



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي – تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي



مطبوعة بيداغوجية في مادة:

(الشعرية)

محاضرات مقدمة لطلبة السنة الثانية ماستر – تخصص: لسانيات الخطاب.

الأستاذة: آمال كبير (أستاذ محاضر. أ)

السنة الجامعية: 2021 - 2022

مفردات المادة

عنوان الماستر: لسانيات الخطاب

السداسي: الثالث

الوحدة: المنهجية

المادة: الشعرية

الأرصدة: 3

المعامل: 2

محتوى المادة:

1- مصطلح الشعرية

- المفهوم

2- أصول الشعرية

3- موضوع الشعرية

4- الشعرية والأدبية/السيمياء

5- الشعرية والأسلوبية

6- الشعرية والبنوية

7- الشعرية والشكلانية

8- الشعرية والجمالية

9- علاقة الشعرية باللسانيات

10- ثنائيات سوسير. - ماهية العلاقة

11- شعرية التماثل (جاكيسون)

12- الشعرية عند الشكلايين الروس

- شعرية القصيد

- شعرية النثر

- حدود شعرية التماثل

13- شعرية الإنزياح:

- تماثل الدوال

- تماثل العلامات

14- شعرية الفجوة (كمال أبو ديب)

- الشعرية والقراءة

تعد الشعرية أحد أبرز المناهج النقدية التي عرفت ازدهارا وإقبالا واسعا من قبل النقاد والدارسين تنظيرا وتطبيقا، لما احتوته من القيمة الموضوعية والانحياز العلمي إلى الدقة واتباع إجراءات عملية تجعل المقاربة النصية أقرب إلى المنطقية والقبول من غيرها من المناهج، التي قد يكون تدخل اللادبي فيها سببا في انحراف نتائج الدراسات عما وجدت من أجله فنيا وموضوعيا بالفعل.

وقد أسهمت المناهج النصية الموروثة عن المدارس اللسانية في تثبيت قواعد الشعرية، بوصفها منهجا كاد أن يصل إلى كونه علما قائما بإجراءاته وآلياته، التي لا تخرج عن مقارنة ما تحويه النصوص بالفعل.

وقد اختيرت مفردات هذا المقياس - على ما يبدو من ترتيبها وتدرجها - بناء على التطور الذي لحق مفهوم الشعرية من خلال تطور مناهج النقد عبر المدارس الغربية الألسنية الحديثة، وإن كان للمناهج البلاغية العربية أيضا نصيب في إرساء معالم هذا المنهج، بل إن إجراءاتها كانت قريبة جدا - إلى حد التطابق - مع ما وصلت إليه المناهج الغربية في هذا الباب، إلا أن المادة المقترحة بهذا الشأن لم تكن وفيرة العناوين، والواضح أن سبب ذلك يعود إلى وجود مادة تحت وسم (الشعرية العربية) فيما سبق من سنوات الدراسة في مرحلة الليسانس.

انطلاقا من المدخل التعريفي للشعرية بوصفها مصطلحا لسانيا ومنهجيا نقديا نصانيا، نتدرج وفق العناوين المختارة للمادة في بناء المحاضرات، فنمر بالمراحل التي مرت بها منذ نشأتها مع إبراز اختلاف الشعرية بين المنظرين الغربيين أساسا.

وتماشيا مع هذا كانت المحاضرات في جلها منقسمة إلى مجالين معرفيين نظريين: أحدهما يتعلق بالدرس الغربي والآخر بالدرس العربي؛ فقد كان لا بد منذ التعرف على المصطلح، ومرورا بنشأته وتطوره، أن نشير إلى جهود النقاد العرب في هذا المجال.

فإن كان البلاغيون والنقاد القدامى قد نظروا للشعرية تحت وسم البلاغة، فقد أخذ النقاد العرب المحدثون المصطلح الغربي وقاموا بترجمته، فجاءت الشعرية مطابقة للأدبية وللجمالية ولغيرها من المصطلحات القريبة، التي لا يكاد يكون الاختلاف بينها ملحوظا، إلا بالعودة من خلال تلك التصنيفات والتعريفات والتقسيمات إلى أصل الشعرية المتعددة التي ظهرت مقرونة بأسماء أصحابها

من النقاد الغربيين (جاكسون، كوهن...)، والتي كانت في الواقع مثالا واضحا عن التطور الضروري في قياس شعرية النصوص الأدبية وفق وجهات نقدية خاصة ومتنوعة.

ولإثراء المادة التعليمية اخترنا إضافة بعض النصوص التطبيقية التي قمنا بتطبيق آليات منهج الشعرية عليها، وهو اجتهاد دعمنا به المحاضرات بعد زمن من تقديم المادة النظرية، وقد وجد لدى الطلبة قبولا واستحسانا لأنه فتح أمامهم بابا عمليا على كيفية تطبيق إجراءات الشعرية على النصوص النثرية والشعرية القديمة والمعاصرة.

أما المراجع فقد ارتأينا أن تكون متنوعة لإثراء المادة التعليمية بموضوعية ودقة ، وقد نوعنا فيها بين المراجع القديمة والجديدة دون أن نغفل المصادر الأساس لمنظري الشعرية الأوئل، مرفدين كل ذلك بالشرح والتحليل والتعقيب والنقد ليسهل على الطالب استيعاب المادة التعليمية على خير ما يكون الاستيعاب؛ دون أن نهمل اتباع المنهج الأكاديمي في البحث العلمي ولذلك فكل محاضرة تحتوي هامشا منهجيا دقيقا وواضحا.

غير أننا نسجل ملاحظة أخرى نراها ضرورية لفك الالتباس حول بعض التكرار الوارد في متن المحاضرات، وهو تكرار سببه تكرار العناوين بتغيرات طفيفة بينها، غير أننا فضلنا من أجل الخروج من فخ التكرار أن نجعل المحاضرة الأولى رأسا والثانية الشبيهة فرعا، ليسهل على الطالب الإلمام بالتفاصيل بعد استيعاب الكليات.

المحاضرة الأولى:

مدخل - مصطلح الشعرية - المفهوم.

- مدخل:

عرفت الدراسات النقدية العربية الحديثة اهتماما واسعا بموضوع (الشعرية) استنادا إلى ما نقل عن الدراسات الغربية في هذا المجال.

وقد ظهر بناء على هذا كتب بعينها كانت السبابة إلى تناول هذا المصطلح بالدراسة والتطبيق على المنجز الشعري العربي؛ منها: كتاب أدونيس (الشعرية العربية)، وكتاب شربل داغر (في الشعرية العربية)، وكتاب كمال أبو ديب (الشعرية)، وكتاب حسن ناظم (مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)... الخ، وغيرها من المؤلفات النقدية التي لم تكن تستند إلى منهج واحد ولا إلى رؤية نقدية موحدة، لكنها قدمت أنموذجا لما توصلت إليه المناهج النصانية في العالم الغربي، بينما توجه بعض النقاد إلى محاولة استلهاهم مقاربات النظرية النقدية العربية القديمة للوقوف عند نقاط الالتقاء بينها وبين شعرية الغرب.

على هذا سوف يكون أول ما نتطرق إليه في هذا المدخل هو: التعريف أولا بالمصطلح، ثم تقديم مفهوم له بناء على ما توصلت إليه الدراسات العربية والغربية.

1- مصطلح الشعرية:

الشعرية هي مصطلح جديد في الدراسات النقدية الحديثة، لكنها مع ذلك نظرية نقدية؛ أو يمكن القول إنها سمة لمنتج نصي، وهي موجودة في الدراسات القديمة دون تلك التسمية بالذات، إذ يمكن أن نعيد نشأتها إلى كتاب أرسطو (فن الشعر)، غير أن اهتمام الشكلانيين بها بشكل مكثف جعلها تبدو نظرية جديدة وجديرة بالاهتمام « إن الشعرية عموما - هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايدة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجب الخطاب اللغوي بموجبه وجهة أدبية، فهي إذن، تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات. والحقيقة، إن وجود القوانين - أيا كانت نوعيتها - في الخطاب اللغوي أمر بديهي، فلا بد - في كل خطاب - من وجود قوانين تحكمه، ولكن المهم هو ماهية القوانين والكيفيات المتبعة في استبطانها، وكلا المسألتين (الماهية والكيفيات) متنوع، وقد قررنا سلفا - ومن دون حاجة إلى برهنة - أن ماهية

القوانين متنوعة، وتنوع كذلك الكيفيات من خلال تنوع المنهجيات، ولم تستند الشعرية - عبر تاريخها الطويل - إلى منهجية واحدة، إلا إذا حصرنا الشعرية في العصر الحديث، حيث اتبعت - مع الشكلايين الروس والذين جاؤوا بعدهم - المنهجية اللسانية¹ غير أن هذه النظرية بالذات تفرعت إلى نظريات قد تبدو في ظاهرها شكلية تعنى بالنص فحسب، لكنها في الحقيقة اشتملت على كثير من القوانين التي فيها بعض الانطباعية، وبالتالي فهي تكسر القوانين العامة لصالح القوانين الذاتية في النقد.

من الواضح أن (ياكبسون) اعتمد في التأسيس لشعريته على نظرية الاتصال القائمة على عناصرها الستة (مرسل. مرسل إليه. رسالة. سياق. شيفرة. قناة اتصال)، فهي « ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية² التي يمكن أن تتوفر حتى في الكلام العادي.

2- المفهوم:

يمكن القول إن الشعرية هي نظرية للأدب أو هي نظرية لدراسة الأدب، غير أن المفهوم تقاطع مع كثير من المصطلحات المتشابهة التي احتوت قوانين متقاربة جدا إلى حد التطابق أحيانا: (الجمالية الأدبية... الخ)

أما الشعرية أو (الشاعرية) فهي: « 1) مصطلح يستعمله (تودوروف)، كشيء - مرادف لـ "علم" / "نظرية الأدب".

2) و(الشاعرية)، درس، يتكفل باكتشاف الملكة الفردية، التي تضع فردية الحدث الأدبي: أي الأدبية، عند (ميشونيك).

3) أما (ج.كوهن)، فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي، ل(الشاعرية)، كعلم موضوعه الشعر.

¹ - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 01، بيروت، لبنان، 1994، ص 09.

² - ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 35.

4) كما تعرف (الشاعرية) كنظرية عامة، للأعمال الأدبية.¹

عرفت الشعرية في النقد العربي منذ القدم بوصفها مسمى لنوع من الإبداع (الشعر)، وقد اقتصت بوصف كل ما يتكون منه من وزن وقافية، وبالتالي فهو يحمل صفات الشعرية، لكن بشروط كانت تختلف من زمن إلى آخر بناء على التطورات التي كانت تلحق الدرس النقدي، خاصة بعد الترجمات والاحتكاك بالفكر الأجنبي المختلف عن الفكر العربي.

جاء في لسان العرب أن « الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه، بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا² » لأن الشعر ليس نوعا واحدا « وقد قيل: أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيهه نادر، واستعارة قريبة³ » وهو تقسيم بلاغي.

كما عرف علماء العربية أن سمات الشعرية لا تتأتى لكل من نظم شعرا، ولهذا ظهرت في الأثر كتب (الطبقات)، وهي عديدة ومتنوعة، تم فيها تقسيم الشعر إلى طبقات تقوم على الإجابة أو على الأغراض بحسب تقبلها ومدى قدرتها على التعبير على مشاعر الإنسان وغير ذلك من التصنيفات؛ بل إن الشعر الذي يخرج عن حدود العبقرية البشرية كان يسمى سحرا؛ لأنه يبلغ مستويات من الشعرية لا يمكن أن تقف عند قانون أو تمثل قاعدة فحسب.

أما (الشعرية) في ميزان العربية فهي: مصدر صناعي؛ تدل على فن الشعر وقوانينه الخاصة التي تجعله كلاما مختلفا عن النثر، وتدل كذلك على السمات المتفردة في أي خطاب أدبي بحيث تجعل منه قوانينها ينزاح إلى حالة متفردة من التعبير والابتكار الأدبي؛ فهي « اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر⁴ فحسب، بل هي « خصيصة علائقية؛ أي: أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها

¹ - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، ط 01، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 127.

² - ابن منظور لسان العرب، ج 04، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 410، (مادة: شعر).

³ المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق: غريد الشيخ، فهرسة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط 01، بيروت، لبنان، 2002.

⁴ - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 11.

يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، 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 وجودها¹ ولذلك يمكن لتحقيق خصائص الشعرية في أي نص من النصوص أن تكون قانوناً فاصلاً بين ما هو شعري وما هو غير ذلك، أو بين ما هو سطحي مباشر وبين ما هو عميق دال على غير ما وضع له؛ فهي تخلق مسافة تستلزم من المتفحص أن يعمل فكره كي يجمع بين طرفي المسافة الانزياحية التي يخلقها مؤشر القول المباشر وما لا يدل عليه فعلاً « فحينما يكون التطابق، تنعدم الشعرية أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتنفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص² » فالحياد عن التعبير المباشر إذا هو الدليل على مدى قدرة الإبداع على الوصول إلى مستويات الإجادة والفن الذي لا يتسنى للجميع.

على هذا فإن مفهوم الشعرية أخذ تعريفات عديدة تعلق بالمصطلحات المصاحبة لهذا المصطلح الذي يعود مبدئياً إلى (أرسطو)؛ وكما هو معلوم فقد ظهر هذا المصطلح أيضاً لدى جملة من العلماء العرب في فترات متعددة من تاريخ النقد العربي القديم مثل (نظرية النظم عند الجرجاني. نظرية المحاكاة والتخييل عند القرطاجني...).

غير أن (حسن ناظم) يرى بأنها لا تحيل إلى (الشعرية) بمفهومها الحديث، بل هي مصطلحات أو مفاهيم خاصة بمجالات تتحدد فيها ولا تخرج إلى ما دونها؛ لأنها تستند إلى أنظمة خاصة يحددها الناقد من وجهة نظره الذاتية إلى قوانين صناعة الشعر. مثل رأي الجاحظ مثلاً: « الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير³ » أو رأي (قدامة بن جعفر): « الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى⁴ » لكن في المجمل اتفقت الشعرية العربية على الوزن والقافية مع إضافات أخرى؛ مثل العاطفة والخيال وغيرها وإن لم تظهر في كل تعريفات النقاد العرب القدامى، إذ نجدها مثلاً عند (ابن سينا): « كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة – متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون لها قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية، ومعنى كونها

¹ - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، بيروت، لبنان، 1987، ص 14.

² - المرجع نفسه، ص 57.

³ - الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، ط 03، بيروت، لبنان، 1969، ص 444.

⁴ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 15.

مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول واحدا¹ «إلا أن أهم ما بلغنا من مفاهيم (الشعرية) العربية كان ما وصلت إليه (نظرية النظم) عند (الجرجاني)

ولهذا علينا أن نقر مبدئيا أن اختلاف مفاهيم الشعرية بين العرب والغرب، لا يتعلق بالنص ولا بقوانينه بقدر ما يتعلق بالمنهج وبوجهة النظر النقدية حول الموضوع، وهي غالبا تتعلق بطريقة التفكير لا بالموضوع نفسه.

¹ - ابن سينا، فن الشعر (من كتاب الشفاء) تحقيق: عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1966، ص 23.

المحاضرة الثانية:

أصول الشعرية

تمهيد:

شهدت (الشعرية) تحولات عميقة منذ أزمان بعيدة، فقد انتقلت من كونها سمة للشعر إلى كونها قانونا له، قبل أن تتحول إلى مصطلح دال على التفوق والتفرد والعبقرية، والانزياح عن كل ما هو معتاد أو تقليدي في الفن.

فالشعرية هي محاولة لسبر أغوار النص من خلال تتبع الخصائص الفنية التي يحتويها.

1- أصول الشعرية:

إن مصطلح (الشعرية poétique) هو أحد أكثر المصطلحات النقدية تحولا وتجديدا وتطورا بين مختلف الأمم التي عرفت الشعر قديما (كالعرب)، أو التي عرفت ما يحاذه (كاليونان)، فـ « الشعرية» تسعى أن تكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي "poétique" أو الإنجليزي "poetries" وكلاهما منحدر من الأصل اللاتيني "poetik" المشتقة من الكلمة الإغريقية "poetikos" بمعنى كل ما هو مبتدع مبتكر خلاق¹ ويبدو واضحا أن تطور مفهومها متعلق بعلاقتها بالخطاب الفني الذي يميز كل أمة من جهة، ومدى قدرة النقاد على استيعاب الخصائص التي تجعل من مدونتهم الشعرية تلك موضوعا للشعرية من جهة أخرى، أو مدى قدرتهم على الإحاطة بتلك الخصائص، والتعبير عنها بشكل يجعل المتلقي مدركا بدوره تلك السمات، التي تتحول إلى قوانين تمكنه من الإحاطة بشعرية الخطابات الفنية التي ينتهي إليها، أو أن يكون قادرا على بلوغ الشعرية إن هو أراد الإبداع في تلك الفنون.

أ- الأصول العربية:

إن تتبع (الشعرية) العربية يجعلنا نقف عند مفهوم تعددت مصطلحاته واختلفت، ويمكننا أن نلتمس من النص التالي مادة مهمة لتحليل مبادئ الشعرية الأولية، وكذلك المسارات التي اتبعتها في الفكر النقدي العربي القديم، سواء أعلق الأمر بالخطاب النقدي الانطباعي أو الذائقي، أو بالخطاب

¹ - يوسف وغليسي، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة (مقال)، مجلة عالم الفكر، عدد: 03، الكويت، مارس 2009، ص 09.

المتخصص الفلسفي والفكري عامة: « الشعر في اللغة العلم بالشيء والفطنة له والإحساس به، لأن شعر به كنصر وكرم، علم به وفطن له وعقله، ومن هذا المعنى قولهم: ليت شعري، أي ليتني أشعر بمعنى ليتني أعلم وأعرف. وتتعدد في الاصطلاح تعريفات الشعر بتعدد المذاهب والمدارس الفكرية والفنية التي ظهرت منذ أقدم الأزمان إلى الآن، وإذا كان مفهوم الشعر يختلف من شاعر لآخر ويتغير بتغير الأذواق والاتجاهات فلا شك أن هناك عدة اعتبارات علمية وغير علمية (فنية، ذاتية، وسياسية) ساهمت في تعدد مفاهيم الشعر، لأن الشعر عند علماء العروض والقافية هو غيره عند علماء اللغة والأدب وهو عند النقاد والمتأديبين غيره عن الفلاسفة والمفكرين. وربما كان حده المشهور "كلام موزون مقفى" وهو تعريف موسيقي منطقي " يرجع في أصله إلى فيثاغورس وأفلاطون". أما الشعر في مدلوله المنطقي فهو " القياس المركب من مقدمات يحصل منها القبض والبسط ويسمى قياسا شعريا والغرض منه ترغيب النفس، وهذا معنى ما قيل: "هو قياس مؤلف من المخيلات" والمخيلات تسمى قضايا شعرية وصاحب القياس الشعري يسمى شاعرا" وكيفما كان تعريفنا للشعر فهو عن طريق أداة اللغة بواسطة الخيال، لأن الشعر ما هو إلا ابن المخيلة البكر كما قيلوهدى من العقل. ومجمل القول: هو الموقف الفكري، الوجداني، والاجتماعي والنفسي الذي يتخذه الشاعر إزاء واقعه والحياة عامة. والبحث في أولية الشعر العربي القديم من القضايا التي لم تقل فيها الكلمة الأخيرة لأن كل ما نعرفه عنها تلك الإشارات الواردة في كتب الأدب مثل قول ابن سلام: "وكان أول من قصد القصائد وذكر الوقائع المهمل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب وائل" وفي الشعر الجاهلي ودراسات معاصرة أخرى وحديثة لباحثين عرب ومستشرقين. ودون أن نتوسع في استقصاء البحث عن ظهوره ونشأته عند العرب نكتفي بالقول إنه ارتبط عندهم بالحياة البدوية وبالسليقة والفضيلة. وكان ديوان آبائهم وسجل تاريخهم وعلمهم الذي يفاخرون به أو كما قال عمر بن الخطاب: "كان علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه" لذلك عنوا به عناية فائقة واتخذوه الشعراء والنقاد موضوع إبداعهم وأبحاثهم وعنونوا به كتبهم وتصانيفهم. ومن الناحية التاريخية يعتبر قدامة بن جعفر من أوائل من وضعوا كتباً في نقد الشعر بالمفهوم العلمي المحدد لمصطلح نقد. وهو أيضا أول من صرح بهذا التعبير (نقد الشعر) واتخذ عنوانا لكتابه. ويتجلى مفهوم الشعر لدى قدامة من التعريف الذي وضعه له في كتابه المذكور والذي ينحصر في أنه "قول موزون مقفى يدل على معنى". ويظهر من تحليل قدامة لهذا التعريف أنه يفهم الشعر فهما علميا منطقيًا لا يأخذ فيه بعين الاعتبار الجانب العاطفي الخاص بالمشاعر والإحساس. أو ما يسمى بالعامل الذاتي، لأن الشعر عند قدامة؛ أي شعر. يتكون من قول يدل على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر ومن وزن، لأن الوزن يفصل الشعر عما ليس بموزون إذ كان من القول موزون وغير

موزون. ومن قافية لأن القافية فصل؛ بينما له من الكلام الموزون قواف وبين مالا قوافي له ولا مقاطع، ومن المعنى أو الدلالة، يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى. واعتبارا لما يراه قدامة من أن الشعر يتكون من العناصر الأربعة المذكورة (اللفظ والمعنى والوزن والقافية) فهو إذن لا يعدو أن يكون مادة وصورة تخضع كل منها للصناعة ومهارة الصانع وبحسب قوة الشاعر في صناعته ومهارته في فنه يكون الشعر إما جيدا أو رديئا أو وسطا بين الجودة والرداءة: "ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذن كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان: أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة. وحدود بينهما تسمى الوسائط، وكان كله قاصد لشيء من ذلك، فإنما يقصد الطرف الأجود فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سي حاذقا تام الحدق وإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها، كان الشعر أيضا إذا كان جاريا على سبيل سائر الصناعات مقصودا فيه وفي ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد، فكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته" والشعر عند قدامة يقوم على بنية تجعله يختلف عن النثر وهذه البنية هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر "أما أحسن الشعر في رأي قدامة فهو الذي يقوم على المبالغة والغلو ويستغل فيه الشاعر قدرته على التخيل وتركيب الصور: "إن الغلو عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما. وقد بلغني عن بعضهم أنه قال أحسن الشعر أكذبه. وكذا يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم" وقدامة هنا كما هو واضح من صريح عبارته يأخذ بالمفهوم اليوناني في الشعر وخاصة فكرة الغلو¹ ويحيلنا هذا النص الذي تعمدنا الأخذ به -على طوله- إلى الاستنتاج بأن مفاهيم الشعرية العربية انقسمت إلى قسمين، أحدهما تلمس القوانين والشروط التي تحكم عملية النظم، والثاني: عمد إلى وضع النظريات التي تؤسس لمفهوم الشعرية مما أنتج كَمَا من الخطابات المختلفة من ناحية التصور العام للسر الذي يحكم عملية الإبداع الشعري، ولذلك « جاء تعدد التسميات لمصطلح "الشعرية" عند النقاد لاختلاف منطلقاتهم الفكرية ومشاريعهم الثقافية، مما جعلهم يختلفون في ضبط المصطلح النقدي² » والواقع

¹ - إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، دراسة لغوية. تاريخية نقدية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1982، ص 199.

² - محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير، ط 01، إربد، الأردن، 2010، ص

أن هذا الحال ليس وليد النقد الحديث، بل إن عدم التوصل إلى خصائص جامعة أو قوانين صارمة لمفهوم الشعرية كان ديدن النقاد القدامى وذلك لاختلاف مشاربهم الفكرية في فترة متقدمة من تاريخ النقد العربي؛ حيث تحولت الذائقة العربية من ذائقة الصحراء إلى ذائقة الحضرة بعد التمازج والتداخل الثقافي مع الأمم الأخرى التي حملت صنيعها الفني معها وتمكنت به من التأثير على نمط الخطاب الشعري التقليدي الذي لم يكن لهم مدونة أصدق منه.

إن « محاولة قراءة مشهد الشعر العربي اليوم قراءة بانورامية يفرض أهميته لأكثر من سبب، أولها: ما تشهده الشعرية العربية من تحولات بدأت ملامحها في الظهور إن لم تكن قد استقرت وبانت معالمها، وثانيها لأن الخروج من مأزق التبعية للوارد الغربي لا يمكن أن يتم إلا من خلال القراءة، واستنباط آليات التعامل النقدي مع النصوص الإبداعية، ومن ثم التوصل إلى معطيات نظرية واصفة لما يشهده الشعر والشعرية العربية الآن، ذلك أن العودة إلى الوراء لا تقيم مشروعا كما يمكن الاعتقاد، وإن كان التواصل مع التراثي لا يمكن نفيه من جوانب عدة، وإنما يمكن إعادة إنتاجه بالمفهوم الثقافي للإنتاج بما يمكنه من التواصل الفعلي مع معطيات وحركات الشعرية المعاصرة¹ ولهذا يبدو من العبث البحث عن مفهوم شامل أو نهائي لمصطلح الشعرية أو حتى محاولة تأصيل بدايات التسمية أو الاشتغال الإجرائي لها على مدونات الشعر القديم أو الحديث.

● يرى الفارابي (260هـ) أن:

« التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطيبة أولاً ثم "الشعرية" قليلاً قليلاً² يمكن من هذا أن نفهم أن الشعرية مثلت لدى العرب السمات الفنية التي ترفع النص إلى مستوى من القول أعلى من مستوى الخطاب المؤلف، وقد وضع الفلاسفة العرب نظرية (الشعرية) بالاعتماد على اجتهاداتهم في موضوع التخييل خاصة، إذ رأوا بأنه الموضوع الأكثر أهمية في صناعة الشعر عند العرب، وبذلك فإن الاستعارة والتشبيه والمجاز هي العناصر الضرورية للشعرية العربية، وقد تفرعت عنها مصطلحات كثيرة في مدوناتهم النقدية منها: العدول، الانزياح، المغايرة... ثم مع مرور الزمن أضيفت مصطلحات أخرى مشابهة في أغلبها مثل: الاختلاف والحدثة... وغيرها.

¹ - محمود الضبع، غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 01، القاهرة، مصر، 2015، ص 12.

² - حسين ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 12.

