الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي

–تيسمسيلت–

معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

الشعرية العربية قديما وحديثا

دراسة تطورية

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: دراسات نقدية

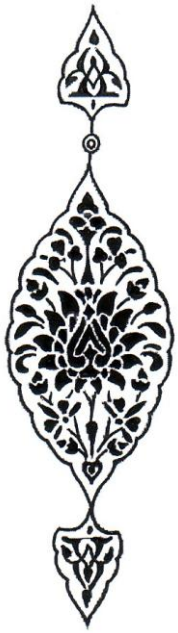
إعداد الطالب: إشراف الدكتور:

نجاح يوسف خلف الله بن علي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
	المركز الجامعي تيسمسيلت	رئيسا
خلف الله بن علي	المركز الجامعي تيسمسيلت	مشرفا مقررا
	المركز الجامعي تيسمسيلت	عضوا مناقشا
	المركز الجامعي تيسمسيلت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1437/1436هـ/2017/2016م



بسم الله الرحمن الرحيم

رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ
عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ
وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ

النمل 19

إهداء

إلى التي حال بينها وبين جني الثمار انقضاء الآجال وتمام الأعمار،

إلى أمي رحمها الله.

إلى شمس نهاري وقمر ليلي إلى أمي وأبي، أمد الله في

عمرهما.

إلى الأسرة الكريمة.

إلى البراعم: أمير، بتول نور الهدى، عائشة، محمد، أسامة.

إلى الذين علموني أصول الكتابة، وزرعوا في قلبي حب اللغة

العربية، إلى أساتذتي كافة.

إلى من جمعتني بهم رحلة الحياة، إلى أصدقائي وزملائي.

إليكم جميعا هذا السراج المنير في الكهوف العجيبة للشعرية العربية الضاربة في

أعماق الماضي.

يوسف

إهداء خاص

إلى امرأة من طراز قلبي . . .

إلى خطبيتي الغالية. . .

أهدي ثمرة جهدي هذا . . .

يوسف

كلمة شكر

الحمد لله متم النعم والمنن .

يسرنا ونحن في هذا المقام أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من أسهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث، ونخص بالذكر الأستاذ الفاضل الدكتور خلف الله بن علي على تكرمه بالتوجيهات المفيدة والآراء السديدة، فجزاه الله عني خير الجزاء وأبقاه ذخرا للعلم وطلابه .

كما يسرني أن أزجي خالص الشكر وأوفره للجنة الموقرة التي تفضلت بالموافقة على الاشتراك في مناقشة هذه الرسالة .

والله ولي التوفيق

مُقَدِّمَةٌ

الحمد لله، والصّلاة والسّلام على رسول الله محمّد بن عبد الله، صلاة نرجوا بها النّجاة يوم البعث والنشور.

إنّ المُتتبِّع لمسار الشّعرية يُلفيها من أقدم القضايا الأدبية التي أثارتها الحفيظة النقدية تاريخاً، بل ولعلَّها وُلدت مع ولادة أوّل أثر أدبي بمعناه الفطري، كون ظاهرة الشّعر تضرب قدماً في التاريخ، وقد ساير النقد هذه الظّاهرة منذُ وجودها، فتعرّض لها في البداية بشكل فطريّ جزئيّ ذاتيّ، ثُمّ ما لبث أن تطوّر نقد الشّعر فتحول بمرور الزّمن إلى نظريات وأُسس علمية دقيقة تُقارب الخطاب الشّعري واضعةً الأسس و الميكانيزمات التي يجب أن يتّكئ عليها النّاقد في تحليله للأثر الأدبي.

والحديث عن الشّعرية يعود إلى ما قبل الحداثة بكثير، وبالضبط إلى العصر اليوناني كما أكّد معظم نُقّاد الأدب ومُنظريه على مرّ العصور، فمنذ **أفلاطون** و**أرسطو** أصبح موضوع دراسة الشّعر قضيّة مُهِمّة لدى النقاد، فنظَّر لها هذان العلمان، ثُمَّ انتقلت تنظيراتُهما عبر العصور وأصبحت في غالب الأحيان قواعدَ يُرتكز عليها سواء لدى العرب القدامى (العصر العباسي) أو لدى النقاد الغربيين أَعْصُر النهضة وفي العصر الحديث، ويُلاحِظُ المُتتبّع لهذه القضية أنَّ الآراء قد اختلفت، بل وتضاربت في أحايين عدّة، وكلٌّ ينظر بل ويُؤسّس لها بما أملتْهُ عليه ثقافتهُ وبِيئتهُ وعصرهُ، والمعطيات الفكرية والفلسفية والتاريخية.

والمُلفت للانتباه أنَّ الدّراسات النصيّة (النسقية) –بدءا بـ **دي سوسير** إلى ما بعد الحداثة– أثّرت تأثيراً كبيراً في بلورة النظرية الشّعرية، حيث ركّز هذا النقد على النسق الداخلي للنص، ما أحدث ثورة فكريّة باعتماد الوصف بدل التاريخ في تحليل ومقاربة النصوص الشّعرية، والذي نشأ في أحضان **الشكلانية الروسية**، ولعلّ **بول فاليري** هو الأب الروحي للشعريّة، وتتأسَّس الممارسة النقدية لهذه الأخيرة مع **تودوروف**، و**جيرار جينيت**، وغيرهم، بيد أنَّ مفهوم الشّعرية في العصر الحديث ارتبط ارتباطاً وثيقا بنظريتيْ التوازي لـ **ياكوبسون**، والانحراف لـ **جان كوهن**.

وإذا ما ألقينا نظرة خاطفة على مفهوم الشّعرية العربية في مسيرة ارتحالها وتطوُّرها نجدها ترعرعت بين أحضان التُراث النقدي والبلاغي، بدايةً من طابعها الشفوي الذي يعتمد على ثقافة صوتية – سماعية، كانت احتفالية موسومة بميسم الإنشاد والغناء، وهي شعريّة خارجَ نصيّة تهتمُّ بفضاء الصّوت، ومع مرحلة التدوين تشكّلت عند النقاد مفاهيم شعريّة عربية انطلقت من النص، ومنها تحدَّدت معالمه وأركانه، كما صنعت أُفق توقّع قارئ بسيط جمعه **المرزوقيّ** في (عمود الشعر)، ومن خلال المثاقفة والترجمة تأثَّر بعض النقاد بالفلسفة اليونانية فاتَّخذوا من مفهوم الشّعر ومن نظرية المحاكاة عند **أفلاطون** و**أرسطو** متكأً للتوغل في أغوار النص وتحديد العناصر الفنية أو معالم الجمال أو الشّعرية النابضة فيه.

وإذا ما تأمّلنا الرؤية العربية الحداثية للشعريّة نجدها قد جاءت مُشتَّتة في ثنايا الكتب، حيث لم تجد الشّعرية طابعها المنهجي المُنظَّم في كل ما كُتِب عنها، وبرغم تأثّر النظرة الشرقية بالنظرة النقدية الغربية للشعريّة إلَّا أنَّنا نجد هذه الرؤية تُخالف مدخل الأوروبي إلى الشّعرية، ومَردُّ ذلك إلى اختلاف تكوينات أو منطلقات الأدب في الغرب عنه عند العرب.

والأكيد أنَّ الشّعرية عبر العصور تطوّرت تطوُّراً لافتاً، وذلك بسبب اختلاف الخطاب الشّعري من عصر إلى آخر، خصوصاً أنَّنا نَجِدُ أنَّ قضية الصراع بين القديم والحديث من أهم مظاهر هذا التطوّر، والذي يُثِيرُ نوعاً من الفعل ورد الفعل لدى متعصبي كل اتجاه، وهذه الظاهرة لازالت حتى يومنا هذا.

تأبى سُنَّةُ الحياة إلَّا أن يعود للشّعر ألقُه وتتغيَّر رسالته، بيد أنَّ هذا لا يعني رفض كل قيم القديم بدعوى التحديث، فالنّزُوع نحو التجديد لا يتأتَّى بطمس معالم التُراث، ذلك أنَّ التُراث العربي يُنجب ولا ينقطع ومعرفته والعلم به خير سبيل للتجدِيد والتجدُّد، وعليه كان لِزاماً علينا رصد آراء القُدماء والمحدثين في نظرية التقد العربي والشّعرية العربية لعلّنا نستشف من ذلك أُسُس النهضة والتحديث بالتواصل مع التراث وحركاته من خلال دراستي هذه والموسومة بـ : **الشّعرية العربية قديماً**

وحديثاً – دراسة تطوُّريّة. بناء على اقتراح من الأستاذ المشرف الدكتور: **خلف الله بن علي**، وقد لقي ذلك قبولاً في نفسي، كون الموضوع يُعنى بالتنقيب في الظاهرة الشّعرية العربية.

- ومن الأسباب أيضاً التي جعلتنا نخوض هذا الغمار هو أولاً: ميلنا لدراسة الشّعر وتذوُّقه والإحساس بجماليّاته، ثمّ إنَّ الشّعر هو ديوان العرب ومستودع آدابها، ومُستحفظ أنسابها ونظام فخارها يوم النّفار، وحِجاجُها عند الخصام، وهذا ما يُتيح لطالب العلم الاطّلاع على هذا كلّه من خلال دراسة النّصوص الشّعرية العربيّة قديمها وحديثها.
- إضافةً إلى أنَّ هذا البحث يدخل ضمن مُتطلّبات تكوين الطالب في مجال تخصُّصه، وهو **النقد الأدبي**.

وقد جاء موضوع بحثنا إجابةً لطائفة من الأسئلة، لعلّ أهمّها ماثلٌ في السّبع الآتية:

- ما المقصود بالشعريّة؟
- هل ما جاء به **أفلاطون** و**أرسطو** يدخُل ضِمْنَ التنظير للشعريّة؟
- ما هو الأثر الذي تركته تنظيرات اليونان القدامى في الشّعرية العربية والغربية معاً؟
- لِـمَ تضاربت الآراء العربية القديمة حول نظرية الشّعر؟
- ما النظرية الفعليّة للنظرية الشّعرية العربية القديمة؟
- هل هناك نظرية شعريّة عربية حداثية أم هناك اجترار لما جاء به الغرب؟
- ما مدى مُشاكلة وانحراف النظرية الشّعرية العربية الحداثية للتُراث؟

وقد سار البحث وِفق خطة منهجية أملتها علينا طبيعة الموضوع التاريخية أولاً، حيث تَتبَّعنا الظاهرة المدروسة وفقاً للتطورات التي مرَّ بها الشّعر عبر الحقب الزمنية المختلفة، وقد قسمنا البحث إلى أربعة فصول جاءت بالشكل الموالي:

الفصل الأول والموسوم بـ: **الطّروحات الشّعرية الغربية القديمة** حيث تعرضنا فيه إلى التصوُّر الإغريقي للشعريّة بين قطبيْ نظرية المحاكاة (**أفلاطون** و**أرسطو**)، فيما تعرضنا في عنصر لاحق إلى الإجرائية الجدلية في الرؤية الأفلاطونية والأرسطية للشعريّة، حيث جرى التركيز على أهم الجدليات

التي كانت بمثابة الركائز أو الأعمدة المتفرّقة التي تنهض عليها تلك القاعدة التي تُمثِّلها النظرية الشّعرية في التصوُّر الإغريقي.

في حين تناولنا في الفصل الثاني والمعنون بـ :**الشّعرية في الطرح الحداثي الغربي** علاقة الشّعرية باللّسانيات والفكر الشكلاني، والذي حاولنا فيه رصد ذلك التداخل والتضافر والتكامل بين الشّعرية واللّسانيات، كما تحدّثنا أيضاً عن الفكر الشكلاني باعتباره مسقط رأس الشّعرية، وبعدها انتقلنا إلى روافد الشّعرية الغربية الحديثة، ومن النظريات النقدية التي عملنا على حُضورها في بسط مفاهيم الشّعرية الغربية الحديثة نذكُر: نظرية (التكافؤ والتوازي) لـ **ياكوبسون**، ونظرية (الانحراف) لـ **جان كوهن**، كما أشرنا إلى أعلام نقدية أخرى كان لها دور ما في تأسيس النظرية الشّعرية الحديثة كـ: **تودوروف** و**أوزوالد ديكرو**.

أمَّا في الفصل الثالث الموسوم بـ :**الشّعرية العربية لدى القدامى** فقد عرضنا فيه لأهم القضايا التي انصبّ عليها مفهوم الشّعرية في الفكر النقدي والبلاغي العربيين، فيما تناولنا في عنصر لاحق تجلّي الشّعرية العربية القديمة في نظرية (العمود الشعري) الذي اتخذت منه معياراً تدرسُ في ضوئه الخطاب الشّعري وتُحدِّد من خلاله ما ينبغي أن يكون عليه النص حتى يُوسم بالشعريّة، وكلّ تجاوز لهذه القاعدة هو خروج عن طريقة العرب وخرقٌ للشعريّة العربية القديمة، كما بَـيَّنَّا أنَّ (عمود الشعر) له سلطة قوية، وكل محاولةٍ للتحرُّر من هذه السلطة يَلِجُ بالشّعر من دائرة الشّعر إلى اللَّاشعر.

وختمنا البحث بفصل رابع عنوناه بـ: **الشّعرية العربية لدى المحدثين**. وقد تطرقنا فيه إلى الإسهامات العربية الحديثة في بلورة النظرية الشّعرية من خلال الوقوف عند تجليات الشّعرية في سياقها الحداثي، فيما تحدثنا عن آليات خلق الشّعرية عند **كمال أبو ديب**، وشعريّة الدّهشة وكثافة الكلمة عند **أدونيس**، كما تحدّثنا عمّا قدّمته النظرية الشّعرية العربية الحداثية في رؤيتها التجاوُزِيّة للموروث القديم، ثُمَّ وضّحنا تباين الرؤية والشّعرية الحداثية وكسر النمطيّة القيميّة والأيديولوجيّة.

وانتهى البحث إلى خاتمة ضمّنتُها حصيلة جهدي هذا، مُمَثَّلَةً في مُجمل النتائج التي توصّل إليها البحث.

أمَّا بخصوص المنهج المُتَّبع فقد استعنَّا بـ: **المنهج التاريخي** كون الرسالة تتعرَّض لظاهرة الشّعرية قديماً وحديثاً، فتتبّعنا مسيرتها تاريخياً من **أفلاطون** و**أرسطو** إلى العصر الحديث –كما أسلفنا الذكر–مروراً بالعصر الجاهلي والأموي والعباسي، كما كان **للوصف والتحليل** حصة الأسد في هذا البحث كون التعرُّف على الظّاهرة يفرض علينا وصفها وتحليلها بما يلزم من نصوص استشهادية ومقولات نقدية.

أمَّا عن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في توصيف رحيق الشّعرية توصيفاً نقدياً نذكر: كتاب مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) لـ**حسن ناظم**، وأسئلة النقد والشعرية العربية لـ .**سامي سويدان**، وأصول النقد العربي القديم لـ **عصام قصبجي**، وعمود الشّعر العربي، النشأة والمفهوم لـ .**محمد بن مريسي الحارثي**، والشّعرية العربية **لأدونيس**، وشعريّة النص بين النقد العربي والحداثي لـ **محمد مصابيح**، والشعريّة والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشّعرية لـ **بشير تاوريريت**، وقضايا الشّعرية لـ **رومان ياكوبسون**، وبنية اللغة الشّعرية لـ **جان كوهن**، وعلم اللّغة العلم لـ **دي سوسير**، وفن الشعر لـ **أرسطو** وتلخيص كتاب أرسطو لـ **أبي الوليد بن رشد**، وشرح ديوان الحماسة لـ **المرزوقي**.

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا هي كثرة المصادر والمراجع، وصعوبة التحكم في المادة العلمية وترتيبها وتصنيفها، وذلك لحداثة عهدنا بالبحث العلمي.

إضافة إلى ضيق الوقت، مِمَّا يصعب على الباحث التحكم في المادة العلمية، وقد يشوِّشُ عليه ويُفقِده تركيزه.

ومن الدّال جداً أن نُشير في خاتمة هذه المقدمة إلى أنَّ هذه الدراسة ما كانت تعرفُ طريقها إلى الظهور حبراً قبل استوائها عرقاً، إلَّا بتوفيقٍ من الله عزّ وجلّ، وفيض لطفه وحُسن عنايته أن أسندتُ مهمَّة الإشراف على هذه الدّراسة إلى الأستاذ الدكتور: **خلف الله بن علي** الذي تقفُ كلمات الشّكر عاجزةً عن أن توفّيه حقّه، فقد أولى البحث كبيرَ عِنَايتِه وأحاطه برعايته وأنارهُ بقبسٍ

من أنوار آرائه السديدة وتصويباته الدّقيقة، وقد تحمَّل منّي من وهن في كثير من مباحث هذه الرسالة، فله مني جزيل الشّكر والإمتنان.

كما لا يسعني –هنا–سوى أن أنحني بالشكر والعرفان لكلّ من قدّم لي يد العون في انجاز ونسيج خيوط هذه الرّسالة حُلَّة شعريّة جديدة تفوح بروائح وعطور شعريّة مُصفّاة.

تيسمسيلت في: 2017/05/05

نجاح يوسف

الفصل الأول: الطروحات الشعرية الغربية القديمة

1-التصوّر الإغريقي للشعريّة

1-1- المحاكاة كفلسفة فعلية للنظرية الشعريّة

أولاً: المثالية الأفلاطونية والنظرية الشّعرية

ثانياً: التصوّر الأرسطي للشعريّة

2-الإجرائية الجدلية في الرؤية الأفلاطونية والأرسطية للشعريّة

2-1- جدلية الإلهام والقريحة والعبقرية والصنعة والدربة والمران كمصدر لتأتي القول الشعري

- فلسفة الخلق الشعري الأرسطية والأفلاطونية والاتجاهات الحديثة

2-2- جدلية التصوير والتقريب وإعادة الخلق في محاكاة الواقع كمنبع للشّاعرية

2-3- جدلية فاعلية وإخلال المتلقّي بموضوعية الشّعرية

3-الإشادة بالإسهام الأفلاطوني والأرسطي في التأسيس للنظرية الشّعرية

توطئة:

شكلت النّظريات الأدبية والمناهج النّقدية مظهراً حضاريّاً تشدُّ الحاجة إليه لفهم الأثر الأدبي وما يصاحب ذلك من تراكم الخبرات وتضخُّم المادّة، وما يتّصل بها عادة من اضطراب وتعصُّب وجهل وجور فيضيع القارئ في مجالها وتضيع معه الحقيقة، فتلتبسُ الأمور. وعليه سعت جل الدّراسات النقدية وعلى مرّ العصور، للإفادة من تلك الطّرائق والأساليب المتبعة في فهم الأثر الأدبي، لكن الهاجس الوحيد الذي ظلّ يؤرّق النقاد هو أي هذه المناهج أدقّ في فهم الخطاب الأدبي وتمييزه عن الخطاب العادي، وقد اجتهد كلٌ على قدره.

لاشكّ أنَّ الشّعرية من القضايا التي أثارت لغطاً كبيراً في الساحة النقدية المعاصرة، والتي تزامنت مع الطّفرة العلمية التي شهدها النقد الأدبي، ولاسيما في ظل الدّرس اللساني الذي أرسى **دي سوسير** دعائمه [1]، فقلب واقع الدّراسات اللغوية وغيّر مجراها بنحته للجهاز المفاهيمي والرؤية المنهجية للسانيات، وبذلك يكون قد وضع حجر الزّاوية ليُمهد للمشاريع والأقطاب اللسانية التي تلتْهُ بما فيها الشّعرية، فكان بمثابة اللّبنة الأساسية لأفكارهم، حيث ظهرت بصماته في مناهجهم وانعكست على نظرياتهم، وبذلك استحق أن يكون أب الدّراسات الحداثية بحقّ، "فكان تعامل الشّعرية مع اللسانيات مسألة حتمية"[2]، وبتعدّد هذه الأقطاب تعدّدت الرؤى وتضاربت في تحديد مفهوم الشّعرية وضبطه، ومع ذلك تتّفق كلّها تقريبا في فكرة أساسية وجوهرية وهي: "قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف لها منذ **أرسطو** حتى الوقت الحاضر"[3]، وقبل الولوج إلى عوالم الشّعرية والوقوف عند ماهيتها وحدودها في الطرح الحداثي الغربي ارتأينا أن نُقدِّم بسطاً تمهيديا

---

[1] ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، كافية أبي العتاهية تحليل أسلوبي، طاكسيج.كوم للدراسات والنشر، الجزائر العاصمة، د.ط،2014، ص16.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص66.

[3] المرجع نفسه، ص.05.

نعرِّجُ فيه على الأصول الإبستيمولوجية للنظرية الشّعرية، والنبش في أنساقها قصد الوقوف على الجذور الأولى التي كانت عليها هذه الأخيرة.

1- التصوّر الإغريقي للشعريّة:

كان للإغريق القدامى السبق في وضع أصول النقد وقواعده، فقد بدأ النقد عندهم ساذجاً ثم أخذ يتعقد شيئاً فشيئاً إلى أن أخذ شكله النهائي عند **أرسطو** [1]، وذلك من خلال مُؤلّفِه الشهير "(فن الشّعر) أو (البوطيقا) التي تعني الشّعرية؛ أي أنَّ النظرية الشّعرية الحديثة اشتقّت اسمها من عنوان كتاب **أرسطو** وسعت بعد ثلاثة وعشرين قرناً إلى ترسيخ منهجه العلمي في ضوء المعطيات الحديثة للنقد الأدبي"[2]، ونجد في هذا الكتاب الرائد –فن الشعر– عدّة مصطلحات ارتبطت بمفهوم الشّعرية بشكل أو بآخر، كما شكّل فيها علامة أساسية فارقة في المسار الذي عرفته الطّروحات المختلفة بشأنها، لا من النّاحية التاريخية وحسب باعتباره أقدم ما توفّر لدى الباحثين في هذا المجال، وإنَّما كذلك وبصورة أهم من الناحية المنهجية، ولعلّ هذه الناحية هي التي تُفسِّر أكثر من أيّ عنصر آخر الاهتمام الكبير به، والآثار والمضاعفات التي نشأت في تداوله أكثر من مناسبة"[3].

فالمتأمل في هذا الكتاب يُدرِك النضج الكبير الذي وصل إليه الفكر الإغريقي في بلورته للمفهوم النقدي عامّة والشّعرية خاصة[4]، وذلك ما يؤكّده **تودروف** بقوله: «يمكننا التذكير بأنَّ أشهر الشّعريات شعريّة **أرسطو**»[5]، فكان هذا الأخير بمثابة المركز الفاعل الذي انطلقت منه جل الدّراسات النقدية قديمها وحديثها، وحتى إن لمسنا بعض التغييرات فما هي إلَّا صبغة أضفاها هؤلاء للتفرّد عن غيرهم، ذلك أنَّ "التاريخ الكلي للشّعرية ليس سوى إعادة تفسير للنص الأرسطي"[6]، وبهذا تعلّق

---

[1] –ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مطابع دار المعارف، ط.9،2004 ، ص15-16.

[2] – نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط.1، 2003، ص378.

[3] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2013، ص23.

[4] –ينظر: المرجع نفسه، ص30.

[5] – تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط.2،1990، ص24.

[6] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص.09.

المكانة المتميّزة لهذا المؤلف –فن الشعر– عند النقاد المعاصرين، وعليه عُدَّ كتاباً تجاوز الزّمن، فقد عجزت حتى الاتجاهات المعاصرة عن الإتيان بمثله.

منذ أمدٍ بعيد ومنذ عصور موغلة في القدم حاولت النزعة الأفلاطونية والأرسطية مداعبة الكون الشّعري مداعبات نقدية حرّة تحت أنغام نظرية المحاكاة [1]، والتي جاءت لاحتواء الإنسان الغربي القديم والإجابة عن الأسئلة الوجودية التي كانت تُؤرِّقه بخصوص شعرية القصيدة وشاعرية قائلها ومصدر ذلك الإلهام [2]

1-1- المحاكاة كفلسفة فعلية للنظرية الشعريّة:

"ثمة علاقة جوهرية بين النقد والمحاكاة منذ طلع **أفلاطون** بنظريته التي فسّر بها حقائق الوجود"[3] وقد عرّفها هذا الأخير "في أول مناقشة منهجية لطبيعة الفن في الفكر الغربي"[4]

في محاورة الجمهورية*[5] التي يقول فيها: "إنَّ الشّاعر أو المصوّر إلى جانب إنتاجه لكلّ أنواع الأشياء الصناعية يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات ونفسه أيضاً والأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية وكل ما في جوف الأرض في العالم الأدنى"[6]

---

[1] –ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا–دمشق–جرمانة، د.ط،2010 م، ص07.

[2] ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص11.

[3] – عصام قصبجي، أصول النقد الأدبي العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، د.ط، 1996، ص38.

[4] – جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، درا الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2006، ص 160.

[5] *الجمهورية: مبنية على خطوط عريضة، تعالج القضايا الأساسية للسياسة، فكانت كمحاولة لتحديد السياسة النموذجية والسياسيي النموذجيي، بدأت كرد على السوفسطائي ثراسوماخوس الذي يدّعي أنَّ العدالة هي (مصلحة الأقوى)، وكان الرّد هو أنَّه ولابد للفلاسفة أن يُصبحوا ملوكًا كما يجب على الملوك أن يصبحوا فلاسفة، فعندئذ فقط، تتوافرُ الفرصة لكي تغدو العدالة حقيقية واقعة، فهذا الرد لا يقتصر في مضمونه على مناقشة الدّولة المثالية وإنَّما يتجاوز ذلك إلى عرض النتائج التي انتهت إليها آراء أفلاطون الناضجة في علم النفس والفن والمعرفة والتربية والحياة والموت ليتمّ تضمينها في هذه المدونة التي تتكون من عشرة كتب.. ينظر: الأدب اليوناني القديم، س.م.باورا ، تر: محمد علي زيد وأحمد سلامة محمد، دار القومية العربية للطباعة والنشر، د.ط، ص121-122.

[6] – جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص162.

أمّا في العصر الحديث فيعرفها **جيروم ستولنيتز** بأنَّها "الترديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها"[1]، والواقع أنَّ الانتشار الواسع لها عبر الحقب الزمنية المختلفة حتى "عصرنا الحالي ليس إلَّا مثالاً واحداً لتأثيرها التاريخي الدائم فنحن نجد اليوم (**ليوناردو دافنشي**) الشخصية الفذّة في عصر النهضة يصف التصوير بأنَّه المحاكي الوحيد لكل الأعمال المرئية في الطبيعة، ويقول: إنَّ أعظم تصوير هو الأقرب شبهاً إلى المصوّر، وبالمثل نستخدم المحاكاة...في الحكم على قيمة الفن. في هذا الوصف الذي كتبه (**فازاري1550م**) الناقد الفني والمؤرخ الشهير للوحة (**الموناليزا**) المشهورة: على من يود أن يرى مدى قدرة الفن على محاكاة الطبيعة أن يتأمّل هذه الرأس فيجد فيها المحاكاة الكاملة، ففيها نجد ترديداً أميناً لكل سمة استطاعت الريشة تصويرها بدقّة...فمن الممكن الاعتقاد بسهولة بأنَّها حية"[2].

إذا ما تحدثنا عن نظرية المُثل سينصرف الكلام تحديداً للمثل الأفلاطونية، أمَّا إذا تحدثنا عن نظرية المحاكاة فينصرف الحديث عنها إلى اثنين هما: **أفلاطون** وأرسطو، فالمحاكاة كمصطلح نقدي استعمله **أفلاطون** أولاً، أمَّا **أرسطو** فإنَّه يُعيد جوهر المعنى الأفلاطوني للمحاكاة، لكن على درجة مختلفة [3].

[1] –المرجع نفسه جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص160.

[2]– المرجع نفسه، ص161.

[3]– ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت، ص61.

أولاً: المثالية الأفلاطونية والنظرية الشّعرية:

مثّلت الآراء التي جاء بها **أفلاطون***[1] أوليات نظرية المحاكاة، وقد ارتبطت هذه الأخيرة بنظريته المعروفة بنظرية المثل كما أسلفنا الذكر، والتي مفادها أنَّه هناك نظام إلهي متناسق ومنضبط مع الطبيعة وكل تدخل بشري فيه يعد إخلالاً بهذا النظام "فالإله قد خلق المثال الأول لكل شيء في الحياة، وهذا المثال كاملٌ ومُتكامل، ولكنّنا لا نستطيع أن نلمسه في عالم الواقع، وعلى هذا فالواقع الذي نعيشه خالٍ من المثل الأعلى، وإنَّما كل ما فيه ما هو إلَّا تقليدٌ ومحاكاةٌ لما هو كائن في عالم المثل"[2] ولربَّما نجد خير تعبير عن نظرية المثل من حيث صلتها بنظرية المحاكاة ماثلٌ في صورة الكهف الشهيرة التي أوردها **أفلاطون** في جمهوريته.

وعلاوة على ذلك يضرب لنا **أفلاطون** أمثلة لتوضيح نظريته أكثر في كتابه العاشر من الجمهورية منها "أنَّ الإله خلق المثال الأول لسرير كامل الصفات، وهو بهذا يعتبر الفكرة الأولى للسريرة، ثم يأتي النجار ويصنع سريراً، هذا السرير المصنوع الواقعي ما هو إلَّا تقليد ومحاكاة لسرير الإله المثالي، ثم يأتي المصور ويرسم السرير الذي صنعه النجار دون أن يفهم مِمَّ يتركب أو كيف يتركب، وبهذا التقليد أو المحاكاة يكون عمله بعيدٌ عن الحقيقة بدرجيتين"[3].

فالفنون ومنها الشّعر عند **أفلاطون** ما هي إلَّا محاكاة لمحاكاة، الأمر الذي يجعل منه ناقصاً لأنَّ الفنان أو الشّاعر يقف عند ظواهر الأشياء لا على جوهرها المثالي، وهو بذلك عاجز عن إدراك الحقيقة.

---

[1] *-أفلاطون: ولد عام (428ق-م)لأسرة تميزت بالنسب العريق، تأثر في شبابه بسحر (سقراط)، فكانت حياته وتعاليمه مصدر الإلهام الرئيسي لـ أفلاطون الذي بنى حول ذكراه أوّل هيكل متماسك لما وراء الطبيعة صنعه إنسان، ولم يكتب أفلاطون مقالات أو أبحاث وإنما كتب محاورات، ويُحتمل أن تكون محاوراته الأولى قد كتبت في حياة (سقراط) غير أنَّ موت هذا الأخير غيّر في فن أفلاطون تغييراً كاملا، حيث غدا عمله مُحدّداً برغبته في إنصاف سقراط في أعين الأجيال اللاحقة، وفي تطوير المدلولات والمضامين الأولى لتعاليمه، ونتيجة لذلك أصبح عمله أكثر اصطباغا بالصبغة التعليمية والفلسفية، ينظر: س.م، باورا، الأدب اليوناني القديم ،ص113-115.

[2]- أرسطو، فن الشعر، ص61.

[3]- أرسطو، فن الشعر، ص61.

يتوسّع **أفلاطون** في المحاكاة ليتّخذ منها آلية لتفسير "حقائق الوجود ومظاهره، وعنده أنَّ الحقيقة –وهي موضوع العلم–ليست في الظاهرات الخاصة العابرة، ولكن في المُثل أو الصّور الخالصة لكلّ أنواع الوجود وهذه المُثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي، ولكنّنا لا نُدرك إلَّا أشكالها الحسيّة التي هي في الواقع ليست سوى خيالاتٍ لعالم المُثل. وفي الكتاب السّابع من "الجمهورية" يذكر **أفلاطون** تشبيهه الرمزي المشهور لدى إدراكنا للأشياء بسرداب فيه جماعة على مقعد وظهورهم لفتحة ضيقة منه، وأمام الفتحة نارٌ عالية اللّهيب، فهم يرون على ضوئها مناظر أشباح تتحرّك منعكسة على الحائط أمامهم، وهذا مبلغ إدراكنا لما نفكر أنَّه حقيقة الأشياء، فما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاسات لعالم الصور الخالصة كانعكاس الأشباح على حائط ذلك السرداب"[1]، فعالم الفن عند **أفلاطون** هو عالم أشباح وظلال، كلها ترمز إلى عالم آخر.

والمحاكاة عنده لا تنحصر في الفنون عامَّة –الجميلة منها والنفعية–وإنَّما تشمل كل نواحي الحياة والموجودات، ذلك أنَّ جميع ما في عالم الحس محاكاة للصّور الخالصة فالنظم الإنسانية بدورها محاكاة للنظم المثاليّة، واللّغة بدورها محاكاة لِمَا نُدركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة، فالكلمات محاكاةٌ للأشياء بطريقة تُخالف محاكاة الموسيقى، والرسم لها، والحروف التي تتألّف منها الكلمات هي أيضاً وسائل محاكاة [2].

ورغم أنّنا "لا نعرف شيئاً عن خبرات **أفلاطون** الصوفية الخاصّة، ولكن سواء كانت تشبه تلك التي تمرُّ بالقدّيس أو عالم الرياضيات أو الشّاعر، فقد تزايدت سيطرتها على تفكيره أكثر وأكثر، وغدت مصدر إلهامه"[3]، فظهرت عبقريته أيّما ظهور في بلورته لنظرية المحاكاة من منظور ميتافيزيقي، وقد انعكس كلّ ذلك على تجربته النقدية، حيث سارت فلسفته المثاليّة جنباً إلى جنب مع النقد

---

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 1997، ص30.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص30–31.

[3]– س.م باورا ، الأدب اليوناني القديم ،ص120.

الأدبي في سعي دؤوب لتفسير الظواهر الميتافيزيقية للشّعر بخصوص شعريّة القصيدة وشاعريّة قائلها، ومصدر ذلك الإلهام[1]، ذلك أنَّ الطّروحات الفلسفية الثّاوية في نظريّته لها القدرة على الاقتراب من تلك القوى الخفيّة.

فجوهر الفلسفة الأفلاطونية يعتدُّ بالعالم الميتافيزيقي لأنَّه رأى فيه الأداة الوحيدة القادرة على إدراك وتحليل ذلك النبض المتدفق الذي تحويه الأعمال الأدبية الخالدة والذي يجد لنفسه صدى عند القراء لرغبتهم في إشباع احتياجاتهم الرّوحية التي لا تخضع لجفاف القوانين العلمية ولا تقتصر على مُجرّد تَقبُّل الواقع، أي إذا كانت القوى القدرية قادرة على إفناء المادة التي خُلِق منها الإنسان، فهي ليست قادرة على القضاء على الرّوح التي تنبض بها الأعمال الأدبية العظيمة، وقد لا يعتدُّ أنصار النزعة التجريبية بالجانب الميتافيزيقي في فهم الأثر الأدبي، لكنَّ محاولاتهم النقدية في ذلك أشبه بالمحاولات العلمية والمستحيلة التي تسعى لتشريح جسد الإنسان بحثاً عن روحه[2]، ولعلّ الروح أوضح ظاهرة ميتافيزيقية في حياتنا.

حتى وإن قامت فلسفة **أفلاطون** الفعلية لهذه النظرية على الجانب الميتافيزيقي، إلَّا أنَّنا نجده ينزع نحو الجانب التجريبي في النقد، وقد تجلّى ذلك من خلال رغبته في إرساء قواعد أدبية ونقدية تضاهي في دقّتها القواعد والمعادلات العلمية لتُطرح في شكل محاورات، أهمّها محاورة **إيون** *[3] في عام532 ق-م. [4]

---

[1]- ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص628.

[2]- ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص631-632.

[3]- محاورة jon :كتبها أفلاطون في العقد الأول من القرن الرابع قبل الميلاد، أي بعد موت أستاذه سقراط عام(399،ق،م) ببضع سنين، وهي محاورة على شكل درامي تدور بين سقراط والمنشد إيون وفيها يطرح أفلاطون لقضيتين هامّتين في النقد الأدبي أولهما: مصدر شاعرية الشاعر، وثانيتها: الفرق بين حكم الشّاعر والنّاقد الأدبي على الشيء من جهة، وعلى حكم العقل والعلم على نفس الشيء.. ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص27-28.

[4]- ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص387.

هذا جوهر فلسفة **أفلاطون**، ولعلّ لها الفضل في الإيحاء إلى تلميذه **أرسطو** بآراءٍ خالدة في النقد العالمي.

ثانياً: التصوّر الأرسطي للشعريّة:

لم يتناول **أرسطو** *[1] نظريّة المحاكاة إلّا بعد دراسته للتراث اليوناني، حيث لاحظ الكثير من الظّواهر، واستخلص مجموعة من الآراء، وقد أفاد في ذلك من مُعلِّمه **أفلاطون** في إدراكه للفنون والغاية منها، ومنها الأدب كما خالفه في كثيرٍ من المواضع الأخرى، ولعلّ أهمّها أنَّه لم يلقِ بالاً إلى الميتافيزيقية التي حفل بها **أفلاطون** ليُفسِّر بها وظيفة اللّغة وطبيعتها، واعتبر اللّغة بذلك خاصية من خواص الإنسان وهي أداة المعرفة، وفي هذا كُلِّه نكتشف ناحية أكثر خصباً، وهي نزعة **أرسطو** إلى الجانب التجريبي، وهي النزعة التي ستتجلّى في نقده على أعظم جانب من الخصوبة والعمق[2].

كما أنَّه "يقصر المحاكاة على الفنون الجميلة والنّافعة على سواء، ولا يُعمِّم المحاكاة في كل شيء كما فعل **أفلاطون**، وقد نظر إلى طبيعة الفنون ومُقوِّماتها، ففصل بين بعضها وبعضها الآخر على حسب أُسُسِها الفنية، وعلى حسب أساس محاكاتها لصور الأشياء، وميّزها بذلك عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى..."[3]، ولا ريب أنَّ تَفرُّد **أرسطو** عن سابقيه في إدراك اللّغة ووظائفها جعل منه يتميّز عنهم في إدراكه لفنون اللّغة، والأدب بخاصّة.

أوّل مبدأ يُعلن عنه **أرسطو** في كتابه (الشّعرية) هو القول بأنَّ جميع الفنون الجميلة التي تستحقُّ هذا الإسم محاكاة للطبيعة، ولم يكن **أرسطو** أوّل من قال بأنَّ الفن محاكاة، فقد كان ذلك قولاً سائداً

---

[1]*-أرسطو: ولد حوالي سنة384 ق.م في بلدة (ستاجيرا) وهي بلدة صغيرة في منطقة (خالقيديقا) وقد بقي أرسطو طوال حياته موالياً ومحباً لبلدته ولم يختر غير جنسيّتها، ويقال إنّ أبويه تُوفّيا وهو صغير وتركاه يتيم الأبوين، فكفله وعكف على تربيته رجل يدعى بروكسينوس ولا ندري عن هذا الرجل شيئاً وإن استحق منّا كل تبجيل ومديح، لأنّه عني بتنشئة صبيّ صار فيما بعد أكبر العباقرة، وأعظم فلاسفة اليونان وأكثر العلماء شهرةً في تاريخ الفكر الإنساني، كان ولا يزال يسمّى (المعلم الأول) ويُطلق على مُؤلّفاتِه اسم (التعليم الأول)، ألّف في كل علمٍ وفن معروف في زمانه، وأصبح قوله الفصل في الشرق والغرب.. ينظر: أبي الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، ص 05-06.

[2]-ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص34-37-38.

[3]-غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص38.

في بلاد اليونان، استعمله (السفسطائيّون) كما استخدمه **أفلاطون** ، ولكن **أرسطو** نفث فيه معنى لم يُعرَف قبل، ولا يُشاركه فيه أحد، فأستاذه **أفلاطون** استعمل لفظ المحاكاة أولاً في معنى التقليد، فبعد أن وصل هذا الأخير إلى نظرية المُثل العليا، تغلّبت -طبعا- وجهة النّظر الميتافيزيقية على وجهة النّظر السيكولوجية في تحديد كلمة محاكاة وأصبح للكلمة معنى ميتافيزيقياً، فإذا حرّم **أفلاطون** جمهوريّته المثالية على الشّعراء فلأنّهم يبتعدون في قرضهم للشّعر عن المُثل العليا درجتين، أمّا **أرسطو** فعندما يتحدّث عن الشّعر كفنّ من فنون المحاكاة، ليست لعالم المُثل الذي لا وجود له، وإنَّما للطبيعة مباشرة، لا يعني بالطبيعة تلك المظاهر الخارجية التي نُشاهدها، فالطبيعة في نظره قوّة خلّاقة[1]، ومن ثَمَّ فالمحاكاة عنده "بعيدة عن الحقيقة بدرجة واحدة، وهنا يُمكننا القول بأنَّ المواقف والأفعال والشخصيات والانفعالات ينبغي أن تكون مشابهة للحياة، وليست صورة فوتوغرافية منها، فوظيفة الشّاعر أو الفنان بوجه عام ألَّا يُحاكي أحداثاً تاريخيّة معيّنة أو شخصيات بنفسها، ولكن أن يحاكي أوجه الحياة في عالميّتها الشّاملة من حيث الشّكل والجوهر والمِثال، كما تنعكس على صفحة روحه عن طريق مُلاحظاتها ومُدارستها، فالشّعر خلقٌ باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية"[2]، ومن ثَمَّ فهو تمثُّلٌ للحياة وليس نسخاً مباشراً لها.

يرى **أرسطو** بأنَّ " الفنون المختلفة -كالشّعر والموسيقى مثلاً- تختلف عن بعضها البعض من حيث المادة المستخدمة، والموضوع الذي يحاكى، ثم الطريقة المختارة لعمليّة المحاكاة، ولقد تناول **أرسطو** المادة أولاً، لأنَّها هي التي تحدّد نوع الفن، فمن الممكن أن يتناول فنّانون نفس الموضوع، ولكنّهم يختلفون أساساً من حيث المادة الموظفة (وهي الوسيلة) ولهذه المادة نوعان: أوّلهما مرئي...، وثانيتهما: سمعي...ويمكننا أن نَخلُص في هذا

[1]- ينظر: أبي الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص11-12.

[2]- أرسطو، فن الشعر، ص61.

في بســاطة، إلى أنَّ المــادة أو الوســيلة الفنيــة تتمثــل في «كلمــات» الشّــاعر و«ألــوان» المصــوّر و«وصوتيات» الموسيقي"[1].

وانتقل بعد ذلك يتحدّث عن موضوع المحاكاة فقال إنَّها أعمال النّاس، ذلك أنَّ الشّاعر يُحاكي هذه الأخيرة في أسلوب قصصي سواء في الشّعر الملحمي أو التمثيلي [2].

