في المشهد السّردي، أمّا في كتابه الثّاني المعنون ب (المشهد السّردي في القرآن الكريم) قراءة في قصة سيدنا يوسف فتطرق فيه إلى مقاربة السّرد القرآني لأحسن القصص (قصة سيدنا يوسف).

[1] حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص 46.

1) شعرية المشهد في الإبداع الأدبي:

1 . 1 . بلاغة الكتابة وسمياء الصّورة المشهدية:

يدور كلام النّاقد "حبيب مونسي" في أحد فصوله الأوّلى من الكتاب حول ظاهرة بلاغية قديمة تتمثل في الوضوح وظاهرة أخرى استفحلت في النّقد الحداثي وهي ظاهرة الغموض، و "المتفرس في مسألتي الوضوح والغموض، لايجد التّعارض الذّي يقيمه الفهم النّقد الحداثي، بل يجد سوء الفهم يحتّم على الداعين إلى الغموض إعتبار الوضوح طرفًا نقيضًا في المسألة، بينما الوضوح في حقيقته، لا يقع على مستوى الإنشاء الكتابيّ، وإنّما يقع على مستوى التّكوين المعنوي السّابق لفعل الكتابة نفسها"[1]

فيرى أنّ العملية الإبداعيّة في النّقد الحداثي تتدرج من الوضوح إلى الغموض الجمالي الذّي يتطلب من المتلقي الغوص في معاني اللّغة لإظهار خباياها وكشف بواطنها باختراق مضامينها عن طريق القراءة، وبانطلاق الإبداع الأدبيّ الحداثيّ من الوضوح إلى الغموض يجنبه الوقوع في الإبهام.

و يشير النّاقد "حبيب مونسي" طبيعة العلاقة بين الكتابة المشهدية و البلاغة مؤكدًا على أنّ المشهد يبحث عن جمالياته من خلال الأساليب البلاغيّة و يضيف بأنّ هذه الأساليب (التّشبيه . الاستعارة . الكناية) لم تكن من أجل التّوشية والتّوريق فقط كما يروج لها البعض، بل هي عنصر أساسي من عناصر البناء المشهدي"[2]، ويوضح ذلك بقوله "فلا يُنظرُ إلى التّشبيه على أنّه خلق للمماثلة وحسب، وإنّما ينظر إليه على أنّه نقل للحاسة المتلقية من مجال إلى مجال آخر، لخلق ضرب من التّراكيب بين المعاني"[3] ويشير في مؤلفه إلى بعض ضروب البلاغة المهيمنة على النّصوص الأدبيّة قديمها وحديثها، كالتّشبيه والاستعارة والكناية.

---

[1] حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ، ص 9.

[2] ينظر: كمال بالمهدي: جهود حبيب مونسي في التّأسيس لنظرية المشهد الإبداعي (قراءة في كتاب شعرية المشهد في الإبداع الأدبيّ)،أطروحة دكتوراه، جامعة الشّهيدحمة لخضر، الوادي ، 2022-2023، ص 118.

[3]. حبيب مونسي: المرجع السابق، ص 10.

1 . 2 جماليّات التّشبيه:

يرى النّاقد "مونسي" في التّشبيه أنّه "أشرف أنواع البلاغة وأعلاها، يدل على فطنة الشّاعر و يقظته العقلية، وأنّه أصعب أنواع الشّعر وأبعده متعاطى، وقلّما أكثر منه أحد إلا عَثُرَ، ذلك ما دفع ب "ذي الرّمة" إلى القول إذا قلت كأنَّ، فلم أجد وأحسن فقطع الله لساني، و هو إلتفات يجد في كتب النّقد والبلاغة الكثير من الشّواهد التّي تعززه، وترفع من شأن التّشبيه"[1]

ومن التّشبيهات التّي تساهم في إخفاء جمالية على المشاهد الشّعرية ما صاغه من قصيدة "صلوات في هيكل الحبّ" لأبي القاسم الشّابي" فيقول فيها:

عذبة كالطفولة، كالأحلام

كاللحن، كالصّباح الجديد

كالسّماء الضّحوك، كاللّيلة القمراء

كالورد، كابتسام الوليد[2]

فجمال التّشبيه العادي عند النّاقد يجسد جمالية الصّورة ويزيد من بلاغة الكتابة المشهدية والتّعقيد فيه يساهم في انعطاف الدّلالة وذلك من شأنه أن يشكل خطر على الدّلالة الشّعرية.

1ـ 3 الطّاقةالاستعارية:

يؤكد النّاقد على أنّ الإستعارة من الخصائص المهمة في صنع المشهد الشّعري القديم حيث يصور الشّاعر بها مشاهد كاملة من إبداع الخيال أو الواقع الخاصّ بالمبدع شريطة أن تكون (الإستعارة) بعيدة عن الغموض الذّي يؤدي إلى التّشبيك بل و يصل إلى حد الإبهام، إلّا أنّ التّشبيه أكثر تعاملا به في الإبداع الشّعري القديم، لأنّ شعراء الفترة الكلاسكي "أكثر إنصياعا إلى العقل والمنطق، وأقل

[1] ا حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ، ص 51.

[2] المرجع نفسه، ص 75.

جهدا في الخيال، وخير دليل على ذلك تشبيهات "ابن المعتز" والتّي أُعجب بها جُل النّقاد والبلغاء، واستعارات "أبو تمام" ذات الرّيب و التّشكيك"[1]

ورسم لنا النّاقد عن طريق الإستعارة مشهدا من احدى القصائد القديمة التّي تحمل قيمة دلاليّة كبيرة، وصورة مشهدية كلية لها بداية ووسط ونهاية قائلا:

" تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبداو ديني

أكل الدّهر حل وارتحال اما يبقى عليّ ولا يقيني؟

يقدم لنا الشّاعر وهو يدرأ وضينه على الأرض تمهيدا لشدّه على ظهر النّاقة، إنّها الحركة الأولى في الرّحلة، تنطلق منها المكابدة، وتُخفي وراءها المشاق اللاحقة بها عياءً، وعطشًا، وجوعًا"[2] يستعير الشّاعر هنا صفة من صفات الإنسان ويلحقها بالنّاقة (الحيوان) ألا وهي حديث النّاقة وشكواها من مكابدة عناء السّفر في الصّجراء وتحمل عناء التّعب والجوع والعطش.

1ـ 4 التّخطي والكناية:

يضيف النّاقد "مونسي" الكناية إلى التّشبيه والإستعارة ويظهر مساهمتها في صنع المشهد في الإبداع الأدبي، ويثير إلى اختلاف النّقاد البلاغيين القدامى في تحديدهم لها من خلال تعريفهاتهم فهذا ابن الأثير يعرفها على أنّها "أسلوب يحمل معنيين، أحدهما قريب يدل عليه ظاهر اللّفظ، وهو ما لا يقصد إليه المتكلم عادة، وآخر بعيد يؤدي إليه القريب، وهو مراد المتكلم"[3] فالكناية عند "ابن الأثير" تنقسم إلى شقين، الأوّل يمثل كناية سطحية واضحة سهلة التّميز من قبل المتلقي، والثّاني يمثل كناية غامضة ترهق المتلقي في تميزها عن باقي الأساليب البلاغية الأخرى عن طريق التّأمل و التّدبر.

---

[1] جبار عصفور: الصّورة الفنية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب،المركز الثّقافي العربي،بيروت،لبنان،ط3،1992، ص204.

[2] ينظر، حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ، ص 62.

[3] المرجع نفسه، ص 68.

أمّا "السّكاكي" فيرى أنّها من الأساليب البلاغية التّي "تشتمل على التّعريض، والتّلويح، والرّمز، والإيماء، كما تشتمل على الأرداف والتّمثيل، وأنّ الجميع طرق لها"[1] ويوضحها ببيت شعري "لإمرء القيس" يقل فيه:

"وقد أغتدي والطّير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل"[2]

فالمعنى الظّاهر في هذا البيت أنّه يخرج للصّيد في الصّباح الباكر والطّيور في أعشاشها لم تستيقظ بعد وهذا دلالة على فراسته وحسن إختيار الوقت المناسب للصّيد وهو المشهد الظّاهر للمتلقي، أما الكناية فتتجلى مشهديتها في عجز البيت الذّي يُظهِر فيه قوة فرسه وسرعته الذّي يدرك به سرعة وقوة الضواري والوحوش، ويكني الشّاعر صفة طالب الأوابد التي تذُمُ فيه تقاعسه وتكاسله وتأخره عن الطِراد، والمتأمل لهذا البيت يستشف أربع مستويات للكناية وتتمثل كالآتي:

المستوى الصوري	الدلالة
الطير في وكناتها	واقعية الصورة
الإبكار	زمنية
خمول الخيل وتكاسلها	تعريضية
الاعتداد بالنفس ونشاطها	فخرية

يظهر لنا النّاقد "مدى التّباين بين التّشبيه والإستعارة والكناية؛ لأنّ هذه الأخيرة لها صفة الجمع بين كافة الطّاقات التّعبيريّة التّي بإمكانها إخراج المشهد الكنائي، سواء من خلال عنصر التثنيّة أو الجمع"[3]

[1] حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

[3] كمال بالمهدي: جهود حبيب مونسي في التّأسيس لنظرية المشهد الإبداعي (قراءة في كتاب شعرية المشهد في الإبداع الأدبيّ)، ص 122.

و في الختام يظهر لنا "مونسي" أنّه يتجلى أحد الأساليب البلاغية الثّلاثة (التّشبيه، والإستعارة، والكناية) في الكتابة الشّعرية ينتج لنا مشاهد "تتسع لها الصّياغة اللّغوية، إما عن طريق تشجرات التّشبيه، إما عن طريق التّوحد و التّماهي الإستعاري، وإما عن طريق تراتب المستويات في التّعبير"[1].

2 . مفاهيم الصّورة الأدبيّة:

تحدث النّاقد عن المفاهيم والخصائص المتصلة بالصّورة الشّعرية قديما، حيث كان الشّعر الجاهلي يتجلى بوضوح في مشاهد تضيج بالحركة وتزخر بالصّور البصرية فتصور المكان تصويرا حيّا، وتجسد تمظهرات الزّمن وتقلباته المختلفة كما يشير النّاقد "مونسي" إلى علاقة الصّورة الشّعرية حديثا بالمشهد الفني "فالمشهد قد يقوم على الصورة الواحدة، فيكون مشهدا بسيطا، وقد يتألف من عدة صور، فيكون مشهدا مركبا، وقد يكون النّص برمته عددا من المشاهد تدور حول بؤرة دلالية واحدة هي صلب النّص و نواته الأولى"[2]

و من أمثلة هذه الصّور نأخذ ما أورده النّاقد من ما مقطعا من احدى قصائد "الشّابي" قائلا:

أنتِ ما أنتِ؟أنتِ رسمُ جميل

عبقري من فن هذا الوجود

فيكِ ما فيه من غموض وعمق

وجمال مقدس معبود

أنتِ ...ما أنتِ؟ أنتِ فجرُ من السّحر

تجلى لقلبي المعمود[3]

لهذا المشهد الرومنسي دلالة رمزية تظل ملازمة لها سواء كان عبارة عن مجموعة من صور مشهدية مستقلة بذاتها أو صورة مشهدية كليّة لها بداية ووسط ونهاية؛ لأنّنا نجد الشّاعر في هذا المقطع "يتغزل

[1] حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ، ص 71.
[2] المرجع نفسه، ص 76.
[3] المرجع نفسه، ص 75.

بالمرأة (بناء تصويري ـ ظاهري ـ عام) وبتداخل الصّور يظهر الشاعر بأنّه يتكلم عن مشاعره وأحاسيسه، وما تحمله من انفعالات وتوترات بتقنية المشهد الواحد من خلال البحث عن المتنفس (البناء الباطني بالإثبات والنّفي)[1]

ويبيّن النّاقد من خلال هذه الصّورة ما تمتلكهُ القصيدة في معظم أجزاءها على البناء المشهدي ومن إمكانيات تجعلها تجسد تجربة الشّاعر تجسيدا حيّا وتجعلها أكثر قربا من المتلقي في القصيدة الحديثة التّي تحتوي على التّناسق والانسجام المشهدي ،وهي التّي "تمتلك تجربة حية، وتمكننا في الوقت نفسه من أن نمتلك لحظة حية من لحظات التّجربة الإنسانية، لحظة لا تفاجئنا بسر من الأسرار و إنّما تقدم إلينا موقفا شعوريا كان أبعد ما يكون عنا، فصيح أقرب ما يكون إلينا لأنّنا نحسه ...فكلما عملت الصّور كصور إزداد ثراءُ الإحساسات والدّلالات، وامتدت معطياتها"[2]

وتحدث النّاقد في مؤلفه عن الوظائف الأسلوبية للصّورة المشهدية في الأدب كالوظيفة النّفعية والتّنظيمية، والتّفاعلية، والرّمزية وغيرها من الوظائف، وتطرق إلى حركية الصّورة في المشهد.

3-حركية الصّورة في المشهد:

حركية الصّورة الشّعرية المشهدية حسب رأي النّاقد "عزّ الدّين اسماعيل" "لا تتمثل في المعنى أو المغزى، وإنّما هي تتمثل فيما يؤدي فيما بعد إلى معنى ومغزى، أعني في الوقائع المحسوسة التّي تصنع نسيج الحياة، ومن ثمّ كان التّفكير الشّعري تفكيرًا بالأشياء ومن خلال الأشياء، أي تفكيرًا مجسما لا تفكيرًا تجريديًا"[3] أمّا حركية الصّورة المشهدية عند النّاقد "مونسي" تتمثل في عتبات النّص الشّعري الحداثي كالبياض أو الفراغ ونقاط الحذف وكلّ ما من شأنه أن يتجاوز اللّغة إلى ما وراء اللّغة أو ما يسمى بـ

[1] ينظر،كمال بالمهدي: جهود حبيب مونسي في التّأسيس لنظرية المشهد الإبداعي (قراءة في كتاب شعرية المشهد في الإبداع الأدبيّ)، ص 125.

[2] ينظر، نعيم الباقي: تطور الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ،ص273 . 274.

[3] عزّ الدّين اسماعيل: الشّعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية،دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر، ط3، ص 281.

(المسكوت عنه) الذّي يوصل للمتلقي ما تعجز اللّغة عن إيصاله فيؤكد ذلك بمقطع من قصيدة "فوضى الكلام" للشّاعر "علي الدّرميني" من ديوانه "بأجنحتها تدق أجراس النّافذة" .

" وليكن خلف صمت الكتابة ظل الكلام

ناشرًا ريشه،

مثلما امرأة في الأغاني

تسير بعينين مغمضين،

مثلما قبلة في العراء

وليكن للحروف القتيلة في حبرها

قبة من عزاء

للذّي سال من وردة وحبر

للذّي غام مثل الصّور،

وطوينا أصابعنا حوله

عشبة في الغمام"[1]

والصّورة المشهدية في هذا المقطع تظهر لنا عندما أشار الشّاعر إلى "كون خارجي بصورة "صمت الكتابة" "وظل الكلام" و"الحروف القتيلة"، وكون ذاتي يرسم النّسق المشهدي، فيرسمها ب "امرأة في الأغاني"، و"عينين مغمضتين" و"قبلة في العراء"، وكأنّه يريد أن يبيّن لنا بأن صورة الكلام ـ الشّعور الدّاخلي ـ أبلغ بكثير من الكتابة، مع تعدد التّأويل فيما يخص التّوترات الدّاخلية"[2].

فيؤكد النّاقد بمثل هذه النماذج الشّعرية الحديثة في بناء الصّور المشهدية على عجز اللّغة عن التّعبير عمل يجيش في مخيلة المبدع، وهوإتهام للّغة "بالعي والحصر، وعدم القدرة على مسايرة المضمر في

[1] حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ، ص 97 . 98.

[2] كمال بالمهدي: جهود حبيب مونسي في التّأسيس لنظرية المشهد الإبداعي (قراءة في كتاب شعرية المشهد في الإبداع الأدبيّ)، ص 130.

النّفس، وعدم الاتساع له، وليس أمام الإخراج المشهدي سوى الاستنجاد بالنّقط المتوالية، يدفعها أمام عين المتلقي ليضع فيها همومه الخاصّة، إستنادًا إلى رؤيته وسنه، ومزاجه، وذوقه"[1].

وقد نجد في بعض الأحيان أنّ الحركية المشهدية في الشّعر العربيّ المعاصر تنبثق من انطواء القصيدة على التّناقض، وب "غناها بالحركة الدّاخلية، بالفكرة ونقيضها، بتعارضات الدّاخل والخارج، والحلم والواقع،والرّوح والجسد، وتتضمن إنعكاس ذلك كله على لغة الشّاعر وصوره وصياغته"[2]

وترصد القراءة الحديثة للدواوين الشّعرية الحديثة "ثلاثة أنماط للصّورة المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة، يتقاطع كلّ منها مع أنواع المشهد السنيمائي على النّحو التّالي:

أوّلا: الصّورة المشهديّة الوصفية، ويقابلها سينمائيا مشهد التّجميع.

ثانيا: الصّورة المشهدية الحكاية، وتلتقي مع مشهد التّتابع الحركة.

ثالثا: الصّورة المشهدية الحوارية، ويناظرها المشهد الحواري"[3].

4 ـ شكلية المشهدالشّعري:

يشير النّاقد "مونسي" في هذا العنصر إلى آخر المشهد في الشّعر العربي، (قديمة وحديثة) ومن خلال استخراج بعض المشاهد من نماذج شعرية قديمة وأخرى حديثة، واحتواء كلّ من جنس الشّعر والنّثر على خاصية المشهد، إلا أنّ "الشّعر يقدم حيزًا ضيقًا يصلح للمراقبة أفضل مما يقدمه حيز النّثر، الذّي يترامى على صفحات طِوال"[4].

4 ـ 1 المشهد في الشّعر العربي:

تحدث النّاقد عن المشهد في الشّعر العربي القديم من خلال تجربة للسمات المشهدية التّي تتخلل بعض النّماذج الشّعرية، فنجد الشّاعر القديم يرسم لنا عن طريق المشهد "ذلك الواقع لصّحراوي المؤثث

---

[1] حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ، ص 101.

[2] علي جعفر العلاق: البنية الدذرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب، مجلة فصول ع 1، القاهرة ،مصر،ماي 1987،ص 40.

[3] أميمة عبد السّلام الرّواشدة: التّصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر،دراسات،ط1،عمان الأردن، 2015، ص95.

[4] حبيب مونسي: المرجع السابق، ص 137.

بالمشاعر الذّاتية والأحاسيس الفردية المتولدة من خوالج الشّاعر الجاهلي، والتّي تنم عن الفراق والألم تارة، والبطولة تارة أخرى"[1].

أما في الشّعر الحديث فيتطرق إلى الأساليب التعبيريّة والتّجريدية في الشعر وهو ما سبقه إليه النّاقد العربي "صلاح فضل" في كتابه "أساليب الشّعرية المعاصرة " وسُميت المجموعة الأوّلى أساليب تعبيرية، "إستجابة لمفاهيم التّعبير والتّوصيل،كما نطلق على المجموعة الثّانية تسمية الأساليب التّجريدية، إشارة إلى المأزق التّعبيري الذّي تصل إليه من ناحية، وإفادة من تّقسيم المناظر في الفنون التّشكيلية المحدثة من ناحية أخرى"[2].

فالمشهد في النّمط التّعبيري يبعد اللّغة الشّعرية من المألوف ويغرقها في فوضى الغموض أما النّمط التّجريدي، "يجعل المشهد أشبه بالسراب المتراقص في امتداد الطّريق، لا يروي عطشًا، ولا يسدُ رمقا، وكأنّ القصيدة لا تقول قولا بقدر ما تشير إلى وضع مأساوي، بلغة الذّات أوّلا، وأرغمت اللّغة على حمل أعبائه فراغًا، وحتمًا، وتجريدا"[3].

والفرق بين المشهدين في النّمط التّعبيريّ والنّمط التّجريدي حسب رأي النّاقد "مونسي" هو أنّ الأوّل "يقوم على ضرب من التّنسيق المستجد للعناصر التّصويرية، أمّا الثّاني فإنّه لا يكلف نفسه هذا العناء مادام التّجريد ينفر من العناصر ذاتها، فلا يريد لها أن تكون ذات طبيعة واحدة، يمكن فهمها من خلال العودة إلى الواقع"[4].

ويقوم بمقاربة مشهدية في النّمط التّجريدي على قصيدة معاصرة للشّاعر "صلاح عبد الصّبور" المعنونة ب "تجريدة" فيقول:

" يارب ! يارب !

---

[1] كمال بالمهدي: جهود حبيب مونسي في التّأسيس لنظرية المشهد الإبداعي (قراءة في كتاب شعرية المشهد في الإبداع الأدبيّ)، ص 141.

[2] صلاح فضل: أساليب الشّعرية المعاصرة، ص 30.

[3] حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ، ص149.

[4] المرجع نفسه، ص 151.

أسقيتني حتّى إذا ما مشتْ

كأسك في موطن أسراري

ألزمتني الصّمت، وهذا أنا

أغصُ مخنوقا بأسراري."[1]

يتعجب المتلقي لهذه القصيدة لحال الشّاعر الذّي يربط بين حركة البوح والإلحاحْ ومع سكون الصّمت، فمناجات الشّاعر وامتلاء كأسه واختناقه بأسراره يرسم لنا مشهدًا صوفيا واضحا، وعنوانها (القصيدة) "تجريدة" بمثابة "أوّل الحواجز التّي وضعها الشّاعر أمام تمثلات التّأويل التّي تسارع إلى التّقريب بين الصّياغة و مألوفها في الثّقافة و المعرفة"[2].

5 ـ هندسة الكتابة في المشهد السّردي:

الحديث عن المشهد السّردي هو حديث عن مشاهد تتجسد بدواخلها عوالم مشكلة من أحداث وشخصيّات وحوار ويترتب عنها عناصر أخرى كالزّمان والمكان والوصف، فالسّرد هو "الإنطلاقة من بداية نحو نهاية معينة، وما بين البداية و النّهاية يتم فعل القص أو الحكي ... ويتضمن السّرد الوقائع والأحداث في تركيبته اللّغوية وتخضع هذه الوقائع لنظام معين"[3].

باعتبار أنّ السّرد ظاهرة مستقلة بذاتها موجودة في الشّعر كما وجودها في النّثر، يبقى السّرد خاصية مشتركة بين جنسي الشّعر والنثر بكل عناصره من زمان ومكان وأحداث وشخصيّات التّي تشكل لبّ الصّراع ونقطة التّوتر، وباعتبار أنّ الخاصيّة المشهديّة في النّصوص النّثرية تتجاوز الشّعر لما لها من امتداد وتجاوز، يختار النّاقد "مونسي" في ختام فصول مؤلفه : "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي" بحديث عن المقاربة المشهدية في نصوص نثرية وسماها بهندسة الكتابة في المشهد السّردي.

---

[1] حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ، ص 159.

[2] المرجع نفسه، ص 156.

[3] ينظر، عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النّص، منشورات إتحاد الكتاب، دمشق، سوريا ط1، 2006، ص61.

5 ـ 1 الوصف واستحضار الموضوع والمعنى:

يرى النّاقد "مونسي" أنّ الوصف في النّصوص النّثرية يمثل "العمود الفقري الذّي يعطي لهيكل النّص إعتداله واستقامته، وليس السّرد في حقيقته الأوّلى إلا وصفًا لوقائع وأحداث، تتخللها حوارات في إطار زماني ومكاني"[1]

وقسم الوصف حسب مسايرته للحركات الأدبيّة إلى وصف كلاسيكي يقوم على محاكاة النّموذج، ووصف رومنسيي يركز فيه المبدع على التّشخيص والعاطفة ووصف واقعي، يصور فيه الشّاعر الواقع بدّقة متناهية، ووصف رمزي يرتكز على التّماهي والتّجريد كالرّمز الصّوفي وغيره من الرّموز الأدبية، والمشهد من ذلك كلّه حسب رأي النّاقد "يتوقف عند الوصف العادي الذّي يعتمد نقل الموضوع الموصوف إلى القارئ، بل كان فيه من الصّور الفنية، والصّورة الفتوغرافية من التّلاقي ما جعلنا نعاين في المشهد الأبعاد التّي يُراعيها المصور، والزّوايا التّي يتواخاها لالتقاط صورة"[2]. والوصف في النصوص السّردية الرّوائية تبرزه "كشف العوامل السيكولوجية للشّخصيّات، فيصل أحيانا إلى مستوى ينحو معه نحو الخليل النّفسي ... حيث كان هذا الشّكل من الوصف، من جهة مسعفا لنمط الرّؤية السّردية ... ومن جهة ثانية كان خادما لمعنى السّرد الذّي يؤسسه ويستدعيه و يحكم امتداده الدّلالي"[3]، وتحول الوصف من الموضوع إلى المعنى في المشهد السّردي لا يمس وظائفه (التّجميلية، والتّصويرية، والتّفسيرية) "فوصف الموضوع إنّما يقع أولا على الهيكل القائم أمامه، فيما يذهب الوصف الذّي يلتمس المعنى إلى الدّلالة متجاوزًا الموضوع الذّي لا يعتبره إلا ثانويًا في المشهد"[4].

ومن النّصوص النّثرية التّي استدل بها النّاقد في إبرازه للمشهد الوصفي وارتباطه بالمعنى النّصي، "الغيمة الرّصاصية" للقاص "علي اليمني"، والتّي يقول فيها: "اقتربت مني عزة بهدوء الهواء، وقبلتني قبلتين، بل كانتا تموجان بي في خالة من الحذر والرّضا والقلق الحي، حاولت النّوم جاهدًا، وعقب أوّل صحوةٍ في

---

[1] حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ، ص 174.

[2] المرجع نفسه، ص177.

[3] ينظر، عبد اللّطيف محفوظ،وظيفة الوصف في الرّواية،منشورات، الجزائر،ط1، 2009، ص 11.

[4] حبيب مونسي: المرجع السابق، ص 189.

ليلي وجدتني على أرض الغرفة،إلى جوار السّرير ملتفًا برداءْ واحد يجمعني بجسد دافئ يتململ إلى جواري،كانت عزة تحملق فيَّ بعينين صافيتين مشاغبتين"[1]، يُظهر لنا النّاقد من خلال هذا النّموذج تذبذب النّص السّردي ما بين الحقيقة الواقعية، والمتخبيل العجائبي.فلحضور "عزة" في النّص دفئ الملامسة مع قبلتان "يحاول الوصف أن لا يتوقف عند الكيفية التّي حدثنا بهما، بل يتجاوزهما إلى المعاني التّي سجلها السّارد لهما :

1 . (ـ) شهيتين، (ـ) شبقيتين ، (ـ) دافئتين.

2 ـ (+)الحذر ، (+) الرّضا، (+) القلق"[2]

الأبعاد السّالبة التّي يظهرها النّاقد للقُبلتين توحي أنّهما لم تكونا شهيتين ولا شبقيتين ولا دافئتان على غرار الأبعاد الموجبة التّي تنم عن الحذر والرّضا والقلق فا "السّرد في هذا المستوى يؤكد لنا أنّها ليست قبلة حقيقية، من قبل القبل التّي تنصرف سريعا إلى الشّهوة، والشّبق والدّفئ ... فما نفهمه من القُبلة في واقعنا، قد لا يكون له وجود البتة في واقعنا الخاصّ"[3] و بذلك نجد أنّ لفظة "عزة" ليست إلا أداة لغوية يتصرف بها المبدع داخل نصه كما يشاء و بذلك تصبح بؤرة التّحول المشهدي من الواقعي إلى العجائبي، وبذلك يكون "المشهد الوصفي الذّي يروم محاورة هذا الضّرب من الحكي، مشهدا يستحضر المعاني، مادام استحضار الموضوع ـ على الهيئة التّي يألفها العرف ـ أمرًا متعذرًا عمليًا، مردودًا فنيًا"[4].

[1] حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ، ص191.

[2] المرجع نفسه، ص 192.

[3] المرجع نفسه، ص 192.

[4] المرجع نفسه، ص 193.

6 ـ شعرية المشهد في النص القرآني

في كتابه "المشهد السردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف" يحاول فيه الناقد تقديم مقاربة مشهدية لنصوص من القرآن الكريم، فقسمه إلى بابين وكل باب يحمل ستة مشاهد من قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ويعيد فيه ضبط مفهوم المشهد على أنه "وحدة يحكمها اطار عام تنتظم فيه العناصر انتظام العناصر التصويرية في اللوحة، فلا يُستهان بأحدها لأنه قليل الشأن، ثانوي القيمة، فاتر التأثير، بل يكتسب وجوده القيمةَ كلها من الحيز الذي يحتله في التركيب المشهدي العام"[1].

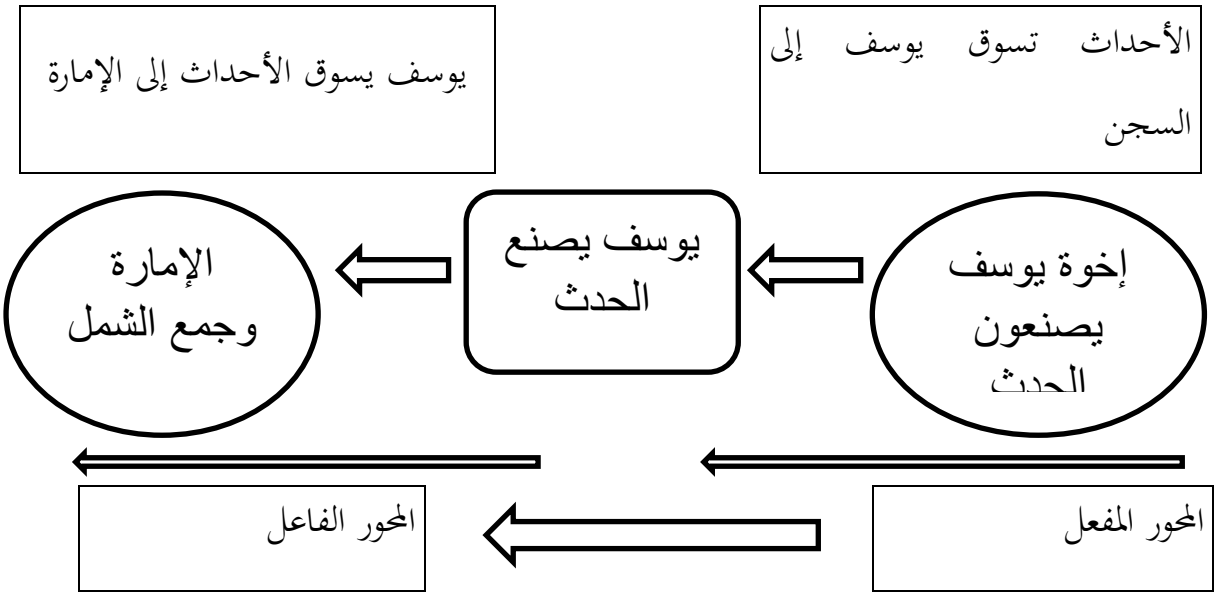
يتوزع المشهد حسب رأي الناقد "حبيب مونسي" في قصة سيدنا يوسف عليه السلام "على محورين: محور منفعل، وآخر فاعل، ومن الميسور جدًا تحديد مجالات كل محور على حدة، وكأن القص القرآني في تعامله مع الشخصية الرئيسية، يريد لها أن تتحرك حركتين في حياتها كلها، حركة تسوق فيها الأحداث الشخصية إلى مصير، وحركة تتوالى فيها الشخصية سوق الأحداث إلى مصير آخر، فنشاطها ذاك يجعلنا نعاين فيها مستويين على الأقل: مستوى المطاوعة، ومستوى الفعل الذي يحول حركة الواقع إلى مشيئتها ومراميها"[2].

يبسط لنا الناقد المحورين السابقين على أديم واحد ليسهل على القارئ تمثل الحركة في شكلها العام، ويجسد العناصر الفاعلة في التحول من الإنفعال إلى الفعل ومن السكون إلى الحركة، عن طريق الخطاطة الآتية:

---

[1] حبيب مونسي: المشهد السردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2009، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 18.



[1]

يضُم هذا المخطط التمثيلي مجموعة من الأحداث المترابطة ببعضها البعض، ويقسمها إلى حلقتين كبيرتين تحتوي مشاهد متناسقة في ضرب من الحتمية السببية يمليها منطق السرد القرآني.

ولتتبع حيثيات القصّة يتوجب علينا رصد أبرز محطات أحداثها المكثفة والمتوالية، التّي يقع فيها يوسف عليه السّلام ضحية لغيرة إخوته و رميه في الجُبّ والتمثيل بدمٍ كذبٍ، ثمّ كيد زوجة العزيز له ودخوله السّجن إلى أن مكنّ الله له في الأرض جزاء الصّبر والإيمان و الإحتساب، وجيء له بإخوته، وتعاليه على الإنتقام وتحليه بروح التّسامح وشيّم النّبوة، وجمعه مع أبويه وإخوته في خاتمة بمثابة مشهد إستباقي رؤيوي بديع، وسنقتصر في هذا البحث على مشهدين من القصّة، مشهد من الباب الأوّل وآخر من الباب الثّاني في إيجاز مبسط لإستظهار بعض المشاهد الهامّة في سير حركة القصّة.

المشهد الأوّل:

قال تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ

[1] حبيب مونسي: المشهد السردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف، ص19

عَدُوٌّ مُبِينٌ وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَىٰ آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَىٰ أَبَوَيْكَ مِنْ قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِلسَّائِلِينَ إِذْ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ قَالُوا يَا أَبَانَا مَا لَكَ لَا تَأْمَنَّا عَلَىٰ يُوسُفَ وَإِنَّا لَهُ لَنَاصِحُونَ أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ قَالُوا لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَخَاسِرُونَ فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ ۚ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ ۖ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ ۚ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴾[1].

6 ـ 1 الرّؤيا بؤرة التّشكيل السّردي:

يرى النّاقد بأنّ الرّؤيا بمثابة البؤرة الأوّلى لحركة السّرد في القصة العامة بالكم الكبير من عواطف الشّخصيّات إذ نجد يوسف في القصة القرآنية "محكوما بعجز الطّفولة من جهة، ونبوءة مستترة في الرّؤيا ذاتها من جهة أخرى، فالرّؤية في فعلها ذلك تضع دائرة القصّ، تكون فيه الافتتاحية، كما تكون القفل الذّي ينتهي إليه السّرد تأويلا، فنكتسب منها القصة شكلها الدّائري على الرّغم من توزعه على المحورين:المنفعل والفاعل، وكأنّ الدّائرة تنشطر إلى نصفين متساويين في الحجم السّردي."[2]

[1] سورة يوسف: الآية من 3 إلى 18.

