الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي

قسم :اللغة العربية وآدابها

مطبوعة بيداغوجية

لمقياس

الشعرية العربية

Poétique Arabe

محاضرات مع ملحق لبعض الأعمال الموجهة

موجهة لطلبة السنة الثانية

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الدكتور: هاشمي قاسمية

السنة الجامعية: 2023- 2024

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي

قسم :اللغة العربية وآدابها

مطبوعة بيداغوجية

لمقياس

الشعرية العربية

Poétique Arabe

محاضرات مع ملحق لبعض الأعمال الموجهة

موجهة لطلبة السنة الثانية

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الدكتور: هاشمي قاسمية

السنة الجامعية: 2023- 2024

إلى طلبتي الأعزاء

لا تكمن قيمة الإنسان في الحقيقة التي يمتلكها، أو التي يعتقد أنه يمتلكها، بل تكمن في العناء الصادق الذي يتجشّمه بحثاً عنها. فليس امتلاكُ الحقيقة هو الذي ينمي قواه، بل البحث عنها؛ وهنا فقط يكمن التقدم المستمر كماله. فالامتلاك يجعل الإنسان ساكناً وكسولاً ومتكبراً؛ وإذا وضع االحقيقةَ كلَّها يده اليمنى، ووضع يسراه مجرد البحث الدؤوب والدائم عن الحقيقة–حتى وإن لم يكن يؤدي إلا إلى الخطأ، كل مرة، وعلى الدوام –، وقال لي: «اختَر، !» فإني سأرتمي بخضوع على يده اليسرى، وسأقول: «أبتاه! أعطِني هذه! فإن الحقيقة الصرفة هي لك في كل الأحوال.

"**ليسينغ**"

فهرس الموضوعات

الموضوعات الصفحة

مقدمة 07

مهاد نظري 09

1- أولا: مفاهيم الشعرية العربية القديمة.....18

1-1- الأدبية في النقد الأدبي حتى القرن الرابع الهجري.....23

02- مفهوم الشعر.....29

03- وظيفة الشعر.....36

04- عمود الشعر 42

تطبيق: ملامح عمود الشعر في مدحية المتنبي 47

05- اللفظ والمعنى 55

06-شعرية النظم.....60

07- شعرية النثر.....64

08- نيا: الشعرية العربية الحديثة 71

08- مفهوم الشعر عند مدرسة الديوان 77

09- الشعرية عند: أ/ زك الملائكة.....84

تطبيق: 91

10- الشعرية عند: ب/ أدونيس.....92

11- الشعرية عند: ج/ صلاح عبد الصبور.....98

12- الشعرية عند: د/ رمضان حمود 106

13- الشعرية عند: ه/ جمال الدين بن الشيخ 115

14- شعرية السرد 122

تطبق: جمالية التشكيل المجازي في قصيدة "دمشق "قراء في ضوء الشعرية المعاصرة 129

– خاتمة 147

– قائمة مراجع المطبوعة.....150

مقدمة:

شهدت العقود الأخيرة نموًا مذهلًا في مجال المعرفة الشعريّة: نظر ت واتجاهات وكتب تشرح وتفسر وتحاول أن تطبق في علم الأدب الذي اينعت ثماره في د ر غربية، وقد صاحَب هذا النمو الهائل تعقيد وغموض في كثير من الأحيان، وازداد الأمر التباسًا عبر الترجمة التي أدت، في كثير، من الأحيان إلى تشوش في المفاهيم وصعوبة في الفهم مما جعلنا –قُراء ودارسين– نشك في قدراتنا. وربما ترجع الصعوبة في إدراك هذه النظر ت في الترجمة إلى عدة أسباب لعل أهمها: – أننا لم نسهم في انتاج هذه النظرية و لأحرى لم نشارك في وضع معرفة، ونكتفي– في معظم الأحيان– بدور المتلقي السلبي الذي يقبل على كل ما ينسب إلى الغرب بغثه وسمينه! إن الاشتغال بمصطلح الشعريّة في الثقافة العربية يقع في سياق ظاهرة الاستهلاك التي تمارسها الثقافة المستقبلة التي تقع تحت ثير الآخر المتفوق وتلجأ في الوقت نفسه إلى العودة إلى التنقيب في تراثها أو مخزونها الثقافي لإيجاد مقابل أو موازٍ لما وفد عليها وهو ما حصل عند فنحن من جانب نحتفي لمصطلح الوافد ونعمد في الوقت نفسه إلى معاينة ما بشبهه أو يقابله لدينا لنصل إلى شكل من أشكال التوازن الذي يرمي إلى ترك انطباع بعدم الاستلاب للغريب.

– أن كثيرًا من هذه الترجمات يضطلع بها أ س من كتاب ونقاد. اللغة العربية لغة نية لنسبة لهم، وربما يكون وراء تلعثم الكثير من هذه الترجمات والمؤلفات هو اختلاف كثير من هذه الترجمات حول المصطلحات الأدبية، وعدم الاتفاق على ترجمة المصطلح بين كتاب يعتقدون– ومن المفترض أن اعتقادهم صحيح– أنهم يتكلمون لسا عربيا مبينا.

وقد بدأ التحول في النظرية الأدبية مع المد الشكلاني في العقد الثاني من القرن العشرين حين نظروا إلى الأدب بوصفه تقنية وقد انعكست تلك النظرة على طبيعة الأدب فأصبحوا ينظرون إلى النص الأدبي كبنية سيميوطيقية أكثر مما يرونه تمثيلا يحاكي الواقع أو انعكاسا للانشغال الثقافي لتاريخ وعلم الاجتماع والسيرة وعلم النفس، والسياسة والأيديولوجيا والعقيدة ...إلخ

– والسبب الأخير يرتبط لشعريّة في لغتها الأصلية، فهي علم دقيق إلى درجة يستعصي معه فهم مقاصده واتجاهاته حيث ظل يتأرجح بين فن الأدب واللغو ت، وبين القدم والجدة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى بين نظرية الأدب والنقد الأدبي، مع أن الراجح فيه هو الميدان النظري وليس الإجرائي كما يذهب بعض الدارسين، وربما أدى هذا إلى س الدارس والقارئ من التفكير في استيعابه استيعا حقيقيا.

وربما يكون أهم ما يميز هذه الدروس الوضوح في عرض النظر ت وتطبيقها على النصوص المتنوعة التي اجتهد في اختيارها بدقة طبقا لمعايير محددة بما يتناسب مع مستوى الطلبة وقدراتهم الفكرية والمعرفية.

يراد لهذه العمل الذي نقدمه أن يبحث في نطاق علم الأدب، أو – بمعنى أقرب – ضمن الشعرية ولذا ينبغي لهذه الملاحظات الأولية حول الطابع العام للشعرية أن تزيل، ولو بصفة جزئية- ذلك الالتباس الذي يكتنف هذا الميدان المعرفي حتى يسهل ويله. خصوصا بعد أن عرفت النظرية الأدبية تحولا في دراسة الأدب حيث انتقل مركز الاهتمام من الخارج إلى الداخل، من السياق على النسق، وبصورة مؤكدة لما كثر التساؤل عما إذا كان الدراسة الأدبية، سواءً كانت ريخًا أو نقدًا، يمكنها أن تغدو علمًا أو يقترب، على الأقل، من صرامة المنهج العلمي انطلاقا من كون الشعرية محاولة وصف[1(*)] الآ ر الأدبية انطلاقًا من بعض الافتراضات النظرية، لمحاولة الحصول على تمثيل مُعقْلَن لموضوع الدراسة. وتركز الشعرية، دو عن القضا الكثيرة التي يحفل بها النص، على اللغة؛ فليس هذا العمل بدوره سوى لغة تستخدمها الشعرية للحديث عن ذاتها. فإذا سلمنا، مع تدوروف، ن موضوع الشعرية هو الأدب الممكن وليس الآ ر الأدبية المتحققة، وأن خطابها لا يكون إلا نظرً ، فيصبح عندئذ موضوعها الحقيقي هو خطابها الذاتي، موضوع الشعرية إذن هو هذا الخطاب الذي يفترض، أما الأدب فهو مجرد وسيط لذلك نقول إن الشعرية تستعين لأدب لكي تتمكن من مناقشة خطابها الذاتي، ولكنها – في الوقت نفسه- لا تحصل على مطلوبها إلا إذا تجاوزت هذا العمل الأدبي الملموس.

لقد ار يت في هذا الكتاب تقديم وعيا متكاملا عن الشعرية في التصور العربي القديم ورسم معالم التأصيل الغربي لتكتمل الصور بين الثقافتين العربية والغربية وتكون التجربة عميقة لقدر الذي يتيح لنا الإلمام لوعي المعرفي لهذا المبحث القديم الجديد والتمكن من الوقوف على أبعاده الإبستيمية كخطوة نحو فهم أشمل وأعمق.

فكرة المقدمة في حقيقتها، متأخرة زماً ، متقدمة مكاً . فضلا عن ذلك، فإن الوجود الحيّ لا ينقسم إلى فصول. إنه هكذا يحدث دفعة واحدة، وحين نقسِّمه، نظرً ، بعد ذلك إلى أجزاء، فذلك بغية السيطرة عليه كتمهيد يهيء النفوس والأذهان لفهم القادم الآتي من المفاهيم والمصطلحات والنظر ت التي لا تخل في – أغلب الأحيان- من حمولة فلسفية تتمثل في المرجعية الفكرية للمعارف التي اشتغلت على الشعريّة والمرتبطة

(*) الوصف: هو شرح، ولكنه مبيّن، شرح بعرض المبدأ المنطقي لنظامه الخاص بدل أن يخفيه. انطلاقا من هذا المعنى، فكل عمل أدبي هو أفضل وصف ممكن حول ذاته: الوصف المحايث تمامًا والشامل.

أصلا لتقاليد الإغريقورومانية دون أن ننسى امتداداتها في التراث العربي القديم عند النقاد واللغويين وحتى الفلاسفة من أمثال: ابن سينا والفارابي وابن رشد، واستغراقها موجة المعاصرة ضمن تيار الحداثة وما بعد الحداثة وما تطمره هذه الموجة من طبقات الكلس المعرفي.

هذه الدروس المتواضعة تريد أن تثبت كفاءتها الميدانية بجمعها بين الجوانب النظرية والجوانب الإجرائية، لتعمّ الفائدة وتتحقق المنفعة بتذليل المفاهيم المستغلقة عن طريق الممارسة التطبيقية على نصوص الشعر والنثر. وهي لا تدعي لنفسها أكثر مما تملك. لقد جاءت هذه الدروس من عروض وبحوث وحلقات دراسية، وأعداد مجلات خاصة.. إلخ، لكنها كانت خلسة تدخر لنفسها ميثاقًا يجمع شتاتها المنثور بين الأصالة والحداثة، ويجمعها مثل طيور النيسابوري الثلاثين في رحلة واحدة...

الموضوع: **مهاد نظري**

الشعرية.. الثوابت الاصطلاحية والمرجعيات الفكرية

مدخل:

عرفت الحركة الثقافية العالمية في العقود الأخير تدفقًا كبيرًا للمناهج النقدية والمفاهيم الأدبية نتيجة انشطار النظرية الأدبية التي تشظت إلى مجموعة الآليات، والمفاهيم التي استعانت بدورها بجهاز وافر من المصطلحات المعاصرة وعلى رأسها مصطلح الشعرية(Poétique) الذي تواتر استعماله في حقل الدراسات الأدبية بكثافة، حتى أوشك استعماله أن يصير في حكم الحق الذي يُراد به الباطل. ولذا سنحاول في هذه الدراسة المتواضعة الوقوف على جوهر الشعرية والنبش في دلالتها المعرفية رغبةً في الوقوف على الثوابت الاصطلاحية والمرجعيات الابستيمية لهذا المفهوم الذي غزا الساحة الثقافية والنقدية كلتيهما. وما ترتب عليه من تحولات في التوظيف النقدي العربي المعاصر. وما صاحب ذلك المصطلح من جدل حاد بين التسميات المختلفة التي هزت المشهد النقدي وعصفت لكثير من القناعات الموروثة عن منظومتنا النظرية والنقدية.

1- ذاكرة المصطلح:

إن محاولة التنقيب عن الجذور الجينالوجية للشعرية يعود بنا إلى ظهور الدراسات اللغوية، حيث كان ميلاد الشعرية مع مطلع النهضة اللسانية الحديثة، مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني وقد «نظروا إلى الشعرية بوصفها مرادفا لمفهوم الحداثة ومناهضا للأصولية التقليدية»[1] حيث يعدّ مصطلح الشعرية من المصطلحات التي تحتلّ طليعة المشهد النقدي المعاصر، وأضحت من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية ذلك أن «مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة ريخية و أخرى اشتقاقية و لثة توليدية مستحدثة»[2]. ترى ما هي حقيقة الشعرية؟ وما موضوعها؟ وأي إطار منهجي ينتظمها؟ أهي مرادفة للأدبية؟ أهي علم الشعر أم علم النثر أم علمهما معا؟ أم هي نظرية الأدب في شكل جديد؟ أم هي علم الجمال؟

---

[1] – محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 2013، ص: 78.

[2] – جماعي، **نظرية المنهج الشكلي**، تر: إبراهيم الخطيب، بيروت/ الر ط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين/ مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 198 ص: 35.

(*) – يقول رولان رث: " الأدب جسد لغوي"، ويقول هوسرل: "ليست **اللغة** سوى نشاط نوي يعطي أسماء لمعانٍ أملكها فعلا على نحو ما" وهي دعوة إلى إلغاء التفسير الما قبلي للنصوص.

يعدّ مصطلح الشعرية (La Poétique)(*) من المصطلحات الشائعة والأثيرة في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة. و يبدو أن الفضل في انتشاره يعود إلى المدرسة الشكلانية الروسية، و إلى العالم اللغوي "رومان جاكبسون" تحديدا، الذي وضّح الإطار المنهجي الفكري لهذا الفرع المعرفي في مقولته الشهيرة عن الأدبية، يقول جاكبسون: "**إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب و إنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما أو رسالة ما عملا أدبيا**"[1]. وإن كان هذا المصطلح يتردد في الدراسات الأدبية أكثر من النقدية، خاصة في المؤلفات العربية. فنقرأ معها مصاحبات كثيرة مثل: شعرية القصة، وشعرية السرد، وشعرية الرواية، وشعرية الفضاء والعنوان والجسد، والمرأة وشعرية التمرد وشعرية الرؤية...إلخ. وعلى الرغم من الحقب التاريخية الطويلة التي مرّ به هذا المصطلح، وتبنيه لعدد كبير من المفاهيم، إلا أنه ما زال يعاني في النقد العربي الغموض وعدم الوضوح. فقد كانت **الشعرية عند "أرسطو" قائمة على دراسة نظرية الأدب التي تتضمن تصنيف الأجناس الأدبية وتحديد مساراتها الفلسفية والاجتماعية**. وبقيت أمدا من الزمن تردد تعريفات أرسطو ضافة بعض الفلسفات الأخلاقية إليها، والتي اهتمت لدفاع عن الشعر أو بمزج الأفكار العقائدية لأدب، حتى تناولتها الشكلانية الروسية في القرن العشرين لتصبح **درسا في علم اللغة والأدب معا**، وذلك بسبب اهتمام منظريها بنا انتجه الدرس اللساني منذ دي سوسير. وقد نسميها – بحسب اشتغالها على جنس الشعر– شعرية "السمات الشعرية"، أو شعرية الخصائص الجمالية للشعر، وفي كل الأحوال فإن الشعرية– في هذا المقام– هي حكر على جنس الشعر وحده رغم كونها تتعدى مجال الشعر إلى أقاليم فنية لا تحصى مثل النثر، والسرد، والمسرح...إلخ.

– العوامل التي مهدت لظهور الشعرية :

ساهمت عوامل كثيرة في التعجيل بظهور الشعرية في حقل الدراسات الأدبية نذكر بعضها:

أ– لقد دأبت الأبحاث النقدية على وصف العمل الأدبي على أساس نفسي أو اجتماعي أو ايديولوجي و لكن الطبيعة اللغوية أولا و أخيرا للأدب، قد جعلتها تخفق في الوصول إلى القوانين التي تحكم النص الأدبي لتعارضها مع جوهر الأدب[2]، و أنها – طبقا لهذا– تبحث عن الشعرية في المجالات التي لا تُعنى – من قريب أو بعيد– بمشكلة الشعرية، و بهذا تصبح المقار ت النفسية و الاجتماعية و الايديولوجية للأدب

(*) – المعجم الاصطلاحي: جزءٌ لا يتجزأ من البنية المفاهيمية الحداثية.

[1] – عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد للنشر، تونس، 1994، ص: 87.

ذات مجالات أخرى ربما تستكمل المقترب النقدي للأدب الذي يعتمد اللغة أساساً له، و سيكون- حينها- للنقد- مظهران، يصل الأول- حسب "فراي"- بنية الأدب ذاته، فيما يتصل الثاني لظواهر الثقافية والاجتماعية المحيطة به، و بعملهما معاً يصل المنظور النقدي إلى تكامله المنشود.

ب – لما عجزت البلاغة والنقد الانطباعي على تحقيق غا ت الدراسات الأدبية التي يقع على عاتقها إعطاء تفسير ينطوي على موضوعية ما للنّص الأدبي، والحق أن الناقد ظل يهرب طويلا من مجال عمله النوعي وهو النص إلى مجالات أخرى سياسية أو اجتماعية، رغم أن النص هو مهنة الناقد ومجاله الاحترافي.

ج – «إن الرغبة في تعريف طبيعة النص الأدبي وقوانينه تسمح بوصف النظرية بيويطيقا الأدب. وكان هذا هو المنظور الذي جعل شاكلوفسكي وتينانوف وآخرون يستحقون لقب الشكليين الذي أطلقه عليه خصومهم السياسيون الذين أدركوا أن في تركيز الانتباه على الشكل والبنية تجاهلا لتيمات مقبولة أيديولوجيا تقسم نصوص الأدب المحلية والأجنبية إلى جيد ورديء، طبقا لانسجامها مع الرؤية الستالينية للنظرية الشيوعية الماركسية»[1].

د – ومن جانب آخر، فقدت الصورة الشعرية- مع الشكلانيين الروس- مفهومها القديم الذي يعطيها سمة الهيمنة على الشعر بوصفه تفكيراً بوساطة الصور حسب التحديد القديم، وأصبحت الصورة وسيلة من وسائل متعدد للغة الشعرية.

هـ – حين بدأت المعرفة لشعر تتراكم منذ تولّت مقاربة بنيته اللغوية التعبيرية، ونبذت فكرة البحث الايديولوجي عن مضمونه، مما عبّد الطريق لظهور علم يسائل الإبداع الشعري في خصائصه النوعية أطلق عليه اسم الشعرية. إذا فالشعرية علم يبحث عن الخصائص النوعية للخطاب الأدبي. يؤكد هذا المفهوم ما ذهب إليه تزفتان تودوروف في قوله: "**الشعرية بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل**"[2].

2- الشعرية والإجراء النقدي:

ما دام الأدب يعتمد في مادته اللغة، وما دامت اللغة مشروطة ببناها الصوتية والنحوية والدلالية، فإنّ عين دارس الأدب تتجه، قبل كلّ شيء، إلى المظاهر اللغوية في الأدب، أي إلى هذه البنى الصوتية والنحوية والدلالية، لوصف العلاقات القائمة بينها، بشرط ألّا ينسى هذا الدارس أنه أمام نصٍّ أدبي، وليس نصًا

[1] – ديفيد بُشبندر: نظرية الأدب المعاصر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص: 106.

[2] – تزفتان تدوروف: الشعريّة، ترجمة رجاء بن سلامة وشكري مبخوت، دار توبقال- المغرب، ط1، 1987، ص:

يستعمل اللغة المعيارية العادية. يقول ايخنباوم: «كنا مهتمين بعملية التطور الحقيقية، لآليات الحقيقية في شكل الأدب، بقدر إمكانية ملاحظتها في حقائق الماضي. والمشكلة الأساسية في ريخ الأدب، و لنسبة لنا، هي مشكلة التطور بدون شخصية (Personnalité) – دراسة الأدب كظاهرة اجتماعية ذاتية التشكيل a self- formed social phenomenon»[1] .

وتبدأ فرادة الأدب، في رأي جاكبسون، من كونه رسالة تتجه إلى ذاتها. ففي الوقت الذي يدرس علم اللغة مستو ت التحليل اللغوي، فإنّ العلم الذي يدرس مستو ت التحليل الأدبي هو الشعرية، ومثلما يهتم علم اللغة أو اللسانيات بدراسة القوانين المجردة في اللغة، وليس في الكلام أو التطبيق الفعلي، تحاول "الشعرية" كذلك الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية وتعددها في وقت واحد. ومن هنا فإنّها تريد أن تشتغل على **الأعمال**، وليس على **النصوص**، فتضع المصطلحات الضرورية والأدوات الإجرائية اللازمة التي لا تقتصر على إضاءة ما تشترك به هذه الأعمال، بل ما تختلف فيه أيضا، دون أن تغفل أهمية الاختلافات الجزئية والأوصاف الذاتية في النصوص المفردة. و بهذا المعنى «**فإنّ موضوع الشعرية يتكون من الأعمال الممكنة أكثر مما يتكون من النصوص الموجودة بالفعل**»[2].

الشعرية، إذن، «**تفكر بأعمال وتشتغل على نصوص**، وهذا ما يعطيها سمتين أساسيتين: **الأولي**: أنها لا تتعلق بقراءة النصوص الأدبية أو ويلها، بل هي تتأمل في الأدوات الاجرائية لتحليل هذه النصوص، لذلك فإن حقل اشتغالها ليس ما يوجد، أو وُجد سابقا من أعمال، إنما (الأدب الممكن)، أي الخطاب الأدبي نفسه، وما يميزه عن سواه من أنواع الخطاب الأخرى، **من حيث هو مبدأ مولد لعدد لا حدّ له من النصوص**. فهي حقل نظري يريد أن يثري لبحث التجريبي»[3]. و**الثانية**: أن تفكيرها لنصوص الأدبية دون تعيين لجنس أدبي محدد، يجعل منها حقلا يهتم لتمييز بين ما هو أدبي وما هو معياري، أي بين لغة يمكن أن تفيض عنها لغات ضمنية أخرى، ولغة تكتفي بحدّها الأدبي، وليس حقلا للتمييز بين ما هو شعري وما هو نثري مثلما كانت الحال في دراسة الأدب سابقا. لقد عانى النقد العربي منذ المبرد حتى وقت قريب من ثنائية البلاغتين: «**بلاغة الشعر و الوزن، و بلاغة النثر و الخطبة**»[4]. أما الشعرية فتقترح بديلا

---

[1] – المرجع السابق، ص: 107.

[2] – O. Ducrot and T. Todorov, Encyclopedic Dictionnary of the Sciences of Langage, Editeur, Oxford : Basil Blackwell, 1981, p. 79.

[3] – سعيد الغانمي: منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1999، ص: 28.

[4] – المبرد، محمد بن يزيد: البلاغة، تح: رمضان عبد التواب، ص: 80.

آخر عن هذه الثنائية لتجعل التمييز بين الخطاب الأدبي وغير الأدبي. واستنادا إلى القوانين الداخلية المستخلصة من الأعمال المفحوصة(المدروسة)، في حقبة معينة.

تحاول الشعرية أن تسأل السؤال الأخطر: "**ما الأدب؟**"، **وأن تعثر على ما يشكّل هوية كل نص اختلافًا وائتلافًا**. وهي لا تعوّل على الموجهات الخارجية كالوقائع والأحداث والنيات، ما لم يكن هذا التعويل قائمًا على أساس داخلي نصي. إنّ الشعرية قراءة داخلية وليست خارجية للأعمال الأدبية في تمايزها واندماجها. وحيث ان كل نص يتكون من طبقات متعددة، ومستو ت متفاعلة، فإن الشعرية تحاول فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستو ت المتداخلة في النّص الواحد، من خلال نصوص متعددة. وهذا ما يميّزها عن "**القراءة**" التي هي استكشاف في نص مفرد ذي نظام خاص وتحليل له، وما يميّزها أيضا عن "**اللسانيات**" التي تكتفي لوصف اللغوي والبحت دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستو ت. من هنا لا تنحصر مهمة الشعرية لنصوص والأعمال الشعرية وحسب، بل لنصوص الأدبية جميعا، حتى ليمكن الحديث عن شعرية القصة وشعرية الرواية، وشعرية المقامة...إلخ. «**وهكذا تصبح دراسة الأدب بحثا في طبيعة اللغة كما تستخدم في الأدب ... وبالرغم من ذلك تتقدم الوظيفة الشعرية على لغة النص ذاتها، إنها "تؤكد الرسالة لغايتها الخاصة" ومع هذا يحذر ياكبسون من فصل هذه الوظيفة عن وظائف التواصل الأخرى، ومن الاعتقاد بأن الشعر هو النوع الوحيد من النصوص الذي يستخدم الوظيفة الشعرية**»[1] ومع ذلك فإن «ما يعنينا هنا ليست هذه الشعر ت، بل شعرية الشعر وحده، أي ما يميز الخطاب الشعري من منظور النقد العربي الحديث»[2]. وإنه- في واقع الحال- لمن العبث بمكان أن نبحث عن تصور واضح أو مفهوم جز لهذا الحدّ الاصطلاحي "بصيغة المصدر الصناعي" في تراثنا النقدي العربي القديم، "لأن الحكم على الشيء جزء من تصوره، كما يقول علماء العرب". ومادام الأمر كذلك فإن من المسلمات- إذن- أن يكون هذا الحد مشبعا بمفهوم وافد من الثقافة الغربية؛ حيث تسعى الشعرية إلى أن تكون بديلا مكافئاً للمصطلح الفرنسي "Poétique " أو الانجليزي "Poetics"، وكلاهما متحدر من الكلمة اللاتينية "Poetica" بمعنى كل ما هو مبتدع مبتكر خلاق "Inventif".

وبناء على ذلك سنحاول أن نضع مسارا خاصا يرصد الشعرية، وهو المسار النقدي الذي يعرف الشعرية **بأنها البديل المعاصر لنظرية الأدب الكلاسيكية**. ومن الواضح أن تودوروف وأوزفالد ديكرو (Oswald

[1] – ديفيد بُشبندر: نظرية الأدب المعاصر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص: 60.

[2] – ينظر سعيد الغانمي: منطق الكشف الشعري، ص: 29.

Ducrot) بعد ذلك، ينصاعان انصياعا صريحاً إلى عدّ الشعرية بمنزلة **نظرية للأدب** معلنين ذلك من خلال القول إن: «**السؤال الأول الذي ينبغي على الشعرية أن تقدم له جوابا هو: ما الأدب؟**»[1]. هذا الإقرار الأخير الذي يمتد إلى أرسطو(*)، استعاده منظرو "علم الأدب" الذين يبحثون في تعميم كل ما كان مجرد نظرية متوارثة محفوظة في إطار التقاليد الإغرقورومانية، و منه فإن الحديث عن الشعرية يستوجب- حتما- الإحالة على أرسطو الذي استعمل هذا المصطلح بمفهوم «**دراسة الفن الأدبي بوصفه إبداعاً لفظيا**»[2].

– إن اتساع ضفافها جعل منافذها متعددة و هذا ما جعل الكثير من النقاد البنيويين و علماء اللسانيات يعترفون حقية السيميائية للشعرية و فضلها عليها؛ و يقرّ تودوروف بصفة قطعية أن «كل شعرية- مهما تكن تنويعتها- هي بنيوية، مادام موضوعها بنية مجردة (هي الأدب)، و ليس مجموعة الوقائع التجريبية (الآ ر الأدبية)...»[3]، ويعترف ن «الشعرية تسهم في إبراز المشروع السيميائي العام الذي يوحد كل المباحث التي تمثل العلامة منطقا لها»[4].

و في السياق ذاته يسجل "قاموس اللسانيات" أن الشعرية يمكن أن تشكل قسماً من اللسانيات، هو بمنزلة العلم الشامل للبنى الألسنية، بيد أن عدداً مهماً من الإجراءات التي تتناولها الشعرية لا يتوقف عند حدود المش كلات اللغوية، بل يتجاوزها إلى التعلق- عموماً- بنظرية العلامات «La Théorie des Signes»[5]، و إذا سألنا "المعجم السيميائي"، فيجيبنا ختصار مفيد: هي: "سيميائية الشعر Sémiotique de la Poésie".

---

1 – O. Ducrot, T. Todorov: Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Edition du Seuil, Paris, 1972, P 106.

* – وكانت الشعرية تعني عند أرسطو، حسب ديكرو وسشيفر، «**دراسة الفن الأدبي باعتباره ابداعا من القول**». كتاب: المعجم الموسوعي الجديد لعلوم اللغة. Oswald Ducrot et Jean- Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 193, Ed. Du Seuil, Paris, 1995.

2 – Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, du langage, p. 193, ed du Seuil, paris, 1995. Nouveau dictionnaire encyclopédique des Science

3 – T.Todorov : Poetique, Ed. Du Seuil, 1968, P : 25.

16_ Ibid, P 27.

5 – Jean Dubois et autres: Dictionnaire de Linguistique, Librairie Larousse, Paris 1973, P 381.

يقول جان كوهين: «الشعرية محايثة للشعر، ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي، وهي كاللسانيات تهتم للغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عمة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة. والشاعر بقوله لا بفكره وإحساسه، بل إنه خاق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي»[1]. وحينما نذكر رومان جاكبسون، يستدعي ذِكره القول إن مصطلح الشعرية قد ارتبط بجهوده اللسانية ارتباطا وثيقا خصوصا ما تعلق منها بحديثه عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التبليغ (التواصل)* "فالوظيفة الشعرية عند جاكبسون هي الوظيفة اللغوية التي تغدو رسالة ما- بواسطتها- أثراً فنياً"، فكأن الشعرية- إذن- دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما، أو هي بتعبير جاكبسون نفسه- الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، و في الشعر خصوصا، هكذا يتأكد التحام الشعرية للسانيات، إلى الحد الذي يجعل معجما إنجليز متخصصا يقدم مادة (Poetics) على أنها الدراسة اللسانية للشعر.

و يقترب البنيويون كثيرا من جوهر الشعرية حين بربطونها بثائية اللغة و الكلام و في طليعتهم تدوروف الذي يقرّ بصفة قطعية أن «**كل شعرية- مهما تكن تنويعتها- هي بنيوية، مادام موضوعها بنية مجردة (هي الأدب)، و ليس مجموعة الوقائع التجريبية (الآثار الأدبية)...**»[2].

أما كلمة "Poétique" فقد أخذت تتطور وتضيق، متخذة من "**صناعة الشعر**" مجالها الاستعمالي المحدود؛ فمن دلالتها "**الملكة أو الموهبة الشعرية**". وإذا كان "**جون كوهين**" يقدم الشعرية على أنها "**علم موضوعه الشعر**" من ب أن الشعر "جنس من اللغة"، وأن الشعرية- إذن- هي أسلوبية ذلك الجنس، فإن موضوع الشعرية يتجاوز ذلك عند الآخرين إلى "الفن الأدبي، وربما الإبداع اللفظي بشكل أوسع. فالشعرية إذن ليست حكراً على الشعر، بل إنها تتعداه إلى دراسة "الفن الأدبي، لا بوصفه فعلا قيميا، بل بوصفه فعلاً تقنياً؛ أي مجموعة من الطرائق (في تقدير جاكبسون)، و قد سماها "بول فاليري" الذي أكد على ضرورة مثل هذه الفاعلية لاسم ذاته قائلا: «**يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه**

---

[1] – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد برادة ومحمد العمري، دار توبقال، الر ط- المغرب، 1986، ص: 40.

* – المخطط الجاكبسوني: تنهض نظرية التبليغ – عند جاكبسون- على ستة عناصر وتتولد من كل عنصر وظيفة لغوية ومعلوم أن الوظائف الست لا تسود بدرجة واحدة في كل خطاب، بل تتباين درجة سيادتها وتختلف من نمط كلامي إلى آخر؛ حيث تهيمن "الوظيفة الإفهامية" – مثلا- على الخطاب العادي، كما تهيمن "الوظيفة الشعرية" على الخطاب الأدبي حين تتركز الرسالة على ذاتها، ومنه يمكن تعريف النص الأدبي نه رسالة لغوية تغلب عليها الوظيفة الشعرية.

T.Todorov : Poetique, Ed. Du Seuil, 1968, P : 25.

بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كُتَب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»[1] و ستتعلق كلمة شعرية في هذا النص لأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، عمال نثرية.

من الصعب تحديد مفهوم قار للشعرية...**ذلك أنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة** كما يقول "جيرار جنيت". كما أن منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة، من حيث زاوية النظر والاشتغال. غير أن هذه التعريفات، في نفسها، تتفرع وظيفتها المعرفية إلى حقلين اثنين: 1- فهي تي .بمعنى «**دراسة جنس الشعر من حيث هو وحدة، أو الدلالة على الانتماء إليه و ذلك بحكم المعنى الاشتقاقي للشعريات المتفرعة عن الشعر نفسه**»[2]. كما تي .بمعنى «النظرية العامة للأعمال الأدبية» بعامة، وقد يستبين هذا المفهوم من خلال عنوان المجلة الفرنسية الشهيرة المتخصصة في النقد، وهي «شعرّ ت: مجلّة النظرية والتحليل الأدبيّ»[3]

2- والشعر ت لمعنى الثاني تنصرف دلالتها المفهومية، منذ القرن التاسع عشر، إلى كل الأجناس الأدبية فتتسلّط عليها لمعالجة الإجرائية، فيقترب معناها من معنى الأدب بمفهومه العام. ونحن إنّما نتقصّد، هنا، الى المعنى الأول. ونحن نقترح، من أجل تدقيق الاستعمال في عناصر هذه القضية أن يتمحضّ مصطلح "الشعريّة" (المصطنع في اللغة النقديّة العربيّة المعاصرة) لما يقابل في اللغة الفرنسيّة (La poéticité)؛ فتكون .بمعنى الهيئة الفنيّة، أو الحالة الجماليّة التي تمثلُ في نسج النّص لتجعله مشتملًا على خصائص فنيّة، تميزه عن النّص النثريّ. ونحن المعاصرين كثيرًا ما نفزع إلى هذا الاستعمال لدى القصد إلى المعنى الذي جئنا عليه ذِكرًا. ولعل هذه الشعرية، بذلك، أن تقترب من في معناها من معنى الأدبيّة (Littérarité) كما يلاحظ ذلك غريماس وكورتيس أنفسهما»[4].

---

[1] – تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، نقلا عن بول فاليري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987، ص: 23-24.

[2] – Cf. aussi Dominique Combe, Les genres littéraires, p.69, Hachette supérieur, paris, 1992.

[3] – Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Poétique, Hachette universitaire, Paris, 1979.

[4] – عبد المالك مر ض: مفهوم الشعر ت في الفكر النقدي العربي، مجلة بونة للبحوث والدراسات، العددان: (7- 8) يناير/كانون الأول، 2007 ص: 15.

وخلاصة البحث نقول من الصعب تحديد مفهوم قار للشعرية...ذلك أنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول ج- جنيت، كما أن منافذها متعددة وأشتغالاتها تكاد تكون مختلفة، من حيث زاوية النظر والاشتغال. وعليه تعنى الشعريّة بقواعد الإبداع الأدبي والفنّي والجمالي، والبحث في مكوّ ته الداخليّة المحايثة، والاستفادة من البنيويّة اللسانيّة، والتركيز على النسق التفاعلي الداخلي، وتفكيك النصوص والخطا ت وتركيبها، ودراسة المستو ت الصوتيّة، والإيقاعيّة، والصرفيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة، والبلاغيّة. فضلا عن كونها تهتم بتصنيف الأنواع والأنماط والأجناس الأدبية، والاهتمام بما يميز الشعر والرواية والقصة والمسرح عن قي الأجناس الأدبيّة والفنّيّة الأخرى.

أولا: مفاهيم الشعرية العربية القديمة

الأدبية في النقد الأدبي حتى القرن الرابع هجري

مدخل:

–لم يشغل العرب القدماء علمٌ مثل الشعر، فقد كان ديوانهم وموضع حكمتهم و ريخهم وثقافتهم، ومستودع أفكارهم فلا نكاد نجد كتا إلا ويتحدث عن الشعر والشعراء، و قد رأى فيه ابن سلّام رأ يربط الشعر العربي لحكمة و العلم و المعرفة، فقال: «**وكان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم، و منتهى حكمهم، به يأخذون و إليه يصيرون**»[1]وقد صدق القائل "**لن تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل حنينها**"، وعلّق فيلسوف الحداثة "هيجل" مؤكدا هذه الميزة اللصيقة لطبيعة العربية: "**إن العرب دلّلوا من البداية ودفعة واحدة على أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة...**"، ولا ندعي أن علم العرب لشعر يعني معرفتهم لأصول الشعرية التي نحاول دراستها في هذه الصفحات. ولكن سندرس المقار ت التي أقامها النقاد العرب المعاصرون بين الموروث النقدي العربي والأطروحات الغربية القديمة والمعاصرة حول الشعرية.

1– لقد انطرحت في النقد العربي القديم مسألة الشعرية كمبحث ضمن شعر ت متعددة بتعدد معطى القراءة والمرجع المعرفي. وهي تتجسد في أشكال تعبيرية تصف الواقع الشعري، شكليا من منظور لغوي–نحوي، وبلاغي أحادي، لا يلغي الثنائية القائمة: اللفظ/ المعنى، المطبوع/ المصنوع، الشكل/ المعنى...وإنما يحاول أن يقرأ الشعر في إطار خارج عن إطاره، ورغم ذلك طرحت عدة قضا تتعلق لشعرية بوصفها قوانين ليف أو نظم، أو صناعة أو علم قائم بذاته، يستنبط معايير من وظيفة الشعر، لا من ماهيته ونصه. وعليه سنبحث عن مرتكزات الشعرية العربية حتى نؤسس لقراءة نقدية لما هو قائم من مفاهيم تتعلق لشعرية الحديثة في النقد العربي الحديث.

2– فالعرب القدماء ثروا بنظرية "**فن الشعر**" لأرسطو، و كذلك ثر المعاصرون لنظر ت الغربية الحديثة حول الشعر. لاحظ "تودوروف" في تصديره للترجمة الفرنسية الحديثة من كتاب الشعر لأرسطو، أن الحلم بنظرية مقنعة في الأدب قديم وقال: "**إن النقطة المرجعية كانت وما زالت أرسطو**" ووصف كتاب أرسطو نه يقدم معرفة لأدب ليست تعليقا عليه. وننطلق من التساؤل الآتي: هل للموروث العربي دور في

[1] – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة– مصر، 1974، 1/ 24.

بناء الشعرية المعاصرة كما يدعي العديد من النقاد العرب، أم أن النقاد لغوا في فهم النظر ت العربية التي كانت تدور في النحو والبلاغة واللغة؟

3- لقد كان البحث في إعجاز القرآن الكريم من أقوى الأسباب التي أذكت رغبة الاجتهاد حول مسائل اللغة والبيان والبلاغة والنقد. لذى لا مناص من القول «**كانت الشعرية العربية فرعا من الدراسات اللغوية المتمركزة حول تفسير النص القرآني، و إبراز مظاهر الإعجاز اللغوي و البياني و البلاغي...**»[1]

إذن فالبحث عن الشعرية العربية في هذا لا يختلف جذر عن شعر ت أخرى قديمة، لا من حيث الصلة بكتاب أرسطو فقط، و لكن من حيث الارتباط قديما لنصوص المقدسة»[2]، و قد انطلقت عملية الاجتهاد اللغوي حين بدأ الفصل بين العلوم الأصلية (الدينية)، و العلوم الفرعية (الدنيوية).

– والحق أن العرب انشغلوا لحديث عن الشعر منذ العهد الأول وتناولوا تعريف الشعر والخوض في ماهيته وأنواعه وأشكاله ولا يتسع المقام للحديث عن كل ما كُتب عن هذا الموضوع قديما وحديثا، ولكن نعمل بمقولة الأجداد "**ما لا يدرك كلّه، لا ينبغي أن يترك جلّه**". ولعل من أهم النقاد العرب الأقدّمين الذي خاضوا في مفهمة الشعرّ ت: محمد بن سلّام الجمحي (139- 231هـ) وأبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (150- 255)، وابن قتيبة (213- 276)، وابن طباطبا العلوي (ت 322، وقدامة بن جعفر (ت 337هـ)، وابن رشيق القيرواني (390- 456)، وأبو الحسن حازم القرطاجنّي (ت 684) وإنما اجتزأ هؤلاء لاعتقاد أنهم يمثلون الفكر النقدي العربي القديم تمثيلا أمينا.

– وتدور أغلب الشعر ت العربية التي تعاملت مع الموروث النقدي والبلاغي حول محاور رئيسة محددة يمكننا أن نجملها بما تي: 1- **تحديد مفهوم الشعر ووظيفته، ومفهوم النثر**. 2- **عمود الشعر**. 3- **نظرية النظم**. 4- **نظرية التخييل**.5- **اللفظ المعنى**. تضاف إليها المحاور الفرعية على مستوى الأشكال والمضامين، مثل: قضية الوزن والقافية (الايقاع)، الحقيقة والمجاز، الأنواع الشعرية المستحدثة، والتقليد والتجديد. و بقدر ما يبدو التساؤل عن ماهية الشعر بسيطا إلى حد السذاجة، فإنه يبدو، في الوقت ذاته

[1] – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص: 54.

[2] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، دار توبقال- المغرب، ج1، ط2، 1989، ص: 43.

معقدا عويصا، بل إشكاليّا إلى حدّ الإعضال، لأن النقاد العرب، منذ القدم، «**حاروا في تعريف الشعر فاختلفوا في ذلك اختلافا بعيدا، و خصوصا ما بين النقاد التقليديين، و النقاد الحداثيين**»[1].

1- مفهوم الشعرية عند ابن سلّام الجمحي: لعل أقدم نظرية في الشعر ترجع إلى ابن سلّام الجمحي الذي عرض لماهية الشعر في كتابه "طبقات فحول الشعراء" حين عدّه صناعة كسائر الصناعات الجميلة الماثلة في الفنون السّمعيّة والبصريّة «**الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، و منها ما تثقفه اليد، و منها ما يثقفه اللّسان**»[2]. وأهم ما يَلفتُ النظر في رأيه جعله الشعر صناعة، لا تختلف عن أيّ صناعة من الصناعات الجميلة الماثلة في الفنون السّمعية البصريّة.

2- مفهوم الشعرية عند ابن طباطبا: في خضم الاعمال النقدية المختلفة التي عرفها الشعر العربيّ ريخيّا يبرز "عيار الشعر" لابن طباطبا علامة فارقة في سياق البحث في الأسس والمرتكزات التي ينبني عليها مفهوم الشعرية، ومقياس الحكم بشأن القيمة الفنية للنتاج الشعريّ العربيّ. وسنرى أن ابن طباطبا يردّد هذه الفكرة نفسها (فكرة ابن سلّام).

ولا يستعمل ابن طباطبا مصطلح "الشعرية"، لكنه يستعمل ما يمكن اعتباره بديلا معادلا هو "علم الشعر" الذي تتبدى معالجته عن تقديم تعريف لشعر ومقوماته، وتحديد المقاييس المناسبة لتقويمه وتمييز الحسن عن القبيح فيه (عياره). وفي هذا الجانب الأخير تحديدًا يكمن تصوّر ابن طباطبا للشعرية العربية، حيث يراها قائمة على جملة من العناصر الأساسية التي يعيّن مقدار توفّرها مقدار الجمالية أو الحسن الذي تحظى به القصائد.

ولعله أن يكون من أوائل من حاول أن يعرف الشعر، ولكن تعريفا أدبيّا لا منطقيّا، مثلما سيفعل قدامة بن جعفر من بعده، كما سنرى... فالشعر من منظور ابن طباطبا هو «**كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النَّظم الذي إن عُدِل به عن جهته مجّته الأسماع، وفسد**

---

[1] – عبد المالك مر ض: مفهوم الشعرّ ت في الفكر النقديّ العربيّ، مجلة بونة للبحوث والدراسات، العددان 7- 8، يناير (جانفي)، كانون الأول (ديسمبر) 2007، ص: 16.

*– يجعل ابن طباطبا الوزن في رأس الأجزاء المكونة للشعر على أنه شرط وجوده.

[2] – ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تح: محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، (د. ت). ص: 05.

على الذوق. و نظْمه معلوم محدود...»[1] و واضح أن هذا التحديد فضفاض و يفتقر إلى الدقة المنطقية لكي يقرَّ في الأفهام

3- مفهوم الشعرية عند قدامة: يعتبر قدامة بن جعفر من أوائل النقاد العرب الذين قدّموا مساهمة نظرية متكاملة للأعمال الإبداعية و يمكن الرجوع إليها لاستخلاص التّصور الخاص لشعريّة العربيّة و تكاد جهوده الخاصة في هذا المجال تختصر في كتابين متداولين منسوبين إليه: **نقد الشعر** و **نقد النثر**[2]. و قد يكون أول من عرّف الشعر تعريفا مدرسيّا قائما على تمثل المفاهيم تمثلا منطقيّا، و تحديدها بشيء من الدّقة؛ فقد ذهب في تعريفه إلى أنّه «**الشعر قول موزون مقفى يدلّ على معنى**»[3] غير أن هذا التعريف نفسه يظل غير مسلم له، لأنه غير سليم في نفسه من الوجهة المنطقية نفسها؛ ذلك نّ من النثر ما يكون، هو أيضا موزو ، فما أكثر من يتكلم الإنسان كلاما موزو و لا علاقة له لشعر و يدخل في هذا الاعتبار شعر المنظومات العلمية مثل: ألفية ابن مالك في النحو و غيرها من الأراجيز. ويلاحظ محمد مندور أن عناصر الشعر عند قدامة كما هي كذلك، «أربعة: 1- اللّفظ، 2- الوزن، 3- القافية 4- المعنى، وهذا كلّه موجود في تعريفه. والحق أن جهود قدامة في تطوير مفهوم الشعر ت العربية لا تُنكر، فلعله الوحيد من بين القدماء الذي اجتهد في تفصيل الحديث في قضا الشعريّة بمعاظم مكو تها التي كانت سائد في عهده، وفيما قبل عهده. ولاسيّما إذا كان هو أول قد عربي يجنح إلى مفهمة المفاهيم، و صيل المصطلحات المتمحضة لنقد الشعر، على نحو منهجيّ رصين. ويصدر في ذلك عن المنطق الأرسطيّ، ويحاول التنظير للنّقد الشعري في أدقّ مفاهيمه على عهده، مستفيدا من جهود من سبقوه من النقاد العرب.

عمود الشّعر لأبي علي المرزوقي: في تقديمه شرح مختارات أبي تمام من الشعر العربي الحماسي المعروف بـ "ديوان الحماسة"، يتوقف المرزوقي عند هذه الظاهرة، المختارات أو المنتخبات الشعريّة، ليلحظ خصوصيتها والمسائل المطروحة بشأنها. تحضر ما يمكن اعتباره رؤيته الشعرية العربية أو نظرته إلى مقوّماتها، فيما يتكرس بكونه "عمود الشعر "عند العرب. فالشعر، عند العرب، حسب المرزوقي، هبة إلهية، أقامه لهم مقام الكتب لغيرهم من الأمم، و يبادر إلى تحديده في أبواب سبعة جاعلا لكل ب عيارًا أو قياسًا خاصا به

---

[1] – أبو الحسن محمد أحمد بن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، المحقق: عباس عبد الساتر. المراجع: نعيم زرزور. منشورات محمد علي بيضون، ودار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط 2. 1426هـ - 2005 م.

[2] – **نقد الشعر** لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب، بيروت.

[3] – أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى الخانجي، نشر مكتبة الخانجي ومكتبة المثنى بغداد، 1963.

على النحو الآتي: كان العرب «**يحاولون شرفَ المعنى و صحته، و جزالةَ اللفظ و استقامته، و الإصابةَ في الوصف** (...) **و المقاربةَ في التشبيه، و التحام أجزاء النظم و التئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، و مناسبةَ المستعار منه للمستعار له، و مشاكلةَ اللفظ المعنى و شدة اقتضائهما للقافية** (...) **فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر و لكل باب منها معيار**»[1]. على هذا النحو يقدم المرزوقي مقياسًا للشعرية العربية في طرح مترابط ومتكامل ومفصّل، ويحدّد المجال الإبداعي الذي يدرسه، و لتالي المدونة التي يعتمد عليها والتي تشتمل على المنظوم دون المنثور

خاتمة:

لاقت المساهمات العربية في ميدان الشعر ت، ما حفلت به من إشارات تتعدى الترجمة (المغلوطة) والإحالة على مرجعيات يو نية (مبهمة) إلى طرح قضا متعلقة لشعر عامة و لشعر العربي خاصة، صدىً واسعا وإن لم ترق إلى بلوغ تصوّر متكامل خاص بذلك، فهي تشكل إضاءات متفرقة بهذا الصدد لا تعدم فائدة.

أعود وأقول إن الشعرية التي أقضّت مضاجع النّقاد، وسيموتون جميعًا وفي أنفسهم شيء منها فنقرّر أنّ هذه الشعرية التي أطلق عليها رومان كبسون (Roman Jakobson, 1896- 1982) مصطلح: الأدبية (Littérarité)، ليست واضحة المعالم، ولا هي قاعدة وُقّع الاتفاق عليها بين النقاد، في القديم والحديث من أجل فإنّ نعتقد ستظل خاضعة لأصول الذوق العام، ولذوق الناقد نفسه قبل ذلك، ولمقدار ذكائه في إدراك عناصر هذه الشعرية التي تكمن غالبا في جمالية النسج اللّغويّ، وبراعة التصوير الأدبي، وبلاغة التعبير الفني.

[1] – المرجع السابق، شرح ديوان الحماسة، ص ص: 8- 9.