ثم فسح للحديث عن طريقة المحاكاة، فلاحظ أنَّ أشعار الملاحم والمأساة فصيلتان لنوع واحد وتشتركان في موضوع واحد وهو أعمال الناس، غير أنَّهما تختلفان في طريقة المحاكاة، فأشعار الملاحم تعتمد عل وزن خاص تتقيّد به، ولا تتحدّد بزمن معين، الأمر الذي جعلها تطول طولاً مسرفاً، بخلاف المأساة التي تختلف عنها فيما يُصاحبها من أوزان وأنغام، وارتباط بوحدة زمنية قصيرة، واتّصلت بهذه الوحدة، وحدة المكان كما اتصلت بها وحدة الحدث التي لهج بها **أرسطو** غير مرّة في أثناء حديثه عن شعر الملاحم فهي أساسٌ عام في الشّعر جميعه على اختلاف أنواعه[3].

يعتمد **أرسطو** المحاكاة كأساس نظري لشعريّته والتي يمكن أن نُطلق عليها (شعريّة المحاكاة)، والتي قعّد لها في كتابه (الشّعرية) [4]، لكن عند الحديث عن هذا الأخير "علينا أن ندرك أنَّ هذه التسمية هي تسمية مادّية قبل كلّ شيء، بمعنى أنَّها تُشير إلى مجموعة الصفات المعروفة عندنا، والتي خصّصها **أرسطو** لهذا الموضوع، وإنَّها لا تسمح لنا بافتراض أنَّها تُشكل كتابًا بالمعنى الدقيق للكلمة...الشّعرية ليس مقالاً أو دراسة تتناول الشّعر أو الخلق الشّعري بالمعنى الذي نفهمه اليوم فعبارة (الشّعرية poétique) من اليونانية Poiètikos تنحدر منم الجذر الفعلي poièin التي تعني (عمل، بنى، ألّف). فالشّاعر (باليونانية Poiètes) هو قبل كل شيء (من يصنع، من يعمل، من يُؤلِّف)، والشّعر poièsis هو فن التأليف، وهكذا فإنَّ مُؤَلَّف **أرسطو** لا يقف عند حدود هذا النمط

---

[1]- أرسطو، فن الشعر، ص62.

[2]-ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص19.

[3]- ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص19-20

[4]-ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص09.

الخاص من النتاج المقول الذي نسميه اليوم (الشعر)، ولكنّه يتعدّاه إلى كل نِتَاجٍ فني يكون حصيلة نشاط تأليفيّ خاص... وهكذا فإنَّ هذا الفيلسوف يُحلِّلُ بطريقة تطول أو تقصر عدداً من الأنواع الأدبية الشّعرية كالمأساة...والملهاة"[1].

سعى **أرسطو** إلى تقديم نموذج جدير بالاهتمام والاستلهام، حيث نظر إلى الأعمال الشّعرية ليميز أرقاها فيفرده عمّا سواه بِاللَّفت إلى المُقومات الخاصّة التي تتمثّل فيها فرادته، ورصد العناصر التكوينيّة المختلفة التي تنهض عليها شعريّته [2]، والتي "يبتغي منها أن تكون مدعاة للتطهير وأنموذجاً للمجتمع المثالي الذي تتطلّع إليه الحضارة اليونانية"[3].

رسالة الشّعر عند **أرسطو** تكاد تقتصر على بحثٍ واسع في المأساة التي يرى فيها الشّكل الشّعري الأكثر اكتمالاً، أمَّا الملهاة فلم يصلنا ما كتب عنها في الرسالة، ويظهر أنَّه ضاع [4]، وقد تحدّرت هذه الأخيرة من الأناشيد الأحليلية البذيئة وهي محاكاة للأراذل هزليا، وبظهورها تحوّل الشّعر من الأهاجي والشتائم إليها في المقابل تحدّرت المأساة من الأناشيد الاحتفالية الدينية المقدسة، وهي محاكاة للنبلاء والأفاضل، وبظهورها تحوّل الشّعر من الملاحم إليها باعتبارها أعظم من هذه وأرقى"[5]، ولعلّ في هذا تعليلٌ لاختياره المأساة موضوعاً لبحثه.

أ- المأساة:

بما أنَّ المأساة أسمى أجناس الشّعر في الرؤية الأرسطية فإنَّه يُهِمُّنا بخاصّة حديثة عنها، لأنَّ حديثه عن المأساة وصل إلينا كاملاً، كما أنَّها ذات شأنٍ في الآداب المختلفة، وقد عدَّ **أرسطو** المأساة

[1] – جان ميشال غوفار، تحليل الشعر، تر: محمد محمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط.1، 2008، ص08.

[2] –ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص25.

[3] –محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص10.

[4] –ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص18.

[5] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص24.

من أجناس الشّعر كما ذكرنا آنفا، ولكن غالبا ما تُعالج نثراً في العصر الحديث [1]، ومع ذلك لا يُقلِّلُ هذا نظرات **أرسطو** الثاقبة في المأساة وأجزائها ومكانتها بين الأجناس الأدبية.

يُعرِّف **أرسطو** المأساة بأنَّها: "محاكاة لحدث جدّي كامل ذات طول معين بلغة مُوقّعة، تُحِدثُ متعة تختلف باختلاف أجزاء الحدث في أسلوب مسرحي لا قصصي مُثيرة الرحمة والخوف ومُؤدّية إلى التطهير katharsis منهما"[2].

يبدأ **أرسطو** "تعريفه بذكر الموضوع، وهو الحدث الذي يُمَثَّل، ويقصد به حوادث المأساة المتعاقبة، ويطلب فيه أن يكون جدياً له خطره حتى يُثير الرّحمة والخوف...فالمأساة حدثٌ كامل أو هي تفسير لحدث كامل جاد، وهنا يظهر تفوُّقها على التاريخ الذي يذكر الحدث مُفرَّقاً في غير نظام محاولاً أن يروي ما حدث، أمَّا المأساة... فهي لا تُحاكي ما حدث، وإنَّما تُصوِّره في صورته المثاليّة، ومن أجل ذلك كان الشّعر أكثر حكمة وفلسفة من التاريخ، وينتقل **أرسطو** في تعريفه من الموضوع إلى ما سمّاه وسيلة المحاكاة، فالمأساة محاكاة في لغة موقعة مُمتِعة، ووصف اللّغة بأنها ممتعة يجعلنا نلتفت إلى أنَّ فكرة المُتعة بالشّعر قديمة، غير أنَّ المتعة عند **أرسطو** مُقيّدة بفكرة التطهير، والجزء الثالث في التعريف يَتَّصِل بِمَا سمَّاه طريقة المحاكاة؛ إذ المأساة لا بُدَّ لها من مسرح، وهي لذلك تأخذُ شكلاً تنفصل به عن الشّعر القصصي أو شعر الملاحم، أمَّا الجزء الرابع في التعريف فأراد به غاية المأساة، وأنَّه يقصد بها إثارة عاطفتين مختلفتين، وليس ذلك فحسب، فإنَّه يقصد بها إلى تنقية هاتين العاطفتين: عاطفتيْ الرّحمة والخوف من أدرانهما أو من ضُعفهما وتضخّمهما"[3].

تضاربت الآراء واختلفت من ناقد لآخر في تحديد أصل معنى كلمة (التطهير) التي رمز بها **أرسطو** التنقية من عاطفتي الرحمة والخوف، فمنهم من ذهب إلى القول بأنها كانت تعبر عند اليونان عن فكرة

---

[1] -ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص62.

[2] - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص20.

[3] - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص20-21

دينية تتصل بطقوس عبادتهم، في حين ذهب آخرون للقول بأنها كانت تعبر عن معنى طبي، وهو التطعيم ومعالجة الداء بالداء، وأيا كان معناها فقد أراد بها **أرسطو** تنقية هاتين العاطفتين من أخلاطهما المتضخمة [1].

وكان "التطهير –في معناه السابق–كشفاً عظيماً **لأرسطو**، فيه يعالج الشر بالشر، وقد أثبتت العلوم الحديثة أنَّ بعض الأمراض تُعَالَجُ طبياً بتناول مقادير من شأنها أن تُثير نفس الأمراض وهو ما يُسمَّى: مداواة الشيء بمثله homépoathé (كما في التطعيم، والعلاج بالهزات الكهربائية للأمراض العصبية)، فالفن يُحِّرر من بعض الانفعالات الضارة كما يطهر الطب بهذه الطريقة من بعض الزوائد والأمراض العضوية" [2].

ومن غير شك كان **أرسطو** يرد بهذه النظرية –التطهير–على مُعلّمه **أفلاطون** في زَعمِه بأنَّ المأساة تجعلنا عاطفيِّين وضُعفاء، فكان ردّه في ذلك بأنَّها تُنقِّي عواطفنا وتطرد ضُعفنا، وبهذا فهي لا تتعارض مع الأخلاق بل تُطهرها وتُزكِّيها [3].

وخرج **أرسطو** من تعريف المأساة إلى بيان أجزائها، فقال: إنَّها ستّة، منها أجزاء خارجية لا تُكَوِّن جوهر المأساة، وهي الأجزاء الثلاثة الأولى التي تتعلق بالمُمثِّلِين الذي يُتقِنُون وسائل المحاكاة وطريقتها، ويُهِمُّنا –هنا–أن نُقرِّر نظريات **أرسطو** فيما يخص موضوع المأساة، وهو أجزاؤها الثلاثة الأخيرة الجوهرية والتي ترجع إلى المؤلفين وهي: [4].

1– الحكاية أو الخرافة: Muthos :

وهي "مجموعة الأفعال المرتبّة التي تدور حول موضوع، وهي عند **أرسطو** مبدأ المأساة وروحها، وذلك أنَّ المأساة لا تحاكي النّاس، بل تحاكي الفعل والحياة، والسعادة والشقاء، والسعادة والشقاء

---

[1] –ينظر: المرجع نفسه. ص21.

[2] – غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص81.

[3] –ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص21.

[4] –ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص63.

من نتاج الفعل، ويربط **أرسطو** بين الأفعال في الحكاية والأخلاق فيها، لأنَّ المحاكين إنَّما يُحاكون أفعالاً أصحابها بالضرورة أخيار أو أشرار ، وعلى ذلك تكون الحكاية المعتمد بها عند **أرسطو** مُستلزمة لأخلاق الأشخاص الذين تَستنِد إليهم أفعالها، ومُستلزمةً كذلك لِمَا يَعرُب عن هؤلاء الأشخاص من أفكار، فالحكاية تحتوي ضمناً على الخلق والفكرة، وهما الجزءان الجوهريّان في المأساة بعد الحكاية"[1].

2- الخلق:

يقصد به **أرسطو** "ما يرسم طريقة السلوك في المأساة وهو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه، والأقوال -مثل الأفعال-تدّل على سلوك محمود إن كان حميداً، كان الخلق حميداً، ويرى **أرسطو** أنَّ الفعل الأساسي في المأساة يجب أن يكون نبيلاً فيكون أبطال المسرحية على خُلقٍ كريم لأنَّ غاية المأساة خُلُقِيّة في جوهرها"[2].

3- الفكرة:

ويقصد بها " القدرة على إيجاد اللّغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإيّاه وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة، ويشيد **أرسطو** بقدامى الشّعراء من اليونانيّين الذين كانوا يُعيرون أشخاصهم لغة الحياة المدنية، أي اللّغة الطبيعية الملائمة الخالية من التكلّف، ويعيب على محدثيهم من معاصريه الذين يجهلون شخصياتهم ويتكلّمون لغة الخطباء، والفكرة عنصر موضوعي في الحكاية، وتوجد أينما برهنَّا على أنَّ هذا الشيء موجود أو غير موجود أو أفصحنا عمَّ يَعْتزِمه الأشخاص ويُقَرِّرُونَه، وعماد الفكر اللّغة عامّة...وأجزاء الفكر ثلاثة: البرهنة، والتنفيذ، وإثارة الانفعالات، وهذه الانفعالات في المأساة

[1] -المرجع نفسه ص63.

[2] -غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث. ص72.

هي أساس الرّحمة والخوف وما يمتّ إليهما بسبب، ومنها التعظيم والتحقير...و الفكرة...تعتمد على ترتيب الأحداث وتأليف الحكاية كما تعتمد على القول، والقول فيها ذو أهمية ثانوية"[1].

تلك آراء **أرسطو** في المأساة، وحتى إن كان هذا الأخير "قد حاول أن يَحْصُرَ المأساة في نِطَاقِ حدودٍ أضيقَ مِمَّا يجب فقد جاءت النتيجة البعيدة تُبْرِزُ عمله هذا على يد كُتَّاب المسرح الفرنسيين الكلاسيكيين الذين التزموا كلّ حرف من أقواله وكتبوا روائع خالدة"[2].

ب- شعرية المأساة:

يرى **أرسطو** بأنَّ سحر المأساة أو جاذبيتها قائم على اللّذة التي تهبُها لجمهورها، فَهُم يَلْتَذُّون بالصّور، لأنّهم يستنبطون منها علماً أو يعجبون بإتقان صناعتها، ذلك أنَّ المأساة تتميّز عن سواها من أنواع المحاكاة بمحاكاة الأفعال -العرض المسرحي، أو التمثيلي المشهدي-[3] ، والتي من شأنِها إثارة الرّحمة والخوف، فهذا الشّعور المأساوي إنّما يكون بِتراسُل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة، وبهذا التراسُل يُثَار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه، وشعور الرّحمة لحدوث الكوارث له في حين هو يُشْبِهُنا، فجزاء هذا البائس غير عادل (أي لا خُلقي)، ولكن أثره -في نفس القارئ أو المشاهد للمسرحية- خُلقي عن طريق تَوحُّد الجمهور مع الشّخصيات في المشاهد، فَينتُج عن هذا التوحيد المُثِير للخوف والرّحمة (حكم فكري) يصدر عن المشاعر التي تُثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنّياً، وهذا هو الجانب العقلي المُتّسِق مع ما يُثار في المأساة من شُعور، فليس في المأساة اضطراب ولا بلبلة للخواطر كما زعم **أفلاطون**...ولكن فيها إثارة من جانب فكري به ينتج عن هذا الجزاء اللَّاخُلقي تطهير خُلقي" [4]. هذه العلاقة الجدلية

---

[1] - غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 83-84-85.

[2] - س.م، باورا، الأدب اليوناني القديم، ص129.

[3] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص. 24-27.

[4] - غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص76.

هـي الـتي تُشـكِّل القاعـدة العامّـة الـتي يُمكـن أن نُفسِّـر مـن خلالهـا سـحر المأسـاة، أو جاذبيتهـا أو شعريّتها.

2- الإجرائية الجدلية في الرؤية الأفلاطونية والأرسطية للشعريّة:

قد يُثير التفاعل القائم بين الطّروحات التي أثارها قُطبيْ نظرية المحاكاة جُملة من الجدليات التي يمكن اعتبارها وسيلة منهجية في مقاربة الظواهر المختلفة، وعليه كانت بمثابة الركائز، أو الأعمدة المُتفرّقة التي تنهض عليها تلك القاعدة التي تُمثِّلها النظرية الشّعرية في التصوّر الإغريقي، ولعلّ أهم هذه الجدليات ماثلٌ في الثلاث الآتية:

2-1- جدلية الإلهام والقريحة والعبقرية والصنعة والدربة والمران كمصدر لتأتي القول الشعري:

"اتّفق **أفلاطون** مع تلميذه **أرسطو** في النظرة إلى رسالة الشّعر الاجتماعية التربوية، وفي الاعتداد بالمحاكاة في الشّعر، ولكنّ **أرسطو** خالف أستاذه في شرحه المحاكاة، وبيان أهميتها الفنية، و ما يتبع الإثارة فيها من تطهير محمود العاقبة، ولذا سما **أرسطو** بمكانة الشّعر، وجعله أعظم فلسفة في التاريخ، ثم إنَّ **أرسطو** لا يعتدُّ بجانب الإلهام الغيبي في نقده كما فعل **أفلاطون**، بل اتّجه شرحه للّشعر من وجهة تجريبية بتحديد معالم الشّعر، والبحث عن القوانين الفنية فيه وأثرها...فكان **أرسطو** و**أفلاطون** مُمثِّلَين لاتّجاهين عامّين في نقد الشّعر ظلَّا مجال جدالٍ حتى العصر الحديث، هما الاعتداد بالإلهام والطبع في نتاج الشّاعر"[1].

كان الخيال في عصور الإنسانية الأولى هو عِمَادُ قوى للإنسان، وهذا في تاريخ النتاج الفني والفكري كلّه، فكان الشّعر لُغة الكُهّان والفلاسفة والمُشرّعين، وهم مُعلِّمُوا الإنسانية في قديم عصورها، وكانت للشّعر صبغته الميتافيزيقية التي تربطه بعالم غيبي أسطوري، فكان في اليونان يوقع على نغمات العود، كما ارتبطت المسرحيات عندهم بأناشيد الجوقة، فكان الشّعراء يَهْدُون قَوْمَهُم

[1]-غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص347-348.

بالخيال والعاطفة إلى الحكمة في طريق مُحلّى بزهور الكلمات والنغمات، وظلّ الشّعر في القديم ذا صلةٍ وثيقة بالإلهام الإلهي، وكان رمز هذا الإلهام ما تبين عنه صلة الشّاعر بآلهة الفنون (muses) فيما تحكيه أساطير اليونان[1].

وخير من أشاد بالإلهام وبوساطة الشّاعر الإلهية هو **أفلاطون**، فربط هذا الأخير "الشّعر بقوى خارجة عن الطّبيعة الإنسانيّة"[2]، وقال بأنَّ "الشُّعراء يَنظُمون شِعرَهُم عن وحي وإلهام، وكما أنَّ الراقص حين يرقص يخرج عن دائرة عقله الحقيقي، كذلك الشّعراء حين يُؤلِّفُون أشعارهم، فالشّاعر كائِنٌ مُجنّح مُضيء مُقدّس ليس له ابتكار ولا خلق، إنّما كل ما عنده إلهام"[3]، فالشّاعر الحقّ في الرؤية الأفلاطونية هو الذي يستسلم لضرب من النشوة والإلهام الصادر عن ربّات الشّعر [4].

بما أنّه لا قيمة للشّعر "إلَّا إذا كان صادراً عن عاطفة مشبوبة، وإلهام يعتري فيه الشّاعر ما يشبه النشوة الصوفية أو نشوة النبوة، أو وجد الحب، فلا تكفي الصنعة وحدها لخلق الشّعر، إذ أنَّ شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذ ما قُرن بشعر المُلهم، على أنّ هذا الإلهام لا ثمرة له إلَّا إذا صادف روحاً خيّرة، ساذجة طاهرة، تُمجد بأناشيدها الفضائل فتربّى عليها الأجيال"[5].

"مضى **أفلاطون** في الجمهورية يُهاجم الشّعراء، إذ وجدهم لا يتّفقون مع فلسفته ومدينته المثالية وتعاليمه، فلم يتحرّج من أن يضع إكليل الغار على رؤوسهم، ويطردهم خارج مدينته ماداموا لا يُمثِّلُون ما يريد من الفضيلة"[6]، ولا ريب أنَّنا نجد أنفسنا أمام مُعضلة أخرى، فكيف يجعل **أفلاطون**

---

[1]- المرجع نفسه، ص345.

[2]-محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص11.

[3]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص،14.

[4]- ينظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص39.

[5]- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص347.

[6]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص14.

من الكائنات المقدّسة التي مستها نشوة الحب الإلهي تارة، ثم يضعهم تارة أخرى في المرتبة السادسة بين الصناع والعرّافين، بعد أن قدّم عليهم الفلاسفة والملوك والسياسيين والرياضيين!؟"[1].

"يبدوا أنَّ الغموض يكتنف أسباب حملة **أفلاطون** على الشّعر، ولكن لعلّ مقته البالغ للمحسوسات، وتجريده لها من كل عنصر ذهني مع افتراضه أنَّ الفن محاكاة لهذه المحسوسات هو السبب الرّئيس لهذه الحملة، على أنَّ من النقاد من ذهب إلى...أنَّ حملة **أفلاطون** على الشّعراء لا تنبع من انصراف الشّعر إلى الحواس فحسب، وإنَّما من انصرافه أيضاً عن الأخلاق"[2]، وبذلك حكّم الأخلاق –شأن معاصريه– في الشّعر، ولم ينظر إليه من وجهة جمالية، ذلك أنَّ **أفلاطون** يكره في الشّعر اليوناني نقله للعادات والأعراف واستخدامها في تعليم الصغار، فرآه لا يبعث على المُثل الأخلاقية مِمَّا يعرض من شعرٍ يُصوّر الآلهة تصويراً مشوهاً[3] ويُضرم نار الأهواء، لأنَّه يروي العواطف التي يجب أن تجفّ عطشاً، ويُنعشها ويُحكّمها فينا، وكان يجب أنْ نتحكّم فيها إذا رُمنا أن نَكُونَ أسعد وأرقى، بدل كوننا أدنى وأشقى"[4]. فرفضه للشّعراء في جمهوريته رفض أخلاقي.

واستمدّ **أفلاطون** من نظريته المشهورة في المُثل هجوماً آخر سدّده إلى الشّعر، إذ كان يرى أنَّ الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر: دائرة المثل والمدركات العقلية وهي دائرة الحقائق الكلية، ودائرة العالم المحسوس أو الطبيعة و ما يتّصل بها من الإنسان وعواطفه وأحاسيسه، وكل شيء في هذه الدائرة الثّانية محاكاة أو صورة لمثاله في الدائرة الأولى، ثم دائرة الفنون والشّعر وكل ما فيها محاكاة وتقليد للدائرة الثانية، فالفن شعراً وغير شعر ليس إلَّا محاكاة لمحاكاة أو صورة لصورة، وفي ذلك تَخَلُّفٌ واضح له عن عالم المُثل، وبُعْدٌ بَعِيد"[5]. وهو تصوير سلبي للظِّلال وليس لعالم المُثل، وربَّما دفعه إلى ذلك

---

[1]–عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص39–40.

[2]–المرجع نفسه ص 45–46.

[3]–ينظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص45–46.

[4]–المرجع نفسه، ص46.

[5]– شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص15.

أنَّه أراد أن يهدم الشّعر لما فيه من انحراف عن الأخلاق الفاضلة، فأتاه من هذا الطريق يريد أن يشوّهه، ويحُطَّ من قدره وقدر أصحابه [1].

ويبدوا أنَّ هذه النظرة الخُلقية نفسها هي التي حملت **أفلاطون** على تفضيل الشّعراء الغنائيين نسبياً والترحيب بهم في جمهوريته بعد أن طردهم منها باسم المبادئ العامّة للنظرة الميتافيزيقية والخُلقية التي جيء للتو على ذكرها، عاد فأدخلهم من باب آخر وهو التغنّي بالفضائل وأصحابها، وتمجيد الأبطال والقدوات الصالحة [2]، ذلك أنَّه لا يسمح في جمهوريته إلَّا بالترانيم الدينية، ومدائح الرجال العظام، شريطة ألَّا يحيد قائلها عن الحقّ، والحقّ الصراح.

ويمضي **أفلاطون** فيخلفه تلميذه **أرسطو** وعنده يتّخذ النقد اليوناني شكله النهائي ونظرياته الأخيرة، وقد عارض هذا الأخير أُستاذه في كثير من آرائه لا عن تحيّز أو تعصب، وإنَّما بمقدار ما هداه إليه استقراؤه للظواهر المختلفة، وما أدّاه إليه المنطق وما اتخذه لنفسه من قواعد في البحث والدراسة، وقد نَهَجَ في فلسفته نَهْجَ من سبقوه من الطبيعيين أمثال **أنباذوقليس** الذي أُعجب به وبطريقته إعجاباً شديداً، وبذلك انحرف عن نَهْجِ أستاذه، فلم تضلّ الفلسفة عنده في أعماق ميتافيزيقية، ولا في نظرية المُثل الأفلاطونية [3].

لا ريب أنَّ رؤية **أرسطو** للخلق الشّعري تختلف عن رؤية أستاذه اختلافاً جوهرياً نابعاً من اختلاف النظرة الفلسفية التي جيء للتو على ذكرها، **فأفلاطون** أكّد أثر الوحي والإلهام والقريحة في أقوال الشّعراء، بينما رفض **أرسطو** هذا الرأي، ولم يُذعن لنظرية أستاذه الذي كان أصلاً ذا نزعة صوفية غائية، "وقال بأنَّ الدافع إلى قول الشّعر هو غريزة المحاكاة والإيقاع الموسيقي، وأكّد أنَّ غريزة المحاكاة مطبوعة في الإنسان وأنَّ ما يجعل من النَّاس الشَّاعر وغير الشَّاعر هو الممارسة والدربة، مِمَّا

---

[1]-ينظر: المرجع نفسه، ص15.

[2]-ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص34.

[3] -ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص16.15.

يؤكد أنَّ الشَّر طبعٌ وصناعة...ومن خلال ما ذهب إليه فلاسفة الإغريق نستخلص أنَّ غايتهم من الشّعر تكمن في شعريّته أي قدرته –كوسيلة أو أداة– على أداء مُهِمَّتِه التطهيرية، من خلال شدَّة وقعه على قلوب الجماهير...وبالتالي فإنَّ شاعريَّة الشَّاعر...أصلها ملكة صقلتها المُمَارسة، ومن ثَمَّ فإنَّ شعريَّة أيّ فن من الفنون هي مؤشر الكفاءة التي بلغها الفنان في ميدان فنه، والتي جمعت بين الملكة المطبوعة والصنعة...إلَّا أنَّ مفهوم الصنعة يُحيلنا مباشرة إلى التجربة الإنسانية، ومدى ما توصّل إليه الإنسان من النتائج ذات الصبغة العلمية التي استنبط منها قوانين وشرّع منها قواعد تصلُح لأن يسري مفعولها على ذلك اللّون من الفنون، لترقيته وتهذيبه وبلوغه مكانة الاستحسان"[1].

لم يحاول **أرسطو** أن يَرُدّ على نظرية أستاذه في حملته على الشّعر والشّعراء مباشرة، ولكنه جاء بِمَا يهدمها هدماً لذلك ذهب يَعُدّ الشّعر ضرباً من ضروب المحاكاة[2]، ولكنّه ليس محاكاة مُتَخَلِّفة عن محاكاة أخرى، أو محاكاة بالواسطة لفكرة المُثل، هو محاكاة، ولكنّها محاكاة للطبيعة تقف عندها ولا تتعدّاها إلى شيء وراءها، وهي ليست محاكاة آلية، إذ فيها تظهر مواهب الشّاعر وأفكاره، وخيالاته"[3]، على عكس **أفلاطون** الذي كان يسلبُ الشّاعر أصلاً عنصر التفكير، فيعدّ إبداعه إلهاماً علوياً لا ينطوي على جهد ذهني خاص به"[4]، ذلك أنّ تفسيره للظّاهرة الشّعرية ارتبط بعالم غيبي أسطوري.

- **فلسفة الخلق الشعري الأرسطية والأفلاطونية والاتجاهات الحديثة:**

أثّر **أفلاطون** بفلسفته في تقريره للإلهام مصدراً للخلق الشّعري قديماً وحديثاً، فردّد أقواله كُتَّاب عصر النهضة وشُعراؤها [5]، فكان الشّاعر ذا رسالة مُقدّسة ونفس إلهية خامية وعبقريّة مُشرقة بالقبس

[1] – محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص12.11.

[2] –ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص18.

[3] – شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص19.

[4] – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص39.

[5] –ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص348.

الإلهي، وقد هبط إلى الأرض ليهيئها لعصر أمثل، وهو رجل المثاليّة يعيش مع الناس وهو غريب عنهم، ويُضيء المستقبل بِمشعله كالأنبياء، ولاشكّ في أنَّ هؤلاء حَوَّرُوا آراء **أفلاطون** في الشّعر واعتمدوا على شطرٍ منها، وهو الخاص بالإلهام...ولكن كُتَّاب عصر النهضة أضافوا إلى هذه الإلهية ضرورة العمل والجهد، وكان لابُدَّ لديهم من اجتماع الطّبيعة والفن، وقد غلبت فكرة الصنعة والجهد في العصر الكلاسيكي، إذ كانت فلسفة **أرسطو** هي السائدة لدى الكلاسيكيين حتى إذا جاء الرومانتيكيون أحيوا آراء **أفلاطون** من جديد، فأصبح الإلهام واللّاشعور منابع الشّعر الصادق...ومن كُتَّاب العصور الحديثة من لا يزالون يُنادون بجوانب مُسْتَتِرَة في الشّعر لا تُفسِّرها سوى الموهبة أو العبقرية، وكلاهما مِمَّا يعجزُ الإنسان عن شرحه، فَهُمَا من أمور السماء، والشّاعر مهيأ –فطرة– لصياغة الشّعر، وهو مُعَدٌّ لذلك إعداداً غيبياً وهو يُعبِّر عن الجمال معتمداً على الإلهام واللّاشعور بقدر اعتماده على الفكر والمثابرة، ولكن من الشّعراء النقاد من يُقلِّلُون قدر الإلهام، فيرى (**ادجار آلان بو**) أنَّ كبرياء الشّعراء هو الباعث لهم على عدم اعترافهم بما يُعانون في صنعة الشّعر، فهم لا يصفون ذلك الجهد، ليتركوا الآخرين يفهمون أنَّهم ينظمون عفو الخاطر، في نوع من النشوة ومن الجنون الفني"[1].

2-2- جدلية التصوير والتقريب وإعادة الخلق في محاكاة الواقع كمنبع للشّاعرية:

"إن أتينا إلى ما يُميِّز الشّعر لوجدناه يعتمد مبدأ التخيل الذي يُعَدُّ جوهره الأساس، بحيث يَزُودُه بصفة الحسية؛ والشّعور الذي أُعِيدَ تشكيله عن طريق المحاكاة التي تقتضي فراسة الشّاعر وحذقهُ ومهارتهُ، أو ما يُسَمَّى (الشّاعرية)؛ فالشّاعرية هي التي تصنعُ شعريّة النّص أو الخطاب الأدبي"[2]، أو بتعبير آخر أوسع وأعم يُمكننا القول بأنّ شعريّة الفن مرهونة بشاعريّة الفنّان.

---

[1] – غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 348-349.

[2] – محمد مصابح ، شعرية النص بين النقد العربي و الحداثي، ص10.

"ويذهب التصوّر الإغريقي الأرسطي في رؤيته للشاعريّة على نحو أنَّ الشّاعر لا يُحاكي ما هو كائن، ولكنّه يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو الاحتمال"[1]، كما يرى بأنَّ الشّعر لا يُعنَى بتقديم الحقائق الواقعية وإنَّما يَسْمُو عليها، فعلى الشّاعر أن يكذب بمهارة مازجاً الصدق بالكذب دون تناقض [2]، كما يقول الشّاعر الروماني **هوراس**: "...والشّاعر يستطيع أن يُصوّر لنا الأشياء التي لم تحدث، ولا يمكن أن تحدث، كأنَّها قد حدثت فعلًا أو من الممكن أن تحدث بوضوح أسلوبه ودقّة وصفه وانسجام تفاصيله، فالسفينة السحرية التي حملت **أوديسيوس** إلى شواطئ وطنه في (ايثاكا) لا تُثير مِنَّا اعتراضاً، لأنَّ مهارة **هوميروس**...عطّلت قوى النقد المنطقي لدينا وجعلتنا ننسى أنَّنَا نقرأ شيئاً لا يُمكن حُدوثه، لقد غطّى **هوميروس** على عدم المعقولية بسحر الطّلاوة وجمال السرد، ولو أنَّ شاعراً آخر قصَّ علينا هذه الحكاية لكُشِف أَمْرُه وباء بالفشل"[3].

وافق **أرسطو** مُعلّمه في "أنَّ الفن محاكاة، ولكنّه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المُثل فيكبل الفن بقيود الفلسفة؛ فالشّعر محاكاة للطبيعة حقاً ولكنّ الطّبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي، والشّاعر إنَّما يُحاكي الطّبيعة بعد أن يفهمها على نحوٍ متكامل مُنظّم. وإذا كانت المحاكاة عند **أفلاطون** نظريّة فلسفية فإنَّها عند **أرسطو** نظرية فنية، فالشَّاعر ليس حامل مرآة يَنظُر إلى مظاهر الأشياء فيها، وإنَّما يُحاكي ما يُمكن أن يكون لا ما هو كائن...و يبدوا أنَّ **أرسطو** لم يكن يزدري المحسوسات –شأن **أفلاطون**–...لذلك ذهب يَعُدُّ الشّعر ضرباً من ضروب المحاكاة، ولكنّها ليست المحاكاة التي تُطابق الأصل تمام المطابقة"[4]، فالفن في رأي **أفلاطون** "مُجرّد مرآة تعكس ظاهر العالم الحسي بعيداً عن العالم العقلي...وربّما كانت كلمة مرآة تُلَخِّصُ نظرة **أفلاطون** إلى الفن؛ فالمرآة أداة تعكس مظاهر الأشياء المحسوسة بعيداً عن الإبداع، وأين الفن مثلاً في صورة كرسيّ في مرآة؟ أليس صانع الكرسيّ

---

[1] –المرجع نفسه، ص10.

[2] –ينظر: أبي رشد بن الوليد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص17.

[3] –المصدر نفسه، ص17.

[4] – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص50–51–52.

أولى بالإبداع من مُصوّر راح يلهو بمرآة ويرى فيها صورة المحسوسات؟ وهل تكون لوحة الرسام أو قصيدة الشّاعر –وكلاهما محاك–شيئاً أكثر من مرآة؟ يلوح أنَّ **أفلاطون** كان يرى في الفن لعباً لا يليق بالحكيم...وفي (الجمهورية) ما يُؤكِّد ذلك، إذ نراه يقول: إنَّ المُقلِّد لا يعرف شيئاً مُهِمًّا عَمَّا يُقلِّدُه، فالتقليد عِنْدَه مُجَرَّدُ لهوٍ وتسلية لا عمل جدي"[1].

ثمة فارقٌ جوهري إذن بين محاكاة **أفلاطون** ومحاكاة **أرسطو** فعلى حين ذهب **أفلاطون** إلى أنَّ الشّاعر كالمصوّر ينقل الواقع ويقربه، ذهب **أرسطو** إلى أنَّه يعيد خلق هذا الواقع ليكون جزء منه، فهو يرتقي عما يراه **أفلاطون**، ذلك أنَّ الشاعر في نظره لا ينقل ما يراه وإنَّما يحاكي ما يرُيد أن يراه وما ينبغي أن يكون عليه لإتمام النقص الموجود في الطبيعة، وذلك حتى يعمل الخيال عمله.

وثمة شيء "آخر يجلوه لنا **أرسطو** وهو أنَّ الفن أو الشَّاعر ينبغي أن يُنشِد الحقيقة، بيد أنَّ **أرسطو** يُبِيح للشّاعر أن يُصوّر الحقيقة بحسب مقدرته الفنية وبحسب تَصوُّره للمكن والمحتمل والمستحيل، مطالباً إيَّاه فقط بالبقاء ضِمْنَ المألوف لأنَّه إذا كانت المحاكاة تتعلَّق بالأفعال الإنسانية، فإنَّ التصوير الصادق لهذه الأفعال عن طريق حكاية نتائجها الضرورية أو المحتملة يجعل من الشّعر تعبيراً موضوعيا يبدو بعيداً عن ذات الشّاعر...وربَّما غدا واضحاً الآن أنَّ الفارق الجوهري بين **أفلاطون** و**أرسطو** يتجلّى في الفعل الذي جعله **أرسطو** جوهرَ المحاكاة؛ فارتقى بها من مرتبة التقليد الأصم للطبيعة إلى مرتبة الإبداع الحي"[2]، وبذلك جعل من الشّعر خير سبيل للتعبير عن مكنونات الطبيعة الإنسانية.

---

[1] – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص41-42-43.

[2] – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص57-58.

وتستدعي المحاكاة –هنا–"براعة الفنان وإبداعيته أو شاعريّته، لأنَّه إذ يحاكي فهو لا يقرر الحقيقة وإنَّما يتخيّل ليقول ما هو غير مُمكن في الواقع، وبالتالي يداعب أحاسيس الجماهير ويرفعها لتكون أكثر مثالية، وبالتالي يكون تأثير محاكاته أبلغ"[1].

2-3- جدلية فاعلية وإخلال المتلقّي بموضوعية الشّعرية:

من المسلم به أنَّ الشّاعر الحق من تلجُ قصيدته إلى القلب قبل أن تهمس الأذن، ويستدعي ذلك براعته وإبداعيته في المحاكاة للّعب على أوتار العاطفة، لكن شعريّة النّص لا تقتصر على شاعريّة هذا المبدع فحسب، بل يتعدّى ذلك إلى فاعلية المتلقّي وطريقة تلقّيه لهذه المحاكاة، ذلك أنَّ الشّعر نتاج العقل الواعي في مرحلة الإبداع وفي مرحلة التلقّي على السواء. فبقدر ما تتحقّق الجمالية في التشكيل الفني للشّعر تتحقّق الاستجابة والاستحسان من قبل المتلقّي، والتي تتفاوت بتفاوت تَقبُّل الحواس عند هذا الأخير، وركامه المعرفي، وترسانته الثقافية [2].

وهذا يعني أنَّ دخول القارئ مجال الشّعرية لا يؤدّي إلى الإخلال بموضوعيّتها مادام هذا القارئ لا يعني –ضرورة–ذاتاً أو شخصاً يقع خارج النّص الأدبي، أي أنَّ لهم أدواراً نصّية محضة، ومنهم القارئ الضمني implciut مثلاً، وهكذا ضمنت لنا نظريات التلقي theories of reception –باجتراحها أنماطاً من القرّاء– عدم الإخلال بموضوعية الشّعرية"[3].

إنَّ المتأمل في تاريخ النقد الأدبي والتاريخ الفكري يَلْحَظُ أنَّ الاستجابة –استجابة المتلقّي–في الفكر الإغريقي تنطلق من فكرة الإبداع القائمة على المحاكاة الأرسطية والأفلاطونية، إلَّا أنَّ تلقي العمل الفني والأدبي مُتغاير بين الحكيمين – **أفلاطون** و**أرسطو**–في آلياته ومُؤثِّراته.

ينظر **أفلاطون** للمحاكاة على أنَّها "انعكاس للانعكاس، ونظرية الكهف والظل عنده تعطي رأيه في التلقّي بشكل واضح. إنَّ الحقيقة بعيدة عن المتلقّي بمقدار ما يبتعد المنتج عن عالم

[1] – محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص10.

[2] –ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي ص11.

[3] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص07.

المُثل...فالعلاقة بين المتلقّي والمعرفة الحقّة تكتنفُها القطيعة، وعالم المُثل والحقائق عالم بعيد عن البشر، وهذا ما يؤدي إلى آثار سيئة في نفس المتلقّي كما يقول **أفلاطون**، ويؤدي إلى إفساد البشر ولاسيما القادة منهم، فالشّعراء...مُضِرُّون ومُفسِدُون في مدينة **أفلاطون** المثاليّة...فالتلقّي عند **أفلاطون** عملية ذهنية عقلية، والمعنى فيه هو مقاربة شبحية للحقيقة، يقوم على مبدأ المحاكاة الثانية لعالم المُثل"[1].

أمَّا **أرسطو** فعلى العكس من ذلك فهو يرى بأنَّ المحاكاة تنطوي على الإبداع في حالات الخلق الفني الذي يقوم بتصوير الحياة البشرية الأرضية، مِمَّا يُؤدّي إلى التأثير المباشر في المتلقّي، ولعلّ أهم وظيفة للفن تتأتّى من الاستجابة التي تحدثُ عند المتلقّي، وهي الوظيفة التطهيرية، ونُلاحظ أنَّ **أرسطو** يؤكد التجويد المبدع للمحاكاة، فكان يهتمُّ بعناصر العمل الفني كافة ويربط فيما بينها بشكل غائي، فالفن له وظيفته، والمبدع له رغبته في التأثير في المتلقّي، والعمل الأدبي له أثره في إثارة ردود أفعال تطهيرية [2]، فالتراجيديا تُطلق الخوف والشفقة اللّذين يكمنان في كل قلب بإثارة شفقة وخوف مسرحيين، وعند زوال الانفعال يتمُّ التطهير، فالترجيديا علاج من جنس الداء homoeropathy وقد قاد **أرسطو** إلى هذه النظرية ما لاحظه من أثر الموسيقي في شفاء بعض الاضطرابات النفسية ولا سيما الجذب الدّيني؛ **فأرسطو** يرى أنَّ هناك نوعاً خاصاً من الموسيقى يُهدِّئُ من هذه الاضطرابات النفسية بأن يُوجِدَ مخرجاً للحماس الدّيني، ويعود بعد ذلك المريض إلى حالته الطبيعية، وكأنَّه تعاطي دواءا مطهرا"[3].

"فالمحاكاة عند **أرسطو** شكلٌ يُؤدّي وظيفته التطهيرية وعلى ذلك فإنّها ضربٌ من الإبداع، أمَّا **أفلاطون** فقد كان يُقيم المحاكاة -كما ذكرنا آنفا- من منظور مثاليّ مُجرّد، وأنَّ الفرق بين التقيمين،

---

[1] - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2013، ص18-19.

[2] -ينظر، المرجع نفسه، ص19-20.

[3]- أبي رشد بن الوليد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص19.

هو أنّ **أفلاطون** عدَّ المحاكاة تقليداً وليس لها القدرة على الخلق الذي هو من طبيعة الصّانع الأول"[1]، فهو يرى في الفن محاكاة مرآوية للواقع، أي بمعنى التقليد الحرفي الذي فيه تشويه، ولا يؤدي إلى جديد، بيد أنَّ **أرسطو** أبقى على المصطلح –المحاكاة– ولكنَّه أفرغه من محتواه، ورأى في المحاكاة فعلٌ حسن، وليس بالفعل القبيح كما رأى أستاذه **أفلاطون**.

3– الإشادة بالإسهام الأفلاطوني والأرسطي في التأسيس للنظرية الشّعرية:

تحدّدت ماهية الشّعرية في كتابات النقاد الغربيين بأنَّها: "ما يجعل من النّص الشّعري نصّاً شعرياً"، أو هي بتعبير **رومان جاكوبسون**: "ما يجعل من الأثر الأدبي أثراً أدبياً"، وهي بهذه الماهية لا تعدو أن تكون تجلّياً من تجليات الشّعرية في مفهومها القديم، فقد أشار **أفلاطون** منذ عصور سحيقة، إلى هذه الماهية وبالمنطق نفسه، وذلك حينما عرّف الجمال بأنَّه: "الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة"، فكان هذا التعريف نقطة الارتكاز الأولى التي قامت عليها ماهيات الشّعرية في الطّرح الحداثي والتي طعّمُوها بمبادئ أُخرى مستوحاة من مجهول النّص الشّعري فغدا حديثهم عنها حديثاً مغايراً، ومهما كانت طبيعة هذا التغاير يظل التعريف الأفلاطوني بمثابة الشّمعة التي أضاءت ليل الشّعرية بمفهومها الحداثي[2].