● كما عمل (عبد القاهر الجرجاني):

على إحاطة التجربة الشعرية العربية بقوانين النظم التي تجاوزت القصيدة التقليدية، التي بنيت قوانينها قبله على الفحولة وعلى عمود الشعر وغيرها، فكانت الاستعارات والتشبيهات والكنايات... الخ تشكل في نظريته أهم عناصر الشعرية. وهذا انقسم الخطاب الفني لديه إلى مستويين: مستوى مباشر يدل فيه الكلام على ما وضع له. ومستوى شعري (أدبي) وهو توفر العناصر التي تجعل من الشعر شعرا، ولهذا فإن الشعرية عنده «... تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي ترد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية، أما الناتج الكلي فهذا ما تتفق فيه أجناس القول من شعر، بل يتفق فيه الناس من عامي وخاص»¹؛ ولهذا لم يقف (الجرجاني) عند قضية اللفظ والمعنى وهو يصوغ نظرية النظم إلا بمقدار ما يجعل التآلف بينهما معا تحقيقا لأعلى درجات الجودة الفنية في النظم، وإذا عرفت هذه المهنة فهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر كالذي فسرت لك² وبذلك فقد أعاد للشعرية قيمتها من خلال وضع الأسس السليمة للبلاغة العربية؛ ف « الشعرية عنده تتحقق في جسد النص وتتجلى فيه من خلال ضروب البلاغة المختلفة كالمجاز والاستعارة والإشارة والتلميح والتورية والتشبيه والتمثيل، فكلما ازدادت العلاقة بين الأشياء غموضا يكون موضوع التميز والشاعرية³ » إضافة إلى ما يشيعه الجناس والحذف الذي يفرد له (الجرجاني) في نظريته موقعا خاصا في بناء شعرية النص.

● عند (حازم القرطاجني):

ثم انتقلت (الشعرية) كما سبقت الإشارة إلى مستويات أعلى من خلال نظرية المحاكاة عند (حازم القرطاجني)؛ الذي بين أن الشعرية ليست ما يمكن التوصل إليه من خصائص، من خلال اللفظ والمعنى أو من خلال إمكانية التآلف بينهما، بل هي جوهر الشعر وحقيقته التي تخرجه من تصنيف الكلام العادي إلى تصنيف الكلام الفني. ف« فأما طريق التهدي إلى تحسينات الأشياء وتقبيحاتها بالمحاكاة فإنه لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن

¹ - بشير تاويريت، الشعرية والحدائث بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار سلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، سوريا، 2008، ص 19.

² - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 203.

³ - بشير تاويريت، الشعرية والحدائث بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 22.

فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لما فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسه»¹ فالواضح أنه كان متأثراً بنظرية "أرسطو" تأثراً كبيراً في صياغته نظرية المحاكاة مروراً ب(الفارابي).

بهذا يمكن الاستنتاج أن أصول الشعرية العربية القديمة كانت مرتكزة على أسس بلاغية محضه، زادها تأثر البلاغيين بالفلاسفة دقة من خلال التركيز على التخيل.²

ب-الأصول الغربية:

تسعى (الشعرية) بوصفها أول نظرية في الأدب، وقد ظهرت في (ق 04 ق م) على يد أفلاطون إلى الكشف عن الخصائص الفنية للنص الأدبي (الشعري) في علاقته بالواقع الذي ينطلق منه أو ينتهي إليه.

• أفلاطون (Plato):

ارتبطت (الشعرية) عند (أفلاطون Aphlatone) بالأخلاق، وقد كانت بدايته مع نظرية المحاكاة التي سبقت الإشارة إليها حين أوردنا تأثر (حازم القرطاجني) بها من خلال اطلاعه على كتاب (أرسطو)؛ وهي مفهوم يتعلق بغاية الفن في علاقته بالواقع؛ إذ إنه في نظر الفلاسفة «ليس حاصلًا على العلم الحق الذي موضوعه المثل أو الشيء بالذات ولا على الظن الصادق وإنما هو جاهل مخادع»³ فالعالم بالنسبة إلى (أفلاطون) مقسم إلى عالمين أحدهما عالم المثل والآخر العالم السفلي، أما الفن فهو محاكاة العالم السفلي لعالم المثل، وقد حكم على العالم السفلي بالتشويه لذلك فالذي يريد نقل صورة فنية عن عالم المثل يقوم بتشويهها لا محالة.

• أرسطو (Aristotle):

أما (أرسطو) فهو أهم من قدم نظرية نقدية منهجية حول الشعرية، وفيها أكد على أن الشاعر قادر على توليد ومحاكاة المواقف الإنسانية.

¹ - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 03، بيروت، لبنان، 1986، ص 106.

² - ينظر: سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل، مطبعة دار التأليف، ط 01، القاهرة، مصر، 1980.

³ - رمضان الصباغ، العلاقة بين الجمال والخلاق في مجال الفن (مقال)، مجلة عالم الفكر، عدد 01، الكويت، سبتمبر 1998، ص 96.

ركزت نظرية الشعرية عنده على ماهية الشعر من جهة وعلى ما يجب أن يتوفر في الشعر من عناصر أسلوبية ومضمونية وتخيلية ليصل إلى تلك الشعرية، وقد اعتبر أن الفن هو محاكاة الجمال في الإنسان، كما أنه اعتبر الإلهام الوجه الآخر للمحاكاة حيث إن اثتلافهما هو غريزة تحقق اللذة. التي يجب توفرها في الشعر.

والفرق بين المحاكاة عند كل من (أفلاطون) و(أرسطو) هو أنها عند الأول تقليد وعند الثاني إبداع.

• تودوروف (TodorovTzvetan):

يعد (تودوروف) أحد أهم النقاد المحدثين اهتماما بنظرية أرسطو في الشعر، وقد وصل منها إلى استنتاج مفاده أنها: مجموعة من الخصائص تجعل العمل الأدبي عملا جماليا (شعريا)، غير أنه يرى أن الشعرية ليست خاصة بالنص الشعري، بل هي قواسم مشتركة بين النثر والشعر، وذلك لأن موضوع الشعرية في نظره هو اللغة، واللغة الفنية المتميزة هي التي تجعل من الكلام شعريا مختلفا عن الكلام العادي. ولهذا فالنص الأدبي بالنسبة إليه نص مختلف عن النص الفلسفي أو التاريخ أو الاجتماعي، ولهذا فإن البحث عن الأدبية أو الشعرية لا يتعلق ببحث في ظاهر النص بل في باطنه أي من خلال ما يمكن تحقيقه من انزياحات. « وجاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقارنة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه. ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعمامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية¹ وهو ما يجعل الشعرية (الأدبية) عنده، تتحول من كونها خصائص خاصة بالنص إلى كونها خاصية لتلقي شعرية النص كما يوضح ذلك (بشير تاويرت).

¹ - تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: رجاء بن سلامة وشكري المبخوت، دار توبقال للنشر، ط 02، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 23.

كما نجد أن (تودوروف) لخص مفهومها عاما للشعرية كالتالي:

- 1- أنها نظرية داخلية للأدب.
- 2- أنها اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية بمعنى اتخاذ الكاتب طريقة ما في الكتابة.
- 3- أنها تحمل الشيفرات المعيارية الخاصة بمدرسة أدبية معينة، وهي تمثل قوانين ملزمة لها.¹

• بول فاليري (Paul Valeri):

يرى أن الشعرية هي شبكة من العلاقات المتميزة والفاعلية، تشبه نسج الخيوط طولاً وعرضاً داخل النص، كما يرى أن الشعر ليس بالضرورة هو ذلك النص الذي يجب أن يحقق هدفاً ما، ولكن يجب أن ينفصل عن النثر.

وكذلك يرى (فاليري) أن العلامة اللغوية تحمل معنى مهماً وخصوصاً عند ترابطها مع باقي العلامات وهو ما ينتج عنه ما يعرف بالشعرية.

• أما جاكسون (Roman Jakobson):

فقد كان أحد أهم المؤسسين للشعرية من بين رواد المدرسة الروسية الشكلانية، وقد عمل على تحليل مقومات الرسالة الشعرية وعدّد لها وظائف ستة، موضحاً أن هناك قيمة مهيمنة للوظيفة الشعرية تمثل الجمالية التي ينشدها النص الأدبي، والتي يمكن مقابلتها بالوظيفة الإفهامية في النص العادي، فالشعرية لديه: « هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة "الشعرية" في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم "الشعرية" بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة "الشعرية" فحسب، حيث تهتم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية² » مما يبين أن اللسانيات اهتمت بالشعرية بوصفها موضوعاً لغوياً محضاً.

¹ - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 19.

² - رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 27.

وهو بهذا يحاول أن يبين أنه قبل المرور إلى البحث في ميدان الشعرية لا بد من التأسيس للعلمية اللغوية، من خلال الوظائف التي أرساها قواعد هامة للتواصل اللغوي سواء في اللغة العادية أو في الشعر.¹

• ويواصل جون كوهين (Jean Cohen):

التعامل مع موضوع الشعرية محاولاً أن يجعل من دراسته علمية منهجية، وقد قصر دراسته على جانب (الانزياح اللغوي) الذي هو موضوع متعلق بالصورة الشعرية، معتبراً إيها الخاصة الأكثر تمييزاً للنص الشعري عن غيره من النصوص، غير أن (كوهين) يوسع رؤيته إلى قوانين الشعرية بحيث يجعلها متعلقة بالظاهرة الأدبية عموماً حين يقول: «لقد مرت هذه الكلمة أولاً، عن طريق النقل من السبب إلى المسبب، من الموضوع إلى الذات، وهكذا عنت كلمة شعر، الإحساس الجمالي الناتج عادة عن القصيدة. وحالئذ صار من الشائع الحديث عن "العاطفة" أو "الانفعال الشعري". ثم استعملت الكلمة توسعاً في كل موضوع خارج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس؛ استعملت أولاً في شأن الفنون الأخرى (شعر موسيقي، شعر الرسم... الخ)، ثم في الأشياء الموجودة في الطبيعة... ومنذئذ لم يتوقف مجال هذه الكلمة عن التوسع، حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلاً خاصاً من أشكال المعرفة، بل بعداً من أبعاد الوجود² وهذا التوسع في تعميم قوانين الظاهرة الشعرية لا يعني أن مجالات التطبيق ستكون نفسها إجرائياً، لكنه يعني أن هناك بعداً راقياً و متميزاً في النص ضمن الجنس الذي ينتهي إليه يجعل منه نصاً شعرياً.

ونلاحظ أن رولان بارت (Roland Barthes) أيضاً:

تعامل مع موضوع الشعرية بالمنظور الكوهيني نفسه. غير أنه يحدد المراحل التي تطورت بها الشعرية بالقول: «إن للشعرية ثلاثة معلمين: أرسطو" لقد أعطى في كتابه الشعرية التحليل البنيوي الأول لمستويات العمل التراجمي وأجزائه". فاليري "الذي طلب أن يصار إلى إنشاء الأدب بوصفه موضوعاً للغة". و جاكسون "الذي يعطي اسم شعرية على كل رسالة يجعل القصد قائماً في دالها الكلامي الخاص"³.

1- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص 77، 78.

2- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 09.

3- رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 01، 1999، ص 251.

غير أن جهود النقاد الغربيين لم تتمكن من إجلاء المعنى الفعلي أو الدقيق للشعرية، إذ ظلت الأسئلة التي تحيط بهذه النظرية قائمة، ف« عندما يتعلق الأمر بمعنى الشعرية تبرز الصعوبة، على الرغم (أو بسبب) نصيبتها في الأدبيات النقدية المعاصرة، شعرية السرد، شعرية مالايمي، شعرية الملل، شعرية النار... الكلمة تبقى في جانب منها غير محددة، وعائمة ضمن معان مختلفة¹ » وذلك بسبب عدم الاتفاق على مجال الشعرية، فهو الشعر فقط أم هو الشعر والسرد وجميع الفنون القولية الأخرى؟

هذا التساؤل هو الذي جعل كثيرا من النقاد يوضحون في بدايات أعمالهم أنهم سوف يتحدثون عن (الشعرية) لا عن (الشعر)؛ ما يوضح أيضا أن الاتفاق الضمني كائن حول أحقية الفنون الكتابية المصاحبة للشعر في امتلاك خصائص من الشعرية تقنيا.

وبهذا ظلت الشعرية « امتدادا لحلم النقاد القديم وورغبتهم في إرساء قواعد أدبية ونقدية تضاهي في دقتها القواعد والمعادلات العلمية² »

ت- عند النقاد العرب المحدثين:

أما النقاد العرب المحدثون فقد عملوا على ترجمة مصطلح الشعرية أولا، وقد كانت لترجماتهم عدة مصطلحات انتهت في الأخير إلى اقترابها من بعضها قريبا شديدا. وسوف نورد بعض التعريفات التي نتجت عن الاطلاع على الجهود الغربية في موضوع الشعرية، عند النقاد العرب المحدثين كما يلي:

• عند كمال أبو ديب:

يعد مؤلف (كمال أبو ديب) (في الشعرية) أنموذجا رائدا في مجال الشعرية العربية الحديثة، فقد بذل فيه جهدا تنظيريا ملفتا، ومن بين آرائه حول الشعرية ما ورد في قوله: «كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية، أو مفهوم أنظمة العلاقات (Système des rapports) ذلك أن الظواهر المعزولة – كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنوية ابتداء من عبد القاهر الجرجاني وفرديناند دوسوسير (de Saussure) وانتهاء برولان بارت

¹ - David Fontaine ,La poétique, Introduction a la théorie générale des forme littéraires, Armand Colin, Juin 2005, p 08.

² - نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 01، مصر، 2003، ص 378.

(Barthes) وجورجي لوتمان (Lotman) وكما أكدت في مجالين مختلفين أعمال ليفي شتراوس (Lévi - Strauss) ورومان ياكبسون (Jakobson) - لا تعني، وإنما تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظواهر. وإذا كانت الظواهر المعزولة لا تعني فمن الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة (distinctive) تصلح معايير لتقديم تحديدات دقيقة لفاعليات إنسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية¹ ولهذا فإن الشعرية بالنسبة إليه ليست شعرية اللغة أو الظواهر الأخرى المتعلقة بصناعة الشعر (الإيقاع. الموسيقى. الموضوع... الخ) بل بمدى التآلف والتناغم بين كل هذه العناصر الشكلية التي توصل النص في الأخير من خلال تناغمها وتفاعلها المميز لأن يكون نصا شعريا.

فالشعرية والشعر عند (كمال أبو ديب): « هما جوهرها نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم، واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه، والتي تمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة: مأساة الولادة وبهجة الموت، وبهجة الولادة ومأساة الموت² وعلى ذلك فإننا نفهم أن الشعرية بالنسبة إليه لا تتعلق بما هو سطحي وظاهر، بل تمتد إلى اكتناه البنية العميقة للنص انطلاقا مما توفره اللغة على سطحه، وبعد أن تتألف العلاقات بينهما يمكن استنباط كل ما من شأنه أن يحول النص من مادته الأولية إلى نسجه الأكثر رقيا وعمقا وتلك غاية الشعرية.

• عند أدونيس:

يقول: « فالجمالية "الشعرية" تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه أي؛ الذي يحمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعددة³ فخروجا عن المفاهيم التبسيطية التي تعتمد اللغة مقياسا للشعرية، يرى (أدونيس) أن خروج النص عن المعنى الأحادي وخضوعه لأكثر من معنى يعمل التأويل على استخراجها هو المقياس الأول للشعرية، ولا بد أن تكون لغة النص قائمة على البلاغة والمجاز، ف... المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة، وأنه يضيف أسماء على أشياء، لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة⁴ فالشعرية إذا هي خروج النص بمعناه عن أي تحديد محتمل.

¹ - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط01، بيروت، لبنان، 1987، ص 12.

² - م ن، ص 142.

³ - محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2010، ص 18.

⁴ - علي أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، ط 01، بيروت، لبنان، 1983، ص 297.

• أما (جمال الدين بن الشيخ) فقد:

أشار إلى أن الشعرية العربية إنما هي عملية تراكمية من خلال عرضه لجهود النقاد العرب القدامى، وهو يرى أن تعريفها ليس مجرد نظر إلى ما آلت إليه الحركة الشعرية العربية المعاصرة بل يجب الإلمام بنظريات العروض واللغة التي جهد القدامى من العرب على إثبات أهميتها في تحديد البلاغة والقيمة الشعرية للنص العربي.

لكن الملاحظ أن (جمال الدين بن الشيخ) لا يخرج في إطار تعريفاته للشعرية عن ملمحين مهمين، ربما لم يتطرق إليهما غيره من النقاد المحدثين: أحدهما متعلق بالإنتاج الشعري بوصفه مظهراً للثقافة التي ينتمي إليها، وهو يأخذ الشهر العربي مثالا للسائد في المجتمع العربي، ولذلك فإن عناصر الشعرية التي تتألف فيها اللغة مع معطيات العالم الخارجي يمكنها أن توفر شعرية مختلفة عن شعرية الآخر لاختلاف اللغة واختلاف الشروط الخارجية، وثانيهما أن قوانين الشعرية لا يمكن أن تنشأ أو تستخرج من خلال دراسة جهة واحدة أو جزءاً من مكونات النص الشعري وإهمال الأجزاء المكونة الأخرى. « إن الشاعر يلعب بأدوات اللغة والكلام، ويخضع لقواعد الجنس الأدبي، ويتوفر على ضروب الأغراض الخ. ولا تلعب كل هذا العناصر دوراً متماثلاً أو ثابتاً، إنها، وهي مرتبطة ببعضها بعضاً، تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصة ومتغيرة، فهي تنتظم في مجموع بحدّ حيز القصيدة ويولّد دلالتها. وهذا يعني أن الدراسة المستقلة لكل واحد من هذه العناصر تكون إجرائية وحسب»¹ فاللغة تتوافق مع المعنى والموسيقى تتوافق مع المجاز... الخ.

وهو بهذا يتفق مع غيره من النقاد حول مسألة العلاقات الضرورية بين البنيات المكونة للنص الشعري، تلك العلاقات التي يمكن من خلال مدارستها الحكم على مدى شعرية النص في الأخير.

¹ - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 45.

المحاضرة الثالثة:

موضوع الشعرية

تمهيد:

الشعرية هي مقارنة للأدب لا تود إعطائه معنى أو تسمية، بل هي تحاول الوصول إلى القوانين والقواعد التي تجعل من النص أدبيا، وبهذا فإن السمات التي تتوفر في النص الأدبي ولا تتوفر في غيره بحيث تجعله نصا متفردا لوجودها فيه، هي الموضوع الذي تبحث فيه وتهتم به الشعرية.

يرى (تودوروف) أن العلوم التي يكون الأدب موضوعا لها تسهم في تشكيل شعريته، ومن تلك العلوم (علم البلاغة)؛ ولهذا فإن (جيرار جينات) يرى بأن الشعرية في الحقيقة ما هي إلا نوع من البلاغة الجديدة.

1. موضوع الشعرية:

أ- الأدبية:

على الرغم من الاهتمام الواسع بعلم الشعرية خاصة في الدرس القديم (أرسطو/ الجرجاني) إلا أن مفهومها لم يتحدد علميا إلا في القرن العشرين وكذا موضوعها الذي يرى (جاكسون) أنه الأدبية لا الأدب، وأنه الوظيفة الشعرية لا الشعر. إلا أن هذا جعل من الشعرية مجرد قوانين مجردة قد لا تكون متحققة في نص أدبي ما لكنها متحققة بشكلها المجرد في ما هو ممكن؛ فكانت بهذا « نظرية عامة للأشكال الأدبية، ولكنها تفجير للاحتتمالات الممكنة للخطاب »¹ أي إنها لا تضع قوانين لما هو موجود بل لما هو ضمني.

تتداخل الأدبية مع الشعرية بشكل واضح، « الأدبية والشعرية يشتركان معا في أن لهما غاية واحدة وأنهما يتسمان بالعلمية، غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى، لذلك سرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه »².

1-G.Genette : (Critique et poétique), Figure 3, Seuil, 1972, p10-11

² - حسين ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 36.

يقول جاكبسون: «الشعر لغة في وظيفته الجمالية وأن علم الأدب ليس في الأدب ولكنه الأدبية أي ما يجعل من أثر ما أدبيا»¹

وهذا ما يجعل الأدبية موضوعا للشعرية بوصفها تمثل الخصائص المجردة التي تضي على الخطاب أدبيته، وتقوم الشعرية في هذه الحالة باستخراج الأدبية من النص، أو الوقوف على الأسس الأدبية للخطاب مما يجعل العلاقة بينهما: علاقة (المنهج بالموضوع).²

عرف (عبد المالك مرتاض) الأدبية من خلال العودة إلى التراث النقدي العربي القديم، واعتمد أساسا على رأي (الجاحظ) في قضية اللفظ والمعنى، وأضاف مصطلح الدباج كما ورد عند (الأمدي)، فالقدماء في رأيه عمدوا إلى « التماس هذه الأدبية في مظاهر مختلفة ولا سيما تحت ما كانوا يطلقون عليه (البيان) »³ أما تعريفه للأدبية فقد جاء كالتالي: «إننا نفهم من الأدبية جوهر الأدب، والجوهر هنا ليس بالمعنى الفلسفي للأشياء، وإنما يعني ببساطة أجمل ما في الأدب، وأصدق ما في عاطفته، وأدفاً ما في جوهه، وأروع ما في نسجه»⁴

والسؤال المطروح هنا: لماذا لم يحدد (عبد المالك مرتاض) مفهوم الأدبية بطريقة علمية، وترك تعريفه يميل إلى الانطباعية من الحكم العام والتوصيف المطلق؟

تبحث الشعرية عن الأدبية إجرائيا من خلال التركيز على الخصائص التالية:

ب- اللغة:

يمكننا أن نعد نظرية (الجاحظ) حول اللفظ والمعنى نظرية مناسبة لطرح ضرورة الاعتناء باللغة لتحقيق شعرية النص، وعلى الرغم من أن شق المقولة المتعلق بطرح المعاني في الطريق تحتاج بدورها إلى إعادة نظر وتحليل، إلا أن ما نتفق عليه هو الشق الأول المتعلق باللفظ؛ فاللفظ محور مهم، وقد عرف النقد الغربي في هذا السياق (شعرية الكلمة)، لكن هل ترجمة المعاني إلى صور بفعل الألفاظ التي هي مناط تفكير (الجاحظ) كافية لأن تكون بهذه البساطة أم أن فلسفتها أعمق من ذلك؟ في هذا يجيب (حافظ الرقيق) بأن قيمة اللفظ عند (الجاحظ) تفتك مكانتها بوصفها أداة أو وسيلة لا يمكن

¹ - خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008، ص 29.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

³ - عبد المالك مرتاض، (أ - ي)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969، ص 17.

⁴ - المرجع نفسه، ص 16.

تحقق قيمة المعنى الموجود في الذهن بدونها؛ لأنها « طريقة مخصوصة في صياغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى وهي البيان »¹ فعلى الرغم من أن البيان قد يتعلق بالفكرة في جوهره إلا أن اللغة هي المطية الأولى للوصول به إلى ذلك المستوى من الإبانة عن الفكرة.

أما دراسة اللغة بوصفها معيارا للأدبية في العصر الحديث فقد أخذت تتبلور من خلال جهود المدرسة اللسانية وما نتج عنها من مقولات، خاصة مقولة (سوسير) التي تناولت اللغة من منظورين (سانكرونويدياكروني)، وهما المنظوران اللذان قامت عليهما المدرسة الشكلية وما بعدها تقريبا.

غير أن المدرسة اللسانية أهملت جانبا مهما وهو وظيفة اللغة وأنها ليست مجرد قوالب شكلية لا غاية لها، فحدد المدرسة الشكلية تلك الوظائف وجعلت هيمنة أحدها موقعا للحكم على الخطاب أو النص من خلال تلك الهيمنة، فكان أن ظهرت الوظيفة الشعرية التي تتحكم في شعرية النص وأدبيته.

ت- الإيقاع والموسيقى:

ارتبط الشعر بالموسيقى ارتباطا وثيقا، بل عدها مقوما جماليا لا يمكن إلغاؤه أو تجاوزه في معيار الشعرية، وهو ما جاء في التراث النقدي العربي القديم بالقول إن الشعر هو « كلام موزون مقفى »² وفي طيات هذا التعريف كان علم العروض شاهدا على ضرورة التنغيم الموسيقي ليكون الشعر شعرا.

كما أضاف النقاد إلى الموسيقى ميزة الإيقاع التي لا يمكن تجاؤها على الرغم من التباس مفهومها ضمنيا بين ناقد وآخر سواء عند العرب أو عند غيرهم؛ فرومان جاكبسون مثلا يصفها بالالتباس.³

بينما يختصر (توفيق الزيدي) ما وقع من تصورات حوله بقوله: « من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حدّ أننا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له »⁴.

أما (زكي نجيب محمود) فيقدم للإيقاع تصورا يجعل له قيمة متميزة من حيث ضرورة تواجده في الشعر بشكل طبيعي؛ « أن الإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين

¹ - حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري (بشار- أبو نواس- أبو العتاهية)، دار صامد للنشر والتوزيع، ط 01، صفاقس، تونس، 2003، ص 17.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد حبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 01، بيروت، لبنان، 1986، ص 17.

³ - جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 43.

⁴ - توفيق الزيدي، تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 137.

ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنافس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام، وهكذا¹ وبالتالي فليس هناك حاجة إلى فلسفة الفكرة وتعقيدها.

وكذلك يفعل (محمد العياشي) حين يجعل الإيقاع شيئاً طبيعياً يتماشى به الإنسان في كل نواحي حياته « أن الإيقاع سابق لخلق الحيوان والطبيعة والكون بأسره، لأنه المبدأ الذي أقره الخالق سبحانه وتعالى أساساً لبقاء الكون ودوامه، ويتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس، فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ للإيقاع هو خالق الإيقاع. اختاره قانوناً يضمن استمرار حركة الكون وبقائه»² ولهذا يحافظ الإيقاع على التنغيم الموسيقي للشعر ويعمل عملاً ضرورياً ومحورياً في تحقيق الشعرية.

ث- الصورة:

اعتبر الشكلانيون (الصورة الشعرية) إحدى وسائل اللغة الشعرية، أو هي عنصر من عناصر الأدبية، أو هي نسق تشبه وظيفته باقي أنساق هذه اللغة.³

ويرى (جابر عصفور) وفقاً لهذا. أن التصوير استناداً إلى النقاد العرب القدامى هو « القدرة على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي »⁴ ولهذا فإن أهمية الصورة الشعرية تنحدر من كونها قادرة على تجسيد ما يوجد في الذهن على شكل نموذج بصري قابل للتقييم، وهو بدوره مسهم بشكل فعال في نقل ما يعتمل في نفس المرسل.

لهذا تمتلك الصورة الشعرية قوة التأثير في المتلقي من خلال تواجدها في الخطاب الأدبي، وهي يمكن أن تكون تجسيدا فعلياً لما فكر فيه أو أحسه، ولهذا فهي قادرة على التأثير العاطفي في المتلقي.⁵

¹ - زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، ط 01، القاهرة، مصر، 1979، ص 22.

² - محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة المصرية، تونس، 1986، ص 41.

³ - تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، بيروت، لبنان، ص 42.

⁴ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 03، بيروت، لبنان، 1992، ص 257.

⁵ - فؤاد مرعي، مقدمة في علم الأدب، دار الحدائق للطبع والنشر والتوزيع، ط 01، بيروت، لبنان، 1981، ص 21.