الأدبية في النقد الأدبي حتى القرن الرابع هجري

مدخل:

إن البحث في موضوع الأدبية يقتضي لضرورة التوقف أمام التراث العربي، فهو يشكل المهاد النظري لمفهوم الشعرية الذي ملأ دنيا الناس في أ منا هذه فغدا المجال المعرفي الذي لا يحلو الحديث فيه عن الأدب إلا لإشارة إليه، وبناء على هذا المعطى من الوعي بضرورة حضور التراث العربي في هذا المضمار ار يت أن ابدأ الدراسة لتوقف أمام هذا التراث ملتمسا البذور الأولى التي يمكن اعتبارها أولى الجهود المنهجية لصياغة مفهوم الأدبية الذي يدعي أد ء الغرب أسبقية اكتشاف المصطلح ور دة صياغة فصول مباحثه النظرية. هذا المصطلح، أي الأدبية الذي سوف يتحول إلى مفهوم الشعرية بتأثير امتياز الموضوع الذي تبحث فيه ألا هو الشعر. وعليه سوف تتمحور إشكالية الدرس حول كيفية تشكّل ملامح الأدبية في التراث النقدي العربي؟

إن البحث عن الأدبية في التراث العربي سيعود بنا رأسا إلى ظاهرة الإعجاز القرآني «خاصة أن الدراسات التي أثمرتها هذه الجهود تعاملت مع الظاهرة القرآنية عتبارها ظاهرة لغوية توفر لها من مقومات التفرد ما بلغ بها حد الإعجاز، فراحت تبحث عن حقيقة هذا الإعجاز اللغوي البياني وتتلمس مقوماته الأسلوبية. وكان من الطبيعي أن تضم مباحثها وقفات علمية مع نصوص أدبية أخرى مشهود لها لتميز الفني، وتخصها لدراسة التحليلية التي يستند إليها في استخلاص أحكام منهجية ذات طابع عام»[1]. ومن ثم كان محور الدراسة منصبا على جهود النقاد العرب من أمثال الجاحظ وابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني والآمدي وأبي هلال العسكري وقدامة بن جعفر وغيرهم من اللغويين العرب الذين بحثوا موضوع الأدبية في مجال الشعر و حاولوا تقديم دراسات منهجية تنظر الشعر و تبحث ماهيته ووظيفته و خصائصه كما سنلحظ ذلك في صفحات هذه الدراسة و استخلاص ثمارها خاصة فيما تعلق لدور الذي نهضت به هذه الدراسات على طريق صيل منهج نقدي حين عنيت بمكو ت التشكيل اللغوي الفصيح والبنية الأدبية

[1] – صلاح رزق: أدبية النّص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنضر والتوزيع، القاهر– مصر، 2002، ص: 10.

المتميزة بدءًا لحرف منفردًا وصولا إلى مواجهة الإشكاليات النظرية والمنطقية التي تثيرها قضية اللفظ والمعنى، وعمود الشعر، والسرقات الأدبية وبكل مما لا يمكن حصره من ضروب التحسين الكلامي، وتوظيف إمكا ت الدلالات المجازية، وسبل إدراك المعنى واستثمار آ رها وايحاءاتها.

ويبقى هدف الدراسة في خضم هذه المباحث التراثية المتشعبة، هو تمحيص وتدقيق في دراسات النقاد العرب القدامى ونخلها استخلاصًا للأسس التي تخدم قضية المنهج وتعين على تحديد إطار أدبية النص. وسنعتمد في الدراسة على تناول المقولات التي تشكل أسسًا ذات طابع منهجي عام.

1- مقومات الأدبية في النقد العربي القديم:

إن تطور العلوم وميل الفكر الحداثي نحو الفكر العلمي جعل النقد الأدبي الحديث حريصا على الموضوعية والدقة العلمية على أن يكون مناط الاهتمام فيه منصبا على النص ذاته بغية استكشاف دعائم فنية ومقومات تميزه... «قد تشكل القيمة الفكرية أو التاريخية أو الاجتماعية أو الجمالية أو الأيديولوجية واحدًا من منظوراته، و تشغل جانبًا من طاقات الناقد التي يكرسها للعملية النقدية، لكن النقد الحق هو الذي يستعين بهذه القيم، ويوظف تلك المنظورات، و يحشد الطاقات من أجل تحقيق مهمته الأساسية، التي هي العناية بصورة الشعر دون ظروفه، أو قل هي تعقب عناصر القصيدة ومقوماتها لنرى بفضل أي العناصر و أي الخصائص امتازت القصيدة عن غيرها، أو لماذا أحدثت هذا الأثر أو ذاك في نفس قارئه»[1]. ومن شأن العمل الفني الذي يتخذ اللغة أداته أن يختص بقدرته على تجسيد درجة من الانفعال وطبيعة ما من المشاعر العاطفية والأحاسيس الوجدانية. «والانفعالية في اللغة تعبر عن نفسها، على وجه العموم، بصورتين: ختيار الكلمات و لمكان الذي يخصص لها في الجملة، يعني أن معنيي اللغة الانفعالية الأساسيين هما المفردات والتنظيم»[2]، وهذا ما يعنيه الأسلوبيون بمحوري: الاختيار والتركيب. ولقد تكشفت الأسلوبية كمنهج لساني عن رؤية عميقة في مقاربة النصوص والخطا ت الأدبية حيث تناولتها من نواحي بلاغية وجمالية ودلالية...الخ. فإنه من الضرورة بمكان الإشارة إلى أن التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية؛ لأنها تمثل التنوع الفردي المتميّز في الأداء بما فيه من وعي واختيار وتركيب وانحراف.

---

[1] – محمد زكي العشماوي: قضا النقد الأدبي بين القديم والحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ط2، 1978، ص: 429.

[2] – فدريس: اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، 1950، ص: 186.

وفي ضوء هذه المقولة وذاك التحديد يدرك الباحث في تراث العرب النقدي أن نقاد العرب قد أحسنوا تحديد الهدف وبدأوا من نقطة صحيحة حين حرصوا على أن يفرقوا بين عمل فني يتخذ اللغة أداته، وعمل غير فني يتخذ كذلك اللغة أداته.. بعبارة أخرى حين جعلوا التفريق بين مستو ت اللغة نقطة انطلاقهم في الدرس النقدي، فالجاحظ يرى أن «كلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف، والمليح الحسن، والقبيح السمج، والخفيف والثقيل»[1]. ولذلك يذهب العتابي إلى ربط البلاغة بقضية الإفهام؛ فالبليغ من الكلام ما كان واضحا عذ سلسًا ينأى عن المستغلق الغامض الثقيل، و يتضح مقصوده من تعريفه البلاغة في قوله: «**كل من أفهمك حاجته من غير إعادة و لا حبسة ولا استعانة فهو بليغ**»[2] وثمة كثيرون- سوى الجاحظ والعتابي- من الأد ء المتعمقين في الدرس الأدبي واللغوي «فرقوا بين لغتين: لغة يقصد بها الفهم والإفهام، وهي اللغة التي تجري بها الأحداث العادية، و لغة أخرى تتجاوز الإفهام إلى ما وراءه من الحسن والقبول والإ رة و هي اللغة البلاغية أو الأدبية»[3]. وهذا ابن وهب يفرق بين الأقوال لنظر إلة نقاوتها في أداء المعنى المقصود، وينبِّه إلى أهمية عنصر اختيار مكو ت هذه الأقوال ودور الجهد الذاتي والملكة اللسانية إذ يقول في توصيف البلاغة إنها: «**القول المحيط بالمعنى المقصود، مع اختيار الكلام، و حسن النظام وفصاحة اللسان...**»[4]. وهذا أبو الحسن الرماني يقول: «ليس كل بيان يفهم به المراد فهو حسن من قبل أنه قد بكون على عي وفساد، وليس يحسن أن يطلق اسم بيان على ما قبح من الكلام»[5]. وعلى ضوء من هذا الوعي بمستو ت الأداء اللغوي راح أبو هلال العسكري يؤكد، «أن الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من

---

[1] – الجاحظ: البيان والتبين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة- مصر، ج1، ط4، 1975. ص: 144.

[2] – المصدر نفسه، ص: 162.

[3] – إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليو ن، ج55، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.

[4] – ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد- العراق، ط1، 1967، ص: 162.

[5] – الرماني: النكت في إعجاز القرآن- ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر ط2، 1976، ص: 75.

الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام... ولهذا نق الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة والشاعر في القصيدة، يبالغون في تجويدها، ويغلون في ترتيبها ليدلوا على براعتهم، وحذقهم بصناعتهم»[1].

ولعل أوضح النتائج المترتبة على ذلك أن ثمة سمات وخصائص معينة تتفرد بها اللغة الأدبية عامة، ولغة الشعر خاصة. وقد أشار الشكلانيون الروس ا ن القرن العشرين إلى هذه الفروق في دراساتهم ضمن مباحث اللغة الشعرية. ركزت أعمال جماعة الأوبو ز "Opoyaz"(جمعية دراسة اللغة الشعرية)1916 على الأسئلة المتعلقة للغة الشعرية والصوتيات وكانوا منظروها مهتمين لفرق بين الكلام العملي، واللغة الشعريّة «كانوا يرون في اللغة الشعريّة تعميقًا في الانتباه إلى الأصوات الحقيقية في اللغة، واستخدامًا واعيًا لمختلف الأنساق والحيل، كتكرار الأصوات أو الأنماط الصوتية. بينما يطغى المحتوى في الكلام العملي على الخواص الشكلية، بحيث تصبح اللغة ذاتها مجرد وسيلة للفهم»[2] ولقد ظلت هذه السمات وتلك الخصائص مناط بحث الباحثين من النقاد والأد ء والفلاسفة بغية وضع الركائز النظرية وبيان السبل التطبيقية لنقد الأ ر الأدبية وتمييز جيدها من رديئها. «إننا نميل حين نتناول نصوصًا غير أدبية، وبصورة خاصة نصوصً غير شعرية، إلى افتراض أن لغتها تشبه في عملها لوحا من الزجاج النقي وأنها توصلنا إلى معنى الكلام المنطوق أو القطعة المكتوبة. إننا نفترض فضلا عن هذا، أن هذا المعنى يحيلنا إلى أشياء، أو أشخاص أو أحداث في عالم الواقع»[3]و بهذه الخصائص فهي لغة شفافة تريك الفكرة مباشرة دون جهد عناء، و الأحرى أن نقول لغة عملية أو لغة التخاطب اليومي، معناها في ظاهر لفظها. على عكس اللغة الأدبية التي تتمنع عن الإدراك المباشر وتتخفى معانيها في أعطاف المجاز وضروب الصور البلاغية، فهي لا تريك المعنى إلا بعد جهد وإعمال فكر وتحتاج إلى تركيز وفحص دقيق لأنها غالبا مبهمة وصعبة. «تقوم اللغة، مع هذا، بوظيفة مزدوجة في نصوص الأدب. إن احدى عملياتها، لطبع، أن تقدم معنى اشارً (Dénotative) يحيلنا إلى الأشياء والأحداث والأشخاص سواءً أكانوا من الواقع أم من الخيال ولكن دورها الأهم في الأدب، مع

[1] – أبو هلال العسكري: الصناعتين، حققه وضبط نصّه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط2، 1984، ص: 73.

[2] – ديفيد بُشبندر: نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص: 101.

[3] – المرجع نفسه، نظرية الأدب المعاصر، ص: 33.

هذا، هو التوكيد على سمات النص اللغوية، وتعميق ثيرها على المعنى الاشاري وتكثيفها له. ويتحقق هذا ستخدام عدد كبير من الحيل: الأداء غير المألوف، الاعتماد على اللغة المجازية كالاستعارة والرمز اعتمادًا كبيرًا، استخدام الكلمات والصور الفنية لايحاءات والمعاني الضمنية التي تغلف المعاني الحرفية والاشارية بظلال لدلالات أخرى محتملة...و بتعبير آخر، إن البنية اللفظية للنص الأدبي بنية انفعالية بدرجة كبيرة »[1].

وإذا ما تمثلنا المسارات الكبرى في رحلة النقد العربي. أمكن المتتبع منا لجهود النقاد العرب عبر هذه الرحلة أن يرى هذه الجهود قد عنيت بقضا اللغة حين حصرت منبعي اللغة الانفعالية الأساسيين في اختيار الكلمات وتحديد مكانها في سياقها أو في النظم... «فقد اعتنى النقاد العرب عناية لغة لمفردات من حيث: مكو نها، طبيعتها، فصاحتها، وضوحها، نقاوتها، مثيراتها، إيحاءاتها... ثم التنظيم والائتلاف وضروب العلاقات التي ينتجها، والإمكا ت اللانهائية التي يمكن أن يتخذها لغاية منشودة والدوافع الموجهة إلى ذلك وضروب الإ رة المرجوة من وراء هذا المسلك أو ذاك...إلى آخر الجزئيات و الكليات العديدة التي حرص النقاد العرب على أن يضعوا لها أسسًا وحدودا و ضوابط تتميز في ضوئها القيم والفوارق و المستو ت المتفاوتة»[2]. ونظرا لضخامة المادة النقدية وتشعبها وتنوع مباحثها وتعدد كلياتها وكثرة جزئياتها هيك عن وفرة البحوث والدراسات التي كتبت في هذا الميدان... وجب علينا أن نحدد مواطن الدرس والنقطة التي يتمركز حولها مبحث الأدبية عند العرب. وعليه نقول توشك المواطن التي تبدو رزة وخصبة العطاء فيما نحن بصدده أن تتبلور في ثلاثة محاور أساسية يُبنى عليها الصرح النظري لقضية الأدبية في التراث العربي:

أولها: المحاولات الحثيثة لصياغة مفهوم نظري للشعر يكون منطلق العملية الفنية برمتها.. تلك المحاولات التي بدأت أولية حيث أدركت المستوى اللغوي الخاص للإبداع الأدبي عامة والفن الشعري خاصة. ثم تلتها بوضع بعض الاوصاف والشروط التي تجتهد في التحديد النظري إلى ان أخصبتها فكرة المحاكاة الأرسطية

[1] – المرجع السابق، نظرية الأدب المعاصر، ص: 33– 34.

[2] – المرجع السابق، أدبية النّص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنضر والتوزيع، القاهر– مصر، 2002، ص: 54.

ونظرية التخييل عند متأخري النقاد العرب بعد نضج الرؤية وتنوع الثقافة، كما هو الشأن عند حازم القرطاجني، والسلجماسي(*).

ثانيهما: ثنائية اللفظ والمعنى أو التناول المتفاوت لقضية الشكل والمضمون ما يستتبعه من حوار حول التشكيل اللغوي أو التأليف أو النظم، ومحاولة بعض النقاد الاعتماد على أحد القطبين من أجل وضع أساس موضوعي لما يسمى بعلم جيد الشعر ورديئه. «وهي من الأمور التي أفاض في تناولها كثرة من الدراسات الجيدة السابقة التي قد تتفق مع بعضها في تناولها لهذه القضا ، وتختلف مع بعضها الآخر»[1].

ثالثهما: السجال الطويل الذي أ رته المقولات النظرية والمباحث التطبيقية التي دارت حول قضية القديم والجديد في ريخ الشعر العربي ونقده إلى أن تبلورت في صياغة منهجية مركزة تحاول أن تبدو كما لو كانت نظرية متكاملة للفن عند أبي على المرزوقي بعد أن أخصبتها جهود نقاد سابقين.

وسنحاول، في تكثيف شديد، أن ندرس هذه النقاط الثلاث واضعين نصب أعيننا التركيز على ما يمكن أن استثماره في خدمة قضية سيس المنهج النقدي واختبار أدبية النص في التراث النقدي العربي.

(*)- السلجماسي: صاحب كتاب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" ، ص: 225.

[1] – راجع النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال، ص: 254 وما بعدها، دار النهضة، مصر. قضا النقد الأدبي والبلاغة، محمد زكي العشماوي، ص: 272- 274. نظرية المعنى في النقد العربي للدكتور مصطفى صف، ص: 41، من طبعة دار القلم سنة 1965م. أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية للدكتور بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة 1965، ص:55 وما بعدها. الأسس الجمالية في النقد العربي للدكتور عزالدين إسماعيل، ص: 154. النقد الأدبي عند العرب للدكتور محمد طاهر درويش، دار المعارف، سنة 1929، ص: 191 وما بعدها.. وغيرها.

مفهوم الشعر

–لم يشغل العرب القدماء علمٌ مثل الشعر، فقد كان ديوانهم و موضع حكمتهم و ريخهم و ثقافتهم، و مستودع أفكارهم فلا نكاد نجد كتا إلا و يتحدث عن الشعر و الشعراء، و قد رأى فيه ابن سلّام رأ يربط الشعر العربي لحكمة و العلم و المعرفة، فقال: «**و كان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم، و منتهى حكمهم، به يأخذون و إليه يصيرون**»[1]و قد صدق القائل "**لن تدع العرب الشّعر حتى تدعَ الابل حنينها**"، و علّق فيلسوف الحداثة "**هيجل**" مؤكدا هذه الميزة اللصيقة لطبيعة العربية: "**إن العرب دلّلوا من البداية ودفعة واحدة على أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة...**"، و يقول جمال الدين بن الشيخ في كتابه الشعرية العربية: «**إن أدب اللغة العربية من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساسا... و لا يعني هذا أن الشعر كان النتاج الوحيد لهذه الثقافة. و لكنها تعني أن الشعر كان نتاجها الأول و أنه التعبير الأكثر دلالة، و كان حتى،(*) في حالات إقصائه، الأكثر تمثيلا لأصالة عبقريتها**»[2]. ولا ندعي أن علم العرب لشعر يعني معرفتهم لأصول الشعرية التي نحاول دراستها في هذه الصفحات. ولكن سندرس المقار ت التي أقامها النقاد العرب المعاصرون بين الموروث النقدي العربي والأطروحات الغربية القديمة والمعاصرة حول الشعرية. ويتفق كلّ من عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) وحازم القرطاجنّي (ت 684) في وضع أصول نظرية (المعنى ومعنى المعنى)، ومن دون أن يكون بينهما مرجع مشترك فينما كان الجرجاني يبحث في أنظمة الإعجاز القرآني، كان القرطاجنّي يقارب بين منطق أرسطو وأنظمة الشعر العربي. فهما يشتركان في موضوع النظرية التي يطبّقانها على الشعر والنثر على حد سواء. ففي هذا الصدد يقول حسن ظم: «أشير– تخصيصا– إلى أن معالجات عبد القاهر و حازم القرطاجني للشعر تخترق الزمن لتتواشج– حقيقة– مع المعالجات الحديثة له»[3]. وقد نتج عن اختلافهما في الطريقة واتفاقهما

---

[1] – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة– مصر، 1974، 1/ 24.

(*)– إن الشفاهية و هي ميزة الشعر القديم كله تبين الجانب الفطري لنشوء الآداب والثقافات. ومعظم الدراسات تدور حول كيد الفطرة والعفوية والنسق الجماعي للفكر الشفاهي.

[2] – جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1996، ص: 05.

(*) – إذا فالشعرية علم يبحث عن الخصائص النوعية للخطاب الأدبي. يؤكد هذا المفهوم ما ذهب إليه تزفتان تودوروف في قوله: "**الشعرية بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل**".

[3] – حسن ظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص: 26.

في الموضوع الذي هو "الشعر" وضع نظرية النظم على يد الجرجاني، ونظرية التخييل على يد القرطاجني. ولا خرج المحاولتان عن مدار المعنى، أي طرائق أداء المعنى.

1- مرتكزات الشعرية الأدبية العربية:

تتأسس مرتكزات الشعرية العربية انطلاقا من التساؤل الآتي: هل للموروث العربي دور في بناء الشعرية المعاصرة كما يدعي العديد من النقاد العرب، أم أن النقاد لغوا في فهم النظر ت العربية التي كانت تدور في النحو والبلاغة واللغة؟

أ- لقد انطرحت في النقد العربي القديم مسألة الشعرية كمبحث ضمن شعر ت متعددة بتعدد معطى القراءة، والمرجع المعرفي. وهي تتجسد في أشكال تعبيرية تصف الواقع الشعري، شكليا من منظور لغوي- نحوي، وبلاغي أحادي، لا يلغي طبعًا الثنائية القائمة: الشكل/ المضمون، اللفظ/ المعنى، المطبوع/ المصنوع، وإنما يحاول أن يقرأ الشعر في إطار خارج عن إطاره، ورغم ذلك طُرحت عدة قضا تتعلق لشّعرية بوصفها قوانين ليف أو نظم، أو صناعة أو علم قائم بذاته، يستنبط معايير من وظيفة الشعر، لا من ماهيته ونصه. وعليه سنبحث عن مرتكزات الشعرية العربية حتى نؤسس لقراءة نقدية لما هو قائم من مفاهيم تتعلق لشعرية الحديثة في النقد العربي الحديث.

ب- فالعرب القدماء ثروا بنظرية "**فن الشعر**" لأرسطو، وكذلك ثر المعاصرون لنظر ت الغربية الحديثة حول الشعر. لاحظ "تودوروف" في تصديره للترجمة الفرنسية الحديثة من كتاب الشعر لأرسطو، أن الحلم بنظرية مقنعة في الأدب قديم وقال: "**إن النقطة المرجعية كانت وما زالت أرسطو**" ووصف كتاب أرسطو نه يقدم معرفة لأدب وليست تعليقا عليه.

ج- لقد كان البحث في إعجاز القرآن الكريم من أقوى الأسباب التي أذكت رغبة الاجتهاد حول مسائل اللغة والبيان والبلاغة والنقد. لذى لا مناص من القول «**كانت الشعرية العربية فرعا من الدراسات اللغوية المتمركزة حول تفسير النص القرآني، و إبراز مظاهر الإعجاز اللغوي و البياني و البلاغي...**»[1]. إذًا فالبحث فالشّعريّة العربية في هذا لا يختلف جذر عن شعر ت أخرى قديمة، لا من حيث الصلة بكتاب أرسطو فقط، و لكن من حيث الارتباط قديما لنصوص المقدسة»[2].

---

[1] - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص: 54.

[2] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته، دار توبقال- المغرب، ج1، ط2، 1989، ص: 43.

2- الشعر في الموروث النقدي العربي:

وقد انطلقت عملية الاجتهاد اللغوي حين بدأ الفصل بين العلوم الأصلية (الدينية)، والعلوم الفرعية (الدنيوية)، « **حسمت خلال القرنين الهجريين الأولين الاستراتيجية الثقافية العربية الإسلامية. وكان من أدواتها الكبرى التمييز بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية، والعلوم الفرعية التي تصف المعارف الدنيوية بشكل هرمي.. إن المعارف التي تهتم باللغة تشكل موضوع عناية ملحوظة و تضطلع بمهمة حاسمة، هي مهمة إعداد أداة لغوية قادرة على الاستجابة لحاجات العلوم الأ**صلية»[1].

– والحق أن العرب انشغلوا لحديث عن الشعر منذ العهد الأول وتناولوا تعريفه والخوض في ماهيته وأنواعه وأشكاله ولايتسع المقام للحديث عن كل ما كُتب عن هذا الموضوع قديما وحديثا، ولكن نعمل بمقولة الأجداد "**ما لا يدرك كلّه، لا ينبغي أن يترك جلّه**". «ولا شك أن النقاد والدارسين مهما حاولوا ضبط المسائل الخاصة بفن الشعر: مادته ومكو ته، مثيراته ودوافعه، آ ره وغا ته... ضبطًا موضوعيًا فسوف تظل هناك منطقة ترده إلى أصل اشتقاق تسميته، حيث فيض المشاعر المتداخلة والمتضاربة ونبع الشعور المتدفق المستثار لدى المبدع والمتلقي، و هي المنطقة التي تحظى بقدر غير قليل من مقومات المفارقة والتميز والخصوصية بين مبدع ومبدع، بين متلقٍ ومتلقٍ، بين إنسان و إنسان»[2]. وأعتقد أننا- في ضوء الغاية التي نتغياها إذ نعنى لبحث عن معطيات تراثنا النقدي التي من شأنها أن تكون عناصر فعّالة في سيس منهج نقدي- لسنا مطالبين بحتمية التزام التتابع الإحصائي التاريخي فيما يتعلق بحياة النقاد والدارسين وإنما سوف يكون اهتمامنا منصرفًا إلى حياة الأفكار وأبعاد النظرات التي تتضافر فيما بينها على تشكيل أدوات المنهج و سيس مفهوم الفن الشعري.

ولعل من أهم النقاد العرب الأقدّمين الذي خاضوا في مفهمة الشعرّ ت: "محمد بن سلّام الجمحي" (139- 231هـ) و "أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ" (150- 255)، و "ابن قتيبة" (213- 276)، و"ابن طباطبا العلوي"(ت 322، و"قدامة بن جعفر" (ت 337هـ)، و"ابن رشيق القيرواني" (390- 456)، و "أبو الحسن حازم القرطاجنّي" (ت 684). وإنما اجتزأ هؤلاء لاعتقاد أنهم يمثلون

[1] – جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1996، ص: 07.

[2] – صلاح رزق: أدبية النّص، ص: 56

الفكر النقدي العربي القديم تمثيلا أمينا، لكن دون أن يسقط من اعتبار أبو هلال العسكري، وأبو عليّ المرزوقي، وعبد القاهر الجرجاني والحسن بن بشر الآمدي، وابن الأثير وابن خلدون...إلخ، والحق أن هؤلاء لم يعرضوا لتعريف الشعر بكيفية منهجيّة، وإنما خاضوا في مسألة الشعر ت، على نحو أو على آخر.

– وتدور أغلب الشعر ت العربية التي تعاملت مع الموروث النقدي والبلاغي حول محاور رئيسة محددة يمكننا أن نجملها بما تي: 1- **تحديد مفهوم الشعر ووظيفته، ومفهوم النثر.** 2- **عمود الشعر.** 3- **نظرية النظم.**4- **نظرية التخييل.**5- **وقضية اللفظ والمعنى،** تضاف إليها المحاور الفرعية على مستوى الأشكال والمضامين، مثل: قضية، **الوزن والقافية**(الايقاع)، **الحقيقة والمجاز، الأنواع الشعرية المستحدثة، والتقليد والتجديد.**

و بقدر ما يبدو التساؤل عن ماهية الشعر بسيطا إلى حد السذاجة، فإنه يبدو، في الوقت ذاته معقدا عويصا، بل إشكاليّا إلى حدّ الإعضال، لأن النقاد العرب، منذ القدم، «**حاروا في تعريف الشعر فاختلفوا في ذلك اختلافا بعيدا، و إن كان هناك مقدار مشترك من الاتفاق بين النقاد العرب القدماء فإن الشأن يختلف اختلافا كبيرا حين يتمحض لذلك بين النقاد المعاصرين، وخصوصا ما بين النقاد التقليديين، و النقاد الحداثيين**»[1].

أ– مفهوم الشعرية عند ابن سلّام الجمحي: لعل أقدم نظرية في الشعر ترجع إلى ابن سلّام الجمحي الذي عرض لماهية الشعر في كتابه "**طبقات فحول الشعراء**" حين عدّه صناعة كسائر الصناعات الجميلة الماثلة في الفنون السّمعيّة و البصريّة «**الشعر صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم و الصناعات: منها ما تثقفه العين، و منها ما تثقفه الأذن، و منها ما تثقفه اليد، و منها ما يثقفه اللّسان**»[2]. وأهم ما يَلفتُ النظر في رأيه جعله الشعر صناعة، لا تختلف عن أيّ صناعة من الصناعات الجميلة الماثلة في الفنون السّمعية البصريّة. وعلى ما يبدو أن ما يقصده ابن سلام «بكون الشعر صناعة وثقافة هي ما كان يدور في عصره و لا سيما في الخطاب النقدي من أن الصناعة هي معرفة عمود الشعر و الحفاظ عليه، و الثقافة هي ما تمثله من حيث اللغة والأخبار والنحو والغريب و الأنساب و البلاغة و العلوم

---

[1] – عبد المالك مر ض: مفهوم الشعرّ ت في الفكر النقديّ العربيّ، مجلة بونة للبحوث والدراسات، العددان 7– 8، يناير(جانفي)، كانون الأول (ديسمبر)، 2007، ص: 16.

*– يجعل ابن طباطبا الوزن في رأس الأجزاء المكونة للشعر على أنه شرط وجوده.

[2] – ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تح: محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، (د. ت). ص: 05.

القرآنية و معرفة أشعار العرب و ريخهم و مآثرهم...إلخ»[1]. والحق أن ابن سلّام لا يتحدث عن الشعرية وحدها وكيف تتهيأ للشاعر، ولكنه يتحدث أيضا عن كيفية اهتداء الناقد إلى معرفة المستوى الفنيّ في الكتابة الشعرية.

ب– مفهوم الشعرية عند ابن طباطبا: في خضم الاعمال النقدية المختلفة التي عرفها الشعر العربيّ ريخيّا يبرز "**عيار الشعر**" لابن طباطبا علامة فارقة في سياق البحث في الأسس والمرتكزات التي ينبني عليها مفهوم الشعرية، ومقياس الحكم بشأن القيمة الفنية للنتاج الشعريّ العربيّ. وسنرى أن ابن طباطبا يردّد هذه الفكرة نفسها (فكرة ابن سلّام) ولكن دون أن يُحيل على ابن سلّام، على دأب العلماء الأقدمين في الصمت عن مصادر أفكارهم! – لا يستعمل ابن طباطبا مصطلح "**الشعرية**"، لكنه يستعمل ما يمكن اعتباره بديلا معادلا هو "**علم الشعر**" الذي تتبدى معالجته عن تقديم تعريف لشعر ومقوماته، واستعراض أصول النظم والتأليف، وتحديد المقاييس المناسبة لتقويمه وتمييز الحسن عن القبيح فيه (عياره). وفي هذا الجانب الأخير تحديدًا يكمن تصوّر ابن طباطبا للشعرية العربية، حيث يراها قائمة على جملة من العناصر الأساسية التي يعيّن مقدار توفّرها مقدار الجمالية أو الحسن الذي تحظى به القصائد. التي يؤشر توفرها على مقدار الجمالية والحسن الذي تحظى به القصائد.

وأما ابن طباطبا العلويّ، فلعله أن يكون من أوائل من حاول أن يعرف الشعر، ولكن تعريفا أدبيّا لا منطقيّا، مثلما سيفعل قدامة بن جعفر من بعده، كما سنرى... فالشعر من منظور ابن طباطبا هو «**كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النَّظم الذي إن عُدل به عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق. و نظْمه معلوم محدود...**»[2](خاصية الاستعمال و التداوَل هي النظم) و واضح أن هذا التحديد فضفاض و يفتقر إلى الدقة المنطقية لكي يقرَّ في الأفهام. و لعل أمثل من ذلك لقياس إلى ما جاء به ابن طباطبا عن نظرية الشعر أنه تحدث، ربما لأول مرة، عن ثقافة الشاعر و مكو تها

[1] – محمود خليف خضير الحياني: المناهج النقدية والنص الأدبي، القبعة والساحر، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2019. ص: 07.

[2] – أبو الحسن محمد أحمد بن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، المحقق: عباس عبد الساتر. المراجع: نعيم زرزور. منشورات محمد علي بيضون، ودار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط 2. 1426هـ - 2005 م.

و أدواتها، فذكر من ذلك أن الشاعر عليه "التوسع في علم اللغة" و البراعة في فهم الإعراب، و الرواية لفنون الآداب، و المعرفة ّم الناس و أنسابهم و مناقبهم و مثالبهم، و الوقوف على مذاهب العرب في الشعر"[1].

ج- مفهوم الشعرية عند قدامة: يعتبر قدامة بن جعفر من أوائل النقاد العرب الذين قدّموا مساهمة نظرية متكاملة للأعمال الإبداعية و يمكن الرجوع إليها لاستخلاص التّصور الخاص لشعريّة العربيّة و تكاد جهوده الخاصة في هذا المجال تختصر في كتابين متداولين منسوبين إليه: **نقد الشعر** و **نقد النثر**[2]. و قد يكون أول من عرّف الشعر تعريفا مدرسيّا قائما على تمثل المفاهيم تمثلا منطقيّا، و تحديدها بشيء من الدّقة؛ فقد ذهب في تعريفه إلى أنّه «**الشعر قول موزون مقفى يدلّ على معنى**»[3] غير أن هذا التعريف نفسه يظل غير مسلم له، لأنه غير سليم في نفسه من الوجهة المنطقية نفسها؛ ذلك نّ من النثر ما يكون، هو أيضا موزو ، فما أكثر من يتكلم الإنسان كلاما موزو و لا علاقة له لشعر و يدخل في هذا الاعتبار شعر المنظومات العلمية مثل: ألفية ابن مالك في النحو و غيرها من الأراجيز. و قد كان محمد مندور عرض لهذا التعريف فأنكره قائلا: «هو إذا فرغ قدامة من تعريف الشعر على هذا النحو الذي لا يدلّ على الشعر في شيء...»[4]. ويلاحظ محمد مندور أن عناصر الشعر عند قدامة، كما هي كذلك، هي «أربعة: 1- اللّفظ، 2- الوزن، 3- القافية، 4- المعنى، وهذا كلّه موجود في تعريفه. فالقول هو اللفظ، و الموزون هو الوزن، و المقفى هو القافية، و الدّالّ على معنى هو المعنى»[5]. والحق أن جهود قدامة في تطوير مفهوم الشعر ت العربية لا تُنكر، فلعله الوحيد من بين القدماء الذي اجتهد في تفصيل الحديث في قضا الشعريّة بمعاظم مكو تها التي كانت سائد في عهده، وفيما قبل عهده. ولاسيّما إذا كان هو أول قد عربي يجنح إلى مفهمة المفاهيم، و صيل المصطلحات المتمحضة لنقد الشعر، على نحو منهجيّ رصين. ويصدر في ذلك عن المنطق الأرسطيّ، ويحاول التنظير للنّقد الشعري في أدقّ مفاهيمه على عهده، مستفيدا من جهود من سبقوه من النقاد العرب.

---

[1] – المرجع نفسه، ابن طباطبا، ص: 06.

[2] – **نقد الشعر** لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب، بيروت.

[3] – أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى الخانجي، نشر مكتبة الخانجي ومكتبة المثنى بغداد، 1963.

[4] – محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د. ت)، ص: 65. وصدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب، عن دار العلم للملايين، ببيروت، سنة 1964.

[5] – المرجع السابق، النقد المنهجي عند العرب، ص: 65.

خاتمة:

لاقت المساهمات العربية في ميدان الشعر ت، ما حفلت به من إشارات تتعدى الترجمة (المغلوطة) والإحالة على مرجعيات يو نية (مبهمة) إلى طرح قضا متعلقة لشعر عامة و لشعر العربي خاصة، صدىً واسعا وإن لم ترق إلى بلوغ تصوّر متكامل خاص بذلك، فهي تشكل إضاءات متفرقة بهذا الصدد لا تعدم فائدة.

أعود وأقول إن الشعرية التي أقضّت مضاجع النّقاد، وسيموتون جميعًا وفي أنفسهم شيء منها، فنقرّر أنّ هذه الشعرية التي أطلق عليها رومان كبسون (Roman Jakobson, 1896- 1982) مصطلح: الأدبية (Littérarité)، ليست واضحة المعالم، ولا هي قاعدة وُقّع الاتفاق عليها بين النقاد، في القديم والحديث من أجل ذلك فإنّ نعتقد أمها ستظل خاضعة لأصول الذوق العام، ولذوق الناقد نفسه قبل ذلك، ولمقدار ذكائه في إدراك عناصر هذه الشعرية التي تكمن غالبا في جمالية النسج اللّغويّ، وبراعة التصوير الأدبي، وبلاغة التعبير الفني.

وظيفة الشعر

مدخل:

تعدّ وظيفة الشعر من القضا التي شغلت مباحث نظرية الأدب، وليست هذه المعضلة مقصورة على الفكر العربي وحده، وإنما هي معضلة التنظير الأدبي عموما، وقد أ رت جدلًا طويلا بين النقاد منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا، ومازال السؤال حول دور الأدب عموما والشعر خصوصا في الحياة مطروحًا ومعلقًا، ومازالت الأراء عليه متضاربة ومتباينة، فكل إجابة ترتبط بقيمة ما، أو تصدر عن مبدأ يعبر عن مفاهيم تستند أصلا على أسس فلسفية ومبادئ عقدية معينة تتضمن تفسير العالم والوجود تفسيرا شاملا. تمتد جذور وظيفة الشعر إلى عمق الثقافة والحضارة، إن لم نقل إلى الذهنية التي أنتجت هذه الثقافة، وتختلف هذه الوظيفة حسب العصور والثقافات، وتتعدد حولها الإجا ت بتعدد المداخل النقدية، انطلاقا من إشكالية يلخصها السؤال المركزي التالي: عم نبحث في الشعر، هل نبحث فيه عن المعارف العامة، أم الحكمة، أم اللغة، أم التاريخ والأنساب، أم الفن والجمال؟ وما العوامل المتحكمة في تحولات الوظيفة الشعرية وتبدلها في مختلف مراحل الشعر؟

و لعل أقدم إشارة إلى هذا الموضوع في ريخ النظرية العالمية نقع عليها في أقدم ما وصل إلينا من آ ر نقدية، «تتمثل في مسرحية الضفادع للشاعر اليو ني "أرستو فانس" (... 405ق. م) التي عقد فيها محاكمة نقدية لشاعري التراجيد الكبيرين: ايسخيلوس و يوربيدس، و وفضل الأول منهما و حكم له، إذ جعل من المسرح منبرا لتقديس الآلهة، بينما ابتعد به الثاني عن الدين و الآلهة إلى حد ما، ليقترب به أكثر من الإنسان، مما أ ر حفيظة أرستوفان وتزمته الديني، فكان بذلك أول قد يصدر عن المنهج الاعتقادي، و يستخدم المعيار الديني و الخلقي في الحكم النقدي»[1]. وأفصح "أفلاطون" في "آيون" و "الجمهورية" عن رأيه النقدي، أو قل الفلسفي لشعر والشعراء، فوجه أليهما تهمة الإضرار لأخلاق لصدورهما عن النوازع والأهواء. فهو يرى «أن هوميروس لو استطاع أن يجعل الناس يسلكون سبل الصلاح و طرق الرشاد بدلًا من أن يصف لهم أ سًا يسلكون تلك السبل لكان مواطنًا أكثر نفعًا»[2]. والشعر في نظره لا يهدف إلى امتاع العقل والروح بقدر ما يخاطب العواطف وا رة الغرائز. وعلى أساس هذا الموقف الفلسفي الصادر عن القيم النفعية أو الخلقية أقصى الشعراء عن المدينة الفاضلة، مؤكدا بذلك موقفه من تلك الخصومة القديمة

---

[1] – محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ت)، ص: 130.

محمد خير شيخ موسى: فصول في النقد العربي وقضا ه، دار الثقافة، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1404– 1984، ص: 186.

[2] – أفلاطون: الجمهورية (الكتاب العاشر)، ترجمة حناخبار، دار الأندلس، بيروت– لبنان، (د. ط)، (د. ت).

بين الشاعر والفيلسوف، مع أن كتابه العاشر من الجمهورية قد انطلق من الحملة على الشعراء وانتهى بقصيدة على حد تعبير بعض الغربيين. و يبدو أن تلميذه أرسطو طاليس (...322 ق. م) لم يكن مقتنعًا راء أستاذه في الشعر و الشعراء، فحاول معارضة نظريته القائلة بعدم نفعية الشعر، و النظر إليها عاملا مهيجًا للانفعالات و العواطف، و طرح نظريته الشهيرة التي تدور حول فكرة التطهير()في العمل الأدبي، و «تتركز في أن وظيفة الأدب تتجلّى في قدرته على تخليصنا- كتا و قراء و مشاهدين- من الانفعالات الزائدة و تحرير منها اعتمادا على ما يمكن أن تثيره التراجيد من مشاعر الخوف و الشفقة التي تعمل على تحقيق فكرة التطهير لديه و بذلك يخلصنا الأدب من انفعالاتنا و أهوائنا بدلا من تهييجها كما يرى أفلاطون»[1]. وكما جعل أرسطو طبيعة المأساة حركة تؤدى فإنه جعل وظيفتها أنها تطهر لشفقة والخوف هاتين العاطفتين. «و مدار هذا التفسير أن أرسطو يحدد نجاح أي فن من جهة أدائه لوظيفته بدرجة نجاحه في إ رة العاطفة الخاصة به»[2]كما يؤدي التطهير في النهاية إلى الانسجام و التناغم في العلاقات البشرية، و الأصل الجمالي أن المتعة التي يمنحها المسرح للمتلقي هي متعة اكتشاف الحقيقة، و الوعي بها، و المشاركة في التغيير. و يرى أرسطو أن دعوى أستاذه أن «الفن يعمل على إفساد أخلاق الشبيبة بتغذية العواطف الثائرة و تهييجها هي دعوى المشرع و رجل الأخلاق و السياسة الذي يحاول النظر إلى الأدب و تقديره على أسس غريبة عنه، لأن المعايير التي تطبق على الشعر غير تلك التي تطبق على السياسة، و غير التي تطبق على الصنائع الأخرى، كما يقول في كتابه فن الشعر»[3]، الذي اعتمد فيه على المعايير الفنية و الجمالية في التنظير الأدبي.و بعد قرنين من الزمان تي الشاعر الروماني "هوراس" (65- 8 ق.م) و يحاول التوفيق بين هاتين النظرتين المتباينتين حول وظيفة الشعر و الأدب، في منظومته النقدية "فن الشعر"، إذ يرى أن الأدب يمكن أن يمتع و يعلم في آن واحد، فتتحقق بذلك المتعة و المنفعة فيه. لقد عبّر الشعراء عن مواقف متباينة من الأشياء في صور يغلب عليها التأمل الفلسفي والتصوير الجمالي، فجاء التعبير الأدبي شكلا يجمع بين الفكر والامتاع الفني، وهذا ما يقوله هوراس تحديدا: "**الشعر محاكاة للطبيعة غايتها المزاوجة بين المتعة والفائدة**"

---

[1] – فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد الطونيوس، بيروت- لبنان، 1968، ص: 65.

[2] – عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر ولبنان، ط1، 2013، ص: 144.

[3] – أرسطو طاليس: فن الشعر، تعريب عبد الرحمن بدوي، مصر، ط 1956، ص: 142.

و لم تكن هذه النظرة النفعية أو الخلقية غريبة عن الشعر العربي منذ أقدم عصوره، «إذ ارتبطت نشأته لأ شيد الدينية التي كان يرددها الإنسان الجاهلي في المعابد و الهياكل، و يتضرع بها إلى الآلهة شأن سائر كل الناس في تلك العصور القديمة على رأي بعض الباحثين»[1]و ترتبط علاقة الإسلام لشعر، و موقفه من الشعراء، و إن كان موقفا إيجابيا يتمثل في عدم نفور العقيدة للشعر بل إن نبينا الكريم كان يحرض شعراء المسلمين من أمثال عبد بن رواحة، و كعب بن مالك و حسان بن بت و اعجابه ﷺ بهذه الأشعار و أصحابها مرتبط لمعيار الديني و الخلقي الذي أقره الدين، و دعا إلى الالتزام به من قال فيهم الرسول «هؤلاء النفر أشدّ على قريش من نضح النبل»[2] على الذود عن الإسلام لكلمة الصادقة المؤثرة و يشجع حسان على درأ حملات المشركين على الإسلام و المسلمين و يبدي موقفا مؤيدا للكلمة الصادقة في مواجهة الطغيان و التعصب العقائدي و بذلك يكون قد اتخذ من الشعر سلاحا فتاكا في نصرة الدعوة و العقيدة السمحة، و لا أدل على ذلك من قوله الشهير "إن من البيان لسحرا و إن من الشعر لحكمة" و من خلال هذا الاستثناء يتحدد «المعيار النقدي للشعر من وجهة نظر الإسلام، و يتحقق مفهوم الالتزام فيه؛ إذ يصدر الشاعر المسلم عن الإيمان و الصالحات و ذكر و الدفاع عن الدين و ما يمثله من قيم و مبادئ في شعره، فيتحول الشعر بذلك إلى أداة فاعلة و مؤثرة في المجتمع الإسلامي»[3]. فالملاحظ أن موقف الإسلام من الشعر يخضع للعيار الديني المبني على توافق الشعر مع مبادئ الفضيلة والعفة والتوحيد ونبذ الشرك والكفر والطغيان وكل ما يتنافى مع خصال المروءة.

مواقف النقاد:

أما حين نعرج على الثقافة العربية القديمة، فنجد للشعر وظائف متعددة بحسب الخلفية الثقافية والمقياس النقدي الموجه لرؤية الناقد، فهذا الجاحظ (ت255 ه) يعبر عن ذلك، بقوله: "طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يتقن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا يتقن إلا ما اتصل لأخبار، وما تعلق لأ م والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلاَّ عند الأد ء الكتاب كالحسن بن وهب، ومحمد عبد الملك الز ت[4]".وفي ذلك نجد إشارات واضحة إلى مقاييس

---

[1] – نوري القيسي: ريخ الأدب العربي قبل الإسلام، بغداد ط1، 1979، ص: 51.

[2] – ابن رشيق القيرواني: العمدة، تحقيق محي الدين، مصر، 1963، 1/ 31.

[3] – المرجع السابق، فصول في النقد العربي وقضا ه، ص: 194.

[4] – البيان والتبيين، الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، (د.ت.)، ص.76.

معرفية مختلفة تحدد وظيفة الشعر، فالأصمعي (ت210 ه) بحكم مرجعيته اللغوية جعل وظيفة الشعر الاحتفال لجزل والغريب من اللغة و خبار العرب وأ مهم، كما هو الشأن في شعر امرئ القيس وزهير والنابغة. أما "الأخفش" العالم اللغوي والنحوي الصارم فيصل وظيفة الشعر بتيسير تعلم قواعد اللغة العربية والانضباط إليها، لذلك أخرج من حرم الشعر كل بيت شعري ينتهك قواعد سيبويه، وهجومه على شعر بشار خير دليل على ذلك. أما أ عبيدة فقد قصر وظيفة الشعر على نقل الأخبار والأ م والأنساب، في حين نجد الجاحظ، وهوـيَعُدُّ أصناف النقاد واستغلالهم للشعر خدمة لأهدافهم من نحو وغريب وشاهد ومثل، يذهب بوظيفة الشعر بعيدا عن الاستشهاد به في التقعيد للغة أو فهم القرآن والحديث إلى الاحتفال فانين اللغة والتطريب للترويح عن النفس عند الكتاب الشعراء، الذين يبدعون الشعر صدقا وهواية لا احترافا، كابن وهب والز ت، ممن لا يحتفل بهم التاريخ الرسمي للأدب. وبذلك تحول النقد من ممارسة اصدار الأحكام على ضوء محاسن ومساوئ الأسلوب اللغوي وبلاغته من حيث الاستعارة والتشبيه وغيرها من العلوم اللغوية الأخرى إلى نقد قائما على أساس مضمون الشعر أو محتواه، ومعانيه، وغريبه. وبذلك انعتق النقد من مفهومه القائم على أساس التمييز والحكم بين الزائف أو الجيد للشيء إلى مفهوم أكثر تجريدا يتداخل فيه الشعري لثقافي المرتبط لذوق الجماعي و ثير الخطا ت النقدية الأخرى في توجيه بوصلته الحكمية ولا سيما الخطاب الديني. «فأصبح الحكم على الشعر بعيدا عن جنس اللغة و النص الشعري من حيث محاسنه ومساوئه متحولا إلى خطاب نقدي قائم على أساس أدوات و موجهات أيديولوجية تحاكم نية ومقصدية الشاعر ومعانيه الخطابية من حيث مضمونها الأخلاقي»[1]

وحري بنا إذا، أمام تعدد وظائف الشعر في التراث النقدي للأدب العربي، أن نبحث في الخلفيات الثقافية والمعرفية المتحكمة في توجيه الشعر وتحديد وظيفته في كل فترة من فترات هذا التراث. ومع بداية القرن الرابع أخذت هذه المسألة النقدية لتحول نحو الفصل ما بين الدين أو المذهب أ الأخلاق وبين الشعر، وأضحت مواقف معظم النقاد فيه مبنية على أساس من المعيار الفني الجمالي، وقد وجدت هذه المواقف تطبيقا واسعا في كتبهم النقدية التي فلّما نقع فيها على أثر للمعيار الديني أو الخلقي. و كان أبو بكر الصولي (...335هـ) من أبرز النقاد الذين طرحوا هذه المسألة طرحا موضوعيا و جريئا في ميدان النقد الأدبي، و ذلك في معرض دفاعه عن أبي تمام، و رده على الطاعنين عليه في شعره بسبب الدين فقال: «و قد ادّعى

[1] – المرجع السابق، محمود خليف خضير الحياني: المناهج النقدية والنص الأدبي، القبعة والساحر، ص:08.

قوم عليه الكفر بل حققوه، و جعلوا من ذلك سببا للطعن على شعره و تقبيح حسنه، و ما ظننت كفرًا ينقص من شعره، و لا أن إثما يزيد منه...»[1]. وواضح أن الصولي يقصد إلى كيد أهمية الفصل ما بين الشاعر وشعره في نظر الناقد، محاولا في ذلك إقرار المبدأ النقدي الذي يقصد إليه والقائم على استقلال النظرة النقدية، وعدم خضوعها إلى المعيار الديني في تقدير شعر والشعراء.

وقد كان قدامة بن جعفر أكثر دقة ووضوحا في التعبير عن هذا الموقف تعبيرا ينطلق من الشعر مباشرة، بغض النظر عن الشاعر، إذا أ ح له جميع المعاني و الأفكار التي يختار القول فيها، و جعل مهمة الناقد محصورة في النظر في قدرته على إجادة القول فيها، و اتخذ من ذلك مبدأ نقد مقدما على غيره من المبادئ النقدية الأخرى التي حاول إقرارها في كتابه "نقد الشعر"، فقال في صدره: «و مما يجب تقدمته و توطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه: أن المعاني كلها معرضة للشاعر، و له أن يتكلم منها فيما أحب و آثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه...»[2]و قام بتطبيق هذا المبدأ النقدي في كتابه على نطاق واسع، و قال أثناء ذكره أبيات امرئ القيس الفاحشة التي يقول فيها:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع *** فألهيتها عن ذي تمائم محوّل

«فإني رأيت من يعيب امرأ القيس في قوله، و يذكر أن هذا معنى فاحش، و ليس فاحشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر، كما لا يعيب جودة النجار في الخشب مثلا رداءته في ذاته»[3]. ويعدّ هذا الموقف الجمالي من أندر المواقف النقدية في ريخ نقد العربي، إذ اتخذ فيه قدامة من الجودة الفنية وحسن الصياغة والتعبير معيارا نقد للشعر بغض النظر عن مضمونه، فسبق بذلك أصحاب مدرسة الفن للفن، وأنصار النزعة الجمالية في الأدب والفن في عصور الحديثة.