والنّاظر في كتاب الشّعرية **لأرسطو** يُدرك من أوّل وهلة أنَّه ليس بكتاب دبجهُ مُؤلِّفُه وأَعَدَّهُ للنشر، وعلى الرغم ما فيه من نظام وترتيب بديع فهو لايعدو أن يكون مذكرات أعدّها للاستعانة بها في إلقاء دروسه في (فن الشعر)، فللكتاب جاذبية الإلقاء الشفوي والارتجال، وهو يختلف عن الكتب المنشورة، وبالكتاب اضطراب وتفكّكٌ وغموض واستطراد أرجعه العلماء والنقاد إلى الصّورة البائسة التي وصلت إلينا، ومهما يكن من أمر يبقى هذا الكتاب من أهم آثار هذا الفيلسوف، تلك الآثار التي جمع فيها عُصارة ما وصل إليه الفكر اليوناني في عصره، وقد تأثّرت به الآداب الأوروبية قديمها

[1] – مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص21.

[2] –ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص12.

وحديثها تأثراً ضخماً، حتى صارت نظرياته إنجيل الكلاسيكية،كما تأثّرت به الآداب العربية[1]. أثنى عليه **ابن سينا** كما بجّله **ابن رشد** بل إنَّ **ابن رشد** يَذكُر أنَّ القدامى كانوا يسمون **أرسطو** إلهيا وأنَّه يستحقَّ أن يُدعى إلهيا أكثر من أن يدعى بشرياً، وقال **ابن سينا** في خاتمة كتابه (السّفسطة): وأمّا أنا فأقول لمعشر المتعلّمين والمتأمّلين للعلوم...هل نبغ من بعده من زاد عليه في هذا الفن زيادة؟ كلَّا بل ما عمله هو التام الكامل"[2].

وعليه فلا يدفعنا التعصب وقلّة المعرفة وعدم تَعَمُّقِنَا في دراسة فلسفته والنّهج الذي سار عليه في مُؤَلَّفِه (البوطيقا) لأن نُغمطه حقّه، ذلك أنَّ "مساهمة **أرسطو** في منهجيتها البحثية تبقى متألقة الحضور حتى اليوم، لا تَكُفُّ أصداؤُها عن التردّد في أحدث مناهج الدّراسة الخاصة بالشّعرية وبالنقد وأكثرها فاعليّة وفائدة، وهي إذ تستدعي استلهامها بمرونة تقتضيها ملابساتها الخاصّة، فإنَّها تفترضُ في الوقت نفسه التّرجمة المناسبة للمفاهيم والمصطلحات المعتمدة فيها، بِمَا يتّفِقُ ومُتطلّبات هذه المرونة من ناحية، ومُعطيات المدوّنات الجديدة المُقحمة بشأنها من ناحية ثانية"[3].

---

[1]-ينظر: أبي رشد بن الوليد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص03-08-10.

[2] -المصدر نفسه، ص05.

[3] -سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص30.

الفصل الثاني: الشعرية في الطرح الحداثي الغربي

توطئة

1–مبادئ لسانية

1–1– علم اللغة التزامني وتجاوز الزمنية

1–2– طبيعة الإشارة اللغوية

1–3– اللغة والكلام

2–الشّعرية واللسانيات

3–الشّعرية والفكر الشكلاني

- المغالطة الشكلانية

4–روافد الشّعرية الغربية الحديثة

4–1– ياكوبسون: شعريّة التكافؤ والتوازي

4–2– جان كوهن: شعريّة الانزياح

توطئة:

انقلب الرهان السياقي المُبالغ على مفهوم السياق ومشتقّاته من سياقات دلالية، وأبعاد قيمية وأيديولوجية..، إلى انقلاب معرفي وصم المناهج النسقية بأنَّها كانت تخنق الأدب، وتلوي عنق النص بما يخدم أغراضها، فكان ذلك مطيّة لقيام حركة معرفية جديدة على أنقاضها، رأى أصحابها ضرورة معايشة عصرهم، فحملوا حملة شعواء ضدّ التقيد بالأصول الكلاسيكية، ذلك أنَّهم رأوا من سابقيهم قد بالغوا في الالتفات للقديم والتمسك بأطره، هذا ما أدى إلى تفتق قرائحهم والنزوع نحو التجديد للخروج من تلك البوتقة، وقد تمخّض عن ذلك كله طرح جديد يتعامل مع النص كمفردات وكتل لفظية منعزلة تماماً عن سياقاتها الخارجية، وقد حمل لواء هذا الطرح الحداثي العالم اللغوي **فردينان دي سوسير***([1]).

كانت نقطة انعطاف بمجيء العالم اللغوي السويسري **دي سوسير**، فقد هجر هذا الأخير "الدّراسات اللغوية التاريخية في شكلها المعروف بـ:(النحو المقارن) الذي انشغل بدراسته وتدريسه ردحاً من الزمن، وراح يضطلع بالدّراسات الوصفية المُنكفئة على النسق اللغوي الآني، والتي كان من آلائها أن اغتنى الدّرس اللغوي الحديث بثنائيات جديدة من طراز...(الدال والمدلول) و(الآنية والزمانية) و(الوصفية والتاريخية)"([2])، والتي أنتجت تحولاً عميقاً في طبيعة النظر إلى اللّغة، وتقف على رأس تلك الثنائيات ثنائية (اللغة–الكلام) ومن الضروري التنبيه إلى أنَّ النقاد الحداثيين كانوا قد تناولوا هذه الأخيرة تحت مُسمّيات مُختلفة فهي (اللغة والخطاب) عند **غيوم** و(النظام والنص) عند

[1]*–دي سوسير: (1913/1857) أشهر لغوي في العصر الحديث. ولد في جنيف عام 1857من أسرة مشهورة بالعلم والأدب، درس في جامعات جنيف ولا يبزك وبرلين، وحصل على درجة الدكتوراه من لايبزك عام 1880، عمل مدرسا في مدرسة الدراسات العليا في باريس من (1891/1881) ثم أستاذا للغات الهندية الأوروبية والسنسكريتية من (1891–1913) وأصبح أستاذا لعلم اللغة العام في عام1907، في جامعة جنيف وبقي في هذا المنصب حتى وفاته عام 1913..علم اللغة العام فردينان دي سوسير، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985،ص03.

[2]–يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص65.

يلمسليف والكفاءة والقدرة عند **تشومسكي** و(الرمز والرسالة) عند **ياكوبسون** [1]، أمَّا على مستوى الشّعرية فنجد طبقاً لهذه الثنائية: اللغة/الكلام، ثنائية (الأدب/الكلام الأدبي)، وبهذا التصوُّر تلتقي الشّعرية باللسانيات[2]، التي تُعنى بدراسة ووصف اللّغة المستعملة بمستوياتها التركيبية والمعجمية والدلالية بطريقة علمية، وهي ذاتها المستويات التي تراعيها الشّعريات"[3]، ولإدراك مدى الترابط القائم بين هذه الأخيرة واللسانيات، علينا أولاً أن نعرف المبادئ العامة التي تُبنى عليها اللسانيات.

1- مبادئ لسانية:

بعد ردحٍ من الزمن اهتدى **دي سوسير** إلى دراسة تختلف عمّا كان سائداً في زمانه، كان من آلائها أن اغتنى الدرس اللغوي برؤى ألسنية جديدة شكّلت المهد الفكري للمناهج النقدية الحديثة، ولعلّ أهمّها ماثلٌ في الثلاث الآتية:

1-1- علم اللغة التزامني وتجاوز الزمنية:

يرى **دي سوسير** بأنَّه يمكن دراسة أي ظاهرة لغوية "إمّا دراسة تَزَامُنِيَّة آنية على أنَّها جزء من نظام يتزامن مع نفسه، أو دراستها على أنَّها جزء من سلسلة تاريخية نتجت أو عكست غيرها من الظواهر التي ترتبط بها، وهذا مالا يُفضِّلُه ولا يُنكره **سوسير**، بل يدعو إلى دراسة استخدام أيّة كلمة دراسة تزامنية على أنَّها ترتبط بغيرها من الكلمات التي يتزامن استخدامها مع استخدام المفردة المدروسة لا أن تتمّ دراسة تطوّرها التاريخي من جذر معين أو صوت محدّد يرتبط أو ينتمي إلى أصوله وإلى ما يأتي على أثره من بعد، ففي الدّراسة التزامنية الآنية يقوم المرء بدراسة الحالة اللغوية بكاملها في لحظة زمانية محدّدة، بينما في المقاربة التاريخية يقوم المرء بدراسة جزء معين ومخصوص عبر مدى زماني ما، ولهذا فالدّراسة التزامنية هي التي تُعنى بالنظام اللغوي (البنية) ككل، وليس بالجزء فقط"[4].

---

[1]-ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص50.

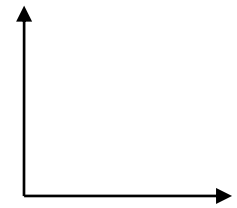
[2]-ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين الأفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص25-26.

[3]-محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص175.

[4]-ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب/ بيروت-لبنان، ط3، 2002، ص67-68.

فاللساني هو من يهتم بالنظام الداخلي للغة ليكتشف قوانينه وأصوله، ذلك أنَّ المعرفة بالعوامل السياسية والحضارية والجغرافية والثقافية للغة ليست بالأمر المهم، كونها لا تضيف جديداً للدّرس اللساني، كما أنَّها لا تُنقِص من قيمة النظام اللغوي شيئاً، وقد أكد **سوسير** على هذا الطرح من خلال لعبة (الشطرنج) فمعرفة اللَّاعب لتاريخ هذه اللعبة وأصولها وتطوُّراتها لا يُفيده -اللَّاعب-في ممارسة اللعبة والتمكن منها ومن شروطها، فالدّراسة التعاقبية تهتمّ بتعاقب الأزمنة لأجل الكشف عن التطوّرات التي تلحق اللّغة لذلك فهي أشبه بالمحور العمودي -ينظر التمثيل أدناه-في حين أنَّ الدّراسة الوصفية تُهمل الجوانب التعاصرية، إذ أنَّ الباحث الألسني يُركِّز اهتمامه على وصف جوهر اللّغة وشكلها، وهو بذلك يصف نظامها الداخلي[1].

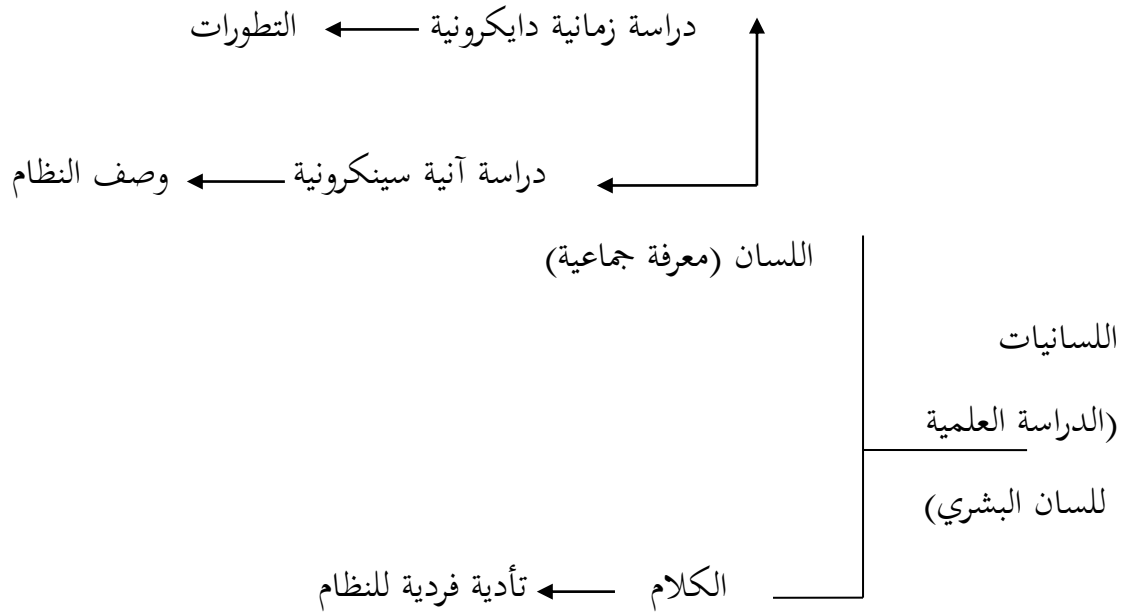
شكل 1



لاشكّ أنَّ تأتِّي الوصف اللغوي وتعميم المعطيات اللغوية لا يكون إلَّا بالفصل بين الحالة الآنية للغة، وبين نشوئها وتطوّرها وتحوّلاتها، وعليه فإنَّ كل دراسة تتبنَّى التحليلات التاريخية ستؤول حتماً إلى نتائج وهمية غير مُؤكّدة، ويمكننا توضيح هذا الفرق بين (السنكرونية، و الدايكرونية) من خلال ما يلي:[2]

[1] -ينظر: شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط 1، 2004، ص10

[2] -ينظر: شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، ص11.



الشكل 2

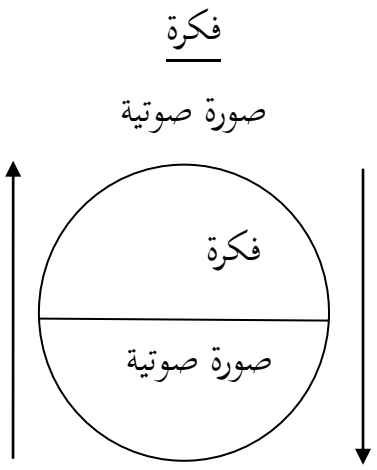
"يرى **باختين** –في معرض نقده للأطروحات السوسيرية – أنَّ النظرة الموضوعية الحقَّة للغة لا تؤدي إلى نظام من المعايير الثابتة، بل تؤدي –على العكس تماما– إلى مواجهة تطوّر للمعايير والقواعد اللغوية، وإذا ما تحقّق فصل مدركات الفرد في لحظة معينة، فستبدو اللّغة كتيّار تطوّر متّصل، ولهذا فإنَّ **باختين** يرى أنَّ محاولة بناء نظام تزامني للغة محضُ خرافةٍ ووهم، ومن وجهة نظر المؤرخ أيضاً يبدو النظام التزامني غير واقعي، وأخيراً ّ الوجود الحقيقي للنظام التزامني للغة يكمنُ –فقط– في وعي الفرد الذي ينتمي إلى جماعة لغوية ما في لحظة من التاريخ"[1].

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص55–56.

1-2- طبيعة الإشارة اللغوية:

لاريب أنَّ ما أثار انتباه **دي سوسير** في رؤيته للعلامة اللسانية هو ذلك التعريف التقليدي الوارد في الدراسات اللغوية السابقة والذي مفاده أنَّ "الإشارة اللغوية تربط بين الشيء والتسمية"[1]، وقد رأى-**سوسير**- في هذا التعريف أنَّه بسيط وبعيد عن الحقيقة، وقدَّم بديلاً له، وهو أنَّ "الإشارة اللغوية تربط بين الفكرة والصورة الصوتية"[2]، وعليه فالعلامة اللغوية تتألَّف من "ارتباط وثيق بين صورة صوتية وفكرة، وليس بين تسمية وشيء وليست الصورة الصوتية الناحية الفيزياوية للصوت، بل الصورة السايكولوجية للصوت، أي الانطباع أو الأثر الذي تتركه في الحواس، أي أنَّ **سوسير** يُميِّز بين صوت منطوق وصورة صوتيّة مدركة...إذاً فالعلامة اللغوية هي كيان سايكولوجي له جانبان، الصّورة الصوتية أو الدال والفكرة أو المدلول، ولا يُمكن فصلهما عن بعضهما إلَّا عن طريق التجربة، فيحصل حينئذٍ مادّة فكرية أو علم نفس من جهة المدلول، ومادة صوتية أو فونولوجيا من جهة الدال، وبذلك يكون ميدان اللسانيات منطقة حدود ترتبط فيها عناصر الصوت والفكر، وينتج عن ارتباطهما شكل وليس مادة"[3]

ويمكن التعبير عن هذا الكيان السايكولوجي-للإشارة اللغوية-بالرسم الآتي [4]:



[1] -سوسير، علم اللغة العام، ص 84-85.

[2] -المرجع نفسه، ص 84.

[3] -يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2008، ص24-25.

[4] -ينظر: سوسير، علم اللغة العام، ص85.

"ما طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول؟...أي بأيّ صفة تتّصف العلامة اللغوية؟ فيما أنَّ العلامة هي الوحدة اللغوية الصغرى، وبما أنَّ اللغة هي عُرف اجتماعي وجب أن تكون العلامة عُرفية، أي أنَّها تمتاز بالعلاقة الاعتباطية arbitvary بين الدال والمدلول"[1]، والاعتباطية في مفهومها الأدنى هي غياب منطق عقلي يُبرِّر الإحالة من دال ومدلول، أي لا وجود لعناصر داخل الدال تجعلنا ننتقل آليا إلى المدلول، فالرابط بين هذين الكيانين من قبيل التواضع والاصطلاح.

"ويُميِّز **سوسير** بين نوعين من الإعتباطية:

أ–الاعتباطية المطلقة: وهي صفة العلامات اللغوية التي لا تحتوي على أيَّة نسبة كانت، وإن قليلة من التحفيز Motivation، مثلاً: كلمة اثنين وعشرة وشمس.

ب–الاعتباطية النسبية: وهي صفة العلامات اللغوية التي تتألف من وحدتين أو أكثر غير محفزتين غير أنَّهما باجتماعهما يوحيان أو يحفزان العلاقة بين الدال والمدلول مثلاً: الكلمة (اثنتا عشرة). وحقيقة الأمر –من وجهة نظرنا– أي أنَّ النوع الثاني من الاعتباطية ليس تحفيزاً بين دال ومدلول، بل بين دال ودال فالعلامة: اثنتا عشرةَ هي مُركّبة من دالين يقوم أحدهما بتحفيز الآخر، وتبقى العلاقة بين دال هذه العلامة ومدلولها هي نفسها العلاقة بين دال العلامة عشرة –من النوع الأول– ومدلولها"[2].

ينتقد **بنفينيست** مفهوم الاعتباطية، ذلك أنَّ هذه الأخيرة "تكمن بين الدال والشيء، وليس بين الدال والمدلول، بوصف هذا الأخير تمثلاً نفسياً للشيء حسب تصوُّر **سوسير**. إنَّ العلاقة بين الدال والمدلول ضرورية نظرا للتطابق الحاصل بين التصور الذهني (المدلول) والأصوات المنطوقة (الدال) التي تستشير ذلك التصوُّر...وليس **بنفينيست** هو الوحيد الذي طرح هذا التصوُّر **فياكبسون** كان قد رأى هذا الرأي على أساس أنَّ الدال يُميِّز المدلول ولهذا فالعلاقة ضرورية بينهما"[3].

---

[1] –يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص25.

[2] –المرجع نفسه، ص 25–26.

[3] –حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص58.

1-3- اللغة والكلام:

اعتمد **سوسير** في صياغة نظريته على سلسلة الثنائيات التي أنتجت تحولاً عميقاً في طبيعة النظر إلى اللّغة، وتقف على رأس تلك الثنائيات ثنائية (اللّغة والكلام)، ومن الضروري التنبيه إلى أنَّ البنيويين كانوا قد تناولوا هذه الثنائية (اللّغة والكلام) تحت مُسمّيات مختلفة فهي (اللغة والخطاب) عند **غيوم**، و(النظام والنص) عند **يلمسليف**، و(الكفاءة والقدرة) عند **تشومسكي**، و(الرمز والرسالة) عند **ياكبسون**، وقد كانت هذه الثنائية بمثابة نقطة الانطلاق التي انطلق منها **سوسير** في دراسته للظاهرة اللغوية، الأمر الذي أدَّى إلى تطوّر اللسانيات بشكل عام، والبنيوية بشكل خاص[1].

" إنَّ جذور ثنائية (اللغة والكلام) تعود إلى التأثُّر الجلي **لسوسير** بعالم الاجتماع **دوركايم** في مفهومه حول الوعي الجمعي المُستقِّل عن تجلّياته الفردية، حيث أنتج هذا التأثُّر بالمبدأ الدوركايمي مفهوم اللغة Langue عند **سوسير**،كما أنَّ مفهوم (الكلام parole)، كانت نتيجته محققة من خصم **دوركايم**، **تارد**، ذي الميول النفسية الفردية، بيد أنَّ **رولان بارث R Barthe** يُفقد هذا التجذير أصالته واستناداته من خلال النظر إلى طبيعة التحليل في اللسانيات السوسيرية، ذلك التحليل المحايث الذي ينأى عن البحث الاجتماعي، ويعزُو **بارث** تطوّر الثنائية (اللّغة – الكلام) إلى الفلسفة، وبالتحديد إلى **ميرلوبونتي merleau-ponty** الذي استغلّ هذه الثنائية ليُقيم تعارضاً بين الكلام المتكلّم (البنية الدلالية في حالة إنبثاقها) والكلام المتكلّم (ثروة يكتسبها) اللّسان أي اللّغة"[2].

حصر **سوسير** موضوع الدّراسة في اللّغة دون الكلام، ذلك أنَّ اللّغة في نظره تختلف عن الكلام في أنَّها شيء يمكن دراسته بصورة مستقلة [3].

---

[1] -ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص51.

[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص51.

[3] -ينظر:سوسير، علم اللغة العام، ص27.

ولكن" ما حدّ اللّغة؟ وتدقيقاً بما تتميّز من الكلام بوصف الكلام لساناً بلا لغة، واللّغة لساناً بلا كلام؟ إذ يتألّف اللّسان من مجموع اللّغة والكلام معاً"[1].

"إذا ما توخينا الدّقة فإنَّ **سوسير** ميّز بين ثلاثة أشياء، اللّغة longue واللسان longuoge والكلام parole، وأنَّ ما يُؤلِّف اللّغة هو ذلك الجزء الاجتماعي اللّامنفذ، فعملية التنفيذ يقوم بها الفرد وحده حين ينتج الكلام parole، ولهذا فالجزء الاجتماعي المؤلّف للغة هو نظام نحوي خامد في أدمغة البشر. بتعبير آخر فإنَّ اللّغة موجودة على هيئة ذخيرة من الانطباعات مخزونة في دماغ كل فرد من أفراد مجتمع معين، وتبدو اللّغة متجانسة –حسب تصور **سوسير**– إذا ما قورنت باللّسان longuage اللّامتجانس، لأنَّه يتضمَّن جوانب فيزيائية و فسلجيّة و سايكولوجية، فالمقصود باللسان —إذن– هو اللسان البشري في جوانبه السالفة الذكر، أمَّا الكلام فهو التنفيذ الفردي والعقلي للغة، وبإيجاز شديد فإنَّ اللغة قدرة لسانية، واللّسان نظام لغوي، والكلام قول خاص"[2]، ويمكن تجسيد هذه الثنائية في العلاقة التالية، وهو أنَّ الفرد (المتكلم) يتكلّم كلاماً بالاستعانة بقوانين اللّسان عن طريق الملكة اللغوية.

وبرغم "كل المحفزات التي دعت **سوسير** إلى الانطلاق من اللّغة في دراسته إلَّا أنّ هذه الإنطلاقة وجدت ما يعارضها ويعرقل مسارها...ومن المهم هنا طرح الانتقادات الخطيرة **لباختين m.bakhtin** بصدد هذه الثنائية، فقد ناقض الأطروحة السوسيرية بصدد الكلام بوصفه نشاطاً فردياً بإطلاق، ليُضفِي طابعاً مجتمعياً عليه، ذلك أنَّ الكلام أو (التحدّث) –حسب **باختين**– هو نتاج للتفاعل الحاصل بين فردين منظمين مجتمعياً، والحقيقة أنَّ لكل كلمة وجهين، فهي بقدر ما تتحدّد بكونها صادرة عن شخص ما تتحدّد أيضاً بكونها مُوجّهة إلى شخص ما، إنّها تُشكِّل بالضبط

[1] –يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص22.

[2] –حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص50.

حصيلة تفاعل المتكلم والسامع، وحتى إذا مابدا التجسيد المادي للكلام –المجسد مادياً وبصورة فردية–مُسقى من الأدلة المجتمعية، وبهذا يكون المحدد للكلام –أو لمجموع الأدلة المجتمعية التي تُؤلِّف الكلام–إنَّما هي العلاقات المجتمعية"[1].

2– الشّعرية واللسانيات:

عرفت المؤسسة النقدية نقلة نوعية، حيث شهدت انتفاضة وثورة ورفضاً وهدماً لكل ما يمتّ بصلة للمناهج السياقية، لأنَّ هذه الأخيرة كانت تخنق الأدب وتلوي عنق النص بما يخدم أغراضها، لترتفع الأصوات منادية بدعوة تطبيق علم عام يدرس الأدب في ذاته ومن أجل ذاته بعيداً عن أيّ مؤثرات خارجية، هكذا حلّت اللسانيات كحقيبة بديلة اختارها الناقد بديلا عن حقيبة النقد السياقي، وذلك بتبنّي آلياتها وتطبيقها على النص الأدبي، حيث أخضعته للتوصيف ومقاربته "مقاربة آنية محايثة"[2].

ولم يأتِ تأثير **سوسير** من ممارسته النقدية، لأنَّ آخر ما تركه هو دراسة تطبيقيّة طبّقها على نصوص لاتينية؛ لكّن أثره جاء من تقعيده النظري العلمي للسانيات، والحقيقة أنَّ أهمية هذه الأخيرة "لم تنحصر في تجديد الدّراسات اللغوية فحسب، بل إنَّ مبادئها وطرائقها في التحليل امتدَّت لتدخل نطاق العلوم الإنسانية، وهكذا دخلت منهجية اللسانيات السوسيرية –التي وصفت فيما بعد باللسانيات البنيوية– مجال الأنثروبولوجيا وعلم النفس والدّراسات الأدبية، ويبدو امتداد اللسانيات إلى العلوم الإنسانية تعزيزاً لها بوصفها أسساً منهجية قابلة لتحويل تخصّصها من حقل معرفي إلى آخر"[3]، وما نُلفيه في النقد الاحترافي بمناهجه المتباينة استثماره "لمجموعة من الطرائق اللسانية، حتى غدت أطروحات النقاد المحترفين أطروحة لسانية تكشف عن أثر المد اللّساني في حقول النقد الأدبي،

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص52.

[2] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص71.

[3]–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص66.

وتجلّى ذلك في استثمار هذه الحقول لمبادئ قامت عليها اللسانيات في منشئها"[1]، وضمن هذا السياق كان تعامل الشّعرية مع اللسانيات مسألة حتمية، ذلك أنَّ الشّعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية، الأمر الذي يجعلها أكثر تماسّاً مع منهجية اللسانيات"[2] التي "يمكن...أن تكون مساعدة للشعريّة"[3] كون "كلّ بحث في مجال الشّعرية يفترض معرفة أولية بالدّراسة العلمية للغة، ذلك لأنّ الشّعر فنّ لفظي، وإذاً فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصاً للغة"[4]، وعليه "يمكن للشعريّة أن تعرف بوصفها الدّراسة اللسانية للوظيفة الشّعرية"[5]، لذا نجد اللّسانيjean dubois يعدها فرعاً من فروع اللسانيات باعتبارها العلم الشامل للبنيات اللسانية...ونجد (**يمنى العيد**) **تقول**: لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشّعرية بمعزل عن المسألة اللغوية، ليس لأنَّ الشّعر نص مادته اللّغة، بل لأن ما قدمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخصّ اللّغة ترك أثره العميق والمباشر أحياناً على مفهوم الشّعر وطبعاً على الأجناس الأدبية الأخرى"[6] .

يتجلّى القاسم المشترك بين حقل اللسانيات والشّعرية في اللّغة كونها المادّة المعتمدة في المقاربة النقدية لهذين الحقلين [7]، وطبقاً للثنائيات التي انبثقت منها اللسانيات السويسرية ولاسيما ثنائية (اللّغة–الكلام)، اللغة بما هي قدرة لسانية مخزونة في أدمغة البشر، والكلام بما هو التنفيذ الفردي والعقلي لهذا المخزون، تتكوّن على مستوى الشّعرية ثنائية (الأدب–الكلام الأدبي)، يكون الأدب في ثنائية الشّعرية مقابل اللّغة في الثنائية اللسانية، أمَّا الكلام الأدبي في الأولى فيُقابله الكلام في الثانية [8].

---

[1] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص25.

[2]–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص66.

[3]–رومان ياكوبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب ط1، 1998، ص77.

[4]–المرجع نفسه، ص77.

[5]–رومان ياكوسبون ، قضايا الشعرية، ص78.

[6]–محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص175–176.

[7] –ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص25.

[8] –ينظر:حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص71.

ونجد من بين الأمور الدّالة على "علاقة الشّعرية باللسانيات ما بلوره **ياكوبسون** من مفهوم للشعريّة عبر نظريته في الوظائف اللغوية linguistics functions تلك النظرية التي تستند إلى تمييز **سوسير** بين العلاقات السياقية s'yntagmatic والعلاقات الإيحائية associative حيث تتبلور –عبر هذا التمييز– علاقات المجاورة المتّصلة بالعلاقات السياقية، وعلاقات المشابهة المتّصلة بالعلاقات الإيحائية، وقد طرح **ياكوبسون** مفهومه للشعريّة عبر ربط علاقات المشابهة بالاستعارة وعلاقات المجاورة بالكناية والمجاز المرسل، وأنَّ ما يُشير بوضوح إلى علاقة **ياكوبسون بسوسير** هو –بالضبط– دراسته للاستعارة والكناية، حيث تشيران إلى استثمار العلاقات العمودية والأفقية على التوالي، ويمكن إذن أن يُقال أنَّ تضاد الاستعارة والكناية يُمثِّل في الواقع جوهر التضاد الكلي بين الصيغة التزامنية...والصيغة التعاقبية..."[1].

كما يرى بأنَّ "المسائل التي تعالجها الشّعرية مسائل ألسنية وتُشكِّل جزءاً أساسياً مُكوِّناً من اللسانيات، إنَّها كجميع الدراسات اللسانية –والأدبية– تهتمّ بالبعدين التزامني والتعاقبي لموضوعاتها. يُعنى الوصف التزامني بنتاج مرحلة محدّدة، وبالتقليد الذي يكون سارياً فيها، في حين يرصد الدّرس التاريخي التحوّلات والتغيّرات الطارئة والعوامل الثابتة والدائمة، ويدعو **ياكوبسون** إلى النظر إلى الشّعرية التاريخية كبنية قوية شاهدة على سلسلة من عمليات الوصف التزامني المتتابع"[2].

كما "أشار **ياكوبسون** إلى أنَّ كثيراً من الأدوات التي تدرسها الشّعرية لا تنحصر في فن اللّغة، ذلك أنَّ نظرية الدلائل أي السيميولوجيا تتقاسم الكثير من الملامح الشّعرية التي لا يمكن لها أن تنسب إلى اللّغة فحسب [3]، وضمن هذا السياق يمكن التأكيد على حقيقة جديدة والتي يمكن أن تُثار عن طريقِ سؤالٍ مركّز حول مدى تحقيق الكفاية المنهجية للسانيات في حقل الشّعرية.

---

[1]– ناظم، مفاهيم الشعرية، ص72.

[2]–سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص157.

[3] –ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص26.

يزدري **ياكوبسون** جهل نقاد الأدب "باللسانيات المعاصرة، لأنَّهم يحصرونها في إطار المفردة والجملة، فاللسانيات المعاصرة –من وجهة نظره– يتصدّرها مجالان هما: دراسة الأقوال ذات الجمل المتعدّدة وتحليل الخطاب، وعلى الرّغم من هذا التوسيع لدائرة اللسانيات إلّا أنَّ **ياكوبسون** يُشِير إلى أنَّ الدّراسة في الشّعرية تتجاوز حدود اللسانيات"[1]، ذلك أنَّه إذا ما "أثارت القصيدة مسائل تتجاوز نسيجها اللّفظي فإنّنا نَلِجُ...الدَّائرة الرحبة للسيمائيات المُتَّحِدة المركز التي تشتمل على اللسانيات بوصفها مجموعة فرعية أساسية"[2].

يعترف **كوهن** بأنجعيّة المنهجية اللسانية العلمية في تحليل الظواهر المختلفة اللغوية منها وغير اللغوية، وذلك من خلال اقتراحه مبدأ المحاثية –تفسير اللغة باللغة نفسها–لكي تكون الشّعرية علماً، وهو المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علماً[3].

إنَّ الغوص في النصوص الأدبية لاكتناه سرّها الكامن (**شعريتها**) كان يستدعي مفاهيم تتّسع ومتطلّبات هذا الغوص، مِمَّا دأب بالشعريِّين –المهتمين بالشعريّة– إلى استثمار المبادئ اللسانية ثم عمدوا إلى تطويرها، لا بغية إنجاح مشروعاتهم الإجرائية والنظرية، وإنَّما كان ذلك تحت وطأة الضّرورة التي فرضتها طبيعة المعالجة الإجرائية على هذه النصوص، ومهما يكن من أمر تظلّ الآليات والمقاربات التي ورثوها عن **سوسير** بمثابة المركز الفاعل الذي انطلقت منه جلّ نظرياتهم إن لم نقل كلّها، وعليه تبقى اللسانيات هي–في الأخير– المغير الأساسي لوجهات النّظر المتبلورة في الشّعرية[4].

3– الشّعرية والفكر الشكلاني:

حملت الشكلانية الروسية مشعل الدّراسات اللغوية الحديثة، الذي صبَّ **سوسير** زيته ونسجت هي الأخرى خيوطه، ولم تكن "الشكلانية الروسية تمهيداً للنشأة البنيوية فحسب بل كانت مسقط

[1] –حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص68–69.

[2] –رومان ياكوبسون ، قضايا الشعرية، ص78.

[3] –ينظر:حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص69.

[4] –ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص69.

رأس علوم أخرى وثيقة الصلة بالبنيوية و السيميائية كالشعريّة والسرديّة، ولشدَّة ارتباط هذه الشكلانية بالفكر البنيوي لم يعد من الغرابة في شيء أن نجد بعض الدّراسات تنعتها باسم «البنيوية السوفياتية»"[1].

قامت هذه المدرسة على ائتلاف تجمُّعين علميين روسيين هما (حلقة موسكو1915-1920) والتي تأسست في آذار عام1915 بجامعة موسكو بزعامة **رومان جاكوبسون** الذي يُعزى إليه تأسيس هذا النّادي اللّساني رفقة ستّة طلبة. وقد اهتمت هذه الحلقة بالشعريّة واللسانيات، كما كانت تبحث في شؤون الأدبية وماهية الشكل، وفي عام 1916 تبلورت الشكلية فيما عرف بـ: **جماعة الأوبوياز 1916 opojaz**، وتعني هذه التسمية المختصرة «جماعة دراسة اللّغة الشّعرية»، والتي اتّخذت من (موسكو) مقراً لنشاطها النقدي، من روادها: **فيكتور شكلوفسكي**، على أنَّ أبرز أعضائها هم مُؤرِّخُوا أدب تحوّلوا فيما بعد إلى حقل اللسانيات متّخذين من الشّعر أثيراً للدّراسة، حيث كانت الشّعرية الحب الأول لمنظري أوبوياز[2].

"وعموماً فإنَّ الشكلانية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين هما:

-التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكوّنة.

-الإلحاح على استقلال علم الأدب.

إذ طالما ردّد الشكلانيون أنَّه آن الأوان لدراسة الأدب الذي ظلَّ منذ أمدٍ بعيد أرضاً بدون مالك، أن ترسم الحدود لحلقتها وتحدّد بوضوح موضوع البحث، وقد سمّى هؤلاء أنفسهم: «**مورفولوجيين وتمييزيين**»، بينما ألصق بهم أعدائهم الوصف الشكلاني، وإذا كان ولابدّ من وصفهم بالشكلانيين فلأنَّهم عالجوا الشّكل بوصفه مجموعة من الوظائف، لا مُجرّد صيغة سطحية مُبسّطة"[3].

---

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص66.

[2]-ينظر المرجع نفسه، ص66-67.

[3]-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص67.

على أنَّ الشكلانية الروسية سرعان ما خبت وانتهت، ففي عام1927 أثار **ستالين** الشكوك حول أهداف الشكلية الروسية التي تتنافى والواقعية الاشتراكية، ولا تخدُم أهداف الدّولة السوفيتية، وشهد العام نفسه تفكُّك جماعة الشكلية الروسية ونهاية نظريّتِهم في الإتحاد السوفياتي، وإن كان نُقّاد الغرب اعتبروها إنجازاً نقدياً وأدبياً لا يمكن تجاهله ولا يَصِحُّ إهماله، فوجدت لها مسارات جديدة في فرنسا وانجلترا وأمريكا على وجه الخصوص [1].

فتحت هذه الحركة –الشكلانية الروسية– "آفاقاً جديدة تماماً في علم العلامات والدّلالات والمعاني، والتي استفادت من الريادة اللغوية عند الشاعر الفرنسي: (**مالارهيه**) والروائي الأيرلندي (**جيمس جويس James Joyce**) اللّذين أحدثا تياراً أدبياً وجمالياً أكّد على القواعد الباطنية أو البنيات التحتية للإبداع الأدبي، وعارضا النظرية التاريخية للأدب والتي تبنّاها عددٌ لا يستهان به من النّقاد والدّارسين، وقد بذل الشكليّون جُهدهم لاكتشاف القوانين الباطنية التي تتحكم في العمل الأدبي، وسعوا لوضع قوانين للتحليل البنيوي من خلال دراسات مُسهبة ومتعمقة للعلاقة بين الأدب واللّغة"[2].

رغم سيطرة نقّاد الغرب على الساحة العالمية إلّا أنَّ " الريادة تُعقد في كثيرٍ من الأحايين للشكلية الروسية التي كانت بمثابة ثورة ضدّ التقاليد التي رسّختها كلّ من النظريّتين السوسيولوجيّة والرمزية في الأدب الروسي، وقد بدأت بقوّة في مطلع القرن العشرين، عندما أعلن الناقد والمنظر **شكلوفسكي** أنَّه سيقف بالمرصاد لقتلة الأدب الروسي الذين استباحوا جماليّاته من أجل التعبير عن قضايا لا تمتّ إليه بصلة"[3].

وقد استطاع هذا الناقد –**شكلوفسكي**–وأتباعه إرساء المبادئ والأسس التي نهضت عليها النظرية الشكلية، معتبرين الفن هو الأسلوب وهذا الأسلوب هو الصنعة أو الحرفة أو التيكنيك الذي لا يُمثِّل الوسيلة أو الطريقة فحسب، بل هدف الفنّ وغايته أيضاً. ذلك أنَّ تطوّر الأدب هو عبارة

---

[1]–ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص400–401.

[2]– المرجع نفسه، ص 103–104.

[3]– نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص399–400.

عن نتيجة لتطور أساليبه وتقنياته، كما أنَّ الشخصيات نِتَاجٌ لتطوّر الأدب وليس لتطوّر المجتمع مستشهداً في ذلك بـ **هاملت** الذي عدّه وليد تقنيات مسرحية وليس وليد ظروف تاريخية أو اجتماعية [1].

يلوح أنَّ مبادئ الشكلانية كانت استقرائية، ذلك أنَّه لم "تكن غايتهم إنشاء منهج ثابت أو نظريّة تامّة بل تقديم نماذج مُقترحة لتفسير الوقائع الأدبية قابلة للتغيير في ضوء التحليل الملموس من دون إغفال لدور النّظرية التي توجّه التحليل، فهدف الشكلانيين ليس وضع خُطاطات بل إمكانيّة لرؤية الوقائع، ولرؤية الوقائع نحن بحاجة إلى النّظرية، لأنَّ الوقائع لا تصير منظورة، أي لا تصير وقائع حقيقيّة إلَّا على ضوئها. إذاً ما الطّريق المُثلى لمقاربة الموضوع الأدبي؟ من خلال معارضته لما هو غير أدبي للكشف عن أدبية الأدب فموضوع الشّعرية poetic –على وفق **ياكوبسون**–ليس الشّعر بل الشّاعرية **poéticity** أي الخصائص النوعية المُميِّزة للغة الشّعرية"[2].

وكان لعبارة **ياكوبسون** الشهيرة –إنَّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنَّما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً–الأثر البالغ في وجهة علم الأدب، حيث غدا البحث منصباً على أدبية الأدب بوصفه لغةً من دون التأمّل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والأيديولوجية المنبثقة عنه، وقد دعموا وجهة نظرهم هذه باللسانيات الحديثة التي عاصرت النتاج الشكلي [3]

ولـمَّا كانت محاولة تأسيس شعريَّة حديثة تُعزى إلى الشكليّين الروس الذين هداهم إحساسهم إلى ضرورة إقامة علم للأدب، فإنَّه من المناسب عرض مفهومهم للشكل قبل تناول تصوراتهم في اللّغة الشّعرية.

---

[1]–ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص400.

[2]–يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص31.

[3]– ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص79.

لقد أعطى الشكليّون مفهوماً جديداً للشكل بتجاوز فكرة احتواء الشّكل للمضمون إلى فكرة جديدة مفادها أنَّه "وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي"[1]، ومنه توصّلوا إلى أنَّ الشّكل حصيلة أنساق جماليّة عدّة، ومُجمل ما توصّلوا إليه يتمثَّل"[2] في كون "الصّورة الشّعرية نسقاً كسائر أنساق اللّغة الشّعرية"[3]، وقد تمَّ رفض مبدأ الاقتصاد الفنّي الذي يعني الإيجاز -احتواء الجملة المُكثَّفة على قدر كبير من الفكر- وكانت حُجّة **شكلوفسكي** في دحضه لهذا المبدأ بأنَّه أنسب للغة اليومية لا اللّغة الشّعرية، كما توصّلوا إلى مفهوم المهيمنة (domination) وربّما تكون هذه الأخيرة من أهم المفاهيم في تحديد نوعية العمل الأدبي لدى الشكليين[4].

أمَّا على مستوى الإيقاع والوزن الشعريين "فيرفض الشكليّون اعتبار التفعيلة الوحدة الأساسية للوزن، فالتفعيلات لا تملك أيّ وجود في حد ذاتها لأنَّ وجودها مُرتهن بالبيت كلّه، وتنبثق خاصيّة ووظيفة كل نبرة من وضعها في البيت الشّعري، لكن المبدأ المنظم للغة يختلف باختلاف اللّغة والنظام العروضي فيها. كذلك يُميّز الشكليّون بين البنية الآلية للبيت الشّعري وبين ما يسمونه بـ: (قوّة دفع الوزن)، بحيث يمكن تعريف البيت بأنَّه بنية طبقية مُعقّدة يتفاعل فيها بحر الشّعر مع الوزن الاعتيادي للكلام، فلا يبدو بينهما أيّ نشاز، وذلك لأنَّ البيت عنفٌ منظّم مفروض على اللّغة المستخدمة في الحياة اليومية على حدّ قول (**رينيه ويليك**) و(**أوستن وارين**) في كتابهما نظرية الأدب الذي يحللان فيه إنجاز النّظرية الشكلية الروسية في دراسة أوزان الشّعر"[5].