المحاضرة الرابعة

الشعرية والأدبية/ السيميائية

تمهيد:

علينا أن ندرك أنه على الرغم من تعدد الشعرية في العصر الحديث إلا أن خاصيتها الوحيدة كانت: (الأدبية)، ومعلوم أن الأدبية جاءت بعد أن أثبتت المناهج والدراسات السابقة (الاجتماعية والنفسية والتاريخية) في العثور على إجابة واضحة عن ماهية الأدب.

1. مصطلح الأدبية لدى النقاد الغربيين:

• عند الشكلايين الروس:

وقد كان مصطلح (الأدبية) لدى الشكلايين الروس معادلا للمقومات التي تجعل النص أدبا، وهم بذلك يزهونه عن وظيفته التعبيرية أو المحاكاتية أو غيرها؛ وعليه كانت مقولة (جاكسون) الشهيرة قانونا للمدرسة ولمنهجها البحثي: «إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما "الأدبية" litterature أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا¹ وهذا فقد عملوا على كشف أنظمة الخطاب من خلال الاستخدام الشكلي لأدوات اللغة.

• عند (رولان بارت):

يوضح بشكل موجز علاقة الشعرية بالأدبية من منطلق السؤال الذي يجب أن يطرح أمام النص من أجل الوصول إلى أدبيته قائلا: «عندما يضع الشعري Le poéticien نفسه أمام العمل الأدبي، فإنه لا يسأل: ماذا يعني هذا؟ ومن أين جاء؟ وبأي شيء يتعلق؟ ولكنه يسأل نفسه ببساطة وبصعوبة أكثر: كيف صنع هذا؟² ولهذا بدأ الاهتمام بأدبية النص من خلال التركيز على ما يجعله شعريا من داخله.

و"الأدبية" تظل تستند إلى "الأدب" لتحكم الحلقة التواصلية، أي أن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي بادئ ذي بدء سياقاً تحيل عليه وهو المرجع

¹ - ناظم حسن، مفاهيم في الشعرية، ص 79.

² - رولان بارت، هسهسة اللغة، ، تر: منذر عياشي، دار الإنماء الحضاري، ط 01، حلب، سوريا، 1999، ص 251.

السياقي، على أن يكون قابلا لأن يدركه المرسل إليه (المتلقي)، أما المرسل فإما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك نسقا مشتركا كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه، أو بين المسنن أو المشفر ومفكك سنن أو شفرات الرسالة، وعلى ذلك يجب أن تقتضي الرسالة اتصالا فيزيقيا وربطاً نفسيا بين المرسل والمرسل إليه يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه ضمن حدود النص ومعطياته ورسائله، فمجموع العلاقات بين المؤلف (الكاتب- المرسل) وبين المتلقي (القارئ- المرسل إليه) من خلال الرسالة (النص- الخطاب) هي التي تحدد الغرض من إنشاء الخطاب (الرسالة بشكل عام) إذ لا يمكن أن نجد رسالة دون قصد (هدف) حتى تلك النصوص التي تقصد إلى التموه أو المغالطة وبالتالي فأدبيتها تكمن فيها يجعل قصديتها أدبا.¹

• لدى (تودوروف):

يرى بأن الشعرية « تقنن قوانين الخطاب غير الأدبي »² هذا الفهم هو الذي جعل الشعرية تركز في عملها على الأدبية وليس على الأدب، والأدبية سمة شاملة، وهو ما جعل للأدبية نموذجين هما: الأدبية التكوينية التي يمكن تطبيقها على المتخيل القصصي، والنطق المبين ممثلا في الشعر، أما ميدان الأدبية الشرطية فهو البحث عنها في نصوص لا تشترط الجمالية أثناء إبداعها (السير الذاتية، الخطاب التاريخي...) لكنها مجرد أن تتحسس جماليتها تصير موضوعا للبحث الأدبي.³

2. الأدبية لدى النقاد العرب:

• لدى (عبد المالك مرتاض):

يرى أن الشعرية أو الأدبية لا تكتفي بدراسة اللغة الفنية التي يمكنها أن تجعل من النص أدبيا، إنما تعنى كذلك بدراسة العلامات التي تجعله كذلك: « اسم (La poétique) هو مصطلح ألسني جديد لم تجد له العربية بعد مقابلا مقبولا، إن ترجمته بالإنشائية أو الشعرية لا يعني كبير شيء. ف "البويتيك" عند جاكبسون هو وظيفة اللغة الفنية للكتابة، أو (Le langage) التي بواسطتها يمكن أن

¹ - ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 03، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 73.

2- تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي، ط 01، جدة، المملكة العربية السعودية، ص 46.

³ - David Fontaine, La poétique, p 12.

تكون رسالة عملا فنيا، على الرغم من أن البويتيك لا يقتصر على دراسة مشاكل اللغة الفنية للكتابة وإنما يجاوز هذا المجال الضيق إلى نظرية الإشارات ¹ وهو يرى بأنها ما عرفه القدامى من (الماء الشعري) الذي يمثل الأدبية « فالناظم قد ينظم أرجوزة ذات إيقاع، ويكون بدون ماء شعري أي بدون أدبية ² » فانعدام الماء الشعري إذا هو الذي أخرج الشعر من كونه حاملا لصفات الأدبية.

ويلاحظ من خلال كتابات (مرتاض) الذي يمثل أنموذجا في تحليلنا لمصطلحي الشعرية والأدبية هنا، أنه لم يكن مستقرا عند تعريف واحد، فهو تارة يجمع بين مصطلحي (الشعرية والأدبية) وهو تارة أخرى يجعل الشعرية جزءا من الأدبية، كما أنه يجعل كل المصطلحات المترجمة متساوية مع تعريب مصطلح واحد هو (poétique) « انعدام هذا الشيء الذي كان القدامى يطلقون عليه الماء الشعري وقد نطلق عليه نحن المعاصرين: "أدبية الشعر" أو "البويتيك" أو "الإنشائية" أو "الشعرية" (poétique) ³ » والحقيقة أن استقرار المصطلح لدى (مرتاض) جاء متأخرا بل وقد أضاف إليه في الكتابات الأخيرة مصطلح (الشعرانية) التي يرى أنها معيار تداولي بالدرجة الأولى.

• لدى (صلاح فضل):

فقد التزم بتعريف (جاكسون) للشعرية دون أن يعلل سبب تبنيه هذا المصطلح بالذات، وفي الوقت نفسه لا يلتفت (صلاح فضل) إلى وجود هذا المصطلح من قريب أو من بعيد، ولا إلى كيفية أو مدى استعماله في التراث العربي إلا من خلال إشارته إلى (ابن رشيق).

كما أنه لا يفرق بين الشعرية والأدبية بل ويرفقهما بمصطلح (الجمالية)، كما يقول إن هدف الشعرية هو: « تحديد الفوارق الخاصة بالفن اللغوي والمميزة له عن بقية الفنون ومظاهر التفكير اللغوي ⁴ » وبهذا فإنه يضفي السمة اللسانية على مصطلح الشعرية.

ويرى (صلاح فضل) أن الشعرية نشأت في الأصل عند الشكلايين، بينما قامت البنيوية بتطويرها لتصل إلى مرحلة النضج بفضل السيميائيين: « وإذا كانت السيميولوجيا – كما يقول إيكو في

¹ - عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 26، 27.

² - عبد المالك مرتاض، (أ - ي)، ص 62.

³ - م ن، ص 146.

⁴ - صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 02، مصر، 1995، ص 115.

مفارقته الطريفة – هي العلم الذي يدرس كل ما يمكن استخدامه من أجل الكذب على أساس اعتماده على فكرة العلامة المكونة من الدال البديل لأي شيء آخر، فإنها بذلك في تقديري مهيأة لاختيار درجات الصدق الفني في الأعمال الأدبية وقياس مستويات كفاءتها وطرائقها في الترميز والتكثيف وهو ما نعنيه بالشعرية¹ « على ذلك تعمل كل من السيمياء والشعرية على قياس درجات الصدق الفني وكفاءة الدلالات وطرق التكثيف الرمزي.

• لدى (جابر عصفور):

يقول إن الشعرية أتت كي تقضي: «... على اغتراب الأدب ما بين اتجاه التفسير- النقد الذي يسقط على الأعمال الأدبية ذات قارئه، واتجاه العلوم الإنسانية التي تسقط همومها غير الأدبية على الأدب، ولذلك مايزت الشعرية حدودها على سبيل التضاد في مواجهة التفسير- النقد بعدم السعي إلى تسمية معنى للعمل الأدبي والتركيز على معرفة القوانين العامة التي تتحكم في إنتاجه ومايزت نفسه مقابل العلوم الإنسانية الأخرى بأنها تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب وليس خارجه² » ولهذا لا يمكن القول بأن الشعرية يمكنها أن تحدد إجراءات صارمة لا رجعة فيها، بل إنها تقوم على تحديد نظري لما هو ممكن ضمن الأداء الأدبي الذي يجدد بدوره قوانين أدبيته من داخله.

• لدى (نبيل راغب):

على ذلك يوضح (نبيل راغب) أن الأدبية ارتبطت دوماً بالشعرية « التي تبحث في العمل الأدبي عن بنيته التي تفسر وظيفته الأدبية في ضوء بنية أكبر وأشمل هي بنية "الأدبية" التي تشكل البنية الأساسية أو التحتية للأعمال الأدبية وتترك بصماتها المتميزة عليها³ » ولهذا فهي يمكن أن تمتد إلى فروع من الإبداع لا علاقة لها بالكلام مثل: الموسيقى أو غيرها.

وقد انسأقت الآراء النقدية العربية في تحديد العلاقة بين الشعرية والأدبية خلف ما توصل إليه الباحثون الغربيون، ولم يخرجوا عن طبيعة الدرس الذي مثلنا له بالأمثلة السالفة التي نراها

¹ - صلاح فضل، شفرات النص، ص 08.

² - جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص 231.

³ - نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط 01، مصر، 2003، ص 379، 380.

كافية لتوضيح الموضوع؛ وبهذا فإن الإتيان بمزيد من الأقوال والآراء لا يضيف جديداً إلى قيمة التحليل والعرض.

المحاضرة الخامسة

الشعرية والأسلوبية

تمهيد:

تتمثل علاقة الشعرية بالأسلوبية في التركيز على الخواص اللغوية التي تسهم في تكوين أدبية النص ومظاهره الجمالية، ومن ثمة الانتقال إلى ما يمكنه منها أن يحقق الوظيفة الشعرية؛ وبناء على هذا لم تعد تلك الخصائص مجرد « صيغ يوتي بها للترتين والتحسين، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر لا تتحقق المادة الشعرية إلا بها¹ » ولهذا فإن تلك الأساليب لا تعني قدرة الشاعر الفردية على التمييز الشعري، بقدر ما تعني قدرته على الإمساك بقيمة أسلوبية ترفع النص إلى مصاف الشعرية.

• رأي (ميشيل ريفاتير):

يعتمد (ريفاتير) في تحديد الشعرية على مرحلتين الأولى أسلوبية والثانية سيميائية، وقد أظهر « أن الأسلوب هو العلامة المميزة للكلام داخل نسيج الخطاب اللغوي، وفي هذا الإطار اعتبر الأسلوب بمثابة البنية النوعية للنص. وإن كانت اللغة تقوم بوظيفة تعبيرية. فإن الأسلوب هو الذي يبلور المعاني ويبرزها² » لأنه هو الذي يصل بالنص إلى التفرد أو التميز.

هذا المفهوم أدى إلى تطور مسألة التفكير بشأن علاقة الشعرية بالأسلوبية، وذلك لأن اللغة المنتجة ليست الوحيدة القادرة على إجلاء الشعرية، وذلك لأن « الإجراءات الأسلوبية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بإدراك القارئ لها، ذلك أن قيمة أي إجراء أسلوبية تتحدد من خلال المفاجأة التي تحدثها في المتلقي، فكلما كانت غير متوقعة كان أثرها في نفس المتلقي عميقاً؛ فالأسلوب لا يتم تحديده إلا بإبراز

1- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والإستيطيقا، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 1997، ص 92.

2- عز الدين المناصرة، علم الشعرية، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاويه، ط 01، عمان، الأردن، 2007، ص 481.

بعض عناصر السلسلة الكلامية وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حلّمها وجد لها دلالات تمييزية خاصة»¹.

لقد انطلق (ريفاتير) من منطلق أن الشعرية بشكلايتها المفرطة تضع قوانين صالحة لكل النصوص الأدبية في حين يرى هو أن النصوص متفاوتة في أدبيتها، فكان يهاجم الشعرية في وسائلها وغاياتها لأنه يرى فيها تحطيما للنص، فضلا عن أنه من العبث محاولة وضع نظرية في الشعرية؛ ذلك لأن نتائجها لا بد من أن تكون عمومية تنطبق على النصوص الأدبية على حد سواء، ولهذا فهي لا تستطيع تحديد خصوصية النص بوصفه نصا فحسب، أي تحديد مكانه فريدته وهذا ما يجعل (ريفاتير) يهتمك في تحديد المظاهر الأدبية الخاصة في النص من خلال أسلوبيته²

وأهم ما جعل (ريفاتير) ينتقل من الأسلوبية إلى السيميائية في مقارنته لمفهوم الشعرية اعتماده كما أشرنا على ضرورة حضور المتلقي في فك شفرات الأسلوب، فعلى الرغم من أن اللغة جوهرية مهمة « لكنها لغة تحدث تأثيرا لا يحدثه بصورة ثابتة الكلام العادي، وهناك افتراض معقول مفاده أن التحليل اللساني... يتعين عليه أن يكشف سمات محددة. وأن هناك علاقة بين وجود هذه السمات وشعورنا التجريبي بوجود قصيدة»³ وعليه نفهم أن الشعرية في نظره ليست متعلقة بالإرسال فقط بل كذلك بالتواصل.

• رأي (حسن ناظم):

أن مجالي الشعرية والأسلوبية مختلفان تماما، ولهذا فبالنسبة إليه تبقى الشعرية الأفضل في الكشف عن مكونات النص واكتشاف معايير الأدبية « إن الفرضيتين المتضادتين لا تنجحان - من وجهة نظري- في نسف مفهوم الأدبية أو الشعرية أو في التقليل من ضرورتها، ذلك أن الشعرية لها مجالها الخاص، وإذا كان الخطاب الأدبي خاضعا - من ناحية ما- إلى التقاليد فإن ما يبدو أمام المنظر الأشكال والموضوعات لا تلك التقاليد. ولهذا فمن الأولى أن يحاكم هذه الأشكال والموضوعات التي توفر له مادة عمله. أما عن جوهر الخلاف بين ريفاتير ومنظري الشعرية فهو خلاف بين الشعرية والأسلوبية،

¹ - محمد هادي مردلي، مجيد قاسمي، الرد على منظري انزياحية الأسلوبية، رؤية نقدية، مقال، مجلة إضاءات نقدية، السنة 02، العدد 05، مارس 2012، ص 77.

² - ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص 116.

³ - ميشيل ريفاتير، وصف البنى الشعرية: مقترحات لقصيدة بودلير القطط، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلس العلي للثقافة، القاهرة، مصر، 1999، ص 77.

حيث يندرج عمل الشعريين (المهتمين بالشعرية) ضمن إطار عام، بينما يندرج عمل الأسلوبيين ضمن إطار خاص، فمن الصحيح أن لكل نص مظاهره الأسلوبية الخاصة التي يسعى الأسلوبى للكشف عنها، وهذا مجال من مجالات دراسة النص، غير أنه من الصحيح أيضا أن للنصوص كافة قوانين توجهها وجهة أدبية ويسعى المنظرون في الشعرية للكشف عنها، وهذا مجال آخر مختلف من مجالات دراسة النص¹ من هذا نفهم لماذا التبس المصطلح مع مصطلحات النقد اللسانية الأخرى خاصة مع تقارب فترات ترجمة الدراسات الغربية ومناهجها.

• ولهذا نجد (الغذامي):

يقول: «وتتحد الأسلوبية مع الأدبية معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح "Poetics"² ويبدو في هذا القول أن (الغذامي) ينطلق من فكرة تطابق الشعرية مع البلاغة وكذلك تطابق الأسلوبية مع البلاغة، ولهذا فهو يجمع بين الأسلوبية والأدبية دونما حرج.

بل إنه يؤكد على ذلك في مقولة أخرى يعمد فيها إلى تبني مصطلح محايد لا يختص بالشعر وحده ولا بالثر أو بالأحرى يختص بهما معا وهو مصطلح (الشاعرية) « ليكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في الثروفي الشعر ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) في نفس الغربي ويشمل . فيما يشمل. مصطلحي (الأدبية) و (الأسلوبية)»³

وما تجدر الإشارة إليه أن تطور مناهج النقد المستندة على نظرية الشعرية انطلق من مبدأ نقد الشعرية اللسانية؛ ف « الشعرية اللسانية اقتصرت على الكشف عن البنيات الشعرية دون محاولة للوصول إلى السر الذي يجعل النصوص الأدبية دائما وأبدا حية وحيوية، على الرغم من تغيير الظروف المحيطة بها ومرور حقب تاريخية عليها⁴ ولهذا كان لا بد من الازدواجية المنهجية بين الشعرية ومناهج أخرى كي يتم تجاوز الانغلاق ويتحقق تطور الإجراءات التي أقرتها الشعرية وتجاوزها زمن الدراسة.

1- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 08.

2- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 21.

3- م ن، ص 22.

4- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 134.

المحاضرة السادسة

الشعرية والبنوية

تمهيد:

تبنى (تودوروف) المنهج البنيوي لتحديد الشعرية وخصائصها واستخراج عناصرها من النص الأدبي، وهو يرى أن (الشعرية) هي تحليل النص من وجهة نظر بنيوية، كما أنه تجاوز بعد ذلك العلاقات اللغوية واللسانيات حينما تحدث عن الجمالية وأكد على ضرورة إبراز القيم الجمالية أثناء تحليل النصوص، لأنها قيمة لا يمكن إغفالها مهما كانت طريقة تحليل النصوص؛ ولأنه لا ينسى القارئ (المتلقي) فإنه يشترط أن يكون تحليل النصوص مرضيا للقراء في الأخير بحيث يمتلك « القدرة ما يفسر علة حكمنا على هذا العمل أو ذلك بالجمال دون غيره من الأعمال »¹ وهي العلة التي كنا قد أشرنا إلى نسبة غيابها عن النقد العربي القديم لأسباب تتعلق بطريقة التفكير النقدي عند العرب، وهو ما أنتج فراغا منهجيا حكم على النظرية النقدية العربية بالتخلف.

• تودوروف والشعرية البنوية:

يضيف (تودوروف) أن الشعرية «لا تتوخى التأويل الصحيح للأثار الأدبية كعلم للأدب، مع أنها تملك طموحا علميا في التناول، فليس موضوع علم ما هو الواقعة الأدبية، ولكن القوانين التي تميزه»² غير أن التناقض الذي وقع فيه تودوروف هنا يتمثل في كونه جمع بين مجالين مختلفين فالجمالية التي ينشدها لا يمكن أن تتحقق لدى القارئ بتطبيقه المعايير البنوية في تحليل النصوص، وبذلك يخرج التعليل الذي ينشده إلى دوائر إجرائية بعيدة عن البنوية ومتعلقة بقدرة القارئ على حدس التجربة الأدبية بشكل يحقق تواسلا ذوقيا بين النص وبين المتلقي وهو ما يحكم في الأخير على شعرية النص ويحدد نسبتها.

¹ - تودوروف، الشعرية، ص 79.

² -T.Todorov, Ducrot : Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, Paris Edition, Seuil, p106.

• وقد طور (جونثانكلر):

هذه النظرة إذ جعل البنيوية تخرج إلى ما يسمى بالكفاءة الأدبية وهي تتجاوز علاقات الوحدات البنيوية للنصوص، وتجعل القارئ طرفاً فاعلاً في إنتاج النص من خلال قدرته على تحديد الخصائص التي تحقق جماليته.

وهذا فإنه على الرغم من المرور المبدئي الأول بمحددات البنية النصية لا يمكن أن تتحقق القراءة إلا بتفعيل التأويل، لأن البنية النصية في رأيه لا تحقق دلالتها من خلال اللغة فقط بل من «الخصائص الكامنة القارة في الموضوع ذاته، يتم إنجازها بفعل نظرية الخطاب المستخدمة في القراءة»¹ وهي ميزة لا تتحقق إلا بمقدار ما يملك القارئ من مكتسبات قبلية تساعده على اكتشاف جمالية التراكيب.

ولهذا أضاف ما يعرف بالكفاءة الأدبية وهي التي تجعل القارئ قادراً على اكتشاف البنيات الجمالية بناء على معرفته السابقة بقوانين اللغة.

• تمثيل لشعرية اللغة/ أسلوبية (الانزياح والتكثيف) في رواية (الجنين الميت) لـ

نصر سالم الجاسم.

يبدو أن الكاتب في هذه الرواية لا يقف عند حدود عرض القضية الموضوع أو الحكاية والانتهاج بها إلى الفشل الذريع ليقول كل شيء ويتوقف عنده، بل إن هذا لم يعد أن يكون مجرد مواراة للفكرة الرئيسة التي لا يقولها علناً ولكنه يستعيز عنها بأشكال أسلوبية شتى، منها:

أ- اللغة الشعرية:

اللغة هي (سريفيشي كل الأسرار... ووجود يمتلئ بوجودنا)² وهي المادة التي يبني بها الكاتب عالم النص مستعيراً أدواتها الجمالية من بقايا الإرث اللغوي الذي كانت الشعرية أهم مقوماته، للتعبير عن الكامن في دواخل النفس العربية المسكونة بوجع الحرف منذ الأزل.

إن سقوط أحلام التغيير ومرارة الهزائم العاطفية جعلاً لغة الكاتب تنزاح إلى تقنيات الكتابة الشعرية، مازجا بين جنسين أدبيين لا يجتمعان إلا في نصوص لها رؤيتها الخاصة ومواقفها المفعمة بالوجدانية والتأمل فـ(العالم مبرمج في اللغة بشكل سابق، لذلك لا نستطيع معرفة العالم إلا من

¹ - جونثان كلر، الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط 01، مصر، 2000، ص 158.

² - يسرى مقدم، الحریم اللغوي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، 2010، ص 20.

خلال ما يسمح به اللسان ويجيزه، بل إن إمساكنا بالمدرک الواقعي لا يتم إلا من خلال التوسط الرمزي، أي اللسان، وهو أرقى الأشكال الرمزية التي مكنت الإنسان من التخلص من طبيعة خرساء تكتفي بإعادة إنتاج نفسها. لقد استطاع الإنسان من خلال الأشكال الرمزية واللغة في المقام الأول، الانفصال عن الكائنات الأخرى لكي يبني تاريخه الخاص. لذلك، فإن ما تقوله اللغة ليس وصفا لعالم معطى خارج الذات، إنها تمسك بمعرفة تخص هذا الواقع. ذلك أن ما يتسلل إلى اللغة هو رؤيتنا للأشياء لا الأشياء فحسب¹ وقد لعبت اللغة الشعرية دورا بالغ الأهمية في تكثيف الدلالة الشعرية المؤثرة على القارئ والمتجاوبة مع المنحى العام للقصة المسرودة (شقيق يا غانية متزينة بضوء الصباح ها أنذا جالس في سجلي أحس كثيبا من الرمل رابضا فوق صدري فاحملي عني بعض الرمل بعض الثقل لأتنفس عطرها ورائحة الصابون في جيدها.. ها أنذا جالس أشعر أن شمسا صغيرة تحرق وجهي.. تشظيه تسلخ جلده المكتئب فتعالى رشي عليه بعض مائك البارد حتى يبرد ... كثيب متماسك الجزئيات مبلول بالماء وبالمطر ثقيل كجبل راس.. وشمس تهدر الوهج.. تريقه تسفحه.. كل هذا يا شقيق والعشب في صباحك يقف وسيما جذابا للعصافير وماؤك يدرج في جداوله الصغيرة منتشيا بالحرية وزهرك في وجه الربيع.. وفي وجوه الفلاحين في أرضك الرمادية... كان ليل الوصول إليك ليلا حربيا.. ليل معارك واغتيالات.. فلقد حاول الطين اغتياي ورمي في فم المصرف الواسع...² هذه الانزياحات اللغوية جعلت التداخل بين الشعري والسردى يمثل دور الوسيط العاطفي والجسر الشعوري الذي حوّل دلالة الحدث السردى من سلطة الخبر إلى سلطة التخيل (وجميع النظريات البلاغية تصبح بلا معنى إذا فقد البناء الدلالي والتركيبى (المادة اللغوية البحتة) للخطاب علاقاته بتأثيراته الاجتماعية)³ المنبئية في هذا النص على تهشم العلاقات الإنسانية، واستبدال كل لحظات الحياة بلحظات للموت، بدءا بلحظة التشكل التي يثي بها وجود جنين مقبل على الحياة وانتهاء إلى صدمة موته قبل اكتمال طعم الفرح وصرخة الولادة.

ب- شعرية البنية الشكلية للنص:

يستعيد الكاتب من خلال الفقرات الوصفية جزءا من الواقع الذي ينتهي إليه البطل، لكنه في الوقت نفسه يضفي عليه من الشحنات العاطفية ما يجعله يكسب بعدا رمزيا لا يقصد إثباته بقدر ما

¹ سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ط 01، المركز اليقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2013، ص 195.

² ناصر سالم الجاسم، الجنين الميت (رواية)، النادي الأدبي، جدة، السعودية، ص 10، 11.

³ بييرزيمبا، النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ص 189.

يقصد تجاوزه؛ هذا التجاوز تلعب فيه البنية الشكلية للنص المسرود دورا مهما، و(إذا كان الهيكل السردى هو صيغة تنظيمية، تعبر -في عمقها- عن وجود أشكال كونية منظمة للنشاط الإنساني منظورا إليها من زاوية فعل النص، فإنه يتحول في حالة الروايات التي تنطلق في صياغة مضامينها من متناص عقائدي، إلى أداة ضابطة ومراقبة لتخوم البناء القيمي. إنه يقوم بالحد من أية محاولة تهدف إلى تفجير المعنى، وجعله يتجاوز إطار المادة التي تغذيه)¹

فالتجاوز المعنوي لا يتم إلا بخلخلة النظام التقليدي لبنية العمل الروائي، والإعلاء من شأن الرؤية المتنامية الوعي، وتشظية زوايا الطروحات النفسية، واقتحام فضاءات العوالم التحتية للمجتمع القديم/الجديد، هذا النمط من التجاوز يجعل المتلقي يستحضر لحظة الحياة الغائبة داخل لحظة الكتابة (إن هذا البناء الخاص جعل الرواية منفتحة على عالمين، العالم الآني، والعالم الماضي، ومعاينة الماضي في لحظة آنية تقدم -بالضرورة- وعيا جديدا، لم يكن مطروحا لحظة المرور بالتجربة سابقا، ومن ثم نجد أن معظم القيم، التي تنظم بصورة ضمنية مجموع عالم الرواية، لا تظل على حالها، وإنما تتعرض لمساءلة ووعي خاص ينبثق من لحظة آنية)² إذ يوفر التقاطع الرمزي للغائب والحاضر مجالا لاستقبال النص الجديد بإمكاناته المبتكرة والتي تحيل إلى ما وراء النص (ها أنا قد وصلت يا شقيق الخرزة التي تدور في دمي وتذوب في فعي.. وصلت إليك مطرودا يا مذاق النار والخطيئة والفاكهة المحرمة ويا نكهة الإيمان والنوم.. فخذيني إلى صدرك وقوسي أضلاعك علي.. اخنقيني بحضنك مرات كثيرة وأنسيني طعم الموت بعيدا عنك. شقيق هل جربت التموج مثلي على طريق طيني يساره مصرف مائي كبير فاتح فمه لابتلاع أي شيء؟ هل عشت هذا النوع من الرعب؟ هل شدّ قوائمك السفلية كائن ممسوخ؟)³

ت- تحريف الدلالة:

وذلك بالعمل على تجاهل التسميات وأنسنة المكان والزمان، استنادا إلى نظرة ذكورية لا تكثرث في ظاهرها إلى موضوعية الحدث، بقدر ما تبني رؤاها على ما توفره المعطيات الملموسة ظاهرا من عوالم رمزية تخيلية تحيل على واقع فعلي (الفجر والسيجارة ترتجف بين أصابعي والشقيق أنثى بيضاء تفيق من سكرة الليل.. الفجر ونزواتي المعطلة تصحو من رقدة الموت والحزن... فجر الشقيق يغسل دمي من

¹ - سعيد بنكراد، النص السردى نحو سيميائيات الأيديولوجية، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1996، ص 45.