يبني ابن طباطبا تصوره لمهمة الشعر ووظائفه على أساس من المديح والهجاء وما يتصل بهما من أغراض ذات صلة بوظيفة الشاعر الاجتماعية وذلك من خلال استقراء نماذج من الشعر القديم الذي يمثل النموذج الذي يحتذى وبناء تصورات مقبولة عن مهمة الشعر تتفق مع مفهوم الصنعة. فالمدخل إلى فهم مهمة الشعر عنده يبدأ لعبارة القديمة التي تكررت كثيرا قبله وتصف الشعر نه "ديوان العرب" و قد رأى فيه ابن سلّام رأ يربط الشعر العربي لحكمة و العلم و المعرفة، فقال: «**و كان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم، و**

---

[1] – أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، ص: 72.

[2] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة– مصر ط1963، ص: 16.

[3] – م. ن، ص: 65– 66.

منتهى حكمهم، به يأخذون و إليه يصيرون»[1] و هي عبارة يمكن أن تشير إلى أكثر من دلالة، إلا أن أهمها الدلالة التي تؤكد تصوير الجوانب المادية و المعنوية من حياة العرب، أي «أن الشعر يصور حياة العرب و الحالات المتصفة في خلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم و في حال الحياة إلى حال الموت»[2]. ومن هنا يتكشف الجانب الغائي للشعر من هذه الزاوية، ويتمّ التركيز على المثل الأخلاقية للعرب، ويدور التركيز على النقضين، لا يفارق الشعر إطارهما في الغالب، خصال ممدوحة، وخصال مذمومة نفرت منها العرب. فاستعملت العرب هذه الخلال و أضدادها ووصفت بها في حالّي المدح و الهجاء و شعبت منها فنو من القول و ضرو من الأمثال»[3] و معنى ذلك كله أن الشعر يدور أساسا حول المديح و الهجاء، و أن الغاية التي يسعى إليها الشاعر في أي منهما مرتبطة لخير، و ما يخرج عن هذا المسعى لا يدخل — بداهة- في الشعر الجيد. هذا التصور، لو ملناه قليلا، وجد أنه يعارض تصورا آخر كان مطروحا في القرن الثالث هجري، عبر عنه الأصمعي عندما قال: «**طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان**»[4] وقد يكون الأصمعي قال عبارته في معرض تبرير ضعف شعر حسان بن بت في الإسلام إذا قورن بشعر الجاهلية. ولكن العبارة — من زاوية أخرى- تقرن جودة الشعر لتحرر من الروابط الأخلاقية أو الالتزام الديني، أو — على الأقل- تؤكد الجودة على حساب المحتوى الأخلاقي.

في ضوء هذا الفهم للشعر، من حيث غايته أو مهمته، يصبح لقصيدة مجموعة من الآ ر تحدثها في المتلقي، أهمها تغيير سلوك المتلقي نحو الأفضل. «ومبدأ ثير الشعر على سلوك المتلقي مبدأ استقر في القرن الرابع مرتبطا بفهم أشمل عن أثر أنواع الفن المختلفة في السلوك، بما فيها الشعر و الغناء و الرسم و غيره و تحدد فهم هذا التأثير في ضوء ثلاثية الإدراك ، والنزوع و السلوك، بمعنى أن أنواع الفن المختلفة تحدث حالة من الإدراك تؤدي إلى نزوع يعقبه سلوك»[5]

وهكذا نجد أن معظم نقاد هذا القرن قد اتخذوا موقفا يكاد يكون موحدا من هذه المسألة النقدية الهامة يقوم على الفصل التام بين الدين والأخلاق وبين الشعر، ويدعو إلى استقلال النظرة النقدية، ويؤكد ضرورة النظر في القيم الخالصة في الإنتاج الأدبي. دون التأثر بموقف الشاعر الفكري أو سلوكه الخلقي.

---

[1] – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة- مصر، 1974، 1/ 24.

[2] – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 10- 11.

[3] – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 12.

[4] – المرز بي: الموشح، 58.

[5] – جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1982، ص: 43.

عمود الشّعر

مدخل:

من أبرز الظواهر النقدية عند متلقي الشعر قديما عنصر المفاضلة بين الشعراء وهو مقياس اعتمده النقاد لاختيار الأجود من الشعر، ولكي يخلق المنافسة بين شعراء كل عصر. تعد نظرية عمود الشعر ضابطا للصناعة الشعرية، إذ كانت منذ ظهورها في العصر العباسي إلى يومنا هذا معيارا في تصنيف الشعراء وتمييز قدرتهم على النظم، ومن هنا أصبحت هذه النظرية من القضا النقدية المركزية التي شغلت النقاد العرب فجعلوا منها الأساس الذي ينبغي أن يعتمد عليه الشاعر العربي حتى لا يخرج عن النمط الفني الذي سار عليه أسالفه من الشعراء، واتخذوا منها – فضلا عن ذلك – مرتكزا لقياس أساليب الشعر المحدثة على ما كان عليه نمط الشعر قديما.

1- مفهوم عمود الشعر:

حاول العرب قديما وضع معايير وأسس محددة تكون عاملا حاسما في تمييز الشاعر المبدعً عن غيره، تمت صياغتها فيما عرف بنظرية عمود الشعر، التي ساهم في طيرها كل من **الآمدي** و**الجرجاني** و**المرزوقي** بوجه خاص، ثم من جاء بعدهم من النقاد. ولكن الإشكالية التي تطرح نفسها لحاح هنا هي: هل كان ظهور نظرية عمود الشعر والتأسيس لها كافيا ليخضع جميع الشعراء لمعاييرها والالتزام بطريقتها في نظم الشعر؟ إذن عمود الشعر «**هو طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولدون والمتأخرون، أو هي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها**»[1].

2- عمود الشعر عند الآمدي:

شاعت عبارة عمود الشعر في القرن الرابع، وإذا كان الآمدي أول من دون عبارة عمود الشعر في كتابه وسجلت للمرة الأولى في الموازنة، فما مدلولها عنده؟، أي كيف كان يتصور الشعر؟ عند تتبع هذا المصطلح ريخيا، فإنني لا أجدُ من النقاد قبل الآمدي من تحدث عن عمود الشعر بهذا اللفظ الذي إليه ينسب الفضل في وضع مصطلح عمود و صيله إلى الآمدي وهو مصطلح ليس بجديد لنسبة إليه، ولكن من أين

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م، ص:

استمد الآمدي هذا المصطلح؟ حيث ذكر لفظ عمود أكثر من مرة بوصفه شيئا معروفا و متداولا بين عامة الناس و لعله استفاد من بعض عبارات الجاحظ في قوله: «**وكل شيئ للعرب فإنما هو بديهة و ارتجال و كأنه الهام..فما هو إلّا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، و إلى العمود الذي إليه بقصد، فتأتيه المعاني ارسالًا**»[1]ومن قول البحتري الذي سئل عن نفسه و عن أبي تمام، فأجاب: «**كان أغوص على المعاني مني و أنا أقوم بعمود الشعر منه**»[2]، و يؤكد ذلك حين يقول أن البحتري التزم هذا العمود و لم يخرج عليه. وتناول عمود الشعر من خلال تصوّره لنظم الشعر وطرائقه لدى البحتري، إذ رأى فيه صورة حيّة للشعر القديم الأصيل، فقال فيه «**أن البحتري كان أعرابي الشعر، مطبوعا، و على مذهب الأوائل، و ما فارق عمود الشعر المعروف**»[3] أما أبو تمام فقد خرج على عمود الشعر و تتبع طرائق المحدثين لذي يقول عنه الآمدي «**أول من أفسد الشعر مسلم بن وليد، ثم أتبعه أبو تمام..فسلك طريقا وعرا، و استكره الألفاظ و المعاني، ففسد شعره، و ذهبت طلاوته، و نشف ماؤه**»[4] إذن يمكن القول ن عمود الشعر عند الآمدي لا يتجافى مع الصنعة، ما دامت في حدود مقبولة لا تبلغ الإفراط الزائد، و لا تصل إلى التكلف المذموم و لذات السبب ينتصر للبحتري لأنه أكثر التزاما بتقليد أساليب القدماء العرب في الشعر و يكون البحتري بذلك أنموذجا للشعر القديم، فقد تحدث عنه من حيث الأسلوب، و من حيث المعاني، و من حيث الأخيلة و الصور. وعليه يمكن الثول ن الآمدي كان يتمثل شعر البحتري وهو يضع عناصر عموده فعناصر ذلك العمود هي الخصائص التي تتوافر في شعر البحتري، ويتجافى عن شعر أبي تمام لاستعماله الغريب المستكره من الألفاظ وفي المقابل أشاد لبحتري، لأنه ابتعد عن ذلك وآثر ما سهل من الألفاظ، وكان خفيف الوقع، مأنوسا مألوفا لدى كل الناس. كما أن هذه الخصائص التي يتسم بها عمود الشعر– كما صوره الآمدي– تتفق تماما مع مذهب البحتري، في حين يرى إحسان عباس «**أن عمود الشعر عند الآمدي نظرية وضعت خدمة للبحتري وأنصاره فأبعدت الموازنة عن الإنصاف**»[5].

3– عمود الشعر عند القاضي الجرجاني:

---

[1] – الموازنة بين الطائيين :1/ 84.

[2] – الآمدي: الموازنة بين الطائيين، تح: السيد صقر– دار المعارف، ذخائر العرب، القاهرة– مصر 1965م، ص: 12

[3] – الموازنة بين الطائيين، 1/ 4.

[4] – المرجع السابق، الموازنة بين الطائيين، ص: 494.

[5] – إحسان عباس: ريخ النقد الأدبي القديم، دار الثقافة، بيروت– لبنان، 1971، ص: 150

ثم جاء القاضي الجرجاني و ذكر عمود الشعر في كتابه "الوساطة بين المتنبي و خصومه" فكان أكثر انفتاحا في سيس عمود الشعر حيث رحب لمعاني الحضارية و لم ينغلق على معاني الأوائل، فضم عمود الشعر عنده الشعر القديم و المحدث معا و مع انه لم يحدد عناصره لتفصيل تحديدا دقيقا، إلا أنه ذكرها في مجموعة من الأسطر في كتابه حيث يقول: «**كانت العرب إنما تفاضل بين الشعر في الجودة و الحسن، بشرف المعنى و صحته، و جزالة اللفظ و استقامته، و تسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، و شبه فقارب، و بدَه فأغزر، و لمن كثرت سوائر أمثاله و شوارد أبياته**»[1]. وعلى هذا يمكن أن نحصر عناصر عمود الشعر عنده في ستة وهي: -شرف المعنى وصحته. - جزالة اللفظ واستقامته. —إصابة الوصف. — المقاربة في التشبيه. — الغزارة في التشبيه. — كثرة الأمثال السائر والأبيات الشاردة. ويمكن القول ن الجرجاني لم يتحدث عن عمود الشعر حديثًا واضحًا محددًا، وإنما أشار إليه إشارة عابرة سريعة، فحدد ستة عناصر يتعلق بعضها للفظ وبعضها لمعنى. وتحدث عنها بشكل عام فلم يحصرها في شعر عصر معين كالشعر الجاهلي كما فعل الآمدي، وإنما هو يحدثنا عن هموم الشعر الذي يعنى مجموعة عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التي لا يقوم إلا بها في الشعر القديم والشعر الحديث.

4- عمود الشعر عند المرزوقي:

اكتملت صورة عمود الشعر عند أبي على احمد بن محمد المرزوقي في تقديمه شرح مختارات أبي تمام من الشعر العربي الحماسي المعروف بـ "**ديوان الحماسة**"، يتوقف المرزوقي عند هذه الظاهرة، المختارات أو المنتخبات الشعريّة، ليلحظ خصوصيتها والمسائل المطروحة بشأنها. تحضر ما يمكن اعتباره رؤيته الشعرية العربية أو نظرته إلى مقوّماتها، فيما يتكرس بكونه "**عمود الشعر** "عند العرب. فالشعر، عند العرب، حسب المرزوقي، هبة إلهية، أقامه لهم مقام الكتب لغيرهم من الأمم، ليوفر لهم أربع فوائد أدبيّة و قبليّة و اجتماعيّة و عقلية(*) . في إجابته عن معايير تمييز جيد الشعر عن رديئه يوضح المرزوقي أن مذاهب الاختيار متعدّدة، وأن معاني الشعر ومبانيه متنوّعة. و يذكر وجهتين عامتين في هذا المجال: وجهة "أصحاب الألفاظ"

---

[1] – القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل وعلى البجاوي، دار القلم بيروت، لبنان، 1966، ص: 32.

* شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، جزءان في ثلاثة مجلدات، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951. يقول: "**أقام الله الشعر للعرب مقام الكتب لغيرها من الأمم، فهو مستودع آدابها، ومستحفظ أنسابها، ونظام فخارها يوم النفار، وديوان حجاجها عند الخصام**" المرجع السابق، ص: 03.

بما تتضمنه من أخذ مقاييس اختيار تقوم على حسن النظم و سلامة التركيب و صفاء الألفاظ و مطابقة المعاني لها، مهتمين بلذّة السمع كي لا يردّ الكلام إذ يمجّه... و وجهة "أصحاب المعاني" الذين فضّلوا الأثر العقلي على القول، و اعتنوا ستخدام المعاني الدّقيقة، و سعوا لكي تي التعبير عنها قريب التشبيه لائق الاستعارة صادق الوصف معتدل الصياغة»[1] ليخلص إلى ضرورة تبيّن "ما هو عمود الشعر" المعروف عند العرب لتمييز تليد الصنعة من الطريف و مقاييس الاختيار و نواحي التزييف، و الفرق بين المصنوع و المطبوع. و يبادر إلى تحديده في أبواب سبعة جاعلا لكل ب عيارًا أو قياسًا خاصا به على النحو الآتي: كان العرب «**يحاولون شرفَ المعنى و صحته، و جزالةَ اللفظ و استقامته، و الإصابةَ في الوصف** (...) **و المقاربةَ في التشبيه، و التحامَ أجزاء النظم و التئامَها على تخيّرٍ من لذيذ الوزن، و مناسبةَ المستعار منه للمستعار له، و مشاكلةَ اللفظ المعنى و شدَة اقتضائهما للقافية** (...) **فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر و لكل باب منها معيار**»[2] و ينتهي المرزوقي إلى القول: «فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقّها و بنى شعره عليها، فهو عندهم المُفْلِق المعظّم و المحسن المتقدّم...»[3]. على هذا النحو يقدم المرزوقي مقياسًا للشعرية العربية في طرح مترابط ومتكامل ومفصّل، ويحدّد المجال الإبداعي الذي يدرسه، و لتالي المدونة التي يعتمد عليها والتي تشتمل على المنظوم دون المنثور... «مع ما يفترضه هذا التحديد من خصوصية لا تتمثّل فيما يتضمنه العمل الشعري من وزن وقافية فقط كما أن منهجية بحثه تقليدية في الجوهر والإجراء. فهو لا يرتكز في طروحاته على ما استتبّ لدى القدماء من أحكام و مقاييس و حسب ، بل يكاد يستعيد كذلك ما سبق للقاضي الجرجاني أن انتهى إليه، ليقدمه في نسق كلّي مترابط و متماسك رصفًا و إجراءً»[4]. في هذا التقديم يميّز المرزوقي العناصر الثلاثة الأولى المكونة لعمود الشعر (المعنى و اللفظ و الوصف) عن سواها من العناصر الأربعة اللاحقة مع ما يوحي به ذلك من أهمية لها أكبر من تلك التي تليها، و إنمّا لإشارة كذلك إلى الدور الخاص الذي تشغله، دون العناصر الأخرى الباقية، في

[1] – المرجع السابق، شرح ديوان الحماسة، ص ص: 6- 7.

[2] – المرجع السابق، شرح ديوان الحماسة، ص ص: 8- 9.

[3] – المرجع السابق، شرح ديوان الحماسة، ص: 11.

[4] – سامي سويدان: أسئلة النقد والشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2013، ص ص: 132- 133.

توليد ما كان يعتبر من أهمّ سمات الشعرية آنذاك: «**سوائر الأمثال و شوارد الأبيات**»[1].«**ربما كانت الغاية من وضع عمود الشعر هي تحقيق رواية الشعر الجاهلي باستنباط خصائصه الأسلوبية، فنظرية عمود الشعر هي الأساس منهج في تحقيق النصوص و ليس مجموعة شروط في تأليف النصوص**»[2]. ومن خلال ما سبق يمكننا أن ندرك أن الغاية من عمود الشعر ومدى أهميته في بناء الذوق أو الوعي النقدي في القرنيين الثالث والرابع هجري، وكذلك استنباط قوانين الشعر القديم لتفريقه عن المحدث منه، فإنه كذلك بنى ذوقا نقد ووضع منهجا تطبيقيا في دراسة الشعر

خاتمة:

اكتملت الرؤية لنسبة لعمود الشعر وأصبحت نظرية نقدية قائمة بذاتها، كما أنها أضحت تستهوي كل دارس لها وللمرحلة الزمنية التي ظهرت فيها وبذلك تكون المساهمات العربية في ميدان الشعر ت لاقت، ما حفلت به من إشارات تتعدى الترجمة (المغلوطة) والإحالة على مرجعيات يو نية (مبهمة) إلى طرح قضا متعلقة لشعر عامة و لشعر العربي خاصة، صدىً واسعا وإن لم ترق إلى بلوغ تصوّر متكامل خاص بذلك، فهي تشكل إضاءات متفرقة بهذا الصدد لا تعدم فائدة.

[1] – بعد ذكره العناصر الثلاثة الأولى، وقبل متابعة عرضه بذكر العناصر الأربعة اللاحقة، يشير المرزوقي إلى أنه «**من اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات**» شرح ديوان الحماسة، ذكر سابقًا، ص: 09.

[2] – محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، ص: 79.

درس تطبيقي:

ملامح شعرية عمود الشعر في مدحية المتنبي
قراءة في قصيدة – أرقٌ على أرق ومثلي يأرق–

مدخل:

لقد طرت الشعرية حديثا كمبحث نظري يقارب الخطاب الأدبي عتباره مولدا لعدد غير منته من النصوص وترسخت الشعرية في الدراسات الأدبية المعاصرة على أنها "**علم موضوعه الشعر**" وفق رأى جون كوهين، وبناء على ذلك سنحاول أن نضع مسارا خاصا يرصد الشعرية، وهو المسار النقدي الذي يعرف الشعرية **بأنها البديل المعاصر لنظرية الأدب الكلاسيكية.** وتبعا لذلك سيتحدد الطراز النقدي الذي سوف نسلكه في مقاربة النص على أساس من الخصائص النوعية للخطاب الأدبي، لأن ما «**تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكأن كل عمل أدبي عندئذ ما هو إلا تجلٍ لبنية محدّدة وعامة، وليس العمل إلّا إنجازا من إنجازاتها الممكنة. و من هنا جاءت عناية الشعرية بالخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية**»[1] ، أي أننا سوف نحاول أن نرصد جملة الخصائص أو المعايير الفنية التي يتفرد بها نص المتنبي من حيث: شرف المعنى، جودة السبك، و جمال التعبير، حلاوة الإيقاع، هيك عن ورقة المجاز...إلى غير ذلك من الخصائص التي من شأنها إ رة الانفعال الشعري أو الإحساس الجمالي. بغية الكشف عن مجمل المواصفات التي تجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًا ما أو خطابٍ ما أدبيا أو يكتسب صفة الشعريّة. فجان كوهين يقول: «**الشعرية محايثة للشعر، ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي. و هي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها...و الشاعر بقوله لا بفكره و إحساسه، إنه خالق كلمات، و ليس خالق أفكار، و ترجع عبقريته كلها إلى الإبداع الأدبي**»[2]ما دامت القراءة تتيح إمكا ت عدة للتأويل...»

تقوم الشعرية العربية القديمة على محاور رئيسة محددة يمكن أن نجملها في تحديد مفهوم الشعر، ومفهوم النثر، النظم، التخييل، ونظرية عمود الشعر التي أطرها نقاد القرن الرابع هجري من أمثال الآمدي، القاضي الجرجاني وأبي علي المرزوق خصوصا، هذه الأخيرة تعني احترام قواعد النظم كما وصفها نقاد العرب،

[1] – بسام قطوس: إستراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2004، ص: 177- 178.

[2] – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، ريس، أ ر 1984، ص: 59- 60. (مسائل الشعرية: 76).

ويتلخص فحواها في مدى امتثال الشعراء لسنن القدامى في نظم الشعر، «ربما كانت الغاية من وضع عمود الشعر هي تحقيق رواية الشعر الجاهلي ستنباط خصائصه الأسلوبية، فنظرية عمود الشعر هي الأساس منهج في تحقيق النصوص وليس مجموعة شروط في ليف النصوص»[1]. ومن خلال ما سبق يمكننا أن ندرك أن الغاية من عمود الشعر ومدى أهميته في بناء الذوق النقدي في القرنيين الثالث والرابع هجري، وكذلك استنباط قوانين الشعر القديم لتفريقه عن المحدث منه، فإنه كذلك بنى ذوقا نقد ووضع منهجا تطبيقيا في دراسة الشعر

وما دامت غاية الأدب هي إدراك الحقيقة في بعدها الفني الجمالي وهذا يحيلنا على مقولة تدوروف "**الحقيقة هي الأفق الذي تتحرك تجاهه كل النصوص لكننا لن نتمكن إطلاقا من بلوغها بشكل نهائي**" وإذا الشعر ظاهرة خالدة، لأنه الوسيلة المثلى للتعبير نطقًا عن كوامن النفس الإنسانية بشفافية الصورة البيانية ورقّة السحر البلاغي. وفي ذلك يقول عالم الجمال الروسي بلنسكي (V.G. Belinsky): "**يشكل الشعر كلية الفن ويجمع في ذاته كل جوانبه**" وهو يحمل خصوصيته في ذاته كأي فن من الفنون. وفق هذا المنحى المنهجي سنحاول قراءة قصيدة "**أرقٌ على أرق ومثلي يأرق**" للمتنبي، بناء على تساؤل منهجي يؤطر عملية التحليل برمتها وهو كيف ترى تجلت شعرية المتنبي في هذه القصيدة؟ من منظور يرى الفن معطى جمالي يعكس صورة من صور الوعي الاجتماعي؟ * وهذا التساؤل يستوجب الإحاطة لسياق العام الذي طرت في مجاله هذه القصيدة؛ فقد قال المتنبي هذه القصيدة في صباه يمدح أ المنتصر شجاع بن محمد ابن الرضا الأزدي، فإذا كانت الشعرية العربية الكلاسيكية تتجلى في مدى اتباع النموذج الجاهلي في نظم الشعر فإلى أي مدى تتجلى شعرية المتنبي في المحافظة على هذا العمود؟ وهل التزام المعايير التي سنّها رواد نظرية عمود الشعر وخصوصا المعايير السبعة، التي صاغها المرزوقي، من قوانين لنظم الشعر؟

هل كان ظهور نظرية عمود الشعر والتأسيس لها كافيا ليخضع جميع الشعراء لمعاييرها والالتزام بطريقتها في نظم الشعر؟ إذن عمود الشعر «**هو طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولدون والمتأخرون، أو**

[1] – محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، ص: 79.

هي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها»[1].

ثم جاء القاضي الجرجاني و ذكر عمود الشعر في كتابه "الوساطة بين المتنبي و خصومه" فكان أكثر انفتاحا في سيس عمود الشعر حيث رحب لمعاني الحضارية و لم ينغلق على معاني الأوائل، فضم عمود الشعر عنده الشعر القديم و المحدث معا و مع انه لم يحدد عناصره لتفصيل تحديدا دقيقا، إلا أنه ذكرها في مجموعة من الأسطر في كتابه حيث يقول: «**كانت العرب إنما تفاضل بين الشعر في الجودة و الحسن، بشرف المعنى و صحته، و جزالة اللفظ و استقامته، و تسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، و شبه فقارب، و بدَه فأغزر، و لمن كثرت سوائر أمثاله و شوارد أبياته**»[2]

و يبادر إلى تحديده في أبواب سبعة جاعلا لكل ب عيارًا أو قياسًا خاصا به على النحو الآتي: كان العرب «**يحاولون شرفَ المعنى و صحته، و جزالةَ اللفظ و استقامته، و الإصابةَ في الوصف (...) و المقاربةَ في التشبيه، و التحامَ أجزاء النظم و التئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، و مناسبةَ المستعار منه للمستعار له، و مشاكلةَ اللفظ المعنى و شدةَ اقتضائهما للقافية (...) فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر و لكل باب منها معيار**»[3] و ينتهي المرزوقي إلى القول: «**فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقّها و بنى شعره عليها، فهو عندهم المُفْلق المعظّم و المحسن المتقدّم...**»[4].

– تقوم استراتيجيتنا في قراءة مدحية المتنبي على محاولة معرفة إلى أي مدى امتثل المتنبي لهذه المعايير في نظم هذه القصيدة لتحقيق شعرية عمود الشعر العربية. نجد ملامح الشعرية تتمثل في خلق الثنائيات الضدية، وفيما يحدثه من تناص مع شعراء سابقين، وفي ذلك الإيقاع الذي يحدثه تناوب الحروف، وفي غنى الدلالة وخصوبة الصورة.

إن أول ما يفاجئنا في مطلع مدحية المتنبي من مظاهر الشعرية هو ذلك **الانحراف الأسلوبي** الحاد عن نموذج مقدمات شعراء العرب الذي سبقوه أو عاصروه وخروجها أو عدولها عن النمط المألوف في المدح.

---

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م، ص:

[2] – القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل وعلى البجاوي، دار القلم بيروت، لبنان، 1966، ص: 32.

[3] – المرجع السابق، شرح ديوان الحماسة، ص ص: 8- 9.

[4] – المرجع السابق، شرح ديوان الحماسة، ص: 11.

فنحن حين نتأمل هذه المقدمة لا نشك لحظة أننا أمام غزلية وأمام شاعر محب مدنف وليس أمام شاعر يحترف مهنة المدح. إن مظاهر الشعرية في هذه المقدمة في ذلك الانحراف الأسلوبي في التعبير عن المدح والعدول عنه إلى الغزل، إذ الانز ح يقتضي معيارًا تنزاح عنه اللغة أو ينزاح عنه التعبير. وأصبح مفهوم الشعرية مرادفا للانز ح، الذي أصبح بدوره قيمةً إيجابيةً وحكمًا مسبقًا لقبول والجودة غير أن مفهوم كان يتطلب أولًا البحث عن المعيار(Norme) الذي سيكون مقياسًا لتمييز الشعري من النثري. وكان أفضل ما مثّل المعيار في التراث العربي قصيتين هما: النص الشاهد، وعناصر عمود الشعر، و سست عليهما مجموعة من المعايير والقيم النقدية والفكرية التي شكلت الشعرية العربية في معظم المؤلفات النقدية. «**إن اللغة المعيارية تشكل خلفية اللغة الشعرية، حيث ينبغي في اللغة الشعرية، ملاحظة الأصل، إذ بدون ذلك كيف لنا أن ندرك الانحراف في الاستعمال الخاص للغة**»[1].

«و على الرغم من أننا لا نستطيع أن نجزم بهذه الحدود و الفوارق بسبب تداخل موضوعات القصيدة العربية، خاصة في الشعر الجاهلي، إلّا أن قراءتنا للشعر القديم، عموما، توحي بهذا التقسيم، و هو يظهر بشكل واضح في القصيدة العباسية التي اتجهت نحو تخصيص الموضوع إلى حدٍّ كبير»[2] و قد ترسخت هذه الميزة الكلاسيكية في البنية الهندسية للقصيدة العمودية عند المتنبي الذي انتقل من المطلع الغزلي إلى الزهد ليختم رحلة القصيدة بغرض المدح الذي هو الغاية الذي من أجله تجشم كل هذا العناء

ولو بحثنا عن طريقة أداء هذه الموضوعات من الناحية التركيبية سنجد، لتأكيد، فوارق على مستوى التركيب والنظم والتوظيف البلاغي الذي يؤسس البنية الإيقاعية للنصوص. فربما تشكل التحسينات البديعية إيقاعا متواز يتناسب مع المدائح غالبا لكونها تحتاج إلى مبالغة في المعاني، ففيها يلجأ الشاعر إلى "أسطرة" المعاني، أي تحويل الواقعي إلى أسطوري، ز دة أو بغية إظهار أهمية الموضوع (= الممدوح) في صورة مثالية فالبيت التالي فيه هذه المبالغة ويؤكد تقنية الأسطرة في أرقي تجلياتها. وقد تكون الجمل الخبرية والإنشائية

[1] – محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية، ص: 99.

[2] – المرجع نفصه، مسائل الشعرية، ص: 177.

أقرب إلى الزهد ت لكونها تعمل على نقل تجارب الحياة اليومية من دون تزويق أو عناية كبيرة لتراكيب المجازية لتتناسب مع طبيعة الزهد في الابتعاد عن البهرجة والتزويق

ثم ينتقل بعد المطلع الغزلي إلى غرض الزهد الذي يتأسس على حوار بين الشاعر

أننا على أي وجه أخذ المعنى لوجد فيه خصب الدلالة وقوّة الإيحاء وروعة الشعرية، وسرعان ما يتبادر إلى ذهن القارئ أنه امام أحد شعراء الغزل العذريين الذي أضناهم الهوى وكواهم العشق فهاموا على وجوههم وقد خانتهم حيلة الصبر أمام فاجعة الفقد ومرارة هجر المحبوب، أمّا أن يكون الشاعر هنا المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس صاحب سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، فهذا من الأمور الغريبة التي يصعب قبولها بسهول إلّا بعد أن تتذكر أن القائل وإن كان هو المتنبي بيد أنه يبقى رغم ذلك انسا يملك قلبا رقيقا وحسا مرهفا.

فالمقدمة تدهشك فتتاحيتها وإيقاعيتها اللذيذة؛ إذ يفتتحها بخبر نكرة مقدم لمبتدأ مقدر محذوف، ويكرر كلمة "**أرقُّ**" مرتين، وقد تمثل النسق القرآني في صياغة العبارة على شاكلة "نور على نور" إمعا ومعا ته الطويلة من الأرق والسهاد، مبالغة فيه. وسرعان ما يلتفت إلى ذاته و "مثلي" بجعلها نموذجا للأرق، أي مثلى لأرق جدير فالذي ل منه الهوى وجهده الحب جدير ن لا ينام، الذي يستبدّ لعشاق المتيمين بنوع من النرجسية التي لا تغيب إطلاقا عن شعر المتنبي في جلّ أغراضه الشعرية، فهو ما ينفك في إبراز ذاته في كل مضرب ومحفل، ثم يقول: وبي جوى يزيد ودمعة نسيل وتنهمر. ثم يشتق منها منها فعل " رق"، للتكثف في صدر بيت واحد ثلاث من مادة واحدة، مما يوحي نه يخلق تعقيدا لفظيا، ولكن الأمر غير ذلك فإن التكرار لم يكن مزعجا أو معقدا بل جاء لغرض بلاغي هو التوكيد والتنغيم كما يشي لحالة النفسية القلقة التي يعيشها الشاعر. بل أكاد أجزم أن جمال هذه المقدمة بدا من خلال هذا الانفجار الإيقاعي الناتج عن ترديد حرف معين هو "القاف" وهو صوت حلقي يصدر من أقصى اللسان. الأصوات الحَلْقِيَّة هي **الأصوات التي يلامس فيه جذر اللسان الغشاء الخلفي للبلعوم** .مثلا: ح، ع. يلجمه تنوين

التمكين كما في قوله: " أرقٌ، أرقٍ، جوىً، عبرةٌ، مسهدةٌ، قلبٌ، خُرسٌ...". ثم في هذه النها ت الإيقاعية التي تحدثها القاف المنطلقة الناتجة عن إشباع حرف القاف.

ثم يعظم من شأن العشق ويجعله غاية في الشدة فهو (غرام) هلاك. ثم يتساءل في حيرة عمن يموت من غير عشق؟ وكأن الذي لم يعشق لا يجب أن يموت لأنه لم يقاسي ما يوجب الموت.

انثنت في مشيتها: تمايلت وتبخترت، شيق: مشتاق، مهيّج القلب لذكر المحبوب. ثم يوازن بين رين ر الهوى و ر الغصى ثم ينتقل في البيت السابع (7) إلى الحكمة صوت العقل وقد تنوعت أغراض القصيدة بين الغزل والحكمة والمدح. وتبدو شعرية الإيقاع كذلك من خلال تنظيم الأفعال وترتيبها والمحافظة على (ترتيب الجملة وفق قاعدة الإسناد العربية في النحو، من حيث المسند والمسند إليه) في مثل قوله: **ما لاح برقٌ/ أو ترنّم طائر، جربت من نار الهوى، عذلت أهل العشق**، عرفت ذنبي، جمعتهم الدنيا، نبكي على الدنيا...إلخ.

التصاعد الدرامي:

لعل الميزة الطاغية على شعرية المتنبي في هذه القصيدة هي ظاهرة التصاعد الدرامي في تنامي الأفعال وانتقالها في تدرج منطقي من كما في قوله: جرّبْتُ، وعذلتُ، فعجبتُ وعذرتُ(هم) وعرفتُ ثم تي النتيجة المرضية فنيا فالمعرفة هي النتيجة المنطقية لما سبقها من مقدمات كالتجريب، والعذل، والتعجب، والتماس العذر ثم المعرفة ولو قال عرفت منذ البداية لتساءلنا عن مصدر المعرفة أما وقد جرّب فإن الكلام مقنع.

وكذلك يبني الحكم على هذه القاعدة من تقديم الحكم ثم يعطي النتيجة المنطقية (نبكي على الدنيا والنتيجة التفرقة والشتات، أين الأكاسرة كنزوا الكنوز والنتيجة اندثروا وتلاشوا وأفناهم الدهر. وكم من جبار جيّش الدنيا والنهاية ثوى في لحدّ (شق في الأرض) وضيق فهو على هذا الطراز من العرض الشعري يقدم الحكم ثم تعقبه النتيجة المرضية فنيّا وموضوعيا

و يجوز أن نطلق على التركيب المنطقي تقديم الحكم و اتباعه لنتيجة ـ:شعرية النتائج المنطقية، رغم أن الشعر صناعة لا تتوافق غالبا و من منطق الأشياء، لأن الشعر بطبعه متمرد على قوانين الوجود و الحياة فهو لا يستسيغ إلا منطقه الخاص و منطق الشعر التأبي عن كل منطق!

إن ما تؤكد عليه المناهج البنيوية في القرن العشرين «هو دراسة العمل من داخله، أو كما هو في النقد الجديد أو النص المغلق (Closed texte) الذي يؤمن به شريحة من البنيويين الذين يتعاملون مع النص الأدبي عتباره أنساقا لغوية مغلقة أو، أخيرا، عند نقاد التلقي و التفكيك الذين يرفضون وجود أي سلطة خارج النسق اللغوي»[1] ففي الوقت الذي تقوم فيه "المواضعة"، في عملية التوصيل العلمي على استخدام اللفظ على الحقيقة، يقوم الشعر في استخدامه الخاص للغة، سواء عن طريق التحوير أو التحريف (déviation) عن الدلالة لمواضعة، إلى استخدام الألفاظ على المجاز. أي فيما جاز فيه اللفظ.

«**الحضور الوحيد في النص هو اللغة، وحيث إن اللغة تحجب الأشياء أو تخفيها، فمعنى ذلك أن الحضور الوحيد هو الغياب. أي أن اللفظ بقدر ما يكشف عن الأشياء (حضور)، يخفيها أو يحجبها (غياب). من هنا، من وجهة نظر دريدا، لا حضور لأحد طرفي الثنائية إلا مقرونا بالطرف الآخر**»[2]

كم توفرت الإيقاعية اللذيذة في توافق مخارج الحروف وعدم تنافرها كم في لفظة "مستشزرات" أمرئ الفيس وما فيها من تنافر الحروف وصعوبة في النطق. لكن في أبيات المتنبي تجري على السليقة في عذوبة وسلاسة مع الموسيقى العذبة، تبدو حتى في جزء من بيت كأن تي في صدر أو في عجزه كما في قوله: "**الأكاسرة، الجبابرة. كنزوا الكنوز. حتى، ثوى، فحوى.**"

أما على مستوى الثنائيات الضدية التي نجدها في القصيدة فهي **توازي** المفارقة الأزلية في الجمع بين الحياة والموت في تساؤلاته: ونقصد لتوازي: تواتر الأنساق اللغوية على صيغ جملية متماثلة، أو متساوية سواء أكانت هذه الأنساق مكررة أم لا، المهم أن يثير التوازي دلالات ورؤى وهو تقنية التوازي من التقنيات الشعرية البارزة بوصفها قيمة جمالية تحقق للقصيدة توازنها وتكاملها الفني وقد أدرك بعض النقاد أهمية التوازي في النص الشعري بما له من دور رز في تحقيق انسجام النص وتوازنه فنياً. ويعد التوازي من أعمق أسس الفاعلية الفكرية في الشعر

[1] – عبد العزيز حمودة: المرا المقعرة، ص: 363.

[2] – عبد العزيز حمودة: المرا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس 2001، ص: 128.

أين الأكاسرةُ الجبابرة الأولى *** كنزوا الكنوز فما بقين ولا بقوا

وعلى هذا المنوال تسير الثنائيات الضدية:

جمعتهم الدنيا ←——— تفرقوا

كنزوا ←——— لم يبقوا

ضاق بهم القضاء ←——— ثووا في لحد ضيّق

كان الكلام حلالا ←——— أُخرسوا خرسٌ

ومن هنا يبدو التناقض بين ما يشكو منه الشاعر وما يتمناه، فهو يشكو من الأرق، ثم يعود يتمناه ويجعله جهد الصبابة، وكأن غاية شوقه أن يكون أرِقًا، فما سرّ هذا التناقض؟ إنه تناقض ظاهري فقط، فهو يحس، أمام مظاهر الوجود وتلك النهاية المحتومة بضعف الإنسان وعجزه. وإذا فحق له أن يقلق وأن يبكي، وأن يلتمس عذرا للعاشقين ومن هنا فهو يثير تلك المفارقة الأزلية بين الحياة والموت، فالحياة تحتاج إلى ذلك الأرق بل تطلبه (امتياز حياتي)، وأما الموت فنوم نهائي لا يعرف ما وراءه. وإذا فثمة فلسفة فكرية وراء مثل هذا النظم. وذلك أول علائم الشعرية.

غَدائِرُها مُستَشزِراتٌ إِلى العُلا *** تَضِلُّ العِقاصَ في مُثَنّىً وَمُرسَلِ

نقول في نهاية هذا التحليل لخائص الشعرية في مدحية المتنبي إن الشعرية ليست انز حا مراوغا يظهر الجماليات اللغوية لقدر الذي يخفي خلفه الروح المحفِّزة التي تعمق الحس التاريخي لوعي وإنما صيل لوعينا الشعري بوصفه شكلا من أشكال المفارقة الحسية للحياة.

اللفظ والمعنى

مدخل:

إن غاية الشعر هي التأثير، والتأثير يعني تغيرا في الاتجاه وتحولا في السلوك. والبداية الأولى للتأثير هب تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار، بل يتم بضرب رع من الصياغة، تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفاف يضفي عليها ابهاما محببا يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف. وحول هذا الأمر انقسم النقاد فريقين، فمنهم من تحمس للشكل على حساب المضمون، ومنهم من تحمس للمضمون ومنهم من حاوا إمساك العصا من منتصفها بين هذا وذاك. ومنهم من تبنى موقفا لغ النضج قائلا ن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة، ولا يمكن مناقشة جانب بمعزل عن الآخر. يرى الأول أن جودة الشعر في شكله، أي الصياغة والأداة، ويرجعها الفريق الثاني إلى المعنى، أي الأفكار والمضامين، ترى كيف تجلى السجال النقدي بين الفريقين؟

من القضا التي أ رها النقاد قديما وحديثا مسألة الصورة والمضمون في الأدب أو ما يسمى قضية الشكل و المحتوى أو بعبارة أوضح مشكلة اللفظ و المعنى، و لعل الجاحظ هو أقدم من أ رها بين نقاد العرب إ رة واسعة، فقد تحدث عنها كثيرا في كتبه، و هو في كل جانب من أحاديثه يرفع من شأن اللفظ و يغضّ من شأن المعنى، بل إنه يسقطه إسقاطا، فليس له فضل و لا مزية و لا قيمة فنيّة، من قوله : «**المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي و القروي و البدوي، و إنما الشأن في إقامة الوزن و تخير اللفظ و سهولة المخرج و صحة الطبع و جودة السبك، إنما الشعر صناعة وضرب من النسج و جنس من التصوير**»[1] و لعل من الغريب أن الجاحظ الذي آمن بقيمة اللفظ على هذا النحو كان في طليعة من عرفوا في أدبهم قيمة المعاني و طرافتها و أهميتها، بل ربما كان أهم كاتب في عصره عُني بمعانيه، و كان يوفر لها كل ما يمكن من جدة و براعة. وإن اهتمامه لألفاظ لا ينسيه معانيه. وهو يرفع في كتبه من شأن اللفظ ويحتج له

[1] – الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، القاهرة: الحلبي 1948، مصر، 1969، ص: 40.

احتجاجا قوّ «**إن المعنى إذا اكتسى لفظًا حسنًا وأعره البليغ مخرجا سهلًا ومنحه المتكلم قولًا متعشَّقًا صار في قلبك أحلى ولصدرك أملا**» فالفظ الرشيق الأنيق يؤثر في القلوب والعقول ثيرًا شديدًا، كأنه يزيد في حقائق المعاني وأقدارها، وبمقدار جماله وروعته الفنية تكون هذه الحقائق والأقدار.

وعلى الرغم من توقف ابن طباطبا عند قضية الشكل والمضمون واستخدامه لمفردات أكثر اقترا من استخدامنا المعاصر للمصطلحين، إلا أن موقفه لا يخلو من التشوش الذي يقترب من التضارب الصريح أحيا وهو تشوش يفرضه موقفه المبدئي الذي يربط بين الشعر والوظيفة الأخلاقية، إذ إن هذا الربط المبدئي بين الشعر والأخلاق يدفع ابن طباطبا إلى القول همية المعنى داخل الصياغة الشعرية وخارجها، ومن ثم فإن ذلك المعنى يقبل الحكم القيمي بمفرده. وهذا الفصل الصريح بين المعنى والقصيدة بين الشكل و المضمون يتعارض مثلا مع مقولة ابن طباطبا المعروفة، «**و الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه**»[1] . مما يعني استحالة الفصل بين الشكل والمضمون، تماما كما يستحيل الفصل بين الجسد والروح. ولا يستطيع الإنسان أن يفهم رأي ابن طباطبا إلا في ضوء فهمه لأهمية الوظيفة الأخلاقية للأدب. وهي وظيفة قد تفسر دون أن تبرر رأي ابن طباطبا في امكان نثر معنى القصيدة الشعرية دون أن يفقد ذلك النثر جودة المعنى، «أي أن ابن طباطبا يحاول الموازنة بين رد حسن الشعر إل، الصياغة وضرورة الاهتمام لمعنى، وبذلك يوازن بين تصوراته الأخلاقية عن المعنى و تسليمه همية الصباغة و دورها الأساسي في صنعة الشعر، فلا يتعارض مع التسليم ن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرائق متعددة...»[2]. و كيدا لموقفه قد كان ابن طباطبا ينظر إلى المجاز، والصورة الشعرية على وجه الخصوص، عتباره ز دة أو شيئا زائدا على المعنى، و الز دة هنا ليست ز دة دريدا (Supplément) التي تكمل شيئا قضا في اللغة، فعل ذلك ابن طباطبا الذي سلّم، كما يعلق جابر عصفور، « ن الشاعر يفكر مرتين في القصيدة: مرة من حيث هي أفكار مجردة، و أخرى من

[1] – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 11.

[2] – جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 33.

حيث هي صياغة تزخرف هذه الأفكار عن طريق الصور، أي أن الصورة وسيلة شارحة لمعنى، لا تعدو أن تكون أمرا شكليا يمكن استخلاصه بعيدا عن المحتوى الأخلاقي الذي يؤثره ابن طباطبا»[1].

وكان الجاحظ، بلا شك، من البلاغيين العرب الأول الذين وقعوا في فخ الفصل بين الشكل والمضمون بعبارتيه المشهورتين اللتين رددهما البلاغيون العرب من بعده حتى نهاية العصر الذهبي تقريبا مما يؤكد ثيرهما العميق في تحديد هذا الركن من أركان النظرية الأدبية العربية، يقول العشماوي «وفي عبارة الجاحظ على شهرتها وكثرة تداولها، بل و ثيرها الشديد فيمن جاؤوا بعد الجاحظ من نقاد، غموض واضح فهي لم تحدد التحديد الصحيح لمفهوم المعنى عند الجاحظ وفصلت فصلا صارما بين اللفظ و المعنى»[2]

«وعلى هذا النمط أخذ الجاحظ يوثّق دعوته إلى الفظ والعناية به في الأدب بما يحكى من آرائه وآراء الأد ء والنقاد. وتعقبه ابن قتيبة خصمه اللدود، فذهب في مقدمة كتابه "الشعر والشعراء" إلى أن البلاغة لا تقتصر على اللفظ، فهي قد تكون فيه فقط وقد تكون في المعنى فقط وقد تكون فيهما جميعًا وقد تنقصهما جميعا، فليس اللفظ وحده هو الذي يعطي النماذج الأدبية قيمتها من فن وجمال، فالمعنى يشركه في ذلك»[3].

وانتشرت فكرة ابن قتيبة بين نقاد العرب و ثر بها كثير من النقاد مثل "**قدامة بن جعفر**" في كتابه حين تكلم في كتابه "نقد الشعر" عن جودة اللفظ ورداءته وجودة المعنى ورداءته، كما تكلم عن ائتلافهما وما قد يعتور هذا الائتلاف من ضعف. وصنع صنيعه "أبو هلال العسكري في "الصناعتين" فقد احتفل لمعنى واللفظ جميعًا. أما المعنى فعقد له فصلًا بيّن فيه متى يكون حسنا مستقيما يقبله النقاد، ولكي يدلّ على قيمته ذكر أن من عرف لغة أجنبية غير لغته مكنته من التنويع في أفكاره ومعانيه. وأما اللفظ فعقد له فصلًا آخر، نقل فيه بعض عبارات الجاحظ مبينًا قيمته وما يضفيه على النموذج الأدبي من روعة وبيان وبلاغة.

---

[1] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط3، 1992، ص: 62.

[2] – محمد زكي العشماوي: قضا النقد الأدبي، بين القديم والحديث، دار الشروق، القاهرة– مصر، ط1، 1994، ص: 248– 249.

[3] – شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة– مصر، ط5، 1962، ص: 163.

وواضح أن جميع هؤلاء النقاد السابقين فصّلوا بين اللفظ و المعنى، إذ تحدثوا عنهما شيئين منفصلين، وكأن ذلك لم يقع من نفس ابن رشيق القيرواني موقعًا حسنًا، فرأيناه في كتابه "العمدة في صناعة الشعر و نقده" يقول في فصلٍ فتحه لبحث مشكلة اللفظ و المعنى: «**إن اللفظ جسم وروحه المعنى، و كما لا يمكن الفصل بين الجسم و الروح كذلك لا يمكن الفصل بين اللفظ و المعنى**»[1] و قد شبّه ضعف اللفظ بضعف الجسم و ما يعتريه من الشلل أو نقص الخلقة كما شبّه ضعف المعنى بمرض الروح و ثيره في الجسم.

وتنبّه عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز"، إلى هذه العلاقات بين الألفاظ والمعاني في الأدب، فرفض أن يكون مدار البلاغة أو الجمال الفني على اللفظ أو على المعنى ورأى انها جاثمة في العلاقة بين الألفاظ في العبارات وبينها وبين المعاني. وسمى هذه العلاقات "النظم" وقال: «ليس النظم سوى تعليق الكلم يعضها ببعض و جعل بعضها بسبب من بعض» و شرح ذلك فقال: ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها و تلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل" و قال أيضا: «إنه ينبغي للقارئ إذا رأى النقاد يقابلون بين جودة الكلام و بين النسج و الوشي و النقش أن لا يظن أنهم أرادوا بذلك الألفاظ، بل هو تمثيل و تشبيه يرجع إلى أمور و أوصاف تتعلق لمعاني»[2]. ومن المقولات التي تعتبر إيجازا رائعا لنظرية النظم عند عبد القاهر وعلاقتها بثنائية اللفظ والمعنى والتي تجمع بين الموقفين المتعارضين بين أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى قوله: "وجملة الأمر أ لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها ومعلقا معناها بمعنى غيرها. ويفرق الجرجاني، ويلح في ذلك في أكثر من موضع في دلائل الإعجاز واسرار البلاغة، بين نظم اللفظة مفردة وعلاقتها لمعنى، وفي ذلك يكتب عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز: «وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه فلو أن واضع اللغة كان قد قال "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد. وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظمها آ ر المعاني و ترتبها على

[1] – الجاحظ:

[2] – عبد القاهر الجرجاني

حسب ترتيب المعاني في النفس»[1]. لقد كان عبد القاهر، في رفضه لموقف اللفظيين حريصا على كيد أن المعاني لا توجد في الألفاظ مفردة. ويقترب موقف ابن رشيق من موقف عبد القاهر الجرجاني فهو لم يعترف لفصل بين اللفظ والمعنى كما صنعت جمهرة نقاد العرب، إذ كان يرى أنهما متلازمان وأن ما يصيب أحدهما من آفة يصيب الآخر. وهي –لا شك- نظرة دقيقة، فالفظ والمعنى ليسا شيئين منفصلين كالكأس وما يكون فيها من شراب. بل هما مترابطان. وكلما تقدمنا مع الزمن وجد نقادًا يدخلون في المناقشة ولكن كثرتهم كانت تؤمن بتقديم اللفظ على المعنى. وقد أثيرت هذه المسألة في النقد الغربي منذ أرسطو، حقًّ هو لم يصرح لانفصال بين الجانبين بل هو على العكس أشار إلى الصلة بينهما، كما أشار إلى وحدة العمل الأدبي وأن بين اللفظ والمعنى تلازما دقيقا، ولكنه أضفى على الألفاظ من الصفات ما لعله كان أحد الأسباب في هذا التفاصل الذي استقر في نفوس العرب عن اللفظ والمعنى جميعا كما استقر من قبلهم في نفوس الرومان ومدرسة الإسكندرية.