[2] حبيب مونسي: المشهد السّردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف، ص 22.

فالرّؤيا التّي تبتدأ بها القصة في قوله تعالى: ﴿**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ**﴾[1].

رؤيا تتحقق في خاتمة القصة وكأنّها تروي ما سيؤول إليه نبيُّ الله يوسف عليه السّلام في مسار حياته وما يواجهه من كيد تآمر إخوته وكيد امرأة العزيز إلّا أنّ هذه الرؤيا تختلف عن رؤيا الفتيان في المشهد الخامس من الكتاب التّي ليس لها من القوّة والهيمنة ما للرّؤيا الاوّلى كما تختلف عن رؤيا الملك في المشهد السّادس والتّي تمثل السّبب الرّئيسي في براءة يوسف عليه السّلام عن طريق تأويلها، أمّا سبب قرار إخوته في قوله تعالى: ﴿**اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ**﴾[2]، هو إزاحة ما يرونه عقبة في التّقرب أكثر من أبيهم ألا وهو يوسف عليه السّلام، والرّؤية في هذا المشهد كما يرى النّاقد "ليست بؤرة سرديّة لهذا المشهد وحده، وإنّما هي بؤرة للسّرد كلّه عبر مشاهده المتعددة في المحورين: المنفعل والفاعل، ودورها في هذا المشهد يقتصر على غاية توسع في خطاب المشهد ذاته"[3].

أمّا المشهد الذّي يتأمل فيه النّبي يعقوب عليه السّلام (الأب) قميص ابنه يوسف عليه السّلام الملطخ بالدّم في قوله تعالى:﴿**وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ**﴾[4].

يستغرب فيه النّاقد قول الأب لأبناءه (بل سولت لكم أنفسكم أمرا، فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون)، فهو ردٌ لا يأتي من إنسان عادي فقد يُتوقعُ من أبٍ عادي عند سماعه خبر مثل هذا أن يستشيظ غضبًا على أبناءه فيضرب هذا ويسخط على ذاك ويوبخ الآخر و ربما

---

[1]. سورة يوسف: الآية، 4.

[2]سورة يوسف: الآية،9

[3] حبيب مونسي: المشهد السّردي في القرآن الكريم الرؤيا بؤرة التشكيل السردي مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع2010، ص14

[4]سورة يوسف: الآية 16 . 17 . 18.

يفعل أكثر من ذلك لفقدانه فلذة كبده وأعزّ أبناءه، غير أنّ النّص القرآني "يقدم لنا لغة لا يمكن أن نقرأ فيها طيفًا واحدًا من المشاعر البشرية المعتادة، إننا إزاء لغة تحملنا إلى مستوى آخر من اليقين والتقبل، مستوى النّبوة التّي علمت من بؤرة الرّؤيا أن الذّي وقع أمر مقدر من الله عزّ و جلّ"[1] يوضح لنا الخطاب القرآني في هذا المشهد الرّد الحكيم من نبيّ حكيم مؤمنا بقضاء الله وقدره ومسلم أمره لحكم سطره الله عزّ وجلّ بيقين ممزوج بصبر جميل.

و يلتقي المشهد الأوّل مع المشهد الثّاني من نفس الباب في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ**﴾[2] مع قوله تعالى:﴿**وَجَاءتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُواْ وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلاَمٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ**﴾[3] وشأنها رؤيا لأحد إخوة "يوسف" عليه السّلام التّي تحققت مباشرة في المشهد الثّاني بعد كيد إخوته وتدور أحداث هذا المشهد حول القافلة التّي حطت رحالها عند الجبّ، فيُفتتح هذا المشهد ب "و جاءت سيارة، ترفع إلى العين حركة القافلة في قدومها إلى الماء، في تتالي نوقها، و عجيج إبلها، تتدافع مثقلة بأحمالها نحو المنزل الذّي يكفل لها قليلا الرّاحة والرّي، فكلما قرأنا هذه الإفتتاحية المشهدية، تحركت الذّاكرة بهذا الفيض من الصّور التّي تتداعى بألوانها و أمواتها، وحركاتها، فلا يفوت الذّاكرة فيها شيء."[4]

يجسد المشهد في السرد من خلال تقنية الحوار بين الشّخصيات، ويقصد النّاقد "حميد لحميداني" بالمشهد ذلك "المقطع الحواري الذّي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللّحظة التّي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدة الاستغراق... وعلى

---

[1] حبيب مونسي: المشهد السّردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف، ص 15

[2] سورة يوسف: الآية، 10.

[3] سورة يوسف: الآية،19-20

[4] حبيب مونسي: المرجع السّابق، ص 54.

العموم فإنّ المشهد في السّرد هو أقرب المقاطع الرّوائية إلى التّطابق مع الحوار في القصّة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنّه بطيء أو سريع أو متوقف"[1].

للحوار دور كبير و مهم في بناء المشاهد السّردية و منح شخصيات الرّواية أو القصّة المشاركة في الأحداث وتقديمها في عمل فنيّ، والمشهد الحواري عند النّاقد "مونسي" "لا يختلف كثيرا عن المشهد الوصفي من حيث طاقة العرض وفعاليتها، إنّه في احتواءه على أنظمة التّواصل، يفتح مجالاته على النّفسي والاجتماعي لتبرير علاقات أكثر إيغالا من علاقات الجوار"[2].

أمّا الحوار في مؤلفه هذا (المشهد السّردي في القرآن الكريم قراءة في قصّة سيدنا يوسف) تجسد في العديد من المشاهد منها ، المشهد الأوّل والثّالث من الباب الأوّل، والمشهد الثّاني والثّالث من الباب الثّاني، فحوار المشهد الأوّل دار بين الإخوة ومناقشة كيفية الكيد الذّي يكيدونه "ليوسف" ثمّ حديثهم مع والدهم ليسمح لهم بأخذ يوسف معهم للصّيد، ثمّ حوارهم مرة أخرى مع أبيهم بعد رجوعهم من الصّيد بقميص يوسف ملطخ بدمٍ كذب، فاللّغة في هذا المشهد "التّي وصفت الدّليل، استعملت مصدرا بدل الصّفة،... و كأنّ اللّغة تسعى جهتها إلى تبرئة الدّم من الكذب، بل تبرئة الذئب نفسه"[3] وكأنّ الإخوة لم يجدوا ما يعللوا به لأبيهم سبب مقتل أخيهم سوى ما نهاهم عنه (بأن أكله الذّئب) فعن عمر رضي الله عنه قال: "قال رسول الله صلّى الله عليه و سلّم: لا تلقنوا النّاس فيكذبوا، فإنّ بني يعقوب لم يعلموا أنّ الذّئب يأكل النّاس، فلما لقنهم أبوهم كذبوا فقالوا أكله الذّئب"[4].

ومن بين محطات الحوار أيضا الحوار الذّي دار بين يوسف وأخيه بنيامين والذّي أجاز فيه الرّد القرآني فلا يكاد القارئ يتبين بدايته من نهايتها غير أنّ إعجاز التّكثيف في السّرد والاقتصاد اللّغوي فيه،

---

[1] حميد لحميداني: بنية النّص السّردي، المركز الثّقافي العربي للنشر، الدّار البيضاء، المغرب،ط3، 2000، ص 78.

[2] حبيب مونسي، المشهد السّردي في القرآن الكريم، قراءة في قصّة سيدنا يوسف، ص 201.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 33-34.

[4] الشّريف الرّضى: تلخيص مجازات القرآن، (تح، محمّد عبد الغاني حسن ،دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ، مصر، ط1 ، 1995.

يهيبان "بالقارئ أن لا يقف عند المصرح به من الحوار بل عليه أن يجعل المصرح به ذروة ما انتهى إليه الحوار بين المتخاطبين فلا يُعقلُ أن يكون حديث القوم مقصورًا على تلك العبارات المكثفة فقط، بل من شأن السّرد القرآني أن يكتفي بالذّرة التّي تتكثف فيها الشّحنة الدّلالية، والتّي تمكنّ القارئ من فتح سجل الحوار على المخيلة، تستعيد فيه ما تشاء من أقوال وردود"[1].

الحوار الذّي دار بين نبيّ الله يعقوب عليه السّلام وأبناءه والحوار الذّي دار بين يوسف عليه السّلام وأخيه، ليس كباقي المشاهد التّي دار فيها الحوار بين إخوته، فالكلام الذّي يصدر عن يوسف أو أبيه قد يبتعد عن المألوف العادي لأنّه لا ينبع عن أشخاص عاديين يحاورون بلغة مباشرة تقريرية، لذلك نجد أنّ المشهد الذّي يعرضه الحوار في النّص القرآني مشهد تتكثف فيه الدّلالات ويتحقق فيه الاقتصاد اللّغوي ويبلغ المشهد فيه ذروته فترتبط فيه العلاقات بين الأطراف المتحاورة ارتباطا وثيقا.

[1] حبيب مونسي: المشهد السّردي في القرآن الكريم، قراءة في قصّة سيدنا يوسف، ص 191.

الفصل الثالث:

محددات الشعرية وتجلياتها عند

كل من بشيرتاوريريت وحسين خمري

المبحث الأول: الشعرية في الدرس النقدي عند بشير تاوريريت:

التّجربة الشّعرية والنّقدية للباحث والأكاديمي والناقد "بشير تاوريريت" تبحث في المفاهيم لأدبية وللمصطلحات النّقدية الحديثة في إنتاجها وقراءاتها المتعددة، وفي تدعياتها بعيدة عميقة، وكأنَّ لباحث أركيولوجي تخييلي يجمع الأزمنة ولتّجارب ولعناصر ولأسس في أعماله النّقدية اللافتة ومنها:

لشّعرية ولحدثة بين أفق لنّقد الأدبي وأفق لنّظرية لشّعرية.

لحقيقة لشّعرية على ضوء المناهج النّقدية لمعاصرة والنّظريات الشّعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم).

لتّفكيكية في الخطاب لنّقدي لمعاصر (دراسة في المنطلقات ولأصول ولملامح والإشكالات لنّظرية ولتّطبيقية).

آليات لشّعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم).

أدونيس في ميزن لنّقد (أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه).

مناهج النّقد لأدبي لمعاصر (درسة في لأصول ولملامح ولإشكالات النّظرية ولتّطبيقية)

ونجد عند الناقد في أعماله لنّقدية تأصيلاً لأسس لشّعرية وآلياتها وإجراءاتها ومفاهيمها، كما نجد الكثير من أمثلة الإحتمالات والتّأويلات لمتعدِّدة لبعيدة عن الرّؤية الواحدة، والتّبرير والتّفسير، إنّما هي كتابات عارفة منتجة تمنح للقارئ حرية لتّحرك من مقصود لمعنى إلى نفتاح لتّلقِّي وإفتراض لتّصور، فيلامس روح النّقد ولتّفكيك، عن طريق التّناص والتّموج في مكنونات النّص وتشكلات القراءة.

1- توتر لنّص وحدث القراءة واستبطان الخطاب:

ولأنَّ لناقد "بشير تاوريريت" على بينة واضحة من قدرته لنّقدية ودرساته لتّي عقدها في كتبه ومقالاته، فهو يبتدع في هذ التّصور الإلمام في تعازف وتعانق للنّظريات، ويستشعر أصوت اللّغة ولنّص ولقارئ، فيعرض حقيقة الشّعرية ومصطلحاتها، narratirité/narratologie

Poétiaité/poétique"[1]. باختلاف المفاهيم والتّصورات "كعمل تراكمي دائم التّصور وليس منغلقاً على نفسه"[2].

ولذلك فإنَّ الممارسة القرائية "بوصفها نشاطاً تفاعلياً يجمع بين مجموعة مكونات نصية ومعرفية ويأخذ هذا التّفاعل أشكالاً كثيرة بحسب المستوى الذّي يوجد فيه بأنماطه الثّلاثة التّي اعتبرناها مستويات القراءة والمتمثلة في: النّصية والتّفاعلية والقرائية"[3]، فيؤكد الناقد "بشير تاوريرت" على أنَّ دراسة العمل الأدبيّ لا يجب أن تركز فقط على النّص، بل بفعل القراءة على حدٍّ سواء، فالنّص يملك فجوات وبياضات يمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالي للعمل الأدبيّ، فيحقق شعريته، وكأنّ هاته الفجوات انفعالات قوية بالألوان والمواد والمعاجين والخشب لاستخلاص الإندفاع الشّعوري واللاشعوري للقارئ الذّي يتقاصفه في جدلية (القارئ/النّص) كأحلام هذيانية تأويلية تفاعلية حوارية.

2- التّجارب النّقدية وتراكمات الذّات في بحوث "بشير تاوريريت" عبر بوابة (المنصة العلمية الجزائريّة للمجلات ASJP):

إنَّ الهندسات والمرايا النّقدية التّي يتمرأى فيها "بشير تاوريرت" عبر مقالاته ودراساته في المنصة الجزائريّة للمجلات العلمية asjp، ويتماهى داخل ذاته وخارجها تفضي به إلى اعتناق الخطوط الكبرى للقضايا النّقدية، جرأتها وتوترها وحيويتها وتراكمها وتراكبها لخلق تموجات، وامتدادات نظرية

[1] يوسف وغليسي: الشّعريات والسّرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، دار أقطاب الفكر، (منشورات مخبر السّرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة)، الجزائر، ط1، 2006، ص 25.

[2] بشير تاوريريت: رحيق الشّعرية الحداثية في كتابات النّقاد المحترفين والشّعراء النّقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2016، ص 127.

[3] بشير تاوريريت: وسامية راجح، مستويات ومواصفات القراءة في الخطاب النّقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والإجتماعيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مج7، ع1، 2014، ص 114.

واشتباكات والتفاتات كثيفة متواشجة، تُكوِن جسد توجهه النّقدي الذّي يبهرنا ويدفعنا إلى التّأمل والتّحديق، فنجد "تودوروف" "يتساءل ويتوجس"[1] في كتابه نقد النّقد.

2-1- دراسة (مستويات وآليات التّحليل الأسلوبي للنّص الشّعري):

يقف الناقد في دراسته الموسومة بـ: "مستويات وآليات التّحليل الأسلوبيّ للنّص الشّعري" على أهمّ الإجراءات التّطبيقية التّي يشتغل عليها النّاقد الأسلوبي، وقد مهَّد بمقدمة وبين بعدها الفرق بين المحلل الأسلوبي والنّاقد الأدبيّ في مستويات التّحليل الأسلوبيّ وآليات المقاربة الأسلوبيّة، وكيف تم استدعاء علم السِّيميولوجيا في التّحليل الأسلوبيّ، وعرَّف الشّعرية الأسلوبيّة من منظور "رومان جاكبسون" بعناصر وتداخل التّحليل الأسلوبيّ، وعرَّج بعد ذلك على مدى انفتاح التّحليل الأسلوبيّ (استحالة الضّوابط)، وتساءل بعدها عن جوهر التّحليل الأسلوبيّ، وختم البحث بمجموعة من المفاهيم استقراءً للحقائق الجزئيّة واستنباطاً للحقائق الكليّة والقضايا العامّة للحقيقة الشّعرية، وقد اعتمد الباحث على مجموعة من المراجع والمصادر أهمُّها:

-الإتجاه الأسلوبيّ البنيويّ في نقد الشّعر العربي "لعدنان حسين قاسم"، وكتاب علم الأسلوب "مفاهيم وتطبيقات "لمحمّد كريم الكواز"، وكتاب تحاليل أسلوبيّة "لمحمّد الهادي الطّرابلسي".

يحقِّق الباحث "بشير تاوريريت" في دراسته مفهوما للكتابة الشّعرية، "فالكتابة الشّعرية لعب حرّ بالكلمات وتناثر للأبجديات، والمطاردة الأسلوبيّة للنّص الشّعري هي لعب آخر، وبين هذا وذاك تنكشف الطّبيعة العصبيّة للنّص، طبيعة هي أشبه ما تكون بمغامرة الفعل الأوّلى"[2]، فالكتابة الشّعرية لا تستسلم إذا لم تُحقّق في ملكوت اللّغة وجمهراتها في بواطنها وظواهرها واشتقاقاتها، وكأنّ عليها التّفلت من قيود التّعبير وانحباساته واشتراطاته النّثرية، وزحمة المعاني للذهاب إلى خلاصة في النّص الشّعري عبر الكلمات والأشياء، وعبر المعاني التّي تتكون وتتكوكب في أروقة ودهاليز اللّغة الشّعرية،

---

[1] تزفتان تودورف: نقد النّقد (رواية تعلم) ، ترجمة : سامي سويدان ، مراجعة : ليليان سويدان ، دار الشّؤون الثّقافية العامّة ، بغداد ، العراق ، ط 2 ، 1996 ، ص 2.

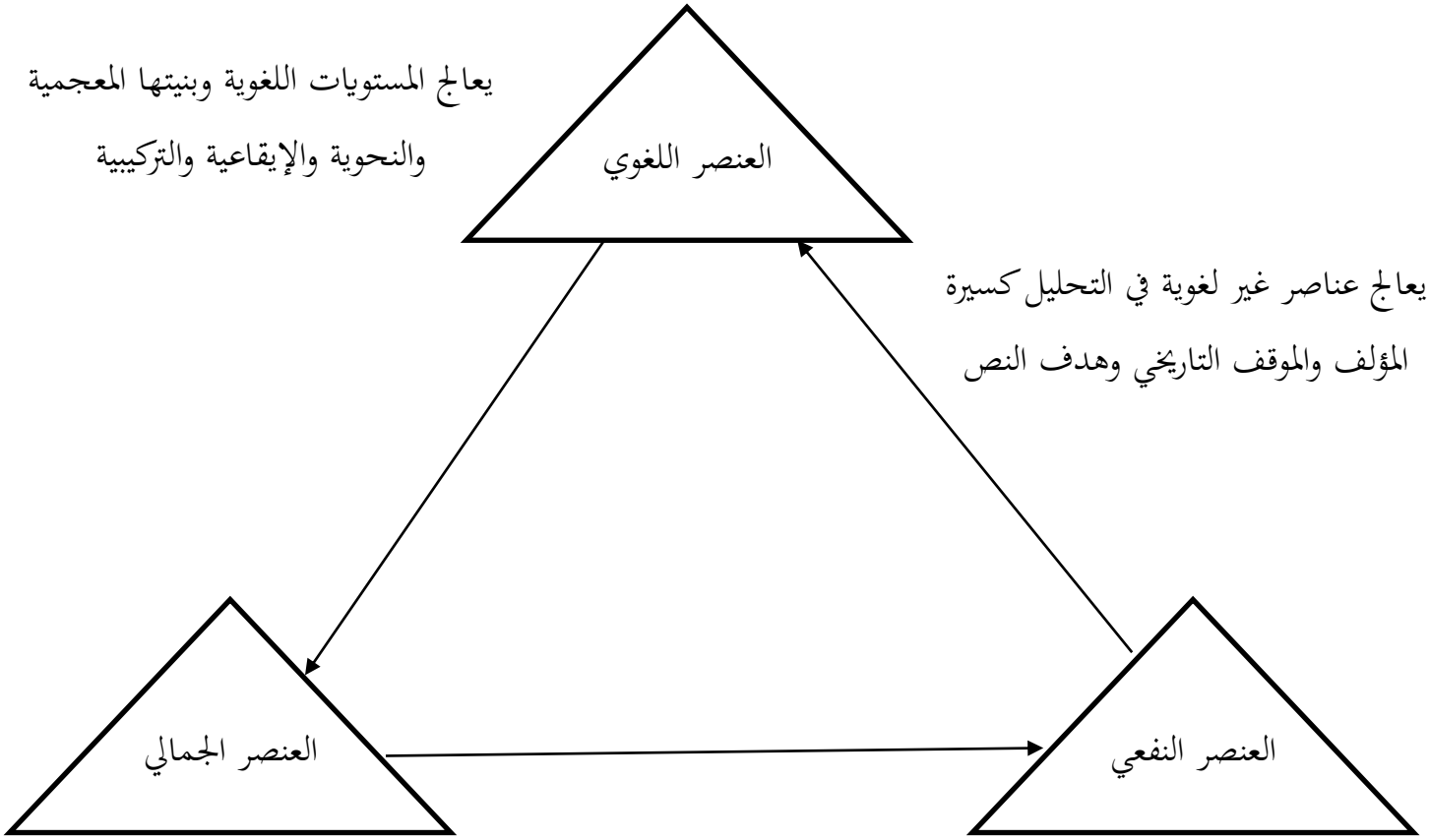
[2] بشير تاوريريت: مستويات وآليّات التّحليل الأسلوبيّ للنّص الشّعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والإجتماعية، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، مج2، ع3، 2009، ص 252.

في لحمتها وسداها، وفي نسيجها الحيّ الذّي يُفضي إلى استشعار الغوامض، وإلى استبصار الخفايا واللّامرئيّات، وإلى استجلاء المرئيّات من التباساتها وتورياتها حتّى يُقيم تلك المبادلات الحصيفة التوَّاقة إلى الحرية والإنعتاق.

وقبل كلّ هذا يحاول الباحث تقديم الفرق بين المحلّل الأسلوبي والنّاقد الأدبيّ، فالأوّل "يقوم برصد السِّمات الأسلوبيّة البارزة في النّص والتّي تمارس تأثيرها المباشر في ذوقه النّقدي، حيث يعمد إلى إحصاء هذه البُنى الأسلوبيّة ثمّ يقيس متوسط الإنزياحات في النّص على مستويات عدَّة، بدءاً من المستوى الصّوتي فالتركيبي فالدّلالي"[1]، أما النّاقد الأدبيّ "فقد تجرَّدُ من هذه الآليّات الأسلوبية وراح يبحث عن الأثر الجمالي في النّص"[2] لاستظهار شعريته.

ويطرح الباحث إشكالية آليات المقاربة الأسلوبيّة في مستوياتها عند "صلاح فضل" من خلال المستويات الصّوتية والنّحوية والتركيبية والدّلالية، ولا يتوقف عند البنية اللّغوية، بل يستدعي في دراسته علم السّيميولوجيا (علم العلامات)، حيث أنَّ النّاقدَ محكوم بتتبع شغف الدّلالة والسّياق ليتوغل ويتغور إلى مفهوم الإختيار أو الإنحراف، وهذا ما رصده "ميشال ريفاتير"، وما نبه إليه "ليفي شتراوس" في البحث عن التّقابلات، ويحيلنا الباحث إلى ما قدّمه "رومان جاكبسون" في حديثه عن المقاربات الشّعرية أسلوبيا، اختراقاً للقانون الشّعري الجماليّ وتشكيلاته، ونجد أنَّ المقاربة الأسلوبية الشّعرية تتجاوز تظافر المستويات إلى عناصر جوهريّة في العمل الأدبيّ وهي: العنصر اللّغويّ/العنصر النّفعي/العنصر الجماليّ.

[1] بشير تاوريريت: مستويات وآليّات التّحليل الأسلوبيّ للنّص الشّعري، ص 253.
[2] المرجع نفسه، ص 253.



العنصر الجمالي يعالج تأثير النص في القارئ وقدرة القارئ في
الحوار مع النص تشكيلا لذائقة جمالية وطرف جديد

وينتهي الباحث إلى أنّه لا توجد وصفة جاهزة تُعتمد في التّحليل الأسلوبيّ وتُطبّق تطبيقا آليا، وأنّ الغاية من المقاربة الأسلوبيّة هي الوصول إلى تشعبات النّص الذّي يحتمل الكثير من الهواجس والظّنون والإشكالات.

2-2- إشكالات الأسلوبيّة في التّجربة النّقدية المعاصرة:

حين تنكشف الحقيقة في أروقة ودهاليز الكتابة الشّعرية فإنّها تطلُّ علينا عبر متاهات نصوص كثيرة للباحث، فنجد دراسته (إشكالات الأسلوبيّة في التّجربة النّقدية المعاصرة)[1]، وكأنّها تحتفي

[1] بشير تاوريريت: إشكالات الأسلوبية في التّجربة النّقدية المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والإجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، مج 1، ع1، 2007

بتاريخها، وطبقاتها المتراكمة لثورة نقديّة في تجربة اِختيارية، ولا شك أنّ الباحث يحسن الكتابة النّقدية بانتهاك خفيف كثيف حسب طاقة الرّوح على الإحتمال، بل إنّه يسممها ويغويها بتُفاحه الذّي يحلو ويتكامل في الخطايا، ويواسيها على ما حلَّ بها من تغريب، إنّه يقرع أجراسها دفعة واحدة، "فغريماس" قد "أعرب عن القلق الحاد الذّي يساوره حالما تُذكر الأسلوبيّة"[1]، و"ميشال أبريفي" لم يتردد في إلحاق الأسلوبيّة بالسّيميائية وإدماجها فيها، كما أنّ "سعد مصلوح" لم يكتف بنقد المرجعية اللّسانية لعلم الأسلوب، بل قدَّم رؤيا جماليّة للنّص بعيداً عن الجداول الإحصائية، وقد أطلَّ علينا (جون كوهين) بكتاب هامٍّ في الشّعرية الأسلوبيّة "structure du langage poétique"[2].

ويمكننا أنْ نضيف أنّ الأسلوبيّة تشترك مع الشّعرية انطلاقاً من خاصيّة الإنزياح وهو ما يشكل احتكاكاً لشرارة الجسد والرّوح، وكأنّه موج متلاطم كالجبال، ويضيف الباحث في دراسته أنّ إهمال عناصر التّواصل (المؤلف والقارئ)، إشكالية تجعل ملامح النّص عاجزة ساكنة، وانطلاقا من ذلك، استطاعت السّيميائية أن تحشد بممالك الدّلالة اللّانهائية وتصعيد التّوتر بين القارئ والنّص حتّى ولو كان ضوء العلامات شحيحا ديجوريا متناثرا، وهذا ما يفسِّر مأزق الأسلوبيّة والسّيميائية على حدٍّ سواء، ليتساءل الباحث في دراسته هل استطاعت التّفكيكية أن تتخلص من مثل هذه المآزق؟[3].

هكذا هي أسئلة الناقد (بشير تاوريريت) تحوم حول فلك الشّعرية وجهازها المفاهيميّ، وهو ليس نبياً ولا عرَّافاً ولا كاهناً ولا رائياً، إنّه يقرع أجراس الأسئلة الحارقة كي يطيل رنينها ويقدمها في ديمومة مسكونة بروح خلَّاقة مبنية على الإستمرار وخلق الحوارات الباعثة على النّحت والإنتاج والخلق والإنتظار، وهو لا ينتظر شفاعة النّقد، بل يسعى إلى توسيع مداراته فيقول: "تفتقر الأسلوبيّة لمنهج واضح و يتمظهر ذلك فيما قدّمه "عبد الحميد بوزوينة" في كتابه "بناء الأسلوب في المقالة عند

---

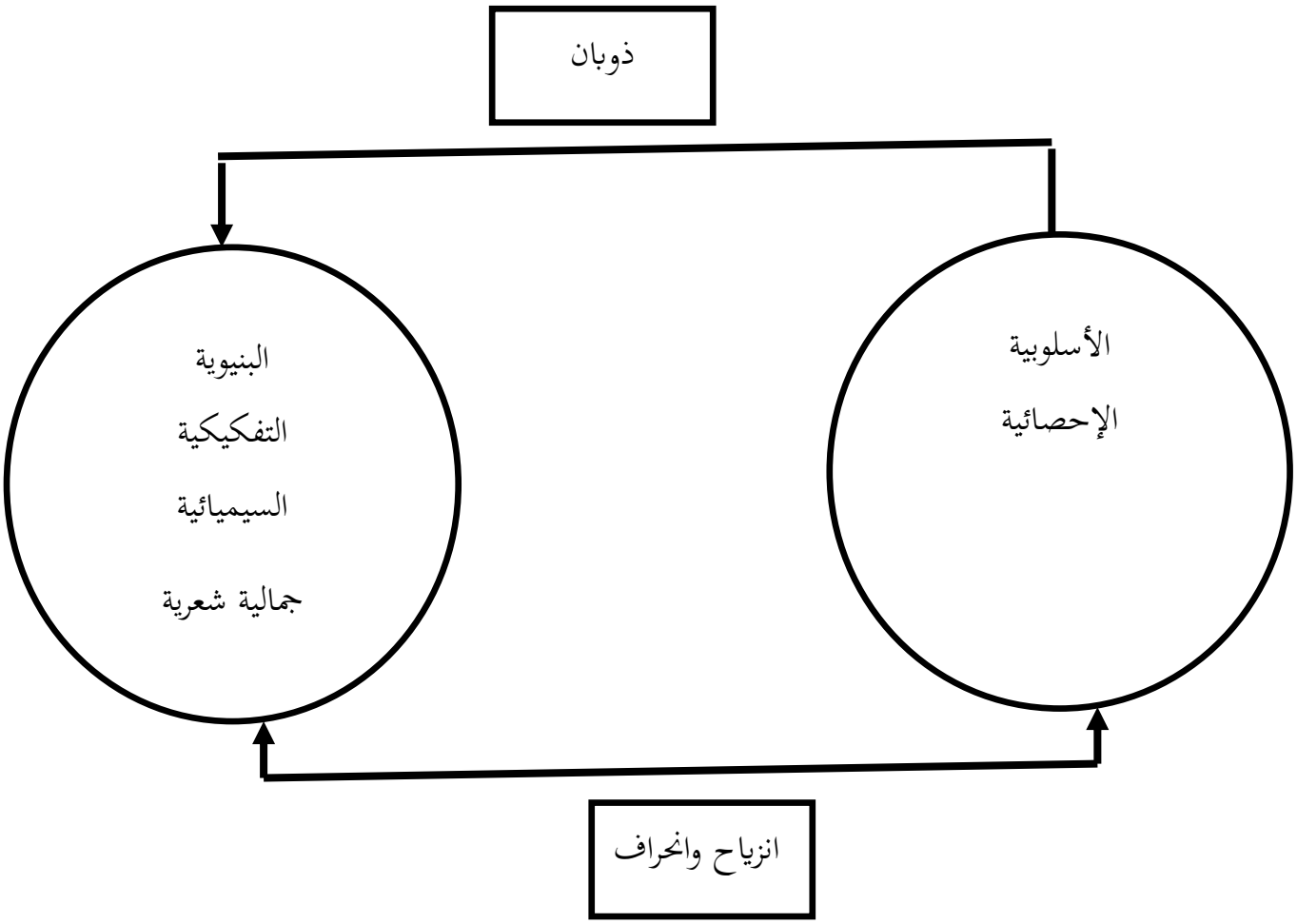
[1] بشير تاوريريت: إشكالات الأسلوبية في التّجربة النّقدية المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والإجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، مج 1، ع1، 2007، ص 158.

[2] جون كوهين: بنية اللّغة الشّعرية، تر، محمّد الوالي، ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 40.

[3] ينظر، بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص 161.

الإبراهيمي " و"عبد السّلام المسدّي" في بحثه التّطبيقي "التّضافر الأسلوبيّ وإبداعية الشّعر، نموذج ولد الهدى" وبحثه "مفاعلات الأبنية اللّغوية والمقولات الشّخصانية في شعر المتنبي"[1].

وقدرة الثّنائيات المتقابلة على إبراز الدّلالات، وخاصّة عند "رومان جاكبسون"، ويرفض "بشير تاوريريت" الإجراء الإحصائي، فهو في مهب النّكران، والسّكونية التّي تلغي المعنى الشّعري الجماليّ للنّصوص وتدفنها.



[1] بشير تاوريريت: إشكالات الأسلوبية في التّجربة النّقدية المعاصرة، ص161.

2-3- دراسة رواج التّفكيكية في التّجربة النّقدية المعاصرة:

نجد الناقد "بشير تاوريريت" في كلّ دراساته يبتدئ بعبارة مفتاحية (يقف القارئ)، وهي عبارة تنهمر كليل الكتابة الفضيّ وكأعشاب وأشجار نامية، فالقارئ يتخطف أسماك المعاني من تحت صفحات الماء في مرئيّة وغير مرئيّة مخلفا أصواتا جديدة متشابكة راسما علامات في نفيها وغموضها وفجواتها ولا نهائيتها.

وفرنسا "تمثل المهد الأوّل للتّفكيك والذّي انتقل إلى أمريكا عبر رحلة قادها "دريدا" الذّي ألقى محاضراته في جامعة بيل وجونز هوبكنز، هذه الأخيرة التّي شهدت ميلاد المؤتمر الأوّل للتّفكيك عام 1960"[1] وهو بذلك يؤسّس لكتابات النّقاد الغربيين.

وقد تأثر بهذه المدرسة "رولان بارت" في مقالته (موت المؤلف 1968)، وكتابه (الكتابة في الدّرجة الصّفر 1953) [2]. حيث يتجِّه إلى ثورة الكتابة في الصّمت والكلام، ويوتوبيا اللّغة لتصل إلى درجة اللّامعنى، وكتابه (s/z) الذّي صدر عام 1970[3]، والذّي يضمُّ كمًا هائلا من المفاهيم والمصطلحات في التّأويل والإيحاء، والقراءة والنّص المهمش، وتلاشي الأصوات ورغاء المعنى وصوت القارئ مع تحليل لقضية (سيرازين بقلم أونوريه دوبلزاك، ترجمة محمّد البكري)، وقد قسمها إلى 561 وحدة قرائية، وله أيضا كتاب (لذّة النّص 1973)، الذّي اعتبر النّص نصّا تفكيكيا وفرَّق فيه بين المتعة واللّذة، ويضيف الباحث بشير تاوريريت أنّ "جاك دريدا" كان الجسر المتوهج بين المدرستين الفرنسيّة والأمريكيّة، وقد تناول في مقالاته مفهوم التّفكيك الذّي يسعى إلى التّشويش والتّقويض ومساءلة البنية والظّاهرة والتّاريخ والأنثروبولوجيا والفلسفة والثّقافة بأرضياتها ومركزياتها الكبرى.