لا شكّ أنَّ قوّة دفع الوزن تُؤثِّر في البنية العامَّة للبيت على مستوى الصوت أو المعنى على حدّ سواء، ذلك أنَّها تؤثر في اختيار الكلمات، وفي البنية النحوية، وقد اهتدت الشكلية الروسية إلى أنَّ العمل الأدبي يحوي بنيات متعدّدة لا يُمكن الفصل فيما بينهما، ولا التعامل مع إحداها بمعزل عن

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 80.

[2]-نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2008، ص11.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص80.

[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص80.

[5]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص،106-107.

الأخريات، الأمر الذي أدّى إلى الأنظمة التي يمكن أن تُطبّق على أعمال مختلفة في وقت واحد [1]. وفي "كتابه نظرية الأدب يستشهد **تودوروف** بقول **توماشيفسكي** الذي يؤكّد فيه أنَّ الأدب الحي عبر العصور هو الأدب الذي لا يخضع لأسلوب أو منهج أو بنية واحدة، بل هو بوتقة تنصهر فيها كل العوامل والعناصر التي تتشكل فيما بينها، وتؤلّف بعض الأنظمة التي توجد في وقت واحد لكنّها تُطبّق على أعمال مختلفة"[2].

بوسعنا الآن عرض جوهر شعريّة المدرسة الشكلية من خلال تصوُّراتهم للغة الشّعرية، وقد حدّد **تودوروف** التصوّرات التي طرحتها المدرسة الشكلية عبر تاريخها للغة الشّعرية، فجعلها ثلاثة [3]:

أ-مضت الشكلانية الروسية في سعي دؤوب لتأسيس نظريّة للشّعر، وكان ذلك من خلال وضع مقابلة بين اللّغة الشّعرية واللّغة اليومية [4]، ويُفهَمُ من هذه الأخيرة "تلك اللّغة التّوصيليّة التي تُستعمل بهدف علمي، أمَّا اللّغة الشّعرية تمنح للمكونات اللسانية قيمة مستقلة، وهذه المقابلة نتج عنها أنَّ للأصوات في الشّعر قيمة مستقلّة وذلك يتحقق من خلال التّمييز النطقي للأصوات في الشّعر"[5]، فربّما كانت معظم المتع التي يُقدّمها الشّعر إنّما توجد في الصفة النطقيّة في الحركة التأليفية لأعضاء الكلام"[6].

يبدو أنَّ لجوء الشكلانيين لمواجهة المتوالية الأدبية بالمتوالية غير الأدبية كان "نسقاً منهجياً كما يؤكّد **ايخنباوم** لغرض إبراز الطّابع النوعي للغة ممثلاً بالأنساق الشّعرية من دون اللجوء إلى علم جمال تأمّلي، ويُمثّل هذا النسق المنهجي أيضاً فرضية لفهم طبيعة الشّعر ما بعد العقلي للحركة المستقبليّة،

---

[1]-ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص107.

[2]- المرجع نفسه، ص107.

[3]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص81.

[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص81.

[5]- نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص.11-12.

[6]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص82.

وبذلك تكون اللّغة الشّعرية مُستقلّة ولا تُحيل إلَّا على نفسها بوصفها لغة ذاتية الإرسال langnage autotelic"[1].

ب-إنَّ التصور الثاني للغة الشّعرية هو التصوّر الذي وضعه **شكلوفسكي** بل ولعلّه وضع قُبيْل تكوُّن المدرسة الشكلية، وكان ذلك بالضبط عام1914م والذي حاول من خلاله وضع نظرية في القراءة من خلال مواجهته للمتوالية الأدبية بالمتوالية غير الأدبية [2]، وخلاصتها أنَّ هذه النظرية تتعامل مع النصوص الأدبية ذاتها وليس مع الآثار التي تُولِّدها في القارئ"[3].

ج-أمَّا التصوّر الثالث للغة الشّعرية فإنَّه لا يستند إلى خصوصية الفن القولي وقيمته المستقلّة كما هو الحال عند **ياكوبينكي** في المقابلة بين اللّغة الشّعرية (ذاتية الغائية) واللّغة اليومية (مغايرة الغائية) التي حظيت باهتمام **ايخنباوم**، وإنَّما تستند إلى استبدال مصطلح الأدب بالواقعة [4] إذ تحلّ الواقعة محلّه كمقولة تاريخية وليس كمقولة فلسفية كما كان الحال سابقاً"[5]. وقد انتزع **تينيانوف** من الأدب موقعه الاستثنائي "إذ يرى أنَّه لم يعد تعارض مع بقية أنواع الخطاب، وإنَّما في علاقة تبادل وتحول معها...وينهار من ثم الانقطاع الأولي بين لغة تتحدث عن العالم ولغة تتحدث إلى ذاتها"[6].

- **المغالطة الشكلانية:**

وصم **جاك دريدا** مفهوم (العلمية البنيوية) "بالاختزالية والتجريد، واتّسامها بالثبات الشكلاني...أمَّا الخطر الأكبر فكان هو المغالطة الشكلانية، أي عدم الاهتمام بالمعنى أو المحتوى، ورفض الاعتراف بحضور العالم الثقافي خارج العمل الأدبي، وأنَّ النظام الثقافي يحكم النظام الأدبي. لا تنتج المغالطة الشكلانية عن محاولة عزل عناصر وعلاقات العمل الأدبي وتحديدها، ومن توصيف هذه

[1]- يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص34-35.

[2]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص82.

[3]- نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص12.

[4]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص82.

[5]- المرجع نفسه، ص82.

[6]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص82.

العناصر توصيفاً شكلانياً بحتاً، وإنَّما من عدم الاعتراف بأَّن مظاهر البنية المدروسة ليست هي المظاهر الوحيدة، ولاهي وحدها التي تعمل في نظام مغلق دون أن تتأثّر بالعالم الخارجي"[1].

ويزدري"خصوم النّظرية الشكلية حرصها المُتطرِّف في الحفاظ على الاستقلال الذاتي للعمل الأدبي، بحيث أصبح معرضاً لخطر أن يكون لغةً خارج الزّمان والمكان، لغة لا تشير إلَّا إلى نفسها باعتبارها لغة مستقلة"[2].

ولعل" مادفع **كلايف بل** و**روجر فراي** إلى المناداة بالنّظرية الشّكلية هو تجربتهما الخاصّة في الانفعال الجمالي الذي لا تُثيره سوى النواحي الشّكلية في الفن...لكن مهما ركّزت النّظرية الشّكلية على قيمة الشّكل وأهميته القصوى التي لا تقوم للعمل الفنّي قائمة بدونه، فإنَّ تذوق العلاقات الشّكلية ليس إلَّا نوعاً واحداً من التجربة الجمالية"[3]، وعليه يكون قد ذهب الشكليّون في تصوّرهم هذا أبعد ممّا ينبغي حين أكدوا أنَّ هذا هو النوع الوحيد من التجربة الجماليّة، ذلك أنَّه من الممكن اعتبار التجربة الجمالية انفعالاً خالصاً، أومن المحتمل أن يكون الفن الجميل تجريدياً تماماً، وعليه قد يتفاعل مع أمور كثيرة أخرى يمكن أن توضع في الاعتبار، ومع ذلك تظل جماليّة بالفعل [4].

رغم الانتقادات اللَّاذعة التي وُجِّهت للنقد الشكلاني، "وبرغم الأضواء الساطعة التي سُلِّطت على البنيوية ابتداء من منتصف القرن العشرين وحتى أواخر السبعينات مع بزوغ نجم النظرية التفكيكية فإنَّ حقّ الريادة لابدّ أن يُنسب للشكلية الروسية التي استطاعت تجديد فن الشّعر، وتنشيط البلاغة، وإقامة جسور واضحة وراسخة بين اللغة والأدب"[5].

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص74.75.

[2]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص104.

[3]- المرجع نفسه، ص399.

[4]- ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص399.

[5]- المرجع نفسه، ص107.

4- روافد الشّعرية الغربية الحديثة:

لا ريب أنَّ الحديث عن الشّعرية يعود إلى ما قبل لسانيات **سوسير** بكثير، وبالضبط إلى **أرسطو** كما أكّد معظم نُقّاد الأدب ومُنظِّريه على مرِّ العصور، فهذا **تودوروف** "يعتقد أنَّ مُؤلَّف **أرسطو** في الشّعرية هو أوّل كتاب في نظرية الأدب تناوله النقاد"[1]، من حيث تركة **أرسطو** وقد حقّقوا بهذا الصنيع تركيباً لمختلف الاتجاهات التي كانت تُغطِّي على النظرية الأدبية حتى ذلك الحين، ونحوا إلى تأسيس النظرية الحديثة"[2]، ولعل «**بول فاليري**»*[3] هو المثل الواضح من المحدثين، فكان "الأب الروحي للشعريّة...حين أطلق مقولته التي تُوحِّد بين الشّعر والأدب قائلاً: "كل كتابة أدبيّة هي شعريّة، وهي المقولة التي وجدت صدى عميقاً عند الأدباء والنقاد...فانتشرت خاصيّة الشّعرية... وحظيت باهتمام واسع... في أرجاء متعددة في العالم"[4]، ومهما يكن من أمر فإنَّ نسب الشّعرية يضرب عروقه في الشكلانية الروسية، وتتأسّس الممارسة النقدية لها مع **تودوروف**، و**جيرار جينيت** وغيرهم مِمَّن كانت لهم إسهامات وتأثيرات في هذا الشأن، بيد أنَّ الحديث عن الشّعرية الحديثة ارتبط مفهومه صراحة بنظريتين بارزتين، هما نظرية: **رومان ياكبسون** و**جان كوهن**.

4-1- ياكوبسون: شعريّة التكافؤ والتوازي:

كان للشكلانيين الروس الفضل في التنبيه إلى وظيفة الناقد التي لا تتمثَّل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية والفردية، بل في أدبيتها وذلك بتوصيف عناصر النص الأدبي توصيفاً شكلانياً

---

[1]- نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص17.

[2]- ترفينان تودوروف، الشعرية، ص15.14.

[3]*-بول فاليري: أديب وشاعر فرنسي (1861/ 1945).

[4]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص382.

بحتاً، وتجاوز كل ما هو خارج النص، وقد لعب **ياكوبسون***[1] دوراً أساسياً في تطويره لهذا المفهوم [2]، حيث توصّل إلى أدلّة تجريبية لمقولات **سوسير** النظرية وذلك من خلال هيكلته للحدث الاتصالي (مقومات الرسالة ووظائفها الست) [3]، وقد سجل الناقد البنيوي الكبير **رولان بارث** ريادة النظرية الشّعرية للناقد الرائد **رومان ياكوبسون** انطلاقاً من مبدأ لغوي، إذ إنَّه استطاع بعبوره الدائم للحدود التي كان من المفترض أن يقف عندها الدّارس التقليدي للشعريّة أن يوحد الأشكال الأكثر حيوية في الأدب...والدراسة الشّعرية"[4]، كما أكّد **تودروف** أيضاً "ريادة **ياكوبسون** في ابتكار النظرية الشعرية أو (الأدبية) التي ترصد وتحلّل ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[5]، وعليه يُعدّ **ياكوبسون** أوّل من شكّل الانطلاق لكلّ شعريّة.

ومِمَّا عُرف عن **ياكوبسون** ربطه للشعريّة باللسانيات ذلك أنَّ "الشّعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثلما يهتمّ الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أنَّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنَّه يمكن اعتبار الشّعرية جزء لا يتجزّأ من اللسانيات"[6]، وهو الذي يؤكّده **ياكوبسون** بقوله: "يمكن تحديد الشّعرية باعتبارها ذالك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة"[7]، وذلك ليُضفي عليها –الشّعرية– صبغة علميّة، كون

---

[1]*–رومان ياكبسون: من مواليد11 أكتوبر1896 بموسكو. ورث عن عائلته الاهتمام بالأدب، فأظهر في سن مبكرة الاهتمام بالآداب العالمية، وقد عاصر مدارس شعرية في روسيا، منها الرمزية والمستقبلية،كما ساهم هو الآخر بكتابة الشعر ضمن هذه الأخيرة، لعب دورا مهما في تأسيس الشكلانية الروسية، ليتبنى بعد ذلك البنيوية، ربطته علاقة صداقة (بكلود ليفي ستراوس)، تفرّغ في الستينات والسبعينات لدراسة الشعر، ولم تكن مرحلة التقاعد لتحجبه عن العمل الدؤوب، فقد ظلّ يشدّ الرحال ناشرًا المعرفة في كل أرجاء المعمورة الى أن وافته المنية في 18يوليوز 1982..ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ص56.

[2]–ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص39.

[3]– ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص73.

[4]– نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص378.

[5] – المرجع نفسه، ص381.

[6] –رومان ياكوبسون ، قضايا الشعرية، ص24.

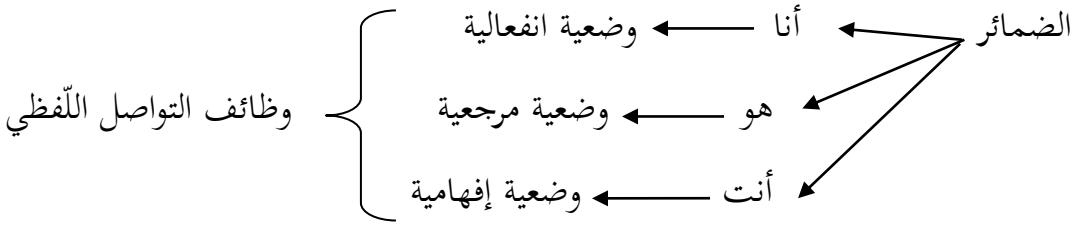
[7] –المرجع نفسه، ص35.

اللسانيات منهجاً لتحليل كل النماذج اللغوية[1]، فمن الطبيعي أن يبحث أنصار الشّعرية عن أكثر المناهج التصاقاً به...ففي كتابه (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) يقول **بارث**: إنَّ اللغويات أو علم اللّغة من أهم المداخل التي أدَّت إلى النقد الأدبي كعلم، وإلى ترسيخ الشّعرية أو الأدبية كمنهج نقدي لا يسمح بتسلسل الأساليب الانطباعية أو الإنشائية التقليدية"[2].

وقد انصب جل اهتمامه –**ياكوبسون**– على الخطاب الشّعري [3] ، وذلك "من خلال هيمنة إحدى الوظائف اللغوية عليه...فقد عزا **ياكوبسون** تنوّع الأجناس الشّعرية وخصوصيّتها إلى مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشّعرية المُهيمنة... لهذا نجد مساهمة الوظيفة المرجعيَّة في الشّعر الملحمي إلى جانب الوظيفة الشّعرية، لأنَّه يُشدِّد على ضمير الغائب، ومساهمة الوظيفة الانفعالية –في الشعر الغنائي– إلى جانب الوظيفة الشّعرية لأنَّه يركِّز على ضمير المتكلِّم، ومساهمة الوظيفة الإفهامية إلى جانب الشّعرية في شعر ضمير المخاطب الذي يمتاز بسمة التماسيه إذا كان ضمير المتكلِّم تابعاً لضمير المخاطب، وسمة وعظية إذا كان ضمير المخاطب تابعاً لضمير المتكلّم"[4].

وكي تتّضح هذه الوظائف وعلاقتها بالضمائر نُبيِّنُها بالشكل التالي:

الشكل 1: [5]



[1] –ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص13.

[2] –نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص381.

[3] – ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص13.

[4] –حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص92–93.

[5] –نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص14.

وقد "توصّل **ياكوبسون**...إلى تحديد أدبيّة الأدب أو شعريّته من خلال هيكلته للحدث الاتصالي؛ كل حدث اتصالي يستدعي ضرورة وجود المُرسِل والمُستقبِل (أي طرفي الاتصال)، وبينهما (رسالة) لها سياقها ووسيلة انتقالها (الصّوت أو الحروف أو الخط الهاتفي)، وتحكمها (شفرة) مُعيّنة...من شأنها أن تجعل الرسالة مفهومة وقابلة للإدراك"[1]، وهو ما يمكن تمثيله بالترسيمة الآتية [2]:

سياق أو (مرجع)

مرسل ـــــــــــــــــــــــــــ رسالة ـــــــــــــــــــــــ مرسل إليه

قناة اتصال

شفرة

كما أنَّ "كل رسالة لا بدَّ أن تُركِّز على واحد أو أكثر من عناصرها الستة، فإن هي توجهت بالتركيز نحو المُرسِل سادت وظيفتها الانفعالية والعاطفية، وان كان المُستقبِل أو المُخاطب هو محور التركيز سادت وظيفة النزوع إلى الآخر إن تحبّباً أو أمراً أو جهداً للوصل والتواصل؛ أمَّا إذا كان التركيز يتّجه نحو السّياق فتسود الناحية المرجعيّة، أي إحالتها إلى ما هو خارجها، وهذا يكثر حين يكون مدار الرّسالة على حقائق ومعلومات موضوعيّة...وحينما ينصبُّ تركيز الرّسالة على وسيلة انتقالها فتسود الوظيفة الاختبارية (اختبار مدى سلامة الوسيلة الناقلة والتأكد من وصول الرّسالة...)؛ أمَّا حينما تتَّجه الرّسالة بالتركيز نحو ذاتها (نحو الرّسالة) فتسود الوظيفة الشّعرية أو الجماليّة، ولـمَّا تتوجّه نحو (الشفرة) فتسود وظيفة لغة اللّغة أو يُسمَّى باللّغة الماورائية"[3]، ويجعل **ياكبسون** هذه الوظائف

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص73.

[2] -ينظر: يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص57.

[3]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص73-74.

الناشئة عن العوامل المذكورة في ترسيمة مقابلة للترسيمة الخاصّة بهذه الأخيرة وتُكمِّلُها على النحو الآتي[1]:

انفعالية (تعبيرية) ـــــــ شعرية ـــــــ طلبية (ندائية)

تواصلية

ما وراء لغوية (ميتالسانية)

وُجِّهت لهذا النموذج الاتصالي جملة من الانتقادات تبنّتها وجهات نظر مختلفة؛ فقد طُعِن في الكفاية المصطلحية لهذا المخطط، بدعوى أنَّ **ياكبسون** استخدم مصطلح (رسالة) بمعنيين مختلفين، إذ يكون مرّة (معنى) ويكون مرّة أخرى بمثابة (شكل لفظي)،كما أُضيف إلى عدم الكفاية المصطلحية لنموذجه التواصلي مطعن آخر مفاده أنَّ هذا الأخير غير شمولي، وهو يُسقط من حسابه أو يتجاهل بضع وظائف أخرى كالوظيفة التبجيلية أو (التباعديّة) التي تُشير إلى منزلة المتكلّم اجتماعياً، والوظيفة التوكيديّة التي درس خصائصها كلٌّ من **جي لازيزيوس** و **تروبتسكوي**[2].

يبدو أنَّ جميع هذه الرُّؤى "تشكوا من ضعفٍ في فهم تصوُّرات **ياكوبسون** فلا ندري ما الكفاية المصطلحية التي لا يتوفّر عليها نموذج **ياكوبسون** -كما ينتقد **شولز** ويتبنّى **حسن ناظم**- فَكَوْن مصطلح رسالة يُشير إلى أمرين مختلفين هما (المعنى) من جهة و(الشكل اللّفظي) من جهة أخرى، وهو تماماً ما فنَّد **حسن ناظم**"[3] بقوله: "والرّسالة -حقيقة- إشارة تدّل على الصّيغة اللّفظية ومضمونها الدّلالي"[4]؛ أمَّا المطعن الآخر فيتمثل في إسقاط نموذج **ياكوبسون** وتجاهله بضع وظائف

[1]- ينظر: عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، د.ط، ص58.

[2] -ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص92.

[3] -يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص57-58.

[4] -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص92.

أخرى كالوظيفة التبجيلية أو التباعدية، والوظيفة التوكيدية كما أسلفنا الذكر، "وقد كان من الواجب أن تتعرّف على طبيعة هاتين الوظيفتين، أي كيفية تشكُّلِهِمَا لسانياً أو تواصلياً، فالأولى ليست غريبة عن مخطط **ياكبسون**، بل تحدّث عنها كوظيفة مُشتقّة، فإذا ما كان المُرسِل أعلى مقاماً من المُرْسَل إليه كانت وعظية -بمصطلحات **ياكوبسون**- ويمكن أن نُمَثِّل لها بصيغ الأمر، أمَّا إذا كان المُرسِل أقلّ مقاماً كانت التماسيه -بمصطلحات **ياكوبسون** أيضاً- ويمكن التّمثيل عليها بصيغ الرّجاء، أمَّا الوظيفة التوكيدية فهي ليست وظيفة تواصليّة، بل تستند إلى مستوى أقلّ من مستويات التواصل اللّغوي، فهي متعلقة بالمستوى الفونولوجي، و إلَّا فإنَّ **ياكوبسون** نفسه قدَّم لنا مجموعة مُتنوِّعة من هذه الوظائف المتعلقة بالوحدات"[1].

يلوح أنَّ شعريَّة **ياكوبسون** مرتبطة بالوظيفة الشّعرية التي هي واحدة من ست وظائف مرتبطة بالعوامل التي تُشكِّل عملية التوصيل، بحيث لا يأخذ النّص سماته الخاصّة به من احتكاره الواحدة منها، وإنَّما من تَدرُّج هذه الوظائف، فالدّور المحوري للوظيفة الشّعرية يتمثّل في التأكيد على الرّسالة لذاتها من خلال تناول العنصر الفاعل الذي لا غنى عن وجوده في أي عمل أدبي، وفي هذا يرجع **ياكوبسون** إلى مبدأ المحورين الذي قنّنه **دي سوسير**[2]، ذلك أنَّ الرّسالة تقوم على البعدين الأفقي والعمودي كما هو الحال عند هذا الأخير، غير أنَّ **ياكوبسون** أحال هذين البُعدين إلى النّظرية التقليدية مُقرِّراً أنَّ البُعدين السوسيريين يتواءمان والتمييز البلاغي بين المجاز والاستعارة من جهة، والكناية من جهة أخرى؛ الأولى تقوم على الإبدال والإزاحة اعتماداً على المُشابهة و المُشاكلة والقياس، بينما الثانية تُزيح وتُبدل اعتماداً على المجاورة والتّداعي. ووجد **ياكوبسون** أنَّ مثل هذا التّمييز مفيدٌ لا على مستوى الجملة وحسب، وإنَّما كذلك على مستوى أنماط وصيغ الخطاب عموما[3].

---

[1] -يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص58.

[2] -ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص379.

[3] -ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص73.

ويمكن على وفق المحورين "توزيع الخصائص المحدّدة للمحور الكلامي:[1]

المحور الاستبدالي	**المحور السنتاكمي (الخطي)**
الاختيار	التأليف
الاستبدال	النسج
المشابهة	المجاورة
الاستعارة	الكناية

إذ "يتمّ الانتقاء بناء على قاعدة التكافؤ والتماثل والتباين والترادف والتضاد، في حين يعتمد التركيب على التجاوز، لكنّ الوظيفة الشّعرية تقوم بإسقاط مبدأ التكافؤ في محور الانتقاء على محور التراكيب؛ فيُصبح التكافؤ عندئذٍ إجراء مُكوِّناً للمتتالية اللغوية"[2]، فتعدُّدية المعنى والدّلالة التي يتَّسِم بها النّص حين تسود الوظيفة الشّعرية فيه، مردَّها إلى مبدأ التكافؤ [3].

بيد أنَّه "تبقى هيمنة الوظيفة الشّعرية في الشّعر الموزون الذي درسه **ياكوبسون** مع ملاحظة اعتنائه بالوظائف الثانوية الأخرى، فهو لم يشتغل بهيمنة الوظيفة الشّعرية خارج الشّعر الذي اتّخذه مادّة تطبيقية. إنَّ المنطقة الشّعرية التي رصدها **ياكوبسون** تتجاهل كثيراً الأنواع الفنية المكتوبة الأُخرى التي تتوفّر على الوظيفة الشّعرية، وربَّما تكون (قصيدة النثر) أشدّ شاخصٍ يقف إزاء فرضيّة **ياكوبسون**"[4]، وبرغم هذه الانتقادات المُوجَّهة لهذا الأخير فيما يَخُصّ الوظيفة الشّعرية إلَّا أنَّه يبقى –**ياكوبسون**–واحداً من أهرامات النظرية الشّعرية الغربية الحديثة [5].

[1] –يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، المرجع السابق، ص62.

[2] –نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، المرجع السابق، ص379.

[3] –ينظر: المرجع نفسه، ص379.

[4] –بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص46.

[5] –ينظر: المرجع نفسه، ص49.

4-2- جان كوهن: شعريّة الانزياح:

أراد **كوهن** لشعريّته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشّعري، وما يكتنزه هذا الأخير من جماليات أسلوبيّة، الأمر الذي حتَّم عليه استثمار المبادئ اللسانية[1]، كون اللسانيات أصبحت علماً يوم تبنّت مع **سوسير** مبدأ المحايثة -تفسير اللّغة باللّغة نفسها- لذا كان ولَابُدّ للشعريّة أن تتبنَّى المبدأ نفسه، ذلك أنَّها محايثة للشّعر، ويجب أن يكون هذا مبدؤها الأساسي[2]، هذا التضايف بين الشّعرية واللسانيات في أطروحات **كوهن** لا يخلو من تضايف آخر بين الشّعرية والأسلوبية، ويبدو ذلك جليّاً في تعريف **كوهن** للشعريّة"[3] بأنَّها: "علم الأسلوب الشّعري...واعتبارها أسلوبية النوع"[4].

ولعلّ "مايُمَيِّز شعريّة **كوهن** خَاصِّيَة الانزياح، لأنَّه يتصوّر الشّعر أنَّه علم الانزياحات اللغوية التي تتجلّى في خرق الشّعر لقانون اللّغة الطبيعي والتداولي"[5]، ويبدأ مشروع **كوهن** من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة التي كانت تعدُّ أصناف الانزياح عوامل مستقلّة لحسابها الخاص، بينما يتجاوز **كوهن** تلك الاستقلالية التي فرضتها البلاغة التقليدية ليبني مكانها جدلية الانزياحات عامّة كلٌ حسب وظيفته ومستواه، وهو بذلك يُقِيم (شكلاً للأشكال) من خلال وصلها بمستويات ووظائف مُتجانسة تُكوِّن قواسم مشتركة بينها، وتُفضِي هذه المحاولة إلى بناء شكل متناسق وعقلاني يتضمّن مُجمل العمليات التي يتأسّس عليها الشّعر[6].

---

[1]-ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص49.

[2]-ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص165.

[3]-بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص50.

[4]-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1986، ص15-16.

[5]-نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، المرجع السابق، ص19.

[6] -ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص111.

لا شكّ أنَّ الانزياح "هو المُولِّد الرئيس لشاعريّة اللّغة"[1]، فهذه "اللّغة المُنزاحة ينعتها **كوهن** باللّغة العُليا، لغةٌ تتّسِم بالغموض"[2]، وقد أَلَحَّ **كوهن** على ظاهرة الغموض التي هي وليدة الانزياح في الشّعر"[3] الذي هو "انحراف عن معيار هو قانون اللّغة، إلَّا أنَّ هذا الانزياح ليس فوضوياً، وإنَّما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن المعقول..وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللّغة في لحظة ما، فإنَّه لا يقف عند هذا الخرق، وإنَّما يعود في لحظة ثانية ليُعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصليّة"[4]، إذاً "فالشّعر لا يُحطِّم اللّغة إلَّا لِيُعيد بناءها على مستوى أعلى"[5]، وبهذا التصوّر يوضح **كوهن** الطبيعة الجدليّة للانزياح الشّعري "[6].

وفي محاولة **كوهن** لتطوير البلاغة التقليدية ودفعها إلى دائرة الأسلوبية محاولة للانفصال عن وجهات نظر الشّعرية التقليدية، ولاسيما قضيّة الفرق بين الشّعر والنثر الذي يكمن حسب **كوهن** في التماثُل الذي يكون ذا حضورٍ واسع في الشّعر دون النثر، أو ذا حضور أقلّ في بعض الأنواع النثرية الأدبية [7] ويُحِيل مَكْمَن الفرق هذا على نظرية **ياكوبسون** في التّماثُل equivalence، إلَّا أنَّ التّماثُل عند **كوهن** ذو طبيعة تأثيريّة، بينما يكون –حسب **ياكوبسون**–ذا طبيعة مفهوميّة، وتنحصِرُ أنواع التّماثُل عند **كوهن** بـ:

أ–تماثل الدوال: وأبرزها التّماثُل الصوتي، ويشتمل أيضاً على التجانس والمطابقة النحوية والصرفية والمرتبة في الجملة، وكذلك القافية بوصفها مكافأة دلاليّة.

ب–تماثل المدلولات: ويتمثّل في الترادف الذي ينقسم على التعاريف والبديهيات.

---

[1] –يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص128.

[2] –بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص52.

[3] –نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص20.

[4] –المرجع نفسه، ص20.

[5] –جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص49.

[6] –يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص128.

[7] –ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص112.

ج–تماثل العلامات: ويتمثّل في ترديد العلامة في النّص الواحد"[1].

يلوح "أنَّ مرجع التصويب الذي أدخله **كوهن** في معالجة قضية الفرق بين الشّعر والنثر نابع من طبيعة شعريّة، فهي ذات اتّجاه لساني"[2]، ولحرص **كوهن** على أن يُكسب شعريّته علميّة معينة اقترح مبدأ المحايثة الذي يُحيل إلى تحليل علميّ[3]، وطغيان هذه النزعة –العلمية– على تصوّره انعكس على الفضاء النظري لعالم الشّعرية لديه، الأمر الذي جعل منها تشغل عالماً ضيقاً هو عالم الشّعر، وهو ما نلمحه من خلال قوله[4]: "الشّعرية علمٌ موضوعه الشّعر"[5]، ولِتِبْيَان هذا النمط الشّعري الذي يبني عليه **كوهن** نظريّته أجرى نمذجة شعريّة مَيَّزَ فيها بين ثلاثة أنماط شعريّة مستنداً إلى مُستويي التحليل اللغوي (الصوتي والدلالي) [6]، وقد جدولها كالآتي:

الشكل 1: [7].

السمـات الشّعـــــــرية

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية.....	–	+
نثر منظوم.....	+	+
شعر كامل.....	+	+
نثر كامل.....	–	–

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص112-113.

[2] –المرجع نفسه، ص113.

[3] –ينظر: المرجع نفسه، ص113.

[4] –ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص19.

[5] –جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص09.

[6] –ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص114.

[7] –جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص12.

ففي هذا التصنيف تمييزٌ لثلاثة أنماط من القصائد مُقابل الكلام المنثور الخالي من المستويين الصوتي والدّلالي: (قصيدة النثر، والنثر المنظوم، والشّعر الكامل)، فالقصيدة في أيّ نمطٍ كانت مُحدّدة حسب **كوهن** باعتبارها انزياحاً أو انحرافاً، أو تنحّياً عن النثر باعتباره اللّغة الشائعة أو العادية بخلاف لغة الشّاعر الذي لا يتكلّم كسائر البشر، فلغتُه شاذة غير عادية [1].

ويمضي "**كوهن** إلى تتبُّع أحوال الشّعر وتقصِّي أوضاعه وتحوُّلاته"[2]، "وقد قصد...شعريّته على النوع الثالث أي الشّعر الكامل الذي يعتمد على الخصائص الصوتية والدلالية معاً، كما يقصر شعريّته -أي موضوع اختبار شعريّته-على الشّعر الفرنسي بوصفه نموذجاً اختبارياً لشعريّته، فيقوم بدراسة المراحل الشّعرية الثلاثة: الكلاسيكية والرومنطيقية والرمزية مُمثّلاً لكل مرحلة بثلاث شُعراء"[3] كما هو مُبيّن أدناه:

- كورناي (Corneille) وراسين(racine) وموليير (Moliere) في المدرسة الكلاسيكية.

-لامارتين (lamartine) وهيغو (hugo) وفيني (vigny)في المدرسة الرومنطيقية.

- رامبو (Rimbaud) و فرلين (Verlaine) ومالارميه (Mallarme) في المدرسة الرمزية"[4].

"يرصد **كوهن** لدى هؤلاء الشّعراء ما يُمثِّل في أعمالهم من أنماط انحراف يتّخِذ طابع التفاقم من مدرسة إلى أخرى في السّيرورة التاريخية التي عرفتها، وهو انحراف يَجِدُه قائماً في المستوى الصّوتي والمستوى الدّلالي وفي انتظام الكلمات أو ترتيبها"[5].

---

[1] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص187-188.

[2] - المرجع نفسه، ص190.

[3] -يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص124-125.

[4] - سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص 190.

[5] - المرجع نفسه، ص190.

بيد أنَّ «**جيرار جينيت**» ينتقد "تصوّر **كوهن** بوجود قانون تطوّر حتمي في الشّعر الفرنسي بدءاً بالكلاسيكية وانتهاء بالرمزية"[1]، كما يُسجِّل **نزار التجديتي** مآخذ منهاجية مُهِمَّة على شعريّة **كوهن**، ذلك أنَّ رجوع هذا الأخير إلى الكلاسيكية بوصفها بداية للشّعر الفرنسي تجاهل لمراحل شعريّة في الأدب الفرنسي سابقة عن الكلاسيكية، فالتاريخ يُعرِّفُنا بجماعة الثريا، شُعراء التروبادور، شُعراء الباروك، و**كوهن** يختار من الكلاسيكية شُعراءَ مسرحيِّين تَفرِضُ عليهم الكتابة المسرحية قيوداً مُعيّنة، وعليه فلا يصح أبداً مقارنتهم مع شعراء غنائيين من الرومانطيقية والرمزية[2].

وهناك مطعنٌ آخر يتمثّل في إهماله النّظرة الشمولية للنص الشّعري، واقتصاره على معالجة بعض أجزائه رُغم تجاوزه للنّظرة التقليدية في استقلالية الانزياحات، وذلك راجع إلى المفهوم النظري لشعريّته، والذي مفاده أنَّ الانزياح مُمكن الاستنباط في حالة تفكيك القصيدة غامض التّحديد في نطاق البنية الكليّة لهذه الأخيرة [3]. والحقُّ أنَّ هذا الانتقاد باطلٌ استناداً إلى تعريف الشّعرية وموضوعها، ذلك أنَّ غرضها هو الخطاب الشّعري وليس النص الأدبي بشموليته، وهذا التفسير للشمولية في نطاق النّص هو تفسير ضيّق تماماً، فالشمولية هنا خطابية تعمّ النصوص القائمة والمُمكنة جمعاء، أي شمولية القوانين الشّعرية التي أساسها الانزياح على المستويات كافة، وعليه فشعريّة **كوهن** شموليّة وعلميّة، ذلك أنَّها تتوفّر على الشروط المعرفية التحليلية التي يجب تَوافُرُها في كلّ نظرية علميّة، وبالتّالي فهي تستجيب للمبادئ الأساسية التي طوّرها **سيند** [4].

إنَّ المقام لا يتّسع للإحاطة بكل الروافد الشّعرية لذلك نتجزئ بما ذكرناه، ونُومِئُ في الوقت ذاته إلى محطّات أخرى كان لها دورٌ ما في تأسيس النظرية الشّعرية الحديثة كـ: «**ترفيتان تودوروف** و **أوزوالد ديكرو**» اللّذان كان لهما بالغ الأثر على النظرية الشّعرية، إذ "لم تفقد طريقها في مسيرتها

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص125.

[2] –ينظر: يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص125.

[3] –ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص111-112

[4] –ينظر: يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، ص،122.

الطّويلة برغم تَشعُّبِها وبلوغها آفاقاً نقديّة وأدبية مُتعدِّدَةً، ولعلّ الفضل في هذا يرجع إلى الكتاب الموسوعي الذي ألّفه...**تودوروف**...**وديكرو** تحت عنوان: (**المعجم الموسوعي لعلوم اللغة**) طبعة**1979**، وكان بمثابة الدّستور الشّامل لأصحاب الشّعرية وغيرهم، والذي فتح لهم من الآفاق ما مَكَّنَهُم من تقديم إنجازاتٍ عديدة، سواء في مجال الإبداع الأدبي أو التّنظير أو التّطبيق النّقدي، دون الدّخول في متاهاتٍ جانبية، أو في طُرُقٍ مسدودة، أو دَوائِرَ مفرغة"[1].

[1] -نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص383.

الفصل الثالث: الشعرية العربية لدى القدامى

توطئة

1-أوليات النظرية الشّعرية العربية

2-الفحولة والشّعرية العربية

3-النظرية الشّعرية العربية القديمة بين الفكر النقدي والبلاغي

3-1-النظرية الشّعرية العربية والاتجاه النقدي بين عيار الشعر ونقده والمنهاج

أولاً: عيار الشعر والشعرية

ثانياً: الشّعرية ونقد الشعر

ثالثاً: الشّعرية والمنهاج

3-2-النظرية الشّعرية العربية والاعتداد البلاغي

3-2-1- نظرية النظم والتصوّر الجرجاني للشعريّة العربية

4-النظرية الفعلية للنظرية الشّعرية العربية القديمة

4-1- تجلي الشّعرية العربية القديمة في نظرية عمود الشعر

4-1-1-الخصومة بين الطائيين أساس نظرية العمود الشعري

4-1-2- الآمدي (شعرية المشاكلة والإنحراف)

4-1-3- شّعرية الوساطة عند الجرجاني

- شعريّة أبي تمام بين الآمدي والجرجاني

4-1-4- المرزوقي: شعرية الحصر العددي المنطقي لأبواب عمود الشعر

توطئة:

من المسلم به أنّ جميع شعوب الأرض عرفت تجارب شعريّة، وإن كانت هذه التجارب تتمايز بشكل كبير بين ثقافة وأخرى، بيد أنّ العرب كانوا يرون أشعارهم بوصفها واحدة من أهم مميزاتهم التي اختصوا بها، والتي من شأنها أن تميزهم عما عداهم من الشعوب الأخرى، ومهما يكن من غُلو العرب الواضح في إعجابهم بمنجزاتهم الشّعرية فإنّهم لم يكونوا قط ضحايا النرجسية العميقة. بل على العكس، فمنذ البداية نهض جهابذة النقد العربي، ورجال الأدب بتحليل متأنٍ ومفصل لإنتاجهم الشّعري الذي كانوا يفخرون به أيّما فخر، وما لبثت أن أصبحت النصوص الشّعرية الأساس الذي قامت عليه كل الدراسات المتصلة بأصول النقد العربي، أو ما سمي بالشعرية العربية القديمة.

1- أوليات النظرية الشّعرية العربية:

حتى وإن كانت الشّعرية نظرية حديثة النشأة، بيد أنّه كان لها حضورٌ في تراثنا النقدي العربي، وإن اختلفت المسمّيات، فما دام هناك شعر هناك شعريّة، و يجدر التنبيه إلى أنَّ النظرية النقدية العربية عند القدماء هي بالأساس نظرية خاصّة بالشعر، ذلك أنَّ العرب عُرِفُوا بأنّهم أمّة شعر، وقد ربطوا الظاهرة الشّعرية بالغيبيات وبعالم الجن ومواطنهم، حيث قالوا أنّه من أراد أن يتأتّى له قول الشّعر عليه بوادِ عَبْقَرْ الذي هو مصدر عبقريّة الشاعر، وقد عدّوهُ ضرباً من الكهانة والسحر[1]، والذي لا يتأتّى إلّا "لكبار شعراء العرب دون صغارهم"[2]، ويوضح **غنيمي هلال** ذلك بقوله: ...ما شُهِرَ عن العرب في عهدها الأسطوري...أنَّ لكل شاعر شيطانا يقول الشعر على لسانه، فمن ذلك قول **الراجز**:

إنّي وإن كنت صغير السن وكان في العـــــين نبوغي.

فإنّ شيطاني أمير الجـــن يذهب بي في الشعر كل فن.

---

[1]-ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي.ص11.

[2]-غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص346.

بل جعلوا الشياطين قبائل كقبائل العرب، ومن ذلك أنَّ شيطان (**حسان بن ثابت**) كان من بني الشّيصبان كما يقول **حسان**:

إذا ما ترعرع فينا الغـــــلام فما إن يُقال لـــه من هوه؟

إذا لم يسد قبـــــل شق الإزار فـذلك فينـا الذي لاهوه.

ولي صاحب من بين الشيصبان فطورا أقـــول وطورا هوه."[1].

ولا تزال طائفة من المحدثين تنادي "بجوانب مستترة في الشعر، لا تُفسّرها سوى الموهبة أو العبقريّة، وكلاهما مِمّا يعجزُ الإنسان عن شرحه فهما من أمور السماء، والشاعر مهيأٌ –فطرة– لصياغة الشعر، وهو مُعَدٌ لذلك إعداداً غيبيا"[2]، ومن ثمّة لا تزال الشّعرية مجهولة الحدود والمعالم، حيث أصبحت من أشكل المصطلحات وأعقدها، وأكثرها زئبقية، وما يُهمنا الآن هو حصر العناصر الشّعرية كما أدركها القدامى في كل مرحلة.

يُقال في ذلك أنها كانت –العناصر الشّعرية– في الجاهلية تتّصل باللفظ والمعنى الجزئي المفرد وملاحظات على الشّعر والشُعراء قِوامُها الذوق الطبيعي الساذج اعتماداً على الانفعال والتأثّر دون أن تكون هناك قواعد مدوّنة يرجع إليها النقاد، لاسيما أننا في عصر الشفوية والرّواية، وقد مكّن تنافس الشعراء واجتماعهم في الأسواق سبباً لتجويد الشعر من ناحية، ولتعقبهم بالتجريح و التقريض من جهة، ليُنتهى إلى بيان قيمة الشعر ومكانة الشّاعر بين أقرانه[3]، ولْنَنظُر...إلى ما رواه **ابن قتيبة**: كان **النابغة** تُضرب له قبّةٌ حمراء من أدم بسوق عكاظ، وتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها، فأنشده **الأعشى أبو بصير**، ثمّ أنشده **حسان بن ثابت**، ثم جاءت **الخنساء** السلمية فأنشدته، فقال لها **النابغة**: والله لولا أنَّ **أبا بصير** أنشدني آنفاً لقلت إنّك أشعر الجن والإنس، فقال **حسان**: والله لأنا

---

[1]–غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص346.

[2]–المرجع نفسه، ص،348.

[3]–ينظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط.10،1994ص109.