[1] – المصدر السابق، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 40.

نظرية النظم

مدخل:

من الواضح أن قراءة تراثنا البلاغي والنقدي يضعنا في مواجهة قيم فكرية وجمالية تتطلب عمليات تدقيق وتمحيص واعية لتكشف عن نفسها وقد قام بهذه العملية الكثير من النقاد العرب انطلاقا من موقف المثقف العربي من التراث في زماننا، وهو موقف حددته ثنائية متكررة تكرر النمط، هي الانبهار بنجازات العقل العربي، واحتقار إنجازات العقل العرب.

تدور أغلب محاور الشعرية العربية القديمة التي تعاملت مع الموروث النقدي والبلاغي حول قضا رئيسة محددة يمكن أن نجملها في تحديد مفهوم الشعر، ومفهوم النثر، التخييل(*)، وعمود الشعر، ونظرية "النظم" لعبد القاهر الجرجاني (ت471 ه) وما بذله من جهد معتبر في تطويره لنظرية النظم المحورية التي ترى أن المعنى يتحقق فقط داخل سياق أو نسق لغوي، أو شبكة علاقات تحدد علاقاتها أحكام النحو وقواعده. و يعرّف الجرجاني "النظم" بقوله: «**اعلم أن ليس "النظم" إلّا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو" و تعمل على قوانينه و أصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجَت فلا تزيغ عنها، و تحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخلَّ بشيء منها**»[1]. ويعتقد النقاد أن الحافزَ الأهم الذي دفع إلى وضع نظرية النظم- فضلا عن قضية الإعجاز- هو شعر البديع الذي كان خير ممثل للتوجيه النظري والتطبيقي لنظرية النظم، وتدل كثرة الشواهد الشعرية لأبي تمام والبحتري وابن المعتز والمتنبي وغيرهم التي استشهد بها الجرجاني لشعراء البديع على هذا التوافق بين شعر البديع ونظرية النظم. هذا فضلا عن الموروث النقدي والبلاغي الذي بدأه الجاحظ في النظم، وكذلك عناصر عمود الشعر التي نجدها حاضرة عند الجرجاني في أغلب مباحث النظرية،

(*) **نظرية التخييل**: يرى حازم القرطاجني أن الخطاب الشعري لا يقوّم بناء على صدق نقله للواقع؛ لأنه عمل تخييلي لدرجة الأولى، فالتخييل عند القرطاجني هو أيهام مستقبل الخطاب الشعري بوجود ما ليس موجودا و لتحقيق هذا يجب على المرسل أن "يعرف الوجوه التي يصير بها الأقاويل الكاذبة موهمة أنها صدق" أي يجب أن يمتلك المرسل أدوات التخييل و هي الاستعارة و المجاز و التشبيه. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأد ء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ص: 63.

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة. دار المدني، ط3، 1992، ص: 81.

من حيث اهتمامه لاستعارة والتشبيه والتمثيل والمجاز، وعلاقة اللفظ لمعنى «فعمل الجرجاني يمثل النهاية المنطقية لجهود النقاد والبلاغيين للقرنيين الثاني والثالث الهجريين، إلا أنه ترك التوثيق الإخباري والموازنات بين الشعراء التي سادت في المؤلفات النقدية السابقة عليه، واتجه إلى تحليل القول دون قائله. و بذلك أنهى قضية القديم و المحدث، فالجميع يخضعون لقواعد النحو ..فهو يثّبت قواعد النظم اللغوية و النحوية من دون اعتباره للأشكال الخارجية من وزن أو قافية»[1] ثم استثنى المشترك العام في أداء المعنى، فهو يثبّت قواعد النظم اللغوية و النحوية من دون اعتباره للأشكال الخارجية من وزن أو قافية، فيقول في هذا الشأن: «**إن الوزن ليس هو من الفصاحة و البلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل فيهما لكان يجب في كل قصيدتين اتّفقتا في الوزن أن تتّفقا في الفصاحة و البلاغة...فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، و لا به كان كلام خيرا من كلام**»[2] فهو ينفي أن يكون الوزن آلة للفصاحة، و ربما يعود سبب استبعاده الوزن والقافية كشرطيّ للفصاحة إلى رغبته في مقاربة النص القرآني مع النص الشعري من دون إخلال عقائدي، و من دون إعطاء مزية إضافية للشعر غير موجودة في القرآن الكريم، و حتى إن وجدت لا يُعتد بها و هي الوزن الشعري، أو ربما كان سببه قواعد النحو التي لم تعط الوزن أهمية.

لقد كان لهذا المنهج الذي اتبعه الجرجاني في تحديد معايير فصاحة الكلام وجها مفيدًا، إذ خلّص النقد العربي من مجادلات طويلة حول القِدم والحداثة والطبع والصنعة والنص الشاهد والسرقات الأدبية والموازنة بين الشعراء، ثم الاختلاف على مكانة شعر البديع في موازيين الفصاحة والبلاغة، وأصبح الاهتمام يدور حول النص بوصفه كلاما مركبا له معنى، «**إذْ كان مزج الجرجاني بين البلاغة والنحو هو ما شكّل نظرية النظم. فقد طبق قاعدة الجملة النحوية على الجملة البلاغية**». ولكن ما يؤخذ على نظرية النظم في اعتمادها على قواعد النحو هو أنها حصرت المعنى الأدبي لمعنى النحوي، فبحسب مصطفى صف «**أحال عبد القاهر الشعر إلى ما يشبه التعبيرات المنطقية. وفي التعبير المنطقي يكون للوضوح والتحقيق**

---

[1] – المرجع السابق، محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية، ص: 94.

[2] – المصدر السابق، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 474.

المنزلة العليا»[1]. هذا من جهة كما أدى بحث الجرجاني في النظم إلى تحويل الدرس البلاغي من دراسة الأشكال إلى دراسة المعاني، فالبلاغة لم تعد تهتم على يد الجرجاني لأشكال التي قام عليها المنجز الشعري البديعي. فليس للفظ مزية من دون المعنى ويؤكد هذا الحكم بقوله: «**إنا لا نعرف للّفظ صفة يكون طريق معرفتها العقل دون الحس، إلّا دلالتَه على معنى. و إذا كان كذلك، لزِم منه العلم بأنّ وصفنا اللفظ بالفصاحة، وصفٌ له من جهة معناه، لا من جهة نفسه**»[2]. فالاستعارة و التشبيه و المجاز و التمثيل كلها تقوم على مدى تحقيق المعنى، و ليس على فهم تشكيلاتها الإسنادية لأنها قد تي في الكلام و لا يكون لها مزية في نظمه أو ليفه، بل تكون في غيره، و إنما يتفاضل الشعراء في أداء المعنى و طريقة نظم الكلام، و القياس في ذلك هو مدى تحصيل المعنى في تركيب الجملة، حتى أصبح "الإعراب" يساوي "المعنى"، و هذا لضبط هو وظيفة الجملة النحوية، كما يقول فاضل السامرائي: «**إن الجملة لا بدّ أن تفيد معنى ما، و إلّا كانت عبثا**»[3]. وقد تطرف الجرجاني كثيرا عندما طبق شروط سلامة الجملة النحوية على النصوص الشعرية، منطلقًا من القاعدة النحوية إلى البلاغة. فإن لم يجد ما يصلح شاهدا لمعاني النحو، لا يلتفت إلى صيغ البلاغة الأخرى الموجودة في القول، وربما يتهمه لتقصير، مثل ذلك قول المتنبي:

و قيّدتُ نفسي في ذَراك محبّةً *** و منْ وجدَ الإحسانَ قيْدًا تَقَيَّدا[4]

فهو يتغاضى عن الاستعارة ويجدها مبتذلة معروفة ويعلق على ذلك قائلا: «فإنك ترى العاميّ يقول لرجل يكثر إحسانه إليه وبِرُّه له، حتّى لفه و يختار المقام عنده: "قد قيّدني بكثرة إحسانه إليّ و جميل فعله معي، حتى صارت نفسي صارت نفسي لا تطاوعني على الخروج من عنده"، و إنما كان ما ترى من الحسن، لمسلك الذي سُلِك في النظم و التأليف»[5]. فترك الاستعارة في قوله: "قيّدت نفسي"، والتشبيه التمثيلي في

---

[1] – مصطفى صف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت– لبنان، (د. ت)، ص: 31.

[2] – الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 407.

[3] – فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، 2000، ص: 7– 11.

[4] – عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، (د. ت)، ج2، ص: 15.

[5] – المصدر السابق، الجرجاني، ص: 105.

الشطر الثاني، ليأتي إلى ترتيب الكلام على أصول النحو. وصحيح أن المعنى مبتذل، ولكن صياغته في جملة التشبيه جعلته يتحوّل من المعنى العادي إلى شرف المعنى في قوله: "ومن وجد الإحسان قيدا تقيدا".

وهكذا نجد الجرجاني يترك الشكل ليلاحق المعنى النحوي، ولا يستنبط معنى البيت من لغته وشكله، بل نجده، أيضا، يعطي المعنى مهمة اختيار الفن البديعي أو الشكل، فيقول: «إنك لا تجد تجنيسا مقبولا، و لا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه و استدعاه و ساق نحوه»[1]. ونود أن نشير في هذا الصدد إلى أن نظرية النظم قامت على ثنائية "البلاغة/ النحو"، من أجل وضع قواعد للبلاغة.

فعبد القاهر أحسّ في وضوح فكرة العلاقات التي يقول بها بعض أصحاب الفلسفة الجمالية وأنها مدار الجمال في النموذج الأدبي، إلا أنه عاد، ففسرها بعلم النحو، وكأنه رأى أن التركيب النحوي للعبارة بشرح تلك العلاقات، وظل يحاول اثبات ذلك في كتابه، فخرج إليه من محاولته هذا العلم المعروف بين علوم البلاغة عند سم علم المعاني، غير أن قواعد هذا العلم لا تزال قاصرة عن شرح هذه العلاقات أو ما سماه لنظم.

فالجرجاني يرى أن الشعرية لا تكون في اللفظة المجردة بل يحكم عليها عند دخولها في السياق وبروز المعنى على وجه يقتضيه العقل، وبترابط الألفاظ يحدث النظم، فالنظم عند الجرجاني هو جوهر الشعرية. ويفرق بين الكلام العادي الذي يصل إلى المتلقي بدلالة اللفظ وحده، أما اللغة الشعرية التي أحدثها النظم فهي لغة لا تصل إلى الغرض منها بدلالة اللفظ وحده، بل بدلالة اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة.

[1] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحرير ه. ريتر، دار المسيرة، بيروت– لبنان، ط3، 1983، ص: 10.

شعرية النثر

مدخل:

تتجه الشعرية في معظم الدراسات نحو دراسة نظرية الأدب والأجناس الأدبية، فالشعرية الحديثة هي بديل نظرية الأدب الكلاسيكية»[1]. وقد كانت عند أرسطو قائمة على دراسة نظرية الأدب التي تتضمن تصنيف الأجناس الأدبية وتحديد مساراتها الفلسفية والاجتماعية. وكان لا بدّ لنا أن نقف عند مجموعة من المحاور التي تقوم عليها الأجناس الأدبية لتوضيح ارتباطها لشعرية؛ فإذا كانت الشعريّة تُعنى لنص الأدبي من حيث بنيته اللغوية والمعنوية، فإن الأجناس الأدبية- كما يقول رينيه ويليك- هي «تقاليد استيطيقية في الأساليب والمواضيع»[2].

وعلى الرغم من الاتساع المنهجي الذي سعت المناهج الحديثة إلى تحقيقه في دراسة الأدب، إلا أنها لم تتخلَّ عن كيد خصوصية الأنواع الأدبية، ولذلك لم تتخذ الشعرية بوصفها "دراسة للأجناس الأدبية ونظرية الأدب" مفهوما واحدًا يحدد بوضوح خصائص الأجناس الأدبية. فمسألة الأجناس هي لأساس مسألة سوسيو- ثقافية، ترتبط بثقافة المجتمع ومعطياته الحضارية والتاريخية

لم تقتصر فصاحة الانسان يوما على الشعر فقط بل كانت في النثر أيضا، فالأنواع النثرية كالخطب والمقامات والرسائل والحكا ت والقصص والمسرحيات والروا ت...التي خلفها الأد ء والكتّاب تثبت مدى طول ع الإنسان في القدرة على التعبير شكال مختلفة وأساليب شتى من الشعر والنثر. وقد تطور الاهتمام لنثر مع مرور الزمن ودعت الضرورة إلى دراسته وفق معايير تحدد خصائصه النوعية فيما يعرف بشعرية النثر (prose). مما أدى إلى بثّ روح جدبدة في الكتابة، وفتح ذلك آفاقا أمام الكتّاب فأقدم الكتّاب على كتابة مواضيع نثرية هي من بعض موضوعات الشعر: كالهجاء والغزل والمديح والفخر والوصف. و يكفي الباحث الاطلاع على مؤلفات الجاحظ و ابن المقفع، و التوحيدي حتّى يجد هذا جليّا»[3]. و قد زادت قصيدة النثر الحديثة من صعوبة الفصل بين جنسيّ الشعر و النثر مما أدي إلى صعوبة الفصل بينهما بل استحال التفريق بينهما نظرا لتداخل الأجناس الأدبية، فصار غياب الحدود بينهما أكثر من وجودها، فكما

---

[1] – انظر يوسف وغليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفر ت المصطلح/ عالم الفكر، السنة 37، العدد 3، كانون الثاني/ يناير- آذار/ مارس2009، ص: 9- 10.

[2] – رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة 110، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1987، ص: 376.

[3] – انظر: مؤلفات الجاحظ، التوحيد، ابن عبد ربه.

يرى "جاكبسون" «**أنها أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين**»[1]. ومن هذا المنطلق يتضح أن الشعرية لا تقتصر على الشعر دون النثر، بل ربما عدّت خاصية للنثر دون الشعر؛ إذْ يرى تودوروف «**أن الشعرية تتعلق بالعمل الأدبي سواء أكان منظوما أم لا. بل تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية**»[2].

لقد وصلت الشعرية الحديثة إلى مفترق الطرق خاصة عندما تنوعت مفاهيمها بين محاولة إقامة علم الشعر (جان كوهين، جاكبسون) ومحاولة البعض الآخر إقامة علم الأدب (تودوروف، كمال أبو ديب)، ولعل هذا المفترق يضعنا أمام مسألة عولجت فيما سبق حيث بُسطت في السؤال الآتي: هل الشعريّة علم الشعر أم علم الأدب؟ ويبدو واضحًا أن الجدل هنا واقع بين الشعرية الأرسطية (علم الشعر) و الشعرية البنيوية (علم الأدب) و قد اقتصر أرسطو في شعريته على معالجة الملحمة و الدراما بشقها التراجيدي ركًا الشعر الغنائي، و من هنا «تبدو المفارقة التي ينطوي عليها عقد الجدل بين الشعريتين، فالشعر- طبقا لوجهة النظر السابقة- يصبح نوعا و معيارا- في الآن ذاته- يحاكم الأنواع الأدبية الأخرى و يمنحها شرعية الانضواء تحت جنسيته(كونه جنسًا)، في حين حاولت الشعرية البنيوية توسيع مفهوم الشعرية ليشمل الأنواع الأخرى كونها مجتمعة تحت لواء واحد هو لواء الأدب، كما أن الشعرية البنيوية انطلقت من صرامة المنهج اللساني»[3]. ولقد انتهت المعالجة إلى أن الشعرية علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر، بوصف هذين الجنسين ينطو ن على خصائص أدبية على حد سواء، فلكي تبلغ الشعرية تكاملا ما، لا بدّ لها من أن تكون شاملة للأدب، وبهذا فهي تتجاوز النظرة التجزيئية إذا ما قصرت استكشافها في نطاق الشعر فقط. فالاحتزاز واقع قائم فنحن نتوفر على نظريتين رزتين لا تسلّمان ن الشعرية علم الأدب، بل إنهما تعالجان الخطاب الشعري من دون الخطاب النثري، وهما نظريتا رومان جاكبسون وجان كوهين وهنا لا بدّ من فحص الأساس المستند إليه في البت، في أن الشعرية علم الشعر أم علم الأدب، والمسألة كلّها تتعلق في إقامة ثنائية تضع فارقًا بين الشعر والنثر. و لكن عندما نعود إلى موضوع الشعرية فإننا نجدها «تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصًا و ليس

---

[1] – رومان جاكبسون: قضا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص: 45.

[2] – تزفتان تودوروف: الشعري، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1987، ص: 23.

[3]– حسن ظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 14.

أثرًا أدبيًا»[1]. و خذ كوهين بحرفيّة أحد المبادئ البنيوية القائل بعدم دراسة الظواهر بل اختلاقها، فيصرح نّ المهمّة الوحيدة للشعريّة هي دراسة ما يختلف به الشعر عن النثر.

إن قضية الفرق بين الشعر والنثر قضية جوهرية و تمهيدية في الوقت نفسه و لنا أن نشير أن ثمة سًا أصاب بعض الكتاب في إيجاد الحدود الفاصلة بين منطقة الشعر و منطقة النثر (لي ساروت و أراغون مثلا)، و لا سيما بين القصيدة و الرواية نظرا لامتداد عناصر القصيدة و الرواية بعضها إلى بعض، و هذه مسلمة نجدها جذورها في النقد العربي القديم مع حازم القرطاجني الذي قرر «إن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرًا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذا لإقناع، و الإقناع في تلك لمحاكاة»[2]. إذن فالحدود بين الشعر والنثر مائعة ومتداخلة، وأيّ محاولة للعثور على تمييز موضوعي ومقنع بينهما يعد ضر من الخطل الذي لا طائل من ورائه أو قل هي محاولة تنطوي على مصادرات كثيرة لا سيما ونحن نشهد، في العصر الحديث، ظهور أنواع أدبية جديدة كرست ميوعة الحدود بينهما بتخفيفها من القيود الوزنية والقوافي أو لغائهما ومثاله (الشعر الحر، وقصيدة النثر). هنا يحدد النثر بعيدا عن الكلام اليومي المتداول، ذلك أن الكلام اليومي يتخذ طابعًا وظيفيًا نفعيًا، أي أنه يؤدي وظيفة التواصل وتنتفي فيه الوظيفة الجمالية. وتتمخض عن هذه التصور مقابلة بين شعر/ نثر بتشديد على الإيقاع بوصفه حدًا فاصلًا، ولا يخفى أنه فصل تعسفي وتجزيئي في آن واحد. ولقد حاولت المدرسة الشكلانية في هذا المضمار بجهد معتبر لتجلية هذه القضية فليس الهدف الأخير من الشعر– من وجهة نظر هذه المدرسة– هو التوصيل أو التبليغ، ولا يعد ارتباطه لأفكار أمرًا محتمًا، فالإبداع (Création)– في شتى مجالاته– عملية مستقلة عن التوصيل. في حين يكون الهدف الأول للنثر هو التبليغ. «إن شيئا ما يجب أن يقال في النثر، و الكلمات فيه تعبر– على نحو نشط– عن دلالتها الفكرية الكاملة والواضحة، و على العكس حين نجد السبات الفكري و الدلالي في الشعر حين ينفجر السياق الشعري بدلالات تصويرية مميزة

---

[1] – يقول رولان رث في "نظرية النص" ضمن: مجلة العرب والفكر العالمي– العدد الثالث– صيف 88– ص، 97: «لا يجب أن نخلط بين النص والأثر الأدبي، أثر أدبي: ذلك شيء مفروغ منه، نحتفظ به، ويستطيع أن يملأ فضاءً فز ئيًا، أما النصف هو حقل منهجي...الأثر الأدبي يحمل ليد والنص يحمله الكلام. وهكذا يتضح أن الأثر الأدبي ينتجه المؤلف الفعلي، أما النص فينتجه المؤلف الضمني، أو بتعبير آخر القارئ بما هو إغناء للنص وإعادة إنتاج له، فالقراءة تتيح إمكا ت عدة للتأويل...»

[2] – المصدر السابق، حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأد ء، ص: 293. اكتفي بذكر النص الذي صيغت به هذه المسلّمة في النقد الحديث، يقول:"هنريش بليث": «**إن النص الشعري يحتوي أيضا على عناصر إقناعه وعناصر جماله للأخبار، كما أن النص الإقناعي يحتوي عناصر شعرية وعناصر إخبارية**». هنريش بليث": البلاغة والأسلوبية، ص: 63.

تي من المكانية الخاصة و المقصودة للكلمة حيال الكلمات الأخرى»[1]إن ما هو أساسي- للكشف عن الفرق بين الشعر و النثر- يتجلى في الخواص الثانوية للقول الشعري و حركته ذات الحيوية الاستثنائية، فلا يعدّ الشيء الجزئي في السياق الشعري هو كذلك في السياق النثري. وأولى الخواص النافرة بينهما- لدى المدرسة الشكلية- تتمثل في كيفية النظر إلى الكلمة بوصفها لفظة وليس مجرد بديل عن شيء أو وعاءً حاملًا لشحنة عاطفية. ووفق هذه النظرة تصبح الكلمات الشعرية ذات قيم مستقلة عن النظرة الشيئية وعن صفاتها المعتادة. نيها: نقول مع نضج أفكار هذه المدرسة لم يعد السبات الدلالي كافيا لتدليل على الفرادة الشكلية للقول الشعرية وهنا كرست الفكرة بتعدد الدلالة لاـبـ "بغيبة الدلالة" فحسب. إن جوهر التفريق بين الشعر والنثر- لدى المدرسة الشكلية- كان منصبًا على المراتب الدلالية لكل منهما. و لثة الخواص هي الصورة ووظيفتها في الشعر والنثر، حيث رفضت معادلة لغة الشعر لخيال، فليس المهم وجود الأخيلة، وإنما طريقة توظيفها، وليست الصورة الشعرية هي أداة للشرح، فالاستعارة، مثلًا، في النثر الإعلامي العادي تحاول تقريب الموضوع من الجمهور وتضطلع- في الشعر- بمهمة تكثيف الأثر الجمالي فتحول الشيء المعتاد إلى شيء غريب حين تضعه في سياق غير متوقع. ولعل الخاصية التي بُني عليها التفريق بينهما قديما هي مسألة الوزن بوصفة مميزًا أساسيا للشعر، بيد أن هذا المميز قد أُنتهكت قدسيته ولم يعد مبدأ يمكن الاعتماد عليه وقد أكد الشكلاني "جيرمونسكي (V. Jirmounski) خاصة أكد على «أن جوهر الشعر لا يستهلك في ملامحه الأولى (الوزن)، بل يعيش كذلك، بواسطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي، فإلى جوار الوزن، هناك الإيقاع الذي هو، كذلك قابل للمعاينة. و أنه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم إلّا هذه الملامح الثانوية، فالخطاب يمكن أن يبقى شعرً مع عدم المحافظة على الوزن»[2]. وقد أكد شلوفسكي على امتياز لغة الشعر من لغة النثر في محسوسية تركيب الأولى، فضلا عن محسوسية مظهرها الصوتي والتلفظي والدلالي. وقد عرض كوبنسكي تمييزا آخر يتعلق بموضوع الإحالة في اللغة، فقرر أن لغة الشعر تحظى بقيمة مستقلة، فهي لا تميل إلّا لنفسها، إنها لغة "ذاتية الغائية" «إنها اللغة المختزلة إلى ماديتها و حسب، إلى أصوات أو أحرف، إنها اللغة التي ترفض المعنى»[3]و سوف تتموقع لغة الشعر- بوصفها ذاتية الغائية- في الطرف النقيض للغة النثر ذات الغائية العملية التي تنصب على الاتصال. وقد كان "بريك" (Brik) يرى «أن الشعر يتوفر على

[1] - المرجع السابق، مفاهيم الشعرية، ص: 84.

[2]- بوريس اخنباوم: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1 1982، ص: 56.

[3]- المرجع نفسه، نظرية المنهج الشكلي، ص: 59.

أبنية تركيبية قارة، مرتبطة، بدون انفصام، إلى الإيقاع... لقد أخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع عتباره أساسا بنائيا للشعر، يحدد مجمل عناصره، السمعية أو غير السمعية و إن أفقا لنظرية الشعر كان قد فتح واسعا، و قد وضعت هذه النظرية نفسها في مستوى أكثر علوًا، بينما ترك للوزن أن خذ مكان تمهيدي أولي»[1]

إذن فالنثر أيضا يتصف لشعرية، فالكاتب قادر على التعبير بلغة راقية على مواضيع مختلف في قوالب نثرية ذات مسحة شعرية بتوظيف وسائل التعبير الفني و أدوات البناء الجمالي من رمز، و انز ح، و ايحاء، و تمثيل، وقصّ، و سرد و حوار... إلخ ركا مفعول التأثير الجمالي في نفس المتلقي! و يبقى الاشكال المطروح في التساؤل الآتي: هل كلّ كتابة نثريّة تتصف لشعرية؟ للإجابة على السؤال السابق ينبغي أولا التفريق بين النثر الفني والنثر غير الفني وذلك عن طريق تقيّد كلا منهما بتعريف لتحديد الفرق بينهما ومعرفة الخصائص التي تسمو لنثر الفني عن النثر العادي (غير الفني). فالنثر الفني «هو النثر الذي يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فن ومهارة وبلاغة و هذا الضرب هو الذي يعنى النقاد في اللغات المختلفة ببحثه ودرسه»[2]. و عليه فالنثر الفني يسمو بدرجات عن النثر العادي (غير الفني) فالأخير هو الكلام الذي تستخدمه في الحياة اليومية عتماد لغة التخاطب و يتضاءل فيه منسوب الشعرية إلى درجات دنيا و قد عرّف ابن طباطبا العلوي قديما الشعر- كما مرّ بنا- على أنه كلام منظوم، ئن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم»[3] فهذا الكلام يدل على أن الشعر يختلف عن الكلام العادي، أي أنه يقابله، أما النثر الفني فهو أقرب للشعر من حيث توفره على بعض خصائص الشعر، «بل إن النثر يعمد في أغلب الأحيان إلى الاتكاء على الشعر، و قلّ أن نجد نصًا نثر لا يراوح بين الشعر و النثر»[4].

هذا وقد لاقى النثر الفني العناية والرعاية من النقاد قديما وحديثا، وقد اهتم به نقاد من العرب اهتماما لغا ومنهم- على سبيل المثال لا الحصر: الجاحظ (ت 255 هـ)، التوحيدي (ت 375 ه). عرض الجاحظ لفضيلة النثر في صفحات عدّة من كتاب الحيوان لكونه ميزة حضارية أهلته لأن يكون همزة وصل بين الشعوب على مرّ العصور وعاملا فعالا لتقدم ورقي البشرية لما يؤديه من وظيفة حضارية. فقال

---

[1] - المرجع السابق، نظرية المنهج الشكلي، ص: 53.

[2] - شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط6، 1946، ص: 06.

[3] - ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص: 07.

[4] - محمد اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، 1992، ص: 78- 79.

الجاحظ: «وقد نُقلت كتب الهند، وتُرجمت حكم اليو ن، وحُولت آداب الفرس.. ولو حُوّلت حكمة العرب لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وحكمهم، ولبَطل ذلك المعجز، وقد نُقِلت هذه الكتب من أمة إلى أمة، ومن لسان إلى لسان حتى انتهت إلينا، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها، فقد صحّ أن الكتب (أي كتب النثر) أبلغ في تقييد المآثر من الشعر»[1].

على اختيار جودة العبارة، وعذوبة الإشارة، ودقة الوصف، وجمال الرصف، وحسن البيان ألفظ ولّادة وأفكار وقّادة

يُعتبر النّثر والشّعر عناصرَ رئيسيّةً ساهمت بشكل كبير جدّاً في بناء الأدب العربيّ عبر الزّمن، يُعرَف الشّعر نّه كلام موزون مُقفّى، وتتبع القصائد الشعريّة أوزا ً وتفعيلاتٍ شعريّةً مُعيّنةً حتى تنتظم أبياتها على وزن واحد، لكن على الرّغم من أنّ النّثر كلام غير موزون، إلا أّنه مصبوغ بصبغة أدبيّة جميلة، ولا يُمكن التّفضيل بينهما؛ لأنّهما لا يجتمعان في صفات كثيرة، فتصعُب المقارنة بينهما، لكن العرب عرفوا الشّعر قبل النّثر بزمن طويل، وإلى الآن لم يستقرّ الباحثون وللنُقّاد على رأي واحد في أفضلية النّثر على الشّعر، أو الشّعر على النّثر»[2].

لقد أراد الجاحظ لفت الانتباه إلى أهمية النثر، لذى تحدث عن بلاغة النثر في كتاب البيان و التبيين، و قد أفرد لذلك فصولا خاصة، كما طرق في كتابته مواضيع الشعر نفسها لكن بطريقة جديدة[3]و هذا برأيي يدل على إيمانه ن الشعرية ليست حكرًا على الشعر، بل هي خصيصة للنثر الفني أيضا.

أما التوحيدي (ت 375 ه) فامتيازه يتمثل في كونه أول من اهتدى إلى حقيقة النثر الفني وحلل مقوماته الجوهريّة تحليلا يتصف، على إيجازه، لدّقة والعمق. ويرى تبعا لذلك أن الفرق بين الشعر والنثر نسبيا ولكن الجوهر واحد، فالموسيقى والخيال ليستا من خصائص الشعر فقط، بل يتصف بهما حتى النثر، ويقول في ذلك: «**إذا نُظرَ في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما.. كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، و المنثوَر فيه نظم من وجه ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا**»[4]. و يتضح

---

[1] – عمرو بن بحر لجاحظ: الحيوان، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط4، 1973، ص: 75.

[2]– طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص: 25. بتصرّف.

[3] – انظر رسالة التربيع والتدوير.

[4] – أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، راجعه هيثم خليفة الطعيمي، ج2، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، 2011، ص: 135.

من هذا التوصيف يتضح لنا جليا أن التوحيدي تجاوز قضية الأجناس الأدبية، فلم ينظر للشعر بعين التقدير، و لم ينقص من قدر النثر، بل نظر للكلام المنجز، و حلّل خصائصه، أي نظر للشعريّة في العمل الأدبي، إذْ يقول: «و أحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطف معناه...و قامت صورته بين بين نظم كأنه نثر، و نثر كأنه نظم»[1].

وخلاصة ما نستنتجه من هذا هو أن الشعر والنثر يُصنعان بواسطة اللغة وبها تتأتى الشعرية، فهي، أي الشعرية ختصار استعمال غير مألوف للغة، وهذا الاستعمال غير المألوف يكون بتوظيف ألوان البيان "كالاستعارة، والتشبيه، والكناية، والمجاز وضروب أخرى من أساليب تحسين الكلام كالتقديم والتأخير، والحذف، والتوازي، وأشكال الانحراف، والتباعد النسبي بين الدال والمدلول وتوظيف الرمز نواعه...وغيرها من الأساليب التي من شأنها أن ترتقي لنثر إلى درجة من الجمال الفني بما يكفل له سمة الشعرية.

فالعلاقة إذن بين الشعر والنثر علاقة طردية، فكلما اقترب النثر الفني من اللغة الشعرية وتحققت فيه سمات أسلوبية معينة كان أقرب إلى للشعرية، وكلما ابتعد النثر الفني عن الشّعر اقترب من الكلام العادي (غير الفني) وبذلك ينأى عن الشعرية.

الشّعر (الشعرية) ← النثر الفني → الكلام العادي

[1] – المرجع نفسه، الإمتاع والمؤانسة، ج2، ص: 145.

ثانيا: الشعرية العربية الحديثة

مدخل:

ارتبطت الشعرية لحداثة(*) بصورة تكاد تكون مطلقة، فكل شعرية تتبنى أطروحات الحداثة بصورة ما. ولم يكن من السهل أن نجد مدخلا نظر للحداثة يمكننا من خلاله أن نقف على مسائل الشعرية المشتركة بين الغرب والعرب، لأن الحداثة تنزلق من فلسفة إلى أخرى ومن أيديولوجيا إلى نية من دون أن يكون لها ضابط محدد. فالحداثة ليست فلسفة اجتماعية، ولا علمية، كما أنها لا تختص لأدب، بل بمجموعة من الأفكار والإشكاليات التي انتجت المجتمع المعاصر. ويبدو أن الحداثة كامن المحرك الأساس للشعر ت المعاصرة، إذ يعود السبب في ذلك إلى سعي الحداثة إلى تحويل المسار النقدي من مركزية الذات إلى مركزية اللغة، فكانت أطروحات الشعرية الغربية ميدا خصبًا لنقاد الحداثة العرب لطرح المفاهيم وتغيير الرؤى. لقد صر الآن نعرف أن الحداثة، مفهوم فلسفي غربي تمّ ترحيله إلى بقية الحقول وبقية الثقافات. «وإذا كانت الحداثة تجد أصولها الفلسفية لدى كانط وهيغل وماركس، فإن فيلسوفها الممثل لها هو نيتشه الذي وضع اصبعه على أهمّ خصائص الحداثة وان لم يسمّها لاسم. و هنا لا بدّ من التمييز بين الحداثة موقفا فكرً و بين الحداثة تقليعة عابرة، **إنها رؤية وموقف، رؤية شاملة تتضمن وعيا زمنيا مزدوجا بالذات وبالعالم**»[1].

إن السعي إلى تحديد أو استعراض معطيات الشعرية العربية المعاصرة، في تجلياتها المختلفة على المستوى النظري وفي الأعمال الإبداعية اللغوية المتنوعة، لا يمكنه أن يغفل الجهود الحثيثة والعديدة التي بذلت في هذا الاتجاه لاكتناه الإبداعية الجمالية أو الفنية اللغوية التي وسمت الأعمال الأدبية العربية شعرا ونثرا.

– خصائص الشعرية العربية الحديثة:

1– قد لا يكون من المبالغة القول إنّ معظم الدراسات العربية المعاصرة الخاصة لشعرية قد جاءت متأثّرة إلى حدّ كبير، إن لم تكن محكومة، لمفاهيم الغربيّة الحديثة في هذا المجال، وقد يؤدي التدقيق في طروحات بعض الباحثين إلى تبيّن مدى ثر المنظرين والنقاد العرب لأفكار والرؤى الغربية على الرغم من الاختلاف الكبير في المرتكزات والخلفيات الابستيمولوجية.

(*) الحداثة، بعبارة أخرى، هي الانطلاق من أصل جديد مرهون للحظة الحاضرة دائما.

[1] – سعيد الغامدي: منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1999، ص: 11– 12.

2– لقد انتهت (البلوغ والوصول) الحداثة إلى إسقاط النموذج، وإعادة قراءة التجربة الشعرية المعاصرة، في ضوء إعادة النظر بمعنى الشعرية نفسِها، لأن فالشعرية لم تعد مقيدة بنسق نظرية "**عمود الشعر**".. وكان الخروج من سلطة المفاهيم المتوارثة المقدسة، هو خروج عن القبيلة والأصولية والتراث. فالاختراق الأول الذي حدث كان على مستوى الرؤية التي انفجرت من داخلها ووقع التحول من الخطابية إلى الرؤ إلى النص/ العالم.. فالاختلاف بين الشعرية التراثية وما بين نظرية الشعرية العربية الحديثة هو اختلاف بنيوي، اختلاف في النسق، في النظام...والرؤ الشعرية في تعريف أدونيس (علي أحمد سعيد) هي: " **قفزة خارج المفاهيم السائدة**". «لقد ظلت هذه القواعد نموذجا إيقاعيا بفعل التحنيط النظري والفكري إلى أن تكسّر "عمود الشعر" بفعل الحداثة و مرتكزاتها النظرية والإبداعية ووضع النقاد المسلمات علة محك السؤال و البحث انطلاقا من واقع الشعر العربي الحديث الذي جاء بخصائص صوتية و دلالية في البناء الشعري تتطلب المعاينة و الدراسة»[1]

3– لقد سعت الشعرية العربية الحديثة منذ الوهلة الأولى إلى تجاوز الموقف البلاغي، لأنه موقف معياري يرسل الأحكام التقييمية لمدح والتهجين وهذه الحداثة الشعرية لا تسعى إلى غاية تعليمية، بقدر ما تهدف إلى قراءة وصفية للأعمال الإبداعية (محايثة). وتبقى هذه (الحداثة) بمثابة الوعاء الذي صبّ فيه النقاد العرب المحترفين مقولاتهم عن الشعرية. خاصة زك الملائكة، أدونيس، كما أبو ديب، صلاح فضل، جمال بن الشيخ...

– بنية المتن الشعري الحداثي:

إن الإنجاز الذي حققته الشعرية الرؤيوية (الحديثة)، يدفعنا إلى البحث عن قراءة لبنية المتن الشعري، تمكننا من فهم التحولات ونسق العلاقات بين عناصره، الذي يحدده (النقاد) – جمال روت– فيما يلي:

أ– الاتجاه الكوني: يشكل الإنسان الكوني حيزا داخليا للرموز الكلية، الأسطورية والتاريخية، سيزيف، عشتار، يوليسيز، أوديب، سند د، شهرزاد، شهر ر، عنترة...إلخ. وتبتعد الدلالة الشعرية لهذه الرموز عن دلالتها الأصلية. لقد كرست الشعرية الرؤيوية الإنسان الكوني بوصفه شاهدا وشهيدا ونبيا وقديسا، وتموزا ومسيحا. «الإنسان الكوني هو ذلك الإنسان الذي يعي ذاته تماماً، ويعي ويفهم الآخر المختلف ثقافياً. وهو إنسانٌ حداثوي مؤمنٌ بحداثته ومعاصرته. إنسان يفهمُ الآخرين على أساس إنسانيتهم لا غير. إنسان لا

[1] – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص: 196– 197.

تحجبه الحواجز والحدود، لا تعيقه الاعتبارات والانتماءات الثقافية الضيقة كالهوية والعرقية والعشائرية والدين والجغرافية وما أشبه. الإنسانُ الكوني إنسانٌ قادر ببراعة على التواصل مع الآخرين بشتى أطيافهم، إنسانٌ كاريزما من نوع آخر، كاريزما الإنسان الكوني متأتية من إيمانهِ العميق بذاتهِ وحريتهِ و لآخر وحريته مهما كان. الإنسان الكوني إنسانٌ متجددٌ كل يوم .فلا ماض ولا تراث يعودُ به إلى الخلف»[1]

ب– الأسطورة والرموز التاريخية: لجأت هذه الشعرية إلى الاتكاء على الرموز الكلية الميثولوجية والتاريخية وتشكل الأسطورة عنصرا متميزا في نظام الشعرية الرؤيوية الحديثة، عنصرا يمكن أن يكون مضمرا أو صريحا. مثل أسطورة أوديب، أسطورة زرقاء اليمامة، كليو ترا، جلجامش (السومرية)، عشتار (البابلية)، شهرزاد، والشخصية الأسطورية الألمانية "فاوست" وغيرها من الشخصيات الأسطورية الأخرى الموظفة في الأعمال الإبداعية الأدبية.

وهي عبارة عن نماذج بشرية أسطورية أو هي تلك الشخصيات غير الواقعية (الأسطورية) التي يتم استدعائها من طرف المبدع أو المؤلف لأي جنس أدبي من مختلف الأساطير القديمة، ويجعل منها شخصية يلبسها بعض أفكاره، ويسخرها لبناء عمله الإبداعي من خلال توظيفها توظيفا واقعيا أو رمز . يقول سميح القاسم مجسدا أمل الشعب الفلسطيني في العودة إلى د ره:

وعلى الأفقِ شِراع
يتحدى الريح.. واللّج.. ويجتاز المخاطر..
إنها عودة يوليسيز
من بحر الضياع
عودة الشمس وإنساني المهاجر.

ج – الرؤيا الحضارية: الرؤ من طبيعة الأدب، لأن من طبيعته أن يقدم نظرة شاملة ومستقبلية إلى الحياة. فالأدب ليس نقلا للواقع أو تكريسا لما هو قائم، وبل ابداع الاشكال التي يمكن أن يتطور إليها الواقع والرؤ في الشعر هي تعميق لمحة من اللمحات تعميقا يبرزها على أنها رؤ شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل. وتعبير "النظرة الشاملة" سعني الأزمنة الثلاثة في الدائرة الحضارية التي يعبر عنها الكاتب،

[1] – إبراهيم حسن: الإنسان الكوني، المعنى والمفهوم، الحوار المتمدن،
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=316825

وحجتنا في ذلك أرسطو في الشعر ت، فهو يقر في الفصل التاسع أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ، لأن الشعر يتعامل لكليات بينما يتعامل التاريخ لخصوصيات، وفي حين أن التاريخ يروي ما حدث فإن الشعر لا يهتم بما قد حدث، وإنما بما يمكن أن يحدث. كرست الشعرية العربية، في الستينات، الشعر بوصفه حالة حضارية أو وعي حضاري ولهذا أصبح الشعر يقول كل شيء، وأن يقول الفلسفة وكأنه يعرف الفلسفة كلها. انطلاقا من رؤية إلى الشعر تقول: "**إن الشّعر هو العمق الروحي والنفسي للإنسان في تحولاته التاريخية والثقافية والاجتماعية والحضارية**".

د– التجريب: وهو قانون داخلي في الشعرية الرؤيوية التي هي تجريبية في طبيعتها. ففي الفن عموما «**يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة، في أنماط التعبير المختلفة**»[1]، و عملية الابتكار هذه هي منبع كل فن، ففيها سعي إلى تجاوز النمطي السائد و خرق ر بة المألوف، إن طبيعة الفن الشعري تتطلع – دوما- نحو أساليب جديدة مبتكرة لمسايرة وتيرة التطور و مواكبة مجالات التعبير عن حاجات الإنسان وفقا لتطور إيقاع الحياة مما يجعل التغيير ضرورة تعكس بنية النص الشعري مَبنىً و مَعنىً، ذلك أنه في مجال الشعر «التجريب قرين الإبداع، و المسكونُ به لا يهدأ له ل، بحثا عن الأفضل و الأكمل، و نزوعا إلى المطلق»[2]. وتتجلى مظاهر التجريب في الاختراق و التجاوز اشباعا للمغامرة الجمالية و هو المعنى ذاته الذي عبّر عنه "محمد صابر عبيد: «الإبداع هو فن المغامرة الجمالية و يتجلى في أعنف صوره في العملية الشعرية، التي تُعبِّر عن فعل اختراقي من طراز رفيع»[3]. لأجل ذلك كله تَحدد مفهوم التجريب نه اختيار مستمر للكتابة، وبحث دائم عن صياغة متجددة، تشمل أشكال التعبير وقضا التفكير.

هـ– تفجير اللغة: والذي يعني تغيير في العلاقات الدلالية، فالشعرية الرؤيوية تحطم العلاقات الضرورية أو الالزامية ما بين الدال والمدلول. إن التباعد النسبي بينهما يسمح بتفجير امكا ت اللغة بما يغني القاموس الشعري برصيد لغوي غير تقليدي.

المساهمات العربية الحديثة:

– إن البحث في نظرية الشعرية العربية الحديثة، ينبغي أن يتم من داخلها، أي بقراءة مفاهيمها وتصوراتها ونصوصها.. لأن "الحكم على الشيء جزء من تصوره". إن رصد هذه التجربة ومعاينتها ما تزال غير مؤسسة؛ لأن النقد

---

[1]– محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري، دار الألمعي للنشر والتوزيع دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

(*) *عشتار* هي إلهة الحب والجمال، الحرب والتضحية لحروب عند حضارات منطقة بلاد الرافدين ونواحيها. ... وهي إ لدى السومريين، عشتروت عند الفينيقيين، أفروديت في اليو ن. * **سيزيف** رمز العذاب الأبدي. * **تموز**: الإله الميت الحي وأسطورة العشق الأبدي وهو أدونيس عند الإغريق ...

[2] – التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص : 33.

[3]– محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، 2008، ص: 93.

العربي الحديث لما يتجه نحو النص واستخراج قوانينه، ونحن – هنا- لا نلغي المحاولات التأسيسية لأدونيس وكمال أبو ديب وعزالدين اسماعيل ومحمد بنيس وجمال بن الشيخ وصلاح فضل، وهي مقار ت منهجية تبحث في الشعرية العربية الحديثة، التي تطمح إلى امتلاك نظرية متماسكة معرفيا. و لا شك «**أن إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح يعني اللقاء مجددا بقديم الشعرية العربية (المكبوت) و بحديث النظريات الغربية، لأن تاريخ علاقتنا بالثقافة الأوروبية قديم و ليس جديدا كما نتخيل و نخال...**»[1]. والشعرية من هذا المنطلق هي موجود نصي متحقق، وبما أنها كذلك فهي قابلة للاكتناه(*)، والتقصي والتحليل، على أساس أن مادة النص الأولى والمركزية هي اللغة في وجودها داخل نسق العلاقات. وهكذا تكون الشعرية العربية منشغلة بحفر ت النص، وتغزو المنسي والمكبوت وتحرك الغياب والحضور وتقترح التصور والمفهوم والمنهج.

– توجه قسم من دارسي الشعرية العربية نحو التراث النقدي والبلاغي العربي بحثا عن أصول الشعرية العربية، حيث سعوا إلى مقاربة الموروث العربي لمناهج اللسانية والبنيوية المعاصرة، مادامت لفظ الشعرية يشير إلى المناهج اللسانية والسيميائية في دراسة الأدب ونظرية الأدب الحديثة تنظيرا وتطبيقا. كما نظروا إلى الشعرية بوصفها مرادفا لمفهوم الحداثة ومناقضا للأصولية التقليدية. و قد أدى هذا الربط بين الشعرية و الحداثة(*) إلى إعادة قراءة الموروث العربي قراءة جديدة شعرا و نقدا و بلاغة. وأخذت الشعرية تتأرجح بين قوانين الشعر وحدوده ومفهومه، وحركات التجديد الشعري والمفاهيمي التي تخترق القوانين والأصول من جهة أخرى. وبناء على ذلك يؤكد بعض النقاد العرب تماثل القضا التي يطرحها نقاد الشعرية الغربيون مع العرب القدماء ويتعاملون مع مفهوم الشعرية على أنها نظرية موجودة عند العرب، ولكنها مفرقة في ثنا المؤلفات اللغوية والبلاغية والنقدية.

– و قد تبنت الشعرية العربية (النهضوية) مفهوم "الانز ح" (L'Ecart) الذي حدده "جان كوهين" و يعتمد بدوره على الدراسات الأسلوبية السابقة التي انجزها "شارل لي" و "ليو- سبيتزر" الذي عرّف الأسلوب نه "**انحراف فردي بالقياس إلى قاعدة ما**" و "بيار غيرو" الذي رأى أن الأسلوب هو "**انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار**"[2]. غير أن مفهوم الانز ح أخذ دلالة أوسع في الشعرية العربية النهضوية

---

[1] – كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص: 08.

(*)– **اكْتناه** : مصدر **إكتنه**، كنَه الأمر، أدرك حقيقته و غياته و جوهره. **واكتنه أفكار الكاتب**: استوعبها.

(*) – الحداثة: هي مجموعة الأفكار و الإشكاليات التي أنتجت المجتمع المعاصر، و قد سعت الحداثة إلى تحويل المسار النقدي من مركزية الذات إلى مركزية اللغة، وهذا ما يعلنونه: "**من أن اللغة تعبر عن نفسها من خلال الإنسان**".

[2] – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص: 15- 16.

– **النظم**: هو توخي معاني النحو في النصوص الابداعية.

فتوجه نحو الموضوعات والمواقف الايديولوجية والعقائدية وأصبح يعبر عن كل تغيير واختلاف وخرق للمألوف والنمطي. كما هو الحال في شعرية أدونيس وكمال أبو ديب، وعند أغلب دارسي الشعرية العربية، إذ أصبح الانز ح يعني النهضة أو الثورة والتمرد على القديم. ونحن هنا نحاول الالتزام بمناهج دراسة الشعرية بحسب ما حدد ه في التعاريف، والتي تبحث في الأشكال عن قوانين أدبية الأدب، وليس ريخ الأدب والنقد.

نستنتج من كل ذلك أن الشعرية هي الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة الايضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد، الذي يؤسس لشعرية مبنية على التساؤل. والبحث والشكل المتحرك، والإيقاع والرؤ المتنامية.

– إن الشعرية العربية الحديثة ما تزال فضاء بكرا قابلا للاختراق، وتلمس جغرافيا وجودها، فالمقار ت النقدية التي حاولت أن تقرأ هذه الشعرية، لم تمتلك إلى حد الآن، رؤية متماسكة لإنتاج معرفة خاصة بهذه الشعرية. ودراستها دراسة نصية ونظرية من منطلق عربي. قد يستفيد من الآخر، ولكن لا يتماهى فيه إلى حد التماثل والتقليد. ونحن نقرّ بمحاولات النقاد العرب وهي جهود سيسية، تفتح المجال لقراءة تنطلق من التراث وأشكاله التعبيرية، ومن الشعرية الحديثة بكل مواصفاتها، لتحقيق هذا المشروع النقدي ممارسة وتنظيرا.