ومفردة التّفكيك مترجمة من كلمتين:ABBON– Destructionالدّالتين على عملية تُمارس على البنية المؤسسة للأنطولوجيا أو الميتافيزيقا الغربية، وقد ركز "جاك دريدا" على الحضور

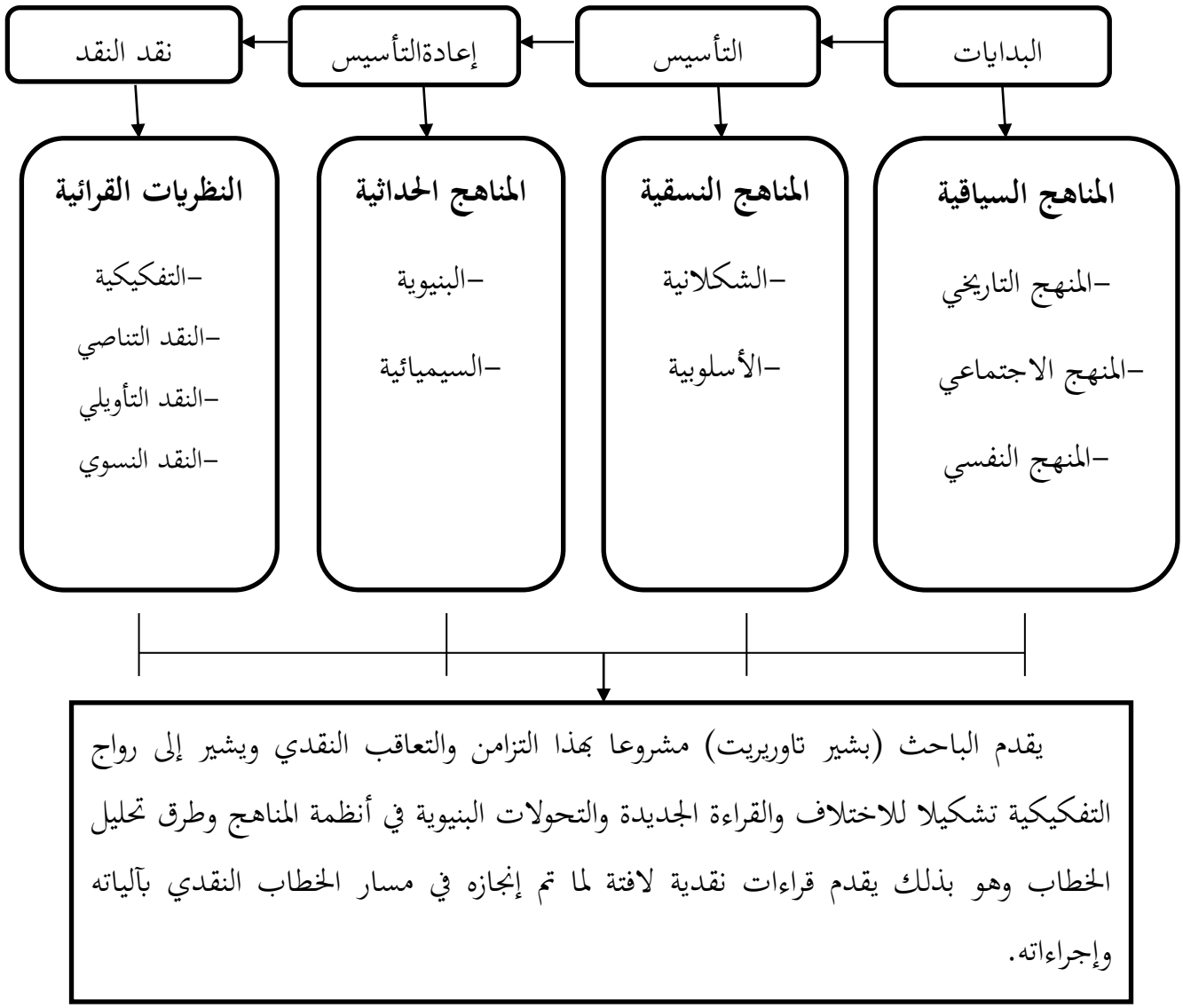
---

[1] بشير تاوريريت: رواج التّفكيكية في التّجربة النقدية المعاصرة، مجلة البحوث والدّراسات، (دورية أكاديمية محكمة يصدرها المركز الجامعيّ بالوادي، ع5، السّنة الرّابعة، جمادى الأوّلى 1428هـ/جويلية 2007م)، ص 233.

[2] ينظر، رولان بارت: الكتابة في الدّرجة الصّفر، تر، محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، سوريا، ط1، 2002،

[3] ينظر، رولان بارت: s/z، س/ز، ترجمة وتقديم وتعليق، محمّد بن الرّافة البكري، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط1، 2016،

والتّمركز حول اللّوغوس، وعدم الثّبات والإختلاف والتّأجيل في لعبة الدّوال واللّاوصول واللّاتحقيق واللّاإمساك واللّامعنى، فالإختلاف يهب كينونة الكتابة ويحقق شعرية ما سيكون في اللّغة والدّلالة، وبذلك تنفتح النصوص وتصبح بمثابة "السؤال الذي يتناسل في أسئلة لا تنتهي"[1]، والشّعرية تحقق التّجريب والإنتاج والخلق والابتكار والتّعدد والتّعدي وإعادة التّشكيل والخلق والهدم وخلخلة البنيّات الذّوقية والجماليّة السّائرة، وقد نخلص إلى هذا المخطط لفهم الشّعرية التّي أطاحت بأصنام المفاهيم السّاكنة وتوابيت القداسة.



[1] أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 143

بعد ذلك يقدم الباحث توجهات الحركة النّقدية العربيّة في استقبال المناهج الألسنيّة ويجمع في ذلك الدّارسون أنّ أوّل دراسة تفكيكية تعود إلى سنة 1985 للنّاقد "محمّد عبد الله الغذامي" في كتابه الشّهير (الخطيئة والتّكفير)[1].

ويعرض الباحث جهود "الغذامي" في كشف المناهج النّقدية الألسنيّة وشاعريّة النّص ومصطلح تداخل النّصوص، كما كان أيضا في كتابه (تشريح النّص)[2]، وكتابه (القصيدة والنّص المضاد)[3]، وكتابه (المشاكلة والإختلاف)[4].

وإذا كان "الغذامي" يتلاعب بالمصطلحات، فإنّ ناقدنا "بشير تاوريريت" يعصف بها من خلال براعته في الكشف عن شعريّة المناهج جميعها في عملية التّلقي والقراءة والتّفاعل مع مكوّنات النّص ومعرفة العالم، وجدلية الحوار، فتحوّلات المناهج في حدِّ ذاتها عند "بشير تاوريريت" حواريّة جدليّة داخل النّصوص بمختلف إجراءاتها وآليّاتها، ونجده يحذر من خطورة أحادية المنهج في العمليّات القرائية الإجرائيّة.

ولهذا نجد مع جهود "عبد المالك مرتاض" ومزاوجته بين السّيميائية والتّفكيكيّة في مقاربته لنصّ "نجيب محفوظ " (زقاق المدق)، تظهر أيضا جهود "بسام قطوس" و "عبد العزيز حمودة" و "عبد الله إبراهيم"، وقد أماطوا اللّثام عن تظافر المناهج النّقدية كحبال شعريّة تجرفنا إلى النّهائية واللّانهائية، فالشّعرية poétique , Poetics , poética, poétikos, كمصطلحات تتصِّل بالأسلوبيّة stylistiquela، وعلم السّردla narratologie وتحولات النّص وكلّ الصّيغ الدّاخلية المتغيرة وقواعد تنسيجه وتستفيد من البنيويةّ وأنساقها، والتّفكيكيّة وتقويضاتها.

---

[1] ينظر، محمّد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتّكفير (من البنيويّة إلى التّشريحيّة)، نظرية وتطبيق، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط4، 1998

[2] عبد الله محمّد الغذامي: تشريح النّص (مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة)، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987،

[3] عبد الله محمّد الغذامي: القصيدة والنّص المضّاد، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1993،

[4] عبد الله محمّد الغذامي: المشاكلة والإختلاف (قراءة في النّظرية النّقدية العربيّة، وبحث في تشبيه المختلف)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994

2-4-دراسة رواج البنيويّة في كتابات النّقاد العرب المعاصرين (مفاهيم وإشكالات):

لا يهدأ الناقد "بشير تاوريريت" في الكشف عن توجهاته النّقدية والمحمولة بتوترها وبداياتها بمفتتح مكرر (يقف القارئ)، فلا بد له أن يطرح مفهوم الشّعرية كمفهوم مدهش يتماشى مع المناهج النّقدية في تحولاتها وتناقضاتها وتداخلاتها، ويعرض في دراسته الموسومة بـ:(رواج البنيوية في كتابات النّقاد العرب المعاصرين (مفاهيم وإشكالات)), أهمّ الإسهامات النّقدية العربيّة التّي عانقت البنيويّة وتطبيقاتها، فيذكر (عبد السّلام المسدّي، وصلاح فضل، وإبراهيم زكريا، وكمال أبو ديب، وعبد الله محمد الغذامي) في النقد البنيوي، ويذكر (محمد بنيس، ويمنى العيد، وحميد لحميداني، والسّعيد علوش، وجمال شحيد، وادريس بلمليح) في النّقد البنيويّ التّكويني، ويخلص الباحث إلى أنَّ "المحاولات النّقدية التّي اعتنقت البنيويّة عموما، والبنيويّة التّكوينية على وجه الخصوص هي محاولات اتصفت بالتّجزيئيّة والإبتعاد عن مفاهيم تلك المقولات النّظرية التّي عجَّت بها في فضائها الغربيّ، محاولات اتصفت أيضا بالوصفيّة والنّقدية والإغتراب النّقدي، حيث أصبح النّص الأدبيّ غريبا عن غربة المناهج"[1]، فنجد الباحث "بشير تاوريرت" صاحب تجربة عميقة ومديدة في النّقد المتخالج مع نفسه ومع العالم من حوله، وفي كلّ مرّة يضع المناهج النّقدية مقابل مفهوم الشّعرية في توليديتها وجدليتها، وبما تحمله من دلالات غنيّة ثريّة وغزيرة لا نهائيّة، ويحاول التنبيه على قصور تلك المناهج وجزئيتها مع أنفاس الشّعرية وتساؤلاتها.

2-5- دراسة: إشكالات البنيويّة في كتابات النّقاد الغربيّن المعاصرين:

في دراسته الموسومة بـ: (إشكالات البنيويّة في كتابات النّقاد الغربيّين المعاصرين) يستحضر "بشير تاوريريت" المنهج البنيويّ في الدّرس النّقدي الغربيّ المعاصر، ويستهل العنوان بـ: (إشكالات)، ويفتتح الدّراسة بـ: (يقف القارئ) ليؤكد لنا توجهاته المشحونة بالقراءة التّي تنطوي على نقد واضح للبنيوية ونقائصها، فهو يصرُّ على النّص والقارئ كمنهج نقديّ تفاعليّ اختلافي تأويليّ يحرِّر

[1] بشير تاوريريت: رواج البنيويّة في كتابات النّقاد العرب المعاصرين (مفاهيم وإشكالات)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، مج5، ع5، 2006، ص 231.

النّصوص من سلطة المؤلف، ويتيحُ للقارئ القدرة على إنتاج الدّلالة وانتظار المعنى، وفتح آفاق لا نهائيّة، وقد أكدّ على أنَّ البنيويين أسسوا نظرية التّلقي انطلاقاً من تأكيد الخاصيّة الجماليّة للأدب.

يضيف "تاوريريت"، "لقد ندد النّقاد الغربيون بالأطر النّظرية والإجرائيّة للنّقد البنيويّ، وهذا التّنديد يكشف بوضوح عن أزمة النّقد البنيويّ"[1]، ويبني مقولاته بما تصور "غارودي" و"ألتوسير" في أنَّ البنيويّة هي استلاب للّغات الإنسانيّة، في حين أنَّ الشّعرية تنبني وفق تصوّرات تفاعليّة بين النّص والمتلقي في جدلية حواريّة، وجماليّة أفق التّوقع أو أفق الإنتظار بلغة متعديّة غير لازمة وغير تقليديّة، مع التركّيز على مسافة التّوقع أو فجوة الإنتظار، ومدى استجابة القارئ لعلامات النّص وشفراته.

ويُحيلنا الباحث إلى مرجعيّات "ميشال فوكو" الرّافضة للبنيويّة و"تروتسكي" الذّي يُبرز التّناقضات البارزة للشّكلية الرّوسية، وحتّى "لوسيان غولدمان" وقف معارضاً للبنيوية الشّكلانية اللّسانية المغلقة والمركزيّة، فكلُّ هذه المآخذ تؤكد نزوع "بشير تاوريريت" إلى عرض كلِّ أطروحات البنيويّين في الدّرس الغربيّ ليتعانق مع أطروحات الشّعرية في ميولاتها وأصواتها المستمرة، فالشّعرية: "مسافة توتر وفضاء تشكل فيه بنية من العلاقات المتشابكة بين النّص والمتلقيّ، هذا الفضاء هو أيضا تجسيد للفجوة مشحون بها مشغول بها"[2]، ويشير "تاوريريت" لمفهوم الإنفصام الإشاري split reference، عند "بول ريكور"، ويضيف حول هذا المصطلح "بأنّه يختصّ بالإنشاء الشّعري الذّي يختصّ باللّغة الشّعرية، وهو أحد وجوه خلق الفجوة مسافة التّوتر"[3]، على حد تعبير الناقد "كمال أبو ديب".

يصل الباحث إلى وصف صادم للمقاربات النّقدية البنيويّة، فهي ليست مجرد إنطاق القصيدة، بل إنّها عملية خلخلة حقيقية للنّص الإبداعيّ، وهذا ما جعل "جاك دريدا" و"جوليا كريستيفا"

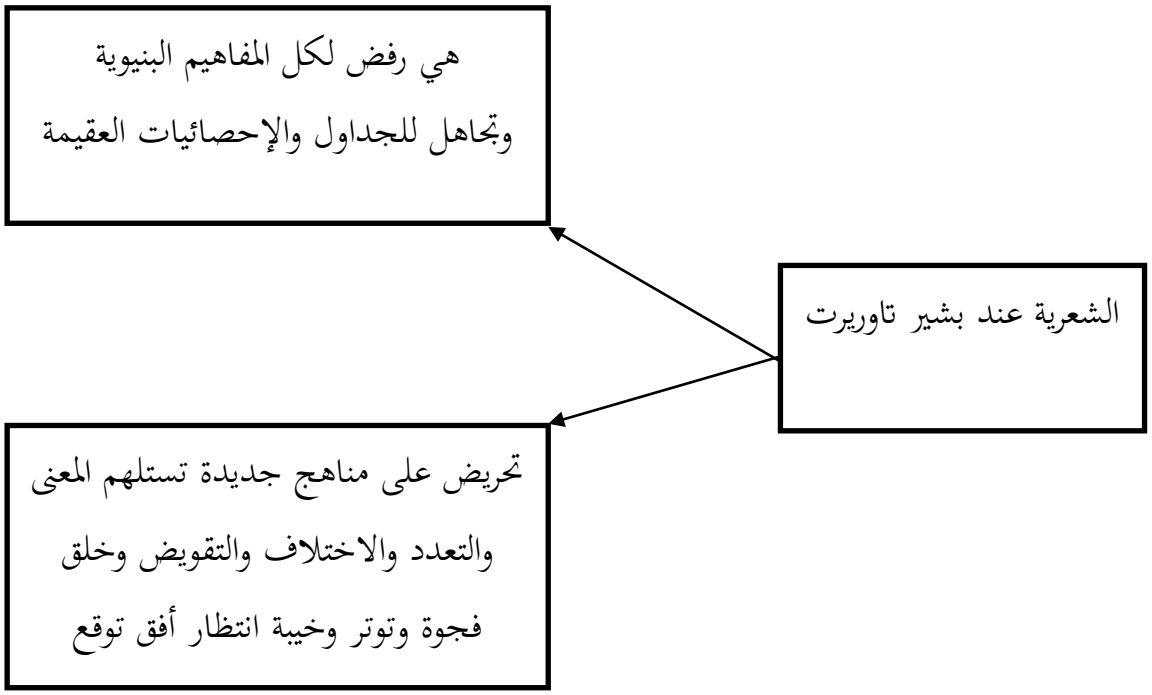
---

[1] بشير تاوريريت: إشكالات البنيويّة في كتابات النّقاد الغربيين المعاصرين، مجلة البحوث والدّراسات، دورية أكاديمية محكمة، المركز الجامعيّ الوادي، ع3، السّنة الثّالثة، جمادى الأوّلى، 1427/جوان 2006، ص 6.

[2] كمال أبو ديب: في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 83.

[3] بشير تاوريريت: إشكالات البنيويّة في كتابات النّقاد الغربيين المعاصرين، ص 134.

يتنكران للبنيويّة، ولهذا ظهرت منطلقات نقديّة شعريّة تأسيسا للتّفكيك والتّأويل والتّناص، ذلك أنَّ النّص انفتاح خارج اللّغة على كينونة في الغياب كعلاقة جدلية بين الحضور والغياب.



2-6- دراسة: ملامح وأصول مقولة الكشف عند أدونيس:

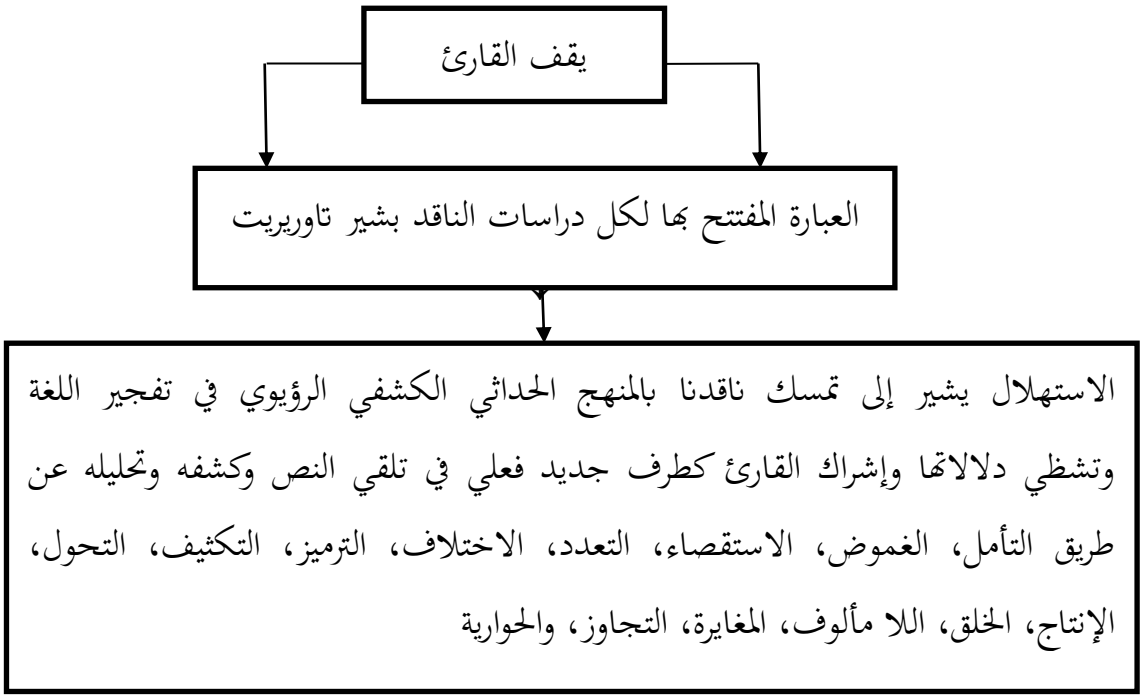
يواصل "بشير تاوريريت" في دراسته الموسومة بـ:(ملامح وأصول مقولة الكشف عند "أدونيس")[1] عرض مفهومه لمصطلح الشّعرية من خلال التّجليات النّظرية لمفهوم مقولة الكشف عند "أدونيس" والتّي تقوم على ذروة الإحتجاج الرّمزيّ والسّريالي للنّص والقبض على الجذور الأوّلى لمقولات الكشف عند النّقاد الرّمزيين والمتصوِّفة التّراثيين من حيث تجاوز النّمط التّقليدي السّكوني والنّموذجيّ الثّابت "ففاعلية الكشف في التّجربة الشّعرية الحداثية هي فعالية كشف وإيجاد الذّات أولا

[1] بشير تاوريريت: ملامح وأصول مقولة الكشف عند أدونيس، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، ع17، ديسمبر 2007

وللعالم موضوع تجربتها الإندماجية التّجاوزية ثانياً"[1]، فالمبدع غايته اكتشاف حقيقة الوجود بفعل التّحولات الدّلالية ولا نهائيتها،

ويشير الناقد أنَّ الكتابة الإبداعيّة "نفي للمعلوم وإيجاب للمجهول"[2]، وإلغاء للحدود بين الأجناس الأدبيّة واتساع لزمن ثقافيّ في مغايرة لفعل الإبداع وخلق لجوهر الإنتاج والإبتكار، وكشف عن سؤال لا جواب، وثورة لغويّة تجاوزيّة في كتابة جديدة ولغة شعريّة متعددة تناصيّة معرفية.

إنَّ رؤية الباحث للشّعرية متأثرة بمنهج "أدونيس" في تحليلاته النّظرية لطاقة الكشف، وتجلى ذلك في تقويمه للثّقافة العربيّة الإسلاميّة ونقده اللاذع والمستمر، وفي سياق آخر يشير إلى منطلقات الحداثة التّي تتخلى عن الجزئيّة لتتجلى في رؤيا العالم في حدس مستمر لا نهائيّ رفضا للحاضر وهدمه وبناء للمستقبل، والشّعرية عند "أدونيس" هي: الخلق والإبداع والرّؤيا والإختلاف واللّامنطق والانفتاح نحو ما سيكون.



[1] بشير تاوريريت: ملامح وأصول مقولة الكشف عند أدونيس، ص 112.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الذار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص 49.

ويذهب الباحث في الفهم الأدونيسي لرؤيا النص إلى أنَّه قفز خارج المفاهيم السائدة والمنطقية ولهذا فالقضية الأساسية للشعرية تكمن في آفاق الكتابة التي تؤسس لزلزلة المألوف والعادي إلى الغريب والمختلف، والمعرفة هي الوسيلة الوحيدة لفتح هاته الآفاق والوصول إلى اللامعلوم والمجهول واللامرئي وما وراء المحسوس.

ويقف "تاوريريت" عند أعمال "عبد الله العشي" حول مفهوم الإبداع الأدونيسي، فهو مرادف للحرية والتجلي والتحرر واستقلالية النص التي اشتَّقت جذورها من الفكر الغربي والصوفي، ونجد ذلك في التراث العربي في مصطلح (الخلق) مقابل مصطلح (الكشف) عند القاضي الجرجاني دون تفسير أو ضبط للمفهوم، وعند الصوفية خاصة عند ربط الكشف بالمجهول والكشف بالمعرفة.

2-7- دراسة مستويات ومواصفات القراءة في الخطاب النّقدي المعاصر:

يعرض الناقد بشير تاوريريت" في دراسته الموسومة ب: (مستويات ومواصفات القراءة في الخطاب النقدي المعاصر)، كتابات "إيزر" و"ياوس" و"تودوروف" و"رولان بارت" و"خوسيه ماريا" و"رومان سلدن"، في حين يعرض آراء النقاد العرب المعاصرين مثل: "نعيم اليافي" و" سيزا القاسم" و"عبد الله محمد الغذامي" و"عبد العزيز حمودة" و"عبد المالك مرتاض" و"نسيمة الغيث"، مبرزا مستويات القراءة وآلياتها واستجابة القارئ في بناء المعنى، وقد جاءت نظرية التلقي لتشرك القارئ والمتلقي كطرف جديد فعّال، "فالقراءة هي عملية ابداعية يقوم بها المتلقي أو القارئ اتجاه الأعمال الأدبية، وتعتبر العملية هي الأساس الجوهري الذّي تقوم عليه نظرية التلقي"[1].

وينتقل النّاقد في دراسته إلى مستويات القراءة تعريفا وتحديدا من خلال تحديد مفهوم مستوى النّصية ومستوى التّفاعلية ومستوى القرائية مبرزا مفهوم القراءة المتصاعدة والقراءة المتنازلة، ويصل بعد ذلك إلى تحديد مفهوم المستوى الثّالث وهو مستوى القراءة التّفاعلية أو القراءة الحوارية كمستويات إجرائية تعتمد في استقبال وتلقي الخطابات والنّصوص الأدبية، ويرتبط هذا بمفهوم الشّعرية "كنظرية

[1] بشير تاوريريت: مستويات ومواصفات القراءة في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر،بسكرة، ع 14، جانفي 2014 ص114.

لدراسة الأنساق الحاكمة في بناء النّص الأدبي وأنماط الخطاب الأدبي الفاعلة فيه، لهذا نجد تودوروف يحدد في إطار الشّعرية مجموعة مظاهر ومستويّات لدراسة النّصوص"[1]، كمستوى القراءة التّفاعلية والقراءة الحوارية وغيرها.

فالشّعرية تحقيق لانعتاق النّص والكتابة "لإنتاج نسيج الدّلائل والعلامات التّي تشكل العمل الأدبي مادام النّص هو ثمرة اللّغة"[2] ويؤكد "ايزر" أنّ دراسة العمل الأدبي لا يجب أن تركز فقط على النّص؛ بل على فعل القراءة على حدّ سواء، فالنّص يملك فجوات/بياضات يمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالي الشّعري للعمل الأدبيّ ولا بدّ من "التّمييز بين النّص في وصفه الأنطولوجي أي باعتباره مجموعة من المظاهر الخطية التّي يبنى الموضوع الجمالي من خلالها وبين أفعال التّحقيق باعتبارها أنشطة معرفية ينتهي القارئ بواسطتها إلى إنتاج الموضوع الجمالي... وإذا كان الأمر كذلك فإنّ العمل الأدبي لا يمكن اختزاله في النّص ولا في فعل التّحقيق؛ بل إنّه ناجم عن التقاء النّص والقارئ"[3]، أي أنّ العمل الأدبيّ هو ذاته الموضوع الجمالي الشّعري في نظر"إنجاردن" وهما ذلك التّفاعل الحاصل بين القارئ الذّات والنّص الموضوع، وينفرد النّاقد العربي "نعيم اليافي" "بتحديد أربعة مستويات من القراءة على النّحو التّالي :

- التّلقي المتداول أو المباشر.(دون اضافة معاني جديدة خارجة عن قصد المؤلف)
- التّلقي الوثائقي (الإجتماعي، النّفسي، الدّيني)
- التّلقي التّعددي أو المفتوح.(انتاج دلالات جديدة بعيدة عن معناها المتداول)
- التّلقي التّعاقبي، بتعاقب الأجيال القارئة"[4].

---

[1] أسامة غانم: الشعرية التأويلية في اللحظة الشعرية، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2021، ص09.

[2] أسامة غانم: جدل التأويلية (الكتابة/التلقي-القراءة/الفهم)، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط2022،1، ص14.

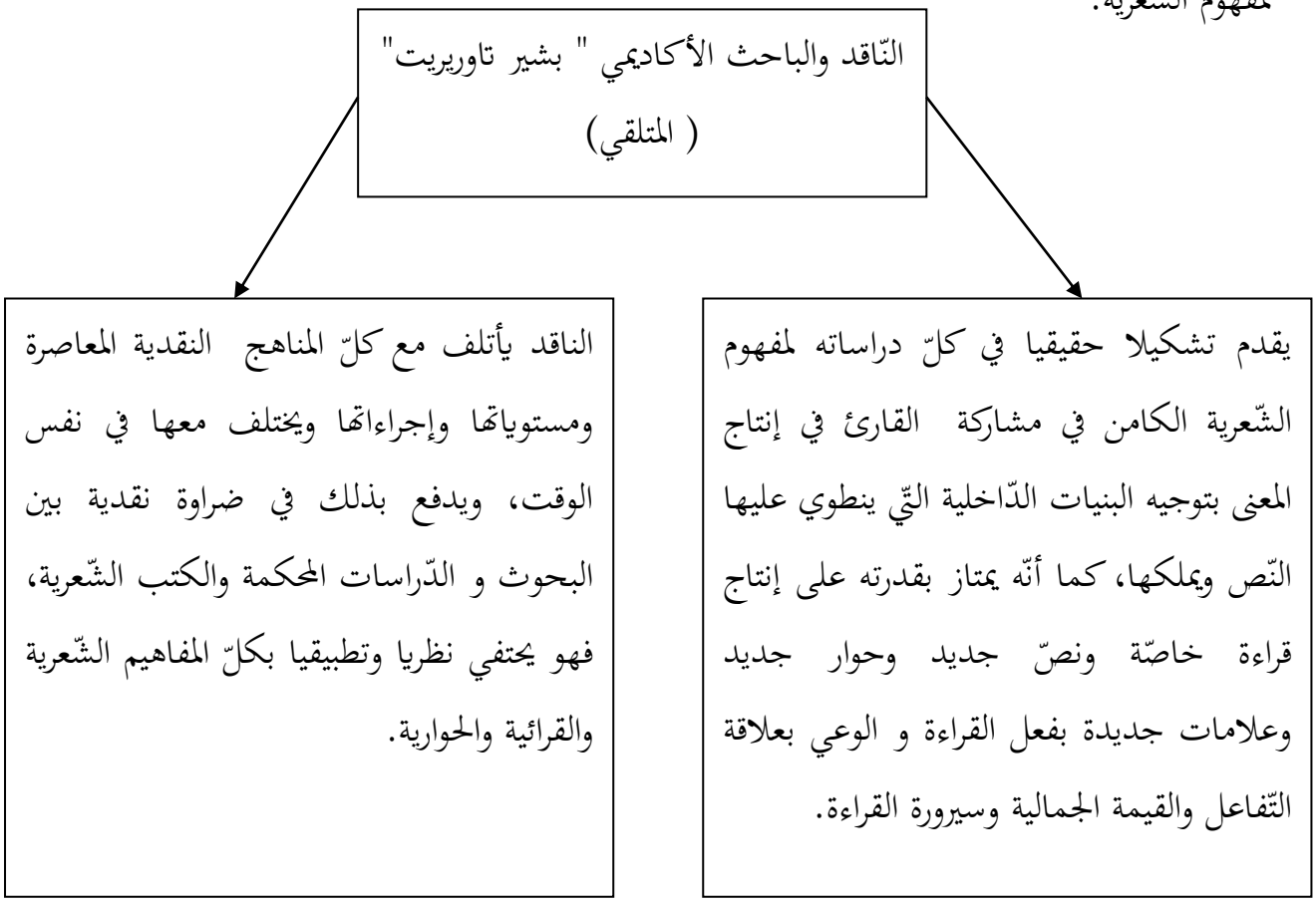
[3] ينظر، عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص180_181.

[4] ينظر، بشير تاوريريت: مستويات ومواصفات القراءة في الخطاب النقدي المعاصر، ص116 ـ 117

فالنّص لحظة وجودية متوّهجة حسب الباحث تخلق اللّحظة السّحرية الإيحائية، مركبة رؤياوية تحاول أن تتشكل ولا تتشكل تحاول الإكتمال واللاكتمال، فهي مشروع مستقبلي غير منجز في زمن ثقافيّ مفتوح لانهائي وظيفيّ جمالي في إسقاطات دلالية كشفية.

واعتبر "رومان جاكبسون" الوظيفة الشّعرية عنصرا فريدا لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، وهي تبحث في العناصر المحققة للجمالية في الأجناس الأدبية كلّها وقد يختلف ذلك حسب النّاقد "بشير تاوريريت" في مفهوم الشّعرية ومستويات القراءة عند "جيرار جنييت"، "فالنّص عنده ليس هو موضوع الشّعرية ؛ بل جامع النّص أي مجموع الخصائص العامّة أو المتعالية التّي ينتمي إليها كلّ نصّ على حدة"[1] ، كأصناف الخطابات، وصيغ التّعبير، والأجناس الأدبية.

ونجد النّاقد "بشير تاوريريت" بكل دراساته يقوم على إعادة الإعتبار للقراءة والقارئ كمعادل حقيقي لمفهوم الشّعرية.



[1] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر، عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة ـ آفاق عربية ـ، بغداد، ط1، 1985، ص 94

وجمالية التّلقي تكمن في إدراك المتلقي للمستويات الدّلالية والفجوات والفراغات التّي يجب عليه استرجاعها وإعادة تشكيلها كما كان "بروموثيوس" يقيس نار الشّعر فتعاقبه الآلهة بنار الحياة وهو في وضع "سيزيف" القدري يدحرج صخرة النّص إلى الأعلى يبدئ ويعيد، يسأل ولا يجيب يخفي ولا يظهر، ويظهر تاوريرت قدرة الناقدة "سيزا قاسم" التي قدمت المستوى الهيرمينوطيقي كفاعلية لدراسة الأنساق والخطابات، فالعملية التأويلية تعمل على إعادة بناء النص والقارئ في لحظة (شعرية) معرفية جمالية لفتح آفاق دلالية لانهائية، ومن هذا المفهوم يصبح التأويل كما يقول "بول ريكور" "عملية تفكيكية للمعنى الكامن في المعنى الظاهر، بالتجديد والانفتاح والحوار"[1] وهذا ما اعتبره "غاستون باشلار" إدراكا للدلالة الشعرية (فينومينولوجيا الخيال).

ويختم الناقد "بشير تاوريريت" دراسته بالحديث عن النّاقد والمفكر "أدونيس" وقد أعدّ أكثر من دراسة وأكثر من كتاب عنه وعن قصائده وفكره الفلسفي الحداثي كونه شاعرا حداثيا مشكلا لرؤيا نقدية عربية تقوم على هدم المفاهيم السابقة الجاهزة، حيث التأويل والكثافة الرمزية التجريدية من أهم عناصره الحدسية الكشفية، فالشعرية لحظة جدلية لانهائية خلاقة ابتكارية منتجة تجاوزية للواقع والحاضر إلى مستقبل مجهول.

المبحث الثاني: تجليات الحداثة وقداسة الشعرية في كتاب (رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين) لبشير تاوريريت:

يتساءل "بشير تاوريريت" ويشتغل ليقترب من مفهوم الشعرية في كتابات الشعراء والنقاد المعاصرين وفضاءاتهم المنغومة العذبة الداخلية اللامتناهية الضاربة جذورها في المجد والكتابة، وفي تربة المناهج القصية العصية المناوئة الصلدة، مطيحة بأصنام اللغة وتوابيت السياق والخارج، فيستعرض المفهوم عند الشاعرة "نازك الملائكة" والشاعر "عبد الوهاب البياتي" والشاعر "صلاح عبد الصبور" والشاعر "نزار قباني" والناقد المغربي "محمد بنيس" والناقد الجزائري "عبد الله حمادي".

