الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي - تبسة -

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تلقي الشعرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر
– بين النظرية والتطبيق-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم
في الأدب العربي نقد ومناهج

إعداد الطالبة:
غنية بوساحية

إشراف الأستاذة الدكتورة:
ليلى بلخير

لجنـــــــة المناقشـــــة:

الاسـم واللقب	الرتبة	الجـامعة	الصـــفة
لزهر فارس	أستاذ	جامعة العربي التبسي -تبسة-	رئيسا
ليلى بلخير	أستاذ	جامعة العربي التبسي -تبسة-	مشرفا ومقررا
عبد الوهاب شعلان	أستاذ	جامعة محمد الشريف مساعدية - سوق أهراس-	ممتحنا
فيصل حصيد	أستاذ	جامعة عباس لغرور-خنشلة-	ممتحنا
لخميسي شرفي	أستاذ	جامعة العربي التبسي -تبسة-	ممتحنا
ليندة خراب	أستاذ محاضر-أ-	جامعة منتوري -قسنطينة-	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

نشكر المولى عز وجل الذي أتم علينا نعمته وعظيم فضله ومنحنا القدرة والصبر على إنجاز

هذا العمل المتواضع، نتوجه بالشكر والامتنان إلى كل من مد لنا يد العون ولو بكلمة

طيبة

لإثراء هذا العمل، ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة الدكتورة ليلى بلخير على مساهمتها

القيمة بنصائحها وتوجيهاتها الصائبة والهادفة

إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في تنويرنا وتصويبنا

إلى كل من نحترمهم ونقدرهم، أساتذتنا الكرام من الطور الابتدائي إلى الطور الجامعي.

تحية إلى كل هؤلاء

لهم منا جزيل الشكر وأسمى عبارات التقدير والامتنان

تُعد المناهج النقدية نتاجا ثقافيا ونقديا متراكما، ظهرت على أنقاض بعضها البعض لتسهم في فهم النّص الأدبي ومقاربته، وقد تتوازى أحيانا بحيث يأخذ كل منهج مسارا مختلفا ومتميزا عن غيره من المناهج، ليكتسب خصوصيته واستقلاليته.

ومنذ مطلع القرن العشرين ظهرت العديد من المناهج النقدية الحديثة، ذات الاتجاه اللغوي في دراسة النصوص، كالشكلانية والبنيوية والأسلوبية والسيميائية وغيرها، وهذه المناهج جميعها انطلقت في دراسة النص الأدبي من المستوى اللغوي، باعتباره أولا وأخيرا نصا لغويا يشغل إمكانات اللّغة الواسعة في اكتساب خصوصيته.

وتستهدف هذه الشعريات شعرية النص العربي بكل مستوياته، انطلاقا من مرجعيات معرفية مختلفة، موظفة في التحليل آليات متنوعة فرضتها تلك المنطلقات النظرية، ومفهومها للنص الأدبي وقوانينه الأدبية، وما اعتراه من تحولات وابدالات عبر التاريخ، وبالاطلاع على منجزات الشعريات في النقد العربي تحركت الرغبة في معرفتها وطرائق تعاملها مع النص الإبداعي.

انطلاقا من تلك الرغبة في البحث تأسس عنوان موضوع الدكتوراه، وهو "**تلقّي الشّعرية في الخطاب النّقدي العربي المعاصر–بين النظرية والتطبيق–**"، فكان الدافع الرئيسي وراء هذا الاختيار هو تعدد الأبواب التي طرقت الشعرية، فقد شكلت مجالا رحبا لا يقبل التجاوز، فهو موضوع متشعب يتطلب الكثير من الدقة والتركيز لتمحيص الآراء النظرية والتطبيقية المختلفة الواردة في المؤلفات الكثيرة والمتعددة، من هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة لجمع بعض شتات أهم الآراء النظرية والتطبيقية التي عجت بها كتابات النقاد المعاصرين الحداثيين.

إذا تأملنا كتابات النقاد في تأسيسهم للشعرية، فإننا نجد تأملاتهم النظرية والتطبيقية قد جاءت متعددة، ومختلفة، مشتتة في ثنايا الكتب، حيث لم تجد الشعرية طابعها المنهجي المنظم في كل ما كتب عنها، فبقيت مجرد آراء معزولة عن بعضها البعض، إن هذا التعدد

والاختلاف الواضح الذي يكتنف الشعرية في المدونة النقدية العربية المعاصرة ناتج عن كونه مصطلحا غربيا أساسا، إضافة إلى أن طبيعة الأدبين هي التي تفرض مثل هذا التباين، وهذا ما يبرر اختلاف طرق دراسة تطبيقاته على النصوص الإبداعية الأدبية.

وبناء على ذلك حاولت الإجابة على الاشكالات التالية:

- ما الشّعريّة؟

- ما مدى توظيف النقاد العرب للشّعريّات الغربية؟

- كيف تمثّل الناقد العربي المفهوم الغربي للشعرية؟

- هل استطاع الناقد العربي وهو يتمثّل الشعرية الغربية التوفيق بين المنطلقات النظرية والعملية الإجرائية؟

- هل كان الناقد العربي وفيا لمرجعه الغربي وهو يمارس فعل القراءة في مقاربته للنص العربي؟

ولتجيب الدراسة على هذه الأسئلة المعرفية، اعتمدت نقد النّقد إطارا لقراءة المدونة النقدية، مستعينة بما يوفره من آليات (الحفر، والتّفكيك، والتّأويل)، ويعد نقد النقد المفتاح المنهجي لتتبع هذه الموضوعات، وحده يمتلك القدرة على فهم واستجلاء خصائص التلقي العربي للشعرية الغربية.

إن هذه الدراسة لا تنطلق من فراغ وإنما هي تحاول تتبع البحوث الّتي سبقتها، لأنه لا يمكن للباحث في أي مجال علميّ أن ينطلق من فراغ، فالمعرفة -كما نعلم- تراكمية يكمّل فيها اللاحق ما بدأه السّابق، ومن بين الدراسات السابقة في هذا المجال نذكر:

1. عبد السلام بادي، الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010-2011.

2. قحام توفيق، الشّعريّة العربيّة عند النّقاد والدّارسين المغاربة المحدثين، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008-2009.

3. سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهن، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011-2012.

كما توجد بعض المقالات المبثوثة على شبكة الانترنت لكن هذه الدراسات في مجملها تركّز على قراءة الشعريّة العربية دونما الغوص العميق فيها.

من هذا المنطلق حاولت هذه الدراسة أن تتحرى موضوع الشعرية على مستوى المدونات النقدية العربية المعاصرة تنظيرا وتطبيقا، محاولة الكشف عن مدى تمثّل النّقاد العرب المعاصرين للشّعرية الغربيّة، وكيفية تعاملهم معها من خلال ضبط حدودها الإجرائية داخل الخطاب الإبداعي الأدبي، وإماطة اللثام عن بعض هذه الدراسات، على الرغم مما يعتريها من قلق اللحظة، وتعدد التساؤلات، بعد أن أخذت سبلا متعددة للشعرية، كما أردنا أن نكشف عن مدى تقارب التصورات وحدود الاختلاف والاتفاق بين الدارسين العرب والغرب حول الشعرية.

إن أهمية هذا الموضوع تكمن في كونه يندرج ضمن إطار نقد النقد، فالغاية منه ليست الحسم في موضوع الشعرية القديم قدم الدراسات النقدية، بقدر ما هي محاولة لدراسة وتحليل أكبر عدد ممكن من الدراسات الهامة في هذا المجال، التي لم تهتم بالبحث في الشعرية بشكل سطحي، وإنما حاولت تعميق النظر فيها وتطبيقها، ووقفت حقيقة على الخصائص الجوهرية التي تحكم النص الأدبي سواء كان شعريا أو نثريا، هذا التصور في مجمله يندرج تحت هدف محدد وهو الكشف عن حدود الشعرية العربية، تجلياتها ومجال اشتغالها، ومدى تمثلها للدراسات الغربية المعاصرة.

وانطلاقا من الفكرة التي تنبني عليها الشعرية في مفهومها العام واستنادا للمادة العلمية التي تم جمعها، جاءت هذه الدراسة مقسمة إلى العناصر التالية: مقدمة، مدخل، أربعة فصول، وخاتمة.

واستجابة للإشكالية جاءت المقدمة عرضا لإشكالية البحث ومنهجه، أما المدخل فكان اصطلاحي مفاهيمي، حيث قسمته إلى مبحثين، درست في المبحث الأول أصول الشعرية في الحقول المعرفية، بدءا بالحقل الفلسفي وما جاء فيه من مفاهيم أرسطو وأفلاطون، وذلك عندما ربطا الشعرية بالمحاكاة، وبعده الحقل النقدي الذي مّثله النقاد العرب، وقد مّثلت رؤاهم الإرهاصات الأولية التي تمُتّ بصلة لعالم الشعرية من ناحية المفهوم، إلى أن جاء حازم القرطاجني الذي يعتبر دعامة هذا الحقل بما جاء به من أفكار ذات طابع تجديدي محض، أما المبحث الثالث تطرقت فيه إلى مصطلح "الشعرية" في النقد الحديث وجدلية تعدد مفاهيمه.

أماالفصل الأول خصصته لدراسة "الشعرية في النقد الغربي المعاصر"، والتي تجسدت عند الرواد الغربيين: جاكوبسون، وجان كوهن، تودوروف، الذين حاولوا إعطاء مفهوم ورؤية للشعرية كمنهج نقدي حديث، من خلال مؤلفاتهم التي تعكس في مجملها رؤاهم التي تتمثل في استنباط العناصر الإبداعية التي تحكم الأدب.

وعمدت في الفصل الثاني الموسوم بـ "شعرية النص الأدبي عند النقاد العرب" إلى اختيار نموذجين من النقاد العرب المعاصرين (محمد مفتاح، عبد الملك مرتاض)، اللذين طبقا الشعرية الغربية على النص الأدبي العربي كل حسب مرجعياته، وآلياته في التحليل، ومفهومه للنص الأدبي وقوانينه النقدية.

أما الفصل الثالث فكان بعنوان "شعرية الشعر عند النقاد العرب"، وقد التزمنا فيه التوجه المنهجي الذي رسمناه في الفصل السابق، فجاء التأسيس لشعرية الشعر عند أربعة نماذج

من النقاد العرب المعاصرين (محمد بنيس، عبد الله حمادي، أدونيس، جمال الدين بن الشيخ). الذين درسوا الشعرية وطبقوها في الشعر، وكشفوا عن حدود الشعرية العربية، وتجلياتها في النص الشعري العربي، وبذلك مثّلت أفكارهم رؤية شعرية في النقد العربي.

أما الفصل الرابع والأخير كان بعنوان: " تلقي النّقـاد العرب المعــاصريــن للشعريّـة الغربيّة" فهو يعتبر لَبنَة البحث ولبّه، لهذا جاء على شكل تقاطعات تمثّلت فيها الشعرية العربية للشعرية الغربية من خلال: تلقي "محمد مفتاح" لشعرية" جاكوبسون"، تلقي كمال أبو ديب لنظريات القراءة والتلقي، تلقي "محمد بنيس" لشعرية "هنري ميشونيك"، تلقي أدونيس وجمال الدين بن الشيخ لشعرية الحداثة، تلقي "عبد الله حمادي" لمصطلحات التفكيك، تلقي أدونيس لشعرية الرؤية، تلقي "عبد الملك مرتاض" لشعرية "جون كوهين"، تلقي "صلاح فضل" لنظريات القراءة والتلقي، ومنها توصلت إلى الإجابة على الإشكال الرئيسي في البحث والمتمثل في مدى تمثّل النّقـاد العرب المعــاصريــن للشعريّـة الغربيّة.

وفي خاتمة هذه الدراسة قمت بحصر أهم النتائج التي توصلت إليها خلال مسار البحث.

ولتحقيق كل هذه الخطوات الممنهجة اعتمدت على مجموعة من المصادر ساهمت بشكل كبير في إثراء البحث نذكر منها:

1) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط3 ، بيروت،2000.
2) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية – تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر المغرب، ط2، 2008.
3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 164، 1992.
4) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة ،1998.

5) صلاح فضل، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، القاهرة، ط 1، 1999.

6) عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001.

7) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1983.

8) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة –قصيدة القراءة(تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية)، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

9) محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

10) محمد مفتاح، التشابه والإختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

11) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ج 2، ج3، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996.

واجهتني مجموعة من الصعوبات في سبيل إعداد هذه الدراسة أهمها صعوبة حصر الموضوع، لأنه شامل للشعرية العربية سواء عند المشارقة أو المغاربة. إضافة إلى كثرة الدراسات والمصادر في الشعرية مما أدى إلى تعدد وجهات النظر واختلافها عند الدارسين، خاصة ما تعلق منها بتعدد مصطلح الشعرية.

وفي الختام لا أنسى الفضل الكبير للدكتورة ليلى بلخير التي أشرفت على هذا العمل، وأعانتني بملاحظاتها وتوجيهاتها، فإليها يرجع الفضل في إيصال العمل إلى الشكل الذي انتهى إليه، لذا أتقدم إليها بخالص عبارات الشكر والامتنان والتقدير.

I. أصـــول الشـــعريـــة

1. الشعرية في الحقل الفلسفي

نجد لمفهوم الشعرية في الحقل الفلسفي بواكير ضاربة في عمق الفكر الثقافي اليوناني، باعتبار اليونان هم الأوائل الذين بادروا إلى البحث في هذا المفهوم بدءا بهوميروس مرورا بهيراقليطس وسقراط، وصولا لأفلاطون وانتهاء بأرسطو الذي اكتمل على يده مفهوم الشعرية في مؤلّفه "فن الشعر"، وهو يعتبر من الفلاسفة الأوائل الذين مهدوا السبيل لمن جاء بعدهم، خاصة الفلاسفة المسلمين الذين خاضوا في المفهوم وبالأخص مفهوم المحاكاة الذي أخذ اهتماما شديدا من قبلهم دراسة وتحليلا، "وتعد المحاكاة هي السبب الأول الذي يرجع إليه الشعر"[1]، فقد ربط اليونان عملية الإبداع ككل والشعر بشكل خاص بالقدرة على المحاكاة والتقليد لما هو واقعي، أو متخيل. لهذا سنحاول تحديد معنى المحاكاة لدى أفلاطون أولا ثم أرسطو حتى نستطيع الوقوف على النظرة المختلفة لكليهما لهذا المبدأ (مبدأ المحاكاة).

- **المحاكاة عند أفلاطون:**

يعتبر أفلاطون من الأوائل الذين اهتموا بمصطلح المحاكاة، وربطه بالفنون الإبداعية "فالمحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله سقراط و أفلاطون، فقد قال سقراط: إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت، كلها أنواع من التقليد، ومفهوم التقليد عندهما يعود إلى الأساس الذي تبنى عليه فلسفتهما، ومجمل هذا الأساس أن الوجود ينقسم إلى ثلاثة دوائر: الأولى: عالم المثل، والثانية: عالم الحس وهو صورة للعالم الأول، والثالثة: عالم الظلال والصور والأعمال الفنية، وبهذا الوضع يكون الفنان بعيدا عن الحقيقة ثلاثة خطوات".[2] فالمنتوج الإبداعي في نظر أفلاطون يبتعد بثلاث درجات عن الحقيقة الأصلية الموجودة أصلا في عالم المثل، أي أنها بعيدة كل البعد عن الإنسان و بالتالي فالأعمال الفنية هي تقليد التقليد باعتبار الدوائر الثلاث المكونة للوجود في نظر أفلاطون، وقد تناول

[1] –رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 1998، ص 26.

[2] – إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر ودار الشروق، عمان، ط 1، 1996، ص 15.

هذا الأخير الشعر في موضعين من محاورة الجمهورية "إذ تحدث عنه في الباب الثالث ولم يحكم عندئذ برفض الشعر، كله من الجمهورية، بل اعترض على الشعر التمثيلي الذي وصفه بأنه شعر المحاكاة... وهو لا يبين للسامعين طريق الصواب والخير... أما الشعر الغنائي، والملحمي والتعليمي، فقد كان معجبا به لأنه يعبر عن حقائق ومثل سامية.. ومن هنا فهو لا يطلب في مدينته الفاضلة، إلا أناشيد مدح الآلهة والأبطال"[1].

إن أفلاطون في نظرته للمدينة الفاضلة استند إلى كل ما من شانه أن يقيم حضارة على أسس متينة من جميع النواحي السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وحتى الفنية منها، فهو يدرك ما للفن من دور كبير في بناء قيم وشخصية الفرد الذي يعده لبناء هذه الجمهورية، لذلك فقد حاول اقتصار الشعر في الجانب الموضوعي الذي يخدم مصالح الدولة من خلال تمجيد الأبطال والآلهة، وجعلهم النموذج المحتذى: "لأن الشاعر الذي مهمته المتعة فحسب... ينقل الأمور المنفرة التافهة بمهارة... مما يؤدي في نظره إلى إثارة العواطف"[2]، فالاهتمام بالعواطف ومحاولة إثارتها في نظر أفلاطون من الأمور التي تسبب انهيار القيم، ومن ثم انهيار الحضارات، ومن خلال هذا نجد أن أفلاطون يتبنى مفهوما خاصا للمحاكاة يتماشى مع ما يراه مناسبا لجمهوريته الفاضلة.

- **المحاكاة عند أرسطو:**

يمثل مؤلف أرسطو"فن الشعر" مرجعا متميزا في عالم الأدب، نظرا للقضايا النقدية التي تناولها. لأن أفكاره مّثلت حضورا في تاريخ الشعرية الأوربية والعربية، ولما له من توجيه وتأثير على أفكار الدارسين للظاهرة الإبداعية، كما يعد الأرضية التي انطلق منها العديد من النقاد باعتماده مصدرا لبحوثهم ودراساتهم، بالإضافة إلى تميزه بمنهج نقدي يقوم على تحليل النصوص واستقراء القواعد .كما نجد شعريته لا تتحدد بعناصر جزئية، وإنّما تتكون وفق معيار كلي، تتضافر فيه كل الوحدات لتشكل نظرية متكاملة، فمن أهم، "المكونات والعناصر

[1] – أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1994، ص 50.

[2]– إحسان عباس، فن الشعر، ص 137-138.

التي تُكون شعريته المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير والنشيد، وتحديده للأنواع الأدبية التراجيديا والكوميديا"[1]، لذلك نجد مفهومه للشعر "ينحصر في المحاكاة أي تمثل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في توّلد بعضها من بعض .والشعر الحق عند أرسطو يتجلى في المأساة والملحمة والملهاة."[2]

فالمحاكاة عنده ليست رصفا لأحداث واقعية بقدر ماهي عملية إبداعية "يشكّل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه، في ظلّ مخطط أخلاقي، ينقل الشاعر محتواه القيمي نقلا متميزا إلى المتلقي كي يحدث فيها آثارا متميزة، سبق أن عاناها الشاعر، أو عانى بعضها بشكل أو بآخر، عندئذ تغدو المحاكاة نتاجا لإدراك ذاتي، تنتخب فيه مخيلة الشاعر من معطيات الواقع ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية، ومع ما يريد توصيله أو نقله إلى الآخرين من خبرة لها محتواها القيمي، من ناحية أخرى، عند هذا المستوى تنتفي صفة الحرفية عن المحاكاة، وينفتح المجال للكشف عن طبيعتها المتميزة عبر جوانب ثلاثة: الإدراك، وثانيهما التشكيل، وثالثهما التوصيل"،[3] يعكس هذا القول ما أراده أرسطو من المحاكاة التي لا تنحصر في مجرد النقل الحرفي، بل تسعى إلى تجاوز تلك المحدودية باكتشاف علاقات وبنيات تحقق للعمل الأدبي أدبيته، وتفتح المجال واسعا أمام الفّنان لسد الفراغ الموجود في الطبيعة،

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو: هل يعد كتاب "فن الشعر" كتابا في الشعرية فقط؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تستدعي نظرة سريعة على محاور الكتاب للتحقق من مدى انفتاح التفكير الأرسطي على مجالات فكرية وفنية متعددة منها: الرسم والتاريخ والفلسفة بغية عقد مقارنات للتوصل إلى كنه الشعر، ولئن كانت غايته مركزة بصفة أساسية على الشعر

1 – مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2010 م، ص27 .

2 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2004 م، ص50 .

3 – جابر عصفور، النقد الأدبي، – مفهوم الشعر–، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003 م، ص240 .

التمثيلي المتمثل في المأساة، فإن خلاصة ما توصل إليه أن "الشعر أوفر حظا من الفلسفة، وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"[1].

يرى حاتم الصكر "أن شعرية أرسطو تنحصر في التمثيل، وتتحدد في المحاكاة حصرا ولعل قراءة أرسطو قد جرت زمنا طويلا على هذا الأساس، وهي قراءة حديثة"[2]، كما يرى "تودوروف" أن مؤلف أرسطو في الشعرية لم يكن موضوعه هو الأدب، وبهذا المعنى لا يرى فيه مكانا للشعر، كما أنه لا يعده كتابا لنظرية الأدب، بل هو كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، يصف فيه أرسطو خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة، ويعني بها الملحمة والدراما[3]، ولعل تودوروف يشير بذلك إلى إغفال الشعر الغنائي في كتاب أرسطو الذي يشير إليه إشارة عابرة، لكنها ذات أهمية كبيرة، إلى تراجع العناية الاصطلاحية والنقدية بهذا الشعر[4]، يقول أرسطو: "أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثرا أو شعرا، والشعر إما مركبا من أنواع أو نوعا واحدا فليس له اسم حتى يومنا هذا"،[5] ولعل في هذه الإشارة تخصيص أرسطو لشعرية القصيدة الغنائية بالمحاكاة بواسطة اللغة وحدها، فكأنه يحصر هذا النوع من الشعر بالفاعلية اللغوية، أو أنه لغة أولى على الرغم من إسناده وظيفة المحاكاة له، ويشير أرسطو إلى أن هناك أنواعا من النثر تنتمي إلى هذا الفن الذي يحاكي باللغة وحدها.[6]

ويصف "الصكر" شعرية أرسطو بأنها إذ حصرت الشعرية في التمثيل والمحاكاة فإنها جذرت مفهوم (القصد)، واشترطت في الشعرية قيامها على قصد المحاكاة في مقامي التوصيل وتلقي معا، أي في بناء الشعر وقراءة المتلقي[7].

---

[1] – أرسطو طاليس، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ط، ص 04.

2 – حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1997، ص12.

3 – تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص 12-24.

4 – حاتم الصكر، المرجع السابق، ص 12.

5 – أرسطو، فن الشعر، ص 05

6 – حاتم الصكر، المرجع السابق، ص 12.

7 – المرجع نفسه، ص 31.

إن نظرة "أرسطو" للمحاكاة تختلف عن نظرة أستاذه "أفلاطون"، فهو يطرح "المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها بشكل منفصل، وتختلف المحاكاة ذاتها –حسب أرسطو– على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة"،[1] فالمحاكاة تختلف باختلاف الفن الذي استخدمت فيه، فهي في الرسم مغايرة لما هي عليه في النحت أو الموسيقى أو الشعر، وذلك لاختلاف الوسائل التي تتراوح بين ألوان وأصوات، أو تعبير بوساطة الكلمات، وهذا ينعكس لا محالة على الطريقة والموضوع، كما يعد أرسطو المحاكاة أساسا لكل فن ومن بينها الشعر، إذ يقول "ويبدو بأن الشعر بوجه عام قد نشأ عن سببين، كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية:

1.فالمحاكاة: فطرية، ويرثها الإنسان منذ طفولته...

2.كما أن الإنسان –على العموم– يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة"[2]، فالميل إلى المحاكاة التي جبل عليها الإنسان هي التي تدفع الشاعر إلى النظم، وهذه النظرة الموضوعية والعقلية للشعر تختلف من دون شك عن تلك النظرة التي سادت في العصر اليوناني التي تقوم على اعتبار الشاعر ليس إنسانا عاديا، وإنما هو شبيه بالإله، أو أن له آلهة توحي له بقول الشعر، وبالتالي دحض تلك النظرية الميتافيزيقية حول الشعر، أما سر المتعة الذي تحدثه المحاكاة، فهو يعود إلى إتاحة فرصة الاستدلال والتعرف على الأشياء، وهذا شيء فطري في الإنسان.

أما عن علاقة الشعر بالواقع "فالمحاكاة الأرسطية لا تعني نسخ القواعد، فالشاعر لا يلتزم بالأحداث، كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ، ولكنه يقدم رؤية فنية وجمالية لها"[3].

فالفنان أو الشاعر له الحق في تقديم نظرته الخاصة للأشياء، لا كما هي موجودة في الواقع، ولهذا حدد أرسطو ثلاثة طرائق يسلكها المحاكي، "لما كان الشاعر محاكيا شأنه في

1 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص21.

2 – أرسطو، فن الشعر، ص 79.

3 – رمضان الصباغ، في نقد الشعر المعاصر، ص 28.

ذلك شأن المصور، أو أي محاك آخر، فإنه يجب عليه – بالضرورة – أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى الطرق الممكنة الثلاث:

أ- أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون.

ب- أو كما يحكي عنها، أو يظن أن تكون.

ج- أو كما يجب أن تكون".[1]

فالشعر في نظره يبتعد بدرجة واحدة عن الحقيقة، وليس بثلاث درجات كما هي رؤية "أفلاطون"، كما أن دور الشعر في نظر "أرسطو" إيجابي في كل الأحوال، "فهو يدافع عن الشعر القائم على المحاكاة حتى لا تبقى العواطف المستثارة حبيسة في مكانها، بل إن تفريغها يتم بمشاهدة المأساة، وهذا هو التطهير الذي يزيح عن نفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة، فتكون مهمة الشعر – في تأثيره- عكس الذي وصفه أفلاطون".[2] من هنا ينطلق "أرسطو" محددا ماهية المأساة بوصفها "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الخوف فتؤدي إلى التطهير (CATHARSIS) من هذه الانفعالات"[3].

لقد ربط "أرسطو" الشعرية بالمتعة، فحيثما وجدت فثمة الشعرية، كما ربطها بشروط منها، السرد الدرامي، العمومية، المحاكاة، والعرض... الخ، ولم يفت الفيلسوف أن يعطي النواحي الشكلية في مؤلفه عناية خاصة لأنها من الخصائص الشعرية في اعتقاده "يحق للشاعر أيضا أن يجري على الكلمات التصويرات اللغوية المتنوعة".[4] أي أنه يمتلك حق الانزياح باللغة عن مسارها النفعي التواصلي، إلى مسار جمالي فني يحقق للإبداع هدفه المنشود، وهذا الاستخدام للغة يكون فقط مصرحا به لدى فئة الشعراء، ممثلا ما يسمى اليوم

[1] – أرسطو، فن الشعر، ص 215.

2 – إحسان عباس، فن الشعر، ص 138.

3 – أرسطو، المرجع السابق، ص 18.

4 – المرجع نفسه، ص 215.

بالجانب البنائي في الشعر، أما من حيث الوزن فهو يرى "أن هناك فن آخر يحاكي عن طريق استخدام اللغة وحدها –سواء كانت تلك اللغة نثرا أو شعرا – فإذا كانت شعرا، فإنها قد تستخدم جملة من الأعاريض المتنوعة أو نوعا واحدا منها"[1].

يكاد يتفق النقاد "نور ثروب فراي، باختين، تودوروف" على أن كتاب أرسطو في الشعرية هو كتاب في نظرية الأجناس الأدبية، ويؤكد صحة الفكرة صاحبا كتاب "نظرية الأدب" "رينيه ويلك وأوستين وارين" اللذان قالا: "إن مؤلفات أرسطو وهوراس مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الأنواع (...) غير أن أرسطو–على الأقل– شاعر بتميزات أخرى أعمق، بين كل من المسرحية والملحمة والشعر الغنائي..."،[2] وإن عد كذلك يبقى هذا الكتاب –رغم تقدم الزمان– واحدا من أعظم المصنفات التي فتحت باب التنظير الأدبي.

إن للشعرية الأرسطية صدى واسعا وذلك بما تحمله من أفكار وقضايا نقدية ساهمت في إثراء المعرفة الأدبية، عارض بها أفكار أستاذه أفلاطون التي ربط فيها الأدب بالأخلاق جاعلا المحاكاة تزويرا لوقائع مجسدة على أرض الواقع، في حين جعلها أرسطو وسيلة إبداعية لاكتناه جوهر العمل الإبداعي الفني. ولما كانت لشعريته هذا الحضور اتّخذها العديد من الباحثين مطية لبحوثهم، حيث استفادوا منها وفقا لمتطلباتهم وظروفهم خاصة شراحه من الفلاسفة المسلمين أمثال :ابن سينا، وابن رشد، والفارابي التي اجتمعت عندهم جملة من المعايير ساهمت في بلورة رؤيتهم للشعر ومفهومه، وكان الهدف من ذلك كله هو التأسيس الفلسفي والنظري للشعر عامة، لذا علينا أن نتساءل عن فحوى هذه النظرية ومدى اتفاق الفلاسفة المسلمين حول مكونات الشعر وهل عرفوا مصطلح الشعرية كنظرية أم كصياغة فقط وكيف جسدوها كمفهوم؟

1 – أرسطو، فن الشعر، ص 96.

2 – أوستين وارين، رينة ويلك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987، ص238.

- **الشعرية عند الفلاسفة العرب:**

سبق الفلاسفة عبد القاهر الجرجاني في أن للغة الشعرية خصائص صوتية وتركيبية يجعلها تتجاوز ما هو مصطلح عليه في اللغة الأصلية، واصطلحوا على أن الذي يكسب الشعر هذه السمة النوعية التي تميزه عن شتى ألوان القول، هو اعتماده على التغيير؛ أي الانحراف عن كل ما هو مألوف في اللغة[1]، فابن سينا يرى أن التغيير هو ما يعبر عن المعنى بغير لفظة، يقول: "واعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعار ويبدل ويشبه"،[2] أو هو الانحراف عن التراكيب اللغوية المعتادة من تقديم وتأخير، وحذف وزيادة، أو ما يطلق عليه "ابن سينا" "الإغرابات" ويكون بحسب القول الشعري، لا بحسب وحداته الجزئية.[3]

أما "ابن رشد" فمفهوم التغيير عنده يتضمن كل ما يخرج عن المألوف في اللغة الحقيقية صوتيا ودلاليا وتركيبيا يقول: "والتغييرات الحقيقية تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا"[4].

فيدل التغيير بهذا المعنى على الانحراف عما هو معتاد، فلغة الشعر لا تهدف إلى التوصيل الذي هو غاية اللغة القياسية، بل يتمثل هدفها الأول في التأثير بوساطة ما يتاح لها من توصيل وبوساطة ما بها من رواسب اللغة القياسية[5]، فالشعر يهدف إلى التخييل والتخييل يتطلب أن يستخدم المبدع اللغة استخداما خاصا إلى حد ما، بحيث يستخدم الابدالات والتغييرات عموما ما يتحقق معه التخييل.

---

[1] – ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، هيئة الكتاب، القاهرة، 1984، ص 219–220.

[2] – ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق، محمد سليم سالم، القاهرة، وزارة المعارف، 1954، ص 202.

[3] – المرجع نفسه، ص 232.

[4] – ألفت عبد العزيز، المصدر السابق، ص 221.

[5] – علاء الدين رمضان، البويطيقا (فن صياغة اللغة الشعرية)، علامات في النقد، جدة، ج 28، مج 07، 1998، ص 274.

وقد عد الفلاسفة المسلمون الاستخدام الشعري للغة أحد عنصرين مستقلين، ثانيهما الوزن بميزان القول الشعري عن غيره من الأقوال، فابن سينا وابن رشد، أدخلا الوزن تحت مظلة اللغة واعتبراه وسيلة من وسائل التخييل، فالأول يرى أن لغة الشعر لا تعتمد على التخيل لأن الشعر قد يقال للتعجب وحده، ثم يرى أن التخييلات التي تقع في الشعر لا يمكن أن تحصر أو تحد، وأن الخيال في لغة الشعر إلى نسب بين الأجزاء[1]. فاللغة ذات الألفاظ الحقيقية تخالف اللغة الشعرية، إذ إن لغة الشعر ليست للتفهيم، بل للعجب.

أما "ابن رشد" فتحدث عن فكرة التغيير في الأسلوب الشعري، عن استعمال الألفاظ الحقيقية والألفاظ المنقولة "المزاحة" في الشعر فكثير من الشعراء من غلب على شعره اللفظ الحقيقي، وإذا ما تعرى الشعر من اللفظ الحقيقي كان رمزا ولغزا، يقول: "وفضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلفا من الأسماء المستولية، ومن تلك الأنواع الأخر –أعني المنقولة الغريبة والمغيرة واللغوية– ويكون الشاعر حين يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية، وحيث يريد التعجب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء غير المستولية فيخرج إلى حد الرمز، ولا يفرط أيضا في الأسماء المستولية فيخرج عن طريق الشعر إلى الكلام المتعارف"[2].

ويمكن أن نحصر النصوص التي وردت فيها "لفظة الشعرية" مشيرين إلى أن مفهومها مختلفا عما تعنيه الشعرية بمعناها العام، وجميع هذه النصوص من تراثنا النقدي.

يقول الفارابي(200هـ): "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا"[3].

يقول ابن سينا(428هـ): "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان، أحدهما: الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني: حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها النفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية،

[1] – أرسطو، كتاب طاليس في الشعر، تحقيق شكري عياد، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، ص 198.

[2] – ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارلز بتروث، وأحمد عبد المجيد هريدي، القاهرة، هيئة الكتاب، 1987، ص 116،117.

[3] – الفارابي أبو نصر، كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، بيروت، ص 141.

وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع، وأكثر تولدها عند المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته، وبحسب خلقه وعاداته"[1].

يقول ابن رشد(520هـ) قول أرسطو: "وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل سقراط، الموزونة"[2].

يرى "حسن ناظم" أن لفظة الشعرية الواردة في هذه النصوص لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين، ولهذا لا يمكن عدها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة[3]، فالمعاني التي تحيا عليها لفظة الشعرية في النصوص السابقة – حسب رأيه– مختلفة، فالفارابي يعني بلفظة الشعرية: السمات التي تظهر في النص بفعل ترتيب وتحسين معينين، في حين يعني "ابن سينا" بلفظة الشعرية علل تأليف الشعرية التي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة، وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها، العام ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر، ولهذا فإن معنى لفظة الشعرية في نص ابن سينا –كما يراه حسن ناظم –يتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة وتناسب تلك المتعة، وتفسيري يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر[4].

أما عند "ابن رشد" فترد لفظة الشعرية بمعنى الأدوات التي توظف الشعر، لهذا نجده – أي ابن رشد – يشك في شعرية بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن[5].

فالفلاسفة المسلمين اتّفقوا حول تحديدهم لمفهوم الشعر الذي حصروه في المحاكاة والتخييل، وإن اختلفوا عرضا حول قضية المحاكاة وإلى أي عنصر تنسب، لذلك نجد كل من ابن سينا وابن رشد يقران بأن المحاكاة والتخييل في الشعر تكون من قبل اللفظ والوزن فقط،

---

[1] – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب ارسطو، فن الشعر، تر وتحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت، ص 172.

[2] – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق، محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث، القاهرة، ص204.

[3] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 12.

[4] – المرجع نفسه، ص 12-13.

[5] – المرجع نفسه، ص 13.

ويصبح الفرق بينهما وبين الفارابي الذي قصر المحاكاة في الشعر على اللفظ دون الوزن[1]، وإلى جانب اتفاقهم حول عنصري المحاكاة والتخييل كعناصر مشكلة لمفهوم الشعرية، نجدهم "يركزون على الجوهر الداخلي دون تفاصيل القيم الشكلية التي يقوم عليها الشعر والتي اهتم بها علماء البلاغة والنحو واللغة"[2].

إن مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين مؤّلف من التخييل الذي يعد فرعا من المنطق الذي يقود إلى بناء الكليات والتي بفضله يتم اكتناه جوهر العمل الإبداعي واستخراج مكنوناته وخصائصه، لهذا لم يجعلوا مثل هذه الخصائص – أي التخييل والمحاكاة– مقتصرة على الشعر دون النثر بل يمكن تحققها على مستوى جميع الفنون خاصة عند ابن رشد الذي قال بهذه الفكرة، كما رأوا في المحاكاة وسيلة للإثارة والتحفيز بتحويل العمل من مادته الخام إلى مادة فاعلة، أما تركيزهم على العناصر الداخلية للأدب هي النقطة التي قال بها تودوروف لاحقا، وبذلك يحاولون تأسيس نظرية الأدب بعيدا عن المؤثرات الخارجية.

2. الشعرية في الحقل النقدي

الواقع أن مصطلح "الشعرية" في تراثنا النقدي لم يعرف طريقه للاستخدام كمصدر صناعي، ونستثني من ذلك "حازم القرطاجي"، الذي أتاح له اتصاله بأرسطو معرفة وذكر المصطلح في المنهاج [3]، و السجلماسي في كتابه " المنزع البديع"، وأحب أن أشير إلى أن مسألة التعامل مع هذا المصطلح على صيغة النسب قد ترددت بكثرة في المؤلفات القديمة خصوصا البلاغية منها، كقولهم (الأبيات الشعرية، المعاني الشعرية...) [4].

إن هذا الغياب في تردد مصطلح "الشعرية" في المعاجم أو المؤلفات القديمة، لا يعني أبدا انعدام تردد مدلولاته بشكل أو بآخر، فالمفاهيم التي مجها الذوق العربي القديم سيعاد

[1]– ينظر، الفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص74.

[2] – محمد ابراهيم أبو سنة، دراسات أدبية – تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)،1989 ، ص15.

[3] – حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، تحقيق محمد نجيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966، ص 28-293.

[4] – بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006، ص 21.

صوغها في شكل آراء نقدية خصبت حقل الشعرية والشعر، ومنها على سبيل المثال لا الحصر جهاز المصطلحات النقدية: كالغرابة، الغموض، الألغاز، السرقة، الغلو، المبالغة، الشكل، المضمون... الخ، وما يدل على ارتباط البلاغة بالنقد هو تناغم المصطلحات البلاغية ولغة النقد، وقيام هذا الأخير على مكتسبات الأولى وجهاز مصطلحاته بصفة شبه دائمة "إذ النقد العربي القديم أسس على علوم البلاغة العربية وقضاياها، وقد طرح الجاحظ حملة من القضايا النقدية وتتمثل في المسائل التالية: اللفظ، المعنى، النظم، مطبقة الكلام بمقتضى الحال، السرقات الشعرية، البيان العربي!! "[1]، وقد ربط نقادنا "الجاحظ (ت255هـ)، عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)، ابن سينا(ت428هـ)، وحازم القرطاجي(608هـ-684هـ)" الإبداع بالغرابة والغموض، يقول الجاحظ في هذا الصدد: "إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكل ما كان أغرب، كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكل ما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[2]، وأشادوا بقيمته الفنية واعتبروه سر الصناعة الشعرية، وإن كان من المفاهيم الميتافيزيقية التي يصعب تطويقها بتعريف لارتباط الشعرية العربية بظاهرة الغموض لكونه هو عامل إثارة الدهشة والإنبهار الذي يستعصى على الفهم، ولهذا يرى عدد من نقادنا القدامى والمحدثين "أن الغموض مقوم من مقومات الشعر، لا حدث عارضا فيه، وأنه في الوقت نفسه مصدر من أهم مصادر الإيحاء والجذب والتأثير فيه".[3]

إن محاولات نقادنا تشكل سندا قويا للنظريات الحديثة، وخاصة محاولات "عبد القاهر الجرجاني" وآراء "القرطاجي في التخييل"، صحيح أن المنطلق للتنظير الشعري العربي كان مع "قدامة بن جعفر" (ت337هـ) حين عرف الشعر بقوله: "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"[4]، ففي ثنايا هذا القول تنطوي بوادر نظرية عربية في الشعرية: إذ وقف على

[1] – قصي الحسني، النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار مكتبة الهلال، بيروت، دار الشروق، جدة، ط1، 2008، ص 92.

[2] – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: ع السلام هارون، القاهرة، 1961، ج1، ص 89.

[3] – أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، المركز الثقافي الغربي، لبنان، ط1، 2006، ص 83.

[4] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، القاهرة، 1963، ص 10.

الأركان التي ينبني عليها الشعر وهي: اللفظ ، المعنى، الوزن والقافية ولم يقف الأمر عند قدامة، بل تبعته محاولات أخرى كانت على قدر كبير من النضج والاتقان، نذكر منها على سبيل المثال "نظرية عمود الشعر للمرزوقي" والتي وقف فيها على الأبواب السبعة لصناعة الشعر، كما يوضحها قوله "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأساليب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقارنة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشده اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب معيار"[1].

لقد انطلقت الشعرية العربية من منطلق المتعالي لتفرض قوانين معيارية قبلية في صناعة الشعر، وإن محاولة المرزوقي وأمثاله من النقاد لا تتعدى أن تكون جدا استقرائيا جمعوا فيه قوانين صناعة الشعر على ما فيها من غموض، ورغم ذلك فقد استطاعوا أن يحددوا مواضع التنظير الأدبي وبينوا دعائم نظرية عربية، وقد سجل هذه الملاحظة الدقيقة "الباحث جمال الدين بن الشيخ" حين أشار إلى قدرة قدامة بن جعفر على التمييز بين مستويات التحليل "ليس من قبيل الصدفة أن يسجل قدامة ابن جعفر... هذه المعايير ضمن جمالية عامة للشعر، يعتبر نفسه بحق، فيما نرى منظرها الأول. وهو في الحقيقة أول من يطرح (علم الجيد والرديء) كموضوع للتحليل انطلاقا من العمل الذي تم ابتداء من القرن الأول..."[2]، حيث طرحت في النقد العربي القديم مفاهيم نقدية كمبحث ضمن الشعريات وهي تتجسد في أشكال تعبيرية تصف الواقع الشعري شكليا من منظور لغوي، نحوي، وبلاغي لا يلغي ثنائية، اللفظ/المعنى، المطبوع /المصنوع، إنما يحاول أن يقرأ الشعر في إطار خارج عن إطاره . ورغم ذلك طرحت عدة قضايا تتعلق بالشعرية بوصفها قوانين تأليف أو نظم، أو

[1] – أبو علي المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة، تح، أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، ج1، 1951، ص 9-13.

[2] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية – تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر المغرب، ط2، 2008، ص 24.

صناعة أو علم قائم بذاته، كما نظر النقاد إلى نظرية "عمود الشعر" ارهاص متقدم يوضح الأسس العلمية لتفسير الإبداع الشعري.

وخير ما أثمرته المصنفات النقدية القديمة "نظرية النظم" لـ"عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، حيث "هجم عبد القاهر الجرجاني بفهمه الثاقب على مواطن النظم فأبانه وأحسن التبيين، وخلص الأدبية مما علق بها من ميتافيزيقية، ودرسها دراسة نسقية انطلاقا من تحديده لمفهوم النظم..."[1]، إن الإنجاز الذي حققه الجرجاني يتمثل في رفضه قسمة الشعر إلى لفظ ومعنى، التي شغلت النقد القديم، وإحكام أواصر العلاقة بين النظم والنحو، وعليه تكون عملية استنباط قوانين الإبداع متميزا: "وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه على بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظير للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك"[2].

تتضح معاني نظرية النظم في تناسق دلالة المعاني على الوجه الذي يقتضيه العقل، ويكون بديلا لمعنى الصياغة والتصوير، يكاد "الجرجاني" يتوافق مع الأسلوبين المحدثين في كثير من مباحثه، وخاصة في الإمكانات الإستبدالية والقدرة التوزيعية للغة، وفي مقولتهم عن انتهاك اللغة وانحرافها عن النمط المألوف[3]، وذلك بإخضاع المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية بل ربما جاوزهم بمقولته عن تجدد المواصفة تبعا لتحدد الاستعمال.

ميز "عبد القاهر" بين اللغة المعيارية التي تؤدي الأغراض الحياتية، وبين دور اللغة الداخلية، أو ما سماه المعنى الذي تؤديه اللغة الشعرية، كما رأى أن شعرية اللغة تكمن في حسن النظم، ودقة الوضع[4]. يقول: "اعلم أن المزية ليست بواجبه لها في أنفسها ولكن

[1] – أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ،2007، ص 270.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: د. محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007، ص 49.

[3] – علاء الدين رمضان، البويطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، مجلة علامات في النقد، ج 28، مج 07 ،1998، ص 278.

[4] – المرجع نفسه، ص 278.

تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها في الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض"[1]، وربما اتضحت الشعرية عند الجرجاني من خلال فهمه للأدب، حيث يقول: "تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض، أي أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله"،[2] لذلك فالنظم عنده "توخي معاني النحو وأحكامه في معاني الكلم لا في ألفاظها، لأن توظيفها في متون الألفاظ محال"[3]، فالشعر – حسب الجرجاني– لا يستمد تأثيره أو شعريته من وزنه وقافيته أو معناه بل يستمده من شيء آخر وهو "النظم".

إن السؤال الذي أجده ملحا في هذا المقام هو: هل أدرج الجرجاني "النحو" كمعيار في الشعرية؟ من المؤكد أن نحو الإعراب لا يقدح في فصاحة الكلم، وكما يرى "ابن الأثير" ينبغي لك أن تعلم أن الجهل بالنحو لا يقدح فصاحته ولا بلاغته، ويجاريه "ابن خلدون" في الرأي ويقول: "إن الإعراب لا دخل به في البلاغة، فإذا طابقت الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة، ولا عبرة بقوانين النحو"[4].

فالجرجاني اقترب من القصيدة، وتلمس موطن السحر الحقيقي فيها، أي ما يجعل الكلام شعرا، وما يمنحه الحق في الانتساب لهذا النوع من القول، ولعله بذلك قد أسس في وقت مبكر، معايير للشعرية لم يكن العرب على عهد بها آنذاك، شعرية لا يقررها الاحتكام إلى الوزن والقافية، وهو بذلك يكون قد حرر الشعرية من دائرة الشعر وحده، وجعل منها إمكانية قد يفجرها نص آخر[5]. فالجرجاني في تحديداته "يومئ إلى مواطن الشعرية في النص بدراية وعمق، وهو حين يفعل ذلك يضيء وسبق زمني، معضلة من أكبر معضلات الحساسية الشعرية تعقيدا، ومصطلحات الجرجاني تلك لا تبتعد كثيرا عما تسعى إليه المغامرة

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 69.

[2] – المرجع نفسه، ص 74.

[3] – المرجع نفسه، ص 359.

[4] – ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 2002، ص 16.

[5] – علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص 130.

الحديثة الآن، تلمس جماليات الشعر والكشف عن كوامنه المثيرة، حيث لا نرى ما يمكن تحليله في النص الشعري إلا لغته"،[1] فكان له بذلك أن يقول بإطلاق الشعر من عقال القواعد الصارمة، وأن يقول بأن احتمالات التعبير لا ينبغي لها أن تحد، وفي ذلك تكمن إمكانيات الخلق واحتمالات التجدد.

إن ما يؤكد اغتراف الفكر النقدي والنظري العربي من المنابع الفكرية اليونانية تأثر نقادنا وفلاسفتنا بنظرية المحاكاة الأرسطية، وأخص بالذكر الشيخ "ابن سينا"(ت428هـ) و"حازم القرطاجني" (ت684هـ)، هذا الأخير الذي أحسن استثمار تراث اليونان حين ألم بكتابات أرسطو، وقرأ شروح الفلاسفة المسلمين وبخاصة ما تعلق منها بالمحاكاة والتخييل.

إن الموقف النظري الناضج الذي حقق "حازم القرطاجني" في فهمه لخصوصية الصناعة الشعرية يؤكد التطور النوعي في حركية التنظير العربي، ففي معرض تعريفه للشعر يقول: "هو كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها"[2]، ومن هذا القول نضبط المفهوم الشامل للشعر، وفي الوقت الذي يقرن الشعر بشرطي الوزن والقافية، فهو لا يلغي إمكانية استعمال النثر على شعرية ما، من خلال حضور عنصري التخييل والمحاكاة، ويترجم هذا القول: "فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجود في محاكاة فهو يعد قولا شعريا"[3].

لقد نفى القرطاجني أن تكون الشعرية خصيصة الشعر، وأنكر أن يكون كلام موزون مقفى شعرا أو أن يكون طبعا فقط... وأظنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، ونفيه دخول الكلام الموزون المقفى تحت لواء الشعر، فالقرطاجني يبحث عن قوانين تحقق شعرية بغض النظر عن قيدي الوزن والقافية، وإن كان يعطيهما امتيازا خاصا... ويركز على اللغة باعتبارها هي أصل الوجود الأدبي والتجربة الشعرية، لأن الشعر لا يتحقق كنص إلا إذا

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

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

[3] – المرجع نفسه، ص 67.

تضافرت عناصر الشكل، الوزن والقافية وعنصر الإبداع الذي يتجلى على شكل عنصري التعجب والاستغراب، وأخيرا عنصر التأثير في المتلقي في إطار فاعلية البنية الإيقاعية التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب والدلالة، أثبت القرطاجني عنصر الإغراب بوصفه ركنا أساسيا من الشعرية وعليه بنيت فيما بعد من وجهة نظر الشكليين الروس، ولاسيما "تشكلوفسكي" من خلال كسره لرتابة العالم، وذلك بتحطيم ألفة اللغة وخلق غرابة في علاقتها: "إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء، كما تدرك وليس كما تعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها"[1] .

يرى حسن ناظم "أن الشعرية كمصطلحا ومفهوما لم يظهر إلا عند القرطاجني أما سائر المصطلحات الأخرى فهي تشير إلى معاني مختلفة، ويرجع ذلك لكون القرطاجني يشير إلى معنى لفظة الشعرية إشارة تقترب –إلى حد ما– من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر، ويرى أيضا أنا حازما لم يكن المرجعية الأكيدة، للشعرية الحديثة، بل نجد في قوله لمحة خاطفة من معنى الشعرية الحديثة.[2]

وخلاصة ما نتوصل إليه في حديثنا عن أصول الشعرية أنها تأثرت كثيرا بالمناخ الفلسفي الذي طبع العصر، فلم يتحرر التنظير الشعري من الخلفية الميتافيزيقية، سواء عند اليونان أم مع محاولات نقاد العرب لوضع أصول التقعيد الأدبي في بواكيره الأولى لوضع لبنة التنظير للفنون عامة والشعر خاصة، ناهيك عن تضافرها مع النقد والتاريخ الأدبي لتشكيل رؤية متكاملة حول فن القول الفصيح في أبعاده الفنية والفكرية والفلسفية.

[1] – رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1998، ص 29، 30.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 13.

II. الشعرية الحديثة وجدلية تعدد المفاهيم

يعد مصطلح الشعرية من أكثر المصطلحات تغييرا واختلافا بين الأمم، فهو المصطلح الوحيد الذي كثر الصراع حوله قديما وحديثا، ذلك أن الشعرية مصطلح مراوغ متبدل باستمرار وغير مستقر، بحيث يصعب الإمساك به إلا من خلال فترة محددة أو مدرسة معينة أو ناقد ما، لذلك كان معيار الشعرية مختلفا مكانيا وزمانيا فهو التماثل عند جاكوبسون، والانزياح عند جان كوهين، وصولا إلى التناص عند جوليا كريستيفا وجيرار جينيت، والنص المفتوح عند رولان بارت وأمبرتو إيكو[1].

والشعرية مصدر صناعي وضع للدلالة على اللفظة الفرنسية "Poétique " أو اللفظة الإنجليزية "poetics"، وينحصر معناها في اتجاهين –حسب رأي أحمد مطلوب–:

الأول: فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور ومما قيل في هذا الاتجاه: "إنها تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، وهي تبحث هذه القوانين داخل الأدب"[2]، وإنها "اسم لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[3]، و"إنها علم الأدب"[4]، وإنها "علم موضوعه الشعر"[5]، "وإنها علم الأسلوب "[6].

الثاني: الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر، ومما قيل في هذا الاتجاه: "إنها خصيصة علائقية؛ أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أي يقع في

---

[1]– شرفي لخميسي، الشعرية: مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، العددان الرابع عشر والخامس عشر، جانفي– جوان 2014. ص375.

[2] – أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3 . م40، 1989، ص 23.

[3] – المرجع نفسه، ص 23.

[4] – المرجع نفسه، ص 24.

[5] – جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 09.

[6] – المرجع نفسه، ص 11.

سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها،"[1]وإنها "إقامة حد فاصل بين الشعر واللاشعر"،[2] وإنها "إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر"،[3] وإنها "وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحينما يكون التطابق تنعدم الشعرية أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية، وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"[4]، وإنها "الانحراف عن التعبير"،[5]وإنها "الانزياح الذي هو الشرط الضروري لكل شعر"[6].

فالنظريات النقدية المعاصرة تذهب إلى أن الشعرية من أبرز عناصر الأدب وأشدها خطورة، فهي التي يعود إليها تلقي النص كما يرجع إليها تأثيره وقوته، لأنها العلة الفاعلة في تأكيد تميزه بأدبيته عن غيره من النصوص، فالشعرية مجموع الطاقات الايحائية في الخطاب الأدبي، فهي تبحث في قوانين هذا الخطاب عبر إجراءاتها الخاصة انطلاقا من مرجعها الأول والأخير المتمثل في الخطاب الأدبي.[7]

والشعرية عموما هي "محاولة وضع نظرية عامة مجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفضيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية"،[8] إذ "تطلق على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية"،[9] وبما أن أي خطاب

---

[1] -كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 270.

[2]- المرجع نفسه، ص 16

[3] - المرجع نفسه، ص 21.

[4] - المرجع نفسه، ص 57.

[5] - المرجع نفسه، ص 134-135.

[6] - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 20

[7] - شرفي لخميسي، الشعرية: مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، ص376.

[8] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص9

[9] - نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للطباعة، الجزائر، د.ت، ص85.

أدبي يتضمن سلفا قوانين تحكمه، فإن الشعرية تبحث عن ماهية هذه القوانين والكيفيات المتبعة في استنباطها، وهو الأمر الذي جعل تودوروف يرى بأن الشعرية قد وضعت حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية،[1] يؤكد تودوروف على أن ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب، وكان كل عمل أدبي عندئذ ما هو إلا تجل لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ومن هنا جاءت عناية الشعرية بالخصائص التي تصنع فرادة العمل الأدبي. يقول: "ففي مقابل تأويل النص الخاص لا تسعى الشعرية إلى تسمية المعنى، وإنما تستهدف معرفة القوانين العامة التي تعتمد لولادة كل نص، وفي مقابل العلوم التي هي التحليل النفسي أو الاجتماعي أو سواهم، لا تفتش الشعرية عن هذه القوانين إلا داخل الأدب نفسه"[2].

أما "جاكوبسون" فقد اعتبر الشعرية فرع من اللسانيات يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة[3]، وعلى هذا يتحدد مفهوم الشعرية عند "جاكوبسون" بالإجابة على السؤال "ما الذي يجعل من مرسلة كلامية عملا فنيا؟ ".[4] كما تتجلى الشعرية "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها، وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد إشارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"،[5] فالشعرية وظيفة غائية تسعى إلى تحقيق استقلالية الخطاب الأدبي كنظام لغوي، دلالي والنظر إلى الكلمة ككلمة لها وجودها ووزنها الخاص.

---

[1] – شرفي لخميسي، الشعرية: مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، ص376.

[2] – تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 23.

3 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الوالي، مبارك حنون، الدار البيضاء، 1988، ص23.

4 – فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، د.ت، د ط، ص177-178.

5 – المرجع نفسه، ص19.

يؤكد "جاكوبسون" على أن "الدراسة الألسنية للوظيفة الشعرية يجب أن تتعدى نطاق الشعر"[1] ، لتشمل الخطاب الأدبي ككل، وهو في هذا يوافق "فاليري" و" تودوروف"، وينظر للشعرية بوصفها وظيفة لسانية بالدرجة الأولى.

يعتبر "جون كوهين" الشعرية "كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما، في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"،[2] حيث تستعير من اللسانيات منهجها، ولكنها توظفه بهدف دراسة شكل خاص من أشكال اللغة الخطاب الأدبي.

وقد ربط جون كوهين مفهوم الشعرية بتطور الشعر، حيث يرى أن "كلمة شعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر ونظم الشعر وحده"[3]، مؤكدا أن حقيقة هذا المعنى في العصر الكلاسيكي لا لبس فيها، حيث كانت الشعرية تعني جنسا أدبيا أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم، وفي تطورها مرت هذه الكلمة أولا عن طريق النقل من السبب إلى المسبب ومن الموضوع إلى الذات، وهكذا عنت كلمة شعر "الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة، ثم استعملت الكلمة توسعا في كل موضوع غير أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس".[4]

أما الشعرية في نظر "جوناثان كهلر" هي بالأساس نظرية في القراءة تبتكر أسئلتها عن "الكيف مع الماذا" بتوازن يكفل أحدهما الآخر ويعاضده، وإن هذه القراءة ليست نشاطا بريئا، إنها محملة بالحيل، وهو ينظر إلى الأدب بوصفه ينشط بفعل مجموعة من الأعراف تجعل مهمة الإحساس بخصوصيته، وغرابته، في اختلافه عن غيره من نماذج الخطابات في العالم، أمرا أكثر سهولة ويسرا، وتتمركز تلك الخلافات في العلامة اللغوية، أي في الطرائق التي يتم بها إنتاج المعنى[5].

---

[1] – رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، ص75.

2 – جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1986، ص 40.

[3] – المرجع نفسه، ص9.

[4] – المرجع نفسه، ص9.

5 – موقع الكتروني (مقال لجاسم خلف إلياس / الموصل) إشكالية التشابك والجدل الذي لم ينته حول الشعرية، الموقع العام www.google.com الموقع الفرعي: www.alinbiatur.com/all

ويتفق "جيرار جينات" في شعريته التي تهتم بمجموع الخصائص العامة أو متعاليات النص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية، ومع هذه القراءة المفتوحة واهتمامها بالإشارات والرموز الكامنة في بنية النص، بوصفه تركيبا مفتوحا. –ونعني قراءة جوناثان، وبهذا يلتقي جيرار مع " أمبرتو إيكو" في العمل المفتوح، إذ يكون للقارئ دور مهم في ملء فراغات النص دون إغفال غياب الشعرية، التي يكون النقد بدونها مجموعة بديهيات عقلية كامنة وغير علمية[1].

إن هذا التعدد في زوايا رؤيا مفهوم الشعرية وهذا الاختلاف النسبي، المتفاوت بين الشعريات ليس اختلافا في جوهر المفهوم، ولكنه تفاوت في عمق وجهة الرؤيا ومنطلقاتها، إلا أن هذه الشعريات تبقى خاضعة لمرجعية واحدة تمثل مجال وموضوع عملها ودراستها وهي الخطاب الأدبي كواقعة لغوية، لذلك تعتبر "جوليا كريستيفا" "الشعرية خطابا بدون موضوع، خطاب خارج الزمان والمكان يتحدث إلى نفسه ضمن حالة لا متناهية من ابتكار نماذج مستمدة من اللسانيات، أو من تصور أولي، ومطبقة دون مسوغات مقنعة، بهدف بناء نموذج النص الأدبي المراد دراسته".[2] إن هذا التعدد في مفاهيم الشعرية يتيح للدارس فرصة الإفادة منها جميعا وبالتالي إغناء الدراسة النقدية للخطاب الأدبي.

إن الحديث عن الشعرية كمفهوم وكمصطلح في النقد العربي أمر متشعب الأطراف، وصعب التحديد وهذا راجع لما تعرفه الساحة الأدبية من تعالق مصطلحي، وتضارب مفاهيمي بين المصطلحات النقدية الغربية والعربية، وفي إطار البحث عن المقابلات المصطلحية للمصطلح الغربي Poétique و Poetics، ظهرت هنالك مصطلحات عدة في النقد العربي تعبر عن مفهوم واحد، كذلك حدث العكس، فقد ظهرت الكثير من المفاهيم المختلفة للتعبير عن مصطلح واحد، "فالشعرية في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوأت مقام أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر، حتى غدا كل ما فيها سهلا ممتنعا، وأضحت الشعرية من أشكل المصطلحات، وأكثرها زئبقية وأشدها اعتياصا، بل انغلق

1 – جيرار جينات، عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص52.

2 – جوليا كريستيفا، شعرية محطمة، تر، وائل بركات، مجلة نوافذ، ع15، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1421 هـ، ص 169.

مفهومها وضاق بما كانت معه"[1]، ويرجع "يوسف وغليسي" هذا الاضطراب في المفهوم والاصطلاح إلى عدم التنسيق بين الباحثين الذين واجهوها "بجهود انفرادية تعوزها روح التنسيق الاصطلاحي على مستوى الحدود التي تنعكس حتما على مستوى المفاهيم"[2].

فإن عدنا بهذا المصطلح إلى أصله اللغوي العربي وجدناه يعود إلى الجذر الثلاثي "شعر" ومادة "شعر" في اللغة تدل على العلم والفطنة، يقال: شعر به، أي علم به، وأشعره، الأمر و"أشعره به": أعلمه إياه و"شعر به": عقله، وتطلق كذلك على الكلام المخصوص بالوزن والقافية، يقال: "شعر رجل": أي قال الشعر والشعر منظوم القول، وقائله الشاعر، وسمي شاعرا لفطنته، وشعر شاعر "جيد": أريد بهذه العبارة المبالغة والإشارة [3]، يقول ابن منظور: "الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا".[4]

ومن المصطلحات التي دارت حولها مفاهيم الشعرية، نذكر: الانشائية، الشاعرية الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، نظرية الشعر بوتيك أبويطيقا...الخ، وسيوضح الجدول الآتي تعدد المصطلح عند النقاد وزئبقية المفهوم في التصور النقدي الراهن[5]:

[1] – يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص 270.

[2] – المرجع نفسه، ص 287.

[3] – ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة شعر، ج4، دار صادر، بيروت، ص 410.

[4] – المصدر نفسه، ص 410.

[5] – ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 282-285.

المقابل العربي	اسم المترجم	المرجع
الشعرية	01- حسن ناظم	مفاهيم الشعرية، ص 17
	02- عثماني الميلود	شعرية تودوروف، ص 69
	03- فاضل ثامر	اللغة الثانية، ص 101
	04- أدونيس	الشعرية العربية
	05- كمال أبوديب	في الشعرية
	06- صلاح فضل	أساليب الشعرية العربية
	07- محمد عبد المطلب	قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 87
	08-شربل داغر	الشعرية العربية الحديثة
	09-سامح الرواشدة	فضاءات الشعرية
	10-عبد الله ابراهيم	المتخيل السردي، ص 148،104،
	11-عبد الله حمادي	الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص07
	12-رشيد يحياوي	الشعرية العربية الأنواع والأغراض
	13-حسين الواد	اللغة الشعرية في ديوان أبي تمام
	14-حسن نجمي	شعرية الفضاء السردي
	15-لطيف زيتوني	قاموس مصطلحات التحليل السينمائي للنصوص، ص 138
	16-عبد القادر فيدوح	شعرية القص
	17-علي ملاحي	شعرية السبعينيات في الجزائر
	18-شكري المبخوت ورجاء بن سلامة	ترجمة "الشعرية" لتودوروف ترجمة " الشعرية العربية " جمال الدين بن الشيخ"
	19-محمد الولي ومبارك حنون	ترجمة "بنية اللغة الشعرية" لجون كوهين
	20-محمد العمري ومحمد الولي	الشعرية العربية
	21-نور الدين السد	قاموس اللسانيات، ص194.
	22-عبد السلام المسدي	في نظرية الرواية، ص 312، الكتابة من موقع العدم، ص 118
	23-عبد الملك مرتاض	مجلة "العرب والفكر العالمي" ع01، شتاء 1988، ص 13.

الشاعرية	1. سعيد علوش 2. عبد الله الغذامي 3. جوزيف ميشال شريم 4. نهاد التكرلي 5. سامي سويدان 6. محمد سويرتي	معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 74 الخطيئة والتفكير، ص 19 دليل الدراسات الأسلوبية، ص 159. اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص 73،77،78 ترجمة "نقد النقد " لتودوروف، ص 163. النقد البنيوي والنص الروائي، ج02، ص 165
الشعريات	1. محي الدين صبحي 2. عبد الملك مرتاض 3. محمد معتصم	نظرية النقد العربي، ص 194. الأدب الجزائري القديم، ص 14، الكتابة من موقع العدم، ص356، 118 ترجمة "عودة إلى خطاب الحكاية " لجيرار جنيت ، ص 250.
الشعرانية	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية، ص 312، +مجلة المنهل السعودية س 60، م 56، عدد 517، يوليو 1994، ص 121
الشاعري	1. إميل يعقوب وبسام بركة 2. محمد الولي ومحمد العمري	قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ص234 ترجمة " بنية اللغة الشعرية "لجون كوهين ، ص 219
فن الشعر	1. ع الرحمن الحاج صالح وآخرون	المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات ، ص 110
الدراسة اللغوية للشعر	علي القاسمي و آخرون	معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، ص 69
أدبية الشعر	1. عبد الملك مرتاض 2. سماح الرواشدة	أ-ي، ص 146 فضاءات الشعرية ، ص 08
الإنشائية	1. عبد السلام المسدي 2. محمد التونجي 3. محمد القاضي 4. توفيق بكار	الأسلوبية والأسلوب، ص 170 المعجم المفصل في الأدب، ص 37 تحليل النص السردي، ص 25، 35 مقدمة كتاب حسين الواد "البنية القصصية في رسالة الغفران، ص 8
علم الأدب	1. جابر عصفور 2. هاشم صالح	ترجمة "عصر البنيوية" لـ: أديت كروزيل، ص 283. مجلة "الفكر العربي المعاصر"، بيروت، ع 34، ربيع 85، ص 26.
الفن الإبداعي	1. جميل نصيف التكريكي	ترجمة "قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي" باختين
الأدبية	1. سامح الرواشدة 2. توفيق الزيدي 3. سعيد علوش	فضاءات الشعرية، ص 07 مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة
الجماليات	غالب هلسا	ترجمة "جماليات المكان "لـ " غاستون باشلار"
علم النظم	1. بسام بركة 2. مبارك مبارك	معجم اللسانية، ص 162. معجم المصطلحات الألسنية، ص 29.

فن النظم	فالح الإمارة و عبد الجبار محمد علي	ترجمة "أفكار و آراء حول اللسانيات و الأدب " نقلا عن ، مفاهيم الشعرية ، حسن ناظم ، ص 16.
علم العروض	1. محمد علي الخولي 2. بسام بركة 3. مبارك مبارك	معجم اللغة النظري، ص 218 معجم اللسانية، ص 162. معجم المصطلحات الألسنية، ص 29.
البويتيك	1. عبد السلام المسدي	المصطلح النقدي، ص 86.
البويطيقا	1. بشير العمري 2. جابر عصفور 3. سعيد يقطين 4. عبد السلام المسدي	مجازات، ص 91،93 ترجمة "عصر البنيوية " ص 283 الكلام والخبر، ص 23. الأسلوبية والأسلوب، ص 25

ومما يلفت الانتباه، ويصعد أكثر من إشكالية هذا المصطلح أن بعض من النقاد يتبنى مصطلحات متعددة لهذا المفهوم، حتى أنه في بعض الأحيان، نجدهم يوظفون مصطلحين أو أكثر في مؤلف واحد، مما يجعل القارئ في حيرة من أمره.

انطلاقا مما سبق يمكن القول أن "الشعرية ليست تاريخ الشعر، ولا تاريخ الشعراء...، والشعرية ليست فن الشعر، لأن فن الشعر يقبل القسمة على أجناس وأغراض... والشعرية ليست الشعر ولا نظرية الشعر... إن الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعرا، وما يسبغ على حيز الشعر صفة الشعر، ولعلها جوهره المطلق"[1]، فالشعرية هي "محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات"،[2] فهدف الشعرية هو تزويد النقد بمعايير وقوانين تضبط الخطاب الأدبي، وتجعله متميزا عن بقية أنواع الخطاب، كما أنها تستخدم اللغة لتفسير ما هو لغوي (المحايثة كمبدأ لساني).

[1] – مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 104.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 09.

إن هذا التعدد والاختلاف الواضح الذي يكتنف مصطلح Poétique في المدونة النقدية العربية المعاصرة ناتج عن كونه مصطلحا غربيا أساسا، وهذا ما يبرر اختلاف طرق تناول تطبيقاته على النصوص الإبداعية الأدبية، ربما هذا يقودنا كما يقول "حسن ناظم" إلى ضرورة تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي، ويلزم ضرورة الاتفاق على مصطلح واحد، وشامل، ولعل لفظ "الشعرية" هو الأجدر بذلك لشيوعه وثبات صلاحيته في كثير من الكتب النقدية[1]. لهذا فنحن سنتبنى مصطلح الشعرية دون البدائل الأخرى لأن لفظة الشعرية مقابلا مناسبا لـ (Poétique) من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكا وتعقيدا.

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 16.

III. بين الشعرية والأدبية

رافق مصطلح "الشعرية" مصطلح آخر كان له نفس صدى تردده، ونفس مجال التوظيف إلى حد التداخل، هو مصطلح "الأدبية " لهذا سنحاول معرفة حدود التداخل والتمايز بينهما.

في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ورد حول "الأدبية" (LITTERARITE) ما يمكن لنا أن نلخصه بالشكل الآتي: "أنها كل ما هو خالص في الأدب، أي ما هو شاعري وإن هذا المصطلح مقياس سيميائي باعتبار أن الخطاب الأدبي خطاب متميز بها، وإن دلالة هذا المصطلح قد لخصها جاكوبسون في مقولته "ما يجعل من عمل عملا أدبيا وأنها موضوع علم الأدب"[1].