² - عادل ضرغام، في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 01، لبنان، الجزائر، ص

33.

³ - الرواية، ص 09.

الحنن.. يعقّمه.. يثلجه... شقيق العطش والري.... تنزع الأغذية والغلالات عن جسدها وتصبح امرأة عارية شهية في الفجر.. الشقيق تتجمل بالضوء الأول وتتوضأ بحبات المطر النثائثة..¹ (عدت في اليوم الموالي إلى الشمال القاسي وكان الصباح فيه خليط فواكه متعفنة، خمرا رديئا نتن الرائحة، سيء الطعم والمذاق خمرا مغشوشا.. وذباب الشمال يتصيد وجهي ويستغل حزني فيغرس إبره في وجهي بحقد ويفلت من يدي.. ذباب يرضع الحقد من قممات الشماليين.. ويريد أن يبيض على وجهي)² وهنا تندرج الرواية ضمن قيمة دلالية تشكلها البنية الكلية التي تتلخص في ثنائية ((الحياة/ الموت)) ويظهر ذلك جليا بداية بجملة العنوان ووصولاً إلى أشكال الموت الفعلية والمعنوية التي تظل تربص بأجزاء الحكاية حتى تنتهي بها إلى أفق مغلق على مستوى السرد ومفتوح على مستوى الرؤية.

¹ - الرواية، ص 08.

² - الرواية، ص 29.

المحاضرة السابعة

الشعرية والشكلانية

تمهيد:

ظهرت في (موسكو) جماعة من اللغويين عملت على توسيع دائرة النقد اللساني وتطويره وذلك بنقض بعض معايير واستبدالها بما من شأنه أن يجعل المعيار الأدبي لدراسة النصوص أكثر ملاءمة مع الصيغة المنهجية المقترحة لدراسة النص دراسة موضوعية بمعنى الاهتمام بالنص بوصفه موضوعا خاصا له معايير الداخلية، ولا علاقة له بالمرجعيات الخارجية عنه والتي لا يمكنها أن تحدد ماهيته أو تحكم على قيمته أو توجه جماليته، وبذلك تجاوز المنهج الشكلي « حدود ما يسمى عموما بالمنهجية. وكيف تحولت المنهجية هذه إلى علم مستقل يضع الأدب كموضوع له، باعتباره مجموعة نوعية من الوقائع¹ » بمعنى الآليات والخصائص الداخلية الجوهرية للنص.

• مسار الشكلانية:

لا ريب أن (أرسطو) كان المؤسس الأول للشعرية بوصفها علما يهتم بخصائص النص الأدبية، ولم تظهر بعده مقاربات بديلة أو جادة حتى ظهرت (المدرسة الشكلانية) التي كان لها الباع الواسع في التأسيس الحديث لأسس النظرية الشعرية على مدى طويل من خلال التأثير على كل المدارس التي أتت بعدها، فقد عملت بشكل جوهري على بناء الأسس المعاصرة للعلوم الألسنية²

1- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدنين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، المغرب، 1982، ص 56.

2- ينظر: ستيفانيا سكفارجنسبيكا، من تحولات القرن العشرين الطلائعية مدرسة الشكلانيين الروسية، تر: عدنان المبارك، موقع مرسى الباحثين العرب، <https://al-marsa.ahlamontada.net/t6605p1-topic>

إن ما قامت عليه المدرسة الشكلية حين مسارها التنظيري كان قائما على البحث عن البنى التي تحكم النص، وهي بالتأكيد بنى أدبية اختصرت في الخصائص الشكلية للعمل الأدبي، وقد كان تركيزهم على تلك البنى من منطلق كونها نابعة من العمل الأدبي نفسه فهي لا تكون سابقة عليّة ولا خارجة عن جوهره، وبهذا لم تكن تلك الخصائص ثابتة بل كانت متغيرة بتغير النص الذي يفرضها على المتلقي لها تأتي مما يتوفر عليه، وهو ما يقودنا إلى القول بأن الشكلانية لم تقدم منهجا لدراسة الشعرية بل منهجا للشعرية بوصفها موضوعا للأدب.

إن مسار الشكلانية يجعلنا نثق بأنها قدمت منهجا علميا دقيقا لدراسة الأدب، وقد امتد هذا المنهج إلى المدراس اللاحقة التي وجدت فيه خصائص لدراسة النصوص دون إعمال أي دخيل لا يمت إلى النص الأدبي بصلة.

• مبادئ الشعرية الشكلانية:

لقد ظهرت قيمة الشعرية من خلال الانتباه إلى الخصائص التي يمكنها أن تتوفر في اللغة، وتكون مؤشرا على الأدبية دون حاجة إلى الاستناد على مرجعيات خارجية لا علاقة لها بالأدب « نظروا إلى المضمون الإنساني (من انفعالات وأفكار وواقع بوجه عام). نظرة تسقط عنه أي أهمية أدبية، وتجعل منه سيقا يتيح للوسائل الأدبية أن تؤدي عملها »¹ وبالتالي كانوا يريدون القول إن استخدام اللغة بشكل مخصوص هو ما يجعلها أدبا، بعيدا عن الاستعمال اليومي البسيط الخالي من قيمة الشعرية المتوخاة.

وقد قامت الشعرية في النظرية الشكلانية على مجموعة من المبادئ الرئيسة منها:

- التمييز بين اللغة الشعرية واللغة النثرية.
- مفهوم الوظيفة المهيمنة.
- أهمية الوظيفة الشعرية المهيمنة في تحديد الأدبية والحكم على النصوص من منطلق الاختيار والتأليف.

¹ - سلدن رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 25.

- الاعتماد على مفاهيم معينة إجرائيا: الشكل. البنية.
التغريب.

وقد تبنى «الشكلايون مفهوم التقابل بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية للكشف عن الخصائص البنيوية المميزة للغة الشعرية أي ما يشكل أدبية Literariness النصوص الشعرية، فوجدوا صنفين من الظواهر اللغوية، فإذا ما أدت، من جهة أولى، هذه الظواهر وظيفة عملية لغايات الاتصال اليومي فإنها تتعلق بنسق اللغة الاعتيادية الذي ليس للكيانات اللغوية فيه أي قيمة خاصة، في حين تكون ظواهر الصنف الآخر أنساقا تمتلك كياناتها اللغوية قيمة خاصة، مستقلة عن وظيفة الاتصال اليومي التي تتراجع إلى المواقع الخلفية وتمثل ظواهر الصنف الثاني أنساق اللغة الشعرية»¹ ولهذا نجد أن الوظيفة الشعرية هي قيمة من قيم اللغة في الظاهرة الشعرية، وهي تكون واضحة في الشعر ومنفصلة عن القيم الخارجية الاعتيادية.

• هدف الشكلائية:

أما الهدف من إقامة المدرسة الشكلائية قوانينها حول الظاهرة اللغوية بمعزل عن سياقاتها، فقد تأتي من رغبتهم في تنزيه الأدب عن الإيديولوجيات التي خلقها علم الجمال الفلسفي، وبالتالي فقد وصلوا إلى أن اللغة تحمل خصائصها الأدبية في داخلها وهي ليست في حاجة إلى علوم أخرى أو مجالات تتكئ عليها لتحقيق ذلك، ولهذا فإن منهجهم استقام من خلال «خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية. (الهدف) الوحيد [منها] هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي»² الذي لا يعني أنه مرآة عاكسة لما هو خارجي.

• منهج الشكلائية:

يعتمد الشكلايون إذا على التأليف بين المستويات اللغوية المتعددة والمتألفة في العمل الأدبي (الصوتيات، والموسيقى...) وهي تأتي متألفة داخليا منعزلة خارجيا، ولهذا كان محور اشتغالهم يتحدد

¹ - يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، ط02، بيروت، لبنان، 2008، ص 34.

² - نصوص الشكلايين الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، المؤسسة العربية للناشرين المتحدنين، مؤسسة الأبحاث العربية، تونس، ص 31.

في « العلاقات والهيئات والأنساق والتراكيب، ويكشفون فيه عن التشكيل الفني من جهة الدلالات والرموز »¹ التي تنحصر في الجانب الشكلي للنصوص.

والواضح أن الجمالية التي ينشدها الشكلانيون في اللغة لا تنعزل انعزالاً تاماً عن المجتمع المنتج لها، لهذا فقد انطلقوا من فكرة أن المنهج الوحيد المؤهل لدراسة النصوص يجب أن يكون منهجاً لغوياً صرفاً، ولهذا أيضاً انتفت الحاجة لديهم إلى الاستعانة بـ « مناهج غير أدبية لدراسة الأدب، أو لدراسة المجتمع، فلم يعد المجتمع سوى المنتج اللساني لعصر ما. ولعل هذا سبب رفض الشكلانيين للمناهج الاجتماعية والنفسية والتاريخية؛ لأنها مناهج غير أدبية »² وبالتالي فتفسيراتها ستكون قريبة من المجال الذي تنتمي إليه أكثر من مجال الأدب.

وقد طورت المدرسة الشكلانية توجهها المعرفي في دراسة الأدب استناداً على المجهودات الفردية ل(رومان ياكبسون)، ونظرتة العلمية للمنهج والآليات الواجب اتباعها بما يحقق الإجابة على السؤال الجذري القائل: ما الذي يجعل من عمل ما عملاً أدبياً؟.

¹ - عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 01، مصر، 1997، ص 132.

² - محمد جاسم جبارة، مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2013، ص 30.

المحاضرة الثامنة

الشعرية والجمالية

تمهيد:

من الطبيعي أن تبحث الجمالية المقابلة لمفهوم الشعرية في النقد المعاصر عما تبحث عنه الأدبية والشعرية، بل إن كثيرا من الدارسين يتفقون على أن الجمالية هي الشعرية بلفظ مختلف فقط، وإذ نتفق مع هؤلاء الدارسين في هذا التخريج فإننا سنحاول ربط الصلات بينهما للوصول إلى أنهما في الأخير مجموعة من المعايير التي تضيف على النص جمالا أسلوبيا ولغويا وشكليا؛ أو هو جمال فني لا يعمم على كل النصوص ولا يكون النص شعريا أو شاعريا دون توفر تلك المعايير، التي لا تكون مفروضة عليه من الخارج بل إنها تستخرج من داخله.

• معايير الجمالية:

إن الحديث عن الجمالية بمفهوم الشعرية يجعلنا نميل إلى الرأي القائل بأن " محاولة إيجاد معايير ثابتة ومحددة لقياس العمل الفني من الصعوبة التي تكاد تبلغ حد الاستحالة، إذ تتدخل فيها عوامل متعددة ومتداخلة، بعضها يرجع إلى قيم ثابتة ومحددة يهتدي إليها الفكر، وبعضها يرجع إلى الحس الجمالي الذي هو ثمرة التجارب (اللاشعورية) التي يخزنها المتذوق منذ طفولته، وهي أمور نسبية وغير محسوسة ولهذا يصعب تحديدها بمقاييس عقلية"¹ لكن القول لا يؤخذ أيضا على عواهله؛ وذلك لأن الجمال وإن كان محسوسا لا يفسر بدقة في الطبيعة، فهو في النص الأدبي يميل إلى استكناه

¹- (المقدمة)

مظاهر عينية تتركب من مقولات لغوية ومظاهر شكلية، تليها مسألة التذوق التي يمكنها أن تجعل الحكم على جمالية النصوص يخضع لعدة عوامل، قد لا تكون من لب العملية النقدية كالفطرة والعادة والميل الخ؛ لكنها ترتبط بالشعرية من حيث كونها مادة قابلة للملاحظة تلقائياً؛ لأنها لا ترتب على معرفة مسبقاً بقدر ما تنبعث مما هو موجود داخل النص فعلاً.

ولأنه لا يسعنا البحث في مفهوم الجمال عامة وصولاً إلى الجمالية الأدبية سوف نركز على مقولات الجمالية المرتبطة بالشعرية، بوصفها نهجاً وإجراءً للحكم على قيمة النصوص وتصنيفها بين مثيلاتها؛ كي يتمكن الدارس والمتلقي من تربية ذوقه الفني بمعايير قريبة من العلمية في تحديد قيمة النصوص شعرياً، " وإذا كان الحكم الجمالي يتطلب موضوعية لا بد أن تتوافر في العمل الفني حتى تجعله جميلاً، فإننا - مع ذلك - لا يمكن أن نتنكر لحكم الذوق، أو أن نغض من شأنه، فإن الذوق هو المرجع الطبيعي في الحكم على الفنون، لأنه أقرب الموازين إلى طبيعتها، على أن الذوق المعترف في مقاييس الفن ليس هو الذوق الفج السقيم، وإنما هو الذوق المدرب الذي أصقلته المعرفة، وارتقت به ألوان الثقافات المتعددة، فالفن ذوق قبل أن يكون معرفة وعلماء، والمعرفة إنما تعين صاحب الحس المرهف والذوق السليم والطبع الموهوب"¹ لكن هل تتفق إجراءات الشعرية المعاصرة بنتائجها الفكري الغربي مع هذا المفهوم الذي يبدو موضوعياً بقدر انحيازه إلى مفاهيم الفلسفة.؟

سنعود في كل مرة إلى القول بأن الأحكام الجمالية على كل أنواع الفنون خاصة الفنون الكلامية الإبداعية منها لدى الغرب، إنما منشأها ومنطلقها آراء (أفلاطون) و(أرسطو) حول الشعر والمسرح وأنواع الفنون التي ظهرت عند اليونان، ولذلك لا ننفي أن تكون النظرية الغربية قد مرت بمقولات الجمالية المرتبطة بالقيم؛ فالشعر إن لم يكن للتعليم عند اليونان سابقاً فهو مفسدة لا حاجة لها، إلى أن تطور المفهوم ليكون للشعر القدرة على محاكاة الطبيعة ونقل المحسوسات بطريقة تختلف عن المألوف، وصولاً إلى آراء (هوراس) التي جمعت بين المنفعة والمتعة في وظيفة الشعر، وإن كان كل رأي من هذه الآراء يمنح روح الشعر القدرة على إشاعة جمالية معينة مرتبطة في أغلب الأوقات بالمتلقي وبنظراته إلى الشعر، فإنها لا تخلو من الذوق والحكم الفطري الموجه توجيهاً نسبياً شعورياً غير مقنن ولا دقيق.

¹ ص 09.

وبعيدا عن فلسفة الجمال، مرورا بالمدارس الكلاسيكية التي ربطت الفنون بعوامل خارج الفن في أصلها، انتقل الحديث النقدي مع ظهور المدارس النقدية المعاصرة إلى محاولة تحديد عناصر شكلية معينة يجب توفرها في النص حتى يصنف ضمن معايير الجمالية أو الشعرية، وقد مررنا من خلال عرض المدرسة الشكلانية بالقيم الأسلوبية التي صار لها الباع الواسع في تحديد جمالية النصوص،

ولا يكاد يختلف النقاد العرب عن القدامى في تحديد جمالية النصوص فانطلاقا مما وصلت إليه الأبحاث الغربية في المجال يحق لنا أن نسجل ملاحظة مهمة تتعلق بمنهج النقاد العرب القدامى، وهو بلاغيون في مجمل تصنيفهم، وقد رأوا أن الأصوات والموسيقى والتصوير، وهي مقولات شكلية أصلا، تؤسس لجمالية النصوص الشعرية وتعزز قيمتها.

وإن كانت بعض التفاصيل لا تؤخذ جزافا إنما تستغل في البحث عن وظيفتها الجمالية مرورا بمستواها اللفظي أو الصوتي الخ، فإن المراحل المتقدمة من البلاغة العربية جاءت لتقدم اهتماما ملموسا بظاهرة العدول والانزياح؛ " وقد عالج هؤلاء المتقدمون مشكلة التركيب اللغوي والبلاغي معالجة تتناسب مع ظروف عصرهم التاريخية والحضارية. فشغفوا (بالصوت اللغوي) كثيرا وصاغوا اهتمامهم به في أشكال مختلفة وانتهوا من ذلك إلى ما يشبه نظرية خاصة في التشكيل الصوتي؛ وانتهوا إلى الخاصيات الدقيقة التي ينطوي عليها هذا التشكيل، وهي ظواهر تحقق شعرية النصوص وجماليتها، وكأننا هنا أمام مقولات المدرسة الشكلية، وحرصوا الباحثين على أن يعيدوا قراءة العبارة الأدبية في ضوء هذه الخاصيات أو الكيفيات الدقيقة، وإذ ذاك يجدون اللغة مثقلة بالمزايا التي لا حصر لها أو يجدون أنفسهم أمام تشكيلات جديدة ليس لها نهاية. كما أنهم عنوا (بالتشكيل الصرفي) وتميز بنيته وتركيبه وتحليل أسسه التي يقوم عليها، والتفتوا - أحيانا - إلى علاقته بالمعنى. فتحدثوا عن (الإعراب) في توضيح المعاني، وعلّلوا (الصيغة) في بعض الأفعال¹ وتعقبا على شعرية الوظيفة أو شعرية الانزياح التي تعد المؤسس الرئيس لعلم الشعرية أو الجمالية عند الغرب.

على ذلك لا نختلف كثيرا حين نقرر أن علم الأسلوب كان المرتع الوثيق لعلماء النقد والبلاغة لإرساء مقومات الجمالية في النصوص. " من خلال تحليل البنى اللسانية عن البنى المتميزة التي هي البنى الأسلوبية، إذ تضيف هذه الأخيرة على النص القيم الفنية والجمالية والسمات الفريدة التي تكون - في

¹ - تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 01، سوريا، 1983، ص 05.

الوقت نفسه - بمثابة الباعث على التحليل الأسلوبي¹ ولهذا فالأسلوبية في مجمل القول هي إجراءات نقدية تكشف عن الأسس الجمالية في النص الأدبي.

المحاضرة التاسعة

علاقة الشعرية باللسانيات

تمهيد:

لعبت اللسانيات دورا كبيرا في تطوير نظرية الشعرية وذلك من منطلق نظرتها إلى الأدب بوجه عام؛ فهو «نظام لغوي يعبر عن ذاته. ولعل السبب الكامن وراء هذه النظرة هو أن النص يطرح في كل مرة إنجاز فيها قضية هويته. وإذا كانت هذه لا تنكشف إلا من خلال نظامه، فإن اللسانيات ترفض أي تعريف لا يتخذ من نظام النص أساسا له. وأن الاستناد إلى هذا المبدأ لينقل النص من بنية خارجة عنه إلى بنية خاصة به يتحقق بها. وبهذا المعنى لا يكون النص إنتاجا للثقافة التي نشأ فيها، ولكنه يكون على مثاله نظاما، وتكون الثقافة التي نشأ فيها ممكنا من الممكنات التي يحققها نظامه على نحو مخصوص²» وبهذا الشكل يمكن الجزم بأن مهد الشعرية هو تلك الدراسات اللسانية الأولى التي تزعمها (فرديناند دي سوسير) لتتطور بعد ذلك على يد الشكلايين.

1. مبادئ الشكلائية:

¹-محمد هادي مرادي، مجيد قاسمي، الرد على منظري انزياحية الأسلوب؛ رؤية نقدية، ص 113.

²- مندرعياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط 01، لبنان، المغرب، 1998، ص 172.

انطلقت الشكلانية في إجراءات نقدها من طبيعة استقرائية من أجل تقديم إجراءات لقراءة الظاهرة الأدبية، منطلقين من التنظير بهدف " وضع خطاطات، بل إمكانية لرؤية الوقائع، ولرؤية الوقائع نحن بحاجة إلى النظرية، لن الوقائع لا تصير منظورة، أي لا تصير وقائع حقيقية إلا على ضوءها

1»

وانطلاقا مما أقره (جاكسون) اهتم الشكلانيون بموضوع الشعرية التي هي الأدبية وليس الأدب، ولهذا فإن المدرسة الشكلية تهتم بالخصائص النصية التي تجعل الأدب أدبا؛ فقد " قابل ياكسون بين نظرية "تعتبر منظم" للغة بواسطة الشكل الشعري، ونظرية امثال الشعر المطلق لروح اللغة، أي نظرية الشكل الذي لا يصمد للمادة. كما أدخل في نظرية الفرق بين علم أصوات اللغة اليومية، وعلم أسلوب اللغة الشعرية تصويبا مميذا: فتباين الدفقات الصوتية – الذي يكون، حسب ل. ياكوبينسكي غائبا في اللغة الشعرية، مما يجعل هذه مقابلا للغة اليومية – يظهر كما لو كان أمرا ممكنا في كلتا الحالتين. فالتباين في اللغة اليومية، تفرضه الظروف، بينما هو في اللغة الشعرية إرادي"² وعلى الرغم من الاختلاف الواضح غير الخفي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية إلا أن (جاكسون) أشار إلى قيمة مهمة وهي الانفعال، الذي ينتج ما يعرف باللغة الانفعالية التي رفضت من قبله، وذلك لأن المثال الذي تقاس عليه الشعرية في نظره يقوم على المقارنة بين اللغة العادية مهما كان يحمل من الدلالات والانفعالات وبين اللغة الشعرية التي تكون وظيفتها واضحة

من هنا " تتحقق مفاهيم الشكلانيين للغة الشعرية، التصورات الكانطية في الغائية teleology والجماليات aesthetics فالشكل الأدبي عندهم، يتضمن مفاهيم كانط الأربعة حول الجميل، أي استقلاله عن أي نظام آخر، ونسقه الموضوعي، ويتفرد بغائته الداخلية والذاتية، وقد فسر الشكلانيون كانط، تفسيراً تجريبياً... فإذا بالشعر المستقبلي أي الشعر عبر العقلي يمثل قطعهم الذهبي ومثلهم الأعلى"³ وهو ما يجعل الشعرية تقارب مبدئياً فلسفة الجمال التي كانت أساس البحث في الشعرية الغربية، مع بعض الاحترازات حول جانبها المثالي أو الرومنطقي كما يسميه البعض.

¹ - بوريس ايخناوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، بيروت، لبنان، 1982، ص 26.

² - بوريس ايخناوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 56، 57.

³ - يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص 33.

كما يمكن أن تكون تلك المبادئ المتناغمة مع الجمالية (مع أن المدرسة ترفض القيم الخارجة عن حدود النص) إقراراً لما تريد الشعريات الشكلانية إرساءه؛ وهو القول بعدم ثبات المعايير الجمالية، وذلك لأن النص هو الذي يفرض ما يحتويه من جمال وليس المعيار هو الذي يحدد جماليته

2. تطور الشكلانية:

تطور المنهج الشكلاني مع الزمن، وقد كان ذلك التطور ناتجاً عن تكاثف الجهود الفردية لمؤسسيه بطريقة تعاقبية تاريخية، ويشير (بوريس ايخنباوم) إلى ذلك في نقاط تفصيلية كالتالي:¹

- انطلاقاً من التقابل الأولي والشامل بين اللغة الشعرية

واللغة اليومية، توصلنا إلى تمييز مفهوم اللغة

اليومية حسب الوظائف المختلفة لها.

- انطلاقاً من المفهوم العام للشكل في إدراكه الجديد،

توصلنا إلى مفهوم النسق، ومن هنا إلى مفهوم

الوظيفة.

- انطلاقاً من التقابل بين الإيقاع الشعري والوزن، ومن

مفهوم الإيقاع كعامل بان للشعر في وحدته، توصلنا

إلى إدراك الشعر كشكل متميز للخطاب يتوفر على

خصائصه اللسانية المتميزة (نظمية، معجمية،

دلالية).

- انطلاقاً من إقامة هوية النسق اعتماداً على مواد

مختلفة، ومن تمييز النسق بحسب وظائفه –

توصلنا إلى مسألة تطور الأشكال، بمعنى: قضايا

دراسة التاريخ الأدبي.

وهذا ما يجعل المنهج الشكلي يبحث في مسائل التطور التاريخي للفن بشكل عرضي، أي أن

التجديد لا ينتج فقط بطريقة تعاقبية بل إنه يمكن أن يتواجد داخل الحقبة نفسها من خلال عملي

¹ - ينظر: بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي.

الإبداع والتقليد، ولهذا تعد المزايا الشكلية والوظيفية للشعر ولغة بمختلف مستوياتها أفضل مجال للحكم على الجمالية الشعرية واستكناها من داخل النصوص.

المحاضرة العاشرة

ثنائيات سوسير

ماهية العلاقة

• ثنائيات (دي سوسير):

يعد (دي سوسير) صاحب السبق في مقارنة النصوص من منظور قوانين الشعرية؛ ف«البنوية اللسانية التي اعتمدت في غالب الأحيان على التعارضات الثنائية والمجردة لرد الاعتبار لتنوع أفعال الكلام برزت كأداة مثالية للشعرية كي تسمح لها باستخدام الوحدات الدقيقة للخطاب الأدبي في مستوياته المختلفة وإعادة إحصاء علاقاته» وبهذا تكون ثنائيات (سوسير) هي الجذر الذي قامت على أساسه دراسات الشكلانية كما سنوضح ذلك لاحقاً.

تقوم الدراسة عند (سوسير) على المنظور (السانكروني/ التزامني) والمنظور (الدياكروني/ التاريخي)؛ وهي تعنى: بالعلاقات المنطقية والنفسيّة بين الألفاظ المتعايشة، والتي تشكّل نسقاً أو منظومة. وموضوع اللسانيات السانكرونيّة. (التزامنيّة): هو محاولة وضع المبادئ الأساسيّة التي تنتظم كلّ نسق لسانيّ، والعوامل المشكّلة لكلّ وضعيّة لسانيّة محدّدة، وذلك بمنأى عن حركة تشكّلها

تاريخياً. وبذلك فالتزامنيّ يحيل إلى نظام تجاور الألفاظ، وإلى علاقات التضاييف والتزامن القائمة بينها، وليس إلى تعاقبها أو انتظامها في الزمن¹.