[1] بول ريكور: بعد طول تامل (السيرة الذاتية) ، ترجمة : فؤاد مليت ، مراجعة و تقديم : عمر مهيبل ، الدارالعربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ن المغرب، ط 1، 2006، ص5.

1- الشعرية عند نازك الملائكة (انتهاك القديم):

البدايات الأولى للقصيدة الجديدة، كانت لنازك الملائكة التي أعادت تشكيل مفهوم الشعر ومبادئه وقوانينه وأسسه في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)[1]، والذي تشير فيه إلى الشعر الحر باعتباره حركة شعرية جديدة، وإلى بدايات الشعر الحر وظروفه وجذوره الإجتماعية وأسسه العروضية الجديدة وأصناف أخطائه العروضية وهيكل القصيدة وأساليب التكرار ودلالاته والصلة بين الشعر والمجتمع والشعر والموت، ومزالق وعيوب النقد المعاصر، ومسؤولية الناقد العربي، ويشير الناقد إلى أن "نازك الملائكة" قد أعلنت في ديوانها (شظايا ورماد) ثورة على القديم في نصها (الكوليرا)، وهي الشاعرة الرومنتيكية برمزيتها وأحزانها، وقد وضعت القوانين والقواعد برؤيا واعية وإدراك عروضي جديد وحر "فخلخلت بذلك المرونه النقدية التي طالما حصرت الشعر في أركان ثابتة كالوزن والقافية والمعنى"[2] وهي المتأثرة بالشاعر "علي محمود طه"، ورواد الرومنسية الإنجليزية إضافة إلى الإبداع والوجود الذاتي الداخلي، ويرى الناقد "تاوريريت" أن "نازك" قد أعادت للشعرية مفهومها كحريق في الروح والجسد وقعقعة في الأحطاب الرطبة، غير أن صوت الثورة كان ضاربا وكان قويا وكان "بشير تاوريريت" في ذهاب وإياب يستشرف النص والمنهج والبدايات، وقد تحتّم على الشّاعرة "ابتكار طرق شعرية جديدة فأصبحت القصيدة الشعرية القوة الحرة والمعاصرة والصّورة النّاطقة باسم العالم المعاصر"[3].

فالشاعرة تنكأ الجراح الواحد تلوى الآخر وتقتحم دياجير اللغة والإيقاع والشكل القديم التقليدي بشمس التجديد، وأقمار الحرية، وخلجان التحطيم، فلابدّ من هيكل جديد في تماسك وتناسق بين القيم الفكرية الدّلالية والقيم الجمالية الإنفعالية الداخلية الشعورية المتدفقة وصلابة لغوية بركانية مختزلة.

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، مصر، ط3، 1967.

[2] بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين ، ص131.

[3] المرجع نفسه ، ص132.

ويشير الناقد إلى أن "نازك الملائكة" رغم بداياتها في انتزاع القصيدة من براثن الموت والتقليد والإندفاع بها وقذفها إلى وجود الثورة والتعدد والتجلي والظهورات الغامضة الداعية إلى تنوع في القافية، فلا يمكن حسبه أن تكون اللغة الشعرية في الخارج فقط ولا مهجورة صامتة ساكنة، لكنها يجب أن تكون مشعة ساطعة داخل السؤال، فاللغة تصدأ من كثرة الإستعمال التقليدي فتصبح مألوفة رتيبة وبئرا مهجورة وغائبة محظورة، ويرى الناقد أن مفهوم الشعرية عند "نازك الملائكة" مرتبط بثورة اللغة والشكل والاختلاف والتغيير والانزياح والرمزية والإيحاء، ويغلب الجانب الفلسفي التأملي على أشعارها، وهو ماجعلها تغوص في أعماق النفس البشرية لتبرز أسئلة الحياة والموت، التمرد والإستقلال، والتجربة الصوفية للوجود والموجودات، والحس الإنساني.

ويخلص إلى أن "نازك الملائكة" ثارت على كل المفاهيم التقليدية للشعرية العربية، وكانت لها استعدادات فردية كما قال "ايزر" عن عملية القراءة أنها "مشروطة بالإستعدادات الفردية لدى القارئ والشّيفرة السّوسيوثقافية التي يخضع لها"[1].

2- الشّعرية ورغاب الأقنعة عند "عبد الوهاب البياتي" :

في كتاب (رحيق الشّعرية) للنّاقد "بشير تاوريريت" تنغرس الشّعرية كمفهوم وجودي في العالم وكينونة عظيمة عند الشّاعر "عبد الوهاب البياتي" حيث أصداء الأقنعة الجذابة المنفرة، بين ضراعة الطّهارة وشيطانية الرّغاب، وهي الأقنعة النّورانيّة في الخلق والابتكار والإنتاج والاختلاف والمغايرة والإيقاع المتواتر لصلصلات القلب البشريّ الصّوفي الغارق في أبديته الخرافية والناهد إلى تاريخانيته المنهوبة المهدورة الغشوم.

ولا تتحقّق الشعرية في المنجز الشّعري إلا بالّرمزية وتفاعلاتها التراثية الرامزة الأسطوريّة في موقف راسخ لكلّ الرموز المعروفة ومواقفها التاريخية والشّعبية، فلابدّ من إعادة تشكيل دلالاتها وتجاربها، كما يرى الناقد أن رمز الثورة عند "البياتي" هو النار التي يريدها في كل أشعاره لتحرق كل أشكال التقليد والتراث والبساطة والوضوح والجمود والتجلي، والقارئ من يتشظى بفتنة الخلق

[1]-عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،ط1، 2007ص183

والخيبات والآمال المحتبسة الموهومة، والرفض والانفجار والتحول، ليصبح حريصا يرصد الزمن في حقول الحياة الشعرية والحداثية، "بالثورة عن السلطة الأبوية واللغوية"[1]، فالتجارب ملتصقة بكل مفاهيم التجديد والتحول في النص والإيقاع، فكلما كانت التجارب متنوعة في انعطافاتها وتحولاتها، كلما كان التجديد إيقاعيا متناغما في تفاعل دلالي مدهش.

3- حرقة السؤال وشعرية المكان عند صلاح عبد الصبور:

سعى النص الحديث إلى مواجهة الأسئلة الوجودية والحقائق الكبرى، كالحياة والموت وحقيقة الإنسان ومصيره، ومفهوم الحرية والانعتاق والتجلي والتخفي، والمثول الجمعي أمام (لا) كي تكون (نعم)، وحيث الدخول والعبور إلى ملكوت رحمي آسر، وهذا ما أشار إلية "بشير تاوريريت" في كتابه عن الشعرية ومفهومها عند الشاعر "صلاح عبد الصبور"، فالسؤال انتهاك للسر ونبش لطواحين الهواء وسفارات الجنون، وهو حشد لمرايا الأحزان، وشرح لكل ساكن ثابت، والنص هو السؤال وهو صوت الإنسان، و"علّة الموسيقى هي التي ميزت الفارق الجوهري بين الشعر والنثر، وهو اكتشاف للجمالي والوجداني"[2]، واللغة هي رحم مختبر النص المعاصر، وهي "سؤال لا جواب، سؤال يرى إلى تعدد الممارسات النصية اللانهائية عبر الزمان والمكان"[3].

والقصيدة عند "عبد الصبور" كما يراها الناقد "بشير تاوريريت" بأنها ذروة تشكيل ومأزق بداية وأزمة ذاكرة، فلا بد أن ينشط المبدع العديد من جدران النص واللغة، ولهضم تياراتها وعروقها وفروعها الجذرية لا بد من إعادة صهر السكون والزمان والمكان في توتر عالٍ في لهبه وسعاره وحرارته، لذلك فالعملية الإبداعية عملية إنتاجية خلاقة انفجارية انشطارية متشظية، وانتهاك للسليقة والملكات اللغوية.

---

[1] بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، ص141.

[2] المرجع نفسه، ص144.

[3] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ج3، ط1، 1990،ص74.

يؤكد الناقد أن الشاعر "صلاح عبد الصبور" حاول تفكيك البنى الإبداعية وتخريب كل المواقف المهيمنة، وهجر كل الهواجس التقليدية والتصورات المعطوبة، فالموقف هو نبض مستمر وثقافة طارئة غريبة تستذكر كل السير الشعبية لعنترة، والزير سالم، وسيف بن ذي يزن، والمقامات، وألف ليلة وليلة، والكثير غير ذلك من علوم السحر والخرافات والتنجيم والفراسة والتعاويذ والخزعبلات، وتفتيت الأحلام، والعبث بالمكان، وملكوت الموت، والمنفى، واغتراب الإنسان والثقافة، فاللغة الشعرية لغة تجاوزية تتحد مع الواقع لكنها تمزقه وتشتته بدلالات جديدة معاصرة وحدوسات مفتوحة.

4- هموم الواقع وشعريّة اليومي عند الشّاعر" نزار قباني":

يبدو أنّ النّاقد "بشير تاوريريت" يصّر على مساندته وائتلافه مع كلّ المفاهيم الشّعرية، وهي عملية التّفاعل الحاصل بين القارئ والنّص واكتشاف الآخر واليومي الذّي يسكن الذّات في شكل تدريجي تأويلي، حيث أنّ المتلقي يشكل وعيه داخل التّجربة التّأويلية وداخل "المسار الزّمني للقراءة كعدم اكتمال كلّ تعبير يتطلب وجود تركيب، تستحضر بدورها تحويل النّص إلى وعي القارئ وعملية التّركيب ليست مشتتة فهي تستمر من خلال كلّ مرحلة لمرحلة وجهة نظر متجولة"[1].

لذلك فالشّعرية عند نزار قباني مرتبطة "بالغموض والفجائية والدهشة، وكذلك تخطي النموذج أو المثال"[2] واللّغة الشّعرية عنده لغة يومية بسيطة في مفرداتها لكنّها بعيدة معقدة في دلالاتها وتراكيبها وأصواتها المتعددة، واللّغة مثاقفة بين الآني والتّراثي هائمة في المستقبل والاستشراف النّبوئي في تعبيراتها الواعية، وأمشاجها الثّقافية المخصبة بالإيقاع والحدوس والدّياجير والمفاهيم النّسوية والاجتماعية والتّاريخية والبيبلوغرافية والشّروحات الإيقاعية والحساسيّات السّياسية.

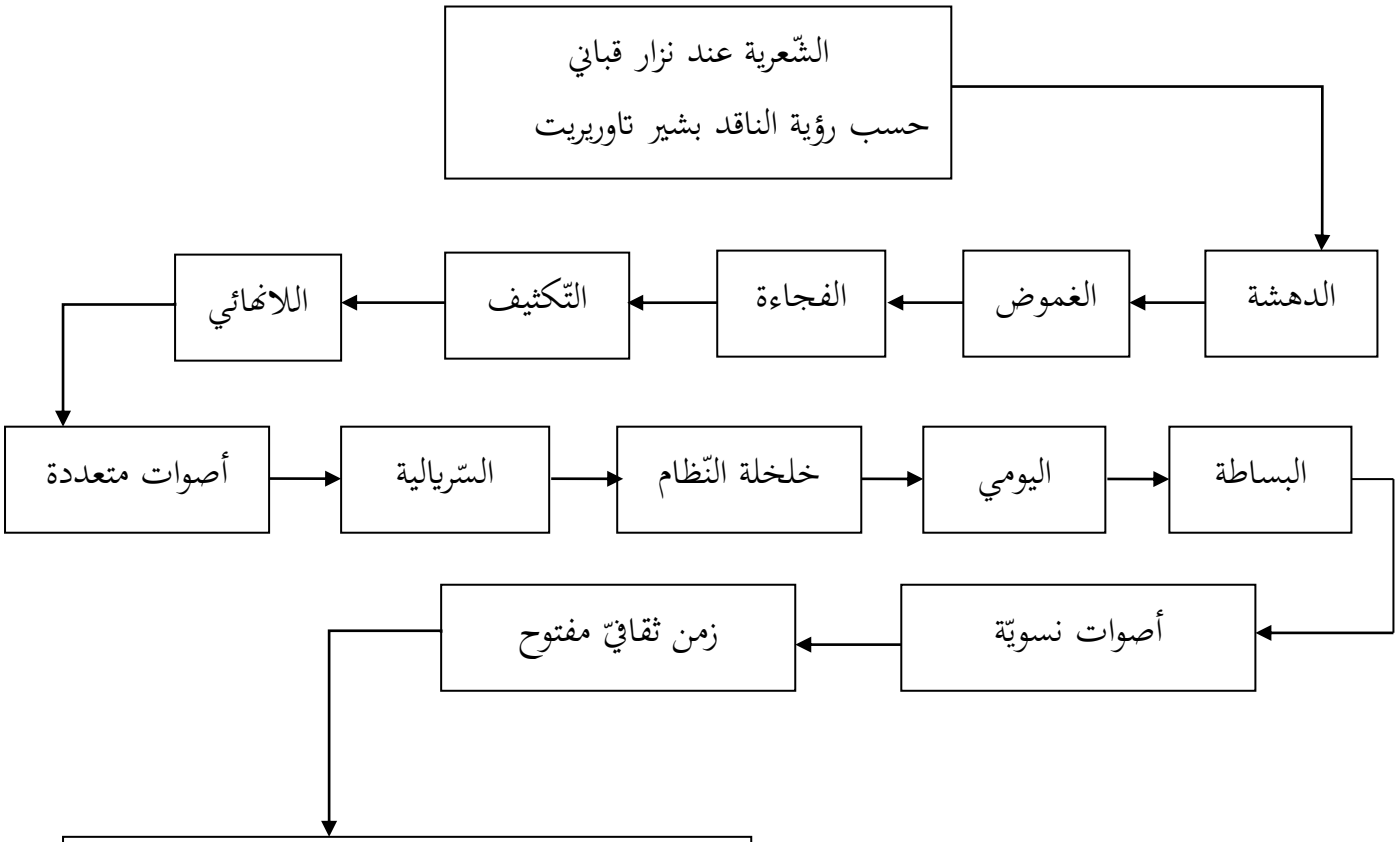
و يساند النّاقد "بشير تاوريريت" مفهوم "نزار قباني" للإيقاع والعروض، فالشّعرية تجاوز في تضاريس النّموذج والقالب ونظام البيت، وخلخلة للعالم وموقف متجدد للحياة، ومعاصرة للوهج الدّاخلي والنّيران المشتعلة داخل النّفس البشرية، والحداثة همُّ الإنسان وطموحه الحياتي ومراوداته

---

[1] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص145.

[2] بشير تاريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين ، ص169

المستحيلة، وهذا ما حذا بالشّاعر "نزار قباني" إلى السّير على صراطها، فهو كالسّندباد في رحلاته يرتحل ولا يعود، وهو الرّحلة المعاصرة التّي تستغرقها تفاصيل الرّوح في القيعان الغاصّة بالإخضرار ، تتداخل أو تتخارج مصطدمة مع الإنسان أو منغرسة في أسس أعماقه، تحدد له أنسابه وقراباته وعشائره لتغيير نوعه الخارجيّ والدّاخلي، فاللّغة الشّعرية هي الدّهشة والفجاءة والتّكثيف والغموض والبساطة والشّخوص التّاريخية في تناصها مع واقع حاضر.



الشّعرية والحداثة همُّ الإنسان المعاصر وطموحه في طلب المستحيل وكشف الحجب والانعتاق من النّهائي، والإنكسار، والدّمار ورعب كابوس الاستلاب، وهذا ما يُلحُّ عليه "نزار قباني" و "نازك الملائكة" و "البياتي" و "صلاح عبد الصّبور" وناقدنا "بشير تاوريريت"، وهو بحث وغوص في محيطات الإنسان الغارق المنفي الضّائع ومعاركه وطواحينه.

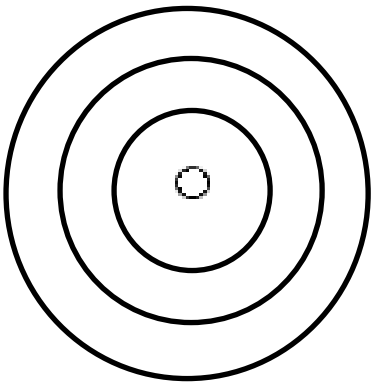
تتوزع مفاهيم الشّعرية عند النّاقد" بشير تاوريريت" في كلّ دراساته وكتبه النّقدية ملحا على البحث في الغامض واللانهائي

5- الرّؤيا والشّعرية عند " محمّد بنيس":

اهتم "بشير تاورييت" بالرؤيا النّقدية للنّاقد "محمّد بنيس" فوجد تعددا واضحا في الجهاز المفاهيمي في مصطلح الشّعر والحداثة في الخطاب النّقدي، ولذلك نجده في كتابه (الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها)، وفي فصل أوّل موسوم ب: "تعرف وتحديد"، في التّصنيف واللّغة الواصفة، يتحدث عن شجرة نسب المصطلح وتأصيل تاريخي له كما أنه يحاول تحديد وضعية اللغة بشكل مختلف حيث يعيد طرح إشكالية اللغة اليومية، والشعرية، ووظيفة اللغة المتعدية، واللازمة، وتأصيل ذلك تاريخيا في الثقافة العربية، والغربية ويصل بعد ذلك إلى اشكالية الايقاع والبيت والنص والعلامات الطباعية.

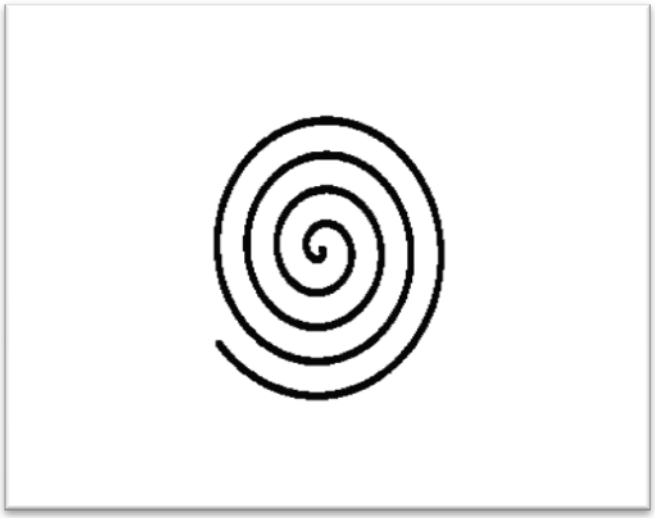
ويضيف الأسس النّظرية "لنازك الملائكة " و"يوسف الخال" و"أدونيس" و"محمود درويش" ثمّ يتحدث عن حرية الممارسة النّصية، ووضعية اللّغة في المعجم اليومي والشّعري، ووظيفتها المتعددة، وفي فصل آخر يتحدث عن النّص وبناء الإيقاع والمسارات الدّلالية من تكرار ومحو وحذف وانفصال واتصال وتداخل نصّي وكشف التّيمات عند "السّياب وأدونيس ومحمّد خمار"، ويضيف النّاقد "تاورييت" أنّ "محمّد بنيس" يقلب الرؤيا المغلقة للآداب المركزية إلى رؤيا حلزونية مستمرة لانهائية، وسنوضح ذلك في الشكل الآتي.

الشكل الدائري



شعرية النص المغلق

الشكل الحلزوني



شعرية النص المفتوح

واللّغة الشّعرية تنزع إلى الواقع وهي بدورها حرّة هاربة من الأجواء الرّومنتيكية تتبع الانفعالات في تدفقها وإيقاعها مستقلة بذاتها وغير مأتلفة مع اللّغة التّقليدية ولهذا تتشكل الأسس النّظرية لمفهوم الشّعرية:

- أسبقية المعنى على المبنى.
- اللّغة الشّعرية لغة متعدية
- الشّعر صور ومعجم وإيقاع متدفق حرّ.
- الشّعر معرفة وتكثيف رمزي فلسفي.
- النّص مشروط بالتّداخل النّصي.
- الشّعر رؤيا وكشف وحدس.
- الشّعر إيقاع لا عروض ثابت وقالب ساكن نموذجي.
- الدّلالات الشّعرية مفتوحة لاحقة متعددة لا نهائية.
- الشّعرية نفي للمعلوم وإيجاب للمجهول.
- الشّعرية إلغاء لكّل الحدود بين الأجناس الأدبية
- الشّعرية إلغاء للخط الزّمني الشّعري وتشكيل للزّمن الثّقافي المتداخل المتعالي.
- الشّعرية إبتكار و إنتاج وخلق وتجاوز ومغايرة.
- الشّعرية سؤال وجودي مفتوح لا جواب معلوم.
- الشّعرية قراءة حوارية جدلية.[1]

6- الشّعرية إنزياح مجهول عند " عبد الله حمادي":

تبدو أزمة التّقليد والمعاصرة عند الشّاعر"عبد الله حمادي" مشتعلة حسب ما يراه النّاقد "بشير تاوريريت"، ففي ظلال النّقد الأدبيّ ومناهجه التّي أورثت الإبداع النّصي قلقا وحيرة، عصبهما العزف على أنغام الحرية والإستقلال والبحث عن مصير الإنسان، ولذلك فإنّ اللّغة الشّعرية قائمة على

[1] ينظر : بشير تاريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، ص170 ـ 171 ـ 172

منطلقات مختلفة مفتوحة واللامنطقية، وبعلاقات جديدة تحمل روح المعاصرة والانحراف والتعالي وهو"الأثر الجمالي الذّي يصدر عن كنه الأشياء ولكنّه عن حيز الكلمات"[1].

والصّورة الشّعرية عند "عبد الله حمادي" صورة إيحائية تجريدية رامزة بأبعاد صوفية تجعل الشاعر يعمد إلى تشغيل الخيال التأملي والخيال السمعي في افراغ حمولة الرمز واكتشاف قوانينه، والنّص كهف غامض يحتاج اتساعا دلاليا مفتوحا، لكنّ مفهوم الإيقاع يتصف بالثبات رغم مناداته بكسر النّموذج الإيقاع والوزن والقافية، عناصر منطقية تتصل بالإيقاع الدّاخلي اللامحدود والانتقال إلى مرحلة الإبداع والإنتاج واليوتوبيا المستقلة.

ونخلص أنّ النّاقد "بشير تاوريريت" قد نقل الينا بوعي شديد أراء وأفكار بعض النّقاد والشّعراء لمفهوم الشّعرية، وهذا يدلّ على القدرة النقديّة العميقة للمناهج المعاصرة وآلياتها وإجراءاتها ونظرياتها.

7ـ الشّعرية وحقيقة النّقد عند" بشير تاوريريت":

نجد النّاقد "بشير تاورييت" قد أخذ مجموعة مصطلحات للشّعرية في كتبه النّقدية منها كتاب (الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة والنّظريّات الشّعرية دراسة في الأصول والمفاهيم)[2] وكتابه (مناهج النّقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النّظرية والتّطبيقيّة)[3] وكتابه (الشّعرية والحداثة بين أفق النّقد الأدبيّ وأفق النظرية الشّعرية)[4] وهذه المصطلحات كلّها مترجمة إلى العربية، ونجد:poétique / poéticité / littérarité / poétisme.

---

[1] بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، ص189.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، اربد، عمان، ط1، 2010.

[3] بشير تاوريرت: مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

[4] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010

وتعني الشّعرية الأدبية، وتقوم على استنباط الخصائص النّوعية والقوانين الدّاخلية للخطاب الأدبي بشكل عامّ، وقد تم تحديد مصطلح الشّعرية عند النّاقد ونختزلها في الجدول الآتي:

المصطلح بالعربيّة	النّـــاقد	الكتاب
الشّعرية	ـ بشير تاوريريت ـ رشيد يحياوي ـ كمال أبو ديب ـ أدونيس ـ حسن ناظم ـ صلاح فضل ـ أسامة غانم ـ ماجد قائد قاسم ـ سامح رواشدة ـ نور الدّين السّد ـ علي إبراهيم منوفي ـ حسن البنا عزّ الدّين	ـ الحقيقة الشّعرية ـ رحيق الشّعرية. ـ الشّعرية والحداثة. ـ الشّعرية العربية الأنواع والأغراض ـ في الشّعرية العربية. ـ الشّعرية العربية. ـ مفاهيم الشّعرية. ـ تحولات الشّعرية العربية. ـ الشّعرية التّأويلية. ـ جماليّات التّلقي في الكتابة الشّعرية العربية من العتبات إلى النّص. ـ فضاءات الشّعرية. ـ الشّعرية العربية. ـ اللاعقلانية الشّعرية ترجمة (كارلوس بوسينيو). ـ الشّعر والشّعرية في العصر العباسي ترجمة: سوزان بينكني

		ستيتكيفيتش.
	ـ أحمد درويش	ـ اللّغة العليا.
		ـ النّظرية الشّعرية.
الشّعرية		تر لـ: جون كوين.
	ـ محمد الولي/ محمّد العمري	ـ بنية اللّغة الشّعرية
	ـ شكري المبخوت/ رجاء بن سلامة	ـ الشّعرية لـ : تزفتان تودوروف
	ـ غسان السّيد.	ـ من البنيوية إلى الشّعرية ،تر لـ: رولان بارت ـ جيرار جينيت
	ـ مشري خليفة.	ـ الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية
	ـ مسلم حسب حسين.	ـ الشّعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها
	ـ جمال الدّين بن الشّيخ.	ـ الشّعرية العربية
	ـ هدى فخر الدّين.	ـ الميتا شعرية في التّراث العربي
	ـ عبد الله العشي.	ـ أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري
	ـ هشام محمّد عبد الله.	ـ التّجربة الشّعرية العربية دراسة ابستومولوجية للسيرة الذّاتية لشعراء الحداثة.
	ـ أحمد مطلوب.	ـ الشّعرية.
	ـ حزام بدر.	ـ تحولات الشّعرية العربية

المبحث الثالث: الكون الشعري في كتاب: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ل"بشير تاوريريت"

يمتلك (بشير تاوريريت) في كتابه (الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية) [1] خبرة وتجربة طويلة في منجزه النقدي الكبير المتعدد، فهو الأستاذ والباحث والأكاديمي، ذو الاطلاع الواسع في التجربة النقدية المعاصرة ونظرياتها وآلياتها وأسسها وتكوينها، لذلك امتلك رؤية إبداعية مغايرة ومستمرة في التعامل مع النص النقدي ونظرياته، ويمتلك أيضا نفسا طويلا في الرصانة والهدوء والبحث والتمحيص والتنقيب والإحصاء ونقد النقد، وفي عمق الرؤية النقدية في منهجيتها الموضوعية والجمالية، وفي أصولها وقواعدها وضوابطها، وفي التحليل النقدي في البحوث والدراسات، وهي تجربة أصيلة ثاقبة تضيء العمل النقدي في ابداع متمكن يتلقفه المتلقي برؤية مغايرة أيضا.

فهو يتعامل مع النظريات والمناهج جميعها بموضوعية في ثنايا النصوص النقدية، ويتجنب اطلاق الاحكام جزافاً دون دراسة وتحليل وفحص علمي دقيق، كما أنه يبتعد عن التجريح والاستخفاف بالنص، أو بالآراء النقدية مهما اختلفت، أو تناقضت أو تغايرت، وإنما همه أن يكون تحت المجهر النقدي، من خلال أسلوبية ومنهجية تتوسم الإبداع والترتيب والتناسق والانسجام والتبسيط، التي تعتمد على أسس ومستلزمات ومواصفات موضوعية، في تقييم العمل النقدي وإبداء الرأي والحكم ويمتلك حصافة أستاذية في الرؤية الابداعية، قوامها المقارنة الدقيقة والاستنتاج الخالص والتركيز والتأمل والتفكير والبحث، هذه الضوابط خلقت له مكانة وحضورا مهما في الساحة الثقافية والحركة النقدية الجزائرية والعربية، وخبرته الطويلة واطلاعه الواسع النقدي وقراءاته للثقافات الأجنبية ومدارسها النقدية الحديثة، أكسبته رؤيا نقدية مرتكزة، في منظومة إبداعية متكاملة، في الحس الابداعي وجمالية التناول، ومقالاته وكتبه هي بمثابة دراسات وابحاث تمتلك براعة في الاسلوب والمنهج، وكتابه النقدي المعنون ب: (الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية) ، ليس بحثا استعراضيا

[1] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010

تقليديا وإنما هو بحث هائل من الطرق والمناهج والبيانات والمعلومات القيمة التي تدعم محتواها وتوضح الهدف منها، في أسلوب النقد البنّاء، الذي يرتكز على منهجية مبدعة، فقد تناول في كتابه النقدي الأصول الفلسفية والبلاغية والنقدية واللسانية لمصطلح الشعرية، ومفاهيم الشعرية عند أهم رواد النقد في الدرس الغربي مثل: (تودوروف، ورومان جاكبسون، وجان كوهين)، ومفاهيم الشعرية في كتابات (شارل بودلير، ورامبو، وملارميه، وإليوت)، وانتقل بعد ذلك إلى مفاهيم الشعرية عند النقاد في الدرس العربي (كعز الدين إسماعيل، وكمال أبو ديب، وعبد الله محمد الغذامي)، وانتهى إلى مفهوم المصطلح عند الشعراء العرب المعاصرين (كنازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، ونزار قباني، ومحمد بنيس، وعبد الله حمادي).

لنأخذ بعض الشذرات من هذه القراءات النقدية، أو الدراسات النقدية فالباحث "بشير تاوريريت" يؤكد أن مفهوم الشعرية "لا تعدو أن تكون من تجليات الشعرية في مفهوم الفلاسفة الأكاديميين الإسلاميين ، فقد أشار أفلاطون منذ القديم إلى هذه الماهية وبالمنطق نفسه ربط أرسطو في تحديده للشعرية بين الشعر و النفس البشرية الانسانيه وهذا الربط نجده في كتابات الفارابي وابن سينا في قولهم بالطبع او الغريزة"[1] وهذا ما يوحي لنا بأن الشعرية تتجه نحو الجمالية، والاختلاف، والمغايرة، والتجاوز، والأثر التخييلي.

ويجد الباحث أن عدم ذكر المصطلح (الشعرية) في المعاجم العربية وكتابات القدامى لا يعني غياب مدلوله وأثره ومفهومه؛ بل بالعكس فمفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني الذي يتسع لمفهوم الانسجام، والبلاغة، والنضج، والاكتمال، والشمول، كما نجد مصطلح (الصناعة) عند (ابن سلام الجمحي، والجاحظ، وقدامة بن جعفر، والقاضي الجرجاني، وأبي هلال العسكري، وابن رشيق القيرواني، وأبي على القلقشندي، والآمدي، والمرزوقي)، وكلها تتفق على فعل المهارة والتفنن والأدبية.

[1] بشير تاوريريت: الشعرية و الحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق، سوريا، ط 1 ، 2008 ، ص17 .

تبعًا لهذا السياق، نجد الناقد "بشير تاوريريت" قد جعل من مصطلح الشعرية منطلقا مشتركا بين الفلسفة والنقد والبلاغة واللسانيات متجلية في اللغة بوصفها مادة للمقاربة اللسانية، وباعتبار اللغة نظام إشارات مبنيا بناء اجتماعيا، لذلك حاول "باختين" أن يركّز على وظائف النص خارج عالمه اللغوي، أي على اندراجه في تفاعل متبادل مع ما هو خارج النص، وهنا عادت مقولة الإيديولوجيا من جديد.

ويرتكز اهتمام "باختين" في دراسته للكلمة على مبدأ يقضي بأن "لا وجود لتعبير لا تربطه علاقات بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرّية تماما"[1] ويرى "باختين" أن الشعرية توجه حواري وظاهرة لغوية متعددة الأصوات* و"ينظر إلى "دوستويفسكي" على أنه واحد من أوائل المجددين في ميدان الشكل الفني، لقد أوجد في رأينا، نمطا جديدا تماما من التفكير الفني، هذا النمط الذي اصطلحنا عليه بـ: "متعدد الأصوات"[2] وهي مرتبطة بالحقل اللساني بشكل حقيقي، أو ما سماه ب: "الميتالسانية" Métalinguistique**

لهذا فحصيلة البحث عند "بشير تاوريريت" سمحت للنقد أن يجد طرقًا منهجية جديدة أكثر ثباتًا وذات نتائج هامة، ولعل اهتمامه الواضح بجمع الآراء والمفاهيم النقديه في الدرس الغربي والعربي وعند الشعراء أيضا ما مكنه من تحديد موضوعي لمفهوم الشعرية المفتوحة على العمل الخاص والجوهري للعلاقة، حيث لا يفتأ النص يفيض على أبنيته: علاقة بين النص والعالم، علاقة بين النص ونصوص

---

[1] تزفيتان تودوروف/ ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر، فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص119

[2] ينظر، ميخائيل باختين: شعرّية دوستويفسكي تر: جميل نصيف الّ تكريتي، دار توبقال للنشر، الّ دار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 ، ص5

*يستعمل باختين للتعبير عن مفهوم "االتفاعل" بالإضافة إلى مصطلح "الحوارّية/ الشعرية " مصطلحا آخر هو "تعدد الأصوات (" Polyphonique،)لذلك يرى أّ ن دوستويفسكي مبتدع رواية متعددة الأصوات.

** الميتالسانية " Métalinguistique : الشعرية هنا تجاوز المنهج اللساني الذي يراه باختين قاصرا، حيث لا يمكن دراسة العلاقات الحوارّية بالاعتماد على الزاوية اللسانية فقط .كما أن هذه الزاوية تعجز عن دراسة ظواهر من مثل: المحاكاة المحاكاة الساخرة خصوصا وأّ ن اللسانيات البنيوّية تعزل اللغة عن الّ سياق الاجتماعي والإيديولوجي

أخرى، علاقة جمالية أو فنية، فالشعرية البنيوّية مثلا حاولت أن تتجاوز مفهوم البنية الذي أنتجته اللسانيات البنيوّية وذلك من خلال توسيع المجال أو الموضوع من النص المفرد الذي يتناوله النقد الأدبي إلى النص كأدب ممكن وافتراضي، وعليه فالشعرية بهذا المعنى استكشاف لممكنات الخطاب.