وإذا كان "سعيد علوش" في معجمه هذا، قد أحاط بمدلولات هذا المصطلح الفتي وبين أبعاده كما نلاحظ، فإن "عبد السلام المسدي" هو الآخر وضح ما يتعلق بهذا المصطلح، وهذا في كتابه "الأسلوبية والأسلوب"[2]، وفي كتابه "المصطلح النقدي" الذي اقتبسنا منه ما ذهب إليه من التوضيح، حتى وإن بدا النص على شيء من الطول فإني رأيت أنه يلقي ضوءا مفيدا للدراسة الأدبية: "وفي هذا السياق بالتحديد يطل علينا ما نصطلح عليه بالتوليد المباشر، عندما تنتقل اللغة العربية مباشرة من اللفظ الأجنبي، كما هو في لغة أهله إلى لفظ مناسب رشيق يستنبط من لغة أهل الضاد في لحظة، كما لو أن عشرة العرب له قد كانت منذ أمد غير قصير"[3] ويضيف "ومن أوضح ما صيغ على هذا القالب مصطلح "الأدبية الذي تنصب كل إيحاءاته على منصة الحداثة النقدية بكل جوامعها، ولكنه مصطلح يستوحي مرجعيته من مفهوم أولي أوسع منه وأعرق مدى وهو علم الأدب"[4].

أما عن مفهوم هذا المصطلح فإن المسدي يضيف قائلا: "أما مفهوم الأدبية، فإن مصطلحه الأجنبي قد اشتق من اسم الأدب، بعد أن صيغ منه النعت المنسوب إلى الأدب

---

[1] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات المكتبة الجامعية، 1984، ص 32.

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديدة، ط 5، لبنان، 2006 م، ص 132.

[3] – عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، د.ط، 1994، ص 114.

[4] – المرجع نفسه، ص 114.

ثم الاسم الملازم للصفة المستنبطة من ذلك، وهو تماما ما انصاعت له العربية بالاشتقاق إذ الأدبية من الأدبي، والأدبية من الأدب، فيكون لفظ الأدبية في منطلقه كأنه النعت القائم مقام منعوته، وهذا المنعوت المنحجب والمقدر تقديرا هو "السمة"، فكأنما قلنا في البدء "السمة الأدبية" التي إذا توفر عليها الكلام أصبح كلاما فنيا أي أدبا".[1]

وبناءا على هذه الدعامة تتأسس العبارة الثنائية التي يجنح فيها لفظ الأدبية إلى أن يرد في التركيب مضافا فيستدعي مضافا إليه، ويكون هذا المضاف إليه إما لفظ الكتابة كما في (الشاعرية أو أدبية الكتابة) لبشير القمري مترجما إياه عن " تودوروف"، وكما في لفظ النص في "أدبية النص الشعري من خلال العمدة لإبن رشيق لـ "حمادي المسعودي"، وكما في "أدبية النص في البلاغة العربية في ضوء المشروع والمنجز" من كتاب "سر الفصاحة" لـ "محمد العمري"، وأما لفظ الشعر كما كتب "شعبان بن بوبكر" (ماهية النص الشعري في الممتع للنهشلي: ملاحظات حول مفهوم أدبية الشعر في الممتع في علم الشعر وعمله)، وهكذا يتدرج به الاستخدام من التلازم التركيبي إلى الاستقلال الذاتي فيتمحض للإسمية التامة كما ورد على لسان الناقد "توفيق الزيدي" في بحثه الجامعي "مفهوم الأدبية في التراث النقدي [2].

هذا عن اشتقاق هذا المصطلح ودلالته، واتخاذه كعنوان لبحوث ودراسات في أدبنا العربي الحديث، أما عن علاقته بالشعرية، فهناك تقارب وتقاطع إلى حد يصعب معه التمييز بين الأدبية والشعرية، فهذه الأدبية التي تجعل الدراسة تنصب على الشكل أي على لغة الخطاب الأدبي قد وردت عند " جاكوبسون" وترددت في دراساته تحت عنوان أيضا الشعرية.

وعلم الأدب أو الشعرية هو العلم الذي يعتمد على الخصائص المميزة للخطاب الأدبي ويجعلها محل دراسته وبحثه، ومن هذا المنطلق فإننا نجد تداخلا كبيرا بين المصطلحين الأدبية والشعرية، إلى حد القول أن ما هو أدبي هو شعري، وما هو شعري هو أدبي، ولهذا

[1] – المرجع نفسه، ص 115

[2] – المرجع نفسه، ص 115-116.

وجدنا كثيرا من الدراسات الأدبية تستخدم الشعرية لدراسة نفس الجوانب التي تتقدم الأدبية بدراستها، أي دراسة الخصائص النوعية المجردة التي تجعل من الخطاب خطابا أدبيا، وهذه الخصائص هي الأدبية، فالعلاقة إذن بينهما علاقة الموضوع بالمنهج، وإن كان الملاحظ أن مصطلح الشعرية أصبح أكثر انتشارا من مصطلح الأدبية على الرغم من أن البداية كانت لمصطلح الأدبية، ولا يهم الفرق إذن بين المصطلحين ما دام "جاكوبسون" الرائد نفسه لم يفرق بينهما تفريقا حاسما بل ترك المسألة كما يلي: أدبية/شعرية.

وعلى هذا جاءت بعض الدراسات تقرن بين المصطلحين وكأنهما شيء واحد، ففي دراسة لقاسم المومني نجده يشير إلى مفهوم الأدبية مقرونة بالشعرية، يقول : "تتولد الأدبية أو الشعرية في النص من جملة جهات، ولكن الأهم فالأهم و كلها مهم، هذا الاستخدام المخصوص للغة"[1].

فالأدبية والشعرية إذن يشتركان معا، في آن لهما غاية واحدة، وأنهما يتسمان بالعلمية غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه[2].

وإن دل هذا على الاتجاه نحو استخدام مصطلح الشعرية أكثر من الأدبية في وقتنا الحاضر كما هو ملاحظ، فإنه لا يعني التقليل من قيمة مصطلح الأدبية، بل ربما أجد تفسيرا لهذا الميل فأرجعه إلى اشتقاق الشعرية من الشعر، و الشعر كما معلوم يأتي في قمة الفنون، لما ينطوي عليه من خصائص لغوية متميزة، حتى أصبحت المجالات الأخرى تستعير منه المصطلح للدلالة على الجمال، فيقال: شعرية المكان، شعرية اللوحة وشعرية النثر، لكن من وجهة نظر أخرى نجد مصطلح "الأدبية" يتصف بالشمولية: كما هو عند" تودوروف" مثلا، حيث يشمل عنده الشعر والنثر باعتبار أن النثر يشتمل على كثير من خصائص الشعر، إذن فكلاهما يشكل أدبا، ومصطلح الأدبية يشملهما معا وبشكل أوسع.

[1] –قاسم المومني، في قراءة النص، عمان، ط1، 1999، ص 22.

[2] –حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 36.

والمهم من كل هذا هو الوقوف على الخصائص التي تجعل الأدب متفردا مستقلا عن أي شيء خارج عنه، تلك هي المشكلة، وتلك التي ما تزال الأبحاث فيها جارية إلى يومنا هذا، كما كانت جارية منذ القدم، وفي مختلف لغات العالم بما فيها اللغة العربية، فبدءا من أرسطو إلى جاكوبسون في الغرب، ومن الجاحظ إلى كمال أبي ديب عند العرب عرفت الأدبية تطورات وتصورات، ولعله يأتي وقت تحدد فيه هذه الظاهرة المعقدة ظاهرة الأدبية، كما أن تودوروف استخدم أيضا مصطلح الشعرية وضمنه الأدبية أي الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، أي أنه بحث في هذه الخصائص باعتبارها موضوعا للشعرية، فالأدبية موضوع الشعرية، فالشعرية منهج والأدبية موضوع له، فالعلاقة بينهما علاقة منهج بموضوع[1]، فهي إذن علاقة تلازمية.

مما سبق نخلص إلى أن البحث في الشعرية وقضاياها يكاد لا ينفك عن طابعه الإشكالي ولا ينتهي إلى غاية حاسمة، على أن ما يلفت الانتباه في هذا الصدد هو هيمنة الطرح اللساني القائم على مبدأ المحايثة الذي يستبعد أثر السياق وأهميته، ومع أن كل نص يتكون من طبقات متعددة ومستويات متفاعلة، فإن الشعرية تحاول فرز هذه الطبقات، وتحدد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد من خلال نصوص متعددة، وهذا ما يميزها عن القراءة التي هي استكشاف في نص مفرد ذي نظام خاص، وكذلك ما يميزها عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات.

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 36.

تعتبر الدراسات النقدية الغربية المعاصرة الطريق المثلى في دراسة النص وتحليله، فنجد للشعرية حضورا وصدى بالغ الأثر من خلال الأفكار والرؤى التي تزعمها النقّاد الغربيون، وسار على خطاهم النقّاد العرب. من هذا المنطلق سأحاول في هذا الفصل دراسة الشعرية عند كل من: **رومان جاكوبسون، تودوروف، جون كوهين.**

I. شعرية التوازي عند رومان جاكوبسون (ROMAN JAKOBSON)

وصف "موريس أبو ناظر" أرسطو بمنظر الصناعة في العصر اليوناني، كما أنّ رومان جاكوبسون منظرها الأول في العصر الحديث، وحصر أهم معاني الشعرية واهتماماتها من "أرسطو" إلى "رومان جاكوبسون" في النقاط التالية:

"– دراسة القضايا الداخلية لنص أدبي.

- دراسة اختيار الكاتب للموضوع والأسلوب والتأليف، وما يجعل من نصه متميزاً.
- دراسة القواعد والأصول التي تميز المدارس الأدبية عن بعضها البعض"[1].

نجد أنّ موضوع الشعرية وما ترمي إليه مبعثرا في ثنايا كل ما كتبه جاكوبسون، ففي سنة1919م في دراسة له عن شعر " خليبنكوف Khlebnikov" عرّف الشعر على أنّه: "اللغة في إطار وظيفتها الجمالية وهكذا فإنّ "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب لكن الأدبية، أي ما يجعل من عمل معطى عملاً أدبياً". ومعنى هذا القول أنّ موضوع الشعرية أو علم الأدب هو الأدبية، أي آليات الصياغة والتركيب..."."[2] هذا البحث في الأدبية سماه جاكوبسون فيما بعد بالشعرية.

يركز جاكوبسون في أبحاثه العلمية على ما سماه بالوظيفة الشعرية مستفيدا من منطلقاته اللسانية في مقاربة الخطاب الأدبي، لذلك فهو يعرف الشعرية بأنها "الدراسة اللسانية للوظيفة

1 – موريس أبو ناظر، إشارة اللغة ودلالة الكلام –أبحاث نقدية، مختارات بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص96.

2 – عثماني الميلود، شعرية تودوروف، مطبعة دار قطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص11.

الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[1]، وبالتالي فهو يرى بأن كل رسالة لفظية لا تخلو من الوظيفة الشعرية، ولكن ليس بالضرورة أن تكون هي المهيمنة في كل الخطابات، لأنها "مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع"[2] ، وهذا يعني الارتباط الوثيق بين كل الوظائف في الرسالة الواحدة، وإنما بروز وظيفة مهيمنة، يساعد في تصنيف الخطابات وتمييز أشكالها. ومن هذا المنطلق يرى جاكوبسون بأن النص الأدبي "يجب أن يعرف كإبلاغ لغوي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنة، وتعريف الوظيفة الجمالية كقيمة مهيمنة للأثر الأدبي يكمن في تحديد التراتبية الموجودة بين مختلف الوظائف اللغوية داخل الأثر الأدبي، هكذا تكون هيمنة الجانب الجمالي في اللغة، هي المميز الوحيد للغة الشعرية".[3]

وبهذا التعريف يؤكد جاكوبسون على حضور الشعرية في مختلف الرسائل اللفظية الشعرية منها والنثرية، ويقوى هذا الحضور أو يضعف بناء على درجة هيمنة الوظيفة الشعرية وبالتالي –حسب جاكوبسون دائما– فإن "وقف الشعريات على الشعر محاولة مضللة ومغالية في التبسيط".؟[4]

يقول جاكوبسون: "إنّ موضوع الشعرية هو قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ وبما أنّ الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية"[5]. لم يكتف جاكوبسون في جوابه عن السؤال بالحدود اللسانية لوحدها، بل تعداها إلى اللغة الإشارية حيث "ترتبط العديد من السمات الشعرية لا بعلم اللغة لوحده، بل بمجمل نظرية الأدلة أي بتعبير آخر

1 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1988 ، ص78 .

2 – المرجع نفسه، ص19 .

3 – صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط 1، 1426 هـ، ص 103.

4 – الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية :مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2007 ، ص55 .

5 – رومان جاكوبسون، المرجع السابق، ص24.

بالسيميولوجيا"[1]، لهذا فإن الشعرية "تسعى إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي"[2]، كما أنها "تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة، فهي اللغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه من إشارات موحية لا تظهر في الكلمات، لكنها تختبئ في مساربها".[3] ومن خلال هذه الإشارات الموحية، تنشأ علاقات جديدة تؤدي إلى تشكلات دلالية متعددة، حيث تكون الهيمنة –دائما– للوظيفة الشعرية.

فالشعرية، تدرس البنيات اللغوية، أو العلائق، مما يخولها لأن تكون جزءاً أساسياً من الألسنية ويوسع جاكوبسون من مجال الشعرية فيقول: "...وإنّما تهتم بها أيضاً خارج الشعر، حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[4].

فإذا كان دي سوسير قد نادى بفكرة دراسة اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها، فإنّ ما قام به جاكوبسون هو البحث عن الأدبية من خلال الوظيفة الشعرية (la Fonction poétique)، تقول "فاطمة الطبال بركة" في بحثها حول النظرية الألسنية عند "رومان جاكوبسون": "وإذا كان للوظيفة الشعرية كل هذه الأهمية في كلامنا، وكل تلك المكانة في دراسة جاكوبسون، مع العلم بأنّ تحديده للوظيفة الشعرية لا ينحصر في حدود الشعر المقفى، بل يتعداه إلى سائر أشكال الفن الأدبي."[5] كما تورد "فاطمة الطبال" تعريفه للشعر: "الشعر هو التشديد على المرسلة لحسابها الخاص"[6]، وترى أنّ هذا المفهوم إهتم بالصوت وكذلك بالمعنى "المقولة الشعرية في بنيتها المادية تعتبر، بالتالي، كما لو أنّ لها معنى متضمنا، كما لو

1 – جيزيل فالانسي، النقد النصي، ترجمة رضوان ظاظا، مجلة عالم المعرفة، ع221 ، ماي1998 ، ضمن سلسلة مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص220.

2 – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير :من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998، ص21.

3 – المرجع نفسه، ص20.

4 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص35.

5 – فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1413هـ/ 1993م، ص75.

6 – المرجع نفسه، ص75.

كانت غايةً في ذاتها، فالشعر ليس كلاماً عادياً أي أنّه لا يحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكداً كثافة اللغة الشعرية"[1].

هذا المفهوم ارتكز على الجانب الفني، والذي سمّاه "نظرية الوظيفة الشعرية" باعتبارها الوظيفة المهيمنة، وهي من أهم ما جاء به "جاكوبسون"، ويضع "محمد حمود" أثناء عرضه للنظريات التي تدرس اللغة الشعرية ماجاء به الشكلانيون الروس، وفي مقدمتهم جاكوبسون، تحت عنوان نظرية الوظيفة الشعرية.[2] يقول "محمد حمود": "... وهي نظرية تميز بين زمنين زمن الشعر وزمن النثر، دون أن تفصل أحدهما عن الآخر، وقد قامت هذه النظرية على مبدأين أساسيين في تصور اللغة الشعرية هما:

أ- الوحدة العضوية للغة ال شعر في القصيدة.

ب-القيمة المهيمنة التي تكسب الأثر الشعري نوعيته..."[3].

ومن بين العلاقات التي يرتكز عليها هذا العلم، علاقة الوظيفة الشعرية بغيرها من الوظائف الأخرى للغة في نص ما. لذلك يقول جاكوبسون: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص. ويسند النقاد إلى اللسانيات نوعاً من النزوع إلى تحديد القول الشعري بوصفه قولاً غير عادي، وبالفعل، فإن هنا موقفاً منحرفاً نادراً جداً على مدى آلاف السنوات التي تطور خلالها علم اللغة"[4]. وهذا القول يؤكد ضرورة الدراسة اللسانية للغة الشعرية باعتبار الشعرية جزءاً من اللسانيات، وهو ما اجتهد جاكوبسون للقيام به، وما جعل "رولان بارت"(Roland Barthes) يهنئه على "ربط العلم الأكثر صرامةً بعالم الإبداع"[5].

1 – فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص75.

2 – ينظر، محمد حمود، تدريس الأدب: استراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1993، ص39.

3 – المرجع نفسه، ص39،40.

4 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص78.

5 – المرجع نفسه، ص79.

نلاحظ في هذا القول تجسيداً لفكرة الوظيفة الشعرية، باعتبارها أساس الأدبية، وهذا ما تضطلع به الشعرية، فهي تعتبر القضايا التزامنية والقضايا التعاقبية من بين أهم انشغالاتها مثلها مثل الدراسات الأدبية، فالشعرية التزامنية تدرس أدب فترة زمنية معينة، أمّا الشعرية التاريخية فيرى "جاكوبسون" أنّها إذا أرادت التفتح فعليها أن تكون بنية فوقية مجردة تقوم على التزامن والتعاقب[1]، وهذا التقسيم إلى شعرية تزامنية وأخرى تاريخية تعاقبية، هو شكل آخر من أشكال هيمنة اللسانيات بتقسيماتها: لسانيات تزامنية، تعاقبية...على العلوم الأخرى.

نلاحظ مما تقدم أنّ لجاكوبسون وجهة لسانية، فإضافةً إلى اعتماده على النظرية السوسيرية، يدرس الأدب من زاوية اللغة، ويرى أنّ المميز الأساسي له هو الاستعمال الخاص للغة، لأن الدراسة الأدبية عنده هي بالدرجة الأولى إهتمام بالوظيفة الشعرية. وفي هذا الإطار يتحدث جاكوبسون عن نمطين أساسيين يتم انتقاؤهما من المحورين الاستبدالي والتركيبي في السلوك اللفظي؛ هما "الاختيار" و"التركيب" أو "التأليف" الذي يشكل حضورهما حتمية وضرورة في كل عمل شعري: "الاختيار(la sélection) ناتج على أساس قاعدة التماثل (التكافؤ/م) والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف (la combinaison) وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل (التكافؤ/م) لمحور الاختيار على محور التأليف. ويرفع التماثل (التكافؤ/م) إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية".[2]

ويخلص إلى أنّ الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل لمحور الإختيار على محور التركيب. وهذان النمطان الأساسيان أهم ما يميز النص الشعري عن النثري، وهو ما اتخذته الباحثة "فاطمة الطبال بركة" أساساً من الأسس الثابتة المميزة للشعر عن النثر، حيث قالت: "في اللغة العادية، أي لغة النثر لا يستخدم مبدأ المساواة لبناء التتابع بل لاختيار الكلمات المناسبة ضمن دائرة التشابه فقط، وشذوذ الشعر هو بالتحديد في أنّ مبدأ المساواة لا يستخدم

1 – ينظر، رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص26.

2 – المرجع نفسه، ص33.

فقط للانتفاء بل للربط أيضاً. أو بتعبير آخر: إنّ مبدأ المساواة في الشعر يستخدم لبناء التتابع"[1]. ويقصد الناقد بـ "مبدأ المساواة" "تكرار معاودة الفونيمات والنبرات والأوزان والبنيات النحوية".[2]

يرى حسن ناظم "أن المنطقة الشعرية التي رصدها جاكوبسون تتجاهل كثيرا من الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى التي تتوفر على الوظيفة الشعرية، وربما تكون قصيدة النثر أشد شاخص يقف بإزاء فرضية جاكوبسون، وكذلك الأمر مع بعض الكتابات الصوفية العربية"،[3] وعلى الرغم من تجاهل جاكوبسون لبعض الأنواع الفنية الأخرى، فإنه لا يعني أنه ينكرها أو ينفيها، فقد أكد بأن "هناك أنماطا أخرى من النثر الأدبي تشكل المبدأ المنسجم للتوازي".[4]

لما كان الانتقاء والتركيب من أهم مميزات الشعر، اعتبر من مواضيع الشعرية واهتماماتها، حيث تدرس العلاقات، وهذا ما جعل الباحثة "فاطمة الطبال" ترى أنّ جاكوبسون متأثر بقول مؤرخ الرياضيات "بيل Bell": "إنّ ما يهمنا ليس الأشياء بل العلاقات التي بينها"[5].

تحصي "فاطمة الطبال" أهم مميزات الشعر عن النثر فتقول: "إنّ التمثيلات الكلامية (الصوتية كما الدلالية) في اللغتين الانفعالية أو الشعرية تركز انتباهاً أكبر على ذاتها، وتصبح الصلة بين الجانب الصوتي والدلالة أكثر قرباً، وأكثر حميمية، وبالتالي تصبح اللغة أكثر ثوروية، لأن تداعيات التقارب المعتادة تتراجع إلى موقف خلفي"[6]. اللغة الثوروية – بتعبير الباحثة– هي التي تكسر المعايير المتداولة، وتزيل الرتابة والآلية الموجودتين في اللغة العادية، وتحدث شرخاً بين أفق الانتظار وأفق العمل المقروء لتحدث الجمالية كلما

1 – فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص60.

2 – ينظر، المرجع نفسه، ص76.

3 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص95.

4 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص108.

5 – فاطمة الطبال بركة، المرجع السابق، ص60.

6 – المرجع نفسه، ص59.

تعمقت المسافة "...فالمرسلة الشعرية تجاذب مستمر بين المحافظة على المعايير وخرقها..."[1].

ويعتبر تجاوز المعيارية عنصرا أساسيا في اللغة الشعرية وهو لب نظرية الوظيفة الشعرية، وهو مولد الذهول لدى المتلقي، ذلك الذهول الذي سماه جاكوبسون بِـ: "التابل الضروري لكل جمال"[2] ويصرح بأنه وظفه في الشعرية بتسميتين مختلفتين (التوقع الخائب) و(الانتظار المحبط) منذ حوالي سبعين سنة.[3]

اعتمد رومان جاكوبسون في دراسته لعملية التخاطب على ما توصل إليه "فرديناند دي سويسر" (Ferdinand De Saussure)، حول دائرة الكلام وعناصر الإبلاغ المتمثلة في المرسل والمرسل إليه، وفي الصورتين السمعية والذهنية، والتي تشتمل على شخصين أو أكثر، يحدث بينهما الإبلاغ، من خلال موجات صوتية تحمل مفهوما إلى الطرف الآخر.

فقد توصل "دي سوسير" إلى تلك الدائرة لانطلاقه من اعتقاد مفاده أنّ الإبلاغ حدث اجتماعي، يختصر في الكلام، فتنتج عنه سيرورتان فيزيولوجيتان هما، النطق والسمع، وهو ما تدرسه الصوتيات الفيزيولوجية التطبيقية، إضافة إلى التموجات الصوتية، وهي من اختصاص الصوتيات الفيزيائية[4]. وقد أدرك جاكوبسون "العلاقة الترابطية بين الصوت والمعنى؛ إذ أن كل مشابهة ظاهرة في الصوت خصوصا في الخطاب الشعري، تقوم بمنطق المشابهة أو المغايرة في المعنى، فرمزية الأصوات عبارة عن علاقة موضوعية لا تنكر وهي علاقة قائمة على ربط ظاهراتي بين مختلف الوسائل الحسية".[5]

من هنا جاءت دورة التخاطب عند" جاكوبسون" تطورا لدائرة الكلام السوسيرية، حيث يعطي جاكوبسون وصفا أكثر تفصيلا لمختلف أطوار فعل الاتصال وتتطابق مع هذه

1 – فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص78.

2 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص83.

3 – المرجع نفسه، ص83.

4– ينظر، محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1407هـ، 1987م، ص31.

5– حبيب بوهدور ، التحليل الالسني للشعر وفق نظرية رومان جاكوبسون، مجلة المبرر ، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب و العلوم الإنسانية، بوزريعة الجزائر، ع5، 2002 ، ص171.

الأطوار المختلفة وظائف تشكل وظائف اللغة، يفترض الاتصال حسب رأيه: موجها يرسل رسالة، ينقلها، وموجها إليه يتلقى هذه الرسالة ويفك رموزها. ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه وهو المرجع، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، كما يفترض الاتصال أيضا رمزا تشكله اللغة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي الرسالة كذلك اتصالا أي قناة تحويل، وتتشكل القناة من الأصوات المرسلة، وفي الاتصال تتشكل من الحروف.[1]

ويمكن اختصار كل ذلك في الشكل التالي:[2]

سيـــــاق

مرسل رسالـــــة مرسل إليه

قناة اتصال

شفـــــرة

وكل عنصر من هذه العناصر يمثل وظيفة من الوظائف اللغوية التي يمكن توزيعها بحسب تمركزها على العنصر المحدد من مخطط التواصل، فتنتج لدينا ست وظائف رئيسية ويمكن تمثيل تلك الوظائف على النحو التالي:[3]

مرجعيـــــة

تعبيرية (انفعالية) شعريـــــة إفهامية(نزعية).

تنبهيـــــة

ما وراء لغوية

إضافة الى هذه الوظائف الست نجد "محمد حمود" في كتابه "تدريس الأدب" يضيف الوظيفة السابعة وهي "الوظيفة المرضية" حين تكون الرسالة مجرد أصوات ليس لها أي

1 –ينظر، دليلة مرسلي وغيرها، مدخل الى التحليل البنيوي في النصوص، دار الحداثة للطباعة والنشر، ط1، 1985، ص27–28.

2 –ينظر، رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص27.

3 –ينظر، المرجع نفسه، ص 33.

معنى[1]. علما أن هذه الوظائف السبع طورها جاكوبسون، بعد أن كانت ثلاثا حسب "بوهلر"(Buhler): تمثيلية، تعبيرية، ندائية.

على الرغم من اجتهادات جاكوبسون الا ان هناك من يطعن في الكفاية الاصطلاحية لنموذجه الاتصالي المقترح، فمثلا كون مصطلح رسالة يشير إلى أمرين مختلفين هما (المعنى) من جهة و(الشكل) من جهة أخرى، هو ما ذهب إليه "حسن ناظم" بقوله فجاكوبسون يستخدم مصطلح (رسالة) بمعنيين مختلفين، يكون مرة بمثابة (معنى) ، ويكون مرة أخرى بمثابة (شكل لفظي) ... والرسالة – حقيقة– إشارة تدل على الصيغة اللفظية ومضمونها الدلالي"[2]. ويتمثل النقد الآخر في عدم التمييز بين نوعي الإتصال: الشفهي والكتابي، فجاكوبسون لم يحدد لنا طبيعة كل من قناة الاتصال والشفرة، بل جعلها عامة تشمل أنواع الاتصال كافة من دون تمييز، ويعد "حسن ناظم" "فكرة إيجاد أساس تصنيفي لنموذج الاتصال لدى جاكوبسون، تبدو غير عملية...والتفكير في اللغة...لم يكن عن اجتراح وظائف لغوية جديدة".[3]

كما يذكر حسن ناظم– أنّ نموذج جاكوبسون يسقط من حسابه أو يتجاهل بضع وظائف أخرى كالوظيفة التبجيلية (أو التباعدية)، التي تؤشر منزلة المتكلم بالنسبة للسامع، والوظيفة التوكيدية التي دَرس خصائصها كل من لازيزيوس وتروبتسكوي، وقد كان من الواجب أن نتعرف على طبيعة هاتين الوظيفتين، أي كيفية تشكلهما لسانياً أو تواصليا.[4] لكن هذه الانتقادات الموجهة لمخطط التواصل في مجملها "تشكو من ضعف في فهم تصورات ياكوبسون"؟.[5] ذلك أن الفراغات المتروكة يمكن أن يملأها الدارس بالتصورات المناسبة،

1– ينظر، محمد حمود، تدريس الأدب: إستراتيجية القراءة والإقراء، ص40.

2 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص92.

3 –المرجع نفسه، ص92.

4 –ينظر، المرجع نفسه، ص92.

5 – يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة :الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص57.

حيث يشترك الدارسون في الخطوط العامة بينما تبقى التفاصيل من اجتهادات كل طرف على حدة.

* **مفهوم التوازي**

يعتبر "التوازي" من أهم المواضيع التي اهتم بها جاكوبسون في ميدان الشعر، وهذا ما صرح به قائلا: "إنّ موضوع التوازي لا يستنفذ، ولا أعتقد أنّه قد استهوتني مسألة خلال حياتي العلمية بقدر ما استهوتني مسألة التوازي".[1]

ويعتبر "روبرت لوث"Robert Lowth "أول من درس التوازي في التوراة والشعر العبري سنة 1778، يقول لوث: "إنّ توافق أحد الأبيات، أو شطر مع آخر، هو ما أدعوه بالتوازي، فحين توضع قضية و تلحق الثانية بها أو ترسم على وفقها، مكافئة أو مقابلة لها، في المعنى، أو متآلفة معها في شكل التكوين النحوي، تلكم أدعوها بالأشطر المتوازية، والكلمات أو العبارات التي تنطبق إحداها على الأخرى في الأشطر المتوافقة، بالاصطلاحات المتوازية، ويجب أن تختزل الأشطر المتوازية إلى ثلاثة أنواع: المتوازيات المترادفة، والمتضادة Antithetic، والمتركبة Synthetic، ويلاحظ أنّ الأنواع العديدة من التوازيات هي مختلفة دوماً الواحدة مع الأخرى، فيعطي هذا الخليط تنوعاً ومجالاً للتأليف".[2]

إذن فقد قسم الشعر المتوازي إلى ثلاثة أنواع:

- التوازي بالترادفSynonymie
- التوازي بالتضادAntithése
- التوازي بالتركيبSynthése

إضافة الى اعتماده على أبحاث "Robert Lowth " أشار جاكوبسون أيضا إلى أنه اشتغل على أبحاث (Hightower) حول ظاهرة التوازي هذا الأخير قسم التوازي إلى ستة أنواع:

1 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص104.

2 – يوسف إسكندر، المرجع السابق، ص67.

- التوازي بالتكرار
- التوازي بالترادف
- التوازي بالتضاد
- التوازي بالتشابهات وبالاختلافات
- التوازي بالتزاوجات الشكلية
- التوازي المعقد (الوزني والنحوي والصوتي)

يستغل 'جاكوبسون' هذه الأنواع من التوازي على المستويات الصوتية والدلالية والتركيبية:

* **التوازي على مستوى الصوت:** يتعلق بالإيقاع والعروض والقافية.

1.**الإيقاع:** وهو توازي داخلي خفي، يتحقق عن طريق "الجانب الزخرفي": المتمثل في "الجناس الحرفي" (الصوامت)، "الجناس اللفظي"، "الجناس التصحيفي".[1]

2.**النبر:** وهو توازي داخلي يرتكز على مقطع ما من الكلمة: ويكون إما بالإرتكاز على المقطع النهائي المنبور من الكلمة، أو بالإرتكاز على المقطع ما قبل النهائي المنبور من الكلمة.[2]

3.**القافية:** وهي عنصر أساسي من عناصر التوازي الصوتي، حيث يرى جاكوبسون أن التماثل الصوتي للكلمات والقافية إضطراري وإجباري.

* **التوازي على المستوى الدلالي:** يتحقق وفقا لثلاثة مبادئ وهي: المشابهة والمباينة والمجاورة.

يرى جاكوبسون أن التوازي رغم أنّه سمة بارزة في اللغة الشعرية، إلا أنه يتجاوزها إلى النثر:

1 -ينظر، رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 107.

2 -ينظر، المرجع نفسه، ص109.

* **توازي الشعر:** تكون الأسبقية فيه للمستوى الصوتي على حساب المستوى الدلالي، لأنه يستدعي توزيعاً متوازياً بين الوزن والعروض والوحدات النغمية.

* **توازي النثر:** يتحكم فيه المستوى الدلالي، حيث ترتبط فيه الوحدات فتشكل علاقات مختلفة، تقوم على التشابه والتباين والتجاور لتحقيق الإنسجام الدلالي. يقول جاكوبسون: "يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس المشابهة أو التباين أو المجاورة، بشكل فعال على بناء الحبكة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضيعه وعلى انسياب التيمات السردية".[1]

وفي هذا السياق يأتي نقد "ريفاتير" لممارسات "جاكوبسون" في الربط بين المستويات الصوتية والدلالية، فالتقديم الإحصائي الكمي وتدقيق المواضع البنيوية للمستوى الصوتي يقلل من أهمية المستوى الدلالي ويجعله لاحقا للمستوى الصوتي التركيبي، لذلك اقترح "جان كلود كوكو"(Jean-cloud coquet) إعادة توزيع التوازي على مستويات كافة:

1- التوازي النحوي.

2- التوازي العرفي –البلاغي.

3- التوازي الصوتي والإيقاعي.

4- التوازي الدلالي.[2]

ينطلق جاكوبسون من أن النص الأدبي يتشكل وفق علاقات متشابكة بين مختلف مستويات اللغة (المستوى الصوتي، المستوى المعجمي، المستوى الصرفي، المستوى التركيبي والمستوى الدلالي)، والتي تقوم على علاقات التشابه والتباين والتجاور، باعتبار التوازي مبدأ بنيويا منظماً، إذ يرى أنّ أي شكل للتوازي هو مزيج من الثوابت والمتغيرات.

وفق هذا التسلسل التوليدي يتسم النص بالتنوع والإنسجام، وينمو على كافة المستويات اللغوية، فـ"المجاورة" تجعل النثر في مضي للأمام، وهو ما يعرف بـ "مبدأ الخطية والتعاقبية".

1 – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص108.

2 – ينظر، المرجع نفسه، ص68.

أما "الترادف والتضاد" فيجعلان الشعر في عودة للوراء، وهو ما يعرف بـ "مبدأ التكرار والدورية".

هذه هي مستويات التوازي عند جاكوبسون، ويمكن على أساسها تقسيمه إلى: توازي صوتي، توازي معجمي/إفرادي، توازي صرفي، توازي تركيبي، توازي دلالي. من هنا يمكن القول أن جاكوبسون سعى إلى إثبات توازي في الشعر، لأن التطبيق كان على مستوى الشعر في الغالب، وهو ما بررته الباحثة "فاطمة الطبال" قائلةً:"...وربما كان ذلك لاعتقاده بأنّ الشعر موجود، كما يقول في كل كلام، فعلم اللغة الذي يدرس الإشارات الكلامية بكل ترتيباتها ووظائفها، يجب ألا يهمل الوظيفة الشعرية التي يتضمنها كلام كل إنسان منذ طفولته الأولى، والتي تلعب دوراً أساسياً في بنية الخطاب".[1]

نخلص إلى أنّ الشعرية عند جاكوبسون هي العلم الذي يبحث في أدبية العمل الفني، مركزاً على الوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة المهيمنة ويمكن وصف شعرية جاكوبسون، بكونها شعرية تزامنية، تهتم بقوانين الخطاب الأدبي-أي المبدأ المكون للوظيفة الشعرية- بمختلف تماثلاتها في حقبة معينة فهي تدرس حالة خطاب أدبي معين، إذ أنّ جاكوبسون نفسه يعدّ الشعرية فرعاً من اللسانيات منقسمة إلى شعرية تزامنية وشعرية دياكرونية.

1 – فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص85.

II. شعرية الانزياح عند جون كوهن (Jean Cohen)

استطاع "رومان جاكوبسون" أن يضع الأساس اللساني للتفرقة بين الشعري واللاشعري أي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، فمهد بذلك الطريق أمام "جون كوهن" ليصل إلى شعرية الإنزياح التي تدخل حسبه ضمن الشعرية البنيوية، وهذا في كتابه "بنية اللغة الشعرية" الذي يقدم لنا في مدخله تعريفاً له دور مهم في تحديد مفهومه للشعرية، يقول: "الشعرية علم موضوعه الشعر"[1]، مبينا أن اللغة الشعرية تقبل التحليل في مستويين صوتي ودلالي، وإن الشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا، فهو يرى أن "كلمة شعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده"[2]، وهو بذلك يسعى إلى تجديد البلاغة القديمة التي لم تبحث في البنية المشتركة بين الصور ووقفت عند حدود التصنيف، فإذا كانت هذه البلاغة تعد أنواع الانزياح عوامل مستقلة، فإن كوهين يرى العكس أي أن لها طبيعة متشابهة وجدلية.

فنجده يتساءل: هل توجد بين القافية والاستعارة، والتقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعاليتها بعين الاعتبار، بحيث تكون القافية عاملا صوتيا بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملا متميزا في حين يشكل الوزن عامل تجانس، فهو بذلك يسعى إلى استخراج الخطوط العريضة المشتركة بين هذه المستويات.[3]

فهي الرغبة ذاتها التي ما فتئت تشغل اهتمام البنيويين بعد دي سوسير، وهي البحث عن العلمية في العلوم الإنسانية بهدف جعلها شبيهة بالعلوم الطبيعية في الدقة والصرامة المنهجية، فيكون الوصول إلى النتيجة عن طريق الاختبار ومن ثمة قانون ثابت للظاهرة.

---

1 –جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 09.

2 – المرجع نفسه، ص 11.

3 – شرفي لخميسي، الشعرية: مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، العددان الرابع عشر والخامس عشر، جانفي– جوان 2014، ص391.

في البداية يحاول الناقد تقديم تعريف لكلمة (شعر)، فيعدد كثيراً من المفاهيم في عصور مختلفة. في العصر الكلاسيكي عنت ذلك الكلام الموزون المقفى، في حين أنّ المعنى اتسع في العصر الرومانسي إلى العاطفة، ليكون الشعر ذلك "...الإحساس العالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة"[1]. ويزداد اتساعه لتعبر الكلمة عن مواضيع غير أدبية يمكن أن تنشئ ذلك الإحساس، فعمت باقي الفنون، واستعملت المصطلحات التالية: شعر موسيقي، شعر الرسم...، ووصل ذلك الاتساع إلى أشياء الطبيعة، فصار يقال عن منظر طبيعي أنه شعري "...حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلاً خاصاً من أشكال المعرفة، بل بعداً من أبعاد الوجود".[2]

لم يجد "جون كوهن" أمام هذا الاتساع في الاستعمال الحديث لمصطلح (شعر) حلاً سوى حصر ما سبق، حيث قال: "فمن الممكن بالطبع أن نسعى لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري"[3]، ولكن الشعرية لا تدرس ميدانياً مواد الطبيعة المؤدية للانفعال وهذا ما بينه الناقد "ولمقتضيات ذات طبيعة منهاجية خالصة اعتقدنا أنّ من الأفضل حصر حقل الدراسة، وعدم التعرض حالياً لغير الملامح الأدبية الخالصة لهذه الظاهرة التي تعود في نظرنا إلى تحليل الأشكال الشعرية للغة وحدها"،[4] ووفقاً لهذا التحديد كان بحثه مقتصراً على الأدب.

إذن فاللغة قابلة حسبه للتحليل على مستوى صوتي وآخر دلالي، وانطلاقا من هذا التصور ميز جون كوهين بين أربعة أنماط شعرية[5].

– النمط الأول: وهو **القصيدة النثرية** التي تقوم على المستوى الدلالي دون الصوتي، ولذلك يسمى هذا النمط أيضا **(القصيدة الدلالية)**.

1 – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 09.
2 – المرجع نفسه، ص 09.
3 – المرجع نفسه، ص 10.
4 – المرجع نفسه، ص 10.
5 – المرجع نفسه، ص 11-12.

– النمط الثاني: وهو **القصيدة الصوتية** وتعتمد الخصوصيات الصوتية للنظم، لكن المستوى الدلالي غائب فيه، وهو كلام نثري عادي اضيف له الوزن والقافية، ويأخذ أيضا تسمية **(النثر المنظوم)**.

– النمط الثالث: وهو **الشعر الصوتي الدلالي** أو الشعر الحقيقي الذي يتوحد فيه المستويان –الصوتي والدلالي–، لذلك يسمى أيضا (الشعر الكامل).

– النمط الرابع: وهو **النثر الكامل** الذي يقابل الشعر الكامل ليأخذ صفة السلب في كلا المستويين.

نجده يوضح هذه الأنماط الأربعة بالجدول التالي:[1]

	السّمـــات الشعريـــة	
الجنس	**الصوتية**	**الدلالية**
القصيدة النثرية	-	+
النثر المنظوم	+	-
الشعر الكامل	+	+
النثر الكامل	-	-

وبذلك حدد جون كوهين موضوع دراسته، وهو القصيدة المنظومة أو الشعر الكامل المعتمد على الجانبين الصوتي والدلالي، وقد علل ذلك بقوله: "وإذا ما حصرنا تحليلنا في القصائد المنظومة فليس ذلك إلا لاحترام هذا المبدأ المنهاجي الذي يقتضي انسجام المواد المرصودة للبحث، ولا نرى في ذلك مجازفةً تؤدي إلى تضييق مجال التحليل".[2]

ثم قام بتحديد منهجه في الدراسة وهو يقوم على المقارنة بين الشعر والنثر، وهذا ما يجعلنا نعتقد أنّ الشعرية عنده يمكن أن تكون ذلك العلم الذي يتناول النثر أيضاً بالدراسة، وما حصره هذا إلا لأسباب منهجية.

1 – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 12.

2 – المرجع نفسه، ص 13.

المنهجية ذاتها فرضت عليه أن يستخرج السمات المميزة للشعر من خلال مقارنته بالنثر، فكان النثر أيضاً مدرجاً ضمن هذا البحث، وبالتالي ضمن العلم، وإن كانت السمات التي توصل إليها خاصة بالشعر أكثر من غيره.

لهذا ينطلق كوهين من التصنيف الشائع (الشعر/النثر) ليوضح هدف الشعرية بقوله: "وهدف الشعرية، بعبارة بسيطة، هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات مميزة. حاضرة في كل ما صنف ضمن الشعر، وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر، إذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي؟ إن ذلك هو السؤال الذي يجب أن تجيب عليه كل شعرية تسعى لأن تكون علمية."[1] وضمن مقابلة الشعر بالنثر يشدد كوهين على نمطين من الوظائف اللغوية تعرفان بالتقابل بينهما هما:

1. الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية: ويصطلح عليها دلالة المطابقة.
2. الوظيفة العاطفية أو الانفعالية: ويصطلح عليها دلالة الإيحاء. ويؤكد أن وظيفة النثر هي المطابقة، بينما وظيفة الشعر هي الإيحاء.[2]

وللوصول إلى تلك السمات المميزة يعتمد كوسيلة منهجية مقارنة الشعر بالنثر، والنثر العلمي بالتحديد، اختار كمدونة شعرية مجموعة من الشعراء على الفترات التالية:

1-الفترة الكلاسيكية: يمثلها كورني، راسين، موليير.

2-الفترة الرومانسية: لامارتين، هيقو، فنيي.

3-الفترة الرمزية: رامبو، فيرلين، مالارمي.

أمّا مدونة النثر فتمثلت في نثر العلماء الثلاث: برتولو، باستور، ك. برنار.

يقول عن مجال دراسته في الشعر: "وسيكون الشكل، وحده موضوع بحثنا عن هذا الفرق –يقصد الفرق بين الشعر والنثر– منفصلين بذلك عن الشعرية التقليدية التي كادت إلى

1 – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 15

2 – شربي لخميسي، الشعرية: مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، ص392.

وقت قريب تجمع على البحث عنه في جانب المادة"،[1] ونلاحظ تبنيه لتقسيم يلمسليف للغة حيث هي عبارة ومحتوى، ويفرع كل منهما إلى شكل ومادة. ويقصد يلمسليف وكوهن بالشكل، تلك العلاقات القائمة في النسق –شعراً ونثراً– أي الأسلوب. والدور الذي ينوطه للشعرية هو مسائلة العبارة لا المحتوى المتغير[2].

وبما أن اللغة الشعرية هي واقعة أسلوبية في معناها العام، تصبح عند كوهين هي علم الأسلوب الشعري، والأسلوب عنده هو: "كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أنّ الأسلوب كما مورس في الأدب، يحمل قيمة جمالية، إنّه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنّه خطأ. ولكنه كما يقول "برونو" أيضاً خطأ مقصود"[3]. أما الأسلوبية فهي علم الانزياحات الشعرية.

إن تحديد السمات الأسلوبية هو الطريقة الأساسية في الشعرية، حيث يكون الأسلوب الشعري هو "متوسط إنزياح مجموع القصائد الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أي قصيدة كيفما كانت"[4]، ومن خلال هذا التحديد نلاحظ أن جون كوهن عرف بفكرة الانزياح حتى أطلق على نظريته نظرية الانزياح[5]، فالشعر يهدم لغة النثر، ولكن يعيد بناءها، وكما قال "عبد السلام المسدي" عن الانزياح: "...إنه يرمز إلى صراع قار بين اللغة والإنسان: هو أبداً عاجز عن أن يلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها... وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقله وإبراز كوامنه من القوة إلى الفعل"[6]. وبذلك يمر الانزياح بمرحلتين:

1– خرق قانون اللغة، ومناقضة النثر: وهي مرحلة سالبة، لا يمكن التوقف عندها رغم ضرورتها.

1 – شرفي لخميسي، الشعرية: مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، ص 28.

2 – المرجع نفسه، ص 38

3 – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 15

4 – المرجع نفسه، ص17.

5 –محمد حمود، تدريس الأدب: إستراتيجية القراءة والإقراء، ص 35.

6 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص106.

2- إعادة البناء، وهي مرحلة موجبة، فما خرق يعاد بناؤه، فيتكون قانون خاص بالشعر حتى يحصل الفهم والتقبل ثمّ، الإعجاب، وهذا ما تدرسه الشعرية، قانون الانزياح، الذي هو جوهر الشعر، وهو أحد مهام الشعرية.

يحدد كوهين مفهوم الانزياح بقوله: "الإنحراف عن قوانين اللغة العادية وعن المعيار الدارج والمألوف لها، وكلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية الى السمة الشعرية"[1]. وهو ما "يسمح للشعرية أن تبني نفسها كعلم كمي، فقضية المجاوزة تؤكد تقاربا ملحوظا بين الأسلوبية والإحصاء، الأسلوبية باعتبارها علم المجاوزة اللغوية وعلم الإحصاء باعتباره علم المجاوزة بصفة عامة، وهذا يسمح بأن تطبق على العلم الأول نتائج العلم الثاني، والظاهرة الشعرية إذن تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر"[2]. وهكذا يتحدد قياس الشعرية وفقا لمتوسط التردد الناجم عن الانزياحات المتولدة من اللغة الشعرية.

يذكر "جون كوهن" في الفصل الأخير من كتابه "بنية اللغة الشعرية" أنّ وظيفة النثر هي المطابقة مع الدلالة العقلية، فتتولد صورة عقلية ذهنية عنه، في حين أنّ للشعر وظيفة إيحائية، يكون القارئ أمام صورة لا تخضع لقانون المطابقة، فهي صورة شعرية خاطئة موضوعياً، لكنه يؤمن بصحتها على مستوى ذاته، لأنها تسير وفق العاطفة لا العقل[3].

من هذا المنطلق يتحدد أسلوب الشعر ليتخذ مكاناً وسطاً بين طرفين: العقل واللاعقل، فهو استبدل العقل بالانفعال حتى يختلف عن المقولة العلمية، محققاً ذلك اللجوء إلى الإنحراف في القاعدة، لكنه لا يصل إلى حد اللاعقلانية، لكنه ليس لغة المجانين أو لغة الهذيان. وإذا أراد الشاعر أن يؤثر في المتلقي فعليه ألا يسمي الأشياء مسمياتها، بل يخرق جدار اللغة ليوصل إليه شاعريته تجاه العالم الخارجي.

1 – عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص163.

2 –جون كوهن، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، دط، 1996، ص36.

3 – محمد حمود، تدريس الأدب: إستراتيجية القراءة والإقراء، ص205.

إذن فمعدل شعرية نص يتحدد وفقاً لمتوسط انزياحه، وهذا ما يصل إليه عن طريق اعتماده على علم الإحصاء، وبذلك اندرج عمله ضمن (علم الجمال العلمي) مقابل (علم الجمال الفلسفي).

نخلص مما تقدم إلى أن الشعرية عند "جون كوهن" بحث عن وفي الخصائص المميزة للشعر مقارنة مع النثر. هي بحث في الأسلوب، في الانزياح عن اللغة العادية، وهذا ما قام به في مؤلفه "بنية اللغة الشعرية"، فقد تمكن من إثبات فرضيته التي انطلق منها، وهي أنّ "الشعر إنزياح عن النثر"، لذلك فهو القوة الثانية للغة وطاقة السحر والافتتان كما يسميه[1]. فالجمال يحدث عند تجاوز المألوف، وهذا أساس نظريته حيث يعتبر الشعر إنزياحاً وانحرافا عن المعتاد، وعن النثر الذي يمثل القانون والقاعدة اللغويتين، ولكن دون تجاوز المعقول.

1 –جون كوهن، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص259.

III. شعرية الخطاب عند تزفيتان تودوروف (TZVETAN TODOROV)

بنى تودوروف أبحاثه في الشعرية من خلال الاستقراء التاريخي لجهود سابقيه، وفي مقدمتهم أرسطو ثم ما تلاه من دراسات وفقا للاتجاهات الأدبية المختلفة، وما تمخضت عنها من نظريات تصب في صميم الأدب، لأن الشعرية قديمة قدم الأدب إذا أخذت مفهوم (نظرية الأدب) إبتداءاً من أرسطو إلى ما بعده، وفي ذلك يقول عثماني الميلود: "فللشعرية تاريخ موغل في القدم، حتى وإن كان موضوعها. أي الأدب (أو الأدب باعتباره خطاباً)، لم ينشأ إلا حديثاً "[1]، خاصة مع الشكلانيين الروس الذين بدأوا العمل" من حيث تركه أرسطو، وقد حققوا بهذا الصنع تركيبا ناجحا لمختلف الاتجاهات التي كانت تطغى على النظرية الأدبية حتى ذلك الحين، ونحوا إلى تأسيس النظرية الحديثة"[2].

يعترف تودوروف بأنه نهل من تلك الدراسات جميعاً قائلاً: "إنّ عملي إذن يأخذ من كل تلك الاتجاهات ويدين لها..."،[3] مكوناً طريقته الخاصة في التحليل. من هذا المنطلق يصرح "فاضل ثامر" قائلاً: "يبدو لنا أن تودوروف كان هو الناقد المهم الذي عني بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات، وحتى الوقت الحاضر. ولا يكاد يخلو مؤلف من مؤلفاته من توظيف لهذا المصطلح"[4]، وفعلاً نجد تودوروف في كتابه (الشعرية) يفصل في مفهومها وكذا تاريخها ومستقبلها.

وقد عرض تودوروف في مقدمته المعنونة بـ "الشعرية ماضياً ومستقبلاً"، مفهوم الأدب على أمرين:

1- الأثر الذي يحدثه لدى الملتقى وهو اللذة.

2- اللغة المتميزة عن الخطاب العادي.

---

1 – عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص6.

2 – تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص14 .

3 – المرجع نفسه، ص19.

4 – فاضل ثامر، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص102.

إضافة إلى أن الأدب عنده "تخيل" فبعد أن استقصى مفهومه عند القدماء، استنتج "تودوروف" أنّ الخيال أحد أولى مكونات الخطاب حتى وإن كان النص واقعاً فهو مستقل، لأنّ الكلمات لا مرجع لها إلا المرجع الخيالي، والكيان اللغوي هو المشكل لعالم النص منفصلاً عن الواقع والأشياء[1]، فهو يقرر أن النص الأدبي تخيل سواء أخذ من الواقع أم من غيره "إنّه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق، لا هو بالحق ولا هو بالباطل. ولا معنى لطرح هذا السؤال، فذلك ما يحدد منزلته أساساً من حيث هو التخيل"[2].

لذلك فالنص الفني–عنده– لغة خاصة، تؤدي إلى لذة. في معجمه الموسوعي لعلوم اللغة يعرف النص بقوله: "... يتحدد النص باستقلاله وانغلاقه... وهو يشكل نسقاً لا يجب مماثلته مع النسق اللغوي، بل يجب وضعه معه في علاقة تجاوز وتشابه معاً"[3]، يقول "محمد حمود" بخصوص هذا التعريف إنّه إحدى مواقف الشكلانيين الروس الذين آمنوا بالنسق المغلق، ودعوا إلى العمل به في التحليل، وبعدهم كذلك البنيويون، على رأسهم العالم النفسي "جون بياجيه" فيما أسماه بـ (التحكم الذاتي)[4]، لكن تعريف تودوردوف شامل لكل أنواع الخطابات.

إكتسب الخطاب مفهوما جديدا مع تودوروف فأصبح نظاما وشبكة من العلاقات الشاملة، فيصبح بذلك موضوع الشعرية هو الوقوف على خصائص هذا الخطاب، أي أنها "لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل."[5]

يقسم "تودوروف" الخطاب إلى فرعين: التفسير والنظرية[6].

1– التفسير: هو شرح وتوضيح للمضمون وتأويل له، وقد أخذ شكل:

---

1 – ينظر، عثماني الميلود، المرجع السابق، ص22–23.

2 – تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص35.

3 – محمد حمود، تدريس الأدب، ص30، نقلاً عن:

Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage. Todorov et Ducrot

4 – جون بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط3، 1983، ص8.

5 – تزفيتان تودوروف، المرجع السابق، ص23 .

6 – المرجع نفسه، ص10

أ- التفسير الحرفي: الذي يكتفي بشرح الكلمات والمعاني والتراكيب ولذلك لم يحقق تطورات.

ب- التفسير المجازي: وهو ما يذهب إلى أقصى الحدود التي يمكن أن يوحي بها النص، مما جعله يقطع شوطاً معتبراً في الوصول إلى المعنى.

2- النظرية: وهي التي تسعى إلى استنباط المقولات العامة، وخصائص النصوص. وقد ظهرت مجموعة من الأفكار دفعت عجلة النظرية إلى الأمام، من أهمها:

- نظرية وحدة الفنون، وفي مقدمتها الشعر والرسم، مما أدى إلى بروز (مقولة الفن).[1]
- النزعة الرومنسية الألمانية التي استبدلت مفاهيم مثل: التمثيل، التقيد ... بمصطلحات كالجميل، الإبداع ... فمهدت لفكرة استقلالية الأدب[2].

كانت تلك الأفكار سبباً في ظهور تساؤلات حول خصائص الأدب، وتأسيس نظرية حديثة تنظر إلى الأدب باعتباره بنية مستقلة، إلا أنّ التغير الحقيقي للنظرية كان في الستينات بفعل موجة البنيوية التي اهتمت بالنظرية لا التفسير والمعنى؛ لأنّها "بحثت في الخطاب الأدبي، أعني مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي"[3].

ومن هنا يحدد تودوروف نوعين للخطاب"الخطاب الشفاف والخطاب الكثيف، فالخطاب الشفاف هو الذي يشف عن دلالته، ولكنه غير مدرك بذاته، فهو لغة فائدتها الوحيدة هي التفاهم، وفي مقابله نجد الخطاب الكثيف المغطى بعدد كبير من الرسوم، والصور التي لا تكشف عما وراءها، فهو لغة لا تحيل إلى أية حقيقة، وهي مكتفية بذاتها، وكل المنطوقات اللسانية تسبح في الفضاء الفاصل بين هذين القطبين وقد تدنو من أحدهما أو تبتعد عن الآخر"[4].

1 - تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص14.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص14.

3 - المرجع نفسه، ص16.

4 - تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشنة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1 ،1996 ، ص100.

وهنا يركز تودوروف على خصائص الخطاب الأدبي وليس على العمل الأدبي نفسه، أي أنه يعنى بالأدب الممكن وليس بالأدب الحقيقي، يقول محمد حمود: "والمعيار الأساسي الذي يعمده تودوروف في التمييز بين النصوص الأدبية وغيرها هو معيار الشفافية (Transparence) والثخونة (Opacité).... ".[1]

والشفافية كما يدل عليها اسمها تلك الصفة التي تسمح بالوصول إلى المدلول مباشرةً، وهذا ما يحدث للقارئ أو السامع أمام الخطاب العادي، حيث كل كلمة لها صورتها الذهنية الواضحة المعالم، كما أنّ العلاقة بين الدال والمدلول تبقى ضمن العرف، أمّا الثخونة فهي ما يقابل الشفافية، حيث هناك حاجز يمنع عنا استشفاف المعنى الدقيق، لذلك ينشأ نوع من الغموض، ويفتح باب التأويل ونتحدث عما يسمى بالإيحاء. وهذا يكون نتيجة الاستعمال الخاص للغة استعمالا يؤدي إلى اللذة ، ويجعلنا نؤجل الاهتمام بالمعنى، ونركز على الفنية. يقول عبد السلام المسدي عن النص الأدبي المتميز بالثخونة عند تودوروف: "يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه. فهو حاجز بلوري طلِيَ صوراً أو نقوشاً وألواناً فصد أشعة البصر أن تتجاوزه "[2] ، وذلك لأنّه مشكل وفق نظام لغوي خاص، ذاتي للغاية، وهو ما يظهر بصفة أكثر جلاء في الشعر. ويرجع تركيز تودوروف على الغموض الذي تؤدي إليه الثخونة إلى إيمانه بفلسفة تقوم على إنحجاب حقائق الوجود، وهو ما أراد تعميمه على كل نشاط إنساني[3].

وهكذا حددت الشعرية –مع تودوروف– لنفسها "استراتيجية واضحة المعالم، تمثلت في إستراتيجية المعرفة العلمية النظرية القائمة على الانسجام والشمولية"[4]، وهذا ما يقتضي لزومًا معرفة القوانين المتحكمة في بناء الخطاب الأدبي على نحو فريد يحتفي بالممكن لا بمجرد الحقيقة الواقعة.

1 – محمد حمود، تدريس الأدب، ص31.

2 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص116.

3 – المرجع نفسه، ص30.

4 – بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية: في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، ص47.

فشعريته لا تسعى إلى المعنى بالتأويل بل تبحث عن القوانين العامة التي تكون هذا المعنى، ومن ثمة العمل، وليست كعلم الاجتماع أو علم النفس... تبحث عن تلك القوانين خارج النص بل داخله، "...فالشعرية إذن مقاربة للأدب محددة وباطنية في الآن نفسه"،[1] ونلاحظ هنا تأثره بالبنيوية في نظرتها للأدب كبنية مستقلة، فالنص ليس من اهتمامه في حد ذاته، بل تلك الخصائص المكونة لفنيته، أي الأدبية[2].

أمّا عن علاقة الشعرية بالبنيوية، فهو يرى أن كل شعرية هي شعرية بنيوية، بما أن البنيوية بحث في البنية يتوخى العلمية، أمّا إذا أريد بها "...مجموعة محدودة من الفرضيات، معلومة التاريخ، وهي تختزل اللغة في نظام تواصلي أو تختزل الوقائع الاجتماعية فتصبح نتاجاً لقانون ما..."[3] فيمكن للشعرية أن تتعارض معها.

تتجاوز الشعرية حدود الشعر إلى النثر عند تودوروف، وهو هنا متبن للمفهوم الفاليري الذي يوسع مجال اهتمام العلم إلى أي إبداع يجعل من اللغة وسيلة وهدفا في حد ذاتها[4]. لذلك اهتم بالسرديات، فكتابه (الشعرية) مخصص لذلك، والمفاهيم التي قدمها وطريقة تحليل النص، طبقت في جلها على الأعمال السردية، ونجد له كتاباً آخر في هذا المضمار: "شعرية النثر" (poétique de la prose)

كما أنّ "تودوروف" لا يدرس الشعر في مقابل النثر مثلما فعل "جون كوهن"، بل يجمع بينهما فيما يسمى بظاهرة الأدب، لأن فكرة الانزياح عن النثر صحيحة في نظر "تودوروف" لكنها غير كافية لوصف خصائص النص الأدبي. هذا ما دفعه إلى دراسة شعرية كوهين ثم الإتيان بالبديل المتمثل في دراسة كل نوع نثري أو شعري في استقلالية عن الآخر، ودون اعتبار أحدهما إنزياحياً عن الآخر. فالصورة عند كوهن تجسد عدم الامتثال للقاعدة. إلاّ أنّ تودوروف يقول في هذا الصدد: "فكل خطاب يمتلك تنظيمه الخاص الذي لا يمكن

1 – بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص19.

2 – فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص102.

3 – تودوروف، الشعرية، ص27.

4 – المرجع نفسه، ص18.

استخلاصه بالضرورة من خلال قلب تنظيم آخر: وإثبات القلب يؤدي إلى الإعتقاد بأن الكراسي طاولات منحرفة"[1].

وهكذا فإن شعرية تودوروف تقوم أساسا على المفهوم العلمي للخطاب، وليست على الأدب في حد ذاته، وبذلك تكون الشعرية علما للخطاب الأدبي "فليست مهمة الشعرية إذن الوصف أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية، لكن مهمتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنا" [2].

إذن شعرية "تودوروف" هي العلم الذي يبحث عن السمات الخاصة التي تحقق تميزاً للنص الأدبي شعراً أو نثراً. ولكي تضطلع بهذه المهمة، فإنها تستعين بعلوم أخرى، وفي مقدمتها البلاغة، وهنا نذكر ما قاله جينيت بأن الشعرية في أحد معانيها ليست سوى بلاغة جديدة، كما أنّها تنهل كذلك من علوم أخرى ومقاربات حول العمل الأدبي، فتشكل علاقة مع التأويل وتحتاج إلى أن تأخذ اللسانيات بيدها. بما أن كليهما دراسة للغة (اللسانيات والشعرية).

حاول تودوروف كغيره من الدارسين للشعرية تحديد طبيعة العلاقة بين الشعرية واللسانيات، ويرى بأن "موضوع اللسانيات اللغة نفسها، وموضوع الشعرية الخطاب، على الرغم من أن كليهما غالبا ما يعتمد على المفاهيم نفسها، وكل منهما يندرج ضمن إطار السيموطيقا، حيث يكون الموضوع الأنظمة الدالة كلها".[3]

بقدر ما تفيده اللسانيات في هذا المجال، فإن تودوروف "يسعى إلى ربط الأدب واللغة بكل علومها وصولا إلى تكوين حقل البلاغة بوصفها علمًا للخطابات"[4]. وهذا العلم هو الذي يمتلك التوجهات الأساسية والأطر العامة التي تعين على فهم الشعرية، وتتبع علاقاتها المتشابكة داخل الخطاب الأدبي.

---

1 – محمد حمود، تدريس الأدب، ص38-39.

2 – تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص06 .

3 – توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس،1984 ، ص41 .

4 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية :دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص73.

يهدف تودوروف من خلال شعريته إلى إحداث توازن بين اتجاهين سادا في تاريخ الدراسات الأدبية: الإفراط في الخصوصية بالتأويل الذي يتناول الأعمال الفردية، والإفراط في العمومية بالتنظير من خلال الشكلانية. وتفسير ذلك أنّ الشعرية في بداية اشتغالها تلجأ إلى التأويل، لكنها لا تبذل قصارى جهدها في هذه المرحلة، بل دراستها للأعمال الفردية الموجودة فعلاً هو الوسيلة لاستنباط الخصائص النوعية، ولتكوين مقولات عامة حسب المعنى الواسع للشعرية –نظرية الأدب– فتسافر عبر الموجود إلى المفترض[1].

يحلل النص الأدبي عند تودوروف عبر المظاهر التالية والتي نعرضها بإختصار شديد:

1– **المظهر الدلالي:** اعتبره أكثر المظاهر معالجة في تاريخ الشعرية – نظرية الأدب – حيث كان المعنى محط اهتمام الدارسين، وهو ما يرتبط بما يعرف بالتأويل وفي مقدمة الأعمال المتناولة في البحث: الكتاب المقدس[2].

2– **سجلات الكلام:** ويتعلق هذا الجانب بلغة النص. يشرح تودوروف هذا المعنى قائلاً: "والكلام مفهوم تقترب منه بعض معاني لفظة أسلوب"[3] وتحديد سجل الكلام عنده يقوم على حضور أو غياب بعض المقولات وهي: الطبيعة الملموسة أو المجردة للسجل، الأوجه البلاغية، الإحالة أو عدمها على خطاب سابق، ذاتية اللغة[4].

3– **المظهر اللفظي:** يتفرع إلى الصيغة، الزمن، الرؤية، الصوت. [5]

– الصيغة: تتمثل في درجة الدقة التي ينقلها الكون المشكل من كلمات عن الكون غير اللفظي.

1 – ينظر، محمد حمود، تدريس الأدب، ص18، وكذلك، فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص102.

2 – تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص32–34.

3 – المرجع نفسه، ص38.

4 – للتوسع والشرح، ينظر: المرجع نفسه، ص38–45.

5 – للتوسع والشرح، ينظر: المرجع نفسه، ص52–55.

- الزمن: يدرس فيه نظام الأحداث في الكونين، ومن أهم مواضيعه المطروحة: الخلط الزمني، الإستباقات، الإسترجاعات، المدة الزمنية بعناصرها الأربعة (الوقفة، الحذف، المشهد، التلخيص)، التواتر (القص المفرد، المؤلّف، المكرر).
- الرؤى: للرؤية أنواع تضبط التمييز بينها مجموعة من المقولات من أهمها: المعرفة الذاتية أو الموضوعية، درجة علم القارئ، مقولتا الغياب والحضور في الأخبار.
- الصوت السردي: تحدث "تودوروف" عن مجموعة من المصطلحات أهمها: السارد، الكاتب الضمني، الذات المتلفظة، المسرود له.

4- **المظهر التركيبي**: وفيه تدرس بنى النص أو كيفية انتظامه، من خلال النظام المنطقي، والزمني، والنظام المكاني، إضافة إلى التركيبة السردية. ويميز تودوروف هنا بين ثلاثة أنماط: الجملة (الوحدة الدنيا)، المقطع (الوحدة العليا: المتتالية)، النص (مجموعة متتاليات).[1]

يخصص الجزء الأخير من دراسة المظهر التركيبي للتخصصات ولردود الأفعال. يقصد بالتخصصات الأشكال المختلفة للمسند الواحد،[2] أمّا ردود الأفعال فهي متعلقة "...بنمطين من المسانيد المختلفة، ابتدائية، أو ثانوية، وأفعال وردود أفعال".[3]

ومن القضايا اللافتة للانتباه في شعرية تودوروف هو ربطها بالقراءة والتلقي، على الرغم من التعارض الذي قد يبدو في الإخلال بعلميتها وموضوعيتها، لكن فكرة القارىء الضمني، المتماهي مع النص جعلت عملية التلاقي بين الشعرية والقراءة أمرا ممكنًا، بل ضروريا لأن "الظاهرة الأدبية ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارىء".[4]

فقد حاول تودوروف أن يؤسس لشعرية جديدة، يمكن أن نطلق عليها شعرية التلقي/القراءة، وهي التي "تستخدم وسائل مطورة للشعرية، ولكنها أكثر من تطبيق بسيط لهذه

1 – للتوسع والشرح، ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص72-74.
2 – المرجع نفسه، ص74.
3 – المرجع نفسه، ص74.
4 –حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص134.

الوسائل، إنها – مختلفة عن تلك الشعرية – تحدد معنى النص الخاص حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفذه".[1] حيث قامت نظرية القراءة وجمالية التلقي بالبحث عن أسرار الأدبية وعن فرادة النصوص الأدبية الخالدة من خلال فاعلية القراء في إبراز الدلالات المتعددة. ويذهب تودوروف إلى أنه بفضل عملية التذوق "فإنّ جسراً سيمد بين الشعرية والجمالية وعندها يمكن أن يطرح من جديد ذلك السؤال العتيق عن جمال العمل"،[2] ولكن "فاضل ثامر" يخالفه في هذا ويرى أنه حتى وإن امتد ذلك الجسر بينهما. فإنّ طبيعة الشعرية، كونها تدرس الأدب كبنية مجردة، لا تسمح بالاهتمام الكلي بمتلقي العمل الأدبي.[3]

إن هذه التصورات حاسمة في بلورة انفتاح معرفي بين الشعرية والقراءة، وهي تعكس وعي تودوروف بأن الشعرية تجيد استخدام الأدوات التي تستخدمها القراءة، وإن كان هدف الأخيرة مختلف عن هدف الأولى، وشبيه بهذا وعي تودوروف نفسه بأن موضوع اللسانيات هو اللغة في حين أن موضوع الشعرية هو الخطاب، مع اعتماد الاثنين على المفاهيم نفسها ووقوعهما في دائرة السيموطيقا التي تبحث عن العلاقات بين العلامات وهذا التقابل ليس تضادا أو تناقضا إنما هو تفاعل بين شعريتين، شعرية الكتابة وشعرية القراء ة.[4]

يدعو تودوروف في الأخير إلى دراسة الخطابات على اختلافها، وعدم الاقتصار على الأدبي والملفوظ منها، حيث أنّ الهدف من الشعرية الكشف عن تلك النصوص، ثم يختزل دورها في أمر هو البحث عن الأسباب التي تجعل بعض النصوص في هذا العصر أو ذاك تعد "أدباً ".[5]

1 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 135.

2 – تودوروف، الشعرية، ص84.

3 – فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص102.

4 – ينظر، شعرية الخطاب في المناجاة الصوفية في القرن الرابع الهجري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده، إعداد الطالب: عبد الحميد جريوي، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد القادر دامخي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، السنة الجامعية2012 / 2013، ص37.

5 – تودوروف، الشعرية، ص86.

نخلص إلى أنّ شعرية تودوروف تشترك مع الشعريات السابقة فيما تصبوا إليه من تحقيق علم الأدب، يدرس الأدبية ويركز على صفة إستقلاليته، هذه الفكرة هي التي أكد عليها الشكلانيون الروس، ففي حين يخصص جاكوبسون معظم أبحاثه للوظيفة الشعرية في الشعر، ولخاصياته اللفظية والصوتية لا ينظر كوهن إلى الشعر إلا من خلال مقابلته للنثر، يأتي تودوروف ويضيف إلى سابقيه النظرة الشاملة للشعر والنثر محاولاً سد الثغرات.