وهو ما جعل أسئلة الشعريات تنطلق من إشكالية الأسئلة التي يطرحها النص الأدبي نفسه، وقد أدى هذا إلى عزل الظواهر اللغوية وإنشاء علم خاص مستقل بها هو (علم اللسانيات). وهو ما يجعل الشعرية تنطلق من مبدأ قدرة تلك الظواهر على تحقيق الفردة الإبداعية دونما حاجة إلى إلصاق النص بمعايير خارجية ليست من طبيعته ولا من نوعيته « قلبت لسانيات سوسور المطلب الأساس والموضوع المحدد للسانيات ما قبل سوسور، إذ لم يعد اللسان Langage موضوعاً موحداً ومنظماً بل كثرة من الموضوعات المختلفة، التي تنتمي إلى مجالات شتى. إذن وجب البحث عن وحدة للتصنيف والوصف، أي الكشف عن أنطولوجيا الموضوع اللساني وتحديدته من حيث كونه مبدأً للوحدة ومبدأً للتصنيف، فبدلاً من اللسان: وهو مجموعة من المظاهر الفيزيائية والفيزيولوجية والنفسانية، هناك اللغة: Langue وهي نظام المعايير الاجتماعية، المتعالية عن الفرد، التي تشترط إمكانية كلامه parole بالمفهوم الكانطي للتعالي transcendence الشرط، نتج عن هذه الأنطولوجيا اللسانية منهج سوسور، فبما أن اللغة متعالية عن الفرد وجب الحديث عنها في ذاتها أو أن ينبثق الوصف اللساني من داخل موضوع الوصف وبلغة تقنية أن يحل ما وراء اللغة metalanguage محل اللغة، فكان مبدأ المحايثة مركز المنهاجية السوسورية ومنطلقها، يعضده انتظام systemization اللغة ونسقيتها. بذلك تكون اللسانيات علماً للغة لا للسان² وهو نفسه ما تواجهه الشكلائية من حيث اعتمادها على ما تحتويه هذه اللغة من قدرات وظيفية.

• ماهية العلاقة:

من خلال الربط بين اللسانيات والشعرية يمكننا أن نحدد العلاقة بينهما على أساس أن اللسانيات « اعتمدت في غالب الأحيان على التعارضات الثنائية والمجردة لرد الاعتبار لتنوع أفعال الكلام برزت كأداة مثالية للشعرية كي تسمح لها باستخراج الوحدات الدقيقة للخطاب الأدبي في

¹ -F. de Saussure, cours de linguistique générale plon, 1981 Zennie Partie.

² - يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص 20.

مستوياته المختلفة وإعادة إحصاء علاقاته ¹ ومن هنا يقسم (محمد العمري) الشعريات إلى ثلاثة أقسام يبين فيها العلاقة الوطيدة لها بعلم اللسانيات.

- 1- الشعرية اللسانية: ويمثلها (ياكبسون) ومن سار على هذه النظرية من الباحثين الغربيين...
- 2- الشعرية اللسانية البلاغية: وهي مرحلة ترشيد وإعادة اعتبار للبلاغة بعد أن عجزت اللسانيات الخالصة عن الوصول إلى نتائج مهمة، وقد عمل (جون كوهن) على تبين هذا بشكل مطرد.
- 3- الشعرية السيميائية – البلاغية: وفيها كان لابد أن تجتمع الإجراءات النقدية على توطين البلاغة من خلال عرضها على نظام سيميائي عام.

وما يحدد العلاقة بين اللسانيات والشعريات هو ما وصل إليه (ياكبسون) من خلال نقده ومعالجته لما جاء به (سوسير) فيما يخص العلامة اللغوية من جهة والبدال والمدلول من جهة أخرى؛ ينتقد (ياكبسون) مفهوم الخطية، ويعتبره تبسيطاً مخللاً، باعتبار الفونيمات ليست هي الوحدات الصغرى بل هي قابلة لأن تنحل بدورها إلى خصائص مميزة، وهنا يتمكن من الحديث عن التتابعية والتزامنية ممثلاً لذلك بالموسيقى التي تتألف من نغمات متألّفة زمنياً، لذلك يسقط فرضية (سوسير) حول خطية الدال، غير أن الاختلاف ليس حول طبيعة الدال، بل حول المستوى الأصغر لوجوده، فياكبسون لم يستطع إثبات تلك الخصائص المميزة التي يعدها أصغر من الفونيم وبالتالي لا يمكن أن يثبت وقوف المعنى عليها، فهي لا تحقق في الأخير المدلول.²

¹-David Fontaine, La poétique, introduction à la th éorie générale des formes littéraires ; nathan université, 1993, p 08.

²- ينظر: يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص 28.

المحاضرة الحادية عشر

شعرية التماثل (جاكسون)

تمهيد:

تطورت مفاهيم الشعرية وآلياتها الإجرائية المقترحة من قبل الدارسين على اختلاف توجهاتهم ومذاهبهم النقدية وانتماءاتهم المنهجية، وبذلك لم تعد الشعرية واحدة بل تعددت فصارت شعريات، وكأن كل دارس أو ناقد صار له شعرية خاصة به، وموضوع تتمحور حوله إجراءاتها، وقد اهتم (جاكسون) بالشعرية من منظور لساني بحت، فجاءت من خلاله شعرية التماثل.

1. الوظيفة الشعرية لدى (جاكسون):

ربط جاكسون بين الشعرية وبين الوظيفة الشعرية ربطا مباشرا، وهو ما جعل جهوده النقدية تعد طفرة نوعية في مسار البحث اللساني من جهة وفي مسار الشعرية من جهة ثانية.

يعد الشعر لدى (جاكسون) كلاماً غير عادي " فهو مدونة كلامية منفتحة الدلالة، ومحتواه غير ثابت، ويتغير مع الزمن، فهو لعبة كلامية والقراءة الشعرية الحقة هي لعبة ثانية تختفي وراء الدوال لتصنع من الدال الواحد، وفي الزمن الواحد مئات الدلالات، مادام محتوى الشعر غير ثابت"¹ غير أن مزية الشعر في النهاية تكمن في العلاقة التي تربط الثوابت بالمتغيرات، والتي يعد التفاعل بينها في كل مستوى من مستويات اللغة ميزة أساسية.

انبنت الشعرية لدى (جاكسون) على اللسانيات، فهو يقول عنها إنها " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، إنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"² على هذا لا تعد الشعرية لديه ملمحاً جمالياً مرتبطاً بالشعر بوصفه جنساً أدبياً خاصاً، بل تمتد جالية النص وتحوي شعريتها الخاصة من خلال الوظيفة التي تهيمن عليها وتصنع فرادتها.

إن العلاقة بين الشعرية واللسانيات هي التي تمهد لفهم مضمون الدراسة التي قامت عليها شعرية التماثل لدى (جاكسون)، فاللسانيات تهتم باللغة في حد ذاتها لا بالصور الفنية التي تحتويها، وهو ما يجعل شعرية (جاكسون) شعرية لغوية لا تخرج إلى ما فوقها أو ما دونها، لكن اللغة لا يمكن أن تحتل المرتبة والهمية نفسها في كل الأجناس الأدبية، وحتى يتمكن (جاكسون) من التأليف بين هذه الفكرة وبين الشعرية اللسانية اهتم في دراسته بالوظيفة التي لا يمكن أن يخلو منها أي نص أدبي مع الاختلاف في تلك الوظيفة بين جنس أدبي وآخر، ومع هيمنة الشعرية على الوظائف الأخرى في الشعر، بينما لا تقل هيمنة الوظائف المشابهة كل بما يليق بالجنس الأدبي الذي تكون ضمنه " فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع"³

2. شعرية التماثل:

¹ - رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص 42.

² - م ن، ص 35.

³ - رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص 32.

تقوم شعرية التماثل لدى (جاكسون) على محورين أساسيين من خلال قوله: " لا بد أن نذكر بالنمطين الأساسيين للترتيب المستعملين في السلوك اللفظي؛ الاختيار والتأليف، إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتواليات على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتواليات" إن هذا الطرح يشعر القارئ بالمنطقية والتفكير الرياضي الدقيق في تحديد مبادئ الشعرية القائمة على الوظيفة والمرتكزة على مبادئ اللسانيات لدى (جاكسون)، وهو إذ يقيمها على مبدئين أحدهما الاختيار إنما يمنح الشاعر ميزة اختيار اللفظ الذي يراه مناسباً من خلال استغلال معجمه الخاص، غير أن التأليف هو الذي يمنح الفاعلية لذلك الاختيار حيث غن قدرة الشاعر على التأليف بين ألفاظ معجمه هو ما يحقق في النهاية شعريتها، فليس وجودها في حد ذاته هو الميزة بل كيفية التأليف بينها.

ومن خلال التألف بين المعجم وبين التركيب يتحقق التوازي الذي هو بنية شعرية تقوم على التكافؤ الحاصل إجرائياً بناء على المتواليات اللغوية.

المحاضرة الثانية عشر

الشعرية عند الشكلايين الروس

- شعرية القصيد

- شعرية النثر

- حدود شعرية التماثل

تمهيد:

كان للمدرسة اللسانية التي وضع معالم الشعرية عندها (دي سوسير) الأثر الواضح على توجه المدرسة (الشكلاية) على الرغم من التطور الذي دخل عليها؛ فقد « حاول النقد الشكلاي أن يردم الهوة بين ما سماه فرديناند دو سوسير المنظور السانكروني في اللغة والدياكروني، أي بين الدراستين

الوصفية والتاريخية»¹، ومنها انطلقت المدرسة الشكلانية في بوضع الخصائص الأدبية التي تجعل من النص أدبيا، تلك الخصائص الشكلية التي على الرغم من الاتفاق حول كونها مزايا ترفع النص إلى مستوى الأدبية أو الشعرية، إلا أن إجراءات التطبيق أو إجراءات تحديد معالم الأدبية في النص لم تكن أبدا إجراءات منهجية ثابتة.

• شعرية القصيد:

استندت الشكلانية في تحديد معايير الشعرية إلى شكل النص مبعده إياه عن كل تأثير خارجي، ولكن على الرغم من ذلك لم تترك الأدب معلقا في الفراغ؛ إذ لم يفت (جاكسون) «... أن يعبر عن تحرجه إزاء تحديد جامد للشعر، لا توجد أسوار صينية بين الشعر والحياة، وبين الشعر والمرجع، وبين الشعر والمبدع، وبين الشعر والمتلقي، وبين الشعر وباقي الفنون، وبين الشعر والهموم الإنسانية، كل ذلك يخترق الرسالة الشعرية ويتقاطع داخلها...»²، وهذا يمثل بدوره تعارضا أو تناقضا واضحا بين مقولات الشكلانية التي ترى النص الشعري مجرد مقولة جميلة لا يمكن لمضمونها أن يلقى الأهمية التي يوفرها له الشكل، وذلك في محاولة لرفض الانطباعية والذاتية في التحليل.

• شعرية النثر:

لم تبق الشعرية مع تطور مناهج النقد مجرد علم لدراسة الظاهرة الشعرية بل انتقلت إلى كونها علما لدراسة النثر أيضا، وقد كان (جون كوهن) أحد الذين غيروا آليات البحث في مجال الشعرية الخاصة بالنصوص النثرية؛ إذ انتقل من البحث في الشكل إلى البحث في المعيار وجعل الانزياح قيمة أساسا في الحكم على شعرية النص كيفما كان جنسه الأدبي؛ ف "الأسلوب يحمل قيمة جمالية، فهو انزياح بالنسبة إلى معيار، وأن مواجهة الشعر بالنثر، تؤدي إلى البحث عن معيار... وبالتالي يتم تحديد الانزياح دائما بالمقارنة مع المعيار"³ وليس مع الجنس الأدبي على وجه التحديد.

ولهذا يعد الأسلوب بالنسبة إلى (كوهن) أهم من الشكل؛ لأن الأسلوب هو السمة الأكثر تميزا واحتواء على مظاهر الانزياح، فالمادة النصية التي تصوغها العبارة تحقق شعريتها بفضل انزياح العبارة

¹ - محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة منبر الفكر الإلكترونية، <http://menbaralfkr.blogspot.com/>، جانفي 2017.

² - رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص 08.

³ - عز الدين المناصرة، علم الشعرية، ص 11.

عن معيارها، ويتحقق لها ذلك غالبا بفعل الاستعارة التي " تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب على المنافرة، فالمنافرة تعتبر خرقا لقانون الكلام، وهي تتحقق في المستوى السياقي، أما الاستعارة فهي خرق لقانون اللغة، تتحقق في المستوى الاستبدالي ويتكون مجموع العملية من زمنين متعاكسين: حالة الانزياح؛ المنافرة وباقي الانزياح؛ الاستعارة، وإذا كان المجاز بكلمة لها معنى حقيقي، ولها معنى آخر مجازي؛ فإن الاستعارة هي انزياح لغوي، علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي " غير أن تلك المشابهة تحقق الانزياح كلما كان طرفا التشبيه بعيدين عن كونهما محلا للتشبيه بأي احتمال واقعي.

على ذلك لا يمكن تحديد شعرية النثر بناء على المعايير الجوهرية التي تتوفر للشعر عادة، ولا يمكن الحكم على أحدهما مقابل الآخر أو مقارنة أو موازنة معه، فالشكل في النهاية يحدد الشعرية على وجه الاختلاف لا على وجه التشابه بينهما؛ غنما تكون المزية بمسل أحدهما إلى معايير الآخر بشكل جلي أو بنسبة مرتفعة، كما هو الشأن في النثر المسجوع أو في الشعر المنثور " الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أي شكلية، وهو فرق لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي ولا في الجوهر الفكري، ولكن في نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها وبعض من جهة أخرى¹ وبالتالي تصبح قيمة الشعرية متوفرة في جانب اللغة بوصفها دالا ومدلولا من خلال علاقتهما لا من خلال تركيبية الدال أو محتواه الصوتي.

• حدود شعرية التماثل:

التماثل/ التوازي: هو احد أهم العناصر الفنية في النص الأدبي، وقد عده الشكلايون مقوما رئيسا من مقومات الشعرية، يكون التماثل دون تطابق لكن يصعب تحديده في النص الشعري لأنه لا يتواجد بشكل متناسق، كما أنه لا يأتي دائما بشكل ثابت إذ نجد منه الانبثاق والانبجاس والتناسل المعنوي، وهي جميعا مصطلحات تحدد جمالية الشعر الشكلية « إن الجانب الزخرفي في الشعر بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي، عن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر...»² ويمكن ملاحظة التشابه أو التباين أو المجاورة من خلال ملاحظة البنية الشكلية ذات القوانين الثابتة نسبيا، أو البنية المعنوية الكامنة في السياق أو المعنى « ففي الشعر يكون الوزن

¹ - جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 223.

² - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 105، 106.

بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومها، الوحدة النغمية، وتكرار البيت، والأجزاء العرضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً...¹.

وسوف نجد أن التوازي عند (جاكسون) يتضمن « أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم، ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز...² وهي جميعاً تسهم بشكل فعال في بنية النص ودلالته.

ويواصل (جاكسون) توضيح الآليات التي تحقق التوازي بالقول: « هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه...³ ولهذا فإن التوازي يحقق سمة التناسق والانسجام بين الأبيات التي تمثل أجزاء النص الشعري، ويمكن بهذا أن تتحقق شعرية القصيدة من خلال شعرية التوازي.

والتوازي هو: نوع من التكرار في المباني مع اختلاف العناصر التي يقوم عليها المبنى، وبهذا ينشأ التوازي داخل التكرار نفسه، وينقسم إلى: توازي تركيبى، دلالي، صرفى، صوتي.⁴

• تمثيل لشعرية (التوازي/ التماثل) في ديوان (صعب تأويل الهديل) لـ (عبد

الحميد ابزة) من منظور شعرية (جاكسون):

تمهيد:

¹ - م ن، ص 108.

² - م ن، ص 07، 08.

³ - م ن، ص 106.

⁴ - ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري "دراسة في قصيدة جاهلية"، (مقال)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، مج: 10، عدد: 1، 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1991، ص 159.

تقوم شعرية التوازي في نصوص الديوان على طبيعة الجدل الموجود بين الماديات في تفاعلها مع بنى الذهن وإعمال الفكر في تجلياتهم المعاني تظهر بشكل واضح من خلال تماثلها، وهو ما يعبر عنه (جاكسون) بشعرية التوازي التي يتحقق بها التماثل دون تطابق، فقد يكون ذلك من خلال تفعيل بنيات التناقض أو التضاد أو التقابل مثلا؛ يقول الشاعر: « كأن في هبوطها سموها ¹ فالهبوط والسمو متضادان يحققان شعرية رقي الروح إلى الأعالي في حال هبوط الجسد إلى أسفل الأرض بفعل الموت.

• شعرية التوازي/ التماثل في ديوان (صعب تأويل الهديل):

يفعل الشاعر المفردات التي تنتمي إلى أكثر من حقل دلالي واحد لكي يعبر عن أفكار خاصة» القانون أمره عجيب.. بقدر ما يرفعك إلى السماء بأنغامه يقتلك بأحكامه ² « إن التناقض هنا يقوم داخل لفظة واحدة (القانون) وهو أيضا (جناس) تجتمع في معناه طبيعة النغم (الفرح) من جهة وطبيعة (التوتر) من جهة أخرى.

كما يقيم الشاعر حالة من التناقض جدليا من خلال قوله: « ترى هل تعفن وتفسخ وتحلل الأشياء مبالغة في النضح؟

أم أنها تبلغ مراتب كمالها.. وهو العدم؟

أم ببساطة تعود الصور والعناصر إلى مادتها الأم؟

أم تسافر في زمن لانهائي؟³ فهو من جهة ينشد الكمال ومن جهة أخرى يبين بأن الكمال النهائي المرغوب من كل البشري يجعل الإنسان يتشابه مع الثمرة التي تتعفن إذا بالغت في النضح.

وفي قوله: « الميت له عذر الغياب، والحي مهما بلغت حجته من القوة فإنها لا تخلو من رائحة الكذب»⁴ وهنا تبدو شعرية التماثل ظاهرة في التناقض العقلي الوارد بين الميت والحي في أيهما أحق بالتصديق.

يقدم الشاعر التآلف المعنوي بشكل لغوي بسيط هنا « ما لا تحافظ عليه يضيع، وما لا تصونه يتلف ¹ تتحقق شعرية التوازي هنا باستعمال لفظتين إحداهما مركبة بفعل النفي والأخرى

¹ - عبد الحميد إيزة، صعب تأويل الهديل، ديوان، ص 22.

² - الديوان، ص 20.

³ - الديوان، ص 23.

⁴ - الديوان، ص 29.

كلمة مفردة لكنهما يعبران عن المعنى نفسه. فيقابل الشاعر بين قتل الجمال وبين البكاء عليه: «من قتل الحسن في ذاته، وجب عليه لطمها والنواح عليها في كل حين»² وهو تواز قائم على الانعكاس الضروري لاستكمال المعنى.

كما يقول الشاعر: «أيها الليل تمهل،

خذ راحتك.. رجاء لا ترحل، فأنا لا أستعجل فجرا عار من السكينة،

فجرا يوضح صورة الأشياء لا روحها.

يعميني ويشتني ضوء النهار، لكن فيك أرى بمنتهى الوضوح»³، ويقول: «البعد ليس نقيضا للقرب؛ البعد هو أن يسقط منك الانتباه والشعور، لا وجود القريب»⁴ فتشكيل شعرية التوازي هنا يقوم بين لفظتي (البعد والقرب)، وكذلك التقابل بين (الليل والنهار) وهو هنا يفعل بنية تناقض بين الماديات التي لا ينتبه إليها الإنسان في ملاحظاته العادية للأشياء، غير أنها تظهر جلية بفعل الشعر، ف«يصبح الأمر الحيوي هو أن يناقش هذا الجانب للصورة الشعرية من وجهة نظر الشاعر الخالق، ويتقبل الفرضية القائلة بأن الشاعر ينوي أن ينقل معنى معيناً وأنه، لذلك، يقارن شيئاً بشيء آخر، ينبغي أن يطرح السؤال على أساس أي من الخصائص، اللامتناهية تقريبا، للموضوعين المقارنين يحاول الشاعر...»⁵.

أما التوازي بين الكائن وما سيصير إليه فيبدو من قول الشاعر: «عجبا لمن يتغزل بالفراشة والحير، ويتقزز من اليرقة...»⁶ فالكائن هو اليرقة والصائر إلى الفراشة،

يجمع الشاعر بين حالتين متناقضتين لفظيا لكنه يحقق شعرية التماثل بينهما من خلال جعل النقيض سببا لنقيضه: «الفراغ يمنحني شعورا بالامتلاء...»⁷

¹ - الديوان، ص 28.

² - الديوان، ص 31.

³ - الديوان، ص 34.

⁴ - الديوان، ص 29.

⁵ - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط 01، بيروت، لبنان، 1979، ص 34.

⁶ - الديوان، ص 36.

⁷ - الديوان، ص 44.

ويزاوج بين طبيعتين مختلفتين بالجمع بينهما ضمن سياق واحد «التمايل للجسد.. الرقص من حظ الروح»¹ فالروح لا يمكنها الرقص إلا أن رقص الجسد يماثل حركة النشوة في الروح الذي يسميه الشاعر رقصا أيضا « فلقد تحدث النقاد مثلا عن الرونق الذي يضيفه المجاز على الكلام، وقيل إن الكلام متى خلا من الاستعارة، وجرى كله على الحقيقة كان بعيدا عن الفصاحة بريا من البلاغة»² فالشاعر استعمل البنيات الشعرية القائمة على (التوازي/ التماثل) شكليا كي يصل إلى وظيفة الشعرية المتلاحمة مع البلاغة في صيغ من المجاز والاستعارة وغيرها.

يحدثالشاعر أيضا تماثلا شعريا خاصا من خلال الجمع بين القتل والكتابة « القتل أشد متعة من الكتابة، حيث تصير كل جريمة رواية ناجحة. الكتابة كالحرباء، تأخذ لون مزاج الكاتب»³ فشعرية التماثل هنا تتحدد من خلال الجمع بين لفظتين وما ينجم عنهما من نتائج يعمل فيها الشاعر تقنية الاختيار والتركيب غير العادي للوصول إلى درجة الشعرية.

كما تهيمن الوظيفة الشعرية على النص في قول الشاعر « الذكريات كالحقائب الثقيلة.. تفسد لذة السفر

المتعة في ترك الأمتعة»⁴ فالتماثل هنا قائم من خلال تفعيل (التشبيه) إذ يتم التركيب بين مادتين في شكل لفظتين غير منتميتين إلى حقل معجمي واحد، وهما (الذكريات/ الحقائب).

بهذا يمكن القول إن (شعرية التماثل/ التوازي) تشكلت من خلال البنيات المتقابلة والمتعارضة التي قام عليها شكل النصوص في ديوان (إيضة)، فقد عمل الشاعر على نقل المعاني إلى القارئ في قالب من المتقابلات المتماثلة قصدا إلى إبراز الفكرة الذهنية وتحويلها إلى فكرة مادية بفعل اللغة الشعرية.

¹ - الديوان، ص 20.

² - تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 01، اللاذقية، سوريا، 1983، ص 288.

³ - الديوان، ص 31.

⁴ - الديوان، ص 44.

المحاضرة الثالثة عشر

شعرية الانزياح (تماثل الدوال/ تماثل العلامات)

تمهيد:

عملت الشعرية البنوية على فتح آفاق الفضاء الشكلي للنص إلى ما هو أبعد من بنية اللغة، فقد امتدت الشعرية إلى مستويات أوسع (المستوى الصوتي. الدلالي...)، ومنه جاءت فكر الصورة الشعرية لتخلق فكرة (الانزياح لدى (جون كوهن) في كتابه: (بنية اللغة الشعرية)؛ والواضح أن أفكاره تمثل نظرية البلاغة بشكل مبتكر.

• شعرية الانزياح:

تعمل اللغة التي تحقق الوظيفة التواصلية أو الإفهامية على التمثل ضمن المعايير القانونية الطبيعية، ولهذا فهي تأتي وفق العادة المألوفة أو النظام المباشر للخطاب، أما اللغة الشعرية فهي تلك اللغة التي تعتمد إلى خرق المألوف ومخاطبة المتلقي على غير ما تعود عليه، وهي التي نطلق على صيغتها الانحرافية نصطاح (الانزياح) الذي يرى (ريفاتير) أنه: «التأثير المفاجئ الذي يحدثه اللامتوقع في عنصر من السلسلة الكلامية بالنسبة لعنصر سابق، هذا اللامتوقع هو نتيجة الخروج عن المعايير اللغوية واللجوء إلى ما ندر من الصيغ»¹ وذلك ما جعل (كوهن) يعمل على البحث عن البنية المشتركة للصور المختلفة داخل نسيج النص الشعري الواحد؛ لأنها في رأيه تعمل على خرق المألوف وتحقيق الأدبية من خلال ذلك.

وتقوم شعرية الانزياح لدى (كوهن) على جملة من الثنائيات من بينها (المعيار/ الانزياح) و (الدلالة التصريحية/ الدلالة الحافة)، فالمعيارية تتعلق بلغة النثر وباللغة العلمية بينما تتعلق لغة الفن القائمة على الانزياح بلغة الشعر. مع أنه لا ينفي الوظيفة التواصلية له: «إن الشعر شأنه شأن النثر خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ. لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعراً ينبغي أن يكون مفهوماً من طرف ذلك الذي يوجهه إليه»² ولكن يجب توفر الصورة الشعرية المزاحة بالمعنى إلى غير المتعود عليه لكن على القارئ أن يعمل فيها فكره حتى يصل إلى معناها المقصود.

• تماثل الدوال:

يقوم الانزياح عند (كوهن) على بنيتين متضادتين تمثلان التماثل الشبيه بما أقره (جاكسون) ولكن من وجهة نظر مختلفة نسبياً، وذلك أنه يقيم تماثل الدوال من خلال إثبات الانزياح ونفيه، أو كسر البنية وإعادة بنائها، «ففي الوقت الذي تسعى فيه اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيمي، يجتهد الشاعر على إشاعة التجانس الصوتي وتقويته، فيعمل بذلك على عرقلة هذا الاختلاف في اللغة فيحدث انزياحاً على المستوى الصوتي، فالمنثور أو الكلام العادي لا يؤدي وظيفته إلا عبر الاختلافات الفونيمية ولا يقبل التشابه، والقافية والجناس في الخطاب النثري تمثل

¹ - نقلاً عن: وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، دمشق، سوريا، 1996، ص 74.

² - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 173.

عائقا يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أما الخطاب الشعري فهو على النقيض من ذلك يبحث عنها¹ وهذا يتحقق انزياح اللغة صوتيا من مستواها العادي إلى مستواها الشعري.