نقد نقد النص :

يشير "تاوريريت" إلى أن مفهوم الشعرية كما يشير إليها "جيرار جينيت" في كتابه (أطراس Palimpsestes) عام 1982، مرتبط بظاهرة "التفاعل النصي" (التناص)/الشعرية poétique)، فموضوع الشعرية ليس هو النص في حد ذاته باعتباره متفردا وأدبيا؛ بل إن موضوعه هو (النص الجامع) و(النص المتعالي) ويقول: "لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص "[1]، وهو ما يطلق عليه بالتعالي النصي.

ونخلص من كل هذا أن "تاوريريت" يؤكد على أن الشعرية تتصل بأدبية الأدب وهي مجموع المقولات المتعالية الميتانصية، والمتداخلة مع نصوص متفاعلة غائبة مختلفة في أنماط كثيرة منها :

/ «Intertextualité» التناص /«Paratextualité» النصية الموازية / / «Metatextualité» الوصف النصي //النصية المتفرعة أو التعالق النصي «Hypertextualité» /«L'architextualité» النصية الجامعة / كما يؤكد في خاتمة كتابه أن النتائج النقدية هي نسبية مادام النص الشعري محكوم عليه بخطيئة التطور المستمر.

المبحث الرابع: شعرية الحضور والغياب عند الناقد حسين خمري:

تجربة النّاقد "حسين خمري" تجربة مختلفة، فله من الدّراسات والكتب النّقدية بآلياتها وإجراءاتها ما تجعله قادرا على الإمساك بمنزلقات النّقد ومناهجه العديدة والمختلفة، ونجد له مسيرة طويلة في الخطاب النّقدي حيث ألّف العديد من الكتب النّقدية من بينها (بنية الخطاب الأدبي، وبنية الخطاب

[1] جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النص، تر، عبد الّ رحمن أيوب، دار توبقال للنشرالمغرب، ط 2 ، 1986 ، ص 90 .

النّقدي، وفضاء المتخيل، والظّاهرة الشّعرية العربية، ونظرية النّص من بنية المعنى إلى سميائية الدّال وسرديات النّقد في تحليل آليات الخطاب النّقدي المعاصر)، وسنقدم الرّؤيا النّقدية لمفهوم الشّعرية عند "حسين خمري" من خلال دراساته وكتاباته.

1- دراسة نظريات القراءة وتلقي النّص الأدبيّ:

يقدم الناقد "حسين خمري" في دراسته الموسومة ب: (نظريات القراءة وتلقي النّص الأدبي)[1] تجربة البحث في إشكاليّات القراءة وثورة المتلقي ومنطق النّص في إقامة علاقات وظيفية للوصول إلى مفهوم حقيقيّ للشّعرية، وكان هذا رد فعل لمرحلة تميزت بالانغلاق والمركزية وسكونية المرجعيات والسياقات الخارجية، ومع الانفجار المعرفي الإبستمولوجي أصبحت العلامات والرموز والشفرات تفرض وهجها، وأبعادها، وحركيتها، وحيويتها، وقد نجد هذا عند "جاك دريدا" حول العلامة واللغة مرتبطا بمفهوم (الفراماتولوجيا)، الذي طرحه كآلية من آليات تفكيك ميتافيزيقا الحضور واللوغومركزية logocentrisme.

فمفهوم الكتابة "قد بدأ يتجاوز مدى اللّغة ويفيض عنه كما لو كانت الكتابة تنطوي على اللّغة بجميع معاني هذا الفعل، لا لأنّ المفردة لم تعد دال للدّال، وإنّما لأنّه قد بدأ يتضح تحت ضوء غريب أن تصير دال للدّال نفسه يكون قد كف عن الإدلاء عن الإزدواجية أو الثّانوية المنحطة بل أصبح دال الدّال يصف حركة اللّغة نفسها بالذّات"[2]، كون الكتابة تخضع للسيرورة منفصلة عن السّياق والمؤلف، وبالتّالي تُحمل على لانهائية الدّلالية.

وعلى هذا فإنّ كيان النّص لم يعد كيانا مستقلا وثابتا؛ بل تحول إلى مجموعة من العلامات تشير إلى علامات أخرى، ولم يأت هذا التّوجه كما يقول "حسين خمري" في سياق المنهج السّيميائي الذّي يحرض على أن كلّ الممارسات الإنسانية هي ممارسات رمزية دلالية وبذلك نجد:

---

[1] حسين خمري: نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، ع12، 1999

[2] جاك دريدا: نهاية الكتاب وبداية الكتابة، ضمن كتاب الكتابة الإختلاف، تر، كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص103.

ـ حقل السّميائيّات حقل يتجه نحو نظرية القراءة والإستقبال.

ـ القراءة مفهوم تجريبي جديد يتجه نحو طرف جديد لعلاقات جديدة وانفتاح لا محدود (القارئ).

ـ القراءة تجربة مركبة داخلية إشارية علاماتية تنتشر في استراتجيات خطابية.

ـ النّص يحمل فجوات وخيبات انتظار.

ـ القارئ يواجه النّص وأنظمته الرّمزية في مقاومة مستمرة.

ـ طبيعة النّص طبيعة تخييلية.

ـ التّخييل بعد نقدي أضافته البلاغة العربية إلى عناصر (الشّعرية) وتحديدا لوظيفتها.

ـ الشّعرية في مقابل التّخييل مفهوم إجرائي تجريدي، يتجاوز المفهوم الأرسطي للتّطهير.

ـ الشّعرية انفتاح على القراءات العديدة لعلامات وإشارات توجه القارئ وتطالبه بفك شفراته وتأويله.

ـ كلّ نصّ يحتوي على عالمين: عالم واقعي وتخييلي.

ـ التّخييل هو الصّور والمجازات والدّلالات connotation

ـ كلّ العلامات تهدف إلى تحفيز القارئ وتحريك حواریاته.

ـ التّخييل هو أفق انتظار وهو التّوجهات التّي يقترحها النّص للقارئ والمتلقي.

ـ التّخييل يقابله مصطلح المسافة الجمالية أيضا.

ـ القراءة هي الشّعرية وهي قراءة تناصية Intertextuelle

ـ القارئ لا يواجه النّص معزولا؛ بل خلال وعيه وذاكرته وأنظمة النّص.

ـ صراع الأنظمة القرائية يحدد نسق الدّلالات.

ـ النّص يراوغ المتلقي في خيبة انتظار وتوقع.

ـ تحول أفق الانتظار هو حركة خلاقة منتجة.[1]

ـ الشّعرية هي قراءة منتجة.

---

[1] ينظر، حسين خمري: نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، ص174 ـ 175

ـ القراءة المنتجة تؤسس تاريخانيتها historicité

ـ تاريخينية النّص هو خصوصية النّص في أنظمته المغايرة والمتعددة وشبكة علاقاته الدّلالية.

ـ التاريخانية هي مجموع الرّموز والعلامات والدّلالات والإحالات.

ـ المعنى هارب ولاحق.

ـ القارئ نصّ جديد.

ـ القراءة هي جدلية السّؤال والمجهول .

ـ القارئ يبرز مقاومة مستمرة.

ـ الأسئلة الحارقة دلالة وعي المتلقي.

ـ النّصوص مستبدة والقارئ مقاوم.

ـ القراءة منظومة سيميائية مركبة syntagme

ـ النّصوص عنيفة والقارئ ثوري.

ـ القراءة إنتاج معرفي فلسفي.

ـ القراءة تفاعل.

ـ القراءة لازمنية (الزّمن الثّقافي)atemporels

ـ القراءة ميثاق بين النّص والقارئ pacte de lecture

ـ النّص يختار القارئ.

ـ القراءة تعالي مستمر (ميتانصّ).

ـ نظرية القراءة نظرية جمالية شعرية.[1]

ويخلص الناقد "حسين خمري" إلى أنّ القراءة كنظرية حداثية شعرية جمالية، مشروع نقدي واعد مطالبا بتخليص النّصوص العربية من الرّؤيا الوظيفية الشّرحية والقراءات الإيديولوجية التّفسيرية وعلى النّاقد أن يكون واعيا بأدوات النّقد الإجرائية وعيا كاملا كما المبدع تماما.

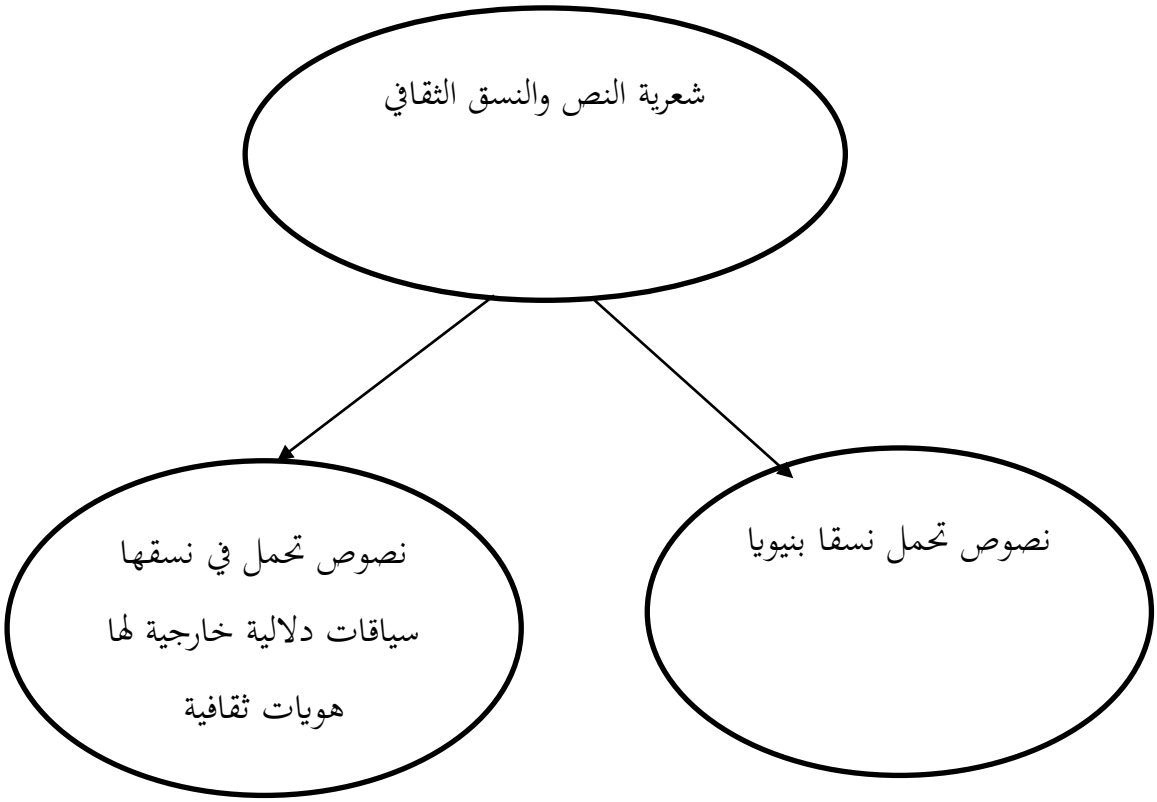
---

[1] ينظر، حسين خمري: نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، ص180 ـ 181

2- دراسة (بنية النّص: نسق الثّقافة) شعرية النّسق الثّقافي

في دراسته (بنية النّص: نسق الثّقافة) "لحسين خمري" يعيد تحديد مفهوم الأدب والنّص كشكل لغوي ورسالة تواصلية، ويبرز ذلك في كتابات القدامى والأصوليين وعلماء الكلام، كأبي حامد الغزالي، والشّافعي، فالخصائص النّظرية تتمثل في الخاصية التّنظيمية والقيمة الحضارية الثّقافية، وخاصية الإنتقال movance، وخاصية السّلطة، وتضمن القائل وللنّص أيضا سياقات، سياق داخلي والعلاقات القائمة بين الوحدات النّصية وتزامنية وتعاقبية البنى في الجزء والكلّ، وسياق خارجي وعلاقات النّص بالمرجعيات الخارجية ثقافية كانت أو اجتماعية أو تاريخية.

ويحدد الباحث نوعين من النّصوص: "نصّ نحوي قواعدي معياري وهو مجموع القواعد التّي تضبط العلاقات البنيوية لإنتاج دلالة من خلال مجموع العلاقات، ونصّ نحويّ يمثل المعيار البلاغي في تواشجه عن معيار قواعديّ ينتج عن ذلك جميعا النّص واللانّص، الشّعري واللاشعري"[1]، ونوضح ذلك بالمخطط الآتي:



[1] ينظر، حسين خمري: بنية النص (نسق الثقافة)، مجلة اللغة والآداب، جامعة الجزائر، مج5، ع1، 1996، ص240

3- المقاربات النّقدية للشّعرية والخطاب الأدبي عند حسين خمري

3-1- كتاب: بنية الخطاب الأدبي

تناول الناقد "حسين خمري" في كتابه النّقدي (بنية الخطاب الأدبي)[1] مجموعة القضايا والمقاربات النّقدية المعاصرة الحداثية، فقد عالج علاقة النّص الأدبي بالنّص الإبداعي، وقد اشتغل على تحديد مفهوم النّص منطلقا من البنيوية حتى أنساقها وبنياتها، ووصولا إلى الإجراءات وآليات المناهج السّميائية تطبيقا على النّصوص الإبداعية وشروط إنتاجها، وينتقل في كتابه إلى سؤال مفتوح.

-(من هو النّاقد ؟).

-(ماهو النّقد؟)

ويشير في ذلك إلى أنّ النّقد عملية أدبية لغوية، ونشاط فكري مركب يقوم به النّاقد لكشف النّص ودواخله وبواطنه، واستظهار خصائصه الشّعرية والإبداعية ومدى تأثير النّص في المتلقي من خلال عملية حوارية جدلية، وبهذا فالنّقد جهاز مفاهيمي يسبر أغوار علاقة جدلية بين النّص والقارئ إنتاجا لمعرفة نصيّة.

وفي عناوين أخرى من الكتاب يشير أيضا الناقد إلى النّقد والحقول المعرفية، ومراحل النّقد والتّي اختزلها في:

- مرحلة ما قبل القراءة النّقدية.
- القراءة النّسقية الأفقية.
- دراسة البنية الأدبية.
- مرحلة التّفسير.

ويحاول "حسين خمري" الإمساك بالعملية النّقدية من كلّ جوانبها لتشكيل موقف نقدي يكشف قابلية النّص وجوهر النّص وما فوق النّص (الميتانص) يؤسسها المبدع المنتج، والنّص والقارئ والمتلقي والنّاقد، وعلى النّاقد امتلاك الوسائل والأدوات للوصول إلى داخل النّص، "ولا يفوته ذلك

[1] حسين خمري: بنية الخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.

بالإشارة إلى مواطن الجمال والقبح في العمل الأدبي، ومدى قدرة الكاتب في الوسائل التّقنية لكلّ جنس كتابي وقوانينه الخاصّة"[1].

والنّاقد هنا يستقبل العالم ويستغرق فيه ويتغذى من طاقته واختراقه وتجاوزه، وتخطي الممنوع قبل المسموح ليستشرف العدم والوجود خارج الأنساق وداخل السّيرورة والخصوبة دون إفشاء، أو إفتضاح وانسلاخ.

فالنّاقد عند "حسين خمري"، تواق إلى التّحرر والانعتاق، الوعي واللاوعي، والمغيب والمحجوب والنّاقد مؤسس للمفاهيم، والأنظمة، والمناهج، والكتابة الحاشدة بالخصوبة والإرتواء.

يضيف "خمري" أنّ النّص في إنتاجية المعرفة هو التّجلي بكلّ الدّاخل والخارج والحقيقة وسراديبها فالنّاقد كالنّص والقارئ صنو الحياة محرض عليها إلى درجة الصّحو والمحوّ والفناء، عرفاني في تجاذباتها وتنابذاتها العالمة بين الكينونة والوجود، إنّه سيزيف مع الصّخرة، وبروموثيوس مع النّار، متصل بالعالم ومصيره، فالشّعرية عند "حسين خمري" خلق وإبداع تبتكر كلّ الطرق لتأسيس رؤيا تجريبيّة لا نهائية كعملية حضارية واعية دائمة البحث والاشتغال في الوسائل والإجراءات والكشف في النّصوص والخطابات والحقول المعرفية.

[1] حسين خمري: بنية الخطاب الأدبي، ص17

المبحث الخامس: التجربة النّقدية في كتاب (الظّاهرة الشّعرية ـ الحضور والغياب) لحسين خمري.

يفتتح الناقد "حسين خمري" كتابه بثلاثة فصول حيث يقدم في لفصل لأوّل أسئلة لنّقد لتّالية :

ـ من أين نبدأ ؟ (سؤال في المنهج).

ـ ما موقفنا أمام القصيدة ؟.

ولأسئلة في حدود النّقد تحتمل لحضور والغياب والبحث في لمنهج والمصطلح ولتّعرف على لشّكل للّغوي للقصيدة، وجرد الألفاظ الغريبة، وإحصاء الكلمات المتكررة، وكشف علاقة للّغة بالوقع فكيف بنى "حسين خمري" إجرءته النّقدية لفهم لنّص ولقصيدة؟

نجد أنّ الناقد "يمهد لكلّ موقف نقدي يتبناه قبل لخوض في تطبيق أدواته لإجرائية لتّي يقترحها"[1]، كما أنّه يحرص على المسح المنهجي للقصيدة، فلا يمكن "إغفال لجانب لشّعري فيها أو لتّعامل معها على أساس أنّها مجموعة من لمضامين تنتظمها مجموعة من الصّور أو لمظاهر لشّكلية أو لأدوت للّغوية"[2]

والسّؤال الملح عند "حسين خمري"، من أين نبدأ ؟ سؤل يقوم على مساءلة لظّاهرة الشّعرية في حضورها وغيابها، مثولها ونفيها، ضراوتها وتوترها، إيحاءاتها ودلالاتها، ائتلافها واختلافها، ولا يستطيع لنّاقد السّكون أمامها، فلا بدّ من رغبة وموقف جامح يستشعر فيه كسر لمعاني، ويستولد ما يرغب فيه من تقويض وتفكيك واستلاب وكشف غلاب.

فهل يمكن للنّاقد اختيار منهج تطبيقي للنّصوص لإبداعية ؟

يقول "حسين خمري" : "نلاحظ أنّ كلّ تيار أدبيّ لا يكتب له النّجاح ما لم يستطع إفرز أدواته لنّقدية، ووسائله المنهجية لقادرة على التّعامل معه، هكذا تتعامل لأعمال الأدبية مع نّظرية لنّقدية

[1] السعيد ضيف الله: الصالح شليحي: قراءة في تجربة حسين خمري النقدية من خلال كتابه (الظاهرة الشعرية-الحضور والغياب)، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الوادي، الجزائر، مج5، ع5، ديسمبر 2023، ص96.

[2] حسين خمري: الظاهرة الشعرية (الحظور والغياب)، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص35.

لتفرض حضورها كنتاج جديد أو لحن مميز ضمن النّظام الثّقافي السّائد"[1]، ولهذا فإنّ العلاقة بين المنهج والمصطلح علاقة جدلية تكاملية كعلاقة النّص بالقارئ، والمناهج ببعضها البعض.

ويقدم في الفصل الثّاني من كتابه تأصيلا لفضاء القصيدة في عتبة استهلالية تحت عنوان: (فضاءات شعريّة) "وجملة الأمر أنّ نقد الكلام شديد وتمييزه صعب"[2]، ويمكن تصور قراءة النّص خارج حدود الزّمن في شكل جديد يعارض ما قاله في أنّ القراءة لا تتم إلا في زمن محدد وإطار معلوم وتاريخي وشعري، في حين أنّ الفضاءات الشّعرية تتصل بالنّصوص في أنساقها الثّقافية الحداثية المتداخلة والبحث فيها هو كشف لمكوناتها الدّلالية والتّركيبية والكشف عن فاعلية الشّعرية والتّجربة النّفسية لمبدعها وهذا تجلى في تحليله لقصيدة (محمّد علي شمس الدّين، والمتنبي، والسّلكة أمّ السّليك)، ليخلص إلى أنّ النّصوص تحمل داخلها الحياة والموت مستدلا بقول المتصوفة في سؤالهم المثير للدهشة:

– (من يقتلني يحييني ؟)

هو شعور بالبناء والهدم، الولادة والفناء، الزّمن واللازمن، النّص واللانص، اللّغة والميتالغة، النّص والميتانص.

وفي عنوان آخر يقدم الناقد تحليلا منهجيا لإلياذة الجزائر في قراءة دلالية شعرية معيدا تشكيل التّاريخ كقراءة جدلية مع التّاريخ وأحداثه وتفاصيله وزمنيته مبرزا الفرق بين الملحمة والتّراجيديا،كنسق بنيوي حكائي منتج للغة والشّكل والمفاهيم، ويتداخل ذلك كلّه مع الأسطورة في فضاء التّناص بأشكاله وتقنياته المتعالية "وهو الفعل الذّي يعيد بموجبه نصّ ما، كتابة نصّ آخر"[3]، ويضيف "حسين خمري" في تحليله للحقول الدّلالية لإلياذة الجزائر لمفدي زكريا أنّ التّجربة الشّعرية هي تجربة متعالية كثيفة الرّموز التّاريخية والثّقافية والحضارية، في توليد للشعري اللانهائي.

---

[1] حسين خمري: الظاهرة الشعرية (الحظور والغياب)، ص35.

[2] المرجع نفسه ، ص77.

[3] ناتالي بييفي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص11.

ويقدم بعد ذلك وصفا لكتاب "محمّد عبد الله الغدامى"، (الخطيئة والتّكفير) حيث يعيد تشكيل مفهوم الموت والفناء والحياة والولادة بأنّ "الخطيئة طريق المنفى والتّكفير طريق العودة إلى الفردوس"[1] ليثير قضية الثّورة على اللّغة عند الشّاعر "عياش يحياوي"، والانتقال من فضاء (الانفصال/الانقطاع) إلى فضاء (الاتصال/التّناص)، والانفتاح نحو القارئ في فضاء شعري رحب وشبكة علاقات مستقبلية، تدعمها البنية والتناص وقراءة القارئ كنص آخر.

كما يشير الباحث "حسين خمري" إلى قضية النّقد والغربة في مواجهة النّصوص الأدبية، وغموضها، لكنّ النّاقد الحقيقي كما القارئ النّموذجي هو من يمتلك ذائقة جمالية، ووعيا وإدراكا ثقافيا مستمرا.

وفي الفصل الثّالث والموسوم ب:"التّراث والشّعر"، يقدم لنا قضية نقدية أعادت للشّعرية حضورها بتحديد مفهوم القول الشّعري ومميزاته البنيوية، ونظامه الوظيفي القصدي وإنتاجه الخطابي المتداخل مع أنساق ثقافية متجانسة ضمن فلسفة الكليّات les universaux كما قدمها "رومان جاكبسون" و"ويليك وارين"، في كتاب (نظرية الأدب)، الذي يعتبر تأسيسا لمجموعة من المفاهيم النّظرية:

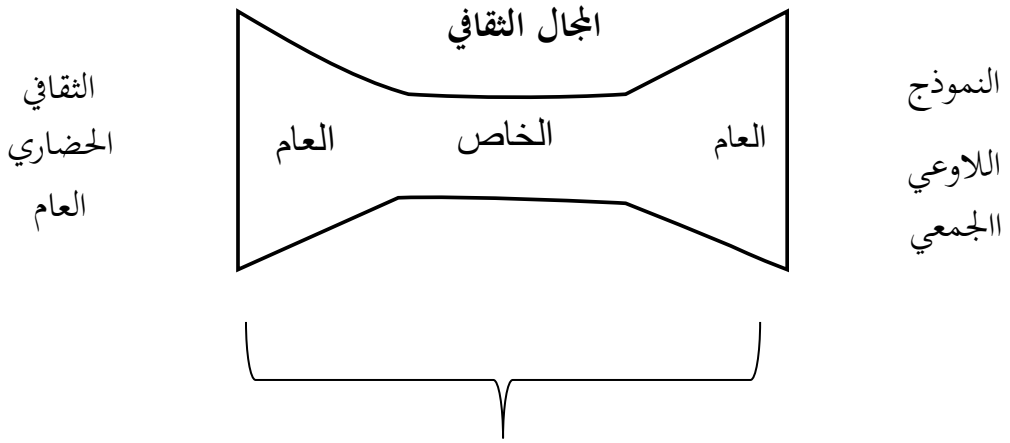
ـ النّصوص الأدبيّة، نصوص متميزة داخل فضاء ثقافي.

ـ تأسيس نظرية أدبية لتحديد النّصوص وبنياتها.

ـ النّص ملزم بتداخله مع نصوص أخرى متتالية غائبة.

وقد لخص (حسين خمري) ذلك في مخطط بياني :

[1] محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) مقدمة نظرية تطبيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص112.



[1]

النّص الأدبيّ نص مختلف مغاير في بنيته ونظامه وتعاليه مع نصوص غائبة وأنساق ثقافية ليولد نصّ جديد وقارئ جديد، ومواقف جديدة ونظريات جديدة داخل اللاوعي الجمعي وفق شروط ثورية لإنتاجية النّصوص { إعادة صياغة / إعادة تشكيل }

النّصوص المتعالية نتج عنها تشكيل نصوص نسوية (نقد نسوي) برؤيا جديد وصياغة مغايرة مفتوحة.

فالنّصوص المتعالية حسب "حسين خمري" "نصوص أنتجت نقدا نسويا جديدا يحمل روح الثّورة والتّمرد في ممارسات نقدية أنثوية في مقابل الأدب الذّكوري أو الفكر الذّكوري، وتجلى ذلك في تحديده لعلاقة الإستثناء rapport déxclision بين النّصوص الحاضرة، والنّصوص الغائبة كعلاقة (مرآتية)"[2] عاكسة لعلاقات نوعية بين الأديب وبين الواقع (مرآة/ انعكاس/ المحاكاة) ، ونعتقد أنّ الناقد في بحثه عن نظرية المحاكاة والانعكاس قد يروم إلى فكرة أخرى غائبة تماما، وهي علاقة النصوص بنقد مرآوي ونسوي أيضا، فالأنا والذات في انعكاسها للواقع والموضوع ضمن مفهوم المرآة العاكسة، لابد لها أن تفيد خلق نقد جديد للمبدع في مقابل نقد ذكوري مستمر ملتصقا

[1] حسين خمري: الظاهرة الشعرية (الحظور والغياب)، ص120

[2] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، ص164

بمصطلح التخييل وإعادة تشكيل الواقع والحاضر في هاجس مستقبلي للخطاب النقدي، ولهذا فإننا ننظر لنظرية (المرآة) عند "حسين خمري" بشكل مغاير تماما، لم يتطرق إليها صراحة كنقد جديد، لكنه ذكر ذلك ضمن حدود كشفه للنص المتعالي، والتناص مع نصوص غائبة.

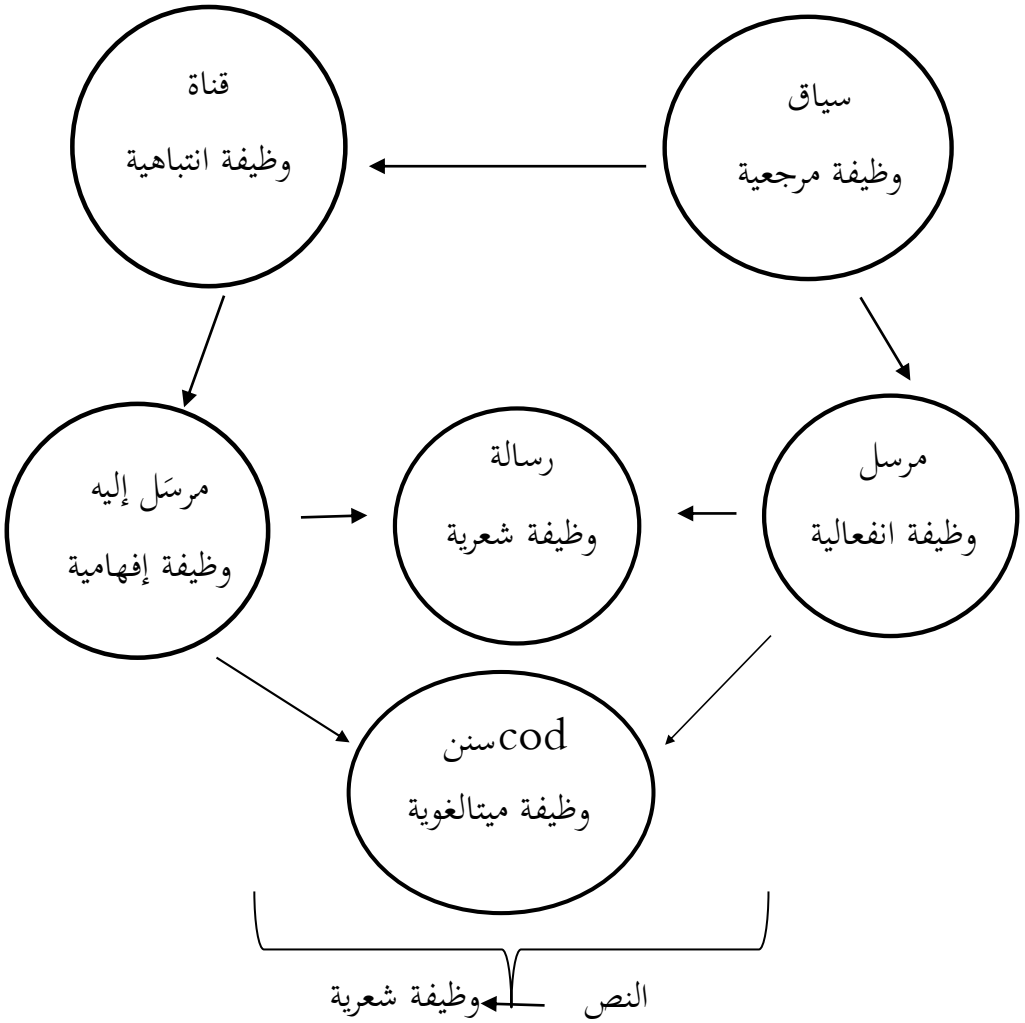
يخلص بعد ذلك الباحث إلى خاتمة نقدية توصل فيها إلى نتائج للقضايا التي عالجها وقدمها، إضافة إلى سيرته العلمية.

المبحث السادس: الشعرية وكتاب (نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)

1- كينونة الكتابة/ القراءة

يؤسس النّاقد "حسين خمري" في كتابه (نظرية النّص من بنية المعنى إلى سيميائية الدّال)[1] لنظرية النّص كإشكالية مفتوحة لمفهوم الشّعرية ووظيفتها عبر عوامل:(المرسل/ المرسل إلية/ الرّسالة/ السّنن/ السّياق/ القناة)، وعبر وظائفها (التّعبيرية/ الإفهامية/ الانتباهية/ الشعرية/ المرجعية/ ماوراء اللغة)كما هو موضح في المخطط الآتي:

[1] ينظر، حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سميائية الدال)، منشورات الإختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2007



وهذا ما أعاد تشكيله "تودوروف" بقوله: "أنّ الشّعرية تدلّ على كلّ نظرية داخلية للأدب"[1] وهي القادرة على "إيجاد أرض مشتركة تلتقي عليها توجهات النّص"[2]، وتضمن الكتاب أربعة فصول، وهي:

الفصل الأوّل:(سيميائيّة النّص) تحدث فيه عن إشكالية النّص، وعلم النّص ومفهومه ووظائفه وشروط إنتاجه، وفي عنوان آخر تحدث عن فضاء النّص مبرزا تحديد مفهوم عتبة النّص ونهايته، والمحاولات التّأسيسية التّنظيرية للنّص في دلالته وسياقه، وبنيته، أمّا الفصل الثّاني الموسوم ب:أصول النّص فقد حدد فيه مفهوم نحو النّص (النّص الظّاهر/المولد) وعلاقة النّص الظّاهر بالمولد، وتناول أيضا قضية التّناص كثورة نقدية نصية.

[1] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العامة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص383.

[2] تزفتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص23.

في الفصل الثّالث الموسوم ب: من اللّغة إلى النّص، تناول فيه الباحث مفهوم النّص واللّغة، النّص ولغة اللّغة، النّص والكتابة، أما الفصل الرّابع: تناول فيه المحاولات التّأسيسية (النّموذج التّأسيسي الباقلاني)، ثمّ تأصيل لحركة النّقد المعاصر، من تحديد لمفهوم (النّص الشّعري/ الرّوائي/ التّاريخي).

نجد الناقد دوما يلح على تحديد المفاهيم النّقدية للنّص، كونه منظومة نصية داخل نموذج ثقافي ومجموعة من المعايير والقواعد والأسس لتشكيل جديد في هويات جديدة وأنظمة ثقافية جديدة، ونماذج ثقافية منتجة، وهي كلّها شفرات يستقبلها القارئ وتسمح بإعادة تشكيل تواصل وقراءة، وكتابة جديدة، و"رولان بارت" يحدد بأن كل نظام إجتماعي يملك كتابته ونصوصه الخاصة، أما "تودوروف" فيصف اللغة والنظام الثقافي بأنه "خرق للمعتاد، وهذا يعادل مفهوم الشعرية كمعامل ل (الإقناعي، الخطابي، التحليلي، الإستنباطي، والتخييلي الجمالي)"[1]، فالنص لكي "يتمايز عن النصوص الأخرى عليه أن يخرق النظام، ويؤسس نظامه الخاص، ومقولته وبنيته"[2].

أما "رولان بارت" فبحث أثر الكتابة trace، والنص عنده كتابة رمزية جمالية، وخطاطة معقدة لإنتاج الدلالات، "في لغة اللانهاية"[3] ومجموعة علامات سيميائية وظيفتها تنظيم العالم وتشكيله في معاني جديدة، وتأويله كما يرى "فان دايك"، فإن الأدب بنية منتظمة داخل بنية جمالية، وكل عنصر منه بُنية مستقلة داخل البُنى الكلية، فهو :

_ "النص منتوج صيرورة إنتاجية

_ النص هو عملية تواصلية في سياقات تداولية معرفية، سوسيوثقافية

_ السياقات الأدبية هي داخل قواعد نصانية تتداخل مع مجموعة من القيم والمواقف والإيديولوجيات

_ استحالة تحديد مجموع العناصر والقواعد للنصوص الأدبية؛ لأن النصوص ممارسة ثقافية

_ الممارسة الثقافية مشروطة بطرف جديد، وهو القارئ، الذي يعيد تشكيل أدبية النص

---

[1] يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2008، ص09.