ونختم هذا الفصل بالقول أنّ أصحاب هذه النظريات جميعاً، جعلوا الوصول إلى الأدبية وإثباتها بطريقة أكثر علمية، نصب أعينهم، وسعوا إلى ذلك، واتفقوا جميعاً على أنّ الخطاب الأدبي بنوعيه مميز بلغة خاصة، غير أنّ طريقة إثبات ذلك، والمنهج المعتمد يختلفان، فجاكوبسون ركز على هيمنة الوظيفة الجمالية، وكوهن على قانون الإنزياح. في حين أنّ تودوروف تناول الحالة الشعرية للغة من خلال مفهومي الخطاب الشفاف والخطاب الكثيف، معمما كل ذلك على الشعر والنثر.

لكم هي كثيرة هذه الشعريات العربية الحداثية، رغم أن أصحابها حاولوا أن يستندوا للدرس النقدي الحداثي الغربي، متوسلين به الوصول إلى شعرية عربية تقطع قول كل خطيب، وإن كان بعضها مر فعله دون تحريك ساكن من سواكن واقعنا النقدي العربي، حيث نقرأ مصنفات ترتكز على النقد الغربي، وتحبر بأقلام عربية فصيحة نذكر منها: مفاهيم الشعرية لـ "حسن ناظم"، الشعرية العربية لـ "أدونيس"، أساليب الشعرية المعاصرة لـ "صلاح فضل"، الشعرية العربية الحديثة لـ "شربل داغر"، في فضاءات الشعرية لـ "صالح الرواشدة"، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع لـ "عبدالله حمادي"، في الشعرية العربية لـ "رشيد يحياوي"، شعرية الفضاء السردي لـ "حسن نجمي"، شعرية القص لـ "عبد القادر فيدوح"، الشعرية العربية لـ "نور الدين السد"، الخطيئة والتكفير لـ "عبدالله الغذامي"، الشعرية العربية لـ "جمال الدين بن الشيخ"، في الشعرية لـ "كمال أبو ديب"، الشعرية لـ "عثماني الميلود"،... والقائمة طويلة عريضة، والتكديس رهيب، والركام ثقيل.

إلا أنّي من بين هذا الكم الهائل من الأقلام العربية، اخترت لهذا الفصل نموذجين من النقاد الذين طبقوا الشعرية في النص الأدبي، وهما: "**محمد مفتاح**" و"**عبد الملك مرتاض**".

I. شعرية التوازي عند محمد مفتاح

للإلمام بمفهوم الشعرية عند الناقد المغربي "محمد مفتاح" سنركز على تحديده لمجموعة من المفاهيم أهمها: مفهوم النص، مفهوم الخطاب، مفهوم التوازي.

وللولوج إلى هذه المصطلحات اعتمد الناقد على البحث التاريخي المقارن، متتبعا كل مفهوم على حدى في ارتباطه بالحقيقة، هذه الأخيرة شكلت مركز اهتمامه واستدعت ظاهرة مميزة في منهج الناقد، وهي استخدامه لمبدأ التدريج الذي يضمن له قدرا من الدقة العلمية، إضافة إلى ربطه بين التفريعات أو ما يسميه بالعلائق، وهذا طبعا ما يقودنا إلى استعانته بمبادئ الرياضيات والمنطق. فالنظرة الشمولية لمحمد مفتاح جعلته لا يكتفي بثقافة واحدة لتحديد المصطلحات، فهو يرى أن المفاهيم تبقى غير مضبوطة "إلا عند القيام بمقارنات

موسعة بين مجالات ثقافية متعددة المجال اللاتيني والمجال الأسيوي، والمجال العربي الإسلامي... لتتضح الاشتراكات والاختلافات"[1].

1- مفهوم النص

من بين أهم المفاهيم التي ركز عليها الباحث مفهوم النص. والولوج إلى هذا المصطلح يستدعي الإشارة إلى ظاهرة مميزة عند "محمد مفتاح"، وهي تجاوزه لمبدأ الثنائيات إلى الرباعيات والسداسيات والثمانيات، كما يعتمد مفتاح على البحث التاريخي المقارن في إيضاحه لمفهوم النص عند العرب وغيرهم، متتبعا المفهوم في ارتباطه بالحقيقة.

النظرة الشمولية للناقد "محمد مفتاح" جعلته لا يكتفي بثقافة واحدة، وهذا ما جعله يخلص إلى تبني مفهوم النص عند العرب وعند الغرب، يصرح قائلا: "ونظرا لوجود هذه التشابهات وخضوعا للأمر الواقع، فإننا سنتبنى مفهوم النص مع أخذنا بعين الاعتبار كل التيارات المختلفة قديما وحديثا".[2]

حيث يعود الناقد إلى أهم المعاجم القديمة والحديثة، وإلى نصوص الأصوليين والمفسرين فلسان العرب يجمع على معنى "البروز والظهور وغاية الشيء ومنتهاه، أي ابراز ما خفي وإظهاره، والإنتقال من نقطة بداية إلى نقطة نهاية، وما يقتضيه هذا الانتقال من تتابع وتتال وترادف.."[3]

أما عند الأصوليين، فالنص "... ما لا يحتمل إلا معنى واحدا "[4].

كما أورد الناقد تعريفا للشافعي، يقول فيه: "المستغني فيه بالتنزيل عن التأويل"[5]، ومن المحدثين العرب الذين تناولوا مفهوم النص، يستحضر محمد مفتاح الناقد "نصر حامد أبو زيد" من خلال كتابه "مفهوم النص"، ويرى بأن هذا الأخير بحث عن هذا المفهوم في

[1] – محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص32.
[2] – المصدر نفسه، ص32.
[3] – المصدر نفسه، ص18.
[4] – المصدر نفسه، ص18.
[5] – المصدر نفسه، ص18.

المعاجم اللغوية القديمة، وعاد إلى التراث، إلا أنه لم يصل إلى ضبطه –حسب تعليق الناقد– وهذا راجع إلى أن "أبوزيد" لم يقم بمقارنات موسعة بين مجالات ثقافية متعددة.[1]

يذكر الناقد "محمد مفتاح" تيارين غربيين إهتما بدراسة مفهوم النص:

1- تيار ما بعد الحداثة: وتمثله "كريستيفا، بارت، فوكو، دريدا... بحث هؤلاء في مفهوم النص والحقيقة و المحتمل والممكن.[2]

2- تيار فلسفة الظواهر: يمثله شلايرماخر، هايدغر، غادامير، إنغاردن... دعوا إلى الاهتمام بالذات القارئة التي تقدم الدلالات الدينامية والعميقة للبنية السطحية.[3]

بين هذين التيارين، إهتمت النظريات السيميائية والتداولية والوظيفية ونظريات علم النفس، ونظريات القراءة، بالنص والمؤلف والقارئ والسياق، فطرحت مصطلحات كثيرة مثل: الانتظام، الانسجام، التعقد، القطيعة، الإبستيمي، الإبدال، التناص، الفوضى، والعماء، ووفقا لهذه المفاهيم يرتبط النص بالاحتمال والنسبية بدلا من الحقيقة. يقول محمد مفتاح: "...بين الفلسفات العبثية اللاعقلانية والعلوم التجريبية المعيارية، وبين نظريات النظام والانتظام، وبين نظريات الفوضى والعماء، وكل هذه الأطروحات المتصارعة انعكاس لدينامية اجتماعية وإسناد لها".[4]

من خلال مناقشة الناقد لمفهوم النص في الأصلين الغربي والعربي، يصل إلى أن المفردة تشكل نقطة تقاطع بين معنى النسيج الذي يركز عليه المفهوم الغربي، وبين معنى البروز والظهور الذي يركز عليه المفهوم العربي، وأن هناك اشتراكا بين النص الذي هو نسيج، وبين النص الذي هو بروز وظهور في الدلالة القارة الحقيقية الظاهرة أو المتوصل إليها بالتأويل".[5]

---

[1] – محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، ص32.

[2] – المصدر نفسه، ص28.

[3] – المصدر نفسه، ص28، 29.

[4] – المصدر نفسه، ص30.

[5] – المصدر نفسه، ص19.

يتجاوز الناقد المغربي مبدأ الثنائيات إلى الرباعيات والسداسيات والثمانيات، وهذا ما قاده إلى التركيب بين ثنائية النص الحقيقة والاحتمال، اعتمادا على طريقة لغوية معروفة عند العرب القدامى وهي "النحت"، لتتولد مفردة جديدة، تتمثل في كلمة (حقملة).

لأن النص عبارة عن جانب من الحقيقة والاحتمال معا، وهو ما يفتح باب التأويل ليتراوح النص بين الشفافية والإعتام. وبذلك تسقط أحادية المعنى. يقول مفتاح: "وقد آن الأوان لتجاوز هذه الثنائية بتعقيداتها، حتى يمكن مراعاة الوقائع النصية وسياقاتها، وأنواعها ومستويات دلالتها، وآليات تأويلها، باعتماد على تدريج لاستراتيجيات القراءة وتدريج المعنى والمضمون وتدريج المفهوم"[1].

ووفقا لهذه النظرة واعتمادا على مبدأ التدريج، يحدد "محمد مفتاح" مجموعة من أنماط النصوص تتمثل في: النص البين، النص الظاهر، النص المحتمل، النص الممكن، النص العمي.[2] ثم يصل الناقد إلى أن النص رغم توفره على درجات من الوضوح و العماء إلا أن "كل نص معرض للتأويل وقابل له، ومن ثمة يجب اقتراح استراتيجيات لتأويل النص قد توظف كلها أو جلها."[3] وأن كل نص يجب أن تتوفر فيه علاقات يسميها بالتلاحم والاتساق والانسجام. أما في حالة غيابها فيسميها باللانص.[4]

يقترح الناقد سلما تدريجيا لمفهوم النص وفقا للترتيب التالي:

***<u>اللانص</u>**: مثل النص الكوني والنص الطبيعي.[5]

***<u>الشبيه بالنص</u>**: مثل الأيقونات، الثقافة، اللوحات، الأحلام... حيث أنها تتوفر على خصائص التلاحم والاتساق والانسجام.[6]

---

[1] – محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، ص33.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص147، 148.

[3] – المصدر نفسه، ص149.

[4] – المصدر نفسه، ص39.

[5] – ينظر، المصدر نفسه، ص39.

[6] – ينظر، المصدر نفسه، ص40.

***التناص:** عبارة عن نصوص متفاعلة فيما بينها وتنتمي إلى نفس المجال، وللتناص درجات وهي: التطابق، التفاعل، التداخل، التحاذي، التباعد والتقاصي.[1]

***النصنصة:** وهي اجتماع أشباه النصوص المكتوبة وغير المكتوبة، كالبياض والعلامات السيميائية؛ "سندعو هذا الفضاء بالنصنصة للمبالغة، لأنه صار نصا معقدا ومركبا من النص على الحقيقة، ومن النص على المجاز".[2]

نخلص إلى أن النص عند "محمد مفتاح":

* عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة، وأن الخطاب عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة. ونعني بالتنضيد ما يضمن العلاقة بين أجزاء النص والخطاب مثل أدوات العطف وغيرها من الروابط، وبالتنسيق ما يحتوي أنواع العلائق بين الكلمات المعجمية، وبالانسجام ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع.[3]

* عبارة عن منصة يحقق من خلالها البروز والظهور ومنتهى الشيء، وهو يقف بين الحقيقة والإحتمال، وبين الشفافية والإعتام مما يؤدي إلى التأويل.[4]

* عبارة عن حدث كلامي مرتبط بالزمان والمكان ومتفاعل مع المجتمع[5].

[1] – ينظر، محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، ص41، 42.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص39.

[3] – ينظر، محمد مفتاح، التشابه والإختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص35.

[4] – ينظر، محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص33 .

[5] –ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص120.

2- مفهوم الخطاب الأدبي:

بنفس الطريقة التي ذكرناها فيما يتعلق بالنص، يحاول الناقد "محمد مفتاح" تحديد مفهوم الخطاب، حيث يستهله بالبحث عن هذا المفهوم في الثقافة العربية، ثم ينتهي إلى الثقافة الغربية.

يرى الناقد أن الخطاب هو ما يستدعي وجود طرفين مخاطب ومخاطب، لتحقيق مجموعة من الوظائف كالأمر والنهي والإخبار والاستخبار، وغيرها من الوظائف، وبناءا على هذا فإن الخطاب يشمل النص، فالخطاب أعم من النص[1].

وفي هذا النطاق يذكر "محمد مفتاح" ما يراه كل من "لوتمان وجاكوبسون"، ويركز الناقد اهتمامه على ما جاء به جاكوبسون، وبالضبط فيما يخص فكرة المهيمنة في الأدب وهي الوظيفة الشعرية للغة، كما اعتبر هذا الفن قائماً على مبدأي التوازي والتحويل، يقول: "...إلا أن التماس هذه الخصائص من قبلهم... –يقصد الشكلانيين– قائم على أغلوطة أنطولوجية تجعل اللغة نفسها تحتوي بالضرورة على الخصائص المذكورة..."[2]

وهذه اللغة تخضع في الحقيقة للمقام والمقصد، ووفقاً لذلك تحدد خصائصها. إضافة إلى دور الطرف الثاني في الخطاب، وهو القارئ بما يتمتع به من حمولة معرفية وحس جمالي.[3]

ووفقا لهده النظرة يحدد "محمد مفتاح" خصائص الخطاب الأدبي/الأدبية وفقا لما يلي:

أ- <u>تداخل التخاطب</u>:

يقترح الناقد تناولا جديدا للتخاطب ويرى بأنه يستند إلى مقاربته للتوازي، وهذا التناول الجديد يفرض عليه تعريفا جديدا للتخاطب: "وجود علاقي خارجي بين أنواع من الخطاب، وداخلي بين مستويات اللغة، وتتراوح درجة العلاقة من "1" إلى عدد ما، والوجود العلاقي قد يكون ايجابياً وقد يكون سلبياً."[4]

---

[1] –ينظر، محمد مفتاح، التشابه والإختلاف، ص34،35.

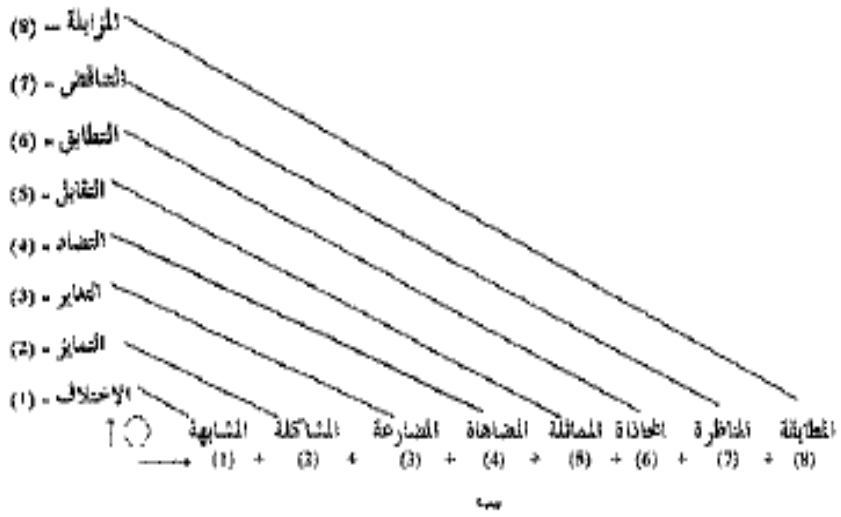
[2] – المصدر نفسه، ص35.

[3] – المصدر نفسه، ص35.

[4] – المصدر نفسه، ص44.

ينص هدا التعريف على وجود علاقة بين أنواع الخطاب، مما يفرض أن يكون هناك خطاب أصل وخطابات فرعية، ويستخلص من الخطاب الأصلي بنية مرجعية، ومن الخطابات الأخرى بنى فرعية، وقد يستخلص من مجمل أنواع الخطاب بنية مجردة.

فالتخاطب يتعلق بوجود نص سابق ونصوص لاحقة متفرعة عنه، تفاعلت معه مما شكل نوعاً من العلاقة بينهما نفياً أو إثباتاً. ويفترض الباحث وجود طرفين من التخاطب: المطابقة والمزايلة، بينهما تدرجات المطابقة وهي: (المناظرة، المحاذاة، المماثلة، المضاهاة، المضارعة، المشاكلة، المشابهة)[1]. أما تدرجات المزايلة فهي: (الإختلاف، التمايز، التغاير، التضاد، التقابل، التطابق، التناقض).[2]على أن هناك منطقة محايدة بينهما هي الصفر، منها ينطلق الإيجاب والسلب.



يتبين مما سبق أن الناقد افترض بنية مجردة تتكون من ثمانية عناصر، ثم رصدها على مستوى الخطاب الخارجي، وعلى مستوى الخطاب الداخلي، وقد افترض أن هذه البنية قد تنحط ترتيبيا تدريجيا إلى آخر عنصر، وأن العنصر المتبقي هو الثابت والنواة الصلبة التي

[1]- ينظر، محمد مفتاح، التشابه والإختلاف، ص44-45.

[2] - المصدر نفسه، ص27.

تتمحور حولها البنية، واعتمادا على هذا العنصر فإن البنية ترفع تدريجيا وترتيبيا إلى أن تطابق البنية المجردة.[1]

البنية	درجة التحقق	نوع العلاقة	البنية	درجة التحقق	نوع العلاقة
8/8	8/1	المشابهة	8/8	8/8	المطابقة
8/8	8/2	المشاكلة	8/8	8/7	المناظرة
8/8	8/3	المضارعة	8/8	8/6	المحاذاة
8/8	8/4	المضاهاة	8/8	8/5	المماثلة
8/8	8/5	المماثلة	8/8	8/4	المضاهاة
8/8	8/6	المحاذاة	8/8	8/3	المضارعة
8/8	8/7	المناظرة	8/8	8/2	المشاكلة
8/8	8/8	المطابقة	8/8	8/1	المشابهة

نصل إلى أن هذه الأوليات موسعة أو مكثفة تتحقق في أية فقرة ولو كانت قصيرة، بالفعل أو بالقوة، أو بالقوة وحدها، ويتم التحقق الكامل أو التدريجي، بعمليتين اثنتين: عملية نمو وعملية تناقص. وإذا حصرنا البنية في ثمانية عناصر فإننا سنعتبر تحققها كاملة غير منقوصة (8/8) هو البنية المثالية، ثم تحدد العلاقة بين البنية المثالية الوالدة مع عناصرها بدرجة الوجود.[2]

ب- <u>التنسيق:</u>

يورد "محمد مفتاح" تعريفا لأحد الباحثين دون التصريح باسمه يقول: "ذكر أحد الباحثين أننا نسمي شيئاً ما نسقاً، حينما نريد أن نعبر عن أنّ الشيء يدرك باعتباره مكونا من مجموعة من العناصر أو مجموعة من الأجزاء يترابط بعضها ببعض حسب مبدأ مميز".[3] فالنسق في هذا التعريف، لا يشمل النص فقط بل يشمل كل ما يتكون من مجموعة من العناصر، تجتمع وفق نظام معين، لتقوم بوظيفة محددة، وإن لم يوضح الناقد ما الذي يقصده بـ "مبدأ مميز" ، لكن يمكن استشفافه من قوله: "...أن الشيء يدرك..."،

[1] -المصدر نفسه، ص48.

[2] - المصدر نفسه، ص79.

[3] -المصدر نفسه، ص48.

فالإدراك هو وظيفة أولية للنسق يعني الدلالة، حيث أن المتلقي يدرك سمة خاصة بتلك العناصر. من خلال التعريف نستخلص ثلاثة عناصر أساسية في أي نسق: العناصر (المميزة والثانوية)، الانتظام وفق العلائق، التفاعل.

هذه إذن هي الخلفية التي استند عليها "محمد مفتاح"، ليسوق لنا خصائص النسق المجمع عليها حسب تعبيره، وهي:"

1- حدود قارة نسبياً يمكن التعرف عليه بها.
2- بنية داخلية متكونة من عدة عناصر منتظمة وتحيل على نفسها.
3- نسق الخطاب عضوي، مفتوح متغير ومتحول وتوجه نحو التعقيد الذاتي، عليه يحافظ على ثابت أو ثوابت.
4- كلما كثر حذف عناصر قل تأثيره وإقناعه.
5- يشبع حاجات اجتماعية لا يشبعها نسق غيره"[1].

من خلال هذه العناصر نختصر الخصائص المميزة في: العناصر الثابتة، والدالة (حسب مصطلح البنيويين التكوينيين وفي مقدمتهم غولدمان)، فكرة التحولات والضبط الذاتي، النسق المفتوح والمغلق، وهو ما مثل اهتمامات ما بعد البنيوية.

ج- **الإضمار:**

يذكر الناقد تيارين عالجا هذه الظاهرة اللغوية، أحدهما تيار نظرية التلقي ذات الخلفيات الفلسفية والجمالية وخصوصا 'إيزر'، وثانيهما علم النفس المعرفي والذكاء الإصطناعي.

استعمل "محمد مفتاح" مصطلح الإضمار للتعبير عن الثغرات والبياض الذي يقطع إنسجام الخطاب مما يترك للقارئ حرية الملء وبادرة الربط، والنفي الذي يلغي من الخطاب العناصر المألوفة الآتية من خارج الخطاب، ويرغم القارئ على تشييد أفق انتظار جديد، وقد صنف الباحثين البياض إلى خمسة:

[1]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص48.

1-عدم التحديد 2-شعور القارئ بثغرة في الخطاب 3-حذف أشياء من الخطاب حتى يسهم القارئ في تشييد معناه 4-شعور القارئ بدلالات متناقضة في الخطاب 5-عدم استطاعة القارئ تشييد دلالة واحدة.[1]

إذ لا تستطيع اللغة مهما كانت، ولا أي ناطق كائنا من كان أن يعبر بكل دقة عن الواقع وحالة الأشياء، أو إلى العمل القصدي من المتكلم باللغة لسبب من الأسباب، ولكن القارئ أو المستمع له حرية سد الفجوات وملء الثغرات والبياض.[2] يقول: "إنّ اللغة الطبيعية تضمر أكثر مما تعبر وتلبس أكثر مما توضح، وتقتطع أكثر مما تستوفي".[3] وهذا ما عرف عند "جاكوبسون" بغموض العمل الأدبي وعند "تودوروف" بالثخونة، أما عند "إيزر" فيسمى بعدم التحديد وهو مفهوم إستعاره من "إنغاردن".

يستشهد الناقد بالمقولة "اللغة مقبرة الفكر" للتعبير عن عدم قدرة اللغة عن احتواء مقصدية المتكلم، لأنها تتشكل وفق علامات الحضور والغياب وهو ما ركز عليه "جاكوبسون" من خلال عمليتي الانتقاء والتأليف.

د- **الدينامية:**

يخصص "محمد مفتاح" مؤلفا كاملاً لدينامية النص، مطبقاً فكرته حيث يشرحها، بقوله:" تعني الدينامية التحول والانتقال من حال إلى حال في خطية أو دورية أو انكسار..."[4]، بذلك يتناسل النص وينمو عن طريق محاورته مع نفسه ومحاورته مع نصوص أخرى، ويضيف دور مقصدية المبدع واجتماعيته في تأسيس النص[5].

أ-الحوار الداخلي: على المستوى المعجمي والتركيبي والدلالي وكذلك العوامل، أي مستوى شبكة العلاقات.

ب-الحوار الخارجي: أي التداخل مع نصوص أخرى سابقة، وهو ما يسمى بالتناص.

1- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص49.

2- المصدر نفسه، ص49.

3- المصدر نفسه، ص50.

4- محمد مفتاح، دينامية النص، ص39.

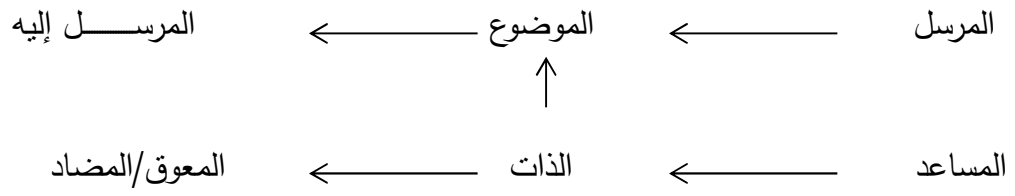
5- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص122.

هاتان العمليتان تكونان وفق العلاقات:

علاقات التعضيد: الدورية في النص ذاته، بتبجيل واحترام النصوص الأخرى.

علاقات التنافر أو التصادم: انكسار الحوار الداخلي، الاستهزاء و السخرية والدعابة في الحوار الخارجي[1].

في كتابه " التشابه والاختلاف" يتطرق "محمد مفتاح" لفكرة الدينامية بقوله: " وإنه دينامي من حيث الانطلاق من بنية ثابتة لتحقيق بنيات صغرى هي بنات البنية الوالدة، وهو دينامي أيضاً من حيث إنه يمكن بناء بنية مجردة من عنصر واحد أو عنصرين أساسيين."[2] ففي إطار التنظيم الذاتي والمرجعية الذاتية يحدث التفاعل بين البنى الكبرى والبنى الصغرى، اللذين لا يمنعان صراع البنى. وكل بنية من هذه البنى تشتمل على: التناقض والتضاد والتضمن وشبه التضاد، هذه العلائق تساهم في إحداث صراع بين العوامل الست، وهذا الصراع "... يتجلى في النسق المغلق للقيم من حيث هناك ذات وذات مضادة، يرغبان في الشيء نفسه، وهذا الصراع الثنائي قد يتحول إلى بنية سداسية"[3].



هـ- تعدد القيم:

يعتبرها الناقد عنصرا مميزا للخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات، ويقصد بها تعدد القراءات سواء بالنسبة للقارئ الواحد أو لقراء مختلفين، مما يجعله نسقا مفتوحا. ويستشهد الناقد برأي سيغفريد شميت S.Schmidt لهذا التعدد: " فمواضعة تعدد القيم تحصل عندما يلتقي المشاركون في وضع تواصلي ببنية سطحية لنص ما باعتباره نصاً تواصليا جمالياً،

[1]- ينظر، محمد مفتاح، دينامية النص، ص84-85.

[2]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص50.

[3]- المصدر نفسه، ص51.

يعتقدون أنهم مؤهلون للتوصل إلى نتائج مقبولة مختلفة في كل المستويات وفي أزمة مختلفة، ولا ينتظرون أبداً من المشاركين الآخرين أن يصلوا إلى النتائج نفسها مثلهم"[1]. هذا التعريف يركز على اختلاف قراءات الفرد الواحد أو قراءة مجموعة افراد عن مجموعة افراد اخرين، ورغم اختلاف القراءات فإن ما يجمع بينها هو المواضعة الجمالية. وفي مقابل هذه السمة المميزة للأدب تظهر سمة القراءة الأحادية في الخطاب العلمي، بسبب الدقة التي تمنع وجود الاشتراك والترادف والإيحاء باستعمال المصطلحات، فينمو المعنى في اتجاه واحد[2].

و – الوظيفة:

ارتبط الأدب عبر تاريخه بالوظيفة التي يؤديها وتساهم تلك الوظيفة في تحديد خصائص ذلك الخطاب: "وهكذا، فإذا كانت الوظيفة من حيث هي مكون من مكونات الخطاب الأدبي فإنها تاريخية من حيث التعبير عن حاجات المجتمعات وتطوراتها وثوراتها"[3].

3- مفهوم التوازي:

إعتمد الناقد "محمد مفتاح" في دراسته للتوازي على ثقافتين: العربية القديمة في كتب البلاغة، والغربية الحديثة في معاجم الأدب واللغة، كما قدم عدة إجتهادات شخصية نظرية قلبت مقولة التوازي على عدة أوجه: مفهوم التوازي، طبيعته، درجاته، أنواعه، علائقه... وقد أشار الناقد إلى أن الراهب "روبرت لوث"Robert lowth(1753) هو أول من استعمله في تحليل الآيات التوراتية.[4]

كما أورد تعريفات كثيرة لهذا المصطلح أهمها ما جاء في معجم تودوروف على أنّه:

"التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية.

– التوالي الزمني الذي يؤدي إلى توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة.

---

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص52.

[2]– ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، ص54.

[3]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص53.

[4]– المصدر نفسه، ص97.

- يشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية، وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء.
- يفرض عادة من الطرفين المتوازيين متعادلان في الأهمية"[1]

وبذلك فالتوازي أنواع: يكون إما بالترادف فيعيد الجزء الثاني الجزء الأول، وإما بالتضاد بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول، وإما بالتوليف فيحدد الجزء الثاني الجزء الأول.

إعتماد "محمد مفتاح" على الدراسات الغربية، لم يمنعه من العودة إلى البلاغة العربية القديمة، فاختصره في تعريف لأبي محمد القاسم السجلماسي من خلال كتابه (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)، لكونه جمع ما أتى به سابقوه حول التوازي والتعادل والتكرار[2]. وما ورد في هذا الكتاب من مادة ومصطلحات يمهد لدراسة التوازي في الأدب العربي دراسة علمية.

يشير الباحث إلى جنسين عند السجلماسي هما: جنس المعادلة وجنس المناسبة. كما قسم المعادلة بدورها إلى نوعين وهما:

1- الترصيع: وعرفه بأنه "إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعداً هو فيهما متفق النهاية بحرف واحد"[3]

2- الموازنة: وهي "إعادة اللفظ الواحد باللفظ في موضعين من القول فصاعدا هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين"[4]

ثم حدد المناسبة بقوله: "ترتيب القول في جزئين فصاعداً، كل جزء منهما مضاف إلى الآخر منسوب إليه بجهة ما من جهات الإضافة ونحو ما من أنحاء النسبة"[5].

بعد مناقشة المفهوم في الثقافتين العربية والغربية يصل الناقد إلى أنها تشترك فيما يلي:

---

[1]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص97.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص98.

[3]- المصدر نفسه، ص98.

[4]- المصدر نفسه، ص98.

[5]- المصدر نفسه، ص98.

- إعادة اللفظ أو تكراره.
- التوازي بين الأقوال.
- التوازي شامل لكل مستويات التعبير.
- التوازي أنواع.

وأن التوازي خصيصة أساسية في الشعر والنثر على حد سواء، وفي هذه الحالة يغلب مفتاح كفة البلاغيين العرب على معظم الغربيين الذين يجعلونه قاصراً على الشعر.

يخلص الناقد إلى أنّ التوازي هو "إعادة لبنية ما أو لبعض عناصرها مع اشتراك المعنى في المعنى واختلاف فيه"[1] فهو مكون من مكونات النص الأدبي، يساهم في تأسيسه وتنظيم بناه على مستوى البنية السطحية (صوتياً وصرفياً وتركيبياً)، وعلى مستوى البنية العميقة (دلالياً). فهو عبارة عن طريقة لبناء النص ونموه، حيث تتوالد عناصره بالتشابه والإعادة بمختلف أشكالها[2].

يصرح محمد مفتاح بأن طبيعة النص تفرض درجة تواجد التوازي، فبين النثر والشعر يختلف الأمر، حتى بين الشعر الكلاسيكي، والشعر الرومانسي، بين القديم والحديث والمعاصر، ولكن، "المحاولة التنظيرية التي نقوم بها يتسع صدرها لوصف كل شعر..."[3].

من هنا يحدد الناقد مميزات الشعر الراقي:

أ- **أيقونة الصوت أو الحرف:** وهو لعب لغوي يحمل دلالة ورمزية حيث يساهم في التأكيد على فكرة ما مثل: (الأناجرام Anagramme)، و(شايمينغChiming): "...أي تقليب أصوات الكلمة –كلياً أو جزئياً– لتنح دلالة مشتركة..."[4].

ب- **قصيدة الكلمة:** باعتبار العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة قصدية، مما يجعل الكلمة تتحول إلى مؤشر كنائي، فتصير أيقونا خاصة إذا تحققت علاقة المشابهة.

---

[1]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص99.

[2]- ينظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص1990، 149.

[3]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص100-101.

[4]- محمد مفتاح، دينامية النص، ص 55.

ج- أيقون وحدة العالم: الشاعر حر في استخدام الإستعارة والانزياح عن المعايير اللغوية، إلا أن محمد مفتاح يرى أن الإستعارة ليست مجرد هلوسة، وإنما هي خرق الواقع والقاعدة ثم إعادة البناء بطريقة تحقق الانسجام مع العالم والبيئة، كما تضمن الفهم والتواصل.[1] وهذا ما توصل إليه كوهن من خلال حديثه عن الإنزياح.

ح- أيقونة الفضاء: على دارس النص الشعري أن يعتبر الفضاء أيقونا دالاً، ويبحث عن إيحاءاته، يقول مفتاح إنّه "... ليس تحصيل حاصل أو حشواً يمكن الاستغناء عنه، ولكنه أحد مكونات الخطاب الشعري، فبنيته القصدية مرتبطة –ضرورة- بالأيقون وبالمؤشر الكنائي مهما كان نوعهما"[2]. فاستغلال فضاء الصفحة ببياضها، فضلاً عن سوادها. وللثغرات وعلاقات الغياب دلالة على المسكوت عنه، مما يحيل إلى البيئة والظروف السياسية الاجتماعية والدينية، وسياق النص عموما[3].

يرى الناقد أنّ توفر هذه الأيقونات الأربعة (الصوت، قصدية الكلمة، وحدة العالم، الفضاء) مجتمعة وعلى قدم المساواة هو ما يحقق البنية العميقة للشعر الراقي، فلا يمكن الاستغناء عن أي أيقون أو تفضيل أحدهما على حساب البقية، لأنّ ذلك سيدخل المبدع في خانة **الشعر العادي**.[4]إنما الشعر الراقي "هو كل ذلك، لا يمكن تفضيل أحد العناصر فيه على الأخرى"[5].

❖ **أنواع التوازي**

التوازي عند محمد مفتاح ثلاثة أنواع تام وشبيهة ونظير

1- التوازي التام:

أ- **التوازي المقطعي:** هو ما تتم فيه عملية التكرار من بيتين فما فوق. وقد ترد عدة توازيات مقطعية يفرق بينهما ما يسمى بـ " التعابير التجسيرية" مثل: غير أنّ، لكن،

[1]- محمد مفتاح، دينامية النص، ص57.

[2]- المصدر نفسه، ص59.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص58.

[4]- ينظر، المصدر نفسه، ص58.

[5]- المصدر نفسه، ص58.

ابتداء...وهي عبارة عن وحدات لغوية تحقق الانتقال من تواز يستعمل صيغة التخاطب إلى آخر تسيطر عليه صيغة الغيبة على سبيل المثال. مثال ذلك:[1]

أيها الشعب: أنت طفل صغيـــر لاعب بالتراب، والليل مغسي

أنت في الكون قوة، لم تسسهـــا فكرة عبقرية، ذات بـــــــأس

أنت في الكون قوة، كبلتها ظلمات العصور، من أمس أمس.

ب- **التوازي العمودي:** يقول مفتاح: "قد يتطابق التوازي العمودي مع التوازي المقطعي" مثال ذلك[2]:

أنت روح غبية، تكره النو ر وتقضي الدهور في ليل ملس..

أنت لا تدرك الحقائق إن طا فت حواليك دون مس وجس...

ج- **التوازي المزدوج:** يحدث في بيتين، مثال ذلك[3]:

إنني ذاهب إلى الغاب، يا شعـ ي لأقضي الحياة، وحدي بيأس

إنني ذاهب إلى الغاب، عليَ في صميم الغابات أدفن بؤسي

د- التوازي الأحادي: يتحقق في بيت مفرد لا يتوازى مع غيره بل مع نفسه على مستوى الشطرين4، مثال ذلك:[5]

فهو في مذهب الحياة نبي وهو في شعبه مصاب بمس

2- شبه التوازي:

أ- شبه التوازي الشطري: يكون على مستوى الشطر ذاته، مثل[6]:

فهي تدري معنى الحياة، وتدري

---

[1]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص94.

[2]- المصدر نفسه، ص105.

[3]- المصدر نفسه، ص94.

[4]- المصدر نفسه، ص103

[5]- المصدر نفسه، ص95.

[6]- المصدر نفسه، ص94-95.

ب- شبه التوازي الظاهر الكلمي: يرد في بداية الشطر الأول ونهايته أو بداية الشطر الثاني ونهايته أو في تضاعيفهما[1]. ومثاله[2]

والشقي الشقي من كان مثلي

ج- شبه التوازي الصوتي: هو: "...الاشتراك في صوتين فأكثر مع الأخذ بعين الاعتبار القرب في المخارج الصوتية أو تشابهها في شكل الكتابة"3 يكون على مستوى الحروف أو الصيغ الصرفية أو الوزن أو الإيقاع، ومثاله[4]:

ورود –الربيع، أمست– تغسي.

د- شبه التوازي الخفي للوزن: "... البحر يضمن توازيا شاملا غير منظور باعتبار القصيدة الشعرية تخضع لتفعيلة منسجمة، كما أن للبحر بعض الدور في اختيار كلمات معجمية ذات أوزان صرفية خاصة، مما يكون له تأثير في التوازيات الصوتية التركيبية والدلالية."[5]

3-3- التوازي والتناظر:

توظيف فضاء الورقة بطريقة التناظر عن طريق الكتابة لأداء وظيفة ما دلالية وجمالية، وهذا ما يعرف به "الشعر الفضائي" أو "الشعر الكاليغرافي"؛"...فهو يوضح الخفي ويجسم المعنويات وهو ذو أبعاد جمالية وتقديسية..."[6]، مثال ذلك[7]:

أنا كئيب

أنا غريب

1- كآبتي خالفت نظائرها

---

[1]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص103-104.

[2]- المصدر نفسه، ص103.

[3]- المصدر نفسه، ص104-105.

[4]- المصدر نفسه، ص105.

[5]- المصدر نفسه، ص108.

[6]- المصدر نفسه، ص111.

[7]- المصدر نفسه، ص109.

غريبة في عوامل الحزن

2- كآبتي فكرة مغردة

مجهولة من مسامع الزمن

1- لكنني قد سمعت رنتها

بمهجي في شبابي الثمل

2- سمعتها فانصرفت مكتئبا

أشدو بحزني كطائر الجبل

يرى محمد مفتاح ان للتوازي درجات وعلائق، ولإثبات شمولية التوازي يعتمد الناقد على "نحو الحالات" لـ "فلمور"، وهذه الحالات هي:[1]

* المنفذ: هو حالة ما كان حيا قام به الفعل.
* المعاني: هو حالة ما كان حيا قام به الفعل، وخصوصا الفعل النفسي والذهني الحالي.
* الآلة: هي حالة قوة أو موضوع غير حيين يتسببان في عمل أو في حالة.
* الموضوع: هو حالة العوامل التي أسند الفعل والأدوار إليها.
* المصدر: هو حال من يصدر منه الفعل.
* الهدف: هو حالة تعبر عن الحالة النهائية لعمل أو تغيير.
* المكان: هو حالة تعيين مكان الحالة أو العمل أو توجيهها فضائيا.
* الزمان: هو حالة تعيين زمان الحالة أو العمل.

ولتذليل الصعوبات التي تواجهه يعود الناقد إلى مفاهيم التراث العربي وخاصة مفاهيم علم الكلام في التراث العربي الإسلامي، وهي:[2]

* **المحدِث**: بكسر الدال، وصيغته الصرفية (اسم فاعل) تبين معناه فهو يشمل السبب والمصدر والهدف، ويقصد به ما يتسبب في حدوث شيء أو في خلقه وابتداعه أو تغييره.

[1] – ينظر، محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 111.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص112.

- **المنفعل:** أي ما يعانيه الفعل.

- **المحدَث:** بفتح الدال، وصيغته اسم مفعول وكذلك اسمي ظرف المكان وكذا الزمان. وهو ما خلق او ابتدع أو غير وفيه الخلق أو الابتداع أو التغيير.

اختلفت درجات التوازي باختلاف العلائق الحالية في اللغة، وهذه الدرجات تجمعها علائق، فيتشكل:

1- **توازي المطابقة:** "ونعني به ما تتماهى فيه بنية موازية مع بنية من الأمهات، أي ما تكونت من المحدث والمنفعل والسبب والمحدث والمصدر والهدف والزمان والمكان..."[1] وقد تضاف إلى ذلك الكيفية والهيئة.

2- **توازي المماثلة:** وهو الاشتراك في الحالات الأربعة الاولى.

3- **توازي المشابهة:** الاشتراك في الحالات الأساسية الثلاثة الأولى.

4- **توازي المكافأة:** "...ونقصد به المساواة الكمية والكيفية للبنية الأعمق المحتوية على المحدث والمنفعل"[2].

5- **توازي المواصلة:** وهو أن تتحقق حالة واحدة إما زمانية أو مكانية بغرض الحفاظ على تماسك بنية النص.

وفي كتابه "**التلقي والتأويل**" يضيف الناقد نوعان من التوازي:

1- **توازي السلسلة:** وهو اشتراك جملتان في إحدى الفضلات أو المحددات مثل:[3]

لكم قبة للمجد، شدوا عمادها بطاعة أمر الله من كل جانب

فالاشتراك هنا يكمن في كاف الخطاب، وواو الجماعة، وهاء الغيبة.[4]

2- توازي تقابل الصيغ، وهو الذي يحرك ويدفع النص الشعري للنمو، مثل تقابل الماضي والمضارع، اسم الفاعل واسم المفعول...[5]

---

[1]- ينظر، محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص117.

[2]- المصدر نفسه، ص117.

[3]- ينظر، محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص171.

[4]- ينظر، المصدر نفسه، 156.

[5]- ينظر، محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص157.

يقدم الناقد "محمد مفتاح" الفرضية التالية:"...كثرة الدرجة تسعى إلى تركيز الفكرة في ذهن المخاطب، وقلتها تسعى إلى المفاجأة وإلى التنويع"،[1] فكثرة الدرجة والتماشي على وتيرة التشابه والتكرار هو ما جاءت به الجمالية الكلاسيكية، أما قلة الدرجة فيؤدي الى خلق فجوة بين النص وافق الانتظار لإحداث التوتر، والوصول الى الجمالية، هذا ما أتت به نظرية التلقي. وبهذا فقد مزج "مفتاح" بين الجمالية الكلاسيكية وجمالية التلقي.

نخلص إلى أن أبحاث "محمد مفتاح" ومنهجيته الشمولية والتركيبية، جعلته لا يقتصر على الدراسة الداخلية للنص بالتركيز على الوظيفة الشعرية كما عند "جاكوبسون"، أو على الأسلوب باعتباره انزياحا وخرقا للقاعدة كما عند "كوهن"، بل إن منهجيته تنطلق من كون النص نسقا مفتوحا، يحاور الكون والواقع والقارئ، ويتأثر بالسياق، ولا يمكن تحديد معناه، ودراسته دون مراعاة هذه الجوانب. وبهذا فقد مزج "مفتاح" بين شعرية النص وشعرية التلقي.

[1] – محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص118.

II. شعرية الإنزياح عند عبد الملك مرتاض

يولي عبد الملك مرتاض أهمية كبيرة للغة الأدبية الجميلة سواء كان ذلك تنظيرا أو تطبيقا، خاصة في كتاباته الأخيرة، ويلاحظ نزوعه نحو تقديم الآراء النظرية من خلال عناوين كتبه التي استهلها بمصطلح "نظرية" من مثل "نظرية النقد الأدبي"، "نظرية النص"، "نظرية البلاغة"... وهذا يدل على نزوعه نحو تقديم آراء نظرية كانت مخاض تجربة نقدية لمختلف النصوص الأدبية التراثية منها والحداثية، نثرا وشعرا.

1. مفهوم اللغة/النص

يبدو أنه من الصعب لأي واحد منا استيعاب المفهوم الذي يعطيه مرتاض للنص فهو يرى فيه كل شيء، هو الذي تجسده اللغة، فهو الذي يمدنا بالمعرفة ويحقق الشعرية والجمال... هو رسم للعواطف والانتقال من الظلمة الى النور، هو سر التفاهم بين بني البشر.

يكفي أن نطلع على عناوين كتبه "نظرية النص الأدبي"، "النص الأدبي إشكالية الماهية، زئبقية المفهوم"، حتى نلاحظ أن هذه الصعوبة من استخلاص مفهوم واحد ومحدد خصص هذه الكتب للحديث ع النص وكيف ننظر له، فلو حاولنا جمع التعاريف التي خص بها النص لما استوفيناها كلها، ذلك أنه يعرف النص بأنه اللغة ، واللغة بأنها النص لدرجة صعوبة الفصل بينهما، وكل أبحاثه تقريبا تنص حول موضوع اللغة: "النص لعب باللغة، فاللغة تتلاعب مع نفسها بألفاظها وهي تعبير عن أدق الدقائق، وأنبل العواطف، وأرق الهواجس، وألطف الوساوس... لوما النص هو ثمرة عطاء اللغة، لما تعارف الناس وتفاهموا، ولما بلغت الرسائل السماوية ... اللغة مجرد ألفاظ طائرة لا تتخذ دلالتها إلا فيه".[1]

ثم يضيف "النص جمالية تستمد كيانها من تفاعل اللغة مع اللغة، وملاعبة اللغة للغة، بل ميلاد اللغة من اللغة. إنه من المستحيل الذي لا ينتحر إلا باللغة، والمحال الذي لا يسعه إلا

[1]– عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010، ص 4. 5.

حيز اللغة".[1] فلا يمكن الفصل عند مرتاض بين عناصر هذه الثنائية (نص، لغة) التي يستلزم فيها أي عنصر بالضرورة العنصر الآخر.

بعد أن أنهك مرتاض القارئ، بخوضه في تعاريف النص، يصل الى طرح السؤال التالي: "وإذن فهل اللغة هي النص، أو النص هو اللغة، أم لا اللغة نص ولا النص لغة... فهل اللغة، إذن، هي أم النص أو النص هو أبو اللغة، أم لا واحج فيهما أب للآخر ولا أحد فيهما أب للآخر ولا أحد منهما ابن له؟"[2] من هنا اللغة الشعرية هي عمليا حديث اللغة عن نفسها، فإذا الناقد يدرس النص الأدبي فإنه كذلك يدرس اللغة، وهذا ما فرضه تقدم البحوث اللسانية والنقدية، حيث استقل النص عن أي شروط أو مرجعيات أخرى هما ادعت تأثيرها. ليفرض شروطه الخاصة فإجراءاته كائنة فيه.[3]

فكل من الأديب والناقد والروائي أصبح يكتب باللغة عن اللغة، فالروائي مثلا "حين يكتب، حين يرسم معمارية نصه السردي يصب فيه كل ما أوتي من عاطفة، وثقافة وفلسفة، وإيديولوجيا مقدما ذلك في أعلى صورة ممكنة لديه من التوصيل والتبليغ".[4]

يعتبر مرتاض اللغة مادة حية وأداة ضرورية للتعبير في قوله: "اللغة مادة على ما فيها من حياة نابضة، هي في الوقت نفسه، ومن كثير من المناحي مادة ميتة كامنة في الذاكرة إن شئت، وقابعة في بطون المعاجم إن شئت، وجاثمة بين أسطار المجلدات إن شئت أيضا، وإنما الذي يمنحها حركة وحياة ونبضا. ويحملها على النشاط الدلالي ذلك العنصر الرابع، ذلك الشخص الذي يدعى في معجم النقد المؤلف في حال والقارئ في حال أخراة، ولكن هذه المادة الحية الميتة، الساكنة المتحركة، الناطقة الخرساء، معا لا يجوز أن لا يكون بدونها

---

[1]- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص5.

[2]- المصدر نفسه، ص5، 6.

[3]- ينظر، مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، مقالة في مجلة الخطاب، العدد2، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ماي 2007، ص73.

[4]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،1995، ص10.

بناء أسلوبي في عالم الإبداع"[1]، فالناقد هنا يرمي الى ان القارئ يجب ان يشارك الكاتب في بلورة دلالة النص، ومنحه جمالية من خلال إعادة بعثه من جديد من خلال القراءة.

فالنص الأدبي يكتسب حظا وفيرا، عندما يمنحه المبدع الأول الكاتب دلالة، والمبدع الثاني القارئ دلالة أخرى، وهي دلالة جمالية أكثر منها دلالية وما يمنح هذه اللغة التفرد بالجمال هو الأسلوب، ويتمثل الأسلوب عند مرتاض في طريقة الكتابة الإبداعية باستخدام كفاءة شعرية وأخرى ألسنية وفق أسلوب كل كاتب. ويعرفه بأنه "المظهر الجمالي الذي يمتد الى اللغة في إفرادها والكتابة في تركيبها، ليتولاهما بالزينة والتنميق والتفريد والتخصيص".[2] فالكاتب بما يملك من قدرات لغوية وذوقية يسهم في صياغة أساليب ذات طابع فني جمالي.

هذه العناصر اللسانية: اللغة والأسلوب، تجمع بينهما عناصر التوابع والتواثق والتفاعل في النسيج اللغوي، فالأسلوب بمثابة قالب جمالي للغة، وينتج عن هذا التفرد الذي يتميز به كل كاتب لغة أدبية خاصة به، يقول عنها مرتاض: "هذا الكلام الماثل في طريقة اختيار شكل من اللغة دون سوائه، ثم ذلك المتجسد في كيفية اختيار طريقة تمثل في جمل هي التي تميز أحدنا عن الآخرين، وتجعله لا يقارن بسوائه من الكاتبين".[3]

سعى عبد الملك مرتاض إلى البحث في ثنايا النص الأدبي، وذلك بالتركيز على الظاهرة المدروسة في ذاتها. أي في كيفية تشكل الدلالة من ناحية اللغة والأسلوب والبنية، وهذه الدلالة المنفتحة تتطلب من القارئ (الناقد) أن يمكر على النص كما يمكر هو عليه من أجل أن يحلو كنوزه الدلالية التي فرضها عدول الألفاظ عن معناها المعجمي،[4] وتبقى اللغة الشعرية التي تشكل النص الأدبي هي موضوع نقده، مثلما هو الحال عند "رومان جاكوبسون" في أبحاثه حول الشعر من خلال الكشف عن العناصر اللغوية للقصيدة الشعرية من حيث توزيعها، والشكلانيون الروس واهتماماتهم في دراستهم للنص الأدبي التي تنصب

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، دط ،2002، ص161. 162.

[2]- المصدر نفسه، ص161.

[3]- ينظر، عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،2007، ص157.

[4]- إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، مختارات أدبية ودراسات نقدية، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002، ص62.63

كلها على اللغة كنظام يتمحور حول مفهوم الشعرية،[1]ويؤكد ذلك "كلوفسكي" في دراساته حول نوعيات الحكايات، أن البناء يتحقق من خلال سلسلة من التقنيات كتكرار الأصوات، والتكرار الرتيب والتوازي المتكرر الرتيب، لاستخلاص العلاقة بين طرق التركيب والأسلوب.[2]

إن المبدأ الذي يؤمن به مرتاض ويعمل وفقه هو نظرته الى اللغة من حيث هي بنيان، وهذا المثال الذي قدمه يوضح ما يرمي الى تأكيده: "يا مولاي لو رأيتها، والخرقة في وسطها، وهي تدور في الدور، من التنور الى القدور، ومن القدور الى التنور، تنفث بفيها النار، وتدق بيديها الأبزار، ولو رأيت الدخان وقد غير في ذلك الوجه الجميل، وأثر في ذلك الخد الصقيل لرأيت منظرا تحار فيه العيون"[3].

يذهب مرتاض الى أن هذه المقامة جاءت في غاية البيان، لأن السجع وطريقة نظم الألفاظ جعلتها متميزة يقول: "إن ألفاظ هذه الأسجاع وضعت في مواضعها كأحجار البنيان المرصوص فلو أردنا تغييرها أو العدول عنها الى سواها لتداعت الصور الفنية، وضؤلت قيمتها الأدبية، وربما انعدمت"،[4] لذا فإن أي تقديم أو تأخير في الألفاظ والعبارات، آلية مهمة في تشكل الخطاب فالعبارة التالية "لو رأيتها والخرقة في وسطها" وفقا لما يراه مرتاض– لو قدم أحدهم مثلا في وسطها وآخر "الخرقة" لكان تعبيرا باردا".[5]

إن ما يميز كاتب عن آخر هو كيفية بناء تلك اللغة كونها ألفاظ متناثرة في المعاجم قبل أن تصير كما صارهو، ويقول في النظم إنه سر إعجاز القرآن الكريم: "القرآن: هذا النظم الرطيب، وهذا النسج القشيب، فما أعظم هذا القرآن، وما أروع هذي "الرحمان" بآياتها الحسان، وإيقاعها الرنان، ونظمها الريان"[6]، فاللغة الشعرية عند مرتاض هي الكفاءة في بناء

---

[1]– مصطفى دراوش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص207.

[2]– ينظر تودورف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر. تق: أحمد المديني دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط1، بغداد، 1987، ص 34.35.

[3]– عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للّنشر والّتوزيع، الجزائر، 1980، ص438.

[4]– المصدر نفسه، ص440.

[5]– ينظر، المصدر نفسه، ص438. 439.

[6]– عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني (تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن)، دار هومة، الجزائر،2001 ، ص7.

الكلام وتساوي قواعد تلك اللغة أي (النحو) لكنها لا تقتصر على وصف النحو بل تصف كذلك المعاني، وتقف عند الدلالات المفتوحة في الخطاب الأدبي.

2. شعرية النقد

ينطلق مرتاض في تحليله للنصوص الأدبية من أن " النقد الحقيقي هو الذي يستطيع أن يضيف إلى النص الأول ما ليس فيه، وإن أمكن أحسن مما فيه. ولكن دون أن يذهب عنه بعيدا، وذلك باعتبار أن النص الثاني هو أيضا إبداعا وببعض ذلك ينضاف إليه لا أن يمتصه امتصاصا"[1]، ويربط كلامه هذا بما جاء به "رولان بارت" من أن موضوع النقد غدى من الضروري أن ينفتح على نفسه، لأن الحقيقة فيه سراب، لا يمكن القبض عليها بل "النقد هو شيء آخر غير الحديث بإحكام باسم مبادئ حقيقية، العالم موجود والكاتب يتحدث: هذا هو الأدب، أما موضوع النقد فبالغ الاختلاف: فهو ليس "العالم" وإنما خطاب هو خطاب الآخر، النقد خطاب حول خطاب، هو قول ثان أو خطاب واصف "méta-langage" مثل ما يقول المناطقة، يمارس على قول أول، أو القول الموضوع "langage-objet"[2]، فالأديب تكون علاقته مع اللغة على مستوى واحد، أما الناقد فعلى مستويين؛ اللغة الموضوع أو لغة النص، واللغة النقدية أي لغته التي يصف بها. فالناقد "يعوم فوق لغة الأثر الأدبي لغة ثانية، وبالتالي ينفتح النص على دلالات أخرى جديدة، فيتشكل خطاب حول خطاب، ليس لغرض اكتشاف الحقائق، بل إنه يشكل نظاما متوافقا من العلامات"[3].

لا يبتعد مرتاض بمفهومه للنقد عما ذهب إليه "محمد الدغمومي" حين قال: "إن رؤية الخصائص المميزة في العبارة الشعرية هي النقد"[4]، لا يحيل مصطلح الشعرية هنا إلى النص الشعري، لأن هدف الناقد لا ينحصر في البحث عن دلالات النص، وإنما يتعدى ذلك إلى

1 – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد– متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها–، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2002، ص199.

2 – رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة :منذر عياش، مركز الانماء الحضاري،1994، ص 08.

3 – ينظر المرجع نفسه، ص 07، 08.

4 – محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد الأدبي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، الرباط، د ط،1999، ص 227.

"وضع القوانين العامة التي تكون هذا النص النوعي نتاجا لها"[1]، باعتبار أن الأدب نوعان؛ الأول إبداعي ويتمثل في النصوص الشعرية والنثرية، والثاني وصفي يتمثل في النقد الذي ينزع إلى الكشف عن العناصر المكونة لتلك النصوص الإبداعية، وبالتالي الكشف عن أصول أدبيتها، كما يقول تودوروف: "الشعرية ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيـــــا".[2]

ومن خلال إجراءاته التي يعتمدها في قراءة الخطابات الأدبية يقول: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة ولكل ذلك فإن هذا العمل لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية"[3]. فالشعرية تتحقق من خلال بنية الأثر الأدبي، بمعنى الكيفية التي ينشئ بها الكاتب نصه، والناقد حينما يصف عملا أدبيا، وفق خصوصية في الاختيار والصياغة، أو بتعبير آخر معرفة القوانين التي تتحكم في بناء العمل الأدبي.

يميز الناقد بين اللغة الأدبية / الموضوع "le langage-objet" وهو النص الذي يقرأ أو يدرس، وبين اللغة الأدبية الثانية التي تجاوز الأولى، وهي لغة اللغة "méta-langage"، والتي تقوم على استخلاص خصوصيات اللغة الأدبية/الموضوع (الأولى)[4]. والسؤال الذي يمكن طرحه في هذا المقام: ما الذي يقصده مرتاض بتوظيفه مصطلحي: "اللغة الأدبية" و"لغة اللغة" لماذا هذه المصطلحات بالذات؟

حاول عبد الملك مرتاض أن يصوغ مفاهيم كثيرة انطلاقا من أبحاثه ودراساته، ومن خلال عودته إلى التراث العربي وكذلك المفاهيم الغربية، إضافة إلى نظرته الخاصة. لم يتوقف عند تعريب المصطلحات الغربية أو استعارة ترجمات جاهزة، وإنما حاول الخوض في

---

[1] – تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 22.

[2] – المرجع نفسه، ص 36.

[3] – المرجع نفسه، ص 23.

[4] – ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 177-178.

الترجمة، ليقدم ترجمات جديدة من قبيل: الشعريات، لغة اللغة، اللغة الواصفة، اللغة الحاوية، نقد النقد... ومفاهيم أرادها أن تكون شافية وافية.

يلجأ الناقد أثناء اشتغاله النقدي إلى توظيف اللغة الأدبية الجميلة، لغة مليئة بالصور البيانية بكثافة، بالإضافة إلى اعتماد الصفات، ويصوغ كل هذا في جمل قصار، لأنه يقول إن توظيف العبارات القصيرة المتكونة من لفظين أو ثلاث تترك أثرا جميلا في نفسية المتلقي يقول: "لكن لا سواء معرفتك لفظا قابعا في المعجم واستعمالك ذلك اللفظ الذي كان قابعا في المعجم، فتحوله إلى عروس مجلوة، وإلى شهد عسل مشتار، وإلى وردة تعبق بالشذى، وإلى كائن يطفح بالحياة والعنفوان"[1].

حاول مرتاض البحث بمعنى اللاحقة "ميتا" ذات الأصل الإغريقي، والتي ترجمها النقاد العرب المعاصرين إلى "ما وراء" أو "ما بعد" والتي تعني حسب ما يراه التعاقب والتغيير والمشاركة في العلوم الطبيعية، وفي العلوم الإنسانية تعني ما وراء أو ما بعد أو ما يشمل أو ما يجاوز "بالقياس مع شيء أو معنى ما" وبالتالي يكون للاحقة "ميتا" معنيين مختلفين هما: الاحتواء والإخراج وبذلك احتار مرتاض في أي من هذين المصطلحين أنسب إذا ما تحدث عن نقد النقد.

يتساءل مرتاض قائلا: إذا كانت "الميتا" في العلوم الإنسانية تعني إضافة شيء إلى شيء آخر لعلاقة معرفية بينهما، فهل نعد اللغة الثانية في حديثها عن اللغة الأولى شيئا منضافا، وبالتالي نطلق عليها "ما وراء اللغة " أو "ما بعد اللغة" قياسا مع اللاحقة "ميتا"؟ لأن "الميتا" انضافت إلى علم ما واللغة الثانية تحدثت عن لغة ما[2]. وعن هذه الإشكالية يقول: "نصل هنا إلى صلب المعضلة الاستعمالية: فهل نقول للغة الثانية ما وراء اللغة، ما بعد اللغة، وهو الاستعمال الجاري؟ وهل اللغة الثانية شيء يقع خارج إطار اللغة الأولى حقا؟، وما معنى أننا نتحدث عن نقد، أو عن لغة نقد بنقد على هامشه، أو من حوله فنفصل

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1998، ص 94.

[2] – ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 221.

الثاني عن الأول باستعمالنا مصطلح ما وراء؟ وهل إذا تحدث ناقد محترف عن ناقد محترف آخر نقدم نحن على عد عمل الثاني منفصلا عن عمل الأول؟ أم تعني عبارتا: ما وراء، وما بعد شيئا غير ذلكما؟ أم يجب أن نبحث عن إيجاد معادل لهذا التعبير، أو مقابل لذلك المعنى بمصطلح آخر؟ ..."[1].

وفي محاولته الإجابة عن هذه الأسئلة التي يبدو أنها أثقلت كاهله، حاول مرتاض أن يقدم للقارئ العربي تعريفا دقيقا واضحا لهذا المصطلح، فرفض أن يطلق على اللغة الثانية (اللغة النقدية) التي تتحدث عن اللغة الأولى (الإبداع الأدبي) مصطلح "ما وراء اللغة"، لأن الأدب والنقد غير منفصلان بل يكمل أحدهما الآخر، وبهذا رفض الحكم عن اللغة الثانية (لغة النقد) بأنها خارجة عن إطار اللغة الأولى لكونها تقابل في الوظيفة اللاحقة "ميتا"، فما هو المصطلح الأمثل لترجمتها في رأيه؟

بعد أن ترجم مرتاض المصطلح الغربي عاد إلى التراث العربي والثقافة العربية، حيث قابل مصطلح "méta-langage" مع ما كان سائدا عند علماء الكلام المسلمين وعلماء الاشعرية في توظيفهم مصطلحات من قبيل زمان الزمان، والجرجاني في توظيفه مصطلح معنى المعنى... فهو يرى أن هذه الطريقة لا تختلف عما يلاحظه الغربيون في توظيفهم مصطلحات كنقد النقد "méta-critique "، ونقد نقد النقد "méta- métacritique "، ويعني المصطلح الأول حديث النقد الثاني عن النقد الأول ، والمصطلح الثاني حديث النقد الثالث عن النقد الثاني، فاللاحقة "méta " تفيد التعاقب.[2]

من هذا المنطلق رأى الناقد أنه من السذاجة أن نطلق على لغة نقدية جديدة قرأنا بها نوعا أدبيا "ما وراء اللغة "، فاختار مصطلحات من قبيل: اللغة الحاوية، لغة اللغة، اللغة الواصفة، كتابة الكتابة.[3]

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 222.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص 221-222.

[3] – ينظر المصدر نفسه، ص 222-223.

إن الولع الكبير للغة العربية جعل مرتاض يتشبث بها، مع أنه ابتدع منظومة اصطلاحية واسعة باطلاعه على الثقافات الغربية، وبذلك تميزت لغته بالتحول الثبات في آن واحد. هذا الولع والهيام والعشق الصوفي للغة العربية جعله يصطنع مصطلح "بلاغة التلقي" أو ما يعرف بمصطلح "القراءة" في اللغة النقدية الجديدة، لكن مرتاض رأى بأن هذا المصطلح تتقاسمه مجالات عديدة لهذا فهو أبعد عن مجال الأدب. في حين أن مصطلح "جمالية التلقي" يجنح به إلى "الإحالة على شبكة من الإجراءات تسعى إلى تأسيس حقل لجمالية التلقي المحترف يحايث المستوى الفني الذي يستوي فيره النص الأدبي بكل الثقل الدلالي والجمالي الذي يمثل عليه"[1]. وقبل أن يعتمد مرتاض جمالية التلقي فضل مصطلح "القراءة" على مصطلح "النقد" لأنه بذلك يبعده قليلا عن دائرة الحكم المتجبر إلى نوع آخر وهو عده القراءة إبداعا ثانيا، وهنا يتجلى لنا تأثره الواضح بالمصطلح المستحدث ودوره في تفعيل شعرية اللغة.

نستخلص أن منهج مرتاض في العرض والتحليل قائم على التساؤل، فهو يقدم الآراء والتعاريف الممكنة لقضية أو موضوع معين ولا يفصل في الأمر وبهذا نجد أنفسنا أمام مجموعة من الاقتراحات فنتوه بين التساؤلات، لكن هذا الغموض يزول بمواصلتنا لقراءة أعمال مرتاض وتنفتح أمامنا أفكاره التي يجنح إليها، وقد صرح هو بدوره قائلا: "وما تراه من جهد – بذلناه– مضن من هذه الفصول ليس إلا محاولة لإثارة الأسئلة، وتحفيز القلق المعرفي، والحمل على المساءلة أكثر من الطمع في الإجابة، والتطلع إلى القول الفصل والاعتداد بالرأي...فلم يكن قط الجواب في قلق المعرفة، فصلا للخطاب، في حين أن المساءلة هي استفزاز معرفي يعمل على الاستزادة من القراءة والتفكير... فأيهما الأمثل إذن: إجابة ساذجة، أم مساءلة محيرة ؟"[2]. وبهذا يحفز القارئ على البحث والمساءلة وإمعان الفكر حتى يقدم للموضوع قراءة جديدة وينتج إبداعا جديدا. وهذا بالضبط ما تميز به النقد الحداثي

[1] – عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة: متابعة لجماليات الزخرفة والأسلبة إرسالا واستقبالا، دار القدس العربي، وهران، 2010، ص196.

[2] – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط 1، دار هومة، الجزائر،2010، ص 9.

عن النقد القديم، وبهذه الطريقة يسعى مرتاض إلى بعث القلق المعرفي عند القارئ، وحثه على المساءلة ومن ثمة البحث عن الحقيقة ربما اللانهائية فهو لا يهدف إلى فرض رأيه على المتلقي، وإنما يسعى إلى إزالة الغموض ورفع اللبس حول الموضوع، وحول هذا يقول: "موقفي من طرح أرائي، وحتى نظرياتي، لا أريد أن أفرض رأيي على القارئ الذي هو حر في أن يتقبل أو يرفض ما أقول "[1].

يؤاخذ مرتاض الباحثين والنقاد العرب، لاعتمادهم على الشرح في قراءتهم للنصوص الإبداعية، متناسين ما في النص من ثمار يجب قطفها، ويقول إنه مجرد هدر للوقت، لأن قيمة أي عمل إبداعي تكمن في ذاته أي لغته، لذا نجده يميز بين مصطلح "الشرح" و"الدراسة".[2]

ويرى أن ممارسة الشرح على النصوص "تمثل الحد الأدنى لممارسة كتابة محترفة، من حول كتابة احترافية أخراه، وهو ينتهض في الكتب المدرسية خصوصا. على الاجتزاء بشرح الألفاظ التي قد تبدو غريبة على المتعلمين، من موقع تخمين الشراح. كما تحاول أن تثير حول النص المطروح للمعالجة بعض الأسئلة التي يتوخى من إثارتها تفتيق الذكاء وايقاظ القلق المعرفي، وتنميته وتربيته لدى المتعلمين، وتحسيسهم بجمالية النص الأدبي المطروح للدراسة ولو على هون"[3].

يقدم الناقد مثالا حول ممارسة الشرح الذي قام به المرزوقي لبيت من الشعر، من خلال مستويات ثلاث:

1- المستوى الأسلوبي: يتمثل في تحويل هذا البيت الشعري الى نثر، مع الإبقاء على اللغة في شعريتها وأناقتها، ورأى مرتاض بأن هذه الكتابة الشرحية التي قام بها "المرزوقي" ترقي في بعض جوانبها الى مستوى الدراسة والتحليل، وربما كانت غاية "المرزوقي" إنتاج كتابة إبداعية أخرى على بيت "جابر بن ثعلب الطائي":[4]

---

[1] – موقع mortadek @maktoob.com

[2] – ينظر، عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين والى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص3 –4.

[3]– عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، وهران، 2003، ص47.

[4]– عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، ص 48–49.

وقام إليّ العاذلات يلمنني يقلن: ألا تنفكّ ترحل مرحلا؟

ذهب مرتاض إلى أن الشرح الذي مارسه المرزوقي على هذا البيت يشبه الإبداع الشعري: "انتصب اللوائم عاتبات علي، شائعات العنف الي، قائلا: ألا تزال ترحل ارتحالا فلا تستقر بك دار ولا يقرب لك مزار، ولا يحط عن راحلة رحل".[1]

2- المستوى اللغوي: قام فيه المرزوقي بشرح الألفاظ والعبارات التي تبدو غامضة.

3- المستوى النحوي: عني فيه بالتخريج النحوي والإعراب.[2]

ثم استخلص مرتاض أن الشرح الذي كان يمارس على النصوص الشعرية يركز أكثر على الرحلة والارتحال، أما العناية بالتصوير الفني والتشكيل والرمز فلم يلق العناية الكبيرة،

ويرى أن اعتماد التحليل السيميائي بإجراءاته كالتشاكل والتباين والحيز واستعمال الرمز يساعد أكثر على تحقيق ذلك، ويقر بأن "العبقرية الشعرية تتجسد كلها في رصف الألفاظ بعضها إزاء بعضها الآخر: في نسيج جزل وتعبير فخم، ولعل مثل هذا الشعر أن يعلم العربية العالية، ولعل حفظه يفضي إلى تفحيل الأسلوب، ولكنه لا يفتق العبقرية الكامنة في النفس إلا قليلا.[3]

تمتاز كتابات عبد الملك مرتاض بممارسة "نقد النص في حد ذاته، فهو يسعى إلى استكناه ما في النص من كنوز وخبايا، فهو يدعو إلى النظر برؤية جديدة خالصة إلى النص الأدبي الذي أثقلته التعليقات الذاتية، وأجحفته حقه الأحكام التقليدية التي تجنح نحو المبدع وتذر الإبداع وراءها ظهريا: تحت أسماء تسميها، وبهدف غايات تبتغيها، وكلها يعني لا شيء إلا نقد النص الأدبي وتشريحه"[4] ، دعوة منه الى المماثلة من أجل الحفاظ على جمالية النص الإبداعي.