---

[2] – صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة– مصر، 2005، ص: 03.

[3]– الطاهر همامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار، الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة، الأ م الشعرية محمد البقلوطي الدورة الخامسة، دار صادر للنشر والتوزيع تونس، 2006، ص: 154– 155.

[4] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، 2008، ص: 93.

مفهوم الشعرية عند مدرسة الديوان

مدخل:

ثر العرب سباب الثقافة الغربية وزاد انبهارهم تحت وقع ثير الحداثة التي أحدثت هوّة سحيقة بين الماضي والحاضر، الأمر الذي جعلهم يقبلون على منجزاته العلمية والفكرية والثقافية في زمن تغيرت فيه المورو ت القديمة، والقناعات الكلاسيكية ولم يقتصر الأمر على ميدان دون آخر و إنما مسّ جميع مظاهر الحياة العلمية، والفكرية، والأدبية... وقد ارتبطت الشعرية لحداثة(*) بصورة تكاد تكون مطلقة، فكل شعرية تتبنى أطروحات الحداثة بصورة ما. ولم يكن من السهل أن نجد مدخلا نظر للحداثة يمكننا من خلاله أن نقف على مسائل الشعرية المشتركة بين الغرب والعرب، لأن الحداثة تنزلق من فلسفة إلى أخرى ومن أيديولوجيا إلى نية من دون أن يكون لها ضابط محدد. فالحداثة ليست فلسفة اجتماعية، ولا علمية، كما أنها لا تختص لأدب، بل بمجموعة من الأفكار والإشكاليات التي انتجت المجتمع المعاصر. ويبدو أن الحداثة كامن المحرك الأساس للشعر ت المعاصرة، إذ يعود السبب في ذلك إلى سعي الحداثة إلى تحويل المسار النقدي من مركزية الذات إلى مركزية اللغة، فكانت أطروحات الشعرية الغربية ميدا خصبًا لنقاد الحداثة العرب لطرح المفاهيم وتغيير الرؤى. لقد صر الآن نعرف أن الحداثة، مفهوم فلسفي غربي تمّ ترحيله إلى بقية الحقول وبقية الثقافات. «وإذا كانت الحداثة تجد أصولها الفلسفية لدى كانط وهيغل وماركس، فإن فيلسوفها الممثل لها هو نيتشه الذي وضع اصبعه على أهمّ خصائص الحداثة وان لم يسمّها لاسم. و هنا لا بدّ من التمييز بين الحداثة موقفا فكرً و بين الحداثة تقليعة عابرة، إنها رؤية و موقف، رؤية شاملة تتضمن وعيًا زمنيًا مزدوجا لذات و لعالم»[1].

نعترف مبدئيا ن الشعرية العربية التي بدأت في التبلور منذ الستينيات هي شعرية حداثية تعنى بوصف النصوص الأدبية والكشف عن تراكيبها الجمالية، وهي تمثل التحامًا بين الأسلوبية والأدبية، و هي في الوقت نفسه «تتجاوز الموقف البلاغي، لأنه موقف معياري يرسل الأحكام التقييمية لمدح و التهجين و لا تسعى

(*) الحداثة، بعبارة أخرى، هي الانطلاق من أصل جديد مرهون للحظة الحاضرة دائما. وهي «وضعية فكرية، بل ثورة فكرية تقوم على سياسة التّحول المعرفي، وهي أيضا انتقال من حيز الجمود إلى حيز الخلق والإبداع» انظر خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، ص: 30- 31.

[1] - سعيد الغامدي: منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1999، ص: 11- 12.

إلى غاية تعليمية»[1]. ومن أجل أن نستعرض مجموعة من مسائل الشعرية والحداثة، فضلنا أن ندخل إلى ذلك من مؤلفات النقاد الرواد أصحاب المدارس الفنية التي لها الفضل في توجيه مسيرة النقد العربي الحديث وأهمها مدرسة الديوان.

تعدّ مدرسة الديوان من أهم المدارس النقدية في العصر الحديث، كما أنها تعدّ الانطلاقة الحقيقية لحركة التجديد في الشعر العربي ؛ لما صاحبها من عنوان نقدي، ورؤية واضحة لمفهوم جديد في الأدب».[2] وتتمثل الجماعة في مجموعة من الشعراء، والأد ء، والنقاد يتقدمهم: عباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري وابراهيم المازني. وكلهم من ذوي القامات السامقة في الأدب والفكر والنقد. وقد عرفت بمدرسة الديوان نسبةً لأهم كتاب ألفته، وهو (كتاب الديوان) و هو سلسلة أجزاء أدبية من ليف العقاد والمازني عام 1921م ، فكان شعلة الانطلاقة النقدية، وخطوة كبيرة في مؤلفاتهم».[3]

وقد ثرت جماعة الديوان لمدرسة الرومانسية الإنجليزية أكثر من غيرها، حيث تعرّف شعراؤها الثلاثة على أدب (وردزوورث) الأديب انجليزي ورائد الرومانسية الأول وتعرفوا على (شيلى) و(بيرون) وكايتس كذلك، وقرؤوا مختارات (الكنز الذهبي)ــلـ: سير "جيمس *فريزر*" التي جمعها (فرنسيس) أستاذ الأدب كسفورد.

و قد نحت هذه المدرسة المنحى التجديدي في الأدب والنقد والشعر، وهي من أولى المدارس التي نبذت القيود الكلاسيكية التي أعاقت مسيرة الدب العربي وقعدت به دون النهضة والتجديد، فأحدثت ثقباً كبيرًا في جدار الكلاسيكية العربية، وتطلعت إلى بناء مدرسة حديثة في وظيفة الأدب وغا ته، وقد كان توجه الجماعة رومانتيكياً، و لقد استفادت الجماعة من الأدب الانكليزي و اهتدت بضيائه —كما سبقت الإشارة إلى ذلك – أما أهداف المدرسة كما يوضحها العقاد فهي مقاومة فكرتين كبيرتين هما: 1- فكرة القومية في الأدب العربي وطريقة فهمها على نحو شكلي ضيق، و2- فكرة التوجه الاشتراكيي التي يصفها العقاد لعقم، لأنها تحرِّم على الأدب أن يكتب حرفاً لا ينتمي إلى لقمة الخبز، أو إلى تسجيل حرب

[1] – عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص: 256.

[2] – راوية سعودي، التجربة النقدية عند جماعة الديوان بين التنظير والتطبيق من خلال كتاب الديوان في الأدب والنقد، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف 2015، المقدمة.

[3]– المرجع نفسه، التجربة النقدية عند جماعة الديوان بين التنظير والتطبيق.

الطبقات ونظم الحياة. وضيقت عللى الأديب هامش حرية الإبداع وقد كانت الثورة النقدية التي قام بها هؤلاء الثلاثة تتصف بصفتين:

الأولى: إنها ثورة عنيفة وجريئة أتت على موروث المدرسة الكلاسيكية التي رسخت تقاليد الأدب القديم في الشعر، والنقد والإبداع بصفة عامة مما سهل عملية تقويض أركانه، لأنه لو ترك بغير معارضة لضرب بجذوره بعيداً، بحيث يغدو الوصول إلى الحداثة مطلباً في غاية الصعوبة.

والثانية : «كانت ثورة هؤلاء الثلاثة واضحة ، فقد كان التنظير الهادئ عن الشعر الذي قدمه مطران لا يقاس بشيء إلى جانب التحرر العنيف من الآراء المتحجرة ، التي كانت تسيطر على الشعر كما عبرت عنه كتا تهم النقدية»[1].

لقد " تصدت مدرسة الديوان منذ نشأتها لتوجهات القصيدة العربية التقليدية في الشكل، والمضمون، والبناء واللغة، بسبب بسيط هو أن روادها رغبوا في نماذج الشعر الغربي الذي هجر هذه القواعد المنبوذة، فتحررت منها واتجهت نحو الصدق الفني ومخاطبة الذات والوجدان "، فغدا الشعر أكثر فلسفةً، وكونوا لأنفسهم مفهوماً، يتمثل في أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية في فرديتها وتميزها، فالشعر يصدر عما يلفح الإنسان من فرح وحزن. وقد أحسن شكري ترجمة هذه الفكرة في هذا البيت الذي وضع على غلاف كتاب الديوان:

أيا طائر الفردو * س إن الشعر وجدان**

إن ما يشد الانتباه في هذا الموقف هو أن الجماعة كانت متفقة على ردّ الشعر إلى ذاتية الشاعر، فقد عرف العقاد الشعر بقوله: **" التعبير الجميل عن الشعور الصادق "**، وبذلك يكون قد رصد عنصرين أساسين ينهض عليهما: عنصر الشعور، وعنصر التعبير. والشعور في نظرهم هو " الاتصال الوثيق لحياة وبما تشمله من مظاهر، وأشكال وأحوال والشعور عندهم كذلك هو الإحساس لحياة جزئياتها وكلياتها آلامها وآمالها ... ولعل الشعور لموضوع هو الذي يمكّن الشاعر من أن يكون صادقا في تعبيره ويجعله ينظم شعرا رفيعا، وفي حالة فقدان الشاعر هذا الصدق في التعبير نتيجة لفقدانه الإحساس الصادق فحتمًا سيؤدي ذلك إلى عجزه في دية رسالته المنتظرة.

يقول شكري في هذا المقام:

---

[1] --التجربة النقدية عند جماعة الديوان بين التنظير والتطبيق، المقدمة أ ص: 6- 7.

إن القلوب خوانق * والشعر من نبضاتها**

فترى الحياة جميعها * منشورة بصفاتها**

والشعر مرآة الحيا * ة تطل من مرآتها**

كما أفصحت الجماعة عن مفاهيمها العامة حول القصيدة الحداثية في مقوميها: الشكل والمضمون أولا رت على نظام القصيدة العمودية ذات النسق الواحد، وتوجهت نحو شعر المقطوعات، وشعر التوشيح – أي الموشحات – وشعر تعدد الأصوات، كما ر أصحابها على نظام القافية الواحدة فنوعوا وألغوا أحيا ً. ويمكن تلخيص مقومات القصيدة –حسب رأيهم– من حيث المكو ت التالية:

1-**البناء:** رت جماعة الديوان على التفكك الذي أصاب جسد يجعل القصيدة العربية ويجعلها مجموعة مبددة لا تربطها وحدة معنوية صحيحة، فنادت لوحدة العضوية، ونظروا إلى القصيدة عتبارها جسدا عضو متكامل الأعضاء، يؤدي كل عضو من أعضائه وظيفته خاصة التي لا يمكن الاستغناء عنها أبداً.

2-**المضمون:** تمرد أعضاء المدرسة على ضيق المعاني، ومحدودية إطارها، ووقفوا ضد فكرة استخدام الشعر في تحديد التاريخية، كما رفضوا شعر المناسبات، ودعوا إلى الجوهرية والخيال، وعبروا عن إنسانية الشعر لا لسانيته.

3-**اللغة :** ر أعضاؤها على المعجم الشعري الذي لا يستقيم الشعر إلا بمفرداته ، و دوا ستخدام معجم آخر يلتقط مفرداته من الحياة العامة والمجتمع، ويعكس بصدق وفنية أحوال الناس ليقرب العمل الشعري من حركة العصر و مل الفكر وإ رة الوجدان»[1].

4-**الخيال:** يعدّ الخيال في عرف الجماعة وسيلة ضرورية لتحقيق أدب جميل ومعبر عن الذات وفي نظرها أن لكل إنسان نصيب من الخيال يساعده على تدليل حياته وعلى الاتصال لناس على أحسن وجه ممكن، بيد أنه يختلف في سعته وقوته من شخص لآخر، إنه ببساطة وسيلة بنائية وضرورية لكل فنان.

5-**الوحدة العضوية:** رت جماعة الديوان على المدرسة التقليدية لأنها تراعي تماسك أعضاء الجسد الشعري مما يجعله مطية للتفكك والاضطراب، فالعقاد يرى أن القصيدة عمل فني م يقول: "متى طلبت

[1] – جماعة الديوان النقد الادبي ص: 06.

هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة "

6-**الوزن والقافية**: لعل القضية الفنية التي شغلت نقاد الحداثة عموما وجماعة الديوان على وجه التحديد هي قضية الوزن الشعري حيث يرى المازني أن الوزن لا يَخْلِقُ شاعرا، بل لا بد من وجود روح تحكم الشعر، فالكلام الموزون المقفى ليس لضرورة شعرا خاصة إذا خلا من روح الشاعر والشعر.

7-**الطبع والصنعة**: تريد الجماعة للشاعر أن يكون فردا متميزا ومؤثرا في الجماعة التي ينتسب إليها، نموذجيا وليس صورة لغيره، بل صورة لنفسه، صورة لا تتكرر و لتالي رفضت الجماعة رأي الكلاسكية في دعوتها للنسج على المنوال ومحاكاة النموذج الأرقى. ويرى العقاد في الجزء الثاني من كتاب الديوان أن عيوب الشعراء في عصره أربعة :« التفكك والإحالة والتقليد والولوع لأعراض دون الجواهر – وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقي الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية في أصدق علاقاتها لطبيعة والحياة والخلود»[1]، ثم يشرع في تحليل هذه العيوب بقوله: «فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن و القافية ، و ليست هذه لوحدة المعنوية الصحيحة»[2]. و«أما الإحالة فهي فساد المعنى، وهي ضروب فمنها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج لفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه. وأما التقليد فأظهره تكرار المألوف من القوالب اللفظية و المعاني ، وأيسره على المقلد الاقتباس المفيد و السرقة»[3] وأما الولع لأعراض دون الجواهر فهو ضرب من العبث يمثل له العقاد لعَلَمِ – أي الرَّايَة – فيقول :«للعَلَم جوهر و عرض فأما الجوهر فهو ما يرمز إليه من مجد الأمة وحوزتها...وأما العرض فهو نسيجه ولونه خاصة وليس لها قيمة فيما ترفع الأعلام لأجله» [4]. وتطرق بعد ذلك عبد القادر المازني

---

[1] - الديوان ص129.

[1] - الديوان ص 130

[1] - الديوان ص 148

[1] - الديوان ص 152

لمفهوم الشعر لم يخالف مفهوم العقاد قبله فهو يرى أن "الشعر ديوان يفيد فيه أهل العقول الراجحة، ما يجيش في خواطرهم في أسعد الساعات " وينشد قائلا:

وما الشعر إلا صرخة طال حبسها * يرن صداها في القلوب الكواتمِ**

أما شكري فيرى أن الشعر كشف للحقيقة، وأن حلاوة الشعر كما يقول ليست قلباً للحقائق وإنما إقامة الحقائق المقلوبة، كما يرى أن المعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه ، وليست التشبيهات الفاسدة والمغالطات السقيمة ، وبشكل عام فإن الشعر الجيد عند أصحاب هذه المدرسة هو ما كان ثيره على الناس أبلغ ، وما كانت استثارته لكوامنها أكبر ، ودلالته على نفسية منشئه أعظم ، وكل ما يؤدي إلى ذلك يمكن أن يسوقنا إلى مفهوم الشعر.[1]

وكان لجماعة الديوان رأي في اللغة الأدبية فهم يربطون اللفظ في دلالتها لذا يعتبرون الألفاظ لا قيمة لها في ذاتها، وإن قيمتها إنما تكمن فيما ترمز إليه من معان، وقد دعا عبد الرحمن شكري إلى نبذ الألفاظ المهجورة والغريبة واستعمال المألوف منها، والعبارة التي تحتوي على ألفاظ غريبة، تكون برأيه أقل متانة وجمالا، عكس العبارة السهلة المألوفة. «ويرفض شكري، على عادة نقاد القدامى، تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة — أي ساقطة – التي يقصدون بها ما ابتذلت من كثرة الاستعمال ويصف ذلك لتّعسف ، بل المعنى هو الذي يحدّد ما إذا كانت الكلمات وضيعة أو شريفة ، وقد بعه زميلاه فيما قرر»[2].

خلاصة:

لقد كان لجماعة الديوان حضور كثيف في ميدان التأصيل للشعر العربي من خلال مجهودها النظري والتطبيقي ولا سيما في كتابها الديوان الذي كان لسان حال الجماعة الفكري والفني حيث يمكن القول إن كل ما فعله أفراد جماعة الديوان في الشعر هو أنهم دعوا إلى التجديد في مضمونه كما حرروا أسلوبه من المعجم اللغوي القديم، أما من جهة المضمون فإنهم روا ضد شعر المناسبات، وضد الأغراض التقليدية فمذهبهم الشعري يقوم على دعامة فلسفية وهي الإعلاء من قيمة الذات الفردية مع ضرورة إرجاع الشعر

[1] – التجربة النقدية عند جماعة الديوان بين التنظير والتطبيق ص: 24-28

[2] – التجربة النقدية عند جماعة الديوان بين التنظير والتطبيق ص: 52

إلى نفس صاحبه ووجدانه، والابتعاد عن دواعي التكسّب والحظوة. ختصار إن جماعة الديوان وَسّعت من مضمون الشعر وجعلته يشمل الحياة كلها. فا**لشعر، في تصورهم، تعبير عن الحياة كما يحسها الشاعر من خلال وجدانه وتصوير لانعكاسها على نفسه**؛ فليس منه شعر المناسبات والمجاملات، ولا شعر الوصف الخالي من الشعور، ولا شعر الذين ينظرون إلى الخلف ويعيشون في ظلال القديم، ويعارضون القدماء عجزا عن التجديد والابتكار، بينما الشعر الجيد هو ذلك الذي يقوله هؤلاء الشبان الذين ينظرون إلى الحاضر والمستقبل شعر الذين يعيشون العصر ويتفاعلون مع أحداثه.

أ/ الشعرية عند نازك الملائكة:

"حداثة الشكل الشعري"

مدخل:

سنحاول هذه الورقة أن تفحص المفهوم النقدي عن شعريّة الخطاب الشعري في النقد العربي الحديث في ثلاثة نماذج، تعدها ثلاث لحظات أساسية، هي: زك الملائكة، وأدونيس، وكمال أبو ديب، وأن تتوصل من خلال هذا الفحص إلى بلورة مفهوم نقدي خاص بها. وغني عن البيان انَّ النماذج المدروسة هنا قد أسهمت إلى حدّ كبير في تطوير حركة النقد العربي الحديث صرارها على لحظة التأمّل الداخلي في الابتداء لسؤال عن المقومات الضمنية الداخلية للشعر، و لتالي استبعاد الموّجهات الخارجية (الواقع، المرجع، الأيديولوجيا) والانطلاق من العناصر البنيوية للشعر نفسه. ولم يكن اختيار لهم إلّا لكونهم قدّموا الشعرية على موائد الحداثة بحسب فهم كلٍّ منهم لها، على اعتبار تعدد مصادر ثقافتهم، و رجح أطروحاتهم بين الفكر الكلاسيكي وفلسفات الحداثة، فهم يمثلون مجموعة غير متكافئة تشير إلى التنوع الثقافي والاختلاف المرجعي الذي يمثله كلّ منهم. وقد وضعنا عتبات في عنوان دراسة كلّ منهم، فشعرية زك الملائكة **هي "حداثة الشكل الشعري"**

عملت زك الملائكة جاهدة، بعد الحرب العالمية الثانية، عل إعادة النظر في واقع الشعرية العربية وذلك بمحاولة تخطي الكثير من القواعد التي قيدت شعر العربي القديم و ما ترتب عن هذا الفهم الكلاسيكي للشعر من مقولات قبلية على النّص الشعري، و في استقلال م عن بعضها البعض (معنى، لفظ، وزن، قافية...إلخ) وهذه العناصر هي التي تتحكم في تعريف الشعر كما كان الحال عند قدامة بن جعفر «**إنه قول موزون مقفى يدل على معنى** »[1]و هي العناصر نفسها التي سيّج بها ابن رشيق القيرواني تعريفه للشعر ثم جاءت محاولات متأخرة و ضجة، فأضافت إلى العناصر السابقة عنصر التخييل، و قد ورد هذا المفهوم المرتكز على المحاكاة و التخييل عند الفلاسفة المسلمين و حزم القرطاجني، و أبي القاسم السجلماسي بعد ذلك إذ يعرف هذا الأخير الشعر وفق تصورات النقاد و الفلاسفة، يقول: «إن الشعر هو

الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، و عند العرب مقفاة...»[2]. إن هذا التعريف يتطابق وتعريف ابن سينا للشعر، لأنه يجعل من التخييل سمة جوهرية تكسب القول صفة الشعرية ويليه في الأهمية الوزن والقافية. و رغم وجود محاولات لهدم الأساس المعياري الذي يحدد جوهر الشعر في "الوزن و القافية" بقي- الوزن- هو الفارق الجوهر في القضية الشائكة في التفريق بين الشعر و النثر و يستمر التناقض حتى في النظر ت الحدبثة حيث يفرق "جان كوهين" بينهما على أساس العلاقة بين الصوت و المعنى، لأن الشعر مثله مثل النثر يؤلف خطا ، لكن النثر و الشعر يتميزان داخل اللغة كنمطين مختلفين من الرسائل، و عليه «فالنظم لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت و المعنى فهو إذن بنية صوتية- دلالية...»[3] فالوزن خاصية الشعر لا يوجد إلا من تركيب صوتي دلالي، فالشكل الشعري ليس عناصر مستقلة بذاتها، و إنما هو بنية تختلف- في نظر كوهين- عن بنية النثر. «إن الوزن، في التصور الحديث، بدأ يتراجع إلى المرتبة الثانية من الاهتمام وأخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع عتباره أساسا بنائيا للشعر، وبذلك يفقد الأيقاع صفته المجردة ويصبح شيئا قابلا للمعاينة لأنه مرتبط لجملة، الجوهر اللساني للشعر "إن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي»[4]إذن فالإيقاع متغير و أوسع من العروض و بذلك يكون نسقا يتجسد في الخطاب ككل، كبنية للدلالة، و الحافز الإيقاعي ديناميكي تقدمي أما الوزن فهو الثابت و مرتبط ببنية اللغة و مقاطعها فهو ذو نمط سكوني ترسيم، و يرى **أدونيس** «**أن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، و ليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر**»[5]و يصيف إن طريقة استخدام اللغة يجب أن تكون هي المقياس الأساسي المباشر في التمييز بين الشعر.

---

[1] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، المرجع السابق، ص: 15

[2] – أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق، علال الغازي، مكتبة المعار، الر ط- المغرب، 1980، ص: 218.

[3] – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص: 96.

[4] – المرجع السبق، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص: 199.

[5] – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 112.

لا تكفّ زك الملائكة عن الاشارة إلى «**أن الشعر ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة و يتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، و يعنى بترتيب الأشطر و القوافي و اسلوب استعمال التدوير و الزحاف و الوتد و غير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة**»[1]. وهذا الرأي يستند في مكو ته على مرجعية تراثية. صحيح أن الوزن الشعري حركة متزامنة مع المعنى في النقد العربي فهو تزيين مضاف إلى هذا المعنى المترتب في النفس أولا و من ثم جاءت تعاريف الشعر تلح على الخاصية الصوتية، "فهو كلام منظوم" و هو "كلام موزون مقفى يدل على معنى" و هو "يقوم بعد النية من أربعة أشياء و هي اللفظ و الوزن والمعنى والقافية" و بذلك أصبح الوزن مكو أساسيا لا يستقيم الشعر إلّا به لذا قال ابن رشيق القيرواني: «إن الوزن أعظم أركان حد الشعر و أولاها به خصوصية و هو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة، ألّا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن و قد لا يكون عيبا نحو المخمسات و ما شاكلها»[2] و في مناقشتها لقصيدة النثر تصرّ زك الملائكة أن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية و تصيّرها شعرًا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور و عواطف، لا بل «ان الصور و العواطف لا تصبح شعرية، لمعنى الحق، إلّا إذا لمستها أصابع الموسيقى و نبض في عروقها الوزن»[3].و بناء على ذلك يصبح الشعر في رأيها، كلام عاطفي موزون، بل انّ هذه العاطفة هي نتاج كهربة الوزن. والشعرية، **بما هي المبدأ المولد للخطاب الشعري**، تقوم عندها على الوزن. فالوزن هو روح الشعر. وهو رأي يجد أساسه التاريخي عند الزهاوي الذي كان يرى- وهو يخوض معركة الشعر المرسل- أنّ الوزن هو العمود الفقري الذي لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر، بينما لا تزيد القافية عن كونها ذيلا لهذا الكائن الحيّ. ولا حياة لكائن حيّ بلا عمود فقري. أمّا ذيله فقد يستغنى عنه ويظل كائنا حيًا. فالوزن يظل جوهر الشعر الذي يستطيع أن يتخلص من بعض زوائده الايقاعية كالقافية. وفي الواقع فإنّ هذه المسألة تتجاوز

---

[1] – زك الملائكة: قضا الشعر المعاصر، ص: 69.

[2] – المرجع السابق، ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص: 134.

[3] – المصدر نفسه، زك الملائكة: قضا الشعر المعاصر، ص: 224.

الخصومة المؤقتة بين أنصار الشعر المقفى والشعر المرسل في العشرينات، أو أنصار الشعر الحر وقصيدة النثر في الستينات. إنها تتعلق بهوية الشعر نفسه. فهل صحيح أن الشعر لا يتعدّى حدود الظاهرة الوزنية؟

إن الاكتفاء لوزن أساسا أو جوهرا للشعر لا يعني انتصارا للمنظومات التعليمية كالألفيات والأراجيز وحسب بل إنه يفقر العروض نفسه، ويجرده من وظائفه. فهو يجعله يؤدي وظيفة تزيينية لتطريز القول، ثم يزعم أن هذه الوظيفة التزيينية السطحية هي جوهر الشعر. والحال أن الوزن يمكن أن تكون له أكثر من وظيفة، بل إن شعرية الشعر تقوم في الأساس- كما سنرى- في ادّعاء وظيفة والقيام بغيرها»[1]. وقبل أن نتأمل في امكان انطواء الوزن على أكثر من وظيفة، نسأل ما وظيفة الوزن في رأي زك؟ تجب زك عن هذا السؤال بقولها: «إن السبب المنطقي في فضيلة الوزن، هو أنه، بطبعه، يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر، ويلهب الأخيلة، لا بل انه يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق لصور الحادة والتعابير المبتكرة الملهمة. إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة»[2]. إذا جرد هذه الإجراءات "النقدية" من أغلفتها الشعرية، وجد أن وظيفة الوزن، أو أفضليته كما تقول، هي ز دة الصور حدة، وتعميق المشاعر، وإلهاب الأخيلة. ما تتحدث عنه وتقصده زك هنا هو الشاعر أمام نص مكتوب. وبذلك تكون وظيفة الوزن هنا إيجابية قارة تستند تستند إليها جماليات الإيقاع في القصيدة. والحقيقة أن الوزن لا يستطيع أن يقوم بذلك إلّا إذا كان نقيض ما تشير إليه زك، أي إذا كان يقوم بوظيفة سلبية غير قارة.

ويقود الحديث عن وظيفة الوزن إلى التمييز بين الوسائل البديعية والوسائل البيانية، «فالأولى (الوسائل البديعية) هي وسائل التنميط الصوتي التي تؤدي وظيفة التوصيل، وواحدية المعنى والموضوعية، وهي بطبيعتها خطية، تعمل على محور التأليف، فتعتمد الذاكرة، وقياس الصورة على مثال سابق. أما الوسائل البيانية، التي هي وسائل التنميط الدلالي، فتمتاز لتضليل و الاتجاه نحو المعجم، و تعدد المعاني، والذاتية و خلق الصور

[1] – المرجع السابق، سعيد الغانمي: منطق الكشف الشعري، ص: 32.

[2] – المرجع السابق، زك الملائكة: قضا الشعر المعاصر، 225.

على غير مثال ، و التركيز على محور الانتقاء و قوة الخيال و العمودية»[1]. وفي اللغة المعيارية/ العادية، فإن أية جملة تحاول أن تقيم موازنة بين نوعَيّ الوسائل المذكورين، فتقف، مثلا، حيث يتطلب الصوت والمعنى. أمّا في الشعر، فإن الوقفة تتمّ حيث يكون هناك انقطاع على مستوى الصوت، واستمرار على مستوى المعنى. وهذه اللحظة التي تتوقف عندها زك الملائكة. لكننا لو أمعنا النظر في هذه الحالة لوجد أن أهم صفة يتصف بها الشعر هي التفاعل بين مستو ت التحليل، حيث تستطيع وسيلة بيانية أن تقوم بوظيفة بديعية، والعكس لعكس، فيمكن أن يتنكر الوزن داء وظيفة دلالية وليس صوتية فحسب. فلوزن يمكن أن يقوم بوظيفة تضليلية، كما يقوم بوظيفة توصيلية. و لتالي فهو يمارس من التأثيرات المعنوية سرًا بقدر ما يمارس من التأثيرات الصوتية العلانية.

أعلنت زك الملائكة منذ عام 1949 وفي مقدمة ديوانها "شظا ورماد" تمردها وثورتها العارمة على أبجد ت الشكل الشعري في صورته التراثية المحمومة «فانتزعت من سواد القصيدة العربية بياضا شعر جديدا لامعا في أفق التنظير الشعري، فبددت بمقولاتها النقدية سحائب العمود الشعري القديم، لتضيف بذلك إلى رصيد الشعرية العربية واقعا نقد جديدا ارتوى من واقع شعري جديد يسوده التغيير والإضطراب.»[2] إن القارئ لمقدمة الديوان يلحظ لأول وهلة تمرد زك و خلخلتها للقناعات النقدية القديمة، القناعات التي عملت على سجن الكون الشعري في تعاريف مقننة بمجموعة من القواعد و الضوابط فعملت على دحض هذه القناعات الأسطورية؛ حيث خلخلت بذلك المدونة النقدية القديمة التي طالما حصرت الشعر في أركان بتة كالوزن و القافية و المعنى، لقد أطلقت سراح الشعر، فأخرجته من هذه المقابر العتيقة البالية، و قالت على لسان بر رشو: «في الشعر كما في الحياة اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية»[3] ليست ثمة قواعد بتة تم الاتفاق عليها لوضع أو الاصطلاح عن مفهوم الحياة، حيث توازي زك بين هذا المفهوم و مفهوم الشعر. حيث من الصعب إن لم نقل من المستحيل تقييد هذا المتحول ما دام لكل شاعر نظريته الخاصة. وقد كانت

[1] – سعيد الغانمي: أقنعة النص، قراءة في بلاغة النص الأدبي، دار شهر ر للنشر والتوزيع، العراق، ص: 100.

[2] – بشير وريرت: رحيق الشعرية الحداثية، الجزائر، (د. ت)، ص: 131.

[3] – زك الملائكة: مقدمة شظا ورماد، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص: 07.

ثورة زك الملائكة ثورة عامة، بل فاتحة الثورات جميعا، ثورة مفعمة برغبة جامحة في التجديد. و جاء كل ذلك في البيان التالي: «فنحن عموما أسرى تسيِّر القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية، و ما زلنا نلهث في قصائد و نجرّ عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة و فرقعة الألفاظ الميتة (...) و الذي أعتقد أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبق من الأساليب القديمة شيئا...»[1].

ثمة إذن دعوة صريحة من الشاعرة للخروج عن مألوف القصيدة العربية في سلاسلها الجاهلية والإسلامية والأموية والعباسية، عصور غابر ة صنعت موضوعاتها من معجزة أحداثها وأحداث أزمنتنا السحيقة العميقة فجاءت زك الملائكة لتنسف هذه الأفكار القديمة لأنها أصبحت لا تروق شعريتنا؛ لأنها ليست من عطاءات عصر ، ما دامت المعاصرة هي التعبير عن روح العصر. لقد أولت زك أهمية قصوى إلى ما أسمته بهيكل القصيدة ونعني به الشكل الشعري، حيث اشترطت في بنائه مجموعة من الشروط لكي يكون الهيكل كفيلا داء مهمة توحيدها لا بدّ من تضافر أربعة صفات، هب: التماسك، والصلابة، والكفاءة، والتعادل وأما القافية التي وجدت اهتماما لغا في أطروحات النقد النقاد العرب القدامى، هذه القافية تنعتها زك بوصفها «آلهة مغرورة وكانت سببا مباشرا في غياب النفس الملحمي من الخارطة الشعرية العربية القديمة فضلا على أنها تضفي على القصيدة لو رتيبا مملا، يعلوه التكلف ووأدت معاني لا حصر لها في صدور الشعراء أخلصوا لها»[2]. هذا من حيث بنية القصيدة، أما من حيث موضوعها فإن زك تؤكد أنها كتبت قصائدها الجديدة لتعبر بها على عالمها الداخلي ومشاعرها الذاتية، وهذه نقلة نوعية كبيرة للشعر العربي من وصف العالم الخارجي إلى وصف العالم الداخلي للشاعرة بدأت عند الشعراء الشعراء الرومانسيين واستمرت عند شعراء الحداثة. إن التجديد في الموضوعات، في تصور زك الملائكة، يكمن في وصف عوالم الذات الداخلية. و من ثم أصبح الموضوع تي في الدرجة الثانية من حيث الأمية بعد الشكل و البنية بل هو أتفه عناصر القصيدة (...)إن القصيدة ليست كامنة في موضوع»[3]. و تقول في موضع آخر: «القصيدة ليست

[1] – المرجع نفسه، مقدمة ديوان شظا ورماد، ص: 08.

[2] – المرجع نفسه، مقدمة ديوان شظا ورماد، ص : 22.

[3] – المرجع السابق، قضا الشعر المعاصر، ص: 234.

موضوعات و حسب، و إنما هي موضوع مبني في هيكل»[1]و هي بذلك تؤكد على أولوية الهيكل أو الشكل إيما كمها أن الموضوعات أو المضامين هي أشياء متضمنة في الشكل، و الشكل وحده هو الأقدر على احتضان ملايين الموضوعات.

هذا وقد طالبت زك الملائكة من الشاعر العربي المعاصر أن يجدد في قضية اللغة، لأنها تصدأ من كثرة الاستعمال والتداول، فتصبح مألوفة محنطة ممزوجة وتفقد إيحاءها، واللغة الشعرية لا تكتسب ايحاءها وبراعتها إلّا على يد شاعر ينتشل الكلمات من فضائها القاموسي أو المعجمي فيخيطها في ثوب لفظي جديد مشحون لإيماءات والدلالات. هكذا يطور الشاعر اللغة أكثر مما يطورها اللغويّ أو النحويّ، لأنه يدخل تغييرا جوهر على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره»[2] تنبذ زك الملائكة الألفاظ المكرورة و المستعملة، لأنها تفقد جمالها من كثرة التداول، فعلى الشاعر أن ينفخ فيها من روح العصر. ومثلما طلبت زك من الشاعر أن يجدد في اللغة طلبت منه أيضا التجديد في الأوزان الشعرية حتى وإن انتهجت منهج الخليل، إلا أنه ترى فيها قيود تحدّ من حرية الشاعر في التعبير عن مشاعره إذ توقعه في التكلف والتصنع وهو الأمر الذي جعل زك الملائكة تطلق العنان لحرية الشاعر في تعدد التفعيلات، من واحدة إلى تسعة.

– هكذا يتضح لنا أن زك الملائكة قد أسست لشعرية جديدة، هي شعرية التمرد والثورة على القوالب القديمة شكلًا ومضموً، شعرية البناء في هيكل شعري عناصره التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل، شعرية تلغي نظام الشطرين لتؤسس لنفسها إيقاعا جديدا يعبر عن عوالم الذات في تخطيها للقصيدة النموذج، شعرية تتعدد فيها القوافي بحسب الدفقة الشعورية في ثورتها على مأساوية الواقع وتطالب لتجديد في روح اللغة الشعرية من خلال حقن ألفاظها بدلالات جديدة تعبر عن روح العصر.

➢ **تطبيق**: يؤخذ التطبيق من البيان الشعري من كتاب مقدمة ديوان "شظا ورماد" لنازك الملائكة

[1]– المرجع نفسه، ص: 235.

[2] – زك الملائكة: مقدمة شظا ورماد، مج2، ص: 11، ينظر، محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدلاته في الشعر المعاصر، ص: 81.

ب / الشعرية عند علي أحمد سعيد إسبر (أدونيس)

مدخل:

إن السعي أو الباحث عن إلى تحديد أو استعراض آنيّ لمعطيات الشعرية العربيّة الراهنة أو المعاصرة- في تجلياتها المختلفة في النظر ت أو الطروحات أو الآراء المتداولة بشأنها، وفي الأعمال والنتاجات الإبداعية اللغوية العربيّة المتنوّعة- لا يمكنه أن يغفل الجهود الحثيثة التي بُذلت في هذا المجال المعرفي، وتملي الأسس والقواعد التي استندت إليها وقامت عليها، ورصد مدى فعاليتها وأثرها في اكتناه الإبداعية الجمالية أو الفنية اللغويّة التي وسمت الأعمال الأدبيّة العربية شعرًا ونثرًا.

بيد أن مثل هذا الاهتمام لا يدّعي اشتماله على جميع ما جرى تقديمه في هذا المجال من محاولات. ولعلّ الاعتناء همّ ما يُتداول فيه كافٍ لإعطاء فكرة مناسبة عن الاتجاهات العامة التي تحكم هذه المحاولات. «قد لا يكون من المبالغة القول إنّ معظم الدراسات العربية المعاصرة الخاصة لشعرية قد جاءت متأثّرة إلى حدّ كبير، إن لم تكن محكومة، لطروحات الغربيّة الحديثة في هذا المجال»[1] ولعل أقرب نموذج إلى هذا الطرح محاولة أدونيس الموسومة بـ الشعرية العربيّة" و هي الكتاب الذي ضمنّه أربع محاضرات ألقاها في "الكوليج دو فرانس" (Collège de France) في ريس في أ ّر من عام 1984(*).

يرفض أدونيس أن يرى الشعريّة خارج الوزن، «ويعني بذلك أنه متأصل في قديم ما، وأنه بسبب من ذلك عاجز عن النظر إلى الجديد إلّا بذائقة تقليدية، وهو إذن لا يفهم الجدة الشعرية، بل في أحيان كثيرة يطمسها ويشوهها»[2]. وإن كان يرى أن تحديد الشعر لوزن تحديد خارجي سطحي، وقد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كلّ كلام موزون شعرا لضرورة، وليس كلّ نثر خاليًا من الشعر. إن قصيدة نثرية يمكن لمقابل ألا تكون شعرًا. وقد حدّد أدونيس في كتابه "**مقدمة للشعر العربي**" الفروق الجوهرية في خصائص بناء الشعر والنثر، ومن ثم الشعريّة بوصفها تحولًا في الرؤ وهي:

1- أن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما، في حين هذا الاطراد ليس ضرور في الشعر.

---

[1] - سامي سويدان: أسئلة النقد والشعريّة العربية، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 2013، ص: 203.

(*)- أدونيس: الشعرية العربية، (محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، ريس، أ ر 1984)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ط2، 1989 على هذه الطبعة تحيل الإشارات إلى الصفحات الخاصة لاقتباس أو الاستشهاد من هذا الكتاب والواردة في المتن.

[2] - أدونيس: سياسة الشعر، مقالة: ما الشعرية؟ ص: 06.

2- أن النثر ينقل فكرة محدودة، ولذلك يطمح أن يكون واضحًا. أما الشعر فينقل حالة شعورية أو تجربة.

3- لث الفروق، هو أن النثر وصفيّ تقريريّ، ذو غاية خارجية معينة ومحددة»[1]

«وخشية أن يقع في الحصرية التي وقعت فيها زك الملائكة، فإنه يسلك مسلكا حذرا ويمسك العصا من طرفها الآخر. وهكذا يستعيد تمييز زك الملائكة بين درجات التعبير، بعد أن يحوِّره تحويرًا ضرور ، فتظهر لديه أربع طرق كما يسميها»[2].

نكتشف من خلال هذا التحديد أنه يطرح قضية استخدام اللغة مقياسًا أساسيًا في التميّز بين الشعر والنثر، لأن الشعرية هي نوع من الانتقال الحر من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الايضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزيئية إلى الكليّة، ومن النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس لشعرية مبنية على التساؤل والبحث والشكل المتحرك، والإيقاع والرؤ المتنامية. وبناء على ذلك يوضح أدونيس أن الشعرية تشير إلى أن هناك من الناحية الكمية طريقتين في التعبير الأدبي: الوزن والنثر. ومن الناحية النوعية أربع طرق: أ- التعبير نثر لنثر. ب- التعبير نثر لوزن. ج- التعبير شعر لنثر. د- التعبير شعر لوزن»[3].

التعبيران الأول والثاني لا يختلفان في استعمالهما عن اللغة العادية، لأنهما نثر أصلًا، أما الثالث والرابع فهما مناط اهتمام أدونيس. الأول هو التعبير المستخدم في اللغة العلمية والقانونية التوصيلية الواضحة. والثاني هو التعبير المتخذ في الأراجيز والمنظومات التعليمية. والثالث هو تعبير قصيدة النثر والكلام الفني المنثور. والرابع هو الشعر الموزون في أشكاله المختلفة. وبرغم ما يلاحظه أدونيس من كون الوزن في التعبير النثري خارجيًا «وأنه كميّ لا نوعي، أي أنه ليس عنصرًا شعرً» فإنّ هذا التقسيم ليس سوى تنويع على ثنائية البلاغتين القديمة بعد طرد الوزن، واعتبار "الدلالة" مقوِّمًا للشعرية على نحو قبلي. وهو في ذلك يسير في ركاب تودوروف الذي يذهب إلى القول: «إنّ الشعر ليس مسألة مشاعر ولكن مسألة دلالة»[4].ولكي يوضح أدونيس مفهومه عن الشعر يعطي المثالين التاليين:

أ- الليل نصف اليوم

---

[1] – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت- لبنان، ط3، 1979، ص: 112.

[2] – سعيد الغانمي: منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1999، ص: 36.

[3] – المرجع السابق، سياسة الشعر، ص: 22.

[4] – تزفتان تودوروف: شعرية النثر، ص: 53. Tzvetan Todorov : Poétique de la prose. Paris. Ed. Du Seuil. Col. « poétique». 1971.

ب- **الليل موج (أو جمل).** (امرؤ القيس) (*)

يعلق أدونيس على الجملتين لقول: «الجملتان هنا عن الليل كموضوع واحد، لكنهما تثيران طريقتين مختلفتين لإدراكه والاحساس به. عدا أن لهما معنيين مختلفين. المعنى في الجملة الأولى نثري، منقول بكلام نثري، والمعنى في الجملة الثانية شعري، منقول بكلام شعري. الكلام في المستوى الأول إعلامي، اخباري، يقدم معلومات حول الأشياء، ويدور في إطار المحدود، المنتهي. أما الكلام في المستوى الثاني، فيوحي ويخيّل، يشير إلى ما يمكن أن يكتنز به الشيء، ويوحي بصور أخرى عنه، أي مكان تغيره، وهو يدور في المنفتح وغير المحدود»[1]. ويتضح الفرق بين المثالين من خلال اللغة المستخدمة «إذا كان الرسام أو المصور كما يسميه البلاغيون والبيانيون العرب يستخدم الأصباغ والألوان والخطوط أدوات للمحاكاة؛ فإن أدوات الشاعر هي الألفاظ...وإن الشعر يختلف عن العلم في استخدام اللغة. ففي الوقت الذي تقوم "المواضعة" في عملية التوصيل العلمي على استخدام اللفظ على الحقيقة، يقوم الشعر في استخدامه الخاص للغة سواءً عن طريق التحوير أو التحريف déviation عن الدلالة لمواضعة، إلى استخدام الألفاظ على المجاز، أي فيما جاز فيه اللفظ»[2]ولكن هذه الصياغة تثير كما معتبرا من الأسئلة، لعل أقربها إلى الذهن، هو هل هناك إمكانية الفصل بين الصوت (أو الكلام) والمعنى؟ وهل هناك معنى بلا صوت؟ وهل يمكن حقًا الحديث عن معنى شعري ومعنى نثري؟ أقول منذ الجرجاني لم بعد مكان البلاغة العربية أن تقول بفكرة المعاني المطروحة على الطريق. فالنظم أو التأليف هو الذي يحدد فصاحة الكلمة. إن الكلمة المفردة لا تستمدّ معناها من ذاتها، بل تستمد معناها في الأساس من موقعها إلى جوار الكلمات التي ترد ضمنها. وما من موضوع شعري أو غير شعري، وما من كلمة شريفة أو غير شريفة ستقلالها عن سواها من الكلمات، «فالألفاظ- كما يقول الجرجاني- لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة. وأنّ الألفاظ تَثْبُتُ لها الفضيلة وخلافُها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلّق له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك أنّك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل

(*)- من الواضح أنّ مثال أدونيس هذا يستند إلى بيتي امرئ القيس:

وليلٍ كموج البحر ارخى سدوله *** عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلتُ له لما تمطى بصلبه *** وأردف اعجازًا و ء بكلكل

[1] – المرجع السابق، سياسة الشعر، ص: 24- 25.

[2] – عبد العزيز حمودة: المرا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس 2001، ص: 174.

عليك وتوحشك في موضع آخر»[1]. لا بل إنّ معنى الكلمة لا يتحدّد بعلاقات الحضور التي تربطها ببقية الكلمات الحاضرة قبلها أو بعدها في الجملة فقط، بل يتحدّد بعلاقاتها بكلمات اللغة الأخرى الغائبة عن تلك الجملة مما يمكن أن تتبادل معها المواقع أيضا. ولكلّ وحدة لغوية وجهان هما الدال (وهو الصورة الصوتية) والمدلول (وهو التصور الفكري)، وسواءً أكانت العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية كما يرى دي سوسير، أم ضرورية كما يرى بنفنيست، فإنّ المعنى هو نتاج تفاعل هذين الوجهين في ليف لغوي ينسجم مع أعراف اللغة المستعمل فيها. فلا معنى. فلا معنى إذن للحديث عن معنى شريف، أو معنى شعري، ومعنى غير شريف أو غير شعري. ولهذا يتحدث فيكتور شكلوفسكي عن الشعر على اعتبار أنه "يجعل اللغة جديدة، يجعلها غريبة"[2]. ولكن في مقابل خلع الغرابة على المألوف كما نرى في شعر القباني والسياب، ثمة اتجاه يجعل الغريب مألوفا في الشعر، كما يفعل البياتي.

يقود هذا العرض الوجيز عن دلالة الألفاظ في أداء المعنى داخل السياق إلى القول إنّ "**التواتر الدّلالي**" الذي يشير إليه أدونيس، ليس خاصًا لمعنى أو الموضوع، بل هو نتاج تفاعل الصوت والمعنى، وحيث إنّ الوزن هو أحد مظاهر الصوت، فإنه يمكن أن يكون عنصرًا فاعلا في تغيير المعنى، وطبيعي أنه لا يستغرق كلية المعنى.

أمّا الشعريّة، من حيث ارتباطها لمعنى، فتنشأ عن مقدار تراتب المعنى في داخل البنية الصوتية، أي ما يمكن أن تختزنه البنية الصوتية الواحدة من معانٍ متعددة. إنّ اتجاه الرسالة الشعرية إلى ذاتها يجعلها قادرة على توليد دلالات متعددة، فهي شفرة واحدة تفيض عنها معانٍ متباينة، وهذا ما تسميه البلاغة الحديثة دلالة الإيحاء، وما يسميه الجرجاني معنى المعنى (Sans dû sans)، حيث تعني اللغة أكثر ممَّا تقول، في مقابل دلالة المطابقة، أو المعنى الأول حين تكتفي اللغة ن تعني ما تقول. ومن الأمثلة الدالة على تراتب المعنى داخل البنية الصوتية، قصيدة "كيمياء النرجس" لأدونيس

وهذا يوصلنا إلى القول أنّ هذا الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال اللغة، وهو بذلك ينفي الشعريّة عن الوزن، ويجعلها في "**طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة**"، ولكن حصر الشعرية بـ "كيفية استخدام اللغة" يعني افقارًا للغة الشعر والنثر معًا. ونحن نعلم أن الشعريّة، بما هي حقل نظري،

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 38.

[2] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: 113.

تستبدل ثنائية الشعر/ نثر، بثنائية الخطاب الأدبي/ الخطاب اليومي. والحقيقة أن اللغتين كلتاهما تستخدم "المعاني"، ولكن في حين تكتفي اللغة العادية لإشارة الصريحة أو دلالة المطابقة، تريد اللغة الشعريّة أن تناور فتقدم أكثر من مستوى للتعبير، واقتراح للفهم.

«أدونيس، إذن، يصل إلى لغة الشعر لا من خلال فحص هذه اللغة في ذاتها، وإنما من خلال المقايسة الخاطئة بما ليس بشعر، أي أنّه يحاول إسناد الشعريّة إلى المعنى بنفيها عن الوزن. لكن هل أن القول نّ (س) من الناس ليس بملاكم يعني أنّ (ص) بطل العالم في الملاكمة»[1].

ولتوضيح إمكان أن تنطوي البنية الصوتية ذاتها على معنى تفريعي إلى جوار المعنى الذي تقدمه البنية الدلالية، نستشهد بمقاطع من قصيدة "الغاضبون" لنزار قباني:

يا تلاميذَ غزةَ علّمونا
بعض ما عندكُم فنحن نسينا
علّمونا.. بأَن نكُونَ رجالَا
فَلَدَينا الرجالَ صاروا عجينا
علّمونا كيفَ الحجارةَ تغدو
بينَ أَيدي الْأَطْفَال.. ماسا ثمينا
كَيفَ تغدو دراجةَ الطفْلِ لُغْما
وشَريطَ الحريرِ.. يغْدو كَمينا
كَيفَ مصاصةُ الحليب.. إذَا ما
اعْتَقَلُوها.. تَحولَتْ سكينا »[2]

تتحدث القصيدة عن انتفاضة الأطفال في قطاع غزّة ضد جبروت القوى الظلامية التي اغتصبت الأرض والعرض سم كيان عنصري متطرف يدعي الامتلاك والحق، وتتكافل البنية الدلالية والبنية الصوتية، فعلى مستوى الدلالة يفتخر الشاعر ببطولات أطفال غزّة الذي بهروا الدنيا وجاءوا كالبشارة التي تنبئ العالم ستمرار فعل الكفاح البطولي المتوارث من الآ ء إلى الأبناء إلى الأحفاد؛ إنهم حملوا على عاتقهم رسالة

[1] – المرجع السابق، منطق الكشف الشعري، ص: 40.