أشعر منك ومن أبيك ومن جدّك، فقبض **النابغة** على يده، ثم قال: يابن أخي إنّك لا تحسن أن تقول مثلي:

فإنــك كالليل الــذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع"[1]

إنَّ الأمر ليبدو غريباً في كون أنَّ **النابغة** كان قد حكّم **للأعشى** بأنّه أشعر الناس لأنّه تقدّم في الزمن على **الخنساء** حين أنشده شعره، فليس هناك إذن سبيلٌ إلى المقارنة القائمة على معيار معين، وإنّما هي استجابة انفعالية نفسانية عابرة لمؤثرٍ جمالي تَنِمُّ عن طبع العربي، وبهذا فإنَّ قُبّة **النابغة** كان لها أثر بالغ في إشاعة مبدأ النقد الانفعالي [2].

والمُـلاحظ على حكم **النابغة** في مُفاضلته بين الشعراء أنّه يعتمد مقاييس خارج نصيّة لا تُمكِّنُ من تحديد مفهوم الشّعرية العربية القديمة وضبطه.

2- الفحولة والشّعرية العربية:

ظهر في القرن الثاني للهجرة مصطلح الفحولة، فقد اهتمّ العلماء في أواخر هذا القرن بجمع الشعر، وأخبار الشعراء، وما لشعرهم وما عليه، وأوّل من حاول من علماء القرن الثاني جمع الشعراء الفحول في كتاب: **ابن سلام** و**الأصمعي**، فللأول كتاب (طبقات فحول الشعراء) وللثاني (فحولة الشعراء) [3].

ينمّ مصطلح الفحولة عند **الأصمعي** "عن معايير خاصة يجب توفّرها في العمل الشعري والتي تجعل منه إبداعاً عجبا لا يقدر على الإتيان به إلّا الشاعر الفحل، ولا ينبغي لكل الناس. ومن هنا نكتشف أنَّ شعريّة النص كانت غاية **الأصمعي**، كيف لا وهو المغرم بخدمة اللغة وفنونها، وهو من

---

[1] -عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص10.

[2] -ينظر: المرجع نفسه، ص10-11.

[3] -ينظر: محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، الإسكندرية-مصر، د.ط، 1982، ص99.

أقام قائمة من المعايير مِن شأنها أن تعمل على تفجير معجم اللغة، وتبيين أساليب استخدامها، والحرص على أصالتها والاحتراف في التعامل بها دون غيرها"[1].

ولعل فضل هذا الرجل –**الأصمعي**–على الشّعرية العربية كان كبيراً، "إذ أصبحت معاييره مرجعاً مُهماً، وأساسيا يُؤتمُّ بها من بعده"[2]، ذلك أنّها "تَنِمُّ عن رجل أصيل يضع لبناته أمام سيل جارف بإمكانه إذابة الهوية العربية الأصيلة وصهرها في ذلك الخليط المتجانس، والغير متجانس الذي عرفه العصر العباسي"[3].

وأولى الأفكار التي عرض لها **ابن سلام الجمحي***[4] فكرة الشعر الموضوع الذي يُضاف للجاهلين وليس لهم، فكان أشدّ نقاد زمانه تحرجاً من هذا الشعر، وأنفذهم صوتا في هذا المقام، ولا ريب أنّه أراد بذلك خدمة الروح العلمية بإسناد كل قول إلى صاحبه، وكل شعر إلى عصره[5]، فذكر "أنَّ في الشعر المسموع ما هو مفتعل موضوع لا خير ولا حجة في عربيته، ولا أدب يُستفاد، ولا معنى يُستخرج، ولا مثل يُضرب، ولا مديح رائع ولا هجاء مُقذع ولا فخر مُعجب، ولا نسيب مُستظرف، وكان سبب الوضع العصبية والرواة، أمّا إبطال الموضوع فسهل يسير ذلك أنَّ القرآن الكريم ذكر أنّه أهلك عادا الأولى وثمود فما أبقى، فمن أين جاء الشعر الذي ينسب إليهم؟ وإنَّ اللغة العربية لم تكن موجودة في عهد عاد، وإنَّ عاداً في اليمن، ولليمانيين لسان آخر، ثم إنَّ الشعر العربي قريب عهد من

---

[1]– محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد االعربي والحداثي، ص72.

[2]– المرجع نفسه، ص74.

[3]– المرجع نفسه، ص74.

[4] –*محمد بن سلام: هو أبو عبد الله محمد بن سلام بن عبد الله بن سالم الجمحي البصري، من علماء أواخر القرن الثاني من الهجرة وأوائل القرن الثالث، نشأ في البصرة بيئة علماء العربية الأوائل وفحولها، التقى كثيرا من علماء اللغة والنحو ورواة الأدب والأخبار الثقات، وسمع من شيوخ العلم والأدب، وروى عنهم وخالطهم فعرف يونس وخلفا، وأبا عبيدة والأصمعي، وترى على أذواقهم وخاض في كل ما خاضوا فيه من المسائل الأدبية، غير أنه محصها وحققها وأضاف إليها وصبغها بصبغة البحث العلمي، وسلكها في كتاب خاص هو خلاصة ما قيل إلى عهده في أشعار الجاهلية والإسلام، والموسوم بـ(طبقات الشعراء)،توفي ابن سلام سنة231هـ..ينظر:محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تح:طه ابراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان،2001،ص14-15.

[5]–ينظر:طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة،2004،ص57.

الإسلام"[1]، ولعل في اتباع **ابن سلام** لهذا المنهج الصارم في دحضه للشعر المنحول المفتعل بالحجة الدامغة، محاولةٌ لإنصاف الشعراء وإنزالهم منازلهم، وبالتالي غربلة الشعر ونسبه لأهله، وإثبات الشّاعرية لمن هو أهل لها [2].

فمهمة "الناقد البصير إذا أن يخلص من ذلك الشعر المدخول من الصحيح، ووضع **ابن سلام** بين يدي هذا الناقد الأدوات التي يستطيع بها أن يصل إلى تلك الغاية فجعلها:

أولاً: الذوق والفطرة، وهي الموهبة التي ينبغي أن تتوافر في الناقد، وبدونها لا يستطيع أن يتصدى للشعر.

ثانياً: التجربة، والممارسة والدربة.

ثالثاً: المعرفة بخصائص الشعر، إذ أنَّ لكل فن أسراره التي لا يطّلع عليها سوى الخبير البصير بذلك الفن"[3].

وتتحدد معايير الشّاعرية عند **ابن سلام** في المقاييس الثلاث التي اعتمدها في مفاضلته بين الشعراء وتقسيمهم إلى طبقات تنزلهم مراتبهم الشعرية، "وهي: 1-كثرة شعر الشاعر. 2-تعدد أغراضه. 3-جودته، وان كان غلّب الكثرة على الجودة"[4]، حيث يقول: "وكان الأسود بن يعفر شاعرا فحلا، وله واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر، ولو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته"[5] يريد قصيدته:

"نامَ الخَلِيُّ وَما أُحِسُّ رُقـــادي وَالهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَيَّ وِســـادي "[6].

---

[1]-أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، وكالة المطبوعات، الكويت، ط.1،1998، ص25.

[2]- ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص78-79.

[3]-زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص102.

[4] -محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص20.

[5] -زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص108.

[6] -عبد الحميد حادوش، قراءة في كتاب طبقات فحول الشعراء لمحمد ابن سلام الجمحي، المقاييس النقدية، مجلة أنصار الأدبية للنشر الإلكتروني، د.ط، 2014، ص،23.

ويُفضل أيضاً " تعدّد الأغراض على الإجادة في باب واحد حتى ولو كان ذلك الباب صادقا إنسانيا صادرا عن حقيقة نفسية، لا مُجرد مهارة فنية، وهذا واضح من وضعه لـ**كثير** في الطبقة الثانية، و**جميل** في السادسة، وكان لـ**كثير** من التشبيب نصيب وافر، و**جميل** تقدّم عليه في النسيب، وله في فنون الشعر ما ليس لـ**جميل**، وكان **جميل** صادق الصبابة، وكان **كثير** يقول ولم يكن عاشقا"[1]

وكتاب (الطبقات) **لابن سلام** يمتاز عن كتاب الفحولة **لأبي جواد الأصمعي**، بأنه أكبر منه وأجمع، ويقوم على منهج في دراسة الشعراء وبناء طبقاتهم، والنظر إلى أشعارهم، فبصدق وضع كتابا لم يدخل فيه إلّا الفحول، وأرانا المقاييس النقدية التي انتقى في ضوئها الفحل من الشعراء، ليكون بذلك البداية الفنية للشّعرية العربية، بخلاف كتاب (الفحولة) **للأصمعي** الذي كان البداية الزمانية للشعريّة العربية بيدأنّه ضعيف من الناحية الفنية، فهو صغير يتناول بعض الشعراء في غير منهج مرتب [2].

3- النظرية الشّعرية العربية القديمة بين الفكر النقدي والبلاغي:

يلوح أنَّ شعريّة **أرسطو** كانت اجتراحا بكراً تمثّـلتها الشّعريات التي جاءت بعدها، وإذا كانت الشّعرية الغربية قديمها وحديثها تنصبُّ على قضايا لافتة للنظر، فإنَّ مُتابعة مفهوم الشّعرية في الفكر النقدي والبلاغي العربيين سينصبُّ أيضاً على قضايا لافتة للنظر، فضلاً عن كونها ذرى التفكير العربي في هذا المجال [3].

---

[1] -محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص20-21.

[2] - ينظر: زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص99.

[3] -ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص،25.

3-1-النظرية الشّعرية العربية والاتجاه النقدي بين عيار الشعر ونقده والمنهاج:

أولاً: عيار الشعر والشعرية:

في خضم ذلك التنوع الكبير الذي عرفه الشعر العربي تاريخيا من خلال الأعمال النقدية المختلفة، يبرز عيار الشعر **لابن طباطبا** علامة فارقة في سياق البحث في الأُسس والمرتكزات التي يبني عليها مفهوم الشّعرية، ومقياس الحكم بشأن القيمة الفنية للركم الثقافي العربي [1].

يستعمل **ابن طباطبا*** [2] ما يُمكن اعتباره بديلا معادلا لمصطلح الشّعرية، وذلك من خلال تقديم تعريف بالشعر ومُقوِّماته وصنعته، وتحديد المقاييس المناسبة لتقويمه، والتي يمكن بها تمييز الحسن من القبيح فيه[3]، ويمكن تقديم بسط موجز لأهم القضايا الشّعرية الثاوية في عياره في الآتي:

أ-خاصية الوزن الشعرية والمطبوع وغير المطبوع:

الشعر عند **ابن طباطبا** " كلام منظوم بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، ممّا خص به النظم الذي إنْ عدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود. فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[4].

---

[1] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص101.

[2] -*ابن طباطبا: هو أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم بن طباطبا العلوي، ولد بأصبهان، ونشأ وتأدب فيها، ولم يغادرها إلى غيرها كما يقول: (ياقوت) في (معجم الأدب) عنه، أما عن تاريخ ولادته فلم يعرف بالتحديد، إذ لم تشر إليه المراجع التي ترجمت له، ولكنه يرجح أنها كانت قبل النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، اشتهر بالذكاء، والفطنة وصفاء القريحة وجودة النظم، وكان من كبار شعراء عصره، وأحد المشاركين في النهضة الفكرية والأدبية فيه، وقد توفي الرجل سنة322هـ. من مؤلفاته: (كتاب في المدخل في معرفة المعمى من الشعر، وكتاب تفريط الدفاتر، إضافة إلى كتابه عيار الشعر)..ينظر:محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح:عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2.2005، ص،07-08.

[3] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص101.

[4] -أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص47-48.

يُحدّد **ابن طباطبا** في هذه العبارة مفهوم الشّعر من ناحية شكله وظاهره، إذ يرى أنَّ هناك خاصية لازمة يختص بها الشّعر تفصل بينه وبين سائر فنون الأدب المنثور، والتي هي خاصية الوزن الذي يخرج من قلب الشاعر مع كلمات الشعر، فالشاعر المطبوع يتدفّق شعره موزوناً دون تعلم الأوزان بخلاف الشّاعر غير المطبوع الذي لا يُجديه تعلّم الأوزان، ذلك أنَّ خاصية الوزن لا يمكن اعتبارها مُجرد عروض وتفعيلات تُحفظ وتُتعلم، ويأخذها الشاعر تلقيناً دون طبع، بل هي من مواهب الشعراء ([1]).

ب–أدوات الشعر وثقافة الشاعر:

يتحدّث **ابن طباطبا** "عن صنعة الشّعر، فيبدأ بالقول في أدواته التي تعد له وتمكنه"([2])، فيقول: "وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مرامه*([3])، وتكلّف نظمه، فمن نقصت عليه أداة من أدواته يكمل له ما يتكلفه منه، وبَأْنَ الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة "([4]). ففي نظره–**ابن طباطبا**– أنَّه لا غنى للشاعر عن ثقافة متنوعة تُكسب شعره النّضج الفني المطلوب في الشكل والمضمون، ومن شأنها صقل موهبته الشّعرية وتطويرها، والتي قوامها كما يقول: "التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيّام الناس وأنسابهم ومناقبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشّعر، والتصرف في معانيه وفي كل فنٍ قالته العرب فيه...وجِماعُ هذه الأدوات كمال العقل الذي تتميز به الأضداد، ولُزوم العدل وإيثار الحسن واجتناب القبح، ووضع الأشياء مواضعها"([5])

---

[1] –ينظر: زغلول،تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص168.

[2] –المرجع نفسه، ص168.

[3] – *قرأها زغلول (مراسه)...، أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض–اللملكة العربية السعودية، 1985، ص06.

[4] – المصدرنفسه، ص06.

[5] –زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص169.

ج–جدلية الطبع والصنعة في الخلق الشعري:

يُحدّد **ابن طباطبا** في حديثه عن صنعة الشّعر الخطوات التي يمرُّ بها الشّاعر في نظمه للقصيدة كمراحل تأسيس وبناء لهذه الأخيرة في شعريته[1]، فيقول: "فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدته، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدَّ له ما يُلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[2]، فالعملية الإبداعية إذا –في نظره– تخضع إلى الوعي التّام المطلق، وبذلك يكون الشّعر لديه نتاج طاقة فكرية، لا ثمرة انفعال يبعث تدافع القول، ولعل في طرحه هذا تجاوز لفكرة الشّعر الخالص الذي يعتمد فيه الشّاعر في التعبير عن الجمال على الإلهام واللّاشعور بقدر اعتماده على الفكر والمثابرة"[3]، ولعل في "ذلك بعض التضارب مع قوله: إنَّ سبيل العرب في منظومهم هو سبيلهم في منثور كلامهم الذي لا مشقة عليهم فيه، وفي هذا إشارة إلى سلاسة القول وسهولة جريانه على اللسان العربي شعراً كان أم نثراً، وفي هذا القول دلالة قطعية على أنَّ شعراء العرب مطبوعون و مجبولون على القول الشّعري دون الحاجة إلى الصنعة والتعديل والتفويف"[4].

د–استجابة المتلقي ومدى الالتزام بالسنة العربية:

لا شك أنَّ السُنَّة العربية هي نتاجٌ لتأثر العرب ببيئتهم ومُثلِهم الأخلاقية، ذلك "أنَّ العرب أودعت أشعارها في الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرَّت به تجاربها، وهم أهل وبر صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافها ما رأوه منها وفيها...وأمّا...ما تمدحت به ومدحت به سواها، وذمت من كان على ضد حالها فيه، فخلالٌ مشهورة كثيرة: منها في الخَلْق: الجمال والبسطة، ومنها في الخُلُق: السّخاء والشجاعة والحلم...

---

[1] –ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص88.

[2] –زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص170.

[3] –ينظر:غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص348.

[4] –محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص89.

والصبر والورع..."[1]. وعليه يدعو **ابن طباطبا** إلى اتّباع هذه السُنَّة، إذ تتفرع عن هذه المثل العليا التي آمن بها العرب، وراحوا يستمدون منها شاعريَّتهم، فنون القول التي يختص كلٌ منها لدى العرب بتقاليدَ لابُدَّ للشّاعر من الإلمام بها، ليكون لمادته الشّعرية القدرة على خلق حالة من التوازن الجمالي بينه وبين المتلقي باستثارة انفعالاته الجمالية وجذب اهتمامه إلى تلك المادة، وبالتالي يكون هناك نصيب من التقدير، وحسن القبول لفنه الشعري [2].

هـ–تجلي شعريّة العيار في مخاطبة العقل وجمالية الاعتدال:

الشعر صناعة كسائر الصناعات وفنٌ كسائر الفنون، ومادام كذلك فإنَّ له مقاييسه التي تقيسه، وموازينه التي تزنه وتُقَوِّمُه، وعليه يُفصح **ابن طباطبا** عن معيار الشّعرية في مؤلفه (العيار) والذي هو مقصد كتابه وقُطبه الذي يدير القول حوله [3].

"وعيار الشّعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجَّه ونفاه فهو ناقص...وعلَّة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أنَّ علة كل قبيح منفي الاضطراب"[4]، و الاعتدال المقصود قائم في العناصر المكونة، وأولها الوزن أو الإيقاع الذي يتميز به الكلام المنظوم على المنثور، إذ الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحَّة المعنى وعذوبة اللفظ....ثم قبوله له ...وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي :اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن اللفظ. كان إنكار الفهم إيَّاه على قدر نقصان أجزائه"[5]. فبقدر ما يتحقق الاعتدال (الانسجام أو التباين) في التشكيل الفني للخطاب

---

[1] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص15–17.

[2] –ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص05–06.

[3] –ينظر: زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص182.

[4] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص20–20.

[5] –سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص102.

الشعري لفظاً وإيقاعاً ومعنى تتحقَّق له الاستجابة والاستحسان من قبل المتلقّي، ذلك أنَّ الشعر نِتاج العقل الواعي في مرحلة الإبداع وفي مرحلة التلقي على السواء.

ثانياً: الشّعرية ونقد الشعر:

لعل إسهام **قدامة بن جعفر***[1] في بناء نظرية متكاملة للأعمال الإبداعية في اللغة العربية من خلال مؤلفه الشهير الموسوم بـــ: (بنقد الشعر) أهمّ موروث يمكن الرجوع إليه لاستخلاص التصور الخاص بالشعريّة العربية، وما يرتبط بها وينتج عنها من معايير وأحكام تتعلق بمقاربة هذه الأعمال درساً وتقويماً، بل ولعلَّهُ من الإنجازات الباكرة الراقية في ميدان النقد العربي بعامة والشّعرية بخاصَّة، ومردُّ ذلك إلى منهجه المتماسك الذي يعتمد المنطق في عرض مفصل لعلم الشّعر أو الشّعرية في سيرورة تتدرج فيها فصولة تِباعاً دون أن تحيد عن هذا المسار[2].

- **شعرية التصور العقلي المجرد في هيكلته المنطقية نحو بناء منهج عقلي في نقد الشعر:**

يعتبر كتاب **قدامة** من أوائل كتب الشّعر العربي التي تقوم على منهج محدد المعالم واضح السمات، والذي أراد به صاحبة سدّ ما أهمله النّاس وقصّروا فيه، ذلك أنَّه لم يجد أحداً كان قد وضع في نقد الشّعر وتخليص جيّده من رديئة[3]، فهو القائل: "ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيّده من رديئة كتاباً"[4]، ومعنى ذلك أنَّه لم يطَّلع على الجهود النقدية التي سبقته في علم الشعر، كـ(العيار) **لابن طباطبا**، و(نقد الشعر) **لأبي العباس عبد الله بن محمد الناشئ الأكبر**، أو أنّه

---

[1] -*قدامة بن جعفر: [260 أو276-337هـ: 889-948م] أشهر النقاد العرب الذين أثروا حركة النقد الأدبي في اللغة العربية، ودفعوا بها إلى الأمام دفعات قوية، ووجهوا النقد والنقاد وجهة جديدة استمر صداها على طول العصور...وكتابه (نقد الشعر) صار أصلا لجميع الدراسات النقدية العربية، لأنه استحدث مذهبا جديدا فيها صار قدامة صاحبه، وله فضل الكشف عنه..أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،د.ط، د.ت،ص05.

[2] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص107-109.

[3] -ينظر: أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص63.

[4] - قدامة بن جعفر،نقد الشعر، ص61.

اطَّلع عليهما بيد أنّه لم يعجب بهما، فسعى إلى وضع كتاب في نقد الشعر دون الإشارة إليهما أو مناقشة آرائهما[1].

يُكَوِّن **قدامة** هيكلا لدراسة الشعر، ويُحدّد تقاسيمه[2]، فيبدأ بتعريفه فيقول: "إنَّه كلام موزون مقفى يدل على معنى"[3]، وبهذا كانت فرضيته "مُنطلقاً لتصوُّر الشّعرية بوصفها تحدد أركاناً للشّعر تتمثل باللفظ والمعنى والوزن والقافية"[4]، والتي "يُسميها أجناسا مفردة ويتركب منها أربعة أخرى مُؤتلفة منها: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية، وينتج عنده...ثمانية مباحث؛ هي أساس نقده للشّعر وهيكل كتابه، ولكل جنس من هذه الأجناس الثمانية صفات يمدح بها وصفات يذمّ بها...ويتكلم عن نعوت الألفاظ، أو محاسن الألفاظ، ومنها سهولة مخارج الحروف من مواضعها، وأن يكون على اللفظ رونق الفصاحة مع الخُلوِّ من البشاعة"[5]، وبعد ذلك تحدَّث "عن عيوب الشّعر ووجوه رداءته، وابتدأ الكلام على عيوب اللفظ، ثمّ تحدَّث عن عيوب المعاني، وهي: عيوب المديح والهجاء والرثاء والتشبيه والوصف والغزل، وأعقبهما بالعيوب العامة للمعاني"[6].

على أساس هذا التصوُّر المنهجي العام يبنى **قدامة** من ثَمَّ فصول كتابه في انتظام بنائي منطقي مُحكم، تُدرس فيه مُكونات الشّعر وأقسامه وأجناسه ومُقوِّماته بالتفصيل باعتبارها المعايير المحددة لشعريّته أو جودته إيجاباً أو سلباً [7].

---

[1] -ينظر: أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص.63.

[2] -ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص68-69.

[3] -قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص64.

[4] -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص.26.

[5] -زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، 200-201.

[6] -أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص64.

[7] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص115.

هذا منهج **قدامة** في نقد الشعر، ذلك النهج العقلاني الذي تسوده التحكمية العقلانية، وقد دفعته –**قدامة**– هذه الأخيرة إلى أن يضع موضوعا ليس له أمثلة[1]، ومرد ذلك إلى تأثّره **بأرسطو** واطِّلاعه على أعمال الفلاسفة اليونانيين في الشّعر، فجاءت استنتاجاته ذهنية بدل أن تكون استنباطية نصيّة أقرب إلى التجريد الفكري منها إلى التجريب العياني، رغم سيل التمثيلات العديدة التي تتوسّلها[2]، وبذلك اعتُبِرَ منهجه –**قدامة**– "ثورة فكرية عميقة ظهر صداها في تراثنا النقدي، وصار –**قدامة**– حديث العلماء والنقاد من بعده، ولا يزال صداه وصدى فكره النقدي قويا وسائدا في تراثنا حتى اليوم"[3].

ثالثاً: الشّعرية والمنهاج:

في سياق رصد المساهمات العربية المتعلقة بالشّعرية يبرز (**حازم القرطجاني**) *[4] في مؤلفه الرائد (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) علامة فارقة تستدعي التوقف عندها، ذلك أنَّها محاولة نقدية بلاغية مُطوَّلة مُدقَّقة ومُفصَّلة في الأصول والقواعد التي يجدر الأخذ بها، وتكريسها لتأسيس نظرية متكاملة في علم الشعر والبلاغة، ووضع مقاييس معتبرة للحكم على الأعمال الشّعرية، والفصل في الأمور والقضايا المتداولة بشأنها [5].

---

[1] –ينظر: أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص64.

[2] –ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، ص118.

[3]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص09.

[4] –*القرطاجني: هو أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن حازم الأنصاري القرطاجني، ولد بمدينة قرطاجنة كما يشير اسمه سنة (1211م–608هـ) تقريبا، ثم رحل إلى تونس قبل سقوط الدولة الإسلامية في شرق الأندلس، حيث توفي هناك سنة(1285م–684هـ)تقريبا، وقد ظل حازم الشاعر المتميز والناقد الأدبي، شخصية ثانوية، هذا إذا حكمنا عليه فقط من خلال الاهتمام الذي نالته كتاباته من قبل نقاد الأدب المعاصرين له، ومن جاء بعدهم، بيد أن الحقيقة أن حازما يستحق اهتماما أكبر من ذلك بكثير ،كما أنه جدير بأن يشغل مكانا أكثر تميزا في تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إن لم يكن لشيء فلأنه على الأقل كان أول من حاول تطبيق نظرية (أرسطو) في علم الشعر على الشعر العربي تطبيقا مباشرا..فينسنتي كانتارينو، علم الشعر العربي في العصر الذهبي، تر: محمد مهدي الشريف، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط.1،2004، ص204.

[5] –ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص.133.

سعى **حازم القرطاجني** إلى تعيين المقاييس الشّعرية العامّة شأنه في ذلك شأن **ابن طباطبا** في (العيار) غير أنَّ عيار **القرطاجني** جامع شامل وشبه نهائي، بخلاف ماجاء به الأوائل، مفيدا في ذلك كُلِّه من طروحاتهم على اختلافهما، لِيُرْسِي قواعد نهائية وعامة في مختلف وجوه الظاهرة الشّعرية والأدبية [1].

فحازم؛ وكما أسلفنا الذكر أخذ منعرجاً آخر غير الذي أخذه أسلافه في دراسته للظاهرة الشعرية[2]، إذ أنكر أن يكون كلّ كلام مقفى وموزون شعراً، وأن يكون الشّعر طبعاً فحسب، ولعلَّه في هذا يتجاوز الفرضية التقليدية **لقدامة بن جعفر**، التي مفادها أنَّ الشّعر كلام موزون مقفى، إلى قانون آخر يُحقِّقُ الشّعرية بعيدا عن الوزن والقافية، ليخلص إلى تعريف جديد للشعر يتمثل في توظيف المحاكاة والتخييل داخل الشّعر[3]، فهو –حسب **القرطجاني**– كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخيُّل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها...وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنَّ الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوة انفعالها وتأثّرها"[4]

إذا فالشعر في لغة **القرطجاني** تخييل ومحاكاة، وبذلك تكون مقاربته للشّعر شمولية، ذلك أنَّه في الوقت الذي يتفحص فيه الشّعر من ناحية وزنه وقافيته ويقربهما، لاينفي إمكانية اشتمال الأقوال النثرية على شعريّة ما، من خلال حضور التخييل والمحاكاة، فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجود في المحاكاة فهو يعد قولا شعرياً [5].

---

[1] –ينظر سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص134.

[2] –ينظر: نوراة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص23.

[3] –ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص30–31.

[4] –نورارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص23.

[5] –ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص31.

كان **حازم** حريصا كل الحرص لأن يفيد من كل ما هو يوناني، وذلك لولعه الشديد بآراء **أرسطو** التي كان لها بالغ الأثر في تفطنه لفكرة النظم الذي بحث في قوانينه وأصول صناعته، وبه عُدَّ خير مُمَثِّلٍ لمنهج البلاغيين في تقويم الشعر، إذ ذكَّر بأصول الصناعة الشّعرية والنظريات النقدية التراثية، كما يرى بأنَّ أهل البلاغة وحدهم القادرين على إدراك خصائص مختلف التراكيب، وأنفذهم في الاهتداء إلى أسرار الصيغ التعبيرية [1].

وكما أسلفنا الذكر، فقد تفرَّد **القرطاجني** عن سابقيه من النقاد العرب، و فرادتُه أنْ لم يسبق لأحد قبله ذكر مصطلح الشّعرية عدَاه، وهو مانُلفيه في قوله: "وكذلك ظنَّ هذا أنَّ الشّعرية في الشّعر إنّما هي نظم أيّ لفظ اتّفق كيف اتّفق نظمه وتضمينه أيّ غرض اتفق على أي صفة اتّفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع..."[2]، وقوله أيضاً: "والخطيب إذا كانت أقاويله أو ما قارب المساواة بزيادة قليلة أو نقص شعريّة"[3]، وبهذا تتجلى الشّعرية العربية مع **القرطاجني** اصطلاحا ومعنى [4].

أ- شعرية القرطاجني وتجاوز الزمن:

إنَّ الحديث عن شعريّة **القرطجاني**، وما تخلّلها من علائق وقرائن تثبت للقارئ المعاصر كفاءة الطرح النقدي والبلاغي القديم، وتفرُّده في صياغة متماسكة لعالم الشّعرية الذي تغذَّت على مقولاته أقلام نقدية متميِّزة، فشعريّة **حازم** فاقت ما توصّل إليه النقاد المحدثون في تأسيسهم للشعريّات؛ وبذلك عُدَّت الطُّروحات الثاوية في مدونته (المنهاج) كشفا تجاوز الزمن، لا تضاهيه حتّى الاتجاهات المعاصرة، ومن الطروحات والقضايا التي كان له فيها فضل السبق ما يلي:

---

[1] -ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص23.

[2] -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص30.

[3] - نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص25.

[4] -ينظر: المرجع نفسه، ص25.

ب- شعرية القرطاجني واللسانيات الحديثة:

ينتبه **حسن ناظم** [1]، إلى مسألة هامة تتعلق بألمعيّة **القرطاجني** في تصنيفه لعناصر أيّة رسالة لفظية، ولعل في هذا نقطة ائتلاف مع ما توصَّل إليه **ياكوبسون** في مجال اللّسانيات الحديثة من تصنيف لعناصر الرسالة اللفظية [2]، وقد "أشار إلى العناصر المشتركة بينهما متمثلةً في العناصر الأربعة الأساسية في الوظيفة الأدبية" [3]، وهي:

"ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة

ما يرجع إلى القائل = المرسِل

ما يرجع إلى المقول فيه = السياق

ما يرجع إلى المقول له = المرسَل إليه"[4].

يبدو أنَّ **القرطاجني** يشير إلى تركيز الوظيفة الأدبية متوقفاً على (الرسالة)، وعلى توحُّدها مع (السِّياق) وعدَّهما قطب الوظيفة الأدبية، في حين عدَّ (المرسِل والمُرسَل إليه) دعامة وأعوان تكتمل بهما عملية التفاعل بين هذه العناصر [5]، وفي ذلك يقول: "والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه، وهي محاكاته وتخييله لما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، وممَّا يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها"[6].

---

[1] -ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص.24.

[2] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص30.

[3] -نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص24.

[4] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص30.31.

[5] -ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص25.

[6] -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص31.

وحقيقة التجربة الأدبية عند **القرطاجني** هي اللغة، كما يرى بأنَّ الإبداع يكمنُ في التَّوظيف الجمالي لهذه اللّغة، والذي قِوامُه مهارةُ الاختيار وإجادةُ التأليف [1]، حيث يقول: "إنَّ القول في شيء يصير مقبولا عند السَّامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلاً أو نفوراً عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائهِ وبإظهار القائل من المبالغة في تشكِّيه أو تَظلُّمِه"[2].

ج- شعرية القرطاجني ونظرية التلقي:

على غرار إهمال بعض الشّعريات الحديثة لنظرية التلقي ولاسيما البنيوية، نجد **القرطاجني** في إطار شمولية مقاربته يجعل المتلقي عنصراً رئيساً في مقاربة الشّعر [3]، ومن أجل ذلك...يقيم نظرية المحاكاة الأرسطية على أساسٍ سيكولوجي واضح، و...يتحدث عن التخييل باعتباره أساس الشّعر وجوهره؛ و...يكشف عن ثراء مدلوله ويُعَمِّقُ صلتنا بطبيعة الإثارة النفسية التي يحدثها التخييل الشعري عند المتلقّي"[4].

"ولم يكن عنصر التخييل مُنحصراً في عملية التلقي، بل إنَّه مع المحاكاة يشكّل الفرضية الأرسطية التي انطلق منها **القرطاجني**، والمتمثلة في أنَّ الشّعر تخييل ومحاكاة"[5]، وهكذا يضع مفهومين نفهم من خلالهما الطَّريقة التي يُفسِّر فيها العمل الأدبي، إذ يجعل الأقوال الشّعرية أقوالاً محاكية تعتمد الإيهام بالتشبيه، يُبدعها الشّاعر من خلال التخيُّل ويفهما المتلقي من خلال التخييل، وتقوم القوّة المشتركة بين المبدع والمتلقي بالدّور الأساسي في عمليات الإبداع والتلقي؛ وهي (القوة المُتَخَيَّلَة) التي تقوم بنفس الفعل عند كل منهما، بيد أنَّها تكون فاعلة في إنتاج الصّور عند المبدع، بينما تكون

---

[1] -ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ص.31.

[2] -نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص24.

[3] -ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص31.

[4] -مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص74-75

[5] -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص31-32.

منفعلة بإعادة إنتاج تلك الصّور على هيئة تصورات جديدة عند المتلقي من خلال تفسير التشبيهات في الأقوال المحاكية [1].

كان يهدف **حازم** إلى إقامة علم للشّعر مستنداً في ذلك إلى مرجعيته الفلسفية، إذ رأى إمكانية تمخض وجهات نظر جديدة من خلال مواشجة تراثه النقدي وثقافته الفلسفية المتمثلة بالتنظيرات الأرسطية من خلال شروح **الفرابي** و**ابن سينا** [2].

3-2-النظرية الشّعرية العربية والاعتداد البلاغي:

في توازٍ وتقاطعٍ مع الجهود النقدية الخاصة بالأدب عموماً وبالشّعر خصوصاً، انطلاقاً من البحث عن مقاييس جمالية عامّة في خضمّ الخلافات المحتدمة بصدد أصحابها، وما تُمثِّلُهُ نِتاجاتُهم من اتجاهات متمايزة، برزت أبحاث ودراسات متجانسة معها تُعْنَى بالظاهرة الإبداعية العربية، وتطرح تصوُّراتِها الخاصة بها، ومنها تخمَّرت أصول البلاغة العربية، أو ما يمكن اعتباره أسس شعريّة عربية انطلاقاً من النظر في قضية إعجاز القرآن وما ارتبط بها، ونشأ عنها من أمور بلاغية وشعريّة مختلفة[3]، وقد "كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموماً وإعجاز القرآن خصوصا"[4].

3-2-1- نظرية النظم والتصوّر الجرجاني للشعريّة العربية:

يمكن إجلاء الضبابية عن التصور **الجرجاني***[5] للشعريّة العربية من خلال النظر في أبحاثه الخاصة بمبدأ الإعجاز القرآني، ذلك أنَّ النص القرآني معبوء لا تنغلق دلالاته، كما يُشكِّل النموذج الأرقى

---

[1]-ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص75-76.

[2] -ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص،32.

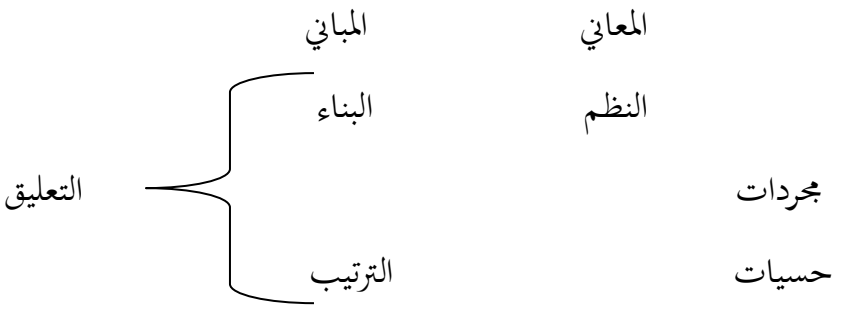
[3] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص39.

[4]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص.26.

[5] -*الجرجاني: هو أبو بكر عبد القاهر بن عربي الجرجاني، ليس معروفا بالضبط تاريخ مولده. تتلمذ على يد عبد العزيز الجرجاني، وأبي الحسين الفارسي....توفي سنة(1078م-471هـ) أو (1081م-474هـ) طبقا لمصادر أخرى، والجرجاني معروف أكثر من غيره بما قدّمه من أعمال عديدة من النحو والبلاغة. ظل أغلبها مخطوطة يفيد منها العلماء، والدارسون...لقرون عديدة، وقد شغلت أعمال الجرجاني الأجيال التالية...بوصفها الأساس لكافة الدراسات البلاغية التي تشكّلت عبر خطوط الفكر في التراث العربي، ومن بين أهم أعماله اثنان...أحدهما كتابه (دلائل الإعجاز)...أما الثاني فهو كتاب (أسرار البلاغة).. فينسنتي كانتارينو، علم الشعر العربي في العصر الذهبي، ص،160.

للبلاغة، وقد سعى **الجرجاني** لتوضيح مُقوِّماته، وإبراز أُسسه وقواعده من خلال طرحه النظري القائم على الاحتجاج العقلاني والمنطق الشكلي من ناحية، وبيان علمي يستند إلى جملة من الأسئلة والشواهد الموضحة والمؤيدة لهذا الطرح من ناحية ثانية [1].

ويوضح **الجرجاني** معنى النظم فيقول: "وليس الغرض بنظم الكلم إن توالت ألفاظها في النطق؛ بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق بعد أن ثبت أنَّه نظم يعتبر في حال المنظوم بعضه مع بعض، وإنَّه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش، وكل ما يقصد به التصوير"[2]، وقد وضع الدكتور **(تمام حسان)** مخططاً لنظرية النظم يمكن عرضه في الترسيمة الآتية [3]:



أ- أساس الشّعرية النظم بمقتضى معاني النحو:

تتموقع نظرية النظم في إطار علاقة جديدة هي مبعث جِدَّتِها، وهي علاقة تربط بين النظم والنحو [4]. إذ "إنَّه لا معنى للنظم غير توخِّي معاني النحو"[5]، وهذا أساس نظرة **الجرجاني** "في مقاربة

---

[1] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص72-73.

[2] -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص.26.

[3] -ينظر: المرجع نفسه، ص26-27.

[4] -ينظر:المرجع نفسه، ص.26.

[5] -نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص22-23.

إعجاز القرآن وتحديد مزيّةِ القول فيه...إذ يرى هذه المزيّة مَاثِلَةً في وجه البلاغة الفريد القائم في النص القرآني بناء على طريقة مخصوصة في النظم والتأليف، أو على ضمّ الكلمات بعضها إلى بعض وتعلّقها الواحدة بالأخرى حسب ما تقتضيه معاني النحو وأحكامه، على أنَّ هذه النظرة لا تصلح لبيان بلاغة القرآن الإعجازية وحسب، بل لبيان أيّ بلاغة في القول إطلاقا (شعراً أو نثراً) كذلك، وبالتالي يمكن اعتبارها متضمنة لتصوّره الخاص للشعريّة العربية إجمالا"[1].

ب- ملامح الشّعرية الحداثية عند عبد القادر الجرجاني:

إنَّ الحديث عن نظرية النظم بشموليتها وإثارتها يوحي إلى أنَّها كانت مركز إلهام وتطويرٍ للكثير من الأفكار اللّاحقة، والتي نجد منها المحاولة التصريحية **لأدونيس** للتعرف على شعريّة النص الأدبي من خلال تفتيق نواة النظرية الجرجانية في النظم[2]؛ فقد كان اختيار **الجرجاني** لهذا المصطلح -النظم- موفقاً، لأنَّه وبصدق يعبر عن تزاوج خط المعجم بخط النحو، مع إعطاء الأولوية لخط النحو في السّياق بهدف الحصول على شعريّة حداثية قِوامُها مجموعة العلاقات الرابطة بين مختلف الملفوظات في سياق نظمي مشحون بثنائية الاختيار والتأليف، والانزياح من خلال لغة المفارقة، وكذا جنس الغموض والحذف، وهو ما يصنع الشّعرية عند **عبد القاهر الجرجاني** والتي فاقت ما توصّل إليه النقاد المحترفون في تأسيسهم للشعريات الحديثة[3]، إذ بالإمكان الحكم على حداثتها -**شعرية الجرجاني**- برغم الفاصل الزمني [4].

4- النظرية الفعلية للنظرية الشّعرية العربية القديمة:

تمخضت عن الجهود النقدية العربية طروحات عدَّة كان لها ارتباط وثيق بالشعريّة، بل ولعلَّها كانت بمثابة الركائز والأعمدة التي تنهض عليها هذه الأخيرة، بيد أنَّه تضاربت الآراء واختلفت حول

---

[1] -سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص76.

[2] -ينظر:حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص29.

[3] -ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص25.

[4] -ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص23.

أيّ هذه الطروحات يمكن اعتبارها النظرية الفعلية للنظرية الشّعرية، فقد رأى فريق في طروحات **القرطاجني** النموذج الأمثل والمؤهل لتكوين نظرية متكاملة في الشّعرية[1]، فهذه الأخيرة "مصطلح وارد ولو بطريقة خاصة عند العرب، عدا **القرطاجني** الذي ذكره اصطلاحا ومعنى"[2]، بينما يرى فريق آخر بأنَّ تبلور النظرية الشّعرية العربية كان مع **عبد القاهر الجرجاني** الذي حاول "أن يعيد الاعتبار إلى تلك التجارب الشّعرية الحداثية التي كادت تغدو نسياً منْسياً في نظرية عمود الشعر"[3]، في حين أنَّ **عبد الملك مرتاض** يجعل من نظرية المعاني لدى **الجاحظ** أساساً في تحديد الشّعرية الحقَّة، بل إنَّ...كل جملة في كلام **الجاحظ**...يجب أن تمثل شعريّة قائمة بذاتها"[4]، بيد أنَّه قد أجمع جل النقاد المعاصرين على أنَّ نظرية (عمود الشعر) التي كانت أول صياغة للشعريّة العربية مُتمثلةً في المبادئ السبعة التي اتّفق عليها النقاد العرب (**الآمدي** و**القاضي الجرجاني** و**المرزوقي**) تمثل النموذج الأكمل أو الصياغة النهائية للشعريّة العربية القديمة[5].

4-1- تجلي الشّعرية العربية القديمة في نظرية عمود الشعر:

كان للطّروحات النقدية التي أثارها روَّاد الأدب في عصر التدوين وما بعده **كالأصمعي**، و**ابن سلام الجمحي**، و**ابن المعتز**، وغيرهم ممن شكَّلوا الأرضية الصلبة لنقد الشعر العربي، أَثرُها في التأسيس للنظرية الشّعرية العربية، لتتبلور في آخر مطافها على يد **المرزوقيّ** تحت تسمية (عمود الشّعر)، ولعل ذلك تيمُّناً بعمود الخيمة الذي هو أساسها وقِوامُها، وما للعمود عند العرب من الرموز

[1] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص133-134.

[2] -نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص25.

[3] - بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص.19.

[4] -المرجع نفسه، ص،18.

[5] -ينظر:المرجع نفسه،ص.18.

التي تعني الشموخ والرِّفعة والقيام، فكانت مبادئ عمود الشعر السبعة التي خَلُصَ إليها روَّاده بمثابة القبس الذي يستمدُّ منه الشعراء شاعريَّتهم[1].