[2] حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، ص19.

[3] رولان بارت : المعنى الثالث و مقالات اخرى ، ترجمة : عزيز يوسف طالبي ، بيت الحكمة ن بغداد ، العراق ، ط 1 ، 2011، ص 55

_ القارئ الذي يعيد تشكيل أدبية النص

_ الممارسات النصية لا تكون إلا مع مؤسسات نموذجية (مدارس نقدية/ قارئ نموذجي/ بحوث أكاديمية/ جامعات مختصة)"[1].

ويطرح بعد ذلك "حسين خمري" مفهومه لنظرية الأدب كدراسة للطبيعة الإجتماعية للأدب وقوانين تطوره وتحولاته، وتأسيسا لمجموع القوانين والخصائص المحددة له، ولمستوياته بالدراسة والتفسير، وصولا إلى تحليل مظاهر العلامة الأدبية من خلال المنهج السيميائى، الذي يدرس حياة العلامة، وتداولها في النظام اللغوي والأدبيsigne، كما بينها "فيردناند ديسوسير"، فالنص نظام مستقل من العلامات الدالة والوحدات الرمزية، فهو نظام معرفي جمالي سيميائي رمزي، والإشكالية في مفهوم النص أنه في قوانينه وآلياته غير ثابت وغير ساكن، فتشكلاته وإجراءاته تتمظهر في كل مرة ومرحلة بطرق جديدة مختلفة، وهذا التنوع والتعدد يقابله مفهوم (الشعرية).

لكن "ستيفن زولكيفنسكي" يحدد مفهوما آخر للثقافة والنص بأنهما ليسا خزّانا للمعرفة ولكنهما آليات وطرق اشتغالية مفتوحة، فالشعرية هنا حركة توزيعية غير ثابتة، ومن هنا تبقى كإشكالية في تأصيل واضح لمفهوم النص، كما عبرت عن ذلك "جوليا كريستيفا" و"رولان بارت" و"جاك دريدا" على أن النص إشتغالي للغة بشكل مختلف، كنظام إحالي دلالي "فالنص متتالية من الجمل بينها علاقة من العلاقات"[2] وما يُطلق عليه بالتماسك أوالإنسجام /la cohesion la chérece وقد أستخدم النقاد العرب مصطلحات أخرى لنظرية الأدب وهو (النصوصية)، التي تعني الكتابة كحلة تمثُل للمعرفة والخزان الهائل من النصوص الغائبة، والإشارات، والعلامات المتداخلة.

ونخلص إلى أن الناقد "حسين خمري" في مرجعيته النقدية يعيد جمع كل المفاهيم النقدية المتداخلة للنص بوظائفه وآلياته وإجراءاته، ولكنه يُلح على ضرورة إعادة تأصيل مفهوم الكتابة في سياقها النقدي الثقافي والحداثي، فهي عنده مجموع العلاقات داخل نظام النص التي ترسل كل الرموز

---

[1] ينظر، حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سميائية الدال)، ص20 ـ 21

[2] رولان بارت، المعنى الثالث ومقالات اخرى، ص47.

والعلامات إلى القارئ، للتحريض على تأسيس علاقة جدلية حوارية مولدة لكل الدلالات اللاّنهائية، والقراءات لكل الفجوات المبثوثة داخل النص، وتشكل الكتابة في إعادة إكتشاف النص بنص آخر عند القارئ في مقاومة عنيفة لكل العلامات، تساهم بذلك فيه كل الأنساق الثقافية داخل النص أوخارجه، كحركة إنتاجية وخلق مستمر، (بناء/إعادة بناء) مقابل (بناء/هدم) و (هدم/بناء) "ويبقى الإنسان يقضي حياته محاصرا بالنصوص"[1].

2- شعرية التكثيف وانفتاح النقد في كتاب سرديات النقد (في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر):

يعيد الناقد "حسين خمري" وضع الأسس لنظرية القراءة وجدلية التلقي والإستقبال، من خلال كتابه (سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر)[2]، حيث تبدو هنا آليات النقد عملية ديناميكية مستمرة التشكيل والتعديل بفضل وعي القارئ، وانتقاله بين كل العلامات النصية والتأثير المتبادل، حيث يسمح له بعملية التركيب والتوثيق، "فعندما نقرأ نصا نكون باستمرار في حالة تقييم واستقبال لأحداث غير منتهية أو مغلقة في منظور واحد، تتغير مع القراءات المتتالية، وهذا الطابع الجوال والهروبي للمنظور النصي يضطرنا إلى أن تكون نظرتنا اتجاه النص تكون دائما في الحسبان الماضي والمستقبل، بحيث تشمل القراءة تعديلا في التوقعات، وتحولا في أنماط الذاكرة"[3].

وتناول "حسين خمري" في كتابه هذا، مجموعة من الإشكاليات منها:

" أ/ قضايا النقد – علاقة النص النقدي بالنص الإبداعي

- علاقة تابع بمتبوع
- العلاقة هي العمل الأدبي ذاته
- موضوع الأدب وموضوع النقد

---

[1] رولان بارت: المعنى الثالث ومقالات اخرى، عتبة الغلاف الأخير.

[2] ينظر ،حسين خمري: سرديات النقد (في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2011

[3] خوسيه ماريا افانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر، حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، مصر، ط1، 1992، ص133.

- اللغة الموضوعة واللغة المحمولة

ب/ من هو الناقد ؟ - المقولة التراثية

- وجهات نظر متعددة

ت/ ما هو النقد ؟ - النقد نشاط ادبي لغوي

- طبيعة النقد

- النقد جهاز مفهومي

ث/ بين النص والناقد:- بين الذاتي والموضوعي

- وظيفة النص

- وظيفة النقد

ج/ انتاج معرفة بالنص:- فعالية إنسانية

- النقد نص ابداعي

- عملية حضارية واعية

- البحث في وسائل الأدب وأهدافه

- البحث في مصادر النص الواعية واللاواعية

- البحث في النصوص والواقع

- النقد والحقول المعرفية"[1]

"ح/ مراحل النقد: - ماقبل القراءة النقدية

- القراءة النسقية/ الأفقية

- دراسة البنية الأدبية

- التفسير والحكم

د/ المواقف النقدية الثلاث:- ماقبل النص

---

[1] حسين خمري: سرديات النقد (في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر)، ص5

- في صميم النص
- ما بعد النص

ذ/ أطراف العملية الأدبية: -الكاتب/ المنتج

-النص/ القناة

-القارئ/ الناقد

د/ النقد المعاصر: - "أبيلوج"

- تشظي الدال
- تلقي النص الأدبي
- العمل الأدبي والتواصل (القراءة) "موريس بلاشو"
- ما النقد ؟ "رولان بارت""[1].

ستبقى النصوص الخالدة بين الحياة والموت، الموت والولادة، البناء والهدم، وأحلام الفردوس الأرضي الذي يستغرق فيه القارئ عقودا وسنوات، يستنزف منها العصارة الحية، ويهبه مرارة كاوية، يرتشفها على مهل لقبول أو على مضي، وفي صرخة تساؤل فريدة، كون النص نظام توليدي تعددي تأويلي، ونجد هذا عند "أمبرتو ايكو" عندما يركز على عدِّ الممارسة التأويلية عملية جدلية، بين قصدية القارئ، وقصدية النص، ذلك أن فعل القراءة هو "تعاقد مركب بين قدرة القارئ، ونوع القدرة التي يسلم بها نص معين، كي يُقرأ بطريقة اقتصادية"[2]، وبذلك نجد أن هذه التفاعلات تستلزم "ترهين الكفاءة اللغوية كإرث اجتماعي، وليس كنسق من القواعد النحوية؛ أي كمجموع الموسوعةencyclopédie، التي تشكلت من خلال التمرين على هذه اللغة ، ومعرفة الأعراف الثقافية التي أنتجت في سياق هذه اللغة، وتاريخ التأويلات السابقة للنص"[3]، وفي هذا السياق فإن

---

[1] حسين خمري: سرديات النقد (في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر)، ص6

[2] محمد بوعزة: استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، الدار للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص71.

[3] محمد بوعزة: استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، الدار للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص71.

الناقد ركز جهوده لتحديد مفهوم النقد والنص النقدي والنص الإبداعي، لأن النص من منظور معرفي كتلة زئبقية لا يمكن حصرها بسهولة.

فالنصوص النقدية تستلزم وجود نصوص إبداعية، وهي: "علامة تبعية؛ أي التلازم في الحضور والغياب، إذ لا يمكن أن نتصور نصا نقديا كتب في الفراغ "[1]، أي إعتمادا على نص وهمي، لم يتحقق بالفعل والممارسة الأدبية.

والناقد في دراسته للنصوص يحقق التأسيس للقوانين، والمعايير الإجرائية، والمساءلات التأويلية في قراءة قبلية وبعدية، وبوعي وإدراك يحقق له تفاعلا منتجا وشعرية تأويلية وقرائية، ووظيفة الناقد هنا كوظيفة النص، "يقوم بها في وقت واحد، منها الوظيفة الجمالية والوظيفة الإجتماعية والنفسية والوظيفة التاريخية"[2].وهو يشير بذلك لتعدد وظائف الناقد في دراسته للنصوص.

ويحاول الناقد "حسين خمري" خلق مفهوم جديد من شعرية الأدب إلى شعرية النقد باعتباره نصا جديدا وبرؤيا مختلفة، وأدوات جديدة، فالنقد عملية حوارية مركبة بتفاعل خاص وجدلية عنيفة، مما يجعل النص في شعريته منفتحا ومتعددا، وهذا يحيلنا إلى فكرة التحول الدائم للنص والقارئ والناقد (الهرمنوتيك .hermonetique) وهي نفسها مرتبطة بالحركة النقدية النسوية والتناصية، والتي تذهب إلى أن النص الحاضر لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته، والتي تختزن في لاوعينا، والناقد الحقيقي هو الذي يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث المعرفي والحضاري، فالتناص هو قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد، تحيلنا إلى خطابات أخرى متعددة يمكن أن تتطابق مع النص الأدبي المتعين "لأن الشيفرة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدة شفرات وكل منها ينفي الآخر"[3].

---

[1] حسين خمري: سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص55-56.

[1] kristéva Julia[3]،sémiotica، tradmadyid 1981، page 66

إن المتأمل في الكتاب النقدي (سردية النقد) سيجد صرامة في تحديد المفاهيم ، وتأصيل الأسس، والموضوعية في كشف ماهية النقد والناقد والنص والقارئ، والعمل الأدبي سيصطدم بكل الخيبات والإنفلات الدلالي، والأسئلة اللانهائية في خلخلة الأنظمة والأنساق، وليس مطالبا أن يكون الناقد أستهلاكيا؛ بل يجب أن يكون هو أيضا كالقارئ منتجا ومشكلا لنص آخر ورؤيا أخرى ولغة ثانية متعالية.

المبحث السابع: منعطف الشعرية عند "بشير تاوريريت" ونقد النقد عند "حسين خمري" دراسة مقارنة:

إن المتتبع لدراسات الناقد "بشير تاوريريت" حول مفاهيم الشعرية، يجده مستندا إلى التجربة النقدية ل (حسين خمري) في تحديد الأسس والمفاهيم والإجراءات المتصلة جذورها بفلسفة "أرسطو" المستندة على المحاكاة، التي شكلت الرؤيا الجمالية للنص الأدبي، كما أن الناقدين استندا عل الأصول الفلسفية والبلاغية العربية، ونلحظ كذلك أتفاقهما على أن الشعرية كمفهوم نقدي حداثي مرتبط بمناهج كثيرة كالأسلوبية، واللسانيات، والسيميائية، والنقد الثقافي والتناصي، وقد ظهرت بشكل جلي في دراسات النقد الغربي عند كل من "رومان جاكبسون" و"رولان بارت" و"هانز روبرت ياوس" و"فولفغانغ آيزر" و"ميشال ريفاتير" و"جوليا كريستيفا" و"أمبرتو إيكو" و"هانز جورج غادامير" و"مارتن هايديغر"، وكل هؤلاء يؤكدون على أن اللغة كتجربة فردية تتضمن بداخلها نصوصا غائبة باعتبار علاقة النص بالنشاط الإنساني الممتد في الزمن الثقافي كحلقة حوارية تداخلية جدلية.

ومن جهة أخرى فهناك اتفاق على أن الشعرية منفتحة على كل الإحتمالات، وخيبات أفق الإنتظار، بوجود أطراف جديدة كالقارئ والناقد، ولا يهمنا في هذه العملية إلا الإحتمال الجديد، ولا تهمنا قصدية المؤلف بقدر ماتهمنا الدلالات والعلامات اللانهائية الخلاقة المبتكرة.

ويتفق الناقدان في أن القراءة مغامرة تأويلية، وعملية تقرير مصيري للنص الأدبي، ولا يمكن للغة أو النص أن يحيدان عن المصير الإنساني الحضاري، وعن الرؤيا المستقبلية، ونجد على هذا الدرب أيضا الناقد العربي "كمال أبوديب" في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) يؤمن "بأن الشعرية نهج في طريقة

رؤيا العالم، وإختراق قشرته إلى لباب المتناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه، وتمنح الوجود الإنساني طبيعة الضدية العميقة، مأساة الولادة وبهجة الموت"[1].

ولغة النصوص لغة علامات جديدة وبالتالي فالنص كله علامة من العلامات الدالة، والمنطوية على التجربة الجمالية والمعرفية، المرتبطة بالوجود الإنساني، وبالرؤيا الحدسية، كما أنه لا يبدأ من بداية محددة ولا ينتهي عند نقطة محددة، إنه نص الإنفتاح على النصوص الغائبة، والقراءات المتعددة، والأصوات اللانهائية، فالنص الأدبي عند الناقدين هو نص التأويل ونص السؤال الأكثر إلحاحا في الدرس النقدي الحداثي، محاولا اختراق كل الدلالات المفتوحة تحقيقا لإختيارات الحدس والكشف والتأمل والخلق والكتابة.

ومن جهة أخرى نلمس إختلافا في الإستدلال والتمثيل عند "بشير تاوريريت" و"حسين خمري"، فالناقد الأول تقوم دراساته وكتبه، وتجربته النقدية بشكل واضح على كشف المفاهيم عند النقاد العرب، وبشكل خاص عند الشعراء المعاصرين أمثال "نازك الملائكة" و"عبد الوهاب البياتي" و"نزار قباني" و"صلاح عبد الصبور" و"أدونيس"، وله من المؤلفات بشكل خاص عن الشاعر والمفكر والناقد العربي "أدونيس"، أغلبها بحوث وتحاليل وإجراءات تطبيقية لنصوصه الشعرية، وهذا يدل على اهتمامه بشعرية التكثيف والرؤيا والتخييل، في حين نجد الناقد "حسين خمري" يهتم كثيرا بمفاهيم النقد، ووظيفة الناقد وكل المقاربات النظرية والمصطلحية لمفهوم نقد النقد وإشكالية النص وأزمة تحديد تعاريفه، وأيضا نلحظ بشكل خاص في كل تجربته النقدية أنه يطرح الكثير من التساؤلات، لإثارة وعي المتلقي وعلاقة النص بالنقد والناقد والحقول المعرفية الأخرى، ويركز على القراءة القبلية للنص (ماقبل النص) والإحاطة بكل علاماته بوجود اطراف العملية الأدبية، وينتهي إلى السؤال العام:

ـ ما النقد ؟

والأهم من ذلك أن الناقد "حسين خمري" يختلف عن الناقد "بشير تاوريريت" في كونه لا يحصر الشعرية في النص الشعري، بل يتعداه إلى تحديد مفاهيم السردية الشعرية من خلال تأصيل

[1] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص37.

مصطلح الرواية، وعناصر بنائها ولغتها، ودور اللغة في تحديد علائق المتخيل، كما أنه يخصص فصولا للنقد السيميائي وتطبيقاته على الرواية العربية من خلال تجليات التناص كقراءة شعرية تأويلية، وكشف العلامات والأنظمة الثنائية في النقد السيميائي، وتحديد البنى السطحية والعميقة، والمسار السردي، كما انه يقوم بإحصاء المصطلحات السيميائية، وهذا يعد تأصيلا حقيقيا للتجربة النقدية، وتأسيسا للرؤيا القرائية المنفتحة، كما أننا نجد الكثير من الأبحاث والمؤلفات النقدية مبثوثة في الكتب والمجلات للناقد، تدل على قدرته في امتلاك ناصية المناهج النقدية المعاصرة، ومساهما في الكشف عن آليات التطبيق الأدبية العربية والجزائرية على وجه الخصوص.

1-الشعرية ونقد النقد عند "بشير تاوريريت" و "حسين خمري":

ظهر مصطلح (نقد النقد) بوصفه مفهوما جديدا للخطاب النقدي، لينهض مرة أخرى على كشف التجارب النقدية، وممارساتها، ومساءلاتها، وتحليلها، وتفكيكها، ومؤسسا أيضا لآليات إجرائية تطبيقية، بتصور منهجي تقعيدي، والبدايات الأولى للمصطلح، ببدايات ظهور النصوص ومناهجها التطبيقية وتشكيل أطراف جديدة في عملية القراءة والإنتاج، كالقارئ والناقد، وكلها أصوات مفتوحة، كانفتاح النص وعلاماته التي "تساعد على تأسيس وإعادة تأسيس علاقات ذاتية غيرية"[1]، وزمن "بواكير التشكل الأول للنقد نفسه"[2]، يرجع إلى البدايات الأولى لنقد النقد.

ورغم ان المصطلح يفتقر إلى الوعي بمعرفيته الحداثيه إلا أن ذلك حمّل النص أكثر حفرا وتأملا وانتظارا للميتاقارئ والميتاناقد، حيث أن المفهوم هو محاولة حقيقية لتشريح نصوص النصوص، لتشكيل علاقة متشابكة وغامضة لأطراف عديدة ونصوص متداخلة، "فنقد النقد يعد حفرا في كيان

[1] جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص274.

[2] باقر جاسم محمد: نقد النقد أم الميتانقد (محاولة في تأصيل المفهوم)، مجلة عالم الفكر، مج7، ع4، مارس 2009، ص107.

النص النقدي، ومحاولة لتشريح ذلك النص وتفكيك خطاب ناقده"[1]، فنقد النقد عملية مركبة وقراءة أخرى كعلم قائم بذاته ليأخذ شكلا فلسفيا معرفيا، وجماليا، ويرى بعض النقاد أن نقد النقد مرحلة مختلفة لإعادة النظر في منظومة المناهج التطبيقية، ومنهج القراءة، فالناقد لم يعد مجرد كاشف لآليات وإجراءات تطبيقية فهما للنصوص، إنما هو عملية فكرية فلسفية ذوقية ماتعة.

وقد مرّ مفهوم نقد النقد بمراحل تأسيسية أولى في النّقد العربي بعد ظهور كتاب "طه حسين" (في الشّعر الجاهلي) الذّي يعدّ أوّل مشروع عملي تأصيلي لمصطلح (نقد النّقد) بمفهومه الحداثيّ، وكان ظاهرا أنّ المعايير لنقد النّقد تتمثل في الموضوعية الشّديدة والقيم الصّارمة لوعيّ مختلف حاد، وقد أثار الكتاب عاصفة فكرية امتدت عقدا كاملا، وانطلقت فيه معارك نقديّة وتكفيرية وانتشرت في العالم العربيّ كلّه و الإسلامي، وقد حوى الكتاب فصولا كان لها الوقع الحاد على الحياة الثّقافية الهادئة في تلك الفترة، متبعا "ديكارت" في فلسفته العقلية ونظريته المعرفية في تأسيس البداهة والتّصورات العقلية النّورانيّة، والاستنباط الذّي ينقلنا من الفكر البديهي إلى نتائج عقلية جديدة والتّسليم بيقينية المبادئ بالشّك كتقييم المشكلات والإنتقال إلى المجهول وعدم إغفال أي مرحلة من مراحل التّقصي والبحث بفلسفة شكلية مستمرة والتّمثل الذّهني ودفع العملية الذهنية إلى الأعلى والتفكير في التفكير (نقد النقد).

ويطلق على هذه المفاهيم علم الفينومينولوجيا، أو الظاهراتية وهي مدرسة فلسفية تعتمد على الدراسة الموضوعية، أو الواقع بشكل ذاتي، وخبرة حدسية وعقلية للظواهر phenomenalogge

فهي بذلك تعني الرجوع إلى الأشياء نفسها؛ أي الرجوع إلى الوقائع المحضة دون التأثر بالأحكام السابقة المتعلقة بها، وقد عرّف "هوسلر" الفينومينولوجيا على أنها منهج يظهر بظهور الماهيات في الوعي، "أو ماهية المعرفة أي ضرب من المنهج ومعرفة ان كانت المعرفة بعامة موضع سؤال

[1] سحر شريف: في نقد النقد (قراءة في المتن النقدي العربي)، مركز ليفانت للدراسات الثقافية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009، ص08.

سواء من جهة معناها أو من جهة اجرائها، وأي منهج بامكانه ان يقودنا الى الاهداف المطلوبة"[1] ويقصد بالماهيات الحقائق الموضوعية للأشياء، طالما كانت متميزة عن طابعها الحسي، والأهم هو كيفية ادراك الوعي للموضوع ووصوله إلى معرفة صادمة ومدهشة، وموضوعية خالصة باستعداد معرفي لحقائق جديدة لدى الذات الإنسانية، وهذا تأسيسا لمعرفة يقينية تقوض وتهدم كل المعارف السابقة، وتحطيم الأنظمة السالفة تمكيناً لسيرورة حضارية مفتوحة، وآليات مستقبلية، وقراءة لكل القراءات السابقة، مواجِهةً وصادمة ومفككة لكل ماتم بناؤه بأدوات أخرى.

وما جاء في دراسات وأبحاث الناقد "بشير تاوريريت" من تجربة نقدية حول مفاهيم الشعرية هو عرض لكل التجارب السابقة، والنظريات النصية، وتأصيل لملامح الشعرية في الدرس العربي والغربي، وإحصاء دقيق لكل الحدود، كانفتاح النص وتناسل المعنى، والغموض، والفجائية، والإختلاف، والرؤيا، وحركية الزمن الشعري، وماهية الشكل الشعري، وشعرية اللغة الشعرية، والظواهر الموسيقية، والمقارنة بين التقليد والتجديد في الوزن والإيقاع والقافية، وتخصيص كتب كاملة حول مفهوم الرؤيا والتخييل في كتابات النقاد الغربيين، في مقابل مصطلحات صوفية (الكشف، التجاوز، النبوءة، وثنائية الحلم والجنون، وثنائية الرفض والنفي).

فالنص حسب ناقدنا يمتلك فجوات وبياضات يمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالي للعمل الأدبي، وكأن هاته الفجوات انفعالات قوية بالألوان والمواد والمعاجين لاستخلاص الإندفاع الشعوري واللاشعوري للقارئ الذي يتقاصفه في جدلية (القارئ/النص).

يثير العديد من الأسئلة التي تدور في فلك الشعرية، كي يقدمها في ديمومة مسكونة بروح خلَّاقة نافذة على الاستمرار وخلق الحوارات الباعثة على النحت والإنتاج والخلق والانتظار.

قدم "تاوريريت" نقدا واضحا لمفهوم الوزن عندما يرى بأن ماتقدم من نصوص أدونيس يوضح للعيان اِبطال نواميس الوزن كمعيار للشعرية، فموقف ناقدنا صريح وواضح يؤكد على اِبعاد شبح

[1] ادموند هوسرل : فكرة الينو مينولوجيا (خمسة دروس)، ترج مة : فتحي انقزو ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2007 ، ص32

القابلية عن الوزن، وهو عند "أدونيس" تسليم لحرية الإيقاع، وانفتاح اللغة، والتصور التقليدي، ويثير أزمة المبالغة في توظيف التجديد والكثافة الشعرية عند "أدونيس" بشكل خاص وهذا مايجعل الرؤيا مبهمة تماما، وغير كاشفة، وضبابية.

ويشير للعلاقة الوطيدة بين الشعرية، والأسلوبية، وعلم السرد، وتحولات النص، وكل الصيغ الداخلية المتغيرة التي تخضع للبنيوية وأنساقها، والتفكيكية وتقويضاتها.

فالشعرية عنده تكمن في آفاق الكتابة التي تؤسس لزلزلة المألوف والعادي إلى الغريب والمختلف، والمعرفة هي الوسيلة الوحيدة لفتح هاته الآفاق والوصول إلى اللامعلوم والمجهول واللامرئي وما وراء المحسوس.

ونخلص إلى أن الناقد "بشير تاوريريت" سلم بكل المفاهيم النقدية السابقة بعرضه للمفاهيم والمنطلقات والأصول والملامح، مساندا لكل أسسها وقواعدها، متبعا النقاد الغربيين في طروحاتهم حول مفهوم الشعرية، والناقد العربي أدونيس في نظرته الرؤياوية لهذا المفهوم.

ويتحدد نقد النقد عند "حسين خمري" في قدرته على اعادة إحياء الحركة النقدية الجزائرية الخاملة، مقتنعا بضرورة تغيير هذه الحركة اتجاه النقد النصي، والبنية الداخلية للنص، وتكمن قيمة عمله هذا وأهميته في تأسيس جديد للكثير من النصوص المهملة، ولم يُصغ إلى هسيس التكسرات اللغوية التي كان يحدثها الجيل الجديد في الجزائر، فعمل جاهدا على نقد الكتابات الجديدة الهامشية الرديئة، كما أنه عمل على نقد المناهج النقدية الغربية من خلال بعث مصطلحات لم تكن معروفة داخل التراث العربي، وإعادة قراءة النصوص العربية بروح صوفية مغايرة تماما لأصول الآليات الإجرائية الغربية بنيوية كانت، أو سيميائية، أو تفكيكية، أو تناصية، وكان اهتمامه الواضح والكبير بالسيميائيات كقناعة علمية منه للجذور العربية التراثية التي وجد فيها روح المنهج، وله بذلك كتابات مختلفة في السرد الشعري، والمعارف النقدية الجديدة، وكتابه (سرديات النقد) يمثل قفزة نوعية خارج الأطر المعروفة، مركزا على النقد وماهيته وإشكالياته، والذي يعتبره نصا جديدا مقابل العمل الإبداعي.

ويحاول الناقد "حسين خمري" خلق مفهوم جديد من شعرية الأدب إلى شعرية النقد باعتباره نصا جديدا وبرؤيا مختلفة، وأدوات جديدة، فالنقد عملية حوارية مركبة بتفاعل خاص وجدلية عنيفة، مما يجعل النص في شعريته منفتحا ومتعددا، وهذا يحيلنا إلى فكرة التحول الدائم للنص والقارئ والناقد، ويُلح على مساءلة الظّاهرة الشّعرية في حضورها وغيابها، مثولها ونفيها، ضراوتها وتوترها، احاءاتها ودلالاتها، ائتلافها واختلافها، ولا يستطيع السّكون أمامها فلا بدّ من رغبة وموقف جامح يستشعر فيه كسر المعاني، ويستولد ما يرغب فيه من تقويض وتفكيك واستلاب وكشف غلاب، فالشّعرية عند "حسين خمري" خلق وإبداع تبتكر كلّ الطرق لتأسيس رؤيا تجريبيّة لا نهائية كعملية حضارية واعية دائمة البحث والإشتغال في الوسائل والإجراءات والكشف في النّصوص والخطابات والحقول المعرفية.

خاتمـــــة

الخاتمة:

لا يختلف بحثنا هذا عن بقية البحوث الأكادمية فلكلّ عمل أدبيّ بداية ونهاية، وخاتمة بحثنا عبارة عن مجموعة من النّتائج التّي توصلنا إليها في هذا العمل الأكاديمي الذّي حاولنا من خلاله أن نطرق بالشّعرية وبمفهومها العامّ باب النّقد الجزائري الحديث ونوجز هذه النّتائج كالآتي:

ــ يضرب موضوع الشّعرية في قدم المدونة النّقدية الغربية والعربية، وشَكَّلَ المفهوم الأرسطي له مرجعا أساسيا لرواد المدونة النّقدية العربية الحديثة، إلاّ أنّهم اِختلفوا في ضبط المفهوم له، فتم الإختلاف في ترجمته من قبل النّقاد العرب ترجمة واضحة ودقيقة، منهم من قال بالإنشائية، ومنهم من قال بالشّاعرية، ومنهم من قال بالأدبية، وغيرها من المصطلحات، وبالتّالي بات مفهوم الشّعرية مفهوما يحتاج إلى الضّبط والتّحديد.

ــ مرّت الشّعرية العربية من الثّابت إلى المتحوّل في المدونة النّقدية العربية بعدّة محطات ولم تُعرف بمصطلح الشّعرية بل عرفت مجموعة من المصطلحات كالصّناعة، والصّياغة، والمعيار، وغيرها من المصطلحات القديمة، فانتقلت ما بين العصر الجاهلي والإسلامي من الشّفوية إلى الكتابة حيث اِتسم الشّعر في تلك الفترة بالفطرة، والبداوة، والأصالة، والطّبع، والوضوح، إلى أن جاء المرزوقي وقعَّد له عن طريق تبنيه لنظرية عمود الشّعر، فمن لزم معايير عمود الشّعر أنذاك وبنى شعره عليها فهو الشّاعر المفلق المعظم، والمحسن المقدم عند العرب، ومن لم يجمعها كلّها في شعره فبقدر سُهْمَتِه منها يكون نصيبه من التّقدم والإحسان، فأصبح الشّعر صناعة شأنه شأن باقي الصّناعات يخضع للإجادة والإتقان، والرّداءة والإبتذال.

ــ تبدأ الحداثة الشّعرية من العصر العباسي مع "بشار بن برد" الذّي عمل على الإغراب في الشّعر ثمّ "أبو نواس" الذّي استبدل المقدمة الطّللية بالمقدمة الخمرية، وأبي تمام باستخدامه الغموض في الشّعر وتنويعه في الصّور والأخيلة، فأصبح التّغيير والتّجديد في الشّعر مصدر إلهام الشّعراء منذ تلك الفترة إلى أن جاء رواد شعر التّفعيلة في العصر الحديث الذّين غيروا من نظام القصيدة العربية شكلاً

ومضمونا فأصبح الرّمز مركزا يدور حوله النّص، والأسطورة منهلاً خصبًا يسقون منه مادتهم، واستبدلوا اللّغة العادية المعيارية بلغة شعرية إيحائية مفتوحة الدّلالات، وسرعان ما ظهر جنس شعريّ جديد على يد رواد مجلة شعر، جمع هذا الجنس الجديد بين الشّعر والنّثر وسموه بقصيدة النّثر والذّي أحدث ثورة كبيرة في ساحة الشّعر العربيّ الحديث رافضًا القراءة السّطحية محاولًا الكشف عن الجوانب المظلمة، قصد الوصول إلى خفايا وأسرار النّصوص.

ـ للشّعرية الحديثة علاقة وطيدة بالفنون النّثرية كالمسرح والسّينما والسّرد وغيرها كما أنّها لم تقم بمعزل عن العلوم الأخرى، كاللّسانيات والبنيوية والسّيميائية والأسلوبية وغيرها.

ـ من خلال بحثنا عن موضوع الشّعرية في الأدب العربي، وجدنا أنّها لم تستقر على موضوع ثابت ومحدد، فكان ذلك بمثابة الإشكالية التّي استلزمت البحث والتّنقيب عنها من قِبَلْ المبدعين النّقاد الجزائرين، أملا منهم في الوقوف على أبرز محطاتها وقضاياها ومحدداتها بشكل يزيح اللّبس عنها، ويوضح الرّؤية للمتلقي عن طريق الجمع والتّوفيق بين الشّعرية في تراثنا العربي والشّعرية في النّقد الغربي الحديث، ومن هذه الدّراسات نجد:

ـ النّاقد الجزائريّ"جمال الدّين بن الشّيخ" يركز في بحثه حول الشّعرية في الأدب العربي على شعرية القصيدة مهما كان غرضها، وذلك من خلال الألفاظ والعبارات التّي يتطلبها الغرض الشّعريّ الذّي ينظم فيه الشّاعر قصيدته، فاتجه إلى الشّعر العربي القديم للبحث عن المقوّمات الشّعرية التّي تزخر بها القصيدة العربية القديمة، كما أهتم بقضية الإرتجال في الشعر والروية.

ـ إهتم "عبد الله العشي" في بحثه حول مفهوم الشّعرية فيي القصيدة العربية، باعتبار أنّ الظّاهرة الشّعرية في الشّعر لها من الخصوصية ما لا يوجد في الأجناس الأدبية الأخرى، حيث يرى أنّ للشّعر خاصية ليست موجودة في الأجناس الأخرى، حيث قصر بحثه عن الشّعرية في الشّعر دون النّثر.

ـ عبد الله حمادي، تقوم دراسته للشّعرية على الإنزياح واللاعقلانية وتكثيف الدّلالات باستعمال الرّموز والإيحاءات اللامتناهية، بانحراف نصوصه الشّعرية عن مسارها العادي وارتقائها إلى أفق التّعبير الجمالي، وعند التّطرق لبعض مواطن الشّعرية في ديوانه المشهور "البرزخ والسّكين"، وجدنا أنّ نصوصه

عبارة عن كيان من الكلمات التّي تتجاوز مستويات التّلفظ العادي، بشكل متناسق، ومغاير للمألوف

ـ ويكسب البياض ونقاط الحذف في ديوانه "البرزخ والسّكين"، رونقا وسحرًا جماليا، وكأنّه يتكلم بلغة غير الكلمات، ومن ذلك نجد أنّ شعرية النّاقد "عبد الله حمادي" تمتاز بالغموض وتكثيف الرموز وتضخم الدّلالة، وتوهج الأسطورة.

ـ أمّا النّاقد الجزائري "عبد القادر فيدوح" طرق جنسا أدبيا آخر محاولا البحث عن شعرية تختلف عن شعرية الشّعر، فراح يبحث عنها في القصة الجزائرية التّي رأى أنّها لم تنل حظّها من البحث والتّحليل بالمفهوم الحديث للشّعرية؛ إذْ يرى النّثر على غرار الشّعر يزخر بالمظاهر الشّعرية.