يحدث التحول الدلالي على صعيد اللغة بحيث يتم تقليص الدلالة المباشرة إلى دلالة مرجعية، فتمائل الدوال يتركز في الجانب الصوتي، ولعله يقصد بالصوت الوزن والموسيقى والنبر والتنغيم الذي يتوفر في الشعر دون النثر، كما أنه يشتمل على الجناس والقافية وعلى التطابق الصرفي والنحوي في الجمل، يتمثل الجانب الصوتي للشعر بشكل جلي حسب (كوهن) في النثر المنظوم. وقد اشتغل على ديوان: (أزهار الشر لبودلير Les fleurs du mal ، وأسطورة القرون La légende des siècles ، ليفيكتور هيجو). فتوصل إلى انتظام منهجي للبنى الصوتية المدروسة « ولا نرى في ذلك مجازفة تؤدي إلى تضيق مجال التحليل، بينما الواقع أن القصيدة النثرية تحتوي عموما على سمات دالية كالتى تستعملها المنظومة² ولذلك فهو يعتقد أن الانسلاخ من قيود الشعر الصارم ذي الوزن المعيارى يمنح الشاعر بعدا دلاليا حرا في استخدام اللغة.

• تماثل العلامات:

يوازي (كوهن) بين الانزياح الصوتي للغة ويراها انزياحا صارما وبين الانزياح الدلالي الذي يوسع فضاء المعنى؛ وذلك لأننا « عندما نحس بالكلمة باعتبارها كلمة لا يكونها بديلا لشيء أو تمثيلا لانفعال ما، تصبح الكلمة تركيبا ودلالة علامة غير مطابقة للحقيقة فحسب بل تكسب وزنها الخاص وقيمة خاصة بها³ تلك القيمة المنضافة إلى قيمتها المعجمية هي التي تفصل بين الخطاب المباشر والخطاب الشعري.

أما الإشارة عند (كوهن) فهي ليست الكلمة ولهذا فإنها تقدم الشعرية من خلال العلامة لا من خلال اللفظ المباشر ، (الإشارة) مصطلح « ليس بديلا لمصطلح الكلمة ولكنه تحول لها، فالكلمة اللغوية تظل كلمة في كل مجالات استعمالها، ما عدا حالة التجربة الجمالية، حيث تتحول إلى إشارة وذلك بأن تتخلى عن شطرها الآخر؛ التصور الذهني لها، وتحتفظ بجانبها الصوتي، وهذا ما يضمن لها حرية الحركة ويحقق لها اعتاقها وتفرغها من متصورها الذهني الذي كان عالقا بها ويمكنها من

¹ - م ن، ص 83، 84.

² - م ن، ص 13.

³ - Roman Jakobson, Huit questions de poétique, édition de seuil, paris, 1977, p 64.

إحداث الأثر»¹ الجمالي الذي تتطلبه الوظيفة الشعرية من خلال ذلك الانحراف الدلالي الذي تحققه طبيعة اللغة المراوغة.

• تمثيل لشعرية التقابل بين اللغة الحسية واللغة الذهنية في الشعر الخمري

بين "الأعشى" و"أبي نواس" مقارنة نصية من منظور تماثل الدوال والعلامات

تمهيد:

تحدد العلاقة الشعرية بين النص والمتلقي وفق معالم فنية متغيرة ومتجددة؛ ذلك أنها معطى زماني ومكاني يرام من خلال صناعة معاني مختلفة قد تكون متماثلة وقد لا تكون، ولكن العناصر التقابلية بين النصوص متفاوتة زمنياً تؤهل القارئ لأن يشتغل وفق وقفات متواجبة إجرائياً من أجل فهم النصوص ومحاولة إفهامها.

ولا تقف الإجراءات المتخذة تجاه النصوص المتقابلة أمام نتيجة واحدة، بل يمكن من خلال التقريب الحسي والذهني للمتفاعلات النصية أن يتم الوصول إلى تفاعلات معرفية أو دلالية أو تأويلية محضة.

وعليه فإن النصوص الخمرية في الشعر العربي وجدت لها في العصر الجاهلي حيزاً شعرياً يمتاز بالخصوصية الشديدة والتفرد، كما كان الأمر في العصر العباسي، إلا أن انقطاع التميز في هذا الغرض الشعري عقوداً طويلة من الزمن؛ مروراً بالفترة الإسلامية والأموية، جعل جانب الخصوصية الفكرية ينتقل انتقالاً جديداً بين عصر وعصر، فذلك الانقطاع كان بمثابة الغياب الذي مهد لحضور عناصر شعرية مختلفة عما كان سائداً في العصر الجاهلي.

1- تأويل التماثل من وجهة نظر شعرية:

تتم مقارنة عناصر التقابل الحسي والذهني من خلال اللغة والرؤية لشاعرين اختلفا زماناً ومكاناً وحياتاً وفكراً، ولكنهما اتفقا إبداعاً وتميزاً، وهما: "الأعشى" و"أبو نواس".

ولكي يكتمل تشكيل المقاربة النقدية وفق شعرية التأويل التقابلي، فإن النصوص الخمرية المختارة سوف تخضع لقراءة داخلية وخارجية؛ أما الداخلية فتكون لاستجلاء الرؤية الحسية فيها،

¹ - عبد الله الغدامي، تشرح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 01، بيروت، لبنان، 1987، ص 10.

وأما الخارجية فتكون لتحديد العناصر الذهنية المتقابلة التي بإمكانها أن تكشف عن ملامح التجديد بين القصيدة الخمرية الجاهلية والعباسية بينما الخمرة واحدة لم تتغير.

أ- شعرية تماثل العوالم المادية والمعنوية في القصيدة الخمرية:

يقدم الشعر الخمري عبر العصور الأدبية فكرة موازية لتماثل العناصر الإيحائية المتعلقة بالعصر وبالمجتمع، وبنمط المعرفة السائدة أو التقاليد المتفشية في مجتمع من المجتمعات.

إلا أن القصيدة بوصفها حالة يتوافق فيها الإحساس النفسي بالانشغال الذهني تتحول إلى بنية متفاوتة الدرجة والتركيب، ومختلفة الدلالات والإيحاءات، وهي لذلك تشكل عوالم مختلفة عن بعضها البعض من خلال تحولها إلى أيقونة دالة لا إلى مدلول بعينه؛ لذلك "تبدو الخاصية الأساسية للخمرة على هذا النحو نفسية أو "روحية"، انطلاقاً من الأثر الذي تجعله في النفس، هذا الأثر هو بالتحديد تفريري؛ فالخمرة تزيل الغم عن النفس فتخلصها وتنقيها من متاعها، لكنها لا تقوم بهذا الدور العلاجي المداوي إلا لكونها بحد ذاتها عنصراً مناقضاً للهم وغالباً له، وهما لا يمكن أن يجتمعا لأنها تلغيه ما إن يلتقيا"¹، وإن تحقق الأمر بالنسبة إلى تعامل الشاعر الجاهلي مع الخمرة من هذا المنطلق، فإن الشعر العباسي صنع من وراء الخمرة عالماً جديداً مقابلاً للعالم المادي أو حتى المعنوي الذي كان لها فيما سبق، فلم تعد الخمرة علامة لمدلولات مختلفة ومتفاوتة، أو عنواناً لمواضيع كثيرة تكون الخمرة افتتاحيتها لا غير. لهذا "يبين الشعر الخمري عند أبي نواس باستمرار عن بعد بين الذات ومحيطها مجلساً كان أو عالماً أو كوناً؛ حيث يبدو هذا المحيط إزاء الذات التي تشكل محوره وبالخمرة التي تشكل مداره، متكوناً من معطيات شتى مستقلة عن الذات ولكنها تتجاوب وتتكامل لصوغ منتهياتها وרגائتها"² فينتهي بهذا الاقتراب من العالم المادي بكل أبعاده، وتنطلق الذات إلى عوالم معنوية مقابلة تماماً للعوالم المادية التي يتشكل منها المكان والزمان في حركة تتجاوزهما معاً.

ويتعلق أمر تقابل العوالم المادية والمعنوية لدى الشاعر بالقصيدة المتكاملة بناؤها؛ حيث يتخذ النمط السائد في تقديم الأبيات بما تحمله من معانٍ، ركيزة للجمع بين ما هو مادي ومعنوي في رؤية الشاعر للأشياء وتعامله معها أو للفصل بينهما.

1- سامي سويدان، في النص الشعري العربي - مقاربات منهجية - ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989، ص 44.

2- سامي سويدان، في النص الشعري العربي، ص 38.

ولهذا طرح تقابل التضمين لدى الأعشى فكرة التقابل بين النص كمعطى بنيوي وبينه كمعطى نفسي؛ ذلك أنه غالبا ما يفصل بين أركان الجملة الواحدة بأن يجعلها في أكثر من بيت أو بيتين، وهذا له "... دلالة على مستوى البناء وعلى المستوى النفسي، فعلى مستوى البناء يظل كل بيت محتاجا إلى الآخر، وهذا يعني تداخل الأبيات ضمن وحدة معنى لا يجوز خلخلتها، أما على المستوى النفسي فإن العاطفة المنداحة لا تتوقف عند حدود الضابط الإيقاعي للبيت (القافية)، وإنما تتجاوز ذلك إلى ما بعده"¹، فإذا تعلق الأمر بالخمرة انقلبت العاطفة كشكل معنوي إلى متشكّل مادي يقابل ما يحدث في النفس بما يحدث في القصيدة من بناء.

فالفاعل النفسي الذي تحدثه الخمرة في عقل وعاطفة صاحبها يتجاوز الاعتراف بكل ما حوله من ماديات أو بنيات حتى ولو كانت بنية الشعر نفسه، مما يساعد على تحقيق شيء من الانفصال بين الشاعر والقصيدة (كمادة) إلى تحقيق اتصال آخر بين نفسية الشاعر وتشكيل القصيدة (كمعنى) مقابل تماما لما كان يجب أن يكون لو أن الخمرة تركت العالم المادي يقوم على القيم التي يجب أن يقوم عليها.

إن البنية النصية التي يقوم عليها الشعر الخمري القديم (الأعشى)، بنية تعتمد تجزيء النص إلى حركات متفاوتة التأثير، الأمر الذي يحدث اضطرابا معنويا مماثلا عندما يتعلق الأمر بالمقابلة بين الفعل والنتيجة، بينما يتقدم النص الحديث (أبو نواس) متكاملا يدعو إلى التركيز والثبات إذ يتعلق فيه الفعل بالنتيجة تعلقا متمزج فيه الآثار المرغوبة بالأدوات المستعملة " فالقصيدة تتمتع بوحدة داخلية ذات بنية متماسكة يستحيل التعرض لها بتقسيم أو تجزئة دون خطر الإساءة إلى النص ودلالاته، فهذا النص في الحقيقة تعبير كلامي يتكون بالتنامي، تتولد أجزاءه تباعا من بعضها البعض..."²، غير أن عملية التفريق المطروحة هنا بين النمطين لا تعني أكثر من إبراز درجة الانعطاف التي قام عليها تجديد النص الشعري الخمري وفق برنامج التنامي المعلن مسبقا من خلال الضمور الذي لحق الغرض بين العصرين الجاهلي والعباسي، وهو ما استغله التجديد في العصر العباسي بعد ذلك لصالحه دلالة وإيحاء.

إن التقابل الذي تطرحه عوالم الأعشى وأبي نواس يتشكل بنيويا في علاقات متشابكة بين الشعارين من جهة، وبينهما وبين المتلقي من جهة ثانية، ولكي يحدث التلاقي بينهم جميعا داخل

1- موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010، ص 64.

2- سامي سويدان، في النص الشعري العربي، ص 45.

فضاءات المعنى لأبد من الانطلاق من البنيات التقابلية نفسها والتي تشكل تمثيلات الكون (مادياته ومعنوياته) التي يسمح بها التأويل ويؤشر لها النص، ف "لاشك أن التقابلات المبنية تبين مدى اختزال القول الشعري واقتصاده وطيه للمعاني، وكونه مبنيا على عوالم من المتقابلات المعنوية أو المادية التي يتأسس عليها الكون والعلاقات والوضعيات والحالات، وبما أن الأمر كذلك فإن أقرب الطرائق لفهمه وتلقيه هي تسخير آليات التقابل المتعددة للفهم والإفهام والتذوق"¹، ليكون تقابل التضمين لدى الأعشى أساسا جماليا قد يكون معيبا في النقد القديم، إلا أن المقاربة الحديثة تختزل منه عناصرها الهادفة إلى الكشف عن أسرار البراعة الشعرية في القصيدة الخمرية الجاهلية التي كان الأعشى رائدها. يقول:

ألمّ خيال من قتيلة بعدما وهي حبلها من حبلنا فتصرما
فبتّ كأني شارب بعد هجعة سخامية حمراء تحسب عندما
إذا بزلت من دنّها فاح ريحها وقد أخرجت من أسود الجوف أدهما
لها حارس ما يبرح الدهر بيتها إذا ذبحت صلى عليها وزمزا
ببابل لم تعصر فجاءت سلافة تخالط قنديدا ومسكا مختّما
يطوف بها ساق علينا متوّم خفيف ذيفف ما يزال مفدّما
بكأس وإبريق كأنّ شرابه إذا صبّ في المصحاة خالط بقّما
لنا جلسان عندها وبنفسج وسيسنبر والمزرحوش منسّما
وأس وخيري ومرو وسوسن إذا كان هتزم من ورحت مخشّما
وشاهسفرم والياسمين وnergس يصحبنا في كل دجن تغيّما
ومستق سنين وونّ ويربط يجاوبه ضبّح إذا ما ترنما
وفتيان صدق لا ضغائن بينهم وقد جعلوني فيسحها مكرّما.²

تتوالى المعاني في هذه الأبيات المتعاقبة ببعضها البعض على نحو من المتقابلات الدلالية التي تصنع للنص عالمين أحدهما معنوي والآخر مادي، هذا التقابل يبرز منذ البيت الأول الذي يعدّ تأسيسا ذهنيا ومعنويا يعبر عما يختلج في نفس الشاعر من ضيق وحرمان " ألمّ / وهي"، لتتوالى الأبيات الخمرية بعد ذلك مندفعة كسيل جارف من الدماء التي يبدو أنها اللون الأكثر التصاقا بتجربة الشاعر

1- محمد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب - نحو تأويل تقابلي -، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2010، ص 78.

2- الأعشى، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1994، ص 186.

الداخلية، ليتبين لنا تقابل بين الخمرة والقلب كعنصرين ماديين يتميزان بلون واحد هو اللون الأحمر، مقابل اللذة التي تشيعها الخمرة في النفس والألم الذي ينضوي عليه القلب بعد الفراق، خاصة وأن اسم المحبوبة (قتيلة)، وغالبا ما يحمل القتل اللون الأحمر المسفوح الذي يتحول بنائيا وشعريا إلى خمرة، وكأن الشاعر متعلق بالخمرة ماديا مقابل تعلق معنوي بالحبيبة، وإذ يرتوي بالخمرة التي تنسكب من الدنّ لينسى وينتشي، يرتوي بالدماء التي تنسكب في ذاكرته ليتذكر ويأسى.

وتتعلق الخمرة لدى الأعشى بالمرأة منذ البيت الأول باستئنافه (الفاء) في الحديث عنها، بعد ذكر عابر لحدث مكثف لا يمكن التنبؤ به إلا من خلال اسم المرأة أو ذكرها السريع، هذا التلخيص للعالم المادي المتمثل في وجود امرأة ما، تكون سببا في تكون عالم مادي ثان يتمثل في وجود الخمرة مقابل عالم معنوي يتمثل في ذكرى أيام لا تذكر، بل تكتشف من خلال تعبير الشاعر عن إحساس مشابه في كلمتي: (هترمن = عيد) و (مخشما = شديد السكر)، ليتحقق التقابل بالتوازي بين العوالم المعنوية: (الحب/ السكر) كما كان التقابل بالتوازي منذ لحظات بين العوامل المادية: (المرأة/ الخمرة).

كما تتقابل عوالم مادية بين العرب والفرس، تعكسها انطباعات خفية في نفس الشاعر من خلال تصويره للخمر بكل أنواع الزهر والموسيقى، بأسمائها الفارسية التي توحى ببيئة الفرس النظرة والمطربة للنفس، مقابل البيئة العربية الصحراوية القاحلة والساكنة سكونا يشيع الوحشة والرغبة في الروح، وإذا كان ذكر الزمر والطرب في النص ذكرا ماديا مصرحا به فإن مقابله الذي يتمثل في الجذب والضيق كان ذكرا معنويا مغيبا في الذاكرة ومختزلا في النفس، وعلى هذا تتأسس أفعال الشاعر المنطوية داخل النص؛ بحيث يتشكل فعل الهروب من الواقع المغيّب مقابل فعل اللجوء إلى الواقع المصرح به، مختزلا في الخمرة التي جعلت الشاعر سيّدا (فسيحاها) بين أقرانه.

وإذ ننتقل إلى أبي نواس الذي يقول:

"بين المدام وبين الماء شحناء تنقدّ غيظا إذا ما مسها الماء
حتى ترى في حوافي الكأس أعينها بيضا وليس بها من علة داء
كأنها حين تمطو في أعنتها من اللطافة في الأوهام عنقاء
تبني سماء على أرض معلقة كأنها علق، والأرض بيضاء
نجومها يقق، في صحنها علق يقلها من نجوم الكأس أهواء
جلّت عن الوصف حتى ما يطالبها وهم فتخلفها في الوصف أسماء

تقسّمها ظنون الفكر إذ خفيت كما تقسّمت الأديان آراء
من كفّ ذي غنج حلوشمائله كأنه عند رأي العين عذراء
له بكيّت كما يبكي النوى رجل على المعالم والأطلال بكاء¹

نجد العالم الشعري ينقلب رأسا على عقب، فتبدو القصيدة مقابلة لقصيدة الأعشى مقابلة معنوية ومادية من خلال التشكيل الفني الذي يجعل رأس الهرم إلى أسفل، وذلك أن أبا نواس يؤخر البكاء على الأطلال ليختم به القصيدة بعدما كان في البدء على الدوام.

وعليه تتشكل العوالم المادية والمعنوية لدى الشاعر من خلال اللغة متقابلة مع ما كان سائدا تقابلا عكسيا وليس ضديا؛ ذلك أن حركة التجديد التي لحقت بالقصيدة في العصر العباسي أسست فنيا لهذا التعاكس، فإذا بقصيدة الأعشى تبدو في حالة من التشكل الآني بحيث نلمس حركة استدعاء للأبيات الواحد تلو الآخر إلى أن يكتمل البناء الشعري بما يوحي بحالة من الانفعال الحسي للغة الشعرية، بينما يختلف الشأن تماما بالنسبة إلى أبي نواس؛ حيث يبدو أن البناء الشعري لديه يتشكل مسبقا ولا يظهر إلا بعد نضج واكتمال، مما يوحي بحالة من الانفعال الذهني تكون اللغة الشعرية خاضعة له بالضرورة بعدما كان خاضعا لها في قصيدة الأعشى، فتبدو الكتابة الشعرية لدى أبي نواس قادرة على أن تصنع عالما ليس هو العالم الموجود بين المتخاطبين، بل عالم النص، ولكنه أيضا ليس ذلك الموجود في النص² وإنما هو بين النص والفكر، في فضاء هلامي تتجاوب فيه اللغة مع حركة الذهن لتصنع عالمها الفعلي بالكلمات الدالة، والتي تحيل دائما إلى مدلول أشد ارتباطا بالمعنى المرتكز في الذات الواعية التي يفتح النص عليها من خلال حالة الكتابة أولا مقابل حالة القراءة ثانيا.

وحتى نفهم نص أبي نواس ونعرف كيفية تأويله يجب أن نسمح له أولا بأن يقول شيئا ما، ثم ننطلق من ذلك الشيء لنستمر، فإن لم نتركه يفعل يستحيل النص سرايا غير قابل للتحقيق وبالتالي للتأويل.

على هذا الأساس التقابلي تنبني الحقيقة الداخلية للنص، وهي أنه يمتلك إلى جانب الاعتراف بكينونته الفعلية حقيقة مغايرة كامنة في أعماقه، قد تكون مناقضة تماما لوهم الاعتراف الذي تحمله اللغة إلينا، ولهذا نجد نصه يتقدم في "... مستوى تخيلي يمكن من خلاله معاضلة الحقيقة الداخلية

1- أبونواس، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1986، ص 13.

2-Ricœur . lectur111-aux frontieres de la philosophie. Edit/ reuil. Paris. 1994. P286.

للنص والتي يفرضها المستوى الواقعي لتكوين العبارات والعلاقة المرجعية بين الدال والمدلول¹ المؤسسة مسبقا - كما أشرنا - على فكرة إخضاع اللغة للحركة الذهنية التي تتفاوت درجة التحكم في ما هو مكشوف وما هو مستور لدى الشاعر.

تمثل الخمرة في النص مثولا ماديا مباشرة مقابلة لعنصر مادي ثان هو الماء، ومشكلة عالما معنويا مقابلا يتمثل في الفعل الحاضر الدال عليها وهو (الشحناء) بما تحمله من معاني الحرارة والتوهج المتقابل طرديا مع مواصفات الخمرة الحقيقية، مقابل الفعل (مسّها) الذي يستدعي الماء فاعلا، والخمرة مفعولا به، بحيث يؤدي إلى التناقض بين المواصفات السابقة للخمرة والمواصفات اللاحقة للماء المرتبط عادة بالبرودة التي لا تنعكس هنا على الخمرة فعليا بل إيحائيا؛ إذ تؤثر فيها تأثيرا عكسيا بأن تجعلها أكثر توهجا وحرارة، مما يحيل إلى أن شعور البغضاء ليس ناتجا عن فعل الماء بل عن طبيعة الخمرة، وبالتالي فإن المعنى هنا لا يتشكل من خلال اللغة بل يطوّع اللغة ليري القارئ لا ما تراه العين بل ما يراه العقل.

وعليه تنكسر الرتبة الدلالية للخمرة كمدلول حيوي يجمع ما بين السلبية والإيجابية كما كان ظاهرا في قصيدة الأعشى، وكأن زمن غياب الشعر الخمري نسبيا ما بين العصرين الجاهلي والعباسي قد أسس لشيء من الإلحاح في طلبها بعد غياب، موازاة مع ظهور الماء خلال تلك الفترة، وهذا ما يحيل إلى فكرة العداوة بينها وبين الماء " كما أن احتجاجها دليل على تلك الرعاية التي أخذت بها والتي تصونها عن الطارئ والزمني والموتي، محوّلة هذه العوامل جميعا السلبية في حدّ ذاتها إلى عوامل إيجابية، هكذا ينهض وضع ومنطق متميزان عن الوضع والمنطق الطبيعيين؛ إذ بقدر ما يمر الزمان بقدر ما ترتقي جودة الخمرة، وذلك بفضل العناية الإنسانية بها، فالعمل أو الجهد الحضاري للإنسان في ائتلافه الذي يحكمه العمل الإنساني عمليا بين نقيضين: الطبيعة والثقافة متجسدين في العنب وصناعته، ولأنه كذلك يأتي بالمدّهش والرائع والساحر: الخمر...² فتتحول فترة الانقطاع من مدلول الغياب إلى مدلول الحضور بفعل الهدم الزمني الذي يظهر في بناء القصيدة المقلوب من جهة، وفي إبعاد عناصر الضعف والهرم عن الخمرة وتعويضها بعناصر القوة والشدة (البيت الثاني)، التي تنقل فكرة التقابل

1- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، دار الفارابي، الجزائر، 2007، ص 32.

2- سامي سويدان، في النص الشعري العربي، ص 48.

بين العناصر المادية الحقيقية، إلى عوالم مادية جديدة تتقابل فيها العوالم الحقيقية بالأسطورية (العنقاء).

ب- الانزياح النصي (البنية والدلالة):

يقوم النص الشعري النواصي على ميزة استثنائية تعدّ عاملاً مهماً في تحريك النص من الداخل، ليتوافق مع المحركات الخارجية المفروضة على الشعر والشاعر بالفعل؛ والتي هي محركات سياقية تتحول تلقائياً إلى محركات ذهنية لتنتهي أخيراً إلى محركات بنيوية تكون المادة الأساس للغة الشعرية ملخصة في: "النص".

وقد امتاز شعر أبي نواس بحالة من حالات التجديد الذي يشكل مع القديم بنية مقابلة تماماً، على الرغم مما يبدو ظاهرياً من علامات التآلف السياقي الذي تفرضه طبيعة الزمن وسيرورة الحياة لا أكثر، وعليه تمكنت الأبعاد الشخصية والزخم التاريخي والثقافي والحضاري الجديدة، والتي حفل بها المجتمع العربي العباسي، من تحقيق قدر من الالتحام الفني بين البنى الذهنية السابقة التشكيل والبنى النصية اللاحقة التأثير، والتي وسمت العمل النواصي بشعرية متميز "لذلك لا معنى لإطلاق صفة الشعرية على نتاج لغوي يكرر سابقاً عليه أو يستعيد ما كان معروفاً مهماً كانت عظمة ذلك السابق أو أهمية هذا المعروف، بل ومهما كانت براعة هذه الاستعادة أو لباقة ذلك التكرار"¹، وهذا ما يفسر ظهور شكل جديد للخمرة عند أبي نواس يقابل شكلها التقليدي الموروث عند الأعشى، فإذا كانت الخمرة عند هذا الأخير مكوّن حسي للسّكر والنشوة المغيبة للعقل (البيت التاسع)، فإن تشكيلها النواصي يحولها إلى مكوّن ذهني لليقظة والنشوة المستحضرة للعقل والوعي والإصرار على التحدي والقول، وتقديم البديل الثقافي والاجتماعي والنفسي وحتى السلطوي – حتى لا نقول السياسي – المناسب للفضاء الزمني والمكاني المحتضن للخمرة الجديدة ومجالسها، ولأبي نواس (البيت السابع)، "...والخمر هنا ترمز إلى الزهو بالغلبة والنصر، وبخاصة أن الخمر الممزوجة بالماء ... ترمز إلى الغضب..."² المعلن في بداية القصيدة، والذي ينسحب تأثيره من خلال التقابل الدلالي للونين الأبيض والأحمر المتضمنين في كل من الخمرة والماء المحكوم عليهما بالعداوة والغضب منذ بداية القصيدة.

1- م ن، ص 33.

2- نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ص 167.

وإذ تمتزج العناصر المادية الحسّية بالعناصر المعنوية الذهنية، تتقابل صور الحضارة بين الشعارين تقابلا زمنيا مكثفا يؤسس لبنية شعرية إيجابية في حالتها الأولى المتعلقة بالشاعر مقابل عصره وزمانه المحدود، وسلبية في حالتها الثانية المتعلقة بالشاعر مقابل عصر الآخر سواء أكان ذلك معلوما أم مجهولا بالنسبة إليه.

وعليه فإن البنية السياقية العامة تؤدي إلى الإطاحة بالمقدس الديني بالنسبة إلى أبي نواس، مقابل الإحالة إلى المباح الاجتماعي بالنسبة إلى الأعشى، مما يحيل إلى تشكيل البنية النصية تشكيلا يتقابل توافيقا مع البنية الطبيعية المنطلق منها وهي مجلس الخمر، التي تكون متقابلة مع نفسها داخليا بحيث تكون بنية مناهضة للمجتمع العباسي، وبنية موازية للمجتمع الجاهلي.