---

[1]- المصدر نفسه، ص48.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 50- 51.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص51-52.

[4] – عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1986، ص283.

فكان للغة حظ في تعامل مرتاض مع ذلك الزخم المصطلحاتي الذي فرضه كل منهج على حدى، وفي هذا يقول "يوسف وغليسي": "لقد كان الدكتور عبد الملك مرتاض من أغزر النقاد الجزائريين نتاجا نقديا، وأكثرهم تقلبا من منهج الى آخر، وأشدهم وعيا بإشكالية المصطلح، وأعظمهم تأثيرا في الخطاب النقدي العربي المعاصر وأولهم ريادة للمناهج النقدية الحديثة"[1]، بحيث لا يمكن الحديث عن النص عند عبد الملك مرتاض بعيدا عن قضية المنهج أولا، ومفهوم اللغة ثانيا، ولأن النص الأدبي "عالم جوهري يحمل كل خصائص الجوهر بما فيه من شرعية وآنية وأصالة، وخلود .... لا يختلف من زمان لزمان، ولا من مكان لمكان، ولا من شخص لآخر، وإنما الذي يختلف هو الدراسة التي تقام حوله، ثم الأشخاص الذين يتناولونه، أما هو فهو هو"[2].

إن ما يبرر انتقال مرتاض من منهج لآخر هو أن المنهج الواحد لا يستطيع تحقيق كل آمال الدارس والمحلل، فكل منهج يمد الدارس بآليات معينة، فالمنهج السيميائي مثلا بتوظيفه الرموز يساعد على منح اللغة الشاعرية والحيوية والإيحاء، يتجلى ذلك بوضوح في تحليله للنصوص الأدبية من خلال حديثه المفرط عن النسيجة التشاكلية، والحيز والإنزياح...

يبقى رأي مرتاض حول تحليله للنصوص الأدبية بأكثر من منهج يقبل الرفض أو التأييد، فهو يرى أنه قد قام بمحاولة يستفيد منها الباحثين العرب في قوله: "ولا نزعم أثناء ذلك أن المنهج الذي سلكناه في هذه الدراسة أن يكون بالضرورة هو المنهج الأكمل والأمثل، فذلك أمر لا يزعمه إلا مكابر، وإنما نزعم فقط أننا استطعنا أن نرسم منهجا في دراسة النص الأدبي فإن لم نبلغ هذه المنزلة، فلا أقل من أن نكون قد ساهمنا في رسم منهج جديد لدراسة النص العربي وحسبنا هذا"[3].

يشيد مرتاض في هذا الصدد بجهود المحدثين الغربيين في فرنسا، أمثال "رولان بارت" "غريماس" "تودوروف" و"جيرار جينات"، بحيث عملوا على علمنة الأدب ومحاولة وضع

[1] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية الى الألسنية، دار البشائر للنشر، الجزائر،2000، ص133.

[2] – عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين والى أين، ص53.

[3] – عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين والى أين، ص6.

نظرية ذات أسس ومبادئ جديدة، تكون أكثر صرامة وموضوعية[1]، يقول إن بارت يرفض أن يكون للنقد حقيقة مطلقة أو مضطلع بها، فهو لا يستقر على رأي واحد لأنه يتعامل مع آراء آخرين، ولأنه كاتب للعامة –كما يقول تودوروف– ولأنه يحرص على إيجاد الصيغة الأفضل لكل رأي، وقد وصف نفسه بصدق في كتابه "رولان بارت" بأن كتابته تحليق لغوي[2].

فهو لا يستقر على منهج واحد ولا رأي واحد فقد اقتحمت كتاباته في البحث الدلائلي جميع المجالات باللجوء الى اللغة كأداة للوصول الى الكشف عن ثراء هذه اللغة التي أمدته بالمتعة لوصف التركيب المنطقي لاشتغال اللغة. فقد أكد "رولان بارت" أن اللغة هي الهدف الأول والأخير في العملة النقدية، فيما أورده تودوروف حين قال أن بارت يلتقي مع النقاد الآخرين ليس بمزايا أسلوبه فحسب وإنما يشدد على الجانب التخيلي أو الشعري، حيث تكف اللغة على ان تكون وسيلة لتصبح مشكلة، وهذه تماما بنظره السمة المميزة للنقد اليوم.[3]

وهذا ما أعلنه "مرتاض"، فقد بلغ عشقه للغة ذروته، وجعلها النافذة التي يطل منها كلما هم بالتحليل والتفريغ من أجل أن يعبر عن المعقول واللامعقول، إذ ينطلق من أن الكتابة هي هدم للكتابة السابقة، وإقامة بنيان لغوي على أنقاضه لأن من يتوقع أن يكتب دون أن يهدم، فهو مخطئ في تفكيره ليصل الى أنه حين تبقى اللغة هي الوحيدة التي تسيطر على الوضع، فالكاتب يكتب بها وفيها ولها، والفكر الحقيقي يكمن في ذات اللغة، وكل ما يكتب في متن الكتابة هو اللغة.[4] هذا يعني أن "اللغة هي الداخل، هي الجواني، هي اللامرئي بالعين والمرئي بعدسة اللغة الشفافة المتسلطة،... هي الحقيقة التي لا يمكن للغة نفسها أن تقتلها، على قوتها وجبروتها"،[5] فالناقد إذا عليه أن يبحث في ثنايا لغة النص ليصل الى دلالته، فالنص يحمل مرجعيته في ذاته وفي لغته أساسا.

---

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، تجليات الحداثة، ع2 ، معهد اللغة العربية وآدابها، وهران، الجزائر، 1996، ص13.14.

[2]– ينظر، تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت، 1986، ص68.

[3]– المرجع نفسه، ص68.

[4]– ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص7–9.

[5]– المصدر نفسه، ص9.

هذا ما نادى به مبدأ المحايثة(l'immanence) "فالبنيوية اللغوية" لغة شارحة على مستوى العلم باللغة، في موازاة "الشعرية" التي هي لغة شارحة موازية على مستوى العلم بالأدب، ولكن من المنظور الذي تنعكس فيه البنيوية على نفسها لتجتلي ذاتها، أو ترتد الشعرية على نفسها لتتأمل حضورها الذاتي بوصفها بنية، من هنا يتبادر الى أذهاننا أن الشعرية ولدت نتيجة مخاض البنيوية، باعتبار أن "الشعرية تتحدد بوصفها بنية كفيلة، ولا تتحدد على أساس ظاهرة مفردة، تستنبط من الوزن أو القافية أو التركيب، ولهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج، ينظر الى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة"[1]، وهذا ما توصل اليه "تودوروف" الإجراءات الأدبية التركيبية والأسلوبية التي يعول عليها كل كاتب، دون التقييد بقواعد أي مدرسة، بل تعتبر الشعرية نتيجة الاشتغال على نسق نص خاص، بمعنى القراءة المحاثية للنصوص.[2]

[1]- جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الاسرة، مصر، ط1، 1986، ص274.

[2]- ينظر، بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة: بين الافق النقد الادبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا، ط1، 2010، ص91.

3. مفهوم الشعرية

تتمثل الشعرية في كتابات مرتاض من خلال تركيزه على لغة النص، أي مادته الصوتية والدلالية، فقد خاض فيها شعرا ونثرا، ولم يحصرها في الخطاب الشعري فقط، بل يقول إن هناك نصوصا نثرية تتجلى فيها الشعرية بامتياز من خلال كفاءة الكاتب وقدرته على اختيار الألفاظ المناسبة، وحسن تركيبها في بناء فني جميل يحقق جانبي المعنى والجمال الفني، يقول في ذلك "بمقدار ما كانت الهوة سحيقة بين الشعر والنثر الأدبي في العصور القديمة، بمقدار ما اغتدت ضيقة في العصور المتأخرة، حتى إن بعض النظريات النقدية الجديدة تحاول في بعض مقولاتها إزالة الحواجز بين "الصناعتين" بمصطلح أبي هلال العسكري، فإذا الشعر نثر أو أسوأ منه إذا كان نظما باردا، وإذا النثر شعر إذا كان مشبعا بالصور البديعة. وموجزا بالرؤى الشفافة، ومحملا على أجنحة الألفاظ ذات الظلال الشعرية الرقيقة"[1]، فمفهوم الشعرية لديه هو المهارة والتفنن في بناء الكلام.

نقدم هنا بعض الأمثلة التي تؤكد أن الناقد عبد المالك مرتاض قد أخذته اللغة الشعرية حتى بلغت عنايته بها الى الاعتناء بدور الحروف والألفاظ في تشكل المعنى، فقد أخذته معلقة "امرئ القيس" بجمال صياغتها فراح ينثرها، وكأنما يعيد كتابة ابداع جديدّ "ورب بيضاء عجباء مقصورة في خدرها لايرام خباؤها، تمتعت بها تمتع الوادع المطمئن الآمن، ولا تحسبنني وهبتها فاتهبتها أو منحتها فرضيتها بل قاسيت في ذلك من الأهوال أصنافا وتجسمت من جراء ذلك من الخطوب المدلهمة، والمهالك الهلكاء صنوفا"[2].

يقر الدكتور "يوسف وغليسي "أن مرتاض وهو يحلل النصوص "كأنما كان ينشئ نصا ابداعيا جديدا موازيا لها، وهي صورة تطبيقية متقدمة لما انتهى اليه من أن النقد هو ابداع ثان"[3]. فمرتاض في تحليله يراعي لغة الإبداع الأدبي، لذا تأتي لغته في هذا المستوى من

---

[1]- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص93.94.

[2]- عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر، ط1، 1968، ص49.

[3]- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (بحث في المنهج وإشكالياته)، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002، ص34.

الشعرية، نلاحظ ذلك من خلال تأثره أيضا بفن المقامات التي كانت موضوع بحثه لنيل درجة الدكتوراه، فقد أخذه أسلوبها المسجوع وسحرها الفني، ومن أمثلة ذلك أنه عرض نصا لأعرابي قصد الحاجب ليأذن له بمقابلة الخليفة بدمشق من أجل التكسب قائلا:" أتت علينا ثلاثة أعوام: فعام أكل الشحم، وعام أكل اللحم، وعام انتقى العظم، وعندكم أموال: فإن كانت لله فادفعوها الى عباد الله، وإن كانت لعباد الله فادفعوها إليهم، وإن كانت لكم فتصدقوا بها عليهم، فإن الله يجزي المتصدقين..."[1].

ومن خلال تحليله لهذا النص استخلص أن الأعرابي برع في اختيار الألفاظ وكيفية تركيبها، فتمكن من اصطناع البلاغة الساحرة، وقد وظف مرتاض تعابير كثيرة تدل على ان هذه اللغة آخذة بسحرها مثلا: إنه نص عظيم الأهمية، هذه العبارات الساحرة الآخذة، تتميز بالتأنق واصطناع الأنغام العذاب هذه الصياغة لا يتوقع أن تمر على سمع أحدهم مهما يكن قاسي القلب أو جافي الطبع إلا وأثرت فيه[2]، كما وظف الكاتب السجع (البديع) الذي أسهم في تمثل أفكاره والتعبير عن أغراضه وتجاربه الشخصية، وتحليه بخفة الروح وظرافة الطبع، يقول مرتاض: "السجع إذا استطاع الكاتب أن يستعمله دون كثير من التكلف فإنه حسن مقبول، ونحن لسنا نشك في أن بديع الزمان الهمذاني لم يكن يتحمل في كتابه كبير تحمل، ومن آيتنا على ذلك أن الآثار التي خلفها لنا فيها كثير من السجع... سجع مبني على الموسيقى والنغم، وليس على التلاعب بالألفاظ إلا نادرا والاعتماد على الشكل وحده".[3]

كان هذا ردا على قول الناقد "حسين مؤنس" بأن مقامات الهمذاني ليست بها قيمة، لأنها ركزت فقط على السجع على حساب اللفظ والمعنى، حيث رأى مرتاض أن ما يدعيه هذا الباحث باطل لا يقوم على أساس منطقي، ولا على أساس علمي نزيه، ووضح ذلك بأن القرآن الكريم مبني على السجع والموسيقى،[4] فاللغة في نظره "ملك للكاتب يصرف ألفاظها

---

[1]- عبد الملك مرتاض، فن المقامات، ص30.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص31.33.

[3]- عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي، ص201.

[4]- ينظر، عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي، ص202،201.

كيف يشاء، والمشيئة هنا مرتبطة بفهمنا لما يريد من وراء هذه الألفاظ، ويستعملها استعمالات جديدة، ويبعث في ثناياها مفاهيم جديدة لم تكن معروفة لدى الناس من ذي قبل، وهذا هو الفرق بين الكاتب القدير، وبين الكاتب البسيط، أو الكاتب المقلد، ليس الابتكار في المضمون وحده، ولكن في المفاهيم والمداليل والألفاظ".[1]

فالشعرية في نظره هي أن يبدع الأديب في المحتوى والأسلوب معا، بحيث يثري ألفاظ اللغة بمفاهيم ومعاني جديدة وفق رؤيته وذوقه الأدبي الخاص، وهذا ما فعله بديع الزماني الهمذاني في انشائه لفن القامة[2]، وأن ينفخ في الألفاظ معاني جديدة لم يسبق اليها أحد والسر يكمن في الكيفية لأن المعجم مشترك بين الكتاب، ولكن المضمون يختلف ويتميز من كاتب لآخر، وهذا ما يدفع الناقد ويحفزه على البحث والتحليل ،لأن الكاتب المتميز والمتمكن هو الذي يستنطق الناقد ويستفزه، فتتحول العملية الأدبية الى أخرى نقدية، لأن الناقد ينتج نصا ابداعيا جديدا.

وفي تحليله لنص "رسالة لأبي حيان التوحيدي" اعتمد مرتاض على الدراسة البنيوية وعن طريق التحليل والإحصاء وصل الى الدلالة العميقة للنص وبناء شعريته، واستفاد في كل ذلك من اللسانيات من حيث تحكمها في بنية النص، أما من حيث دلالته فاستعان بالبحث السيميائي والصوتيات، وعلم النفس اللغوي وعلم البلاغة أو البويتيك أو الأسلوبية بالمصطلح الحديث[3].

قام مرتاض بتحليل أجزاء الكلام للوصول الى معرفة كليات النص، ومن خلال تعامله مع الحيز أخذ يعرض "فصل الربيع" كبنية لغوية وجمالية، انطلاقا من العناصر التي تكونه الى وظيفته التأثيرية والجمالية، تحدث عن فصل الربيع الذي يتشكل من ظواهر حيزية منسجمة ومتجانسة فيما بينها، كالحقول في امتدادها والنباتات في تنوع أشكالها والأشجار

[1]- المصدر نفسه، ص202.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص202.

[3]- ينظر، عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ والى أين؟، ص54.

المخضرة والأزهار في اختلاف ألوانها... بما في هذه الظواهر من سحر أخاذ وعطر فواح...[1]

فكل لفظة تحمل لديه من الدلالات والإيحاءات ما يجعله يسترسل في التعبير، فيأخذه ذلك حتى يتناسى وظيفته في تقييم النص الذي يحلله، وبذلك ينتهي الى ابداع آخر، نجده يسترسل في الحديث فمن أجل مصطلح واحد يستغرق مرتاض أربع أو خمس صفحات، وهذا ما فعله مثلا مع مصطلح "الربيع" الذي عبر عن هواجسه، لما ينطوي عليه من شاعرية وهواجس إبداعية، يقول: "إذا ذكرنا الربيع أحسسنا بعالم متكامل متجانس ممتد تحت أفق أزرق كأنه قبة جميلة تظلل حديقة أنيقة، وهكذا نجد الربيع وكأنه مفتاح لعالم من الطبيعة ذات الأشكال والألوان والأبعاد المختلفة"[2]، فالناقد تفاعل مع النص في لغته وحاول البحث عن السر الذي يقف وراء بنيته الجمالية من خلال تشريح النص، إذ يقول: "إن الوصول الى معرفة ذلك السر هو ما يطلق عليه الدراسة، وإلا فإن العمل سيكون مجرد شرح للنص البنيوي"[3]وتوصل الى أن ألفاظ النص ذات ظلال شعرية شفافة، وأن التوحيدي أجاد في تركيب ألفاظ النص بعضها بعضا ليقدم للقارئ نصا غنيا بالصور الشعرية ومكتظا بالموسيقى اللفظية، يقول "إن ألفاظ النص جاءت في تركيب جميل، مناسبة، رشيقة، موحية، ملهمة، حالمة، باسمة.... على خرسها ناطقة، بليغة، مبلغة"[4].

في الأخير خلص مرتاض الى أن نص التوحيدي يرقى الى مستوى الشعرية بمفهومهما العام، وليس بالمفهوم المدرسي الضيق، الذي يرى بأن الوزن خاصية الشعرية، وإنما تتحقق من خلال تركيب الكلام، لأن التوحيدي يدرك جيدا العلاقة بين الألفاظ ودلالتها حين توظف من أجل تحقيق عملية التبليغ حيث نفخ فيها الحياة من خلال تشييئها وتجسيدها.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ والى أين؟، ص102 .103.

[2]- المصدر نفسه، ص102. 103.

[3]- المصدر نفسه، ص63. 64.

[4]- المصدر نفسه، ص64.

يرى مرتاض أن العلاقة بين الكتابة الإبداعية والكتابة التحليلية أصبحت اليوم "تقوم على المودة والتعاون أكثر مما تقوم على الداء والتهاوش والتشارس، إذ الطرفان الاثنان متكاملان لا متصارعان، فلا الكتابة الإبداعية بقادرة على الاستغناء عن الكتابة التحليلية التي تصقل وجهها وتجلي جمالها، وتمنحه أبعادا جديدة لم تخطر للكاتب المبدع على خلد، وتجعلها ذات وظيفة ثقافيضة متسمة بالنتاجية والخصبية والعطائية المتجددة المتعددة، ولا الكتابة التحليلية، نتيجة لذلك، يجب أن تكشر عن أنيابها، وتعلن استعلائيتها وتفوقها قبليا على الكتابة الإبداعية التي لولاها لما كانت هي"[1].

يبدو أن هذه النظرة جاءت نتيجة مشواره الطويل في قراءة النصوص الأدبية، يقول مرتاض "إن العناية بالشعر كان منذ القديم عند العرب والإغريق على حساب النثر الذي كان لغة المنطق والنحو، لكن مرتاض وفي هذا السياق يرفض وضع الحدود بين هذين الجنسين الأدبيين "الشعر والنثر الفني".[2]

يقول في هذا المقام: "والذي يعيننا هنا والآن هو أن في بعض ما نكتب في الأعوام الأخيرة نحاول إزالة الحدود بين الشعر والنثر، ونعاملهما معاملة تتمثل في ملاحظتهما في حد أنفسهما: فإما أن يكونا كلاهما أدبا وإما أن لا يكوناه، وفي ضوء ما فيهما من هذه الأدبية: التي ظل رومان جاكسون ينادي بضرورة مثولها في العمل الأدبي، تتحدد صفة التعامل معهما"[3]، وهذا فعلا ما حققه من خلال كتابه "قضايا الشعريات"، وقصد من خلاله ما تضفيه القراءة (النقد) على النصوص الإبداعية للغة من إضافات في المعنى والجمال اللغوي، فالقراءة النقدية تهتم بجانبين هما: الأثر الأدبي، وذلك بالوقوف على دلالته وجماليته وملأ الفراغ، ويترتب عن ذلك إبداع ثان لأن الناقد عمل على بعث الحياة في النص،

[1]– عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة –قصيدة القراءة (تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية)، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص6.7.

[2]– ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف– ياء (تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص14.15.

[3]– المصدر نفسه، ص17.

فالقراءة مرادها استكمال الفراغ الباني في النص وسبر الغياب فيه، وتعدد مقصدياته، وحمله من حالة الكمون الى حالة الحركة [1].

يرى عبد الملك مرتاض في بحثه عن الحدود بين الشعر والنثر أن النثر لا يعدم أن يكون ذا قوة وعاطفة وحلم وموسيقى، بحيث إن هذه الألوان التعبيرية لم تعد تقتصر على الشعر وحده دون النثر عند الكاتب المعاصر سواء كان أديبا أو ناقدا، فهنالك من النقاد من يكتب بلغة في غاية الكفاءة والرشاقة.[2]

يدعو مرتاض الناقد الى عدم التجرد من الإحساس والذوق الرفيعين وتوظيف اللغة التي يرتاح اليها في ممارسة نقده، والمهم لديه ألا تتعامل اللغة على حساب الموضوع، والحرص على إيصال الفكرة للمتلقي، لأنه يصر على التفاعل مع القارئ لا مجرد إنهاكه بآرائه، وقد كثرت تصريحاته حول الدعوة الى إزالة الحدود بين الشعر والنثر، فنجده يقول: "لم نعد نجد بونا كبيرا بين الشعر الفني، والنثر الفني، اللذين يجب أن يتعانقا ليشكلا رافدا أدبيا واحدا هو "الشعريات" la poétique، وإنه من النثر الفني اليوم لما قد يكون أجمل من الشعر، وخصوصا الركيك منه والرديء وما أكثره في هذه الأيام، وقد كنا ألفينا كثيرا من الناثرين، إما فاقوا بعض الشعراء شهرة وطيرانا ومنهم أبو عثمان الجاحظ، وبديع الزمان الهمذاني، والحريري، وقبلهم عبد الله بن المقفع، وعبد الحميد الكاتب"،[3] فمرتاض ينطلق في حكمه على اللغة بأنها ترقى الى مستوى اللغة الشعرية الفنية على مبدأ جوهري هو حسن اختيار الألفاظ والإجادة في تركيبها لصياغة نص جسده اللغة وروحه المعنى.

نخلص إلى أن الدكتور عبد الملك مرتاض من أكثر النقاد الجزائريين تقلبا بين المناهج، وأولهم ريادة للمناهج النقدية الحديثة. فقد تفرد في شعريته بطرحه المتميز في استحضار التراث العربي، وممارسته من منظور حداثي، ووفق رؤية تساير العصر، وتنحت

---

[1]– ينظر، حبيب مونسي، النص والمنهج، هل يحمل النص منهجه التفسيري؟ مجلة فكر ولغة، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات الفكرية واللغوية، جامعة عبد الحميد بن باديس، كلية الآداب والفنون، العدد 3، ماي 2011، ص146-149.

[2]– عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ والى أين؟، ص26.

[3]– عبد الملك مرتاض، ألف– ياء (تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد)، ص16.

من روحه، ومن تجليات هذا المنجز ما يصفه "مرتاض" بالقراءة الاحترافية التي يتم إنتاج النص على أنقاضها، فضلا عن القراءة التأصيلية، والقراءة الإجرائية التي تحيلنا على مفهوم معنى المعنى الذي اصطنعه" عبد القاهر الجرجاني"، وعرف في خطاب الحداثة بمصطلح نقد النقد.

أما ما يبرر انتقال مرتاض من منهج لآخر هو أن المنهج الواحد لا يستطيع تحقيق كل آمال الدارس والمحلل، فكل منهج يمد الدارس بآليات معينة، فالمنهج السيميائي مثلا بتوظيفه الرموز يساعد على منح اللغة الشاعرية والحيوية والإيحاء، يتجلى ذلك بوضوح في تحليله للنصوص الأدبية من خلال حديثه المفرط عن النسيجة التشاكلية، والحيز والإنزياح...

في ختام هذا الفصل يمكننا القول؛ أن النقاد العرب المعاصرين حاولوا أن يتميزوا بتصورات جديدة تؤسس لشعرية عربية، تستفيد من معطيات النقد الغربي الحديث في مختلف مدارسه، وتحاول أن توفق بين عدة مناهج، إلا أن هذه المحاولات والأطروحات لا تعدو أن تكون استلهاما لمنجزات النقاد الغربيين، ولم تضف عليها جديدا، فقد حاولت أن تكون شمولية تسمو على الشعرية الغربية وتحتويها في آن واحد، إلا أنها فشلت، وبذلك لم تؤسس لشعرية عربية خالصة، لكن ذلك لا ينبغي أن يفسر على أنه عجز، بل على العكس، فبالرغم من أن جلّ الشعريات العربية المتطرق إليها ذات طابع متباين ومختلف، إلا أن هذه النتيجة تُحسب لهؤلاء النقاد، إذ أسهمت رؤاهم في جعل الشعرية متعددة وغير محصورة في طريقة بعينها، كما أثرت ومكنت من إدراك شعرية النص العربية والقوانين التي تحكمه.

إن البحث في شعرية الشعر وفي نموذجها الإحترافي لا يزال في بداية الطريق، لأنه بحث محفوف بالصعوبات، بل إن النقد لم يعره الاهتمام الكافي حتى يتجه وجهة صحيحة، ونحن هنا لا نلغي تلك المحاولات التأسيسية لشعرية الشعر في منظورها الحداثي، وفي تعدد سياقاتها على يد نخبة من النقاد، ومن بين هؤلاء إخترت في هذا الفصل الحديث عن الشعرية عند: **محمد بنيس، عبد الله حمادي، أدونيس، جمال الدين بن الشيخ.**

I. شعرية الإيقاع عند محمد بنيس

يقع كتاب "الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها" في أربعة أجزاء: التقليدية، والرومانسية العربية، والشعر المعاصر، ومساءلة الحداثة.

يتناول الجزء الأول "النصوص التي تتآلف في التقليدية كمتن، وهذه النصوص اعتمدت الشعر العربي القديم كنموذج يتوحد مطلقه في مبادئ ثلاثة هي التمركز حول الصوت، أسبقية المعنى، الرؤية المتعالية للغة ".[1]

أما الجزء الثاني "يتناول متن الرومانسية العربية التي أعلنت الصراع ضد مبادئ التقليدية وتأويلها لمفاهيم الحداثة وحاكمت من خلالها الشعر العربي القديم، متعاطفة، ومتعصبة للرومانسية الأوربية والأمريكية، ثم متفاعلة مع الموشحات الأندلسية بأشكالها العديدة ".[2]

أما الجزء الثالث يدرس من خلاله "الشعر المعاصر، وهو المتن الذي أصبح تعدد الممارسة النصية فيه هو المعيار، حتى ولو كانت التي علينا غزوها، نقدمها كممارسة واحدة ومتجانسة".[3]

أما الجزء الرابع يختلف تماما عن الأجزاء السابقة، لأنه لا يتناول متنا معينا، وإنما يقوم على "صياغة القضايا النظرية السابقة في تفريعات نظرية موسعة لها النصي والخارج نصي".[1]

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، التقليدية، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996، ص36.

[2] – المصدر نفسه، ص36.

[3] – المصدر نفسه، ص36.

وكل جزء من هذه الأجزاء يتضمن تمهيدا أو إشارة، يشرح فيها الكاتب موضوع بحثه وعناصره. وقد أفرد المؤلف مقدمة في الجزء الأول التقليدية، طرح فيها المنهجية التي سار عليها في هذا المشروع والمتمثل في "إعادة بناء الموضوع المتعلق بهذا الشعر، أي دراسته وفق معطيات مستجدة في حقل الدراسة النصية، والشعرية منها على الخصوص(...)، إعادة القراءة هذه تستهدف(...) وصف وتحليل البنيات الشعرية وطريقتها في بناء الدلالية النصية، وقوانين إبدالاتها استنادا إلى مراجعة نقدية للأسس النظرية والمفاهيمية التي تستحوذ على الممارسة النصية والممارسة النظرية عبر المفكر واللامفكر فيه، وعبر المقول والمسكوت عنه، وعبر المنسي والمكبوت".[2]

لهذا الغرض تطرق "بنيس" في هذا المشروع إلى قراءات الشعر العربي القديم التي وجدت في التراث العربي القديم، والتراث الغربي، إضافة إلى الجهود النقدية الغربية الحديثة التي سعت الى التنظير للشعر الحديث.

لجأ "محمد بنيس" في قراءته للشعر العربي إلى منهج نقدي، وقد صرح به في مقدمة الكتاب، بقوله: "إننا أمام إختيارين متكاملين أولهما منهجي يتخذ من الوصف أساسا للقراءة المحايثة للنص الشعري، وعن طريقه ينتقل من النظري الى التحليلي، ومنه ثانية إلى النظري، وثانيهما نصي، حيث يكون الدفاع عن تحديد معين للشعر إلغاء لغيره".[3]

من خلال هذا القول حدد إختيارين في إعادة قراءة الشعر العربي الحديث:

- الإختيار الأول؛ منهجي: إستثمر فيه الوصف كأساسا للقراءة المحايثة، أي أنه ركز فقط على المناهج النقدية التي تصنف النص الأدبي من الداخل دون الخروج عن حدوده، أي إلى المرجع الخارجي.
- الإختيار الثاني؛ نصي: يري "بنيس" أن النصوص الشعرية تختلف مما يصعب علينا وضع معيار تخضع له هذه الممارسة النصية، لأن النص الشعري يتمنع على اختزال أضلاعه، ودلالته ممتنعة على القراءة الأحادية"[4]، وفي هذا استفاد من كل من "رولان بارت

---

[1] – محمد بنيس، المصدر نفسه، ص37.

[2] – المصدر نفسه، ص36.

[3] – المصدر نفسه، ص36.

[4] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، التقليدية، ج1، ص36.

وجاك دريدا" اللذان تحدثا عن وهم القراءة الأحادية في الكشف عن دلالية النص الأدبي النهائية.

إذن فقد وظف "محمد بنيس" المنهج النصي في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث، والذي يقوم بمقاربة النص والغوص في عوالمه وفك شفراته، مستفيدا في ذلك من المناهج النقدية النصية في قراءة النصوص، وقد كان في تطبيقه لهذا المنهج يحدد مفهومه للنص وموقفه من المناهج النقدية الأخرى، حيث اشتغل على ذلك بشكل كبير في الأجزاء الأربعة.

1. مفهوم الإبداع:

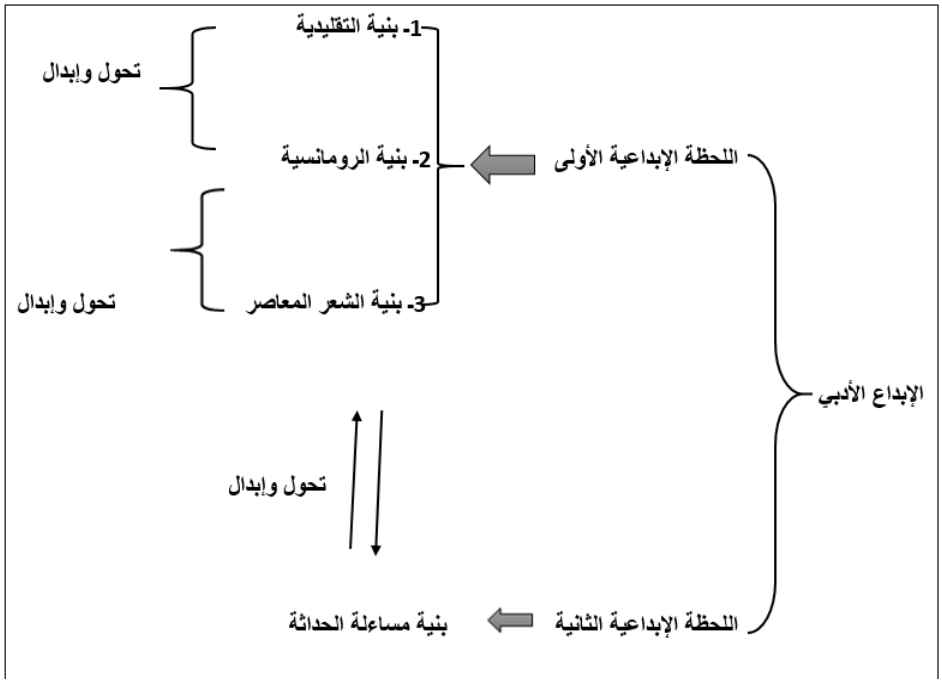
تضمنت المدونة التي قام محمد بنيس بدراستها "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها" بأجزائها الأربعة (التقليدية)، (الرومانسية العربية)، (الشعر المعاصر)،(مساءلة الحداثة)، أربع بنيات سعى بنيس إلى رصدها بغية الظفر بمفهوم الإبداع الأدبي في ضوئها، وكذلك معرفة خصائص الشعرية العربية عبرها معتمدا المنهج النصي البنيوي في مقاربة النصوص الشعرية العربية الحديثة، والذي عني بالكشف عن العلاقات القائمة بين العناصر في إطار نظام محايث يحكم شبكة هذه العلاقات بدءا بالقراءة المحايثة للنص الشعري والتي تعتبر مقولة أساسية في المنهج البنيوي.

إذن فقد انتهج محمد بنيس في البحث عن مفهومه للإبداع الأدبي العربي منهجا نصيا/بنيويا، وهذا عبر رصد مجموعة من البنيات المتحولة، حيث اعتمد طريقة المنطلق، الإستراتيجية، المآل، فكان منطلقه المزج بين الثقافتين العربية والغربية، وإستراتيجية قراءة نصية/بنيوية، وصولا إلى مفهوم الإبداع الأدبي كمآل من خلال اتكائه على خزائن التراث العربي التي وظفها في الوصول إلى مفهوم للإبداع الأدبي ضمن بنية التقليدية، مستفيدا أيضا من أشعار البارودي، الجواهري، أحمد شوقي، كمتون بقيت وفية للمتن العربي القديم،

أما الثقافة الغربية فقد استلهمها في دراسته لبنية الشعر المعاصر، معترفا بأن "بودلير، رامبو، ملارميه، هلدرلين، ريكله، كانوا من بين المشكلين لعائلتي المختارة "[1].

سعى محمد بنيس لدراسة هذه البنيات بدءا من بنية التقليدية، ثم انتقل إلى تحول آخر كان بمثابة ردة فعل على القيود المفروضة على الإبداع، فكانت بنية الرومانسية العربية في سياق هذا التحول والإبدال، ثم بنية الشعر المعاصر التي كانت أكثر انفتاحا على هاويتها وتحاول الاقتراب من ممارسة شعرية الاختلاف والتعدد، فالبنيات الثلاثة الأولى عبرت عن اللحظة الإبداعية الأولى، منذرة بتحول آخر جسدته بنية مساءلة الحداثة، حيث إن كل تحول من بنية إلى أخرى محكوم بما لكل بنية من علاقة تجاه بنية أخرى.

ويمكن توضيح هذه البنى المشكلة لمفهوم الإبداع عند محمد بنيس في الشكل التالي:



إن مفهوم الإبداع الأدبي في **بنية التقليدية العربية** بقي مفهوما ثابتا، وحبيسا لمعطيات القديم وتصوراته ومشحونا بترسبات الماضي، حيث كان الشاعر في التقليدية العربية يعيش في برجه العاجي، وينظر إلى قصيدته على أنها نموذجا يحتذى به، وصياغة كاملة متكاملة

[1]– محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 32.

لمفهوم الإبداع محاكاة وتقليدا للشعر القديم، ذلك أن الثقافة العربية ثقافة منحازة إلى الشعر على حساب النثر، فالشاعر التقليدي لم يدرك انفصاله عن الأقدمين،ولم يستطع أن يتخيل زمنا شعريا متبدلا عن الأزمنة الماضية يتخيل وجوده بين السابقين لا كسابقين، ولكن كشعراء نوابغ –على حد قول بنيس–.[1]

ثم يعدد شعراء التقليدية، بدءا من شوقي إلى حافظ إبراهيم إلى محمد مهدي الجواهري،[2] موضحا في الآن ذاته التمجيد الذي بلغ بالشاعر التقليدي حدا جعله يقف من كل جديد ومستحدث موقفا عدائيا، متوهما أن هذا الماضي هو الأصل، وكل إبداع وتجديد إنما هو عيب، ومنقص من قيمة هذا الأصل وإساءة إليه، على أن أخذوا على عاتقهم مهمة تقديم مفهوم للإبداع الشعري ضمن بنية التقليدية، فكانت القصيدة الإحيائية متلبسة بلبس القصيدة القديمة، إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، وبالتالي انعكاس للرؤية التقليدية القديمة، ويعد محمود سامي البارودي وأحمد شوقي بديوانيهما نموذجا لتمثيل هذه المرحلة من الشعرية العربية الحديثة،[3] فهما يتفقان في أن الإبداع مصدره "التراث المتعالي، كما يتفقان في الرؤية إلى النص كصناعة تتمتع بالطبع والوضوح، وجودة الصياغة، أما ما يختلفان فيه فهو تقديم البارودي للخيال، حيث يفصل بينه و بين صناعة الشعر"[4].

فالقصيدة الإحيائية لم يغادرها النمط القديم سواء في نسجها أو في مضمونها، فبمجيء البارودي انطلق رواد الإحياء مستحدثين طروحات جديدة مقتنعين بأن معطيان التراث لا يمكنها الصمود في وجه التطور، فكان على الإبداع أن يكون مواكبا لهذا التطور شكلا ومضمونا، ثم تعمقت الفكرة مع أحمد شوقي الذي حاول إحياء التراث واستعادته ضمن تصور جديد مع ضرورة أن يتماشى هذا الإبداع مع الإبداع العالمي.

---

[1]– محمد بنيس، الحق في الشعر، دار بقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2007، ص 68.

[2]– المصدر نفسه، ص 69

[3]– ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص 77.

[4]– المصدر نفسه، ص 84.

يذهب محمد بنيس إلى أن الإيقاع مكون في النص التقليدي من قالب وزني محدد بشكل مسبق عن بناءه، حيث يتألف من تشكيلات وزنية، متساوية العدد، ومنتظمة في كل شطر من شطريه.[1] ويمكن القول إنه على الرغم من محاولات الإحيائيين لاستحداث مفهوم جديد للإبداع العربي بشكل عام وللقصيدة العربية على وجه الخصوص، إلا أن هذا المفهوم بقي على شاكلة المفهوم التقليدي.

نخلص إلى أن مفهوم الإبداع في بنية التقليدية يتحدد من خلال العناصر التالية:

– الإيقاع وهو مكون صوتي يولد قبل القصيدة ويفرض عليها، فهو يساهم في خلق مفهوم الإبداع.

– الزمن الماضي الذي يبعث على حساب الحاضر.

– اللغة وهي عبارة عن تعابير بقيت حبيسة الشعراء القدامى.

أما إذا انتقلنا إلى مفهوم الإبداع في ضوء الرومانسية العربية مع بداية القرن العشرين، التي كانت إيذانا برؤية جديدة للمتعارف الإبداعي العربي، فقد أعلن الرومانسيون عن رؤية مختلفة لمفهوم الشعر والشاعر، وهذه الرؤية –كما يرى بنيس– تنوس بين رؤيات وممارسات تنظيرية ونصية متعددة، لكل منها استراتيجيتها وبرامجها الخاصة، متفاعلة مع الخارج والداخل النصي في الآن ذاته.[2]

استأنف محمد بنيس الحديث عن مفهوم الإبداع الأدبي العربي ضمن الرومانسية العربية بتحديد مفهوم الشعر العربي مع الرومانسية العربية ذات الأصول الغربية، لأنه مع تقديم "الرومانسية نكون في حضرة الآخر الأوروبي، ثقافة وتاريخا"[3]، وهذا بسبب دعوات المثاقفة، ومن ثمة أصبحت هجرة الرومانسية الأوروبية إلى العالم كان لها أثر كبير على الرومانسي العربي،[4] وهذا الارتباط الشديد والتأثر الواضح للرومانسيين العرب بالثقافة الغربية، جعل محمد بنيس نفسه يسلم بمبادئ جماعة بينا التي تقوم على:

- تجديد الرؤية إلى القديم.
- إنتاج ما لم يقل.
- المطلق الأدبي[5].

---

[1]– ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، التقليدية، ج1، ص 191

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الرومانسية العربية، ج II، ص84

[3]– المصدر نفسه، ص 16.

[4]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الرومانسية العربية، ج II، ص 29.

[5]–ينظر، المصدر نفسه، ص 19–20.

وبهذا نادت الرومانسية بالخروج من القوالب القديمة، وإضفاء الجدة والابتكار، متبنية مبادئ تحرر الإبداع من المفهوم الضيق وتستجيب لمفهوم جديد ومعاصر، وتجعل من الشعر عاطفة وجدان، ذاتية وخيال، لأن القصيدة تفرض نفسها حيث يتناسب فيها الإبداع مع التجديد، من هذا المنطلق يذهب محمد بنيس إلى أن "الشعر العربي الحديث عرف مع الرومانسية العربية إبدالا في البنية النصية، وفي تأويل المفاهيم (...) فهذه المفاهيم المشتركة مع التقليدية أصبحت تحمل دلالة لها قطيعتها مع ما سبقها"[1].

ويصل إلى أن هذا الإبدال هو الذي طبع هذا التحول بين بنية الرومانسية وباقي البنيات الأخرى. فقد جاءت الرومانسية العربية كبديل لخلق مفهوم إبداعي جديد مازجة بين الثقافيين العربية والغربية، وهذا في نظر بنيس ما جعل مفهومها للإبداع الأدبي غير واضح المعالم لأن عملية بناء المفاهيم تتطلب أرضية نظرية وفكرية شاملة، وقد تطرق محمد بنيس إلى تحديد ما يجمع الشعر والنثر من علاقات متواشجة كأساس بنيت عليه الرومانسية العربية جاعلا الحدود بين الشعر والنثر تلغى تماما، ومن أجل ذلك انتقى نماذج شعرية لأربعة شعراء؛ خليل مطران، أبي القاسم الشابي، عبد الكريم بن ثابت، جبران خليل جبران، ثم يقدم نماذج للبدائل التي اقترحها للوقوف في وجه النص التقليدي قصد إفراغه من محتواه، لأنه "بالإمكان النظر إلى النص الرومانسي العربي في حركته المزدوجة لإفراغ القصيدة الحديثة من الطرائق السائدة، أي ممارسة كتابة بالسلب، وفي الآن ذاته بناء طرائق مختلفة."[2]

يقصد بنيس بالطرائق المختلفة تلك البدائل التي أعادت صياغة مفهوم بديل للإبداع الأدبي حيث نجد البيت الشعري تحكمه عناصر متفاعلة قائمة على:

01-تغييب الاستهلال: فقد قدم بنيس القصيدة العروضية وقد قدم القصيدة العروضية كأحد البدائل التي بنيت عليها الرومانسية العربية، هذا لأنها خالفت القصيدة القديمة التي يعتبر الاستهلال أحد ركائزها، ولتحقيق ذلك قام بنيس بتحليل "قصيدة المساء" لخليل مطران كنموذجا رومانسيا مغيب لبيت الاستهلال، وموظفا لموسيقى ذات أوزان شعرية حقيقة كما تخلى عن نظام البيت المفرد "بيت الاستهلال"، وهذا ما يطلق عليه محمد بنيس مصطلح "الإدماج".

ويذهب محمد بنيس إلى أن الرومانسيين اعتبروا "قصيدة النثر نقيض للقصيدة العروضية"[3]، وأنه "على الشعرية العربية القيام بقراءة نقدية للذات، فيما هي تمارس القراءة نفسها للآخر"[4].

---

[1]-محمد بنيس، المصدر نفسه، ص 177.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الرومانسية العربية، ج II، ص 86

[3]- المصدر نفسه، ص 95.

[4]- المصدر نفسه، ص 106.

02- المكان الشعري: يقصد به إفراغ الكلمة من محتواها الجمالي، وهذا ينعكس على جمالية الصورة الشعرية عامة، وهذا ما نجده في دراسات غاستون باشلار.[1]

03-المكان البلاغي: يقصد به تطبيق الصور الشعرية المحدودة تحت خانات الأنواع البلاغية المتداولة.[2]

04-المكان الأنثربولوجي: يقصد به المكان الإنساني لأن الصورة الشعرية تستمد دلالتها من صناعها ومبدعها الذي هو الإنسان، إذ ليس هناك ما هو غير دال، وإن انبثاق المعنى لا يمكن أن ينتج إلا عن طريق تلاقي شبكة الدلالات.[3]

يذهب محمد بنيس إلى أن "الدوال وأنساقها عرفت إبدالا نوعيا مع الرومانسية العربية وهذه الدوال متنوعة منها الدال الإيقاعي بتفريعاته، والدال المعجمي، والدال الصوري، هذه جميعها تفاعلت في بناء نص شعري له تفرده"[4]. وأن الذات الكاتبة الرومانسية حققت إمضاء نصوصها.[5]

وفي نهاية المطاف يصل محمد بنيس للخروج بالعناصر المكونة لمفهوم للإبداع الأدبي ضمن بنية الرومانسية والمتمثلة في: [6]

1- إن غياب الرومانسية الألمانية في المرحلة الرومانسية العربية، أو عدم التفكير فيها إلى الآن على الصعيد العربي، يجد مثيلا له في فرنسا، التي لم تعرف الرومانسية إلا عن طريق شوبنهاور ونيتشه ثم هيجل وملارميه.

2- يحصر المتخيل العربي الراهن الرومانسية في بكائيات ألفونسو دولا مارتين، واستهواء العرب بالعودة المتجددة في النصف الأول من هذا القرن، لترجمة قصيدة البحيرة يدفع لإثبات ذلك.

3- تصوير دعاة الرومانسية (والتجديد عامة) في العالم العربي كعملاء، ومتآمرين مع الاستعمار ضد بلدانهم وأمتهم.

---

[1]- ينظر، المصدر نفسه، ص 146.

[2]-ينظر، المصدر نفسه، ص 145.

[3]-ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الرومانسية العربية، ج II، ص 146

[4]- المصدر نفسه، ص 178.

[5]- المصدر نفسه، ص 146

[6]- المصدر نفسه، ص 12-14.

4-هذه الوضعية العربية المتسمة بالمحاكمة العلنية (نموذجها طه حسين) ، لم تعرفها الثقافة الأوربية، التي كانت من الداخل تتجه نحو الداخل.

وفي الأخير ينتهي محمد بنيس إلى أن الرومانسية العربية أثر مشع في شعرنا الحديث وفي ثقافتنا الحديثة إجمالا ولكنها هي الأخرى بلغت مأزقها مع ظهور تحول آخر في بنى الإبداع الأدبي، وأنها تعتبر بنية من بنيات الشعرية العربية بديلة للبنية التقليدية.[1]

بعد مرحلة الرومانسية تعالت أصوات المعاصرة، منددة ومطالبة بزحزحة المعتقدات الشعرية الإبداعية التقليدية، لتكون مؤذنة بنمط جديد في الكتابة الإبداعية، هذا النمط اصطلح عليه الحركة الشعرية المعاصرة، أو الشعر المعاصر "مما جعل محمد بنيس يذهب إلى دراسة الشعر المعاصر كبنية من بنيات الإبداع الأدبي المتحولة وهي بنيات "مهيمنة على بناء النسيج النصي"،[2] وهذا بغية الوصول إلى مفهوم الإبداع العربي، يقول: "قراءة الشعر المعاصر بهذا المعنى اندماج أبعد من قضايا الشعرية العربية قديمها وحديثها، فيما هي استقصاء لقضايا الابدالات النظرية والشعرية الإنسانية".[3]

بداية راح محمد بنيس يحدد معنى الشعر المعاصر في تداخله مع عدة مصطلحات أخرى كـ: الشعر الحر، الكتابة الجديدة، حيث توصل إلى أن "إعطاء الامتياز لـروح العصر هو من بين ما مكن تسمية الشعر المعاصر من تجديد حيوية انتشارها"،[4] فقد تغيرت النظرة إلى الإبداع ومعها إلى مفهومه، وأصبح لزاما على الشاعر المعاصر أن يساير معطيات العصر بإبداعاته مستحدثا الجديد ومبدعا معان جديدة، وهذا بالطبع لا يتأتى إلا إذا كان قارئا، متمثلا لما يقرأ، متجاوزا للحظة التمثيل تلك، لأن التجديد في المرحلة الحديثة بدأ منذ وقف الشاعر في عصر النهضة ليصنع حدا للانحراف الذي انحرف فيه الشعر العربي قرونا طويلة، فكانت نظرية الإبداع الأدبي متمثلة في طريقة جديدة في الكتابة الأدبية، لأن مسألة الخلق الفني تعني الخلق الذي يتوقف عند حدود التنظير والتنسيق، وهي بذلك تجسيد للواقع وللقيم الشعورية، وهذا ما جعل محمد بنيس يشيد بأهم الشعراء المعاصرين الذين اتبعوا هذه الطريقة في الكتابة كالسياب وأدونيس، ومحمود درويش، مبررا اختياره هذا بقوله: "تنادي هذه النصوص على اتساعها تلك المسافة الاستعارية (...) حيث تتكاثر العناصر والأدوات والتجارب، و تتعاقب أو تتقاطع حالات التركيب والتشظي في آن".[5]

خصص محمد بنيس فصلا كاملا لحرية الممارسة النصية وأهميتها في تبني ثقافة التساؤل باعتبارها طريقا للمعرفة، لأن هذا التساؤل لا يبنى بطريقة مباشرة على الدوام،

---

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص 146

[2] - المصدر نفسه، ص 220.

[3]- المصدر نفسه، ص05.

[4]- المصدر نفسه، ص16.

[5] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص28.

ولكن تعدد أنماط بناء النص أساسا ثم التأملات والتحليلات النظرية، المواكبة للممارسات النصية هي التي تثبت هذا التساؤل، فكان لزاما على الشعر المعاصر أن يستجيب لهذا المطلب شكلا ومضمونا،[1] "لأن مسألة بناء النص الشعري في مختلف الممارسات النظرية للشعر المعاصر، بالانتقال من وحدة البيت إلى وحدة النص"،[2] لهذا صار الشاعر في نظر بنيس يمتلك كل الحرية، حيث "بحث الشاعر العربي المعاصر عن مسكن شعري حر، سعى نحو اختيار كتابة مغايرة".[3]

وهذا ما نجده عند رواد الشعر المعاصر الذين مزجوا بين الثقافتين العربية والغربية كـ: أدونيس، محمود درويش، يوسف الخال، إنسي الحاج، هذا المزيج "يتقدم كثيرا في ربط العلاقة بين الممارسة الشعرية العربية ومثيلاتها في غير العالم العربي، وفق قوانين لها ثراؤها العلني والسري في آن، إلا أنه يتسرب بين شقوق الممارسة النصية العربية القديمة مستحضرا، بطريقة أو بأخرى انبثاق الشعر المحدث[...] الذي سكن الفعل الشعري العربي، وقاد النص، كما قاد الشاعر والقارئ معا، نحو شعلته السيدة".[4]

عقد محمد بنيس مقارنة بين الشعر العربي المعاصر، وبين الشعر الرومانسي والتقليدي من حيث الرؤية، سعيا وراء وصوله لمفهوم الإبداع، لهذا اعتبر "الشعر المعاصر مباين كلا من التقليدية والشعر الرومانسي العربي، مادامت الأنساق الشعرية متغايرة في بنيتها للفضاء النصي".[5]

كما جعل من هذا التغاير معيارا يرتكز عليه في مفهومه للإبداع وأساسا للإبدال الشعري، وانطلاقا من ذلك حدد بنيس مكونات الإبداع في البنية النصية المعاصرة والتي مثلها في أربع عناصر وهي: التراب عند محمد الخمار ومحمود درويش، الماء لدى السياب، النار عند أدونيس، كما اشترط على الشاعر أن ينفلت من نتاجه ويتجاوزه لأن الشعر في نظره هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر، وهذا من أسس الحداثة الشعرية التي يستحيل اختزالها في عنصر أو نسق [6].

نخلص إلى أن مفهوم الإبداع في مرحلة الشعر المعاصر يتمثل في:

---

[1]- المصدر نفسه، ص65.

[2]- المصدر نفسه، ص107.

[3] - المصدر نفسه، ص 214.

[4]- المصدر نفسه، ص09.

[5]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص 214.

[6]- ينظر، المصدر نفسه، ص 257.

– خلق قوالب صوتية جديدة لأن الشعر المعاصر خلق وتجديد وكشف، لا يعرف الثبات، رحلة بث معاني جديدة وإبداعها، لأن الإبداع تجدد واستمرار، والوظيفة المنوطة له هي وظيفة كشف وليست وظيفة تسجيل.

بعد الحديث عن مفهوم الإبداع في البنيات الثلاثة التي تمثل اللحظة الإبداعية الأولى "التقليدية، الرومانسية، الشعر المعاصر"، تأتي اللحظة الإبداعية الثانية والمتمثلة في بنية مساءلة الحداثة فمع "مساءلة الحداثة تبلغ الدراسة (...) لحظتها الثانية، حيث يكون الرحيل من التنظير والوصف والتحليل في الأقسام الثلاثة الأولى، إلى التنظير الملازم للمساءلة"[1].

وأثناء بحثه عن مفهوم الإبداع ضمن مساءلة الحداثة يتعرض محمد بنيس إلى عدة قضايا مهمة نذكر منها:

– **المسألة الأجناسية**: حيث يقول؛ "إن تناول المسألة الأجناسية، في الشعر العربي الحديث، يعود إلى بدايات اللحظة التي تم فيها تداخل النص الأدبي العربي، في القرن التاسع عشر، مع النصوص الأدبية الأوروبية من الأجناس المختلفة، وخاصة منها القصة والرواية والمسرح الشعري منه والنثري، وبتفاعل أيضا مع ترجمة أعمال أدبية أوروبية، وفي مقدمتها ملحمة الإلياذة لهوميروس".[2]

– **البنية والإبدال**: يحدث بينهما تحول، إذ أن "ارتباط البنيات النصية بإبدالاتها، توجه بمشروع إعادة القراءة إلى قلب الفرضيات المتداولة في خطابنا النقدي، ثم إحكام التفاعل بين الحداثة ومساءلتها، من خلال الأساسيات المهيمنة على رؤيتنا للنصوص واشتغالها".[3]

– **الخارج النصي**: يدعو محمد بنيس إلى "الإنصات للشرائط الخارجية للإنتاج النصي في العالم العربي الحديث، وهي التي أعطت من بين ما أعطتنا وضعية كل من المركز الشعري ومحيطه اللذين انطلقنا منها في قراءة النص الأثر والنص الصدى "[4]، وقد طرح عدة قضايا كإشكالية الحداثة عند الغرب وعند العرب موضحا أنه "بالعودة إلى الغرب تتحدد البرامج والاستراتيجيات الشعرية للحداثة العربية"[5]، لأن الحداثة العربية لايمكن أن تفهم إلا في سياقها الغربي بخلفيته الفلسفية والفكرية، متوصلا إلى أن الحداثة مشروع لانهائي لم ينته بعد.

وفي الختام خلص بنيس إلى أن مفهوم الإبداع الأدبي ضمن بنية مساءلة الحداثة، مفهوم متسائل وناقد وهادم للبنى الثلاثة الأولى، كما أعاد النظر فيها في مواجهة مساءلة الحداثة،

---

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، ص08.

[2]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، ص11.

[3]– المصدر نفسه، ص 53.

[4]– المصدر نفسه، ص 81.

[5]– المصدر نفسه، ص 140.

وأن مفهوم الإبداع الأدبي مفهوم متحول بتحول بنيات الإبداع التي رصدها وأن هذا التحول من بنية التقليدية إلى بنية الرومانسية العربية والشعر المعاصر، كان من منطلق ما يجمع هذه البنيات من علاقات "فمقابل التقليدية هناك الرومانسية العربية والشعر المعاصر، إنها يشتركان في قراءة مغايرة لمفهوم التقدم، وفي خضم هذا الانتقال كان يجب المزج بين الثقافتين العربية والغربية من أجل الوصول لمفهوم جديد للإبداع الأدبي.[1]

إنحاز محمد بنيس إلى توظيف الثقافة العربية في بنية التقليدية أما في البنيات الثلاث الأخرى (الرومانسية العربية، الشعر المعاصرة، مساءلة الحداثة)، فقد وظف الثقافة الغربية المتمثلة أفكار نقادها ومبدعيها التي أعاد صياغتها وفقا لما تتطلبه الشعرية العربية، أهمها أفكار "رولان بارت" التي شكلت الإطار المرجعي لمحمد بنيس، حيث نجده يقول: "إن النص الشعري يتمنّع على اختزال أضلاعه، ودلاليته متمنّعة أيضا، هكذا ننصت لرولان بارت وهو يتحدث عن المعرفة"[2].

2. مفهوم للشعرية

يصرح "محمد بنيس" بعدم انصياع النص الشعري الحديث للقراءة الأحادية، وهذا نظرا لتشابك عناصره وتعقدها، مما يعطيه سلطة تعدد القراءات، مما يصعب على المناهج النقدية اختراقه، وهذه الخصوصية ينفرد بها كل نص بمفرده، حتى ولو كانت جميع النصوص لشاعر واحد "للشعر العربي الحديث كما لكل شعر، ولكل نص أدبي عدة أضلاع يستحيل اختزالها إلى حدود قارة ومطمئنة، فقضايا هذه الممارسة النصية أوسع من أن يحيط بها ما تم إنجازه إلى الآن تبعا لسيلان مصطلح الشعر العربي الحديث، وتدفق الأسئلة وتجدد منهج القراءة"،[3] ثم يعطي الناقد سبب صعوبة الإحاطة بالنص الأدبي بقوله "سلطة النص اللامتناهية، فيما هي النظريات ونماذج التحليل متناهية، وما مقاربتها إلا نافذة خيانتها في ذاتها من غير أن تكون الخيانة هنا دالة على اقتراف ذنب أو خطيئة، لأن الخيانة ملازمة لكل مقاربة".[4]

---

[1] – ينظر، محمد بنيس، الحداثة المعطوبة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 132.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، جI ، ص 60.

[3] – المصدر نفسه، ص23.

[4] – المصدر نفسه، ص39.

انطلق "محمد بنيس" في تحليله للشعر العربي من تصور "يوري لوتمان" للنص الأدبي، حين أكد على أنه يقوم على الداخل نصي والخارج نصي، حيث يرى أن النص "يتميز بعناصر ثلاثة هي التعبير، وتعيين الحدود والخصوصية الثقافية"[1]، فالنص "منشبك مع سلسلة برمتها للبنيات الأخرى التاريخية، الثقافية والنفسية، المنطقية الملازمة له.[2]

من هذا المنطلق نجد أن "محمد بنيس" استفاد من المناهج النقدية التي تركز على داخل النص وخارجه كالسيمياء، والبنيوية، وعلم اجتماع الأدب...إلخ، فقد ركز الناقد على علاقة النص الأدب بالنصوص الأخرى، لأن النص لا يكتب نفسه بنفسه، وإنما هناك نصوصا خارجة عنه كانت مساهمة في كتابته.

يقوم "محمد بنيس" بمقاربة النص بالغوص في عوالمه وفك شفراته، ومن خلال ما يعطيه النص الشعري الحديث من إمكانات أستطاع اختراق جدرانه وتعريضه للمساءلة والنقد، ويصرح الناقد قائلا: "إن النجاح الذي حصلت عليه هذه النظريات والمناهج لم يعد مقنعا تمام الإقناع، كما كان عليه الأمر في البداية، سواء أتعلق الأمر بغزو خصائص النص أم تحديد المسارات السرية التي ينسجها خلسة حتى يعطي الفعل الشعري صدمته الخاصة التي اعتدنا على تعريفها بجمال النص، أم بالقبض على معني القصيدة، أم أخيرا بضبط القوانين الداخلية /أو الخارجية للمتخيل الشعري".[3]

يعتبر كتاب "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها امتدادا للدراسة السابقة، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، التي قادت بنيس إلى "أسئلة مضمرة بدلا أن تفضي إلى أجوبة علنية، ولم تكن الأسئلة مدعاة للتقاعس"[4]، وهذا ما دفع بنيس إلى محاولة الإجابة عنها من

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، التقليدية، جI ، ص63.

[2] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، ص82.

[3] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص 46.

[4] – المصدر نفسه، ص 22.

خلال بحثه الثاني "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها"، باعتبار أن "البحث العلمي هو مرحلة باستمرار تتجدد في كل مسافة يقطعها الباحث.[1]

وضع بنيس لهذه الدراسة هدفا واضحا صرح به منذ البداية، وهو "فتح حوار معرفي حول شعرية عربية مفتوحة تشتغل بالشعر العربي وحداثته، لتبدأ سفرها اللانهائي في الخطاب الشعري العربي قديمه وحديثه، مستقرها الوحيد وهو البحث والسؤال".[2]

ولتصفية هذا الغرض اعتمد بنيس على مصادر متنوعة شملت الثقافتين العربية والغربية، القديمة منها والحديثة في قراءته للشعر العربي الحديث حيث اعتمد على "طريقة الغزو المزدوج" ويقصد بها النقد المزدوج الذي اعتمده بنيس مفيدا من عبد الكبير الخطيبي الذي يعتبر أول من استعمل هذا المصطلح، مستفيدا بدوره من أفكار وتصورات ميشيل فوكو ودريدا. ويقصد بنيس بذلك "غزو التصورات والمفاهيم والأدوات المتداولة في حقل الدراسات العربية بهدف تفكيك أسسها المتعالية والميتافيزيقية ومن ناحية ثانية غزو نظريات أوروبية، وأمريكية حديثة عثرت على سبيلها إلى الشعرية العربية القديمة، ومن خلالها تمت إعادة قراءة الشعر العربي القديمة والحديثة، فضلا عما يعتمل في المتداول مما لم يدخل بعد إلى الدراسات العربية "[3].

أ- مصادر التراث العربي:

استدعى محمد بنيس كتب التراث العربي، محاولا ابراز فاعلية الشعرية العربية القديمة في قراءة النص المعاصر، وهذا ما نجده خاصة في الجزء الأول "التقليدية، فقد حاول من خلالها أن يلفت الانتباه إلى الكثير من القضايا التي تمتد جذورها إلى العصور القديمة، لكن النقاد المعاصرين غفلوا عن ذلك مثل الموشح والكتابة الصوفية. وقد تطرق بنيس إلى تصور

[1] – المصدر نفسه، ص 22

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، التقليدية، جI ، ص 12.

[3] – المصدر نفسه، ص 44.

كل ناقد على حدى، لأن الشعرية العربية القديمة لم تكن واحدة وهذا "يهدم رأي القائلين بواحدية الشعرية العربية وحدة لا تقبل بالتعدد ".[1]

ومن جملة المصادر التي كان حضورها واضحا في دراسته نجد:

- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده "ابن رشيق":** فقد استغل بنيس هذا الكتاب تأكيدا منه على انشغال الثقافة العربية بالشعرية في كتبها النقدية المشهورة، وعودة بنيس لهذه المفاهيم، إشارة منه إلى الحث على قراءتها "قراءة متخصصة لها أسسها النظرية الواضحة، التي تشمل النص الشعري ضمن بنية الثقافة العربية."[2]
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء "حازم القرطاجي":** استثمر بنيس هذا الكتاب في حديثه عن المعنى والوزن والقافية وكذلك عند حديثه عن عنصر الإيقاع، حيث أحاط هذه المصطلحات بمفاهيم وضعها القرطاجي في كتابه.
- **عيار الشعر "ابن طباطبا":** حضور هذا الكتاب واضح في دراسة بنيس، حيث تطرق إليه في كثير من المواضع، لعل أهمها أثناء حديثه عن بنية البيت التقليدي، حيث أفاد منه في حديثه عن عنصر الاستهلال، وكذلك موضوع أسبقية المعنى على الوزن، كما استفاد منه في مسألة الإيقاع ومسألة التجاوب أو الإنسجام بين الابيات الشعرية، وهذا التجاوب حسب رأي بنيس "أساسه النسيج وهو أيضا ما تنتهجه الشعرية الحديثة النقدية بعد تصفية الحساب مع الأرضية المتعالية التي ينحفر فيها خطاب الشعرية التقليدية، العربية، وغير العربية "[3]،كما استفاد أيضا من موقفه في الحدود بين الشعر و النثر ، من خلال المعيار الذي وضعه إبن طباطبا، وهو "حل المنظوم ونظم المنثور" وقد أدرك بنيس هذا الموقف تأكيدا منه على إدراك العرب القدامى لعلاقة التجاوب بين الشعر والنثر.
- **أسرار البلاغة للجرجاني:** اعتمد بنيس على هذا الكتاب في الجزء الثاني "الرومانسية العربية" أثناء مناقشته لعنصر الحدود بين الشعر والنثر، حيث تطرق للحدود الفاصلة بين النص القرآني والنص الشعري، من خلال عنصر التخيل والاستعارة.

وقد كانت محاولة بنيس الإشارة إلى هذه القضايا، من أجل التأكيد على أن قصيدة النثر التي ظهرت مع بداية القرن العشرين، التي كان فيها التجاوب بين الشعر والنثر لم تكن الشعرية العربية القديمة قد تطرقت إليها على الرغم من وجود بعض الإرهاصات في القرن

---

[1] – المصدر نفسه، ص 166.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص 183.

[3] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص 180.

الخامس الهجري، وتتمثل ذلك في "الكتابة الصوفية عند ابن عربي" والتي مازالت الشعرية العربية صامتة حول هذا الموضوع.[1]

استثمر بنيس **مصادر أخرى** من التراث العربي ككتب إعجاز القرآن الكريم "**دلائل الإعجاز للجرجاني**"، "**إعجاز القرآن** " **لمحمد بن الطيب الباقلاني** اللذين أفاد منهما في الجزء الثاني "**الرومانسية العربية**"، وذلك في العلاقة بين الشعر والنثر وبين الشعر والنص القرآني.

أما كتب: "**الصناعتين: الكتابة والشعر**" **لأبي هلال العسكري**، "**طبقات فحول الشعراء**" **لمحمد بن سلام الجمحي**، "**نقد الشعر لقدامة بن جعفر**"، "**الشعر والشعراء**" **لإبن قتيبة**، "**كتاب البديع**" **لعبد الله بن المعتز** و"**المنزع البديع**" **لأبي محمد القاسم السجلماسي**، فقد أفاد منها بنيس في قضايا الشعر وإعادة قراءة الشعر العربي الحديث سواء التنظير أو التحليل وقد أخضعها للمساءلة.

ب- المصادر العربية الحديثة:

لجأ محمد بنيس إلى العديد من الدراسات الحديثة في الشعرية العربية الحديثة، وخاصة التي تناولت الشعر العربي الحديث بالتنظير والتطبيق، وهذا سعيا منه إلى استنطاق الممارسة النصية الحديثة والالمام بالعلاقة الموجودة بين العناصر الثلاثة "النص، المؤلف، السياق" حيث تجمع هذه الدراسة بين الداخل نصي والخارج نصي.

وعلى هذا الأساس سنركز على الدراسات العربية الحديثة التي كانت لها تأثيرا واضحا في وصول الناقد بنيس إلى قراءة النص الشعري:

- **قضايا الشعر المعاصر لـ "نازك الملائكة":** تجلى اعتماد بنيس على الكتاب خاصة في الجزء الثاني "الرومانسية العربية"، وكذلك الجزء الثالث "الشعر المعاصر"، وقد استفاد منه في عدة قضايا منها: شجرة نسب مصطلح "الشعر المعاصر"، وكذلك الأسس النظرية للشعر الحر. إضافة إلى أنه وجد ضالته في كتاب نازك أثناء قراءته للمكان النصي في الشعر

[1] – ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص 50.

المعاصر الذي كان يبحث فيه عن امتلاء البيت الشعري وتحقيق الوقفة، كما استفاد من آرائها حول الوزن في الشعر الحر الذي يقوم أساسا على وحدة التفعيلة.

- **الخيال الشعري عند العرب لـ "الشابي":** تجلى اعتماد بنيس على هذا الكتاب في الجزء الثاني "الرومانسية العربية" وبالضبط في العنصر الخاص بالمتخيل الشعري، لأن الشابي يعتبر "المنظر الأول للخيال بين الرومانسيين العرب"[1]، وقد أشاد به بنيس واعتبره "عمل نظري هدف منه الشابي إلى نقد الأدب العربي ككل معتمدا في مشروعه من خلال كتابات العقاد على طبيعة الخيال لدى الرومانسية الانجليزية، وخاصة كولريدج متأثرا بنظرية رينان"[2].
- **المدونة الأدونيسية:** "زمن الشعر"، "الثابت والمتحول" الجزء الثالث "صدمة الحداثة"، "فاتحة لنهيات القرن"، "الشعرية العربية"، "سياسة الشعر". وقد اعتمد محمد بنيس على هذه المدونة خاصة في الجزء الثالث من كتابه "الشعر المعاصر"، فقد أفاد منها فيما يخص الكتابة الجديدة التي دعى إليها أدونيس[3]، إضافة إلى موقفه من اللغة الشعرية، حيث اعتبر أدونيس هو أول "من تعرض للفرق بين اللغتين الشعرية وغير الشعرية بعيدا عن اللذين تعرضوا للفرق بين اللغتين المحكية والفصيحة"[4]،كما أفاد من قضية المسألة الأجناسية التي تدور حول تصنيف الشعر العربي المعاصر، كل هذا حاول أدونيس أن ينظر فيه ويطبقه.
- **موسيقى الشعر لـ "إبراهيم أنيس":** أفاد منه الناقد في إحصائيات البحور الشعرية التي قام بها في ديوان شوقي والبارودي.
- **الشعرية العربية لـ "جمال الدين بن الشيخ":** أفاد منه في إحصائياته للبحور الشعرية لدى كل من شوقي والبارودي.
- **الحداثة في الشعر لـ "يوسف الخال":** أفاد منه في القواعد النظرية التي اعتمدها في تحديده لمفهوم الشعر المعاصر خاصة فيما يتعلق بارتباطه بالحياة.
- **حركية الإبداع لـ "خالدة سعيد":** اعتمد عليه الناقد فيما يخص المسألة الأجناسية التي صنف بها الشعر العربي الحديث، وكذلك فيما يخص قراءاتها لقصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس خاصة أثناء تركيزها على التشكيلة الوزنية.
- **"البنية الإيقاعية للشعر العربي" و"جدلية الخفاء والتجلي" لـ "كمال أبو ديب":** أفاد منهما بنيس فيما يخص البنية الإيقاعية في الشعر المعاصر.

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص 138.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، ص 147.

[3] – ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص 59.

[4] – المصدر نفسه، ص83.