ـ يأتي على رأس مظاهر الشّعرية في النّص القصصي وفق "عبد القادر فيدوح" النّظام السّردي، لأنّ السّرد في حدّ ذاته يعبر عن أدبية النّص القصصي، وهو بهذا يظهر عن جماليته وشعريته، تماما كما أنّ الإيقاع يعبر عن شعرية النّص الشّعري، والشّعرية في النّص السّردي تحكمها بنيات متعددة مثل: الصّور، والرؤية، والإنفعال، والإيقاع الدّاخلي، وغيرها من البُنيات التّي تتظافر فيما بينها لتُكوِّن لنا بنية كلية متناسقة ومنسجمة تمنح النّص النّثري شعريتُه.

ـ يؤسس النّاقد الجزائري" حبيب مونسي" لنظرية جديدة في ساحة النّقد الجزائري وهي نظرية المشهد من خلال مقارباته لنصوص أدبية شعرية ونثرية وقصص من القرآن الكريم، من خلال قراءاته المشهدية لهذه النّصوص مستعينا بالأدوات الإجرائية التّي تعتمدها السّرديّات الحديثة في تحليلها للنصوص الأدبيّة ويتجلى ذلك بوضوح في مُؤَلفيه "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي"، و"المشهد السّردي في القرآن الكريم"، ففي كتابه الأوّل "شعرية المشهد في الإبداع الأدبيّ"، تفصل في شعرية المشهد الشّعري المتمثلة في الصّور الشّعرية من استعارة، وتشبيه، وكناية، ومجاز، وعدول الكلمات، وانزياحها عن دلالاتها المتعارف عليها بأسلوب جمالي متناسق، أما شعرية المشهد السّردي فتتمثل عنده في تقاسم عناصر السّرد أدوار الفعل والتّأثير بحسب تواردها في الدّفق السّردي، فتنكشف علاقاتها الدّاخلية والخارجية وكلّ ذلك عن طريق وعاء لغوي يستوجب وجود المشهد.

ـ والمشهد في كتابه "المشهد السّردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيّدنا يوسف"، فهو عبارة عن مقاربة مشهدية لنصوص من القرآن الكريم، يتوزع فيها المشهد على محورين، محور فاعل وآخر منفعل، والرّؤيا في مشهده الأوّل تعتبر بمثابة البؤرة الأوّلى لحركة السّرد في القصة العامّة إذ نجد فيه "يوسف عليه السّلام" محكوما عليه بعجز الطّفولة من جهة، ونبوءة مستترة في الرؤيا ذاتها من جهة أخرى.

ـ ما جاء في دراسات وأبحاث الناقد "بشير تاوريريت" من تجربة نقدية حول مفاهيم الشعرية هو عرض لكل التجارب السابقة، والنظريات النصية، وتأصيل لملامح الشعرية في الدرس العربي والغربي، وإحصاء دقيق لكل الحدود، كانفتاح النص، وتناسل المعنى، والغموض، والفجائية، والإختلاف، والرؤيا.

ـ وجدنا أن النص حسب ناقدنا يمتلك فجوات وبياضات يمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالي للعمل الأدبي، وكأن هاته الفجوات انفعالات قوية بالألوان والمواد والمعاجين لاستخلاص الإندفاع الشعوري واللاشعوري للقارئ الذي يتقاصفه في جدلية (القارئ/النص)، ويثير العديد من الأسئلة التي تدور في فلك الشعرية، كي يقدمها في ديمومة مسكونة بروح خلّاقة نافذة على الاستمرار وخلق الحوارات الباعثة على الخلق والانتظار.

ـ يقدم نقدا واضحا لمفهوم الوزن عندما يرى بأن ماتقدم من نصوص أدونيس يوضح للعيان إبطال نواميس الوزن كمعيار للشعرية، فموقف ناقدنا صريح وواضح يؤكد على إبعاد شبح القابلية عن الوزن، فالشعرية عنده تكمن في آفاق الكتابة التي تؤسس لزلزلة المألوف والعادي إلى الغريب والمختلف، والمعرفة هي الوسيلة الوحيدة لفتح هاته الآفاق والوصول إلى اللامعلوم والمجهول واللامرئي وما وراء المحسوس.

ـ يشير للعلاقة الوطيدة بين الشعرية، والأسلوبية، وعلم السرد، وتحولات النص، وكل الصيغ الداخلية المتغيرة التي تخضع للبنيوية وأنساقها، والتفكيكية وتقويضاتها.

ــ سلم الناقد "بشير تاوريريت" بكل المفاهيم النقدية السابقة بعرضه للمفاهيم والمنطلقات والأصول والملامح، مساندا لكل أسسها وقواعدها، متبعا النقاد الغربيين في طروحاتهم حول مفهوم الشعرية، والناقد العربي أدونيس في نظرته الرؤياوية لهذا المفهوم.

ــ يتحدد نقد النقد عند "حسين خمري" في قدرته على اعادة إحياء الحركة النقدية الجزائرية، مقتنعا بضرور تغيير هذه الحركة اتجاه النقد النصي، والبنية الداخلية للنص، وتكمن قيمة عمله هذا وأهميته في تأسيس جديد للكثير من النصوص المهملة، ولم يُصغِ إلى هسيس التكسرات اللغوية التي كان يحدثها الجيل الجديد في الجزائر، فعمل جاهدا على نقد الكتابات الجديدة الهامشية، كما أنه عمل على نقد المناهج النقدية الغربية من خلال بعث مصطلحات لم تكن معروفة داخل التراث العربي، وإعادة قراءة النصوص العربية بروح صوفية مغايرة تماما لأصول الآليات الإجرائية الغربية بنيوية كانت، أو سيميائية، أو تفكيكية، أو تناصية، وكان اهتمامه الواضح والكبير بالسيميائيات كقناعة علمية منه للجذور العربية التراثية التي وجد فيها روح المنهج، وله بذلك كتابات مختلفة في السرد الشعري، والمعارف النقدية الجديدة، وكتابه (سرديات النقد) يمثل قفزة نوعية خارج الأطر المعروفة، مركزا على النقد وماهيته وإشكالياته، والذي يعتبره نصا جديدا مقابل العمل الإبداعي.

ــ ويحاول الناقد "حسين خمري" خلق مفهوم جديد من شعرية الأدب إلى شعرية النقد باعتباره نصا جديدا وبرؤيا مختلفة، وأدوات جديدة، فالنقد عملية حوارية مركبة بتفاعل خاص وجدلية عنيفة مما يجعل النص في شعريته منفتحا ومتعددا، وهذا يحيلنا إلى فكرة التحول الدائم للنص والقارئ والناقد، ويُلح الناقد على مساءلة الظّاهرة الشّعرية في حضورها وغيابها، مثولها ونفيها، ضراوتها وتواترها، احاءاتها ودلالاتها، ائتلافها واختلافها، ولا يستطيع السّكون أمامها فلا بدّ من رغبة وموقف جامح يستشعر فيه كسر المعاني، ويستولد ما يرغب فيه من تقويض وتفكيك واستلاب، فالشّعرية عند "حسين خمري" خلق وإبداع تبتكر كلّ الطرق لتأسيس رؤيا تجريبيّة لا نهائية كعملية حضارية واعية دائمة البحث والإشتغال في الوسائل والإجراءات والكشف في النّصوص والخطابات والحقول المعرفية.

الملاحق

السيرة الذاتية للناقد "بشير تاوريريت":

بشير تاوريرت باحث أكاديمي وناقد جزائري، أستاذ التعليم العالي بجامعة محمد خيضر بولاية بسكرة، تلقى تعليمه الأساسي على يد والده بمدينة سيدي عقبة، ثم مسقط رأسه بلدة (الدرمون) التابعة لولاية باتنة، وتابع دراسته بمؤسسة الشيخ المولود الزربي بزريبة الوادي، وتحصل بعدها على شهادة الأهلية سنة 1986، ثم انتقل بعدها إلى متقنة السايب بولرياح بسيدي عقبة في شعبة الهندسة المدنية حتى الفاتح من شهر جانفي 1989، وكانت هذه الفترة قد شهدت حدثا جللا، فقد أصيب بمرض خطير فقد على إثره البصر فسافر إلى فرنسا للعلاج وعاد إلى الجزائر سنة 1991، والتحق بثانوية الدكتور حكيم سعدان ببسكرة في الأدب العربي وتحصل على شهادة البكالوريا في جوان 1990، بدرج ة قريب من الجيد وهو فاقد لبصره، والتحق بعدها مباشرة بجامعة باتنة شعبة الأدب العربي ونال شهادة اللسانس سنة 1995، ثم تابع دراسته العليا وحاز على شهادة الماجستير من جامعة الإخوة منتوري بقسنطينة سنة 1999، وتحصل اثر ذلك على شهادة الدكتوراه من جامعة الأمير عبد القادر بنفس المدينة في جويلية عام 2005.

ويشتغل الناقد "بشير تاوريريت" أستاذا للتعليم العالي بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد خيضر ببسكرة إلى يومنا هذا، وقد تقلد مناصب كثيرة منها رئيسا للجنة العلمية للقسم لسنوات طويلة، وعضو لجنة التأهيل الجامعي الوطنية .

للناقد والباحث تاوريريت تجربة نقدية طويلة بعد سنوات من التأطير والإشراف البيداغوجي (ليسانس، ماجستير، ماستر، دكتوراه)، وله العديد من البحوث والدراسات والمشاركات العلمية في الملتقيات الوطنية والمؤتمرات الخارجية، والعديد من المطبوعات الجامعية، وأهم أعماله الأدبية والنقدية نجد:

-الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية

-رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين[1]

[1] ينظر، زينة مكاحلي وصباح مسكين: مصطلح الشعرية في النقد الجزائري الحديث بشير تاوريريت أنموذجا، مذكرة ماستر، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، 2016/2015، ص115

-الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم

-التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر

-أدونيس في ميزان النقد (أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه)

-آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم).[1]

السيرة الذاتية للناقد "حسين خمري":

ولد الباحث والناقد "حسين خمري" بتاريخ 11 ديسمبر 1955، ببباتنة وزاول دراسته الأولى والإكمالي والثانوي بمسقط رأسه ببباتنة، بعدها انتقل إلى دراسته الجامعية بجامعة قسنطينة بعد حصوله على البكالوريا، وتخرج من معهد اللغة والثقافة العربية بشهادة الليسانس في شعبة الأدب العربي غام 1980، وواصل دراساته العليا في الخارج بجامعة السوربون بفرنسا حتى نال شهادة الدراسات المعمقة تخصص أدب حديث عام 1983.

كانت البدايات إبداعية عند "حسين خمري"، حيث أنه نشر العديد من المحاولات الشعرية والقصصية في الصحف والمجلات؛ لكنه بعد ذلك انشغل بالبحث العلمي والنقد الأدبي الأكاديمي باللغة العربية والفرنسية مترجما وناقدا، وناشرا للعديد من البحوث والدراسات والمقالات المحكمة.

تأثر "خمري" أثناء دراسته بجامعة السربون في فرنسا بكل التيارات النقدية الهائلة، والممارسات المنهجية التي لقيت رواجا كبيرا في الجامعة الجزائرية، وتلقى تعليمه العالي على يد الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" التي أعادة تشكيل النقد برؤيا بنيوية حاملة لمفاهيم التناص والتعالي النصي ومعمارية النصوص والميتالغة، وكانت مشرفة على أطروحة "خمري" للدكتوراه، ثم نال دكتوراه درجة ثالثة تخصص أدب حديث في الأدب الفرنسي المقارن عام 1988.

بعد ذلك عاد الناقد "حسين خمري" إلى الجزائر وانتسب إلى هيئة التدريس بمعهد الأدب واللغة العربية بجامعة قسنطينة كعميد، ثم استاذ مكلف بالدروس، ثم استاذ محاضر، وله مجموعة هائلة من الدراسات

[1] ينظر، زينة مكاحلي وصباح مسكين: مصطلح الشعرية في النقد الجزائري الحديث بشير تاوريريت أنموذجا، ص115.

النقدية والنظرية في مختلف المجلات والدوريات، ومشرفا على العديد من الملتقيات الوطنية والدولية، وعُين عضو للمجلس الوطني لإتحاد الكتاب الجزائريين، ونائبا لرئيس رابطة السيميائيين الجزائريين، وعضو المجلس العلمي للكلية، وعضو مجلس التوجيه العلمي الجامعي.

عاش في الجزائر في منظومة ثقافية بيروقراطية عنيفة محاصرة وناكرة للجميل، وهو نكران للقدرة العلمية المتميزة والأطروحات النقدية الجديدة، فأصيب بالإحباط والعزلة بعد مشادات علمية، ومناقشات استثنائية كما حدث في مناقشة الناقد "يوسف وغليسي" حين خرجت المناقشة عن حدودها في معركة حامية، ولعل ذلك كان يوما استثنائيا، وكان سببا في انعزال الناقد "حسين خمري" والنأي بنفسه عن الضجيج العلمي والنكران والجحود، وظل "حسين خمري" ببيته وهو الناقد للتراث العربي في جذوره ونصوصه الأولى.

توفي الناقد "حسين خمري" يوم 1 جانفي 2021 متأثرا بإصابته بفيروس كورونا، ودفن بمقبرة زواغب بقسنطينة تاركا مجموعة هامة من الكتب النقدية أهمها:

-بنية الخطاب الأدبي

-بنية الخطاب النقدي

-فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)

-الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)

-نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)

-سرديات النقد (في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر)

-عن الترجمة (بول ريكو) ترجمة حسين خمري

-الترجمة في الجزائر (ارنست ميرسييه) ترجمة حسين خمري.[1]

[1] ينظر، دلال بطاش وشادية بطاش: التجربة النقدية في كتابات حسين خمري، مذكرة ماستر، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، 2022/2021، ص22،24،23،25.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام نافع.

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر والمراجغ العربية:

1. أدونيس: فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1980.
2. أدونيس: الثّابت و المتحوّل، صدمة الحداثة،ج 3، دار العودة،بيروت ، لبنان، ط 2 ، 1989
3. أدونيس: الثّابت و المتحوّل،ج1، الأصول ،دار العودة ،بيروت ،لبنان ،ط3، 1983
4. أدونيس: الثّابت و المتحوّل، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، ج1 ،دار السّاقي،ط7، 1994
5. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م
6. أدونيس: الشّعريّة العربيّة،دار الآداب ، بيروت ، لبنان، ط 6، 2011
7. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978م
8. أدونيس: مقدمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، الأردن، 2012.
9. أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1996
10. أرسطو طاليس: فن الشّعر، تر و تح عبد الرّحمان بدوي، دار الثّقافة ، بيروت، لبنان د.ط، 2001
11. أسامة غانم: جدل التأويلية (الكتابة/التلقي-القراءة/الفهم)، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1022،
12. أسامة غانم، الشعرية التأويلية في اللحظة الشعرية، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2021
13. أحمد أمين، ضحى الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، دط، 2012

14. أحمد زكي مبارك: المدائح النّبويّة في الأدب العربي،منشورات المكتبة العصريّة، صيدا ، بيروت، لبنان، ط1، 1995

15. أحمد غالب الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1435هـ-2014م

16. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ-2005م

17. أحمد مطلوب، دراسات بلاغيّة و نقديّة، دار الرّشيد للنّشر ،وزارة الثّقافة و الإعلام ، العراق، 1978.

18. أخضر جمحي : نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط ، 1999.

19. إلفت روسي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد، دار التّنوير للطّباعة والنّشر ، بيروت ، لبنان ،ط1 ،1983

20. إليا الحاوي أفق الوصف، دار الشّرق الجديد ،بيروت ،لبنان ، ط1 ،1960

21. أمجد ريان ، صلاح فضل و الشّعريّة العربيّة، دار قباء ، القاهرة ، مصر، ط 1 ، 2000

22. أميمة عبد السّلام الرّواشدة:التّصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر،دراسات،ط1،عمان الأردن، 2015.

23. بشير تاوريرت: مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2003

24. بشير تاوريرت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2016

25. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، اربد، عمان، ط1، 2010

26. بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق نظرية الشعر، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010

27. بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، عالم الكتب ، القاهرة، مصر، ط1، 2009

28. بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006

29. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر، مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

30. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998

31. جابر عصفور:الصّورة الفنية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب،المركز الثّقافي العربي،بيروت،لبنان،ط3 ، 1992.

32. جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي ، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

33. جبور عبد النّور، المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ط1.

34. جودت فخر الدّين، شكل القصيدة العربيّة في النّقد العربيّ حتّى القرن الثّاني عشر، دار الآداب، بيروت،لبنان،ط 1، 1984

35. أبوحامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار الكتب العلمية، ج4، بيروت ، لبنان، ط1، 2002

36. الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تح :السّيد أحمد صقر،دار المعارف، القاهرة،مصر،ط 4،ج 1، 1992.

37. حبيب مونسي: المشهد السردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2009

38. حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2003.

39. أبوالحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981م

40. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، (دراسة مقارنة في الاصول والمنهج)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

41. حسين خمري: الظاهرة الشعرية (الحظور والغياب)، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

42. حسين خمري: بنية الخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990

43. حسين خمري: سرديات النقد (في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1

44. حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سميائية الدال)، منسورات الإختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2007

45. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991

46. حميد لحميداني: بنية النّص السّردي، المركز الثّقافي العربي للنشر، الدّار البيضاء، المغرب،ط3، 2000.

47. الحصري: زهر الآداب و ثمر الألباب ، شرح صلاح الدّين الهواوي، المكتبة العصريّة ، صيدا، لبنان، ج1، 2005 م.

48. خليل شكري هياس :فاعلية العتبات في قراءة النّص الرّوائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق،سوريا ، 2005

49. خليل موسى: جماليات الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، د.ط، 2008

50. خميس ساعد: تجليات فلسفة صوفية في قصيدة البرزخ و السّكين ،ضمن سلطة النص

51. رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.

52. ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشّعر و نقده ، ج2، تح محي الدّين عبد الحميد ، مطبعة الحجازي ، القاهرة ، مصر، د ط ، 1934

53. روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952

54. سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2001

55. سامي إسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002،

56. سحر شريف: في نقد النقد (قراءة في المتن النقدي العربي)، مركز ليفانت للدراسات الثقافية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009

57. سّعيد الورقي: تطور البناء الدّرامي في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة، د.ط، الإسكندريّة ، مصر، 1979

58. سعيد علوش: معجم المصطلحات العربية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م

59. ابن سينا: الشّفاء، تح محمد سليم سالم ،القاهرة ، مصر، 1954

60. شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ،دار المعارف، القاهرة ، مصر ، ط10 ، 1999م

61. شّريف الرّضى: تلخيص مجازات القرآن ،تح محمّد عبد الغاني حسن ،دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ، مصر، ط1 ، 1995

62. شكري عبد العزيز: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د.ط

63. شكري عزيز ماضي : فنون النثر الأدبي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، دط، 2012

64. شوكت علي درويش، الالتفات نحويا في القراءات القرآنية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م

65. صلاح فضل :تحولات الشّعريّة العربيّة، مكتبة الأسرة، مصر، ط 1 ،2002

66. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، د.ط، 1986، ص88

67. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2002

68. صلاح فضل، أشكال التّخييل (من فتات الأدب و النّقد)، دار نوبار،لونجمان ،ط 1 ، القاهرة ، مصر ، 1996

69. صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الإسكندرية، ط2، 1995

70. عبد السلام مسدي: النقد والحداثة، دار الطلية، بيروت، لينان، ط1، 1983

71. عبد القادر القطّ: فنون الأدب (المسرحيّة) ،دار النّهضة ، بيروت ،لبنان، د.ط، 1978

72. عبد الملك مرتاض: التحليل السميائي للخطاب الشعري، مجلة علامات السعودية، ج5، مج2، 1992/09/02

73. عثمان عمرو بحر الجاحظ: الحيوان، تح، عبد السّلام هارون، مكتبة مصطفى، الباجي الحليّ، ج3،

74. عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربيّ المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنيّة والمعنوية)،دار العودة و دار الثّقافة، بيروت، لبنان ، ط3 ، 1981

75. علي جعفر العلاق: في حداثة النّصّ الشّعري، دار الشّروق ، عمان ، الأردن ، ط1 ،2003

76. عبد الإله الصّائغ: الخطاب الحداثوي و الصّورة الفنيّة، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب،ط1 ،1999.

77. عبد الرّحمن محمّد،(العقود): الإبهام في شعر الحداثة (العوامل و المظاهر و آليات التّأويل)، مطابع السّياسة و سلسلة عالم المعرفة، الكويت،ط1، 2002

78. عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس

79. عبد السّلام المسدي: الأسلوبيّة و الأسلوب، الدّار العربيّة للكتاب ، تونس ، ط3

80. عبد السلام مسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط3

81. عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1985.

82. عبد الفتاح نافع: الشّعر العباسي (قضايا و ظواهر) ، دار جرير، الأردن ، ط1 ، 2011م.

83. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النّص، منشورات إتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2006.

84. عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، دط، 2009.

85. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 2004.

86. عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

87. عبد اللّطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرّواية،منشورات، الجزائر،ط1، 2009.

88. عبد الله إبراهيم: التفكيك الأصول والمقولات، دار إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1989م.

89. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1430هـ-2009م.

90. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

91. عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والإبتداع، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001.

92. عبد الله محمّد الغذامي: الخطيئة و التّكفير، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، مصر ، ط4 .

93. عبد الله محمد الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1993،

94. عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في تشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

95. عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

96. عثمان ابو عمرو بحر الجاحظ: البيان والتّبيين، ج1، تح، عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط7، 1418هـ-1998م.

97. عثماني ميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء،المغرب ،ط1، 1991م.

98. عجم رفيق: موسوعة مصطلحات التّصوف ال

99. إسلامي،مكتبة ناشرون،ط1، لبنان،1999.

100. عزّ الدّين اسماعيل: الأدب و فنونه، دراسة ونقد ،دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط8، 2002.

101. عزّ الدّين اسماعيل: الشّعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية،دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر، ط3.

102. عزّ الدّين المناصرة، علم الشّعريات، دار مجد لاوي، عمان ، الأردن ط 1، 2007.

103. عشماوي محمّد زكي، دراسات في النّقد المسرحيّ،دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، د.ط، 1975.

104. عصام قصبيحي، نظرية المحاكاة في النّقد العربيّ القديم، دار القلم العربي ، سوريا دمشق، ط1، 1980.

105. علي أحمد بن محمّد الحسن المرزوقي:شرح ديوان الحماسة،نشره أحمد أمين وعبد السّلام هارون،دار الجبل،بيروت ، لبنان،ج1، ط 1 ، 1991.

106. علي الراعي:المسرح في الوطن العربي،سلسلة عالم المعرفة،الكويت، المجلس الوطني للثقافة،د.ط، 1970.

107. علي بن ظافر الأزدي (جمال الدين أبس الحسن الخزرجي)، بدائع البدائه، تخ، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

108. علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبيّ و خصومه، تح: محمّد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمّدالبجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، لبنان،ط1، 2006.

109. عواد علي: غواية المتخيل السرحي (مقاربة لشعرية النص والعرض والنقد)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

110. ابن طباطبا العلوي: عيار الشّعر،شرح عباس عبد السّتار،دار الكتب العلميّة، بيرؤت ، لبنان، ط2، 2005.

111. فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) ، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

112. قادة علاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات إتحاد العرب، دمشق، سوريا، دط ، 2001

113. قدامة بن جعفر، نقد الشّعر ،تح،كمال مصطفى،مكتبة الخافجي،القاهرة ،مصر، ط3 ، 1979

114. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم، بيروت، لبنان، ط3، 1984.

115. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، بيروت، ط1، 1978م.

116. أبولعلاء المعري: سقط الزبد دار صادق للطّباعةو النّشر، بيروت، لبنان، .ط1 ،1957

117. أبولقاسم الشّابي، الخيال الشّعريّ عند العرب، تق، عبد السلام المسدي، دار المغرب العربي،تونس 1994.

118. محمّد الطّاهر بن عاشور:شرح المقدمة الأدبية لشرح المرند على ديوان الحماسة لأبي تمام،تح، ياسر بن حامد المطيري، تق، عبد المهيمن بن عبد العزيز العسكر، مكتبة دار المنهاج للنّشر و التّوزيع، الرّياض، السّعودية، ط1 ، 1431هـ.

119. محمّد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء،تح محمود شاكر ،مطبعة المدني، القاهرة مصر، ج1 ط1، 1980.

120. محمّد عبد العزيز الكفراوي،الشّعر العربي بين الجمود و التّطور، دار القلم ، بيروت، لبنان، ط2

121. مرعي محسن: المسرح التّعليميّ،دارالهلال ، ط1، بيروت ،لبنان، 2000

122. مسلم حبيب مسلم: الشّعريّة العربيّة أحوالها و مفاهيمها و اتجاهاتها،منشورات خطاف ، العراق، 2013.

123. محمّد بنيس: الشّعر العربي بنياته و إبدالاته،ج4 ، دار توبقا للنّشر، الدّار البيضاء ، المغرب،ط2 ، 2001.

124. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

125. محمد بوعزة: استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، الدار للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

126. محمد خليف الحياني :إستجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان.

127. محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) مقدمة نظرية تطبيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.

128. محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، نظرية وتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

129. محمّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشّعر و الشّعراء، عدله الشّيخ حسن تميم، و راجعه و أعد فهارسه الشّيخ محمّد عبد المنعم العربان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1406هـ-1986م.

130. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، النهضة مصر للطباعة والتوزيع، د.ط، 2004.

131. محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1992م.

132. محمّد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطّباعة و النّشر، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

133. محمد مهدي الشريف: معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

134. مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2010.

135. مصطفى صادق الرّافعي: تاريخ آداب العرب، ج 3 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط1، 2000.

136. مصطفى ناصف ، الصّورة الأدبيّة ، دار مصر ، القاهرة ،مصر، ط1 ،1958.

137. منير عامر: وظيفة النّاقد الأدبي بين القديم والحديث،دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط ...

138. ميادة كامل إسبر: شعريّة أبي تمام، مكتبة الأسد، دمشق سوريا، ط1، 2011.

139. ابن منظور، لسان العرب،مج 8 ، دار صادر، بيروت لبنان، دط، دت، 1990.

140. منقور عبد الجليل: المقاربة السيميائيّة للنّص الأدبي، الوان ونماذج، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل، السيميائية والنّص الأدبي،جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2001.

141. نعيم الباقي: تطور الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا.

142. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، مصر، ط3، 1967.

143. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العامة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

144. نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط4،2018.

145. ابو نصر الفرابي : الحروف ، تح محسن مهدي، دار المشرق ، لبنان ،ط2 ، 1990

146. نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997م.

147. هلال العسكري، الصّناعتين،تح،علي محمّد البجاوي و محمّد أبو الفضل إبراهيم،النّاشر عبد الباقي الحلي، مصر ،ط1، 1952.

148. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1998

149. يمنى العيد : في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

150. يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2008.

151. يوسف خلف، دراسات في الشّعر الجاهلي، دار غريب للطّباعة و النّشر ، القاهرة ،مصر، د ط، 1981.

152. أبو يونس القرطبي: التّمهيد لما في الموطأ من المعاني و الأسانيد ،تح : مصطفى عبد الكبير البكري،مؤسسة قرطبة ،دط، د ت،

153. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح (في الخطاب النقدي العربي الجديد)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

154. يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، دار أقطاب الفكر، (منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة)، الجزائر، ط2006،1.

المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر وتح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1945.

2. تيزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987.

3. جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.

4. جون كوهن: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، 2000.

5. جاسكوين بامبر: الدّراما في القرن العشرين، تر: محمّد فتحي،دار الكتاب العربي، د.ط، القاهرة، مصر.

6. جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ،تر محمّد معتصم و آخرون، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1 ، القاهرة، مصر،1997

7. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر، عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة ـ آفاق عربية ـ، بغداد، ط1، 1985

8. جاك دريدا: نهاية الكتاب وبداية الكتابة، ضمن كتاب الكتابة الإختلاف، تر، كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.

9. خوسيه ماريا افانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، مصر، ط1، 1992.

10. رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، تر، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002.

11. رولان بارت، s/z، س/ز، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد بن الرافة البكري، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط1، 2016.

12. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.

13. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر، غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 2000.

14. ناتالي بييفي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

15. دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، تر أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2010.

الدواوين الشعرية:

1. أمل دنقل: الأعمال الكاملة،مكتبة مدبولي، القاهرة ،مصر،ط2، 2005.

2. أحمد فضل شبلول: الطّائر و الشّباك المفتوح، منارة الإسكندريّة، د.ط، الإسكندريّة، مصر، 1999.

3. امرئ القيس: الديوان، تح، مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 1425هـ-2004م.

4. بدر شاكر السياب : الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1، 2016.

5. حسن عبد الله القرشي، الأعمال الشّعريّة الكاملة ،ط1 ، دار العودة ، بيروت، لبنان، 1983.

6. صلاح عبد الصبور، ديوان حياتي في الشعر ، مج3، دار العودة، بيروت، ط2، 1977.

7. عبد الله العشي:مقام البوح، منشورات جمعية الشّروق الثّقافية، باتنة، الجزائر، د.ط، 2007.

8. عبد الله العشي: صحوة الغيم،دار فضاءات،عمان الأردن،ط1، 2014.

9. عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر،د.ط، 2009.

10. عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2002.

11. عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشّعريّة، ج 2 ، المؤسسة العربيّة، بيروت، لبنان، د ط ، 1995.

12. فوزي عيسى: ثقوب في ذاكرة النّهر (قصيدة انطباعات عند مدن الملح)، ط1 ،مركز الدّالتا للطّباعة، الإسكندرية ، مصر.

13. محمود درويش: مديح الظّل العالي، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1983.

14. نازك الملائكة : الديوان، دار العودة،بيروت، لبنان، مج2، 1976.

15. أبو نواس، الدّيوان ، تح سليم خليل قهوجي ،دار الجبل، بيروت ، لبنان، ط1 ،2003م.

المراجع الأجنبية

kristéva Julia[1]، sémiotica، tradmadyid 1981

الرسائل الجامعية:

1. بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيا شريف الرضي، مذكرة ماجستير، جامعة عنابة الجزائر، 2007/2006.

2. كمال بالمهدي: جهود حبيب مونسي في التّأسيس لنظرية المشهد الإبداعي (قراءة في كتاب شعرية المشهد في الإبداع الأدبيّ)، أطروحة دكتوراه، جامعة الشّهيدحمة لخضر، الوادي ، 2022 / 2023.

3. محمد عماري، الشعرية في الكتابات النقدية الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث، LMD، جامعة ابن خلدون-تيارت-كلية الآداب واللغات، 1443/1442هـ-2021/2020.

4. زينة مكاحلي وصباح مسكين: مصطلح الشعرية في النقد الجزائري الحديث بشير تاوريريت أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، 2015.

5. ينظر، دلال بطاش وشادية بطاش: التجربة النقدية في كتابات حسين خمري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر، جامعة محمد الصديق بن يحي، 2021

المقالات:

1. باقر جاسم محمد: نقد النقد أم الميتانقد (محاولة في تأصيل المفهوم)، مجلة عالم الفكر، مج7، ع4، مارس 2000.

2. بشير تاوريرت، إشكالات الأسلوبية في التجربة النقدية المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مج 1، ع2007.

3. بشير تاوريرت، إشكالات البنيوية في كتابات النقاد الغربيين المعاصرين، مجلة البحوث والدراسات، دورية أكاديمية محكمة، المركز الجامعي الوادي، ع3، السنة الثالثة، جمادى الأولى، 1427/جوان 2006.

4. بشير تاوريرت، رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين (مفاهيم وإشكالات)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، مج5، ع5، 2006.

5. بشير تاوريرت، رواج التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة، مجلة البحوث والدراسات، (دورية أكاديمية محكمة يصدرها المركز الجامعي بالوادي، ع5، السنة الرابعة، جمادى الأولى 1428هـ/جويلية 2007م).

6. بشير تاوريرت، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلو كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مج2، ع3، 2009.

7. بشير تاوريرت، ملامح وأصول مقولة الكشف عند أدونيس، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، ع17، ديسمبر 2007.

8. بشير تاوريرت، وسامية راجح، مستويات ومواصفات القراءة في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مج7، ع1، 2014.

9. بشير تاوريريت: مستويات ومواصفات القراءة في الخطاب النقدي المعاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، مج7، ع1، 2014.

10. جمال الدين بن الشيخ، الغنائية في الشعر العربي، http://www.jehat.comعلى الموقع يوم2019/09/25، نقلا عن، محمد عماري، الشعرية في الكتابات النقدية الجزائرية المعاصرة.

11. جميل حمداوي: السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ،ع3، مج 25، 1997/01/01.

12. حسين خمري: بنية النص (نسق الثقافة)، مجلة اللغة والآداب، جامعة الجزائر، مج5، ع1، 1996.

13. حسين خمري: نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، ع12، 1999.

14. حبيب مونسي: المشهد السّردي في القرآن الكريم الرؤيا بؤرة التشكيل السردي مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمدج خيضر، بسكرة، ع10، 2010.

15. خميسي ساعد: تجليات فلسفة صوفية في قصيدة البرزخ و السّكين ،ضمن سلطة النص، موقع ستار تايمز، 2008/08/12.

16. رابح بوحوش: الشعريات والمناهج اللسانية، مقال، مجلة الموقف الأدبي، ع 414، دمشق، أكتوبر، 2005.

17. سعيد ضيف الله، الصالح شليحي: قراءة في تجربة حسين خمري النقدية من خلال كتابه (الظاهرة الشعرية-الحضور والغياب-)، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الوادي، الجزائر، مج5، ع5، ديسمبر 2023.

18. علي جعفر العلاق: البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب، مجلة فصول ع 1، القاهرة ،مصر،ماي 1987.

19. يوسف وغليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفريات المصطلح، مجلة عالم الفكر، ع3، مج 37، الكويت، 2009/03،.