[2] – نزار قباني:

التحرر والكرامة وأراحوا كل الجبناء المتقاعسين وزر الجهاد في سبيل التحرير. وعلى مستوى الصوت تعطينا الأبيات شعورا لفخر و الاعتزاز من خلال توالي الجمل الفعلية الدالة على الحركة والنشاط المتوثب نحو الأفق، «واختيار النون روً واقعًا بين مدين مطلفين، إضافة إلى صفة مخرجه، كل أولئك يوحي لأنين المستمر، النابع من جراحات نكأتها الخيانة التي تهدّ أحمالها الشاعر المكلومة، زادتها الاستكانة: استكانة الشعوب إلى حكامها، و الحكام إلى أعداء نكثوا عهد وعهود الأنبياء، قبل عهود المتخاذلين العرب»[1]. وعليه نقول إن التوتر الدلالي لا يوجد على مستوى المعاني وحسب، بل إنّ توليد المعاني يمكن أن يعتمد على الأصوات ومن البنية الإيقاعية. إذن فوسائل التنميط الصوتي لا تقلّ فاعلية عن وسائل التنميط الدلالي في توليد المعاني في الشعر. إنّ أهم صفة يتصف بها **الشعر** هي التفاعل بين مستو ت التحليل.. فيمكن أن يتنكر الوزن داء وظيفة دلالية وليس صوتية فحسب.

إن أول المآخذ وأكثرها بديهية على شعرية أدونيس في كتابه المذكور، سابقا، هو عدم التزام الباحث عنوان بحثه، بل تقيّده به، فالملاحظ أن المحاور الأربعة التي تضمنها الكتاب لا تدرس الشعرية بذاتها وعبثًا يبحث الناظر فيها عن أيّ تحديد أو تصوّر للشعريّة العربية التي جُعلت عنواً للكتاب. فما يرد في هذه الفصول عبارة عن جملة من التأملات والأفكار المتفرّقة التي تستدعيها بعض المعطيات أو الظواهر الحضارية أو الفكريّة، في علاقتها الوثيقة والمؤثّرة بهذه الشعريّة عبر الوثيقة التاريخية التي يتبناها الباحثون إجمالا للنتاج الشعري العربي عبر عصوره المختلفة من الجاهلية إلى العصر الحديث. حيث تختلط المستو ت بصورة عشوائيّة مفرطة يتداخل فيها الذهني والنفسيّ والجسديّ والثقافيّ والدينيّ والفرديّ والاجتماعيّ...إلخ. هذا إضافة إلى افتقار هذه المحاضرات الأربعة لعلاقات متينة بين عناوينها المثبتة تباعًا كما تي: "الشعريّة والشفويّة الجاهليّة"، "الشعريّة والفضاء القرآني"، "الشعريّة والفكرة"، "الشعرية والحداثة"؛ دون أن يعني ذلك أنّ استعراض تلك الموضوعات يوفّي المسائل المطروحة فيها حقّها أو أنه لا يخلو من الاختلالات والمغالطات.

لعل الملاحظة الثانية الغالبة على هذه المحاضرات هي صياغتها على جملة من الأفكار والتصورات العامة التي تفتقد لمنهجية واضحة ودقيقة في الرؤية والهدف. إنّها تتراصف على شاكلة ما يشبه التداعي الفكري لتصل إلى تقديم مجموعة آراء وأحكام غير محققة أو مقنعة، دون أن نغض الطرف عن التناقض والتفكّك

[1] – نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني "الغاضبون نموذجا"، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص: 103.

ج/ الشعرية عند صلاح عبد الصبور

مدخل:

تبدو مساهمة صلاح عبد الصبور فيما يتعلّق لشعريّة العربيّة أقرب ما تكون إلى التنظير الشعري للشعريّة وهو نوع من الصياغة النظرية التي تصاغ شعرا. ويكاد يصدق عليها إجمالًا ما ورد بشأن هذه الصياغة القديمة من ملاحظات من لدن الشعراء النقاد. بناءً على ذلك يمكن القول إنّ ما تي أد ه بصدد المساهمة المذكورة يجد اكتماله ضافة هذه الملاحظات. ويبقى السؤال المطروح ما هي أوجه الاختلاف التي وسمت شعريّة صلاح عبد الصبور على صعيد الرؤية والإجراء؟

تغلب على الآراء والأفكار التي طرحها صلاح عبد الصبور عن الكون الشعري، رؤية حداثية. وإذا ما حاولنا تجميعها، بهدف التعرف على مكو ت ماهيتها التأصيلية، فإننا نجني في النهاية المحصول النظري لمفهوم الشعرية عند هذا الشاعر الناقد. وتتوزع هذه الماهيات الجزئية على مجموعة من المحطات النظر ت، تي في طليعتها سؤله عن الشعر (La poésie) وماهيته، ثم يردف ذلك بتحليل العملية الإبداعية في كمالها الشكلي ليقف في محطة لثة على علاقة الشاعر لتراث. ثم ثنائية الذاتية والموضوعية في الشعر، ليتحدث بعد ذلك عن الوظيفة الإنسانية والنبوءة والرؤ واللغة الشعرية. وهي كلها قضا من صميم النظرية الشعرية تختصر المجهود المضني الذي بذله المنظر الشاعر صلاح عبد الصبور في التأسيس للشعرية العربية من منظور حداثي. ونحن سنسلك هذا الترتيب في عرض هذه القضا بغية صياغة تصور عام يعكس الجهد العربي في بناء صرح الشعرّ ت، ونبدأ لسؤال عن الشعر، كمبحث عن ماهيته في خضم الأسئلة والنظر ت الكثيفة التي عالجت موضوع الشعر.

أ– ما الشعر؟

يبدو السؤال الذي طرحه صلاح عبد الصبور مألوفا جدا، فقد سبق أن طرحه نقاد منذ غابر العصور، غير أن الطبيعة الزئبقية والذاتية للشعر، يضاف إلى هذا كله أن الشعر هو من أكثر الحقول التعبيرية التي تحتوي على القيم الخلافية التي ليس من الضروري أن يستقبلها جميع المتلقين على شاكلة واحدة، يجعل منه ميدا عويصا وشائكا مما يتطلب معه ضرورة التسلح ليات منهجية صارمة، مع الاستعانة، قبل كل هذا لحذر الشديد أثناء التعرض لهذا المفهوم.

إن السؤال الذي طرح صلاح عبد الصبور، سرعان ما يعقبه جواب صريح ينطوي على إشكالية أعظم من التساؤل، فحوى الجواب في قوله: «سؤال لو عرف إجابته أحد لقطع الطريق على القبيلة كلها»[1]. ولذلك فمن الصعب – حسب عبد الصبور- تعريفه تعريفًا جامعا مانعا ولذا فإنه لن يتصدى للإجابة الجامعة المانعة، بل إنّه سوف يتحدث عن الجانب الذي أدركه هو فيرى أن «الشعر هو الصوت المنفعل، والشاعر هو ذلك الإنسان الذاهل في موكب الجمال الفني، ويضيف لقول إنّ الشاعر إنسان يتميّز عن الآخرين بقدر ما يتشابه معهم، والانفعال المدرّب هو عُدّة الشاعر. وعلة الموسيقى في الشعر، إن الانفعال عندما يصل إلى مداه، لا بدّ له من التنغيم...»[2]. فكل تعريف إنما هو محاولة من الشاعر أن يعبر كما أدركه في الشعر، والشعر صوت منفعل لأن الانفعال هو أداة الشعر، وعلة الموسيقى في الشعر التي تغيرت «وأصبحت هي الفارق الجوهري بين الشعر والنثر، وليس الفرق بينهما إلّا في نوعية الموسيقى ، فموسيقى الشعر تتركز وتتوافر بصورة لا تخلو من قيد في حين أن موسيقى النثر هي مطلقة»[3].

ويبدو أن الشعر، في المقابل، يطرح صعو ت معينة خاصة على صعيد التنظير، وقد تنبّه إلى ذلك جل المنظرين «تنشأ فرضية الصعوبة عن مجموعة من الافتراضات: أولا، أن لغة الشعر صعبة في ذاتها، و نيا، أن ثمة "رسالة" مطمورة في اللغة التي تثير أسئلة مختلفة إلى حد ما. إنها تفترض أنّ الشاعر كان لديه شيء يمكن أن يقوله أو (تقوله) في نثر بسيط ومباشر، لكنه اختار بديلا عن هذا- وربما بعناد- أن يواريه في لغة زخرفية محيرة»[4]وبناء على هذا التوضيح، فيما يخص الشعر وما يثيره من تعقيدات نظرية، يذهب ميشال ريفاتير (Michel Riffaterre) إلى تحديد سبب ذلك حين يعرف القصيدة نها شيء «يقول شيئا ويعني شيئا آخر»[5]. –فمعنى القصيدة غامض ومراوغ غالبًا مما يوحي ايحاءً قو ن ما تقوله القصيدة ليس لضرورة ما تعنيه. و«الشعر أيضا فن نوعي، بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة في التعبير والتصور ن الشاعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى»[6]. فالشعر يتفرد بخصوصية التعبير والأداء «فنزعم أن الشعر هو فن

---

[1] – ينظر رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الدنيا للطباعة والنشر، ط1، 1998، ص: 148.

[2] – المرجع السابق، ص: 51.

[3] – ينظر بشير وريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتا ت النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزاور، الجزائر، (د، ط)، (د، ت) ص: 145.

[4] – ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة، ط 1997، ص: 13.

[5]– المرجع نفسه، ص : 17.

[6] – المرجع السابق، رمضان الصباغ، ص: 51.

اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتعبير عنه لكلمات المموسقة، فبدون الشعر –قصائد الحب والغزل– لم تكن لتستطيع أن ترفع لجنس إلى أفق الحب (...) وبدون الشعر–قصائد الطبيعة– لم تكن تستطيع أن تبث الحياة في المادة الجامدة، وفي الألوان البكماء، وفي الكتل المتراكمة، ما حمرة الورد لولا عيون الشعراء، وما صفاء النسيم ورقته، وغليان البحر وهدير موجه»[1]وهو يرينا الجمال في الحياة، ويعلمنا تقديره لما يبعث فينا من الألفة لكائناته، كما يعلمنا تقدير النفس و الإنسان و الحياة. فالشاعر إنسان ملهم مرهف الحس يرسم بريشته اللغوية عالما غير الذي نراه ونعيشه ونحسه، يكشف الحجب عن كل شيء ويحوله إلى جمال، ويخلع على الأشياء حلة قشيبة من نسيج خياله الخصيب، يبذر بذور الأمل ويزرعها في كل النفوس. وعندما سئل صلاح عبد الصبور لماذا تكتب الشعر؟ أجاب: أما لماذا أكتب الشعر...فذاك سؤال محيّر...«على المستوى الشخصي أكتب الشعر لكي أتطهر (...) فالتطهير ليس وقفا على المتلقي، ولكنه للفنان أيضا، وأما القارئ فإنني أريد أ أنبهه إلى سخافة هذا العالم إذا لم نجد له معنى، وإلى عماه إذا لم نستطع أن ننظمه، و إلى قبحه إذا لم نكتشف ما في طنه من جمال»[2]. وهو في هذا التوجه متأثر بنظرية التطهير التي أحدثت خلافا واسعا بين شرّاحها. وبناء على هذا الفهم الجديد لوظيفة التطهير يقدم صلاح عبد الصبور تصورا جديدا إلى مادة الجدل قائلا: «إن أرسطو كان يقصد تطهير الفنان كما يقصد تطهير المتلقين، وليس هذا التطهير إلّا فعلا أخلاقيا غايته تصفية النفس وتهذيبها، أو هو في الواقع ظفر أخلاقي لنفس»[3]. كتب "إليوت في كتابه الغابة المقدسة: "علينا عندما نتفكّر في الشعر أن نتعامل معه بوصفه شعرا لا كشيء آخر". بكلمات أخرى، لا يمثل الشعر وثيقة عن مرحلة ريخية أو تعبيرا عن نوا المؤلف ومقاصده. علاوة على ذلك، ليس الشعر وسيلة لمساعدة القراء على التعبير عن تجاربهم الشخصية، واعانتهم على احتمالها. إنه مجموعة من الحقائق الصُنْعّية والصور والتمثيلات المستقلة والمعزولة عن فوضى شروط العيش اليومي من حيث إنشاؤها وتلقيها»[4]. ويقترب محمد الحرز كثيرا في تحديده مفهوم الشعر الذي يرى أنه «ينبغي أن يكون صيل لوعينا الشعري بوصفه شكلا من أشكال المفارقة الحسيّة للحياة، لا أن يكون

---

[1] – صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعر القديم، منشورات اقرأ، بيروت– لبنان، ط1، 1968، ص: 13.

[2] – صلاح عبد الصبور في: جهاد فاضل: قضا الشعر الحديث، ص: 265.

[3] – صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت– لبنان، 1977، ص: 26.

[4] – موت الناقد: ص: 98.

انز حا مراوغًا يظهر الجماليات اللغوية لقدر الذي يخفي خلفه الروح المحفِّزة التي تعمق الحس التاريخي لوعي الشعري المحلي»[1]

ب- العملية الإبداعية والكمال الشكلي: يحاول صلاح عبد الصبور أن يشرّح عملية الإبداع (Création) ويشرح في ثنا ذلك ظاهرة ولادة الإبداع الشعري فيرى أن «القصيدة هي نوع من الحوار الثلاثي، فهي تبدأ خاطرة يظن من لا يعرفها أنّها هابطة من منبع متعالٍ عن البشر»[2]، محيلا على اعتقادات القدامى من اليو ن و العرب التي تربط الشعر لهة وشياطين الشعر. ويرى أن القصيدة تمر بثلاث مراحل: هي القصيدة كوارد، ثم القصيدة كفعل، اما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة إلى الحالة العادية قبل ورود الوارد إليه. وهو رأي شخصي وفيه يدلي بدلوه في عملية الخلق التي تباينت بشأنها الآراء، وأن حديثه عن تجربته الشعرية، كحديثه عن تجربة الحب، "كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة هي غرام جديد" على حد تعبيره. ويشير في موضع آخر في حديثه عن الذروة الشعريّة فيقول: «ويبدو لي الآن أن محك الكمال في بناء القصيدة في احتوائها على الذروة الشعرية»[3]. هذه الذروة تسهم في تجلية القصيدة وتنويرها، والمقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى، بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن، فالفن تشكيل قبل أن يكون جمالا على حد تعبير "جوتيه" ولا شك أنّه على حق. و«هناك سمة أخرى في التشكيل وهي التوازن التي تتآزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحققة، بحيث لا تصبح مجرد إحساس فحسب بل هي إحساس متجسد»[4].هكذا تبدو علاقة الوزن لشعر هي علاقة صوت ومعنى، أو كما يقول جان كوهين: «النظم لا يوجد...، إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى»[5]

ومنه فالكمال الشكلي للقصيدة لا يتحقق حكام بنائها فقط، بل لا بدّ من توازن عناصرها المختلفة من صورة وتشكيل وتقرير وموسيقى، وهذا التوازن سمة تميّز القصائد، ولكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر.

ج- الصدق الفني والتراث: يوازي صلاح عبد الصبور بين الصدق الفني والصدق الواقعي إذ يرى أن البحث عن السيرة الشخصية للشاعر من خلال شعره يعدّ نوعا من التجلي على الصدق الواقعي، ويرى أن

---

[1] – محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص: 103.

[2] – صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص: 08.

[3] – الديوان، ص: 38.

[4] – المرجع نفسه، ص: 56.

[5] – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد برادة ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الر ط- المغرب، 1986، ص: 1986، ص: 52.

الشعر ليس مقطوع الصلة بما عاداه، بل إن الشعر ينمو في حضن التراث ويستمد منه عناصر قوته وأصالته. «والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعري وبين العالم، وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري، كما يرتبط لعالم، فلا مجال لعدّه شاعرًا»[1]. وقد تمثل صلاح عبد الصبور التراث في أشعاره وصاغ قصائده العديدة مستلهما التراث العربي في أحداثه وبطولاته وشخصياته وقصصه وأساطيره..

د- قضية الذاتية والموضوعية: طغت ثنائية الذاتيّة والموضوعيّة على شعر صلاح عبد الصبور وكان مبعثها إ رة قضية علاقة الشعر لفكر، يقول شاعر عن هذه القضية ما معناه: «ولا أعرف قضية استطاعت- على زيفها الشديد الواضح – أن تفرض نفسها فترة ما على الحياة النقدية مثل هذه القضية»[2]حتى لقد جرؤ بعض النقاد على استعمال كلمة "الذاتية" في معرض التهجم والخصومة للأعمال الأدبية، وجعلوا الموضوعية هي المعادل الموضوعي للجودة والصواب. والواقع أن استعمال المصطلحين في عالم الفن تخريب وسوء فهم فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن»[3]إن القول بهذه الثنائية يعدّ من الفصل المخزي بين الجسد والروح، إذ أن كل فن جيد ذاتي وموضوعي في الوقت نفسه. وهي من القضا العتيقة التي أُثيرت في النقد العربي القديم واستهلكت جهدا ليس بضئيل في مطارحات النقاد تحت مسميات: اللفظ والمعنى، الشكل والمضمون، المعنى والمبنى...إلخ. غير أن هذه القسمة تبدو في بعض الأحيان قسمة شكلية ومتعسفة؛ لأن هذه الثنائية مستحيلة. فالفصل بينهما كالفصل بين الروح و الجسد! وقد طرحت مشكلة الموضوعية في الشعر نفسها منذ أواسط القرن التاسع عشر لحاح شديد، ردًا على الذاتية التي غرق فيها الشعر الرومانسي، وما رافقها من ميوعة عاطفية (Sentimentalisme) ولفظية وصفية جارت على شكل القصيدة ومضمونها، بحيث أضحت قيمة القصيدة مقصورة على عدد ما فيها من آهات متوجعة، وما تستثيره في القارئ من دموع- كما تظهر على ذلك "آلام فرتر"(1774) ومرض العصر (Le Mal du siècle) الذي أود صحابه إلى الانتحار. فقد كتب

هـ- علاقة الفن بالواقع: يتفق النقاد والمنظرون على أن علاقة الشاعر أو المبدع هي علاقة إضافة، فالشاعر الحداثي المعاصر لا يكتفي بمحاكاة الواقع، بل يحاول أن يضفي عليه شيئًا من ذاته، حيث تتحول الحقيقة

---

[1] – ينظر، رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص: 53.

[2] – صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص: 62.

[3] – المرجع نفسه، ص: 63.

الشعرية إلى حقيقة فنية، أو صدق فني، وفي هذا المقام يقول صلاح عبد الصبور: «**الشعر لا يعبر عن الحياة، وإنما يخلق حياة أخرى أكثر جمالاً وصدقًا** (...) وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن فلا حياة لهذه الطبيعة بدون الشاعر أو الفنان...»[1]إذْ أن الشاعر لا يعبر عن خصوصيته الفردية إلّا من خلال عمومية طبيعته الإنسانية من حية، ومن خلال خصوصية الجماعة التي يعيش بين ظهرانيها وينتسب إليها من حية أخرى. ولهذا كلما كانت لغته الشعريّة قريبة من لغة بيئته وعصره، وآخذة بجماليتها، كانت أقرب إلى ذوق الناس، وأقدر لتالي على استثارة احاسيسهم وعواطفهم وتوجهاتهم، أي قادرة على التواجد مع وجدا تهم. وهذا يبين أن وظيفة الشعر، بما هو أدب، هي استحضار الموجودات وأفاعيلها، وأن عبقرية الشاعر تقاس بمدى قدرته على هذا الاستحضار»[2]فالأدب ليس تعبيرا عن ذات الشاعر الخاصة إلا بمقدار ما ترتبط هذه الذات للاوعي الجمعي.

إنّ الجمال في العالم الأدبي ليس مرده إلى التعبير عن الحياة في صورتها الواقعية، وإنما يكمن في التعبير عن عمق الحياة وصميميتها؛ لأن العمل الادبي هو خلق واستكشاف، بل فعل حضاري متميز، ومجال هذا الفعل ينبع أو ينبض من عدم ارتباط الخلق الشعري، بصورة الوجود كما هو موجود، هذا الطرح نجده متجذرًا في كتا ت عزالدين لمناصرة حيث يتفق مع صلاح عبد الصبور في هذه الرؤية، ألا نراه يقول: «ينطلق الشعر من لغة زمنية لا تبقى على حالها، بل تتحول إلى سحر شعري، أو إلى واقع لغوي آخر..»[3]. لهذا أفضل تحديد مفعول الشعر في اللغة، يقول ستاروبنسكي عن الشعر: " **أنه خلق لغة من لغة**" ولذات السبب نجد ريخ الشعر يعتمد كل الاعتماد على ريخ اللغة العام. وقد أجاد بيتسون طرح هذه القضية بقوله: «فرضيتي هي أن طابع العصر في قصيدة ما، يجب ألا يتم تقصي أثره لدى الشاعر، بل لدى اللغة. واعتقد أن التاريخ الحقيقي للشعر هو ريخ التغيرات في نوع اللغة التي كتبت بها قصائد متتالية. وأن هذه التغيرات في اللغة تنجم فقط من ضغط الاتجاهات الاجتماعية والفكرية»[4]. إذن فالتحويل الذي يحدث هو تحويل في منطق اللغة العادية إلى لغة شعرية سحرية، إيماً منه أن اللغة هي أداة هذا التحول. وكما يقال "في

---

[1] – ينظر، بشير وريريت: مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، محاضرة ألقيت طلبة التدرج، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة 2001، ص: 1.

[2] – تيسير شيخ الأرض: الشعر والجمال والواقع، مجلة الوحدة، تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية، الر ط– المغرب، العدد: 82– 83، أغسطس 1991، ص: 142.

[3] – المرجع نفسه، ص: 01.

[4] – مقدمة الكتاب، F. W. Bateson English Poetry and English Language Oxford, 1934, P 20

داخل كل صخرة ثمة تمثال مضمر ينتظر فناً موهوً يستخلصه ويحرره من حالة الاختلاط والكمون ليصير إلى حالة الصراحة والفعل". و لمثل تمامًا، ترخم داخل اللغة العامة لغة أخرى، وتنتظر على الدوام شاعرًا موهوً يستقطرها ويدفعها إلى التخارج من طور الإضمار إلى طور الوجود المتعين. وما كان لهذه اللغة أن تكون إلا لأنها غاية ذاتها، أو من أجل ذاتها وحسب. وهو بذلك يعطي أهمية قصوى للإنسان ذاته، بل أن صوت الإنسان المعاصر هو الصوت المتفق في كتا ته الشعرية إذْ تبدو ذات الشاعر مركز الحركة في الوجود، والعالم كلّه منطوي فيه. ويحاول صلاح عبد الصبور أن يعانق بين صوت الشعر، وصوت الإنسان، فتتحول القصيدة الشعرية بموجب هذا التعالق والتآلف إلى قصيدة تتحد فيها الذات الكاتبة المبدعة بذات الإنسان اتحادًا صوفيًا ولذلك نراه حين يتحدث عن الشعر يقول: «الشعر صوت إنسان يتكلم، مستعينًا بمختلف القيم الفنية والأدوات الفنية (...) فهو يستعين لموسيقى والإيقاع والصور والخيال، و هذه الأشياء مجتمعة تمكنه من تقدير الحياة الإنسانية»[1]. وإذا أمعنا النظر في هذا الرأي، فإننا نستخلص منه ثلاثة أبعاد: البعد الإنساني، والجمالي، والوجداني وبناء على ذلك يكون هذا التعريف قد جمل عناصر الشعريّة التي طالما أشار إليها نقاد الشعرية في تنظيراتهم المختلفة. فالوظيفة الإنسانية التي منحها قد للشعر دى بها الكثير من الشعراء والمنظرين أمثال: عبد الوهاب البياتي الذي ردّ مصدر القيم الإنسانية إلى المجتمع بخلاف صلاح عبد الصبور الذي وضع النبوءة والفلسفة والفن مكان الثورة التي دى بها البياتي، وأسس مفهومه للشعر على ضوئه، وهو الذي وحّد بين النبوءة والفلسفة والفن في قوله: «إنّ النبي والفيلسوف والفنان هم إذن من المشرعين (...) لأنهم تون بكل ألوان الحياة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة وفي مكانها الذي هو الكون، وفي حركتها التي هي التاريخ»[2].

بعد هذه الملاحظات عن الكون الشعري عند صلاح عبد الصبور نصل في ختام هذه الدراسة إلى استخلاص نتائج تنظرية عن شعريته والتي يمكن أن نوجزها في النقاط التالية: الشعرية عند عبد الصبور هي شعرية منفتحة أو شعرية اللامحدود، ترينا أنفسنا في انفعالها بما تجلوه من صور نفسية، وإن كانت هذه الشعريّة تقوم على الكمال الشكلي، فلا يكون ذلك حكام بنائها بل لتوازن بين عناصرها المختلفة من صور وموسيقى ولغة.. وهو في كل ذلك لا ينفصل عن التراث بل يجري حوارًا مع عوالمه المضيئة وذلك عبر صدق فني ليست الغاية منه الوصول إلى حقيقة واقعية، مادامت علاقة الشاعر لواقع هي علاقة إضافة،

[1] – المرجع السابق، مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، ص: 02.

[2] – المرجع السابق، ديوان حياتي في شعري، ص: 98.

ومن دون فصل بين ما هو ذاتي وموضوعي في الشعر. والشعريّة الحقة هي التي تجسد صوً إنسانيًا هو صوت العالم في صورته الشمولية. إنها شعرية التنبؤ لما سيقع من خلال فكر المبدع ورؤ ه الشعرية، و من المؤكد – حسب هذا الوعي بسيرورة الأدب و الفن- أننا نعود إلى نظرية أرسطو للشعر حين ذهب إلى أن الشعر هو فن ما هو ممكن و ما يجوز وقوعه و ليس رواية ما وقع «إن مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا، بل ما يمكن؛ على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال، أو قاعدة الحتمية»[1]. هذا الوعي بضرورة الفن تمكن المبدع من تحويل عالم الأفكار إلى عالم شعري ينبض ت الفن وبصمات الجلال والجمال.

[1] – أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1989، ص: 32.

د- الشعرية عند حمود رمضان

مدخل:

يقتضي الحديث عن الأدب الأدبي الجزائري الحديث الإشارة إلى التجارب الرائدة التي طعمت المنظومة الثقافية برؤى فنية ساهمت في دفع الحركة الأدبية أشواطا إلى الأمام وأرفدت مباحث الشعرية بمساهمات متميزة عززت الصرح الثقافي ضاءات فعلت حركية التنظير الشعري.. فالمتتبع للمشهد الثقافي في الجزائر يفاجأ بتجارب نظرية ونقدية تتعدى حدود التوقع وتثير دهشة المتلقي حين يصطدم بهذا الوعي الأصيل وهذه الأفكار المجددة الثائرة في الإبداع الأدبي، وخاصة إذا كانت في الفترة المبكرة من مستهل القرن العشرين، وفي قطر يواجه، مع كل أشكال البؤس والقهر الاجتماعي والفكري..، محنة الاستعمار الفرنسي، وقطيعة مع العالم. ويزداد منسوب الدهشة عندما يكتشف، بين حنا الوطن وفي هذه الظروف القاهرة، قلمًا مبدعًا مبتكرًا وفوق ذلك، ابن العشرين لم يتجاوزها إلا قليلا، حين اختاره لجواره سنة 1929 وهو وليد 1906 بمدينة غرداية جنوب الجزائر، ولم تخطيء مجلة "الشهاب" الأسبوعي، حين نعتته بفقرة جريحة، تحت عنوان: الشاعر الفقيد(*).

مسار شعرية حمود رمضان:

تنحسر شعريّة حمود رمضان في جملة من السمات وسمت مسار شعريّته، ويمكن التدليل عليها في النقاط التالي:

أ- الثورة على القديم:

نشر رمضان حمود مجموعة من المؤلفات التي تنوعت بين الشعر والدراسات النظرية والسيرة الذاتي، فإذا تتبعنا مساره الحياتي أدركنا أن العمر الحقيقي لإنتاج رمضان لا يتجاوز الثلاث والأربع سنوات، فبين البشرى لشاعر الواعد والنعي للشاعر الفقيد، نشر رمضان سلسلة مقالات عن "حقيقة الشعر وفوائده" و"الترجمة وأثرها في الأدب" في الشهاب سنة 1927، ثم كتابه "بذور الحياة" سنة 1928، وقصته "الفتى" سنة

(*)- للاستزادة من سيرة الشاعر ينظر، الدكتور صالح الخرفي: حمود رمضان، سلسلة في الأدب الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص:09 و ما بعدها.

1929، إلى جانب القصائد التي نشرت له في جريدة "وادي ميزاب" وغيرها من الدور ت وقد قدم "الفتى" إلى قرائه بهذه الأبيات المعبرة عن شخصية الشاعر:

جهودك، يا فخر العروبة، عبرة *** لها رنّة، في الخافقين، تقام

ففي سعيك للمبرور، خدمة أمة *** عليها خطوب يرتمين، جسام

حياتك سرّ، سوف يظهر كنهها *** وفيها لسيّر للناشئين نظام »[1]

وقد سلك حمود رمضان المنهج التجديدي في ثورة عارمة على أبجد ت النقد الكلاسيكي، وهو من النقاد الجزائريين الذين دعوا إلى النقد التأثري وعدم الاقتصار على النقد اللغوي ولذى كان الشاعر حمود رمضان يرى «أن من واجب الأد ء الشباب أن يفهموا أسرار اللغة فهما جديدا، وأن يحاولوا تطوير هذه اللغة بحيث تتجاوز الماضي، فتصبح لغة المستقبل»[2] وقد حمل هؤلاء النقاد الشباب على عاتقهم مسؤولية تحرير الشعر من الأساليب الكلاسيكية وضخّ دماء جديدة في حركية النقد الذي ظل ينصرف إلى قضا لغوية ممثلة في النحو والصرف والعروض والبلاغة مما ضيق هامش حرية النقد وجعله سجين المعطى اللغوي و البلاغي «من الأساليب التقليدية التي وقف النقاد التأثريّون ضدها...الأسلوب اللغوي في النقد". وقد اتضح أن النقد التقليدي كان يلح كثيرا على الجانب اللغوي في أعماله، وهو ما يرفضه النقد التأثري، أو على الأقل ما يعتبره جزءًا من رسالة الناقد فقط»[3]. تعدّ الدعوة إلى التجديد في تحديد مفهوم الشعر ووظيفته من أهم سمات هذا الاتجاه التأثري في النقد الجزائري الحديث، «وخير من يمثل هذه الدعوة هو حمود رمضان بلا منازع وقد تجلت دعوته في سلسلة مقالات عديدة كان يكتبها في جريدة الشهاب الجزائرية»[4]. وقد عبّر حمود رمضان في تحديده لمفهوم الشعر لنثر والنظم، حيث يقول: «قد يظن البعض أن الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى ولوكان خاليًا من معنى بليغ وروح جذّاب، وأنّ الكلام المنثور ليس بشعر ولو كان أعذب من ماء الزلال، وأطيب من زهور التلال. فهذا ظن فاسد واعتقاد فارغ وحكم رد. إذ الشعر كما قال شابلن هو النطق لحقيقة، تلك الحقيقة العميقة. الشّاعرُ بها القلبُ، والشاعر الصادق قريب من الوحي. نعم هو أعلى منزلة من أن يتناوله هؤلاء الناظمون الماديون عبيد التقليد وأعداء الاختراع، إذْ لا

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 10.

[2] – محمد مصايف: النقد الجزائري الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1983، ص: 211.

[3] – المرجع نفسه، ص: 210.

[4] – راجع حمود رمضان: حقيقة الشعر وفوائده، سلسلة مقالات نشرت بجريدة الشهاب، ابتداءً من 30 رجب 1349- 03 فيفري 1927، قسنطينة- الجزائر، الأعداد: 82- 85- 93- 108.

يدرك كنهه إلا من له فكر قب وعقل صائب وذوق سليم، حتّى يقدر أن يستخرج درّه من صَدَفِهِ وسمينه من غثه»[1]. ينتقد حمود رمضان الشعريّة الكلاسيكية التي حصرت تعريف الشعر في قالب الوزن والقافية، ويكسر هذا التوصيف بتحديد معيار جديد للشعر يتجاوز المعيار الشكلي ويخلع صفة الشعر على كل كلام يوفر قدرا معتبرا من العذوبة والسلاسة والرشاقة أكان منظومً أم منثورًا، ولا يكتفي بذلك بل نراه يسفه أراء الكلاسيكيين في تعريفهم للشعر، ثم يسمو لشعر إلى الحد الذي ينشد فيه الحقيقة فالشاعر الصادق نبيّ ملهم ينطق لحقيقة المطلقة. وإن كان الشعر يجب أن يقرأ كشكل فني وليس على أساس أنّه ظاهرة علمية أو لها علاقة لحقيقة. ويواصل تنظراته لمفهوم الشعر، على عادة الشعراء، في التنظير للحقائق والمعارف لشعر منتقدا ومؤصلا في الوقت ذاته، قائلا:

لأتولبكلام لايحرك سامعا *** عجوز له شطر وشطرهو الصدرُ

وقد حصروا أجزاءه تحت خيمةٍ *** كعظم بميم ناخرٍ ضمه القبرُ

وزُيّن بالوزن للذي صار مقتفى *** بقافية للشطيقذفها البحر

وقالوا وضعنا الشعر للناس هاد *** وماهو شعر ساحر لا ولانثر

ولكنه نظم وقول مبعثر *** وكذب وتمويه يموت به الفكر

فقلت لهم لما تباهوا بقولهم *** ألا فاعلموا أنّ الشعور هو الشّعر ([2])

«يرسم الشاعر فكرته في الشعر، ويضع لها الملامح كما يتصورها هو، ويجسم لنا بعد نظره في تصوره هذا، ويحدد تعريفا للشعر، أبعد ما يكون مظاهره الشكلية البديعية، وأنفذ ما يكون إلى الأسرار الخفية وراء الأوزان والقوافي والي الروائع المتعددة الملهمة لهذه الأسرار»[3]. وواضح من معنى الأبيات أن حقيقة الشعر أكبر وأبلغ أن تصبّ في قوالب جاهزة تسمى الأوزان والقوافي، لان الشعر معنى شريف وفحوى لطيف لا يدرك كنهه إلا من له فكر قب وعقل صائب وذوق سليم، حتّى يقدر أن يستخرج دره النفيس من صدفه العميق، ومن نبش دفائنه بغير هاته الآلات الثلاث فقد حاول مستحيلًا، وطلب أمرًا عسيرًا. فهو يستمر في

[1] – المرجع نفسه، العدد: 82، ص: 08.

[2] – المرجع نفسه، ص: 08.

[3] – المرجع السابق، صالح الخرفي: حمود رمضان، ص: 44.

تحديد مفهوم الشعر رافضًا اقتصاره على القافية والوزن وإنما يصيغه وفق وعي جديد مستوحى من روح العصر الحديث ـف «الشعر تيار كهر ئي مركزه الروح، وخيال لطيف يقذف النفس، لا دخل للوزن ولا القافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق والجمال في التركيب لا في المعنى، كالماء لا يزيده الإ ء الجميل عذوبة ولا ملوحة، و إنما حفظًا وصيانة من التلاشي و السيلان»[1]. وإذ يقدم الشاعر هذه النظرية في ماهية الشعر فهو يقدّمها في ثورة شبابية عارمة رأت في التقليد أغلال أعاقت مسيرة الشرق نحو الحضارة والمدنية، «فالشاعر ئر، ئر في كل جبهاته ومن جميع منطلقاته، لم يكد يقطع طرفه الغض في كل مظاهر الحياة إلا على ما يقذي العين، ويصك الأذن. فانفجر حمما وشظا ، واستهدف بهذا التفجر البركاني عالمه القريب في الشمال الافريقي، وعالمه الأوسع في المشرق العربي، والبلاد الإسلامية، فتناولها، دينيًا واجتماعيًا، وفكرًا وأدً وسياسةً. وأوسعها نقدًا وتجريحًا، وتحاملًا على الحاضر العاثر، وأفعمها أملاً وتيمنًا لمستقبل الزاهر»[2]. فالثورة عنده لم تكن معول هدم هدفها التحطيم والتجريح وإنما كانت ثورة مقرونة صلاح وبعث، مبشرة مل واعد وغدٍ موعود. ليست ثورة معولية فقط، ولكنها ثورة إعلاء وعطاء، تقرن الكلمة الغاضبة لبسمة الزاهرة، تصدر من قلب يملأه الصدق والحب لبني شعبه، وكذلك قدم في كتابه "بذور الحياة" «إنّ الكلمة الرشيدة، إذا صدرت من قلب طاهر، وبذرت في قلب يشابهه، تولد منها غصن الأمل والحياة»[3].

ويزيد الصورة وضوحًا بفقرات نشرها في كتابه "بذور الحياة" وجمعها تحت عنوان "الشعر والشاعر" «الشعر وحي الضمير والهام الوجدان، الشعر موج متدفق يقذِّفه بحر النفس الطامي، تموجات روحانية تخترق القلوب الحيّة، هو ما حرّك الساكن وسكّن المتحرك، هو تلك الجاذبية الساحرة التي تجمع بين النحلة وزهرة الربيع الفاتحة أكمامها. الشعر أنفس هدية تقدمها الطبيعة الهادئة إلى القلوب الكسيرة»[4].

مجموعة أراء حول الشعر هي أقرب إلى خواطر شاعر شاب يعبر عن فكرة لم تختمر كفاية ولم تنضج تماما لتكون في مستوى التنظير المنهجي الذي يصدر عن الوعي العميق بكنه الأشياء، فلم ترق أراؤه إلى مستوى النظرية المتكاملة للشعر، ورغم ذلك فقد كانت أفكاره البسيطة في فورتها المحمومة كالجمر في الرماد ومثار

---

[1] – رمضان حمود: جريدة الشهاب، العدد: 82، ص: 10- 11.

[2] – المرجع السابق، صالح الخرفي: حمود رمضان، ص: 11.

[3] – المرجع السابق، ص: 09.

[4] – حمود رمضان: بذور الحياة، (د. ط)، (د. ت).

الدهشة والاعجاب فيما تبناه من دعوة تجديدية في الشعر العربي، وما سبق به عصره من أفكار لاتزال حتى اليوم مجالا للأخذ والردّ.

وثورة حمود رمضان على أحمد شوقي أمير الشعراء وجه أخر من وجوه هذه الثورة ولهذه العبقرية المميزة الصاعدة من جنوب الجزائري، فهو ير بك أن تسيء الظن بمكانة شوقي في نفسه، وهو المبايع له مارة الشعر...إنما شوقي عند حمود رمضان ظاهرة أدبية، ومراجعة هذه الظاهرة من أوكد الواجبات في سنة التطور، ويثبت صدقه النقدي ما قاله عنه: «لم أقصد التنقيص من سمعة الشاعر الكبير فقدره أعلى منزلة من أن تتناوله يد المتطاول. وإذا كان الكلام على شوقي واضرابه، فإن القصد منه إ رة الطريق الذي يجب أن يسلكه أبناء الجزائر الأد ء»[1]

الحق أن حمود رمضان يعترف بشاعرية شوقي فهو تعويض عادل لعشرة قرون خلت من الركود والسبات العميق، ولم يبخس أمير شعراء العربية قدره، ولكن يعيب عليه الاستمرار على منوال القدامى في الاحتفاء غراض المدح والهجاء والر ء والغزل...والسير على طريقتهم في نسج الشعر على هندسة إيقاع الشطرين والتزام القافية والرويّ الموحد من المطلع إلى الختام، «نعم شوقي أحيا الشعر العربي بعد موته، وفتح الباب الذي أغلقته السنون الطوال، ولكنه مع ذلك كله، لم ت بشيء جديد لم يعرف من قبل، أو سنّ طريقة ابتكرها من عنده، وخاصةٍ به دون غيره، أو اخترع أسلو يلائم العصر الحاضر»[2]. ويخلص حمود رمضان رأيه في التجديد في فقرة ذيل بها دراسته المطولة في مقالته الموسومةب "حقيقة الشعر وفوائده"، وختم بها رؤيته العميقة للشعر شأن معاصره "أبي القاسم الشابي" في محاضرته لخلدونية سنة 1929 "الخيال الشعري عتد العرب". يختم (حمود رمضان) الدراسة المستكشفة الرائدة بهذا النداء الموجه إلى جمهور الأد ء والشعراء «فيا أيها الأد ء الاحرار، انبذوا التكلّف والتنطّع في اللغة، وأفرغوا المعنى الجميل في اللفظ الجميل، وأخضعوا لصوت الضمير والواجب، وصفوا أنفسكم من الانتقام، ولا تقيدوا كتا تكم بطريقة أحد مهما كان شأنه وقدره في الأدب، ومهما كان بيانه الساحر، ولكن أملي أن تدور رحى أقلامكم حول محور واحد، وتتسابق خيل أفكاركم نحو غاية واحدة وهي: سعادة الشرق ي طريق كان!!! »[3]

---

[1] – رمضان حمود: جريدة الشهاب، العدد: 82، ص: 10- 11.

[2] – المرجع نفسه.

[3] – المرجع نفسه.

تظهر هذه المقاطع من نقده لشوقي تقاسيم نظرية حديثة في الشعر تنزع نحو التجديد ورفض القديم وينأى لشعراء عن التقليد وأخطره محاكاة النموذج الذي يقتدى على سنة شعراء العربية في اقتدائهم بنظرية عمود الشعر.

ب- التجديد الشعري:

حمل حمود رمضان مشعل التجديد وسار على نهج المجددين الناقمين على المقلدين وإذ كان التأثير في تحديد ماهية الشعر راء مدرسة الديوان في النقد واضحًا، فإنه كذلك واضح في التأثير راء النقاد الغربيين، وهذا ما يتجلى في تحديده للشعر وتبنيه كما يراه الناقد الغربي "شابلن" «شغف شاعر لتجديد في كل مظاهر الحياة، ونبضت لأيمان به كل خفقة من قلبه، وسرت الدعوة إلى التجديد في كل لفظة خطّها قلمه، وبيت شعر دبّجته ريشته. ولم تخل قصيدة له من لفظة (الجديد) مرادفة للفظة (القديم) حتّى سميّ بعضها "بين القديم والجديد". ويبلغ أحيا في الثورة والتمرد مبلغ زميله ومعاصره الشابي»[1]. إن الناقد حمود رمضان حينما يتمرد على الوزن والقافية ينطلق من روح ثورية هدَّامة بنَّاءة في الوقت نفسه، كما هو الشأن عند ميخائيل نعيمة والعقاد. إنّه يقف موقفًا ثرًا على قدسية الوزن والقافية، ولا يراهما من ضرورات الشعر الحداثي... ومن ثمة فإنّ له رأً واضحًا من عمود الشعر يلتقي مع ما يذهب إليه العقاد ونعيمة مع نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، والذين يلتقون جميعًا مع ما سنّه أفطاب المنهج الرومانسي الغربي الذين «ينظرون إلى الشعر على أنه تعبير عن كنه الحقيقة وفق ما تتزأى للنفس البشرية التي تنطلق من جوهر الحياة، وتنشد الثورة والتغيّر من أجل بلوغ الحقيقة المنشودة»[2]، وهذا ما تمثّل واضحا في معنى الشعر عند الشاعر الانجليزي وليام وردزورث، في مقدمة كتابه "القصائد الغنائية" الذي ظهر عام 1800. «قلت إن الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، يتخذ أصوله من عاطفة تستذكر في هدوء ويتأمل الشاعر تلك العاطفة بنوع من رد الفعل..»[3].

---

[1] – المرجع السابق، صالح الخرفي: حمود رمضان، ص: 37.

[2] – بوجمعة بوعبو: أعمال الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري، 21- 22 ماي 2006، حوليات الأدب واللغات، جامعة المسيلة، العدد: 2013، ص: 122.

[3] – ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ترجمة، محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت- لبنان، 1967، ص: 526.

قفل شاعر راجعا من تونس بعد أن حرم من متابعة دراسته، فاصطدم في مجتمعه لصراع المستميت بين الإصلاح والجمود، والتطاحن الأرعن بين أنصار القديم والجديد. ولم تزل قلعة الرجعية وقتئذٍ راسخة القدم، محكمة الأسوار، عزيزة الجانب بدخيل يسهر على تغذيتها، ومواطن يعض عليها لنواجذ بدعوى "أن كل بدعة ضلالة" في رفض صريح للحداثة والتحديث. وفي هذه البيئة المتخلفة المسكونة لجهل والعادات والأضاليل الفاسدة التي أطبقت على القلوب، وعلى العيون غشاوة من قداسات الأولياء وكراماتهم المقعدة، فإذا بجلِّ القوم كما يصف الكتاب المقدس ﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ﴾ سورة البقرة، الآية: 18. «كان (رمضان) عنيفًا في ثورته على الرجعية كافرًا بها كفر من تخرج في حياة جديدة، فأنكر حياته القديمة، وعنّف من يلمس حقائق، أهله عنها متعامون، يقودهم إلى الجنة لسلاسل فلا ينقادون، بل يرمي من جانبهم لزندقة والكفر. تلك هي الحجة التقليدية التي خطها لنا التاريخ، يرمي بها إلى كل مبشر بجديد»[1]. دعا إلى التجديد في كل مناحي الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية، ومارسه عمليًا عندما حدّد مفهوم الشعر، وكان ذلك، كما قلنا، نتيجة ثره بمدرسة الديوان وبعض الأد ء الغربيين، كانت دعوته التجديدية في مجال الأدب أشبه ختها الإصلاحية في المجتمع. وفي الجزائر المغلقة المنطوية على نفسها في تلك الفترة، طابع من الكلاسيكية العتيقة يطبع كل مظهر من مظاهر الحياة فيه. واتخذت دعوته هذه أشكالا وتنوعت بين النظم والنثر وقد خاطب الشعراء المبتدئين راسما لهم منهجا فنيا في التجديد:

ألا جدِّدوا نصرًا منيرًا لشعركم *** فسلسلة التقليد حطّمها العصرُ

وسيروا به نحو الكمال ويمموا *** معلله حتّى يصافحه البدرُ ([2])

شُغف لتجديد فما فتئ ينادي إلى نبذ الجمود، فكان ذلك مذهب نذر حياته له فسرى في دمه وعروقه، لذات السبب نجده يصرح: «شغفي لتجديد في كلّ شيء...فما لك لأدب الذي هو كل شيء!!!»[3] «وهو يعتقد أنه لا حياة و لا رقي مع الجمود»[4]. وقد انعكست هذه الدعوة عليه وألزم نفسه بها، ومارس التجديد نقدا وتنظيرا كما سبق وأن أشر .

---

[1] – المرجع السابق، صالح الخرفي: حمود رمضان، ص: 38.

[2] – رمضان حمود: حقيقة الشعر وفوائده، جريدة الشهاب، العدد: 82، ص: 09.

[3] – المرجع نفسه، جريدة الشهاب، العدد: 94، ص: 06.

[4] – المصدر نفسه، ص، ن.

ج- الدعوة إلى البساطة والصدق والعفوية:

الشعر تعبير عن الحياة كما يحسها الشاعر من خلال وجانه وتصوير لانعكاسها على نفسها، ولذات السبب أو لغيره يجب أن يكون الشعر بسيطا معبرًا عن أحلام وآلام الشعوب في مسيرة رقيها الحضاري وقد أدرك شاعر هذه الحقيقة عن الشعر وقد تجلت هذه الدعوة إلى البساطة في مخاطبة حمود رمضان لأمير الشعراء أحمد شوقي، حينما دعاه إلى استخدام اللغة البسيطة المفهومة، فهو يشترط عليه- رغم إقراره بمزا ه في الشعر- «ألا يتولع بغريب الألفاظ وصخورها حتى لا نلجأ إلى مطارق القواميس والمعاجم. وأن يكسر تلك القيود الثقيلة ويتجاوز الحدود الباستيلية التي أوقفت الأدب عن السير زمنًا»[1].ويواصل حمود رسم منهج الشعريّة الحديثة لحديث عن ضرورة استخدام اللغة البسيطة المفهومة بشكل عام مخاطبًا كل الشعراء قائلا: «لا يسمى الشاعر شاعرًا — عندي- إلا إذا خاطب الناس للغة التي يفهمونها بحيث تنزل على قلوبهم نزول ندى الصباح على الزهرة الباسمة. لا أن يكلمو في القرن العشرين بلغة امرؤ القيس وطرفة والمهلهل الجاهليين»[2]. فهذه دعوة إلى البساطة وعدم التكلف في استخدام اللغة كي يفهمها العامة دون الاقتصار على الخاصة، وهي أن تكن دعوة فهي تؤسس لملمح من ملامح الشعريّة الحداثية(*) التي تنزع نحو الرشاقة والسلاسة في التعبير فخير الكلام -كما يرى الجاحظ- "ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه". مل رأيه في شوقي وسوف نخرج بحكم عام عن شعريته الحداثية «شوقي. وما أدراك ما شوقي شاعر حكيم مجيد في الطبقة الأولى من الفحول البائدة. له غيرة كبيرة على الأدب، متمسك به إلى حد التقليد، وعدم الالتفات إلى جوانبه. وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين الذي يحتاج إلى شعر وطني قومي سياسي حماسي، يجلب المنفعة ويدفع الضرر. ويحرك الخاملين»[3]. وعلى الرغم من تنوع النظر ت والرؤى عن ماهية الشعر يبقى الشعر مستعصيا عن الضبط الدقيق، «فالشعر ليس عملية حسابية، ودراسته ليست رقمية، لكنه يحتاج إلى قدر لغ، إلى القدر الممكن من العقلانية في تفكيكه النقدي. هذا لن يذيل مع ذلك سحر الشعر، ولن يضبط زئبقيته المحيرة أبدًا رغم قوة البراهين ومتانة العقلانية»[4].