• **الدواوين:** اعتمد بنيس في اعادة قراءته للشعر العربي الحديث على عدة دواوين، لأنها إضافة إلى أنها تجمع النصوص الشعرية فهي تضم أيضا آراء وتقديمات أصحابها حول الشعر والشاعر والمتلقي، أهم هذه الدواوين:

- **ديوان البارودي.**
- **المؤلفات الكاملة لـ جبران خليل جبران**
- **الأعمال الشعرية الكاملة أدونيس**
- **الشوقيات لـ أحمد شوقي.**

لأن "لهذه التقديمات أهمية كبيرة، فهي من العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته.[1]

• **الرسائل:** اعتمد "محمد بنيس" على عدة رسائل للوصول إلى الآراء والأفكار التي كان يطمح أصحابها لتحقيقها، أهم هذه الرسائل:

- **رسائل السياب**
- **رسائل جبران**
- **رسائل الشابي.**

إن كل هذه الدراسات التي اعتمدها محمد بنيس في دراسته للشعر العربي الحديث، رغم كثافتها إلا أنه أحس أنها غير كافية لاستنطاق النص الشعري واحتواءه، هذا ما دفعه إلى التفكير في الإفادة من مصادر أخرى، فكانت وجهته هذه المرة إلى الشعرية الغربية الحديثة.

ج – المصادر الغربية الحديثة:

• **البيت الشعري "يوري تينيانوف":** كان حضور هذا الكتاب قويا جدا في الأجزاء الأربعة، وقد أفاد بنيس من آراء تينيانوف خاصة في الفرضية التي تقول: "أن النص بناء حركي يقوم على التمييز بين شكل وظيفة كل عنصر من عناصر النص تجنبا للسقوط في نزعة القراءة المطلقة للبناء النصي"[2]، إضافة إلى إفادته منه فيما يخص مفهوم البيت الشعري، ومفهوم الوقفة والوزن، مفهوم الكلمة المعزولة في البيت الشعري، مفهوم التكرير في النص الشعري.

[1] – ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص 76.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص78.

• **من أجل شعرية للمتخيل "جان بورغوس":** أفاد بنيس من هذا الكتاب فيما يخص عنصر " المتخيل الشعري "، وقد اعتمد على آراء " جان بورغسون " في تحديده لمفهوم الصورة والفرق بينها وبين الاستعارة، وهذا الأخير بدوره اعتمد على مفاهيم كل من كارل يونغ، وجون بياجيه.

• **فضاء الموت لـ "موريس بلانشو":** أفاد بنيس من هذا الكتاب في دراسة عنصر فضاء الموت، وهذا في الجزء الثالث من الكتاب "الشعر المعاصر"، حيث قام بلانشو بدراسة علاقة الأدب بالموت، وعلاقة هذا المفهوم بالتجربة في الشعر المعاصر.

• **ما الشعر "جاكسون":** أفاد "بنيس" من هذا الكتاب في تحديد جاكسون للشعر، سعيا منه في هدم المفاهيم والتصورات التقليدية المتعلقة بالشعر العربي وإعادة بنائها من جديد، انطلاقا من الممارسة النصية الحديثة.

• **محاضرات في اللسانيات العامة "فرديناند دي سوسير":** أفاد "بنيس" من هذا الكتاب خاصة في مفهوم النسق، الذي انطلق منه للوصول إلى مصطلح البنية الذي تداوله البنيويون والسيميائيون، فقد تبناه "بنيس" مع تجريده من مدلوله لأنه اعتبره وحدة متضامنة، ومتفاعلة للعناصر.

• **شعرية الإيقاع لـ "هنري ميشونيك":** اعتمد "محمد بنيس" شعرية الإيقاع "كمنهج من مناهج دراسة النص الشعري، لأنها تهتم بالداخل نصي والخارج نصي معا فهي تدرس العلاقة بين النص والمجتمع والتاريخ.

• **التطريسات "جيرار جينات":** اعتمد "بنيس" على هذا الكتاب في قراءته للنص الموازي وعلاقته بالنص الأصلي، إضافة إلى اعتماده على مصطلح التناص ومفهومه وخصائصه عند كل من "جوليا كريستفا" و"جيرار جينات" و"مايكل ريفاتي" و "ميخائيل باختين".

• **بنية النص الفني "يوري لوتمان":** أفاد منه في مفهومه للنص، ومفهوم التكرير، ومفهوم البيت، ودراسة البنية الخطية، وقواعد اللعبة النصية.

• **"الكتابة والاختلاف" و"الإنتشار" لـ "جاك دريدا":** اعتمد "بنيس" على هذين الكتابين، فيما يخص إستراتيجية التفكيك، يصرح بذلك قائلا: "كما أن السعي نحو التفكيك كان همًّا شبه مسترسل به نطأ الحدود ثم الحدود"[1].

إن قراءة "محمد بنيس" للشعر العربي الحديث، اعتمد على ما قدمته الشعرية العربية القديمة والشعرية الغربية الحديثة حيث عمل على الكشف على حدودها في النص، وقد استحوذت الشعرية الغربية على دراسته في الأجزاء الأربعة، بينما استحوذت الشعرية العربية

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، ص 08.

على الجزء الأول فقط، وهذا راجع إلى أن ممارسة هذه الأخيرة وصلاحيتها مرتبطة بالنص الأدبي القديم، عكس الشعرية الغربية التي تناقش قضايا النص الحديث ولها فاعلية كبيرة في الكشف عن أسرار النصوص.

– لم تسلم الشعرية العربية القديمة من انتقادات "محمد بنيس" في كثير من المواضع، وقد بنى انتقاداته على الممارسة النصية والتنظير لها، وركز على بنية البيت التقليدي من خلال ما قدمته هذه الشعرية والتي أعطته أهمية كبيرة، حيث تناول الاستهلال، و سلطته في القصيدة معتمدا في ذلك على مفاهيم كل من ابن رشيق، وحازم القرطاجي، حيث يلخص "بنيس" مفهوم القرطاجني بقوله: "الوحدات ولأنساق الوزنية والقافية، وبناء البيت على أساس الاعتدال والاستواء والفصل"،[1] وللكشف عن صلاحية هذا المفهوم، عمد "محمد بنيس" إلى اختيار مجموعة من الأبيات للشاعر "محمد مهدي الجواهري" ودراسة مدى اتفاق هذه المفاهيم مع الممارسة النصية.

تقول هذه الأبيات:

" ورأى الشيخُ ظِلالَ الغابةِ الدّكناء...

أشباحاً تلوحُ ".[2]

ينتقد "محمد بنيس" هذا النموذج لأنه خائن للنموذج القديم وقوانينه "البيت والوزن والقافية"، فهو غير مرتبط بوزن تام ولا بروي واحد، وبالتالي لايمكن التستر على هذا الخروج على مفاهيم الشعرية القديمة للبيت الشعري وبالتالي لا يمكن الاستمرارية في اعتمادها.[3]

من هذا المنطلق إقترح "بنيس" وضع مفاهيم جديدة تقوم على إعادة بناء تصور جديد للبيت الشعري تناسب النماذج الشعرية الحديثة، "فالبيت بناء متفاعل يقوم على أساسه الإيقاع، ضمن أبيات أخرى لوحدة أو وحدات لغوية بسيطة، أو مركبة، يوفقها سطريا فراغ

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص124.

[2] – المصدر نفسه، ص 124.

[3] – ينظر، المصدر نفسه، ص 125.

فريد في حال اتصالها، وأكثر من فراغ في حال انفصالها"،[1] إضافة إلى انتقاداته لتصوير القدامى للإيقاع وكذلك مفهوم المقطع، من هنا اختلف الشعر بين القديم والحديث في نظريتين فالبيت ليس هو ذاته، ولا الوزن ولا القافية هي ذاتها، من هنا يصل إلى أن الشعرية العربية القديمة قاصرة تماما على احتواء مثل هذه الممارسات النصية .

انطلاقا من كل ذلك حاول "محمد بنيس" اكتشاف فاعلية الشعرية القديمة، ومن خلال نقدها سعى إلى إعادة بناء تصورات جديدة موافقة للنص الأدبي الجديد وتأسيس "نظرية شعرية قائمة على تصور نقدي"[2]، وقد انطلقت هذه النظرية من "تحليل البنيات النصية في تفاعلها مع أطر النظرية المهيمنة على الشعر العربي الحديث"،[3] كما قدم "محمد بنيس" نقدا لاذعا للشعرية العربية القديمة، هذا لأنها استفادت من كتاب "فن الشعر" لأرسطو على الرغم من أنه لا يمت بصلة للشعر العربي بصلة، لأنه مقتصر على الشعر الدرامي والشعر الملحي، وهذين الأخيرين غير موجودين في الشعر العربي القديم، من هذا المنطلق ذهب "بنيس" إلى أن كل ذلك ساهم في كبت الشعرية العربية من خلال قوله "أن الشعرية العربية دراسة مكبوتة".[4]

يذهب "بنيس" إلى أن الشعرية العربية القديمة قد قامت بتأويل كتاب الشعرية تأويلا خاطئا، لأن هذا الكتاب مقتصرا على دراسة خصائص الشعر الدرامي والشعر الملحمي، فهو مخصص للشعر اليوناني وليس للشعر العربي القديم، وقد استند بنيس في آراءه هذه على ابن سيناء وكذلك حازم القرطاجي. فقد أكد ابن سينا في كتابه "تلخيص الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو" أن كتاب آرسطو مخصص لتصنيف الشعر اليوناني، وليس الشعر العربي، ولا نستطيع تطبيق هذه التصنيفات على الشعر العربي القديم لأنه حتما سيوقعنا في

---

[1] – المصدر نفسه، ص128.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، التقليدية، ج1، ص 45.

[3] – المصدر نفسه، ص57.

[4] – المصدر نفسه، ص44.

مأزق، وقد ركز: "بنيس" على أول جملة ابتدأ بها "ابن سينا" كتابه والتي قال فيها: "في الشعر مطلقا، وأصناف الصيغ الشعرية، وأصناف الأشعار اليونانية".[1]

من هذا المنطلق لم تصل الشعرية العربية إلى إدراك هذا الاختلاف، فأكدت بذلك تقديس كتاب الشعرية لأرسطو، وما كان لهذا التقديس أن يحول دون زيادة حجة مقدمة لكتب الشعرية العربية.[2]

لكن نقد "محمد بنيس" ليس موجها للشعرية العربية في حد ذاتها، وإنما هو نقد للطريقة التي استفادت بها من كتاب أرسطو، لأن نظرية هذا الأخير واضحة، وما يحتاج إليه النقاد والفلاسفة العرب هو إعادة القراءة النقدية لهذا الكتاب.[3]

نخلص من هذا كله إلى أن شعرية بنيس ركزت على الداخل نصي والخارج نصي معتبرة النص عبارة عن نسق من الدوال المتفاعلة فيما بينها والتي تعمل على انتاج دلالية الخطاب الشعري. حيث قامت شعريته هذه على النقد المزدوج والمساءلة لكلا الشعريتين العربية والغربية، القديمة منها والحديثة، وبهذا تميزت بالتنوع والموضوعية، وقد حاولت شعرية بنيس التأسيس للعديد من النظريات مثل: نظرية الإيقاع، نظرية المعنى، نظرية الذات الكاتبة.

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، مساءلة الحداثة، ج 4، ص14

[2] – ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، مساءلة الحداثة، ج 4، ص 15.

[3] – ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، التقليدية، ج1، ص 56.

II. شعرية الاختلاف عند عبد الله حمادي

1. مفهوم الشعر

يتساءل "عبد الله حمادي" عن حقيقة الشعر منطلقا من شمولية هذا المفهوم الذي يتعذر الإمساك به: "ماذا أقول عن الشعر، أهو سحر إيحائي يحتوي شيء وضده، أم حساسية جمالية مغايرة للمألوف، ومرادفة للخلق على غير منوال سابق".[1]

فهو يذهب الى أنه لا يمكن ضبط مفهوم الشعر ضبطا دقيقا، لأنه أشبه بالسحر فهو يتنزل في مدارات لا يدركها العقل، والملاحظ أن الشعر مرتبط بالسحر لكونهما يتمتعان بمفعول قوي يؤثر في النفس، ثم إن كليهما يقومان أساسا على جوهر اللغة، وقد أثبتت الدراسات الأنتربولوجية الحديثة أن جذور الشعر هي جذور سحرية، وأن الشعر لا يستقيم إلا بانتظام الكلم، وتأدية أنساقه على مستوى الصوت، وهذا ما ميز الشعر عن السحر، واختلف القرآن الكريم من حيث المنهج والأداة، لأن منهج الشعر غير منهج النبوة، فهو تعبير وانفعال يتقلب من حال الى حال، أما النبوة فهي وحي على منهج ثابت، تابع لناموس الله –عز وجل– الذي لا يتغير مع الأهواء.[2]

كما ان "عبد الله حمادي" في حديثه عن ضبابية المفهوم ينطلق من سؤال مجازي غايته لفت إنتباه القارئ، وبعث الشوق فيه، حتى يتمكن من استحضار فكره وذاكرته وخياله، جاعلا إياه يعيش التجربة، وليبين بأن الخوض في هذه المسألة أشبه بالمغامرة، فالمبدع هو ساحر جديد على وعي تام بأن العملية الإبداعية سحر بالحروف في لحظة يتحول فيها العالم المرئي الى واقع شعري عن طريق الرؤية، ذلك أن الشعر هو تطلع الى الغيب أيضا،[3]إنه في أبهى تجلياته الكلام المصفى المتألف هو خرق للعادة، ومحاولة مستمرة لهدم

---

[1] – ينظر، عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001، ص195.

[2]– ينظر، حسين خمري: سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، دار الأمان، الرباط، منشورات الإختلاف، 1432هـ 2011م، ص92.

[3]– ينظر، بشير تاوريرت، الحقيقية الشعرية، ص388.

الإحتداء، وقد جرى العمل في ممارساته من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حية، إنه تشكيل جديد للسكون بواسطة الكلمات.[1]

ولا يجب أن نفهم من قوله "هدم الإحتداء" و"تشكيل جديد للسكون" أنه يدعو الى خلق قطيعة بين التراث والحداثة، بل على العكس فهو يدعو الى ضرورة المزج بينهما، لأنه يعي جيدا أن التراث أساس الحداثة، ولكنه يرفض التقليد لمجرد التقليد، ويدعو الى إعادة بعث التراث في حلة جديدة تتمتع بروح العصر، "لذلك يجب إعادة إيجاد تجاوب بين مقولات التراث ومقولات الحداثة كفكر إنساني شامل".[2]

كما يتجلى في هذا التعريف حضور المرجع الميتافيزيقي عند سِؤاله عن السحر، وعن الأحياء، لأن التجربة الشعرية في نظره غير خاضعة للمبادئ العقلية، بل هي أقرب الى اللامعقول والى الإيحاء الصوفي الناتج عن استغلال إمكانات الاستعارة والرمز، فالشعر عنده يخضع للمبدأ الجمالي والتعالي النصي، من ثمة كان الشعر في نظره مغامرة غايتها فتح دروب الحرية كفعل للاختيار بغية الولوج في المجهول وصولا الى غاية الإبداع كفعل كشف للحجب وتعرية بؤر التوتر المنتج لأسئلة لا متناهية، ذلك أن "عبد الله حمادي" يتجه بنصوصه نحو صوغ تجربة متعالية مع المطلق لكسب النص قدسية، وشرعية تتماهى مع جوهر الفن.[3]

إذن الكشف عن المجهول أو اللامرئي هي إحدى وظائف الشعر الكشفي الميتافيزيقي، وهنا يتقاطع "عبد الله حمادي" مع "أدونيس" في تحيزه لمقولة الكشف إذ يقول هذا الأخير: "الشعر بمعنى آخر من حيث أنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم"،[4] أي الجانب الميتافيزيقي لأن الشعر الحديث لا يقتصر على وصف العالم، وإنما يأتي ليكشف

---

[1]- ينظر، عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص195.

[2]- ينظر، بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص390-391.

[3]- ينظر، محمد كعوان وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، إتحاد الكتاب الجزائريين، 2002. ص300-301.

[4]- بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص525

أسراره، ويحاول معرفة كنه الأشياء، إنه لا يتفق مع الظاهر ولا يقف عنده، وإنما يغوص في عمق الظاهرة ليصل الى معرفة جديدة مغايرة، إن الشعر في نظر أدونيس تغيير غير مباشر للعالم من خلال تأسيس علاقات لغوية جديدة تدل على علاقات جديدة بين الشاعر والعالم.[1]

فالقصيدة الكشفية تتجاوز الواقع، وترفض الانعكاس لأنها تؤمن بمنطلق الخلق والإبداع، فقد جاءت لتؤسس عالمها الخاص ولتخلق لنفسها مناخا كشفيا يتخطى المعمارية العتيقة،[2]

والملاحظ أن "عبد الله حمادي" يتمثل مذهب القدامى القائل: "إن الشعر باب الشر فإذا دخل في الخير لان" ،كما في قوله: "الحقيقة الشعرية المجردة ليست غرضا من أغراض الشعر فعذبه أكذبه"[3]، فالتحرر من القيود هو المبدأ الرئيسي الذي يبعث الدفء في نفوس متلقية –في نظره– ويدفعهم الى التأمل والتدبر، ثم يذهب بهم بعيدا الى حد تشويش الأذهان وإصابة المنطق، وتحريك الأنفس، وإن كان هذا الشعر مخالفا للحقيقة، فما الشعر عند حمادي سوى انعكاس لذلك القلق الروحي الذي يعذب النفس يقول: "أستنهض التمرد الرافض الكامن في ذاتي، لأتخطى حواجز الزمن وأبحر في وهج النور، مكسرا بذلك قداسة العتمة المتخثرة في فلك الموروث، والتي تقف في وجه المغامر ساعة الإقلاع، لأن الشعر سلاح مشحون برصاص المستقبل، إن الشعر عاكف على سرد دواخل الذات، لأنه لا يكتب أفكارا وإنما ألفاظا"[4].

فالشعر كلما إدلهم وغمض فسح المجال للتأويل، لأنه التعبير عما لا يمكن التعبير عنه، إنه لسان حال المستحيل، فهو أشبه بالغيبوبة في لحظة اليقظة حين تتسرب من أجوائها تمتمات خافتة مدعاة الى التروي في تتبع مساراتها العنكبوتية، هذه الكثافة في الشعر هي التي تخرجه من إطار الواقع البسيط الى عالم أعمق، ولا يتأتى ذلك إلا بالتجرد من اللغة

[1]– ينظر، فاتح علاق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ، منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2005 ، ص292.

[2]– بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص519.

[3]– ينظر، عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص202.

[4]– المصدر نفسه، ص202.

الجاهزة.[1] في ذلك يقول "عبد الله حمادي": فالشعر ليس هو التعبير الأمين عن عالم غير عاد، بقدر ما هو تعبير غير عاد عن عالم عاد".[2]

خصائص الشعر الحديث

لم يتحرج "عبد الله حمادي" من تحديد بعض سمات الشعر المعاصر وخصائصه، لأنه يعتبرها ناتجة عن مخاض، وتدبر مستمر لهذا يتعذر فهم الشعر الحديث بعيدا عن الإحاطة بجذوره ومعرفة أسبابه،[3] ويمكن حصر هذه الخصائص في النقاط التالية:

1- يستحيل أن ندرس البنية اللغوية للخطاب الشعري من وجهة إفرادية "معجمية مجردة، انطلاقا من الألفاظ بمفردها بعيدا عن سياقها، لأن الدلالة لا تتحدد إلا داخل السياق،[4] وهذا ما ذهب اليه "دي سوسير" في تشبيهه للمنظومة اللغوية بلعبة الشطرنج، وأيضا "الجرجاني" في تأكيده على وظيفة اللفظ داخل السياق، لأن المفهوم الحداثي للشعر هو "الذي يؤسس فهما مغايرا، وحساسية مغايرة ومبادئ كتابية مغايرة، فيكون الشعر جزءا من بنية التاريخ، وجزءا من صيرورته، والمغايرة هي خلق أشياء جديدة وابتكار علاقات بين الكلمة والكلمة، والكلمة والإنسان لأن الشعر الجديد يسعى الى خلخلة الصورة القديمة للإبداع، بغية الوصول الى قيم فنية جديدة".[5]

2- الشعر الحداثي ليس مرآة عاكسة للواقع فهو يعتمد التلميح لا التصريح[6]، وهذا ما ذهب اليه "أدونيس" حين اعتبر الشعر العظيم موجها فقط صوب النخبة المثقفة ، كما اعتبر الشعر السطحي شعر فاتر لا يبعث الدهشة في متلقيه، ولا يتمكن من إطرابه، كما يؤكد "أدونيس" على أن القصيدة الحديثة لا تقدم للمتلقي أفكارا ومعان جاهزة، إنما أصبحت تقدم حالة أو فضاء من الأخيلة والصور والانفعالات، كما أن الشاعر لا ينطلق من موقف فكري واضح، وإنما ينطلق من مناخ انفعالي يتحدد بمفهوم التجربة والرؤية، فالغموض و قوام الشعر الحداثي، لذلك كانت القصيدة الحديثة تستدعي وقفة تأملية عميقة للوصول الى جوهرها وفك دلالاتها المستعصية.[7]

1- عبد الله حمادي، بابلونيرودا (شاعر الشيلي الأكبر) مقاربة نقدية، دار الأملعية للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر،2011، ص 79.

2 - عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص195.

3- ينظر، عبد الله حمادي، بابلونيرودا (شاعر الشيلي الأكبر) مقاربة نقدية، ص131.

4- ينظر، المصدر نفسه، ص125

5- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث الّترجمة والّنشر والتوزيع، لبنان، ط1 ، 2004، ص170.

6- ينظر، عبد الله حمادي، بابلونيرودا (شاعر الشيلي الأكبر) مقاربة نقدية، ص126

7- ينظر، سعيد بن زرقة، المرجع السابق، ص172-173

3- البحث عن الفن في الفن، وذلك انطلاقا من النظرة المعاصرة للجمال والتي ترى أنه استخلاص فن جديد من النماذج الفنية دون العودة الى الجمال الطبيعي،[1] فالشاعر الحقيقي عند عبد الله حمادي هو الذي يتوغل في النفس ويبعث فيها حرارة الخلق والإبداع والتميز، هذه النظرة تتفق تماما مع رؤية "بودلير" حول حقيقة الجمال الذي ينبع من الفن ولا يمكن حصره في الطبيعة لأن الفن الراقي يخلق من اللاشئ ليعبر عن التجديد والمثالية، من هنا يربط "بودلير" بين الشعرية والحداثة حين اعتبرهما لحظة هاربة محاولا مطاردة مستحيل الشعر من خلال مطاردته لمستحيل الحداثة.[2]

4- كما يذهب "عبد الله حمادي" الى أن "رامبو" أبدع في المجال التأثري والإيحائي - على خلاف بودلير- وانغمس في ترهاتها،[3] فكان الشعر عنده "تفجير للعالم بالمخيلة الطاغية التي تنطلق من المجهول وتتحطم عليه، فقد اعتمد على منطق اللاوعي في تشكيل قصائده فهو يحاول خلق نسق جديد مغاير للنسق الواقعي وهذا ما جعل الخيال عنده إبداعية مطلقة، تجمع حطام الواقع وتعيد تشكيله من جديد".[4]

5- هروب الشاعر من ضمير أنا والتخفي وراء صيغة المخاطب أو الغائب، وهذا ما يدعو إليه المخطط الحداثي المعاصر الذي يكبح المواقف الفردانية، ويعتبر أن أساس العمل الفني يكمن في التعبير عن "الوعي".[5]

6- الانزياح والإغراب مع المفاجأة غير المنتظرة، لأن القصيدة عبارة عن عالم متنافر غايته إلغاء التسلسل المنطقي وعرض الصور العبثية والرموز لبعث الذهول وكسر أفق التوقع لدى القارئ،[6] فأصبحت هذه المقولات هي محل العمل الشعري الحديث الذي يتلخص في المعجم الشعري ومصطلحاته النقدية المتمثلة في: الضياع، النظام المفقود، التفكك، الإغراب، الشعر المجرد من الشاعرية، التحطيم، الصور القاطعة، الإزاحة، إحداث الصدمات، السخرية المرة، التمزق بين الأضداد...وغيرها.[7]

7- ابتعاد الشاعر عن محاكاة الطبيعة، مع النظر اليها نظرة مخالفة تختلف عن النظرة الرومانسية التي يعمد فيها الشاعر الى مقارنة حالاته النفسية بأشياء طبيعية، فنجده مثلا يعبر عن ثورة العواطف بزوابع البحر والرعود، وعن فرحته بالربيع، وعن الخشوع والرهبة بالطبيعة الجرداء.[8]

---

[1]- ينظر، عبد الله حمادي، بابلونيرودا (شاعر الشيلي الأكبر) مقاربة نقدية، ص107.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص107.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص108.

[4]- بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص318

[5]- ينظر، عبد الله حمادي، بابلونيرودا (شاعر الشيلي الأكبر) مقاربة نقدية، ص125

[6] - ينظر، عبد الله حمادي، بابلونيرودا (شاعر الشيلي الأكبر) مقاربة نقدية، ص11-12

[7]- ينظر السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، د ط، ص30.

[8]- ينظر، عبد الله حمادي، بابلونيرودا (شاعر الشيلي الأكبر) مقاربة نقدية، ص129.

لذلك دعي الشعر الحداثي الى الابتعاد عن الخطابية والمباشرة والأوصاف التقليدية، والالتزام باللامنطقية في التشبيهات بكسر العلاقات المنطقية والقرائن اللازمة، لأن من إنجازات مذهب الحداثة تغلغل الشاعر في الطبيعة الغامضة بصفته مكتشفا وباحثا ومسائلا لا محاكيا ومشبها،[1] لأن تغلغل الشاعر في الطبيعة يجعله يعي شاعريته، ويعي الطبيعة في شاعريته، لأنها تكسب شعره معنى الانتهاء، فاستمرار الغموض هو استمرار للكشف والتجديد والتجاوز، يقول أدونيس " لا نستطيع أن نتصور الكون أو الطبيعة صفحة مكشوفة واضحة، لا مجال فيها لأية معرفة جديدة أو كشف جديد إنها على العكس موضوع كشف ومعرفة لا نهاية لهما".[2]

8- حرص الشاعر على ابراز عنصر التأثير والانفعال لدى المتلقي، وذلك عن طريق الغموض وخروجه عن المألوف الذي يصنع فرادة الإبداع، ويدفع المتلقي للقلق المتجلي في التساؤلات والهواجس والتخمينات ثم التنقيب والكشف عن الحقائق الجوهرية.[3]

لذلك رأى أدونيس أن الشعر الحديث هو الميتافيزيقا الكيان الإنساني، تحاول تقديم رؤية عن العالم وأسراره، وقد كان لحركة الشعر الحديث الدور الريادي في تحرير النص والشاعر من الثبات، وسلطة الخطابة والبعد الواحد، وجعلته يتحرك في فضاء السؤال المسكون بالقلق وباطنية التجربة"[4]، هذه النماذج الشعرية يتعذر على المتلقي فهمها، وإن تمكن من إدراك أبعادها الحقيقة تترك مجالات أرحب للتأويل الذي يقترب من الإدراك الإحساسي اللاعقلي.[5]

ومجمل القول أن الشعر الحداثي توصل الى تقديم نص جريء متميز، تحولت معه الكتابة الى حالة هروب، ومفارقة لمصطلح الشعر، "فقد تحولت الشعرية المقروءة الى شعرية المرئي، مستندة الى كون التفاعل النصي لا ينبثق من جسد النص فحسب أو من ثنايا لغته، أو مفاصله التكوينية، بل تعداه الى ما قبل كتلته النصية، يعني ما هو خارج هذه الكتلة والمقصود بذلك النص الموازي".[6]

---

[1]- ينظر، المصدر نفسه ، ص 125

[2]- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص475.

[3]- ينظر، عبد الله حمادي، بابلونيرودا (شاعر الشيلي الأكبر) مقاربة نقدية، ص126.

[4]- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص96.

[5]- ينظر، عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص175.

[6]- روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007، ص06.

2. مفهوم الشعرية

في مستهل حديثه عن الشعرية، يذهب عبد الله حمادي إلى أن لغة النتاج القديم "كانت تخضع من طرف المتلقي لميزان عقلاني منطقي، لا يقبل الغموض أو الغلو بالمفهوم القديم، والعدول والانزياح بالمفهوم المعاصر".[1]

من خلال هذا الموقف النقدي يعلن عبد الله حمادي ثورته على لغة النتاج الأدبي القديم لأنها لغة منطقية إخبارية يقوم فيها المبدع بمحاكاة العالم في صورته المادية المحسوسة المرئية، فيحقق بذلك المعادلة المنطقية القائلة "تساوي الكون ومحتواه يساوي اللغة ومفاهيمها".[2]

من هذا المنطلق يدعو "عبد الله حمادي" الى شعرية قائمة على الانزياح واللاعقلانية، وتكثيف الدلالات والإيحاءات اللامتناهية، لأن شعرية اللغة هي التي تحدد شعرية النص، لذلك يشترط فيها:

- أن تكون ذات طلقة تعبيرية مصفاة.
- أن تكون متألقة ودائمة التجديد، لأن كل تجربة جديدة يقوم بها الشاعر تتطلب بالضرورة لغة جديدة، إذ إنه ليس من المعقول أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، فكل تجربة جديدة هي خرق للعادة، وتشكيل جديد للكون من خلال الكلمات، لأن اللغة الشعرية هي رؤية للكون.[3] فالشاعر الحداثي يعلن ثورته على اللغة فيحررها من سجن القاموس وأسواره العالية، مما يؤدي الى اهتزاز الدلالة، "فيسند للأشياء وظائف تعجز معانيها عن آدائها، وهو ما أومأ اليه قديما المتأله النفري في مقولته المأثورة: (إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة) فقانون اللغة الشعرية يقوم أساسا على التجربة الباطنية لا الظاهرية".[4]

فشعرية اللغة تتحقق في النص ذاته، لذلك يصفه عبد الله حمادي بأنه:" كيان من الكلمات يتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق، ومغاير للمألوف، واللغة الشعرية في النص الإبداعي تعتمد التحدث الى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا".[5]

---

[1]– عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص105.

[2]– عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص104.

[3]– ينظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص178.

[4]– عبد الله حمادي، ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط2000 ،1، ص6

[5]– المصدر نفسه، ص6.

ومما يلفت الانتباه في هذا كله هو سمتها الرئيسية هي انحراف النص عن مساره العادي، والارتقاء به الى أفق التعبير الجمالي. فالنص بمثابة إنزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير، إنه السمو بتعبيرية الأشياء، واحداث عملية تشويش مقصودة.[1]

اللغة التي نقصدها لا تعني مطلق اللغة، وإنما هي ذلك المستوى النوعي المنفرد الذي نطلق عليه "رحيق اللغة" التي نعتت ب "لغة الأدب" أو "لغة الشعر"، وهي تلك المنظومة الكلامية الرامزة التي يدركها المخيال الأدبي عموما، والمخيال الشعري خصوصا، تلك التي تتجاوز حدود الأعراف والأنظمة الكلامية المتفق عليها، والتي عبر عنها "مارتن هايدغر" بقوله: " إن في الشعر يتجلى وجود اللغة، واللغة ليست في المقام الأول وسيلة الاتصال، وإنما هي أسس ما يضمن إمكان الوجود في وسط انفتاح الموجود".[2]

إن اللغة الشعرية عند "عبد الله حمادي" ترفض المنطق لأنها كلما طرحت الحدود المنطقية جانبا تشكلت شعريتها، هي لغة من نوع خاص تأتي لتكشف مجالات غامضة، إنها كائن زئبقي لايركن الى السكون، من هذا المنطلق يربط أدونيس بين اللغة الشعرية وعنصر اللاشعور، لأن اللاشعور هو لحظة الرعشة الشعرية التي يتجرد فيها الشاعر مفجرا كل طاقته الإبداعية، فإذا كان اللاشعور طاقة الحياة الأولى، فإن عالم اللاشعور عالم رغبات وقلق، ونزوع، وأحلام، وطوباويات، من هنا يجب التعبير عنه بلغة مغايرة للغة الثقافية السائدة.[3]

ويكمن دور اللغة الشعرية في منح الشاعر وسيلة في منتهى الدقة، فيما يسمى ب "الحقيقة الشعرية" التي تمنح القارئ دليلا دقيقا لمدى استيعاب تجربة الشاعر أو خبرته، ذلك أن جمال العمل الأدبي وروعته يكمن في تأثيره الكلي على المتلقي.

تركز الشعرية على ابراز سمة الإبداعية التي تميز القصيدة، والتي بموجبها يحصل ذلك التماس بالانطباع، أو الانفعال أو الجذب الذي يشعر به المتلقي حين يستقبل العمل

---

[1]- ينظر، المصدر نفسه، ص11.

[2]- عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات تالة، الجزائر، د، ط، 2009، ص11.

[3]- ينظر، سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص222.

الأدبي الشعري المتكامل، فيحدد موقفه منه بالإعجاب أو الإعراض، لأن القيمة تتحدد بجوهر ما تحمله، لا فيما تعبر عنه بالمعنى المجرد، لذلك كانت اللغة الشعرية تمارس حق التجاوز لذاتيتها ولمتلقيها، فتسخر من القواعد المضبوطة، وتهتك حجب الظلام الدامس لتلقط ما تشتت من هواجس وأحاسيس، فيجد المتلقي نفسه داخل شبكة عنكبوتية معقدة، قد يحسن الخلاص منها بمهارات ذهنية ونشاط نفسي، فيتجاوب مع بعضها عن طريق التماس والترميز، وقد يصل به الدرب الى حد القنوط فيبقى الفاصل بينه وبين التجاوب عبارة عن هواجس لا عقلية.[1]

فمن خصائص الخطاب الإبداعي في القرن العشرين ظاهرة الإيحائي، التي تعتبر كقرنية عضوية لفضاءات، النص الإبداعي، وتتلخص في ذلك الأثر الذي يتركه فينا الخطاب، فإننا لانتهم فيه بالجانب المفهومي العقلاني، لأن لحظة الانفراج تكمن في انفعال بؤرة الإحساس فينا بخيط موصل بكيمياء النص[2].

لذا توجب على العمل الإبداعي الرفيع أن يكون مسكونا ومبطنا بتعدادية الإفضاءات الإيجابية داخل إطاره الفني الأحادي، الذي ينفتح فيه الفضاء لفاعلية مختلف الإيماءات التي تهيئ المناخ المتاح لإحداث هذا الانفعال، فالنص المبطن بتعدد الإفضاءات الإيحائية يطرح طريقة خاصة تضغط على نسيج النص لتقوله ما قد يكون بعيدا عن معطيات تعقده النصي، وقد يتجه الى قراءة تؤول النص وتستجيب لما يبرمجه، وقد لا تكون هذه الطرائق مجدية لأن الخطاب النصي يمارس أشكالا متعددة من الحجب والاستعباد والتلاعب، حينها يتوجب الجمع بين الطريقتين على نحو ما، فنضغط على النص ونجبره على التخلي عن رغبته المستمرة في الحجب، مع تأويل النص وفق الاستجابة لبرمجته.[3] ويكمن الفرق بين المتلقي القديم، والمتلقي الحديث في كون الأول ينتظر من فضاء النص وبنائه الخضوع لفرضية الإدراك العقلي ليحصل الإقناع، وليس الانفراج، أما المتلقي الحديث فإنه يتوصل

[1]- ينظر، عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص177-179.

[2]- ينظر، عبد الله حمادي، بابلونيرودا (شاعر الشيلي الأكبر) مقاربة نقدية، ص 182.

[3]- ينظر، محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1430هـ 2009م، ص59.

الى التجاوب مع النص عن طريق مواد إيحائية، فيكون بذلك الإدراك الإيحائي، والإدراك العقلي شرط التعامل مع الخطاب الفني بأبعاده المختلفة، إلا أن هذين الشرطين مرتبطان بالظروف الزمانية، ذلك أن المبدع في القرن العشرين ليس مطالبا بالإقناع، وتقديم الحجة المنطقية، لأنه ينطلق من الرفض المطلق في محاولة تحديد كنه الأشياء، ملتزما في ذلك بفردانية النص كتشكيل جديد للواقع، وذاتية كمفهوم إيحائي لخصوبة الإدراك الإحساسي للأشياء.[1]

فليس القائل مجبرا على توضيح المسار المرجعي الذي قطعه بغية التأسيس لهذه التجربة، أو محاولة الكشف عن أبعادها، لأن دور القصيدة المعاصرة يتخلص في توزيع أشعة شعرية الخطاب بغض النظر عن مساهمة القارئ في تخريج دلالاتها،[2] لذلك يتوجب على القارئ معرفة طبيعة الخطاب الشعري الذي يواجهه من حيث الاستجابة والتلاؤم، مع معرفة النظام السيميائي للغة "وهو ما يقع على عاتق الخطاب الشعري ذاته، الذي قد يكون غير جاهز، وغير مؤهل للانخراط عمليا وموضوعيا داخل معرفة المتلقي، على النحو الذي يكون فيه قابلا للقراءة ومستجيبا لأعرافها".[3]

يؤكد "تودوروف" على الاختلاف الجوهري القائم بين الأثر الأدبي والنص على اعتبار استقلالية كل عنصر، فالأثر الأدبي هو من انتاج المؤلف الحقيقي أما النص فهو من انتاج القارئ الذي يعمل على ترسيخ أبعاد الأثر الأدبي عن طريق القراءة، من هنا ينفي أن تكون هناك إمكانية للأثر أن يكون موضوعا للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل الذي يولد نصوصا لا نهائية.[4]

مما سبق نخلص الى ان عبد الله حمادي كشف أن جوهر الكتابة الإشكالية النقدية في قضية الحداثة لم يعد يرتكز على الكتابة وزنا أو نثرا، وإنما أصبح يرتكز على مدى قدرة

---

[1]- ينظر، عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص183

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص175.

[3]- محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص66.

[4]- ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص53.

الشاعر على خلق كتابة كشفية، ومعرفية، ورؤيوية، وكذلك ضرورة تأكيد دور التجربة الشعرية في تحديد ماهية الشعر؛ لأن الشاعر مجبر على تأسيس تجربته بعيدا عن سياقات التأثير والتأثر، وهذا ما اتفق عليه مع أغلبية النقاد المعاصرين.

III. شعرية الرؤية عند أدونيس

إن الحديث عن الشعرية عند أدونيس يقذف بنا إلى الدخول في ثلاث عوالم: الأول؛ عالمه الشعري، وهو عالم واسع متغير ومتحول لا يعرف الثبات، والثاني؛ عالمه المسكون بالحداثة والرؤى والتصورات الغربية، أما الثالث؛ عالمه المسكون بالفكر العربي وهواجس الإنسان والشاعر العربي الذي يسعى ويأمل في التغيير.

فأدونيس عالم متغير لا يستقر على حال فهو في كتابه "الثابت والمتحول"، ليس أدونيس الذي في "زمن الشعر"، ولا أدونيس الذي في "سياسة الشعر"، ولا هو نفسه الذي في كتابه "موسيقى الحوت الأزرق"، ولا هو نفسه الذي في كتاب "الخطاب الحجاب".

انطلاقا من هذه الرؤية، يجب على القارئ الأدونيسي أن يكون حذرا في التعامل مع مدوناته ومقاربة أفكاره ومناقشتها.

يرى أنطوان كرم أن التجربة الشعرية قد بلغت أوجها مع أدونيس، لأنه اقترب من الذات وصنع الجديد، فكانت مكونات التجربة عنده حاضرة، سواء الرؤى أو الأفكار والعواطف، أو الموسيقى والصور، فالقصيدة الأدونيسية تضم مجموعة من التجارب التي ترتبط بالكشف والرؤية.[1] ونظرا لأهمية هذه التجربة الشعرية في الإبداع الفني للقصيدة، يمكننا القول أنها تقوم على ثلاث عناصر تتمثل في: [2]

- رؤية الشاعر أي موقفه من العالم.
- لغة الشاعر (أي موقفه من استخدام اللغة بين الشعر القديم والجديد).
- طريقة التعبير: (أي موقفه من الفرق بين جسد القصيدة القديمة والجديدة).

[1] – ينظر، خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 1، 1995، ص163-165

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص 163-164.

وهذه العناصر لا يمكن الفصل بينها، لأن الشاعر الذي يمتلك رؤية جديدة حول الكون والواقع والأشياء، فهو حتما سيوظف لغة جديدة، يرسم من خلالها مذهبا جديدا مخالفا للقديم، وإلى نفس الفكرة يذهب "عبد العزيز المقالح" في جعل التجربة الشعرية تنهض أساسا على التجاوز وسياسة الهدم من أجل البناء فالشاعر مجدد، والذي لا يتجدد لا ذات له ثم إن متطلبات العصر ألغت شعرية الإسماع والإطراب ولم تعد كافية، وأصبح على الشاعر أن يخلق أنواع جديدة من الكتابة.[1]

وفي خضم هذه النظرة يقول أدونيس في كتابة "زمن الشعر": "الشعر التجريبي العربي، هو وحده الشعر الجديد، وهو وحده الشعر الثوري، إنه أولا ليس متابعة، ولا انسجاما، ولا ائتلافا، وإنما هو على العكس، اختلاف، وهو ثانيا بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية، وهو ثالثا تحرك دائم في أفق الإبداع، لا منهجية مسبقة، بل مفاجآت مستمرة، وهو رابعا ليس تراكما، كما هي الحال في المجالات الاقتصادية والاجتماعية بل بداية دائمة، فقيم الإبداع الشعري ليست تراكمية، بل انبثاقية، وهو أخيرا تحرك دائم في أفق إنساني ثوري، من أجل عالم أفضل، وحياة أرقى"[2]، فهذه النقاط الخمسة هي التي تصنع فرادة العمل الشعري.

1. مفهوم الشعر

يعد أدونيس من اهم شعراء الحداثة في الأدب العربي الحديث والمعاصر بكتاباته الموغلة في التجريد والترميز والغرابة والغموض، كما يعتبر من أهم النقاد المحدثين الذين قاربوا الثقافة العربية الكلاسيكية والحديثة والمعاصرة من خلال منظور رؤيوي حداثي متميز بالفرادة والأصالة وروح الاجتهاد، فكان له تصور يقوم على فكر مرتبط بمشروع الحداثة، تبناه منذ كتابته لـ "الثابت والمتحول"، وهذا الكتاب الذي أحدث ضجة كبرى على مستوى الإبداع العربي.

[1] – ينظر، عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، دار مجد للنشر، لبنان، ط1 ، 2004، ص 69.

[2] – أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط 5 (مزيدة منقحة)، 2005، ص 289.

إن مفهوم الشعر عند هذا الشاعر الناقد، ليس واحد لارتباطه بمؤثرات يمكن إجمالها فيما يلي:

- هاجس الحداثة، والسعي وراء المجهول.
- التأثر بأعلام الصوفية.
- انتماءه للحزب القومي السوري.
- انتماءه لمجلة شعر اللبنانية.
- تأثره بالثقافة العربية.
- تأثره بالواقع العربي المعاصر.

يعترف أدونيس، كما يقر بعجزه في الإتيان بتعريف للشعر، يقول: "إن سر الشعر هو أنه يتعذر تحديده الشعر هو الشعر، في أي شكل أتى إليك، وزنا أو نثرا، لا فرق إلا في طاقته على الإشعاع، وفي مخزونه الخلاق، ذلك الذي سيمته اللهب الذي لا يخمد، فيظهر سر الشعر في انبثاقه وإيحاءه، وحركيته، ومهمة الشاعر هي السؤال المستمر و البحث اللامتناهي عن المعنى، والتفكير فيه بصفة استباقية و إخراجه إلى المتلقي صريحا أو غامضا في تشكيل جديد يجذب القارئ، لأن الشعر كالهواء، وتحديده يعني إفساده"[1].

فالتصور الجديد لدى أدونيس يجعل شكل القصيدة عنصر هام من عناصر الشعرية، والشاعر الفذ هو الذي يحيط بخيط قصيدته ويأسرها ويقودها حيث يشاء يقول: "القصيدة شكل، وإن الشكل هو وحده الدال"[2].

إن عالم الشاعر متغير، متحول، ولا شك أن المتلقي، سيجد صعوبة في الوصول إلى فك شفرات نصه، إنه مسكون بتحطيم السائد، شعره مليء بالمفاجآت والتغريب حامل لرسائل كثيرة، إنه كائن يتجدد بتجدد الحالات.

فالشعر ليس مجرد لعب بالكلمات، ورصف للعبارات، وإنما هو تصوير وتعبير دائم عن الغايات والأهداف السامية، و المتلقي مكلف بأن يغوص في بحر الشاعر فهو شريك معه في إبداعه "فالشعر ليس أريكة ولا سجادة، ولا باقة زهر، إنه اللهب وما يدفع إلى أبعد

[1] – عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد، الرياض، ط 2، 1991، ص 29.

[2] –أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1996، ص 86.

من اللهب"[1]، إنه لا يقف عند حدود الهزة والأريحية التي يثبتها الشعر، بل يمتد إلى أبعد من ذلك في رفع الغطاء عن الأعين، وطرح المعمم والسائد[2].

إن لغة الشعر لغة إيحاء و إشارة و رمز و أسطورة، وبحث، إنها لغة الشعر الذي "يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلا، عكس النثر الذي يستعمل اللغة العادية"[3]،و النقد مكلف بقراءة إنزياحات اللغة الشعرية، ويحاول بلوغ العالم الخفي، والوجه الآخر للشاعر، ويعمل على تفكيك شفرات النص من أجل قراءة واعية لرفع الغموض واللبس، وبذلك يقول أدونيس "نشطب على الوظيفة الاعلامية في الشعر، وعلى كل ما يجعل منه أداة لغايات آنية إلى الوجود، وهو ما يحققه الرمز والإشارة و المجاز، وغيرها من العناصر التي تكشف غموض النص، وتهيئة لامتلاك شعريته حتى من خارج الوزن والقافية"[4].

فالشعر بحسب أدونيس لا يجعل من اللغة مجرد أداة يستعين بها على الهدم بل يجعلها الغاية، ويبث فيها الحياة، ويبعث فيها حرارة، ويرغمها على الإشعاع حتى تنير درب القارئ المتذوق وبذلك يكتسي النص شعريته بلغته وغموضه ورموزه وإيحاءه.

قديما قيل إن الشعر إنما يقال من أجل نشر حكمة أو فضيلة، أو إنه وسيلة لبث المشاعر والأحاسيس، أو التخلص منها، ولكنه مع التجربة المعاصرة وخاصة مع أدونيس، أصبح ينظر إليه على أنه يسأل ولا يجيب، يومئ ولا يصرح يأسر ولا يؤسر، فكون الشعر سؤالا، يعني أنه يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحا، وانه لا يقدم يقينا، فالسؤال هو الفكر، لأنه اطمئنان ويقين، السؤال بتعبير آخر هو الذي يدفع إلى مزيد من الفكر.

فمفهوم الشعر بات يعبر عن رؤية وكشف، وحرية في الخيال، وأصبح لا يستقر على حال، ولا يمكن أن يستريح، كما أصبحت القصيدة بهذا المفهوم لا تقدم أجوبة، بل تقدم أسئلة ومعان لا تنضب، وبذلك أصبح القارئ هو الذي يحدد مدى شعريتها بناء على لغتها التي

---

[1] –أدونيس، زمن الشعر، ص 144

[2]– المصدر نفسه، ص 151.

[3] –خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2000، ص 98.

[4] – أدونيس، الشعرية العربية، ص 73

تذوب في حساسية الشاعر، فالشعر ليس موجودا في اللغة، كما هو اللون مثلا أو العطر موجود في الورد، الشعر في الإنسان والإنسان هو مالئ اللغة بالشعر ومالئ العالم.

من هذا المنطلق كانت شعرية أدونيس شعرية رؤيوية، تركز على الشعر وقراءته لأن الشعر عنده آسر الحياة، وسر وجودها.

لقد استثمر أدونيس كل مجهوداته، واستغل كل الوسائل بهدف الوصول بالشعر إلى خطاب شمولي مسكون بالقلق والسؤال، قريب من لغة الإشارة، والرؤى الشعرية المفعمة بالتساؤل والحيرة والبحث عن الحرية، فوظف كل أنواع الرموز، والأسطورة، والتراث، فاستطاع من خلال شعره أن يجوب العالم، ويحيي ما يستطيع إحياؤه، ويخلق لغة تتجدد في كل زمن ومع كل جيل.

وفي الأخير نصل إلى ان تصورات أدونيس لمفهوم الشعر بنيت على أساسين هما: تيارات من التراث العربي القديم، إضافة إلى رياح الحداثة الغربية، ويمكننا إجمال هذه المفاهيم فيما يلي:

- "ليس الشعر إلا محاولة الإنسان أن يقول، مجازا أو رمزا ما لا يقال، وهو بوصفه لا يحده العقل أو المنطق، ولا يمكن للقصيدة إن كانت شعرا حقا أن تندرج في إطار المعقولية المنطقية "[1].
- " ليس الشعر أي كتابة، وإنما هو كتابة خاصة "[2].
- " ألا شعر خارج لغة عالية، إبداعيا وفنيا."[3]
- " إذا أتحدث عن الشعر العربي الراهن، فإني أتحدث عن هاذا الحضور الشعري بكليته، وزنا ونثرا...لا أميز بين وزن ونثر، ولا بين جيل وجيل، بل بين رؤية ورؤية، وبين لغة ولغة "[4].
- " لن يكون للفكر أو للشعر حضور خلاق إلا إذا تجاوز قلق البحث عن المعنى إلى قلق البحث عن معنى المعنى."[5]

[1] – أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 1992، ص 24.

[2] – أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2011، ص 92

[3] –أدونيس، المصدر نفسه، ص 91

[4] – المصدر نفسه، ص 125.

[5] – أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 393.

إذن اعتبار الشعر رمزا ومجازا بعيدا عن العقل والمنطق ولغة عليا ورؤية خاصة مرتبطة بالبحث عن معنى المعنى، يعد قاعدة وأساس بنى عليها أدونيس تصوره للشعرية العربية.

2. مفهوم الشعرية

يرى أدونيس بأن الشعرية العربية أساسا مبنية على "التحول"، وقد كانت بداية هذا التحول في الخروج عن الثابت، لأن الحداثة تكمن في الإبداع والخلق، وقد مثلها في القديم إمرا لقيس، أبو نواس، أبو تمام، الشعراء الصعاليك، المعتزلة، الخوارج، إلا أن المحاولة الناجحة التي صنعت الجديد، وساندها النقد كانت مع الجرجاني في ربطه للشعرية بنظرية النظم، فقد رأى "أن النظم هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص"[1]، إضافة إلى جهود القرطاجني، الذي ربط الشعر بالتخييل، فقد ارتبطت الشعرية في النقد القديم بالشفوية والإنشاد، وعرفت هيمنة الشكل، لهذا كان السجع هو الشكل الأول للشفوية الشعرية الجاهلية[2]، لأن الشعرية العربية القديمة هي شعرية إسماع وإطراب، تعتمد على حاسة السمع بالدرجة الأولى، ويسمي أدونيس هذه المرحلة بمرحلة القبول، لأن الشاعر قبل عمود الشعر وسار على قوانينه، يبين أدونيس بأن الشعر القديم ليس موحدا، وإنما هو متنوع، متعدد، رغم شكله الموسيقي الواحد، لأن كل شاعر يكون لنفسه عالما خاصا به، يقول في ذلك: "سوف نرى أن الصورة التي تقدم عنه في الكتب التي أرخت لهذا الشعر الجاهلي، مؤكدة على وحدته وإنسجاميته، إنما هي صورة تعميمية وخاطئة، ولا تنطبق على الشعر التقليدي الرديء".[3]

ثمة حقيقة في شعرية أدونيس، وهي أنها مبنية أساسا على مفاهيم الشعر التي ساقتها سواء تيارات التراث العربي القديم أو التي حملتها رياح الحداثة الغربية، فمدار الشعرية تحول

---

[1] –أدونيس، الشعرية العربية، ص 44.

[2] – ينظر المصدر نفسه، ص 10.

[3] – أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 88

بتحول مفهوم الشعر، والضجيج الذي رافق مفهوم الشعر هو نفسه الضجيج الذي تلقته الشعرية، فنجد "أدونيس" يعرفها بقوله: "كتابة لا تمتلك شعريتها من خارجها وإنما بنائها النصي الذي يراهن على إنتاج المعنى بالانفصال عن بلاغة الوضوح، وبالاعتماد على آليات تكشف غموض النص وتجذر إلذاذه"[1]، فالشعرية بهذا المعنى تنبثق من داخل النص، ومن الغموض الذي ينبجس منه، لأن النص الصريح لا يفضي إلى الشعرية لأن "سر الشعرية، هو أن تظل دائما كلاما، ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد، اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود صروفها ".[2]

إن إسهامات أدونيس في الشعرية العربية كثيرة جدا ويصعب حصرها، لأن كتاباته كثيرة، واطلاعه واسع، سواء على ثقافة الآخر أو على التراث الشعري العربي، فقد حاول تطوير الشعرية العربية من جانبين: "الأول ويتصل بالشكل، أو على الأصح بالتشكيل، ويتصل الثاني بما لا أحد ما يعبر عنه خيرا من كلمتي التجريب والاستقصاء "[3].

ومن خلال كتابه "سياسة الشعر" يمكننا الإلمام بمجموعة من إسهاماته في الشعرية العربية وذلك في النقاط التالية:[4]

- اعتماد طرق تعبير جديدة، وتشكيلات شعرية جديدة كمقياس للشعرية العربية بدلا من الأوزان الخليلية.
- اتخاذ قصيدة النثر (سنة 1960) كشكلا شعريا جديدا بدلا من الشكل العمودي القديم، فقد أصبحت قصيدة النثر مقياسا للحداثة الشعرية العربية.
- إضافة إلى القصيدة الشبكية المركبة التي تعتبر مزيجا تتآلف فيه القصيدة الوزنية والقصيدة النثرية.
- إثراء العمل الإبداعي بما سماه "القول المجهول" بدلا من "القول المعلوم"، حيث أصبح الشاعر الجديد يعمل على إيراد المجهول غير المألوف والغامض.

---

[1] – خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص 186.

[2] – أدونيس، الشعرية العربية، ص 78

[3] – أدونيس، سياسة الشعر، ص 82.

[4] – ينظر، أدونيس، سياسة الشعر، ص 73-75.

- توظيف الرمز سواء الرموز التراثية أو التاريخية أو الدينية، إضافة إلى الأسطورة (سيزيف، مهيار، تموز، أورفيوس، عشتار ...) وهذا ما أضفى على لغته وابداعاته نوعا من الغموض.
- حضور التناص في إبداعاته، خاصة النص الصوفي، حيث استعار أفكار كثيرة من أعمال السهروردي، والنفري، بنى بها صوره الشعرية، كما لجأ أدونيس إلى نصوص سوريالية غربية، مثل نصوص الشاعر الفرنسي رامبو، وجعلها مرجعا له.
- انطلق في شعريته من فكرة نظرية القراءة التي مفادها "أن النص لا ينبثق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ: فليس مصيره أرضا خلاء، ولا مصيره أرضا يبابا"[1]، فالقراءة الواعية هي التي تكشف غموض الإبداع، لأن الكتابة المعاصرة نص مفتوح على القراءات والتأويلات، فأدونيس يبحث دوما عن قراءة تمتزج بالكتابة، وليس كتابة تلحقها قراءة.
- تعتبر الحاسة الأساسية التي تشتغل عليها القصيدة المعاصرة هي حاسة البصر، لأن القصيدة رؤية، ولا تنفجر الرؤية إلا من خلال الصورة والمعنى المنبثق منها، وهذا مكسب هام حققته شعرية أدونيس لأن "ما يعرف الفن في خصوصيته هو قابلية الشكل لأن يدرك بالحواس"[2].
- يجب أن تتحول القراءة إلى كتابة، ويتحول الناقد إلى قناص ليقوم بعملية ردم الهوة بينه وبين نصه، أو ما تسميه نظرية التلقي بالمسافة الجمالية، حيث يتلقي أفق القارئ بأفق النص، لأن الكتابة الشعرية المعاصرة عبارة عن "رحلة صيد، لاقتناص الروح الشعرية إن وجدت في المثل، في السيرة، في اليومي، في التاريخي، في الإعلان، في المهمل، تعالج كل هذه المقاربات وغيرها كثيرة، بما تحمله من أضواء وألوان، وسبل إخراج لتحولها إلى علامات تنتج شعرية، كي يصبح الشعر كائنا لا محددا ولا نهائيا"[3].
- ترتكز شعرية أدونيس على الرمز، والإشارة، والأسطورة، والقناع والمرايا، فتوافر هذه الوسائل تقود إلى الغموض، والغموض يؤدي إلى التأويل، والتأويل يقود إلى الشعرية لأن "الجمالية الشعرية تكمن في النص الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعان متعددة"[4].

يمكن إجمال ما توصلنا إليه في النقاط التالية:

---

[1] – هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي تر: رشيد بنجدو، ط1، منشورات الاختلاف، ص 10

[2] – المرجع نفسه، ص 50.

[3] – محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري، عالم الكب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص22.

[4] – أدونيس، الشعرية العربية، ص 54

1. حاول أدونيس عبر كتاباته النقدية تنبيه المتلقي إلى ضرورة تأصيل الأصول، والنظر إليها بعيدا عن متاهات التقليد والتنميط. لهذا طالب بضرورة اشتهاء هذه الأصول وجعلها سندا للكتابة الآنية، والكتابة المستقبلية.

2. إن مواقف أدونيس لم تكن مواقف تنظيرية بقدر ما كانت مواقف تساؤلية، ترتضي القراءة منهجا والتأويل والرؤية وسيلة لبلوغ غاية الكتابة الإبداعية، التي راجعها أدونيس منذ مرحلة القصيدة الشفوية.

3. اعتبر أدونيس أنّ أصل الشّعريّة العربيّة الشّعر الجاهلي، ومنه قعد للنقد الشّعريّ العربيّ ومن خلال هذا الأخير قرأت ودرست الشّعريّة العربيّة.

4. احتكم أدونيس إلى ضرورة تفرّد الشّاعر والنّاقد بالثّقافة العميقة الواسعة، والانتقال من الشّفويّة إلى الكتابة وهاجس التّساؤلات هما نقاط التّحوّل؛ التّحوّل من الثّبات إلى التّجديد والحركيّة والاستمراريّة في الإبداع.

5. انطلقت قراءة أدونيس للشعريّة العربيّة من وظيفة الشّعر، وهي البحث عن التّفاعل بين الكون والوجود انطلاقا من البحث في الجزئي والكلي والوحدة بينهما. حيث رأى أدونيس أن الشّعر ممارسة كلام وممارسة الحياة والوجود، ودعا إلى استنطاق الصّمت وتعبئة الفراغ وممارسة قراءة نقديّة لتراثنا النّقديّ الشّعريّ.

6. كشف أدونيس أن جوهر الكتابة الإشكالية النقدية في قضية الحداثة لم يعد يرتكز على الكتابة وزنا أو نثرا، وإنما أصبح يرتكز على مدى قدرة الشاعر على خلق كتابة كشفية، ومعرفية، ورؤيوية، نابعة من مراجعة واعية للغة والتراث.

7. توصل أدونيس إلى قناعة شخصية مفادها أن مشروع الحداثة الذي عملت الشعرية العربية منذ حوالي نصف قرن على تمثّله، قد انكسر بسبب انعدام الذاتية في الكتابة، لأن الأنا قد تماهى تاريخيا، وضاعت ذاته الإبداعية بين النصوص المعدة له مسبقا، إلى درجة أن الاتباعية في الفكر العربي، قد أصبحت نوعا من السلوك الآلي.

IV. شعرية الإنفتاح عند جمال الدين بن الشيخ

خصص جمال الدين بن الشيخ كتابا بعنوان "الشعرية العربية" أجمل فيه رؤيته للشعرية، وقد تقدمته مقالة حول خطاب نقدي، ألم فيها رؤية النقاد للشعرية، وقد تطرقنا لهذا الناقد لأن أفكاره بحاجة للمناقشة، كما أننا وجدناها تدعو إلى الكشف عن الإبداع الشعري القديم بغية تطويره، إضافة إلى أنها تركز على الشعر لأنه بمثابة الصورة التي تؤول ثقافة معينة، فقد ضمن الشعر "الاستمرارية خمسة عشر قرنا، وهي تشهد على ثبات مثال نادر في الشعر الإنساني ندرة تستحق الوقوف عندها، في أزمنتنا هذه التي يعمل فيها المجتمع العربي جاهدا من أجل تحديد حداثته، ووضع ماضيه موضع السؤال، بدا لنا من المشروع مساءلة نصوص تؤول ثقافة معينة"،[1] والسبب وراء هذا التخصيص لجنس الشعر هو الوصول إلى قوانين ومعايير وخصائص فنية وجمالية، لهذا الغرض اكتفى بكبار النقاد ممن تعتبر لغتهم معيارا وحجة، نجده يقول: "حسمت خلال القرنين الهجريين الأولين الإستراتيجية الثقافية العربية الإسلامية، وكان من أدواتها الكبرى التمييز القائم بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية، والعلوم الفرعية التي تصنف المعارف الدنيوية بشكل هرمي، وذلك بتكليفها بوظائف محددة تحديدا دقيقا، إن المعارف التي تهتم باللغة تشكل موضوع عناية ملحوظة وتضطلع بمهمة حاسمة- هي مهمة إعداد أداة لغوية قادرة على الاستجابة لحاجات العلوم الأصلية"[2].

يسمي ابن الشيخ دراسته هذه بالمشروع، والنتائج التي توصل إليها بالإنتاج، وضمن هذا المشروع يطرح العديد من التساؤلات، والإطار الزماني لها العصور الوسيطة، وهي دراسة نظرية ومنهجية يقول في ذلك: "نحن نقدم على عمل متخصص في العصور الوسيطة، يبقى لدينا نزوع مزدوج، ذو طبيعة نظرية ومنهجية نزوع يعوض الانسجام للواقعية النصية بالتماسك المجرد للنظرية، وهو ما يؤدي بالنظرية إلى أن تظل غير إجرائية".[3]

إضافة إلى أن هذا الكتاب عبارة عن مشروع قراءة نقدية في مقاربة الموروث الشعري العربي، وهذا من أجل الوقوف على ما يؤسس خاصية هذا الشعر ونظامه عبر رؤية نقدية منهجية نافذة لا تهان، في جهازها المفاهيمي ولغتها الواصفة، فهو مشروع مبدع.

1. مفهوم الشعر

وضع جمال الدين بن الشيخ منهجا خاصا به في قراءة الشعرية العربية ورؤى نقدية متفردة، فقد وضع الخطوط العريضة لتصوره والمتمثلة فيما يلي:

– أساس الثقافة العربية الإسلامية الشعر من العصر الجاهلي إلى القرن العشرين، بحيث تحدث في الكتاب عن الشعر واعتبر "أدب اللغة العربية القديمة من العصر الجاهلي حتى

---

[1] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية – تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر المغرب، ط2، 2008، ص 05.

[2] – المصدر نفسه، ص 07.

[3] – المصدر نفسه، ص 05.

بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساسا"[1]، وأن "الثقافة العربية الإسلامية تخص بالخطى مجالات ولغات لا تحتل عادة في أوربا على سبيل المثال مكانة داخل الأدب".[2]

– حدد مشروعه في مساءلة نصوص تؤول ثقافة معينة، وحدد الفترة المدروسة العصور الوسطي، من نهاية القرن الثاني الهجري إلى النصف الأول من القرن الثالث الهجري، ومنه فالشعر عبارة عن استمرارية لتاريخ الثقافة العربية، لأن "الشعر كان نتاجها الأول، وأنه كان التعبير الأكثر دلالة، والأكثر تمثيلا لأصالة عبقريتها، ثم اعتبار الشعر العربي، على الدوام مستودع هذه الثقافة وتاريخها، أي الأثر الذي يبلغ مرتبه تمجيد جماعة (...) ولاشك أن قصائد أمير الشعراء أحمد شوقي تكشف تماما عن استمرار هذا التصور الغريب للفن الشعري"،[3] فالشعر يؤول لثقافة وتاريخ عربي.

– حدد الناقد تقنية تحليل الخطاب الشعري بـ "التحليل التأليفي" ومن خلال تحديده للإستراتيجية الثقافية العربية الإسلامية خلال القرنين الأولين الهجريين ميز بين العلوم:

- ✓ العلوم الأصلية: تنظم المعارف.
- ✓ العلوم الفرعية: تصنف المعارف الدنيوية بشكل هرمي.
- ✓ المعارف اللغوية: تقوم بإعداد أداة لغوية قادرة على الاستجابة لحاجات العلوم.

وعلى أساس هذا التصنيف اعتبر الإنتاج الشعري متنا لصياغة المعارف اللغوية لأن الشعر ذات طبيعة إبستيمولوجية وهو مقعد ومدون لغويا، لهذا فهو قادر على إثبات الشرعية لاستعمال اللغة العربية الموحدة.

من هذا المنطلق اعتبر العالم في شؤون الشعر هو الذي فرض تفوقه خاصة في نهاية القرن الثاني الهجري وبداية القرن الثالث الهجري، واحتج في ذلك برأي "ابن سلام الجمحي" في أن ما اتفق عليه العلماء ليس لأحد يخرج عليه، وأنه مادام العالم اللغوي هو وحده القادر بكل تقنيته على تمييز الشعر الجيد من الردي، فهو أهل لكي يمتثل الشعراء لتعاليمه.[4]

يؤكد "ابن الشيخ" على سيطرة العالم على الإبداع الشعري، واحتج في ذلك بابن طباطبا في عملية الأسلوب الجيد، وبالاعتماد على آراءه حلل هذه العملية إلى مرحلتين: "الشعر القديم المختار والمنفتح بعناية، يشكل النموذج القديم حسب التصور الجمالي الذي ينبغي أن نحدده، هذا النموذج موضوع للإستعمال، وينبغي للشعراء الأحياء أن يسيروا على منواله، لكي يتمكن شعرهم من الإضطلاع بوظيفته في البناء الثقافي القائم. وتتم بين الخطاب النقدي والكتابة حركة تبادل وتأثير جوهري، إذ يهتم الخطاب المعياري بالإبداعية في نظرية الانعكاس التي تقرر في شأن الجمالية القديمة (...) ففي كل شعر العصور الوسيطة العربية

---

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

[2] – المصدر نفسه، ص05.

[3] – المصدر نفسه، ص 05.

[4] – ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 13.

سيظل المصب مرتبطا بالضرورة بالمنبع، وخاضعا لعملية التكرار وظيفة خالصة، قررها النقد، وأجبر الشعراء عليه"[1].

فالعالم مؤسس ثقافة، ومؤسس حضارة، يقول الناقد "الحقيقة أن عالم القرنين الأول والثاني يتخذ له موقعا على تخوم ثقافة شفوية (...)، إن العالم يؤسس حضارة الكتابة وطرائق تفكيرها (...)، فهو يراقب علاقات العلم المكتوب والمعارف المنقولة عن طريق الرواية، ويتأكد من اشتغال الذاكرة الجماعية".[2]

وفي ذلك احتج الناقد في تحديده لأهداف ومحتويات المعارف التي ينقلها الشعر بـ:

– ضرورة دراسة الشعر في إنتاج الشعراء الكبار المعروفين.

– تعتبر لغة الشعراء المدروسين معيارا يحتج به في العلوم الأصلية وعلوم اللغة والخطاب النقدي.

وفي كل هذا يحتج الناقد برأي "ابن قتيبة" حين ذهب إلى دراسة المحتويات وإلى تعداد المعارف التي ينقلها الشعر:[3]

- ✓ الأخبار: حياة الجماعة الجاهلية التي دخلت التاريخ بفضل مجيء الإسلام.
- ✓ الأنساب الصحاح: أي المعرفة بالأنساب التي تكتسب أهميتها بالانتساب إلى الجماعة العربية الإسلامية.
- ✓ الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة: خاصة الفلسفة الموروثة عن اليونان.
- ✓ معرفة الغريب: وهي المعرفة المتعلقة بالحيوانات والظواهر الطبيعية.

من هذا المنطق يصل الناقد إلى أن "الشعر حافظ على الذاكرة الجماعية للأحداث والأنساب القبلية كما حافظ على ملامح معرفة معيشة ومخزونة. "[4]

فالشعر يحتوي المعرفة و"تندرج في مجالات علمية تسعف في اكتشافها، والعلاقة بين الوظيفة والمحتويات هي التي تحدد للشاعر جوهر كتابته، لقد أسندت إلى الشعر مهمتان ينبغي لمحتوياته أن تساعد على القيام بها، فينبغي للشاعر أن يتكيف مع التحديد الجديد لوظيفته (...) ونحن نستخلص من هذا التطور استنتاجا ذا أهمية قصوى، وهو أن الشاعر يخلد تقليدا ثقافيا، ويؤمن دوام خطاب نقدي"[5]. فالشعر يضمن استمرارية الخطاب النقدي من خلال علاقته بالمحتويات.

يعتمد "جمال الدين بن الشيخ" على النقاد القدامى في تحديده لخصائص الشعر منهم: قدامة بن جعفر "نقد الشعر"، ابن طباطبا: عيار الشعر، أبو هلال العسكري "الصناعتين"،

---

[1] – المصدر نفسه، ص12.

[2] – المصدر نفسه، ص 08.

[3] – ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 11.

[4] – المصدر نفسه، ص 11.

[5] – المصدر نفسه، ص 11-12.

ويؤكد أن كتبهم تتسم بالعلمية والموضوعية، ومن خلالهم يضع للشعر مجموعة من الخصائص أهمها:

– الشعر مادة لغوية يقوم العالم اللغوي بتقويمها وتمييزها والحكم على جودتها انطلاقا من معايير نقدية.

– الشعر فعل لغوي إنساني موضوع في حدود معرفة مضبوطة وهذه المادة خاضعة للدراسات النقدية.