الفهارس الفنية

فهرس الآيات القرآنية:

اسم السورة	الآية	رقم ها	الصفحة
النساء	﴿وَقَوْلِهِمْ نَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا﴾	157	38
النجم	﴿عِنْدسِدْرَةالْمُنْتَهَى﴾	14	39
مريم	﴿فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا﴾	17	40
المؤمنون	﴿لَعَلِّي أَعمَلُ صَالِحًا فِيمَا تَرَكتُ كَلَّا إِنَهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا وَمِن وَرَائِهِم بَرزَخٌ إِلَى يَومِ يُبعَثُونَ﴾	100	47
يوسف	﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ مُبِينٌ عَلَيْكَ وَعَلَىٰ آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَىٰ أَبَوَيْكَ مِنْ قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِذْ لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِلسَّائِلِينَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلَالٍ	-4 18	-85 86

	اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ مُبِينٍ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ قَالُوا يَا أَبَانَا مَا لَكَ لَا تَأْمَنَّا الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ عَلَىٰ يُوسُفَ وَإِنَّا لَهُ لَنَاصِحُونَ قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ لَحَافِظُونَ فَلَمَّا قَالُوا لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَخَاسِرُونَ عَنْهُ غَافِلُونَ ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ ۚ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ قَالُوا يَا أَبَانَا وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ ۖ وَمَا أَنْتَ وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ ۚ قَالَ بَلْ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ﴾		
	﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾	4	86
	﴿اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ﴾	9	87
	نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا :﴿ وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُون قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَاأَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ صَادِقِينَوَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ﴾	16-18	87

	﴿ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ﴾	10	
	:﴿وَجَاءتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُواْ وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلاَمٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ﴾	19-20	

فهرس الأبيات الشعرية الواردة في متن البحث:

أولا–فهرس أبيات الشعر العمودي:

الأبيات	الصفحة
قافية الهمزة	
لا تَسْقِني مَاءَ المُلامِ فَإِنَّني صَبٌّ قَدِ اِستَعذَبتُ ماءَ بُكَائِي	54
قافية الباء	
أَيا باكِيَ الأَطلالِ غَيَّرَها البِلى بَكَيتَ بِعَينٍ لا يَجِفُّ لَها غَربُ أَتَنعَتُ داراً قَد عَفَت وَتَغَيَّرَت فَإِنّي لِما سالَمتَ مِن نَعتِها حَربُ	52
تَفَـرَّدَ بِالجَمَـالِ وَقَالَ هَـــذَا مِنْ الدُّنيـَـا ولَذّتِهَـــا نَصِيبـِـي يـرَاهُ الله حِيـنَ يَرَى الهِـــلالَ وَخَّفَـفَ عَنْهُ مُنْقَطِـعَ القَضِيْـــبِ	53
قافية التاء	
ربـــَابـَـةُ رَبـــَّةُ البَيْـــتِ تَصُـــبُّ الخَـــلَّ فِي الزَّيـــْتِ لَهَـــا عَشْـــرُ دَجـَـاجـَـاتٍ وَدِيـــكٌ حَسَـــنُ الصَّـــوْتِ	51
قافية الدال	
لاَ تَبْكِ لَيـْلَى وَلاَ تَطْرَبُ إِلَى هِنـْدِ وَاُشْرُبْ عَلَى الوَرْدِ مِنْ حَمْرَاءٍ كَالوَرْدِ كَأْسًا إِذَا اِنْحَدَرَتْ فِي حَلْقِ شَارِبِهَا أَجْدَتـْهُ حُمْرَتُهَـا فِي العَيـْنِ وَالخَـدِّ	53
فَالخَمْرُ يَاقُوتِـةُ، وَالكَـأْسُ لـُؤلـُـؤةُ مِنْ كَفِّ جَارِيـةٍ مَمْشُـوقـَـةُ القَـــدِّ تَسْقِيكَ مِنْ عَينَيها خَمْرا ومِنْ يَدِهَا خَمْرًا فَمَـا لَكَ مِنْ سُكْرَينِ مِن بَـدِّ	53

154	تَطَاوَلَ لَيْلُكَ بالأَثْمُدِ ونَامَ الْخَلِيُّ ولَمْ تَرْقُدِ	
132	وَجِئْتُكَ بِالعَرشِ طَوعَ اِبتِسَامَه لأَسْقِيكَ فِيهِ اِغْتِصَابَا وَدُودا مَدَّدْتُ لَكَ الصَّدْرَ لِتَرْقَى إِلَى "سِدْرَةِ" الوَعْدِ كَيْ مَا تَسُودَا فَإِنْ خَانَكَ الحَظُّ مِنَ المُحِضَّاتِ فَلحْنُ المَعَاصِي يَبِيحُ المَزِيـــدَا	
قافية الهاء		
27	وَفِيهِم عُمَرُ المَحْمُـــودُ نَـــائِلُـــه طِيـــنُ الخَوَاتِـــمُ كَأَنَّمَـــا رأسَـــهُ	
131	سَحَبُوا الشَّهِيدَ وَعَلَّقُوا هُ عَلَى سُطُوحٍ مُشْتَارَه أَطْفَالُـنَـا آنَ الأَوَا نُ لِتَنْهَضُوا فَإِلَى الحِجَارَةِ فَإِلى جُذُوعِ النَّخْلِ تَعْ شَقُ فِي مَنَابِتُهَا الطَّهَارَةِ	
35	أَقولُ لِصاحِبي والعيسُ تَهوَى بِنا بَينَ المُنيفَةِ فَالضِمارِ تَمَتَّع مِن شَمِيم عَرارِ نَجدٍ فَما بَعدَ العَشيَّةِ مِن عَرارِ أَلا يَا حَبَّذا نَفَحاتُ نَجدٍ وَرِيَّا رَوضِهِ غَبَّ القُطارِ وَأَهلُكَ إِذ يَحِلُّ الحَيَّ نَجداً وَأَنتَ عَلى زَمانِكَ غَيرَ زارِ شُهورٌ يَنقَضينَ وَما شَعُرنا بِأَنصافٍ لَهُنَّ وَلا سَرارِ فَأَمّا لَيلُهُنَّ فَخَيرُ لَيلٍ وَأَطوَلُ ما يَكونُ مِنَ النَهارِ	
41	وقَبـرُ حربِ بِمكَـانٍ فَقْـرٍ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبِ قَبْرِ	
42	تَغنَّ فِي كُلِّ شِعرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ	
53	أَلَا فَاسْقِنِي خَمْرًا وقُلْ لِي هِيَ الخَمْرُ وَلَا تَسْقِنِي سِرًا إِذَا أَمْكَنَ الجَهرُ	

كَأَنَّ فُؤَادَهُ كَرّةُ تَرَامَى حَذَارِ البَينِ لَو نَفَع الحَذَارُ	57
أَأَزْمَعْتُمُنَ آلَ لَيْلَى اِبْتِكَارَا وَشَطَّتْ عَلَى ذِي هَوَى أَنْ تُزَارَا	129
وَقَيدَتنِي الشِعْرُ فِي بَيْتِهِ كَمَا قَيَدَ السَرَابُ الحِمَارَا فَكَيْفَ أَنَا وَانْتِحَالِ القَوَافِي بِعَيْبِ المَشِيْبِ كَفَى ذَاكَ عَارَا	129
قافية القاف	
وَإِنْ أَحْسَنُ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيتُ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدتَهُ صِدْقًا	38
قافية الهاء	
كأنّ مُثَارَ النَّقعِ فَوقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُ لَيْلٍ تَهَاوَى كَوَاكِبُه	39
قافية اللام	
تَنَازَعَ فِيكَ الشَّبَهُ بَحْرٌ وَدِيمَةٌ وَلَسْتَ إِلَى مَا يَزْعُمُونَ بِمَائِلِ إِذَا قِيلَ بَحْرٌ فَهُوَ مِلْحٌ مُكَدَّرٌ وَأَنْتَ نُمِيرُ جُودِ الشَّمَـائِلِ وَلَسْتَ بِغَيْثِ قَوْمٍ لِلْدُّرِ مَعْدَنُ وَلَمْ يَلْقَ دُرٌّ فِي الغُيُوثِ الهَوَاطِلِ	41
وَقَدْ أَغْتَدِيْ وَالطَّيْرُ فِي وَكَنَاتِهَا بِمُنْجَرِدِ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ	
لَا تَحْسِبَنَّ الْمَوْتُ مَوْتُ الْبَلَى وَإِنَّمَا الْمَوتُ سُؤَالِ الرِّجَالِ كِلَاهُمَا مَوتٌ وَلَكِـنْ ذَا أَفْظَعُ مِنْ ذَاكَ لِذُلِ السُّؤَالِ	49
لِمَنْ الدِّيَارُ بِحَايِلِ فُوعَالِ دَرَسَتْ وَغَيْرُهَا سُنُونٍ خَوَالِ	56
قافية الميم	
لَمْ تُسْقَى بَعْدُ الهَوَى مَاءُ أَقَلَ قَذَى مِنْ مَاءِ قَافِيَةٍ يَسْقِيكَهُ فَهْمُ	63
وَفِيْهِمْ عُمَرُ المَحْمُودُ نَائِلُه كَأَنَّمَا رَأْسَهُ طِينُ الخَوَاتِمُ	26
أُتْرُكْ الأَطْلَالَ لَا تَعْبَأْ بِهَا إِنَّهَا مِنْ كُلِّ بُؤْسٍ دَانِيَةٌ	52
قافية السين	

قُلْ لِمِنْ يَبكِي عِلِى رِسْمٍ دِرَسَ وَاقِفًا مَا ضَرَهُ لَوْ كَانَ جَلَسَ	52
قافية النون	
لِمَنْ الدِّيَارُ بِبُرقَةِ الرَّوْحَانِ إِذْ لَا نَقِيسُ زَمَانُنَا بِزَمَانِ لِمَنْ الدِّيَارُ بِبُرقَةِ الرَّوْحَانِ دَرَسَتْ وَغَيرُهَا صُرُوفُ زَمَانِ	56
كَأنَّ قُطاَةِ عَلُقَت بِجَنَاحِهَا عَلَى كَبِدِي مِنْ شِدَّةِ الخَفَقَانِ	57
تَقُولُ وَقَدْ دَرَأتُ لَهَا وَضِينِي أَهَذَا دِينُه أَبَدًا وَدِي أَكَلَ الدَّهْرُ حَلٍ وَارتِحَالِ اَمَا يْبقِى عَليَّ وَلَا يقِينِي	

ثانيا–فهرس أبيات الشعر الحر:

الأبيات الشعرية	لصفحة
سكن الليلُ أصغ إلى وقع صدى الأنّات في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات صرخات تعلو، تضطرب حزن يتدفق يلتهب يتعثر فيه صدى الآهات في كل فؤاد غليان في الكوخ الساكن أحزان في كل مكان روح تصرخ في الظلمات في كل مكان يبكي صوت	64–65

هذا ما قد مزّقه الموت الموتُ الموتُ الموتُ	
هل تُسمين الذي ألقى هياما؟ أم جنوناً بالأماني؟ أم غراما؟ ما يكون الحبُّ؟ نوحاً وابتساما؟ أم خُفوق الأضلع الحرَّى، إذا حان التلاقي بين عينيا، فأطرقتُ، فرارا باشتياقي عن سماء ليس تسقيني، إذا ما؟ جئتها مستسقياً، إلا أواما	65

أنت معي مازلت تحاول تخفيض الأسعار وإيقاف نزيف الدّم ما زلت تحاول تحرير النّفس من النّفس وتقويض الظّلم أنت معي مازلت تحاول رفع الأنقاض عن الوجه البشري وأنـــــا ... مازلت أحاول ترتيب العالم داخل شعري ... بعد رحيلك	73
هذي مدن لا تعرف من كلّ الأطيار سوى الغربان لا تعرف اللّون الأسود من كلّ الألوان لون وجوه النّاس جلاليب النّسوة أسفلت الشّارع	74 74

لون النّفط قلوب القوم أحاديث الكهان حتّى ما يلفظه البحر هنالك من مرجان	
يا مصر يا أغرودة الدّنيا وملحمة الدّهور يا مصر يا أنشودة الأكوان يا مجد العصور يا صفحة الماضي المجيد ويا رؤى الآتي النّضير يا فرحة الأمل الشّهي ونفحة الأمل المثير يا مصر، في حلمي أراك، حديقة فرحى الزهور سكرى بألوان الجمال، يزينها لهو الطّيور وأراك في صحوى نسيق حضارة، مثوى نسور	77
لا تصالح ولو منحوك الذّهب أترى حين أفقأ عينك ثمّ أثبت جوهرتين مكانهما هل ترى ...؟ هي أشياء لا تشترى .. ذكريات للطّفولة بين أخيك، حسكما . فجأة . بالرّجولة، هذا الحياء الذّي يكبت الشّوق ..حين تعانقه الصّمت . مبتسمين . لتأنيب أمكما	79

وكأنّكما ما تزالان طفلين	
حبيّ أكبر مني من هذا العالم فالعشاق الفقراء نصبوني ملكا لرؤيا وإماما لغربة المنفى	81
جلستْ وردةُ الشّعر ما بيننا كان رمز يتوجنا ويمسحُ لفظا بأهدابنا ويُداعبنا بجميل الكلام متوكأ على تعبي أيّها الظّلُّ واقصُصْ رُؤاك على ما تبقى من الوقتِ فالصّحوُ مرَّ ومرَّ الكلام	124
تسألني أميرتي إن قلت فيها اليوم شعرا؟ وهل لففت صدرها باللوز، أو أفرشت خالوها ... زهرا	125

حين أكون يا أميرتي ... في قمة العشق ... أضيع العبارة... والنّحو والعروض والمجاز الفصاحة كأنّما تيبست على شفاهي ... حدائق الرّموز والإشارة	125
فهل بقي موضع للشّعر يا حبيبتي ... أحطّ فيه أحرفي، وأجتلي شعوري؟ أنت القصيدة وأنت المجد ... أنتِ الخصبُ والنضارة وأنتِ الشّعر والفنون ... والحضارة	126
أوقفْتني في البوح يا مولاتي، قبضتني، بسطتني، طويتني، نشرتني، أخفيتني، أظهرتني... وبُحْتُ عن غوامض العبارة...	126

ألقيت في الحجيج خطبتي حثثتهم على الصّلاة والزّكاة والصّيام والعبادة حثثتهم على الجهاد والشّهادة أمرتهم بالشّعر والكتابة	127
أغلقت قلبي قلت له استرح الآن يدخل الكلام في مدائن الذّهول .... وغادرت فمي إلى كوكبها الأسماء فالشّعر ذوب صبوة وفيض ماء	127
...أطفالنا ...آن التّحدي لتضربوا...فإلى الحجارة: وإلى صهيل الأغنيا ت وكلّ لاغية قراره وتسلقوا جبل الجليد فإنّه محض استعاره	131

في عماء بالقصر تمثل بشرًا سويًا يتماهى البرزخ الوهاج موقد بدحية الكلبي،... يهبُ المُطلقَ كان ذلك قبل العَماء...	133
ومن خلفي قوافل وأمامي برزخ ووراءي محطة للهجير أن أعصره كرْمًا مشفة السُكر من خمرة الحضرة من فيض الإثم	133
تقتات من الجسد المحظور تفترقُ الغربة والايجار في شَعْرِ غَجريُ يرتجُ على وقع أصابعك نغمًا يرتشف اللَّوز يتزود بالعفة	135

(...)يا زرع أنبت بالكفاح سنابلاً تقفو طريقا بالضّحايا اخضرضرا جيلان في شق الخلود حبا هما رب الكتاب إلى الجزائر كوثرا درب الكفاح سماحة عرفية أذكى التّواصل مسكا فتعطّرا قدرُ الجزائر أن تكون مسافة قصوى ... وأقصى لو سألت نفمبرا	137
من خلفي قوافل وأمامي برزخ وورائي محطة للهجير	139
وصراط مستقيم أدق من الشّعرة وأحدُ من لغة السّكين أين المفر؟ (...)	
مدينتي ... مدينتي من شوقها للعشق والأفراح توشحت شرعية الكتاب والسّلاح و ... بعنقها بكارة الملاح فأسكنت بشهوة اليقين والرّصاص ملامح الإفصاح...	139
...(توهمت أنك أني)	140

يا امرأة تنهشني في السِّر وتنشرني للنوح ... منهوك سحر مدينتنا منهوب عطر مفاتنها ...	
يحاصرني تاريخ عينيها ويلقي بي شفة الهزيمة يتجدد السفر المؤيد للحنين ... دمشق والمسافات...البدايات ...مابيني وبين الكاهنة	141
أعطيتُ الشيء الحلو يدي فَتَذَكَّرْتُ تَذَكَّرْتُ، تَذَكَّرْتْ –تذكرتُ البدء تذكرتُ الخطوة في اللون وفي الكون تذكرتُ البحر، المرآة الحمراء تذكرتُ الماء الصارخ بي أدخُلُ فدخلتُ دخلتُ مرايا الأحلام	152
مِنْ أَبْنَ لَكَ كُلُّ هَذِهِ الْوَحْشَةِ وَأَنْتَ جَنَّةُ النِّضالِ دَعِ الْيَدَ فِي الْبُحَيْرَةِ	155

وَأَفْرِشْ رِيشَةً تَطِيرُ بِك وَيَزْدادُ لَكَ الأُفُق وتَتَأَجَّلُ لِاَجْكَ الْمَواعِيدُ دَعِ الْكَلامَ عَلى سَجِيَتِهِ واكْتُبْ تَقْرَأُ الطَّبِيعَةُ ثَلْجَكَ الْوَحِيد	
عذبة كالطفولة، كالأحلام كاللحن، كالصّباح الجديد كالسّماء الضّحوك، كاللّيلة القمراء كالورد، كابتسام الوليد	161
أنتِ ما أنتِ؟ أنتِ رسمُ جميل عبقري من فن هذا الوجود فيكِ ما فيه من غموض وعمق وجمال مقدس معبود أنتِ ...ما أنتِ؟ أنتِ فجرُ من السّحر تجلى لقلبي المعمود	164
وليكن خلف صمت الكتابة ظل الكلام ناشرًا ريشه، مثلما امرأة في الأغاني تسير بعينين مغمضتين، مثلما قبلة في العراء وليكن للحروف القتيلة في حبرها	166

قبة من عزاء للذّي سال من وردة وحبر للذّي غام مثل الصّور، وطوينا أصابعنا حوله عشبة في الغمام	
يا رب! يا رب! أسقيتني حتّى إذا ما مشتْ كأسك في موطن أسراري ألزمتني الصّمت، وهذا أنا أغصُ مخنوقا بأسراري	169

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

إهداء

كلمة الشكر

البسملة

مقدمة:.....أ-خ

المدحل: الشعرية الأصول وتعدد المفاهيم:.....01

1-الأصول الفلسفية للشعرية.....02

1-1-الأصول الفلسفية الغربية للشعرية.....02

1 ـ2 ـ أسس الشغرية في كتاب (فن الشعر): ..... 04.

1-2-1-المحاكاة:.....04

1-2-2-الحكاية:.....06

1-2-3-التطهير:.....07

2-المفهوم واختلاف الترجمة:.....08

2-1-مفهوم الشعرية في المدونة النقدية العربية:.....08

2-2-اختلاف الترجمة:.....10

3-مفهوم الشعرية في المنجز النقدي الغربي الحدبث:.....16

3-1-تودوروف:.....16

3-2-رومان جاكبسون:.....18
3-3-جون كوهين:.....20
الفصل الأول: الشعرية العربية بين الثابت والمتحول:.....23
المبحث الأول: الشعرية العربية القديمة:.....24
1-الشفوية الجاهلية:.....24
2-الشعرية في صدر الإسلام:.....27
3-الشعرية عند القلاسفة المسلمين:.....30
3-1-الشعرية عند ابن سينا:.....30
3-2-الشعرية عند الفارابي:.....31
3-3-الشعرية عند ابن رشد:.....32
المبحث الثاني: شعرية المعيار:.....33
1-أبو القاسم الآمدي وعمود الشعر:.....33
2-القاضي الجرجاني وعمود الشعر:.....34
3-المرزوقي وعمود الشعر:.....36
4-أبواب عمود الشعر مع معيار كل باب:.....37
4-1-شرف المعنى وصحته:.....37
4-2-جزالة اللفظ واستقامته:.....38
4-3-الإصابة في الوصف:.....39
4-4-المقاربة في التشبيه:.....40
4-5-التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن:.....41
4-6-مناسبة المستعار منه للمستعار له:.....42
4-6-مشاكلة الألفاظ للمعاني وشدة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما:.....43

المبحث الثالث: شعرية الصناعة:.....44
أ-الصناعة لغة:.....44
ب-الصناعة اصطلاحا:.....45
المبحث الرابع: شعرية التجاوز:.....51
1-بشار بن برد:.....51
2-أبو نواس:.....52
أ-التغزل بالمذكر:.....53
ب-التغزل بالخمرة:.....53
3-أبو تمام 54
المبحث الخامس: معوقات الشعرية العربية:.....56
1-أسباب جمود الشعر العربي:.....56
1-1بناء القصيدة:.....56
1-2-التصوير والتزام الحقائق:.....57
1-3-الإعلاء من شأن العقل:.....58
1-4-تقديم التشبيه على الاستعارة:.....58
1-5-الوضوح وإهمال الخيال:..... 58.
1-6-الطبع:.....59
2-الشعرية العربية من التنميط إلى التغيير:.....60
2-1-التنميط:.....60
2-2-المتغير:.....61
المبحث السادس: شعرية الحداثة:.....63
1-تجربة شوقي ودوره في المدرسة الإحيائية:.....71

2-شعرية فرسان الثغر:.....72
2-1-فوزي خضر:.....72
2-2-أحمد فضل شبلول:.....73
2-3-صلاح اللقاني:.....74
2-4-فوزي عيسى:.....74
3-الشعر الحديث:.....76
3-1-شعرية القرشي عاشق النيل:..... ...76
3-2-شعرية أمل دنقل من خلال قصيدة لا تصالح:.....79
3-3- حداثة مجلة شعر:.....81
المبحث السابع: صلة الشعرية بالعلوم الأخرى:.....82
1-علاقة الشعرية بالفنون النثرية:.....83
1-1-الشعرية والمسرح:.....83
-1-2-الشعرية والسرد:.....87
2-علاقة الشعرية بالمناهج البنيوية الحديثة:.....89
2-1-الشعرية والأسلوبية:.....89
2-2-الشعرية والسميائية:.....90
2-3-الشعرية والبنيوية:.....93
2-4-الشعرية واللسانيات:.....94
الفصل الثاني: اتجاهات الشعرية النظرية والتطبيقية في الحقل النقدي الجزائري الحديث..97
المبحث الأول: الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ:.....98
1-محددات العمل الأدبي عند جمال الدين بن الشيخ:.....99
1-1-السلطة السوسيوثقافية:.....100

1-2-السلطة الدينية:.....101
1-3-سلطة القارئ:.....102
2-الخصائص الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ:.....102
2-1-شعرية اللغة:.....103
2-2-شعرية الإبداع:.....105
3-أنماط الأبداع عند جمال الدين بن الشيخ:.....106
3-1-الإرتجال:.....107
3-2-معرفة وتجربة أو إبداع الروية:.....108
3-3-شعرية الكتابة:.....110
المبحث الثاني: مفهوم الشعرية عند عبد الله العشي:.....113
1-شعرية الإيقاع:.....113
2-شعرية المطلع:.....114
2-1-الفجائية:.....116
2-2-الإثارة:.....117
2-3-الإختلاف:.....118
2-4-الرُؤية:.....119
2-5-الإنسانية:.....120
2-6-الصدق:.....122
3-عشق الشاعر للغة وتغزله بالقصيدة:.....124
3-1-التغزل بالقصيدة:.....124
3-2-جماليات نقاط الحذف:.....127
المبحث الثالث:الشعرية العربية بين الإتباع والإبتداع عند عبد الله حمادي.....128

1-تجليات الشعرية في ديوانه البرزخ والسكين:.....131
1-1-شعرية الرمز الصوفي:.....131
1-2-شعرية الإختلاف:.....135
1-3-شعرية العتبات:.....137
1-3-1-شعرية العنونة:.....138
1-3-2-شعرية نقاط الحذف:.....140
المبحث الرابع: من شعرية القص إلى شعرية الإلتفات عند الناقد عبد القادر فيدوح:....141
1-شعرية البنية العلائقية:.....142
2-شعرية السرد:.....145
3-شعرية الإنزياح:.....149
4-شعرية الإلتفات:.....154
المبحث الخامس:شعرية المشهد في الإبداع الأدبي والنص القرآني عند حبيب مونسي.157
1-المشهد في الفنون الأدبية:.....157
1-1-المشهد في السينما والمسرح:.....157
1-2-المشهد في الأدب (شعرا ونثرا):.....158
2-شعرية المشهد في الإبداع الأدبي:.....160
2-1-بلاغة الكتابة وسيمياء الصورة المشهدية:.....160
2-2-جماليات التشبيه:.....161
2-3-الطاقة الإستعارية:.....161
2-4-التخطي والكتابة:.....162
3-مفاهيم الصورة الأدبية:.....164
3-1-حركية الصورة في المشهد:.....165

4-شكلية المشهد الشعري:.....167
4-1-المشهد في الشعر العربي.....167
5-هندسة الكتابة في المشهد الشعري:.....169
5-1-الوصف واستحضار المعنى:.....170
6-شعرية المشهد في النص القرآني:.....172
6-1-المشهد الأول: الرؤيا بؤرة التشكيل السردي:.....173
6-2-الحوار المشهدي في السرد القرآني.:.....174
الفصل الثالث:تجليات الشعرية في التجربة النقدية لدى بشير تاوريريت وحسين خمري.179
المبحث الأول: الشعرية في الدرس النقدي عند بشير تاوريريت:.....180
1-توتر النص وحدث القراءة واستبطان الخطاب :.....180
2-التجارب النقدية وتراكمات الذات في بحوث بشير تاوريرت عبر بوابة (المنصة الغلمية الجزائرية للمجلات ASJP):.....181
2-1-دراسة (مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري):.....182
2-2-إشكاليات الأسلوبية في التجربة النقدية المعاصرة:.....184
2-3-دراسة رواج التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة:.....187
2-4-دراسة رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين (مفاهيم وإشكالات):.....190
2-5-دراسة رواج البنيوية في كتابات النقاد الغرب المعاصرين:.....190
2-6-دراسة ملامح وأصول مقولة الكشف عند أدونيس:.....192
2-7-دراسة مستويات ومواصفات القراءة في الخطاب النقدي المعاصر:.....194
المبحث الثاني: تجليات الحداثة وقداسة الشعرية في كتاب (رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقادالمحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين) لبشير تاوريريت:.....197
1-الشعرية عند نازك الملائكة (انتهاك القديم):.....198

2-الشعرية ورغاب الأقنعة عند عبد الوهاب البياتي:.....199
3-حركة السؤال وشعرية المكان عند صلاح عبد الصبور:.....200
4-هموم الواقع وشعرية اليومي عند الشاعر نزار قباني:.....201
5-الرؤيا الشعرية عند محمد بنيس:.....204
6-الشعرية انزياح مجهول عند عبد الله حمادي:.....205
7-الشعرية وحقيقة النقد عند بشير تاوريريت:.....206
المبحث الثالث: الكون الشعري في كتاب : الشعرية و الحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ل"بشير تاوريريت":.....209
المبحث الرابع: شعرية الحضور والغياب عند الناقد حسين خمري:.....213
1-دراسة نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي.....213
2-دراسة (بنية النص/نسق الثقافة) شعرية النصق الثقافي.....216
3-المقاربات النقدية للشعرية والخطاب الأدبي عند حسين خمري:.....217
3-1-كتاب (بنية الخطاب الأدبي):.....217
المبحث الخامس: التجربة النقدية في كتاب (الظاهرة الشعرية ـ الحضور والغياب) لحسين خمري:.....219
المبحث السادس: الشعرية وكتاب (نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال):...223
1-كينونة الكتابة / القراءة:.....223
2-شعرية التكثيف وانفتاح النقد في كتاب سرديات النقد (في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر):.....227
المبحث السابع: منعطف الشعرية عند بشير تاوريريت ونقد النقد عند حسين خمري (دراسة مقارنة):.....231
1-الشعرية ونقد النقد عند بشير تاوريريت وحسين خمري (أوجاع ومسرات).:.....234

خاتمة:.....239
ملاحق:.....247
قائمة المصادر:.....251
فهرس الآيات:.....269
فهرس الأشعار:.....271
فهرس الموضوعات:.....287

الملخص:

بَحَثنا من خلال هذه الدراسة عن موضوع الشعرية في الأدب العربي، فوجدنا أنها لم تستقر على موضوع ثابت ومحدد، وكان ذلك بمثابة الإشكالية التي قادتنا إلى البحث والتنقيب عنها عند المبدعين، والنقاد الجزائريين، أملا منا في الوقوف على أبرز محطاتها، وقضاياها، وأنواعها، ومحدداتها، بشكل يزيل اللُّبس عنها، ويوضح الرؤية للمتلقي عن طريق الجمع والتوفيق بين الشعرية في تراثنا العربي، والشعرية في نقدنا الجزائري الحديث، حيث وقفنا عند ثُلة من النقاد الجزائريين، وعلى رأسهم الناقدين (بشير تاوريريت وحسين خمري).

وما جاء في دراسات وأبحاث الناقد "بشير تاوريريت" من تجربة نقدية حول مفاهيم الشعرية هو عرض لكل التجارب السابقة، والنظريات النصية، وتأصيل لملامح الشعرية في الدرس العربي والغربي، فالشعرية عنده تكمن في آفاق الكتابة التي تؤسس لزلزلة المألوف والعادي إلى الغريب والمختلف، وصولا إلى اللامعلوم والمجهول واللامرئي وما وراء المحسوس، حيث نجده سلَّم بكل المفاهيم النقدية السابقة بعرضه للمفاهيم، والمنطلقات، والأصول، والملامح، متبعا النقاد الغربيين في طروحاتهم حول مفهوم الشعرية، والناقد العربي "أدونيس" في نظرته الرؤياوية لهذا المفهوم.

ويحاول الناقد "حسين خمري" خلق مفهوم جديد من شعرية الأدب إلى شعرية النقد برؤيا مختلفة، وأدوات جديدة، وذلك بمساءلة الظّاهرة الشّعرية في حضورها وغيابها، مثولها ونفيها، ضراوتها وتوترها، إحاءاتها ودلالاتها، إئتلافها وإختلافها، فالشّعرية عنده خلق وإبداع تبتكر كلّ الطرق لتأسيس رؤيا تجريبيّة لا نهائية كعملية حضارية واعية دائمة البحث والإشتغال في الوسائل والإجراءات، والكشف في النّصوص، والخطابات، والحقول المعرفية.

الكلمات المفتاحية (خمسة): *الشعرية ــ الأدب العربي ــ النقد الجزائري ــ بشير تاوريريت ــ حسين خمري*

Résumé :

Nous avons examiné dans cette étude le thème de la poétique dans la littérature arabe et avons constaté qu'elle n'est pas fixée sur un sujet spécifique. Cela a été une problématique qui nous a conduit à rechercher et à explorer chez les créateurs et les critiques algériens, espérant ainsi identifier ses principaux aspects, ses questions, ses types et ses déterminants de manière à les clarifier et à éclairer la vision du destinataire en combinant la poétique dans notre patrimoine arabe avec la poétique dans notre critique algérienne moderne. Nous nous sommes arrêtés sur certains critiques algériens, en particulier les critiques (Bachir Taouirit et Hussein Khemri).

Ce qui ressort des études et des recherches du critique "Bachir Taouirit" en termes d'expérience critique sur les concepts de la poétique, c'est une présentation de toutes les expériences antérieures, des théories textuelles et une enracinement des traits de la poétique dans l'enseignement arabe et occidental. Pour lui, la poétique réside dans les horizons de l'écriture qui ébranlent le familier et le banal vers l'étrange et le différent, jusqu'à l'inconnu, l'invisible et l'au-delà du perceptible. Il a ainsi suivi l'ensemble des concepts critiques antérieurs en exposant les concepts, les prémisses, les principes et les caractéristiques, en suivant les critiques occidentaux dans leurs propositions sur le concept de poétique, ainsi que le critique arabe "Adonis" dans sa vision prospective de ce concept.

Le critique "Hussein Khemri" tente de créer un nouveau concept de la poétique de la littérature vers la poétique de la critique avec des perspectives différentes et de nouveaux outils, en questionnant le phénomène poétique dans sa présence et son absence, sa manifestation et son rejet, sa rudesse et sa tension, ses allusions et ses significations, sa coalition et ses divergences. Pour lui, la poétique est une création et une innovation qui invente toutes les manières d'établir une vision expérimentale infinie en tant que processus civilisationnel conscient, toujours en quête et en travail dans les moyens, les procédures, la révélation dans les textes, les discours et les domaines de connaissance.

Mots-clés *(cinq):Poétique - Littérature arabe - Critique algérienne - Bachir Taouirit - Hussein Khemri.*

Abstract : Through this study, we investigated the topic of poetics in Arabic literature, and we found that it did not settle on a fixed and specific topic. This was the problem that led us to search and explore it among Algerian creators and critics, in the hope of identifying its most prominent stations, issues, typesand determinants in a way that removes confusion about it, and clarifies the vision for the recipient by combining and reconciling the poetics in our Arab heritage, and the poetics in our modern Algerian criticism, where we stood at a group of Algerian critics, led by the critics (Bashir Taouririt and Hussein Khomri).

What was stated in the studies and research of the critic “Bashir Taouririt” regarding the critical experience on the concepts of poetics is a presentation of all previous experiences and textual theories, and a rooting of the features of poetics in the Arab and Western studies. For him, poetics lies in the horizons of writing that establish the shaking of the familiar and ordinary into the strange and different, all the way to the unknown, the anonymous, the invisible, and what is beyond the tangible, as we find him recognizing all previous critical concepts by presenting the concepts, starting points, origins, and features, following Western critics in their proposals about the concept of poetics, and the Arab critic “Adonis” in his visionary view of this concept.

Critic Hussein Khomri tries to create a new concept from the poetics of literature to the poetics of criticism with a different vision and new tools, by questioning the poetic phenomenon in its presence and absence, its appearance and denial, its ferocity and tension, its revelations and connotations, its harmony and difference. For him, poetry is creation and creativity that invents all ways to establish an experimental vision. It is infinite as a conscious, cultural process of constant research and engagement in means and procedures, and discovery in texts, discourses, and cognitive fields.

Keywords (five): *Poetics - Arabic Literature - Algerian Criticism - BachirTaouriret - Hussein Khomri.*