العمد في اللغة: "القصد، والعمود: الذي تحامل الثقل عليه من فوق، كالسقف وعمد الشيء أقامه ورفعه، **قال تعالى:** «**الله الذي رفع السموات بغير عمد ترونها**...»*[2]، وفي الحديث النبوي الشريف: «**رأس الأمر الإسلام وعموده الصلاة، وذروة سنامه الجهاد**»، والعرب تصف ذا الحسب والنسب الرفيع، فتقول: رفيع العماد، **قال الأعشى:**

طويل النجاد رفيع العمـــا د يحمي المضاف ويعطي الفقيرا.

وقالت **الخنساء** في رثاء أخيها **صخر:**

طويل النجاد رفيع العمـا د ســـاد عشيـــــرته أمردا.

وقال **عمرو بن كلثوم:**

ونحن إذا عماد الحيّ خرّت على الأحفاص نمنح من يلينـا.

وعمود الأمر: قِوامُه الذي لا يستقيم إلَّا به، وعميد القوم سيّدهم، وعمود الصبح أول وقت الفجر قال **أبو تمام:**

نسب كأنَّ عليه من شمس الضُّحى نورا ومن فلق الصّباح عمـودا.

ويُقال استقام القوم على عمود رأيهم: أي على الوجه الذي يعتمدون عليه"[3].

أمَّا في المعنى **الاصطلاحي** فهو "طريقة العرب في نظم الشّعر، لا ما أحدثه المولّدون والمتأخرون، أو هي القواعد الكلاسيكية للشّعر العربي الذي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها، **ويُعرَّفُ كذلك:** بأنَّه هو مجموعة الخصائص الفنية المتوفرة في قصائد فحول الشعراء، والتي

[1] -ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص.13.

[2] *-سورة الرعد، الآية.02.

[3] -محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، دار الحارثي للطباعة والنشر، الطائف، ط.1،1996، ص.39.

ينبغي أن تتوفّر في الشعر ليكون جيّدا، **ويُعرَّفُ بأنّه:** التقاليد المتوارثة أو السُّنن المتبعة عند شعراء العربية، فمن سار على هذه السُّنن وراعى تلك التقاليد، قيل عنه إنَّه التزم عمود الشعر واتَّبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد وعدل عن تلك السُّنن قيل عنه إنَّه خرج على عمود الشعر وخالف طريقة العرب"[1].

تشير حركة المعنى المعجمي لمادّة (عمد) إلى أنَّ العمود أساس الشيء وصلبه [2]، وعليه كان عمود الشّعر بمثابة الدعامة التي لا تقوم للشّعر العربي قائمة إلَّا بها، فإذا كُسِرَ هذا العمود خرج الشّعر من دائرة الشّعر إلى اللَّاشعر ، حاله في ذلك حال بيت الشَّعْر الذي قِوامُه العمود.

لاشك أنَّ أبواب عمود الشعر في صورته المكتملة بدأ رصدها مُذْ بدأ التأليف في النقد العربي، وهي عُصارة المحاولات النقدية العربية المبذولة في سبيل استقراء الشعر العربي وتطوراته عبر الحقب الزمنية المختلفة بدءاً بالجاهلية، ولعل قضية الصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي من أهم القضايا النقدية التي أسهمت وبقوة في بلورة الشّعرية العربية وذلك من خلال الموازنات النقدية بين المتقدمين والمتأخرين من الشعراء المحدثين في العصر العباسي[3]، ولعل أولى هذه الموازنات وأهمّها ماثلة في (الموازنة بين الطائيين)، و تكمن أهميتها في كونها أساس (نظرية عمود الشعر)، ذلك أنَّ الخصومة أسبق زمنياً على نظرية العمود التي تبلورت و ترسخت مع **المرزوقيّ**، بيد أنَّ الجذور الأولى التي كانت عليها هذه النظرية نجدها عند **الآمدي**، و**القاضي الجرجاني**[4].

4-1-1-الخصومة بين الطائيين أساس نظرية العمود الشعري:

لا شك أنَّ دراسة الخصومة بين القدماء والمحدثين ومعرفة التجديد تحملنا على أن نذكر طرفا من خصائص الشعر القديم.

---

[1]-أحمد بزيو، عمود الشعر،النشأة والتطور، مجلة الأثر، جامعة باتنة، ديسمبر،2014،العدد:14، ص32.

[2]-ينظر: محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، ص40.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص41.

[4] -ينظر: وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، مكتبة الأسد الوطنية، د.ط، د.ت، ص.05.

نبت الشعر العربي في الصحراء وترعرع فيها، فهو شعر البداوة والرّحيل، أدب قوم ثروتهم بيانهم وشعرهم إفصاح صادق عن خلجاتهم، فلم تسبح أحلامهم في غير ذكر الإبل والرّحيل والدّمن والآثار وبكاء الأطلال، الشّعر عندهم سليقة ينشئون عليه، بخلاف ما عرفه المحدثون، فهم لا يتكلّفون ولا يتأنّقون. يتدفق فيضه متى جالت الخواطر بآذانهم، أو جاشت الأهواء في صدورهم، مَثلُهم الأعلى في القصيدة أن تُفتح بالنسيب بذكر الحبيبة النائية والوقوف على الدَّار العافية، ذلك هو المنهج الذي انتهى إليه الشّعر الجاهلي يوم نَضُج في أوزانه وقوافيه، وذلك هو القالب الذي صِيغَتْ فيه أمّهات القصائد، ووُضِعَت فيه فيما بعد أمّهات الأراجيز [1].

فلمَّا جاء الإسلام لم يتغيّر نهج الشّعر العربي في شيء، وظلّ حاله حال الشعر الجاهلي طريقةً ومعنى، وجزالة عبارة، وفصاحة لفظ، وكل ما حدث إنمَّا هو تغيير يسير في أغراض الشعر تبعاً للتغيير اليسير الذي جدَّ في الحياة العربية فَجْرَ الإسلام، فقوى النَّسِيب وكان ضعيفا في الجاهلية، واشتدَّ الهجاء وأفحش في الشعراء إفحاشا لم يكن قبل، وكل هذا بقي في حدود الشعر الغنائي، حقّاً إنَّ معاني الشعر قد اتّسعت، وعباراته عَذُبَتْ وهُذِّبَتْ وصُقِلَتْ، وظلّ النّهج الجاهلي مُتبعاً وفي أدقِّ خصائصه عند شاعر كـ(**ذي الرمّة**)، وليس بعجيب أن يظلّ الشعر الإسلامي في جملته جاهِليَّ الروح، فالدولة عربية محضة، والثقافة عربية صقلها الإسلام، والشعراء عرب إلَّا قِلَّةً منهم، الصحراء مقام الأكثرية فيهم، والطَّبع هو الغالب على شعرهم، وليس بين الحياة الإسلامية إلى عهد هشام و بين الحياة الجاهلية ما يشفع باستحالة الشعر الجاهلي إلى شعر آخر[2].

---

[1]- ينظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي من العصر الجاهلي حتى القرن الرابع الهجري، ص115-116.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص117.

تلك حال الشّعر العربي حين ورثه المحدثون في أوائل القرن الثاني جزل التراكيب متماسكا صحيحا قويّ العبارة واضحها، لا تزال فيه روح القدم في المنهج والصياغة والخيال والمعنى [1].

ولمّـا أخذت الحياة تبتعد عن البداوة وتدنو من الحضارة تأثّرت ثُلّةٌ من الشعراء بمظاهر هذه الحضارة، لذلك راحوا يطوّعُون الشعرء لأغراضهم ويجددون فيه [2]، فهذا **أبو تمام** يثور على القاعدة السائدة الثابتة ويتمرد عليها ألا وهي (عمود الشعر)[3]، فكان شاعراً لوحده يعارض الكل في الإطار الفني باتّخاذه "من البديع مذهباً لِمَـا يَجُـرُّ إليه مذهبٌ كهذا من التَكلُّفِ والإحالة والإسراف والإغراب في المعاني المألوفة"[4]، وبذلك كان مذهبه الفني هذا أثَر إثارة وصدمة للذائقة النقدية وصدى جدل واسع، مِمَّا دأب بالنقاد إلى وضع أصول نظرية للشعريّة العربية، اتّضحت معالمها و تمايزت في نظرية (عمود الشعر)، ومن هنا مثّل هذا الأخير نظريةً في (الشّعرية) عبّرت عن معايير القدماء في التّمييز بين القبيح والحسن من الشّعر، والمفاضلة بين الشعراء معتمدين في ذلك ما جرى عليه الشعراء الأوائل من سُنن ولا سيما ما اتّصل منها بنظرة النقد القديم إلى البديع بوصفه زُخرفا لفظيا زائداً على المعنى الذي شكّل جوهر النّظرية الشّعرية العربية[5].

4-1-2- الآمدي (شعرية المشاكلة والإنحراف):

وكما أسلفنا الذِّكر فإنَّ **أبا تمام** كان " صاحب منهج خاص أثار خصومة نقدية كانت أكثر غنى وأعظم فائدة وَأَعْوَد محصولا على النقد الأدبي عند العرب من أيَّة خصومة أخرى، وقد ارتبط إسم **(أبي تمام)** بحركة التجديد ارتباطا وثيقا، حتى صار ذكر أحدهما مدعاة لذكر الآخر، غير أنَّ نظرة النقاد القدماء إلى تجديد **(أبي تمام)** تباينت فمنهم من استحسن شعره واستجاده، ومنهم من

---

[1]- ينظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي من العصر الجاهلي حتى القرن الرابع الهجري، ص118.

[2] -ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، مطابع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2007، ج1، ص129.

[3] -ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص93.

[4] -محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص80.

[5] -ينظر: ميادة كامل اسبر، شعرية أبي تمام، مطابع وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط.1،2014 ، ص05-06

استهجنه وأنحى عليه"[1]، ومن الأمثلة في هذا الصدد **إسحاق الموصلي** الذي كان يطعن على طريقة المحدثين، ذلك أنَّ مذهبهم مُنحرف عن الجادَّة في رأيه، ويُرْوَى أنَّ **أبا تمام الطائي** كان في منزل **الحسين بن الضحال** وهو ينشد شعره، وعنده **إسحاق الموصلي** فقال له **إسحاق:** يافتى ما أشدَّ ما تتكئ على نفسك، يعني أنَّه لا يسلك مسلك الأولين من الشعراء[2]، ومن هؤلاء **أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي***[3] الذي أشار كثيراً إلى خروج **أبي تمام** عن تقاليد العرب (عمود الشعر)[4].

و لمَّا كان "الشّعر نِتاج معاناة و مكابدة ومشقّة نفسية وذهنية تُشاكل ما أَلِفَ النّاسُ أحيانا وتنحرف عن ذلك الإلف حينا آخر"[5]، كان اتجاه **الآمدي** إلى وضع مفاهيم ومعايير نقدية ـ عمود الشعرـ لمثاليّة الشّعر (شعريّته)، أمراً على درجة من الأهمية عنده، وذلك "للإفادة منها في كشف عناصر الصّنعة الشّعرية من حيث قيمتها الأدبية والمعرفية، وما طرأ على تلك القيم من تطور في دائرة المشاكلة، أو تغيير في دائرة الانحراف"[6] متخذاً من شعر **أبي تمام** و**البحتري** مادة لِمَعْلَمِهِ هذا ــ عمود الشعرــ في الموازنة[7]، ليضع هذه الأخيرة في دائرة النقد التطبيقي وِفْقَ منهج واضح معتمداً على قاعدة دقيقة في قراءته عبر الاستقصاء، وتقصِّي المشابهة ومقارنته في شعر كل منهما ـ الطائيين

---

[1] – ميادة كامل أسبر، شعرية أبي تمام، ص18.19.

[2] –ينظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي حتى القران الرابع الهجري، ص127.

[3] –*الآمدي: هو أبو القاسم الحسن بن بشير بن يحي الآمدي، آمدي الأصل، بصري المنشأ، وهو أوّل ناقد متخصص، وقد جعل من النقد ميدانا لأهم جهوده، وألّف فيه معظم كتبه، والتي منها: كتاب الرد على ابن عمار فيما خطّأ فيه أبا تمام، وتبيين غلط قدامة في نقد الشعر، وإصلاح ما في عيار الشعر لابن طباطبا. لم تذكر المصادر التي ترجمت له تاريخ ميلاده واختلفت في تاريخ وفاته، وترددت أقوال المؤرخين بين "371/370"..ينظر: أبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: عبد الله حمد محارب، ج3، ق1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.1،1990، ص19-24-25-26.

[4] –ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص93.

[5] – محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، ص40.

[6] – المرجع نفسه، ص40.

[7] –ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص93.

ـ والفيصل عند **الآمدي** في هذا كلّه دِقّة النَّظر التاريخي، وتقدير النواميس العامَّة التي تُسيِّر الحياة اللغوية والفنية معاً[1].

فالآمدي دارس محقّق ومنصف، لا يقبل شيئا يغير بينة ولا يُقدِّمُ حكماً دون دليل، معتمداً في نقده على المعرفة ثمَّ الذوق، وقد رسم منهجه في الموازنة وحدَّد خُطاه بطريقة واضحة المعالم والحدود حيث قال: «وأنا أبتدئُ بذكر مساوئ الشاعرين لأختم محاسنهما»[2]، وهو بذلك حدَّد نقطة البداية وحدَّ النهاية، ولا ريب أنَّنا نُلفي في منهجه نغمات جديدة في تاريخ النقد الأدبي، ذلك أنَّنا نجده "يبدأ الموازنة بين **البحتري** و**أبي تمام** بِأنْ يُورد حُجج أنصار كل شاعر وأسباب تفضيلهم له، ثمَّ يأخذ في دراسة سرقات **أبي تمام** وأخطائه وعيوبه البلاغية، ويفعل مثل ذلك مع **البحتري** مُورِداً سرقاته، خصوصا سرقاته من **أبي تمام** ثمَّ أخطائه وعيوبه، وأخيرا ينتهي إلى الموازنة التفصيلية بين ما قاله كل منهما في كل معنى من معاني الشعر"[3]، وبهذا يكون قد سلك مسلكاً غير الذي أَلِفْنَاهُ في تلك المفاضلات التي أقامها أصحابها على تعميمات لا استقصاء فيها ولا تحديد[4].

إنَّ هذا المنهج الذي يبتدعه **الآمدي** في موازنته بعد تتبُّع سرقات الشاعرين وأخطائهما وأغلاطهما أخذ **الآمدي** نحو القراءة الدقيقة، فهذه الأخيرة هي التي حملت بعض الباحثين إلى اعتبار **الآمدي** أوَّل (ناقد بنيوي) وعُدَّ كتابه (الموازنة) كتاباً في (النقد البنيوي)، ومن هؤلاء الدكتور: **محمد رشاد محمد صالح** الذي يقول في كتابه (نقد الموازنة بين الطائيين): "...نرى من الضروري أن نشير إلى موقع الموازنة ككتاب بنيوي أَوْجَدَ مدرسةَ نقدٍ جديدة لم يسبق لها مثيل...ولعلّ أَهَمَّ ما فيه أنَّه لا يكتفي بإبراز الأخطاء اللغوية والفنية والقيمية في شعر الشاعرين في نقدٍ دقيق، بل يُتبعُ هذا النقد

---

[1]-ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص87.

[2]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص87.

[3] -محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص99.

[4] -ينظر: المرجع نفسه، ص99.

أيضاً بنقد المقارنات، ثم الموازنات التفصيلية بين أشعار الشاعرين، وبين معانيهما، ثمَّ يُردفهما بالحكم بالجودة والرداءة لشعريهما"[1].

بالإضافة إلى سمة الدّقة التي اتّسم بها **الآمدي** في التتبع نجده يقيس على نهج عربي سابق، وهو منهج الطبع والذوق الفطري الذي تمايز ليصبح قاعدة نقدية يحتكم إليها النقاد، والتي دُعيت كما أسلفنا الذكر بـــ: (عمود الشعر)، والذي يُعْتَدُّ به لقياس درجة الانحراف، بيد أنَّه ليس إلَّا حكماً جماليا يُعَبِّرُ عن لحظة اكتمال الذوق الشعري، فبعد مرحلة التّشبع بالتجارب السابقة يتحوّل عمود الشعر إلى معيار مُحدد لما يجب أن يكون عليه النص حتى يوسم بالشعريّة، فالآلية التي اتّبعها **الآمدي** في الحكم هي: (قياس درجة الانزياح عن النهج العربي القديم ومشاكلته)، ومنه يمكننا القول عن درجة الانزياح بأنَّها المسافة الجمالية بين أفق التوقع وأفق المكتوب، أو بين أفق القارئ وأفق النص[2]، وقد أصاب **شكري المبخوت** في قياسه عندما عدَّ عمود الشعر العربي ممثلا (أفق التوقع)، ذلك أنَّ هذا التمايز الذي جعل منه قياساً للحكم الجمالي كان بسبب التأثير الكبير الذي أحدثته الصّنعة...واستنادا إلى ذلك يمكننا أن نسير مع **الآمدي** في كتاب الموازنة لنرى قراءته نصوص **أبي تمام والبحتري** في ضوء قياسه للمسافة الجمالية بين أفق التوقع وأفق المكتوب، وحكمه عليها من خلال انحرافها عن الطبع العربي"[3]، **فالآمدي** يرى الخروج عن نهج الأولين من الشعراء في قول الشّعر هو ضربٌ من البديع والتصنيع غير المقبول وهو خروجٌ عن المألوف، فنراه يتتبّع استعارات **أبي تمام** البعيدة[4]. ذلك أنَّ "الاستعارة الصحيحة عنده هي ما جاءت على سُنن العرب، ومن ذلك قول **طفيل الغنوي**:

وجعلت كـــوري فوق ناجيـــةٍ يقتات شحم ســـنامها الرحـــل.

---

[1]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص88.

[2]-ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص89-90.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص90-91.

[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص91.

كأن جعل إيّاهُ قُوتاً للرّحل في أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى، فهذا مجرى الاستعارات في كلام العرب"[1].

ونجد "من رديء استعارات **أبي تمام** قوله:

مُقِّصرٌ خطوات البثِّ في بـــدني علماً بأنّي ما قصرت في الطلب.

فجعل للحزن خطى في بدنه قصيرة لما جعله سهلا خفيفا، وهذا ضدّ المعنى الذي أراده، لأنَّ الخطى إذا طالت أخذت في الشيء الذي تمرُّ عليه أقل مِمَّا تأخذُ الخطى القصيرة، فعلى هذا يجوز أن يقع قلبه أو كبده بين تلك الخطى الطويلة فلا يمسُّها من البَثِّ –وهو الحزن–قليل ولا كثير"[2]، وفي هذا خروجٌ عن سُنن العرب في الاستعارة، مِمَّا جعل من قصائده تتّسم بالصور المركبة والمعقدة.

ومن أخطاء **البحتري** في تصريف الكلمة ومعناها، والابتعاد عن القصد قوله:

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها وسل دار سعدى إنْ شقاك سؤالها.

يقول **الآمدي** في ذلك: اللّفظ حسن والمعنى غير جيّد، لأنَّه جعل من خطاها ضعيفة متقاربة من العياء؛ وكأنَّه لم يقف لِسُؤال الدّيار وإنَّما وقف لتعب المطيّ، ويُعلِّل **الآمدي** سبب كثرة أخطاء **أبي تمام** الشّعرية في مُقابل قلّة أخطاء **البحتري**، ويُرجِعُها إلى أنَّ **أبا تمام** يُجهد نفسه الصّنعة إلى درجة التعقيد، فيما يبقى **البحتري** على السجيّة والطبع العربي[3]، فمعايير الجودة الفنية إذاً مرتبطة عنده –**الآمدي**– بمدى الالتزام بعمود الشعر، فبِقدر ما يلتزم الشاعر بهذا العمود بجود شعره ويقوى، وبقدر ما يبتعد عنه يضعُف ويتهلهل؛ فالتزام **البحتري** بهذه القاعدة السائدة الثابتة كما قال عنه **الآمدي**

[1]– ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص92.

[2]–مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص92.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص98–99.

"وما فارق عمود الشعر المعروف"[1]، جعل منه الأشعر في نظر هذا الأخير، بخلاف **أبي تمام**، "وقد عبّر **البحتري** عن مذهبه في الشعر فقال:

حزن مستعمل الكلام اختيـــار وتجنبـــن ظلمـــه التعقيـــد.

وركبن اللفـــظ القـــريب فأدرك ـن به غـــاية المـــراد البعيـــد.

ولم تغرّه ثقافة العصر الذهنية، وشغف الشعراء بفلسفة المعاني، فعبّر عن ذلك بقوله:

كلفتمـــونا حدود منطقكـــم في الشعر يلقي عن صدقه كذبه.

ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ ـمنطق مـــا نوعـــه وما سببـــه؟

والشعر لمُـحٌ تكفـــي إشـــارته وليـــس بالهـــذر طوّلت خطبـــه."[2]

فالآمدي لم يكن متحيزاً **للبحتري** ولا معترضا على **أبي تمام**؛ بل كان ناقداً نزيها مُحايداً، ومدى صحة ذلك أنَّه لم ينشئ كتاباً ينتصر فيه **للبحتري** على حساب **أبي تمام**، وإنَّما ألَّف كتاباً اسمه (الموازنة)، فنقده منهجي قائم على التعليل والبرهان، وخلافاً لما تميَّز به **ابن عمار** من تجنٍّ وتحامل في نقده **لأبي تمام**؛ فإنَّ **الآمدي** يرقى بالنقد إلى مستوى كبير من الموضوعية والانضباط المنهجي من الناحية النظرية على الأقل، فهو يبني خطَّة كتابه على أساس متين من العلمية والمنهجية.

ويَرُد **محمد مندور** على منتقدي **الآمدي** في قولهم بأنَّه تعصّب **للبحتري** بقوله: وبالرجوع إلى كتاب الموازنة نجد أنَّ **الآمدي** لم يتعصب ضدَّ **أبي تمام** ولم يتحيّز **للبحتري**، وإنَّما هذه تُهمة وجّهها النقاد المحدثون له، ذلك أنَّ مرض أذواقهم جعل منهم يقولون أنَّ **الآمدي** تحيّز **للبحتري** على حساب **أبي تمام** وهذا ما يجب أن نصلحه [3].

---

[1] – محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، ص48.

[2] –محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، ص47.

[3] –ينظر: محمد مندور النقد المنهجي عند العرب، ص102.

4-1-3- شّعرية الوساطة عند الجرجاني:

لا يكاد يختلف إسهام **القاضي الجرجاني***[1]، في (الوساطة) عن عمل **الآمدي** [2]، مقابل ما قام به هذا الأخير، وما اعتمده من معايير في موازنته بين الطائيين، والتي مثّلت تصوره الخاص للشعريّة، حيث ينطلق الأول من مسألة الخلاف الذي احتدم بصدد (**المتنبي** وخصومه) ليُحدِّد هو الآخر المعايير والمقاييس التي يجدر أخذها بالاعتبار في هذا الشأن، والتي تمثِّل منظوره أو تَصَوُّرَهُ الخاص للشعريَّة.

أمَّا عن نظرات **الجرجاني** الشّعرية فلا تعدو أن تكون تجلياً من تجليات الشّعرية في النّظرات النقدية السابقة، بيد أنَّه "أحسن استغلالها في التطبيق والعرض"[3]، ولعلّ النظر إلى المقومات الشّعرية التي اعتمدها (**الجرجاني**) في (الوساطة بين المتنبي وخصومه) يُفضي إلى اعتبارها **مُمثّلةً** لما يسمى (عمود الشعر) أو قواعد الشعر عند العرب[4]، كما تتبيّن في قوله: «كانت العرب إنَّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله و شوارد أبياته»[5]، وإذ ما ألقينا نظرة فاحصة على هذا القول ندرك بأنَّ المبادئ النقدية والظواهر المعرفية المستوحاة من النقد العربي القديم كانت بمثابة المشرب الذي نهل **الجرجاني** واستوفى منه مُقوِّمات دفاعه عن **المتنبي** وحذا حذوها في التطبيق، "وهي:

---

[1]-*الجرجاني: هو القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني الشافعي المشهور، ولد سنة 290 للهجرة، وقيل غير ذلك، أثنى عليه الثعالبي قائلا: (هو حسنة جرجان وفرد الزمان)، كان حسن السيرة صدوقا، وهو قاضي القضاة، توفي سنة 366هـ، بنيسابور، له كتاب تهذيب التاريخ، وكتاب الوساطة..ينظر: أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أحمد عارف الزين، مطبعة محمد صبيح، مصر، ص05-10.

[2] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد الشعرية، ص124.

[3] -محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص102.

[4]-ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص126.

[5]-المرجع نفسه، ص126-127.

-شرف المعنى وصحته.

-جزالة الفظ واستقامته.

-الإصابة في الوصف.

-المقاربة في التشبيه.

-غزارة البديهة.

-كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة"[1].

كما أكدَّ **الجرجاني** على أهمية الطبع -الذي هو من عناصر الشّاعرية-في تحقيق شعريّة الخطاب الشّعري، وهو ما نلمحه "في تعليقه على أمثلة من شعر...**البحتري**، فالنص الجميل هو الذي يقوم صاحبه بتحسينه وتعريبه من طباع النَّاس وعاداتهم، فإنَّها تألفُ النّفسُ ماجانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها"[2]، وهو بهذا لا يعترض على **الآمدي** في تصوُّرِه لشعريّة المشاكلة والانحراف عن الطبع العربي.

شكَّلت طروحات **الجرجاني** رؤية استثنائية تضعُ العمل الشعري على أمداء غير مطروحة حتى ذلك الحين، ولعلّ ذلك ماثلٌ في عودته في بحثه عن شعريّة الخطاب الشعري إلى الخطاب الكامل (القصيدة)، وهو الطَّابع الأكثر فُرادة وجدَّة في هذا البحث، فمن المحقّق أنَّ الشّعرية لا تكون في البيت و البيتين من القصيدة بل بكاملها، بيد أنَّه من المؤسف لم يتكرس هذا التوجُّه بصورة منهجية حاسمة وطاغية، بل جاء عابرا محدودا بدون متابعة أو مضاعفات، كما أنَّه لا يُقدِّم -**الجرجاني**- هذه الطُّروحات مُجتمِعةً ملتحمة متناسقة، وإنَّما بصورة متفرِّقة مُشتَّة مُنبثَّة في تضاعيف بحثه[3].

---

[1] - محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص102.

[2] -مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي الرابع الهجري، ص118.

[3] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص129.

- **شعريّة أبي تمام بين الآمدي والجرجاني:**

نظم «**أبو تمام**»*[1] شعره "على غير ما ألف العرب آنذاك، إذ جاء بعيد المعاني، غريب الاستعارات، مليئا بالطّباق والجناس، فتعثرت به الأفهام والأقلام، وكثُر فيه التأويل"[2]، ولعلّ الرنّة الشّعرية الخاصة فيه –نتاج **أبي تمام**– كانت كفيلة بنقل الذائقة النقدية إلى مرحلة جديدة، هذا المنحى الخاص في شعره هو ما جعله نموذجاً شديد الواقعية للرغبة في الانطلاق من أَسْرِ القديم، دافعاً لأنصار هذا الأخير لإطلاق سهامهم عليه، بيد أنَّ ذكاءه اللمّاح، وبديهته الحاضرة كانت تُسعفه في إفحام شَانِئيه، والردّ عليهم بعبارات مُلئت شاعريّة[3]، ومن ذلك رَدُّهُ على **أبي سعيد الضرير** بِخُراسان عندما سأله: يا **أبا تمام** لِمَ لا تقول من الشعر ما يعرف؟

فيقول: وأنت لِمَ لا تعرف من الشّعر ما يقال؟"[4]

فكانت له قدرة عظيمة على النَّفاذ إلى المعاني واستحضارها، ومَرَدُّهُ إلى ذلك الذِّهن الوقَّاد [5]

إنَّ **أبا تمام** يعتمد "على مالا يجوز أنْ يُعتمد عليه فيحتذيه، ويرى أنَّه إذا جاز لشاعرٍ **كذي الرمّة** أن يجعل للكبرياء أنفاً، جاز له أن يجعل للدّهر أخدعاً ويداً تُقطع، فيقول:

يا دهرُ قوّم مِنْ اخدَعيكَ فقد أَضْجَجْتَ هذا الأنـامَ مِنْ خُرُقِكْ.

---

[1] *–أبو تمام: هو حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، الشّاعر الأديب، أحد أمراء البيان، (188هـ/804م–231هـ/846م)، ولد في قرية من قرى حوران بسورية، تدعى جاسم، ورحل إلى مصر، استقدمه المعتصم إلى بغداد، وقدّمه على شعراء عصره، فأقام في العراق، ثم وُلِّيَ بريد الموصل، فلم يُتِّم سنتين حتى توفي فيها...كان فصيحا يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة من أراجيز العرب غير القصائد والمقاطيع... له تصانيف عديدة،منها: فحول الشعراء، ديوان الحماسة، ومختارات أشعار القبائل، ونقائص جرير والأخطل...وديوان شعر.. الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمّام، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، ط.2،1994، ص05–06.

[2] –المصدر نفسه، ص06.

[3] –ينظر: عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا (دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.1،1992، ص103–104.

[4] –المرجع نفسه، ص104.

[5] –ينظر:المرجع نفسه، ص105.

ويقول:

ألا، لا يُمدّ الدّهر كفاً لِسيئٍ إلى مُجتـوَى نَصر فيُقطَعْ مِنَ الزنـدِ.

...وقد رأى **الآمدي**... من بعيد الاستعارات عند القدماء لا تصل إلى هذا الشطط الذي وصل إليه (**أبو تمام**) ولا تنتهي في البعد إلى الغاية التي انتهت إليها استعاراته البعيدة، فالأخدع للحيوان، فإذا اسْتُعِير للدّهر فلابدَّ من صِلَةٍ أو شبهٍ أو سببٍ، وأين هو؟ ومن هُنا كانت الاستعارة غير لائقة، وكان **لأبي تمام** مندوحة عنها بما يتّضح به الكلام ويقوم به الوزن، ولكِنَّهُ أحبَّ الإبداع والإغراق، وقبح الأخدع في الاستعارة لا في اللفظ بدليل أنَّه إذا اسْتُعمِل حقيقةً، وأحسنَ الشّاعر وضعه كان لطيفاً، كقول **الفرزدق**:

وكُـنّا إذا الجبّــارُ صَعّر خـدّه ضَـــــربناه حتّى تستقيـمَ الأخادعُ.

وقول **البحتري**:

وأعتـقْتُ من ذُلّ المـطامع أخدَعي"[1].

بيد أنَّ **الجرجاني** أكثرُ تشعّباً وأوسعُ مدى من **الآمدي** في الكلام عن الاستعارة "فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المُعَوَّل في التوسع والتصرف، وبها يتوصّل إلى تزيين اللفظ وتحسن النظم والنثر، وقد كان الأقدمون يقتصدون في الاستعارة إلى أن جاء **أبو تمام** فتعدّى ذلك، وتبعه المحدثون بعده"[2]، ونذكر هنا استعارة الأخدع للدهر في بيت **أبي تمام** التي يُنهضها **الجرجاني** من ناحية أخرى، "وهي أنَّ **أبا تمام** رأى النَّاس قد استجازوا أنْ ينسبوا إلى الدَّهر الميل والجور، والإعراض والإقبال، والجفاء والوصل، ورأى أنَّ ذلك إنَّما يكون بانحراف الأخدع، فاستعاره للدَّهر"[3]، وعليه "نجد **الجرجاني** يتجاوز عن قول **المتنبي**: (من البسيط):

---

[1]-طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي حتى القرن الرابع الهجري، ص190-191.

[2] -محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص105.

[3] - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي حتى القرن الرابع الهجري، ص192.

مَسَرَّةٌ في قُلوبِ الطيبِ مَفرِقُها وَحَسرَةٌ في قُلوبِ البَيضِ وَاليَلَبِ.

وهو البيت الذي جعل فيه قلوبا للبيض والطيب و اليلب وكذلك أنْ يجعل للزمن فؤادا"[1].

قد يبدو شيوع الصّور المركبة والمعقدة في قصائد **أبي تمام** بِغوصه على المعاني نوعا من الهذيان للذهن العادي، بيد أنَّه كثيرا ما يثير الإعجاب بانْتِزاعه الصُّور في غاية البراعة وبتركيبه للاستعارات، بحيث يصبح المجرد محسوساً [2].

4-1-4- المرزوقي: شعرية الحصر العددي المنطقي لأبواب عمود الشعر:

الشعر عند العرب -حسب **المرزوقيّ***[3]- هِبَةٌ أقامه الله لهم مقام الكتب لغيرهم من الأمم، ذلك أنَّه مستودع آدابها، و مستحفظ أنسابها، ونظام فخارها، وديوان حجاجها عند الخصام، فلا عجب أنْ يُعْنَوا به[4]، وعليه كان ولابدَّ من تحديد مجموعة التقاليد الشّعرية العربيّة التي تميِّز مذاهب الشّعراء العرب وطريقتهم في بناء أشعارهم عن طريقة المحدثين من الشعراء، ذلك أنَّ طريقة العرب هي المثال الذي يتكئُ عليه عادةً أصحاب الاختيارات الشعريّة[5]، وقد أشار **المرزوقيّ** إلى أهمية معرفة وظيفة عمود الشعر المعروف عند العرب لبيان توليد الصنعة من الطّريف[6]، وبهذا تتضح لنا جليا الدّوافع التي دفعت **المرزوقيّ** إلى جمع أبواب عمود الشعر.

---

[1] - محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص105-106.

[2] -ينظر: عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا (دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار)، ص105.

[3] *-المرزوقي: هو أبو علي أحمد بن محمد الحسن المرزوقي، ليس يُعرف زمان مولده، في حين أجمع المترجمون له أنّ وفاته كانت سنة 241هـ، أمّا عن شيوخه وتلامذته، فلايعرف المؤرخون للمرزوقي شيخا إلا أبا علي الفارسي، ولا تلميذا إلا سعيدا البقال، كان المرزوقي من عباقرة أصبهان الذين نبغو من بين أصحاب الصناعات، وفيه يقول الصاحب بن عباد: فاز بالعلم من أصبهان ثلاثة: حائك، وحلاج، واسكاف، فالحائك هو المرزوقي. وله مؤلفات كثيرة منها: شرح الحماسة، شرح المفضليات، شرح الفصيح، شرح أشعار هذيل، كتاب الأزمنة والأمكنة والأمالي..ينظر: أبي علي أحمد بن محمد الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، المجلد الأول، القسم الأول،ط 1،1991، 18-19-20

[4] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص129.

[5] -ينظر: محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، ص42.

[6] -المرجع نفسه، ص41.

وإذا ما حاولنا أن نتلمّس مصادر **المرزوقي** التي جمع منها أبواب عمود الشعر فإنَّنا نجدها "صدرت عن طريق العرب في قول الشعر...ذلك أنَّ المنهج النقدي عند **المرزوقي** حاول أن يتبيّن العناصر الناضجة التي ينبغي الإبقاء عليها للحفاظ على الشّعرية العربيّة"[1]، بيد أنَّ "حصرها في أبواب سبعة لم يكن من العرف والتقليد الذي أجمع عليه جمهرة النقاد العرب، فلم يُحدِّد ناقد قبل **المرزوقي** أبواب عمود الشعر هذا التحديد العددي، سوى ماذكره **القاضي الجرجاني** من تلك الأبواب دون أن يحصرها في عدد معين، ولعلّ طبيعة الاختيار لأشعار الحماسة التي شرحها **المرزوقي** قد أوحت له بهذا التحديد العددي"[2]، والذي كان على النحو الآتي:

كان العرب "يحاولون شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف...والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها، على تخيّر من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية...فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار"[3].

فعيار المعنى أن يُعرض على العقل الصحيح، فما يقبلُه يكون وافياً؛

وعيار اللفظ الطّبع والرّواية والاستعمال، فما يتّفِقُ معها يُعتبر مستقيماً مفرداً أو جملة؛

وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحُسن التمييز، وهما يحكمان بصدق القول وصحّة أثره؛

وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه مالا ينتقضُ عند عكسه، وأحسنه ما أوقع بين طرفين من اشراك في الصفات أكثر من الانفراد؛

وعيار التحام أجزاء النظم ولذيذ الوزن الطّبع واللسان، فما يستسهلانه ويجري فيهما دون تعثّر فذاك يُوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً؛

---

[1] -رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص136.

[2] -محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، ص42-43.

[3] -المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص09.

وعيار الاستعارة الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه حتى يتناسب المشبّه والمشبّه به؛ وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية طول الدربة والممارسة، فإذا حكما بتلاؤمهما وجاء اللفظ مقسوماً على رتب المعاني اعتبر الكلام خالياً من العيب، أمَّا القافية فينبغي أن تستجيب لمقتضيات اللفظ والمعنى، فتأتي كالموعُود المنتظر..."[1].

وينتهي **المرزوقيّ** إلى القول: "فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقّها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظّم والمحسن المقدّم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدّم والإحسان، وهذا إجماعٌ مأخوذ به ومُتَّبَعٌ حتى الآن"[2]، وهذا يحيل إلى أنَّ "عناصر عمود الشعر عند **المرزوقيّ** هي مقومات الشّعرية العربية كما يراها حتّى عصره"[3].

لم تُتِحْ علميّة **المرزوقيّ** ومنهجه في بيان خصائص قديم الشعر و جديده فُرصةَ الإفادة من مناهج بعض المتقدمين الذين رصدوا مُقوِّمات الشّعر في مواقفهم النقدية، واهتدوا إلى أنَّ طبيعة الشّعر تحدُّها صِنْوُ هذه الحدود المعيارية، وإن كانوا قد ألمحوا إلى عديدٍ من الصّفات المثالية وأضدادها لجودة الشّعر وحسنه، ورداءته وقبحه، وتُذكِّرُنا هذه الصرامة المنطقية في حصر طريقة العرب في بناء الشعر بسبعة أبواب، بذلك الموقف العقلاني الذي نهجه **قدامة بن جعفر** في كتابه (نقد الشعر)، بيد أنَّ الفرق بين عقليتيْ **المرزوقيّ** و**قدامة** هو أنَّ هذا الأخير كان يحاول تأسيس قيم نقدية جديدة لعلم تخليص جيّد الشّعر من رديئة حسب ما ذهب إليه، وكان هَمُّهُ في ذلك أن يضع المعيار، ثمَّ يتلمس له المثال والشاهد، بخلاف الأول الذي لم تظهر منطقيّته إلَّا في الحصر العددي لأبواب عمود الشعر التي استقرأتها حركة النقد العربي قبله من طريقة العرب في تقاليدهم الشّعرية[4].

---

[1] -سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص130-131.

[2] -المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص11.

[3] -رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص138.

[4] -ينظر: محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، ص43.

يبدأ عمود الشعر بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف، فعمود الشّعر له سلطة قويّة، ذلك أنَّه انبنى على أسس متينة، حالهُ حالُ بيت الشَّعْر الذي يُبنى على العمود. فَلَوْ سقط هذا العمود سقط البيت، وعليه لا يُمكن القول بأنَّ **أبا تمام** كسر (**عمود الشعر**)، وإنَّما هو من انكسر عن هذا الأخير، ذلك لو أنَّنا قلنا كسره؛ لخرج الشّعر عن دائرة الشّعر إلى اللَّاشعر.

الفصل الرابع: الشعرية العربية لدى المحدثين

توطئة

1–تجليات أولى في سياق الحداثة

2–ضبابية مصطلح الشّعرية وجدلية تعدد المفاهيم

3–الإسهامات العربية الحديثة في بلورة النظرية الشّعرية

3–1– شعريّة الفجوة: مسافة التوتر (كمال أبو ديب)

3–2– تشكل الشّعرية المعاصرة عند عز الدّين إسماعيل

3–3– شعريّة الانفتاح والتلقّي عند عبد الله محمد الغذامي

3–4– شعريّة الانفتاح والتجاوز والتغيير عند محمد بنيس

4–قصيدة النثر وتحولات الشّعرية العربية

5–شعريّة الدهشة وكثافة الكلمة (أدونيس)

6–جدلية الإشادة بالإسهام العربي الحداثي ومحدوديته في بناء شعريّة عامّة

7–الشّعرية الحداثية وإشكالية تباين الرؤية وكسر النمطية القيمية والأيديولوجية

توطئة:

إنَّ البحث في مفاهيم الشّعرية الحداثية في نموذجها الاحترافي لا يزال في بداية الطريق، بل ولعلّه لم يتّجه الوجهة الصحيحة صوب النص الشّعري لاستخراج المكامن الشّعرية فيه [1]، فقد "يشعر القارئ -أحياناً- بحمّى الشّعرية ويتقلّبُ بين مفاهيمها المُتلعثمة بضبابية وكثافة مصدرها المتمثل في الرؤية الحداثية"[2]، ومن هنا نطمح في هذا الطرح لبحث مفهوم الشّعرية في التصور النقدي العربي الحداثي ونقف عند قلقه وتقلباته.

1- تجليات أولى في سياق الحداثة:

بزغت شمس الحداثة العربية في منتصف القرن التاسع عشر، وتتالت حلقاتها التحديثية من ذلك الوقت حتى الأيام الأخيرة من القرن العشرين، حيث كثُر الحديث عنها، وتضاربت الآراء حولها، وإن انصبّت هذه الآراء على أنَّها تنويرات غربية [3]، فعند الاقتراب من الملامح العامة التي تُميّز مشروع الحداثة نجد هذا المشروع الحضاري يُلازم التحرُّك التاريخي للغرب منذ تشكيله الحديث، ويُعبِّر عن قيمه وتصوراته، وعن موقفه من الزمن والمكان والإنسان، ويرى **هنري لوفيفر** أنَّ الحداثة لا تُواصل مسيرتها بدون أزمات، فالتناقضات التي تعبث بها من كل جانب تبدو كعناصر مُؤسّسة للحداثة[4]، ولمَّا كان البحث في مفاهيم الشّعرية الحداثية محفوف بالحجارة والأشواك، كانت الحداثة بمثابة الوعاء الذي صبَّ فيه النقاد العرب الحداثيين مقولاتهم عن الشّعرية.

---

[1] -ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص80.

[2] -بالعجال عبد السلام، الشعرية الحداثية مساءلة نصية ومساءلة نقدية بين المفهوم والإشكالية، مجلة الأثر، جامعة الوادي (الجزائر) ع، 24 مارس2016، ص10.

[3] -ينظر: عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005، ص 06.

[4] -ينظر: محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، المغرب/بيروت، ط2،1998، ص107-109.