يعرض الناقد مفهوم الشعر عند النقاد القدامى بدءًا بابن سلام الجمحي وابن قتيبة، ابن طباطبا، ثم قدام بن جعفر، والمرزوقي ووصولا إلى مفهوم الشعر عند على الجرجاني الذي رأى أنه: "علم جمال العصور الوسطى وأداة أساسية للبحث عن الخطأ وأول سؤال يوجه إلى الشعر ليس هو: بأي شيء يكون هذا شعريا وجميلا؟، ولكنه: بأي شيء يكون هذا خاطئا؟ إذ أن الانزياح في علاقته بالمعيار المقبول ينال بالضرورة من كل جمال ممكن، إن الجودة والحسن يصدران عن نص يندّ عن الطعن من أي وجه أتيته، ويميز الجرجاني بهذا أربعة مواطن للخطأ في البيت، وهي الكلمة نفسها، ومكان الكلمة في البناء الأسلوبي (ترتيب وتقسيم)، والمعنى، والإعراب"[1].

يذهب ابن الشيخ إلى أنه من خلال هذه الخصائص الأربعة التي أقرها "علي الجرجاني" يمكننا أن نتعرف على مواطن الخطأ في النص الشعري، ويرى أنه لابد من المعرفة الواسعة لاستخراج الخطأ والإقرار به، والتصريح بنقص في البيت من حيث علاقته بشيء في الواقع، فالمعرفة تسهر على تناسب دقيق بين طرفين: الدقة الآداتية، واحترام السنن الثقافية.

ويبرز علي الجرجاني أن المحاسن الأساسية لكتابة المولدين تتمثل في : اللين – اللطف – الرشاقة – الصفاء – الرونق، وهذا ما يضع الإرهاصات الأولى للشعرية لأنها تسعى إلى تحديد المعايير التي يقف عليها العمل الإبداعي، فقد كان اهتمام القدماء بالمعنى وبالكلمة في تحديد الصواب والخطأ هو السبب الأساسي في فتح مجال البحث في دراسة الموروث، لأن الخطأ ينتقل من الكلمة إلى القول، ونجده خاصة في الصور البلاغية، كالتشبيه والاستعارة، ومن هذا المنطلق توصل النقاد القدامى إلى تحديد علم الشعر بأنه: "مجموع المعاني الضرورية للتعبير عن معيش مكتوب شعريا، ومن هنا مصدر الإلحاح على ضرورة أن يمتلك الشاعر هذه المعارف اعتمادا على الرواية "[2].

ومن المعلوم أن ابن قتيبة قد اتخذ من معيار الجودة الفنية مقياسا أساسيا لتقييم الشعراء، وهذا السلم يتضمن عنصرين أساسيين هما: اللفظ والمعنى، وجودة الشعر خاضعة للجودة

[1] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 32.

[2] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 33.

الزائدة لكل منهما، ومنه يتبع ابن قتيبة النسق النقدي القديم، ونقد المعنى يقوم على المحاكاة في ثلاثية: القول المتحقق، القول المثالي، الشيء المعبر عنه.[1]

وفي هذا نجده يتوافق مع علي الجرجاني في مفهومه للشعر، فقد كان هذا الأخير يأخذ بمعيار الجودة كمقياس حاسم بين قول الشاعر المتقدم، وقول الشاعر المولد أو المتأخر "فالمتقدم شأنه شأن المولد، ليس بمنأى عن هذه الأخطاء التي يلتذ بتصيدها اللغويون، إلا أنه يبين في هذه الحالة هدفه الحقيقي وهو أن يكون متميزا عن اللغويين.

إن هؤلاء لا يرون في الشعر إلا كونه مجرد مستودع لحجج لغوية، وقائمة من الإستشهادات المطلوبة، لأنها تشكل قولا نموذجيا أو تثبت في الذاكرة قاعدة نحوية، ونادرا ما يعتبرونها شعرا، إلا أن الجرجاني يقوم بإدخال إعادة تقديم واضح لصفاء المتن المرجعي ولدور عالم النحو، إنه يعبر عن قلق معين، وهو قلق عالم الشعر، إزاء الحكم الصادر عن وجهة نظر النحوي أو اللغوي."[2]

من خلال هذا القول نجد أن الشعر مرتبط بالجودة الفنية، وبها يرتب الشعراء، وهذا ما يشكل الفرق بين الشاعر والعالم اللغوي الذي يستخرج الأخطاء دون أن يستكنه باطنها أو حقيقتها، وحقيقة هذا الشعر ارتباطه بأدوات جمالية، وما جاء به الجرجاني من شيء جديد هو إسناد وظيفة جديدة إلى عالم النحو حتى يكون الشعر جميلا.

فالشعر متن مرجعي يرتبط بالتفكير النظري للنحاة، ويستعمل في الاستشهاد في المعاجم، لغته قديمة موجودة في خزانة الثقافة مع أغراض مختلفة من مديح القصائد الطويلة للمناسبات، ومنه فإن هناك علاقة وطيدة بين النموذج من اللغة والكتابة، والشاعر الفحل هو المالك للنموذج والمتمكن منه يخضع لسلطة العالم اللغوي[3].

كما يتحدث ابن الشيخ عن بناء القصيدة عند "إبن طباطبا" ويربطه بسلم الجودة عند ابن قتيبة، ليصل إلى نتيجة مفادها أن ضرورة التماسك الغرضي والانسجام الداخلي للكتابة قد أصحبت قاعدة مطلقة، هذه الضرورة المزدوجة تنصب على مستويين منسجمين للكتابة، هما البناء العام للقصيدة والتدرج الذي يؤمن حركتها، وهذا يؤكد ما قلناه عن سلم الجودة وإستراتيجية المعنى عند ابن قتيبة.[4]

فالشاعر يوظف كل وسائل اللغة واللغة الشعرية لإنجاز هذا البرنامج، حيث "أن تماسك الغرض وانسجام الكتابة يستخدمان لتحقيق هذا المشروع، فتطويع المقول لإدارة القول يصبح محور الإبداع، وهكذا تستخدم كل مفاهيم الإيصال والالتحام والالتئام، كأساس لتقويم الآثار الشعرية، وعليها تتأسس معايير التقويم النقدي.[5]

---

[1] – ينظر، المصدر نفسه، ص17.

[2] – المصدر نفسه، ص 33.

[3] – ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص21.

[4] – ينظر، المصدر نفسه، ص22.

[5] – المصدر نفسه، ص22.

يذهب "ابن الشيخ" إلى أنه ليس من قبيل الصدف أن يسجل قدامة بن جعفر –وهو معاصر لابن طباطبا وابن قتيبة – هذه المعايير ضمن جمالية عامة للشعر، وهو في الحقيقة أول من طرح علم الجيد والردي كموضوع للتحليل، ووضع مستويات للتحليل قسمها ابن الشيخ إلى ثلاثة أقسام:

- ✓ المستوى النحوي والمستوى الدلالي: وهما متعلقان بالشعر والنثر معا.
- ✓ المستوى العروضي: يختص بالأوزان والقوافي.[1]

ويصل إبن الشيخ إلى أن هذه المستويات غير كافية لإقامة جمالية خاصة بالشعر، فلا النحو ولا الدلالة ولا العروض قادرين على تحديد الجميل في الشعر، لأن خاصية القيمة الشعرية كامنة وراء قواعدها، فالمعاني في نظر قدامة هي للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، فالشعر كصورة للمعنى وشكل خاص محمول بالدلالات يقدمه لنا قدامة بوصفة كيفية خاصة للتدليل، وفي هذا الإطار يدرج قدامة إشكالية ثنائية الصدق والكذب، من هنا يميز قدامة ستة معان وهي: المديح، الهجاء، الرثاء، التشبيه، الوصف، النسيب، [2] ويرى "ابن الشيخ" أن صنافة قدامة منطقية تماما، وتبين أننا لم نخرج من القصيدة القديمة، وإنما فقدنا الذوق والعلم بهذا النمط من الممارسة، ويتساءل إلى أي حد يظل شعر المولدين متجذرا في نصوص المتقدمين المؤسسين[3].

كما تعرض ابن الشيخ إلى المقارنة التحليلية بين البحتري وأبي تمام خاصة التي أجراها الآمدي يقول: "نشهد تطورا مدهشا في هذا القرن لأدب الموازنات الذي تعتبر فيه الموازنة والوساطة صرحين ذائعين، يتعلق الأمر بوضع حد للاستجابات التي وصل إليها علماء القرنين الأول والثاني، وهي التي أنكرها ابن قتيبة، وأنكرها على وجه الخصوص الجرجاني"[4]، والهدف منها "فرض منهج للتحليل، كما يسعى إلى فرض نمط للكتابة، يتصل المنهج بمقابلة موجهة بين قصيدة وأخرى على نفس القافية والوزن والأغراض"،[5] وهو بهذا يقيم انتظاما للمقارنة.

---

[1] – ينظر، المصدر نفسه، ص 24.

[2] – ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 25.

[3] – ينظر، المصدر نفسه، ص31.

[4] – المصدر نفسه، ص 35.

[5] – المصدر نفسه، ص 35-36.

ويصل الناقد إلى " نتيجة حاسمة على صعيد تاريخ الأدب، إذ أن الإنتاج الشعري لا يعتبر تعاقبا لأثار مستقلة ومنغلقة على ذاتها، ولكنه يعتبر نصا متصلا، لا يحقب تاريخيا إلا بشكل غامض[1].

أما عن المرزوقي أو علم المختارات فقد توصل "جمال الدين بن الشيخ" إلى أنه يعمل في مقدمة الحماسة لأبي تمام على التحقق من قيمة الشعر الذي تحويه المختارات، فهو يقدم على هذا انطلاقا من خطاب نقدي أقيم قبله، ولم يكن لديه شيء يضيفه فمدخله عبارة عن فسيفساء من النصوص، أخذها كلمة كلمة عن سالفيه، وهي نصوص معروفة إلى حد لم يرى معه ضرورة لذكر أصحابها.[2]

يبرر "جمال الدين بن الشيخ" ذلك بقوله: "إن سلوك المرزوقي مفهوم، فهو يصوغ عرضا يهدف الى توضيح المكتسبات التي لم يعد أحدا يخوض فيها، وليست ضرورية"[3]، وقد حسم المرزوقي بالنسبة للناقد في عدة قضايا نقدية منها: مشكلة أبي تمام، مشكلة العلاقات بين النثر والشعر، يسند إلى العقل مهمة تقويم الشعر، وينتصر للمعنى، يدمج إنتاج المولدين في متن الشعر العربي بمراعاة التطور السوسيوثقافي، ويقابل بين الطبع والتكلف.[4]

وفي الأخير يصل الناقد إلى أن النظرية تسائل الأثر، إلا أن الإبداع يريد استنفار الخطاب النقدي، وهذه المطاوعة تؤمّن حيوية مثيرة في التحليل، وحينما ينتهي هذا المجهود الذي بذلته جماعة المنظرين والشعراء، فان القصيدة ستصبح متكلسة، وأن الخطاب النقدي سيتم استنفاذه بسبب عدم الإخلال به من طرف تجربة جديدة ومع استنفاذ كل طاقته، لن يعرف النقد أي تجديد، والمثير أن الشعر تبع نفس الطريق وتكلس لقرون في التقليد.[5]

---

[1] – المصدر نفسه، ص35.

[2] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص37.

[3] – ينظر، المصدر نفسه، ص 38.

[4] – ينظر، المصدر نفسه، ص38.

[5] – ينظر، المصدر نفسه، ص 41.

2. مفهوم الشعرية

يتحدث "جمال الدين بن الشيخ" في كتابه "الشعرية العربية" عن مجموعة من الخصائص والمعايير، والتي استعملها بتحديد طموحه ومسعاه والذي يتمثل في "رسم الأفق الثقافي لمجتمع معين انطلاقا من الإنتاج الأدبي العربي الأكثر قدما والأشد نمطية، والعثور بطريقة ملموسة على الإنسان وفهم توافقه مع عالمه عبر اللغة. كان الطموح يعين موضوعه وهو الشعر الوسيط، ويعين هدفا أول، وهو طرق الإبداع، ولأجل أن يبلغ الطموح هذا وذاك فقد كان ينبغي له التوفر على منهج وأدوات"[1].

من هذا المنطلق راح الناقد يبحث عن منهج علمي وطرق إبداع موضوعية تشكل بنية القصيدة، كما لجأ إلى دراسة القوانين التي تتحكم في الإنتاج الأدبي، لأنه يرى أن "هناك قيودا اجتماعية تفرض شرطا وتملي قانونا على ممارسة مهنته، وهناك من الجهة الأخرى، قيودا أدبية، وهي تفضل أجناسا أدبية، وقوائم موضوعاتية، وقواعد عروضية ولغوية"[2].

وفي هذا السياق يحدد الناقد "ابن الشيخ" أدوات الإبداع التي تسعى إلى تكوين الشاعر وأثره الأدبي، وأول هذه الأدوات **المحيط السوسيوثقافي** الذي "يولد الإبداع ويوجهه، فالشاعر يعبر في أغلب الأحيان، بالإحالة على المحيط الذي كون لديه وعي الكاتب، وبالإحالة على هذا المحيط أيضا يجد نشاطه فرص الممارسة، إن ما نسميه المحددات الموضوعية للإبداع تؤثر على توجيهه العام، وعلى اختيار وسائله، واستعمال وسائله"،[3] وهذا يعني أن المحيط الخارجي يعمل على بلورة العالم الثقافي للشاعر.

وقد تطرق "ابن الشيخ في هذه النقطة للحديث عن الجاحظ وابن قتيبة لأنهما قدما خلاصة للثقافة العربية وعناصرها المكونة، كما أن تحليلهما يسمح بالاقتراب أكثر من الواقع السوسيوثقافي"[4].

---

[1] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 43.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص 44.

[3] – المصدر نفسه، ص89

[4] – ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 90.

وقد حدد الجاحظ النخبة بقوله: "هي مجموعة الناس المتأدبين أو الذين يعتبرون أهلا لكي يصبحوا كذلك، وذلك بالتعارض مع خاصة السلطة والفكر أي نخبة النخبة، خلاصة حضارة ما الخاصة التي تؤدي عبر مستويات متعددة إلى قمة المجتمع"،[1] أما ابن قتيبة فقد وضع نظرية ثقافة بحيث يحدد صراعا طبقيا بين الحركة الشعرية المناهضة للعروبة (الفرس) والحركة الشعرية المحافظة على العروبة، وقسم ابن المدبر النخبة إلى طبقتين حسب لغة الكاتب:

- **الطبقة العلوية**: الخليفة، الوزراء، الكتاب السامون، الأمراء.
- **الطبقة الثانية**: الملوك، الوزراء، الكتاب والحاشية، العلماء، القضاة، الوجهاء، رجال الأدب الوجهاء.[2]

فالثقافة هي أحد عناصر الوعي الجماعي الذي يؤسس الطبقة المهنية، واكتسابها ينمي الحظوظ لدى هذه الطبقة.[3]

أما عن تكوين الشاعر فقد أكد "ابن الشيخ" على ما جاء به الجاحظ وابن رشيق من أنه يجب أن يكون متمكنا من القران الكريم والتفكير الذهني، وكذلك متقنا لفنون الأغراض والعروض والنحو والأنساب وأيام العرب وأيام الأشخاص من المشهورين، ورواية الأشعار، وقد أضاف ابن رشيق الصفات الفيزيائية والمعنوية كالتعاطف والاحترام في حلقات النخبة، واللغة والفقه والتاريخ والحساب.[4]

أما الأسلوب الخلدوني: فقد أكد جمال الدين بن الشيخ "على ما ذهب إليه ابن خلدون حين نفى فطرية الملكة الشعرية، فهي في رأيه مكتسبة بفضل الصناعة والارتياض. [5]

يذهب "ابن الشيخ" إلى أن للشعر أساليبه، ولكي يحدد ما هو الأسلوب إعتمد على ابن خلدون في تمييزه للأسلوب "[6] :

- أولا: عن النسق التركيبي للخطاب "الإعراب".

---

[1] – المصدر نفسه، ص 91.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص93.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، ص94، 95.

[4]– ينظر، المصدر نفسه، ص 98-100.

[5]– ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص101.

[6]– ينظر، المصدر نفسه، ص101.

– ثانيا: عن البلاغة والبيان اللذان ينظمان على المستوى الأسلوبي مناسبة العبارة للفكرة في النص.

– ثالثا: عن العروض الذي لا ينصب إلا على النظام الصوتي والإيقاعي للقصيدة. وخلص ابن الشيخ إلى أن الأسلوب يشير إلى "مختلف الطرق للتمكن الشعري من واقعة ما، والطرق الشعرية لإدراكها، إنه يتحكم في علاقة الشاعر بالعالم، ويفرض عليه موقفا إزاء هذا الشيء أو ذاك مما يراد إدراجه في القصيدة." [1]

العناصر المشكلة لشعرية النص الشعري

يتحدث جمال الدين بن الشيخ عن أنماط الإبداع التي من شأنها أن تحقق شعرية النص الشعري، كما تحدث عن دور البيت والغرض في وحدة الخطاب الشعري، وتحديد وظائف القافية والوزن، لأن البيت يقوم بعملية انسجام المجموع، وتقيم القافية والوزن محورا عموديا، وقد حصرها في العناصر التالية:

– **الارتجال**: وهو الذي يمكن الكاتب من اكتشاف خصائص القصيدة من براعة اللغة واختيار الألفاظ والعبارات واستخدام وسائل البديع والمجاز التي تعتبر من مكونات النص الشعري.

فالارتجال يمنح للمبدع سموا وإعجابا، وفي الوقت نفسه يبرهن على تملك الكاتب لناصية الكلام واللغة، التي تتم بالبراعة والتنظيم وتبعث على تقبل الخطاب،[2] فالارتجال هو القدرة على تصور قصيدة والتعبير عنها فورا.[3]

– **البيت**: البيت في الخطاب الشعري يؤدي تقنية تماسك الفضاء المحدود يملؤه معنى تام، ويرى "ابن الشيخ" أنه من النادر أن تكون الأبيات القائمة بنفسها مستقلة، والشاعر يتوفر على وسائل دلالية و تركيبية تتيح له الربط بينها، ولا هو يمتنع عن استعمالها[4]، وهو بذلك يعمل على ربط عناصر القصيدة حتى تشكل في معظمها بنية واحدة، حيث يرى الناقد "أن البيت يشكل جزءا من صيرورة دلالية عامة وأنه يساهم في انسيابها، إذ يتوفر الشاعر على أدوات متنوعة لضمان هذا الإدماج باللجوء إما لروابط لغوية خالصة، أو لروابط من طبيعة بلاغية أو في النهاية إلى أساليب ذات طابع سردي".[5]

فالبيت عند جمال الدين بن الشيخ يعتبر همزة وصل بين الشاعر والمتلقي والتواصل بينهما عن طريق المعاني، لأن البيت يخرج عن العناصر السمعية والبناء الجامد، ويسعى لتأليف حركي بين عناصر البيت وبنائه.

---

[1]– ينظر، المصدر نفسه، ص102.

[2]– ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص112.

[3] – ينظر، المصدر نفسه، ص 113.

[4] – ينظر، المصدر نفسه، ص 178 –184.

[5]– المصدر نفسه، ص195.

– **الغرض:** يعرف جمال الدين بن الشيخ الغرض بأنه الحافز المضبوط، أو الموضوع الذي يسجل المعنى، ويمكن مشروع الشاعر في ضروب الأغراض التي تحوي وسائل الإنجاز،[1] بحيث يحفز ويثير الحركة المبدعة، فالغرض مكونا مهما من مكونات الشعرية لأنه يعمل على تعيين القصيدة وتخصيصها، وحصر نطاقها، كما يساهم في دفع عجلة الإبداع وتكوين مساره، فهو خالقا للشعر ومولدا له. وعلى هذا الأساس يذهب جمال الدين بن الشيخ إلى أن "كل شيء يفرض علينا إذن عدم تناول القصيدة كشيء مجرد، لكن إذا كانت القصيدة تتولد من سياق وتستجيب لظروف، فإنه ينبغي أيضا اعتبارها ككل وكمجموع، إن القصيدة باعتبارها فضاء ينتظم فيه جوهر الغرض، لا يحيد تصورها ككلية وكاكتمال، وبالتالي فإن الغرض خالق الشعر، مما يلزمنا منذئذ بتقييم دوره في صيرورة الإبداع"[2].

إذن فالغرض يسعى إلى بناء القصيدة بناءا كليا، لذلك تطرق الناقد إلى إقامة دراسة إحصائية لمجموعة من الشعراء وأهمهم: العباس بن الأحنف، أبو نواس، أبوالعتاهية، البحتري، أبو تمام ...، وقد توصل إلى أن الغرض المهيمن على القصيدة هو الذي يعمل على كشف شعريتها وجوهرها الجمالي.

– **الحوار**: وهو عنصر مهم في بناء النسيج الداخلي للنص الشعري، حيث "عرفت هذه التقنية نجاحا مديدا في القصيدة الغزلية مع عمر بن أبي ربيعة، والعباس بن الأحنف أو في القصيدة الخمرية مع أبي نواس، وترسخت في القصيدة المدحية" [3].

– **القافية**: وهي من أهم العناصر الصوتية الدلالية المكونة للشعرية، وقد خصها الناقد بفضل كامل من كتابه، حيث يرى أن "القافية لا تأتي لتختم معنى ما، بل إن معنى ما هو الذي يرصد القافية"[4]، فالشاعر لا بد له أن يفكر في القافية باعتبارها ذات وظيفة دلالية قبل أن تكون عنصرا صوتيا، لأن من وظائف القافية الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كيانا مؤسسا على تلاحم الوحدات إضافة إلى أن "القافية ليست موجودة فحسب، وليست موحدة فقط، بل إنها معربة فإلى جانب التماثل الصامتي الذي يعد إلزاميا بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من الحروف الأصول، وأحيانا بتكرار حرفين منها.

يضاف تماثل الإعراب الذي يسند إلى الكلمة القافية موقعا في التنظيم التركيبي للبيت، وباعتبار القافية الدلالة النهائية فهي تسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مراعاة شديدة من بداية البيت حتى نهايته"[5].

إذن فالناقد يشترط على الشاعر أن يتقيد بالقافية من البداية إلى النهاية حتى لا يحدث خللا في القصيدة لأن القافية "ليست مجرد حلية صوتية للبيت"[1].

---

[1] – ينظر، المصدر نفسه، ص 195–202.

[2] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 140.

[3] – المصدر نفسه، ص 203.

[4] – المصدر نفسه، ص 207.

[5] – المصدر نفسه، ص 212.

إضافة إلى أنه يلح على حضور عنصر الإعراب –أي أن تكون القافية معربة– باعتباره "من سمات اللغة العربية الأساسية وله فيها أهمية عنصرية، إذ بدونه تتعطل اللغة (...) والإعراب مرتبط ارتباطا كاملا بالمعنى، وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات، فيحصل (...) ضربان من الإيقاع في كل كلمة أحدهما ذهني والآخر فني وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسيا مؤثرا في ذهن المتلقي"[2].

وعلى هذا الأساس قام جمال الدين بن الشيخ بدراسة إحصائية للقافية في أشعار تعود معظمها إلى القرن الثالث الهجري منهم: البحتري وأبو تمام...، لذلك فإن حضور القافية في القصيدة يعني تماسك بنائها، سواء كان ذلك صوتيا أو دلاليا فمثلما تحقق شعرية النص نجدها أيضا تحمل بداخلها عناصر تظهر من خلالها فاعلية الأوزان الصرفية والمحسنات الأسلوبية والعلامات الإعرابية الشبكة الملزمة من الأسجاع، أي العديد من العناصر التي تشكل جوهر القصيدة وتضمن شعرنة المدلول.[3]

– **الوزن والإيقاع:** خصص الناقد لهذين العنصرين فصلا كاملا من كتابه، وقد اعتبرهما من الأسس التي يقوم عليها الشعر وأهم محورين من محاور القصيدة يقول: "لقد صيغت في مختلف الحقب وفي مختلف المجالات الأدبية نفس الملاحظة يتلوها نفس التأكيد: إن الوزن والإيقاع عبارة عن عنصرين أساسيين، غير أن المبدعين يجهلون قوانينها النظرية، فهم يجدونهما ويطبقونهما بالفطرة والمجال العربي لا يشذ عن المجال الإنساني، فلا حاجة للشاعر الحقيقي، بالنسبة لقدامة بن جعفر وابن طباطبا، وابن رشيق، إلى معرفة قواعد العروض، فالطبع والذوق يقودانه إليه، وهكذا يصرح أبو العتاهية بأنه أكبر من العروض".[4]

على عكس القدامى يرفض جمال الدين بن الشيخ إخضاع كل من الوزن والإيقاع إلى الفطرة والطبع أثناء عملية التوظيف، بل يجب أن يخضعا لدراسات علمية وإفرادهما بشروط وقوانين يتبعها الشاعر أثناء الاستخدام، فالوزن يحقق وظيفته إذا كان ملازما للقافية، لأنه في نهاية الأمر يتملك المعنى في كليته".[5]

ولكي يكون للوزن رمزية ووظيفية جمالية لابد من توفر تقنيات تدرس طبيعته الصوتية، لذلك ربطه بالإيقاع باعتبارهما عنصران مجتمعان ومرتبطان لتحقيق شعرية النص الشعري، على الرغم من أنهما يفتقران للدراسة العلمية نظرا لعدم توفر تقنيات تدرس خصائصه، لأن عملية الإبداع لا تتأتى اعتباطا، بل يجب أن تخضع لشروط وقوانين تضمن لها الكشف والخلق الفني في إطار العلمية والموضوعية.

---

[1]– المصدر نفسه، ص217.

[2]– عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للنشر، بيروت–لبنان، ط 1 ،1987، ص150.

[3]– ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 228.

[4]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 265.

[5]– المصدر نفسه، ص 267.

ومن خلال التحليلات التي قام بها "جمال الدين الشيخ" توصل إلى وظيفة الوزن والإيقاع في إضفاء الدلالة على بنية القصيدة يقول: "الشكل (القصيدة) والبيت والقافية والوزن، في الحقيقة عوامل مدركة إدراكا مباشرا، فهي تظهر في جلاء الاكتمال، إنها مفاتيح تنظيم قابل لأن يكتشف لأول وهلة"[1].

إذن هذه العناصر التي حددها الناقد هي التي بلورت مفهومه للشعرية، فهي شعرية ذات طابع مفتوح، لأن الشاعر "يلعب بأدوات اللغة والكلام ويخضع لقواعد الجنس الأدبي، ويتوفر على ضروب الأغراض... إلخ، ولا تلعب كل هذه العناصر دورا متماثلا أو ثابتا، إنها وهي مرتبطة ببعضها بعضا تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصة، ومتغيرة فهي تنتظم في مجموع يحد حيز القصيدة ويولد دلالتها"[2].

فهذه الشعرية تدعو إلى الكلية وتنادي بانفتاح الدلالة وترفض الانغلاق، وهذا لا يتحقق إلا بارتباط هذه العناصر ببعضها لتحقيق كلية وشمولية الأثر الأدبي، لأنه "لا يمكن الإحاطة بالإبداع بهذا التجزيء الذي يمحو الأثر، ولا إدراكه بوصفه متوالية من اللحظات المتميزة والمستقلة، على وجه الخصوص الواحدة عن الأخرى، فهم قوانين الحركة التي تضمن هذه الاستمرارية ضروري إذن، وذلك بقدر كما تكون دلالة الأثر، فيما وراء المظاهر الشكلية، وامتداده النهائي وتتويجه"[3].

إذن هذه الشعرية قائمة على الإبداع، وتكمن مهمة المبدع في الكشف عن الدلالات الجديدة التي تسمح للأثر الأدبي بالتداول والانتشار، وما يوفر لها ذلك هو التلقي هذا لأن الإبداع عبارة عن "طريقة داخلية لا تستطيع تخطي مادة ما، إلا أنه يستطيع أن يتماثل معها، ليس المبدع من يبتكر شكلا، ولكنه كذلك يعرف كيف يحييه وكيف يستخلص منه دلالة".[4]

نخلص إلى أن دراسة **جمال الدّين بن الشّيخ** للشّعريّة العربيّة كانت نظرية ومنهجية، فهي عبارة عن مشروع إبستمولوجي عمد إلى دراسة مشروع الشّاعر في برنامجه وإنتاجه الشّعريّ الفني وعلاقته مع البنية السوسيوثقافية للمجتمع، وقد ركّز ابن الشّيخ على الدراسة العروضيّة واعتبر القافيّة والوزن والإيقاع هم مصدر الإبداع والشّعريّة، وتكمن الشّعريّة العربيّة في التّعبير الصّادق عن الواقع واستعمال اللّغة المجازية الّتي تحاكي الواقع والوجود وتعبر عن الواقعي بحق.

وما أستطيع قوله في ختام هذا الفصل؛ أن للدراسات الغربية المعاصرة موقعا متميزا في شعريتنا العربية، ولعل عدم استقرار الغرب على رؤية محددة للشعرية جعلت نظرة العربي

---

[1]– المصدر نفسه، ص 292.

[2]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 45.

[3]– المصدر نفسه، ص 47.

[4]– المصدر نفسه، ص 49.

للشعرية لم تكن واحدة في تناوله، فكل ناقد كانت له قوانينه وقواعده الخاصة به، لكن ذلك لا ينبغي أن يفسر على أنه غلق الباب أمام رياح التأثر والتأثير، أو منع لزاد جديد نغذي به أدبنا، بل على العكس، فرغم أن جلّ الشعريات العربية المتطرق إليها ذات طابع متباين ومختلف، إلا أن هذه النتيجة تُحسب لهؤلاء النقاد التي أسهمت رؤاهم في جعل الشعرية منفتحة وغير محددة بقانون.

إذا تأملنا كتابات النقاد والشعراء في تأسيسهم للشعرية، فإننا نجد تأملاتهم النظرية والتطبيقية جاءت متعددة، ومختلفة، مشتتة في ثنايا الكتب، حيث لم تجد الشعرية طابعها المنهجي المنظم في كل ما كتب عنها، فبقيت مجرد آراء معزولة عن بعضها البعض، وكل ناقد كانت له قوانينه وقواعده الخاصة به، رغم أن أصحابها حاولوا أن يستندوا للدرس النقدي الحداثي الغربي، متوسلين به الوصول إلى شعرية عربية تقطع قول كل خطيب، إن هذا التعدد والاختلاف الواضح الذي يكتنف الشعرية في المدونة النقدية العربية المعاصرة ناتج عن كونه مصطلحا غربيا أساسا، إضافة إلى أن طبيعة الأدبين هي التي تفرض مثل هذا التباين، وهذا ما يبرر اختلاف طرق تناول تطبيقاته على النصوص الإبداعية الأدبية.

من هذا المنطلق جاء هذا الفصل على شكل تقاطعات تمثّلت فيها الشعرية العربية للشعرية الغربية من خلال: تلقي "محمد مفتاح" لشعرية" جاكوبسون"، تلقي كمال أبو ديب لنظريات القراءة والتلقي، تلقي "محمد بنيس" لشعرية "هنري ميشونيك"، تلقي أدونيس وجمال الدين بن الشيخ لشعرية الحداثة، تلقي شعرية "عبد الله حمادي" لفلسفة التفكيك، تلقي أدونيس لشعرية الرؤيا، تلقي "عبد الملك مرتاض" لشعرية "جون كوهين"، تلقي "صلاح فضل" لنظريات القراءة والتلقي، ومن خلاله توصلت في النهاية إلى الإجابة على الإشكال الرئيسي في البحث والمتمثل في مدى تمثّل النّقـاد العرب المعــاصريــن للشعريّـة الغربيّة.

I. تلقي"محمد مفتاح" لشعرية "جاكوبسون":

إن اعتماد "محمد مفتاح" في شعريته على الدراسات العربية القديمة، لم يمنعه من العودة إلى الدراسات الغربية، هذه المنهجية الشمولية والتركيبية، جعلته يقدم عدة اجتهادات شخصية ويقترح عدة مفاهيم جديدة، يصرح قائلا: "وقد غامرنا نحن باقتراح مفاهيم وصفية ضرورية وكافية –فيما نرى– كفيلة بوصف طبيعة التوازي ودرجات علائقه"[1]، فإضافة إلى أنه يتفق مع "جاكوبسون" في أن التوازي عبارة عن تكرار بنيوي داخلي في بيت شعري أو مجموعة

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص123.

من الأبيات أو قصيدة بأكملها، عمم الناقد "محمد مفتاح" ظاهرة التوازي على الشعر والنثر، ويبدو أنه تأثر في ذلك، بالبلاغيين العرب عموما وبالسجلماسي خصوصا في المنزع البديع. على عكس "جاكوبسون" الذي رأى بأن التوازي اضطراريا في الشعر حيث يهتم بالناحية الصوتية ثم الدلالية. واختياريا في النثر، حيث يهتم بالناحية الدلالية فقط.

فالنظرة الشمولية لمحمد مفتاح جعلته لا يكتفي بثقافة واحدة لتحديد هذه المصطلحات، فهو يرى أن المفاهيم تبقى غير مضبوطة إلا عند القيام بمقارنات موسعة بين مجالات ثقافية متعددة كالمجال اللاتيني والمجال الأسيوي، والمجال العربي الإسلامي... لتتضح الاشتراكات والاختلافات.

من هذا المنطلق واعتمادا على البحث التاريخي المقارن، توصل "محمد مفتاح" إلى أن التوازي يكون إما بالتشابه أو التباين أو التوليف. أما عند "جاكوبسون" فالتوازي قائم على الترادف والتضاد والمجاورة، وقد اقترح الناقد عدة مصطلحات ومفاهيم جديدة، كمصطلح "التوليف" الذي يعني المجاورة عند جاكوبسون، كما يتفق "محمد مفتاح" مع "جاكوبسون" في تقسيمه للتوازي إلى تام وشبيه ونظير، وتوصل إلى أن التوازي التام يتكون من المقطعي والعمودي والمزدوج والأحادي. أما شبه التوازي فقسمه إلى:

- الشطري والكلمي: ويقابلان "التوازي الظاهر" عند "جاكوبسون".
- الصوتي والوزني: ويقابلان "التوازي الخفي أو الداخلي" عند "جاكوبسون".

واختلف عنه في القسم الثالث من التوازي وهو "توازي التناظر" الذي يتم من خلاله توظيف فضاء الورقة (البياض والسواد) والذي يعتبر إضافة جديدة ومفهوم جديد على ما جاء به جاكوبسون.

توصل "محمد مفتاح" إلى أن اللغة تتكيف وفقا لمجموعة من العناصر وهي: المرسل، المتلقي، المقصدية، المقام، المجتمع، أما "جاكوبسون" فإن النظرة البنيوية جعلته يركز على ما هو مهيمن في النص، ويحدد خصائص الخطاب الأدبي بثلاثة عناصر وهي: التوازي،

التحويل، الوظيفة الشعرية. فقد رفض "محمد مفتاح" الاقتصار على ذلك واعتبره أغلوطة، حين قال: "...إلا أن التماس هذه الخصائص من قبلهم –يقصد الشكلانيين الروس ومنهم جاكوبسون– قائم على أغلوطة أنطولوجية تجعل اللغة نفسها تحتوي بالضرورة على الخصائص المذكورة، في حين أن كيفية استعمال اللغة حسب المقامات والأهداف والمقاصد هي التي تضفي سمات خاصة على الخطاب..."[1]. وهذا يمثل فرقا بين جاكوبسون ومفتاح.

وإجمالا يمكننا القول إن مساحة الاشتراك بين "مفتاح" و"جاكوبسون" تتسع كلما تعلق الأمر بالمبادئ البنيوية نذكر من بينها:

1. مبدأ التشابه والإختلاف: يذهب "محمد مفتاح" إلى أن العالم متشكل وفق ثنائية "التشابه والتباين" واعتبرهما خاصية عامة في الكون، متجاوزا ذلك إلى التركيز على رمزية الأصوات والتراكيب المتكررة. وهي فلسفة ثنائية الظواهر التي تبناها "جاكوبسون". يقول "مفتاح" عن تصور "جاكوبسون" للشعر: "إذ يرى: أن الشعر يعتمد على الترابط بالمشابهة"[2]، وفي موضع آخر يرى أن التوازي قوامه التشابه والتباين، يقول "مفتاح":" وبهذا النظر الشامل يمكن احتواء مفهوم التوازي الذي أحياه "جاكوبسون" وتجاوزه، في آن واحد لتبيان رمزية التركيب الجمالية، والدلالية في بنية الخطاب الشعري، ونبذ النظرة النحوية التقليدية إلى التركيب، فتراص الكلمات ومواقعها ونسجها أو بتعبير أعم "نظمها " له دلالة سيميائية لا تنكر"[3].

2. مبدأ التماثل: توصل كل من "محمد مفتاح" و "جاكوبسون" إلى اعتبار التوازي مبدأ تنظيمي بنيوي، يعمل على توالد النص ونموه، وهذا لا يتحقق بالتطابق وإنما يتحقق بالتماثل في العلاقات، وهذه في الحقيقة كانت فكرة "روبرت لوث" حين اعتبر التوازي تماثلاً بين

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 43

[2]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 149.

[3]– المصدر نفسه، ص 79.

طرفين من نفس السلسلة اللغوية، ليشمل بذلك كل مستويات اللغة (الصوتي، المعجمي، الصرفي، والتركيبي والدلالي).

3. مبدأ التوازي والتحويل: اعتمد عليه "محمد مفتاح" خاصة في مؤلفيه "تحليل الخطاب الشعري" و"التشابه والاختلاف". يقول في المؤلف الأخير: "فقد ركز جاكوبسون على مبدأين وافتراض، فالمبدآن هما التوازي الذي يعد في نظره كونيا والتحويل : تحويل مبدأ التعادل من محور الانتقاء إلى محور التركيب، وأما الافتراض فهو الوظيفة الشعرية للغة."[1] كما اعتمد "مفتاح" أيضا على نظرية توالد المعاني بالترادف والتضاد التي أثبتها جاكوبسون.

4. مبدأ التعادل والمساواة: يعد هذا المبدأ شكلا آخر من أشكال التوازي، لأنه عبارة عن تكرار لأصوات وكلمات، ووسيلة للربط بين أكثر من تركيب على أساس المشابهة، واعتبره جاكوبسون نتيجة من نتائج الوظيفة الشعرية.

5. مبدأ الاختيار والتأليف: ركز كل من "محمد مفتاح" وجاكوبسون" على أهمية هذا المبدأ، وعلاقات الحضور والغياب في تشكيل الخطاب. فالشعرية القائمة على هذه العناصر عند "جاكوبسون" هي نفسها المعتمدة عند "مفتاح".

6. مبدأ الانزياح: من أهم ما يحقق الوظيفة الشعرية عند "جاكوبسون"؛ الانزياح عن قوانين اللغة العادية، وهذه الفكرة تنسجم إلى حد كبير مع فكرة الاستعارة عند "محمد مفتاح"، الذي اشترط فيها ضرورة تحقيق الانسجام بين الكلمات المستعارة وسياقها النصي، وكذا العالم والمجتمع، حتى لا تكون مجرد هلوسة، رغم حدوث خرق على مستوى العبارة والواقع.

نخلص إلى أن اعتماد "محمد مفتاح" في شعريته على الدراسات العربية القديمة، لم يمنعه من العودة إلى الدراسات الغربية، هذه المنهجية الشمولية والتركيبية، جعلته يقدم عدة اجتهادات شخصية، فلا يقتصر على الدراسة الداخلية للنص بالتركيز على الوظيفة الشعرية كما عند "جاكوبسون"، أو على الأسلوب باعتباره انزياحا وخرقا للقاعدة كما عند "كوهن"، بل

[1]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 43.

إن منهجيته تنطلق من كون النص نسقا مفتوحا، يحاور الكون والواقع والقارئ، ويتأثر بالسياق، ولا يمكن تحديد معناه، ودراسته دون مراعاة هذه الجوانب. وبهذا فقد مزج "مفتاح" بين شعرية النص وشعرية التلقي.

من هذا المنطلق واعتمادا على البحث التاريخي المقارن، اقترح الناقد عدة مصطلحات ومفاهيم جديدة، كمصطلح "التوليف" الذي يعني المجاورة عند جاكوبسون، ومصطلح "توازي التناظر" الذي يعتبر مفهوم جديد وإضافة جديدة على أقسام التوازي التي جاء بها جاكوبسون. إضافة الى تركيبه بين الثنائيات كثنائية النص الحقيقة والاحتمال، لتتولد مفردة جديدة، تتمثل في كلمة (حقملة).

فقد تتبع الناقد كل مفهوم على حدا في ارتباطه بالحقيقة، هذه الأخيرة شكلت مركز اهتمامه واستدعت ظاهرة مميزة في منهج الناقد، وهي استخدامه لمبدأ التدريج الذي يضمن له قدرا من الدقة العلمية، إضافة إلى ربطه بين التفريعات أو ما يسميه بالعلائق، وهذا طبعا ما يقودنا إلى استعانته بمبادئ الرياضيات والمنطق. فالنظرة الشمولية لمحمد مفتاح جعلته لا يكتفي بثقافة واحدة لتحديد هذه المصطلحات، فهو يرى أن المفاهيم تبقى غير مضبوطة إلا عند القيام بمقارنات موسعة بين مجالات ثقافية متعددة كالمجال اللاتيني والمجال الأسيوي، والمجال العربي الإسلامي... لتتضح الاشتراكات والاختلافات.

كل هذا جعل "محمد مفتاح" يتخذ لنفسه استراتيجية خاصة به في قراءة الشعرية العربية، وبهذا تميزت شعريته بالتنوع والموضوعية.

II. تلقي "كمال أبو ديب" لنظريات القراءة والتلقي

يذهب كمال أبو ديب إلى أن الشعرية "حركة استقطابية بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول أقطاب، وتدقيقًا حول قطبين يفصلهما بدورهما، ما أسميته مسافة التوتر، هكذا تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية وتنسيق العالم حولها تجربة ولغة ودلالة وصوتًا وإيقاعًا".[1]

وهو هنا يلح على مسألة خلق التوتر أو الفجوة كما يسميها، ويحمل اللغة الشعرية وظيفة صنع هذه الفجوة، فيقول: "إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي، وبين اللغة والكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية"[2].

ولعل كمال أبو ديب لا يخرج بقوله السابق عما يقوله موكاروفسكي "إن اللغة الشعرية دائمًا تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة، وعلاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلاقة اللغوية، وتكشف إمكانات جديدة لاستخدامها"[3]، فعدم استقرار الأوروبيين على رؤية جعلت كمال أبو ديب يقول: "إن الشعرية مفهوم متغير عبر التاريخ"[4]، ويعلل ذلك برأي "لوتمان" الذي يقول: "إن كون المشابهة بين النص وبين الواقع اللافني فضيلة، بل شرط للفن شرعها الذوق والنظرات الجمالية في القرن التاسع عشر، وأنه في المراحل المبكرة كان اللاتشابه أو الفرق بين مجالي العادي والفني ما جعل الناس يتصورون نصًا من النصوص جماليًا، وأن اللغة من أجل أن تصبح مادة الفن عريت أولا من مشابهتها لغة الحياة اليومية".[5]

من هنا يصف كمال أبو ديب شعريته بأنها إحدى وظائف الفجوة: مسافة التوتر، لأنها المميز الرئيسي للشعر بتجسدها الطاغي فيه، ويعرف الفجوة: مسافة التوتر بأنها: "الفضاء

---

[1] – كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ص 74.

[2] – المصدر نفسه، ص74 .

[3] – عبد الله إبراهيم، الشعرية وتباين الرؤية، مجلة الأقلام العراقية، ع2، 2001، ص 25 – 28.

[4] – كمال أبو ديب، المصدر السابق، ص 74.

[5] – المصدر نفسه، ص127.

الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكوبسون نظام الترميز (code)، في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين".[1] وهذا يدل على أن هذا المفهوم إنما هو تجل من تجليات الانزياح، لأن "استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق "للفجوة: مسافة التوتر".[2] إن الانزياح بهذا المعنى هو الذي يؤدي إلى كسر أفق الانتظار لدى القارئ –بحسب تعبير أيزر– أو الانتظار المحبط[3] – بحسب تعبير جاكسون–، وهو ما يعكس وعي أبوديب بأهمية عملية التلقي، لأنه "عندما يملأ القارئ الفجوات يبدأ التواصل، فالفجوات تؤدي وظيفتها كمحور تدور حولها علاقة النص– القارئ بأكملها".[4]

إن الفجوة التي يتحدث عنها أيزر وكمال أبو ديب ليست ملكة ذاتية يتمتع بها القارئ، بل مشاركة القارئ في ردم الفراغات التي تنتج عن تفاعل مستويات القول الشعري، ولا يتم هذا الردم كيفما اتفق، بل استنادا إلى أعراف وتقاليد تمثلها القارئ قبل ذلك، فلدى القارئ مخزون من الخبرة الناتجة عن قراءات سابقة.

فالشعرية عند أبو ديب ليست الحقل الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب الشعري، بل وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وميدان اشتغال الفجوة: مسافة التوتر ليس الخطاب، بل الرؤيا والتجربة، فهي شرط ضروري للتجربة الفنية يميزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية. ومن هنا يؤكد كمال أبو ديب أن الفجوة: مسافة التوتر هي في الأساس فضاءً ينشأ في سياق تكون فيه علاقات ذات بعدين، هي:

1) علاقات تقدم، باعتبارها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومن ثمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة لكنهها.

---

[1] – كمال أبوديب، في الشعرية، ص 21.

[2] – المصدر نفسه، ص38.

[3] – ينظر، رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص83.

[4] – كمال أبوديب، المصدر السابق، ص155.

2) علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس واللاطبيعية: أي أن هذه العلاقات هي تحديدًا لا متجانسة في السياق الذي تقدم فيه وتطرح في صبغة المتجانس.[1]

وربما يظهر من ذلك أن الفجوة: مسافة التوتر فضاء تصوري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجانسة بما يضفي عليها صفة التجانس والوئام في داخل سياق معين.

إن الفجوة: مسافة التوتر يمكن أن تتحقق على المستوى اللساني، وهو ما يتعلق بالبنيات اللغوية، وهكذا فإن "الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية"[2]، وهذا التوتر ناتج عن الإحباط أو الخيبة التي يعيشها القارئ في تعامله مع النص، وهذا ما جاءت به نظريات القراءة والتلقي، وربما يكون من باب المراوغة أن حاول أبو ديب أن يرجئ دراسة علاقة التلقي بالفجوة: مسافة التوتر إلى مجال آخر،[3] فاكتفى بالتنويه إلى أن ثمة علاقة بين الفجوة: مسافة التوتر ونظرية التلقي، وكذلك اتجاه من اتجاهات النقد المعاصر هو نقد استجابة القارئ. وعلى الشعرية أن تكشف عن القيمة الجمالية في النص الأدبي، لهذا نجد أن الشعريات ذات الاتجاه اللساني لم تعر اهتماما لهذه المسألة، فقد اكتفت بالدراسة الوصفية المحضة؛ أي أنها اقتصرت على الكشف عن البنيات الشعرية من دون محاولة الوصول إلى السر الذي يجعل النصوص الأدبية ذات حيوية، ولم تستطع كذلك الشعريات ذات الاتجاه اللساني أن تطرح تفسيرا مقنعا وموضوعيا للتفاوت، الإبداعي الملحوظ حدسيا بين النصوص،[4]وقد استطاعت نظرية القراءة وجمالية الاستقبال أو التلقي أن تضطلع بالدور المهم في الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية، ذلك السر الذي يكمن في الفرضية الجوهرية، وهي تعدد المعاني فيكون النص محاورا نشطا للقارئ، ويكون القارئ فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة

[1] – كمال أبوديب، في الشعرية، ص21

[2] – المصدر نفسه، ص28.

[3] – المصدر نفسه، ص84.

[4] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص133.

ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته. فقد كان لانتقال تاريخ الشعرية من النص إلى القارئ دور في إعادة الهيبة للمتلقي بعد تلبية حاجاته المباشرة في فهم النص، فأصبح ممكنا الّتعويل على قدرة القراءة في استجلاء شعرية النصوص الحديثة.

إن الفجوة: مسافة التوتر التي يشير إليها أبو ديب هي منبع الشعرية في كل نص ترميزي، إشعاري، أو استعاري، وهي لا تتحقق إلا حيث يكون الانزياح والخروج عن كل تمظهر نصي، فهي بهذا المعني نوعا من الاهتزاز والخلخلة الذي يحدث على مستوى النص وبنيته اللغوية، محدثة طاقات شعورية جمالية[1]، من هنا يؤكد أبو ديب أن "الخطاب الشعري ينبني جوهريا على جملة من الخاصيات بها يتمكن من كسر المساحة التي يتحرك في رحابها الخطاب العادي، وبالاستناد إليها يرتقي أيضا إلى ذرى تعبير، جمالية قوامها خرق العادة، والانعتاق من النمطية التي تدير الخطاب العادي".[2]

كل هذا يعني أن مفهوم الشعرية لا يتحقق باستعمال الكلمات الجامدة، بل يتحقق بالخروج بالكلمات إلى طبيعة جديدة، وهو ما يسميه أبو ديب بـ "الفجوة: مسافة التوتر"، حيث يتم من خلال هذا الانحراف خلق مسافة بين اللغة الجامدة واللغة المبتكرة سواء في مكوناتها الأولية، أو في بناها التركيبية أو صورها الشعرية، لأن "استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق للفجوة: مسافة التوتر".[3]

فمفهوم الفجوة: مسافة التوتر عند أبو ديب يحيل على مفهوم الانزياح عند جان كوهين، إلا أن أبو ديب يلغي الاختلاف الذي يحدد الشعرية من منظور الفرق بين النثر والشعر، أي بين الأصل المعيار والانحراف[4]. وهو هنا يلتقي مع تودوروف في نقده الجذري لكتاب جون

---

[1] – حسن ناظم، المرجع نفسه، ص394.

[2] – محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1992، ص 15.

[3] – المرجع نفسه، ص 38.

[4] – شرفي لخميسي، الشعرية: مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، العددان الرابع عشر والخامس عشر، جانفي– جوان 2014، ص395.

كوهين "بنية اللغة الشعرية" الذي ميز فيه بين الشعر والنثر، ويؤكد أبو ديب على أن الشعرية لا تحدد إلا في إطار الانحراف، لذلك نجده يسوق تعليقا لـ تودوروف يقول فيه "من أجل أن نحدد الشعر لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ أن الشعر والنثر يملكان أيضا نصيبا مشتركا هو الأدب".[1] وعلى الرغم من إلغائه المعيارية عن النثر، ومن ثمة إلغاء مفهوم الأصل والانحراف فإن الفجوة مسافة التوتر عند أبو ديب تبقى متضمنة نمطا من الانحراف،[2] وهو يحدده بقوله: "إن نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرا للشعرية هو الانحراف الداخلي، أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا: دلاليا، أو تصوريا، أو فكريا أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتير من لانحوية في النص."[3]

يركز أبو ديب على اللغة أي بنية النص باعتبارها الشيء الوحيد الذي يمكن إخضاعه للتحليل المتقصي، وباعتبارها الخاصية المميزة للشعرية أو الفجوة: مسافة التوتر، بل يراها المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل "ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية –الدلالية".[4]

وقد استثمر أبوديب بعض إنجازات جاكوبسون اللغوية –ولو بشكل مخالف قليلا– فيما يتعلق بمفهوم الفجوة: مسافة التوتر، وهذا من خلال استخدام المحورين: الاستبدالي والنظمي، ويسميها المنسقي والتراصفي على التوالي، ويؤكد أبو أديب الاختبارات في المحور الاستبدالي لانهائية، لأنها تتعامل مع اللغة الشعرية وبالتالي فإن المستوى النظمي هو الأخر يخضع لمجموعة من الاختيارات، وهذا بخلاف جاكسون الذي يرى بأن الاختيارات محدودة، لأنه في هذا المستوى اللساني يتعامل مع اللغة العادية، لا اللغة الشعرية.[5]

---

[1] – المرجع نفسه، ص 17.

[2] – شرفي لخميسي، الشعرية: مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، ص395.

[3] – كمال أبو ديب، في الشعرية، ص141.

[4] – المصدر نفسه، ص 15.

[5] – ينظر، كمال أبو ديب، في الشعرية، ص22،21.

فالفجوة: مسافة التوتر تمتلك قدرة الانتقال من مستوى بحثي إلى آخر، فهي أحيانًا فضاء للمكونات الفكرية لدى المبدع أو ما يسميه لوسيان جولدمان برؤية العالم، وأحيانًا فضاء للمكونات اللغوية في النص، وفي الوقت نفسه قد تكون فضاء لآليات التلقي لدى القارئ، يقول كمال أبو ديب:" تتشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصورية أيضًا، أي ليس من الكلمات فقط، بل من الأشياء أيضا".[1]

من هذا المنطلق قامت شعرية كمال أبوديب على مفهوم الفجوة: مسافة التوتر الذي يرتبط بمفهوم أشمل، حيث "يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، لهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة: مسافة التوتر"،[2]وشعرية أبو ديب لا تحدد على أساس الظاهرة المفردة، إلا حين يندرج العنصر ضمن شبكة العلاقات المتشكلة في البنية الكلية والمتمثلة في بنية النص، لهذا تعتبر الشعرية "خصيصة علائقية، أي أنها تتجسد في النص كشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها".[3]

كما أن مصطلح الشعرية عند أبو ديب يقترن بالتأويل الذي هو:" قراءة تستبطن النص، وتحاول تجاوز قشرته الخارجية، وتسعى إلى فهمه فهما عميقا، وتؤوله اعتمادا على قدرات المتلقي، وأسلحته العلمية والنقدية والثقافية"،[4] فهذه القراءة لا تبقي المتلقي سلبيا في عملية التأويل بل تفعل دوره وتستثمر قدراته ورؤيته. إذلا نستطيع أن نكتشف شعرية النص إذا لم نذهب به إلى آفاق التأويل للوصول بمخيلة الإنسان إلى العوالم والدلالات غير المتوقعة، التي هي بالتالي تشكل الاختراق الجمالي في التعبير الأدبي.

---

[1] – المصدر نفسه، ص37.

[2] – المصدر نفسه، 130.

[3] – المصدر نفسه، ص14.

[4] – سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسات، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان،2001 ، ص 17.

وهذا ما أثبته بارت حين استطاع أن يتجاوز حدود الكلمة في النص إلى صعيد أعلى، وهو مواجهة النص بشموليته المنضوية على معان لا محدودة، حيث تكون قراءة النص إعادة إنتاج له. ونستطيع بهذا التصور أن نقرأ النصوص القديمة قراءة جديدة. فيرى بارت أن "الأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد يتكلم دائما اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة"[1]، وتؤكد بعض النظريات النقدية المعاصرة حسب إيكو بأن القراءة الوحيدة لنص ما، والتي يمكن التعويل عليها هي قراءة خاطئة، حيث إن الوجود الوحيد للنص إنما يعطى بوساطة سلسلة الاستجابات التي يثيرها.[2]

نصل إلى أن الشعرية هي وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر من حيث هي فضاء للتجربة الإنسانية باتساعها. ولعل اتساع مفهومها، يبدأ ولا ينتهي، فهي تشمل ما قبل النص، والنص وما بعده، وتكون جزءًا من تاريخ الأدب، والأعراف التي تسود فيه، وجزءا من رؤية العالم لدى الشاعر أو الكاتب، وخصيصة نصية، وطريقة لاستقبال النص في النظام الذهني لدى القارئ، يكتب كمال أبو ديب: "يمكننا أن نقرأ تاريخ الشعر باعتباره تاريخ الفجوة: مسافة التوتر وتطورها عن الكلاسيكية إلى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة، وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر ليس على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان نفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية، وعلى صعيد تصور بنية العمل الأدبي، أو الفني ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضًا مليئة بالإثارة والكشوف الفنية"[3].

وتتحول الفجوة: مسافة التوتر من مستوى البحث عن المقومات النصية لشعرية الشعر إلى مستوى التجريد الفلسفي الذي يبحث عن المواجهات الفكرية لشعرية العالم؛ أي أنها بحكم

[1] – رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة :منذر عياش، مركز الانماء الحضاري،1994 ، ص26 .

[2] – إمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، 1996، ص 41.

[3] – المرجع نفسه، ص48

محاولتها الجمع بين المذاهب والمناهج النقدية المختلفة، محكومة بالتحول من خصيصة نصية إلى خصيصة ميتافيزيقية تحت اسم النزوع الشامل عن الشعرية خارج الشعر[1].

مما سبق نخلص إلى القول أن كمال أبو أديب حاول أن يتميز بتصورات جديدة للشعرية تؤسس لنظرية عربية في الشعرية، تستفيد من معطيات النقد الحديث في مختلف مدارسه، وتحاول أن توفق بين عدة مناهج "ولعل أهمها النقد المتجه إلى القارئ عند أيزر وجماعة نقد استجابة القارئ، والنقد المتجه إلى النص لدى السيمائيين من أمثال: لوتمان وريفاتير وجان كوهن، والنقد المتجه إلى السياق وبخاصة لدى لوسيان جولدمان"، إلا أن هذه المحاولات والأطروحات لا تعدو أن تكون استلهاما لمنجزات النقاد الغربيين، ولم تضف إليها جديدا، وتشير مقدمات كمال أبو ديب النظرية إلى جمعه بين الشكليين والاجتماعيين من جاكوبسون إلى كوهين، أيزر، تودوروف وغولدمان، ويجمع بين ماركس وهيجل وشتراوس وسوسير، وعلى الرغم من أن أبا ديب حاول "أن يمنح مفهوم الفجوة: مسافة التوتر شمولية تسمو على مفاهيم الشعرية الأخرى وتحتويها في آن واحد، غير أن الشمولية لا تخلو من تصور غير دقيق، فقد يختزل أبوديب بعض المفاهيم وصول إلى المنشودة".[2]

[1] – إمبرتو إيكو، المرجع نفسه، ص48

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 131.

III. تلقي"محمد بنيس" لشعرية "هنري ميشونيك"

سعى "محمد بنيس" في تأسيس شعريته إلى الاعتماد على نظرية "هنري ميشونيك"، حين تنبه إلى المآزق التي وقعت فيها كل من السيميائية والبنيوية، وعلى رأسها مسألة تغييب الإيقاع كعنصر أساسي وهو الدال الأكبر في النص الشعري، وكذلك مسألة المعنى والذات الكاتبة حين أعلنت موتها بعد انتهاء عملية الكتابة مباشرة... وعلى أساس هذا النقد أسس "محمد بنيس" شعرية الإيقاع في قراءته للشعر العربي الحديث، سعيا منه إلى التنظير من جهة ومراجعة التصورات المهيمنة منذ أرسطو إلى اليوم.

ومن جملة الخصائص التي تضمنتها شعرية الإيقاع والتي سعى "هنري ميشونيك" إلى تأسيسها وتبناها "محمد بنيس" نذكر النقاط التالية:

01- مفهوم الإيقاع:

لقد خرج مفهوم الإيقاع مع كل من ميشونيك وبنيس من دائرة التصور التقليدي الذي اعتبر الإيقاع مرتبط بالوزن والقافية في الشعر العربي، وكذلك عند الغرب الذين انقسموا إلى فريقين:

أحدهم ذهب إلى أنه لا فرق بين الوزن "البحر" والإيقاع، والآخر يرى أن هناك فرقا بينهما، إلى أن جاء الشكلانيون الروس الذين ميزوا بين الإيقاع والوزن؟ "فالإيقاع أوسع من العروض... يوجد في الخطاب، وبالخطاب لا قبله ولا بعده...وهو الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلاليته"،[1] كما أن الإيقاع "عنصرا ليس سابقا على النص، ولا مجاورا لغيره من العناصر النصية، ولا محايدا في بناء المعنى، إنه دال آخر قد يكون الأكبر في بناء الشعر".[2]

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص 69.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، التقليدية، ج1، ص54.

فإيقاع النص الإبداعي ينطلق من داخله لا من خارجه، وعلى هذا الأساس أعاد "محمد بنيس" بناء شعرية عربية مفتوحة تستعيد قوى الإيقاع في النص، لأن اللغة والذات متورطان معا في الإيقاع، لهذا ركز "بنيس" على وظيفتين:

1- **الوظيفة البنائية:** وهي ما يميز الخطاب عن غيره من الخطابات الأخرى، لأن "بناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن البناء متحرك، كما هو متفرد".[1]

2- **الوظيفة الدلالية:** وهي نتيجة للوظيفة البنائية وملازمة لها، لأن بناء الخطاب هو بناء لدلاليته، إذ أن المعني يدخل مع النص في سفر البحر والمعني مثله مثل الذات الكاتبة والإيقاع وكل هذه الظاهر هي ظواهر تاريخانية. [2]

تركز هاتين الوظيفتين على التصور العام للنص الشعري هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحاولان بناء العلاقة بين كل من العروض والإيقاع، وجهة تبينان العلاقة بين الإيقاع والدلالية التي يعمل على إنتاجها، ومن هذا المنطق يمكننا التفريق بين التصور الشعري والتصور الدلائلي[3].

كان عنصر الوقفة وما يزال عاملا أساسيا في بناء بيت القصيدة المعاصرة، وعلى الرغم من أن النقاد العرب القدامى لم يعطوا من الاهتمام إلا أن بنيس لفت الانتباه إلى هذا العنصر الأساسي لما له من أهمية بالغة في العروض، وفي علاقته بالمكان النصي، كما له فعالية كبيرة في علاقته بعلامات الترقيم[4].

- يقسم "محمد بنيس" الوقفة إلى أربعة أنواع:

1- **الوقفة التامة:** وهذه الوقفة نجد فيها الوزن والمركب والدلالة تامة في البيت، وهاته الوقفة أولى النماذج التي ارتقت سلم الهدم لتليها الوزنية.

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص78.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص78-79.

[3] – ينظر، بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص1، 176

[4] – ينظر، محمد بنيس، الشعر المعاصر، ج3، ص 111.

2- **الوقفة الوزنية:** وهي الوقفة التي تجعل البيت في حاجة إلى البيت الذي يليه، لأن تركيبته ودلالته قد قطعت، وما هو إلا تام وزنيا وهذا النوع أشبه بالتضمين الذي رفضه الشعراء القدامى.

3- **الوقفة المركبة والدلالية:** وهي عكس السابقة إذ نجد المعنى تاما في البيت، أي لا حاجة لها ببيت آخر؟، بينما الوقفة الوزنية فهي ناقصة هنا، وقد تربط الأبيات ببعضها فتعمل على تدويرها.

4- **وقفة البياض:** وهي الوقفة التي وصلتها عمليات الهدم المتواصلة للقوانين التقليدية، فتتحول الوقفة إلى فسحة الكتابة بحيث يصبح للبياض كلامه الذي يقوله، وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء الإيقاع النص،[1] ولهذه الوقفات أصبح للمكان النصي كلامه الذي يقوله.

وفي هذا السياق نجد "محمد بنيس" تطرق إلى **الأوزان** باعتبارها الموروث الخليلي الذي يسيطر على الشعر المعاصر.

ب- **الوحدة الوزنية:** وهي عبارة عن تغيير نظام التفعيلة وكسر قيود الأوزان الخليلية التي تحد من الانفعال الشعري، وهذه التفعيلة تخضع لقانونين أساسين:

ب- التفعيلة التامة: وهي تفعيلة كاملة في الشطر ولا تقسم بين شطر وآخر "ويتفاعل هذا القانون الأول للتفعيلة مع القانونين الأول والثاني للوقفة من حيث تمام الوقفة الوزنية فيها"[2]

ب- التفعيلة الناقصة: وهي عكس الأولى، فهي تتوزع بين شطرين في آخر الشطر وبداية الشطر الذي يليه وهذا ما يسمي بالتدوير.[3]

---

[1] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص 130.

[2] - المصدر نفسه، ص124.

[3] - ينظر، المصدر نفسه، ص124.

2 – **التشكيلة الوزنية:** يدخل هذا الوزن في البحور المهجورة كـ: الهزج، المتدارك، الرجز، لأنها تكرر نفس التفعيلة، مثل هذه البحور تساعد الشاعر المعاصر على التمرد.

كما تطرق "محمد بنيس" إلى الحديث عن **القافية:**

1- **القافية المتوالية والمتناوبة:** يقصد بها توالي القافية وتناوبها (أ أ، ب ب، جـ جـ،...)

2- **القافية المتواطئة:** وهي القافية التي بحاجة دائمة للقافية التي تليها، وهذا النوع يسمى الإيطاء ويعتبر عيبا في الشعر القديم.

وهكذا يبدو جليا أن محمد بنيس قد بنى تنظيراته سواء منها النقدية أو الشعرية على أساس الإيقاع الذي جعل منه حيزا كبيرا في حداثته، وقد اعتبره العنصر الوحيد الذي ينقذ القصيدة من جفافها.

2. من نظرية الدليل إلى نظرية الدال:

انتقلت شعرية الإيقاع من نظرية الدليل التي ألغت الذات الكاتبة إلى نظرية الدال التي ترى أن الإيقاع هو الدال المهيمن على باقي الدوال الأخرى وعلى أساس هذا الدال نحدد أهمية الذات الكاتبة، ومن هذا المنطلق يوضح "محمد بنيس" أهمية هذا الانتقال قائلا: "شكل الانتقال من إبستمولوجية الدليل إلى إبستمولوجية الدال تغييرا في مكان القراءة النصية وإستراتيجيتها، كما أظهر هذا الانتقال الحواجز التي تحول دون ضبط موقع الذات الكاتبة بما هي ذات تاريخية، في عملية النص، وهي تتسرب إلى جميع عناصره عبر دالها الفردي الذي يجسده الإيقاع، فيسري في الخطاب نحو بلوغ دلاليته، والإيقاع هو الدال المهيمن على الدوال الأخرى".[1]

ومن العناصر التي تتفاعل مع الدال في إنتاج الدلالية نجد **أبيات القصيدة** التي لا يمكن أن تشتغل في عزلة عنها، إضافة إلى **دال المقطع** "الذي يتفاعل مع دال آخر وهو الفراغ

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص182.

الموجود بين مقطع ومقطع ليتميز ويبنى كمقطع"،[1] ومن خلال تفاعل هذين الدالين تنتج دلالية الخطاب، إضافة إلى ذلك نجد عناصر أخرى كـ: **شكل القصيدة، الوقفة، المكان النصي، علامات الترقيم.**

كلها اعتبرها "محمد بنيس" دوال متفاعلة مع دوال أخرى في بناء دلالية الخطاب، وفي نفس الوقت، مؤرخة بدورها للنص والذات الكاتبة معا" [2]

فانطلاق هذه الشعرية من إبستيمولوجية الدال، تجعلنا ننتقل من اللغة التي حصرت الذات الكاتبة إلى الخطاب الذي اكتسبت معه الذات الكاتبة أهمية كبيرة.

03- علاقة الإيقاع بالمعنى:

يذهب "هنري ميشونيك" إلى أن الإيقاع "موجود داخل اللغة وداخل الخطاب، فهو تنظيم (ترتيب وتجلي) للخطاب، وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب، إن الإيقاع تنظيم للمعنى داخل الخطاب، وإذا كان تنظيما للمعنى، فهو ليس بَعْدُ مستوًى منفصلًا متجاورًا، فالمعنى يتكون داخل الخطاب وبواسطة جميع عناصر الخطاب، ولم تعد تراتبية المدلول فيها سوى متغير حسب الخطابات والأوضاع، ويمكن للإيقاع داخل الخطاب أن يكون له معنى أكبر من معنى الكلمات أو معنى آخر".[3] فالإيقاع هنا يتجسد داخل الخطاب ذاته فهو لا ينفصل عن المعنى عكس التصورات السابقة التي تعد الإيقاع عنصرا من عناصر الشكل ولا علاقة له بالمعنى .

لا يكتفي "هنري ميشونيك" بالتأكيد على علاقة الإيقاع بالمعنى، بل تعدى ذلك إلى القول أن "الإيقاع هو المعنى"،[4] فالألفاظ تكتسب معانيها بواسطة الخطاب وعناصره وليس المعنى أسبق من الخطاب .

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص82.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج 3، ص 121.

[3] – المصدر نفسه، ص 121.

[4] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص178.

04- علاقة الإيقاع بذات الكاتب:

يؤكد "هنري ميشونيك" عن علاقة الإيقاع بالذات الكاتبة من خلال حضورها في النص، وفاعلية إيقاعها الشخصي الذي تجسده فيه، وهذا ما يؤكد لنا أنها حاضرة ولها توقيعها الخاص بها، انطلاقا مما يراه "محمد بنيس" من أن الإيقاع "إمضاء جسد فردي يشتغل في غيبة عن وعي الذات الكاتبة"[1] فالنص الشعري لا يحقق فرادته وتميزه عن النصوص الأخرى إلا إذا حقق إيقاع خاص به، وهذا الإيقاع هو عبارة عن تجل وحضور للذات الكاتبة في خطابها، وهذا ما يؤكده "هنري ميشونيك" من خلال قوله: "لا تكون الكتابة وخاصة كتابة القصيدة ممارسة نوعية للإيقاع إلا عندما تكون ممارسة نوعية للذات من خلال التقعيدات الاجتماعية".[2]

كما أكد ذلك "محمد بنيس" حين قال أن الممارسة التقليدية "لم تقدر على التخلص من أثر الذات الكاتبة في استيقاظ إحساسها بعدم التوافق بينها وبين حاضرها وماضيها أساسا".[3]

أما مع الممارسة الرومانسية فقد "حققت الذات الكاتبة إمضاء نصوصها، فلا نص يتماهى مع نص آخر، ولا نص يلغي نصا آخر، فالإمضاء بارز من نص إلى نص، كما هو جلي من شاعر إلى شاعر، على أن أنساق الدوال أرخت هي الأخرى للنصوص فيما هي تؤرخ للذات الكاتبة".[4]

من هنا يصل "بنيس" إلى أن الإبدالات الحاصلة في الشعر العربي الحديث لم تكن مجرد استجابة لشروط خارجية، ولا إنبثاقا حتميا عنها ولا نسقا للإنتظارات، إنه فعل الذات الكاتبة التي أنتجتها النظريات الأخرى.[5]

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص 70.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص 54.

[3] – المصدر نفسه، ص71.