من هنا تجاوز أبو نواس تقليد الأعشى بوصف الخمرة ومجالسها وصفا متأنيا مغرقا في التصوير والحسية والواقعية، وانتقل مباشرة إلى الولوج إلى أعماق الذهن وتقديم المعادل الشعري الموضوعي المناسب متمثلا في الخمرة، إمعانا في الإشارة إلى طبيعة المعطيات النفسية التي كانت تسود المجتمع العباسي دون الإعلان الظاهر لها.

إلا أن حديث الأعشى عن الخمرة وإن كان لم يخل من عناصر الدلالة الحسية، فقد وصف الخمرة وصفا متميزا يتراوح فيه الإعلان عن المعطيات المؤثرة في الفكر بين الصحو واليقظة، بما يقابل حالة الغياب المطلق التي كان لابد للخمرة أن تفعّلها بذهن صاحبها، ليبدو أمر التفاوت في الحضور والغياب بفعل السكر أمرا غير مسبوق وغير موجه الوجهة التي ينتظرها القارئ، وذلك أن وصف الخمرة الجيدة يحيل إلى الفخر بشربها، وهذا ما لم يكن متوفرا لدى أبي نواس نظرا لطبيعة الثقافة السائدة في عصره، ثم إن الفخر بالخمرة يقود إلى موضوعات أخرى (كالمدح)، تتمازج سياقيا على شكل أغراض تحدّد البناء الفني للقصيد بل وتحول النص إلى أبنية متعددة في تشكيل واحد، إلا أن ما يهمنا من هذا هو أن الحضور الحسي يبقى موجودا وحاضرا وشاهدا على الغياب.

وإذا كان أبو نواس يغيب الواقع الفعلي ليستحضره عبر الخمرة فإن الأعشى يستحضر الواقع الفعلي مغيبا في الخمرة، هذا (التمائل/التقابل) يتناسب مع حالة السكر التي تحل بشكلها الحسي لدى الأعشى مقابل حالة الغضب التي تحل بشكلها الذهني لدى أبي نواس، في رغبة ملحّة من قبل كل شاعر ليطمئن من خلالها حضور الأنا الفاعلة لدى الأعشى فعلا وقصدا إلى الفعل، وغيابها لدى أبي نواس تسترا وقصدا إلى التستر.

خاتمة:

إن اللغة الشعرية النواسية تقابل اللغة الشعرية الأعشوية تقابلا مثليا من خلال دلالتها على تفاصيل الحياة الإنسانية، ومن خلال المعاني الرمزية التي تضيفها على الخمرة لتتشكل دلالات خاصة مودعة في النماذج التي تعرض فيها، وإن سلمنا مسبقا بوجود تقابل عكسي فإنه تعاكس فرضته حالة التباعد الزمني والتطور الثقافي، بما لم تكن حائلا دون تحقق التواصل الفني المنشود في الشعر العربي.

المحاضرة الرابعة عشر

- شعرية الفجوة (كمال أبو ديب)

- الشعرية والقراءة

تمهيد:

تعامل (كمال أبو ديب) مع الشعرية من منطلق شكلائي بنيوي، وقد عمل على تحليل قصائد من الشعر العربي القديم تحليلا بنيويا حولها إلى طلاس بدل إيضاحها أو شرحها للقارئ كما يوضح ذلك (عبد العزيز حمودة): « إن القارئ يجهد نفسه كثيرا في متابعة الجداول الإحصائية... لكن ذلك الإجهاد لا يقارن بالحيرة الكاملة والمحاولات المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه بالرسوم التي يفترض أنها توضيحية لبنية النص الشعري، وهي رسوم (دوائر ومتوازيات وأشياء أخرى كثيرة) لا تحدد المعلومات الهندسية تدخل القارئ في متاهة ليخرج منها في نهاية الأمر مجهدا مرهق الفكر وقد فقد توازنه تماما بعد أن ابتعد أميالا عن النص الشعري بدل الاقتراب منه...»¹ والحقيقة أن ذلك يبدو فعلا تحليلا جامدا أليا لبنية النصوص بعيدا عن روحها.

وقد كان التزام (كمال أبو ديب) الشديد بالمنهج وتطبيق آلياته بصرامة السبب خلف تلك الهندسة التحليلية التي لم يتعود عليها النقد العربي.

• الفجوة/ مسافة التوتر عند (كمال أبو ديب):

إلا أنه تمكن من استحداث مصطلح خاص بالدراسات العربية فيما يخص تطبيق دراساته الشعرية وهو مصطلح (الفجوة/ مسافة التوتر)، وقد تبع في ذلك منهجا أسلوبيا كما يقول حسن ناظم: « إن البحث في الشعرية حسب أبو ديب هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية...»².

على ذلك نظر (كمال أبو ديب) إلى الشعرية على أنها وظيفة من وظائف (الفجوة)؛ وهي تمتلك خاصية اللاتجانسواللاطبيعية، هذا وهي تتفق في كونها تلتقي في سياق ما، وقد نفهم من هذا ما ذهب إليه (كوهن) في تحديده للانزياح تقريبا. « إن الانزياح مفهوم نظري متعلق باللغة فقط، أما مفهوم

¹ - عبد العزيز حمودة، ص 44.

² - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 182.

الفجوة: مسافة التوتر فهو مفهوم أشمل، إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة: مسافة التوتر...»¹

مسافة التوتر إذا هي خروج الكلمات عن طبيعتها لكن (أبو ديب) لا يهمل العلاقات الخارجية بل يراها ضرورة في دراسة علاقات النص. «يمكن أن نسحب مفهوم البنية السطحية والبنية العميقة من مستوى الجملة اللغوية الأولية إلى مستوى النص الشعري الكامل. وبهذا الانسحاب يصبح جليا أن الفجوة التي تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نص كامل ليست وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي للنص فقط؛ بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات وعلاقات التشابه والتضاد وثنائية الحضور والغياب وأنساق الوزن والإيقاع، وأنساق الصورة الشعرية والموقف الفكري والعقائدي والرؤيا، وتجليها في النص المكتمل، ومن هنا فإن النص الشعري المتميز، وهو باستمرار نص من الاحتمالات والإمكانات، لا نص تقريبي، نص يمتلك أبعادا لا تتكشف إلا بعد لأي، وأبعادا تتكشف خطوة خطوة؛ لأنها جوهرها نص يبني على فجوة: مسافة توتر بين بنيته السطحية وبنيته العميقة. وهذه الفجوة هي عالم الإمكانات والاحتمالات والظلال والإيحاء والنغم الباطني الخفي، عالم التوتر القائم بين اللغة الاستعارية والكنائية واللغة التقريرية المباشرة»²

يظهر من خلال هذا أن الفجوة تعني ذلك الفضاء المتخيل القائم على الجمع بين العناصر غير المتجانسة في أصلها. ولهذا فقد وسع (كمال أبو ديب) فضاء الشعرية بنقلها إلى مستوى (التجربة) أو (الرؤية)، «تشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصورية أيضا، أي لا من الكلمات فقط، بل من الأشياء أيضا»³ وبهذا فإن اتساع فضاء الفجوة ولا محدوديته عند (كمال أبو ديب) يمكنه أن يشمل مرجعيات النص ويخرج إلى مستوى التلقي أي ما بعد النص مرورا بالنص بوصفه بنية أولية لإنشاء القراءة.

ويواصل (أبو ديب) عرض فكرة الفجوة بالقول: «يمكننا أن نقرأ تاريخ الشعر باعتباره تاريخ الفجوة. مسافة التوتر وتطورها عن الكلاسيكية إلى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة. وكتابة هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر. لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته بالآخر، والموقف الفكرية والرؤى الإبداعية، وعلى صعيد تصور بنية العمل الأدبي أو

¹ - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 192.

² - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، بيروت، لبنان، 1987، ص 58.

³ - م ن، ص 37.

الفني، ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضا مليئة بالإثارة والكشوف الفنية¹ ولهذا نفهم أن التعالقات الثنائية التي مررنا بها فيما يخص الشعرية والمناهج الحديثة هي جزء من هذا التصور أو مقدمة له حتما، وذلك لأن دراسة النص بشكل مغلق تماما أثبت قصوره عن الإحاطة بكل جوانب شعرية النص، إضافة إلى أن النص هو روح شعرية متكاملة ليس من المعقول فصلها عن النواة الجينية الشعرية التي تشكلها وتتمر عبرها تجربة أو رؤية ما.

يؤكد (كمال أبو ديب) أن الفجوة مسافة التوتر هي في الأساس فضاء "ينشأ من اقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتهي إلى ما يسميه جاكوبسن نظام الترميز Code في سياق تكون فيه بينها علاقات ذات بعدين فني:

1 - علاقات تقدم باعتبارها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة لكنها.

2 - علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن هذه العلاقات هي تحديدا لا متجانسة في السياق الذي تقدم فيه وتطرح في صيغة المتجانس².

• الشعرية والقراءة:

إن الفجوة عند (كمال أبو ديب) تجعل القارئ يسهم بفعالية في ردم ذلك البعد الفاهيمي الذي يخلق مسافة متوترة بينه وبين الكاتب، على ذلك لا يكون التأويل الذي يتبناه اعتباريا محضا بل يكون قائما على استخدام مفاتيح مكتسبة سابقة على إنتاج النص " من هنا ندرك أن المتلقي طرف في عملية الإبداع ذاتها. إذ تصبح الإثارة التي يحدثها القول الشعري بمثابة دعوة إلى الخلق يضطلع المتلقي بدور مهم في إنجاحها أو تعطيلها. حتى لكأن الحدث الشعري، في حد ذاته، مجرد مشروع لا يكتمل ويدخل حيز التحقق الفعلي إلا بالقارئ أو السامع. إن الشاعر مجرد واضع نص. حالما ينجزه ويغادر لحظة المكاشفة أي لحظة الإبداع يصبح مثلنا تماما: مجرد قارئ³ فهل يمكن أن نفهم من هذا أن (أبو

¹ - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 48.

² - م ن، ص 21.

³ - محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، ط 01، طرابلس، ليبيا، تونس، 1992، ص 370.

ديب) حين ادخل القارئ في عملية الخلق قصد أن تكون الفجوة إنجازاً خاصاً به أم أنها تكون إنجازاً واعياً من قبل الكاتب لا يمكن تفعيلها أو الإشارة إلى أهميتها إلا من قبل القارئ؟

لا يكون الأمر بسيطاً عند التحليل الموضوعي لما أراد له (أبو ديب) أن يكون مختلفاً في نظرتها إلى خصائص الشعري، فالمعلوم أنه يلغي أولاً الفرق بين الشعر والنثر، لكنه من خلال مقارنة وتوضيح مفهوم الفجوة يرى بأن الشعر غالباً الأقرب إلى تمكينها في النص، " الفجوة تميز الشعرية تمييزاً موضوعياً لا قيمياً، وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم"¹والحقيقة أننا نلاحظ تأثره بشعرية الانزياح ل(جون كوهن) بشكل واضح.

ما يمكن ملاحظته بعد هذا، هو المفارقة التي يمكن التوصل إليها حين نجادل الناقد حول المدرسة التي تأثر بها من جهة، وبين مسمى الفجوة الذي يمكن أن يعد بعداً تخيلياً يصنع مسافة بين المعنى الذي يريده الكاتب وبين ما يقوله بالفعل.

إن ما يريده (كمال أبو ديب) فعلاً هو القول بنظام من العلاقات النصية التي لا يمكن فيها الفصل بين التصور الرؤيوي وبين التصور اللساني للخطاب، بل إن الشعرية لا تتفعل إلا بتألف تلك السمات مجتمعة، وهو ما يجعل قوله بالانفتاح على ما يوجد خارج النص ويسهم في بنائه أمراً مستساغاً لتفسير كيف أن الفجوة في النهاية لا تكون إلا بالخروج عن المعايير اللغوية والمعايير الثقافية على حد سواء.

• تمثيل لشعرية الثورة في ديوان (سفر البوعزيزي) لنصر سامي. مقارنة في

شعرية التوازي التناسلي في عناوين الديوان والإحالة على التجربة الشعرية

وفجوات الرؤية

تمهيد:

يقف (نصر سامي) في ديوانه على عتبات الإفصاح والمكاشفة، لكنه وككل شاعر عربي لا يقوى على مشاركة هواجسه جميعاً مع القارئ، إنه يراوغ القول بالقول ويصنع من العنوان بؤراً للرمز،

1- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 35.

ليجادل متن القصيدة بالحلم حتى تفقد انتماءها الفردي وتصبح ملكا لقارئ يعيد إنتاجها عبر أزمنة متعددة ومتباينة.

والسؤال الذي يواجهنا أمام المعرفة الجديدة التي يطرحها (نصر سامي) في ديوانه هو: هل كان الشاعر هنا شاعرا ملتزما بقضيته الأم أم كان شاعرا متمردا؛ يهدم ليبني ويمزج لينتقي؟ هل يتماهى الشاعر في الواقع وينصهر في دوامته أم يشرب متطاولا عليه ليستوحى نبوءته الانتمائية الجديدة؟

1- شعرية العناوين ورؤى الانتماء:

يعد العنوان في الدراسات المعاصرة خطابا قائما بذاته، فهو يحيل على النص المدرج لاحقا من قبل الكاتب من جهة وهو دال يكون النص مدلولاً أكيدا له من جهة ثانية « ذلك التشاكل ينتهي بعملية توازن نصي بين العنوان وعمله فلكل منهما نصيته الخاصة وإن دخلت عناصر من أحدهما في بناء نصية الآخر، بحسب تأويلات المتلقي للآتين فكما سبق القول إن اللغة في هذا العمل تمحو كل أثر المرسل ومقاصده، وتكفى، على ذاتها منتظرة منتجها الفعلي: المستقبل الذي تتوقف إنتاجيتها الدلالية على فعالية تأويله، ومن ثم فالعنوان مرسله مستقلة مثلها مثل العمل الذي يعنونه، ودون أدنى فارق، بل ربما كان العنوان أشدّ شعرية وجمالية من عمله في بعض الإبداعات التي يتوقف استشفاف المدخل النقدي إليها على بناء نصية العنوان أولا وقبل أي شيء آخر»¹ مما يبيّن أنه مرحلة مهمة جدا قبل الغوص في التفاصيل اللاحقة.

أ- شعرية العنوان الرئيس:

يرتبط العنوان في كتاب "سفر البوعزيزي" بالتجربة الإبداعية للشاعر (نصر سامي) ارتباطا وثيقا، حيث نجد تدرجا معرفيا ودلاليا وتناسيا بارزا في صياغة العناوين الفرعية لنصوص الكتاب (الشعرية منها والنثرية)، لكن هل تمكن العنوان الرئيس للكتاب من جمع تلك المدلولات المتفاوتة الأزمان ضمن مدلول واحد؟

جاء عنوان الكتاب جملة اسمية معرفة بالإضافة حيث وظف الشاعر الجملة للدلالة على المطلق بصيغتها النكرة في لفظة (سفر) للإحالة المباشرة على المفهوم الديني؛ رغبة منه في إضفاء شيء من الشرعية الألوهية على ما سيتلى لاحقا ضمن نصوص الكتاب من أقوال وأفكار قد لا تقنع القارئ

¹ - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 31.

إن لم ترتبط ارتباطا وثيقا بمفاهيم إنسانية تتنامى تحت رقابة السماء، ولهذا لم يعرف (السفر) إلا بإضافته إلى الاسم المباشر (البوعزيزي) الذي كان معرّفا تعريفين أحدهما كونه: (اسم علم) والثاني بـ (الألف واللام)، ولعل الجمع بين معرّفين في لفظة واحدة يبين ما يقصد إليه الكاتب قصدا مباشرا متواريا في آن، وهو أن التشكيل النصي المدرج تحت لواء العنوان الرئيس هو فعل إنساني بالدرجة الأولى لكنه فعل متعلق بقدر أقوى وأكثر فاعلية من جهة ثانية.

وعلى الرغم من الاقتصاد اللغوي الشديد في عنوان الكتاب إلا أن الخبر فيه لم يكن مغلقا؛ لأنه يتماشى مع معرفة تاريخية وثقافية واضحة المعالم والأبعاد مما يبين أن ما سيواجهه القارئ من نصوص متنّ الكتاب ستكون مندرجة ضمن هذه المعرفة أو تحيل بالضرورة إليها.

ب- شعرية التوازي التناسي بين (الإلغاء/ التشكيل):

لا يخلو أي نص أدبي من نسج شبكة من العلاقات بين العنوان الرئيس والعناوين المتفرعة عنه « نعامل العلاقة بين العنوانين: الرئيسي والفرعي معاملة العلاقة بين طرفي "عطف البيان" وذلك لخاصيتين يمتلكهما العنوان الفرعي، الأولى وقوعه في الدائرة الدلالية فإنها تكون أكثر شعرية من عملها، إذ إن لا نحويتها تعمل على نحو موسع على تحييد النظام اللغوي عن بنائها ودلالاتها، على الرغم من حضوره، وحتى تحكمه بالبنية السطحية للعمل، الأمر الذي يجعل "العنوان" أقرب المداخل وأيسرها لمقاربة شعرية العمل وإعادة توزيع عناصره من فوضى جماليته إلى انسجام دلاليته. وهكذا فالمسافة الفاصلة بين "العنوان" بلمحه الشعري واستغراق "العمل" في سمات نوعه وجنسه تحدد اتجاه الفاعلية من العنوان أو العكس»¹.

من هذا المنطلق تنتظم عناوين النصوص متنّ الكتاب وفق قصيدة تراتبية ميقاتية يلعب فيها الزمن النفسي للنص دورا مهما وفعّالا؛ ففي القصيدة المفتوح (تذكرت البداية) يمدّد الشاعر الحياة بين الحروف الأبجدية مستعيرا من كل حرف فيها كونا مستقلا بذاته، كونا يرسمه بالضياء تارة وبالاختفاء تارة أخرى، كي يتمكن من استنشاق الحياة منذ بدايتها استذكارا واستنطاقا لماض شعري، يستعير منه معجمه ليؤسس من خلاله لشرعية الذكرى البعيدة، الراسخة في أزمنة البوح الإنساني الذي يأتي تباعا في نصوص الكتاب.

¹ - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 55، 56.

إن المرجعية اللغوية التي يلجأ إليها (نصر سامي) بين آونة وأخرى في ديوانه، تستحيل إلى حالة من حالات الطواف العفوي حول التاريخ لإعادة إنتاجه ضمن الحاضر بأنماط أقرب إلى التشكيل الحسي للحظة الراهنة، ضمن مقتنيات البعيد القادر على التشخيص بأقصر السبل اللغوية وأبلغها، يقول:¹

أمدّ الكون في ألفي ويأتي
وأبسطة وأحقنه دمائي
وأشربه بلا مزج قراحا
شراب الضوء يشرب دون ماء
وأدعو أن يصار إلى قصيدي
فيشرب أو يعلق في الهباء
...
طريق الشعر أعرفه
وأدري
طويل سلمي نحو العلاء
لقد أسريت في أقصى قصيدي
وأعرج والحضارة في ردائي

وهو هنا لا يلغي سابقه من الشعراء بل يستأنس بكل ما يجعل للبداية التأثير الأكثر قربا وحميمية لدى القارئ، فيمر بأقداح (الأعشى) غير مكتف بأن يجعل قصيدته جزءا من تاريخ شعري طاف فيه الشاعر الصحراء وخرج إلى الديار المتاخمة لشبه الجزيرة العربية متغنيا بخمرياته، بل ليشكل من كلماته معلقة من تلك المعلقة الأثيرة في الثقافة الشعرية العربية منذ العصر الجاهلي وحتى الآن.

كما لا يكتفي الشاعر بالإلماح إلى اللغة العربية من خلال استحضار الزمن الشعري بل يتخطف من الزمن الديني عذوبة (الإسراء والمعراج) وإعجازها، ليبني على منوالها بداية لقول تأسست فيه اللغة العربية من ألفها إلى يائها وانبتت على معجزة الوحي السماوي، الذي لا يخفي الشاعر توظيفه لاحقا في القصيدة من خلال التصريح بصيغة العنوان (تذكرت البداية)؛ والذي لا يلوح إلا مع نهاية القصيدة

¹ - نصر سامي، سفر البوعزيزي، سلسلة كتاب الشاعر 02، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2016، ص 11.

بعد أن يمر الشاعر بأبيات غزلية (امرئ قيسية) تؤسس لبداية التكوين البشري الذي كانت ثمرته (آدم وحواء)، وهي البداية المستساغة الوحيدة التي يجدر بالشاعر العودة إليها متذكرا ومستأنفا ومستمرًا، ولهذا فقد ارتبطت المرأة بالأبجدية ارتباطًا محوريًا جعل للعنوان سطوة زمنية متدرجة عبر سلسلة من المواقيت التي تمثل بدايات مستحبة وجديرة بالاستمرار، قبل أن يبسط الله الأرض لتكون موطنًا للإنسان المحكوم بالبدايات والنهايات المتكررة.

يقول:¹

وصاحبتي تمدّ الآن

طرفا

سماويا

ألذّ من السماء

...

تذكرت البداية يوم كنا

معا من قبل ميلاد الضياء

على هذا، لا تلقى دوامة الشاعر قرارًا لدى قارئ حائر حيرته نفسها فيعود في قصيدة أخرى قائلاً:² (أقسم جسيمي في جسوم كثيرة)³ أسوة بصعاليك العرب وغربانها التواقين إلى الحرية والعدالة والانعقاد من سلطة القبيلة ولغتها وريائها وسطوتها، وتقلبات القيم والأخلاق والمبادئ فيها، يعود الشاعر ليستعير زمن العروبة مواجهها حاضره ومحولاً الأسطورة إلى شخوص عربية وجدت بالفعل لا بالوهم بعدما أخفق الوهم في تحقيق الحلم وامتحن بالخيبة كل مرة وكل حين، فيعلن الشاعر في هذه القصيدة أن المستحيل والممكن بيده، هو يصوغه بالحرف كي يجعله ممكناً وأكيداً ومستمرًا:⁴

المستحيل

أنا الذي علمته أن يستحيل

وأن يريق دمائي

...

¹ - صر سامي، سفر البوعزيزي، ص 14.

² - م ن، ص 20.

³ - عروة بن الورد، الديوان، دراسة وشرح وتحقيق، أسماء أبو بكر محمد، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998، ص 61.

⁴ - نصر سامي، سفر البوعزيزي ص 20، 21.

ما ممكن إلا ومني ماؤه نورا
يساقط من فتوق سمائي
أستصحب الغابات وسط غنائها
وأمد لبّ القول للشعراء

...

ماذا أريد من الدنيا؟
مجدا. وبي قلق الدهور يقيم في أرجائي

فالشاعر يلخص قلقه الذي يشي به عنوانه في هذه الجملة ليقابل مقابلة ضمنية بين الأثر الذي يتناص معه ثقافيا في الشعر الجاهلي القديم، وبين حقيقة انتسابه إلى ذلك القلق الذي جعله يتمرد على المستحيل ويواجهه بالكلمة أسوة بالشعراء الصعاليك، استجابة «لمتطلبات الإنسان، ومهام الوعي وتحويل الواقع»¹ وفي الوقت نفسه وصولا بالقارئ إلى إدراك المعاناة التي كانت تربطهم بمجتمعاتهم القبلية والتي يبدو أنها تربط الشاعر بمجتمعه الإنساني الحديث، ولهذا فكلاهما هجر المجد ليبنى خلودا شعريا من خلال إطعام الحرف للشعراء كي تتجاوز الإنسانية محتما.

أما عنوان قصيدة (هكذا حدث بروميثيوس) فإن الشاعر يترنم بغنائية أزلية عن التحدي والجمال الذي يحمله الشاعر في قلبه ويواجه به العالم بين تشاؤم وتفاؤل وتحذّر وصبر، ولهذا فهو يستعير تلك الترنيمة الرومنسية من (الشابي) عازما على إكمال مشوار الثورة الشعرية التي يتحدى بها الشعراء التونسيون القدر تباعا، فالالتزام بقضية الوطن والحرية تبدو معلنة ومرتبطة بالرمز الأسطوري (بروميثيوس) من جهة، وبالرمز الشعري (الشابي) من جهة ثانية مع الإلماح في بداية القصيدة إلى (أبي تمام) و(أبي العلاء) اللذين يعتبران من ثوار الحرية الفكرية والتجديد الشعري في العصر العباسي، «إن التناص الموسع والجر هو قاعدة تأويل بيانات العنوان الشعري، ويتبع أسلوب "التداعي" association، يقصد به معلوماتيا أن البحث عن مضمون معين يمكن أن يتشعب ويتسلل إلى البحث عن مضامين أخرى ذات علاقة بالمضمون الأصلي، وذلك من خلال تتبع علاقات التشابه والتناقض والتعلق والعلة والأثر، وغيرها من التداعيات التي ترتبط بين هذا المضمون وغيره»²

¹ - حسين جمعة، قضايا الإبداع الفني، ط 01، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1983، ص 17.

² - ينظر، لطفي عبد البديع، ميتافيزيقا اللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.

فتصبح تفاصيل القول متجانسة تماما مع العنوان المقترح نظرا للمعاناة التي يمر بها الشعراء في كل زمان ومكان، يقول:¹

يحيا أبو تمام في لغتي التي
شطانها تمتد صوب أبي العلاء

...

لكنني أحيا
ونوار الكلام يحيط بي
متحصنا بغنائني

...

وبراحتي لغتي التي تمشي
وتنهض في سماء ردائي

...

أحيا لكي أحبي الدنى بقصيدتي
أحيا لكي أروي المدى بدمائي

...

أسري وأعرج بالقصيدة تاركا
قلبي هنا في تونس الخضراء

إن الشاعر يعلن في كل مرة أنه ينتسب إلى الكلمة وأن الشعر قضيته، ولهذا فإن العناوين التي يختارها لقصائده تكون بمثابة التعزيز الفكري والإنساني لفلسفته الشعرية ولللمسة التي يحيا بها وفيها، فيغدو «العنوان الذرة البدائية أو البيضة الكونية المخزنة بقوة دلالية قصوى، سرعان ما تقوم برسم الانفجار بفعل عوامل متنوعة فيتشكل النص»² ولهذا فهو يختار في القصيدة التالية (فوضى

¹ - نصر سامي، سفر البوعزيزي، ص 25 - 29.

² - خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ط01، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، 2007، ص45.

على باب القيامة) الشاعر (محمود درويش) ليتحد مع ثورته الإنسانية ضد الطغيان والبطش والخراب:¹

وأفتح فكري وطننا
وأعطي لهذي أضلعي
ودمي لهذا

وكأن الشاعر يعود ليقسم جسمه في (جسوم كثيرة)، بل هو يعلن أن فكرة الوطن في الذاكرة العربية لا تنتهي عند زمن ولا تتغير قيمتها بين أجيال الشعراء وإن تغيرت لغة الشعر وتقنياته:²

أفكر في غدي
وأنا عليم بأن الشعر مندور لهذا

بل ويعود ليعزز إعلان التمرد من جديد بلسان شاعر ثائر كل الثورة، لتصبح ملحمة الشعرية وطننا لكل الأحرار من بني البشر، حين يقول:³

وماذا إذا أودستي اكتملت تماما
ولم تسكن بواديها عكاظا؟
كتبنا الشعر حقا
قبل الوقت حقا
قبل الكون،
قبل تخلق الضاد...