ولعلّ ما يخلُق جوهرَ الشّعرية في إرهاصاتها الأولى عند النقاد العرب المحدثين هو مبدأ الثورة على المألوف، وهو ما نُلفِيه في فهم هؤلاء لمقولة الحداثة، فـ **غالي شكري** يرى بأنَّ "الحداثة رؤيا ثورية تقتحمُ السائد وتهاجم التخلّف...هذه الرؤيا في تصور **غالي شكري** هي رؤيا ثورية تقتحم المُستودع التُراثي بأشكاله الفكرية والأدبية والنقدية"[1]، ويراها **المسدي** ثورة على المدلولات والدوال، أي ثورة على المضامين القديمة والشكل أو الصياغة القديمة، وهذه الثّورة قائمة على خرق المألوف على مستوى شكل الخطاب ومضمونه"[2].

والحداثة عند **أدونيس** ليست شكلا يبلغه الشّعر، بل مشروع تصوُّر جديد للكون قائم على التجاوز والنفي وإعادة النظر، بِحيث ينهض الشاعر بمشروعه الكبير مستنداً على رؤية معرفية متكاملة للإبداع ودوره في التاريخ، وموقعه من العالم[3]، ونَجِدُ الناقدة والأدبية السورية **خالدة سعيد** ترى بأنَّ "الحداثة تُبنى على منطق الانقلاب والتحوُّل...والحداثة عندها...انتقال من دائرة الضيق والتقليد إلى فضاء التساؤل والتمرد، وهي أيضاً انتقال من حيِّز الجمود إلى حيِّز الخلق والإبداع"[4]، هكذا تُبنى الحداثة عند هؤلاء النقاد الحداثيين على منطق القطيعة والتمرُّد على كل ما هو سائد ثابت سابق.

---

[1] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص81.

[2] –نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص27.

[3] –ينظر: هاني الخير، أدونيس، شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار فليتس للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1،2008، ص15.

[4] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص82.

2- ضبابية مصطلح الشّعرية وجدلية تعدد المفاهيم:

في ظلّ زحمة الرّكام المعرفي الناتج عن كثرة الأبحاث ورواج المفاهيم ذات الاستهلاك الواسع تداخلت المصطلحات والمفاهيم، وتاه معها المختص والمبتدئ، وأصبح لا يعي ما يستخدم وما يوظف من مصطلحات ومفاهيم، ومن جملة تلك المصطلحات نصادف مصطلح (الشّعرية) الذي يطاله داء تعدُّد المصطلح للمفهوم الواحد في النقد العربي المعاصر "فما كابده مصطلح الشّعرية من قلق وتشعُّبٍ كان سببه ترجمة المصطلح الغربي poétique إلى الثقافة العربية بعدة دلالات أدَّت إلى التباين في استخدامه بين النقاد، فهناك من يُعرِّب المصطلح الغربي فيقول: (بويتيك) أو(بوطيقا) و(البوتيقا)، وعند **المسدي** (البوايتيك)، أمَّا **عبد الله حمادي** فهي عنده تُنطق (بوتيكا) التي تقترب من نطقها باللاتينية poetica"[1]، وتُرجمت إلى (الإنشائية)، "وقد تبنَّى هذه الترجمة كلٌ من **توفيق حسن بكار** في مقدمته لكتاب **حسين الواد** (البنية القصصية في رسالة الغفران)، والدكتور **عبد السلام المسدي** في كتابه (الأسلوبية والأسلوب)، مع الإشارة إلى أنَّه يترجم poetics أيضاً إلى الشّعرية"[2].

وينتقد عبد الله محمد الغذامي "ترجمة (poétics) إلى الشّعرية، كون هذا اللفظ يتوجَّه بحركة زئبقية نافرة نحو الشّعر، ووجَّه (للشّاعرية) الإنتقاد نفسه، حيث أُلصقت بالشعر هي الأخرى مثل مثيلتها الشّعرية"[3]، أمَّا **حسن ناظم** فإنَّنا نجده يدعو إلى ضرورة توحيد المصطلح، ورأى بأنَّ المصطلح الأنسب الذي يمكن أن يُقابل poetics هو (الشّعرية)، ذلك "أنَّ لفظة الشّعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية"[4]، ورغم توالي

---

[1] -بالعجال عبد السلام، الشعرية الحداثية مساءلة نصية ومساءلة نقدية بين المفهوم والإشكالية، ص، 15.

[2] -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص15.

[3] -نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص26.

[4] -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص17.

المحاولات النقدية سعياً منها للاستقرار على مصطلح واحد، بيد أنَّ الغموض يبقى يكتنف الشّعرية، ذلك أنَّ مفهومها يجري مع التطورات الناتجة عبر الزمان والتنقل من مكان إلى آخر.

3- الإسهامات العربية الحديثة في بلورة النظرية الشّعرية:

اتجهت الرؤية في النقد العربي الحداثي إلى كون اللغة ذات قدرة في تحقيق جودة الشعر، فإذا تسنى للشاعر خرق التعبير العادي [1]، تكون "اللغة مقياسا أساسيا مباشرا في التمييز بين الشعر والنثر، فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما نكتبه شعرا، والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة، وغير عادية من استخدام اللغة" [2].

فما هو مفهوم الشعرية في الطرح الحداثي؟ ومن هم روادها؟ وما اتجاهاتهم؟ وما مدى علاقة هذه الشعرية بالشعرية الغربية؟

كل هذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها انطلاقا من البحث في التصور النقدي الراهن.

3-1- شعريّة الفجوة: مسافة التوتر (كمال أبو ديب):

تبدو مساهمة (كما أبو ديب) *[3] فيما يتعلق بالشعرية العربية أقرب ما تكون إلى أطروحة (جان كوهن) في الانحراف وتجلياته المتعددة [4] حيث جعل من هذا الأخير وسيلته في خلق الفجوة/مسافة التوتر"[5]، ذلك أن "استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسماه (أبو ديب)

---

[1] -ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص26.

[2] -المرجع نفسه، ص26.

[3]*-كمال أبو ديب: دكتور في الأداب من جامعة أوكسفورد، زميل للأبحاث العليا، كلية سان جونز، جامعة أوكسفورد.

[4] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص214.

[5] -نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص30.

الفجوة: مسافة التوتر"[1]، فخروج الكلمات عن طبيعتها يعني انزياحا عن المألوف "الأمر الذي يؤدي إلى كسر بنية التوقعات، وهذا ما عناه **جاكبسون** بـ (التوقع الخائب) و(الانتظار المحبط)"[2].

وعلى أساس نمط الانحراف الذي جيء للتو على ذكره "يمكن تبني ما ذهب إليه **حسن ناظم** في استنتاجه حول المستويات التي تتحقق فيه الفجوة: مسافة التوتر"[3]، حيث جعلها مستويين:

1-"المستوى الرؤيوي الذي يتناول البنيات الشعورية أو التصورية أو الأيديولوجية، إنه يتناول اختصارا كل ما يشكل رؤيا العالم.

2-المستوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية"[4].

ثمة صلة تربط بين **أبي ديب** و**ياكوبسون** وكذلك **كوهن**، ولعل هذه الصلة ماثلة في كون شعرياتهم ذات اتجاه لساني [5]، فقد صرح **أبو ديب** "بميل الشعرية إلى اللسانيات، إذ يعتمد على لغة النص من حيث الصوت والدلالة"[6]، والواقع أنَّ **أبا ديب** تجاوز البنيات اللغوية في تحديد الشّعرية إلى "مواقف فكرية أو بنى شعوريّة أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة، أو بالبنية العقائدية (الأيديولوجية)، أو برؤيا العالم بشكل عام [7]، وهذا ما يجعلنا أمام شعريّة غير لغوية برغم معاينتها عبر لغة النص عينه.

---

[1] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص92.

[2] –المرجع نفسه، ص92.

[3] –نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص30.

[4] –حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص132.

[5] –ينظر: المرجع نفسه، ص، 125.

[6] –نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص29.

[7] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص91.

يبدوا استثمار **أبو ديب** مفهوم الوظيفة الشعرية لـ **جاكبسون** واضح، وذلك من خلال تكوُّن الفجوة، نتيجة لنوعين من الاختيار –إختيار على المحور الاستبدالي، واختيار على المحور السياقي–وهو المحور الذي بنى عليه **ياكوبسون** مع محور التأليف نظريته في الشعرية [1].

فشعرية **أبو ديب** هي مزيج بين المفاهيم الغربية والعربية الأصيلة، ذلك أن تأثره بالنقاد الغربيين في تأسيسه لشعرية مفتوحة لم يكن بعيدا عن إسهامات عبد القاهر الجرجاني القيمة في حديثه عن نظرية النظم [2].

وإذا ما توخينا الدقة في الحديث عن مرجعية (أبي ديب) الغربية لا نجدها تقتصر في تأثره بـ **ياكوبسون** و **كوهن** فحسب "بل تأثر أيضا بواحد من أهرامات منظري التلقي وهو(أيزر)الذي أشار إلى مصطلح الفجوة في أكثر من موضع...كما...أخذ بمفهوم المسافة الجمالية"[3] التي يجد فيها مصطلح (مسافة التوتر) مرجعيته في نظرية القراءة والتلقي.

فمسافة التوتر "عند **أبي ديب** هي نتاج الفجوة أو نتاج لكسر بنية التوقعات ولهذا فهي ضرورية على مستوى المصطلح والمفهوم، ومن هنا لم يستطع **أبو ديب** أن يقتصر في تسمية نظريته على مصطلح (الفجوة)، بل استكمل هذا المفهوم بمفهوم (مسافة التوتر) ذي الجذور العائدة إلى نظرية التلقي"[4]، ومهما يكن من أمر هذه التأثيرات إلا أن "ما يميز **كمال أبو ديب** هو بحثه في الخطاب الأدبي عامة بوضعه مقابلة بين الشعر و اللاشعر عكس **كوهن** الذي اقتصر على الشعر، واشترط الوزن والقافية إضافة إلى كونه بحث فقط في العلاقات الداخلية للنص بينما **أبو ديب** لم يهمل

---

[1] –ينظر:حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص125.

[2] –ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص93.

[3] –المرجع نفسه، ص93.

[4] –المرجع نفسه، ص94.93.

الجانب الرؤيوي والاجتماعي حين درس العلاقات الخارجية للنص"[1]، بيد أنَّه كان منهجيا في فصله بين الشّعر والشعريّة.

ففي كتابه في (الشّعرية) ينطلق **أبو ديب** في تعريفه للشعريّة من منظور بنيوي شكلاني "فالشعرية إذن خصيصة علائقية، أي أنَّها تُجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سِمتُها الأساسية أنَّ كلًّا فيها يُمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، ولكنَّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتُها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعريّة، ومُؤشّر على وجودها"[2]، ويوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنَّه ضروري، فالشعريّة تتحدّد بوصفها بنية كلية، ولا تتحدد على أساس ظاهرة مُفردة، تستنبط من الوزن أو القافية أو التركيب، ولهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي" [3] ،ذلك أنَّ دراسته –**أبو ديب**– تطمح إلى الغور على الأبعاد المكونة للشعريّة في تجلياتها البنيوية.

وكخلاصة لمفهوم الشعريّة عند **أبي ديب** يمكن القول بأنَّ "الشّعرية لديه وظيفة من وظائف ما يسميه (الفجوة أو مسافة التوتر)، وأنَّ لغة الشّعر تتجسد فيها فاعلية التنظيم على عدة مستويات، كما يرى بأنَّ خلخلة الوزن لا تؤدي إلى انعدام الشّعرية، بل ما يؤدي إليها هو انتفاء الفجوة/مسافة التوتر"[4]، وعليه فإنَّ الشّعرية عنده تكمن في الخروج بالكلمات عن معانيها المعجمية الثابتة والجمع بين المتنافرات.

---

[1] –نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص30.

[2] –ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص395.

[3] –بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص91.

[4] –نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص31.

3-2- تشكل الشّعرية المعاصرة عند عز الدّين إسماعيل:

تعرض **عز الدّين إسماعيل** إلى مفهوم القصيدة ووجدها كتلة ملتحمة تجمع بين الشكل والمضمون إلى حد لا يمكن الفصل بينهما، وشخصها فجعلها كائنا حيا قادر على فعل الانسجام لتحقيق جمالية وكيان في آن واحد [1].

إنَّ هذا التعريف الحداثي لمفهوم القصيدة يوحي إلى أنَّ هذه الأخيرة خضعت لتغيرات وتطوُّرات عبر الحقب الزمنية المختلفة حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن[2]، فالشّعر يصاب بعدوى التغيير الذي تشهده الظروف الحياتية، فتتجسد الحداثة من خلال الحركية الإبداعية ووتيرة التجديد، بيد أنَّ **عز الدين إسماعيل** ينادي بضرورة الربط بين التراث والحداثة لا بالقطيعة بينهما، ذلك أنَّ "الشاعر قد يكون مُجدّدا حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل، فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر ولكنّ المهم هو فهم روح العصر، هذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة"[3]، فالتجديد في نظره -**عز الدين إسماعيل**- هو تواصل دائم ومستمر بين القديم والمُحدث، ذلك أنَّ التراث هو المنبع الذي يستلهم منه الشّاعر مواقفه الروحية والإنسانية.

لا شك أنَّ المُعاصرة هي الأخرى تعني المواءمة بين ما هو تراثي وما هو حداثي "والواقع أنَّ **عز الدين إسماعيل** لم يتحدّث عن علاقة الشّاعر المعاصر بالتجديد فحسب، وإنّما تحدّث أيضاً عن قضية الموسيقى، حيث تابع قضايا التشكيل الموسيقي متابعة جيّدة، والشّاعر المعاصر في تصوُّره لم يُلغ الوزن نهائيا من الشّعر، ولكنّه أدخل عليه بعض التعديلات الجوهرية التي أحس بضرورتها، فأصبحت موسيقى القصيدة الشّعرية موسيقا نفسية بالدرجة الأولى...فالشاعر -ككل فنان- يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي، عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذي يعد أساسياً

---

[1] -ينظر: نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص27.

[2] -ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص83.

[3] -نوراة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص28.

في كل عمل فنّي"[1]، ومن خلال هذا الطرح يتسنّى لنا التمييز بين الشّعر القديم والشّعر الحداثي ففي هذا الأخير نجد الشّاعر يُخضِع العالم لعلل الذات، بينما في الأول نجده –الشّاعر– يُخضِع الذات لعلل العالم الخارجي.

يولي عز **الدين إسماعيل** الصورة الشّعرية أهمّية بالغة، حيث أخضعها هي الأخرى إلى حركة النفس "وانطلق من إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحقّ في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها. بصورها الناجرة كذلك كيفما شاء"[2]، وهذا التكامل الفني بين الطبيعة والفنان هو أساس (فلسفة الصورة) في شعرنا الجديد، إذ يجعل عالم الأفكار عالماً واقعياً بُمعانقته للأشياء والبروز من خلالها، ولو أنَّ الصورة أصلًا غير واقعية، بحيث يعمد الشّاعر إلى نحت الصورة الشّعرية من الواقع المرئي، وذلك عن طريق العبث بما يتصل بالطبيعة وأشيائها، وينجم عن ذلك واقع أو حقيقة مغايرة للواقع تُجسّدُ التوافق بين الحركة النفسية للشّاعر وعالم الطبيعة، وقد تُطلق على هذا العبث لفظة (التشويه) وقد تبدو لنا الحقيقة الواقعة ناقصة، بيد أنَّه لا تشويه هناك ولا تزييف، لأنَّه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الواقع[3].

بناء على ما تقدم يُمكننا القول عن مصطلح الشّعرية في قراءة **عز الدين إسماعيل**: "إنَّها شعرّية التحام الشكل والمضمون، وتوافق الحركة النفسية بالعالم الخارجي"[4]، إنَّها شعرّية التجديد والتحديث لعصرنة العالم الواقعي عن طريق الصورة واللغة والأسطورة والموسيقى [5]، ففي ظل اتحاد الماهيات الجزئية لهذه العناصر تخمّرت الشّعرية المعاصرة عند **عز الدين إسماعيل**.

---

[1] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص85.

[2] –نوراة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص28.

[3] – ينظر:بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص86-87.

[4] –نوراة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص28.

[5] – ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص90.

3-3- شعريّة الانفتاح والتلقّي عند عبد الله محمد الغذامي:

في سياق حديثه عن الحداثة يتحدّث **عبد الله محمد الغذامي** هو الآخر عن الشّاعرية، بيد أنَّ حديثه عن هذه الأخيرة جاء "مرتبطا بشعريَّة القراءة أو التلقّي، ومُؤكّداً في الوقت نفسه على انفتاح النّص الشّعري، وعلى انفتاح القراءة"[1]، وعلى هذا الأساس ومن خلال فاعلية القراءة وسُلطتها على النّص يقول **الغذامي**: "إنَّ الشُّعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحراً بيانياً، يسرقون به ما تبقى مِنَّا أخيلتنا، وليس لنا إلَّا أن نستردّ حقّنا من سارقه، فنحوّل النص إلينا عن طريق القراءة...وكلّ قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة لأنّها ليست سوى (أثر) لعودة الطفل إلى أمّه"[2]، ولعلّ القراءة التي يقصدها ماثلة في تلك الحرية المطلقة في فك الشفرة، ومحاولة إيجاد البعد التأثيري للنص المقروء على المتلقّي.

تأتي التعددية الدلالية والتأويلية موازاةً للتعددية القرائية وهذا "النّمط من القراءة يستدعي تجاوز استهلاك النص إلى المشاركة الوجدانية والعقلية في إنتاجه"[3]، وبهذا المفهوم تكون القراءة بمثابة ميلاد جديد للنّص، حيث تصطبغ هذه الصّياغة الثانية بالوجود الجمالي للأثر الأدبي بعدما كانت الأولى وجوداً شكلياً للنص.

وإذا ما حاولنا التعليق على مفهوم الشّعرية الغذامية "فإنّنا لا نخرج عمّا توصّل إليه من سبقونا في وصفها شعريّة انفتاح وتساؤل: انفتاح من حيث اكتشاف أنَّ للنّص دلالات متعدّدة القراءة، وتكمن الحداثة في هذا التنوع والتعدد وبعث الدهشة والتساؤل والتمرد والحرية"[4]، فرؤيته النقدية للشّاعرية استلهمت عطاءها من روح الحداثة.

---

[1] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص97.

[2] – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (DECONSTRUCTION) قراءة نقدية لنموذج معاصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.4،1998، ص290-291.

[3] –نوراة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص31.

[4] –المرجع نفسه، ص31.

3-4- شعريّة الانفتاح والتجاوز والتغيير عند محمد بنيس:

من اللّافت للانتباه أن نُشير هنا إلى أنَّ **بنيس** كان من المهمومين بالتأسيس لمقولة الحداثة الشّعرية، بيد أنّ (الحداثة البنيسية) تختلف عن الحداثة العربية والغربية معاً، فهي عنده ترتبط بالتطور والتجاوز والتغيير [1]، ولعلّ قيام الحداثة على هذه الثلاثية أمرٌ جعله يمضي في سعي دؤوب وراء الجديد الذي من شأنه فتح أفق النّص الشّعري، وهو الأمر الذي لم تستطع الشّعرية العربية التقليدية حمل دلالاته.

عمل **محمد بنيس** على تأسيس شعريّة جديدة تتّصف بالانفتاح والتطوّر والتجاوز والتغيير كما ذكرنا آنفاً "وهذا ما يسميه بالإبدال، إذ تتفاعل الذات الكاتبة في كتاباتها وتتعدّى حيّزها الزمني والمكاني"[2]، أمّا اللّغة الشّعرية في تصوُّره " لم تكن بحاجة إلى انتظار ثورة **دي سوسير** أو **تشومسكي**. اللّغة الشّعرية سؤالٌ لا جواب، سؤال يرى إلى أنَّ تعدّد الممارسات النصية اللّانهائية مشروطة بالّنص المقدس (القرآن) والحديث، والشّعر الجاهلي"[3]، فشعريّة اللّغة لا تكمن في حذو سُنن الأولين في طريقة التعبير عن الموضوعات، وإنَّما في مخالفتهم إلى طريقة مغايرة وجديدة ،ما يُبرز براعة اللّغة مع شرط فهم مهام المبدع الذي يُحرِّك اللّغة في اتجاه يريده هو حتى تصبح فنّاً قولياً جميلاً، إضافة إلى كيفية تطبيق الإيحاء في التعبير[4]، فهذه الدّراية بكيفية التطبيق، والتفرُّد في القول هو الذي يمنح اللّغة الشّعرية شعريّتها.

لاريب أنَّ تشكيل الشّعرية العربية في القراءات المنهجية الحداثية لا يقتصر على الطّروحات السالفة الذكر، والتي تناولتها من منظور تجاوزي للغة العادية بكل ما تحمله من انفتاح وتغيير وإبدال، وتجاوز وتمرّد وانزياح، ولأنَّ المقام لا يسمح لنا بإيراد آراء كل الذين أسهموا في موازاة الشّعرية العربية بمثيلتها

---

[1] – ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص134.

[2] –نوراة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص32.

[3] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص136.

[4] –ينظر: نوراة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص32.

الغربية من حيث المفهوم والاصطلاح نجتزئُ بما ذكرناه، بيد أنّ الأمر المؤكد "هو أنَّ الشّعرية العربية الحديثة لم تتأسّس من العدم، فقد توصّل الباحثون إلى استخلاص مفهوم للشعريّة متّصل بالتراث في بعض معالمه، وعلى الرغم ما اختلفوا فيه، فقد اتفقوا على أنَّ التغيير والفُجائية والانزياح وإدماج الصّورة وخرق الزمن والمكان من عناصر الشّعرية"[1].

4- قصيدة النثر وتحولات الشّعرية العربية:

اتّخذت الشّعرية العربية من (عمود الشعر) معياراً تدرس في ضوئه الخطاب الشّعري، كما اتّخذته مقياساً للمُفاضلة بين الشّعراء بخلاف ما قدمته النظرية الشّعرية العربية الحديثة في رؤيتها التّجاوزية للموروث القديم، ومن هنا يمكن عقد جدل بين الشّعرية العربية القديمة والشّعرية العربية الحديثة لتتجلى المفارقة التي ينطوي عليها الجدل بين الشّعريتين في مدى المشاكلة والانحراف عن النموذج العربي القديم في بناء القصيدة.

"لكأنّما هو طريق يصعب السّير فيه

إنّها هناك..

تُعيد تنظيم الحياة

وتحترق

تبحث عن شيء ما

صوتها يئن

والتاريخ يحاول أن يركلها بقدمه

كقطة بريّة ليس لها دور في الرّواية

لكنّها تحاول من جديد

---

[1]- نوراة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص32.

تمحو كل أحلامها

وتبقى مرتبكة

بمفردها. "[1]

ويبقى التساؤل..هل هذا الشكل الجديد (قصيدة النثر) شعر أم لا شعر؟! وهل هناك في الأساس ما يمكن أن يُسمّى (قصيدة نثر) ؟! ذلك هو ما يستدعي التناقض الدّلالي، فكيف يجتمع الشّعر مع النّثر والقدماء من جهاذبة العربية يؤكدون على فصل كلٍ منهما عن الآخر، والتّفرقة الحاسمة بين ما هو شعري وما هو نثري. فكيف يكون القصيد نثراً، والنّثر قصيداً؟! كيف يجتمع جنسان تحدّدت لكلٍ منهما هويّته عبر أزمان موغلة في القدم؟!

اعتادت الذّائقة العربية أن ترفض كلّ تحوّل وتراه منافيا للشعريّة، ذلك أنَّها أّمة ألفت كلاماً مُنمّقاً تنميقاً موسيقياً بطريقة ما ارتبط الشّعر بها، لذلك اهتم علماء العربية ونُقَّادُها القدامى بالبحث عن شعريّة الشّعر، والتي تتحقّق في مدى مشاكلة الخطاب الشّعري للطبع العربي الذي ألفه النّاس، وعلى النقيض من ذلك تتحدّد الشّعرية لدى نُقّاد الحداثة في الانحراف الدّلالي الذي يعمد الشّاعر إليه لكسر الأُلفة المُعتادة، ومن ثَمَّ الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد [2]، وهنا تشكلت ملامح قصيدة النثر.

لا شكّ أنَّ البحث فيما يُسمَّى (قصيدة النثر) أمرٌ لا يستريح فيه الباحث في شكل مستقر، ومَردُّ ذلك إلى عدم تحديد مسامها الذي لم يزل مرفوضاً على أُذن ترى في الموسيقى جوهرَ الشّعر، وانتهاك هذا الجوهر يعني انتهاك الشّعرية، وتجاوزها يعني تجاوزاً للشّعر، فماذا يتبقّى للشّعر بعد أن تسقط عنه الموسيقى؟!

---

[1] -محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط.1،2003، ص283.

[2] -ينظر: محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص284-285/291-292-293.

استقرّت مفاهيم الشّعر والشّعرية على أنَّ الشّعر مرتبط بالموسيقى والإيقاع –الوزن الخليلي بأبحره– كما تعارفت عليه الذائقة العربية منذ أمد بعيد فقصيدة النثر "لم تهجر الإيقاع تماما، ولم تبعده من منطقة عنايتها نهائياً، فللحداثيّين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة، وهي مناطق تندمج مع البنية اللغوية والدلالية اندماجا كليا، وفي هذه المناطق يتدخّل الحس الصوتي ليكون بديلا للإيقاع المحفوظ، وهذا الحس يعتمد (الحرفية) مدخلاً للإيقاع...وهو ما يعني أنَّ (قصيدة النثر) استبدلت مفهوم الإيقاع الكمّي الخارجي بإيقاع آخر أعمق هو الإيقاع الداخلي الكيفي، وهنا تكمن موسيقية قصيدة النثر"[1].

إنَّ تشكُّل الذائقة العربية عبر جماليات الموسيقى الظاهرة، والنبرة العالية التي تنتج عن الوزن والقافية، والتي هيمنت على الخطاب الشِّعري ردحاً من الدّهر أثَّر على ذائقة المتلقّي ووعيه، فرأى في (قصيدة النثر) تمرداً على القصيدة العربية والولوج بها من عالم الشّعر إلى اللّاشعر، بيد أنَّه من باب الاحتمال الأقوى يمكن للذائقة أن تألف هذا الإيقاع الدّاخلي، وقد تستطيع تذوُّق جمالياته عندما تعتاد عليه [2].

تصدّى النقاد لقصيدة النثر، وانقسموا في ذلك إلى الاتجاهات المنطقية حيال مواجهة ظاهرة جديدة بين مؤيدٍ مندفع ومعارضٍ ومتوسطٍ في الحكم.

وتأسّس الرّفض لـ (قصيدة النثر) على رفض تسميتها، ومن ثَمَّ رفض مفهومها ومعناها وشكلها وشعريّتها انطلاقاً من التناقض الذي يحمله المُسمى، فكيف يجتمع الشّعر والنّثر في قرينة واحدة؟! فإن صحّت تسمية هذا الكلام شعراً فكلام العرب باطل كما قال **ابن الأعرابي** تعليقا على شعر **أبي**

[1] – محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص317–318 .

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص318.

تمام في القرن الخامس الهجري ومن هؤلاء **علي عشري زايد** و**كمال نشأت** و**أحمد درويش**، وغيرهم كثيرٌ مِمَّن رفض وسيرفض [1].

أمَّا الاتجاه المتوسط في الحكم فقد رأوا ضرورة "التّوفيق بين الرُؤى الغربية، وبين البيئة العربية...ومن هؤلاء...**صلاح فضل** الذي يرى أنَّ قصيدة النثر أصبحت راية الشباب الثائر على الأعراف ممَّا يدعونا بشدة كي نكُّف عن توصيفها السلبي، ونعدل عن التشكيك في مفارقة تسميتها، لنحاول رؤيتها في ذاتها وقراءة شيء من تجلّياتها الناطقة"[2].

في حين اعتمد الاتجاه المندفع في التأييد على استلهام التجارب الغربية و مشاكلتها، وكان في طليعة هؤلاء **أدونيس**[3]، إن لم نقل الرّائد الأول ممّن "طوّروا الشّعر العربي المعاصر من حيث الشكل واللّغة والمضمون...وهو يرى أنَّ القصيدة ينبغي أن ترتفع إلى حدود الرؤيا الكونية الخالصة، وأنَّ للحلم دوراً في الدّخول في الحالة الشّعرية، وأنَّ مهمّة الشّعر هي الكشف عن الأسرار وخلق حالة تتجاوز التناقضات"[4]، وبذلك يكون قد وضع اللّبنات الأولى لـ (قصيدة النثر) التي اتّسمت بالإبهام والغموض والاضطراب، ومردُّ ذلك إلى ثقافته الفلسفية الصوفية الروحانية.

5- شعريّة الدهشة وكثافة الكلمة (أدونيس):

إنَّ محاولة الولوج إلى العالم الأدونيسي لا يخلو من الصعوبة ولا شك، ذلك أنَّ هذا الأخير سيّج كتاباته بطبيعة شائكة، وذلك باستغلاله الطاقة الإيقاعية والإيحائية للكلمة [5]، فكان فكره مسربلاً ببلاغة تعكس غرضه الإيديولوجي.

---

[1] -ينظر: محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص.301.

[2] -ينظر: ا محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص.299-300.

[3] -ينظر: المرجع نفسه، ص،299.

[4] -هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص.11.

[5] -ينظر: هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص11.

دأب **أدونيس***[1] إلى مفاجأة المتلقّي بثورته على المنطق العادي لمفهوم الكلمات، وإقامة ارتباط غير منتظر يبين هذه الكلمات التي يبني بها عباراته وجمله، وهو ما نلمحه في قوله: «أول ما أعمله أن أفرغ هذه اللّغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تُخرجها عن معناها الأصل، ثانياً، أبدل علاقاتها بجاراتها، ثالثاً، أُغيِّر جذرياً النسق الموضوعة فيه كقصيدة، وبهذه الأفعال الثلاثة يخيّل إليّ أنَّه يمكن أن أبتكر لغة جديدة»[2]، فشعريّة اللّغة الأدونيسية تكمن في أنَّه يُفرغ المفرد من مدلوله المعياري المتعارف عليه ويضفي عليه سمة جديدة، فيحدث اضطراب في العلاقة بين الدال والمدلول فيكسر أفق التوقع لدى القارئ، وهنا تتغير المسافة الجمالية، وهذا ما يطمح إليه الشاعر المعاصر.

وما أراء **أدونيس** في الشّعرية إلَّا انعكاسًا للطّروحات الشّعرية الحداثية التي عرّجنا عليها في محطّات سابقة، وتوضيحاً لها، وذلك حين رأى بأنَّ كل شعر لابد أن يكون غريباً مفاجئاً لأنَّه "يُفجِّر الجوانب الأكثر غنى وعمقاً في كياننا، الجوانب التي جهلناها أو تجاهلناها وكبتناها لأسباب كثيرة اجتماعية وثقافية وسياسية، وفي هذا المستوى يكون الشّعر خلقاً يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على السواء"[3]، وفي هذا الصّدد يُشكِّل التعبير على الجوانب الخفيّة الفُجائية والدّهشة، والخرق للمألوف يحقق الجمال الفنّي[4].

ويقول في موضع آخر: «وسرّ الشّعرية هو أن تظلّ دائما كلاماً ضدّ الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة –أي تراها في ضوء جديد...والشّعر هو حيث الكلمة تتجاوز

---

[1] –*أدونيس: هو علي أحمد سعيد اسبر: من مواليد سوريا عام 1930م، شاعر وناقد و مسرحي ومترجم، اتخذ من (أدونيس) لقبا له منذ عام 1948م، واشتهر به في كل مكان، حتى كاد معظم الناس أن ينسوا اسمه الحقيقي، غادر سوريا إلى لبنان عام 1956م، حيث التقى بالشاعر (يوسف الخال) وأصدرا معا مجلة (شعر) في مطلع عام1957م، ثم انفصل عن جماعة مجلة (شعر) ليصدر مجلة (مواقف) بين عامي 1969–1994م، درس في الجامعة اللبنانية ونال دكتوراه الدولة في الآداب عام1973م، وأثارت أطروحته (الثابت والمتحول) سجالا طويلا ومناقشات حادة في الأوساط الثقافية العربية، تكرّرت دعوته كأستاذ زائر إلى جامعات ومراكز البحث في فرنسا، وسويسرا، وألمانيا، والولايات المتحدة الأمريكية بدءا من عام1981م، تلقّى عددا من الجوائز اللبنانية والعالمية وألقاب تكريم، و ترجمت أعماله إلى ثلاث عشرة لغة..ينظر: المرجع نفسه، ص10.09.07.

[2] –المرجع نفسه، ص23.

[3] – نوراة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص32.

[4] –ينظر: المرجع نفسه، ص32.

نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر» [1]. هكذا يصبح الشعر وفق تصوُّره –**أدونيس**–مجالاً لتخطّي المعاني الأصيلة للألفاظ العربية وتَفلُّت هذه الأخيرة من قواعدها، لتتحول إلى مقاطع صوتية غامضة تزيد من إبهام المضمون وتشتُّته، وهنا تكمن شعريّة الحداثة.

فشعره –**أدونيس**– شعر الدّهشة والإبهام والغموض والإبهار وكثافة الكلمة والصّورة المبتكرة، واستخدام الأسطورة والرمز والطلاسم الغريبة والصوفية[2] ،وفي هذا الصدد يقول **علي أحمد سعيد اسبر**: «إنَّ اللّغة الصوفية هي تحديداً لغة شعريّة، وإنَّ شعريّة هذه اللّغة تتمثل في أنَّ كل شيء فيها يبدوا رمزاً، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر، والحبيبة مثلاً هي نفسها وهي الوردة أو الخمرة أو الماء أو الله، إنَّها صور الكون وتجلياته، ويمكن أن يُقال الشيء نفسه عن السماء أو الله أو الأرض، فالأشياء في الرؤيا الصوفية، متماهية متباينة، مؤتلفة مختلفة»[3]، فـ **أدونيس** يرى في التجربة الصّوفية هي الوحيدة القادرة على الوصول إلى الحقيقة، ذلك أنَّ معرفة الصوفية لهذه الأخيرة ترتبط بالذات العارفة في تجربتها الخاصة خارج العقل والنقل، بخلاف الإنسان العادي، فهو لا يستطيع بعقله الواعي أن يستوعب الباطن الخفي.

وقد سيطرت علاقات باطنية –كموقف من العالم، لا كحركة تاريخية–على الفعل الشّعري الأدونسي، حيث رأى بأنَّها تلتقي مع الصوفية وكذلك مع (السوريالية)*[4] في كونها تهتم يتجاوز

---

[1] –أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط.2،1989، ص78.

[2] –ينظر: هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص11.

[3] –المرجع نفسه، ص12.11.

[4] –*السيريالية: تعني نظرية ما فوق الواقعية، أي الخروج عن الأمر الواقع كما اعتاده البشر، لكنها في الوقت نفسه تتّخذ من هذا الواقع منطلقا لكل الآفاق الجديدة التي تسعى لبلوغها حتى لو اتّخذت شكل الشطحات التي لا تخطر ببال متلقٍ، وإذا كانت السيريالية تتعامل مع اللاواقع فذلك لكي تلقي بنظرة على الواقع نفسه بحيث تعمق من معرفتنا به، فالسيريالية تسعى إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع وإبراز التناقض والتنافر في حياتنا أكثر من التركيز على عناصر التآلف والتناغم، وذلك لفتح منافذ جديدة للرؤية والرؤيا، فهي ثورة ضد العقلانية..ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص349.347.

العادي، وهي بهذا المعنى بحثٌ لا ينتهي عن حقيقة متحرّكة لا تنتهي، لذا فهي شعريّة خالصة [1].

تبدو التجربة الشّعرية الأدونسية القائمة على الرؤية الصوفية للعالم إضاءة فريدة لليل المعنى، وليل الحياة، فهو يدعونا لأن نفهم الكتابة بحركة الأحشاء ونبضات القلب، كما لو أنَّ علينا أن ننصهر فيها، أن نتماهى معها كما نتماهى مع طفولتنا ولا شعورنا، هكذا يُشعرنا نص **أدونيس** أنّنا نخرج من شروطنا فيما يُلغي المسافة بين الواقع والغيب، إنّه نصٌّ يقول لنا إنَّ الحقيقة شوق وهي غير موجودة بوضوحها الكامل أي بغموضها الكامل إلَّا في الشّعر[2] .

يرى الدكتور **ميشال خليل جحا** بأنَّه يصعب على القارئ فهم شعر **أدونيس** إذا لم يكن على دراية ومعرفة بالمصطلحات الصوفية ورموزها، والتجربة الصوفية، ومردُّ ذلك إلى أنَّ **أدونيس** يؤمن بالرؤيا الصوفية وتجلياتها، وبطرقها التي تسعى إلى إدراك الحقيقة [3].

تكمن فرادة **أدونيس** عن سائر الشّعراء العرب المعاصرين في كونه "كتب حول الشّعر ونظرياته وقضاياه أكثر ممَّا نظم من شعره، فهو على دراية واسعة وعميقة بجمل التراث الشّعري العربي القديم، وواع للدّور الذي يجب على الشّعر أن يلعبه في زماننا، ومُواكب حركة الشّعر العالمي"[4]، وتُطلِق النّاقدة والأدبية السورية (**خالدة سعيد**) بخصوصه –**أدونيس**– هذه الشهادة النّاطقة حول مشروعه الحداثي الذي يكتنزُ بهاجس البحث في عالم جديد عن واقع آخر فيما وراء الواقع والتي تقول فيها بأنَّ: «مغامرته الشّعرية زعزعت المستقر واستقصت موروث اللّغة، وجدّدت ماء القصيدة وبناءها...فيها...يتبدّى الحس الطاغي بالزمان، ومع توالي القصائد تتصاعد حركة الزمن وتتأزّم حيث يصطرع الماضي، ورُؤى المستقبل، والذاكرة والخيال على ساحة الخريطة العربية، ثم على الكوني» [5].

---

[1] –ينظر: هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص24.

[2] –ينظر: وائل غالي، الشعر والفكر أدونيس نموذجا، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص11-12.

[3] –ينظر: هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص12.

[4] –المرجع نفسه، ص12.

[5] – هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص،15.

هذا هو جوهر المشروع الأدونسي الذي قلب واقع الدّراسات العربية وغيّر مجراها بكتاباته الحداثية المتجدّدة والمتمرّدة على الثوابت والأطر الكلاسيكية المعروفة، والتي صاغها صياغة فنيّة جمالية تقترب من الهدم والاختلاف والإبهام والغموض، تمتحُ من التصوف والرمزية والفلسفة الروحية، والارتكان إلى الصّورة والرؤيا، والتغني بحضارة الموت والانبعاث، وبهذا كان له الفضل الكبير في تحديث الثقافة العربية.

6- جدلية الإشادة بالإسهام العربي الحداثي ومحدوديته في بناء شعريّة عامّة:

لا يمكن إغفال الجهود العربية الحداثية الحثيثة والعديدة التي بُذلت في السعي إلى تحديد أو استعراض آني ولو بخطوطه العامّة والأولية، وإنَّما الجوهرية والأساسية لمعطيات الّشعرية العربية الراهنة في تجلياتها المختلفة في النظريات أو الطّروحات أو الآراء المتداولة بشأنها، وفي الأعمال الإبداعية اللغوية العربية المتنوعة، بيد أنَّ هذا الاهتمام لا يدّعي اشتماله على جميع ما جرى تقديمه في هذا المجال من محاولات[1]، فقد"يؤدي التدقيق في طروحات بعض الباحثين مِمَّن يحضون بالشهرة الإعلامية إلى تبيُّن مدى بعدها عمَّا يفترضه البحث العلمي أو الأكاديمي من أصول معرفية - إبستيمولوجية épistémologiquesومنهجية méthodologiques تقتضي في أول شروطها وأكثرها بديهية التزام الباحث عنوان بحثه، بل تقيّده به، ولعلّ بالإمكان اعتبار عمل **أدونيس** في هذا المجال نموذجاً بارزاً على ذلك"[2]، والمقصود هنا كتابه (الشعرية العربية).

ففي "مؤلفه (الشّعرية العربية) ينظر **أدونيس** إلى الشّعرية العربية نظرة تطوُّرية تاريخية وفق المحطات التي مرَّ بها الشّعر العربي منذ النشأة إلى الحداثة الأخيرة، مستظهراً أهمّ العوامل المؤثرة في الشّعرية

[1] -ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص203.

[2] -سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص204.

العربية"[1]، وقد ضمّ هذا المُؤَلَّف أربع محاضرات في عناوينها المثبتة كما يأتي: (الشّعرية والشفوية الجاهلية)، (الشّعرية والفضاء القرآني)، (الشّعرية والفكر)، (الشّعرية والحداثة).

أولاً: يرى **أدونيس** في الفصل الأول بأنَّ الشّعر الجاهلي، يتميّز بخاصية الشفوية، ذلك أنَّ "الأصل الشّعري العربي في الجاهلية نشأ شفوياً ضمن ثقافة صوتية – سماعية، و...أنَّه... لم يصل إلينا محفوظاً في كتاب جاهلي، بل وصل (مدونا) في الذاكرة عبر الرواية"[2]، وقد ارتبط الشّعر في بدايته بالغناء والإنشاد واللّحن والموسيقى كما يتجلّى واضحاً في وحدة الوزن والقافية، والتي كانت تُعبِّر عن ذاتية الشّاعر وانفعالاته الوجدانية النّابضة المتداخلة مع مشاعر الجماعة، فنجاح الشّاعر مرتبطٌ بموهبته وقدرته على التبليغ والإنشاد التي تستوجب الصوت وحركة الجسد الفطرية في الإفصاح والتبليغ، ومن ثَـمَّ فإنَّ "فرادة الشّاعر لم تكن فيما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه"[3]، ومن الشّعراء الذين كانوا يُحسنون الإنشاد نستحضر **الأعشى** الذي لُقِّب بصناجة العرب[4].

فالشعريّة العربية القديمة انبت على السماع والتأثير على المتلقّي، ويعني هذا أنَّ الشّاعر كان يراعي أفق انتظار السّامع والعُرف المشترك، والذوق الشائع العام، لذلك صارت الصياغة الشّعرية أهم من الأفكار والمعاني والمقول، فطريقة الإثبات والتعبير أهم من مدلولات القصيدة، وذلك من أجل إرضاء السّامع وتلبية حاجياته الوجدانية والعقلية عن طريق التطريب والتأثير الموسيقي الناتج عن صرامة الوزن ووحدة الروي والقافية.

هكذا أصبح الشّعر الجاهلي مرتكزاً للشعريّة العربية التي وضعت معايير ثابتة الأصول من أجل تقنين الشّعر للحفاظ على هويّة الشّعر العربي، وهويّة الشّاعر، وموسيقى الشّعر، فهذا التنظير الذي تمَّ على ضوء الشّعر الجاهلي استوجبه الامتزاج الثقافي بين الشعوب (المثاقفة)، "وفي هذا المناخ وُضِعت

---

[1] – محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص168.