[4] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص178.

[5] – ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، ص141.

وفي الأخير يصل "بنيس" إلى أن إدعاء القبض على قوانين البنية الإيقاعية في الشعر المعاصر أمرا صعب المنال، وذلك بالطبع يعود إلى المفارقات الموجودة بين النصوص، والاختلافات الفردية في الخطاب وهذا يعود إلى الذات الكاتبة بالدرجة الأولى.

05 – النظرة الشمولية للنص الشعري:

تؤكد شعرية الإيقاع على الرؤية الشمولية للنص، فهي تسعى "للإنصات إلى القصيدة كعمل في حد ذاته مهما كان عدد أبيات القصيدة، خاصة وأن الشعر العربي لم يتبع قاعدة ممنهجة ولا معممة لحصر عدد أبيات القصيدة".[1]

كما تدعو إلى الابتعاد عن النزعة التجزيئية،[2] التي يقصد بها تقطيع النص الشعري إلى مستويات ودراسة كل مستوى على حدى، وهذا ما نجده في التحليل البنيوي، وكذلك السيميائية الدلالية والتي "تخضع النص الشعري الذي يتعدى بناؤه الجملة إلى مجالها المحصور، ويؤول التحليل اللساني للنص الشعري إلى تحليل جملي، مما يلغي النص الشعري كنص شعري".[3]

نصل إلى أن شعرية الإيقاع تنطلق من إبستيمولوجية الدال لتنتقل إلى الخطاب الذي تكتسب معه الذات الكاتبة أهمية بارزة، مما يجعلنا ننظر إلى الخطاب الشعري نظرة شمولية كلية تعنى بداخل النص وخارجه.

06 – الحركية والتدفـق:

ينطلـق "محمد بنيس" من فرضية "تينيانوف القابلة لحركية النص، وكذلك شعرية الإيقاع التي تتميز بالتدفق والحركية، وهذا طبعا يتنافى مع مفهوم البنية التي هي عبارة عن "مجموعة العلاقات الداخلية الثابتة التي تميز مجموعة ما، بحيث تكون هناك أسبقية منطقية للكل على الأجزاء"،[4] فالبنية هنا تحمل معنى الثبات والسكون، من هنا أخذ "بنيس" مفهوم

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص 64.

[2] – ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص179.

[3] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص 63.

[4] – عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1995، ص77.

النسق الدوسوسيري القائل بأن اللغة "نسق لا يعرف إلا ترتيبه الخاص"،[1] لأن العلاقة القائمة بين عناصر النسق أو النظام قائمة على التفاعل والحركية على عكس البنية، وكذلك أخذ "بنيس" بمصطلح "البنية" وتجرد من دلالتها فأصبحت "وحدة متضامنة ومتفاعلة العناصر" [2] كما أخذ مفهوم "النسق" وجرده من المصطلح .

07- انفتاح النص الأدبي:

يقول "بنيس": "إننا مطالبون بالعودة إلى شعرية لن تكون منكبّة على اللسانيات وحدها بل شعرية تعتبر اللسانيات وسيلة للبحث الجزئي(...) وعلى شعرية كهذه أن تختبر من جديد العلائق بين الشعر والنثر الأدبيين بين الوظيفة الجمالية للكلام الأدبي والسلاسل الوظيفية الأخرى، بل والخارج اللسانية"[3]، من هذا المنطلق يتبنى "محمد بنيس" مفهوم "لوتمان" للنص الأدبي، والذي حصره في ثلاثة عناصر هي؛ التعبير والحدود والخصيصة الثقافية التي تجعل النص الأدبي في علاقة مع النصوص الأخرى، فقد رافقه هذا المفهوم من التقليدية إلى الشعر العربي المعاصر، ثم يعود "بنيس" ويقر بأن هذا المفهوم للنص ينقصه نقطتان مهمتان هما؛ "إهمال الذات الجماعية التي يستطيع هذا التصور نقلها على المستوى اللساني إلى الصراعات الجماعية، وعدم طرح صيرورة التداخل النصي في ضوء اتخاذ مواقف اجتماعية وأيديولوجية".[4]

لهذا عاد إلى "بييرزيما" صاحب نظرية علم اجتماع النص الأدبي حين ربط بين الداخل نصي والخارج نصي، وهذا لاكتشاف القضايا الاجتماعية المتجسدة في النص الأدبي، يقول "بنيس": "أن إعادة قراءته تشتمل على توسيع الجانب النظري ليشمل النصي الداخل والخارج النصي، حتى نتوصل إلى مشترك الشعر العربي الحديث في المركز والمحيط، ونتمكن في

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص50.

[2] – المصدر نفسه، ص 50.

[3] .– المصدر نفسه، ص49

[4] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، ص84.

ذلك من مساءلة الحداثة"[1]، وهذا اعتبره نقدا موجها للشعرية البنيوية التي ظلت حبيسة للثنائية الأرسطية للشعر والنثر، والتي جعلت من الدليل أساسا لبناء النص الشعري مختزلة إياه في الاستعارة.[2]

08- انفلات النص الأدبي من التقنين:

يرفض "محمد بنيس" -انطلاقا من تحليله- جعل النص الأدبي يخضع لقانون عام، أو نظام معين؛ أي أنه يرفض علمية النص الأدبي ومنه النص الشعري، لأن تقنين النص الأدبي ينجرَ عنه اختزال للنص وخضوعه للعدّ والقياس وإسقاط عنصر المعنى، وهذا بالضبط ما حصل مع العروض الذي خضع للعد.[3] كل هذا رأيناه مع المنهج البنيوي.

يبرز "محمد بنيس" رفضه هذا بقوله أن بنية الشعر التقليدي هي "بنية موسومة بفردية النصوص، ولانهائية قوانينها مهما ادعينا العد والقياس والضبط"،[4] وقد توصل الناقد إلى هذه النتيجة من خلال تحليله للنصوص الشعرية، فبعد دراسة مثلا للمقطع سواء في الشعرية العربية القديمة أو في الشعرية الغربية الحديثة، ومحاولة ضبط قوانين صارمة تخضعه للعد والقياس، وجد أنه "من الصعب القيام بحصر صارم للقوانين التي تنظم المقطع في النص الرومانسي العربي، لأن قوانين المقطع في هذا النص تنفلت من الانضباط في قوانين متطابقة كلية، لذلك فإن الشعرية حين تركنُ إلى العد والقياس، تخفق في إدراك التلوينات الخاصة بالذات الكاتبة، وهي تحمل معها بذور الزوغان عن الضابط الجماعي من نص إلى نص، أكان المتن من نتاج شاعر مفرد، أم نتاج جماعة من الشعراء".[5]

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص38.

[2] – ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص 36.

[3] – ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998، ص 289.

[4] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية / ج1، ص 239.

[5] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص 83.

إذن من المستحيل ضبط قانون يخضع له المقطع، وذلك لسبب وحيد وهو طبيعة الممارسة النصية في حد ذاتها، والتي تقوم على اختلاف النصوص الشعرية واختلاف الذات الكاتبة.

ومن جملة ما توصلنا إليه أيضا من خلال قراءتنا لشعرية "محمد بنيس" من خلال الأجزاء الأربعة لكتابه "الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها" ما يلي:

01- إعتمد الناقد على المنهج النصي في قراءته للشعر العربي الحديث، ومن خلال تطبيقه توصل إلى أن كل نص يطبع نظريته لوحده، حتى ولو كانت هذه النصوص لكاتب واحد، لأن نوعية النصوص تختلف باختلاف المواقف، وهذا ما يجعلها تتطبع بالفردية.

02- لجأ "محمد بنيس" إلى المنهجيات التي من شأنها أن تضئ عتمات النص الأدبي، كالشكلانية والسيميائية والبنيوية، والتفكيكية...، لكن إفادته منها كانت عن طريق المساءلة، إنطلاقا من منهجية للقراءة تتمثل في "شعرية الإيقاع" لدى هنري ميشونيك"، هذا لأنها الشعرية الوحيدة التي تؤسس لنظرية الإيقاع وكذلك نظرية المعني ونظرية الذات الكاتبة.

03- تعتمد شعرية الإيقاع على الداخل نصي والخارج نصي.

04- لم يكن "بنيس" من الذين يطبقون التصورات مباشرة على النص الأدبي، وإنما يخضع هذه التصورات للدراسة والاختبارات، وقد اقتنع في الأخير بأن شعرية الإيقاع هي الوحيدة التي "تلغي الرؤية التجزيئية إلى النص، لأن الإيقاع في الشعر من خلال كثافته العليا يفصل وضعية التداخل النصي في الشعر عنها في غيره".[1]

05- أثمرت مساءلة "محمد بنيس" للشعريتين العربية والغربية القديمة منها والحديثة على الكشف عن الكثير من القضايا وعودة النموذج القديم في المتون الثلاثة: في **التقليدية** عودة **النموذج القديم** للقصيدة العربية، وفي **الرومانسية** العربية عودة **الموشح** وفي **الشعر المعاصر** عودة **الكتابة الصوفية**.

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص 187.

ومن هنا أدرك "بنيس" أن النص الشعري لا يخلق من عدم، فكل نص له جذوره في الأزمنة الغابرة، وهذا أكبر نقد للبنيوية، كما كشف ذلك عن قصور المناهج الغربية في احتواء النص الشعري العربي، مما يؤكد أن لكل نص خصوصيته.

مما سبق نخلص إلى أن محمد بنيس اتخذ لنفسه استراتيجية خاصة به في قراءة الشعرية تتمثل في "الغزو المزدوج"، والذي قصد من خلاله النقد المزدوج والمساءلة لكلا الشعريتين العربية والغربية، القديمة منها والحديثة، حيث حاولت شعرية بنيس التأسيس للعديد من النظريات وهي: نظرية الإيقاع، نظرية المعنى، نظرية الذات الكاتبة، هذه الأخيرة التي تغاضت عنها المناهج النقدية الأخرى. وبهذا ركزت شعرية بنيس على الداخل نصي والخارج نصي، معتبرة النص عبارة عن نسق من الدوال المتفاعلة فيما بينها والتي تعمل على إنتاج دلالية الخطاب الشعري.

من هذا المنطلق تميزت شعرية بنيس بالتنوع والموضوعية، كما أضافت الكثير للشعرية العربية.

IV. تلقي أدونيس وجمال الدين بن الشيخ لشعرية الحداثة

انطلق كل من جمال الدين بن الشيخ وأدونيس من الشعر العربي الجاهلي كأصل للشعرية العربية، حيث ذهبا إلى أن المعارف المنقولة عن طريق الرواية ومن بينها الشعر، لا تدون دائما، لأنها ممارسة شفوية ومحتواها يخضع لسنن الجماعة، لأن القصيدة مشروع ثقافي جماعي. كما دعى كل منهما لممارسة قراءة التراث الشعري العربي ممارسة لغوية نقدية، وقد وضع كل منهما طريقة تحليل دقيقة، ومنهج اختيار، فبالنسبة لابن الشيخ فقد استفاد من المنهج التاريخي ووجد في النظريات النقدية القديمة خاصة نظريات النقاد المتأخرين برنامجا لرسم مشروعه (ابن قتيبة، الجاحظ، ابن سلام الجمحي، قدامه بن جعفر، عبد القاهر الجرجاني، الآمدي، المرزوقي). ثم انتقل ابن الشيخ إلى الجانب التطبيقي واعتمد على المنهج البنيوي في دراسة البنية الكلية المفتوحة للشعرية العربية (الوسط السوسيوثقافي المتحكم في الشاعر)، وكذلك البنية الجزئية المغلقة (شكل القصيدة)[1].

إضافة إلى ذلك فإن قراءتهما للشعرية العربية كانت متأثرة بالنقد الفرنسي، خاصة "بودلير، مالارميه، رامبو، ترفال، بروتون"، فقد ترجم جمال الدين بن الشيخ بعض أشعار أدونيس، وقصص ألف ليلة وليلة بمساعدة الناقد "أندري ميشال"، فكان تأثره بالنقد الفرنسي البنيوي في دراسته الشعرية العربية، وكذلك بالفلسفة المادية لدى "جورج لابيكا" واضحا جدا في كتاباته.

كما ذهب أدونيس إلى أن قراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلته على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية – كما أن قراءة رامبو وترفال كشفت له التجربة الصوفية، وقراءة بودلير ساعدته على دراسته شعرية أبي نواس، وقراءة مالارميه كشفت له شعرية أبي تمام [2].

[1]–ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 243.

[2]–أدونيس، الشعرية العربية، ص 92–93.

كما اعتمد أدونيس على المنهج التاريخي في دراسة الشعرية من العصر الجاهلي إلى عصر السريالية والتحول من الشفوية إلى الكتابة مع ما صاحبها من تحول سوسيوثقافي وأدبي في الفترة العباسية. لهذا ركز أدونيس على نظريات النقاد منهم ابن طباطبا، ابن قتيبة، الجاحظ، الجرجاني، ابن خلدون...، كما ركز على قراءة نصوص لشعراء مثلوا تجليات الحداثة في إبداعهم الشعري في هذا العصر، من هذا المنطلق يمكن القول أن كلا من أدونيس وجمال الدين بن الشيخ تقاطعا في دراسة الفترة العباسية، وتأثير البنية السوسيوثقافية على الأدب وعلى الشاعر.

من هذا المنطلق انحصرت الشعرية عند كلا من أدونيس وجمال الدين الشيخ في الشعر، فهي إذن شعرية الشعر، والوظيفة المهيمنة فيه هي الوظيفة الشعرية، ويعتبر الباحث "عبد السلام بادي" مدونة ابن الشيخ هي "مدونة الشعرية للعصر العباسي –شعرية المنجز"[1].

وقد اعتمد كل منهما في مشروعهما لدراسة الشعرية العربية على مجموعة من المعايير، فكانت معايير جمال الدين بن الشيخ تتمثل في القافية والوزن والإيقاع، أما معايير أدونيس فهي الشاعر والمتلقي وصناعة الشعر التي تكمن في المعنى والبحر الوزن والقافية، وبراعة الشاعر تكمن في التأثير على المتلقي. كما حددا أربعة عناصر مؤسسة للشعرية العربية وهي: الشاعر، المتلقي، النص الشعري، الناقد، والشاعر في نظرهما صانع، يتكون بالممارسة حتى يتقن الصنعة ويتحكم فيها ويصبح مبدع. أما الشعر فإنه خلق وإبداع وخرق الذات إلى خارج الذات، والشاعر، مبتكرا، متفردا ومجددا مبدعا، وقد أجمعا على أن أبي تمام زعيم حقبته، ومتفرد لأنه ابتكر طريقة جديدة في الشعر.

كما يشترط جمال الدين بن الشيخ في اللغة الشعرية أن تلائم العصر، وتظهر الشيء الموصوف على حقيقته، كما تخلق صورة شعرية في معناها، فأفق المعرفة الشعرية لديه هو

[1]–عبد السلام بادي، الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010–2011، ص 169.

الذي ينشط فيه الإبداع واقعيا.[1] أما في تصور أدونيس فاللغة الشعرية ثائرة على الواقع وتسبح في اللاواقع واللامعقول، خارجة عن الذات، نشطة ومتجددة، تثير المتلقي وتهزه وتأسره.[2] من هذا المنطلق يتكون أفق الشعرية من خلال الانفتاح والاكتشاف.

من هنا تقوم شعرية الحداثة عند ابن الشيخ على الانزياح عن المعيار أو النموذج الثابت، مهما كان العصر، بينما تتميز الحداثة الشعرية عند أدونيس بالتنوع والتعدد والتساؤل والتمرد والحرية، وتتخطى النموذجية إلى الغرابة.

إذن استطاع كل من جمال الدين بن الشيخ وأدونيس من خلال كتابة "الشعرية العربية" أن يرسما معالم كلية لهذه الشعرية ويحددا خصائصها التي تفرقها عن باقي الشعريات، فهي مرتبطة بلغة القرآن الكريم، وبها أصبحت إبداعية وأبدية. كما أن جمال الدين ابن الشيخ إستند في كتابة "الشعرية العربية" على كتاب أدونيس، وكان هدفه استنطاق الصمت الذي دعا إليه أدونيس، والإجابة على تساؤلاته: " لم كان الخطاب النقدي التقعيدي الذي ساد، خطابا واحدا، بنظرة واحدة لكن بأصوات متعددة؟ لم هذه النظرة الواحدة؟ هل لأنها حجبت غيرها؟ ولماذا، وكيف؟ هل كانت وحدها النظرة الصحيحة ولم عُدت كذلك، وكيف؟ كيف تقرر أن الشعر الجاهلي لا يُفهم ولا يُقوم ألا وفْقا لهذه النظرة _ خصوصا أن قراءته، اليوم، تكشف عن تنوعه الاختلافي مما يفترض تنوعا في الفهم والأحكام النقدية؟ هل كان التنوع في النظر إلى الشعرية الجاهلية موجودا لكنه طُمس أومُنع؟ لماذا؟ وكيف؟ هل كانت هناك سلطة تستأثر بالخطاب التقعيدي إلى درجة تجعل منه هو نفسه سلطة تلغي كل خطاب آخر؟ وماهذه السلطة؟ أهي دينية، أهي لغوية؟ أهي قومية؟ أهي تمسك بالبداوة _رمزا للنقاوة والأصول_ ورفضا للمدينة، رمز الاختلاط والهجنة؟ أهي مزيج من هذا كله؟ هل استمرار هذا الخطاب مستعادا مكررا صيغة من صيغ إثبات الهوية، وهو لذلك يميل إلى إلغاء غيره

[1]- ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 85-86.

[2]- ينظر، أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط3، 1979، ص79.

بوصفه تشكيكا فيها بحيث تكون الهوية تكرارا للذات نفسها"[1]. وفي خاتمة الكتاب يتحسر جمال الدين بن الشيخ، على نقص الدراسات التنظيرية لعلم اللسانيات، والصوتيات، والفونولوجيا، ويرجع ذلك إلى الصمت الذي أحكم قبضته على علوم اللغة العربية، وخاصة علم العروض[2] .

من خلال ما سبق نخلص إلى أن جمال الدين ابن الشيخ استند في رسم مشروعه على كتاب أدونيس "الشعرية العربية"، وكان هدفه استنطاق الصمت الذي دعا إليه أدونيس، والإجابة عن تساؤلاته، لهذا كانت دراسة ابن الشيخ مجرد امتدادا لأفكار وآراء أدونيس، فقد دعى كل منهما لممارسة قراءة التراث الشعري العربي ممارسة لغوية نقدية، كما تقاطعا في دراسة الفترة العباسية، وتأثير البنية السوسيوثقافية على الأدب وعلى الشاعر. واعتمد كل منهما على المنهج التاريخي في دراسة الشعرية، كما اعتمد ابن الشيخ على مجموعة من المعايير استند عليها أدونيس في مشروعه لدراسة الشعرية العربية، وتتمثل في القافية والوزن والإيقاع.

إضافة إلى كل هذا فإن دراسة ابن الشيخ تعتبر استلهاما للنظريات النقدية القديمة خاصة نظريات النقاد المتأخرين، ولم تضف جديدا للشعرية العربية، فقد استلهم نظرية الأهداف والمحتويات الشعرية من ابن قتيبة، واستلهم نظرية المهام الثقافية النثرية (نقل المعرفة) من الجاحظ، واستلهم نظرية الإبداع الشعري (نظرية الصناعة) من ابن سلام الجمحي، واستمد نظرية إستراتيجية المعنى من ابن قتيبة، واستمد نظرية الأغراض من قدامه بن جعفر، واستمد نظرية المعنى من عبد القاهر الجرجاني، واستلهم نظرية التحليل المنهجي من الآمدي، واستلهم نظرية الاختيار النموذجي من المرزوقي.

[1]–أدونيس، الشعرية العربية، ص 36

[2]– ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 243.

V. تلقي "عبد الله حمادي" لمصطلحات التفكيك

تنطلق شعرية الاختلاف عند "عبد الله حمادي" أساسا من نبذ الأصل، فهو يرفض محاكاة النموذج لأن الكتابة هي رفض للنموذج، وتخطي مستمر ونبذ للعادة، فهي تنبثق من قلق دائم وهدم مستمر، بتبلورها الحداثة الشعرية المعاصرة وفي هذا النحو يقول: "إن الطقس الشعري الحداثي برزخ تتوحد فيه الكائنات وتنمحي في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات، لهذا تهوي أمام أنظارنا حصون التقليد في الشعر والثقافة والسياسة، ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامرة، وما هذه الأفعال الصدامية سوى علامة من علامات اليقظة وأسلوب مخصوص من أساليب استعادة الإنسان الذي مات في الإنسان الذي يسعى".[1]

فالحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان، وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول الى بنية ثابتة، إنها تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما حبلت بالتجارب والمعرفة.[2]

إن فلسفة الاختلاف وهدم الأصل كلها معان منحدرة من منظري التفكيك وعلى رأسهم "جاك دريدا" حيث رأى أن المعنى المؤجل باستمرار في لعبة الدوال في اللغة، أما الوصول إليه فأمر غير محقق، إنه ضرب من المستحيل.[3]

وهذا ما ذهب اليه "عبد الله حمادي" حين ذهب الى أن الاختلاف يؤدي الى تأجيل المعنى ولا يمكن الإمساك به، ويمكن القول بأن كل هذا الحديث أقر به "عبد القاهر الجرجاني" حين نادى ب "معنى المعنى"، فالاختلاف هو الذي يهب الكتابة كينونتها ويحقق تميزها، ذلك أن الشكل اللفظي الواحد يعاد تشكيله من جديد في كل مرة بصور دلالية متعددة، داخل سياقات مختلفة.

---

[1]- عبد الله حمادي، ديوان البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص6

[2]- ينظر، بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص398.

[3]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص361.

ومن صفات الحداثة الشعرية عند "عبد الله حمادي" البحث والتجريب، القلق والهدم، يقول: "مآل الحداثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمران من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة. لأن الحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان ، وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة، إنها تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عليه مهما حبلت بالتجارب والمعرفة".[1]

تعد الكتابة عند "عبد الله حمادي" خطوة نحو زعزعة العالم، لا خطوة من أجل التعبير عن تمظهرات الحياة، ذلك أنه يحاول بناء العالم وفق تصور رؤياوي خاص يحمل وهج تجربة صوفية متميزة في الخطاب الشعري العربي المعاصر،[2] هذا ما تفسره استعارة الشاعر للغة الحبر السري كبديل للحبر العلني، فحينما لا تتسع العبارة لحمل رؤاه يعرضها عن طريق البياض المفتن الذي يمحو به الضيق، ويلقي المهمة للقارئ الذي يسعى الى ملء تلك الفراغات بما يناسب شعرية القصد ويشارك في خلق بؤر التوتر. هذا ما جعل شعرية البياض عند "عبد الله حمادي" هي شعرية حرباوية، تتسم بالتداخل والكثافة الرمزية،[3] مما يجعل العمل الأدبي عمل محمل بطرح فكري متميز يضمن له البقاء والاستمرارية والتجدد، إنه عمل مبطن برؤيا تمدنا بالبصيرة، وتجعلنا نكشف المستحيل، لأن "المعنى الجاهز والتعابير المعلبة الجاهزة والمعطيات المتوفرة تعتبر أشياء مستهلكة أكلتها الألفة والعادة، فلا قيمة لها لأنها دخلت في التكديس، والتكديس لا يبني حضارة حسب مقولة مالك بن نبي".[4]

إذن يقوم الإبداع بتخصيب الخطاب فيحول الألفاظ الى إشارات لغوية غنية بالإسقاطات الرمزية الموازية للواقع، كما يدفع بالمؤلف الى امتلاك تلك الحركية القائمة على الالتحام باللغو والولوج فيها: فتنتج دلالات جديدة لهذا يعتبر "أدونيس" الشعر تحولا وصعودا دائمين في أقاليم الغيب بغية تحقيق الإتحاد بين الإنسان والوجود، إتحاد بين الواقع والممكن

[1] – عبد الله حمادي، ديوان البرزخ والسكين، ص9

[2]– ينظر، محمد كعوان وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، إتحاد الكتاب الجزائريين، 2002، ص323.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص324.

[4]– ينظر، لخضر بن السائح، من المعنى الى الرؤية، مجلة مقاليد، العدد الثالث، ديسمبر 2012، ص111.

وبين الزمني واللازمني، بين الشيء والخيال وهذا الإتحاد هو الذي يمنح الشعرية قيمتها الجمالية، فشعرية القصيدة تكمن في تحليلها بلبوس رؤيا العالم، معنى ذلك أن العالم بكل تفاصيله يتحول الى قصيدة خلاقة تعرض لنا انشطار الذات وعشبة الوجود، وفي ضوء هذه القصيدة نجد الشعرية مستقرها وروحها الفياض، إنه الروح الذي لا يجعل من القصيدة شيئا مسطحا تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة، إنها ألم دون أبعاد عالم متموج متداخل كثيف[1]

يعتبر "عبد الله حمادي" من أبرز الشعراء الذين غرفوا من ينبوع الصوفية، بذلك كان شعره يشع بدلالات رمزية مكثفة ذات مدلولات عميقة، نجد ذلك خاصة في "رباعيات آخر الليل" التي تردد فيها رمز النور" مع لواحقه الدلالية، ويقابله رمز "الليل" الذي تعددت توابعه، وهذا التقابل يوحي بالصراع والنضال الإنساني الذي يتوقد رغبة في الكشف عن المجهول، ومقاومة الإنسان الفاني بغية إدراك عوالم الخلود، من هذا المنطلق نجد الشاعر يتجاذب بين قطبين عظيمين القطب الإلهي الروحاني، والقطب الإنساني الفيزيائي محاولا خلال ذلك أن يتخلص من الجانب المادي والسمو نحو القطب الروحاني.[2]

ومن المعلوم أن الليل في التجربة الصوفية له دلالات عديدة، فهو يعتبر الحجاب الذي تتراءى من وراءه الأشياء، وقد تلاشت بينها المسافات، وأدغم بعضها في بعض وأنه لا يوازي الوجدان في مقابل النهار الذي يشاكل قانون العقل في تبصره بالأشياء، فيغمرها ضياء الفهم، فالليل هو ميقات التجلي الإلهي، أما النور فيفضي بإشعاعه على الكون، وإذا كان الله عزو جل الذي يفيض بنوره على الكون وهو مصدر القوة العظيمة، والنور مرتبط بالحياة والانتصار، فإن الليل يوحي بالهزيمة والموت.[3]

فالشاعر المعاصر يسعى الى خلخلة البنية اللغوية المعتادة متجها صوب التخيل بغية تعميق الدلالة، وجعله الإكسير المخلص للشعرية، لذلك كانت الكثافة الرمزية إحدى

[1]- بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص444.

[2]- ينظر، عبد الحميد هيمة وآخرون، سلطة النص، ص78، 79.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص80-81.

المستويات الجريئة التي تدفع بالشعرية لدى عبد الله حمادي نحو الخلق والتجديد والإختلاف، فهو يؤكد أن مواطن المفارقة لا تتوقف فقط عند خلخلة الأساليب، بل تتعداها الى الأفكار المختبئة وراء لعبة تغيير المواقع والدلالات في مواطن التوتر، إضافة الى كونها تحيل على نصوص غائبة تستمد منها شرعيتها الصوفية والحقيقة أن البياض في القصيدة الحمادية لا يقل روعة عن الأبيات الشعرية، لأن أساس القصيدة يظهر في البياض الذي يكسوها، انه صمت مفعم بالمعنى يأتي ليخالط حضور المتلقي، فالقصيدة "تتكون من الكلمة المكتوبة، والكلمة الممحوة، ويتكون الرمز من الموضوع والفكرة، من الحضور والغياب" هذا الغياب هو الرمز الذي لا يمكن لأي شيء آخر أن يحل محله، وكأن عمليات المحو التي تباشرها الكلمات نفسها، إنما تقع على قصد صاحبها بما يتوافر لها من فراغ تسد به الباب أمام واحدية الصوت".[1]

نخلص الى أن "عبد الله حمادي" يكشف لنا عن مبادئ الحداثة الشعرية، والحداثة في تصوره تقوم على فلسفة البحث الدؤوب، البحث السقراطي عن اللامنتهي في أشياء قد تكون هي منتهية، حيث يستهدف البنية التحتية لتلك القواعد الجاهزة التي لم تعد ترضي الشاعر الحداثي، وما يرضيه فقط هو استحضار الصور الإنزياحية والقوالب اللغوية البعيدة عن الاستخدام التقليدي، ولعل هذا ما جعل شكل القصيدة تعتريه فوضى الواقع المعاصر، فوضى مبعثها القلق والتساؤل اللامنتهي، لأن قصيدة الحداثة هي قصيدة الانفتاح، والاختلاف.

لقد حاول عبد الله حمادي جاهدا أن يتميز بتصورات جديدة للشعرية، إلا أن هذه المحاولات لا تعدو أن تكون استلهاما لمنجزات الحداثة الغربية، إضافة إلى استقراء جهود كبار الشعراء المعاصرين من أمثال أدونيس، نزار قباني، البياتي، السياب، محمود درويش، يوسف الخال، إنسي الحاج،... الذين رأوا في القصيدة إبداع، رؤيا، خلق، تحرر، كشف، نبوءة، تجاوز، مجهول، قلق، تمرد، فوضى، هدم، ... وهذا ما توصل إليه.

[1]- ينظر، حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2009، ص69.

VI. تلقي أدونيس لشعرية الرؤيا

من أهم العناصر الأساسية التي أسس عليها أدونيس مفهومه للشعر: مفهوم الرؤيا، وهذا المفهوم مطعم بفكر غربي، ويعني به النبوءة والإبداع واللاعقلانية (اختراق الواقع). فقد ركز عليها أدونيس في كتاباته النقدية لدرجة أنه جلب أنظار الكثير من وجوه النقد فتداولوها، مثل: خالدة سعيد في كتابها "حركية الإبداع"، كمال أبوديب "جدلية الخفاء والتجلي". بشير تاوريريت "الحقيقة الشعرية"، محمد بنيس "الشعر العربي الحديث" صبري مروة " دراسات نقدية، أسيمة درويش "مسار التحولات" ... الخ

ينطلق أدونيس في حديثه عن الرؤيا الشعرية من فكرة هامة تكمن في جعل الشاعر رائيا، والشعر تعبير بالرؤيا عن الرؤيا، فعرف الشعر على أنه "رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها"[1]، من هنا أصبحت "القصيدة حدث أو مجيء، والشعر تأسيس باللغة والرؤيا تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي "[2]، فالرؤيا عند أدونيس تقودنا إلى الإبداع، والابداع يقودنا إلى الخلق، والخلق فكرة فلسفية غربية تنطلق من أن الانسان مصدرا للخلق والإبداع بدلا من الإله، وطبعا هذه الفكرة وثنية لا تمت للإسلام بصلة.

فالإبداع عنده حرية مطلقة، وتجاوز وتغيير ونبوءة "تطلع للغيب"[3] فالشعر إذن "نبوءة ورؤيا وخلق، وإنه لا يقبل أي عالم مغلق، ولا ينحصر فيه، بل يفجره ويتخطاه، فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له"[4].

إذن فقد جعل أدونيس من الشعر نبوءة وتطلع إلى الغيب، وأخرجه عن الزمان والمكان، لذا ربطه القدامي بالسحر والشعوذة والجن، وجعل الرؤيا خروجا عن الواقع إلى الخيال. أما

---

[1] – أدونيس، زمن الشعر، ص09.

[2] – أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص102.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص99.

[4] – أدونيس، زمن الشعر، ص43.

الابداع فجعله خلقا ومغايرة ولا نهاية، ويقصد به الانفتاح والحرية، ومن خلال هذه الرؤيا والتصورات الأندونيسية نلحظ حضور الفكر الغربي عند أدونيس، خاصة الشاعر الفرنسي "رامبو" الذي رأى أنه راء وأنه سارق نار، وكذلك الفيلسوف الألماني "هيدرغر" الذي جعل من الشعر رؤيا.[1]

إضافة إلى كل ما ذكرناه، نجد الرؤيا الشعرية عند أدونيس تسلك اتجاها أخر، إذا اعتبرها أيضا شرطا من شروط الإيقاع من خلال قوله: إن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل بالضرورة من القصيدة أثرا شعريا، فلا بد من توفر شيء آخر أسميه بالبعد أي الرؤيا التي تنقل إلينا عبر جسد القصيدة، أو مادتها أو شكلها الإيقاعي"[2] فالرؤيا تسري من خلال الإيقاع لتصل إلى المتلقي، فهو يمررها من خلال الشكل الإيقاعي للقصيدة، وباتحادها وتلاحمها يتحقق الأثر الشعري.

كما لا يمكننا أن نتجاهل، أن الرؤيا مصطلح ديني، فقد ورد في القران الكريم

كما ورد في الأحاديث النبوية الشريفة، **قال صلى الله عليه وسلم** "الرؤيا الصالحة من الله، والحلم من الشيطان"[3]، فالرؤيا هنا ترتبط بالتأويل والتفسير الصادقين أو أنها تكون حلما وتخرج عن الصدق إلى الكذب.

كما نجد الرؤيا في النقد القديم والفلسفة العربية القديمة تلتقي بمصطلح "التخييل" وكان: أقرب للمصطلحات التراثية إلى الرؤيا الشعرية –في تموجها الحداثي– مصطلح "التخييل" الذي قال به عبد القاهر الجرجاني وبلور مفاهيمه نسبيا حازم القرطاجني في تراثنا النقدي"[4]، والتخييل عند الحرجاني" يقوم على إثبات ما ينفيه العقل ويأباه"[5]، وهو أيضا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع

---

[1] – ينظر، بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديثة، الاردن 2010، ط1، ص 485.

[2] – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص108.

[3] – صحيح البخاري، ج 8، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة، وحدة الرغاية، الجزائر ص 69.

[4] – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص488.

[5] –عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1961، ص 274.

فيه نفسه، ويريها ما لا ترى"[1]، والتخييل عند أدونيس" البديل الشعري للانهاية،...وأعني بالتخييل القوة الرؤياوية التي تستنشق ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه، فيما تنغرس في الحضور تصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية الواقع وما وراء الواقع، الارض والسماء"[2]، فالتخييل هو العامل الأساسي وهو القوة الخارقة التي يخترق بها الشاعر واقعه ليصل إلى ما وراء الواقع، "فالتخييل هو رؤية للغيب"[3] وهو عالم يظل دوما في حاجة للكشف.

تقوم الرؤيا عند أدونيس على مجموعة من العناصر، يمكن إجمالها في العناصر التالية:

1. الكشف:

خاصية الكشف أوسع الخاصيات استعمالا لدى الشعراء، فنجد ادونيس يذهب إلى أن الشاعر يرى من الواقع بعده الداخلي لا الظاهري، لأن الرؤيا الشعرية لا تكتفي بالقشرة الخارجية للعالم، وإنما تنفذ إلى باطنها. فالشاعر بقدر ما يغوض في أعماق العالم يخلق أبعاد إنسانية وفنية جديدة، فإذا كانت الرؤيا النثرية وقوفا عند الظاهر، فإن الرؤيا الشعرية كشف، فهي تزيح كل حاجز أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، فنحن لا ندرك الرؤيا إلا بالرؤيا.[4]

فخاصية الكشف التي تميز الرؤيا الشعرية تعني؛ "الكشف عما لا يمكن الكشف عنه برؤية أخرى، عن علاقات تبدو للعقل العادي متناقضة، فحين يقيم الشاعر علاقة بين الليل والبياض، أو بين النهار والسواد، فإن الفكر القائم على الرؤيا المنطقية يرى تناقضا في مثل هذه العلاقات، لكن الرؤيا الشعرية لا ترى فيها أي تناقض، وبالتالي فإن الرؤيا الشعرية

[1] – المصدر نفسه، ص275.

[2] – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 138.

[3] – المصدر نفسه، ص 132.

[4] – ينظر، أدونيس، الثابت والمتحول – بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، ج3، ط5، دار الفكر، لبنان،(د ت).، ص 176.

تترجم البياض أو السواد بإعطائها دلالة أخرى غير الدلالة العادية".[1] فالشاعر هو الذي لديه أقصى قدرة على رؤية الغريب الشيق وراء العادي المألوف.

2. التجاوز:

الرؤيا الشعرية تتجاوز كل حد، إنه تجاوز شامل وتخطّ لكل ما هو موجود وقائم إلى ما هو مجهول غائب، يقول أدونيس: "إن الرؤيا لا تجئ وفقا لمقولة السبب والنتيجة، وإنما تجئ بلا سبب في كل شكل خاطف مفاجئ أو تجيء إشراقا"،[2] فالتجاوز مفهوم مناقض للمنطق العادي، ويشكل في الوقت نفسه منطق الشعر.

3. العذرية:

يقصد بها الإدراك المتجدد، الذي ينظر للعالم وكأنه يراه لأول مرة. وقد وصف البياتي هذه النظرة العذرية بقوله: "تعني عذرية الإحساس بهذا العالم، أي القدرة على التجدد والرحيل".[3] أما أدونيس فقد حدد مهمة الرؤيا بأنها: "تُعنَى ببكارة العالم"،[4] وقصد بذلك أن يظل العالم خصبا لا ينتهي ثراؤه، جديدا كأنه يخلق ابتداء باستمرار. من هنا انشغل الشاعر بعالم الغيب المتجدد والمفتوح على الاحتمال الدائم.[5]

إن هذه العذرية هي التي تدفع في الشاعر حس الكتابة، وتوقظ فيه الرغبة في الاكتشاف، وتزيل كل ما يمكن أن يعتري ذاته من ثقل الواقع ورتابته، وهذا هو الفرق بين رؤية الشيء بعين الحس، ورؤيته بعين القلب.[6]

---

[1] – عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،1430هـ، 2009 م، ص117.

[2] –أدونيس، الثابت والمتحول – بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، ج3، ص 165.

[3] –عبد الله العشي، المرجع السابق، ص 121.

[4] – أدونيس، الثابت والمتحول – بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، ج3، ص 166.

[5] – ينظر، المصدر نفسه، ص 166-167.

[6] –ينظر، المصدر نفسه، ص 168.

4. التحويلية:

إن النزعة التحويلية في الرؤيا الشعرية تصهر الواقع وتحوله إلى إيقاع، وتحول الحدث إلى رمز، كما تحول أشياء العالم العادية مثلا إلى أشياء سحرية أسطورية[1].

فالنظرة التحويلية تهمل المعنى الشائع . وتضمنه معنى آخر حامل للثراء الشعري، فهي تتخذ من الواقع جسرا للعبور إلى ما وراءه، إنها كما يقول أدونيس: "لا تردنا إلى الحدث، بما هو وكما هو، إنما تردنا إلى دلالته وأبعاده في الحركة التاريخية، ناقلة حواسنا، ووعينا إلى أفق جمالي تخيلي قوامه اللغة وعلاقاتها"[2].

فمهمة الرؤيا الشعرية هي تحويل الخام إلى مادة حية، والارتفاع بها من المستوى اليومي إلى المستوى الوجودي، والسمو بالأحداث العابرة إلى آفاق الحقائق الكلية.

5. الشمولية:

إن فكرة الشمولية هي من نتاج العصر الحديث، لأنه أصبح من الصعب أن نفصل الآمور عن بعضها، لأن كل مجال يتقاطع مع المجالات الأخرى ، وهذا ما أدى إلى ظهور القصيدة الكلية، فهي نتاج لرؤية شمولية تحاول أن تحيط بأبعاد الظاهرة المتعددة، والنفاذ إلى المناطق الخفية، تلتقي الشمولية أيضا مع التصوف، حيث يمكن إدراك شمول الكون في محدودية حبه قمح، وهذا ما عناه أدونيس بقوله: "الشاعر يصل بكل شيء"،[3] وعبر عن هذه الفكرة أيضا "صلاح عبد الصبور" بقوله: "إن الشعراء ينظرون إلى الحياة ككل، لا كشذرات متفرقة في أيام وساعات، ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقا والواقع، والموت والحياة والفكر والحلم."[4]

---

[1] – ينظر، أدونيس، سياسة الشعر، ص177.

[2] – ينظر، عبد الله العشي، المرجع السابق، ص123.

[3] – عبد الله العشي، المرجع السابق، ص 125.

[4] – المرجع نفسه، ص125.

فالشمولية منهج يتجلى من خلاله كيفية رؤية الكلي ينبثق عن الجزئي، ورؤية العام يتجسد في الخاص.

6. النبوئية أو المستقبلية:

الرؤيا الشعرية لا تكتفي بالوقوف على الواقع ولا تقتنع بالموجود، فهي تتخطي قواعد المنطق والعقل، وتتجاوز الظاهر، لتستمع إلى نبض الوجود، فالنزعة النبوئية المستقبلية مرتبطة بالتجاوز والكشف، لأن التجاوز عبور إلى المستقبل، والكشف انسلاخ مما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون، حيث "ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة، كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة".[1]

فالشاعر بمثابة العين التي يدرك بها المجتمع اتجاه حركته ومصيرها فيغير الاتجاه، أو يعدله، أو يرجع عنه، حين يتطلب الأمر ذلك.

7. الصوفية:

توفر النزعة الصوفية في الرؤيا الشعرية للشاعر الاتصال الحميمي بقلب الحقيقة، فهي نوع من المعرفة يقود إلى الجوهري، كما أنها نوع من القدرة النفسية التي تحرر الشاعر واللغة من قيود المكان والزمان والثبات، وليس من الغريب أن تتصف الرؤيا الشعرية بالنزعة الصوفية بخاصة في العالم المعاصر، لأن "الحدس الصوفي(الشعري)–كما يقول أدونيس– طريقة حياة وطريقة معرفة في آن، بهذا الحدس نتصل بالحقائق الجوهرية، وبه نشعر أننا أحرار قادرون بلانهاية، إنه يرفع الإنسان إلى ما فوق الإنسان...، إننا نتخطى الزمن وقيوده، إننا حركة خالصة."[2]

[1] – أدونيس، الثابت والمتحول – بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، ج3، ص 166.

[2] – عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص128

8. التراجيدية:

أغلب الشعراء يربطون بين الرؤيا الشعرية والفهم التراجيدي للحياة، وخصوصا الواقعيين منهم تحت تأثير سلطة الحس الوجودي، لأن الشاعر يستطيع رؤية الواقع من الداخل وكشف العلاقات التي تحكمه، لينتهي إلى قناعة بأن الحقيقة في كل ذلك هي العبث واللامنطق واللامعقول، وأن العلاقات التي تحكم هذا الواقع إنما هي النقص والخلل والنشاز. فينمو في نفسه هذا الشعور الأسيان بالحياة.

لعل السر في ذلك أن خلاصة ما تنتجه القمة سواء قمة الفرح أم الحزن، وسواء عن طريق إدراك المتعة أم إدراك الشقاوة ، هو أن الشاعر لا يتحمل الشعور حين يصل إلى قمته، فيستجيب لها استجابة مأساوية.[1]

9. التفتيت والترتيب:

الرؤيا الشعرية متجاوزة لا تلتزم بالواقع، وإنما تتصرف فيه بتشكيله وإعادة تشكيله في ضوء الصورة الذهنية التي تختزن في ذات الشاعر، وهذه العملية عبارة عن صياغة جديدة للواقع تزيل عنه رتابته وترتيبه، وتضفي عليه طابعا من صنع الذات وشاعريتها.

إن المبدع الحقيقي من يستطيع فهم الواقع وتفتيته إلى جزئياته الأولية، فهذه العملية توفر إمكانية الغوص وراء ظاهر الواقع لإدراك أعماقه، وهذا ما ذهب إليه الشاعر الفرنسي "شارل بودلير" حين كتب "أن المخيلة تفكك العالم كله، إنها تجمع أجزاءه وتنظمها، وتخلق منها عالما جديدا، بمقتضي قوانين تنبعث من أعماق النفس".[2]

هذه هي الخواص المركزية للرؤية الشعرية، وهناك عناصر أخرى لا نستطيع الإلمام بها جميعا –كما يقول الدكتور عبد الله العشي– نذكر منها: التخطي، المجهول، الممكن، الإنسان، القلق، التمرد، الفوضى، الهدم، الإبداع، التحرر...

---

[1] – ينظر، عبد الله العشي، المرجع السابق، ص132.

[2] – المرجع نفسه، ص134.

ونفس هذه العناصر ذكرها "بشير تاوريريت" في كتابه "الحقيقة الشعرية"، مع شيء من التفصيل والتحليل.

نخلص إلى أن أدونيس تمكن من تشكيل شعرية عربية متميزة كشفت عن جوهر الكتابة الإبداعية الذي أصبح يرتكز على مدى قدرة الشاعر على خلق كتابة كشفية، ومعرفية، ورؤيوية، لأن مواقف أدونيس لم تكن مواقف تنظيرية بقدر ما كانت مواقف تساؤلية، ترتضي القراءة منهجا والتأويل والرؤيا وسيلة لبلوغ غاية الإبداع، لأن هذا التساؤل لا يبنى بطريقة مباشرة، ولكن تعدد أنماط بناء النص أساسا ثم التأملات والتحليلات النظرية، المواكبة للممارسات النصية هي التي تثبت هذا التساؤل، فكان لزاما على الشعر المعاصر أن يستجيب لهذا المطلب شكلا ومضمونا، وهذا ما نجده عند رواد الشعر المعاصر الذين مزجوا بين الثقافتين العربية والغربية من أمثال نزار قباني، البياتي، السياب، محمود درويش، يوسف الخال، إنسي الحاج،... وبالرغم من الحضور القوي للفلسفات والأفكار الغربية في نظرية الشعر عنده خاصة الثقافتان الفرنسية والألمانية، إلا أن تنظيراته المختلفة كانت أقرب إلى الأصولية (الشعرية والإبداعية) منه إلى الدعوة لتطبيق إجراءات الفعل الحداثي الغربي، لهذا حاول عبر كتاباته النقدية تنبيه المتلقي إلى ضرورة تأصيل الأصول، والنظر إليها بعيدا عن متاهات التقليد والتنميط. كما طالب بضرورة اشتهاء هذه الأصول وجعلها سندا للكتابة الآنية، والكتابة المستقبلية.

VII. تلقي"عبد الملك مرتاض" لشعرية "جون كوهين"

الانزياح مفهوم سيميائي حديث وأحد التصورات الأساسية الأسلوبية، والمصطلح في الفرنسية(Ecart–Déviation) ، وفي الإنجليزية [1](Gap– Déviation)، ومن المصطلحات التي تناولها النقاد الغربيين نذكر ما أورده عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب:

"الانزياح	L `écart	لفاليري
التجاوز	L`abus	لفاليري
الانحراف	La déviation	لسبيتزر
الاختلال	La distorsion	لويليك ووارين
الإطاحة	La subversion	لباتيار
المخالفة	L`infraction	لتيري
الشناعة	Le scandale	لبارت
الانتهاك	Le viol	لكوهن
خرق السنن	La violation des normes	لتودوروف
اللّحن	L`incorrection	لتودوروف
العصيان	La transgression	لاراجون
التّحريف	L`alteration	لجماعة مو".[2]

وفي ظل هذه التراكمات المفاهيمية لمصطلح الانزياح، ظل المصطلحان (ecart déviation–) محافظان على شيوعها في الاستعمال الغربي، وذلك باعتبار دلالتهما المعجمية.

[1] Le petit Larousse illustré, dictionnaire encyclopédique, Paris, 1995, p362.

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديدة، ط 5، لبنان، 2006 م، ص 79 .80

أما في النقد العربي، فتعود ترجمة المصطلح الفرنسي (ecart) بالانزياح الى "عبد السلام المسدي"، وقد أشار الى صعوبة ترجمته لعدم استقرار مفهومه في الدراسات الغربية، فيما ترجمه المشارقة بالانحراف وهذا لتشيعهم للمدرسة الإنجليزية، لتشهد بعد ذلك الساحة النقدية العربية تراكما مصطلحيا بناء على دلالة المصطلح المعجمية، و"تتحدد هذه المصطلحات جميعا بمعارضتها لنظام ما، وخروجها عن النمط المعياري للغة الذي قد يسمى استعمالا أو دارجا أو شائعا أو عاما أو مألوفا أو بسيطا أو حياديا أو ساذجا..."[1]

مثال ذلك: الفجوة، الابتعاد، الاتساع، العدول، التجاوز... وفي هذا المجال يدعو الناقد عبد الملك مرتاض الى عدم الإسراف في اصطناع مرادفات لهذا المصطلح، حتى لا نحيد عن الطريق لأن في بعض البدائل التي وضعها النقاد لا تليق بهذا المفهوم الأسلوبي ك "الفجوة، والابتعاد"، في حين يضع له عدة مقابلات عربية مثل "العدول، الخرق، التوتير، الفرق، البعد، الهامش"[2] ويضيف "الانحراف، الانتهاك، التدمير، التهديم"[3]، كما يقترح مصطلح "التجانف"، ويرى أن "الانزياح خرق للقواعد المدرسية المعيارية للأسلوب، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتير اللغة لبعث الحياة والجدة والرشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص، وما الى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه".[4]

إن ما يكتنف هذا المصطلح من ضبابية وغموض، لم يمنع "مرتاض" من الخوض فيه من مبدأ أن "بعض المفاهيم كلما غمضت إزداد إيلاع الباحثين والمحللين بها، حتى تتبلور في أذهانهم، وتتضح معالمها في عقولهم، فتغتدي نظرية مؤسسة"[5]، لأن عناده المعرفي في الكشف عن الالتباسات جعله يتناول المفاهيم من جانبي التراث والحداثة، فاعتماد عبد الملك

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص209.

[2]- عبد الملك مرتاض، شعرية القراءة، قراءة القصيدة، ص130.

[3]- المصدر نفسه، ص130.

[4]- المصدر نفسه، ص133.

[5]- عبد الملك مرتاض، مفاهيم سيميائية بمصطلحات بلاغية، مجلة سيميائية ع 2، وهران، الجزائر، 2006، ص06.

مرتاض في دراسته للانزياح على الدراسات الغربية، لم يمنعه من العودة الى البلاغة العربية، فقد أظهر أن التراث اللغوي والبلاغي قد عرف هذا المفهوم السيميائي انطلاقا من مصطلح بلاغي قديم، فالانزياح بمفهومه الحداثي المتداول في الغرب ليس إلا "عدول" البلاغين، كما "تعاملوا مع هذا المفهوم تحت مصطلحات مختلفة كلها تدل في اللغة الحداثية على الانزياح، وذلك كالتقديم والتأخير والاختصاص والحذف".[1]

إضافة إلى "الالتفات الذي ليس إلا وجها آخر من وجوه "الانزياح" أو الانحراف الأسلوبي، بالمعنى المعاصر"[2]، واستنادا إلى قناعة مرتاض في تعامله مع التراث بالمنطلقات الحداثية يستحضر نماذج كثيرة من تراثنا، نستوقف عند إحداها لشيخ النحاة "سيبويه" من خلال مؤلفه "الكتاب": "حملت الجبل، وشربت ماء البحر".[3]

فقد صنف هذا النسيج اللغوي إلى حالتين: مستقيما قبيحا (حملت الجبل) أو مستقيما كذبا (شربت ماء البحر)، فهذه العبارة تستقيم نحويا ولا تستساغ دلاليا، وبهذا التبرير أدرجها سيبويه ضمن الكذب لما فيها من فساد النسيج الأسلوبي، يلتمس الناقد العذر لسيبويه، من وجهة نحوية ولا يستسيغ ما ذهب اليه من وجهة انزياحية، لأن "هذا الكلام يفلت من تهمة الكذب ويرقى الى مستوى النسيج الادبي الرفيع، أرأيت أن احتمال هذا الجبل بدلالة انزياحية جديدة كأن يكون القصد من هذا الجبل هو عالما متبحرا فيغتدي كناية عن الامتلاء بالمعرفة(...)ولذلك ينتقل من موقع الاستحالة ، في منظور الاستعمال الحقيقي للغة الى موقع الإمكان، في منظور الانزياحي لها"،[4] فينصرف كلام الشيخ الى المحال لا الى الكذب.

كما استعرض مرتاض تأملات "عبد القاهر الجرجاني" البلاغية، من بينها المثل العربي "كثير الرماد" والذي صنفه النقاد ضمن الانزياح"، لكن بالمصطلح البلاغي "العدول"، لأن اللغة من حيث هي ذات مستويين إثنين من الدلالة: مستوى دلالي معجمي، ومستوى دلالي

---

[1]- عبد الملك مرتاض، شعرية القراءة، قراءة القصيدة، ص130.

[2]- المصدر نفسه، ص134.

[3]- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص172.

[4]- المصدر نفسه، 173.

آخر انزياحي، وهو الأجمل والأرق وهو المضطرب"[1]، من خلال هذا المستوى، خرجت اللغة من المعنى المعجمي القاصر الى المعنى السيميائي الطائر، فاستحالت من المألوف المبتذل الى الجديد المبتدع"[2]، فلفظ الرماد في معناه السطحي والمعجمي ما هو إلا بقايا "حطب" قد احترقت، وورده في عبارة "يوجد رماد كثير أو كثير الرماد"، مادة يراها الناقد لا تتجاوز المستوى الأول أي الدلالة المعجمية، أما إذا قلنا "فلان كثير رماد القدر، أو داره مرمدة" فهي تستدعي المستويين: الدلالي والمعجمي وهو ضئيل الاحتمال، أما الدلالي الانزياحي فهو المراد من العبارة، والتي تعني أن الشخص كريم مبذال وجواد وعطاء وإنه لوفر كرمه، وفرط سخاءه، فإن ناره لم تزل تتأجج تنظم، لتنضج الطعام الذي يقدم الى الضيفان، فطعموه هنيئا مرئيا، ومن أجل كل ذلك، فإن رماده لم يزل يتكاثر ويتغازر بفعل ذلك التأجج المتواصل فكان كثير الرماد، وقدره لم تزل منصوبة لإنضاج الطعام،[3] فالناقد لا يتردد في إثبات أن التراث البلاغي قد تناول هذا المفهوم باصطلاحات بلاغية متعددة، وعليه لا جدوى من الانبهار، بتلك المفاهيم السيميائية والأسلوبية التي تفرزها النظريات الغربية.

كما طبق الناقد هذا المفهوم وبوعي كبير على عدة نصوص، سواء على النص القرآني كما فعل مع سورة الفاتحة الآية الخامسة[4]، أو النص الشعري، وذلك على القصيدة أشجان يمانية لعبد العزيز المقالح، والآخر مقطوعة شعرية لسعيد حميدني، وقد عدهما الناقد من النصوص الشعرية المعاصرة التي يكتنفها الغموض لمالها من لغة خاصة، فاغتدت ضربا من توظيف المجازات التشخيصية وايقاع دلالات اللغة الشعرية حتى تغتدي محملة بها تحميلا".[5]

[1]- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص177.

[2]- المصدر نفسه، ص177.

[3]- المصدر نفسه، ص178.

[4]- عبد الملك مرتاض، شعرية القراءة، قراءة القصيدة، ص133.

[5]- عبد الملك مرتاض، مفاهيم سيميائية بمصطلحات بلاغية، ص8.

كما خصص الناقد في كتابة "شعرية القصيدة" مبحثا مستقلا عالج فيه كل ذلك، سنقتصر على بسط وحدة شعرية منها حتى نصل لمفهوم الناقد للانزياح:

شربت عيني ماء الحزن

انفجرت

من خلال هذه الوحدة الشعرية استطاع الناقد الكشف عن الكثير من الانزياحات:

شربت عيني: انحراف أسلوبي، لأن العين لا تشرب، فهي غير مكيفة لهذه الوظيفة والشراب كفعل مسند لغير محموله الحقيقي ونجد في عبارة "ماء الحزن" انزياح مولد عن انزياح آخر، فالحزن شيء معنوي، جواني ينعكس على ملامح الإنسان كبكاء العين وشرود الذهن فيتولد عن هذا بؤس وتعاسة، والوحدة الشعرية كاملة "شربت عيني ماء الحزن" في لغتها الحقيقية تعني أن القلب حزن تحت وطأة عوامل خارجية مدلهمة، فدمعت العينيان حتى فاضت دموعا مغزارة.[1]

أما دراسته لنص "أبو حيان التوحيدي" فكانت دراسة أسلوبية تناولها من جانبين: البنية الإفرادية والبنية التركيبية، لأنها تساعده على الوصول إلى الكشف عن السر الذي يقف وراء تحقيق شعرية النص:

1- البنية الإفرادية: وهي بنية تبحث في خصائص العناصر التي اتخذت أدوات لنسج الخطاب ورصدها، ففي قصيدة أشجان يمانية لـ "عبد العزيز المقالح" أثار الناقد مجموعة من التساؤلات: ماهي البنى الطاغية في النص؟ الأفعال أم الأسماء؟ .... وما هي الجدة الدلالية، إن صح التعبير، التي نفخ فيها فمزقت من إطارها المعجمي الميت، إلى إطارها الشعري النابض بالحركة والجمال والحياة[2]، وللإجابة على هذه الإشكالات قسم النص إلى أسماء وأفعال وحروف وهو افتراض -كما يقول- مشروع لأنه يقوم على منطق الأشياء، فأي نص شعري كان أم سردي ينتظم وفق هذه الوضعية، مستعينا بالإحصاء إذ أحصى الأسماء

[1]- عبد الملك مرتاض، مفاهيم سيميائية بمصطلحات بلاغية، ص8.

[2]- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص37.

وميز بينها، ثم أحصى الأفعال، وربما يكون قد استلهم هذا الإجراء من نماذج "فاليري" و"غابرييل مارسيل" و"جان بيار ريشار" في تصنيف الأفعال والضمائر والصفات.... وقد ساعده هذا الإحصاء في اكتشاف بنية النص الإسمية لطغيان الأسماء على الأفعال، فاصطلح على النص "النص الإسمي" مقدما شرحا لسانيا معتبرا أن الأسماء إذن على مسمياتها، ومما أستنتجه تساوي أبيات القصيدة من حيث بداياتها بالأسماء والأفعال، وهذا التوازن الألسني الذي طبع النص كما يراه مرتاض يجعل من الأسماء والأفعال أساس البنية في كل اللغات الإنسانية الحية. فالبنية الإفرادية تحمل من المعاني الجديدة والقيم الشفافة كما كانت عجزت عنه معجميا على تجاوز حدودها الألسنية، وتنفتح على عوالم بلا حدود والشاعر البارع هو الذي يلبسها دلالات فتكسبها قدرة خارقة.

2- البنية التركيبية: لا يختلف الناقد في تحليله عن الكيفية السابقة حيث راح يبحث في خصائص البنية للإجابة عن مجموعة من التساؤلات " وكان علينا، ونحن نرصد الظاهرة اللسانية في خطاب هذه القصيدة العجيبة، أن نلاحظ خصائص الوحدات المؤلفة: هل هي قصيرة أم طويلة وهل تبدأ بفعل أو باسم، ثم هل يغلب عيها الطول أو القصر؟ ثم ما مدى هذا الطول في حال طوله؟ ثم ما هي خصائص هذه البنى التركيبية في حد ذاتها"[1] فقد انطلق في تحليله من المونيمات أو الألفاظ مفردة ثم مركبة، وقد أفاده هذا التحليل في التوصل الى السر الذي يختفي وراءه نظام الكلام في الأساليب العربية القديمة واستطاع أن يرصد توازن البنى التركيبة المبتدئة باسم مع البنى المبتدئة بفعل، ما جعل الخطاب –في نظره– مشدودا بين الحركية من جهة والاستمرارية والثبوت من جهة أخرى.

نخلص إلى أن عبد الملك مرتاض من أغزر النقاد الجزائريين نتاجا نقديا، وأكثرهم انتقالا بين المناهج، وأشدهم وعيا بإشكالية مصطلح الشعرية، وأعظمهم تأثيرا في الخطاب النقدي العربي المعاصر وأولهم ريادة للمناهج النقدية الحديثة. إلا أن كل هذه المحاولات والأطروحات لا تعدو أن تكون استلهاما لمنجزات النقاد الغربيين، وبذلك لم يتميز بتصورات

[1]– عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص37.

جديدة تؤسس لشعرية جزائرية عربية، فقد تقلّب مرتاض بين عدة مناهج بدءا بالمناهج التاريخية، ثم البنيوية بمختلف إجراءاتها وتوجهاتها، ثم المنهج المركب (بنيوي أسلوبي، سيميائي، تفكيكي)، وحاليا ينادي بفكرة اللامنهج التي أعلنها سنة 1983، في كتابه "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟"... فهو لا يستقر على منهج واحد ولا على رأي واحد. وفي هذا الصدد يشيد مرتاض بجهود المحدثين الغربيين في فرنسا، أمثال "رولان بارت" "غريماس" "تودوروف" و"جيرار جينات"، بحيث عملوا على علمنة الأدب ومحاولة وضع نظرية ذات أسس ومبادئ جديدة، تكون أكثر صرامة وموضوعية[1]، يقول إن بارت يرفض أن يكون للنقد حقيقة مطلقة أو مضطلع بها، فهو لا يستقر على رأي واحد لأنه يتعامل مع آراء آخرين، ولأنه كاتب للعامة –كما يقول تودوروف– ولأنه يحرص على إيجاد الصيغة الأفضل لكل رأي، وقد وصف نفسه بصدق في كتابه "رولان بارت" بأن كتابته تحليق لغوي[2].

أما ما يبرر انتقال مرتاض من منهج لآخر هو أن المنهج الواحد لا يستطيع تحقيق كل آمال الدارس والمحلل، فكل منهج يمد الدارس بآليات معينة، فالمنهج السيميائي مثلا بتوظيفه الرموز يساعد على منح اللغة الشاعرية والحيوية والإيحاء، يتجلى ذلك بوضوح في تحليله للنصوص الأدبية من خلال حديثه المفرط عن النسيجة التشاكلية، والحيز والإنزياح...

يبقى رأي مرتاض حول تحليله للنصوص الأدبية بأكثر من منهج يقبل الرفض أو التأييد، فهو يرى أنه قد قام بمحاولة يستفيد منها الباحثين العرب في قوله: "ولا نزعم أثناء ذلك أن المنهج الذي سلكناه في هذه الدراسة أن يكون بالضرورة هو المنهج الأكمل والأمثل، فذلك أمر لا يزعمه إلا مكابر، وإنما نزعم فقط أننا استطعنا أن نرسم منهجا في دراسة النص

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، وهران، الجزائر، ع2 ، 1996، ص13.14.

[2]– ينظر، تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت، 1986، ص68.

الأدبي فإن لم نبلغ هذه المنزلة، فلا أقل من أن نكون قد ساهمنا في رسم منهج جديد لدراسة النص العربي وحسبنا هذا"[1].

VIII. تلقي صلاح فضل لنظريات القراءة والتلقي

أولى صلاح فضل اهتماما خاصا بمفهوم الشعرية، حيث يطلق عليها أحيانا "فن الشعر"، ويذهب إلى أن هدفها "ليس دراسة اللغة في عمومها، ولكن صيغتها الأدبية والشعرية الخاصة، فالشاعر ليس شاعرا لما فكر فيه أو أحسه، ولكنه شاعر لما يقوله من شعر، ليس خلاف أفكار بل كلمات، فعبقريته تكمن كلها في إبداعه اللغوي، أما الحساسية المفرطة فلا تكفي لتكوين أي شاعر."[2] وإلى نفس الحديث ذهب كوهين حين أكد أن الشاعر ليس من فكّر أو حس، بل من عبر وأبدع، فهو ليس مبدع أفكار، بل مبدع كلمات، والعبقرية تكمن في اختراع الكلمة[3]، ويعني ذلك؛ أن الشاعر عند كل من كوهن وصلاح فضل بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنّه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي، وهذا ما يسميه كوهن بالشعرية الخاصة بالموضوع الشعري.

من هذا المنطلق كان من أهم انشغالات صلاح فضل النقدية تركيزه على مفهوم الشفرة، الذي يعتبر من المصطلحات السيميائية الأساسية والرائجة في الدراسات النقدية، ذلك أن "الوظيفة الشعرية للرسالة تعتمد على الشفرة اللغوية لتصف اللغة باللغة، فهي كلام عن الكلام وليس عن الأشياء أو ما يسمى ميتالغة"[4]، وهذا ما يستدعي أن يكون المتكلم والسامع في حاجة "إلى التأكد من أنهما يستخدمان الشفرة نفسها"[5]، حينها يمكن أن تتم العملية التواصلية بنجاح فهي سر الحياة في كل إبداع فني راقٍ.

---

[1] – عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين والى أين، ص6.

[2] –صلاح فضل، نظرية البنائية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 3، 1985، ص 60.

[3] –جان كوهن، بنية اللغة الشعرية،ص34.

[4] – إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1 ، 2008، ص 09.

[5] – صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد الخامس، ع 1 ، القاهرة، 1984 ، ص 55.

فالنص الأدبي "يجب أن يعرف كإبلاغ لغوي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنة، وتعريف الوظيفة الجمالية كقيمة مهيمنة للأثر الأدبي يكمن في تحديد التراتبية الموجودة بين مختلف الوظائف اللغوية داخل الأثر الأدبي، هكذا تكون هيمنة الجانب الجمالي في اللغة، هي المميز الوحيد للغة الشعرية"،[1] وبناءً على مفهوم الشفرة الحاسم في التحليلات والمقاربات النقدية، فإن الشعرية "تتبع من اللغة لتصف هذه اللغة، فهي اللغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه من إشارات موحية، لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبىء في مساربها"[2]، ومن خلال هذه الإشارات الموحية، تنشأ علاقات جديدة تؤدي إلى تشكلات دلالية متعددة، حيث تكون الهيمنة –دائما– للوظيفة الشعرية.

وحتى نتمكن من فهم أو تحسس تلك الإشارات الموحية، لابد من فك شفرات النص على اعتبار أن الشفرة خصيصة أدبية تميز النص الأدبي، وتسهم في استيعاب خصائصه التعبيرية وتفجير طاقاته اللغوية، وتبعا لذلك تكون نسبة الشفرة للنص الأدبي كنسبة البصمة للكائن البشري. فالخطاب يتجمع فيه أولا عمل تركيبي يجعل من القصيدة أو القصة وحدة شاملة لا يمكن قصرها على مجرد محصلة جمع عدد من الجمل والفقرات، ثم يخضع هذا التركيب لعدد من القواعد الشكلية، أي لعملية تشفير لا باعتباره لغة، وإنما باعتباره خطابا يؤدي إلى وجود ما نطلق عليه قصيدة أو قصة أو غيرها.

هذه الشفرة هي الخاصة بالأجناس الأدبية أساسا، وهي التي تنظم الممارسة العملية للنص، وفي نهاية المطاف نجد أن عملية الإنتاج والتشفير تفضي إلى عمل متفرد هو هذه القصيدة أو تلك القصة.[3] لكن هذا لا يعني الاكتفاء بدراسة الشفرة لوحدها، فالخصائص

---

[1]–صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط1 ، 1426، ص 103.

[2] – عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية، ص 20.

[3] – ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 164، 1992، ص223.

البنيوية للغة الشعرية تقتضي تحديد "طبيعة الوظيفة الجمالية للعمل الأدبي وعلاقتها بغيرها من الوظائف داخل العمل نفسه،"[1]

تعتمد القدرة التعبيرية للشفرة على كفاءة صياغة مفرداتها من عناصر وعلاقات، وذلك من خلال بناء نص جديد، وقوتها تتأثر بالمستويات التي يتم من خلالها بث المعاني المراد التعبير عنها، حيث أن تعدد مستويات المعنى هو ما يمنح القدرة التعبيرية للشفرة (الإستمرارية)، وبعكسه فإن الشفرة لا تستطيع الإحتفاظ بقوتها الى أمد غير محدد وحينئذ تقع في حيز الإهمال نتيجة لفقدانها قوتها التعبيرية، واقتصارها على التصور البسيط.

ويبرز أهمية مراعاة عمليات التشفير التي تتجاوز في الأدب مجرد التشفير اللغوي المباشر لتشمل تشفير البيانات الجمالية بقصد توصيلها للمتلقي، وبغض النظر عن درجة الوعي الشعوري بهذه العملية فإن السمات الفنية للعمل الأدبي تمثل لغة داخل اللغة. وتهدف إلى أداء وظائف جمالية. ووضعها بهذا النمط في النص هو عملية التشفير ذاتها، وحينئذ يتعين علينا أن نميز بين مستويات الضرورة والحرية في هذا التشفير مما يترتب عليه مراعاة مستوى المرونة والنسبية في الشفرة الأدبية.[2]

وقد ربط صلاح فضل بين مفهومي الإشارة والشفرة، فيرى أن النصوص الأدبية تتميز على وجه الخصوص–عن غيرها من النصوص العادية– بطابعها الأيقوني الواضح، فمجموعة الشفرات الفنية فيها تشير إلى عالمها بطريقة تصويرية. ومن ثمة فإن التحليل السيميولوجي للنص الأدبي لا يسعه أن يغفل هذا المظهر الهام للرمز، وهو الناجم عن الارتباط السببي بين الدال والمدلول، بحيث لا تصبح العلاقة بينهما اعتباطية كما هو الأمر في الرمز اللغوي الصرف، بل سببية مبعوثة أي أن الدال ينحو إلى تمثيل المدلول وإنتاجه تصويريا بطريقة« أيقونية » على اعتبار أن الأيقونة هي التمثيل التصويري للدلالة.[3]

---

[1] –صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3 ،1985، ص 125.

[2] – ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص224.

[3] – ينظر، المصدر نفسه، ص 224، 225.