غير أن الخيبة التي تلازم الشاعر وهو يرى أحلام الشعر تقف عند حدود القوافي يجعل انتظاره محفوفاً بنوازع الشؤم التي خلفها سابقوه من الشعراء؛ هؤلاء الذين رحلوا ودموع الشعر لم تغادر مآقيهم دون أن ينالوا المجد المحفوف بالثناء على عتبات أوطانهم المجروحة النازفة.

¹ - نصر سامي، سفر البوعزيزي، ص 37.

² - م ن، ص 37.

³ - نصر سامي، سفر البوعزيزي، ص 38.

ولهذا يعلن الشاعر ثورته بعدما أخفاها ردحا من زمن الشعر بين بحور الخليل تارة وبين سيوف الأساطير تارة أخرى، ليختفي (بروميثوس) و(عروة بن الورد)، ويظهر بدلا منهما شهداء وأبطال صنعوا ثورة الشاعر الفعلية. ليتغيّر بها تاريخ الوطن الأم وأبجدية الأشعار في قصيدة (ثورة الأحرار):¹

جدّدتم شكل الصباح
فلم يعد للصبح ذلك اللون
ذاك الأسود
وجعلتم هندي البلاد قصيدة
في كل قلب نائر
تتجدّد.

والواضح أن سيرورة الزمن الكوني تتماشى مع سيرورة الزمن الشعري لدى الشاعر؛ إذ لا انفصال بين إشراقة الصباح على يد الثوار وبين إشراقة القصيدة على يد الشاعر، وفي هذه القصيدة يرتفع صوت الشاعر على غير ما نلاحظه في قصائده السابقة على الرغم من تماثل الخطاب الثوري بينها وبين سابقتها، إلا أن نبرة الانفعال تظل متواترة من بداية القصيدة إلى نهايتها معلنة فرحا ارتبط بلحظة الكتابة الراهنة؛ فالشاعر لم يكن في حاجة لاستدعاء بطولات مجترة إنما كان يكتب بطولته الفعلية وبطولة شعبه الحقّة، وهذا ما يفسر اختياره لمفردات مباشرة لصياغة عنوان القصيدة دونما حاجة إلى تضمين رافد للفكرة التي يزمع إعلانها على الملأ:²

إن شئتم شاء الزمان
وبدلت كل الدنى أقدارها
فتمركوا
من أجلنا
من أجل تحرير الحياة
وجعلها حقا لنا
وتمركوا.
لا شيء لا

¹ - م ن، ص 80.

² - نصر سامي، سفر البوعزيزي، ص 81، 84.

لا شيء عنكم يبعد

...

شكرا لكم حررتموني فجأة

وجعلتم قلم النبي يغرد.

ويستمر الشاعر في (معلّقة القصبة) في تعداد مزايا ثورة الشعب التونسي، فيجعل العنوان ابن التاريخ الحاضر واللحظة الراهنة مبتعدا عن كل الحواشي والزخارف التي يتزين بها هامش التاريخ الإنساني المفجوع بالبطولات المهزومة:¹

صنع التاريخ

لم يقبل عطايا

حين هزّ العرش واجتثّ الزوايا

ذاك شعبي الحرّ

ذاك التونسيّ

من أضافت آيه للمجد آية

من تأذى حين كان الفجر أعمى

من رأى ضوءاً فغالتّه المنايا

صنع التاريخ حقا

لا مجازا

فالعنوان المختار لهذه القصيدة إذا يعبر عن تاريخ حقيقي ولهذا لم يكن على الشاعر أن يغلفه بأي مجاز لغوي أو معنوي فأتى به مرسلا في الزمان والمكان والإنسان مستعملا الضمير (هو) على سبيل المطلق الإنساني إشارة إلى كل من شارك في صناعة الحدث الثوري.

ويعاود العنوان مباشرته اللفظية دونما تضليل أسطوري أو تاريخي في قصيدة (انتخبهم مرة أخرى) ليمر به الشاعر إلى أزمان تتماشى مواقيتها الشعرية ومواقيتها الفعلية الواقعية؛ حيث ينطلق عهد سياسي جديد في وطن الشاعر لا يجد منه فكاكا إلا إلى التوثيق الشعري « كما أنه يعرف أيضا كيف يحورها. تحويرا يخفي به ما هو عالق بأصولها من آثار للألم والصراع والحرمان... فلدى الفنان

¹ - نصر سامي، سفر البوعزيزي، ص 89.

قدرة عجيبة على تشكيل هذه المادة الخاصة حتى يجعل منها صورة تعبر عن الأفكار التي يتضمنها خياله تعبيراً صادقاً. وهو يعرف بعد ذلك كيف يضيف على هذه الأفكار مسحة قوية من الإمتاع تصفّحها من شوائب الكبت أو تموّه عليها، ولو بصورة مؤقتة على الأقل. ومتى أفلح في هذا كله، أتاح للأخريين فرصة هي بلبس وعزاء ومنتفّس لمنابع اللذة اللاشعورية لديهم، تلك المنابع التي أضحت بعيدة الإدراك عزيزة المنال¹ « فلحظة الكتابة الراهنة بالنسبة إلى الشاعر هنا لحظة منفلة من أغوار الذكرى إلى عتبات الحضور الفكري والروحي ومن ثمة الحضور الشعري:²

انتخبهم مرة أخرى

لأن الله في عليائه

أسرى بهم

وبنى لهم جنّاته

وأمدّهم بالحكمة العمياء:

أن يستبيحوا تراث جدودنا

ويستبيحوا هم وحامهم جميع حدودنا.

فهم الملائك

ونحن العملة

وهو السّادات

ونحن القتلة

ومنّا الشهداء

ومنهم القتلة.

ليبدو الانكسار زاحفاً متربعا على مساحة القصيدة، كما يتبين الخطاب الثوري بالمقابل أكثر قوة وصلابة، يحاول الشاعر من خلاله تبليغ رسالة إنسانية رافضة وإن لم تخل من أيديولوجية مناهضة لشتى أنواع التسلط السياسي والفكري والديني التي تحاول أن تسرق الثورة من أحلام الثوار معيدة نمط الاستغلال السياسي من جديد، فكأنه هنا يكشف قناعة السياسيين المبنية على « الإيمان بلا عقلانية الجماهير ضمناً ثم التظاهر في نفس الوقت بأنها عقلانية ومنطقية! لهذا السبب يقال بأن

¹ - مكرم شاكرا سكندر، أدباء منتحرون، دراسة نفسية، ط01، دار الراتب الجامعية - سفنير، بيروت، لبنان، 1992، ص 21.

² - نصر سامي، كتاب "سفر البوعزيزي"، ص 149-

كل زعيم سياسي يظهر على شاشة التلفزيون يضع مسبقا قناعا على وجهه لكي يقول ما يدغدغ
عواطف الجماهير لا ما يعتقد عمقيا بالفعل»¹ ولهذا يبلغ القهر بالشاعر مبلغه حين يصحّ قائلا:²

فانتخبهم كي يعودوا مثلما كانوا

حرأما نصيروا مثل كلال الشعب

محرومين منأ ملاكهم

ومن سلطانهم

..أيصير العبيد يوما سييدا؟

ليستمر في قصيدة (الصّرخة) التي يصدرها بعتبة نصية (درويشية) منتفضا على شتى أنواع
العذاب الوطني والانهزام السياسي الذي يراه رؤيا العين والقلب والحرف « لإيمانه العميق بأن قضايا
المعرفة والفكر والإبداع متصلة أعمق الاتصال بقضايا الحياة وعلاقات التفاعل بين الأفراد
والمجتمعات والشعوب»³ ولهذا تتشابه قضية الشاعر الشخصية بقضية كل الشعراء وتتشابك قضيته
الوطنية بقضية كل الأوطان المسلوقة المنتهكة؛ إنه « الالتمام المزهو بنفسه، في هذه النبوة العالية من
التفاؤل والتي تبدو في أغلب الأحيان كمبدأ صارم لا بدّ أن يدخل تكوين التجربة حتى لا تسقط في
وهدة التشاؤم أو الضعف البرجوازي، وهنالك أيضا الأداء المباشر الذي يلجأ إليه الشاعر عادة عندما
تكون درجة انفعاله عظيمة جدا ولم تدخل بعد مرحلة التنقية وتلمس وسيلة التعبير الشعري في
نسيج من الصور الناضجة»⁴ ولهذا بالذات لم يقدم عنوانا صامتا أو فرديا بل قدّم صرخة مدوية كان
لابدّ أن يسمعها العالم كاملا حين قال:⁵

هذا وطن حرّ

وليس بلادا مسروقة

هذا وطن حرّ

وليس سريرا في مبعى السوقة

¹ - غوستاف لوبون، سيكلوجية الجماهير، ترجمة وتقديم: هاشم صالح، ط 01، دار الساقى، بيروت، لبنان، 1991، ص 23.

² - نصر سامي، سفر البوعزيزي، ص 153.

³ - معجب سعيد الزهراني، الجسد الخاص وتشكل الهوية في خارج المكان، (مقال)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، عدد 64، صيف 2004، ص 227.

⁴ - محمد إبراهيم أبو سنة، دراسات في الشعر العربي، ط 02، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 84.

⁵ - نصر سامي، سفر البوعزيزي، ص 160، 161، 162.

هذا وطن حرّ
وليس رمادا في أرض محروقة

...

ماذا يبقى من نار الثورة
إلا همّ القلب؟

وهنا يبدو أن الشاعر يستعير من مفردة الصرخة صدى الصوت المتوغل في البعيد، لكنه يحمله من الأحاسيس والانفعالات ما يجعله أقرب إلى الروح (همّ القلب) لا إلى الأذن بفعل الشعر؛ ذلك أنه « كلما ازدادت كثافة الإحساس في الظاهرة الخارجية نقصت كثافة المادة فيها، وإذا نقصت كثافة المادة اقتربت إلى جوهر الحقائق المعنوية، التي يتلاشى في إطارها الحاجز بين الشيء ومعناه، فيصبح إحساسا وانفعالا... ومن أجل أن تكون الحواس أكثر قدرة على البوح والانطلاق من أسر المادة ومحدوديتها، لجأ الرّمزيون إلى نظرية العلاقات أو التراسل بين الحواس¹ وهي الحواس التي تشترك جميعا في نقل المرئي والمسموع عبر المنطوق الشعري إلى القلب النابض بالثورة والرفض.

غير أن الشاعر يعود ليعزّز صوته الفردي في (باب الشمس) عبر مناجاة روحية داخلية تجعل القارئ يتساءل سؤالا عصيا عن الإجابة المقنعة: لماذا يوهمننا الشاعر بالوقوف على عتبات الشمس والأنوار والصباحات المشرقة، بينما نجد معاني القصيدة تصور اختباءً في ظلام النفس وأغوارها وكهوف صوفيتها الموحشة؟ لماذا يجعل الشاعر القارئ يواجه الشمس واقفا عند بابها ولكنه يوصد الباب بألف سؤال وسؤال؟

إن الشاعر في هذه القصيدة يلعب لعبة تمثيل الذات لذاتها، « لتأسيس كفاءة فاعل منفذ من أجل تحوّل رئيسي² » ولهذا فهو يدعي وجود حوار بين شخصين أحدهما هو لحظة الكتابة والآخر هو لحظة التقمّص (ذكرى/ مادة/روح/جسد...)، وكأنه ينتزع من الذاكرة الشعرية العربية وقفة طلبية جاهلية قديمة، كان الشاعر فيها يحدث نفسه بصيغة المثني أو الجمع تيمّنا برفقة تنسيه وحدته

¹ عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص 224.

² فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، مقدمة/ نظرية - تطبيق، ترجمة: حبيبة جبر، ط 01، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012، ص 04.

وتخفّف عنه وحشة الطريق¹ والدليل على ذلك أن الشاعر يعطي للعالم الصفات نفسها التي يعطيها للشعر، إذ يقول:²

نتكلّم مثل غريبين اعتادا الوحدة والصمت

نكثّر من ألفاظ الخوف

...

نتكلّم لكن لا يحدث شيء

حتى الشعر يظل حزينا موتورا ومعنى

ومليئا بسماء حبلى بالخوف

يا سامي فيم الخوف؟

إن كان العالم موتورا ومعنى وحزينا طول الوقت؟

ففيم الخوف؟

ستطول الرحلة

لن يأتي أحد بالعشبة من أجلك

ويستمر الشاعر في هذه المناجاة القاتمة عند باب شمس تأبى أن تنفج، حتى يصل إلى بيت يذكر فيه اسما محببا إلى روحه (إيناس)، مما يشيع جوا من الأنس على تلك الوحشة وشيئا من السلوان على تلك الخيبة « وتعيد الذات القارئة والساردة إلى حالة امتلاك لموضوع الجهة المتمثل في المعرفة، وبذلك تدخل في تضاد مع الحالة التي تمثل انفصالا عن المعرفة³ والمتمثلة في علامات التساؤل والاستفهام المتصدرة للنص، لتدرك أن أبواب الشمس تورق عندها وأن عشبة الخلود بين يديها:⁴

أما إيناس فبنت، وطن يمشي فيها

في عينها وطن

¹- قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوى بين الدخول فحومل (امرؤ القيس، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1980، ص 167).

²- نصر سامي، سفر البوعزيزي، ص 165.

³- عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية، ط 01، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 22.

⁴- نصر سامي، سفر البوعزيزي، ص 167، 168.

في شفتيها وطن
وفي الأحلام يكبر وطن أجمل من كل الأوطان

...

ولديها مثلي بالأمس
حدائق ملأى بشجيرات اللوز
وأعواد التين.

إن التعالق النصي الذي يطرحه هذا العنوان مع متن النص يمثل بوابة لحلم يرى الشاعر أنه غير قادر على تحقيقه أو على رؤيته يتحقق، لذلك فهو لا يتجاوز باب الشمس، لكنه يخلق عند ذلك الباب (بناتا) تمثل استمرارية حلمه وذلك أنه يحتملها حدائق الأمس ويتنبأ لها بإروائها حتى تثمر وطننا، يظل الشاعر يطل عليه من (شرفة في القاع) في قصيدته الموالية والتي يستهلها بعبارة (سيّابية) تعبر عن استمرارية الحلم والوجع ضمن ثنائية شعرية وزمنية لا تفارق كينونة الشاعر ولا قلمه:¹

لكنّ السكاكين الصقيلة

تمرّ من خلل السّواد

وتستبيح الضوء

أبصر فجأة عدما يطل، أرى رحيلاً

يسلمني إلى رحيل

وموتا إلى موت

عدا عينيك، إنهما يسافران

ويفتحان بأحرفي وطننا بديلاً.

¹ - نصر سامي، سفر البوعزيزي، ص 171.

قائمة المراجع:

• الكتب العربية:

1. إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، دراسة لغوية. تاريخية نقدية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1982.
2. الأعشى، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1994.
3. بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار سلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، سوريا، 2008.
4. ببيير زيماء، النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس.
5. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 01، اللاذقية، سوريا، 1983.
6. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: رجاء بن سلامة وشكري المبخوت، دار توبقال للنشر، ط 02، الدار البيضاء، المغرب، 1990.
7. تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، بيروت، لبنان.
8. تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي، ط 01، جدة، المملكة العربية السعودية.
9. تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي، ط 01، جدة، المملكة العربية السعودية.
10. زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، ط 01، القاهرة، مصر، 1979.
11. الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، ط 03، بيروت، لبنان، 1969.
12. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 03، بيروت، لبنان، 1992.
13. جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

14. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
15. جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط 01، مصر، 2000.
16. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد حبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 01، بيروت، لبنان، 1986.
17. حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري (بشار- أبو نواس- أبو العتاهية)، دار صامد للنشر والتوزيع، ط 01، صفاقس، تونس، 2003.
18. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 01، بيروت، لبنان، 1994.
19. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 03، بيروت، لبنان، 1986.
20. حسين جمعة، قضايا الإبداع الفني، ط 01، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1983.
21. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ط 01، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، 2007.
22. خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008.
23. رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 1988.
24. رولان بارت، هسهسة اللغة، ، تر: منذر عياشي، دار الإنماء الحضاري، ط 01، حلب، سوريا، 1999.
25. سامي سويدان، في النص الشعري العربي - مقاربات منهجية - ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989.
26. سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، مطبعة دار التأليف، ط 01، القاهرة، مصر، 1980.
27. سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات الأيديولوجية، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1996.

28. سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ط 01، المركز اليقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2013.
29. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، ط 01، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، 1985.
30. سلدن رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.
31. ابن سينا، فن الشعر (من كتاب الشفاء) تحقيق: عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1966.
32. صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 02، مصر، 1995.
33. عادل ضرغام، في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 01، لبنان، الجزائر.
34. عبد الحميد إيزة، صعب تأويل الهديل، ديوان. نشر إلكتروني.
35. عبد الله الغدامي، تشرح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 01، بيروت، لبنان، 1987.
36. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
37. عبد المالك مرتاض، (أ - ي)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969.
38. عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
39. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 01، مصر، 1997.
40. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.
41. عروة بن الورد، الديوان، دراسة وشرح وتحقيق، أسماء أبو بكر محمد، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998.
42. عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاويه، ط 01، عمان، الأردن، 2007.

43. عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية، ط 01، دار التنوير، الجزائر، 2013.
44. علي أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، ط 01، بيروت، لبنان، 1983.
45. عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، دار الفارابي، الجزائر، 2007.
46. غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ترجمة وتقديم: هاشم صالح، ط 01، دار الساقى، بيروت، لبنان، 1991.
47. فؤاد مرعي، مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة للطبع والنشر والتوزيع، ط 01، بيروت، لبنان، 1981.
48. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
49. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط 01، بيروت، لبنان، 1979.
50. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، بيروت، لبنان، 1987.
51. لطفي عبد البديع، ميتافيزيقا اللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.
52. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والإستيطيقا، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 1997.
53. محمد إبراهيم أبو سنة، دراسات في الشعر العربي، ط 02، دار المعارف، القاهرة، مصر.
54. محمد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب - نحو تأويل تقابلي -، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2010.
55. محمد جاسم جبارة، مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2013.
56. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
57. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة المصرية، تونس، 1986.

58. محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، ط 01، طرابلس، ليبيا، تونس، 1992.
59. محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.
60. محمود الضبع، غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 01، القاهرة، مصر، 2015.
61. محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2010.
62. امرؤ القيس، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1980.
63. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق: غريد الشيخ، فهرسة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط 01، بيروت، لبنان، 2002.
64. مكرم شاكر اسكندر، أدباء منتحرون، دراسة نفسية، ط 01، دار الراتب الجامعية – سفنير، بيروت، لبنان، 1992.
65. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط 01، لبنان، المغرب، 1998.
66. ابن منظور لسان العرب، ج 04، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 410، (مادة: شعر).
67. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 03، الدار البيضاء، المغرب، 2002.
68. موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ط 1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010.
69. ميشيل ريفاتير، وصف البنى الشعرية: مقتربات لقصيدة بودلير القطط، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلس العلي للثقافة، القاهرة، مصر، 1999.
70. ناصر سالم الجاسم، الجنين الميت (رواية)، النادي الأدبي، جدة، السعودية.
71. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط 01، مصر، 2003.
1. نصر سامي، سفر البوعزيزي، سلسلة كتاب الشاعر 02، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2016.

2. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن.
3. أبو نواس، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1986.
4. وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، دمشق، سوريا، 1996.
5. يسرى مقدم، الحريم اللغوي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، 2010.
6. يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، ط 02، بيروت، لبنان، 2008.
7. فريق انتروفن، التحليل السيميائي للنصوص، مقدمة/ نظرية - تطبيق، ترجمة: حبيبة جدير، ط 01، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012.
8. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 01، المغرب، 1982.
9. نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، تونس.

• الكتب الأجنبية:

1. David Fontaine, *La poétique, introduction à la th éorie générale des formes littéraires ; nathan université, 1993.*
2. F. de Saussure, *cours de linguistique générale plon, 1981 2ennie Partie.*
3. G.Genette : (*Critique et poétique*), *Figure 3, Seuil, 1972.*
4. Roman Jakobson, *Huit questions de poétique, édition de seuil, paris, 1977.*
5. Ricœur . *lectur III-aux frontieres de la philosophie. Edit/ reuil. Paris. 1994.*
6. T.Todorov, Ducrot : *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, Paris Edition, Seuil.*

• المقالات:

1. رمضان الصباغ، العلاقة بين الجمال والخلاق في مجال الفن (مقال)، مجلة عالم الفكر، عدد 01، الكويت، سبتمبر 1998.

2. ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري "دراسة في قصيدة جاهلية"، (مقال)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، مج: 10، عدد: 1، 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1991.
3. محمد هادي مردلي، مجيد قاسمي، الرد على منظري انزياحية الأسلوبية، رؤية نقدية، مقال، مجلة إضاءات نقدية، السنة 02، العدد 05، مارس 2012.
4. معجب سعيد الزهراني، الجسد الخاص وتشكل الهوية في خارج المكان، (مقال)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، عدد 64، صيف 2004.
5. يوسف وغليسي، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة (مقال)، مجلة عالم الفكر، عدد: 03، الكويت، مارس 2009.

• المواقع الإلكترونية:

1. ينظر: ستيفانيا سكفارجنسيكا، من تحولات القرن العشرين الطلائعية مدرسة الشكلايين الروسية، تر: عدنان المبارك، موقع مرسى الباحثين العرب، [https://al-](https://al-marsa.ahlamontada.net/t6605p1-topic)
[.marsa.ahlamontada.net/t6605p1-topic](https://al-marsa.ahlamontada.net/t6605p1-topic)
2. محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة منبر الفكر الإلكترونية، <http://menbaralfkr.blogspot.com/>. جانفي 2017.

فهرستالموضوعات

مفرداتالمادة.....03-02.

مقدمة.....05-04.

المحاضرة الأولى:

مدخل- مصطلح الشعرية- المفهوم 10-06.

- مدخل 06.

01.مصطلح الشعرية..... 07-06.

02.المفهوم:..... 10-07.

المحاضرة الثانية:

أصول الشعرية..... 22-11.

- تمهيد..... 11.

1. أصول الشعرية..... 11.

أ- الأصول

العربية..... 16-11.

ب-الأصول

الغربية..... 20-16.

ت- عند النقاد العرب المحدثين..... 22-20.

المحاضرة الثالثة:

موضوع الشعرية..... 26-23.

- تمهيد..... 23.

- 1- موضوع الشعرية..... 23.

أ- الأدبية..... 24-23.

ب- اللغة..... 25-24.

26-25.....ت- الإيقاع والموسيقى

26.....ث- الصورة

المحاضرة الرابعة:

30-27.....الشعرية والأدبية/ السيمياء

27.....تمهيد -

27.....1. مصطلح الأدبية لدى النقاد الغربيين

27.....• عند الشكلايين الروس

28-27.....• عند (رولان بارت)

28.....• لدى (تودوروف)

30-28.....2. الأدبية لدى النقاد العرب

29-28.....• لدى (عبد المالك مرتاض)

30-29.....• لدى (صلاح فضل)

30.....• لدى (جابر عصفور)

30.....• لدى (نبيل راغب)

المحاضرة الخامسة:

33-31.....الشعرية والأسلوبية

31.....تمهيد -

32-31.....• رأي (ميشيل ريفاتير)

33-32.....• يرى (حسن ناظم)

33.....• (الغذامي)

المحاضرة السادسة:

الشعرية

38-34.....والبنوية

- تمهيد.....34
- (تودوروف) والشعرية البنيوية.....34
- (جوناثان كلر).....34-35
- تمثيل لشعرية اللغة/ أسلوبية الانزياح والتكثيف في رواية الجنين الميت ل: نصر سالم الجاسم).....35-38
- أ- اللغة الشعرية.....35-36
- ب- شعرية البنية الشكلية للنص.....36-37
- ت- تحريف الدلالة.....37-38

المحاضرة السابعة:

الشعرية والشكلانية.....39-42

- تمهيد.....39
- مسار الشكلانية.....39-40
- مبادئ الشعرية الشكلانية.....40-41
- هدف
- الشكلانية.....41
- منهج الشكلانية.....41-42

المحاضرة الثامنة:

الشعرية والجمالية.....43-45

- تمهيد.....43
- معايير الجمالية.....43-45

المحاضرة التاسعة:

علاقة الشعرية باللسانيات.....46-48

- تمهيد.....46

1. مبادئ الشكلانية.....46-47
2. تطور الشكلانية.....47

48

المحاضرة العاشرة:

- ثنائيات سوسير.....49-51
- ماهية العلاقة49-51
• ثنائيات (دي سوسير).....49-50
• ماهية العلاقة.....50-51

المحاضرة الحادية عشر:

- شعرية التماثل (جاكسون).....52-53
- تمهيد.....52
1. الوظيفة الشعرية لدى (جاكسون).....52-53
2. شعرية التماثل.....53

المحاضرة الثانية عشر:

الشعرية عند الشكلانيين الروس

- شعرية القصيد
- شعرية النثر
- حدود شعرية التماثل.....54-60
- تمهيد.....54
• شعرية
القصيد.....54
• شعرية النثر.....55
• حدود شعرية التماثل.....56-57

- تمثيل لشعرية (التوازي/ التماثل) في ديوان "صعب تأويل الهديل" ل: عبد الحميد إيزة من منظور شعرية (جاكسون).....57-60
- تمهيد.....57
- شعرية التوازي/ التماثل في ديوان (صعب تأويل الهديل).....57-60

المحاضرة الثالثة عشر:

- شعرية الانزياح (تماثل الدوال/ تماثل العلامات).....61-72
- تمهيد.....61
- شعرية الانزياح.....61-62
- تماثل الدوال.....62
- تماثل العلامات.....62-63
- تمثيل لشعرية التقابل بين اللغة الحسية واللغة الذهنية في الشعر الخمري بين الأعشى وأبي نواس. مقارنة نصية من منظور تماثل الدوال والعلامات.....63-72
- تمهيد.....63-64
- 1. تأويل التماثل من وجهة نظر شعرية.....64
- أ- شعرية تماثل العوالم المادية والمعنوية في القصيدة الخمرية.....64-70
- ب- الانزياح النصي (البنية والدلالة).....70-72
- خاتمة.....72

المحاضرة الرابعة عشر:

شعرية الفجوة (كمال أبو ديب)

- الشعرية والقراءة.....73-90
- تمهيد.....73
- الفجوة/ مسافة التوتر عند (كمال أبو ديب).....73-75
- الشعرية والقراءة.....75-76

• تمثيل لشعرية الثورة في ديوان (سفر البوعزيزي) لنصر سامي. مقارنة في شعرية التوازي التناسي في عناوين الديوان، والإحالة على التجربة الشعرية وفجوات الرؤية.....76-90

- تمهيد.....76-77

1. شعرية العناوين ورؤى الانتماء.....77

أ- شعرية العنوان الرئيس.....77-78

ب- شعرية التوازي التناسي بين (الإلغاء/ التشكيل).....78-90

قائمة المراجع.....91-97

فهرست الموضوعات.....98-103