[2] –أدونيس، الشعرية العربية، ص05.

[3] –المرجع انفسه، ص06.

[4] –ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص169.

قواعد اللّغة خوفاً من أن يتسرّب اللّحن أو التّحريف إلى القرآن والحديث، ووُضِعت أوزان الشّعر لحفظ إيقاعه وتمييزها عن غيرها من الأوزان والإيقاعات الشّعرية اليونانية والسريانية والفارسية والهندية، ووُضِعت قواعد الصّناعة الشّعرية، والتذوق والتواصل الشعريين"[1]، بيد أنَّ **أدونيس** يرى بأنَّ هذا التقنين أساء إلى النقد العربي، والشّعر العربي معاً، لأنَّه لم يُصغ إلى الحرية الشّعرية والاختلاف الإبداعي، وفي ذلك يقول: «ونحن اليوم إذ نقرأ ماضينا الشّعري فليس لكي نرى ما رآه **الخليل** واللّاحقون وحسب، وإنَّما لكي نرى ما غاب عنهم و ما لم يروه، نحن نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه...نحن اليوم مدعُوُّون إلى مُمارسة قراءة لتراثنا النقدي الشّعري تكشف عن الغياب والنقص، وتستنطق الصمت"[2] فـ **أدونيس** يدعو إلى قراءة جديدة للتراث تختلف عمَّا رآه الأوليين.

ثانياً: ثم ينتقل بعد ذلك "من الشّعرية الشفوية إلى شعريّة القرآن الكريم والنقلة الجديدة أو التحول الذي شهدته، والنظرة المتغيرة للعالم"[3]، فإذا كان **الخليل بن أحمد الفراهيدي** المُنظِّر الأول للشعريّة الشفوية الجاهلية على مستوى الإيقاع العروضي، فإنَّ القرآن الكريم سيخلق حركة ثقافية، وإبداعية لا نظير لها، ذلك أنَّ النص القرآني كان "تحولاً جذرياً وشاملاً به، وفيه تأسّست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الروية والتأمل، ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلَّا في ظاهره الوثني إلى النظرة التي تُلامسه في عمقه الميتافيزيقي"[4]، وبهذا تكون الدراسات القرآنية قد "وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علماً للجمال جديداً مُمهِّدةً بذلك لنشوء شعريّة عربية جديدة"[5].

---

[1] -أدونيس، الشعرية العربية، ،15.

[2] -المرجع نفسه، ص31-32.

[3] -محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص170.

[4] -أدونيس، الشعرية العربية، ص35-36.

[5] -ا أدونيس، الشعرية العربية، ص51.

كما كان للنص القرآني سهمه في بلورة الشّعر الحداثي وتأثيره في شعريّة النص الصوفي [1]، فهو -**أدونيس**-يعتبر القرآن ممهداً للكتابة الصوفية ليعطي المشروعية لشعره الغامض الذي خرج فيه عن مميزات الكتابة الشّعرية الواضحة والمفهومة التي تمتاز بِالتَمَوْسُق الإيقاعي والانسجام المألوف.

ثالثاً: ظلّت "طريقة العرب في القول الشّعري التي سُمِّيَ بسببها **أبو تمام** مفسداً للشّعر...ترى إلى الشّعر على أنَّه نشيدٌ ولا يمكن له أن يتّصل بالفكر...ولكنَّ الشّعر في نقلته الجديدة بعد القرآن أبى إلَّا أن يتّصل بالفكر، وقد تجلت شعريّة الفكر مُبشِّرةً بحداثة غير مسبوقة"[2]، بالتمرُّد على كل ما هو مُقدَّس، وتفجير المكبوتات والميل إلى فلسفة التحول والشك بدلاً من الثبات، والثورة على القيم السائدة المحافظة. أي إنَّ الشّعرية الحقيقية هي التي يمثلها **أبو نواس** في شعره الماجن، و**النفري** في نصوصه الصوفية، و**أبو العلاء** في أشعاره التأملية، ذلك أنَّ هؤلاء طرحوا أسئلةً جديدة على الذات والموضوع قصد الاستكشاف والبحث والاستبصار تتعلّق بالدين والمُحرّمات (الخمر)، وفلسفة الموت عن طريق ممارسة الشك والتفكيك والإبداع والتثوير، وتفجير اللّغة والفكر وآليات اللّغة، ونقد الأنظمة المعرفية السائدة.

"فمن خلال النص النواسي جاءت الدّعوة إلى التمرّد والخروج عن الاتجاه الواحد"[3]، إذ "يرفُض التعليمية الدينية وبخاصة في شكلها الأخلاقي، ويدعو إلى...تجاوز هذه التعليمية وممارسة المحرم..."[4]، ففي النص النواسي لهبٌ يلتهم كل عائق دينياً أو اجتماعياً كان، وتكمن شعريّته في تفجير طاقات الإنسان ورغباته المكبوتة، وتهديم الحواجز التي تغلق فضاء الحرية [5].

---

[1] -ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص51.

[2] -محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص170.

[3] -المرجع نفسه، ص171-172.

[4] -أدونيس، الشعرية العربية، ص61.

[5] -ينظر: المرجع نفسه، ص62.

وفي النص النفري "قطيعة كاملة مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلّياته وبهذه القطيعة يُجدِّد الطاقة الإبداعية العربية، ويُجدِّد اللّغة الشّعرية...إنَّه يكتب التاريخ برؤيا القلب، ونشوة اللّغة ويرفع الكتابة الشّعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله في أبهى وأغرب ما تُتِيحُه اللّغة، وللمرة الأولى نرى قلق الإنسان وتعطّشه وتساؤله أمواجاً تتصادم جزراً ومداً في حركة من الغياب والحضور في أبديّة من النور، ولعلّ أعمق ما يُميِّز شعرية هذا النص هو أنَّ تفجر الفكر فيه إنَّما هو تفجر اللغة نفسها...الفكر هنا شعرٌ خالص، والشعر فكرٌ خالص"[1]، فالنص النفري يلجُ بالشّعر إلى عالم هموم الفلسفة والفكر.

أمَّا النص المعري فهو "رمز للخروج من المذهبيات أيّاً كانت واليقينيات من أي جهة أتت، هكذا يبدو شعره كأنَّه يقذف بالقارئ من مناخ الضياع، أو لنقل العدمية بوصفها جوهرَ العالم"[2]، وتكمن شعريّته في كونه "يُلبس الفكر ثوب الشّعر، والشّعر طاقة الفكر في إطار...مشحون بالحساسية الشّعرية والمؤثرات النفسية المتعدِّدة والمتنوعة"[3]، فالنص المعري جاء "بدعوة إلى التأمل ومراجعة الذات في إطار فلسفة الحياة، وجدليّة خلق الإنسان والغاية من وجوده ومآله إلى الفناء الحتمي"[4].

ومن ثَمَّ فالصورة الشّعرية عند هؤلاء كشفٌ وغرابة، واستبطان ونقل للمكبوت والمجهول والمهمل وتوسيع التجربة والمغامرة، وتأمّل شعريّ حداثي وطرح للأسئلة أكثر من طرح الأجوبة.

رابعاً: ثم يأتي **أدونيس** إلى شعريّة الحداثة، والتي يرى بأنَّها كانت وليدة العصر العباسي[5]، زمن **أبي نواس** و**النفري**، و**أبي تمام** و**أبي حيان التوحيدي**، بيد أنَّها ستتراجع مُذْ "بدأ تراجع المجتمع العربي عن السير في الطرق التي فتحتها الحداثة العربية مع سقوط بغداد سنة 1258، وتمَّ الانقطاع عنها في

---

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، ص66.

[2] –المرجع نفسه، ص68.

[3] –المرجع نفسه، ص67.

[4] –محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص171.

[5] –ينظر: محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي، ص171.

الحروب الصليبية، وبلغ أوجّه مع السيطرة العثمانية"[1]، واستُعِيدت مسألة الحداثة العربية، واستُأنِفت مناقشة الإشكالات والقضايا التي كانت تُثيرها مع عصر النهضة، وكانت الآراء والنقاشات النهضوية منقسمة في اتجاهين عامين: (أصولي) مُتشبِّث بالماضي يرى في الدين وعلوم اللّغة قاعدته الأولى و(تجاوزي) يرى أنَّ الحداثة في تطبيق مُنجزات ومُكتسبات العلمانية الأوروبية، غير أنَّ الثقافة الأصولية هي التي هيمنت على المجتمع العربي وذلك لأسباب اقتصادية واجتماعية وسياسية ودينية، ولا سيما أنَّ السلطة تزكي هذا الاتجاه اللغوي الماضوي، وتُحارب كل اتجاه علماني يدعو إلى التغيير والتحديث والخروج عن نظام السلطة الحاكمة[2].

والحداثة من منظور **أدونيس** لا تكمن في تقليد الذات القديمة الأصولية، أو الانبهار بالآخر (الحديث الأوروبي)، إذ يمكن الأخذ بثقافة الغرب بيد أنَّه لا بد من تجاوزها والتسلح بالوعي والمفهومات التي تُمكِّن من إعادة قراءة الموروث بنظرة جديدة بُغية تحقيق الاستقلال الثقافي الذاتي، ولا يجد **أدونيس** أيّة مُفارقة في قوله بأنَّ حداثة الغرب (المتأخرة) هي التي جعلته يكتشف أسرار الحداثة العربية (القديمة)، والتي وجدها ماثلة في شعريّة وحداثة **أبي نواس**، وأسرار اللغة الشعريّة وأبعادها الحديثة عند **أبي تمام**، وبهاء التجربة الصوفية و فرادتها عند **النفري** و**أبو حيان التوحيدي**، وحداثة النظر النقدي عند **الجرجاني**[3]، ولكنّ المثقفين فهموا الحداثة فهماً خاطئا مِمَّا سبّب ذلك في أوهام نُجملها فيما يلي:

1-وهم الزمنية: والذي يتمثّل في الربط المباشر للحداثة الشّعرية باللحظة الراهنة، والحقيقة أنَّ الشّعر لا يكتسب حداثته من مُجرّد راهنيته، وإنَّما هي خصيصة تكمن في بنيته ذاتها؛

[1] -أدونيس، الشعرية العربية، ص82.

[2] -ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص80-81-82.

[3] -ينظر: المرجع نفسه، ص86.

2-وهم الاختلاف: (الاختلاف عن القديم) فأصحاب هذا القول يرون بأنَّ الحداثة تكون في مُجرّد الانحراف عن نهج الأولين ومُخالفتهم، هكذا يُصبح الإبداع الشّعري نموذجاً سطحياً لاشعريّة نابعة من الذات، وهذه نظرةٌ قاصرة ذلك أنَّ النظرة البسيطة إلى نصوص **أبي نواس** مثلا أو**النفري** تُرينا أنَّها أكثر حداثة من نصوص كثيرة لشعراء كثيرين يعيشون بيننا؛

3-وهم المماثلة: ففي رأي بعضهم أنَّه لا حداثة خارج الشّعر الغربي ومعاييره، ذلك أنَّ الغرب هو مصدر الحداثة في نظرهم، ومن هنا كان ولا بد من التماثل معه والاقتداء به لتأسيس الحداثة الشّعرية، ومن هنا ينشأ وهمٌ معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب، وذلك هو الاستلاب الذاتي واللغوي والشّعري، ذلك هو الضياع الكامل؛

4-وهم التشكيل النثري: هناك من يتوهم بأنَّ خلق الحداثة الشّعرية ماثلٌ في التمرد على البنية الإيقاعية الخليلية ومُماثلة الكتابة النثرية الغربية، وهذه النظرة هي الوجه المقابل للنظرة التقليدية التي ترى في الوزن هو وحده الشّعر، والنثر أياً كان هو نقيض للشّعر، فنظرة هؤلاء اقتصرت على لباس الشّعر الخارجي لاجسده، بيد أنَّ الشّعرية لاتتحدَّد بالوزن ولا بالنثر، ذلك أنَّنا نعرف كتابة بالوزن لاشعر فيها، كما نعرف كذلك اليوم كتابة بالنثر لاشعر فيها؛

5-وهم الإستحداث المضموني: ويبرز هذا واضحا في الشّعر العربي المعاصر منذ **شوقي** و**حافظ** مرورا بـ **الرصافي** و**الزهاوي** حتى وقتنا الحاضر، وذلك حينما عمدوا إلى تناول المخترعات الجديدة بالوصف، ويَزْعُم أصحابه بأنَّ كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو بالضرورة نص حديث، كما يفعل الشعراء الذين يكتبُون أفكارهم الأيديولوجية الحديثة. [1].

وقد ربط **أدونيس** مصطلح (الحداثة) بعبارتي (الإحداث) و(المُحْدَث) اللتين تجيئان من المعجم الدّيني، وقد وُصِفَ بهما الشّعر الذي تخطّى ذلك القديم، ويعني هذا "أنَّ الحداثة كما أسّس لها **أبو نواس** و**أبو تمام** لغةً وشعريّة، و**ابن الراوندي** و**جابر بن حيان** فكراً واستبصاراً، والتصوف تجربةً

[1] -للمزيد والاطلاع على تفاصيل قضية أوهام الحداثة ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، الصفحات 93-94-95.

ورؤيا، والتي تفترض نُشوء حقائق عن الإنسان والعالم جديدة لم يعرفها القدم، ليست بحسب هذا التنظير نقداً للقديم الأصلي وحسب، وإنَّما هي خروج عليه"[1]، فالحداثة الشّعرية عند **أدونيس** هي حداثة إنسانية تتجاوز المستقبلي والماضي الأصولي، فهي الزمنية و اللَّازمنية، وهي الغموض والإبهام، لذلك لا يتسنَّى فهمها إلَّا لقلة من المثقّفين في الوطن العربي.

ومن جملة المغالطات والاختلالات التي تتّسم بها المسائل المطروحة في هذا الكتاب، هو ذلك الخلط العشوائي الذي يُضاف إلى الإبهام في معاينة (الشّعرية والحداثة)، فمفهوم "الحداثة يختلط عنده بمفهوم الشّعرية بصورة يعسر فيها استخلاص المراد أو المقصود بالصيغ المتعددة التي يأتيان فيها، كما هو الحال في ذكره (الحداثة) و(الحداثة العربية) و(الحداثة الشّعرية) و(الحداثة الشّعرية العربية) و(شعريّة الحداثة) و(شعريّة الحداثة العربية) و(الحداثة في الشّعر العربي) و(شعريّة الحداثة الشّعرية العربية) و(الحداثوية) و(التقنوية الحداثوية)، ناهيك بـ (الحديث) اسماً وصفة على امتداد المحاضرة"[2].

من الواضح أنَّ مساهمة **أدونيس** محدودة في مدوّنتها وفي تطلعاتها، ولم تكن في الأصل مؤلفاً متكاملاً دقيق الأهداف، إنَّما كان جملة من المحاضرات أُلقيت في (الكوليج دوفرانس، باريس،أيار1984)، "والمُلاحظ...أنَّ أيًّا من هذه المحاضرات الأربع لا تدرس الشّعرية بذاتها...فما يَرِدُ في هذه المحاضرات جملة من التأملات والأفكار المتفرقة التي تستدعيها بعض المعطيات أو الظواهر الحضارية أو الفكرية في علاقاتها الوثيقة والمؤثرة بهذه الشّعرية عبر المسيرة التاريخية التقليدية التي يتبناها الباحثون إجمالاً للنِّتاج الشّعري العربي من (الجاهلية) أو(العصر الجاهلي) إلى(الحداثة) أو(الشّعر الحديث) و...لعلّ السمة الغالبة على هذه المحاضرات قيامها على جملة من الأفكار والتصوُّرات العامة والمطلقة التي تفتقر إجمالاً إلى الصواب أو الدقة، إنَّها تتراصف على ما يقرب من التداعي لتصل إلى تقديم آراء وأحكام غير محققة أو مُقنعة دون أن تستبعد التناقض أو التفكُّك، هذا ماثل في جميع

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، ص83.

[2] –سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص206.

المحاضرات دون استثناء"[1]، وليس هناك من ادّعاء بإشادة بناء شعريّة عامة أو إرساء قواعد عامّة لها، إنَّما هناك تلمّس لتكوين مقتضيات هذه الشّعرية[2].

7- الشّعرية الحداثية وإشكالية تباين الرؤية وكسر النمطية القيمية والأيديولوجية:

أولاً: تحتل الدّراسات الغربية الحداثية موقعاً متميزاً في الأدب العربي الحديث، وتشغل أطروحاتها حيزاً واسعاً منه، لِمَا تعرض له من مقولات لا يبرحها الباحثون العرب، بل يُجمع جُلُّهم على أنَّها الطّريق المثلى في مقاربة الأثر الأدبي وتحليله، وفاتهم أنَّ ما يصلح لِأَدَبٍ قد لا ينفع آخر [3].

وإذا ما ألقينا نظرة فاحصة على الطّروحات الشّعرية نجد بوناً شاسعاً بين ماكتبه الغربيّون أمثال **ياكوبسون** و**تودوروف** في الشّعرية وبين ما يطرحه العرب أمثال **كمال أبو ديب** و **أدونيس** في الشّعرية العربية، فالكاتب الغربي يرى في الشّعرية متغيّرات لا يُمكن أن يستقر عندها وبالتالي فهي عقبة تعترض سبيله، لذا يحاول ما استطاع لتجاوز تلك العقبة، ويسير على خطاه الكاتب العربي حديثا يترجم كتاباته في قضية تلتقي في العنوان بيد أنَّها تختلف مضموناً رغم حداثتها المعاصرة، وهذه القضية هي (الشعرية)[4].

ينظر **ياكوبسون** و**تودوروف** إلى "الشّعرية من خلال النص داخلاً فيه اللّغة والنحو من جهة، إضافةً إلى تحليل بنية النص ونقده كما صنع **تودودروف** في كتابه...أمَّا الرؤية الشرقية عامّة والعربية خاصة فإنَّها تخالف الاتجاه والمنحى، فهي لم تزل عند مدار واحد لا تُغادره تركته الشّعرية الغربية أو تجاوزته منذ زمن بعيد...في حين بقيت رؤية العربي إلى الشّعرية حلماً للخلاص وفي هذا يقول **كمال أبو ديب**:...الشّعرية هي نزوع الإنسان الدائب إلى خلق بعد الممكن...و...وقفته ضدّ الاضطهاد الديني وسلطة المرجع الأعلى إلهاً أو صنماً، وإماماً أو قسّيساً، وسلطة الدولة...لأنها أكثر أنماط

---

[1] -سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، ص204-205..

[2] -ينظر: المرجع نفسه، ص204.

[3] -ينظر: عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، ص09.

[4] -ينظر: المرجع نفسه، ص09.

السلطة التي اخترعها الإنسان قمعاً لإنسانيته، وسحقاً لنبل بشريته"[1]، فالشعريّة من منظوره –**أبو ديب**– هي الحلم الأسمى للإنسان في عالمه وفي ذاته.

تباينت رؤية النقاد العرب الحداثيين للشعريّة، فقد نظر إليها **أدونيس** من خلال مواقف تمثّلت في (الشفوية الجاهلية) و(الفضاء القرآني) و(الفكر) ثم(الحداثة)، بيد أنَّه لم يخرج عن سوريباليته في هذه الدوائر، ولم تكن رؤية **أبو ديب** إلَّا دراسة اللّغة والشّعر من خلال الإيقاع والمسافة المفترضة الفاصلة التي شغلته والمتمثّلة في مسافة التوتر أو الفجوة، وهذه الرؤية تخالف مدخل الأوروبي إلى الشّعرية رغم تأثر النظرة العربية بالنظرة النقدية الغربية، ومردّ ذلك إلى تباين الأصول المكوّنة لشعريّة أدبه، مِمَّا يجعل من الشّعرية كمدخل لدراسة الأدب عموماً والشّعر على وجه الخصوص تختلف مفهوماً عمَّا يطرحه الأوروبي رؤيةً ومنهجاً عنه عندما يعرض لها الباحث العربي، ولا ينبغي أن يُفسر ذلك على أنَّه غلق الباب أمام رياح التأثّر والتأثير، بل على العكس من ذلك، إذ يمكن أن نفيد من النظام الثقافي الغربي، ولكن أن نكون مِمَّن نسكوا نسكاً أعجمياً، فذلك لا يكون تطوراً وإنَّما تبعية لا تخلق أدباً[2].

ثانياً: عند إماطة اللثام عن فلسفة الحداثة الغربية نوقن بوضوح مدى الارتباط الوثيق بين الطّروحات التي جاء بها روّاد الحداثة وانتماءاتهم الفكرية والأيديولوجية.

حينما عجزت الكنيسة في احتواء الإنسان الغربي ومنحه سرّ الوجود فقد هذا الأخير الثقة بالجانب الروحي والجانب القيمي وشعر بالإحباط والضياع و العبثية، فاستبعد سرّ الوجود، مِمَّا دأب به إلى الإلحاد بكلّ الأديان، كما حدا به إلى إنكار قيمة الروح والتعامل مع الجسد علمياً وفقاً للمنهج التجريبي دون فهم سياقاته التي خُلق من أجلها، وقد انعكس ذلك على الحقل الأدبي في محاولة لاستبعاد الأسباب والظروف التي أفرزت النصوص الأدبية، وتفكيك النص تفكيكاً لسانياً دون النظر إلى أبعاده الدلالية أو التاريخية أو العقائدية أو القيمية مطلقاً، وهنا كان ميلاد مترع جديد يقوم

[1] –عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، ص10.

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص13-15.

على مبدأ المحايثة[1]، وقد حاول هذا الطرح أن يعمل على إلغاء القديم ورفض الثابت وتغيير المتغير[2]، فظهرت مجموعة من المصطلحات منها: اللَّامحدود واللَّانهائي، اللَّاحقيقية واللَّاوقع واللَّامعنى، وذلك للانعتاق من كل القيود.

وقد تأثّر كثيرٌ من النقاد العرب بالحداثة الغربية، بيد أنَّ هذا التأثر ليس تأثراً أعمى كما يتوهم البعض، فكلماتهم لا تُلقى على عَوَاهِنِهَا وليست عفوية بل هي معبوءة فهم "يَعُون ...الفراغ الدّلالي في النص، ويَسْعَوْنَ إليه ويَطمئِنُّون إلى وجوده في شعرهم، يقول **أدونيس**:

قيدت سفني بالرياح،

وفوضت أمري إلى الموج،

إفتح يديك أيّها المعنى وانظر:

ما أفرغهما

وما أحنّ هذا الفراغ"[3].

فنصوصهم الشّعرية تتحرّك عباراتُها وجُملها ومُفرداتها في مناطق تبدو مقفرة دلالياً، فالمعنى فارغ من المعنى، وكأنَّ اللَّامعنى هو المعنى، وهو الأساس وهو الملجأ الحنون عند **أدونيس** وأقرانه، لذلك نعته البعض بين لاعن وساخط بـ (الشعوبي) و(المارق) و(المرتد) و(المخرب)[4]، فالحداثيون من النقاد العرب في الحقيقة أعلى صوتاً وأكثر ثورةً حتى من دعاة مشروع الحداثة في بلاد النشأة الأولى في تهجّمهم على كل من يحاول تبسيط أفكارهم وتقديمها إلى القارئ العادي في لغة يفهمها بعد أن حوّلوا الحداثة وتجلّياتها النقدية إلى كهنوت غامض يستعصي على التفسير ويُراوغ كلّ محاولات

---

[1] -ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص67-68.

[2] -ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1998، ص62.

[3] -هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، المرجع السابق، ص.14.

[4] -ينظر: المرجع نفسه، ص13-14-15.

الفهم[1]، فقد حرّروا اللّغة من قيودها وحرّروا الإيقاع، وحرّروا الإنسان من قيمه وأيديولوجيته، فلم يعد يبحث النقاد مطلقاً عن الجانب القيمي والحكموي من النص، والشّاعر في فلسفتهم ليس إلّا هائماً منطلقاً خارج نفسه وخارج واقعه.

ويُفسّر الدكتور **عبد الرحمان محمد القعود** هذه الظاهرة بقوله: «وإذا كان التشتّت الدّلالي في النص الشّعري الحديث، صدى للحداثة ومقولاتها، فهو أيضاً صدى ومفرز لنوعية الحياة والمكان اللذين تشكلان الحداثة فيهما، ففي المدينة الحديثة تشتّت الناس وتشتّتت حياتهم...لقد تشتّتت الرّوابط والعلاقات بتشتُّت...القيم؛ فانعكس هذا على الأدب فتبخر معناه، وصار أثيراً بعد أن كان صلباً، وبيئة الحداثة قلقة متقلّبة انعكست على إنسانها بالتشتّت وعدم الاستقرار، فانسرب هذا إلى إبداعه الشّعري فتشتّتت دلالته»[2]، فهذا هو الوجه الحقيقي للشعريّة الحداثية بعد أن نُزيل عنه مساحيق المصطلحات الكثيفة، وهو الوجه الهارب من الحقيقة التي تصدمه.

إنَّ فلسفة الحداثة الشّعرية تتمثّل في انتهاك قوانين اللّغة والخروج عن مألوفها، بل الخروج عن نمطية الحياة، وكسر قواعد اللّغة وانتهاك منظومة القيم التي نجدها ماثلة في الجوانب الأيديولوجية كما نجد هذا التصوّر عند الناقد السعودي **عبد الله الغذامي** الذي يقول: «الشّاعرية انتهاك لقوانين العادة ينتج عنه تحويل اللّغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربّما بديلاً عن ذلك العالم ، فهي إذاً (سحر البيان) الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف، وما السحر إلّا تحويل للواقع وانتهاكٌ له يقلبه إلى (لاواقع). أو هو (تخييل) على لغة **القرطاجني**، أي تحويل العالم إلى خيال» [3].

ولـمَّا كانت (الشّاعرية) أبرز السّمات التي يتضمّنها ويعتمد عليها الخطاب الشّعري، اتّخذت مجلة (شعر) اللبنانية ذات التوجّه اليساري من هذا التصور –تصوُّر **عبد الله الغذامي** للشّاعرية– شعاراً لها،

---

[1] –ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص155.

[2] –هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص14.

[3] –عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التفكيكية، ص28.

لا بل إنَّهم راحوا يزدرون الشّعر ويسمُّونه (تقليدياً) لكي يجعلوا الإبداع والتجديد قاصراً على نثرهم المبتكر، كما رأوا بأنَّ المستقبل الأوحد إنَّما هو لهذا (الوزن غير التقليدي)كما يسمّونه[1]، أو(الوزن غير الموزون) كما تُسمّيه (**نازك الملائكة**)، "هذه خلاصة دعوة مجلة (شعر)، وهي تصدر في بيروت بلغة عربية وروح أوروبية"[2]، لا تتواؤم والركم الثقافي العربي الكبير، فغابت الرّوح العربية عند "حداثيّينا العرب الذين أعطونا فكراً لقيطاً مجهول النسب، بالرّغم من محاولاتهم المستميتة في تأصيله داخل الواقع الثقافي العربي بالعودة إلى التّراث لإبراز بعض جوانبه الحداثية"[3]، الأمر الذي جعلهم يتخبّطون داخل حلقة مُفرغة.

فالحداثيّون العرب ينادون بالقطيعة مع التراث ويقلدون الغرب ويأخذون عنهم، ولَيْتَهُم يقلّدون ولكنهم يُكَرّرُون [4]، وشتَّان بين التقليد والتكرار. فنقّادنا العرب نقلوا عن الغرب نقلاً بغبغاوياً لا يتناسب والركم الثقافي والمعرفي لحضارتنا العربية، حَالُهُم في ذلك حال الببغاء الذي ينقل الصّوت دون إدراكٍ عقليّ لما يقول، فالعرب فشلوا حتى في إبداع التقليد، إذ أنَّ التقليد في البداية سمةٌ وتيمةُ جيّدة، ذلك أنَّ أوّل إبداع تقليد، بيد أنَّه لا بُدَّ للخروج من دائرة التقليد والتبعية إلى دائرة الإبداع.

---

[1] -ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط.3،1967ص، 185-187.

[2] -المرجع نفسه، ص185.

[3] -عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، ص55.

[4] -ينظر: المرجع نفسه، ص62.

خَاتِمَـة

ختاماً للبحث وعوداً على بدء نُحاول في هذه الصفحات الأخيرة من عمر البحث عرض أهم النتائج التي سجّلها البحث، ولعلّ أهمها ماثلٌ في النقاط الآتية:

- إنَّ المتتبع لمسيرة الشّعرية يجدُها من أقدم القضايا الأدبية والنقدية تاريخاً، بل ولعلّها وُلدت مع ولادة أوّل أثر أدبي بمعناه الفطري، بيد أنَّ محاولات الإغريق في وضع اللّبنات الأساسية لها تُعتبر من أولى المحاولات، لتتوالى بعد ذلك الجهود النقدية المبذُولة في سبيل تطويرها وفقاً للتطوّرات التي مرّ بها الشّعر عبر الحقب الزّمنية المختلفة.
- لا تعدو ماهية الشّعرية في كتابات النقاد الغربيين الحداثيين أن تكون تجلّياً من تجليات الشّعرية في مفهومها القديم، فقد كان الطّرح الأفلاطوني والأرسطي بمثابة الشّمعة التي أضاءت ليل الشّعرية بمفهومها الحداثي.
- عُولجت الحقيقة الشّعرية في أطروحات نُقّاد الحداثة الغربيين تحت عباءة الشّعرية الألسنيّة، وقد تجلّى ذلك في أُطروحات **تودوروف**، و**ياكوبسون** و**كوهن**، فقد رأى **تودوروف** بأنَّ الشعرية تسعى إلى معرفة القوانين العامّة التي تُنظم ولادة كل عمل أدبي، بينما يرى **ياكوبسون** بأنَّ اللّغة الشّعرية تعتمد على الخروقات التي تُحدثها في الضابط النحوي من أجل تحقيق الوظيفة الجمالية، أمَّا **كوهن** فيرى بأنَّه لتشكيل شعريَّة النّص لابُدَّ من الإنزياح والانحراف عن اللّغة المعيارية، وقد ارتبطت الشّعرية بكل ماله صلة بالإبداع كما يرى **فاليري**.
- حاولت الشكلانية الروسية أن تضع علماً للأدب والبحث عن قوانين مُستمدة من الأدب ذاته، وتَخُص هذه القوانين أدبيّة الأدب، وتتماشى مع طبيعته، وبهذا كان للفكر الشكلاني فضلُ السّبق في الاهتمام بالشّعرية الحداثية.
- ظلّت النّظرة الحداثية للشعريّة محكومة بفلسفة الهروب إلى الأمام بخلاف النّظرة التقليدية التي كانت محكومة بقيود أو سلاسل عتيقة، وقد مثّلت نظرية **عمود الشعر** قانوناً يحكم الحقيقة الشّعرية لدى القُدامى، بيد أنَّ المُتأمّل في أبواب (عمود الشعر) يجد أنّ القدماء (**الآمدي، الجرجاني، المرزوقي**) لم يُقيِّدوا الشّعر تقييداً أفقده روحه ونزعته، وإنَّما صاغوا القواعد

بأسلوب يترك للجديد حريته، وسيبقى الشّعر مُعبِّرًا ًعن الإنسان ومشاعره كما عبَّر في القديم وإن اختلفت الأساليب، كما سيبقى مرتبطاً بالقواعد والأصول وإن تجدّدت على مرّ الأيام.

- حاولت الرؤية العربية الحداثية الولوج إلى كوكب مجهول هو كوكب الشّعرية، حيث تأثّرت هذه الرؤية بالمد الألسني، فكانت مطاردتهم للحقيقة الشّعرية مطاردة ميكانيكية وشكلية ليس إلّا..، وتذهب هذه الرؤية الحداثية إلى أنَّ كل ما يدل على التغيير والفُجائية وإدماج الصورة وخرق المألوف إنَّما هو من عناصر الشّعرية، والحقيقة أنَّ الشّعرية العربية اتّصل مَضْمُونُها بالمفاهيم النقدية التُراثية التي فَطِنَ إليها جهاذبة النقد العربي القديم.
- الحداثة الشّعرية هي حداثة إنسانية تتجاوز المستقبلي والماضي الأصولي، فهي الزمنية و اللّازمنية، إنَّها نزعة إنسانية قائمة على تفجير المكبوتات واللّغة الشّعرية، وانتهاك الظّاهر بلغة الغيب والباطن، إنَّها الغرابة والغموض والإبهام، ولغة الكشف واللّانهائي و اللّايقين والعودة إلى الفطرة الأسطورية والطبيعة الإنسانية.
- تقوم المعرفة الشّعرية عند أدعياء الحداثة على الغرابة والغموض وخلق عالم منفتح من خلال لغة صوفية عرفانية غيبية تكون فيها اللّغة عاجزة عن البوح، كما تَثُور جهراً وبوحاً على المقول الدّيني ومنطوقاته الظاهرية، أو لُغَةٍ مُجونِيّة مُتمرِّدة على الثابت الدّيني الذي تُخضعه للتساؤل والنقد، أو من خلال لغة تأمُّلية تعتمد على العُمق الذهني والتشكيك في الثوابت الدينية وطرحها للشك والريبة والتفكيك.
- إنَّ المتتبع لمسيرة الشّعرية الحداثية يُدرك أنَّ الحداثة المُتمثِّلة فيها تسعى الى كسر النمطية القيمية والأيديولوجية والولوج إلى عالم الا متناهٍ من التمرد، وانقلاب على واقع اللّغة إلى اللّاواقع، مِمَّا يُؤدّي إلى التناقض من أجل غاية واحدة ووحيدة، ألا وهي التمرُّد على كلّ فكر مركزي والقضاء على كلّ يقين موضوعي.

- لاشكّ أنَّ الحديث عن الشّعرية العربية يجعلنا أمام معادلة هوية يتجاذبها طرفان، ركم ثقافي عربي

له خصوصيّة الثراء والإنتماء على مستوى الإبداع، وطرح غربي له خصوصيّة ثراء المنهج والإجراء، وبين هذا وذاك يُمكن تأسيس شعريّة عربية، بيد أنَّ هذا لا يعني طمس معالم التُراث ولايعني غلق الباب أمام رياح التأثُّر والتأثِير. إذ يمكن أن نُفيد من النّظام الثقافي الحداثي في تأسيس نظرية شعريّة عربية تقع على معزل من التبعية الغربية التي لا تخلق أدباً.

وبعد فهذا جملة ما توقّف عنده البحث على مدار فصوله المتقدّمة، فضلاً عن النتائج التي تَبيَّنَت في ثنايا البحث، فإن كانت ذا فائدة ونفع فذلك أقصى ما نأمله، وإن أصابها وهن هنا أوشطط هناك فيبقى النقص طبيعة بشرية بعد أن شاء الله تعالى أن يتفرّد بالكمال، وبه المستعان.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: قائمة المصادر والمراجع العربية:

01- أبي الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، د.ط، 1971، (ومعه جوامع الشعر للفرابي-الكتاب23).

02- عبد الحميد حادوش، قراءة في كتاب طبقات فحول الشعراء لمحمد ابن سلام الجمحي، المقاييس النقدية مجلة أنهار الأدبية للنشر الإلكتروني، د.ط، 2014.

03- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 1997.

04- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط.3،1967.

05- نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، مطابع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2007، ج1.

06-أبو الحسن علي ابن عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: أحمد عارف الزين، مطبعة محمد صبيح، مصر، (د.ط)، (د.ت).

07-أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، د.ط، 1985.

08-أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (د.ط)،(د.ت).

09-أبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: عبد الله محمد محارب، ج3، ق1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط .1،1990.

10-أبي علي أحمد بن محمد الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، المجلد الأول، ط 1 ،1991.

11-أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط.10، 1994.

12-أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، وكالة المطبوعات، الكويت، ط.1،1993.

13-أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط.2،1989.

14-الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق: راجي الاسمر، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط.2،1994.

15-بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا-دمشق-جرمانة، د.ط،2010.

16-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط.1،1994.

17-رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004.

18-سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط.1، 2013.

19-شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان-ط.1،2004.

20-شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مطابع دار المعارف، ط.9،2004.

21-طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، د.ط، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، 2004.

22-عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط ،2007.

23-عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

24-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، 1998.

25-عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا (دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.1،1992.

26-عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (DECNSTRUCTION) قراءة نقدية لنموذج معاصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.4،1998.

27-عصام قصبجي، أصول النقد الأدبي العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، د.ط، 1996.

28-محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط.2 ،2005.

29-محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تحقيق: طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2001.

30-محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، دار الحارثي للطباعة والنشر، الطائف، ط.1،1996.

31-محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، الإسكندرية- القاهرة، د.ط، 1982.

32-محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي،كافية أبي العتاهية تحليل أسلوبي، طاكسيج.كوم للدراسات والنشر، الجزائر العاصمة، د.ط، 2014.

33-محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.

34-محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة إفريقيا الشرق، المغرب/بيروت، ط.2،1998.

35-محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2003.

36-مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط .1،2013.

37-ميادة كامل اسبر، شعرية أبي تمام، مطابع وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط 1 ،2014.

38-ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب/بيروت-لبنان، ط.3 ،2002.

39-نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط.1،2003.

40-نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2008.

41-هاني الخير، أدونيس، شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار فليتس للنشروالتوزيع، الجزائر، ط.1،2008.

42-وائل غالي، الشعر والفكر أدونيس نموذجا، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،2001.

43-وحيد صبحي كبابة، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، مكتبة الأسد الوطنية، د.ط، د.ت.

44-يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،ط.1،2008.

45-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.2،2009.

ثانياً: المراجع المترجمة:

46-أرسطو، فن الشعر ، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.

47-تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط.2،1990.

48-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1،1986.

49-جان ميشال غوفار، تحليل الشعر، ترجمة: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط.1،2008.

50-جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية-جمهورية مصر العربية، د.ط، 2006.

51-رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط.1،1988.

52-س.م.بَاورا، الأدب اليوناني القديم، ترجمة: محمد علي زيد وأحمد سلامة محمد، الأدب اليوناني القديم، دار القومية العربية للطباعة والنشر، (دار سعد، مصر بالقاهرة)، د.ط، د.ت.

53-فردينان دي سوسير، علم الغة العام، ترجمة: :يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985.

54-فينسنتي كانتارينو، علم الشعر العربي في العصر الذهبي،ترجمة: محمد مهدي الشريف، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2004.

ثالثاً:المجلات والدوريات:

55-أحمد بزبو، عمود الشعر، النشأة والتطور، مجلة الأثر، جامعة باتنة (الجزائر)، العدد:14، ديسمبر2014.

56-بالعجال عبد السلام، الشعرية الحداثية مساءلة نصية ومساءلة نقدية بين المفهوم والإشكالية، مجلة الأثر، جامعة الوادي (الجزائر) العدد: 24، مارس2016.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ–و
الفصل الأول: الطروحات الشعرية الغربية القديمة	2
توطئة	2
1– التصوّر الإغريقي للشعريّة	3
1–1– المحاكاة كفلسفة فعلية للنظرية الشعريّة	4
أولاً: المثالية الأفلاطونية والنظرية الشّعرية	6
ثانياً: التصوّر الأرسطي للشعريّة	9
2– الإجرائية الجدلية في الرؤية الأفلاطونية والأرسطية للشعريّة	17
2–1– جدلية الإلهام والقريحة والعبقرية والصنعة والدربة والمران كمصدر لتأتي القول الشعري	17
• فلسفة الخلق الشعري الأرسطية والأفلاطونية والاتجاهات الحديثة	21
2–2– جدلية التصوير والتقريب وإعادة الخلق في محاكاة الواقع كمنبع للشّاعرية	22
2–3– جدلية فاعلية وإخلال المتلقّي بموضوعية الشّعرية	25
3– الإشادة بالإسهام الأفلاطوني والأرسطي في التأسيس للنظرية الشّعرية	27
الفصل الثاني: الشعرية في الطرح الحداثي الغربي	30
توطئة	30
1– مبادئ لسانية	31
1–1– علم اللغة التزامني وتجاوز الزمنية	31
1–2– طبيعة الإشارة اللغوية	34
1–3– اللغة والكلام	36
2– الشّعرية واللسانيات	38
3– الشّعرية والفكر الشكلاني	41

• المغالطة الشكلانية	47
4- روافد الشّعرية الغربية الحديثة	49
4-1- ياكوبسون: شعريّة التكافؤ والتوازي	49
4-2- جان كوهن: شعريّة الانزياح	56
الفصل الثالث: الشعرية العربية لدى القدامى	63
توطئة	63
1- أوليات النظرية الشّعرية العربية	63
2- الفحولة والشّعرية العربية	65
3- النظرية الشّعرية العربية القديمة بين الفكر النقدي والبلاغي	68
3-1-النظرية الشّعرية العربية والاتجاه النقدي بين عيار الشعر ونقده والمنهاج	69
أولاً: عيار الشعر والشعرية	69
ثانياً: الشّعرية ونقد الشعر	73
ثالثاً: الشّعرية والمنهاج	75
3-2-النظرية الشّعرية العربية والاعتداد البلاغي	80
3-2-1- نظرية النظم والتصوّر الجرجاني للشعريّة العربية	80
4- النظرية الفعلية للنظرية الشّعرية العربية القديمة	82
4-1- تجلي الشّعرية العربية القديمة في نظرية عمود الشعر	83
4-1-1-الخصومة بين الطائيين أساس نظرية العمود الشعري	85
4-1-2- الآمدي (شعرية المشاكلة والإنحراف)	87
4-1-3- شّعرية الوساطة عند الجرجاني	93
• شعريّة أبي تمام بين الآمدي والجرجاني	95
4-1-4- المرزوقي: شعرية الحصر العددي المنطقي لأبواب عمود الشعر	97
الفصل الرابع: الشعرية العربية لدى المحدثين	102
توطئة	102

1- تجليات أولى في سياق الحداثة	102
2- ضبابية مصطلح الشّعرية وجدلية تعدد المفاهيم	104
3- الإسهامات العربية الحديثة في بلورة النظرية الشّعرية	105
3-1- شعريّة الفجوة: مسافة التوتر (كمال أبو ديب)	105
3-2- تشكل الشّعرية المعاصرة عند عز الدّين إسماعيل	109
3-3- شعريّة الانفتاح والتلقّي عند عبد الله محمد الغذامي	111
3-4- شعريّة الانفتاح والتجاوز والتغيير عند محمد بنيس	112
4- قصيدة النثر وتحولات الشّعرية العربية	113
5- شعريّة الدهشة وكثافة الكلمة (أدونيس)	116
6- جدلية الإشادة بالإسهام العربي الحداثي ومحدوديته في بناء شعريّة عامّة	120
7- الشّعرية الحداثية وإشكالية تباين الرؤية وكسر النمطية القيمية والأيديولوجية	128
خاتمة	134
قائمة المراجع	138
فهرس الموضوعات	145

فهرس