ولم يكتف صلاح فضل باهتمامه بمفهوم الشفرة ودوره الحاسم في مقاربة النصوص، بل اهتم أيضا بالسياق، وقد قسم علاقات السياق الى نوعين: الأولى؛ العلاقات التركيبية السياقية وتقابلها علاقة التجاور، والثانية العلاقات الدلالية وتقابلها علاقة التشابه. وقد قصد بالعلاقات التركيبية تلك العلاقات التي تحكم ترتيب الكلمات وتسلسلها في الكلام وتوقيعها وعلاقاتها مع بعضها وقد شبهت بتسلسل العناصر التي تقع في الأبنية مثل الأرضية وعلاقاتها وعلاقة الأعمدة بالسقوف وهكذا.[1] أما العلاقات الدلالية فهي تمثل المستشارات الذهنية التي تثير كلمات معينة في ذهن المتلقي فتكون الكلمة هي الدالة على صورة ذهنية تمثل المدلول.[2]

من هنا يعد السياق ذلك الكل الذي يضفي المعنى على الكلمات، لأنه لا قيمة للكلمة من دون سياق ترد فيه لأنها تستمد معناها منه، ويظهر معناها من خلال علاقة تلك الكلمة بالكلمات التي قبلها بحيث تكون قطعة أدبية كاملة المعنى.[3]

من هنا أعطى صلاح فضل اهتماما خاصا بالسياق في منحاه التداولي، لأن التداولية "تستخدم مفهوما تجريديا يدل على الموقف التواصلي هو السياق، وهي بهذا الشكل تعنى بالشروط والقواعد اللازمة للملاءمة بين أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به، أي للعلاقة بين النص والسياق."[4] وما أراد صلاح فضل من هذا الفرع العلمي أن يبين لنا مجال إهتمام التداولية حيث استخدمت مفهوم تجريدي يدل على الموقف التواصلي هو (السياق).

فالتداولية حسب رأيه تعنى بالشروط والقواعد اللازمة بين أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به، أي العلاقة بين النص والسياق. يتساءل صلاح فضل مادام السياق تجريد للموقف التواصلي فما هي تلك العناصر التي يتضمنها منه؟

---

[1] – ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص148.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص149.

[3] – ينظر، المصدر نفسه، ص 150.

[4] – ينظر، المصدر نفسه، ص 20.

ثم يجيبنا عن هذا السؤال بقوله أنه لا يتضمن من الموقف سوى تلك العناصر التي تحدد بشكل منظم: (قبول النص أو رفضه، كفاءته أو عجزه، ملائمته أو تنافره). فمن الناحية اللغوية فإن السياق لا يتمثل من الموقف إلا تلك العناصر التي تحدد بنية النص وتؤدي إلى تفسيره، لتصبح التداولية العلم الذي يعنى بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة به بشكل منظم مما يطلق عليه سياق النص.[1]

ومن خلال هذا التعريف نفهم أن التداولية تعنى بالعملية التواصلية التي تحوي المرسل والمرسل اليه والرسالة. وكتوضيح أكبر التداولية تهتم بمقاصد المتكلم تبحث في معاني الكلام، والمتكلم أيضا محاولة أن تكتشف عن الغرض الذي يريد المرسل إيصاله من خلال رسالته الموجهة، فللسياق دو ره البارز والمهم في التداولية، والسياق هو" مجموع شروط إنتاج القول، وهي الشروط الخارجية عن القول ذاته والقول هو وليد قصد معين، يستمد وجوده من شخصية المتكلم ومستمعه أو مستمعيه ويحصل ذلك في الوسط (المكان) واللحظة (الزمان) اللذين يحصل فيهما."[2]

من هذا المنطلق توصل إلى أن البلاغة كما ذكر بعض الدارسين هي فن القول بشكل علم، أو هي فن الوصول إلى تعديل موقف المستمع أو القارئ، أما التداولية فتعنى بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبط به بشكل منتظم مما يطلق عليه سياق، ويأتي هذا ليعطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية لكل مقام مقال. فكلاهما يرتكزان على التشكيل اللغوي الذي يكون في الموقف المعين، وهذا ما يجعلهما تتفقان في اعتمادهما على اللغة كأداة لممارسة الفعل على المتلقي، على أساس أن النص اللغوي في جملته إنما هو نص في موقف، ومنه يتضح أن البلاغة تداولية في صميمها، إذ أنها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع بحيث يحلان إشكالية علاقتهما مستخدمين وسائل محددة التأثير على بعضهما.

---

[1] – ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 25.

[2] – محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة، في البحث اللغوي المعاصر، مصر، دار المعارف، 2002، ص 14.

استشهد صلاح فضل في كلامه عن التداولية بمقولة شيرشون الروماني الذي يقول في كتابه عن الخطابة "إن الرجل البليغ يجب أن يقدم قبل كل شيء البراهين على حكمته ويتكيف مع مختلف الظروف والشخصيات، أعتقد ألا يجب أن يتكلم دائما بنفس الطريقة أمام الجميع، ولا ضد كل شيء ولا لصالح أي شيء عليه – إذن –لكي يكون بليغا أن يكون جديرا بأن نجعل لكل مقام مقالا لغويا ملائما له"[1] بمعنى أنه عند الحديث أو الكلام لابد أن يقول المرء ما يجب أن يقال في الوقت المناسب والمكان المناسب لذلك قيل لكل مقام مقال. يذهب صلاح فضل إلى أن شرح "فان ديك" لمشكلة السياق وعلاقته بعلم نفس المعرفة يكتسب أولوية واضحة في التعرف على منطلقات علم النص، وهو يرى أن هذا العلم ينحو إلى اتخاذ إجراءات منظمة، مبتدئا بالسياق المباشر. وهو «السياق النفسي» الذي يتم فيه إنتاج النص وفهمه وإعادة تكوينه مما يجعل المشكلة الجوهرية التي يتركز فيها البحث حينئذ هي تأويل النصوص.[2]

وقد استشهد صلاح فضل أيضا بأمثلة تناول فيها علم النفس التحليلي مشكلات بلاغية كانت مع كل من "فرويد"،" يونغ"،" ريتشاردز." ليختم صلاح فضل حديثه بأن فروعا عديدة من علم النفس تسهم في اضاءة مشكلات البلاغة النصية الحديثة، بدأت من الشق التحليلي الذي قامت تصوراته على العقل الباطن وعلاقته الجدلية واللغوية بالوعي، كما تعتمد على طريقة التداعي كوسيلة أساسية للكشف عن ترابط الرموز وتوضيح قوانين إنتاجها، ثم توظف نتائج علم النفس الفسيولوجي في مجال الذاكرة وأنواعها وطرق إنتاجها وتلقيها للنصوص اللغوية.[3] من هنا "يتعين علينا أن نوظف جميع الإجراءات والنتائج التي ينتهي إليها هذا العلم كي نتمكن من تحليل السياق الإدراكي لفهم النصوص". [4]

[1] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص26 .

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص 225.

[3] – ينظر، المصدر نفسه، ص 48،47.

[4] – المصدر نفسه، ص226.

فالنص شبكة من العلاقات المعقدة والمتداخلة بحيث "يتحد فيه السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة ويتلاقى الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها، والغاية في ذلك هي الرسالة نفسها، فهي تأكيد ذاتي للنفس يتوحد فيه الشكل والجوهر حتى يكون الشكل هو الجوهر، والجوهر هو الشكل، وتكون القشرة هي اللب، واللب هو القشرة."[1] ومن هنا تتجلى بشكل منظم طبيعة العلاقة بين بنية النص الكلية وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة بها، وهذا ما توصل إليه صلاح فضل حين قال "يأتي مفهوم التداولية هذا ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة مقتضى "الحال"، وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية لكل مقام مقال".[2]

إن الخطاب الأدبي حسب "جاكوبسون" خطاب لغوي تواصلي تهيمن فيه الوظيفة الشعرية دون أن تغيب الوظيفة التوصيلية، وهذه الهيمنة لا تعني عنده إهمال باقي الوظائف أثناء الدرس والتحليل، "فهيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة وإنما تجعلها غامضة"،[3] وهذا الغموض ينجم من مفارقة الدوال لمدلولاتها، ومن التفاعل العضوي لعناصر اللغة والذي بموجبه تنزاح الألفاظ عن الدلالة الوضعية الأولى أو الدلالة التصريحية وتتعداها إلى الدلالة الإيحائية.

إن تحول الدلالة من المعنى المفهومي أو الوضعي أو التصريحي إلى المعنى الإيحائي أو المستنبط هو ما يدخل في صميم عملية الانزياح والشعرية عند تيار الشعرية البنيوية وعلى رأسهم "جون كوهن، وميشال ريفاتير" متعلقة بهذا الانزياح إذ أن "الشعرية تعالج الانزياحات اللغوية في الخطاب الأدبي".[4] ولذلك فإن رومان جاكوبسون يعرف فكرة الانزياح

[1] إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية: وتطبيقاتها عند المتنبي، ص 10.

[2] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 21.

[3] – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 5.

[4] – محمد صالح الشنطي، رؤية لموروثنا النقدي ، مجلة النادي الأدبي ، العدد 2 ، ماي 1988، ص 4.

على أنه "الإنتظار الخائب أو خيبة الانتظار"[1]، بينما نجد صلاح فضل قد اختار مصطلح "الانحراف" في أغلب تأليفاته، ولكّنه أشار إلى أن هناك من بحث لهذا المصطلح عن معادل بلاغي قديم وهو "العدول"[2] ، والمهم في ذلك أنّها تعبر في كلتيها على الخروج عن النّظام المألوف للتّعبير الفّني حتى يحّقق العمل الإبداعي جماليته، وبصفة خاصة النّص الشعري، إذ أن الشعر كما يقول كوهن: "يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب"[3].

وبذلك يتحدد كسر أفق الانتظار عند المتلقي مما يخلق لديه الدهشة والمفاجأة، ولذلك اعتبر جاكوبسون أن الشعر الحق هو الذي يحرك العالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجئة، بقدر ما تكون التباينات منفرة، حيث يبرز تناسب خفي.[4]

إذن فالشعرية ظاهرة أدبية معقدة، اختلفت حولها وجهات النظر وذلك بحسب الطروحات الأسلوبية والسيميائية والبلاغة المعاصرة وعلم النص. ولهذا يفضل صلاح فضل التموقع ضمن الاتجاه السيميولوجي ذلك أن "المنهج السيميولوجي في تناول الظواهر الأدبية والثقافية وفك شفراتها واكتشاف شعريتها قد حظي ببعض التأسيس في لغتنا العربية، وبقي استكمال اختباره ببحوث تطبيقية تستكشف إمكاناته وتجرب مختلف مستوياته تجريبا يرتاد دون ان يرتد ويتعمق في استقصاء الأدوات المنهجية كي يستبقي منها ما يضمن له المشروعية العلمية والكفاءة التحليلية و اليقين النقدي."[5]،

ومن خلال هذه البحوث الاستكشافية، تتجلى الشعرية وهي "تكيف الدلالة المركزية للعلامة الأدبية وتحدد بؤرتها الفاعلة ومركز ثقلها المهيمن"[6]،ولهذا فإن الشعرية "تسعى إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي"[7]، وهذا ما ذهب اليه جاكوبسون

---

[1] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص183.

[2] – ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 63.

[3] –جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص176.

[4] – عز الدين المناصرة، علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 1428 هـ، 2007 ، ص280.

[5] –صلاح فضل، شفرات النص : دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، القاهرة، ط 1، 1999 ، ص05.

[6] – المصدر نفسه، ص 06.

[7] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية، ص 21.

حين لم يكتف بالحدود اللسانية لوحدها، بل تعداها إلى اللغة الإشارية "حيث ترتبط العديد من السمات الشعرية لا بعلم اللغة لوحده، بل بمجمل نظرية الأدلة أي بتعبير آخر بالسيميولوجيا".[1]

تتميز الشعرية عند صلاح فضل بالتوسع الدائم والانفتاح المستمر وهو ما أكده بقوله "هذه الشعرية التي تتجلى أمامنا في أطراف من القص والقصيد هي التي تكيف الدلالة المركزية للعلامة الدبية وتحدد بؤرتها الفاعلة ومركز ثقلها المهيمن، ولم تتمثل عندي في منظومة إجرائية موحدة تخضع لها النصوص بشكل تعسفي مسبق، بل قامت التجارب على أساس التعدد الخصب للمقاربات والمداخل السيميولوجية، والتوظيف الحي للمبادئ المتنوعة مع كل ممارسة جديدة تتدرج في إطار الشعرية، فتجرب مع كل لون من المقاربة الخاصة الكفيلة بالتقاط رسالته وضبط علاقته بمبدعه ومتلقيه والمجتمع الذي تنبثق فيه"[2].

وهذا نتيجة تعدد الشفرات الشعرية الناجم عن عدم التحديد الموضوعي، حيث يعمد الشاعر إلى إلغاء إشارات التحديد الموضوعي لقصائده علامة على الحداثة، واستجابة لطبيعة تجربته الشعرية في اللغة الأولى.

وبذلك تخطت القصيدة العربية المعاصرة عتبة المقاييس المعيارية الثابتة لتنفتح على عالم جديد، تتجاوز فيه "مجرد بلورة الوعي الجمالي أيديولوجيا إلى أدائه بشكل جمالي جديد، معقد الأدوات وأيضا عميق الرؤية، فلا يقترف الشاعر أفكاره بطريقة فجة في وجه قارئه، بل صار الشاعر يحترم ذكاء المتلقي وينمي حساسيته"[3]، وهذا ما جعل شعرية الرؤيا كشفية منفتحة على الماضي متطلعة إلى المستقبل الأمثل ولذلك فهي "تتطلب معانٍ بعينها، وتميل إلى توجهات بعينها ومنها الحس الصوفي بمختلف مستوياته بين الماضي والحاضر".[4]

---

[1] – جيزيل فالانسي، النقد النصي، ترجمة رضوان ظاظا، مجلة عالم المعرفة، ع 221، ماي 1998، ضمن سلسلة مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص220.

[2]– صلاح فضل، شفرات النص : دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ص4.

[3]– صلاح فضل، أشكال التخيل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996، ص 169.

[4]–أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 67.

يرى صلاح فضل أن "أسلوب الشعر الرؤيوي هو أقرب الأساليب من حافة التجريد وأبعدها عن الحس المباشر من خلال تركب الأوضاع الإيقاعية والنحوية والخيالية بدرجة معينة"[1]. وبناء عليه فقد أشار صلاح فضل إلى أهمية العلاقات النحوية في تحديد معالم الرؤيا الشعرية، فقال: ندرك أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالي لخلق نماذج الرؤيا الشعرية للعالم، وهذا يكشف خطأ النظرة الأحادية التي تحصر الشعرية في الخواص التصويرية والرمزية للنص متجاهلة بقية البنية المؤسسة للدلالة الكلية، ومن أنشطها البنية النحوية ".[2]

من هنا تبرز أهمية البنية النحوية في التعبير عن الرؤيا الشعرية" فلا بد من تعانق النحو مع النص الأدبي والانطلاق من النحو في تفسير النص الشعري، إذ إن النص لا يمكن أن يتنصص إلا بفتل جديلة من البنية النحوية والمفردات، وهي الجديلة التي تخلق سياقا لغويا خاصا بالنص نفسه، وعند محاولة فهم النص وتحليله لا بد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولا، وعلى مستوى النص كله ثانيا"،[3] فعلى الشاعر أن يخلق علاقات لغوية جديدة دون أن يخل بقوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية أو يخلخلها أو يعدلها وفق الحاجة.

ومن ثم فقد ارتكزت شعرية صلاح فضل على ثلاثة محاور "الاعتماد على الصورة القصصية، والاعتماد على الجملة اللغوية المستفزة، والاعتماد على توظيف التراث وتوظيفه بإتقان شديد"[4]، وهكذا يجب على القارئ أن يبسط نوعا من التناغم بينه وبين النص حتى يتمكن من فهمه وفهم الاستراتيجيات التي يقوم عليها بناؤه، بحيث "يتحرك في جانب التأويل بالطريقة ذاتها التي يتحرك بها المؤلف عند التوليد".[5]

---

[1]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995 ، ص 111.

[2] – المصدر نفسه، ص 138.

[3] – محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ط 1، القاهرة، 1992، ص7.

[4] – صلاح فضل، أشكال التخيل، ص 162.

[5] – صلاح فضل، شفرات النص : دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ص166 –167.

وفي هذا الإطار الخاص بالقراءة وجماليات التلقي، يحاول صلاح فضل التمييز بين نوعين من الجماليات هما جمالية التماهي وجمالية التقابل[1]، فبينما يعتمد النوع الأول على التبسيط والتعميم، يعتمد النوع الثاني على اتباع نظم غير معروفة للجمهور قبل بداية التلقي تمثل تعقيدا واضحا لدى القراء بمستويات متفاوتة ، وفي هذا المجال يقول صلاح فضل "إذا كان نقاد نظرية التلقي يلجؤون إلى فرضية القارئ المتوسط أو "الموديل" –حسب تعبير إيكو– لتقريب الشقة بين مستويات التلقي في المجتمعات الغربية، فإن المجتمع العربي بكل ما يحفل به من تفاوتات إقليمية وثقافية، وبكل ما يتجاور فيه من تناقضات أيديولوجية يجعل وهم هذا القارئ الوسط مثاليا أكثر منه واقعيا".[2]

وفي هذا الصدد يدرج صلاح فضل ما قام به الناقد اللبناني "منير العكش" في اختباره لكيفية تلقي عينة مختارة من القراء تتكون من أحد عشرة شخصا، شاعر وثلاثة طلاب جامعيين بينهم فتاة، ورجلان مسنان وثلاثة نساء بينهن مراهقة، ومختص باللغة العربية وهو في الوقت نفسه ماركسي ورجل متدين، كيفية تلقي هؤلاء لثلاث قصائد شعرية لكل من سعيد عقل ونزار قباني وبدر شاكر السياب، وقد استخلص من ذلك جدولا لنوعية استجابتهم تبين منه ما يلي:

- سعيد عقل يرفضه الشاعر والرجلان المسنان والمتدين والمرأة واللغوي، ويعجب به الطلبة والمراهقة والمرأة الأخرى.
- نزار قباني يرفضه الرجلان المسنان واللغوي والمتدين والشاعر، ويعجب به الطلبة والمرأتان.
- السياب يرفضه الطلبة والنساء والمتدين، ويعجب به الرجلان المسنان ثم الشاعر واللغوي.

[1] – صلاح فضل، شفرات النص ، ص 162–167.

[2] – المصدر نفسه، ص 162.

ومن خلال هذا الانموذج توصل صلاح فضل إلى أن "العوامل التي يتم قياس توظيفها في التلقي هنا هي العمر والجنس والثقافة، وأن الجدول يقتصر على مستويات القبول والرفض، دون الدخول في كيفية إعادة إنتاج الدلالة الشعرية والاستجابة للصور والرموز، مما يتطلب صياغة استبيانات تعتمد على معطيات الشعرية الالسنية"[1]...من هذا المنطلق يدعو صلاح فضل "لإجراء اختبارات تجريبية تدخل في حسابها قياس تأثير الأبنية الايقاعية والتركيبات اللغوية وكيفية تكوين المتخيل الشعري في الصور، كما تختبر نوعية الاستجابة الجمالية ودرجة ارتباطها بشخصية المتلقي وتوزيعها على أنماط التماهي والتقابل... مما يجعلنا قادرين على قياس درجة ونوعية المقروئية لمختلف الأساليب الشعرية"[2].

فقد انتقلت جماليات التلقي إلى وضع جديد، وأصبح من الملائم في ضوء معطياتها العلمية أن نبحث عن الشروط التي تحكم عملية التوصل الجمالي، بالتركيز تارة على أدوات الإنتاج وتارة أخرى على أفعال التلقي باعتبارها منتجة للدلالة أيضا.[3] لأن المتلقي الذي يستقبل هذه الشفرات المشتتة يجد نفسه مدفوعا لاتخاذ أحد الموقفين طبقا لدرجة وعيه بالحركة الشعرية المحدثة. فإما أن يصدمه هذا الغياب لموضوع القصيدة ويجعله في حيرة من أمره، عندما يبحث في النص عن محددات متعينة فلا يعثر عليها دون أن ينشط لاتخاذ خطوة أخرى في التعرف على البدائل الفنية الماثلة في النص والمكونة لتماسكه، خضوعا لما عليه أفق توقعه التقليدي المحكوم بشفرة وحيدة واضحة لموضوع التجربة، وإما أن يتعرف في هذا الغياب ذاته عن السمة الرئيسية لشعرية الحداثة، مما يجعله يأنس له وينصرف إلى استكناه بقية الشفرات التخييلية والإيقاعية بحساسية منفتحة.[4]

[1] – صلاح فضل، شفرات النص : دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ص165.

[2] – المصدر نفسه، ص 166.

[3] – المصدر نفسه، ص 166.

[4] – المصدر نفسه، ص165 –166.

وفي الأخير توصل صلاح فضل إلى اقتراح الاحتياجات الماثلة في أفق التلقي وأكثرها إلحاحا بالنسبة للقارئ العربي ومساسا بطبيعة التجربة الشعرية لديه وتتمثل في ثلاثة احتياجات:

- الحاجة إلى الفهم.
- العدل مع التراث.
- حتمية إعادة التأهيل والكفاءة.

ولتطوير مبدأ الادراك والفهم يقترح صلاح فضل "أن نفيد من الأفكار السيميولوجية بأن نحتفظ للشعر بقابلية التواصل المتجاوز للتعبير؛ أي التواصل بالرغم من الغموض والابهام، وذلك بالتمييز بين نوعين من الشفرات التواصل: احداهما الشفرات المعتادة مسبقا، وهي التي ينبو عنها ويتخفف منها الشعر المعاصر عادة، والنوع الآخر هي الشفرات التي يتم تحديدها خلال عملية التواصل ذاتها بالخروج عن القواعد المألوفة وصيغة قواعد جديدة خلال الممارسة. فبدلا من التزام المبدع بالإفهام في توصيل سلبي، يتحرك المتلقي لاستقبال النص والاسهام في بناء شفراته الجمالية طبقا لنموذج التفاعل التواصلي".[1]

وهذا التشفير الحداثي في القصيدة المعاصرة، هو ما يؤدي إلى التشظي الدلالي، أي انشطار الدال عن المدلول، حيث يتخذ كل منهما مدارا لنفسه، ومن هنا تتعقد مهمة القارئ إذ عليه الملاءمة بين هذه المدارات والكشف عن التناغم الغامض بينها، ليتمكن من فك الشفرات، ومن ثم تحديد العلامات الغائبة التي تسهم في إضاءة النص، والقبض على دلالاتها المتفلّتة، وربما يكون ما يمكن تسميته بالإرجاء الدلالي هو أحد الأسباب الوجيهة في اهتمام صلاح فضل بمفهوم الشفرة، وما يترتب عن ذلك من انفتاح في القراءة السيميولوجية.[2]

[1] – صلاح فضل، شفرات النص ، ص168.

[2] – المصدر نفسه، ص165 –166.

كما يركز صلاح فضل على الطرح اللغوي ويعتبره المفتاح الأول للتجربة الشعرية في كل مقارباته النقدية، لذلك نجده "يعاين اللغة من خلال مستوياتها وتجسداتها، بحيث يتحدد موقف الشاعر من العالم على أساس موقفه من اللغة، وقدرته على تثويرها، ويقاس بمدى كفاءته في تقديم رؤية تشكيلية وجمالية ناجحة توازي تغيرات الحياة وتدل عليها، حيث يتحول العالم إلى كلمات تمتلك الواقع، وتخلق الكينونة، وتتحدى العالم المتربص به"،[1] وصار من اهتمام الأديب نقل التوتر الانفعالي إلى المتلقي بشحنات زائدة ، تحقق-كما يقول صلاح فضل- فكر "مالارميه" وهو أن الخطاب "مبادرة اللغة في الخلق".[2]

وهنا تخرج اللغة من المعنى المعجمي القاصر الى المعنى السيميائي الطائر، فاستحالت من المألوف المبتذل الى الجديد المبتدع، فيتدخل نظام العلاقات اللغوية المبني -أساسا- على محوري التركيب والاستبدال،" إن عمليات اللغة تتمثل في التداخل بين هذين المحورين، فعلى المحور الأول وهو التركيبي تقوم علاقات التجاور، وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التأليفي. وعلى المحور الثاني وهو الاستبدالي تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية. وصياغة أية رسالة تتكئ على لعبة هذين المحورين. وخاصية الوظيفة الشعرية حينئذ هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين فوق الآخر".[3]

وبذلك نتمكن من توظيف الممارسات المجازية وتحديد العلاقات بين العلامات مهما كانت بعيدة، ولا نستطيع تحديد تلك العلاقات "إلا إذا عرفنا النظام الذي يجمعهما، وغالبا ما يعود إلى شفرات خاصة بالأدب ذاته. وهنا تكمن خصوصية المجاز الأدبي الداخلية ذات الصبغة الجمالية الحميمة، حيث تصبح العلاقات متجددة ومبتكرة. ومن ثمة فإن كثيرا من المجازات الأدبية لا تلبث أن تفقد بكارتها، وتتحول إلى علاقة آلية، وهذا ما حدث في اللغة

[1] - أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، ص 76.

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

[3] - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 52.

العربية مثلا عند استعارة اللآلئ للأسنان، والسهام للرموش، والبدر للوجه، مما يجعلها تتحول إلى معانٍ شبه معجمية"[1]. وهنا يتساءل تودوروف سؤالا يعنينا في البلاغة العربية بصفة خاصة، حين يقول "هل اللغة المجازية هي ذاتها اللغة الشعرية؟ وما العلاقة بينهما؟ وينتهي في تحليله إلى وضع اللغة المجازية مقابل اللغة الأدبية أو الشعرية، على اعتبار أن الأولى تنحو إلى تحقيق ما يطلق عليه الخطاب الأجوف، أي ذلك الذي يجذب الانتباه إلى الرسالة في حد ذاتها، بينما تنحو الثانية إلى أن تحضر لنا الأشياء نفسها، طبقا لوظيفة المحاكاة في الخطاب بعد تأويلها. ومع ذلك فان كلتا اللغتين تصارعان عدوا مشتركا هو ما يسميه «الخطاب الشفاف» أي الذي يفرض التصور المجرد."[2].

من هنا نظر بارت إلى النص على أّنه "قوة متحولة تجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم"[3]، وهو يرى أن الانزياح "يحصل في كل مرة لا أحترم فيها ما هو كلّ... وفي كل مرة أفقد فيها الكلام الاجتماعي واللّهجة الاجتماعية"[4]، وإذا كان من شأن أي جديد أن يتوّلد عما يتوّلد عنه الانزياح، فإن هذا الجديد كما يقول بارت "ليس درجة بل هو قيمة لكلّ نقد"[5]، فالنص عند بارت "كيان متحول يقوم على الانزياح والخروج عن حدود القواعد والقوانين المتعارف عليها والمتداولة، ويجد في هذا الانزياح متعة تُستمد من هجرة الصيغ والعبارات البديهية الجاهزة التي في رأيه تُصيب بالملل والغثيان، فنحن نصاب بالغثيان طالما يصبح ارتباط كلمتين هامتين أمرا بديهيا وما إن يصبح شيء ما بديهيا حتى أهجره تلك هي المتعة"[6]

ويقترح صلاح فضل من أجل ذلك تطوير ما بات يعرف بالبلاغة المعاصرة، وقد اتفق مع لوتمان في أنها "علم يدرس شعرية النص، وهو جانب من الشعرية، يبحث في العلاقات

---

[1] – أمجد ريان، المرجع السابق، ص 200.

[2] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص55.

[3] – المصدر نفسه، ص 231.

[4] –رولان بارت، لّذة النص، تر : منذر عياشي، دار لوسي، ط 1، باريس، ص13.

[5] – المصدر نفسه، ص 24.

[6] – المصدر نفسه، ص 26.

الداخلية للنصوص ووظائفها الاجتماعية، باعتبارها تكوينات سيميولوجية متوحدة. ومعنى هذا أن البلاغة المعاصرة عليها أن تندرج في المفاهيم العلمية الحديثة، وتكتسب تقنياتها التحليلية ولا مفر من أن يكون مجالها هو النصوص، وعندئذ لا تلبث أن تدخل في نطاق علم النص."[1].

ولا يفرق النقاد ومن بينهم صلاح فضل بين الأسلوبية والشعرية، فقد ذابت الحدود بينهما، ضمن منطق العصر المؤمن، بالتنافذ، والتداخل، والحوارية بين الحقول المعرفية المتباينة، فالميدان الإجرائي الأسلوبي في تحليل النصوص، قاد النظر النقدي الحديث إلى القول بائتلافهما" فتطبيق القوانين الشعرية على نص ما، يعني دخولا في الكشف عن الخصائص الفردية للنصوص نفسها، ففي داخل الأسلوب هناك القوانين العامة للصياغة الأدبية، أو قوانين النوع التي يستحضرها الأديب وهو يبدع نصه، وهناك الكيفية التي تطبق بها هذه القوانين، وانتقاء ما يناسب التجربة الأدبية، فضلا عن الخروجات أو الانزياحات عن تلك القوانين".[2]

من هذا المنطلق قارن صلاح فضل في كتابه: (أساليب الشعرية العربية) بين الأسلوبية والشعرية بوصفها علم الأسلوب الشعري، وتجلى ذلك في محاولاته الحديث عن بعدين أولهما: الإجراءات النقدية على بعضها، وامتلاكها الفاعلية الحقيقية من خلال المرونة القائمة على التكامل. أما البعد الثاني فيرمي إلى الإفصاح عن أن الإجراء لا بد من أن يخضع للنصوص، فتكون محركة له، أو موجهة لنمطه وليس على العكس.[3]

ويرى صلاح فضل أن معظم أدبيات الشعرية العربية تدور في جملتها حول درجة الإيقاع، ودرجة النحوية، ودرجة الكثافة، ودرجة التشتت، ودرجة التجريد، ويخلق من هذا التطور جدولة للأساليب الشعرية العربية التي تتجلى في أربع تنويعات أسلوبية هي:

---

[1] –صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص234.

[2] – سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل) ، المركز القومي للنشر، إربد، ط 1، ص 5.

[3]– بشرى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، علامات في النقد، مج10، ج 4، 2001، ص 28.

- الأسلوب الحسي، ودرس فيه شعر نزار قباني.
- الأسلوب الحيوي ودرس فيه شعر السياب.
- الأسلوب الدرامي ودرس فيه شعر صلاح عبد الصبور.
- الأسلوب الرؤيوي ودرس فيه شعر البياتي.

كما درس شعراء آخرين منهم أدونيس وسعدي يوسف ومحمد عفيفي مطر.

ولم يكتف فضل باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي أو التباييني المستندة بالدرجة الأولى إلى علوم اللسان والبلاغة، بل تجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة، ولمقولة الموقف المعاصر بكل ما تنطوي عليه من عوامل تلتصق بالمؤلف والمتلقي، والبيئة والمجتمع، وتجاوز هذا كله إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والعلم بما يدخل في قلب نظرية النص ويستوعب جماليات التلقي.[1]

إن هذه الرؤية الشاملة والمتكاملة في ممارسات صلاح فضل النقدية على مستوى التنظير والتحليل جعلته ينظر إلى الأدب بأنه "خطاب كلي وليس وحدات جزئية، كما تصوره الأقدمون، فلم يستطيعوا التعرف الحيوي على خواصه الحقيقية"[2]، وهذه الكلية في تحليل الخطاب هي التي أكسبت الدراسات الحديثة زخما معرفيا واسعا وأخرجتها من ضيق الممارسة إلى لذة المغامرة.

وخلاصة القول إن الشعرية عند صلاح فضل وظيفة من وظائف اللغة تقوم على تحريك المشاعر وتثير الإيحاءات، تتركز حول انحراف لغة الشعر بنظم الكلام الذي يقود إليه المعنى، وهي تجسد في النص الشعري شبكة من العلاقات النامية بين مكوناتها وصفاتها ووقوعها في الكلام الذي قد لا يكون شعرا، كما تتصل الشعرية بالإبداع، حيث تكون اللغة الجوهر والوسيلة.

[1] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 7.

[2] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 07.

وقد استدارت الشعرية عند صلاح فضل لتركن إلى قوانين ونظم وأساليب جديدة، كان آخر هذه الصلات تأثره بمناهج القراءة وجماليات التلقي التي نبهت إلى دور القارئ، وفعل القراءة الذي يبنى العمل بوساطته، فانتقلت الشعرية عنده من النص إلى القارئ، وكان لذلك دور في إعادة الهيبة للمتلقي بعد تلبية حاجاته المباشرة في فهم النص.

ما نستطيع قوله في ختام هذا الفصل أن للدراسات الغربية المعاصرة موقعا متميزا في أدبنا المعاصر، فهي تحتوي على مقولات لا يغادرها الباحثون العرب، بل يجمع أكثرهم على أنها الطريق المثلى في دراسة النص وتحليله، لكن القارئ للشعرية يجد بونا شاسعا بين ما كتبه الغربيون، وبين ما يطرحه العرب رؤية ومنهجا، وهذا أمر طبيعي فليستا بالضرورة تأتيان متطابقتين لأن طبيعة الأدبين هي التي تفرض مثل هذا التباين، وربما يعود هذا الاختلاف في الرؤية إلى تكوينات أو منطلقات الأدب في الغرب عنه عند العرب، على الرغم من تأثر النظرة النقدية الشرقية بالنقدية الغربية. فالكاتب الغربي يرى في الشعرية متغيرات لا يستقر عندها، لذا يحاول أن يجد مخرجا لهذا الإشكال. ويسير على خطاه الكاتب الشرقي، فهو يترجم ما يكتبه الغربي.

ولعل عدم استقرار الغرب على رؤية محددة للشعرية جعلت نظرة العربي للشعرية لم تكن واحدة في تناوله، فقد نظر إليها "**أدونيس**" من خلال مواقف تمثلت في الدعوة إلى أن جوهر الشعرية الحداثية لم يعد يرتكز على الكتابة وزنا أو نثرا، وإنما أصبح يرتكز على مدى قدرة الشاعر على خلق كتابة كشفية، ومعرفية، ورؤيوية، نابعة من مراجعة واعية للغة والتراث. من هذا المنطلق يتأسس مفهوم الشعرية ضمن الرؤية ما بعد البنيوية العربية عند أدونيس على اللاتجنيس؛ إذ أن الناقد وهو يقدم مفهومه للشعرية، إنما يستهدف الخروج بها داخل فضاء تذوب فيه مختلف الأجناس الأدبية، وهذا التخريج لا يخلو من منطق قرائي تفكيكي يتحدد ضمنه مفهوم الشعرية بعيدا عن التجنيس والأجناسية فكرا وممارسة.

ورآها "**كمال أبي ديب**" في شعريته التي تتشد الكلية والانفتاح، من خلال الإيقاع والمسافة المفترضة الفاصلة التي شغلته، ألا وهي مسافة التوتر أو الفجوة، كونه لم يحصرها في نطاق الشعر بل عممها على الخطاب الأدبي بصفة عامة، مثله مثل ياكبسون وتودوروف.

أما" **جمال الدين بن الشيخ**" فرؤيته تلامس ما جاء به جان كوهن كونه أراد تحقيق ما يسمى بعلم الشعر، عندما أراد الكشف عن مكامن الجمال والإبداع التي يتّسم بها الشعر القديم، عكس أدونيس الذي تجاوز الشعر القديم ونادى بالشعر الحديث، لا سيما عندما نادى بقصيدة النثر.

ورآها "**عبد الملك مرتاض**" من خلال حديثه المفرط عن النسيجة التشاكلية، والحيز والإنزياح... التي تساعد على منح اللغة الشاعرية والحيوية والإيحاء، وفي هذا الصدد نجده يشيد بجهود المحدثين الغربيين في فرنسا، أمثال "رولان بارت" "غريماس" "تودوروف" و"جيرار جينات".

بينما رآها "**محمد مفتاح**" في المزج بين شعرية النص وشعرية التلقي، فلم يقتصر على الدراسة الداخلية للنص بالتركيز على الوظيفة الشعرية كما عند "جاكوبسون"، أو على الأسلوب باعتباره انزياحا وخرقا للقاعدة كما عند "كوهن"، بل إن منهجيته شمولية تركيبية، تنطلق من كون النص نسقا مفتوحا، يحاور الكون والواقع والقارئ، ويتأثر بالسياق، ولا يمكن تحديد معناه، ودراسته دون مراعاة هذه الجوانب.

أما "**عبد الله حمادي**" فرآها أقرب إلى السلطة الصوفية التي تعلو بالشاعر إلى عالم برزخي، لا تؤسس فيه الأنماط، وإنما تتوالد بحسب التجارب، وتتكاثر كلما آمن الشاعر بضرورة الخلق والإبداع. لأن الشاعر مجبر على تأسيس تجربته بعيدا عن سياقات التأثير والتأثر. فقد آمن عبد الله حمادي بأن الوسيلة المثلى لتخصيب التجربة الشعرية ونقلها من مستوى الكتابة، انطلاقا من آلية تفعيل الحواس، إلى الكتابة من مستوى آلية تعطيل الحواس، وهو مطلب اتفق عليه أغلبية شعراء الحداثة.

أما "**محمد بنيس**" فقد ركزت شعريته على الداخل نصي والخارج نصي، معتبرة النص عبارة عن نسق من الدوال المتفاعلة فيما بينها والتي تعمل على إنتاج دلالية الخطاب الشعري، وبذلك حاولت شعريته التأسيس للعديد من النظريات وهي: نظرية الإيقاع، نظرية المعنى، نظرية الذات الكاتبة، هذه الأخيرة التي تغاضت عنها المناهج النقدية الأخرى.

أما "**صلاح فضل**" فقد ركزت شعريته على دور القارئ، وفعل القراءة الذي يبنى العمل بوساطته، فانتقلت الشعرية عنده من النص إلى القارئ، وكان لذلك دور في إعادة الهيبة للمتلقي بعد تلبية حاجاته المباشرة في فهم النص، وبذلك كان تأثره بمناهج القراءة وجماليات التلقي واضحا في دراساته.

كل هذه الأفكار وأخرى لم نتطرق إليها جعلت من الشعرية العربية لا تتميز بالتحديد والضبط، فكل ناقد كانت له قوانينه وقواعده الخاصة به. لكن ذلك لا ينبغي أن يفسر على أنه غلق الباب أمام رياح التأثر والتأثير، أو منع لزاد جديد نغذي به أدبنا، بل على العكس، فرغم أن جلّ الشعريات العربية المتطرق إليها ذات طابع متباين ومختلف، إلا أن هذه النتيجة تُحسب لهؤلاء النقاد التي أسهمت رؤاهم في جعل الشعرية منفتحة غير محددة بقانون.

في ختام هذا البحث نصل إلى أن للدراسات النقدية الغربية المعاصرة موقعا متميزا في نقدنا المعاصر، فقد قدمت شعريات تلقاها الباحثون العرب، واعتبرها بعضهم الطريق المثلى في دراسة النص وتحليله، لكن القارئ للشعرية يجد بونا بين ما كتبه الغربيون، وبين ما يطرحه العرب رؤية ومنهجا، وهذا أمر طبيعي فليس من الضروري أن يأتي المشروعان متطابقين؛ لأن طبيعة النصوص الأدبية هي التي تستدعي مثل هذا التباين، فالكاتب الغربي يرى في الشعرية متغيرات لا يستقر عندها، لذا يحاول أن يجد مخرجا لهذا الإشكال. ويسير على خطاه الناقد العربي، فهو يترجم ما يكتبه في قضية تلتقي في العنوان، ولكنها تختلف مضمونا رغم حداثتها المعاصرة. كما تَحْدُث أحيانا مفارقة بين طرائق القراءة/الشعريات، وبين النص موضوع القراءة.

ولكن ذلك لا ينبغي أن يفسر على أنه غلق الباب أمام رياح التأثر والتأثير، بل على العكس، فبالرغم من أن الشعريات العربية ذات طابع متباين، إلا أنها أسهمت في جعل الشعرية متعددة وغير محصورة في طريقة بعينها، كما أثرت ومكنت من إدراك شعرية النص العربية والقوانين التي تحكمه، وهذا ما نلمحه مع كمال أبي ديب الذي تنشد شعريته الكلية والانفتاح لأنه لم يحصرها في نطاق الشعر، بل عممها على الخطاب الأدبي بصفة عامة، ورآها في دراسة اللغة والشعر من خلال الإيقاع والمسافة المفترضة الفاصلة التي شغلته، أما جمال الدين بن الشيخ فرؤيته تلامس ما جاء به جان كوهن، فقد أراد تحقيق ما يسمى بعلم الشعر، عندما حاول الكشف عن مكامن الجمال والإبداع التي يتّسم بها الشعر القديم، عكس أدونيس الذي تجاوز الشعر القديم، ونادى بشعر حديث، وحصر الصفة الشعرية في حدود النص أو ما هو داخلي، لا سيما عندما نادى بقصيدة النثر، أما "عبد الملك مرتاض" فرآها من خلال حديثه المفرط عن النسيجة التشاكلية، والحيز والانزياح، بينما رآها "محمد مفتاح" في المزج بين شعرية النص وشعرية التلقي، كون النص نسقا مفتوحا، أما "عبد الله حمادي" فرآها أقرب إلى السلطة الصوفية التي تعلو بالشاعر إلى عالم برزخي وتؤمن بضرورة الخلق

والإبداع. أما "محمد بنيس" فقد حاولت شعريته التأسيس للعديد من النظريات وهي: نظرية الإيقاع، نظرية المعنى، نظرية الذات الكاتبة، هذه الأخيرة التي تغاضت عنها المناهج النقدية الأخرى. أما "صلاح فضل" فقد انتقلت شعريته من النص إلى القارئ، وأعادت الهيبة للمتلقي.

وربما يعود هذا الاختلاف في الرؤية إلى مرجعيات الأدب في الغرب عنه عند العرب، على الرغم من تأثر النظرة الشرقية بالنقد الغربي. فهذه الأفكار وغيرها مما تطرقنا إليها هي التي جعلت الشعرية العربية لا تتميز بالتحديد والضبط فكل ناقد كانت له قوانين وقواعد خاصة به.

وانطلاقا مما تم تقديمه من عناصر جاءت ممّثلة بمفاهيم الشعرية وأصولها سواء تعّلق الأمر بالنقّاد القدامى أو النقّاد المحدثين، توصلنا إلى أن الشعرية تأسست على يد أرسطو وكانت في معظمها تمثل قوانين وقواعد موضوعية علمية، أساسها المحاكاة التي ساهمت في تحقيق العنصر الجمالي للّنص الأدبي، أما مفهوم الشعرية عند النقاد العرب فإنّه مازال يكتنفه بعض الغموض، ولكن هذا لا يعني أنّهم لم يتركوا أثرا على مستوى الدراسات الأدبية والنقدية، كما لم تعد محصورة ومقيدة بنظام ثابت ومحدد، بل تجاوزته وأصبحت زئبقية، وذلك بسبب القراءات الحداثية والمعاصرة التي أضفت لمسة جمالية على النص الأدبي، وإن كانت في بداياتها عبارة عن إرهاصات مثّل لها النقّاد القدامى حيث كانت جزئية تركّز على عنصر دون آخر.

أما في الدراسات الحداثية، فنجد للشعرية حضورا وصدى بالغ الأثر من خلال الأفكار والرؤى التي تزعمها النقّاد الغربيون، وسار على خطاهم النقّاد العرب، وأول ما يلاحظ على الشعرية الغربية أّنها امتازت بالضبط والتحديد، حيث ربط جاكوبسون مفهومه للشعرية بالنموذج الاتصالي الذي يستلزم بالضرورة حضور الوظائف اللّغوية حتى يتمكّن المتلقي من

إكمال مشواره التواصلي، والذي زاد شعريته ضبطا الوظيفة الشعرية التي بفضلها يتحقّق للنّص الشعري شعريته، بينما يرى تودوروف أن تحديد الشعرية بالشعر لا يكفي لأنّه يحد من فاعلية الأدب، كما لم يكتف بالحديث عن المميزات التي يّتسم بها كل جنس، وإنما ذهب إلى أبعد من ذلك عندما بحث في الخصائص العامة للأدب ونظام اللّغة، وإلى جانب ذلك تمتاز شعرية جان كوهن بفضيلة التحديد والضبط تحديدا بمصطلح "الانزياح" الذي يعتبر قطب الرحى، كما يظهر هذا التحديد في استخدام اللّغة استخداما شعريا يتماشى مع النظام الشعري، وهذا ما جعله يختلف مع جاكوبسون وتودوروف اللّذين يؤسسان لعلم الأدب، بينما جان كوهن كان همه منصبا وراء تحقيق ما يسمى بعلم الشعر.

وإلى جانب هذه النتائج العامة توصل البحث إلى نتائج تفصيلية دقيقة نلخصها في النقاط التالية:

1. كان عنوان البحث "تلقي الشعرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر–بين النظرية والتطبيق–"؛ ومعنى هذا أن البحث تحرى هذا المفهوم على مستوى المدونات النقدية العربية تنظيرا وتطبيقا.

2. سعى البحث إلى الإجابة عن الإشكالية الرئيسة المطروحة: ما مدى تمثّل النقاد العرب المعاصرين للشعرية الغربية؟ متوصل إلى أن الدّرس النقديّ العربيّ يستهدف الشّعريّة بكل ما تحمله من محتوى، ومن مختلف الأمكنة المعرفية مع تباين في المناهج والآليات، واختلاف في الرؤى وتعدد وجهات النظر وطرق الاشتغال وتضارب المقاربات؛ وهذا نظرا لاختلاف المرجعيات المنطلق منها والحقول والتخصصات المؤطرة للمفهوم، بالإضافة إلى ارتباطه الوثيق ببؤرة الذات، وهذا ما يجعل من مفهوم الشعرية في النقد العربي المعاصر، مفهوما متغيرا يتلون بلون الرؤية التي تتناوله.

3. أثار مفهوم الشعرية إشكالا يعيق بشكل أو بآخر وجود تعريف جامع شامل، فهو مفهوم إشكالي، يستمد إشكاليته من الحاضنة النقدية التي نشأ فيها والمرجعيات المنطلق

منها، وبحكم إنتمائه –أيضا– إلى التراث العربي وتأثره بالحقل النقدي الغربي، مما جعل منه مفهوما متطلعا لخلق عالم بديل عن السائد وليس انعكاسا له، على أن تكون اللغة مجالا لهذا الخلق، فقد قدم كل دارس للشعرية اجتهاده في تحديد المفهوم، من هنا يتضح أن الباب ما زال مفتوحا للباحثين في تحديد مفهوم الشعرية كي يضيفوا إليه جديدا.

4. إن أبحاث "**محمد مفتاح**" ومنهجيته الشمولية والتركيبية، جعلته لا يقتصر على الدراسة الداخلية للنص بالتركيز على الوظيفة الشعرية كما عند "جاكوبسون"، أو على الأسلوب باعتباره انزياحا وخرقا للقاعدة كما عند "كوهن"، بل إن منهجيته تنطلق من كون النص نسقا مفتوحا، يحاور الكون والواقع والقارئ، ويتأثر بالسياق، ولا يمكن تحديد معناه، ودراسته دون مراعاة لهذه الجوانب. وبهذا فقد مزج "مفتاح" بين شعرية النص وشعرية التلقي.

5. كانت دراسة **جمال الدّين بن الشّيخ** للشّعريّة العربيّة نظرية ومنهجية، فهي عبارة عن مشروع إبستمولوجي عمد إلى دراسة مشروع الشّاعر في برنامجه وإنتاجه الشّعريّ الفني وعلاقته مع البنية السوسيوثقافية للمجتمع، هذا الإنتاج يخضع لممارسة سوسيوثقافية وممارسة لغويّة، وهذه الأخيرة خاضعة لممارسة نقديّة، فالممارسة الشّعريّة عنده عبارة عن صنعة متقنة، والتّحليل النّقديّ عنده هو البحث عن قرائن الدّوال الشّعريّة، دون إغفال النّصوص والتّاريخ، فتصبح الشّعريّة العربيّة لعبة واقعيّة فنية.

6. انطلقت قراءة **جمال الدّين بن الشّيخ** للشعريّة العربيّة من وظيفة الكلية والخصوصيّة في إثبات الواقعيّة النّصية، واعتبر القصيدة بنية كلية ممتلئة بدلالاتها الخاصة بها والأجزاء تشارك في الدّلالة الذّاتيّة، فالقصيدة تشكل مجموع ينغلق على ذاته.

7. يعتبر "**عبد الملك مرتاض**" من أكثر النقاد الجزائريين تقلبا بين المناهج، وأولهم ريادة للمناهج النقدية الحديثة. فقد تفرد في شعريته بطرحه المتميز في استحضار التراث العربي، وممارسته من منظور حداثي، ووفق رؤية تساير العصر، وتنحت من روحه، ومن تجليات هذا المنجز ما يصفه "مرتاض" بالقراءة الاحترافية التي يتم إنتاج النص على أنقاضها، فضلا

عن القراءة التأصيلية، والقراءة الإجرائية التي تحيلنا على مفهوم معنى المعنى الذي اصطنعه "عبد القاهر الجرجاني"، وعرف في خطاب الحداثة بمصطلح نقد النقد. أما ما يبرر انتقال مرتاض من منهج لآخر هو أن المنهج الواحد لا يستطيع تحقيق كل آمال الدارس والمحلل، فكل منهج يمد الدارس بآليات معينة.

8. تظهر شعرية "**عبد الملك مرتاض**" من خلال حديثه المفرط عن النسيجة التشاكلية، والحيز والانزياح، التي تساعد على منح اللغة الشاعرية والحيوية والإيحاء، وفي هذا الصدد نجده يشيد بجهود المحدثين الغربيين في فرنسا، أمثال؛ "رولان بارت"، "غريماس"، "تودوروف" و"جيرار جينات".

9. اتخذ "**محمد بنيس**" لنفسه استراتيجية خاصة به في قراءة الشعرية تتمثل في "الغزو المزدوج"، والذي قصد من خلاله النقد المزدوج والمساءلة لكلا الشعريتين العربية والغربية، القديمة منها والحديثة، وبهذا تميزت شعريته بالتنوع والموضوعية. وقد اعتمد في مساءلته لكلا الشعريتين العربية والغربية على شعرية الإيقاع، التي قامت على انتقاد كل ما جاء به المنهج البنيوي والمنهج السيميائي، خاصة ما يتعلق بموت المؤلف.

10. ركزت شعرية "**محمد بنيس**" على الداخل نصي والخارج نصي، معتبرة النص عبارة عن نسق من الدوال المتفاعلة فيما بينها والتي تعمل على إنتاج دلالية الخطاب الشعري، وبذلك حاولت شعريته التأسيس للعديد من النظريات وهي: نظرية الإيقاع، نظرية المعنى، نظرية الذات الكاتبة، هذه الأخيرة التي تغاضت عنها المناهج النقدية الأخرى.

11. إن ما يميز اللغة الشعرية عند "**عبد الله حمادي**" هو الانحراف والتأجيل الدلالي، فالدلالة مؤجلة لا تعترف بما تمليه القواعد والأعراف؛ لأنها تأخذ قيمتها من البناء بعد الهدم، والإبداع بعد الصراع، والخلق بعد الخلخلة، إنها أيضا لغة صوفية، يتحد فيها الشاعر بالذات الإلهية، وتتحد بموجبها القصيدة بأوجاع وآلام الواقع.

12. تقوم شعرية الحداثة عند "**عبد الله حمادي**" على فلسفة البحث والتساؤل والمغامرة والقلق والتجديد المستمر، والخروج عن المألوف، وهي مبادئ وآليات، تعمل على بث شيء من الدينامية والحيوية في دورة الحياة الحداثية، المتجاوزة والمتطلعة دوما للتجديد، والرافضة للقبول والثبات.

13. إن مواقف "**أدونيس**" لم تكن مواقف تنظيرية بقدر ما كانت مواقف تساؤلية، ترتضي القراءة منهجا والتأويل والرؤيا وسيلة لبلوغ غاية الكتابة الإبداعية، وأن جوهر الكتابة أصبح يرتكز على مدى قدرة الشاعر على خلق كتابة كشفية، ومعرفية، ورؤيوية، نابعة من مراجعة واعية للغة والتراث، فوظيفة الشّعر عنده هي البحث عن التّفاعل بين الكون والوجود انطلاقا من البحث في الجزئي والكلي والوحدة بينهما، حيث رأى أدونيس أن الشّعر ممارسة كلام وممارسة الحياة والوجود، ودعا إلى استنطاق الصّمت وتعبئة الفراغ وممارسة قراءة نقديّة لتراثنا النّقديّ الشّعريّ.

14. توصل "**أدونيس**" إلى قناعة شخصية مفادها أن مشروع الحداثة الذي عملت الشعرية العربية منذ حوالي نصف قرن على تمثّله، قد انكسر بسبب انعدام الذاتية في الكتابة، لأن الأنا قد تماهى تاريخيا، وضاعت ذاته الإبداعية بين النصوص المعدة له مسبقا، إلى درجة أن الاتباعية في الفكر العربي، قد أصبحت نوعا من السلوك الآلي.

15. ركزت شعرية **صلاح فضل** على دور القارئ، وفعل القراءة الذي يبنى العمل بوساطته، فانتقلت الشعرية عنده من النص إلى القارئ، وكان لذلك دور في إعادة الهيبة للمتلقي بعد تلبية حاجاته المباشرة في فهم النص، وبذلك كان تأثره بمناهج القراءة وجماليات التلقي واضحا في دراساته.

وإجمالا يمكننا القول أن النقاد العرب المعاصرين حاولوا أن يتميزوا برؤية جديدة تؤسس لشعرية عربية، تستفيد من معطيات النقد الغربي الحديث في مختلف مدارسه، وتحاول أن توفق بين عدة مناهج، ولعل أهمها النقد المتجه إلى القارئ عند أيزر وجماعة نقد استجابة

القارئ، والنقد المتجه إلى النص لدى السيمائيين من أمثال: لوتمان وريفاتير وجان كوهن، والنقد المتجه إلى السياق وبخاصة لدى لوسيان جولدمان، فذهبوا إلى الجمع بين الشكليين والاجتماعيين من جاكوبسون إلى كوهين، أيزر، تودوروف وغولدمان، والجمع بين ماركس وهيجل وشتراوس وسوسير، وبالرغم من الحضور القوي للفلسفات والأفكار الغربية، إلا أن هذه المحاولات والأطروحات لا تعدو أن تكون استلهاما لمنجزات النقاد الغربيين، ولم تضف عليها جديدا، فقد حاولت أن تكون شمولية تسمو على الشعرية الغربية وتحتويها في آن واحد، إلا أنها فشلت، وبذلك لم تتميز بتصورات جديدة تؤسس لشعرية عربية، لكن ذلك لا ينبغي أن يفسر على أنه عجز أو منع لزاد جديد نغذي به نقدنا، بل على العكس، فبالرغم من أن جلّ الشعريات العربية المتطرق إليها ذات طابع متباين ومختلف، إلا أن هذه النتيجة تُحسب لهؤلاء النقاد التي أسهمت رؤاهم في جعل الشعرية منفتحة وغير محددة بقانون.

هذه جملة ما يمكن تحصيله من نتائج على مدار فصول البحث المتقدمة، وبالله التوفيق.

I. المصادر:

1) أدونيس، الثابت والمتحول – بحث في الإتباع والابتداع عند العرب (صدمة الحداثة)، ج3، ط5، دار الفكر، لبنان، (د ت).
2) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط3 ، بيروت،2000.
3) أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 1992.
4) أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط 5 (مزيدة منقحة)، 2005.
5) أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996.
6) أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط3، 1979.
7) أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2011.
8) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ط.
9) أرسطو، كتاب طاليس في الشعر، تحقيق شكري عياد، الهيئة المصرية العامة، للكتاب.
10) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية – تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر المغرب، ط2، 2008.
11) صحيح البخاري، ج 8، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة، وحدة الرغاية، الجزائر.
12) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة ،1998.
13) صلاح فضل، أشكال التخيل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996.
14) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 164، 1992.
15) صلاح فضل، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، القاهرة، ط 1، 1999.

16) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

17) عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001.

18) عبد الله حمادي، بابلونيرودا (شاعر الشيلي الأكبر) مقاربة نقدية، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر،2011.

19) عبد الله حمادي، ديوان البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

20) عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،2007.

21) عبد الملك مرتاض، ألف– ياء (تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

22) عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، وهران، الجزائر، ع2 ، 1996.

23) عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر، ط1، 1968.

24) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1983.

25) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري،(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1986.

26) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،1995.

27) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة –قصيدة القراءة(تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية)، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

28) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للّنشر والّتوزيع، الجزائر، 1980.

29) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1998.

30) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، دط ،2002.

31) عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني (تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن)، دار هومة، الجزائر،2001.

32) عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة: متابعة لجماليات الزخرفة والأسلبة إرسالا واستقبالا، دار القدس العربي، وهران، 2010.

33) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010.

34) كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1 ، 1987.

35) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ج1، ج 2، ج3، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996.

36) محمد مفتاح، التشابه والإختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

37) محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

38) محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

39) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

40) محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

II. المراجع العربية:

41) إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، مختارات أدبية ودراسات نقدية، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002.

42) إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008.

43) ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 2002.

44) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق، محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث، القاهرة.

45) ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارلز بتروث، وأحمد عبد المجيد هريدي، القاهرة، هيئة الكتاب، 1987.

46) ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق، محمد سليم سالم، القاهرة، وزارة المعارف، 1954.

47) ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب ارسطو، فن الشعر، تر وتحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت.

48) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة شعر، ج4، دار صادر، بيروت.

49) أبو علي المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة، ج1، تح، أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، 1951.

50) إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر ودار الشروق، عمان، ط 1، 1996.

51) أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، المركز الثقافي الغربي، لبنان، ط1، 2006.

52) أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ،2007.

53) ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، هيئة الكتاب، القاهرة، 1984.

54) أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

55) أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1994.

56) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010.

57) بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية: في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006.

58) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس،1984.

59) جابر عصفور، النقد الأدبي – مفهوم الشعر–، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1،2003.

60) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: ع السلام هارون، القاهرة، 1961.

61) حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1997.

62) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، تحقيق محمد نجيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966.

63) حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، 2009.

64) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

65) حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، 1432هـ 2011م.

66) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2000.

67) خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 1، 1995.

68) دليلة مرسلي وغيرها، مدخل الى التحليل البنيوي في النصوص، دار الحداثة للطباعة والنشر، ط1، 1985.

69) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 1998.

70) سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسات، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان،2001 .

71) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، إربد، ط 1.

72) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، د ط.

73) سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث الّترجمة والّنشر والتوزيع، لبنان، ط1 ، 2004.

74) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات المكتبة الجامعية، 1984.

75) سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب –قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

76) صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1426.

77) الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2007 .

78) عبد الحميد هيمة وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، منشورات النادي الأدبي، قسنطينة، الجزائر، 2001.

79) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديدة، ط 5، لبنان، 2006.

80) عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، د.ط، 1994.

81) عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1995.

82) عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، دار مجد للنشر، لبنان، ط1 ، 2004.

83) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998.

84) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1961.

85) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: د. محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007.

86) عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،1430هـ، 2009 م.

87) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير :من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998.

88) عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد، الرياض، ط 2، 1991.

89) عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للنشر، بيروت–لبنان، ط 1 ،1987.

90) عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات تالة، الجزائر، د، ط، 2009.

91) عثماني الميلود، شعرية تودوروف، مطبعة دار قطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

92) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.

93) عز الدين المناصرة، علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 1428 هـ2007 .

94) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

95) فاتح علاق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ، منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)،2005.

96) الفارابي أبو نصر، كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، بيروت.

97) فاضل ثامر، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

98) فاطمة الطبال بركة، الألسنية عند رومان جاكوبسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1413هـ/ 1993.

99) الفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1983.

100) قاسم المومني، في قراءة النص، عمان، ط1، 1999.

101) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، القاهرة، 1963.

102) قصي الحسني، النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار مكتبة الهلال، بيروت، دار الشروق، جدة، ط1، 2008.

103) محمد ابراهيم أبو سنة، دراسات أدبية – تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)،1989.

104) محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، الرباط، د ط،1999.

105) محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1407هـ، 1987م.

106) محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ط 1، القاهرة، 1992.

107) محمد حمود، تدريس الأدب: استراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1993.

108) محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1430هـ 2009م.

109) محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006.

110) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د،ط، 2004.

111) محمد كعوان وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، إتحاد الكتاب الجزائريين، 2002.

112) محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1992.

113) محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة، في البحث اللغوي المعاصر، مصر، دار المعارف،2002.

114) مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

115) مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2010.

116) مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، سلسلة كريتيكا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2006.

117) مصطفى دراوش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.

118) موريس أبو ناظر، إشارة اللغة ودلالة الكلام –أبحاث نقدية، مختارات بيروت، لبنان، ط1، 1990.

119) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ج2، دار هومة للطباعة، الجزائر، د.ط، 2010.

120) يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة :الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008.

121) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

122) يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (بحث في المنهج وإشكالياته)، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002.

III. المراجع المترجمة:

123) أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، 1996.

124) أوستين وارين، رينية ويلك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987.

125) تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشنة، مركز الإنماء الحضاري،

126) تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

127) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت، 1986.

128) تودورف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر. تق: أحمد المديني دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط1، بغداد، 1987.

129) جون بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط3، 1983.

130) جون كوهن، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، 1996.

131) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

132) جيرار جينات، عودة إلى خطاب الحكاية، تر . محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.

133) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1998.

134) رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة :منذر عياش، مركز الانماء الحضاري،1994.

135) رولان بارت، لّذة النص، تر: منذر عياشي، دار لوسي، ط 1، باريس.

136) رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1988.

سوريا، ط1 ،1996.

IV. المراجع باللغة الأجنبية:

137) – Todorov et Ducrot : Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage.

138) –Le petit Larousse illustré, dictionnaire encyclopédique, Paris, 1995.

V.المجلات والدوريات:

139) أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3 . م40، 1989.

140) بشرى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، علامات في النقد، مج10، ج4، 2001.

141) جوليا كريستيفا، شعرية محطمة، تر: وائل بركات، مجلة نوافذ، ع15، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1421.

142) جيزيل فالانسي، النقد النصي، ترجمة رضوان ظاظا، مجلة عالم المعرفة، ع221 ، ماي1998 .

143) حبيب بوهدور، التحليل الألسني للشعر وفق نظرية رومان جاكوبسون، مجلة المبرر، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، بوزريعة الجزائر، ع5، 2002.

144) حبيب مونسي، النص والمنهج، هل يحمل النص منهجه التفسيري؟ مجلة فكر ولغة، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات الفكرية واللغوية، جامعة عبد الحميد بن باديس، كلية الآداب والفنون، العدد 3، ماي 2011.

145) شرفي لخميسي، الشعرية: مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، العددان الرابع عشر والخامس عشر، جانفي– جوان 2014.

146) صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد الخامس، ع1، القاهرة، 1984.

147) عبد الله إبراهيم، الشعرية وتباين الرؤية، مجلة الأقلام العراقية، ع2، 2001.

148) عبد الملك مرتاض، مفاهيم سيميائية بمصطلحات بلاغية، مجلة سيمائية، ع 2، وهران، الجزائر، 2006.

149) علاء الدين رمضان، البويطيقا (فن صياغة اللغة الشعرية)، مجلة علامات في النقد، ج28، مج 07 ،1998.

150) لخضر بن السائح، من المعنى الى الرؤيا، مجلة مقاليد، العدد الثالث، ديسمبر 2012.

151) محمد صالح الشنطي، رؤية لموروثنا النقدي، مجلة النادي الأدبي، العدد 2، ماي 1988.

152) مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، مقالة في مجلة الخطاب، العدد2، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ماي 2007.

VI. الرسائل:

153) روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006–2007.

154) عبد الحميد جريوي، شعرية الخطاب في المناجاة الصوفية في القرن الرابع الهجري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012 / 2013.

155) عبد السلام بادي، الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010-2011.

VII. المواقع الالكترونية:

156) موقع الكتروني (مقال لجاسم خلف إلياس / الموصل) إشكالية التشابك و الجدل الذي لم ينته حول الشعرية: الموقع العام www.google.com

الموقع الفرعي : www.alinbiatur.com/all

157) موقع الكتروني mortadek @maktoob.com

مقدمـة.....(أ، و)

مدخل اصطلاحي مفاهيـمي ..... (1 . 31)

I. أصول الشعرية ..... (1 . 17)

1. الشعرية في الحقل الفلسفي.... ..... (1 . 11)

أ- الشعرية عند الفلاسفة الغرب..... (1 - 8)

ب- الشعرية عند الفلاسفة العرب..... (8 - 11)

2. الشعرية في الحقل النقدي العربي..... (11 - 17)

II. الشعرية الحديثة وجدلية تعدد المفاهيم..... (18 . 27)

III. بين الشعرية والأدبية.....(28 . 31)

الفصل الأول: الشعرية في النقد الغربي المعـاصر.....(32،61)

I. شعرية التوازي عند جاكوبسون... ..... (32 - 44)

II. شعرية الانزياح عند جون كوهن..... (45 - 51)

III. شعرية الخطاب عند تودوروف..... ..... (52 - 61)

الفصل الثاني: شعرية النص الأدبي عند النقاد العرب المعاصرين.....(62،102)

I. شعرية التوازي عند محمد مفتاح..... (62 - 81)

1. مفهوم النص ..... (63 - 66)

2. مفهوم الخطاب..... (67 - 73)

3. مفهوم التوازي..... (73 - 81)

II. شعرية الانزياح عند عبد الملك مرتاض..... (82 - 100)

1. مفهوم اللغة/النص. .... (82 - 85)

2. شعرية النقد... ..... (86 - 95)

3. مفهوم الشعرية..... (96 - 102)

الفصل الثالث: شعرية الشعر عند النقاد العرب المعاصرين.....(103،166)

i. **شعرية الإيقاع عند محمد بنيس**..... (103 - 127)
1. مفهوم الإبداع الأدبي..... (105 - 116)
2. مفهوم الشعرية..... (116 - 127)

ii. **شعرية الاختلاف عند عبد الله حمادي**..... (128 - 138)
1. مفهوم الشعر. ..... (128 - 134)
2. مفهوم الشعرية ..... (134 - 138)

iii. **شعرية الرؤيا عند أدونيس**..... (139 - 148)
1.مفهوم الشعر ..... (140- 144)
2.مفهوم الشعرية ..... (144 - 148)

iv. **شعرية الانفتاح عند جمال الدين بن الشيخ... .....** (149 - 166)
1. مفهوم الشعر ..... (150- 157)
2. مفهوم الشعرية ..... (158 - 166)

الفصل الرابع: تلقّي النّقاد العرب المعاصرين للشّعرية الغربية.....(167،233)

I. تلقّي "محمد مفتاح" لشعرية "جاكوبسون"..... .... (167 - 171)
II. تلقّي كمال أبو ديب لنظريات القراءة والتلقي.....(172 - 179)
III. تلقّي "محمد بنيس" لشعرية "هنري ميشونيك"..... ..... (180 - 190)
IV. تلقّي أدونيس وجمال الدين بن الشيخ لشعرية الحداثة..... (191 - 194)
V. تلقّي "عبد الله حمادي" لمصطلحات التفكيك..... (195 - 198)
VI. تلقّي أدونيس لشعرية الرؤيا..... (199 - 206)
VII.تلقّي "عبد الملك مرتاض" لشعرية "جون كوهين"..... (207-213)
VIII. تلقّي "صلاح فضل" لنظريات القراءة والتلقي..... (214-233)

خاتمة ..... (234، 240)
قائمة المصادر والمراجع ..... (241 ، 254)
فهرس ..... (255 ، 256)
ملخص

للدراسات النقدية الغربية المعاصرة موقع متميز في النقد المعاصر، فقد قدمت شعريات تلقاها الباحثون العرب، واعتبرها بعضهم الطريق المثلى في دراسة النص وتحليله، لكن القارئ للشعرية يجد بونا بين ما كتبه الغربيون، وبين ما يطرحه العرب رؤية ومنهجا، فإذا تأملنا كتابات النقاد العرب في تأسيسهم للشعرية، فإننا نجد تأملاتهم النظرية والتطبيقية قد جاءت متعددة، ومختلفة، مشتتة في ثنايا الكتب، حيث لم تجد الشعرية طابعها المنهجي المنظم في كل ما كتب عنها، فبقيت مجرد آراء معزولة عن بعضها البعض.

إن هذا التعدد والاختلاف الواضح الذي يكتنف الشعرية في المدونة النقدية العربية المعاصرة ناتج عن كونه مصطلحا غربيا أساسا، إضافة إلى أن طبيعة الأدبين هي التي تستدعي مثل هذا التباين، وهذا ما يبرر اختلاف طرق دراسة تطبيقاته على النصوص الإبداعية الأدبية.

من هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة بعنوان "**تلقّي الشّعرية في الخطاب النّقدي العربي المعاصر–بين النظرية والتطبيق–**"، لجمع بعض شتات أهم الآراء النظرية والتطبيقية التي عجت بها كتابات النقاد الحداثيين.

Résumé

Les études critiques occidentales contemporaines ont marqué notre critique contemporaine. Elles ont fourni des poétiques reçues par les chercheurs arabes dont certains les considéraient comme le meilleur moyen d'étudier et d'analyser le texte. Cependant, le lecteur de la poétique découvre une disparité entre ce que les Occidentaux ont écrit et ce que les Arabes posent comme vision et méthodologie. Si nous contemplons les écrits des critiques arabes dans l'établissement de la poétique, nous trouvons que leurs réflexions théoriques et appliquées sont multiples, différentes et éparpillées à travers les livres, où la poétique n'a pas trouvé son caractère systématique organisé dans tout ce qui a été écrit à son sujet, ne laissant que des points de vue isolés les uns des autres.

Cette diversité ainsi que cette différence évidente qui caractérise la poétique dans le corpus critique arabe contemporain résultent du fait qu'il s'agit essentiellement d'un terme occidental. De plus, c'est la nature des deux littératures qui appelle à une telle variation. Cela, justifie la différence des moyens d'étude de leurs applications sur les textes littéraires créatifs.

De ce point de vue, cette étude s'intitule : **réception de la poétique dans le discours arabe critique moderne - entre théorie et pratique -** pour recueillir certaines des opinions, les plus importantes, théoriques et appliquées tirées des écrits de la critique moderne et pour répondre.