---

[1] – المصدر السابق، العدد: 93، ص: 05.

[2] – المصدر نفسه، العد: 108، ص: 15.

(*) – الحداثة: هي صفة التبدل الشعري الذي عرفناه منذ نهاية الأربعينات.

[3] – المصدر السابق.

[4] – شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988، ص: 09.

أخيرا يمكننا القول: لقد لاقت هذه المساهمة ما حفلت به من إشارات تتعدى الرؤية السطحية والإحالة على مرجعيات عربية وغربية إلى طرح قضا متعلّقة لشعر عامة و لشاعر خاصة، إن لم ترق إلى بلوغ تصوّر متكامل خاص بذلك، فهي تشكل إضاءات متفرقة بهذا الصدد لا تعدم فائدة.

إنّ ما تحدثنا عنه من أراء ورؤى حمود رمضان عن الشعر كاف إلى حد بعيد للإحاطة هم خصائص الشعرية عند شاعر المنظر، وما تركيز على حمود رمضان إلا لأنه أبرز نقاد الذين خصصوا جهدا معتبرا لتأصيل الشعر وإفراده بنظر ت لا تقل مستوىً ودقة نظر من نظر ت كبار المنظرين للشعرية على رغم قلة تجاربه وحداثة سنه!

هـ – الشعرية عند جمال الدين بن الشّيخ

مدخل:

يزخر الأدب الجزائري بعدد وافر من الرؤى المتنوعة والتصورات والمفاهيم المختلفة حول موضوع الشعرية، وبناء على ذلك سنحاول استكناه حقيقة التنظير الجزائري في هذا المجال المعرفي الدقيق جدًا والإلمام في الوقت نفسه بهذه الآراء وبيان مدى قدرتها على مواكبة حركية التنظير العالمي والعربي، مركزين على تصور الناقد والمنظر جمال الدين بن الشيخ ومفهومه للشعريّة عتباره سباقًا للخوض في هذا الحقل المعرفي.

لقد ساهمت المدونة التنظرية العربية عامة والجزائرية خاصة في إثراء وإنضاج العديد من المفاهيم والمصطلحات الحديثة التي غزت الساحة الفنية والثقافية، وراحت الأقلام العربية تقترح اسهاماتها بحثًا عن مجال حيوي تؤكد فيه فاعليتها وتشكل نموذجًا لخطابها النظري حول ماهية ومصدر ووظيفة الشعر.

ولقد شغلت المدو ت النظرية التي وجهت اهتماماتها للموضوع الشعريّة حيزا معتبرًا من المشهد الأدبي الجزائري، وعليه تي درسنا هذا للكشف عن نظرة النقاد والمنظرين الجزائريين لموضوع الشعريّة وآرائهم حول هذا الحقل المعرفي. ترى ما مفهوم الشعريّة، وماهي المحددات والقضا المتصلة بها من وجهة نظر الناقد جمال الدين بن الشيخ؟

1– تلقي النقد الجزائري للشعرية:

عندما نتصفح النظر ت التي أنجزها الأدب الجزائري عن موضوع الشعرية، سوف نلحظ، دون كبير عناء، مدى الاضطراب الذي يعتري المفاهيم وحجم التضارب حول مفاهيمها، إلى درجة أن لا يستطيع البعض التفريق بين الشعريّة كنظرية نقدية والشعر كإبداع وفن أدبي! وعلى الرغم من هذه الفوضى التي طبعت المنظومة الثقافية عند إلا أن نقاد وعلى رأسهم جمال الدين بن الشيخ لم يكلفوا أنفسهم ،وهم المتخصصون، جهد رفع اللبس عن هذا المفهوم. والمتصفح لبعض هذه العناوين التي تدور حول الشعرية سيدرك أن المؤلف لم يشغل نفسه سوى التأريخ لبعض قضا الشعر العربي على مر العصور كما هو الحال في كتابه المعروف "الشعرية العربية" ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ الصادر عن دار توبقال لمغرب سنة 1996م. وقد اجتهد المؤلف على أن يجعله أشبه ما يكون لدراسة التاريخية، وقد تبعه في هذا النهج نور الدين السد في كتابه الموسومـ "الشعرية العربية" أيضًا. حيث تناول هذا الأخير في هذا

الكتاب القصيدة العربية منذ النشأة حتى العصر العباسي الأول. إذ يرى أن غاية هذا الكتاب هي «التعريف بخصائص الشعريّة العربية القديمة كما هي في تنظيرها وممارسة إنتاجها، ومن هذا المنطلق كانت الرغبة في تحديد مفهوم القصيدة العربية وبنائها، ورد تطور المكو ت البنيوية والوظيفية للخطاب الشعري من عهد التأسيس إلى العهد العباسي الأول الذي شهدت فيه الشعريّة العربية أرقى درجات لقها وقمة تطورها»[1]. وهو ما يؤكد الالتباس الواضح لدى النقاد أثناء مناقشته لقضا الشعرية، فعنوان الكتاب لا يمت بصلة لمتنه.

أما كتاب "الشعريّة العربية بين الاتباع والابتداع" لعبد حمادي، فيقدم فيه الشعريّة كمبحث حول «ماهية الفعل الشعري في القصيدة»[2]، و قش فيه جملة من القضا تتعلق لصراع بين التقليد والتجديد، و تناول قضا أخرى وثيقة الصلة لشعر مثل: الشعر والدين، قضا الحداثة والمعاصرة في القصيدة العمودية، وكذا التأمل الدلالي في الخطاب الشعري المعاصر. ويرى عبد حمادي أن «الشعريّة تتسبب في إحداث تشويش مقصود على مستوى البنية المعجمية للغة حين تسند صفات الأشياء عير المألوفة، فتربك القرائن بين المسند والمسند إليه، وكذلك إسناد وظائف الألفاظ تفجر الألفاظ معانيها لأداتها»[3]، وهو ما يجعلنا نقول أن الشعرية في نظره تختص لبحث عن السمات الإبداعية للقصيدة.

ضرب الناقد عبد القادر فيدوح صفحا عن الجوانب التنظيرية للشعرية، واهتمّ لجوانب التطبيقية، إذ سعى من خلال مؤلفه "شعريّة القص" إلى دراسة نماذج من القصة الجزائرية، على غرار: "تنين" عمار بلحسن، و"حبارة" لجمال فوغالي، و"قهوة" لعمار يزلي، و"دانيا حلم الجزائر" لمحمد دحو. وقد مكنه هذا الكم القصصي من صياغة تصور عن السمات الجوهرية والخصائص الإبداعية للخطاب السردي في الجزائر ذلك أن السردية «لم تحظ لعمق نفسه من الممارسات التطبيقية على الرغم من الجهود الكبيرة المبذولة لاحتضان البعد النظري لأصول الخطاب السردي»[4]، فكانت الغاية من هذه الدراسة المستفيضة فك شفرات القصّ الجزائري وتفجير كثافته الإبداعية من أجل الوقوف على شعريته.

وإذا كان فيدوح قد حاول الكشف عن الآليات الإجرائية للكشف عن شعرية السرد الجزائري، فإن مواطنه "سعد بوفلاقة" فقد حاول التنظير للشعرية من خلال مؤلفه بتحديد مفهوم دقيق للشعرية على الرغم

---

[1] – نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، 2007، ص: 24.

[2] – عبد حمادي: الشعريّة بين الاتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2006، ص: 06.

[3] – المرجع نفسه، ص: 184.

[4] – عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران– الجزائر، ط1، 1996، ص: 09.

من صعوبة ذلك. كما كشف النقاب عن بعض قضا الشعرية وأنواعها وأنماطها منذ قديم العهود إلى عصر هذا، متكئًا على على دراسات عربية مرموقة مثل "الشعريّة العربية" لأدونيس، و "في الشعريّة" لكمال أبو ديب، و "الشعر والشعريّة" لمحمد لطفي اليوسفي، و"الشعرية العربية" لرشيد يحياوي، و "شعر ت عربية" لتوفيق بكّار، و "مفاهيم الشعريّة" لحسن ظم. غير أن اعتماده على مفاهيم مختلفة جعله يقع في اضطراب واضح أثناء محاولته وضع تعريف دقيق للشعريّة. ولعل القضا التي أسهب بوفلاقة في مناقشتها هي قضية المصطلحية (Terminologie) حيث وقف على الكثير من مقابلات المصطلح الغربي (Poétique) على غرار: الشعريّ، الإنشائية، الشاعرية، البويطيقا نظرية الشعر، فن الشعر، الفن الإبداعي، علم الأدب...إلخ. منتهيًا إلى نتيجة مفادها أن مصطلح (Poétique) لم يشكل عائقا في النقد الغربي مثلما شكل من اضطراب في النقد العربي، ويعود هذا إلى اختلاف وجهات النظر في الترجمات للنقاد العرب ليستقر في النهاية عند مصطلح "شعريّة" بوصفه أكثر شيوعًا وتداولًا. ولكن ما يؤخذ على هذا الناقد هو تضيقه مجال الاشتغال حين حصر الشعرية في الشعر دون النثر. و«يعد كتاب "قضا الشعر ت" للدكتور عبد المالك مر ض من أهم المؤلفات التي خصّبت موضوع الشعريّة ببحث معمق، لا سيما إذا علمنا أنه جمع بين فصول نظرية وأخرى تطبيقية»[1].

ويعدّ كتاب "قضا الشعر ت" لشيخ النقاد الجزائريين الدكتور عبد المالك مر ض من أشهر المؤلفات التي أنجزت حول هذا الموضوع، لا سيما إذا علمنا أنه جمع في متنه بين فصول نظرية وأخرى تطبيقية، وقدّم مر ض من خلاله مسحًا شاملا لمفهوم الشعرية في الطرح النقدي العربي والغربي، و أردف ذلك ببحث مستفيض حول اللغة الشعريّة وحيزها وكذا الصورة الشعريّة وجمالية الإبداع مؤكدًا على «طائفة من الخصائص التي يمكن أن تتميز بها اللغة الشعرية في الذوق الأدبي العام قديمًا وحديثًا»[2] كما تطرق في أثناء ذلك لمسائل ذات صلة وثيقة لشعرية وخاصة جمالية الإيقاع وأثرها في تذوق الشعر، وعرّج، في معرض حديثه عن الأجناس الأدبية، على قصيدة النثر أو اللاشعر — على حد قوله- التي خلخلت البنية الأجناسية في النظرية الشعرية الحديثة، وتحدث في الفصل السابع من الكتاب عن الصورة الشعريّة التي أخذت حيزًا معتبرًا من المعاني الثقافية المعاصرة.

---

[1] – محمد عماري: تلقي الشعرية في النقد الجزائري المعاصر، جمال الدين بن الشّيخ أنموذجًا، مجلة المدونة، المجلد 08، العدد: 01، مارس 2021، ص 79.

[2] – عبد المالك مر ض: قضا الشعر ت، دار القدس العربي، وهران- الجزائر، 2009، ص: 169.

وتجدر الإشارة أن الأستاذ العارف عبد العشي قدّم دراسة رائدة في هذا المجال تستحق التنويه تحت عنوان "أسئلة الشعريّة" متناولًا العديد من القضا المتصلة بموضوع الشعرية، مما يدل على بعد النظر حول هذا الموضوع، وتقوم استراتيجيته على تقسيم الأسئلة المتعلقة لشعريّة إلى ثلاث أسئلة محورية؛ سؤال الإبداع (Création)، سؤال الماهية (L´essence)، وسؤال الوظيفة (Fonction) مخصصًا لكل سؤال ً كاملًا تندرج ضمنه مجموعة من الفصول، محددًا من خلالها العناصر التي تحقق الشعريّة ليخلص في الأخير إلى استنتاج منطقي فحواه «أن أيَّ نظرية في النقد لن تكون مجدية إلا إذا كانت مؤسسة على نظر في مفهوم الشعر، وأن أية نظرية في مفهوم الشعر لا يمكن أن تكتمل إلا إذا قامت على فهم معالم التجربة الداخلية التي تتم في حركتها عملية ولادة القصيدة»[1].

تبقى المفاهيم التي ساقها النقاد الجزائريون حول موضوع الشعرية متداخلة وغير مؤصلة، كونها لا يمكن أن تقرأ بمعزل عن أصولها الغربية نظرًا لأن ترجمة المصطلح تعدّ إشكالية عويصة تواجه النقد العربي المعاصر على الصعيد العربي عموما والجزائري خصوصًا.

2- الشعرية من منظور جمال الدين بن الشّيخ:

يعدّ الناقد الجزائري جمال الدين بن الشّيخ في طليعة الباحثين الذي أولوا عناية لشعريّة عمومًا والشعريّة العربية على وجه الخصوص. وقد تجلى ذلك في البحث المعمق الذي قدمه حول قضا الشعرية العربية حين درس القصيدة بنية القصيدة في العصر العباسي بهدف «الوقوف على ما يؤسس خاصية هذا الشعر ونظامه عبر رؤية منهجية فذة لا تهادن في جهازها المفاهيمي ولغتها الواصفة»[2] و ذلك لكون أدبنا العربي أدً شعرً من الطراز الأول وإن اختلفت الأنواع الأدبية، إلا انه يبقى نتاجنا الأول «فهذه الاستمرارية على مدى خمس عشرة قر شاهدة على ثبات مثال در في الشعر الإنساني»[3]

وقد جاء محتوى الكتاب في فصلين؛ تناول في قضا التنظير للشعرية العربية، وذلك لبحث في هندسة القصيدة العربية القديمة من حيث: الشكل وعناصر الصياغة الفنية، وأدوات الإبداع. وتطرق في خضم ذلك

[1] – عبد العشي: أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 271.

[2] – عبد اللطيف الورايري: إرث جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا أليه على الموقع: www.alarabalyawm.net، يوم: 12/ 05/ 2019.

[3] – ينظر جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، د ط، د ت، ص: 02.

إلى وظيفة الشعر وعلاقته لواقع. وعالج في الثاني تجليات المتخيل العربي (الفانتاز) في القصص والحكا ت والعجائب وحكا ت الحب والعشاق وقصص ألف ليلة وليلة.

وقد حاز كتاب جمال بن الشيخ مكانة سامقة بين الدراسات النظرية التي «تصدت لموضوع شائك في ريخ النظرية النقدية العربية، ذلك لإضافة إلى الانفتاح المنهجي الذي يَسِمُ المنهج العلمي الرائع للمؤلف ، إنه يقدم وجهة نظر أخرى في ريخ المنجز الشعري العربي منذ العصر الجاهلي إلى الآن معيدًا النظر في الأحكام وفي المنطلقات النظرية وفي النصوص التي اعتبرت المثال على الإبداع الشعري العربي»[1]. فالشاعر غالبًا يحيلنا على قضا جوهرية تتعلق بطبيعة المجتمع ومحيطه الثقافي والسياسي الذي وبتأثر به يؤثر في توجهه العام وعلى الشاعر، حسبه، أن يلتزم لذاكرة الشعرية ويتشبع من الموروث الشعري ويستن بسننهم في تقصي أسلوبهم في الكتابة موظفًا لمعجمهم اللغويّ، وهو بهذا التصور يذهب إلى التأكيد على أن الشعرية تُكتسب لدربة والممارسة، فيًا مقولة الفطرة والسليقة والملكة فهي، على رأي ابن خلدون، تكتسب بفضل الصناعة والارتياض»[2]شأنها في ذلك شأن كل كفاءة لغوية. ولم يغفل الكاتب في سياق حديثه عن الشعرية لم يغفل دور أي قد من النقاد القدامى، وقد سجل اسهاماتهم ودون آرائهم في كتابه "الشعرية العربية" وقد خلص في نهاية بحث إلى الإشارة إلى صعوبة الوصول إلى نتائج سريعة، وملمحا إلى أهمية التكامل (l'intégration) الذي أحدثه النقاد القدامى والخروج لقصيدة العربية على هذا الوجه من النضج والاتقان ا ن موجة الحداثة التي طرأت على نقاد القرن الثاني هجري في مسايرة مستجدات عصرهم. كما يقول أحد ابن رشيق: "**أقام الله الشعر للعرب مقام الكتب لغيرها من الأمم، فهو مستودع آدابها، ومستحفظ أنسابها، ونظام فخارها يوم النفار، وديوان حجاجها عند الخصام**"

3- ملامح الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ:

ينطلق جمال الدين بن الشيخ من مقولات نقدية رسمية لتحديد الشعرية العربية، فهو يرى، مثلا، أن الأدب العربي أدب شعري لدرجة الأولى منذ العصر الجاهلي، وذلك لاستناد إلى مقولة "الشعر ديوان العرب"، فهو لغتهم العليا التي تتحقق فيها أرقى درجات الإبداع. ولئن كان الشعر كذلك فإنه لا يتحقق إلا لاستناد إلى خصائص مميزة ينبغي التقيد بها، فالشاعر تبعًا لذلك «يلعب دوات اللغة والكلام ويخضع لقواعد الجنس الأدبي، ويتوفر على ضروب الأغراض، ولا تلعب كل هذه العناصر دورا متماثلا أو بتًا، إنها،

[1] – حكيم عنكر: جمال بن الشيخ يحاور المركزية الأوروبية في صميم لا وعيها، على الموقع www.alarabalyawm.net، يوم: 12/ 05/ 2019.

[2] – ينظر عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، تح :عبد محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سور ، ط1 ، 2004، ص: 53.

إنها وهي مرتبطة ببعضها البعض تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصة ومتغيرة فهي تنتظم في مجموع يحد حيز القصيدة ويولد دلالتها»[1].إذن فالشعرية العربي نشأت في إطار محدد من المحددات أو الارغامات التي يمكن أن تكون قواعد نظم الشعر، حتى غدا الشاعر العرب ملزما تباعها الأمر الذي قلص من حريته وأفقده موهبته؛ لأن الإبداع رهين الحرية المطلقة. وهي تقريبا الخصائص التي فرضتها نظرية عمود الشعر. ولعل ما يشدّ انتباهنا هو أن جمال الدين بن الشيخ يتكئ على قواعد القدامى في تحديد شعرية القصيدة وهي المحددات التي سنّها ابن سلام الجمحي وابن طباطبا والجرجاني ثم يجمعها أبو على المرزوقي ويحدد لها إطار نظر سماه عمود الشعر. وبناء على هذا الاستناد الذي يتقيد به قد ، يمكن أن نحدد على أساسها، منطلقات شعرية جمال بن الشيخ التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

أولا: **الطابع الأجناسي**: ويتضح من قوله: «أدب اللغة العربية من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساسًا»[2]وعليه فإن استمرارية هذا الجنس (الشعر) وثباته في وجه الزمن مدة خمسة عشرة قرً يجعله معيارًا بتً ومثالًا درًا من الشعر الإنساني يستحق الوقوف عنده طويلا**!**

نيًا: **الطابع الأيديولوجي**: يرى جمال الدين بن الشيخ أن من ملامح الشعرية العربية إدارة علماء الدين لشؤون النقد، فاصطبغت آراء النقاد بصبغة دينية بعيدًا عن الاشتغال الأدبي. ذلك أن «المعرفة المتعلقة لشعر ينبغي أن تتشكل في علم يقع تحت سلطة العلماء»[3]و بناء على هذه السلطة التي يفرضها رجال الدين أصبحت الدراسات الأدبية خاضعة لنفس المنهج المعمول به في الدراسات الدينية.

لثًا: **الاحترافية** (Professionnalisme): يعتقد جمال الدين بن الشيخ أن الشاعر لا يحتكم لذاته في كتابة الشعر بقدر ما يحتكم للمتلقي، وهذا يؤشر على مركزية القارئ في عملية الإبداع الشعري العربي القديم، وهذا المتلقي بدوره «يعترف لجميل حينما قواعده محترمة وتعتبر وتعتبر معمارية الشعر مألوفة لديه وتنوعات الأغراض معروفة عنده وأن يستحسن سيرورة القصيدة»[4]. مما يجعل الإبداع الشعري يتحول إلى صناعة تستجيب لمتطلبات النموذج الكتاب السائد الذي يتحدد وفقًا لذائقة القارئ (المتلقي).

---

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

[2] – المرجع السابق، الشعرية العربية، ص: 45.

[3] –المرجع نفسه، ص: 08.

[4] – المرجع نفسه، ص: 292.

كما ينفي ابن الشيخ عن الإبداع خاصية القوى الميتافيزيقية وتدخل الآلهة التي تلقي الشعر في روع الشعراء وإذا كان في مرحلة من المراحل يربط ذلك بقوى خفية خارقة (شيطان الشعر)، فإن مجيء الإسلام انتزع منه هذا الاعتقاد الباطل، وقد تمكنت الحياة المدنية في العصر العباسي من إلغاء هذا التصور نهائيا.

تعكس النظرية الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ نظرة النقاد الجزائريين التي تقوم من جهتها على أسس منطقية. فهي كانت حصيلة لعملية تفكير منهجي له إطاره المرجعي. وقد رجحت بين الخطاب القديم وأحياً تسعى لوضع آليات جديدة تتماشى ومعطى الحداثة.

شعـريـة السـرد:

مدخل:

في ظل الحركية المعرفية والتطور الثقافي الحاصل في المنظومة الفكرية لم يعد مبحث الشعريّة يقتصر على دراسة جنس الشعر فقط وإنما توسعت الشعرية لتشمل النثر والمسرح والصورة والموسيقى والسرد وغير ذلك من الفنون حيث أصبحت لفظة شعرية تضاف عن وعي أو عن غير أودون وعي إلى مجالات لا حصر لها. وهناك من النّقاد من أعطى للشعريّة مجالًا أرحب، حتى جعلها تشمل كل أنواع الخطاب الأدبي فالشعريّة تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبيّة، ولم يقتصر الاهتمام على الشّعر وحده، وانما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبيّة الأخرى، ومن أبرز الدراسات التي عنيت لأدب الروائي انطلاقًا من هذا الفهم دراسة ختين لشعريّة دستويفسكي، التي عني لوظيفة الفنّيّة لأفكار دستويفسكي، ومنه فالشعريّة يمكن إطلاقها على جميع فروع الفنّ، من رسم وموسيقى، وغيرها من الفنون كونها تهتم لعناصر الجماليّة، حتى أنّه يمكن استخدامها للتعبير عن جمال منظر طبيعي فنقول منظر شاعري.

السرد واشكالية التجنيس:

وعلينا أن ننبّه في مدخل هذا الدراسة إلى أن العديد من الدارسين العرب تعاملوا مع مصطلح السرد بوصفه بديلا من النثر أو الرواية أو القصة، وهو مفهوم خاطئ لا يتناسب مع النظر ت السردية الحديثة؛ فهناك فرق بين المصطلحين، فالنثر لا يشترط فيه وجود الحدث والحبكة وتعدّد الأصوات والزمان والمكان ووجهة نظر (المنظور)، ولا يكون النص النثري سردً إلّا لتأويل، فالسرد هو تقنية في أداء اللغة. ولا يعني هذا أن السرد يخضع فقط للتركيب اللغوي، فليس هناك خصائص نوعية تحدد أسلوب السرد من غيره، بل يشترك الموضوع والحدث واللغة في إنتاج السرد. «ليس السرد مصطلحا بديلا من النثر، بل هو مصطلح حديث جاء ليعبّر عن مجموعة من الأنظمة الأسلوبية للأدب، وصيغة أجناسية- وليس جنسًا أدبيًا- تعتمد على سيس الحدث المروي، فالجمل النحوية و المجازية و الأخبار و التاريخ لا تشكّل سردًا، إلّا إذا كانت تروي حدً أو مجموعة من الأحداث الحقيقية أو الخيالية المبنية على السبب و العلة، و التي تكوّن

حبكة»[1]. وقد أكّد "عبد الفتاح كيليطو" ضرورة توسيع ميدان السرد العربي ليشمل أنواعًا متعددة لا تنحصر في الأنواع النثرية المعروفة فيقول: «إن دراسة السرد لن تتقدّم ما دام الجري مستمرًا وراء "التخصص" وما دام العديد من الباحثين لم يفطنوا إلى أن ميدان اهتمامهم ينبغي أن يكون السرد العربي بمختلف فنونه ومظاهره. إن الحواجز التي نضعها بين الأنواع لها ما يبررها، ولكنها تظل نسبية. فهناك خيوط كثيرة تشد الأنواع فيما بينها و على عدّة مستو ت، بحيث لا يجوز لمن يدرس "ألف ليلة"، مثلًا، أن يتجاهل ريخ الطبري و رحلة ابن بطوطة و كتب التراجم»[2]وصحيح أن هذه النظرة ضرورية في تطوير مفهوم السرد إلّا أن علينا أن نؤهّل القارئ العربي كذلك للتمييز بين السرد التاريخي و السرد الأدبي، أي بين الحدث المتحقق و الحدث الممكن»[3]. وعلى هذا نقول: إذا كان من السهل تجنيس الشعر العربي وتصنيفه إلى غنائيات موضوعاتية، فليس من السهل تصنيف السرد ت العربية وفقا للتصنيف الغربي. قما زال القارئ العربي غير قادر على استيعاب المرجعيات الأيديولوجية للأجناس الأدبية.

وقد لاقت دراسة السرد اهتماما كبيرًا من طرف نقاد البنيوية ابتداءً من الشكلانيين الروس، مرورًا لسيميائيات السردية حتى ما بعد البنيوية. وفضلا عن ذلك كان للسرد أهمية كبيرة في تصنيف الشعر ت الحديثة، إذْ غدت فرعًا من الشعر ت وسوف لن نقف على دراسة السردية إلا ما تعلق منها بدراسة الشعرية المعاصرة ولعل ما يعنيا تحديدًا هو المسائل المجاورة لمحاور السردية التي تدور حول بناء الشخصيات والراوي والأحداث والزمان والمكان والمنظور وتعدد الأصوات وغيرها من المحاور التي تجتمع لتعبر عن الحدث المركزي الذي تدور عليه الحكاية في القصة، ولم يكن اختيار النقاد دراسة الجنس السردي اعتباطيا بقدر ما كان من أجل تحقيق غا ت فنية وأيديولوجية وثقافية. «لقد درس الشكلانيون الروس النماذج الفلكلورية من أجل تحقيق الأيديولوجيا الماركسية الإنسانية التي ترى في الأعمال الحكائية الفلكلورية البنية التحتية المشتركة التي أنتجت الفكر الاجتماعي والسياسي للبنية الفوقية. وساعدت الأيديولوجيات الحديثة التي اهتمت دب الطبقات الدنيا»[4]. ومن الطريف أن يجد نقاد العرب في بعض التراث الحكائي مثل "**ألف**

---

[1] – محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 2013، ص: 192.

[2] – عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، 1988، ص: 06.

[3] – المرجع السابق، مسائل الشعرية، ص: 199.

[4] – انظر، محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السرديّة العربية، دار المغرب الإسلامي، بيروت، كلية الآداب، تونس، 1998، ص: 23.

ليلة وليلة"، كما يذهب إلى ذلك عبد الغذامي ما «يصفه دب المهمشين، تقليدًا لبعض اتجاهات النقد الثقافي في دراسة أدب الطبقات الشعبية الدنيا، فيجعلها الغذامي نقدًا ثقافيا شمل حركة السياسة العربية النخبوية كما يقول، لذلك اعتنى النقد العربي دب النخبة الذي يعبّر عن الملوك والخلفاء والطبقات العليا، مثل حكا ت "**كليلة ودمنة**"، في مقابل ألف ليلة وليلة التي تتحدث عن الطبقات المهمشة في المجتمع»[1]، و يعود اهتمام النقاد لسرد كون الأنساق الثقافية ذات طبيعة سرديّة. وقد كان السرد والبلاغة هما الآلية التي تمرّر رغبات المؤسسة النخبوية جماليًا ونقدً »[2].

ويجب أن ننبّه في معرض حديثنا عن شعرية السرد إلى أن العديد من الدارسين العرب تعاملوا مع مصطلح السرد بوصفه بديلًا عن النثر أو الرواية أو القصة، وهو تصور خاطئ لا يتوافق مع النظر ت السردية الحديثة؛ فهناك فرق بين المصطلحين، فالنثر لا يُشترط فيه وجود تقنيات السرد كالحدث والشخصيات والحيز الزمكاني والمنظور...فالسرد تقنية في أداء اللغة أو قل هو نقل الحدث من حالته الواقعية إلى الصيغة اللغوية. وقد أكد عبد الفتاح كيليطو ضرورة توسيع ميدان السرد العربي ليشمل أنواعًا متعددة لا تنحصر في الأنواع النثرية المعروفة، فيقول: «إن دراسة السرد لن تتقدّم مادام الجري مستمرا وراء التخصص وما دام العديد من الباحثين لم يتفطنوا إلى أن ميدان اهتمامهم ينبغي أن يكون السرد العربي بمختلف فنونه ومظاهره. إن الحواجز التي نضعها بين الأنواع لها ما يبررها، لكنها تظل نسبية. فهناك خيوط كثيرة تشد الأنواع فيما بينها وعلى عدة مستو ت، بحيث لا يجوز لمن يدرس ألف ليلة، مثلا، أن يتجاهل ريخ الطبري ورحلة ابن بطوطة وكتب التراجم»[3]. وصحيح أن هذه النظرة ضرورية في تطوير مفهوم السرد، إلا أن علينا أن نؤهل القارئ العربي كذلك للتميز بين السرد التاريخي والسرد الأدبي، أي بين الحدث المتحقق والحدث الممكن. و إذا راجعنا مفهوم السرد عند العرب، السرد التاريخي والإخباري أو السرد الغنائي، فسنرى اختلافًا واضحًا بين الفهم العربي للسرد عن الغربي، فحاتم الصكر يؤكّد إلغاء حدود الأجناس الأدبية بسبب تداخلها، ويجعل من السرد قيمة جمالية (تحديثية)، لذلك يُنكر سردية القصيدة القديمة لأنها تتحدد لوزن والقافية الذي يمنع الشاعر من الاسترسال لقص والحكي، فهو يدرس السرد على أساس مضموني في القصة الشعرية، فيقول: «فهذه القصص الشعرية نواعها: الدينية أو التاريخية أو الأسطورية أو قصص الشخصيات

---

[1] – انظر، عبد الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط3، 2005، ص: 57-58.

[2] – المرجع نفسه، ص: 79.

[3] – عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص: 06.

والطبائع الواقعية، تنطوي على رؤية قاصرة للصلة لمرجع وكيفية ظهوره في القصائد الطويلة المكرسة لإنجاز القصص الشعرية. كما تعاني من ثبات وتقليدية على مستوى الإيقاع.. و خر الجوانب السردية لصالح إبراز الوصف أو العاطفة. كما تشكو من استخدام اللغة لوظائف شعرية، أي ذات هدف مجازي أو تصويري، لا ينسجم مع دورها في السرد. وذلك جم في الأساس من ضعف الرؤية الدرامية ذاتها، وبقاء الشاعر بحدود غنائيته المعهودة»[1]، و يردف على ذلك لقول: «إن الشعر الغنائي لا يقوم جميعه على السرد، سواءً في الشعر القديم أو الحديث، لأن السرد كما ذكر أسلوب ورؤية ويلية، وليس جنسًا أدبيًا قائما بذاته، وهو ليس معيارًا جماليًا، كما أنه ليس نمطًا إيقاعيًا لكي يتأثر لوزن والقافية، فإذا كان ينسجم مع الوزن الملحمي والغنائي الغربي القديم والمعاصر، فلماذا لا ينسجم مع العروض العربي؟!»[2] يجب الكاتب نفسه عن هذه الإشكالية حسب فهمه للسرد ومظاهره في الشعر، فهو يعتقد ن القصيدة الحديثة حققت السرد دون القصيدة القديمة والسبب يرجع كما يرى هو: «توسّع الأجناس والأنواع الأدبية، وانفتاحها الشديد واقتراب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته، قد خففت الطابع الغنائي (الشعري) للقصيدة، وجعلت متنها يتكيف بشكل صحي وسليم، لقبل استضافة آليات القص وإجراءاته، سواءً لتناص، أو التشكلات الفنية»[3] فالمشكلة المنهجية عند الناقد تكمن في ريخية الفن السردي، فهو يرى أن الشعر العربي القديم لم يحقق منظورًا سردً متميزًا كما حققته القصيدة الحديثة، وخاصة قصيدة النثر.

شعرية السرد:

ارتبطت لشعرية مجموعة من المصطلحات المتاخمة التي تتقاطع معها في الحمولة المعرفية وطبيعة الاشتغال النقدي. فهي على تنوعها تستهدف رصد ما يتميز به الخطاب الأدبي، جناسه المتباينة، من مميزات نوعية. في هذا الفضاء المعرفي الشاسع للشعرية تلمع مصطلحات كثيرة متاخمة ومرتبطة لشعرية ولعل أقربها إليها السرد ت (Narratologie) وهو «مصطلح حديث شاع استخدامه في الخطاب النقدي المعاصر ويعود الفضل في ذلك إلى تزفطان تدوروف، وتحديدا عام 1969، لتسمية علم لما يوجد وقتها هو(علم الحكي)

[1] – حاتم السكر: مرا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص 42- 43.

[2] – المرجع نفسه، ص: 07.

[3] – المرجع نفسه، ص. ن.

(La Science du Récit) ويمثل هذا العلم فرعًا من فروع الشعرية عند بعض النقاد»[1]، بيد أن السردية (Narrativité) الحديثة التي يجمع الباحثون على أن فلادمير بروب هو أول من دشنها بعمله الرائد "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" سنة 1928 قد سبقت غيرها من الدراسات في مجال السردية الذي يفوق من حيث الاشتغال والمنهج المصطلح السابق من الوجهة التداولية، بشهادة جيرار جنيت»[2]. وما دام الأمر على هذا الاختلاف البيّن بين العلمين فإنه من الأجدر النظر في تعريف المصطلحين لنقف على الحمولة الاصطلاحية لكليهما. فإذا كانت "السرد ت" (أو علم السرد) هي دراسة السرد، أي البنى السردية»[3]، ويسمى الشعرية السرديّة أو السيميائية الخطابية (Sémiotique Discursive) ويختص بدراسة العمل السردي من حيث كونه خطاً أو شكلًا تعبيرً، أو حتّى "السرد ت البنيوية" (Narratologie Structuraliste) التي تعني «تحليل مكو ت الحكي وآلياته، هذا الحكي الذي يمثل حكاية منقولة بفعل سردي (..) وهي تعني لحكي بوصفه صيغة للغرض الفعلي للحكاية، إنها تجيب عن هذا السؤال: من؟ وماذا يحكي؟ وكيف؟»[4]. يمثل هذا التوجه تودوروف، جيرار جنيت..

بينما يسمى الاتجاه الثاني السرديّة أو السيميائية السردية (Sémiotique Narrative) ترد في قاموس غريماس بهذا التعريف الفضفاض: «خاصية معطاة، تشخص نمطًا خطابيًا معينًا، ومنها يمكننا تمييز الخطا ت السردية من الخطا ت غير السردية»[5]. ويدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية، أي «مجموعة من المضامين الشاملة»[6]،و يمثل هذا التوجه كل من بروب وغريماس وكلود بريمون.. «ومهما يكن فإن كلا من هذين المصطلحين أصبح يحيل على اتجاه تحليلي مخالف للاتجاه الآخر»[7]، "أحدهما موضوعاتي

---

[1] - O. Ducrot, J.M. Schaeffer, et autres : Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Edition Du Seuil, Paris,1972 et 1995, P 232.

[2] - ينظر، جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2000، ص: 05.

[3] - J. Rey- debove: Lexique Sémiotique. P. U. F. Paris, 1979. P103.

[4] - Gérard Gengembre: les Grands Courants de la Critique Littéraire, Editions du Seuil, Paris, 1966, P 37.

[5] - Lexique Sémiotique …P 247.

[6] - G Gengembre. P 37.

[7] - يوسف وغليسي: الشعر ت والسرد ت، منشورات مخبر السرد، جامعة قسنطينة، 2007، ص: 30- 31.

لمعنى الواسع وهو تحليل القصة أو المضامين السردية" والآخر شكلي، بل تنميطي "هو تحليل الحكاية بصفتها نمط تمثيل للقصص"»[1]. وواضح –

من خلال هذا العرض- «أن مصطلح (Narratologie) وما نشأ حوله من "سرد ت بنيوية" مضطلعة دبيات السرد، يشكل فرعًا من شجرة "الشعريّة"، بينما تبقى صفة مصطلح (Narrativité) ومعه السيميائية السردية المكلفة لحكاية ومضامين السرد بهذه الشجرة واهية جدا؛ بل إن جيرار دونيس ينفيها قطعًا»[2].

شاع في الكتا ت الغربية كما في العربية على السواء، مصطلح "شعرية النثر" (Poétique de la Prose) عوضا عن "شعرية السرد"، لأن النثر أوسع مجالًا من السرد وأشمل ميداً حيث ألفنا بعض الغربيين يتحدث عن شعر ت نثرية مختلفة، إلى جانب شعرية السرد أو الحكي (Poétique du Récit) كشعرية السيرة الذاتية (Poétique L´autobiographie) التي تربطـب "فليب لوجان"، وشعرية الأشكال النثرية القصيرة (Poétique des Formes Brèves) المرتبطةـب "آلان مطادون". وغالبًا ما تنسب "شعرية السرد" إلى تودوروف الذي أسسها انطلاقا من الألسنية البنيوية، في كتابيه "الأدب والدلالة" 1967، و"شعرية النثر" 1971. هذا الأخير الذي يعدّ «السرد فرع من فروع الشعرية التي تهتم وتعنى ستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها»[3]

وعلى الرغم من الاضطراب والغموض الذي يحوم حول هذا المفهوم إلا أن هذا لن يقف لنا عائقا للاجتهاد في تعقب مسيرة هذا المصطلح، لأن «هذا الاتجاه بمر في ثلاثة مجاري، يصب أولها في مجرى "السرد ت" التي تبنتها "الشعريّة" مولودا علميا خارجا من صلبها، ويقتصر نيها على حضور لغة الشعر في الكتابة السرديّة والنثرية عموما، بينما يتجاوز لثها الظاهر الشعري في اللغة السردية إلى طن الخطاب

[1] – المرجع السابق، جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 17.

[2] – نقلا عن سعيد يقطين : قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط1، 1997، ص : 15.

[3] – انظر، تزفطان تدوروف: الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1987، ص: 23.

السردي الذي يهتزّ بفعل الحضور الشعري الصارخ؛ مما يخلخل البنية السردية برمتها ويجعلها موطنًا موحدًا لهويتين جنسيتين مختلفتين (الشعر والسرد):»[1].

أ- السرديات الشعرية: أو المقابل العلمي للمصطلح الفرنسي (Narratologie)، وهي علم فرعي لعلم أشمل هو الشعر ت، أو ما يتداوله النقاد تحت مسمى "سرد ت الخطاب" أو "السرد ت البنيوية". وتتمحور حول العمل السردي من حيث هو خطاب (Discours) يحوز على خصائص نوعية تختلف عن المنظوم بوجود مقومات السرد أو الحكي.

إن هذا المبحث أقصد السرد من المباحث المهمة في درس الشعرية الحديثة وهو فرع من الدراسات النظرية التي تدخل ضمن نطاق نظرية الأدب الحديثة أو ما يطلق عليه حديثًا الشعرية.

[1] - ينظر المرجع السابق، يوسف وغليسي، الشعر ت والسرد ت، ص: 114.

تطبيق:

جمالية التشكيل المجازي في قصيدة "دمشق" لمحمود درويش

قراءة في ضوء الشعرية المعاصرة

- **الإجراء التطبيقي:**

يجدر بنا في افتتاحية هذا التحليل أن نشير إلى أن العنوان الأصلي لهذه القصيدة هو "طوق الحمامة الدمشقي" المأخوذ من ديوانه "سرير الغريبة" الذي يتناص فكر وفنيا مع مؤلَف الفقيه "ابن حزم الأندلسي" الموسومبـ "**طوق الحمامة**" في دلالة واضحة على اشتراكهما في موضوعة الحب الذي يبقى يستأثر على إبداع المتقدمين والمتأخرين.

وفيما يخص القصيدة فالذي يهمنا ليس الأشياء في ذاتها بل الأشياء معبرا عنها من خلال اللغة تحديدا لغة المجاز في خرقه قانون اللغة، وهو وحده، أي المجاز الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي. فالواقعة الشعرية إنما تبتدئ انطلاقا من اللحظة التي دُعي فيها. ففي ضوء هذه الخلفية المعرفية التي جهد في بسطها، نحاول قراءة قصيدة محمود درويش. إن لغة الشاعر في هذه القصيدة وما فيها من انحراف عن المعهود وبروز هذه الظاهرة وتجليها من خلال مجموعة من الظواهر الأسلوبية كانت من أهم المحفزات التي دفعتني إلى دراستها.

لعل أول ما نصطدم به من مظاهر الشعرية في قصيدة "دمشق" هو ذلك الانحراف الأسلوبي الحاد و خروجها أو عدولها عن النمط المألوف، الذي اضطلع المجاز، طبعا، في ترسيخه، و عن نموذج القاعدة الكلامية التي كرّسها التنظير النحوي انطلاقا من سليقة العربي في تركيب الجملة في ابتدائه لفعل و الفاعل أو المبتدأ و الخبر ثم تي المتميمات، و هذا مذهب الزمخشري (ت: 538هـ)؛ حيث يقول: «والكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى، وذلك لا يتأتَّى إلاَّ من اسمين، أو من فعل واسم، ويُسمَّى جملة»[i].. إلّا أن شاعر قد خالف هذا النسق حيث وجد ه يبدأ بشبه جملة قوامها الجار والمجرور "في دمشق" ثم يستأنف بجملة فعلية " تطير الحمامات "كعودة إلى أصل الكلام العربي ليخفف من حدة الخرق الذي أحدثه في نظام اللغة لتقديم والتأخير، وقد عبر فونتاني عن وظيفة الخرق تلك بقوله: «من السهل أن تجد في كل هذه الأمثلة الحالة التي يغدو فيها "التقديم والتأخير" صورة بلاغية. و ذلك عندما يؤدي إلى

ز دة في قدرة العبارة و جمالها و سحرها»[ii] فضلا عن ذلك يلجأ المتكلم إلى هذا الأسلوب لاعتبار نحوي أو دلالي أو إيقاعي عدا لفت الانتباه إلى أمر المقدم في كل هذا المحفل الشعري. إن دمشق، أو الشام كما يحب أن يسميها أبناؤها، أقدم عاصمة مأهولة في التاريخ تغنّى بها الشعراء على مر الزمان، نظموا غرر القصائد بسحرها وجمالها، إنه تقديم التعريف بهوية المدينة العريقة إلى زفاف الكرنفال الشعري لما تُحظى به من قيمة في ريخ الحضارة الانسانية، وهذا ما سوغ له، طبعا، أن يجعل من هذا التقديم لازمة تتكرر على رأس كل مقطع شعري في شكل عَوْد على بدء للتأكيد على خصوصية مدينة دمشق في تراث الإنسان، وتكون افتتاحية المقاطع التي تُبنى منها القصيدة خالقةً ما يشبه اللولب أو الحلزون الدلالي.

وفي هذه القصيدة (في دمشق) يجهد درويش كثيرًا في تخطي مدلولات اللغة المباشرة لتوسع والتباعد النسبي بين الدال والمدلول الأمر الذي يجعل نصه الشعري ينأى بعيدا من مرجعياته العليا، بمعنى أن يحاول- دائما- الانفلات من رتم ايقاع اللغة النمطية والتماهي في متاهات اللغة الشعرية المشروطة بمعطيات الواقع الشعري.

في دِمَشْقَ،
تطيرُ الحماماتُ
خَلْفَ سِياجِ الحريرِ
لِـاُثْنَتَيْنِ...
لِـاُثْنَتَيْنِ ... (3)

ويستهل الشاعر رسم صوره الشعرية مستعينا لرمز الكنائي المتمثل في طيران الحمام بما يرجّح دلالة السلام في تعالقه المتين بين قلوب العشاق "مثنى مثنى"، فالحمام لا يطير منفردا، والعشق يستحيل نتفاء شرطية التشارك، ويتعثر بغياب أجواء السلام الذي ما فتئ يرفرف على هذه البقعة الخلابة من العالم لولا سياج الاستبداد الحريري الذي يكمم أفواه الأحرار، ويعيق حركة الحرية المتعثرة في خطوات تقدمها. إن عناصر المفارقة (Ironie) البلاغية، بين العلامات في بعدها البديعي في هذا المقطع واضحة أشدّ ما يكون الوضوح بين "السياج والحرير"، "ينام واقفا" بما يزيد في غرابة النص من جهة ويساهم من جهة مقابلة في رفع منسوب الشعرية وجمالية الإيقاع. إنه الاستخدام المبدع للغة، استخدام يقوم على إ رة المتضادات والثنائيات

والتوليف بينهما في حالة متجانسة لأجل إضاءة النص في مستو ته المتعددة عبر ما يمكن أن نسميه (التفجير اللغوي).

إن من أهم وسائل الشعراء في إ رة المتلقي، مجاوزة المعنى الحقيقي وتفعيل لذة البحث عن المعنى المضمر وتوظيف الرمز شكاله المختلفة الأسطوري، التاريخي، الطبيعي والديني لتوليد حشد دلالي غير متناهي، و عن الرموز يقول "بيتر نيو مارك": «إنها أشياء تمثل الفكرة مثلا الحمام رمزًا للسلام، أو تمثل طبقة اجتماعية مثلا المنجل رمزًا للفلاحين، أو صفة مثل الفرو رمزًا للرفاهية.. وقد يكون للرمز ويلا عالميًا، ثقافيا أو فرد . إنها أقوى أشكال الاستعارة..»[iii] و في هذا المقام لا بدّ لنا من الإحاطة بتعريف بسيط يبينّ لنا «ماهية هذا الأسلوب البلاغي المهم، الذي يعد معلماً من معالم النص الأدبي الشعري الحديث، وركناً من أركان تحولّ الكلام من حيز النفع المباشر إلىّ حيّز الممارسة الإبداعية المتمثلة لصورة الفنية، إذ إن الشاعر يسعى من خلالها إلى بناء صوره الشعرية قوامها انهيار الحواجز القائمة بين الحواس عنده»[iv]. وما اصطناع الاشارات هنا والتلميح لرموز إلّا تعبير عن مواقف فكرية ورؤى ذاتية، فالرموز الفنية توحي أكثر مما تخبر، وتشير أكثر مما تعيّن. وهذا ما يجعل النص الشعري مفتوحا أو مشرّعا على كلّ الاحتمالات التأويلية وقابل لعدد لا يحصى من القراءات. وفي هذا التكثيف المجازي والاستعاري الذي يعمل على خرق القاعدة لإسناد الانز حي يتولد الإيقاع. يرى "أوجين يدا"(Eugène Nida) «أن الاستعارة انز ح الكلمة أو المفردة عن مدلولها الأساسي و الأصلي في اللغة، و هي نوع من التّعبيرات خارج التّمركز دلاليًا Semantically Exocentric Expressions»(*).

في دِمَشْقَ،
ينامُ الغريبُ
على ظلّه واقفاً
مثل مِئْذَنَةٍ في سرير الأَبد
لا يَحنُّ إلى بَلدٍ
أَو أَحَدْ...

فأنت حين تطالع هذه القصيدة تفاجئك النغمة الغنائية المشحونة بعواطف الإعجاب و يبهرك ارتفاع منسوب التوظيف المجازي في القصيدة بما يكفي ليجعلك تطرح أسئلة عن فحوى هذا التوظيف الذي ينقل

القصيدة من حالتها الواقعية إلى جو من الغرائبية، و يحفّز سؤال الدهشة عن فحوى هذا اللون من النظم الذي يبدو غريبا عنا و عن مذهب شاعر القضية الفلسطنية الذي استمات في الدفاع عن فلسطين سالكا الأسلوب الواقعي الذي يشترك جميع الناس في فهم مقاصده القريبة و البعيدة. وقد اقتصر هنا على الاستعارة والتشبيه.

في دِمَشْقَ،
أَرى لُغَتي كُلَّها
على حبَّة القَمْحِ مكتوبةً
برة أُنثى،
ـيُنَقِّحُها حَجَلُ الرافِدَيْن

و يبدو أن شاعر ، المسكون بهوس الحب الدمشقي، يحاول أن يبدع على المستوى البلاغي نفسه، أن يرسم لنا صورة مجازية لأبجديته المختصرة كلها في حبة القمح، و هي إن كانت صورة غامضة نسبيا فإن الغموض هو سمة الشعر المعاصر برمته، بيد أنه الغموض الذي نعدّه يولِّد الدلالة و «يخلق التوتر الداخلي الضروري لانبثاق الكتابة بحيث تغدو مغامرة لا متناهية لاستقصاء المناطق و النصوص الأكثر هامشية في الثقافة و الأدب»[v]. إذْ كيف يمكن أن تكتب اللغة كلها على حبة القمح؟

لعل المقصود من وراء ذلك، أن حبة القمح التي تؤول رغيفا عتبار ما سيكون، هو اللغة الوحيدة التي يتساوى فيها البشر ويفهمها الجياع أمام وطأة الجوع والقهر! بغض النظر عن أبجديتهم، إنها لغة المقهورين والمنكوبين تجمعها حبة القمح. و إن كانت «مهمة الشعر- حسب مو ن- الخاصة هي أن يوفر لأقوى ما في اللغة و لأخفى و أغمض ما في العالم مكا للقاء خافٍ و غامض»[vi].

في دِمَشْقَ،
تُطَرَّزُ أَسماءُ خَيْلِ العَرَبْ،
مِنَ الجاهليَّةِ
حتى القيامةِ،
أَومـبَعْدها،

...بخُيُوطِ الذَهَبْ

وظف الناص لغة شعرية قوامها الانز ح الذي ينقل اللغة من وظيفتها التواصلية القائمة على العلاقة الخطية بعين أحادية الدال وأحادية المدلول إلى وظيفة نية قوامها أحادية الدال وتعددية أو تشعب المدلول وذلك ستثمار الامكا ت التعبيرية للغة الشعرية من مجاز واستعارة وحذف وتكرار وتصوير، ومن ذلك الانز ح اللغوي توظيف الاستعارة في قوله:

في دِمَشْقَ،
تسيرُ السماءُ
على الطُرُقات القديمةِ
حافيةً، حافيةْ
فما حاجةُ الشُعَراءِ
إلى الوَحْيِ
والوَزْنِ
والقافِيَةْ ؟

تتكثف أهمية المجاز في توليد المعنى عبر مسارب لغوية مصطنعة، ونظرا لما لهذه التقنية اللغوية من امكانية عالية على تحقيق هذه الغاية فقد اتخذها الأد ء مذهبا، فوضوح المعنى سناده للحقيقة لا يكون له ثير على المتلقي، بيد أن تقديم المعنى سناده للمجاز يكون في حقل دلالي واسع. ومادام الأمر كذلك وجب ألا نغفل على حقيقة مهمة فحواها أن المجاز هو لب العمل الشعري وأن هدف جميع الأنواع البلاغية هو التوصل إلى اللغة المجازية، أي الانحراف للغة عن استعمالها العادي. وقد وقفنا في قصيدة محمود درويش على تعابير مجازية كما في قوله: "فما حاجة الشعراء إلى الوزن والقافية"، إذ أطلق (الوزن والقافية) وأراد بهما الشعر، أو لست تلاحظ أنهما من أخصِّ خصائص الشعر وبذلك تكون العلاقة جزئية. فهل بقي، بعد هذا النزول الأسطوري للسماء، من حاجة إلى وحي و إلهام لكتابة الشعر؟!. وفي التعبير لمجاز سلاسة وعذوبة وإيجاز وذلك مطلب كل بليغ.

في دِمَشْقَ،
ينامُ الغريبُ

على ظلّه واقفاً
مثل مِئْذَنَةٍ في سرير الأَبد
لا يَحنُّ إلى بَلدٍ
أَو أَحَدْ...

الحقيقة الثابتة عن المجاز —حسب- ديمارسيه أن الكلمات لا تكتسب معناها المجازي إلّا بتوليف جديد بين العبارات، كما في قول الشاعر: "ينام الغريب على ظله" وفي اسناد السرير إلى الأبد، مجاز تج عن التوليف الجديد والغريب الذي يخلع على المعاني سحرا جذا يعمق التأويل ثيره بحثا عن مراد الشاعر الذي انزاح بعيدا عن اللغة الطبيعية. فكأن المجاز جاء من خلال اللوحة الفنية الممتدة على مساحة النص واستغرق جل القصيدة. و من الانز ح اللغوي توظيف طاقات التشبيه، على قلته في النص، و معروف أن هذا اللون البلاغي هو من الوسائل التي استعان بها الأد ء على تصوير الأشياء، و إبرازها في أحسن الصور و ابهاها، قال أبو هلال العسكري في الصناعتين: «التشبيه يزيد المعنى وضوحا و يكسبه كيدا، و لهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب و العجم عليه و لم يستغن أحد عنه»[vii] و قد نجح درويش و بلغَ الغاية في اخراج بعض تلك الصفات في قالب تصويري، فيما يسمى في الدرس البلاغي لتشبيه التمثيلي، في قوله: "مثل مئذنة"، و كذلك التشبيه المقلوب في عبارة "سرير الأبد" عوضا عن "الأبد سرير" و هو من نوع البليغ الذي يلتئم فيه شرخ ما بين المشبه و المشبه به، و تنحسر الهوة بينهما حتى كأنهما ذات واحدة.

في دِمَشْقَ،
تُطَرَّزُ أَسماءُ خَيْلِ العَرَبْ،
مِنَ الجاهليَّةِ
حتى القيامةِ،
أَوبَعْدها،
...بخُيُوطِ الذَهَبْ

ولم تقف الصورة الشعرية عند هذا الحد، بل يستمر في هندسة القصيدة على إيقاعها ويتأنق في بنائها لتأخذ أبعادها الحقيقية والايحائية حتى تتزاىء لنا سماء دمشق الفيحاء وقد طَرّزت بخيوط ذهبية أسماء خيل العرب من الجاهلية إلى القيامة. وإن كانت الصورة شعرية فهي ذات فيض دلالي يمتد إلى أعماق التاريخ في

إشارة، يحملها منسوب المجاز في بعده الاستعاري، إلى الأمجاد الأموية العربية الممتدة على مدى الزمن ولازالت وزاد بريقها جودة الرسم الشعري، وفي كل هذه الأمثلة وغيرها تظهر قيمة الانز ح اللغوي كملمح فني راهن عليه الناص في تعميق شعرية المفارقة بين المسند والمسند إليه حين تغدو الأبدية كائنا يمشي تحت الشمس. فالمعروف عن الاستعارة أنها تتصدر بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعدّ أداة تعبيرية، ومصدرا للترادف وتعدد المعنى؛ وهي من أهم الصور البلاغية التي تلون حياتنا وتكسو عباراتنا الكلامية بجمالية وواقعية في آن واحد، وتسعى إلى الوصول للمعنى المراد وتقريبه إلى الذهن لربط بين الملموس والمجرد.

في دِمَشْقَ،

يُواصل فِعْلُ المضَارِعِ

أَشغالَهُ الأُمويَّةَ:

نمشي إلى غَدِ واثِقِينَ

من الشمس في أَمسنا.

نحن والأَبديَّةُ

سُكَّانُ هذا البَلَدْ!

و يصّعد الشاعر في حالة الوجد شغفا بدمشق حتى يجعل منها مدينة العشق الأبدي، فهو يصف متغزلا بنموذج مثالي جمع له كل صور الحسن المثيرة للإعجاب و الدهشة بما يحمل إلينا من تصورات بعيدة و غريبة تذكر بتصورات الفلاسفة عن المدن الفاضلة و هنا تكمن المفارقة لفظية و معنوية، و هي مفارقة مثيرة فيها سحر الخيال الشعري الذي ير د مجاهل الوجود الإنساني، فالمجاز في الشعر ضرورة ينعدم دونها الابداع الأدبي إذ يرى "كولردج" – مثلا- «أن الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة ذلك لأن الصورة المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر لحياة»[viii]. وذلك مستوى مكين في التعبير ومظهر من مظاهر الشعرية.

والملاحظ أن حركة القصيدة تتشكل من شبه الجملة الشعرية "في دمشق" التي تتكرر على مدى جسد النص بعدد المقاطع الاثني والعشرين، إنه تكرار له ما يبرره نفسيا وثقافيا وحضار ؛ إذ هو تعبير عن حب ضارب طنابه في ضمير الوجدان العربي. فالماضي و الحاضر يتوصلان عند درويش في جدلية عجيبة؛ فهو

يستحضر الماضي ممثلا في الحضارة الأموية؛ «إذ لا يمكن أن نعيش حاضرا مشرقا في ظل تجاهلنا لماضينا، بل لابد من التعبير عن الماضي لحاضر»[ix]. ومن ملامح الشعرية التي تستل الإعجاب من قلب المتلقي تلك البنية الفنية في هندسة الصورة الشعرية وفق قالب تفنن الشاعر في ضبطه على تقنية العزف على قيثارة أو ر الزمن حين تستغرقه دمشق الفيحاء في أبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، فالفعل الحضاري الأموي يواصل أشغاله في ديمومة وهمّة ويمنحنا الثقة وفضلة الأمان للاستمرار في الممشى تحت شمس حضارتنا الزاهرة بمعية الأبدية التي ما فتئت تقاسمنا سكنى هذا البلد. إن استحضار العصر الأموي إلى جوّ القصيدة يعزّز الأمجاد التاريخية لمدينة دمشق على مر العصور، فهي وإن بلغت أوج حضارتها في العصر الإسلامي فإن ذلك لا ينفي عنها صفة التمدد الحضاري عبر الأزمنة المتعاقبة ويثبت ذلك ما تزخر به من آ ر ريخية تعود لحقب زمنية، فهنا كانت بداية الاستيطان البشري وتخطيط أولى المدن. سورية مدخل وبوابة للتاريخ، فقد قامت على أرضها حضارات متعددة كثيرة وسكنها شعوب شتى: السومريون، الأكاديون، الكنعانيون، البابليون، الفرس، الإغريق، الرومان، العرب، الأتراك...إلخ.

ومن ملامح الشعرية التي يرسيها المجاز في ميناء القصيدة، ذلك التنوع الخصب في ملامح الغرافيمات التصويرية وما تكتسبه في سياقها من دلالات وايحاءات بما يجعلها تتخذ سمة الصور المركبة النامية التي مكانها أن تستنطق كل مظاهر الوجود وتستخدم جل الموجودات بدءًا لحمام واللغة، والسماء، والخيل، و الأبدية، و التاريخ، و الإنسان و غيرها.. فكلها تصبح- ببراعة الشاعر- أداة طيعة للتصوير الشعري الذي ما انفك الناص في توظيفها في محاولة لكسر ر بة الموضوع الواحد ونمطية الصورة الباهتة الجزئية، التي سكنت بيت شعر العربي أمدا طويلا.

في دِمَشْقَ،
تَدُورُ الحوارات
بين الكَمَنْجَةِ والعُود
حَوْلَ سؤال الوجودِ
وحول النها تِ:
مَنْ ـقَتَلَتْ عاشقاً مارقاً
ـفَلَهَا سِدْرَةُ المنتهى!

إن هذه الحوارات المهموسة، لا تُسمع ولا تكون إلّا في أرجاء دمشق كنوع من الاستثناء الذي يعطى خصوصية بلاد الشام، وتدور تفاصيلها حول أحجية من يكون لها شرف فضل قتل العاشق المارق حتى تكون جديرة بنيل غاية الغا ت المعبر عنهـا بـ "سدرة المنتهى"، هذه القاتلة- لا أخالها- إلّا دمشق ويؤكد هذا الافتراض حضورها الطاغي في حيز النص، و ما تتمتع به هذه المعشوقة من سحر فتنة الإغراء الذي يخولها القدرة على تنفيد فعل القتل في حق العاشق المارق...! ويستمر الشاعر هائما في سحر معشوقته الأبدية "دمشق" بتوظيف كل امكا ت المجاز البلاغية للتعبير عن مدى تمكن هذا الحب من قلبه معطيا ملمحا آخر من ملامح الشعرية عتماد تقنية استدعاء الشخصيات التاريخية والدينية، والمرجح أن يكون المستدعى إلى فضاء النص هو النبي يوسف عليه السلام، ويبقى السؤال مطروحا: لماذا أقدم درويش على استحضار أو استدعاء الشخصية الدينية إلى وسط ثقافي مغاير في الرؤ والمنهج والمعرفة؟! و كذلك: لماذا انتخبنا النبي يوسف من بين عشرات الشخصيات التاريخية ؟.. وما دلالة هذا الرمز في تكثيف مجازية النص الشعري؟ يبدو لي أن النبي يوسف من الأقنعة المتكررة في شعر درويش بصورة مكثفة و لا أجد أدل على ذلك من ديوانه الشهير "أحد عشر كوكبا"، و لأن المحمول الديني له قدرة على تفجير المكبوت و تحريك الهامش، فضلا عن كفاءته في مد برؤية جمالية تنبعث من عمق التاريخ كاشفة عن سياق تزدحم فيه النصوص المهاجرة. فما يكتنزه هذا الرمز من حمولة معرفية تستتبع لضرورة الموروث الديني في تجليه القصصي الكامل حين يقف نبي "يوسف" عليه السلام يقطّع أضلعة حثا عن قلبه المنشغل أصلا، عن جمال طلعته البهيّة، بجمال دمشق في سؤاله عن قلبه الهائم عشقا ودنفا في أرجاء مدينة السحر الأزلية.

في دِمَشْقَ،

ـيُقَطِّعُ يوسُفُ،

لنايَ،

أَضْلُعَهُ

لا لشيءٍ،

سوى أَنَّهُ

لم يَجِدْ قلبَهُ مَعَهُ

في هذه المدينة، أي (دمشق) تتجلى أحداث البدا ت؛ بداية التكوين و بداية الخلق حين كان كل شيئ على أصله الأول في هيئة سيلان الماء، و قد استمد هذه الحقيقة الثابتة من المصادر الدينية كما حكى القرآن الكريم﴿وَ هُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَ كَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ سورة هود، الآية:07، و غيره من الكتب المقدسة: التوراة و الانجيل. ورغم ذلك تتشبث دمشق لشاعر وتطلب منه الرفقة والصحبة في سفر إلى أقاليم الشعراء القصية بحثا عن شبق المغامرة الشهية.

في دِمَشْقَ،
ـيَعُودُ الكلامُ إلى أَصلِهِ،
الماءِ:
لا الشِعْرُ شِعْرٌ
ولا لنَثْرُ نَثْرٌ
وأَنتِ تقولين : لن أَدَعَكْ
فخُذْني إليك
وخُذْني مَعَكْ!

و يواصل الشاعر هذا النسق التصاعدي في وصف دمشق بخلع أغرب الصور المجازية عليها، إذ كيف ينام الغزال مع امرأة على سرير الندي؟ وهل يعقل أن تخلع إمرأة فستانها وتغطي نهر بَرَدَى العظيم؟ بيد أن هذه المفارقات الإسنادية في الجمع بين الإنسان والحيوان في سرير الندى، وأنسنه الكائن هي من الصور الشعرية التي لا يبررها سوى الإيمان بحقيقة الشعر المتمردة على نواميس الحياة والوجود، ولذات السبب لن يكون الغزال هنا إلّا رمز العشق المتناهي من دون مقابل والتوازن والعطاء. أوليست الكتابة خصوصا الفنية منها «نبوءة ريخية تقترح شكل العالم و معناه، و هي محاولة لأنسنة الكائن و تزويده لرغبة و الميثولوجيا و اليوتوبيا..و فعل الصيرورة و الارتحال الدائم»[x] ؟

في دِمَشْقَ،
ينامُ غزالٌ
إلى جانب أُمرأةٍ

في سرير الندى
فتخلَعُ فُسْتَانَهَا
ـوتُغَطِّي بِهِـبَرَدَى!

و تي المقطع الموالي مكملا للصورة وموسعاً أبعادها ومتابعا نموها. فهو ما زال يزاول تقنية الوصف ليات طبيعية معتمدا على الصور الأكثر شرودا عن عقال الحقيقة مشكلا انحرافات مجازية تتوازى مع الحقيقة في دلالتها على ما تحوزه هذه المدينة من نِعَم الأمن والسلام والطمأنينة، فخيرها عميم وإلفها حميم، جوها أليف ووردها صحو كثيف، فيها يغازلك الزهر والطير ويداعبك الياسمين وتغار الحديقة، ويتدفق دم الليل في اشراقة البدر المنير؛ ولكن كيف توسل إلى تشكيل تلك الصور، وما سرّ التركيبة الكيميائية التي أوجدت شعرية هذه الصور والقصيدة؟

إن شعرية هذه المقاطع تكمن في الصور المبتكرة، وفي ذلك الانسجام المجازي للغة الذي تجاوز بها مستواها المعجمي الضيق إلى الأفق الدلالي الرحب وذلك عن طريق وضع اللغة في علاقات جديدة وفق رؤية فنية مشبّعة لحسّ الجمالي على ايقاع الرسم المجازي المناقض لمنطق الحقيقة والأشياء وذلك سناد صفات يختص بها الإنسان للجمال، فالياسمين يداعب، والحديقة تغار، ويسري الدم متدفقا في محيّا القمر. و لنظر إلى هذه المجموعة من الصور أمكن القول- حسب تودوروف-:« اتصاف اللغة المجازية نها لغة مصطنعة، زائفة ينقصها الصدق: و الواقع أنها تتحاشى تسمية الأشياء سمائها على الرغم من وجود اسم دال عليها»[xi].

تدَاعِبُنِي الياسمينةُ:
لاـتَبْتَعِدْ
وامشِ في أَثَري
ـفَتَغارُ الحديقةُ:
لا تقتربْ
من دَمِ الليل في قَمَري

ثم يستمر محمود درويش في هيامه المحموم لمدينة العشيقة (دمشق) حيث يحلو السمر حين تداعب مخيلته أحلام وردية في حضن زهر اللوز الباسم، لكن هذا الزهر يقطع عليه الحلم الجميل ويجعل من الواقعية شرط الإزهار والعبور في الأحلام.

في دِمَشْقَ،
أُسامِرُ حُلْمي الخفيفَ
على زَهْرة اللوزِ يضحَكُ:
كُنْ واقعياً
لأُزهرَ نيةً
حول ماءِ اُسمها
وكُنْ واقعيّاً
لأعبر في حُلْمها!

لقد تحققت الصور ن في خيال الشاعر ثم رُسمت على الورق إبداعًا وخلقًا مدهشًا. وصورة الشرط في النظم واضح (كنْ واقعيًا لأُزهر نية)، (وكُنْ واقعيّاً لأعبر في حُلْمها!)، إن دمشق الغارقة في بحر من أحلام جمالها تتمنّع أبدًا عن كل حالم يخطب ودّها ما لم يكون واقعيا. إن كلّ الأفعال الإنسانية سواءً أكانت عاطفية أم نفسية أم اجتماعية أم حضارية تحصل في دمشق كحتمية يرتئيها الشاعر وهذا ما يبرر تصدير المقاطع الشعرية بشبه الجملة "في دمشق" لأن حتى فعل المعرفة والتلاقي مع الذات يكون تحت سماء دمشق وبعدها يكون التوحد والانطلاق .بمباركة امرأة لوزية العينين، هي في الأغلب، دمشق مدينة الجمال؛ فيها جمال ونور الملائكة. وقد عزّز التوظيف المجازي، في إشارته للمرأة بذكر أهم جزء في كينونة وجودها وهو العينيين، جوّ التعارف والتآلف وهذا ما يؤكده اسم الإشارة "هنا".

في دِمَشْقَ،
أُعرِّفُ نفسي
على نفسها:
هنا، تحت عَيْنَيْن لوزيّتَيْن

نطيرُ معلّـقَوْأَمَيْن
ونرجئ ماضِينَا المشترَكْ

إن كل الأفعال والأحداث تقع في دمشق فهي المدينة المؤّهلة لاحتضان مثل هكذا أفعال، أفعال التوهج الإنساني في أرقى لحظات ممارسة الحياة: اللقاء، الأخوة، الطيران وقل ما شئت من الممارسات البشرية في فورة العشق الأسمى.

في دِمَشْق،
يرقُّ الكلامُ
فأسمع صَوْتَ دمٍ
في عُرُوق الرخام:
أُخْتَطِفْني مِنَ ابني
تقولُ السجينةُ لي
أَو تحجَّرْ معي!

وفي دمشق يصير للكلام نكهة الكلام، ويخفت صوت ضجيج الحياة المعهود، إلى الدرجة التي يُسمع فيها نبض الحياة في عروق جسد الرخام، وتعدّ هذه الصورة المجازية من أبدع مبتكرات التصوير العبقري العربي في الشعر المعاصر، ويكمن جمالها في بثّ حركة الحياة في الجماد(الرخام) وتمثيله في صورة إنسان ينبض الدم في عروقه. وهذا من سحر التصوير والتخييل الذي يضخه المجاز في عروق الشعر مما يجعله يستأثر عجاب القراء هيك عن فعل ثير لفظة "رخام" التي تزخر بمدلولات الأبدية والذاكرة التي لا تنمحي.

أَعدُّ ضُلُوعي
وأُرْجِعُ قلبي إلى خَبَبِهْ
لعلِّ التي أَدْخَلَتْني
إلى ظِلِّها
ـقَتَلَتْني،
ولمْ أَنْتَبِهْ...

هل لإمكان أن يفقد الشاعر، تحت ثير الإغواء حاسة التمييز و لا يدرك حقيقة حياته من مماته؟

أيمكن أن يرجع إلى قلبه الساكن إعجا نبضه، أي خببه (الخبب = ضرب من العَدْو) لأن دمشق التي أدخلته ظلالها الوارفة قد قتلته بفتنة سحرها ولم يعلم حتى بموته، صحيح "ومن الحب ما قتل!؟". ولكن هل بمقدور مدينة، بغض عن جمالها ومكانتها من القداسة، أن تحدث مثل هذا التأثير في محبها؟ إن هذه المبالغة في التقديس الذي اعتاده الشعراء في شعرهم تج في مستواه الأول عن الوظيفة الشعرية للغة، فليس من الضروري أن يتوفر للغة الانفعالية؛ كما هو شأن اللغة العلميّة، الصدق المنطقي أو ما يسمى ملاءمة دلالة المطابقة؛ لأن ذلك يشكّل عقبة في طريق الإبداع. و الشعرية تتعارض أبدًا مع قواعد التنظيم و الصدق و المواءمة و من هنا، «فقد ينتقل الدّال لمدلول من مستوى دلالة المطابقة إلى مستوى دلالة الإيحاء، و هذا الانتقال يتحقّق ، وفق جان كوهين، بفضل استدارة كلام معيّن يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، من أجل العثور عليه في المستوى الثاني، أي مستوى الشعرية»[1] . ويمكن أن نرمز لهذه الاستدارة في الكلام من المعنى المباشر إلى المعنى الخفي، أي من التصريح إلى التلميح لخطاطة التالية:

دلالة المطابقة = الدال ⟵ المدلول الأول. **دلالة الأيحاء** = الدال ⟵ المدلول الأول + المدلول الثاني... ن مدلول.

في دِمَشْقَ،
تُعيدُ الغريبةُ هَوْدَجَها
إلى القافِلَةْ:
لن أَعودَ إلى خيمتي
لن أُعلِّقَ جيتارتي،
ـبَعْدَ هذا المساء،
على تينة العائلةْ...

إن أجمل ما في دمشق هو قدرتها الفائقة على التأثير في البشر و حث الأرواح على التمرد بدأً لشاعر و الوافد و الغريب و القريب..فكل أصناف البشر من عرب و عجم قد افتتنوا بها و هذا ما يفسر تعدد الأجناس و الحضارات التي أقامت على ضفاف هذه المدينة كما وضحنا سابقا، حتى المرأة البدوية الغريبة المسافرة إليها تعيد متاعها إلى القافلة و ترفض العودةَ إلى موطنها و بى الكفَّ عن الغناء. وقد استعان الشاعر لمجاز المرسل على وجه الخصوص لتوضيح المعاني بما يكفل لها نشوة الإمتاع الفني، فقد عبّر عن

المتاع لهودج على سبيل التخصيص بذكر الجزء وهو يقصد الكل في علاقة جزئية، أما المجاز الذي في قوله: لن أُعلِّقَ جيتارتي، فهو أيضا مرسل من علاقة سببيّة؛ لأن القيثارة هي آلة الغناء وسببه. و المقصود بعلاقة المجاز المرسل أن «يكون هناك تلازم و ترابط يجمع بين المعنيين، و يصوغ استعمال أحدهما موضع الآخر» «منها تسمية الشيء سم ما كان عليه، أو ما يؤول إليه أو تسمية الحال سم محلّه، أو تسمية الشيء سم آلته و علاقات أخرى كثيرة»[xii].

في دِمَشْقَ،

تجفُّ السحابةُ عصراً،
فتحفُرُ بئراً
لصيف المحبِّينَ في سَفْح قاسْيُون،
والنايُ يُكْملُ عاداته
في الحنين إلى ما هُوَ الآن فيه،
ويبكي سدى

إن ما يقوله الشعر لا يعبر لضرورة عن الحقيقة الواقعية وهذا ليس شرطا على صدق الشعر، وإنما كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها قصد صهرها من جديد وفق رؤية الشاعر للوجود. و لتالي تحويل الواقع المادي إلى مثالي»[xiii]. لاحظ الأسطر الشعرية التالية و كد من صدق الحكم، إذ كيف تحفر السحابة بئرا لصيف المحبين، وكيف يحنّ الناي ويبكي، وهي كلها إسنادات مخالفة لمنطق الأشياء ومنحرفة عن القاعدة والنمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه. ولذات السبب يرى جان كوهين الذي شغل بنظرية الانز ح، «أن الشعر انز ح عن معيار هو قانون اللغة. و يذهب إلى أن الانز ح هو الشرط الضروري لكل شعر، بل لا يوجد شعر يخلو من الانز ح»[xiv]، و ذهب مصطفى صف إلى عدِّ الاستعارة و التعبير المجازي انحرافًا للغة عن طبيعتها الأصلية، «تمنحها امكا ت أوسع للتعبير عن العواطف و الانفعالات و المواقف التي يعيشها المبدع» و يرى شكري عياد أن الانحراف يخصّ اللغة الفنية، و لا يقدم عليه إلّا أديب متّمكن و هو يلتقي في هذه النقطة مع ريفاتير في اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ»[xv].

في دِمَشْقَ،
أُدوِّنُ في دفْتَرِ امرأةٍ:
كُلُّ ما فيكِ
منـنَرْجسٍ
يَشْتَهيكِ
ولا سُورَ حَوْلَكِ، يحميكِ
مِنْ ليلـفِتْنَتِكِ الزائدةْ

عندما تتماهي العلاقة بين الجماد والإنسان بين دمشق والمرأة، تزداد لضرورة جرعة الجمال عن الحدّ المألوف أو المطلوب، ولأجل ذلك يستأثر الجميل بشهوة النرجس على ما فيه، أي النرجس من جمال يتضاءل في هيكل الجمال الدمشقي المطلق الذي يستحيل بدوره إلى فتنة دون حماية. ترى أية نظرية لغوية تسمح سناد الاشتهاء للنرجس، والفتنة لليل؟ وإنما تسند، عادة، إلى من يعقل، أما وقد اسندت هذه الأفعال إلى غير العاقل فهذه هي البنية التي تكسب العبارات الشعرية جمالا و شاعرية و لو اسندها للإنسان لكانت بنية لغوية هتة.

في دِمَشْقَ،
أَرى كيف ينقُصُ ليلُ دِمَشْقَ
رويداً رويدا
وكيف تزيدُ إلهاتُنا
واحدةْ!

هنا نجد أن الوعي لزمن والأشياء يتأسس دائما وفق منطق الشعر المخالف في تركيبه لمنطق الحياة والطبيعة، وهذا لأن الكون الشعري يخضع لمنطق الذات المتفلتة من عقال قوانين العقل، فالنّاص يدرك بذاته الشاعرة كيف يتناقص ليل دمشق! وما يتناقص في الحقيقة، وكيف تزداد الآلهة وما تزداد إنها الحقيقة الشعرية التي تلون الحقائق لرؤية الذاتية. بمعنى آخر: إن دمشق تي هنا بوصفها محفِّزًا على انبثاق الكتابة من مكامن الذات القصيّة، وبوصفها — نيا- وسيطًا يدفع إلى فضاء التخيّل. هنا تتحقق الحرية للذات ويبرز

أفق الكتابة كمحتوى مكاني لحركة الحرية، وهذا ما عناه ميشيل فوكو عندما قال: "اتركو أحرارًا عندما يتعلق الأمر لكتابة".

في دِمَشْقَ،
يغني المسافر في سرّه:
لا أَعودُ من الشام
حياً.. ولا ميتاً
بل سحا ً
يخفِّفُ عبءَ الفراشة
عن روحِيَ الشاردةْ

إن هذه النفس المرهقة عشقا، والمتهالكة صبابة، الهائمة في معبد الجمال الدمشقي قد خلصت، في نهاية القصيدة، إلى ما يشبه القرار الأخير، قرار رفض العودة من دمشق مهما كانت وضعيتها سواءً أكانت حية أم ميتة. واستنادا لمعطيات حتمية وإلى ما سبقه من مقدمات بررت سبب اختيار أرض المقام الأبدية، ثم يعدل عن ذلك ويريد أن يستحيل سحا يخفّف عبء الفراشة عن روحه الشاردة. ومع نهاية شفرة النص يتضح مدلول هذا الموال الدمشقي، الذي استغرق كل ذرات روح الشاعر وتطايرت معه شعاعا عبر مسارات متباينة من الشوق والغبطة والحبور، لتنكشف الشفرة أخيرا عن طيف من الإعجاب الذي يستهوي القلب تحت ثير زخرف الألوان.

ترى أكان كل هذا الهيام نوعا من الإغراء الذي مارسته مدينة دمشق على زائرها؟ ولم يكن من نوع الحب العميق الذي يفتح شهية العاشق ليصدر عن عميق الفلسفة في تحليل العواطف ورسم رؤية فنية تكشف اسرار العلاقات في تجاذ تها واضطرا تها. إنه نوع من الشرود الذي استدعته لحظة الإعجاب فانجذب يعبر عنه في خواطر يعوزها كثيرا من الترابط والتخطيط الفني المحكم، ولولا تضافر عوامل فنية وموضوعية لفقدت القصيدة بصفة كلية مبررات الانتماء لجنس الشعر، ويجدر بنا أن نذكر منها تحديدا، العامل الشكلي المتمثل في تواتر اللازمة التي رشّحت بقوة العنصر الموسيقي في الإيقاع. والثاني معنوي نفسي يتجلى في عاطفة الإعجاب الشديدة بمدينة دمشق التي استحوذت على مشاعره من المطلع حتى النهاية. و يبقى الدور المعزّز للانتماء الشعري هو، طبعا، المجاز بما اضفى من مسحة جمالية على بنية القصيدة، فقد قال أحد المعاصرين

أن المبدأين الرئيسين المنظمين للشعر هما الوزن و المجاز؛ أكثر من هذا «أن الوزن و المجاز يلازمان أحدهما الآخر و أن تعريفنا للشعر ينبغي أن يكون من العمومية بحيث يشملهما معا، و يفسر تزاملهما»[xvi](*) و لولا لمسات المجاز الفنية الساحرة لكانت القصيدة عبارة عن ركام من خواطر شاعر عاشق محموم كواه حب الشام!؟

– إن ما نخلص إليه في نهاية هذه الدراسة هو دور المكون البلاغي في إثبات أصالة الإبداع الأدبي فالنص لا يكتسب هوية الإنتساب الأدبي إلّا في الحضن البلاغي وبلمسات التصوير المجازي حين يتعدى المعنى الحرفي للدوال بحثا عن المدلولات التي تحفر عميقا في الفكر والثقافة والتاريخ والدين والسياسة والمجتمع...فالخطاب الخالي من الصور– حسب تدوروف- هو خطاب م الشفافية، ولذلك هو غير موجود. هنالك تبرز الصورة البلاغية وكأنها رسم منقوش على هذه الشفافية كخطاب كثيف مغطى بعدد كبير من الرسوم والصور التي لا تكشف عما ورائها. فهو لغة مكتفية بذاتها. إذا فالإستخدام البلاغي للغة يرقى لإنسان إلى الصفات المميزة للإنسانية، لأنه- بكل بساطة- يساوي وعي الإنسان بوجود خطابه. ويسعى من جهة أخرى إلى اشباع جوع الروح إلى الجمال أو ما يسميه "رالف لنتون "الاستجابة إلى الحاجة الجمالية الذوقية لدى الإنسانّ".

– وبعد، فإن شعرية درويش، كما رأيناها من خلال قراءة هذا النموذج الشعري الأرقى تصويرا، تتحقق في مستوى التشكيل الجمالي للمجاز في شروده البعيد عن الحقيقة وتجاوز منطق الموجودات سنادات جديدة حملت غرابة التراكيب إلى الجسد الشعري.. وآية ذلك قدرة الصورة المجازية على التحرر والانحراف والتجاوز المبدع وخرق سنن التعبير بما يكفل متعة البيان وتحريك الانفعال، وكل ذلك من ملامح الشعرية وخصائص التجربة الشعرية لدي محمود درويش.

- **خاتمة:**

بعد هذه الدراسة المقتضبة نصل في النهاية بعد جهد عناء إلى محاولة صياغة تعريف، رغم استحالة التعريف الجامع المانع للشعريّة، يحوز نوعا من التكامل ونقول: الشعرية (Poétique) نظرية أو منظومة من تعاليم منسقة عن الشعر، تعرّف الشعر وفروعه المتنوعة وأقسامه الفرعية وأشكاله ومصادره التقنية وتشرح المبادئ التي تحكمه وتميّزه عن نشاطات الإبداع الأخرى، بيد أن الشعر ت الحديثة لم تنحصر في مجال نظر ت الأدب، بل اتسعت لتشمل فنو ً إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفن السينمائي، كما اتسع

المدى أكثر فأكثر ليصل إلى البحث في شعرية الأشياء الواقعية كما عالجها غاستون شلار في كتابه "جماليات المكان"، وشعرية التصورات الذهنية كما عالجها كمال أبو ديب ضمن كتابه "في الشعرية"، الذي قدّم فيه ما سمّاه نظرية الفجوة: مسافة التوتر. ولقد عولجت، في هذا الكتاب، قضية العلاقة بين القراءة والتلقي وبين الشعرية، وكان الهدف من ذلك إبراز السِّمة التكاملية بينهما، والكشف عن مدى موضوعية النظر ت الشعرية.

إن مفاهيم الشعرية مختلفة ومتنوعة، ولكن هل استطاعت الشعر ت الحديثة، بمختلف مفاهيمها النظرية، أن تفسر أو تجلي الوسائل الشعرية كلّها دون استثناء؟ يبدو أنّ هذا مطمح كبير لم تستطع الشعر ت بلوغه، فهي بوصفها قوانين بتة، لم تستطع أن تفسر جميع التغيرات التي تطرأ على النصوص الأدبية، على مستوى الوسائل المتّبعة والمكتشفة لخلق شعريتها. إن البحث في شعرية النصوص الإبداعية سيبقى دائماً مجالاً خصباً لتصورات ونظر ت مختلفة، ذلك لأن الشعر، كما يرى يونس بن حبيب: "كالسراء والشجاعة والجمال، لا ينتهي منه إلى غاية." ورغم ذلك ستستمر رحلة البحث في هذا الفن الجميل الذي شغل العرب وكان ديوانهم ومستودع أفكارهم وأ مهم وسجل مآثرهم ومناقبهم...

وقد تتبعنا في هذه المحاضرات رحلة الشعرية عند العرب قديما وترجمنا نظرتهم للشعر، مفهومًا ووظيفةً وأردفنا ذلك ستعراض أهم القضا التي شغلت الفكر النقدي العربي القديم عند نقاد من أمثل الجاحظ، وقدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلوي، وابن قتيبة، وأبي علي المرزوقي، والجرجاني، وابن رشيق وحازم القرطاجني و وأبي القاسم السجلماسي وكثير غيرهم من النقاد، وذلك ضمن نظرية صيلية لفن الشعر منها: نظرية عمود الشعر، ونظرية النظم، ونظرية التخييل...في شكل جهد مبكر يعكس إرادة علمائنا ونقاد في التنظير للشعر بغية صياغة تصور يترجم مدى مساهمتنا في صنع معرفة نشارك بها غير من الأمم في بناء صرح الثقافة الفنية. ولما كانت الشعرية مبحث ارتبط بموجة الحداثة والدرس اللساني فقد ار ينا أن نشير إلى الجهد العربي الحديث في شكل اسهامات نقاد المعاصرين من أمثال: جماعة الديوان ونظرتهم الوجدانية للشعر، ومحاولات زك الملائكة في التأسيس لشعرية ترتكز على المعطى الموسيقي العروضي وفق تصور ينظر للشعر عتباره "ظاهرة عروضية قبل كل شيء". ثم عند أحد أقطاب التنظير العربي المعاصر ونقصد خريج كوليج دو فرانس، على احمد سعيد اسبر الذي أعاد قراءة الشعر العربي وفق منظور فكري حداثي، كما أشر على معاني الشعرية عند بعض الشعراء المنظرين من أمثال الشاعر المصري صلاح عبد الصبور في نظر ته الجمالية عن الشعر، وكانت محطتنا الأخير عند مجهود الشعراء الجزائريين لما لهم من ع معتبر في

التنظير للشعر و نقد بذلك محاولات الشاعر الشاب فقيد النقد الجزائري "حمود رمضان" الذي زاوج بين ثنائية الشعر والنقد مزاوجة رائعة افضت إلى صياغة فكر تنظير يشهد على ميلاد موهبة عبقرية بيد ان الأ م لم تمهله طويلا ليكشف عن مكنون هذه القدرة الأدبية فقد غادر مبكرا ركا فراغا رهيبا في الساحة الثقافية العربية والجزائرية، وإنه من محاسن الصدف أن تكون نهاية الدراسة على يد جمال الدين بن الشيخ الذي أسهم، بشكل كبير وعميق، في تقريب مفهوم الشعرية إلى القارئ العربي بمساءلته الموروث العربي القديم عن حقيقة الشعرية.

– وقد ا حت لنا هذه الدراسة الوقوف عند بعض النتائج التي نراها علامات مضيئة في درب الشعرية الغربية والعربية وأهمها، اجتناءً للبس الذي يقع فيه كثير من مدرسي الشعرية، أنها مبحث نظري فهي نظرية جديدة للأدب العربي ولكن لا تتعارض مع النقد الأدبي.

– لم تكن الشعرية مبحث غربي محض كما تؤشر بعض الدراسات التي تربطها لفكر الغربي قديما بجهود أرسطو في كتابه "فن الشعر" وحديثًا بمباحث اللسانيات، متناسين الجهد العربي وما قدمه من نظر ت للشعر خاصة في القرن الرابع للهجرة ا ن نضج الفكر النظري والنقدي عند العرب.

– لقد كد لدينا بصفة شبه مطلقة أن الشعرية ليست مبحثا خاصا لتنظير الشعري فقط وإنما يمكن ان تكون الشعرية مبحثا لفنون أخرى كالنثر والمسرح والصور...إلخ.

وأخير نقول إن هذه الدراسة هي لبنة صغيرة في صرح الشعرية وهي محاولة غير مكتملة تحتاج إلى المزيد من التنقيح والإضافات والمناقشات والنقد حتى تكون جديرة هتمامات القراء والطلاب والدارسين ككل.

أعود وأقول، في ختام هذه المحاضرات، إن الشعرية التي أقضّت مضاجع النّقاد، وسيموتون جميعًا وفي أنفسهم شيء منها فنقرّر أنّ هذه الشعرية التي أطلق عليها رومان كبسون (Roman Jakobson, 1896- 1982) مصطلح: الأدبية (Littérarité)، ليست واضحة المعالم، ولا هي قاعدة وُقّع الاتفاق عليها بين النقاد، في القديم والحديث من أجل فإ نعتقد أنها ستظل خاضعة لأصول الذوق العام، ولذوق الناقد نفسه قبل ذلك، ولمقدار ذكائه في إدراك عناصر هذه الشعرية التي تكمن غالبا في جمالية النسج اللّغويّ، وبراعة التصوير الأدبي، وبلاغة التعبير الفني.

والله ولي التوفيق

مراجع المطبوعة:

أ- العربية

1- إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليو ن، ج55، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.

2- إحسان عباس: ريخ النقد الأدبي القديم، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1971.

3- إحسان عباس: فن العر، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عَمان، ط1، 1996.

4- أدونيس: الشعرية العربية، (محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، ريس، دار الآداب، بيروت، ط1، أ ر 1984

5- أدونيس: سياسة الشعر، مقالة: ما الشعرية؟

- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت- لبنان، ط2. 1985.

6- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1989.

7- أفلاطون: الجمهورية (الكتاب العاشر)، ترجمة حناخبار، دار الأندلس، بيروت- لبنان، (د. ط)، (د. ت).

8- الآمدي: الموازنة بين الطائيين، تح: السيد صقر- دار المعارف، ذخائر العرب، القاهرة- مصر 1965م.

9- بشير وريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتا ت النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزاور الجزائر، (د، ط)، (د، ت)

10- بشير وريريت: مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، محاضرة ألقيت طلبة قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001.

11- بوريس اخنباوم: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986.

12- تزفتان تودوروف: الشعري، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للطباعة والنشر، المغرب، ط1 1987.

13- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ط3، 1992.

- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2 1982.

14- الجاحظ: البيان والتبين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة- مصر، ج1، ط4، 1975

- عمرو بن بحر لجاحظ: الحيوان، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط4، 1973.

15- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد برادة ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الر ط- المغرب، ط1 1986.

16- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار

البيضاء، ط1، 1996.
17- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2000.
18- حاتم السكر: مرا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.
19- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأد ء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط2، 1989.
20- أبو الحسن محمد أحمد بن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، المحقق: عباس عبد الساتر. المراجِع: نعيم زرزور منشورات محمد علي بيضون، ودار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط 2. 1426هـ - 2005 م.
21- حسن ظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1994.
22- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، راجعه هيثم خليفة الطعيمي، ج2، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت 2011.
23- ديفيد بُشبندر: نظرية الأدب المعاصر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1996.
24- ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ترجمة، محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت- لبنان، 1967.
25- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت لبنان، ط5، 1981م.
26- الرماني: النكت في إعجاز القرآن- ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط2، 1976.
27- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الدنيا للطباعة والنشر، ط1.
28- رمضان: حقيقة الشعر وفوائده، سلسلة مقالات نشرت بجريدة الشهاب، ابتداءً من 30 رجب 1349- 03 فيفري 1927، قسنطينة- الجزائر، الأعداد: 82-85- 93- 108.
29- رومان جاكبسون: قضا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.
30- رينيه ويليك: مفاهينم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة 110، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1987.
31- سامي سويدان: أسئلة النقد والشعريّة العربية، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 2013.
32- سعيد الغامدي: منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1999.
33- سعيد الغانمي: أقنعة النص، قراءة في بلاغة النص الأدبي، دار شهر ر للنشر والتوزيع، العراق.

34- سعيد يقطين: قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1997.
35- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988.
36- ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تح: محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، (د. ت)
37- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط6، 1946.
38- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط5.
39- صالح الخرفي: حمود رمضان، سلسلة في الأدب الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
40- صلاح رزق: أدبية النّص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنضر والتوزيع، القاهر، مصر 2002
41- صلاح عبد الصبور جهاد فاضل: قضا الشعر الحديث، ص: 265.
42- صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت- لبنان، 1977.
43- صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعر القديم، منشورات اقرأ، بيروت- لبنان، ط1، 1968.
44- صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة- مصر، 2005.
45- الطاهر همامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار، الشعر التونسي وأشكال
46- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، (د. ت)، ج2.
47- عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد للنشر، تونس، 1994.
48- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1.
49- عبد العزيز حمودة: المرا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس.
50- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988
51- عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران- الجزائر، ط1، 1996.
52- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحرير ه. ريتر، دار المسيرة، بيروت- لبنان، ط3. (د. ت).
53-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة. دار المدني، ط3.
54- عبد العشي: أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
55- عبد الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط 2005.
56- عبد حمادي: الشعريّة بين الاتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2006.
57- عبد المالك مر ض: قضا الشعر ت، دار القدس العربي، وهران- الجزائر. (د. ط)، (د. ت).
58- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر ولبنان، ط1، 2013.
59- عزالدين إسماعيل: النقد الأدبي عند العرب للدكتور محمد طاهر درويش، دار المعارف، سنة 1929.

60- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون جزءان في ثلاثة مجلدات، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951.

61- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 2000.

62- فدريس: اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة.

63- فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد الطونيوس، بيروت- لبنان، 1968.

64- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى الخانجي، نشر مكتبة الخانجي ومكتبة المثنى، بغداد 1963.

65- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل وعلى البجاوي، دار القلم بيروت- لبنان، (د. ط)، (د. ت).

66- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة- مصر ط1963، ص: 16.

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

68- محمد البقلوطي: الكتابة الجديدة: الأ م الشعرية، الدورة الخامسة، دار صادر للنشر والتوزيع تونس، 2006.

69- محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2005.

70- أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق، علال الغازي، مكتبة المعار الر ط- المغرب 1980.

71- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السرديّة العربية، دار المغرب الإسلامي، بيروت، كلية الآداب، تونس، 1998.

72- محمد اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، 1992.

73- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته، دار توبقال- المغرب، ج1، ط2، 1989.

74- محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 2013.

75- محمد خير شيخ موسى: فصول في النقد العربي وقضا ه، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1984.

76- محمد زكي العشماوي: قضا النقد الأدبي بين القديم والحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية ط2، 1978.

77- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2008.

78- محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

79- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال، ص: 254 وما بعدها، دار النهضة، مصر.

80- محمد مصايف: النقد الجزائري الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1983.

81- محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ت)، ص: 130.

82- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د. ت)، ص: 65. وصدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب، عن دار العلم للملايين، ببيروت، سنة 1964.

83- محمود خليف خضير الحياني: المناهج النقدية والنص الأدبي، القبعة والساحر، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2019.
84- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.
85- مصطفى صف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت- لبنان، (د. ت)، ص: 31.
86- زك الملائكة: مقدمة شظا ورماد، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
- زك الملائكة: قضا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد- العراق، ط2، 1965
87- أبو هلال العسكري: الصناعتين، حققه وضبط نصّه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط 1984.
88- نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني "الغاضبون نموذجا"، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1. (د. ت).
89- نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، 2007.
90- نوري القيسي: ريخ الأدب العربي قبل الإسلام، بغداد ط1، 1979.
91- ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد- العراق، ط 1967.
92- يوسف وغليسي: الشعر ت والسرد ت، منشورات مخبر السرد، جامعة قسنطينة، 2007.

ب- **المراجع الأجنبية**:

1- F. W Bateson English Poetry and English Language Oxford, 1934.
2- Cf. aussi Dominique Combe, Les genres littéraires, p.69, Hachette supérieur, paris, 1992.

3- Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Poétique, Hachette universitaire, Paris, 1979.

4- Oswald Ducrot et Jean-Marie du langage, p. 193, ed du Seuil, paris, 1995.
Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des Science Du Seuil, Paris,1972 et 1995

5- Gérard Gengembre: les Grands Courants de la Critique Littéraire, Editions du Seuil, Paris, 1966

6- J. Rey- debove: Lexique Sémiotique. P. U. F. Paris, 1979.

7- Jean Dubois et autres : Dictionnaire de Linguistique, Librairie Larousse, Paris 1973.

8- O. Ducrot, T. Todorov: Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Edition du Seuil, Paris, 1972.

9 - O. Ducrot, J.M. Schaeffer, et autres : Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Edition

10- Tzvetan Todoro :Poétique de la prose. Paris. Ed. Du Seuil. Col. «Poétique». 1971.

ج – الرسائل الجامعية:

1- راوية سعودي، التجربة النقدية عند جماعة الديوان بين التنظير والتطبيق من خلال كتاب الديوان في الأدب والنقد، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف 2015.

د- المجلات والدوريات:

1- بوجمعة بوعبو: أعمال الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري، 21- 22 ماي 2006، حوليات الأدب واللغات، جامعة المسيلة، العدد: 2013.

2- تيسير شيخ الأرض: الشعر والجمال والواقع، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الر ط، العدد: 82 83، أغسطس.

3- رولان رث في "نظرية النص" ضمن: مجلة العرب والفكر العالمي- العدد الثالث- صيف 88.

4- عبد المالك مر ض: مفهوم الشعر ت في الفكر النقدي العربي، مجلة بونة للبحوث والدراسات، العددان: (7- 8) يناير/كانون الأول، 2007

5- محمد عمارني: تلقي الشعرية في النقد الجزائري المعاصر، جمال الدين بن الشّيخ أنموذجًا، مجلة المدونة، المجلد، العدد مارس، 2021.

6- محمود الربيعي في مقاله: الشعر والنقد، مجلة فصول 16، ع 1، 1997.

- يوسف وغليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفريات المصطلح/ عالم الفكر، السنة
- العدد 3، كانون الثاني/ يناير- آذار/ مارس2009.

-8

هـ – المواقع الإلكترونية:

1- إبراهيم حسن: الإنسان الكوني، المعنى والمفهوم، الحوار المتمدن.
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=316825

2- عبد اللطيف الوراري: إرث جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا أليه.الموقع: www.alarabalyawm.net، يوم: 2019/05/12

3- حكيم عنكر: جمال بن الشيخ يحاور المركزية الأوروبية في صميم لا وعيها، على الموقع www.alarabalyawm.net، يوم: 12/ 05/ 2019.

1- الزمخشري(2009م/1430 ه)، المفصل في صنعة الإعراب تحقيق: خالد اسماعيل حسان، مكتبة الآداب، (د. ط)، القاهرة، ص49.

2- Peter new mark, (1988) ،A. Textbook of translation, great, Breaton bv A, Wheaton. & ltd, kxter, P108.

(*) و يعرفها قائلًا:

A unite the meaning is not traceable to the Signification of the parts or to their arrangement but applies to the unit as a whole. Eugéne Albert Nida, (1964), Towards a science of translating, E.J. Brill, P.95.

3- محمد نور الدين أفاديه(1988)، الهوية والاختلاف، أفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء- المغرب، ص: 81.

4- Georges Mounin, Poésie et société, Paris, P.U.F.p.53.

5- أبو هلال العسكري (1933)، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، ط1، القاهرة مصر، ص: 331.

6- محمد نور الدين أفاديه(1988)، الهوية والاختلاف، أفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء- المغرب، ص: 81.

6- إليزابيث درو، (1933) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة (1961)، محمد إبراهيم الشوتي، (د. ط)، بيروت- لبنان، ص 59.

7- صدوق نور الدين (1984)، حدود النص الأدبي، دراسة في التنظير والإبداع، دار الثقافة، الدار البضاء- المغرب، ص: 171- 172.

8- انظر المرجع السابق، شعرية الكتابة والجسد، ص: 49.

9- المرجع السابق، الأدب والدلالة، ص: 107.

10- ينظر: الخطيب القزويني (د. ت) الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط3، بيروت، ص: 205- 210.

11- محمد مصطفى بدوي (1988) كولريدج، دار المعارف، ط2، مصر، ص: 158.

12- المرجع السابق: بنية اللغة الشعرية، ص ص: 192- 193.

13- شكري عيّاد (1988)، اللغة والابداع، مبادئ علم

14- الأسلوب العربي، شيو ل بريس، ط1، القاهرة، ص ص: 78- 79.

15 - المرجع السابق: نظرية الأدب، ص: 253.

(*)- النظرية العامة للشعر التي تتضمنها هذه المقولة سبق أن شرحها كولريدج في جلاء في كتابه "سيرة أدبية"(Biographia Literaria).